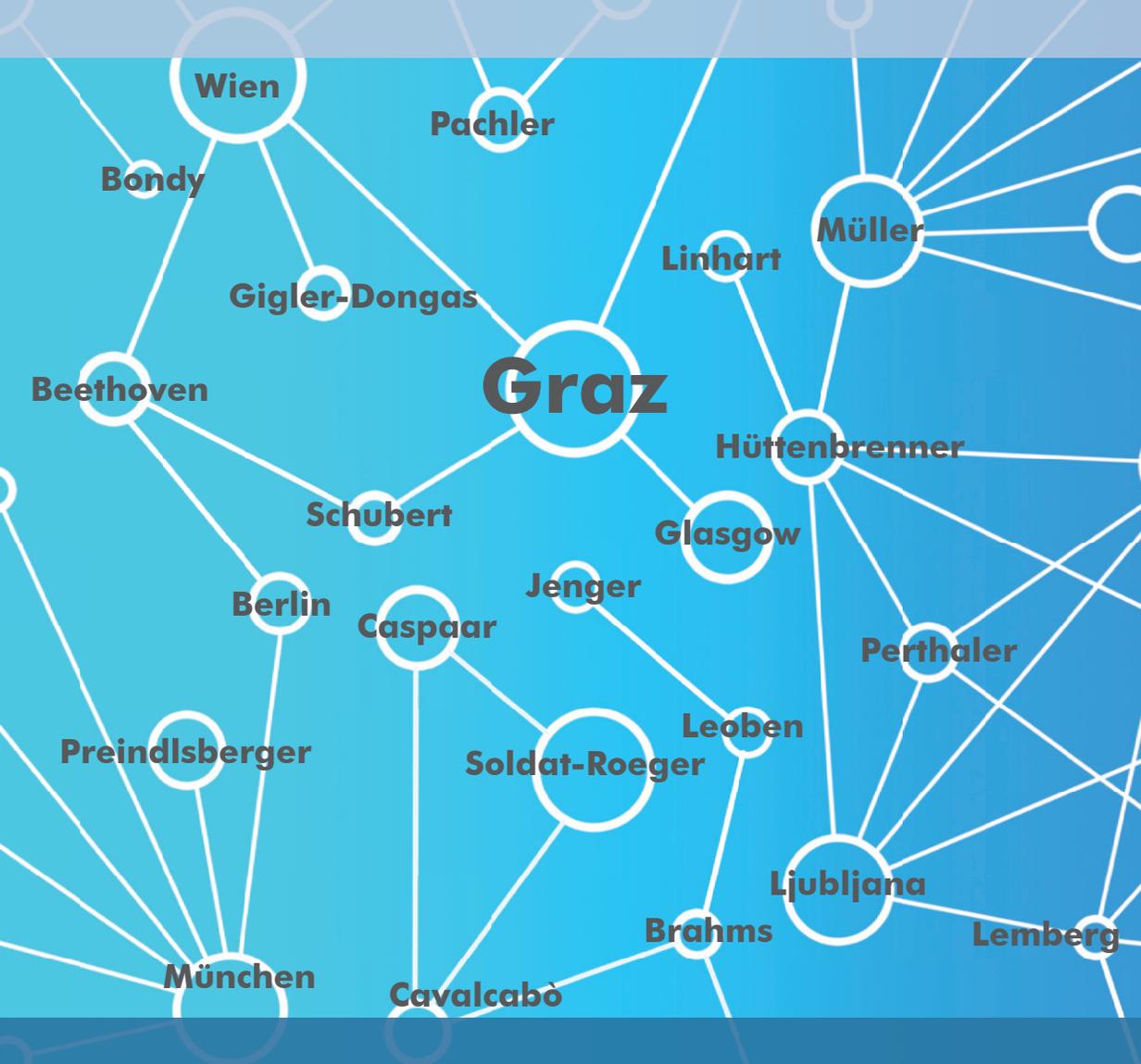


leykam:

Drehscheibe Graz

Musikkulturelle Verbindungen
im 19. Jahrhundert



Ingeborg Harer (Hg.)

Neue Beiträge zur
Aufführungspraxis
Band 10

Ingeborg Harer (Hg.)

Drehscheibe Graz

Musikkulturelle Verbindungen im 19. Jahrhundert

Die Drucklegung dieses Bandes wurde gefördert durch



This work is licensed under a Creative Commons attribution 4.0 international license (CC BY 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Covergestaltung, Satz und Korrektorat: www.zwiebelfisch.at
Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag
ISBN 978-3-7011-0492-5
eISBN 978-3-7011-0534-2
DOI <https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0534-2>
www.leykamverlag.at

Inhalt

Vorwort 7

INGEBORG HARER

Einleitung – Wer kommt, wer bleibt, wer geht 9

Forschungsansätze

BARBARA BOISITS

Chancen und Perspektiven einer regionalen Musikforschung 21

MICHAELA KRUCSAY

Das Netzwerk als Medium der Selbstverortung: Ego-Dokumente,
Musikleben und Cultural Turn 29

Das Umfeld von Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner

ANDREA LINDMAYR-BRANDL

Treue Freunde bis in den Tod: Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner 47

MARKO MOTNIK

„Weilet die Muse mit dir, ihrem Liebling“. Die Freundschaft
zwischen der Sängerin Sophie Linhart und Anselm Hüttenbrenner 61

BERNHARD RAINER

Anselm Hüttenbrenners Widmungskompositionen für Sidonie von Kalchberg
(1814–1869): Pädagogische und biografische Kontexte der Autographe
aus dem Jahr 1833 75

JOHANNA UNTERPERTINGER

Zwischenstopp Graz: Die Pianistin Caroline Perthaler (1810–1873)
und ihr Weg durch Europa 95

KLAUS ARINGER

„... zum heiligen Angedenken ...“
Anselm Hüttenbrenner am Sterbebett Ludwig van Beethovens 111

INGEBORG HARER Das Stammbuch und die Tagebuchaufzeichnungen von Sophie Müller (1803–1830). Musikalische Freundschaften und Musikpraxis im Umfeld von Franz Schubert	123
CLEMENS ANTON KLUG Vom Sechs- zum Dreimäderlhaus – Franz Schubert in der Weststeiermark	139
KLAUS HUBMANN Familie Schweighofer und Dokumente zum musikalischen Salon-Repertoire in Graz	153

Handlungsspielräume von Künstlerinnen

ELISABETH KAPPEL Von Lemberg nach Graz: Die Netzwerke der Komponistin Julie Baroni-Cavalcabò (1813–1887)	171
IRINA VATERL Graz – Wien – Koblenz – Glasgow: Emma Ritter-Bondy (1838–1894) auf dem Weg vom pianistischen Wunderkind zur Klavierprofessorin	191
JULIANE OBEREGGER „...daß sie aus der Joachim'schen Schule ist, hört man gleich....“. Die Grazer Geigenvirtuosin Marie Soldat-Röger und ihre musikalischen Verbindungen als Quellen zur Spielpraxis im späten 19. Jahrhundert	205
GUDRUN ROTTENSTEINER Auf musikalischer Spurensuche in Johanna Caspaars Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1857–1865. Ein Mosaikstein regionaler Musikgeschichtsschreibung aus der Steiermark	219
GUDRUN DANZER Bildende Künstlerinnen in Graz von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg – ihre Beziehungen, ihre Ausbildungs- und Ausstellungsmöglichkeiten	233
KLAUS ARINGER Nachwort	251

Die Idee zum Buch entstand aus der Überlegung heraus, die zahlreichen gegenwärtigen und vergangenen Forschungsinitiativen des Instituts für Alte Musik und Aufführungspraxis an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz in einer Publikation zu bündeln, in der „Graz“ im Zentrum steht. Insbesondere sollten neue Schwerpunkte auf zum Teil „alte Themen“ (Stichwort: Schubert- und Beethovenforschung) gesetzt werden. Neuere Forschungszweige und Teilgebiete der historisch orientierten und auf Quellen basierenden Forschung wie Stammbuchforschung, Regionalforschung, Netzwerkforschung und auch musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung ermöglichten es, die Betrachtungsweisen zu verändern und sogar den Blick umzudrehen: von Graz aus die „großen“ Themen der Musikgeschichte zu betrachten, die regionalen Aspekte zu beschreiben und aus ihrem Fußnotendasein hervorzuholen.

Was kann jedoch tatsächlich aus der Sicht der Provinzstadt Graz Neues zum 19. Jahrhundert erforscht werden, das als Bereicherung für übergeordnete Forschungsgebiete verstanden werden kann? Diese Publikation ist ein Anfang, Antworten auf diese Frage zu geben, und präsentiert dazu erste Forschungsergebnisse. Graz erweist sich jedenfalls als Drehscheibe für zahlreiche musikalische Aktivitäten und Ereignisse im 19. Jahrhundert: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint sich alles um den Personenkreis rund um Anselm Hüttenbrenner zu „drehen“, wie die Beiträge zeigen. In weiterer Folge werden aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschiedene musikkulturelle Wirkungsfelder von Frauen aus und in Graz vorgestellt. Dabei handelt es sich um biografische Zugänge, die professionelle und nicht-professionelle Betätigungsbereiche in Kunst und Kultur aufzeigen und die Bedeutung von musikalischen Verbindungen sowie Netzwerken in den Vordergrund rücken.

Dieses Buch wurde von vielen Personen und Institutionen unterstützt.

Besonderer Dank gilt dem Vizerektorat für Forschung, Gender und Diversität an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz sowie dem Land Steiermark für die Finanzierung des Buch-Projektes.

Weiters sei den folgenden Institutionen in Graz für die Bereitstellung von Quellenmaterialien und Abbildungen, Gespräche und Beratung gedankt: Steiermärkisches Landesarchiv, Universalmuseum Joanneum (Museum für Geschichte und Neue Galerie Graz), Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende

de Kunst Graz. Hinzu kommen auswärtige Institutionen wie Royal Conservatoire of Scotland's Archives & Collections in Glasgow, Millesgården-Museum in Lidingö, Schweden.

Elisabeth Stadler gebührt Dank für die Erstellung von Satz und Layout sowie die kompetente Beratung und umsichtige Vorbereitung der Manuskripte für den Druck.

Für das Zustandekommen der Publikation sei zu guter Letzt vor allem den Autorinnen und Autoren gedankt, die meine Ideen und die inhaltliche Konzeption des Buches weitergetragen und jeweils individuell realisiert haben. Und mehr noch: Der kollegiale, wissenschaftliche Austausch sowie die freundschaftlichen Verbindungen und Netzwerke – erst dadurch wurde das Buch möglich!

Ingeborg Harer
September 2022

Einleitung – Wer kommt, wer bleibt, wer geht

INGEBORG HARER

Der Titel des Buches *Drehscheibe Graz* versteht sich als Metapher für den Knotenpunkt verschiedener musikkultureller Verbindungen, die im 19. Jahrhundert in der Stadt Graz dann sichtbar werden, wenn der vertraute Blick auf historische Abläufe und die regionale Musikgeschichte durch neue Forschungsansätze geändert wird. Was bedeutet dies konkret für das Zustandekommen der Publikation?

Inhaltlich wird die Aufmerksamkeit in den hier präsentierten Forschungsbeiträgen auf die Verbindungen und den Austausch zwischen verschiedenen Orten und Personen gelegt. Die Verflechtung der musikkulturellen Aktivitäten, die in ihrer mehrdimensionalen Beschaffenheit das Kulturleben charakterisieren, eröffnet viele mögliche Betrachtungsweisen, die von Orten, Personen oder soziokulturellen Bedingungen ausgehen und diese mit unterschiedlicher Gewichtung in den Vordergrund rücken. Oder anders ausgedrückt: Die verschiedensten Lebenswege von Künstlern und Künstlerinnen führen nach oder durch Graz, aber auch von Graz hinaus in die „große“ Welt.

Methodisch betrachtet folgen die Beiträge dem internationalen Forschungstrend, der die Auswertung von Ego-Dokumenten in den Vordergrund rückt und in Hinblick auf neue Erkenntnisse für die Forschung untersucht.¹ Gerade zeitgenössische Schriftstücke zeigen musikalische Verbindungen und kulturellen Austausch auf und geben Einblick in das soziokulturell geprägte Musikleben, wenngleich genau diese Quellen mit Bezug zu Graz und zur Steiermark bisher wenig erforscht wurden. Mobilität und Netzwerke sind nicht erst seit der Gegenwart aktuelle und entscheidende, nämlich erfolversprechende Faktoren für Kulturschaffende, sondern es zeigt sich, dass das Grazer Musikleben im 19. Jahrhundert bereits maßgeblich von diesen Faktoren beeinflusst war. Kulturhistorische Forschungsinitiativen der neueren Zeit widmen sich verstärkt diesen Themen, die auch zahlreiche Verknüpfungen zu „klassischen“ musik-

1 Siehe beispielsweise die Sammlung: *REPERTORIUM ALBORUM AMICORUM. Internationales Verzeichnis von Stammbüchern und Stammbuchfragmenten in öffentlichen und privaten Sammlungen*, 1998–2022, Konzept und Redaktion, Werner Wilhelm Schnabel, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2018–2022, Programm, Tobias Bauer, Bayreuth, <https://raa.gf-franken.de/de/startseite.html> (17.6.2022). Vgl. auch allgemein eine der derzeit neuesten Publikationen auf diesem Sektor: Henrike Rost, *Musik-Stammbücher: Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts*, Wien 2020 (= Musik – Kultur – Gender 17).



historischen Themen eröffnen.² Anhand von Archivmaterial legen die Autorinnen und Autoren der Forschungsbeiträge nun ganz konkret persönliche Verbindungen ausgewählter Frauen und Männern frei, die aktiv am Musikleben des 19. Jahrhunderts teilnahmen. Aus dieser Teilnahme geht kulturelles Handeln³ der Akteur*innen im Allgemeinen hervor, genauso wie sich Kommunikationsformen zeigen, die sich als essentiell im Entstehungsprozess von Kultur herausstellen. Diese auf die Auswertung von „neuen“ Quellen konzentrierte Herangehensweise eröffnet neue Blickwinkel auf Altbekanntes (Stichwort: Beethoven- und Schubert-Forschung) und bisher Verborgenes, also völlig Unbekanntes (Stichwort: Gender-Studies). Dadurch entstehen neue Forschungsergebnisse, die als Ergänzung (oder gegebenenfalls Korrektur) der regionalen und österreichischen Musikgeschichtsschreibung Relevanz erhalten und sich in den schon bestehenden Wissenspool einfügen bzw. diesen erweitern.⁴

-
- 2 Vgl. dazu aktuell: Christine Fornoff-Petrowski u. Melanie Unseld (Hg.), *Paare in Kunst und Wissenschaft*, Köln, Weimar, Wien 2021 (= Musik – Kultur – Gender 18). Siehe auch die angegebene Literatur im Beitrag von Michaela Krucsay im vorliegenden Band.
- 3 Der Begriff „kulturelles Handeln“ oder auch „musikkulturelles Handeln“ meint Aktivitäten und Tätigkeiten innerhalb des Kulturbereiches, die nicht limitiert sind auf eindimensionale Tätigkeiten (wie z.B. „nur“ Komponieren) und damit nicht den üblichen Bewertungskriterien unterzogen werden. Vielmehr werden mit dem Begriff die Beiträge von Frauen (und Männern) in den Vordergrund gerückt, die ihren Wert in der Gesamtheit der verschiedensten und miteinander verflochtenen Aktivitäten im Kulturleben erhalten. Der Begriff hat sich besonders nach 2005 in der Frauen- und Geschlechterforschung durchgesetzt. Zur Begriffsdefinition: Annette Kreuziger-Herr, „Kulturwissenschaft, Kulturgeschichte. 4. Kulturelles Handeln / Musikkulturelles Handeln“, in: Annette Kreuziger-Herr u. Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon. Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 320–321. Vgl. insbesondere auch die Publikationen von Susanne Rode-Breyman (Hg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln, Weimar, Wien 2007 (= Musik – Kultur – Gender 3); dies. (Hg.), *Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien 2009 (= Musik – Kultur – Gender 6); dies. u. Antje Tumat (Hg.), *Der Hof: Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien 2009 (= Musik – Kultur – Gender 12). Folgende Publikation ist derzeit im Erscheinen (geplant Oktober 2022): Maren Bagge u. Nicole K. Strohmann (Hg.), *Kulturelles Handeln | Macht | Mobil. Interdisziplinäre Studien zur gender- und musikbezogenen Mobilitätsforschung*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- 4 Die musikwissenschaftliche und musikspezifische Literatur zur Steiermark hält sich bis heute in Grenzen. Sieht man von Einzeldarstellungen zu spezifischen Themen oder neueren Beiträgen im *Österreichischen Musiklexikon* (online seit 2002: <https://www.musiklexikon.ac.at>) ab, so gelten folgende Werke des 20. Jahrhunderts immer noch als Standardliteratur: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Musik in der Steiermark. Katalog zur Landesausstellung 1980*, Graz 1980; Wolfgang Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, 2., völlig überarb. und erw. Aufl. der Ausg. 1962–1966, Graz 2009.

Inhaltlicher Überblick

Das Buch wird eingeleitet von zwei Beiträgen, die sich mit zwei das Generalthema betreffenden Forschungsfragen befassen. Während Barbara Boisits mit dem ersten Beitrag im Buch die vielfältigen Ansätze in der Regionalforschung vorstellt und kritisch beleuchtet, erläutert im nächsten Artikel Michaela Krucsay die Begriffe, die im Zusammenhang mit „Netzwerk“ und Ego-Dokumenten ins Spiel kommen und im kulturwissenschaftlichen Geschehen zu beachten sind.

In den beiden Hauptteilen des Sammelbandes stehen Lebenswege von bisher wenig erforschten Künstlerinnen⁵ im Vordergrund, wobei die Ausgangspunkte für die einzelnen Beiträge sehr unterschiedlich ausfallen.

Im ersten Teil des Buches nimmt der steirische Musiker, Komponist und Musikkritiker Anselm Hüttenbrenner, dessen Leben und Werk immer noch erstaunlich wenig Beachtung in Forschung und Praxis erfährt, eine zentrale Stellung ein. Ausgehend von seinem Stammbuch, das bisher nur in älteren Forschungsbeiträgen Erwähnung fand,⁶ werden Hüttenbrenners Beziehung zu Ludwig van Beethoven und Franz Schubert sowie seine Rolle bei Schuberts Aufenthalt in der Steiermark 1827 erörtert und erstmals Schülerinnen vorgestellt, die sich in das Stammbuch eingeschrieben haben. Bernhard Rainer, Johanna Unterpertinger und Marko Motnik beschäftigen sich mit Sidonie von Kalchberg, Caroline Perthaler und Sophie Linhart und diskutieren den jeweiligen Aktionsradius dieser Musikerinnen (Sängerinnen). Neben der Erschließung und Beschreibung von biografischen Daten und Fakten entstehen von dieser Basis ausgehend in diesen Aufsätzen neue Erkenntnisse hinsichtlich der Spiel-, Gesangs- und Unterrichtspraxis der Zeit. Diese konkreten Forschungsergebnisse können erst durch die Beschäftigung mit den Personen und ihren Beziehungen zum musikalischen Umfeld generiert werden. Mit der Präsentation dieser drei Frauen

5 Es sei an dieser Stelle an zwei Publikationen mit dem Schwerpunkt Gender, Musik und Steiermark verwiesen: Ingeborg Harer u. Karin Marsoner, *Künstlerinnen auf ihren Wegen. Ein „Nachtrag“ – Zur Geschichte des Grazer Musiklebens im 19. Jahrhundert*, Graz 2003 (= Grazer Gender Studies 9); Christa Brüstle (Hg.), *Musikerinnen in Graz und in der Steiermark. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Musiklebens als Handlungsraum für Frauen*, Graz 2020 (= Grazer Gender Studies 16).

6 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>. Siehe dazu folgende Literatur aus dem 20. Jahrhundert: Otto Erich Deutsch, „Ein unbekanntes Stammbuchblatt von Schubert“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* Nr. 14908, 23.2.1906, S. 8; Konrad Stekl, „Beethoven-Haare in Graz. Eine Bilddokumentation“, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 31/32 (1967), S. 8–13; Konrad Stekl, „Zur Dokumentation der Grazer Beethoven- und Schubert-Locken“, in: *Blätter für Heimatkunde* 41 (1967), S. 17–24; ders., „Ein kostbares Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner“, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 41 (1969), S. 8–14.

wird darüber hinaus die Lehr- und Mentor-Tätigkeit Hüttenbrenners aufgezeigt, die bisher aufgrund von fehlenden oder nicht berücksichtigten Quellen kaum darstellbar war. Das Umfeld von Hüttenbrenner zu erschließen, wäre ohne Schubert und Beethoven nicht möglich, weshalb die beiden Beiträge von Andrea Lindmayr-Brandl (über die Freundschaft zwischen Hüttenbrenner und Schubert) und Klaus Aringer (über die Frage, wie Beethovens Haarlocke in das Stammbuch Hüttenbrenners kam) diesen Anspruch erfüllen. Es muss betont werden, dass hier ein erster Versuch unternommen wurde, das Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner unter dem Aspekt der Freundschaft und in Hinblick auf die sich einschreibenden Personen zu untersuchen.⁷

Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner fehlen auch in den Beiträgen von Clemens Anton Klug (über Schubert in der Weststeiermark) und Ingeborg Harer (Auswertung der Ego-Dokumente von Sophie Müller) nicht. Diesen Beiträgen sowie dem von Klaus Hubmann ist gemeinsam, dass sie jeweils wenig bekanntes Quellenmaterial (darunter Ego-Dokumente) heranziehen und Details in Bezug auf Graz und die Steiermark sowie die Musikpraxis in den privaten Salons beleuchten.

Der zweite Teil des Buches widmet sich den Frauen im Kulturleben des späteren 19. Jahrhunderts und holt diese mit Bezug zur Stadt Graz vor den Vorhang. Wieder handelt es sich um das Kommen und Gehen, um Beziehungen zwischen Frauen und Männern in der Kunst, in Großstädten und Provinzstädten. Vorgestellt werden beispielsweise zwei aus Graz stammende Musikerinnen, die beide im Ausland ihre Karrieren fortsetzten: die Geigerin Marie Soldat-Röger (Juliane Oberegger) und die Pianistin und Pädagogin Emma Ritter-Bondy (Irina Vaterl). Die aus Lemberg stammende und dort in jungen Jahren aktive Komponistin Julie Baroni-Cavalcabò (Elisabeth Kappel) wählte jedoch im fortgeschrittenen Alter Graz als Wohnort, wo sich auch ihr musikalisches, familiäres Umfeld einfand und sie sich vermutlich am Kulturleben beteiligte. Einen Einblick in das noch relativ neue Gebiet der musikwissenschaftlichen Alltagsforschung gibt der Beitrag von Gudrun Rottensteiner, der auf der Basis von Tagebuchauswertungen alltägliche Bezüge zwischen Musik, Musikunterricht, Musizieren, Singen und Tanzen offenlegt, wobei die Tagebuchschreiberin, eine unbekannt junge Frau namens Johanna Caspaar, wie zufällig Alltägliches protokolliert und dabei für heutige Leser*innen die Selbstverständlichkeit des Musik-Machens sowie den Stellenwert des Musizierens im täglichen Leben der damaligen Zeit veranschaulicht, speziell den im Leben einer jungen heranwachsenden Frau, die keine Ambitionen in Richtung professionelles Musizieren zeigte.

7 Das Stammbuch Hüttenbrenners ist in der schon genannten Online-Stammbuch-Datenbank nicht vorhanden. Siehe dazu Anm. 1. Der Freundeskreis Franz Schuberts wurde immer wieder als allgemeines zentrales Thema in der Schubert-Forschung abgehandelt, siehe dazu als Beispiel: Eva Badura-Skoda, Gerold W. Gruber, Walburga Litschauer u. Carmen Ottner (Hg.), *Schubert und seine Freunde*, Wien 1999.

Eine Brücke zur bildenden Kunst wird schließlich im Beitrag über bildende Künstlerinnen von Gudrun Danzer geschlagen, die zwar in Graz im 19. Jahrhundert eine künstlerische Ausbildung erhielten, diese jedoch nicht immer berufsmäßig nützen konnten – Verbindungen zu anderen Städten und auch zur Musik werden am Beispiel der Lebensgeschichten sowie von einigen Werken dieser Künstlerinnen erkennbar. Wie auch so manchen Musikerinnen blieb auch den Malerinnen oft eine öffentliche und berufsmäßige Ausübung ihrer Kunst verwehrt.

Lesarten

Vier Perspektiven, die bei der Erforschung der einzelnen Themen und Aufsätze Leitlinien für alle Autor*innen und Beiträge bildeten, sollen nun zusammenfassend auf verschiedene Möglichkeiten, sich mit den Texten auseinanderzusetzen – auf verschiedene „Lesarten“ –, verweisen:

1. Graz

Aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts und mit dem Fokus auf die Stadt Graz, die in allen Beiträgen als Ausgangspunkt oder Zielpunkt, eben als Drehscheibe für künstlerisches und musikalisches Handeln fungiert, setzen sich die Autorinnen und Autoren zum Ziel, die Verbindungen zwischen Städten und konkreter noch die Netzwerke der in der Kunst aktiven Personen herauszufiltern. Dieser „rote Faden“ zeigt, dass damals durch diese Vernetzung „Kunst“ im weiteren Sinn zustande kam und heute die Quellenforschung neue Facetten dieses Kulturlebens sichtbar macht.

Wer kommt, wer bleibt, wer geht und wer kehrt zurück? Das sind damals wie heute die wesentlichen Fragen, die eine künstlerische Karriere bestimmen, lenken und charakterisieren und die für das Ergebnis des Musikmachens, für das Kulturleben, ausschlaggebend sind. Provinzstädte werden oft im Vergleich zu den Kulturzentren der Großstädte nachrangig behandelt – in der Praxis (im Konzert- und Kulturleben) genauso wie in der Wissenschaft. Immer schon verstand sich Graz als Sprungbrett für die Welt. Es gab und gibt jedoch auch Rückkehrende, die auswärtige Erfahrungen in die Provinzstadt zurückbringen. Der Austausch mit den kulturellen Zentren war eigenständigen Entwicklungen in vielen Bereichen einer Kleinstadt auch förderlich, was am Beispiel von Graz gezeigt werden kann. Schon Franz Schubert mutmaßte in Bezug auf Anselms Hüttenbrenners Rückkehr von Wien nach Graz über dessen Beweggründe und schreibt 1819 an den Freund, er wäre wohl *„lieber in Grätz der*

Erste, als in Wien der zweyte“.⁸ Und 1827, im Jahr, als Franz Schubert seinen Freund Anselm Hüttenbrenner in Graz und die Weststeiermark besuchte, berichtete die *Allgemeine Zeitung Leipzig* über das Musikleben in Graz, um es gleichzeitig mit Wien zu vergleichen:

*Dass hier [in Graz] die Tonkunst eifrig betrieben wird und einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erreicht hat, ist unter den vielen günstigen Umständen besonders der Nähe von Wien zuzuschreiben. Eine nicht geringe Anzahl unserer Akademiker reiset dahin, um dort die Studien zu vollenden; die Musikalischen aus ihnen benutzen den Aufenthalt in der Residenz, um sich in der Tonkunst möglichst auszubilden, kehren mit geläutertem Geschmack in die Heimath zurück und sind bemüht, die erworbene Kenntniss fruchtbringend zu machen. Manches kunstgeübte Wiener Fräulein schiffet im Nachen der Ehe zu uns und schmückt den vaterländischen Kunsttempel mit neuen Kränzen. Alljährlich besuchen auswärtige und Wiener Virtuosen das anlockende Grätz, lassen sich öffentlich und in Privatzirkeln hören, und spornen mächtig zur Nacheiferung an. Wird irgendwo ein neues grosses Werk angekündet, so wird es ungesäumt verschrieben und bey uns zuweilen früher als in Wien zur Ausführung gebracht, in dem die hiesigen Musikfreunde sich schneller zusammenfinden und ohne weitläufige Debatten zur Sache schreiten.*⁹

So wurde schon damals festgestellt, dass sich in der Provinzstadt auch Gelegenheiten des kulturellen Handelns boten, die nur jenseits der damaligen Großstadt möglich waren. Verschiedene Voraussetzungen, Rahmenbedingungen, können genannt werden, warum einheimische, zugezogene oder heimkehrende künstlerische Persönlichkeiten – Frauen und Männer – in Graz einen günstigen Nährboden für die Kunstausübung vorfanden.

2. Verbindungen

1823 berichtet der Dichter und Schriftsteller Ignaz Franz Castelli:

Als ich das letzte Mal in Grätz war, welches die Franzosen mir so recht aus der Seele doppelsinnig: La ville des Graces au bord de l'amour (la ville de Graz au bord de la Mur, – der Name des Flusses) nannten, da fühlte ich wieder lebhafter als je, daß mich kein Land, so

8 Brief von Franz Schubert an Anselm Hüttenbrenner 19. Mai 1819, Wienbibliothek, Signatur HIN 025600 https://schubert-online.at/activpage/briefe_einzelsicht.php?briefe_id=5&herkunft=allebriefe (24.6.2022). Zur Freundschaft von Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner siehe den Beitrag von Andrea Lindmayr-Brandl in diesem Band.

9 „Zustand der Musik in Grätz“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung Leipzig* 29. Jg., Nr. 5, 31.1.1827, Sp. 75–78, hier Sp. 75–76. Vgl. auch: Ingeborg Harer, „Musizieren – lernen und lehren. Zum kulturellen Handeln von Frauen in Graz im 19. Jahrhundert“, in: Christa Brüstle (Hg.), *Musikerinnen in Graz und in der Steiermark. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Musiklebens als Handlungsraum für Frauen*, Graz 2020 (= Grazer Gender Studies 16), S. 17–41, hier S. 25.

*wie Steyermark, keine Stadt und kein Städtchen, so wie Grätz, anspricht, daß ich hier einst nach überstandenen Mühen des Lebens so gern der [sic] Ruhe genießen möchte, hier, wo Luft und Licht, Pflanzen und Steine, Thiere und Menschen mir freundlicher und üppiger vorkommen, als irgend anderswo, ja es bedünkte mich fast, man könnte unter diesem grünen Teppich, und auf den tausend freundlichen Plätzchen rings umher den langen Schlaf rubiger schlafen, als an andern Stellen, und die Erde ruhe leichter auf den Müden.*¹⁰

Neben sozial-historischen und geografischen Merkmalen – billigere Lebenskosten, südliche Lage mit südlichem Klima, Landschaft und Natur, Größe und Einwohnerzahl¹¹ – sind auch ein in Graz sich stetig entwickelndes Kulturleben und das Vorhandensein von musikalischen (privaten und öffentlichen) Unterrichtseinrichtungen zu nennen, welche die Grundlagen für die Attraktivität der Stadt lieferten. Viele Entwicklungen im Kulturleben von Graz verliefen jedoch ähnlich wie in Wien. Man denke beispielsweise an die Gründung des Musikvereins in beiden Städten (Wien 1812, Graz 1815) und im Anschluss daran die Eröffnung der Konservatorien samt Singschulen (Wien 1817, Graz 1816). Die Anfänge des bürgerlichen Konzertlebens sind hier anzusetzen, Opern- und Theaterbühnen gab es ausreichend in beiden Städten, so wie die Gewohnheit, täglich Theater oder Konzert zu besuchen, da wie dort ausgeprägt war. Die Form des privaten Musizierens in den Salons entfaltete sich in Graz genauso reichhaltig wie in Wien. Auch der Austausch zwischen den Salons von Wien und Graz war gegeben und einer der Protagonisten in diesem Bereich war Anselm Hüttenbrenner. Musikverlage und Instrumentenmacher erfüllten dort und da die Wünsche der Musiker und Musikerinnen. Manchmal jedoch war Graz der Großstadt Wien voraus: Das erste Mozart-Denkmal entstand 1792 beispielsweise in Graz – als Ergebnis einer frühen Tradition des Musizierens von Mozart'scher Musik im privaten Kreis. Der erste außerhalb von Wien produzierte Erstdruck von Schubertliedern erfolgte im Verlag Kienreich im Jahr 1828 in Graz.¹² Diese Initiativen sind als Ergebnis einer reichhaltigen Musizierlandschaft zu sehen, in die verschiedene Grazer Familien eingebunden waren, darunter auch die Verleger-Familie Kienreich.

Gerade *weil* es Verbindungen zu Wien gab, konnte man in Graz oft unter den Ersten sein – schneller Initiativen ergreifen, Ideen aus der Großstadt umsetzen oder individuell lokale Bekanntheit erreichen. Hinzu kam, dass – trotz dieser damals schon eigenständigen Musik- und Kulturszene – auswärtige Künstler und Künstlerinnen von Weltruf ihr Können in Graz öffentlich präsentierten. Eventuell erlebten auswär-

10 Ignaz Franz Castelli, „Mitteilungen von meinen Reisen IV“, in: *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 141, 22.7.1823, Sp. 1129–1132, hier Sp. 1129.

11 Alice M. Hanson, *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1987 (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 15), S. 18–19; Harer, „Musizieren – lernen und lehren“, S. 18–19.

12 *Steyermärkisches Intelligenzblatt zur Grätzer Zeitung* Nr. 79, 17.5.1828.

tige Musiker und Musikerinnen, also internationale Größen, mehr Begeisterung vom Provinzpublikum als in Wien, wo Auftritte von damaligen „Stars“ häufiger waren.¹³

Franz Schubert wusste nach seinem Besuch in Graz 1827 die Besonderheiten der Steiermark herauszustreichen. Dabei bezog er sich explizit auf das erlebte ungezwungene Zusammenkommen beim Musizieren und die heitere Gemütslage der Menschen, wie er in einem Brief 1827 retrospektiv schreibt: *„In Grätz erkannte ich bald die ungekünstelte und offene Weise mit und neben einander zu seyn, in die ich bey längerem Aufenthalt sicher noch mehr eingedrungen seyn würde.“*¹⁴

3. Musikerinnen, Sängerinnen, Künstlerinnen

Der Blick auf die weibliche Teilhabe am Musikleben eröffnet neue Forschungsmöglichkeiten und rückt dabei das musikkulturelle Handeln der Akteurinnen in den Vordergrund. Die musikalischen Ausbildungsmöglichkeiten auf verschiedenen Musikinstrumenten wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts auch in Graz erweitert. Von auswärts kommende und in Graz auftretende Instrumentalistinnen und Sängerinnen waren im Rahmen ihrer Auftritte oft willkommene Gäste in den privaten Zirkeln der Stadt. Gerade in Zeiten, als die Reisemöglichkeiten für junge Frauen beschränkt waren – es also beispielsweise für klavierspielende junge Grazerinnen kaum möglich war, eigenständig Erfahrungen außerhalb von Graz zu sammeln – dürften Gastauftritte von renommierten, international tätigen Künstlerinnen einen unschätzbaren Einfluss auf die musizierende Jugend ausgeübt haben.¹⁵ Die Zahl der Instrumentalistinnen nahm in Graz stetig zu, und es ist Anselm Hüttenbrenner, der dies bemerkt und 1837 in einer Zeitungskritik die Zeit für gekommen hält, dass die Frauen in Graz endlich auf den Bühnen zu sehen sein sollten und nicht nur im Zuschauerraum: *„Das zarte Geschlecht, welches so viel Liebe und Beruf für die Tonkunst fühlt, sollte in einer Academie nicht bloß die Affiche, sondern auch das Notenblatt vor Augen haben.“*¹⁶

13 Vgl. dazu auch Harer, „Musizieren – lernen und lehren“, S. 25–26.

14 Brief Franz Schuberts an Marie Pachler, Wien 27. September 1827. Zitiert nach: Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964, S. 452–453. Siehe auch den Beitrag von Clemens Anton Klug im vorliegenden Band.

15 Beispielsweise trat Clara Wieck-Schumann mehrfach in Graz auf. Vgl. Harer, „Musizieren – lernen und lehren“, S. 25–26.

16 Anselm Hüttenbrenner, „Concert des Herrn Jany“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 124, 17.10.1837. Siehe dazu auch Ingeborg Harer, „Musikalische Wirkungsfelder der bürgerlichen Frau“, in: Barbara Boisits u. Klaus Hubmann (Hg.), *Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche. Symposium ‚Wenn man wüsste, was Sie bei Ihrer Musik denken‘ (Franz Grillparzer in Beethovens Konversationsbuch). Betrachtungen zur Musizierpraxis des Biedermeier im sozio-politischen Kontext*, Wien 2004 (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 5), S. 49–66, hier S. 52.

4. Stammbücher und Tagebücher

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind aus Anselm Hüttenbrenners Stammbuch verschiedene Verbindungen zu musikalischen Persönlichkeiten ersichtlich. Während der Eintrag von Franz Schubert und die Haarlocke von Ludwig van Beethoven in der einschlägigen Forschung dokumentiert sind,¹⁷ blieben die anderen sich in das Stammbuch Einschreibenden unbeachtet. Auffallend ist, dass Musikerinnen-namen relativ häufig in diesem Erinnerungsbuch vorkommen. Anselm Hüttenbrenner unterhielt sehr gute Kontakte zu den musikalischen Kreisen in Wien und Graz. Er war nicht nur in Verbindung mit den verschiedenen Männern des Kulturlebens, sondern auch – wie klar hervorgeht – mit den in der Kunst tätigen Frauen. Zum einen Teil waren diese seine Schülerinnen, zum anderen Frauen seines Umfelds, die er unterstützte oder von denen er sich unterstützt fühlte. Die Beziehungen der Persönlichkeiten untereinander, die sich im Stammbuch mit Worten und Versen verewigten, waren geprägt u.a. von familiären Bindungen (Verwandtschaft), Freundschaft und wertschätzender gegenseitiger Abhängigkeit (Auftrittsmöglichkeiten in Graz, Lehrer-Schüler*innen-Verhältnis, Förderung). Das Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner legt Zeugnis ab von den Netzwerken mit Gleichgesinnten im Kunst- und Kulturbereich, zeigt die Reisetätigkeit und Aufenthaltsorte des Stammbuchhalters sowie dessen Rolle als Freund, Lehrer und Mentor.

Nicht nur Stammbücher,¹⁸ sondern auch Tagebücher zeigen Netzwerke und Freundschaften auf, wenngleich in diesem schriftlichen Medium Ereignisse, alltägliche Vorkommnisse, aber auch Musikalisches (Berichte über das Musizieren) protokolliert und die daran teilnehmenden Personen zwar genannt, jedoch persönlich nicht charakterisiert werden. So geht ihre Beziehung zu den Tagebuchschreiber*innen zumeist nicht aus den Einträgen hervor, ganz im Gegensatz zu Stammbucheintragungen, die immer auch Auskunft über die Personenkonstellation, den Grund für die Eintragung und die persönliche, oft emotional geprägte Beziehung geben. Aus Tagebucheintragungen kann jedoch die Häufigkeit von Kontaktaufnahmen und Besuchen im Rahmen von musikalischen Zusammenkünften abgelesen und der „Sitz im Leben“ von Musik für professionelle wie auch ausschließlich im privaten Bereich tätige Musiker*innen erschlossen werden. So nimmt der Name Hüttenbrenner einen wichtigen Platz im Tagebuch der damals in Wien lebenden Schauspielerin und Sän-

17 Siehe dazu Anm. 6.

18 Was ein Stammbuch alles leistet, d.h. wie ein Stammbuch zum Tagebuch umfunktioniert werden kann und dabei musikalische Verbindungen für die Nachwelt offenlegt, muss wohl als spannender Spezialfall gelten. Dieser wird im Beitrag von Michaela Krucsay als einzigartiges Beispiel vorgestellt. Das Stammbuch/Tagebuch stand in Besitz der Geigerin Hedi Gigler-Dongas. Inhaltlich entsteht mit den Ausführungen von Krucsay hier eine Brücke zum Beitrag über Marie Soldat-Röger von Juliane Oberegger im zweiten Teil des Buches.

gerin Sophie Müller ein. Eine Verbindung zu Graz ist durch die Grazer Saloniere und Pianistin Marie Pachler und ihren Ehemann gegeben, die in den Tagebuchaufzeichnungen Müllers erwähnt werden und sich dann auch in deren Stammbuch einschreiben. Wie das Musizieren und Komponieren in Wechselbeziehung stehen, zeigen in Bezug auf den Tätigkeitsbereich von Julie Baroni-Cavalcabò gleich mehrere Tagebücher,¹⁹ die mit einschlägigen Textstellen und gemeinsam mit Briefquellen Stück für Stück ein „Mosaik“ zum privaten Musizieren entstehen lassen, sodass die Komponistin nicht nur mit einer bestimmten Anzahl an komponierten Werken, also reduziert auf ihre quantitative und qualitative Leistung als Komponistin, gezeigt wird. Von Interesse sind die in Tagebüchern notierten Tagesabläufe jeweils dann, wenn sie in Verbindung mit Musik stehen und gewisse soziokulturelle Zusammenhänge sichtbar werden, die verschiedene Musiziersituationen unter Einbindung von weiteren Personen umrahmen – egal ob es sich um „berühmte“ Gäste und Ausführende handelt (z.B. Franz Schubert, Anselm Hüttenbrenner) oder um unbekannte Personen (Johanna Caspaar und Freundeskreis).

Das Zustandekommen von Netzwerken und das Aufrechterhalten von berufsbedingten, aber auch privaten, freundschaftlichen und familiären Kontakten zeigen sich im Kunst- und Kulturleben des 19. Jahrhunderts als essentielle Kriterien für die Musikpraxis. In diesem Zusammenhang ist es wesentlich zu betonen, dass die Frauen, die im Fokus der jeweiligen Beiträge in diesem Buch stehen, oft nicht „nur“ als Musikerin, Lehrende, Komponistin, Malerin oder ähnlich zu bezeichnen sind, sondern dass ihr Tätigkeitsbereich mehr als auf einen „Beruf“ konzentriert und weitaus vielfältiger war, wenn man überhaupt von einer Berufsausübung im heutigen Sinn sprechen kann. Dasselbe gilt zum Teil auch für die hier angesprochenen Männer, seien es die Brüder Hüttenbrenner oder auch der „Vermittler“ in Kulturangelegenheiten Johann Baptist Jenger.²⁰

Wenn am Anfang des Buches die erwähnten Beiträge zur Regionalforschung und zur Erforschung von Ego-Dokumenten und zu Netzwerken die methodische Basis sowie grundsätzliche Überlegungen vorstellten, die in irgendeiner Form in allen Beiträgen anzutreffen sind, so gibt es auch zwischen den Texten Verbindungen, Berührungspunkte und wiederkehrende Namen und Orte. Gleichzeitig öffnet jeder einzelne Beitrag für sich wieder neue Verzweigungsmöglichkeiten und Knotenpunkte, „Drehscheiben“ für musikkulturelle Verbindungen, die durch die Lektüre der Texte nachvollzogen werden können oder auch noch auf Erschließung warten.

19 Es sind jene von Clara und Robert Schumann sowie von Franz Xaver Mozart. Siehe dazu den Beitrag von Elisabeth Kappel im vorliegenden Band.

20 Werner Aderhold, „Johann Baptist Jenger – der Mittler“, in: Eva Badura-Skoda, Gerold W. Gruber, Walburga Litschauer u. Carmen Ottner (Hg.), *Schubert und seine Freunde*, Wien 1999, S. 303–310.

Forschungsansätze

Chancen und Perspektiven einer regionalen Musikforschung¹

BARBARA BOISITS

Wir sind überzeugt, daß es unmöglich ist, ohne eine detaillierte, spezialisierte regionale Musikforschung die Musik in allen ihren Besonderheiten und in ihrem unendlichen Reichtum und Abwandlungsformen zu erfassen.²

Diese Worte stammen von dem slowakischen Ethnomusikologen Oskár Elsček (*1931), der 1992 den Versuch unternahm, eine Systematik der gesamten Musikwissenschaft vorzulegen. Dieser emphatischen Einschätzung regionaler Musikforschung stehen Auffassungen gegenüber, die ihre Bedeutung infrage stellen, sie als Produzentin mäßig interessanter, dem Provinzialismus huldigender Ergebnisse sehen, allenfalls noch als Zulieferin größerer, überregionaler Musikgeschichten, indem etwa das regionale Umfeld „großer“ Komponisten zu deren besserem Verständnis untersucht wird, wobei nicht selten auch Musikliebhaber*innen vor Ort oder Lokalhistoriker*innen, nicht aber unbedingt Musikwissenschaftler*innen entsprechende Beiträge liefern. Überspitzt könnte man formulieren, dass hier mitunter die Ortskenntnis vor der Fachkenntnis den Vorzug hat. Doch was macht den Reiz lokalhistorischer Forschung aus?

Friedrich Nietzsche (1844–1900) hat in seiner zweiten *Unzeitgemässen Betrachtung* drei Arten der Geschichtsschreibung unterschieden: eine monumentalische, eine antiquarische und eine kritische. Die antiquarische Historie gehört nach ihm „dem Bewahrenden und Verehrenden, dem, der mit Treue und Liebe dorthin zurückblickt, woher er kommt [...]“. ³ Kritisch merkt er aber an, dass der „antiquarische Sinn [...] immer ein höchst beschränktes Gesichtsfeld [hat]; das Allermeiste nimmt er gar nicht wahr, und das Wenige, was er sieht, sieht er viel zu nahe und isolirt; er kann es

- 1 Ausgangspunkt dieses Beitrags bildet ein Vortrag, den ich 2016 bei der Brucknertagung *Musik im Kremstal* unter dem Titel „Regionale Musikforschung. Chancen und Perspektiven“ in Kremsmünster gehalten habe.
- 2 Oskár Elsček, *Die Musikforschung der Gegenwart, ihre Systematik, Theorie und Entwicklung*, Band 1, Wien-Föhrenau 1992 (= Acta Ethnologica et Linguistica 64, Series Musicologica 4), S. 98f.
- 3 Friedrich Nietzsche, „Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“, in: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hg.), *Kritische Studienausgabe*, Band 1, München 1988, S. 243–334, hier S. 265.



*nicht messen und nimmt deshalb alles als gleich wichtig und deshalb jedes Einzelne als zu wichtig.*⁴

Geschadet hat der Regionalforschung in den folgenden Jahrzehnten außerdem ihre Anfälligkeit für rassentheoretische Ansichten, also die Überzeugung, dass Stammescharakter, Landschaft und Klima Musik und Kultur wesentlich determinieren. So fragte etwa im Jahre 1922 der deutsche Musikwissenschaftler Willi Kahl (1893–1962) mit Blick auf die Möglichkeiten einer rheinischen Musikregion: „Gibt es denn eine rheinische Musik mit rassemäßig und landschaftlich bedingten Merkmalen, wie man von schwäbischer oder etwa norddeutscher musikalischer Heimatkunst sprechen darf?“⁵ Einen unrühmlichen Höhepunkt erreichte diese Entwicklung mit Hans Joachim Mosers (1889–1967) Buch *Die Musik der deutschen Stämme* (1957).

Diesen Haut goût einerseits des Ephemeren und Antiquierten, andererseits des politisch Belasteten, der der Regionalforschung anhaftete, legte die Geschichtswissenschaft zunehmend ab den 1970er-Jahren ab. Mit der Hinwendung zur Sozial- und Gesellschaftsgeschichte (etwa durch die *Bielefelder Schule*) ging eine Aufwertung der sogenannten Mikrogeschichte mit dem Anspruch einher, an einem konkreten Ort die Vielfalt politischer, sozialer, konfessioneller, technischer, kultureller, ästhetischer usw. Bezüge zu erforschen. Zwar sollte eine Vielzahl solcher Mikrogeschichten einer synthetischen Gesamtdarstellung zuarbeiten, doch durften diese auch Eigenwert beanspruchen. Daneben spielten und spielen auch spezifische Funktionen eine Rolle, die mit der regionalen Verankerung zu tun haben: Stärkung der regionalen Identität („Heimatliebe“), Engagement der Forscher*innen in Vereinen, bei Führungen, Ausstellungen, Konzerten, Jubiläen, Kursen u.a.⁶

Nicht nur die Regionalforschung selbst, sondern auch der ihr zugrundeliegende Raumbegriff machte in den letzten Jahrzehnten entscheidende Wandlungen durch. Die neuere, stark von der Soziologie geprägte Raumforschung⁷ hat uns gelehrt, einen Raum und daher auch eine Region nicht ausschließlich territorial zu definieren, sondern mindestens ebenso die soziale Konstruktion von Räumen in den Blick zu nehmen. Michel de Certeau (1925–1986) hat diese Sichtweise auf die prägnante Formel gebracht, wonach „*der Raum ein Ort [sei], mit dem man etwas macht*“.⁸ Das hat unmittelbare Auswirkungen auf die Definition einer Region. So kann beispielsweise

4 Ebenda, S. 267.

5 Willi Kahl, „Von jungrheinischer Musik“, in: *Die Westmark* 2 (1922), S. 142, zitiert nach Joachim Kremer, „Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ‚Konzepts‘“, in: *Die Musikforschung* 57/2 (2004), S. 110–121, hier S. 112.

6 Siehe dazu auch Werner Freitag, „Landesgeschichte als Synthese – Regionalgeschichte als Methode?“, in: *Westfälische Forschungen* 54 (2004), S. 291–305.

7 Als Standardwerk sei hier Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001 angeführt.

8 Michel de Certeau, „Praktiken im Raum“, in: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 343–353, hier S. 345.

die praktikable Beschränkung auf die seit 1918 existierenden Grenzen der heutigen Steiermark nicht jedem Forschungsgegenstand gerecht werden. Biografien wie etwa jene Anselm Hüttenbrenners⁹ oder Hugo Wolfs weisen in die Untersteiermark (heute Slowenien), deren Nichtberücksichtigung zu einer inakzeptablen Verzerrung führen würde. Andere Themen erheischen wiederum die Berücksichtigung einer zwei oder mehrere Bundesländer übergreifenden Region, etwa die Volksmusik des Salzkammerguts.¹⁰ Überhaupt lässt die Volksmusikforschung von Beginn an eine regionale Ausrichtung erkennen.¹¹

Unübersehbar ist die Abhängigkeit der Wertschätzung regionaler Forschungen auch von der „großpolitischen“ Lage. Ob musikhistorische Entwicklungen im regionalen, nationalen, europäischen oder globalen Zusammenhang betrachtet werden, also auf der Mikro-, Meso- oder Makroebene, ist auch eine Frage politischer und damit forschungspolitischer Rahmenbedingungen. Dominierte seit dem 19. Jahrhundert bis weit in das 20. Jahrhundert hinein das nationale Paradigma, also die Einteilung von (Musik-)Geschichte nach nationalstaatlichen Kriterien (man denke nur an diverse Denkmälerausgaben¹²), so war mit der Erweiterung der Europäischen Union Ende des 20. Jahrhunderts der übernationale, europäische Rahmen angesagt, dessen Erforschung durch die Forschungsrahmenprogramme der EU (derzeit *Horizon Europe* als 9. Rahmenprogramm) massiv unterstützt wurde, die für die Geisteswissenschaften Ausschreibungen à la *Culture beyond borders*, *European Identity* usw. lancierten.

Wenn auch nicht zu leugnen ist, dass das nationale Paradigma nicht zuletzt durch die politische Entwicklung in einigen Mitgliedsstaaten der EU gerade eine gewisse Renaissance erfährt, so ist doch andererseits nicht zu übersehen, dass die kleineren regionalen neben den größeren europäischen Zusammenhängen sich einer gewissen Konjunktur erfreuen.

9 Siehe dazu beispielsweise den Beitrag von Marko Motnik in diesem Band sowie ders., „Anselm Hüttenbrenner in Lower Styria (1853–1858)“, in: *De musica disserenda* 18/1–2 (2022), S. 77–126.

10 Vgl. Gerlinde Haid u. Rudolf Flotzinger, Art. „Salzkammergut“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begründet von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Stand: 2005, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e042> (18.5.2022).

11 Siehe Joachim Kremer, Art. „Regionalforschung“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 8, zweite neu bearbeitete Auflage Kassel u. Stuttgart 1998, Sp. 727–739, hier Sp. 728.

12 Beispielhaft seien die *Denkmäler deutscher Tonkunst* (ab 1892), die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (ab 1894), *L'arte musicale in Italia* (ab 1897), die *Musica antiqua bohemica* (ab 1943), die *Musica britannica* (ab 1951) und die *Monumenta hungariae musicae* (ab 1963) angeführt. Vgl. die umfangreiche, von Dietrich Berke zusammengestellte Liste der Denkmälerausgaben bei: ders. u. Wolfgang Schmieder, Art. „Denkmäler und Gesamtausgaben“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 2, zweite neu bearbeitete Auflage Kassel u. Stuttgart 1995, Sp. 1109–1155, hier Sp. 1129–1154.

Es seien daher einige Punkte angesprochen, die die Vorzüge und Chancen regionaler Musikforschung aufzeigen.

1. Grundlagenforschung im Sinne umfassender Quellenforschung und -bereitstellung

Dass regionale Landes-, Stadt-, Vereinsarchive usw. einen schier unerschöpflichen Schatz an Quellen beherbergen, bedarf keiner weiteren Beweisführung. Ein Problem stellen vielmehr geeignete Kriterien für eine Quellenauswahl, -edition und -dokumentation dar. Ob es sich um die *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* (seit 1993) oder die sich örtlich und zeitlich auf Innerösterreich beschränkende *Musik alter Meiser* (seit 1954) handelt, um nur zwei Beispiele nennen: Alles zu edieren, erscheint unmöglich. Hier können Digitalisierungsprojekte zwar rasch für eine verbreiterte Quellenbasis sorgen. Die sorgfältige Annotation und der erklärende Kommentar durch die Wissenschaft lässt sich aber nicht im selben Ausmaß beschleunigen.¹³ Zugleich handelt es sich darum, die einzelne Quelle in ihrem vollen Funktionszusammenhang zu erschließen, denn:

*Eine Funktionsbeschreibung der musikalischen Quelle [...] bedarf einer Kenntnis und Zusammenschau möglichst aller eruierbaren im umfassenden Sinne ‚kulturellen‘ [...] Voraussetzungen, um die Entstehungsbedingungen und Wirkungsansprüche des Werkes in Abhängigkeit von der einmaligen historischen Situation erfassen und bewerten zu können.*¹⁴

2. Umfassende Darstellung kleinräumiger Verhältnisse statt einseitiger Entwicklungsgeschichte

Die quellengesättigte buchstäbliche Verortung von Musikgeschichte vermeidet viel eher die Eliminierung von so vielem, was nicht in die „große“ oder „Meistererzählung“ passt. Nicht nur musikalische Akteur*innen, Ereignisse und Werke erster Ordnung kommen zu Wort, sondern die Vielfalt musikbezogener Handlungen, einge-

13 Vorbildlich kann hier als Beispiel das an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durchgeführte Projekt *Cantus Network: Liturgie und Musik in der mittelalterlichen Kirchenprovinz Salzburg* (Projektleitung: Franz Karl Praßl, Robert Klugseder) genannt werden, das bestimmte musikalisch-liturgische Quellen (sog. Libri Ordinarii) dieser Region digital ediert und kommentiert. Siehe <https://gams.uni-graz.at/context:cantus> (27.4.2022).

14 Reiner Nägele, „Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?“, in: *Die Musikforschung* 57/2 (2004), S. 121–133, hier S. 129. Die in diesem Band vorgenommene Kontextualisierung und Funktionsbeschreibung von Hüttenbrenners Stammbuch liefert dafür ein ausgezeichnetes Beispiel.

bettet in eine konkrete Lebenswelt. Diese Vorgangsweise besitzt Überschneidungen mit ethnomusikologischen Verfahren. Ein breiter, nicht ideologisch oder ästhetisch vorbelasteter Musikbegriff wird das, was musikalisch gewesen ist, viel besser in den Blick nehmen können. Viel eher kann es auch auf dieser Ebene gelingen, durch einen interdisziplinären Ansatz Musikgeschichte mit anderen „Geschichten“ (wie der Sozial-, Wirtschafts- oder Kulturgeschichte) zu verknüpfen. Es findet hier genau das statt, was der amerikanische Anthropologe Clifford Geertz als „*dichte Beschreibung*“ („*thick description*“) konzeptualisiert hat.¹⁵ Radikale Lokalisierbarkeit wird zum Programm, „*always spatialize*“¹⁶ zum Kampfruf. Joachim Kremer verwendet für diesen Vorgang das Bild der „*Tiefenbohrung*“,¹⁷ die er als ein „*über die regionale Fokussierung zu leistende[s] Aufeinanderbeziehen von Quellen, Informationen und Sichtweisen*“¹⁸ definiert, das in dieser Qualität von keiner überregionalen Forschung zu leisten sei. Befreit von den ideologischen Vorannahmen früherer Generationen, erlaube die Regionalforschung eine einzigartige Zusammenschau:

*Statt statischer Zuordnung werden heute interregionale Verwebungen, Kulturtransfer, Mobilität, Migration sowie auch Emigration und Remigration von Musikern und Repertoire, Mikrogeschichte, Alltagsgeschichte, Mentalitätsgeschichte und schließlich die Ausbildung regionaler Identitäten bei gleichzeitiger Globalisierung thematisiert.*¹⁹

Auf diese Weise werden auch chronisch marginalisierte Bereiche (darunter die Leistungen von Musikerinnen bzw. Frauen im Musikleben²⁰) in den Blick genommen. Umgekehrt verliert ein noch dem Geniedenken verhaftetes Verständnis von „auratischen“ Werken an Bedeutung. Werke „*erscheinen jetzt weniger als individuelle Schöpfungen denn als Spuren kommunikativen, identitätsstiftenden Handelns in einem rekonstruierbaren Arbeits- und Argumentationszusammenhang*“.²¹ Einer einseitigen, evolutionären Auffassung von Musikgeschichte, die mit Begriffen wie Fortschritt und Rückschritt argumentiert, wird damit der Boden entzogen. Die Erforschung weniger bekannter Räume geht somit Hand in Hand mit einer Aufwertung kulturel-

15 Clifford Geertz, „Thick description. Toward an Interpretive Theory of Culture“, in: ders., *The Interpretation of Culture. Selected Essays*, New York 1973, S. 3–30; deutsch als *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M. 2003.

16 Susan Stanford Friedman hat den Aufruf in Abwandlung von Fredric Jamesons berühmter Formulierung „*always historicize*“ (1981) geprägt. Dies., *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*, New York 2015, S. 84.

17 Kremer, „Regionalforschung“, Sp. 729.

18 Ebenda, Sp. 733.

19 Ebenda, Sp. 731.

20 Siehe dazu auch einige Beiträge in diesem Band.

21 Dörte Schmidt, „Landvermesserinnen, oder: Wie die Geschlechterforschung von der Regionalisierung der Musikgeschichte profitiert“, in: Martina Rebmann u. Reiner Nägele (Hg.), *Klangwelten: Lebenswelten. Komponistinnen in Südwestdeutschland*, Stuttgart [2004], S. 211–227, hier S. 221.

ler Praktiken und Handlungen bei gleichzeitiger Delegitimierung genieästhetischer Ansätze:

Die Veränderungen der Fragestellungen erstens von den unerwarteten Räumen, deren Vielfältigkeit wieder zu entdecken ist, zweitens von der Textgeschichte, d.h. von den Artefakten, zu den Praxisformen, also der Prägung musikalischer Kultur durch kulturelles Handeln, drittens von den genial schaffenden Individuen zur Rekonstruktion von Netzwerken und Atmosphären, die etwas zustande kommen lassen – sie werden unsere historiographischen Möglichkeiten und methodischen Entscheidungen sowie die daraus folgenden Einsichten erheblich erweitern.²²

3. Regionale Erkenntnisse sind von überregionaler Bedeutung, ohne darin aufgehen zu müssen

Die Region wird zum konkreten „*Anschauungsfeld*“²³ größerer Zusammenhänge. Denn nur „*am Ort lassen sich Voraussetzungen, Ansätze und Verlaufsformen strukturwandelnder Prozesse aufspüren und einwirkende Faktoren in ihrer Gewichtung und Tragweite erkennen.*“²⁴ Befasst man sich beispielsweise mit einem Männergesangsverein eines Ortes, so erfährt man nicht nur etwas über diesen, sondern darüber hinaus ganz allgemein etwas über das musikalische Vereinswesen bzw. trägt zu dessen Erkenntnis und Begriffsbildung bei. In Abwandlung eines bekannten Zitats könnte man auch sagen: Die regionale Musikgeschichte ist die kleine Welt, in der die große ihre Probe hält.²⁵ Aber ganz abgesehen von ihrem Beitrag zu einem größeren Zusammenhang steht ihr selbst der Vergleich mit anderen Regionen gut an: Erst durch ein komparatistisches Verfahren kann nämlich das Besondere, aber auch das Allgemeine bzw. Typische eines spezifischen regionalen Musiklebens erkannt werden.²⁶ Beim

22 Susanne Rode-Breymann, „Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung“, in: dies. (Hg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln, Weimar u. Wien 2007 (= Musik – Kultur – Gender 3), S. 269–284, hier S. 284.

23 Ernst Hinrichs, „Regionale Sozialgeschichte als Methode der modernen Geschichtswissenschaft“, in: ders. u. Wilhelm Norden (Hg.), *Regionalgeschichte. Probleme und Beispiele*, Hildesheim 1980, S. 1–20, hier S. 11.

24 Wolfgang Köllmann, „Zur Bedeutung der Regionalgeschichte im Rahmen struktur- und sozialgeschichtlicher Konzeptionen“, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 15 (1975), S. 43–50, hier S. 45.

25 Frei nach Friedrich Hebbel: „*Dies Oesterreich ist eine kleine Welt, / In der die große ihre Probe hält, / Und waltet erst bei uns das Gleichgewicht, / so wird's auch in der andern wieder licht.*“ Aus dem „Prolog zum 26. Februar“, in: *Wiener Zeitung*. Abendblatt Nr. 48 vom 27. Februar 1862, S. 190.

26 Ein solcher Vergleich steht auch im Zentrum dieses Bandes. Im Übrigen sind die deutschsprachigen Musikzeitschriften voll von der wechselseitigen Kenntnissnahme des jeweiligen Musiklebens verschiedener Städte und Regionen. Vgl. etwa die *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* (1841–1848), die regelmäßig über das Grazer Musikleben berichtet. Für ein weiteres Beispiel eines kompara-

überregionalen Vergleich insbesondere von Werken ist die Gefahr am größten, den allgemeinen Funktionszusammenhang zugunsten eines überwiegend ästhetischen aus dem Blick zu verlieren, der alle Werke nach einem wie immer festgelegten Kanon beurteilt.²⁷ Für diese Sichtweise ist dann die „*Differenz zwischen einer ‚überregionalen‘ Musikproduktion und einer ‚regionalen‘ [...] letztlich keine territoriale, sondern eine ästhetische.*“²⁸ Eine weitere Gefahr besteht aber umgekehrt in einer gewissen Verweigerungshaltung, indem „*man sich in der Analyse kleiner und kleinster Zusammenhänge verliert, ohne diese an gesamtgesellschaftliche Prozesse zurückzubinden.*“²⁹ Die nicht leicht zu lösende Aufgabe besteht also in einer klugen Abwägung des Verhältnisses zwischen regionaler „Tiefenbohrung“, um eine umfassende „*Rekonstruktion einer vergangenen Lebenswelt*“³⁰ leisten zu können, und inter- bzw. supraregionalen Aspekten, die u.a. erlauben, Besonderes und Typisches einer Region zu erkennen. Damit ist aber zugleich die Chance gegeben, zwischen Ereignis- und Strukturgeschichte zu vermitteln, ohne beide, wie Carl Dahlhaus (1928–1989) dies noch postuliert hat, als einander ausschließende Zugänge betrachten zu müssen.³¹

Idealer ermöglicht die Kombination der drei genannten Vorzüge regionalhistorischer Forschung also eine enorme Bereicherung der Musikgeschichte, indem erstens einmalige musikbezogene Handlungen und deren Ergebnisse in „dichten Beschreibungen“ mittels einer multiperspektivischen Herangehensweise dargestellt werden, zweitens damit auch ein „mikrohistorisches Gegengift“ zur einseitigen Heroen- oder Entwicklungsgeschichte geboten wird sowie drittens durch die Rückbindung in größere Zusammenhänge der Gefahr eines eingangs angesprochenen bloßen Provinzialismus vorgebeugt wird.

tistischen Ansatzes sei verwiesen auf Stefanie Acquavella-Rauch, *Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und ‚verlorenen Residenzen‘ im 18. Jahrhundert. Amateure und Hofmusiker – Edinburgh und Hannover*, Berlin 2019 (= Methodology of Music Research / Methodologie der Musikforschung 11).

27 Für eine Diskussion des Kanonbegriffs siehe Anselm Gerhard, „Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1 (2000), S. 18–30 sowie Klaus Pietschmann u. Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik. Theorie der Geschichte. Ein Handbuch*, München 2013.

28 Nägele, „Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung“, S. 123.

29 Rebekka Habermas, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*, Göttingen 2002 (= Bürgertum 14), S. 13 (Fn. 60).

30 Nägele, „Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung“, S. 130.

31 Siehe Carl Dahlhaus, „Gedanken zur Strukturgeschichte“, in: ders., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 205–235. Siehe dazu auch Nikolaus Urbanek, „Gedanken zur Strukturgeschichte“, in: Tobias Janz u. Friedrich Geiger (Hg.), *Carl Dahlhaus’ Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, Paderborn 2016, S. 179–209.

Das Netzwerk als Medium der Selbstverortung: Ego-Dokumente, Musikleben und Cultural Turn

MICHAELA KRUCSAY

Ein gewohnheitsmäßiger Umgang mit dem Begriff des Netzwerks ist sowohl alltags-sprachlich als auch innerhalb der verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen längst selbstverständlich geworden. Obwohl das davon Bezeichnete je nach Kontext teils massiv variiert, bildet er doch gewissermaßen einen Gemeinplatz, über dessen gleichsam intuitive Erfassbarkeit aufgrund seiner hohen metaphorisch-adaptiven Qualität außerhalb von Soziologie, Politikwissenschaft und Informatik häufig stillschweigender Konsens besteht. Zumindest bezogen auf musikhistorische Themenbereiche scheint sich der Terminus der Notwendigkeit einer konkreten, gegenstandsbezogenen Definition beharrlich zu entziehen, obwohl die Beschäftigung mit Netzwerken auch hier auf eine lange, gleichwohl häufig eher implizite Tradition zurückgeht.¹ Diese manifestierte sich zumeist im Aufzeigen von Bekanntschaften und den daraus resultierenden Effekten auf Karriere und Personalstil von ausgewählten Einzelpersonen oder Gruppen, wobei üblicherweise ein traditionell männlicher Kultur-Heros den Angelpunkt bildete, ehe sich das disziplinäre Blickfeld auf andere Bereiche wie die musikalische Frauen- und Genderforschung erweiterte. Dabei sorgte die seit der Antike verankerte Auffassung, dass der Mensch eben ein *Zoon politikon* sei und – in Rekurs auf die romantische Heroengeschichtsschreibung – nicht einmal das einsame Genie, das kaum Berührungspunkte zur profanen Welt seiner Zeitgenoss*innen habe, tatsächlich ohne Anbindung an Umwelt und Geschichte für sich allein stehe, für das bereits erwähnte Gefühl der Selbstverständlichkeit. Aber ist wirklich so klar, was wir mit Bezug auf die Musikgeschichte unter einem Netzwerk verstehen, dass sich seine kontextbezogene theoretische Erörterung erübrigt, ehe es zur Beschreibung

1 Das hier zu attestierende Grundproblem ist jedoch durchaus ein allgemeines, wie die Soziologin Betina Hollstein mit Bezug auf Heiner Keupp ausführt: „Das ‚Netzwerk‘ ist zunächst nicht viel mehr als eine Metapher zur Veranschaulichung komplexer Zusammenhänge, und das Interesse an dem Konzept liegt vermutlich eher an einer ‚Intuitiven Anziehungskraft‘ [...]. Der Netzwerkforschung liegt kein einheitlicher theoretischer Bezugsrahmen zugrunde.“ Betina Hollstein, „Qualitative Methoden und Netzwerkanalyse – ein Widerspruch?“, in: Betina Hollstein u. Florian Straus (Hg.), *Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden 2006, S. 11–35, hier S. 13f.



sozialer bzw. kultureller Gegebenheiten und Dynamiken herangezogen wird? Allmählich gerät wohl auch diese scheinbare Gewissheit ins Wanken. Nicht zuletzt im Umfeld der Bemühungen, die traditionell asymmetrische Historiografie zugunsten einer „Geschichte von unten“ sowie eines zunehmend intersektionalen Geschichtsverständnisses aufzubrechen, richtete sich der Fokus auch in der Musikwissenschaft vermehrt auf die Spielräume kulturellen Handelns. Damit, so lässt sich argumentieren, ging bereits eine neue Sensibilität für ein in der Sphäre des Sozialen situiertes Netzwerkverständnis als kulturwissenschaftliches Erkenntnisinstrumentarium einher. Vor allem in jüngerer Zeit indiziert eine Reihe von Tagungen und Publikationen den Wandel hin zu einer bewussteren, theoretisch gerahmten und transdisziplinär agierenden Auseinandersetzung mit der Genese und den Manifestationen musikalischer bzw. musikbezogener Netzwerke.²

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es jedoch nicht, an diese teils vielversprechenden Ansätze der Adaption systemtheoretischer und sozialwissenschaftlicher Methodik anzuschließen – obwohl eine solche tiefergehende Ausarbeitung für die spezifischen Anforderungen der Musikgeschichtsschreibung wünschenswert wäre und hier als Desideratum für weitere Forschung zu nennen ist. Im Folgenden sollen vielmehr Netzwerktypen, verstanden in einem zunächst eher weitgefassten, je nach Erkenntnisinteresse ausdifferenzierenden Sinn, unter ausgewählten kulturwissenschaftlichen Leitaspekten betrachtet werden. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit lassen sich

2 Hervorzuheben ist hier der Sammelband von Annkatrin Babbe u. Volker Timmermann (Hg.), *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, Oldenburg 2016 (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), der – zusätzlich zu den individuell aufschlussreichen Einzelbeiträgen – auch eine kurze theoretische Fundierung der Herausgebenden nicht missen lässt, die sich einleitend mit dem sozialen Netzwerkbegriff befasst. Vgl. weiters exemplarisch Gabriele Ball, „Das sozietäre Netzwerk der Herzogin Sophia Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel: ‚Die Fortbringende‘ – ‚Die Gutwillige‘ – ‚Die Befreiende‘“, in: *Schütz-Jahrbuch* 34 (2012), S. 29–48; Nick Crossley, Siobhan McAndrew u. Paul Widdop (Hg.), *Social Networks and Music Worlds*, Abingdon 2015; Cristina Scuderi, „Netzwerke und Organisationssystem der italienischen Oper im östlichen Adriaum (1861–1918)“, in: Wolfgang Gratzer u. Nils Grosch (Hg.), *Musik und Migration*, Band 1, Münster u. New York 2018, S. 227–231; Matthias Henke (Hg.), *Zeitgenossenschaft! Ernst Krenek und Kurt Weill im Netzwerk der Moderne*, Schliengen 2019 (= Ernst Krenek Studien 8) sowie Anne Piéjus, „Foreign musicians and musical networks in late sixteenth-century Rome: Spanish composers between the oratory and the national churches“, in: Michela Berti u. Emilie Corswarem (Hg.), *Music and the Identity Process. The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period*, Turnhout 2019, S. 347–356. Ebenfalls einzelnen Fallbeispielen widmete sich die interdisziplinäre Konferenz „Musical Networking in the ‚Long‘ 19th Century“ (2.–5. Juni 2021), ihrerseits Teil des Projekts „Musical Networking: Changes of Paradigms in the ‚Long 19th Century‘ – From Luka Sorkočević to Franjo Ks. Kuhač“ (NETMUS19; IP 06-2016-4478; 2017–2021), vgl. online: <http://hmd-music.org/wp-content/uploads/2021/05/Programme-NETMUS19.pdf> (8.3.2021). Die grundsätzliche Relevanz der Netzwerkforschung für kulturelle Transferprozesse wurde tendenziell bereits früher diskutiert, u.a. bei Federico Celestini u. Helga Mitterbauer (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003.

so grundsätzliche Potenziale ihrer Nutzbarmachung als „Brille“ für künftige Fragestellungen nochmals explizit aufzeigen. Anhand ausgewählter *life writings* aus dem Nachlass der Violinistin Hedi Gigler-Dongas (1923–2017) werden die angestellten Überlegungen schließlich in einem Praxisbeispiel zusammengeführt, das, wie zu zeigen sein wird, den Zeithorizont und geografischen Raum des gegenständlichen Bandes nur scheinbar überschreitet.

Soziale Beziehung – Kulturelles Netzwerk?

Was also verstehen wir unter einem Netzwerk, oder anders gefragt: Welche Arten von Netzwerken sind es, die uns interessieren? Und inwiefern kann das Nachdenken über Netzwerke, durchaus unter Zuhilfenahme von (vielleicht sogar scheinbar miteinander inkompatiblen) Methoden aus anderen Disziplinen, für musikhistorische Fragestellungen bereichernd sein? Gerade die letztere Frage trifft in den Kern eines Charakteristikums der Kulturwissenschaften, das innerhalb der letzten Dekaden durchaus kontrovers diskutiert wurde: Die ihnen eigene fruchtbare Offenheit, die gleichzeitig der Gefahr Vorschub zu leisten droht, in die Beliebigkeit eines unabgrenzbaren Feldes abzugleiten. Als hauptsächlicher Kritikpunkt wurde ein manchmal an Willkür grenzender Eklektizismus bei der Auswahl von Theorien und Methoden ins Feld geführt – mehrheitlich ohne jedoch in Rechnung zu stellen, dass das eigentliche Problem weniger in deren tatsächlicher Anwendbarkeit lag als am Fehlen ihrer expliziten, stichhaltigen Argumentation. Tatsächlich erweist sich eine begründbare, dem Untersuchungsgegenstand angemessene Methodenvielfalt als unabdingbar: Eben *weil* kulturwissenschaftlich orientierte Forschung transdisziplinär agiert und darunter ein weites Themenfeld zu subsumieren ist, *weil* sie durch ihre immanente Vielfalt voneinander praktisch untrennbare Ideen und Untersuchungsgegenstände beleuchtet, kann sie sich nicht theoretisch, noch weniger aber methodisch beschränken. Damit eng verbunden ist auch die Debatte um die Sinnhaftigkeit der verschiedenen „Turns“ der vergangenen Jahrzehnte, die jeweils eine spezifische Sicht auf die kulturelle Verfasstheit der Welt in den Vordergrund rücken und das Soziale wie auch das Materielle miteinschließen.³ Der Blick auf ein bestimmtes Detail im Gewebe des Kulturellen bestimmt also ebenso die theoretische Basis, die ihm angemessen ist, wie die Methodik: Das Werkzeug ist seinem Einsatzzweck entsprechend auszuwählen. Oder, bei Nichtexistenz im heimischen Werkzeugkasten, von benachbarten Diszi-

3 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2021, S. 7–57; insb. S. 25ff.

plinen zu entleihen und, gegebenenfalls leicht adaptiert, anzuwenden. Eben dies geschieht gegenwärtig zunehmend auch in der Musikwissenschaft.⁴

Im vorliegenden Fall liegt es auf der Hand, sich in Anlehnung an die erstarken- de Historische Netzwerkforschung⁵ zunächst auf Elemente der sozialen Netzwerkanalyse zu beziehen: Nicht unreflektiert eklektizistisch verstanden und auch nicht zwingend als vollständige Übernahme von konkreten Theorien mit teils streng quantitativ-empirischer Prägung, deren Anwendbarkeit auf viele historische Sachverhalte eher eingeschränkt wäre.⁶ Dafür durchaus aber im Sinne des Aufgreifens grundlegender, wichtiger Ideen. So mag künftig beispielsweise die auch an historischen Prozessen interessierte relationale Soziologie wesentliche Anknüpfungspunkte für spezifische musikhistorische Themen bieten.⁷ Dieser Forschungsansatz betrachtet nunmehr „strukturelle und kulturelle Elemente konstitutiv für die Schaffung und den Erhalt von sozialen Netzwerken“, sodass insbesondere in seinem Umfeld die „kulturelle Wende“ innerhalb der soziologischen Netzwerkforschung ihren Platz fand: „So wird Kultur – etwa am Beispiel der Kunstproduktion, der Entstehung von Wissen und kollektiven Identitäten – nun in sozialen Netzwerken verwurzelt gesehen.“⁸ Gleichzeitig erweisen sich die Strukturen der Netzwerke selbst als kulturell geprägt, während insgesamt der

4 Vgl. hierzu u.a. die grundlegenden Überlegungen von Corinna Herr u. Annette Kreuziger-Herr, „Methoden, Konzepte, Perspektiven – ein Dialog“, in: Corinna Herr u. Monika Woitas (Hg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln u.a. 2006 (= Musik – Kultur – Gender 1), S. 1–43.

5 Für einen Überblick zur Historischen Netzwerkforschung (HNF), welche die Methodik der Sozialen Netzwerkanalyse aufgreift, siehe Marten Düring u. Ulrich Eumann, „Historische Netzwerkforschung: Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 39/3 (2013), S. 369–390.

6 Die Umsetzung einer entsprechenden, auch graphentheoretischen Ausarbeitung bleibt – je nach Quellenlage – aber natürlich in weiterer Folge sinnvoll.

7 Etwa zur gleichen Zeit, in der insbesondere im nordamerikanischen Raum die relationale Soziologie zu einem wichtigen Feld wurde, wuchs das Interesse an qualitativen Methoden als Ergänzung zur bislang quantitativ-empirisch dominierten formalen Netzwerkforschung. Vor allem für die (nicht nur) soziologische Lebenslauf- und Biografieforschung bieten sich qualitative Verfahren an, wobei hier ein weiteres Mal die generelle methodische Vielfalt, die zur Anwendung gelangt, zu betonen ist. Wird jedoch neben einer systemischen bzw. strukturellen Gesamtdarstellung auch die deutliche Integration der individuellen Perspektive der einzelnen Netzwerk-Akteur*innen angestrebt, so erscheinen qualitative Herangehensweisen als Mittel der Wahl, was durchaus auf Basis historischer Quellen zu geschehen vermag. Für einen entsprechenden Ansatz, der sich vergleichend u.a. mit autobiografischen Schriften von Künstler*innen des 20. und 21. Jahrhundert befasst, vgl. etwa Helga Pelizäus-Hoffmeister, „Zur Bedeutung sozialer Netzwerke für die Konstruktion biographischer Sicherheit“, in: Betina Hollstein u. Florian Straus (Hg.), *Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden 2006, S. 441–464.

8 Sophie Mützel u. Jan Fuhse, „Zur relationalen Soziologie. Grundgedanken, Entwicklungslinien und transatlantische Brückenschläge“, in: dies. (Hg.), *Relationale Soziologie. Zur kulturellen Wende der Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 7–35, hier S. 7f.

Aspekt des Kommunikativen als zentrales gestaltendes Element in den Fokus rückt.⁹ Unter leicht veränderten Vorzeichen findet sich eine Entsprechung dazu in den eingangs umrissenen gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Schwerpunktsetzungen, die aus einem neuen kulturwissenschaftlichen Selbst-Verständnis erwachsen sind. So ergibt sich aus der „Überzeugung, dass viele Personen notwendig sind, um Musik zu schreiben, aufzuführen, zu hören und zu verstehen [...], dass Musik eine Kommunikationskunst ist“,¹⁰ hier nicht ein rein systemischer Blick auf ein durch Kommunikationsprozesse kartografierbares Netzwerk. Vielmehr steht nach Melanie Unseld die „kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Musikwissenschaft für eine Reintegration der Individuen“.¹¹ Und diese hat, so ist festzuhalten, letztlich Systemisches ebenso miteinzuschließen wie die individuellen Perspektiven der „am musikhistoriographischen Prozess beteiligten Personen zu berücksichtigen, forschende, schreibende, verlegende und rezipierende, untereinander in Beziehung stehende Individuen.“¹²

Auf den Beziehungsbegriff nimmt auch Christa Warnke Bezug, indem sie ihn unter Verweis auf lat. „relatio“ als „das wechselseitige Verhältnis zwischen zwei oder mehreren Personen, Objekten oder Einheiten, die miteinander in einer Beziehung stehen“ definiert. In der Folge formuliert sie die geradezu programmatische Grundsatfrage, wie wichtig das Phänomen Beziehung für das Entstehen und Verstehen von Musik sei.¹³ Dabei bedarf die Verwendung des Begriffs „Beziehung“ allerdings zwingend einer näheren Definition und Abgrenzung, wenn er quasi synonym neben dem neutraler konnotierten Wort „Kontakt“ steht – insinuiert er diesem gegenüber doch im Alltagssprachlichen eine vergleichsweise intimere Facette menschlichen Mitein-

9 Vgl. hierzu auch das einschlägige Standardwerk von Harrison White, *Identity and Control. A Structural Theory of Action*, Princeton 1992. Im deutschsprachigen Raum finden sich wesentliche frühe Grundlagen für den relationalen Ansatz u.a. in der formalen Soziologie Georg Simmels und der Figurationssoziologie von Norbert Elias, vgl. einführend Mützel u. Fuhse, „Zur relationalen Soziologie“, S. 18. Das Moment des Kommunikativen ist darüber hinaus für eine Reihe einflussreicher Ansätze konstitutiv. Jürgen Habermas beispielsweise definiert die Öffentlichkeit als „Netzwerk für die Kommunikation von Inhalten und Stellungnahmen“ und verbindet somit zentrale, hier zur Frage stehende Aspekte. Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2019, S. 436.

10 Melanie Unseld, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Oldenburg 2011 (= Oldenburger Universitätsreden 195), S. 30. Bedeutsam dazu auch Georgina Born, „For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn: The 2007 Dent Medal Address“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 135/2 (2010), S. 205–243.

11 Unseld, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, S. 30.

12 Ebenda, S. 27.

13 Christa Warnke, „Statt einer Einleitung: Ist Musik Beziehungskunst? Drei grundlegende Thesen“, in: Martina Bick, Julia Heimerding u. Christa Warnke (Hg.), *Musikgeschichten – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, Köln u.a. 2010 (= Musik – Kultur – Gender 9), S. 17–27, hier S. 18.

anders. Zwar ist eine solche a priori-Interpretation unbegründet; auch Gegenstände, Sachverhalte etc. können selbstverständlich miteinander „in Beziehung“ stehen. Doch während eine verstärkte Interdependenz zwischen den Akteur*innen im Begriff durchaus mitangelegt ist – denn Beziehungen sind niemals unidirektional –, so schwingt ebenfalls eine mehr oder weniger starke emotionale Komponente wenigstens dann greifbar mit, sobald es um die Beteiligung von Menschen geht. Problematisch wird dieser sprachlich transportierte Qualitätsunterschied in der Interaktion beispielsweise, wenn einerseits berufliche Netzwerke als aus emotional neutralen Kontakten bestehend beschrieben werden und andererseits von weniger klar abgrenzbaren Beziehungs-Netzwerken die Rede ist. In den allermeisten Fällen wird aus den eben genannten Gründen zwar die letztere Bezeichnung die ohnedies korrektere sein. Zur Beschreibung von Interaktion auf öffentlich-professioneller Ebene finden tendenziell dennoch die nur scheinbar neutraleren Begriffe Kontakt bzw. Netzwerk Verwendung, während der Terminus Beziehung eher zur Markierung einer privateren, ja intimeren Ebene herangezogen und gerne auch in Verbindung mit dem Konzept des kulturellen Handelns gebracht wird, das sich für die Zeit des erstarkenden Bürgertums wiederum vielfach im tendenziell weiblich markierten halböffentlichen Raum wie z.B. dem Salon vollzieht.¹⁴ Eine solcherart automatisierte, in sich weder semantisch noch logisch haltbare Differenzierung der Begrifflichkeiten – so selbstverständlich sie in anderen Kontexten ohne diese Diskussion auskommen mag – gilt es also gerade in Hinblick auf Themenbereiche aus der musikwissenschaftlichen Frauen- und Genderforschung bewusst zu vermeiden, da sonst auf Umwegen aus dem Diskurs des 19. Jahrhunderts übernommene Zuschreibungen des Weiblichen als dem Emotionalen weiter tradiert werden.

Ego-Dokumente und Temporalität: Die Suche nach dem Netzwerk

Netzwerke sind stets komplex und meist multidimensional, wenn sie sich auch unter stürmischen Bedingungen als stabil erweisen sollen. Wie in einem Koordinatensystem verbinden Linien die Knotenpunkte, an denen sich die Akteur*innen befinden, und symbolisieren die Blickrichtungen und Horizonte, die sich von diesen Positi-

¹⁴ Explizit formuliert Christa Warnke die These: „*In einer Musikgeschichte als Geschichte, Kulturellen Handelns werden Beziehungsmuster deutlich, die den Blick auf das Schaffen von Frauen verändern*“, erläutert und differenziert dann jedoch mit Bezug auf den Kommunikationswissenschaftler Jay Haley symmetrische, asymmetrische und komplementäre Beziehungsqualitäten unter Betonung der Bedeutung von z.B. Briefen und Tagebucheinträgen als Quellen für deren Analyse. Die daraus sich ergebenden grundsätzlichen Muster sind selbstverständlich auf alle Geschlechter übertragbar. Ebenda, S. 19; vgl. auch S. 21.

onen aus eröffnen. Manchmal, durch irgendwelche äußeren oder inneren Umstände, reißt ein Strang. Dann wird die beschädigte Stelle repariert oder vernarbt – und manchmal wächst das Netz und breitet sich weiter aus. Es liegt hier nahe, auf die Interpretationsmöglichkeiten des Wortanteils „Werk“ im Kompositum Netzwerk zu verweisen. Von ihnen sind zumindest zwei für die vorliegende Fragestellung von Bedeutung: Erstens betont es die Option, das Netzwerk zwischen Musiker*innen selbst als mit teils hohem, individuellem oder gemeinschaftlichem Arbeitsaufwand geschaffenes Werk zu sehen; als ein *work in progress* entsprechend jeder Form von Beziehungsarbeit. Zweitens lenkt es die Aufmerksamkeit auf den ein Gegenüber miteinschließenden Konstruktionscharakter von Selbstzeugnissen oder, in eingeschränkterem Maße, auch von nachgelassenen Sammlungen. Die Suche nach Wegen zu deren wissenschaftlicher Erschließung wiederum wirkt auf die Darstellungsmöglichkeiten der Knotenpunkte, Kanten und Grenzen des Geflechts, das sichtbar gemacht werden soll, zurück. Als historische Artefakte gewähren sie einen Einblick in teils mehrere Generationen umspannende, die Zeitachse eines Lebensalters weit transzendierende Netzwerke. Daraus leiten sich einige spezifische Chancen der (musik-)historischen Forschung ab, die auf ebendiese Relikte und Artefakte des Vergangenen als Quellen zurückgeworfen ist.

Einen zentralen Fundus bietet der in sich heterogene Pool der Ego-Dokumente, unter die Winfried Schulze all jene Quellen subsummiert, *„die Auskunft über die Selbstsicht eines Menschen geben, vorwiegend und zunächst einmal also autobiographische Texte“*, weiters aber *„alle jene Quellen [...], die uns über die Art und Weise informieren, in der ein Mensch Auskunft über sich selbst gibt, unabhängig davon, ob dies freiwillig [...] oder durch andere Umstände bedingt geschieht.“*¹⁵ So bildet das „Selbst“ zwar den Ausgangs- und Bezugspunkt; es steht jedoch nicht isoliert in Zeit und Raum, sondern macht sich erst über seine Positionierung in einem bzw. mehreren Netzwerken im Sinne von Identität als veränderliche Größe definierbar. Das „Selbst“ des Ego-Dokuments ist stets ein mehr oder minder bewusst konstruiertes, das erlaubt, eine von vielen möglichen Perspektiven innerhalb eines Beziehungs-Netzwerkes einzunehmen, die nicht statisch ist. Dabei macht es analytisch durchaus einen Unterschied, welche Form von Selbstzeugnissen vorliegt. Insbesondere kann eine Differenzierung zwischen Memoiren und Autobiografien fruchtbar sein. Folgt man beispielsweise der Argumentation Bernd Neumanns, so ist der *„Memoirenschreiber als Träger einer sozialen Rolle“* mit bereits vollendeter Identität ausgestattet, wohingegen die Autobiografie *„das Leben des noch nicht sozialisierten Menschen, die Geschichte seines Werdens, seiner Bildung und des Hineinwachsens in die Gesellschaft“* themati-

15 Winfried Schulze, „Vorbemerkung“, in: ders. (Hg.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Berlin 1996 (= Quellen und Darstellungen zur Sozial- und Erfahrungsgeschichte 2), S. 9.

siert.¹⁶ Die Autobiografie beschreibt somit den Prozess der Individuation. Aber hat diese Unterscheidung nun Auswirkungen auf die jeweilige Quellentauglichkeit zur Identifizierung von Netzwerken? Der erste Anschein, dass Memoiren aufgrund ihrer Betonung des Sozialen für diesen Zweck klar besser geeignet sind, erweist sich rasch als trügerisch, weil die Grenzen der idealtypisch verfassten Gattungskategorien realiter fließend sind. Zudem bieten gerade Autobiografien mit ihrer Betonung des Individuationsprozesses, dessen Darstellung im Dialog mit der künftigen Leserschaft retrospektiv konstruiert ist, die naheliegendere Wahl für die Suche nach dafür als bedeutsam exponierten Kontakten unterschiedlicher Art. Eine Verschmelzung beider Schwerpunktsetzungen findet sich in der Berufsautobiografie,¹⁷ anhand derer sich überdies auch die Zeitachse im Koordinatensystem des Netzwerks besonders deutlich offenbart. Hier erfolgt im Kreis der unmittelbaren Zeitgenossenschaft durch unterschiedlich gewichtete Referenzen auf professionelle Kontakte, Weggefährt*innen, Konkurrent*innen und Künstlerfreundschaften die Selbstverortung innerhalb einer Musikergeneration.¹⁸ Gleichzeitig erweitern Lehrer*innen und Mentor*innen die Zeitachse in Richtung Vergangenheit wie auch, über die eigene entsprechende Tätigkeit, potenziell in die Zukunft. Eine solche Verlängerung ermöglicht die Etablierung einer professionellen Genealogie, deren Grenzen im Falle von Musikerdynastien mit jenen der familiären Genealogie verschwimmen: Die immer wieder auftretenden Referenzen auf Familienmitglieder, die sich selbst nicht zwingend in einem künstlerischen Brotberuf verwirklicht haben, sind diesem Schema zuzurechnen. Dabei ist die bewusste Betonung der weiblichen Linie nicht selten dann beobachtbar, wenn das autobiografische Ich ebenfalls weiblich ist.¹⁹

Zu beantworten bleibt dennoch jeweils die Frage, wann die aus diversen historischen Dokumenten wie eben Lebenserinnerungen, Briefen oder Akten teils aufwän-

16 Martina Wagner-Engelhaaf, *Autobiographie*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart u. Weimar 2005, S. 56. Für eine komprimierte Zusammenfassung des einschlägigen literaturwissenschaftlichen Fachdiskurses siehe ebenda, S. 55–57.

17 Siehe hierzu die grundlegende Darstellung von Katharina Lammers, *Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart*, Würzburg 2019 (= Film – Medium – Diskurs 95), insb. S. 23f.

18 Vgl. die entsprechenden Analysen von Lammers zu Wolfgang Niedecken, Nina Hagen und Udo Lindenberg, ebenda, S. 133–218, besonders S. 143, 177, 193.

19 Dies ist beispielsweise der Fall in den publizierten Autobiografien von Ethel Smyth bzw. der autobiografischen Skizze *Mein Musikleben* von Mary Dickenson-Auner aus dem Jahr 1963, Nachlass Mary Dickenson-Auner, Bibliothek der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Luise Adolpha le Beau betont dagegen in ihren *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Baden-Baden 1910 die Musikalität beider Elternteile, verleiht dabei allerdings jener ihres Vaters, der selbst kompositorisch aktiv war, besonderes Gewicht. Eine umfassendere Analyse dieses Aspekts entsteht derzeit im Rahmen meines FWF-Projekts „*The Musician's Estate as Memory Storage. Remembrance, Functional Memory and the Construction of Female Professional Identity*“ (P33110-G), zu dessen Protagonistinnen auch Hedi Gigler-Dongas gehört.

dig zu destillierenden Namen tatsächlich als die Akteur*innen eines Netzwerks zu identifizieren sind – oder aber, wann sie einem solchen nicht unmittelbar angehören. Der bloße Befund über den mutmaßlichen Grad von wechselseitigem Einfluss ist dafür nicht ausreichend. Erst die methodisch gestützte Perspektive auf die Vergangenheit verleiht dem noch zu befüllenden Koordinatensystem seine Form und erlaubt so, die Aufmerksamkeit auf das eine Netzwerk unter den vielen sich überlappenden zu richten, das für die gerade aktuelle These zu priorisieren ist. Im Fokus auf die Zeitachse besteht eine Option der Eingrenzung; andere Konstellationen eröffnen sich beispielsweise über den Ort oder das Objekt als Leitaspekte.

(Gedächtnis-)Orte und Materialität des Netzwerks

Der Ort „*als realer Handlungsraum wie als diskursiver Platz sozialer Bedeutsamkeit*“²⁰ erweist sich als unabdingbar für das Erreichen der Professionalisierung, deren individueller Erfolg wiederum in hohem Maße von einem funktionierenden beruflichen Netzwerk abhängt.²¹ Unter den Orten des Netzwerks verstehe ich in Folge primär jene Orte, an denen Netzwerke gebildet und Positionen darin verhandelt werden; nicht jedoch die Topografie des grafisch visualisierten Netzwerks. Ihnen chronologisch nachgeordnet sind die Gedächtnis-Orte des Netzwerks, die mit jenen ihrer Genese zwar identisch sein können, aber nicht müssen. Naheliegende Beispiele für Letzteres bilden Institutionen wie etwa Hochschulen, Musikvereine und Verlage, die selbst jene Archive verwalten, in denen ihre eigene Netzwerkstruktur dokumentiert und tradiert wird. Die damit verbundene, für die Erinnerung konstitutive Tätigkeit des Sammelns wirkt wiederum identitätsstiftend, wie von der Forschung zum kulturellen Gedächtnis mehrfach thematisiert und für die Musikwissenschaft von Melanie Unseld in fruchtbarer Weise aufgegriffen worden ist. Sie ist dabei an den jeweils kontemporären kulturellen Praktiken und Ritualen ausgerichtet, was für Einzelpersonen gleichermaßen wie für Gruppen oder Institutionen gilt.²² Folgt man die-

20 Melanie Unseld, „(Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung“, in: Rebecca Grotjahn u. Sabine Vogt (Hg.), *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, Laaber 2010 (= Kompendien Musik 5), S. 81–93, hier S. 85.

21 Die Relevanz der außergewöhnlichen Quantität und Qualität der persönlichen, nicht jedoch endogenen institutionellen Kontakte für die Karriere der französischen Komponistin Augusta Holmès betont etwa Nicole Strohmann, „Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Die Dichterkomponistin Augusta Holmès“, in: Rebecca Grotjahn u. Sabine Vogt (Hg.), *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, Laaber 2010 (= Kompendien Musik 5), S. 126–141, hier S. 132–134.

22 Vgl. Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln u.a. 2014 (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), hier bes. S. 45. Rituale sind nach Doris Kolesch „eine Form der sozialen Kommunikation“

ser Betrachtungsweise, so befindet sich der Aspekt des Ortes in einer engen Allianz mit der Objektebene des Gesammelten, mit dem Potenzial, die darin abgebildeten Netzwerke medial in die Zukunft zu transportieren und für die Erforschung zugänglich zu machen. Eine der möglichen Manifestationen solcher Vorgänge kann in den Musik-Stammbüchern des 19. Jahrhunderts identifiziert werden, deren erinnernde wie auch repräsentative Funktion von Henrike Rost erstmals umfassend und multiperspektivisch diskutiert wurde.²³ Als verbreitete kulturelle Praxis bildete das Führen von Stammbüchern einen Anker zur Selbstverortung innerhalb einer bestimmten bürgerlich-intellektuellen bzw. künstlerischen Gruppe und diente auf pragmatischer Ebene dazu, das eigene Netzwerk auszubauen und nicht nur für sich selbst, sondern auch für die Nachwelt zu dokumentieren. Die Etablierung einer musikalischen Genealogie wird dabei vor allem über zwei mögliche Wege sichtbar: Zunächst durch die per Objektbiografie²⁴ erfassbare Weitergabe an eine andere Person, wie etwa im Fall von Heinrich Panofka (1807–1887), der sein Musiker-Stammbuch einem Gesangsschüler zur Fortführung überließ.²⁵ Weiters verlangten die gängigen Gestaltungskonventionen, insbesondere die vorderste und die letzte Seite des Stammbuchs als Ehrenplatz für besonders wichtige Einträge und eingeklebte Erinnerungsstücke zu reservieren. So gewinnt die Eröffnung eines Albums mit beispielsweise einem Bild W. A. Mozarts wie im Album von Ignaz Moscheles einen symbolisch bedeutsamen, programmatischen Charakter,²⁶ der sich nicht nur auf den gängigen Kanon bezieht, sondern zudem als ideelle Nachfolge eines musikalischen Kulturheros lesbar ist.

Demgegenüber stehen schließlich noch die vielfältigen Möglichkeiten, die sich über die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) nicht nur für die Einbeziehung von Objekt und Materialität in die musikwissenschaftliche Netzwerkforschung eröffnen. Auch hierzu existieren bereits erste wesentliche Schritte der Nutzbarmachung,²⁷ die im vorliegenden Kontext jedoch nicht erschöpfend diskutiert werden können. Mit

als „eine szenische Aufführung von Gemeinschaft, von Selbst- und Weltverständnissen und Werten, die im Ritual hervorgebracht und zugleich ausgedrückt werden“. Dies., „Rollen, Rituale und Inszenierungen“, in: Friedrich Jaeger u. Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen. Sonderausgabe*, Band 2, Stuttgart u. Weimar 2011, S. 277–292, hier S. 288 u. 290.

23 Vgl. Henrike Rost, *Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts*, Wien u.a. 2020 (= Musik – Kultur – Gender 17), S. 22f. Ein eigenes Kapitel ist dem Themenfeld „Dokumentation, Repräsentation, Netzwerke“ gewidmet, vgl. S. 95–117.

24 Zum durchaus nicht einheitlichen Verständnis der Objektbiografie siehe die Beiträge in: Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz u. Tobias Kienlin (Hg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn 2015 (= Morphomata 31).

25 Vgl. Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 74.

26 Vgl. ebenda, S. 157.

27 Hervorzuheben ist Benjamin Piekut, „Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques“, in: *Twentieth-Century Music* 11/2 (2014), S. 191–215.

Bruno Latour, für den die relevante Aktivität weniger von den Akteur*innen bzw. Aktant*innen selbst ausgeht (die auch nichtmenschlich sein können), sondern in der Qualität der Aktionen zwischen ihnen liegt, schließt sich gewissermaßen der Kreis zu den eingangs umrissenen Implikationen und der Kritik am Begriff des Netzwerks. Latour schlägt vor: „*Wir sollten wirklich ‚Werknetz‘ sagen anstatt Netzwerk. Es ist das Werk, die Arbeit und die Bewegung, der Fluß der Veränderungen, die betont werden sollten.*“²⁸ Vielleicht liegt in einer davon ableitbaren, perspektivischen Veränderung auf den Begriff des kulturellen Handelns die Chance, diesen um eine argumentative Dimension zu erweitern, die das immer noch fast gewohnheitsmäßige Verfallen in fachliche Rechtfertigungstopoi beendet. Diese subtile Verschiebung würde ein weiteres Mal betonen, was ohnehin längst im Fachdiskurs etabliert ist: Dass im Netzwerk, ohne das kein wie auch immer geartetes Werk existieren kann, letztlich alles kulturelles Handeln ist und die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen Relationen, Strukturen – und ja, menschlichen Beziehungen – somit niemals von untergeordneter Bedeutung für die Musikwissenschaft sein kann.

(K)Ein Stammbuch, (k)ein Tagebuch und eine Erzählung: Dimensionen des Netzwerks in zwei Selbstzeugnissen von Hedi Gigler-Dongas

Dieses Buch habe ich von einem lieben kleinen Kollegen bekommen, der mir umstehende Widmung hineingeschrieben. Es ist seiner Form nach wohl als sogenanntes Stammbuch gedacht, eine Sammlung verschiedenartig beschriebener Blätter, die das Gedenken an mehr oder weniger liebe Freunde und Bekannte aufrechterhalten sollen. Ich habe nie so etwas besessen – es ist vielleicht schade – aber dann sage ich mir, daß ich an meine wirklich lieben Freunde so oft denke, daß konkrete Erinnerungsblätter längst mit dem Fluge der Gedanken nicht mitkommen. [...] Und ich will hier einer Begegnung gedenken – die mein Leben überstrahlt hat – und deren Erinnern es jetzt noch tun soll. Wenn man ein Stück Weges zusammen gegangen – verweilt man nicht gern, um zurückzublicken.²⁹

Mit diesen undatierten Zeilen leitet die Violinistin und Pädagogin Hedi Gigler-Dongas eine tagebuchartig strukturierte autobiografische Erzählung ein, die zeitlich im Winter 1941/42 während eines vergleichsweise kurzen Intermezzos der damals 18-Jährigen als Studentin an der Reichshochschule für Musik Wien angesiedelt ist. Der Umstand, dass Gigler zunächst ausführlich das Konzept eines Stammbuchs erklärt, als sei es zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits weitgehend in Vergessen-

28 Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen von Gustav Roßler*, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2017, S. 247.

29 Hedi Gigler, Zweckentfremdetes Stammbuch, um 1941/42, Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

heit geraten, ehe sie auf den bei ihr abweichenden Verwendungszweck verweist, ist auffallend: Gigler-Dongas entstammte eigentlich einem sozialen und historischem Kontext, in dem die Stammbuchpraxis beinahe allgegenwärtig war. Geboren 1923 in Berlin als Tochter der Komponistin Grete von Zieritz und des Publizisten Herbert Gigler wuchs sie in Graz bei den Großeltern väterlicherseits in einem großbürgerlichen Umfeld auf, das mit seiner konservativ-kaisertreuen, stark völkischen Haltung tief in den Idealen des 19. Jahrhunderts verwurzelt war. Insbesondere über die Großmutter Maria Gigler, geb. Kožar, die Hedis Kindheit dominierte und ihre musikalische Ausbildung ebenso initiierte wie überwachte, bestand eine Anbindung an regionale gesellschaftliche und künstlerische Zirkel.³⁰ Dennoch betonte Hedi Gigler-Dongas in den Schriften ihrer späteren Jahre stets die soziale Abgeschiedenheit, in der sie aufgrund ihrer rigorosen Erziehung zum Wunderkind aufwuchs. Für das Führen eines konventionellen Stammbuchs als Sammlung von Einträgen privaten, intimen Charakters hätte sich diese Abgeschiedenheit eher als hinderlich erwiesen (es sei denn, sie wäre mit großmütterlicher Erlaubnis zu Repräsentationszwecken durchbrochen worden). So schlägt Gigler in der oben mitgeteilten, vorwortartigen Passage eine Brücke zwischen verschiedenen Formen der Erinnerungsliteratur, wobei sie ihrem im Zitat selbst namenlos gebliebenen „*lieben kleinen Kollegen*“ eine eher marginale Position unter ihren beruflichen und privaten Kontakten zuweist. Mit der Kommunikationsform Stammbuch, die durch eine andere, nicht minder traditionelle ersetzt wird, erfolgt ein sehr subjektiv motivierter Bruch. Durch ihn aber erlangt die Autorin objektiv eine noch unmittelbarere Autonomie bzw. Kontrolle darüber, wie sie sich selbst innerhalb des sie umgebenden Netzwerks präsentiert und von einer potenziellen, künftigen Leserschaft rezipiert wird. Hedi Gigler entscheidet sich, in dem als Weihnachtsgeschenk erhaltenen Band die erste Begegnung mit einem älteren Kollegen festzuhalten, für den sie schwärmte. Damit betont sie deutlich das Zwischenmenschliche, Emotionale: Obwohl die besagte Begegnung sich klar im professionellen Kontext, das heißt im Vorfeld und während einer propagandistischen Tournee durch das „Sudetenland“ ereignete, was den Rahmen der Erzählung vorgibt, und die Stationen und beruflichen Ereignisse durchaus in einzelnen Details geschildert sind, liegt der eigentliche Erzählanlass und somit Fokus auf der sozialen Ebene der handelnden Personen und einer hoffnungslos verlaufenden Liebe. In dieser intimen und doch nach außen gerichteten Form des *Life Writing*, die sich einer klaren Genredefinition entzieht, verschmelzen somit Netzwerke beruflicher wie intimer Prägung.

30 Vgl. Michaela Krucsay, „Nostalgie oder Entgrenzung? Graz als emotionales Bezugssystem bei Hedi Gigler-Dongas“, in: Christa Brüstle (Hg.), *Musikerinnen in der Region – Handlungsräume und ihre Akteurinnen in der Steiermark*, Graz 2022, im Erscheinen.

Vergleichbares lässt sich für die vier übrigen nachgelassenen Tagebuchbände sowie mehrere autobiografische Prosatexte und Gedichte aus der Feder Hedi Gigler-Dongas' konstatieren. Private wie auch berufliche Ereignisse erscheinen als aufs Engste miteinander verwoben, was in logischer Konsequenz ebenso für die Sphären gilt, denen die darin erwähnten sozialen Kontakte zuzuordnen sind. Das quasi teleologische Selbstverständnis ihres retrospektiv mitgeteilten Lebens- und Karrierewegs lässt sich wenigstens partiell auf diese Untrennbarkeit zurückführen: Die bis ins Graz des 19. Jahrhunderts zurückreichenden Linien von in unterschiedlichem Maße gegliederten familiären Beziehungen und Bekanntschaften erweisen sich als unmittelbar bestimmend für den Lebensweg des autobiografischen Ichs Hedi Gigler-Dongas'.³¹ Besonders klar tritt diese temporale Dimension anhand der autobiografischen Erzählung „*Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde*“³² hervor, in der die Autorin eine bereits im Titel eindeutig formulierte musikalische Genealogie etabliert. Obwohl Johannes Brahms als deren Ahnherr benannt ist, bildet die Violinvirtuosin Marie Soldat-Roeger (1863–1955)³³ die Achse zwischen Vergangenheit und Zukunft der um 1936 angesiedelten Erzählung und nimmt somit die bedeutsamste Position im dort narrativ konstituierten Netzwerk ein. Ermöglicht wird dies über die mediale Funktion des Brahms'schen Violinkonzerts, das Soldat-Roeger als erste Frau zur Aufführung gebracht hatte und nunmehr mit Hedi Gigler erarbeitete. Zu einer Schlüsselszene gerinnt das Aufeinandertreffen der älteren Frau und ihrer jungen Schülerin, die sich hier zum ersten Mal als eigenständige Person ebenso wie als angehende Künstlerin ernstgenommen fühlt: „*Das – das ist die große Geigerin? Die berühmte Virtuosin, mit der Brahms sein Konzert – Ah, da ist ja meine junge Kollegin – das ist aber nett – aber da muß man ja schon, Sie' sagen! Ich denk, ich träume. Kollegin?, Sie' sagen?*“³⁴ Noch deutlicher formuliert Hedi Gigler-Dongas unter Referenz auf die bisherige Fremdbestimmtheit ihres Wunderkinddaseins in einem späteren Abschnitt, warum Soldat-Roeger sich als von so maßgeblichem gestalterischen Einfluss auf ihre Zukunft erwies: „*In diese Situation hinein kam der Unterricht bei Soldat-Roeger als etwas völlig Neues und Ungewohntes. Da war nach der häuslichen Tyrannei plötzlich eine echte Autorität, die mich reden, fragen und sogar vieles beurteilen ließ, mit der man auch lachen konnte – was vielleicht das Wichtigste war.*“³⁵

31 Tatsächlich ließen sich auf Basis der umfangreichen Quellenlage mehrere, einander teils überlappende Netzwerke unterschiedlicher Funktion rekonstruieren, die durch die Einbeziehung von Korrespondenzen zusätzlich an Aussagekraft gewinnen würden. Für den gegenständlichen Beitrag muss jedoch von dieser umfangreichen Aufgabe abgesehen werden, sodass ich mich hier eher kurzschlüssig auf die benannten Beispiele beschränke.

32 Hedi Gigler-Dongas, „*Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde*“, autographe Entwurf [unvollendet, 2017], Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

33 Zu Soldat-Roeger siehe auch den Beitrag von Juliane Oberegger im vorliegenden Band.

34 Gigler-Dongas, „*Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde*“.

35 Ebenda.

Ausgehend von während der folgenden Unterrichtsstunden geführten Gesprächen beinhaltet der unvollendet gebliebene handschriftliche Entwurf nicht nur potenziell erhellende Hinweise auf die Interpretationsgeschichte des besagten Violinkonzerts. Für die Autorin selbst erweist sich der wechselseitige Austausch über die Vergangenheit als mindestens ebenso zentral, in dem ein weiteres Mal Privates und Berufliches miteinander verschwimmen. Die geteilten Anekdoten und Erinnerungen gewinnen für Hedi Gigler neben ihrem unmittelbaren Informationsgehalt eine besondere emotionale Dichte. Sie selbst betont darin die (bisherige) soziale Beschränkung auf die Familie – in diesem Text bestehend aus dem von ihr verehrten, schriftstellerisch tätigen Vater, der ebenfalls künstlerisch begabten Tante und der übermächtigen Großmutter, nach außen ergänzt nur um die Person ihres bisherigen Geigenlehrers Karl Krehahn³⁶. Durch Vermittlung von Soldat-Roegers Erzählungen, die gewissermaßen Teil des Unterrichts sind und von Erinnerungsobjekten wie Bildern oder der studierten Literatur aktiviert werden, entsteht die Brücke in die Vergangenheit zu Johannes Brahms und dessen Wünschen an eine „authentische“ Interpretation seiner Komposition.³⁷ Selbstverständlicher Teil des sich von da aus entfaltenden musikalisch-geologischen Netzwerks ist zudem Joseph Joachim und, weiter randwärts, aber dafür symbolisch bedeutsam, der von Hedi Gigler verehrte Hugo Wolf.

Doch auch die Abgrenzung von diesen Heroen ist in der Erzählung bereits angelegt. Sie erfolgt weniger als harter Bruch denn als konstruktive, erneuernde Kraft, die Joachims als körperfremd verstandene Schule in eine modernere, sich physiologischer Mechanismen bewusster Zukunft führen will. Der retrospektive Blick der Autorin wirkt hier gestaltend, indem die didaktischen Defizite der eigenen Vergangenheit im Verein mit prägenden autobiografischen Ereignissen zur Keimzelle ihrer eigentlichen Berufung stilisiert werden, die sie ab den 1970er-Jahren zunehmend in der Therapie von berufsbezogenen Leiden bei Kolleg*innen sah.³⁸ Obwohl bislang keine unmittelbar von Marie Soldat-Roeger weiterführenden Linien in Hedi Giglers Zukunft nach-

36 Karl Krehahn (1869–1946) wirkte bereits seit 1893 an der Musikschule bzw. am Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereins. Der Violinunterricht Hedi Giglers durch ihn erfolgte jedoch wohl überwiegend privat: Nur aus dem Jahr 1933 ist ein offizielles Zeugnis des Konservatoriums des Steiermärkischen Musikvereins für sie erhalten.

37 Aus aufführungspraktischer Sicht kann die fragmentarische Erzählung als Quelle nur mit Vorbehalt genutzt werden – selbst, wenn man von der durch die lange Zeit zwischen Erleben und Aufschreiben gesteigerten Fehleranfälligkeit der Erinnerung absieht. Die dem Text beiliegende, vergleichsweise umfangreiche Materialsammlung weist auf eine intensive Recherchetätigkeit der Autorin und somit auf einen hohen Grad der nachträglichen Überformung hin.

38 Ein im Rahmen der Jahrestagung 2021 des Vereins für Sozialgeschichte der Medizin „Musik und Medizin. Musikwissenschaftliche und medizinhistorische Zugänge“ (Innsbruck, 4.–6.11.2021) zu diesem Aspekt von mir gehaltener Vortrag wurde 2022 publiziert: „Ein Hippokratischer Eid für die Musik. Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas“, in: *VIRUS. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin. Schwerpunkt: Musik und Medizin*, Band 21 (2022), im Erscheinen.

weisbar sind,³⁹ bleibt sie im Gesamtkonzept des Netzwerks, wie die Autorin es am Ende ihres Lebens für sich selbst und eine künftige Leserschaft entwarf, ein wesentlicher Knotenpunkt. Erst über ihn legitimiert sich die Autorin in ihrer eigenen Rolle als Virtuosa insgesamt und besonders als Interpretin des Violinkonzerts op. 77 von Johannes Brahms, das künftig ein Kernstück ihres solistischen Repertoires bilden sollte.

Resümee

Die Analyse autobiografischer Schriften bildet nur eine unter mehreren Möglichkeiten, in historischen Quellen der Genese von Netzwerken nachzuspüren. Fündig wird man dabei gewiss – und bleibt doch beschränkt auf jenen Teil, der von den Autor*innen mehr oder minder bewusst konserviert wurde. Einer thematisch gezielten Annäherung steht das jedoch keinesfalls entgegen, angesichts der genuinen Unmöglichkeit einer universellen Erfassung all jener veränderlichen Netzwerke, denen wir in jedem Moment angehören. Gerade für Protagonist*innen des Musiklebens, deren Karriere institutionell nur wenig verankert war und die dadurch aus den (Gedächtnis-)Orten der Netzwerkbildung weitgehend ausgeschlossen blieben, bieten überlieferte Selbstzeugnisse einen möglichen Zugang, der sich durch die starke Konzentration auf die individuelle Perspektive vor allem um aktive Konstruktionsprozesse von Netzwerken zentriert. Das Potenzial, deren Stränge über materielle Relikte zu verfolgen, bleibt in den Erinnerungstücken selbst bzw. den Stamm- und Tagebüchern mit der ihnen je eigenen Geschichte gegeben, sofern sie erhalten sind. Diese Manifestationen im Objekt finden sich im Fallbeispiel Hedi Gigler-Dongas unter anderem vertreten durch das zweckentfremdete Stammbuch, das eine konventionelle, ritualisierte Form der Aufzeichnung von Netzwerken mit einer anderen, stärker subjektiv geprägten überschreibt. Als Medium der Erinnerung verbindet es sich mit der Zeitachse des Netzwerks, die im Text selbst unmittelbar greifbar wird. Es zeigt sich, dass selbst rein virtuelle Verbindungsfäden in die Vergangenheit wie jener, den Hedi Gigler-Dongas zu Johannes Brahms spannte, eine gestalterische Dynamik zu entwickeln vermögen, die weit über den Charakter bloßer Referenzialität hinausgeht: *„Die Soldat gehorchte und spielte. Ich hörte diesen Ruf aus dem fernen 19. Jahrhundert – und gehorchte ebenfalls – und spielte auch.“*⁴⁰

39 Eingeklebt in ein Kritikenalbum findet sich ein Empfehlungsschreiben Soldat-Roegers vom April 1938 als seines ursprünglichen Nutzens beraubtes, aber geschätztes Erinnerungsstück. Das Blatt war zuvor unregelmäßig von Hand in mehrere Teile gerissen worden. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

40 Hedi Gigler-Dongas, Hörerinnenbrief an das Team der rbb-Sendereihe „Blindverkostung – das heitere Interpretenraten“, 4.10.2012, Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

Das Umfeld von Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner

Treue Freunde bis in den Tod: Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner

ANDREA LINDMAYR-BRANDL



Abb. 1: Johann Baptist Jenger, Anselm Hüttenbrenner und Franz Schubert, 1827, Joseph Teltcher, kolorierte Lithographie, Steiermärkisches Landesarchiv (StLA, PS)

Als Anselm Hüttenbrenner im Jahr 1815 nach Wien kam, war er ein junger Mann von einundzwanzig Jahren, dem die Welt offenstand. Er war zur rechten Zeit am rechten Ort: Ganz Europa blickte damals auf die österreichische Kaiserstadt, in der eben der Wiener Kongress zu Ende gegangen war und das öffentliche Konzertleben florierte. Wien galt damals als europäisches Musikzentrum, als eine Stadt der Künstler, die in einer Aufbruchsstimmung ein ungemein reiches Kulturleben zu bieten hatte.¹

1 Alice M. Hanson, *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1987.



Für Anselm bedeutete diese besondere Situation weit mehr als eine willkommene Abwechslung. Neben seiner akademischen Ausbildung hatte er schon früh Musikunterricht erhalten und zeigte bald eine große Begabung. Sein bemerkenswertes Klavierspiel sollte ihm auch Jahre später die Türen öffnen, als er im Herbst 1814 den Reichsgrafen Moritz von Fries bei einem Aufenthalt in Deutschlandsberg kennenlernte. Von Fries (1777–1826) war ein passionierter Kunstliebhaber, der nicht nur eine wertvolle Gemäldegalerie, eine bedeutende Skulpturensammlung und eine umfangreiche Bibliothek besaß, sondern auch als Mäzen im Wiener Musikleben hervortrat und als Freund Beethovens galt.² Hüttenbrenner beeindruckte den Grafen durch sein freies Fantasieren am Klavier, woraufhin jener ihn einlud, doch in die Reichshauptstadt zu kommen. Dass von Fries dem vielversprechenden Musiker auch finanzielle Unterstützung gewähren wollte, war gewiss ein zusätzlicher Anreiz, dieser Aufforderung Folge zu leisten.³

Erster Kontakt mit Schubert

Bald nach seiner Ankunft in Wien wurde Anselm Hüttenbrenner Antonio Salieri (1750–1825) empfohlen, der eine zentrale Persönlichkeit der lokalen Musikszene darstellte und als Lehrer äußerst beliebt und erfolgreich war. Der Unterricht bei Salieri war nicht nur für die musikalische Entwicklung von Bedeutung,⁴ Mindestens ebenso wichtig waren die sozialen Kontakte mit jungen Musikern, die in der Kompositions-klasse wöchentlich zwei- bis dreimal zusammentrafen. Noch mehr als dreißig Jahre später erinnert sich Hüttenbrenner an die Namen seiner Mitschüler Ignaz Assmayr, Benedikt Randhartinger, Josef Mozatti, Josef de Szalay, Josef Hartmann Stuntz aus München und Julius Cornet. Mit Betty Vio und Karoline Unger waren auch zwei Frauen in der Gruppe.⁵ Am nachhaltigsten war jedoch die Bekanntschaft mit Franz Schubert, aus der sich eine lebenslange Freundschaft entwickeln sollte. Rückblickend schildert Hüttenbrenner die vorsichtige Annäherung der beiden folgendermaßen:

2 Vgl. dazu Gustav Otruba, „Moritz Christian Johann [Fries]“, in: *Neue deutsche Biographie*, Band 5, Berlin 1961, S. 606.

3 Hüttenbrenner erinnert sich 1858 an dieses Ereignis mit folgenden Worten: „Fries gewann mich lieb, weil ich ihm am Pianoforte mehrmals Fantasien vorspielte. Er animierte mich, nach Wien zu kommen; des Geldes wegen solle ich nicht besorgt sein; seine Kasse stünde mir zu Gebote.“ Brief von Anselm Hüttenbrenner an Ferdinand Luib vom 7. März 1858, in: Otto Erich Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden 1983 (Originalausgabe Leipzig 1957), S. 78–81, hier S. 80.

4 Vgl. dazu Anselm Hüttenbrenner, „Kleiner Beytrag zu Salieri's Biographie“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig)* 48, 30.11.1825, Sp. 796–799.

5 Brief von Anselm Hüttenbrenner an Ferdinand Luib, 23. Februar 1858, in: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 77–78, hier S. 77 und Kommentar von Otto Erich Deutsch auf S. 82.

Schubert war anfangs mißtrauisch gegen mich; er glaubte, ich wolle nur so oberflächlich Bekanntschaft mit ihm schließen, mich eine Weile mit seinen Werken amüsieren und ihm dann den Rücken kehren. – Da er aber mit der Zeit sah, daß ich es ernstlich meine, und er erkannte, daß ich in seinen Liedern gerade diejenigen Stellen hervorhob, die auch er für die gelungensten hielt, so fing er an, mir zu trauen, und wir wurden die besten Freunde.⁶

Anselm dürfte sehr bald die große kompositorische Begabung des um drei Jahre jüngeren Mitschülers erkannt haben und brachte ihn später gerne mit dem Genie von Mozart in Verbindung. Umgekehrt hatte auch Schubert den Grazer Kollegen menschlich und fachlich geschätzt. Ausdruck der freundschaftlichen Verbundenheit ist sein Eintrag in dessen Stammbuch, der mit 16. Dezember 1817 datiert ist. Schubert wählt dafür einen lateinischen Sinnspruch, der aus der Verteidigungsrede Ciceros für Rabirio dem Älteren stammt und Anklang auf die akademische Ausbildung nimmt, die beiden zuteil wurde:

Exiguum nobis vitae curriculum natura circumscrispsit, immensum gloriae. [...]
(Klein ist die Bahn des Lebens, die uns die Natur abgesteckt hat, unermesslich aber die des Ruhmes.)⁷

Indem Schubert auch den Ort („Vindobonae“) und seinen Vornamen („Franciscus“) latinisiert, verliert der Eintrag seine akademische Ernsthaftigkeit und gewinnt eine humoristische Note. Die Aussage des Zitats, dass trotz eingeschränkter Mobilität und kurzer Lebenszeit unsterblicher Ruhm erlangt werden kann, eröffnet zu diesem Zeitpunkt für beide jungen Männer eine hoffnungsfrohe Perspektive.

Musikalischer Austausch

Über das Persönliche hinaus spielte freilich in der Beziehung der Freunde auch das gemeinsame musikalische Interesse eine zentrale Rolle. So erinnert sich Hüttenbrenner an ein regelmäßiges privates Treffen jeden Donnerstag abends mit seinen Mitschülern Schubert, Aßmayr und Mozatti, bei denen man Männerquartette von Konradin Kreutzer und Carl Maria von Weber sang. Primär aber brachte man selbstkompo-

6 Brief von Anselm Hüttenbrenner an Ferdinand Luib, 23. Februar 1858, in: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 77–78, hier S. 78.

7 Stammbuchblatt für Anselm Hüttenbrenner, in: Otto Erich Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Wiesbaden, Leipzig u. Paris 1996 (erweiterter Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1980), S. 55; Konrad Stekl, „Ein kostbares Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner“, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 41 (1969), S. 8–14, mit einer Abbildung des Eintrags auf S. 9. Die deutsche Übersetzung stammt aus Ernst Lautenbach, *Lateinisch – Deutsch. Zitatelexikon*, Münster 2002, S. 302. Vgl. auch: Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>, Eintragung von Franz Schubert, S. 39.

nierte Vokalmusik zum Erklingen, um sie im geselligen Freundeskreis miteinander auszuprobieren. Nicht nur so manche Komposition Schuberts, auch einige Werke Hüttenbrenners dieses Genres legen davon Zeugnis ab.⁸ Die beiden Freunde teilten auch ihre „Lieblings-Kompositionen“. Dazu zählten Händels Oratorium *Der Messias*, Mozarts *Don Giovanni* und dessen *Requiem* sowie Beethovens Lied *Adelaide*, die *C-Dur-Messe* und dessen *Fünfte Sinfonie*.⁹ Beethoven trafen sie möglicherweise öfters bei dem Verleger Steiner & Co, wo man sich über die „*kernigen, mitunter sarkastischen Bemerkungen Beethovens, besonders, wenn es welscher Musik galt*“ amüsierte.¹⁰

Mit Sicherheit kann man davon ausgehen, dass man sich nicht nur über das aktuelle Musikleben kritisch austauschte, sondern auch gegenseitig Einblick in neu komponierte eigene Werke nahm. In dem oben schon erwähnten Brief etwa schreibt Schubert: „*Du hast 2 Sinfonien komponiert, das ist gut, Du läßt uns nichts davon sehen, das ist nicht gut. Deinem alten Freunde solltest Du doch manchmal etwas mittheilen.*“¹¹ Dass Schubert viele der aktuellen Kompositionen Hüttenbrenners kannte, belegen seine *13 Variationen über ein Thema von Anselm Hüttenbrenner* D 576. Diese Klaviervariationen, 1817 entstanden, basieren auf dem Thema des dritten Satzes jenes Streichquartetts in E-Dur, das im selben Jahr in Druck ging. Das Autograph der *13 Variationen* überließ Schubert seinem Grazer Freund, in Hüttenbrenners später Abschrift davon findet sich sogar eine Widmung an ihn.¹²

Weitere Hüttenbrenner zugeeignete Werke sind der sogenannte *Trauerwalzer* D 365/2 und die Sonate in Des-Dur D 567. Bei Ersterem handelt es sich um einen Klavierwalzer, der in seiner bewegten Rezeptionsgeschichte zuweilen auch Beethoven zugeschrieben wurde. Wie es zur Widmung an Anselm kam, kann man in dem Text *Bruchstücke aus dem Leben des Liederkomponisten Franz Schubert* lesen, den Anselm Hüttenbrenner auf Anregung Franz Liszts 1854 verfasste:

Der bekannte gemütliche Trauerwalzer in As-Dur galt längere Zeit für eine Komposition von Beethoven, welcher, darüber befragt, die Autorschaft ablehnte. Zufällig erfuhr ich, daß Schubert diesen Walzer verfaßt habe, und bat ihn, denselben für mich zu Papier zu bringen, weil so viele voneinander abweichende Abschriften hiervon existierten. Er tat mir alsbald den

8 Anselm Hüttenbrenner, „Bruchstücke aus dem Leben des Liederkomponisten Franz Schubert“, in: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 204–218, hier S. 206.

9 Brief von Anselm Hüttenbrenner an Ferdinand Luib, 7. März 1858, in: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 78–81, hier S. 81.

10 Aus dem Bericht Hüttenbrenners geht nicht eindeutig hervor, ob man tatsächlich zu dritt zusammentraf oder nur einander berichtete. Brief von Anselm Hüttenbrenner an Ferdinand Luib, 23. Februar 1858, in: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 77–78, hier S. 77.

11 Brief von Franz Schubert an Anselm Hüttenbrenner, 21. Jänner 1819, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 76–77, hier S. 77.

12 „*seinem Freunde und Mitschüler Herrn Anselm Hüttenbrenner gewidmet*“. Vgl. dazu David Goldberger, „Vorwort“, in: *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Werke für Klavier zu zwei Händen*, Band 4. Klavierstücke I, VII/2/4, Kassel 1988, S. XIV.

*Gefallen und schrieb am Rande des Notenblattes hinzu: „Aufgeschrieben für mein Kaffeh=Wein= und Punsch=Brüderl Anselm Hüttenbrenner, weltberühmter Komponiteur. Wien den 14. März im Jahr des Herrn 1818 in seiner höchstgelegenen Behausung monatlich 30 fl W.W.“*¹³

Im selben Text berichtet Hüttenbrenner auch von einer „Sonate in Cis-Dur“, die so schwer gesetzt war, dass er sie drei Wochen fleißig üben musste, bevor er sie im Freundeskreis vorspielen konnte. Daraufhin wäre sie ihm dediziert worden. Da keine Sonate in dieser Tonart von Schubert erhalten ist, vermutet man, dass sich Hüttenbrenner in der Erinnerung geirrt und eigentlich die Klaviersonate in Des D 567 gemeint hatte.¹⁴

Gemeinsames Musizieren

Hüttenbrenners exzellentes Klavierspiel war auch die Basis für das gemeinsame Musizieren während der zahlreichen Zusammenkünfte der Freunde. Gemeinsam erarbeitete man sich die großen Partituren von Händels Opern und Oratorien, wobei Schubert die oberen Stimmen, Hüttenbrenner die tieferen Stimmen spielte.¹⁵ Auch eigene Kompositionen wurden am Klavier gemeinsam musiziert, gelegentlich sogar im halböffentlichen Raum. So trugen die beiden die *Acht Variationen über ein französisches Lied in E für Klavier zu vier Händen* D 624, gewidmet ihrem gemeinsamen Idol Beethoven, im Salon von Hofrat Matthäus Collin vor.¹⁶ Bei Bedarf richtete Schubert auch größer dimensionierte Kompositionen für Klavier ein. Eine der beiden Ouvertüren im italienischen Stil (D 590 oder D 591) erklang am 12. März 1818 im Saal „Zum römischen Kaiser“ in einer Fassung für zwei Klaviere zu je vier Händen. Mit den Freunden Schubert und Hüttenbrenner spielten die Schwestern Therese und Babette Kunz an den beiden Fortepianos.¹⁷ Dieses Ereignis war zugleich Schuberts erster öffentlicher Auftritt als Komponist.

Hüttenbrenner war auch bei der Uraufführung Schubert'scher Werke zugegen, wie etwa jener des Singspiels *Die Zwillingbrüder* D 647, die 1820 im Theater am Kärntnertor stattfand. Die Aufnahme der Komposition stellt sich in den Dokumenten widersprüchlich dar: Einem zeitgenössischen Tagebuch zufolge hatte die „Ope-

13 Hüttenbrenner, „Bruchstücke“, S. 211f. Vgl. dazu auch Andrea Lindmayr-Brandl, „Was ein Walzer alles kann. Gedanken zum Werkcharakter von Schuberts Tanzmusik“, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg u. Monika Woitas (Hg.), *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, Würzburg 2004, S. 295–305.

14 Hüttenbrenner, „Bruchstücke“, S. 212. Das Autograph von D 567, das die erste Fassung der Es-Dur-Sonate D 568 darstellt, weist allerdings keine Widmung auf.

15 Hüttenbrenner, „Bruchstücke“, S. 207.

16 Ebenda, S. 209.

17 Programmzettel des Konzerts in: Till Gerrit Waidelich (Hg.), *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830. Erster Band*, Tutzing 1993, Nr. 7.

rette [...] nichts Empfehlendes, doch Schuberts Freunde machten viel Lärm, die Gegen-Partei zischte – am Ende stürmte man, bis der Vogl erschien, und sagte ‚Schubert ist nicht zugegen, ich danke in seinem Namen‘.¹⁸ Anselm erinnert sich hingegen, dass das Werk durchwegs „mit viel Beifalle aufgeführt“ wurde:

Bei der ersten Vorstellung saß Schubert auf der letzten Galerie. Er war ganz glücklich, daß die Introdution dieser Operette mit gewaltigem Applaus aufgenommen ward. Alle Nummern, in denen Vogl beschäftigt war, wurden lebhaft beklatscht. Am Schluss wurde Schubert stürmisch gerufen, er wollte jedoch nicht auf die Bühne hinabgehen, da er einen alten Kaputrock anhatte. Ich zog eiligst meinen schwarzen Frack aus und persuadierte ihn, denselben anzuziehen und sich dem Publikum zu präsentieren, was ihm sehr nützlich gewesen wäre; er aber war zu unentschlossen und scheu. Da das Hervorrufen kein Ende nehmen wollte, trat endlich der Regisseur [!] hervor und meldete, Schubert sei im Opernhause nicht anwesend, was dieser selbst lächelnd anhörte.¹⁹

Umgekehrt profitierte auch Schubert von den Kontakten, die sich durch Hüttenbrenners „Parallelwelt“ im Jurastudium an der Universität Wien ergaben. Einer der Professoren, zu dem engerer persönlicher Kontakt bestand, war der Rechtsgelehrte Heinrich Josef Watteroth (1756–1819). Zu seinem Namenstag überraschte man ihn mit einer Komposition Schuberts, der Kantate *Prometheus* für Solostimmen, Chor und Orchester, auf den Text eines Studienkollegen Hüttenbrenners, Philipp Dräxler, später Hofrat und Kanzleidirektor des k.k. Oberhofmeisteramts. Man probte das Werk im Konsistorialsaal der Universität und führte es nach mehrmaligen Verschiebungen aufgrund eines Schlechtwettereinbruchs am 14. Juli 1816 mit großem Erfolg im Garten des Professors in der Vorstadt Erdberg auf.²⁰

Im letzten Jahr seines Wienaufenthaltes war Hüttenbrenner an einem bedeutenden Ereignis der Musikgeschichte aktiv beteiligt, das auch eine Wende in Schuberts Karriere bedeutete: der Uraufführung des Liedes *Erk König* D 328. In seinen eigenen Worten stellt sich das historische Konzert folgendermaßen dar:

Schuberts ‚Erk König‘ ward, noch im Manuskript, zuerst am 7. März 1821 in einer großen musikalischen Akademie, mit Deklamation und Gemäldedarstellungen verbunden, in dem k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertore vorgetragen. Der k. k. Hofoperist Vogl sang dieses Lied mit solcher Gediegenheit und Begeisterung, daß es wiederholt werden mußte. Ich spielte die Begleitung hierzu auf einem neuen Flügel von Konrad Graf. Schubert, der seine eigene

18 Aus Josef Karl Rosenbaums Tagebuch vom 14. Juni 1820, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 91.

19 Hüttenbrenner, „Bruchstücke“, S. 208.

20 Nach dem Tod Schuberts war die Kantate verschollen und trotz mehrfacher Aufrufe in Wiener Zeitungen, in denen das Werk sehr genau beschrieben und sogar mit Notenzips versehen wurde, fehlt bis heute davon jede Spur. Vgl. dazu Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, Reprint Hildesheim 1978, S. 83ff.; Deutsch, *Erinnerungen*, S. 80, 142, 466, 513.

*Komposition so gut wie ich hätte spielen können, war aus Scheu nicht dazu zu bewegen; er begnügte sich, neben mir zu stehen und umzublättern.*²¹

In den nachfolgenden Kritiken wird nur die Interpretation des Sängers Johann Michael Vogl lobend erwähnt – eine Praxis, an der heute noch Klavierbegleiter bei Liederabenden zu leiden haben. Bei Berichten späterer Aufführungen des *Erlkönig*, wie etwa jener im Ständischen Redoutensaal von Graz am 13. September 1822, bei der Hüttenbrenner den Sänger Franz Rueß begleitete, wird sein Klavierspiel positiv wahrgenommen. Der Rezensent der *Grätzer Zeitung* meint, der Pianist hätte die „Aufgabe, den romantisch-tragischen Geist der Dichtung und der charakteristischen Musik lebend auffassend, mit Sicherheit und Kraft eines Meisters“ gelöst; und in den *Correspondenz-Nachrichten* der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* liest man: „meisterlich begleitet“.²² Bei einem späteren Wien-Besuch Hüttenbrenners ergab es sich, dass er spontan als Begleiter einspringen musste und ohne vorangegangene Probe das „nicht leichte Clavier-Accompagnement“ des *Erlkönigs* übernahm, wobei er sich als „fester, tüchtiger Musiker“ erwies.²³

Hüttenbrenner reagierte auf das später so berühmte Lied mit einer eigenen Komposition auf denselben Text sowie mit einer Walzerfolge, die in einer Serie ähnlicher Bearbeitungen zeitgenössischer Komponisten stand und noch im Jahr der Uraufführung (1821) bei Diabelli unter dem Titel *Erlkönig. Walzer für das Piano-Forte nach Schubert's Ballade gleichen Namens* im Druck erschien. Der Herausgeber der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung*, Friedrich August Kanne, reagierte darauf kritisch und veröffentlichte satirische Distichen, die Schubert abschrieb und Anselm nach Graz übermittelte.²⁴

Die Brüder Hüttenbrenner

Um den *Erlkönig* hatte sich auch Anselms jüngerer Bruder Joseph Hüttenbrenner (1796–1873) verdient gemacht, der ebenso musikalisch gebildet war. Er war 1818 nach Wien übersiedelt und avancierte bald zu Schuberts „*Prophet, Sänger, Freund und*

21 Hüttenbrenner, „Bruchstücke“, S. 213f. Otto Erich Deutsch bezweifelt in seinem Kommentar (S. 217), dass Schubert im Konzert umgeblättert habe, und räumt ein, dass dies möglicherweise nur bei der Probe zu diesem Konzert der Fall war.

22 Waidelich, *Dokumente*, Nr. 175 und Nr. 180. Beide Rezensenten sind anonym.

23 *Wiener allgemeine Theaterzeitung* vom 1. April 1824, Nr. 40, S. 160, zitiert nach: Waidelich, *Dokumente*, Nr. 262. Das Konzert wurde von der jungen Wiener Pianistin Leopoldine Blahetka im Landständischen Saal veranstaltet.

24 Kannes Dichtung ist abgedruckt in Deutsch, *Dokumente*, S. 127f. und in Waidelich, *Dokumente*, Nr. 100 (mit Faksimile beider Dokumente). Vgl. dazu auch Christopher H. Gibbs, „*Sie wiegen und tanzen und singen dich ein*“. Anselm Hüttenbrenners *Erlkönig Walzer* wiederentdeckt“, in: *Schubert durch die Brille* 8 (1992), S. 32–38.

Schüler“, wie er sich selbst gegenüber dem Beethoven-Biografen Alexander Wheelock Thayer bezeichnete.²⁵ Schon 1817, als er Anselm im Sommer in Wien einen Besuch abstattete, kam es zu einem ersten Kennenlernen, das Schubert zu einer freundschaftlichen Geste veranlasste. Er notierte für Joseph das erst kürzlich komponierte Lied *Die Forelle* D 550 auf ein Blatt Papier und versah es mit folgender Beischrift:

Theuerster Freund! Es freut mich ausserordentlich, d[a]ß Ihnen meine Lieder gefallen. Als einen Beweis meiner innigsten Freundschaft, schicke Ich Ihnen hier ein anderes, welches ich eben jetzt bey Anselm Hüttenbrenner Nachts um 12 Uhr geschrieben habe. Ich wünsche, d[a]ß ich bey einem Glas Punsch nähere Freundschaft mit Ihnen schließen könnte. Vale. Eben, als ich in Eile das Ding [mit feinem Sand zum schnellen Trocknen der Tinte] bestreuen wollte, nahm ich, etwas schlaftrunken, das Tintensfaß u[nd] goß es ganz gemächlich darüber. Welches Unheil!²⁶

Joseph, der bald eine Stelle als Registraturbeamter im Innenministerium innehatte, ging dem jungen Komponisten zur Hand, indem er für ihn Klavierauszüge von Orchesterwerken erstellte und Schuberts Lieder sorgfältig verwahrte. Er kümmerte sich um die Anfrage für Widmungen – so zum Beispiel jene des Liedes *Gretchen am Spinnrade* an Anselms Gönner, den Grafen von Fried²⁷ – verfasste Druckankündigungen und sorgte sich auch um dessen finanzielle Angelegenheiten. 1819 wohnte er sogar mit Schubert und dessen Zimmerkollegen Johann Mayrhofer im selben Haus. Im Fall des *Erlkönig* bemühte sich Joseph Hüttenbrenner intensiv um die Drucklegung der Ballade und um die Zusage der Widmung an den Grafen Dietrichstein. Nach einer enthusiastischen Ankündigung aus Josephs Feder in der Wiener Zeitung wurde der *Erlkönig* bereits kurz nach seiner Uraufführung als Opus 1 im Stich angeboten.²⁸ In den Folgejahren kühlte sich das Verhältnis zwischen Joseph Hüttenbrenner und Franz Schubert ab. Im Gegensatz zu Anselm, mit dem er Duzfreund war, behielt Schubert mit Joseph die förmlichere Anrede „Sie“ aufrecht. Freunde berichten, dass ihm dessen Übereifer zunehmend lästig geworden sei und er nach und nach auf dessen Dienste verzichtete.²⁹ Joseph blieb den Rest seines Lebens als Hofbeamter in Wien und überlebte Anselm um fünf Jahre.

25 Brief von Josef Hüttenbrenner an seinen Bruder Anselm, 11. Februar 1867, in: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 219–220, hier S. 219.

26 Tatsächlich zeigte die Niederschrift, die heute verschollen ist, einen ausgedehnten Tintenleck (Widmung einer Niederschrift der *Forelle*, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 57f.). Entgegen der Darstellung von Anselm Hüttenbrenner („Bruchstücke“, S. 208) hatte Schubert das Lied nicht bei ihm komponiert, sondern bloß nochmals niedergeschrieben. Es handelte sich dabei um die dritte Fassung der *Forelle*. Vgl. dazu im ähnlichen Wortlaut Joseph Hüttenbrenner: <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:1935>.

27 Brief von Leopold Sonnleithner an Josef Hüttenbrenner, 13. April 1821, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 123.

28 Deutsch, *Dokumente*, S. 122; Waidelich, *Dokumente*, Nr. 78.

29 Josef Doppler (?) an Heinrich Kreissle von Hellborn, in: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 201.

Auch der jüngste der vier Brüder, Heinrich Hüttenbrenner (1799–1830), kannte Franz Schubert persönlich. Er war im September 1819 in die Kaiserstadt gekommen, um so wie Anselm Jura zu studieren. Kurz zuvor schon hatte Joseph ihn brieflich aufgefordert, ein Libretto für Schubert zu verfassen, damit sein Name „in ganz Europa genannt werde. – Schubert wird wirklich [als] ein neuer Orion am musikalischen Himmel glänzen.“³⁰ Heinrich hatte tatsächlich eine literarische Ader. Schubert dürfte von ihm zwar kein Textbuch zu einer Opern bekommen haben, er vertonte jedoch zwei seiner Gedichte *Der Jüngling auf dem Hügel* D 702 und *Wehmut* D 825. Nach Abschluss des Studiums wurde Heinrich Hüttenbrenner Professor des römischen Rechts und des Kirchenrechts an der juristischen Fakultät der Universität Graz. Er starb jung.

Ein zentraler Einschnitt im Leben der drei Brüder, die zwei Jahre gemeinsam in Wien zubrachten, war der frühe Tod des Vaters im Jahr 1820. Auf Wunsch der Familie, insbesondere auf Drängen der Mutter, entschied sich Anselm dafür, sein Leben in Wien aufzugeben und als ältester Sohn die Verwaltung der Familiengüter in der Steiermark zu übernehmen. Dass ihm dieser Schritt nicht leichtgefallen ist, kann man verstehen, war er doch erst kürzlich (1820) zum auswärtigen Ehrenmitglied des Steiermärkischen Musikvereins ernannt worden und schien langsam im Wiener Musikleben einen Platz zu finden.³¹ Schubert bedauerte seinen Abgang sehr, verlor er damit doch einen der wenigen Freunde, mit denen er sich auch musikalisch austauschen konnte.

Wie eng und herzlich ihre Beziehung sich entwickelte, geht aus einem Brief hervor, den Schubert Anfang des Jahres 1819 nach Graz sandte, damals in der Meinung, dass Hüttenbrenner nach der Aufnahme des Praktikums in seiner Heimatstadt nicht mehr nach Wien zurückkehren würde. Schon der Tonfall zu Beginn des Briefes lässt das Naheverhältnis der beiden jungen Männer deutlich erkennen:

Lieber alter Freund!

Lebst du noch? So muß ich billig fragen, wenn ich erwäge, wie lange Du schon von uns weg bist, wie lange Du nichts geschrieben hast, wie treulos Du uns verlassen hast? Auch die letzte Hoffnung Deiner Wiederkunft ist verloschen. [...]

Doch, wo sind die vielen Stunden, die ich mit Dir zu glücklich zubachte; Du denkst vielleicht nicht mehr daran. Wohl aber ich. Daß es mir übrigens recht gut geht, wirst Du schon gehört haben. Ich wünsche Dir vom ganzen Herzen dasselbe. Bleibe mein Freund und vergesse nicht Deinen Schubert³²

30 Josef Hüttenbrenner an seinen Bruder Heinrich, 19. Mai 1819, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 80.

31 In einem Brief an Ferdinand Luib vom 7. März 1858 betont er, dass die Rückkehr nach Graz „nicht ohne Widerstreben“ geschehen ist (Deutsch, *Erinnerungen*, S. 78–81, hier S. 80). Zur Ehrenmitgliedschaft vgl. Harald Kaufmann, *Eine bürgerliche Musikgesellschaft. 150 Jahre Musikverein für Steiermark*, Graz 1965, S. 16.

32 Brief von Franz Schubert an Anselm Hüttenbrenner, 21. Jänner 1819, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 76–77, hier S. 77.

Als Hüttenbrenner tatsächlich Wien verließ, ging er nicht mit leeren Händen. In seinem Gepäck befanden sich mindestens acht Autographe Schubert'scher Werke – *Die Forelle* D 550, *Gretchen am Spinnrade* D 118, *Der zürnenden Diana* D 707, die *13 Variationen* über sein Streichquartett-Thema D 576, der *Trauerwalzer* D 365/2, ein Vokaltrio (D 60), zwei Ländler (D 980B) und Schuberts Vertonung von Versen aus dem Johannesevangelium mit Generalbass (D 607), den Anselm später selbst aussetzte.³³ Als besondere Pretiose gilt das Autograph des Liedes *Ich liebe dich* von Ludwig van Beethoven. Auf diesem Doppelblatt notierte Schubert auf den Außenseiten den ersten Entwurf des zweiten Satzes seiner Klaviersonate D 568, teilte es und überließ das zweite Blatt seinem Freund. Hüttenbrenner datierte die Übernahme mit 14. August 1817.³⁴ Auch eine Partitur von Mozarts *Musikalischer Spaß* KV 522, die die beiden Freunde mit großem Vergnügen gemeinsam studiert hatten, ging mit nach Graz.³⁵ Dazu kamen zahlreiche Abschriften von Schubert-Liedern, die heute verstreut aufbewahrt sind.³⁶ Den Beginn von Schillers *Don Carlos* zitierend, charakterisierte Hüttenbrenner mehr als dreißig Jahre später seine Zeit in Wien nicht ohne Wehmut: „*Wir waren junge, lustige Leute und ließen uns in der lieben Kaiserstadt so wohl als möglich geschehen, und einer griff dem anderen unter die Arme. Nun sind die schönen Tage von Aranjuez lange vorüber.*“³⁷

Nachspiel in Graz

1821 verlegte Anselm endgültig seinen Lebensmittelpunkt nach Graz, heiratete bald und gründete eine Familie. „... lieber in Grätz der Erste, als in Wien der zweyte“ neckte Schubert seinen Studienfreund und schließt mit diesem übertragenen Zitat Caesars (ursprünglich bezogen auf eine Provinzstadt und Rom) indirekt an den lateinischen

33 Vgl. dazu Josef-Horst Lederer, „An Or[i]g[ina]l. Manuscripten, die dann im Stich erschienen sind, besitze ich...“. Anselm Hüttenbrenners ‚andere‘ Schubert-Autographe“, in: *Musicologica austriaca* 13 (1995), S. 47–61.

34 Später gelangte das Blatt in den Besitz von Johannes Brahms, der es der Gesellschaft für Musikfreunde überließ. Es wird als „Drei-Meister-Autograph“ (Beethoven-Schubert-Brahms) bezeichnet, wobei Anselm Hüttenbrenners autographe Signatur ignoriert wird. Vgl. dazu Otto Erich Deutsch, „Das Doppelautograph Beethoven – Schubert“, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch V*, Braunschweig 1933, S. 21–27.

35 In späterer Zeit bearbeitete Hüttenbrenner das Werk für Klavier zu vier Händen. Vgl. dazu Hüttenbrenners lebhaftere Erinnerungen in: Hüttenbrenner, „Bruchstücke“, S. 211. Ob es sich bei der „Originalpartitur“ tatsächlich um das Autograph gehandelt hat, ist fraglich. Siehe dazu Albert Dunning, „Vorwort“, in: *Neue Mozart-Ausgabe. Ensemblemusik für größere Solobesetzungen. Divertimenti für 5–7 Streich- und Blasinstrumente*, VII/18, Kassel u.a. 1976, S. XVf.

36 Vgl. dazu Walther Dürr, *Franz Schuberts Werke in Abschriften. Liederalt und Sammlungen. Neue Schubert-Ausgabe*, VIII/8/Quellen II, Kassel u.a. 1975, S. 122–130.

37 Hüttenbrenner, „Bruchstücke“, S. 213.

Sinnspruch seines früheren Stammbucheintrags an.³⁸ Der Kontakt zur Wiener Kulturszene brach mit diesem Ortswechsel aber nicht ab. Immer wieder reiste Hüttenbrenner in die kaiserliche Hauptstadt und nahm an musikalischen Gesellschaften in privaten Salons teil. Bei einer großen Abendgesellschaft im April 1827 fantasierte er frei am Klavier, eine besondere Begabung, die er sich offensichtlich aus seinen Jugendjahren bewahren konnte.³⁹

Die Verbindung zu Franz Schubert wurde allein schon durch diese zahlreichen Wienbesuche aufrechterhalten. Zudem kann man vermuten, dass zwischen den Freunden mehrfach Briefe ausgetauscht wurden, auch wenn sich aus der Grazer Zeit nur ein einziges Schreiben von Schubert erhalten hat.⁴⁰ Ein erst Ende des 20. Jahrhunderts entdecktes Autograph eines Walzers von Hüttenbrenner, komponiert 1822, trägt eine Widmung an Schubert und ist somit die bislang einzig bekannte Komposition Anselms, die er noch zu Lebzeiten seinem Wiener Freund zugeeignet hat. Eine erweiterte Fassung dieses Klavierstücks ist unter dem Titel *Die Tänzerin (La Danseuse)* innerhalb der Sammlung *Tableaux musicaux* bei Diabelli in Wien erschienen. Josef-Horst Lederer vermutet, dass diese Widmung „wohl im November 1822 in Wien erfolgt sein [muss], da mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden darf, daß Hüttenbrenner zu der damals mit Spannung erwarteten und in diesem Monat über die Bühne gegangenen Neuinszenierung von Beethovens ‚Fidelio‘ reiste und daher persönlich in der Kaiserstadt anwesend war.“⁴¹ Gegen diese Hypothese spricht allerdings, dass sich das Autograph nicht in Schuberts, sondern im Besitz des Komponisten überliefert hat.

Umgekehrt wird Anselm Hüttenbrenner in der Literatur auch immer wieder als Adressat der Schubert'schen Sinfonie in h-moll, D 759, genannt, die ein Monat später fertiggestellt wurde und aller Wahrscheinlichkeit nach als Dank für die Verleihung des Ehrendiploms des Steiermärkischen Musikvereins nach Graz übermittelt wurde.⁴² Diese Ehrenbezeugung wurde Schubert zwar durch Anselms Bruder Joseph zugestellt, dafür eingesetzt hat sich aber vor allem Johann Baptist Jenger, ein gemeinsamer Freund aus den Wiener Jahren, der damals als Sekretär im Vorstand der Grazer

38 Brief von Franz Schubert an Anselm Hüttenbrenner, 19. Mai 1819, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 79. Damals war Schubert der Meinung, Hüttenbrenner kehre von einem Aufenthalt in seiner Geburtsstadt nicht wieder nach Wien zurück.

39 Brief von Eduard Horstig an seine Eltern in Bückeberg, 10. April 1827, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 421. Vgl. auch Deutsch, *Dokumente*, S. 359, 360, 382.

40 Aus einem Schreiben Hüttenbrenners an Ferdinand Luib vom 23. Februar 1858 erfahren wir, dass ein Brief Schuberts, in dem er mit Begeisterung vom Violinspiel Paganinis schwärmte, schon damals verloren war (Deutsch, *Erinnerungen*, S. 77–78, hier S. 78).

41 Vgl. dazu Lederer, „Schubert-Autographe“, S. 55f.; dort auch eine Abbildung der Komposition.

42 Vgl. dazu Andrea Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert. Das fragmentarische Werk*, Stuttgart 2003 (= Schubert-Perspektiven – Studien 2), S. 246–250.

Gesellschaft tätig war.⁴³ In der berühmten Farbstiftzeichnung von Joseph Teltscher sind Hüttenbrenner, Schubert und Jenger gemeinsam porträtiert (Abb. 1).

Jenger war es auch, der sich um einen Besuch Schuberts in Graz bemühte. Nachdem die Reise in den Süden mehrfach verschoben worden war, traf Schubert schließlich am 3. September 1827 ein und konnte erstmals die junge Familie seines Wiener Studienfreundes kennenlernen.⁴⁴ Er wohnte im Zentrum der Stadt bei der angesehenen Familie Pachler, die einen musikalischen Salon führte. Hüttenbrenner schloss sich nicht nur einem Ausflug nach Schloss Wildbach bei Deutschlandsberg an, sondern begleitete die Gesellschaft auch zu Besuchen im sogenannten Hallerschloß am Westhang des Ruckerlbergs, heute im Stadtgebiet von Graz. Ein Theaterzettel spricht im Titel diesen Ort an: *Der Fußfall im Hallerschloß oder Zwischen S' mi net so*. Der Besitzer des Schloßes, Franz Haring, war in dieser Komödie für die Rolle des „Harengos“ vorgesehen, Karl Pachler sollte den „Pachleros“ spielen, Franz Schubert das „Schwammerl“ und Anselm Hüttenbrenner den „Schilcherl“ verkörpern.⁴⁵ Die Bezeichnung von letzterer Rolle ist wohl an den typisch steirischen Schilcherwein angelehnt.

Ernsthafter ging es bei einer großen Akademie des Steiermärkischen Musikvereins am 8. September 1827 zu. Sie wurde zugunsten von Überschwemmungsopferten und der bedürftigen Landschullehrerwitwen und -waisen gegeben und kam auf Betreiben von Karl (und vielleicht auch Marie) Pachler und Hüttenbrenner zustande. Letzterer war damals artistischer Direktor des Vereins. Am Programm standen mehrere Vokalwerke Schuberts, darunter das Lied *Normans Gesang* D 846 aus Walter Scotts *The Lady of the Lake*, das Schubert als auswärtiges Ehrenmitglied selbst am Klavier begleitete. Die Mitwirkung des damals schon namhaften Wiener Komponisten wurde als Werbemaßnahme für einen möglichst guten Besuch der Veranstaltung

43 Antrag Johann Baptist Jengers in einer Ausschuss-Sitzung des Steiermärkischen Musikvereins, 10. April 1823, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 189–190, hier S. 190. Vgl. dazu auch Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert. Das fragmentarische Werk*, S. 242–246.

44 Vgl. dazu Konrad Stekl, „Schuberts Aufenthalt 1827 in Graz“, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 41 (1969), S. 3–8. Siehe auch Clemens Anton Klugs Beitrag im vorliegenden Band.

45 Scherzhafter Theaterzettel über die Grazer Schubertfreunde, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 450. Zu Marie Pachler vgl. u.a. auch: Ingeborg Harer, „Über Spielpraxis schreiben – Details aus dem Grazer Musikleben des 19. Jahrhunderts“, in: Ingeborg Harer u. Gudrun Rottensteiner (Hg.), *Wissenschaft und Praxis – Altes und Neues Festschrift 50 Jahre Institut 15: Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität*, Graz 2017 (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 8), S. 166–185; Ulrike Fischer, „Netzwerke der Biedermeierzeit – Die Salonière, Pianistin und Komponistin Marie Pachler“, in: Christa Brüstle (Hg.), *Musikerinnen in Graz und in der Steiermark. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Musiklebens als Handlungsraum für Frauen*, Graz 2020 (= Grazer Gender Studies 16), S. 43–60.

am Programmzettel dezidiert erwähnt.⁴⁶ Gemeinsam besuchten die Freunde auch das Theater, in dem Giacomo Meyerbeers Oper *Il crociato in Egitto* gegeben wurde.⁴⁷

Nach achtzehn Tagen Aufenthalt in der steirischen Landeshauptstadt, am 20. September 1827, reiste Schubert gemeinsam mit Jenger wieder nach Wien zurück. Zu Beginn des folgenden Jahres, am 18. Jänner 1828, ging noch ein Brief nach Graz, mit der Bitte um Vermittlung einer vakanten Zeichenlehrerstelle für Schuberts Bruder Carl und der Nachfrage, wann denn seine beiden Lieder in Graz erscheinen würden. Das freundschaftliche Schreiben eröffnet mit der Anrede „*Mein lieber alter Hüttenbrenner*“ und schließt mit den Grußworten „*Dein treuer Freund bis in den Tod*“.⁴⁸

Posthume Freundschaft

Als rund ein Jahr später, im November 1828, Franz Schubert verstarb, erklang zu dessen Totenfeier am 23. Dezember in der Augustiner Hofkirche in Wien das erste Requiem von Anselm Hüttenbrenner, von Mitgliedern der Gesellschaft der Musikfreunde musiziert.⁴⁹ Zeitungen in Paris, Leipzig und London berichten von dieser Veranstaltung und erwähnen auch das Requiem. Das Werk wird als gute Musik gewürdigt, für eine Totenmesse allerdings als zu wenig ernst empfunden. Die *Wiener allgemeine Theaterzeitung* hingegen beschreibt es als „*meisterhaftes Requiem*“, das die „*Gemüther so ergriff und erbaute*“.⁵⁰

In demselben Beitrag wird auch eine andere Komposition Hüttenbrenners besprochen, ein *Nachruf in Trauertönen am Pianoforte an Schubert*. Ähnlich wie bei Beethovens Ableben versuchte der Komponist, Gefühle des Verlusts in einen kurzen Klaviersatz zu fassen. Der anonyme Rezensent merkt in blumigen Worten an, dass sich hier „*so sehr die tiefe Wehmut über den Verlust des unersetzlichen Barden höchst*

46 Im Programmzettel heißt es: „*Abermahl widmet der Musik=Verein die ihm statutenmäßig zukommende Einnahme dem Wohlthätigkeits=Zwecke, und dieser, wie die gefällige Mitwirkung eines Tonsetzers, dessen geistvolle Werke selbst das ferne Ausland kennt und bewundert, verbürgen den zahlreichen Zuspruch des großmüthigen kunstsinnigen Publikums.*“, in: Waidelich, *Dokumente*, Nr. 523; vgl. dort auch die Ankündigung des Konzerts in der *Grätzer Zeitung*, Nr. 521.

47 Schubert fand an diesem Werk kein Gefallen. Vgl. dazu den Brief Anselm Hüttenbrenners vom 7. März 1858 an Ferdinand Luib, in: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 78–81, hier S. 79 und Kommentar von Otto Erich Deutsch in: Deutsch, *Dokumente*, S. 447.

48 Brief von Franz Schubert an Anselm Hüttenbrenner, 18. Jänner 1828, in: Deutsch, *Dokumente*, S. 478–479, hier S. 479.

49 Waidelich, *Dokumente*, Nr. 666, 667, 668. Hüttenbrenner wird in den Anzeigen dieser Veranstaltung als „*Director des steyermärkischen Musik-Vereins*“ angesprochen.

50 Waidelich, *Dokumente*, Nr. 722. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung (Leipzig)* vom 4. Februar 1829 heißt es: „*Es ist eine gute Musik, doch alles eher, als eine Missa pro defunctis; was maassen [sic!] es für diese ernsten Worte viel zu lustig darin hergeht.*“ (Nr. 693, S. 485).

ausdrucksvoll ausspricht, als die strenge Durchführung des Haupt-Motivs den gründlichen Tonmeister aus Salieri's Schule und den Beherrscher der Harmonie beurkundet. Mit Recht kann man von dieser Composition auch sagen, der Meister lieferte Großes im Kleinen, und ergreifend müßte die Wirkung seyn, diese Trauertöne und Akkorde von einem Orchester executiert zu hören.⁵¹ Dem Musikdruck, der um 30 Kronen angeboten wurde, war auch eine Lithographie Teltschers von Schubert beigelegt. Die Einkünfte aus dem Verkauf dienten als Beitrag für dessen Grabmonument.⁵² Noch wenige Jahre vor seinem eigenen Tod, 1861, komponierte Hüttenbrenner einen weiteren Nachruf auf Schubert, ein Klavierlied mit dem Zusatz „zur Jahrhundertfeier der Geburt Franz Schuberts“ (die allerdings erst 1897 aktuell war). Undatiert ist eine späte Abschrift eines anderen Liedes mit dem Titel *An Schuberts Grabe*.⁵³

Anselm Hüttenbrenners Gedenken an Schubert hat auch schriftlich seinen Ausdruck gefunden. 1854 trat kein Geringerer als Franz Liszt mit der Bitte an ihn heran, seine Erinnerungen zu Papier zu bringen. Liszt trug sich damals mit dem Gedanken, eine Schubert-Biografie zu verfassen, ein Projekt, das er jedoch bald wieder fallen ließ. Der Text, der den Titel *Bruchstücke aus dem Leben des Liederkomponisten Franz Schubert. Mitgeteilt von seinem Mitschüler Anselm Hüttenbrenner* trägt, wurde nach Weimar gesandt, der Eingang aber nie bestätigt. Hüttenbrenner versuchte daraufhin, denselben Text in Graz zu publizieren, was ebenfalls ohne Erfolg blieb. Erst Otto Erich Deutsch veröffentlichte diese für die Forschung so wichtigen Erinnerungen.⁵⁴ Schließlich verdanken wir Anselm auch vier Briefe reich an biografischem Material zu Schuberts Leben, die er aus Marburg und Graz im Frühjahr 1858 an Ferdinand Luib sandte. Auch dieser arbeitete an einer Schubert-Biografie, die nie zustande kam. Die Vorarbeiten dazu haben sich aber erhalten und bilden heute eine zentrale Quelle der biografischen Schubertforschung.⁵⁵ In diesem Sinne erwiesen sich Hüttenbrenners Erinnerungen und Aufzeichnungen als wahrer Freundschaftsdienst weit über den Tod der beiden Protagonisten hinaus.

51 Waidelich, *Dokumente*, Nr. 722.

52 Vgl. dazu auch Margret Jestremski, „Unveröffentlichte Dokumente aus dem Nachlass Anselm Hüttenbrenners“, in: *Schubert durch die Brille* 15 (1995), S. 95–99, hier S. 96f.

53 Beide Werke finden sich in der Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und sind über das digitale Repositorium PHAIDRA online abrufbar.

54 Erschienen zunächst im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft: Otto Erich Deutsch, „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 16 (1906), S. 99–163, danach im Rahmen der „*Erinnerungen seiner Freunde*“ (Deutsch, *Erinnerungen*, S. 204ff.).

55 Die Briefe sind abgedruckt in: Deutsch, *Erinnerungen*, S. 76–83.

„Weilet die Muse mit dir, ihrem Liebling“. Die Freundschaft zwischen der Sängerin Sophie Linhart und Anselm Hüttenbrenner

MARKO MOTNIK

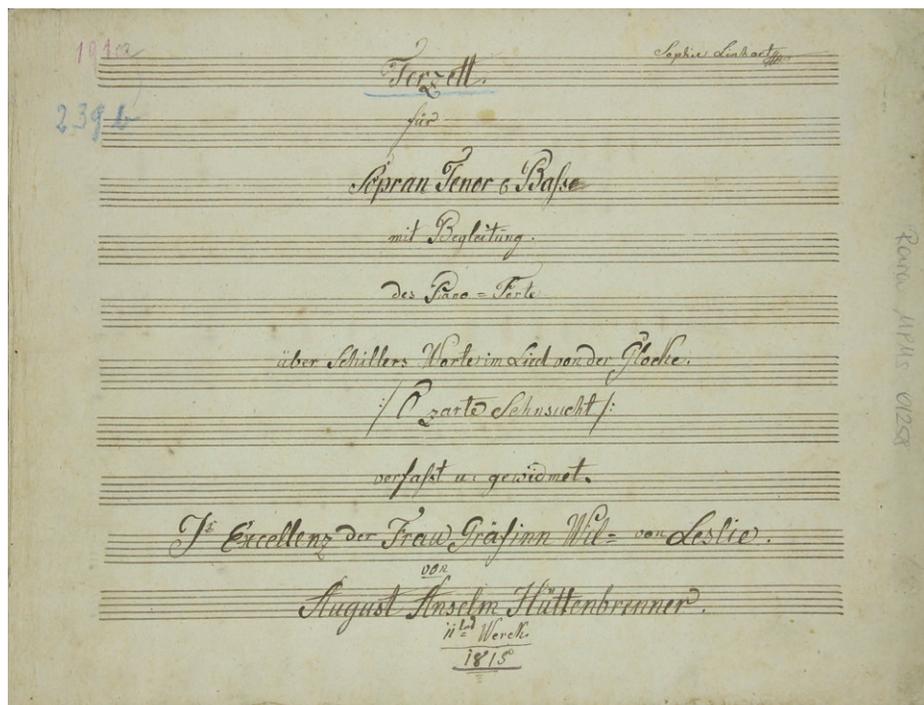


Abb. 1: Anselm Hüttenbrenner, *Terzett [...] über Schillers Worte im „Lied von der Glocke“*, Titelseite, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Rara MPMs 0/258, <https://phaidra.kug.ac.at/o:293>.

Im musikalischen Nachlass Anselm Hüttenbrenners befindet sich eine Abschrift seines Vokaltrios für Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung eines Klaviers über die Worte Friedrich Schillers *Das Lied von der Glocke*. Die Komposition ist mit der Opusnummer 2 versehen, mit der Jahreszahl 1815 datiert¹ und der Gräfin Wilhel-

Der Beitrag wurde im Rahmen des von der slowenischen Forschungsagentur (ARRS) finanzierten Forschungsprogramms „Forschungen zur Musikgeschichte in Slowenien“ (P6-0004) verfasst.

1 Dieter Glawischnig, *Anselm Hüttenbrenner 1794–1868. Sein musikalisches Schaffen*, Graz 1969, S. 128, Nr. 37, gibt Opus 8 und die Jahreszahl 1814 an und erwähnt diese Abschrift von 1815. Felix



mine von Leslie gewidmet. Am oberen Rand der Titelseite steht ein Besitzvermerk Sophie Linharts (Abb. 1).

In einem über vier Jahrzehnte später verfassten Brief an den Schriftsteller und Musikkritiker Ferdinand Luib, der Materialien zu seiner niemals realisierten Biografie Franz Schuberts sammelte, schilderte Anselm Hüttenbrenner während seines Aufenthaltes in Marburg an der Drau (Maribor)² am 7. März 1858 seine erstmalige Begegnung mit Ludwig van Beethoven im Jahr 1816. Hüttenbrenner nahm zum Besuch bei Beethoven zwei Kompositionen zur Begutachtung mit: „*Die Werke, die ich Beethoven zur Durchsicht vorlegte, waren eine Ouvertüre zu Schillers ‚Räubern‘ und ein Vokalterzett mit Clavierbegleitung (Text von Schiller)*.“³ Da im kompositorischen Œuvre Hüttenbrenners kein weiteres Terzett auf Schillers Verse nachzuweisen ist, handelte es sich dabei höchstwahrscheinlich um die Vertonung des *Liedes von der Glocke*. „*Ich bin nicht werth, daß Sie mich besuchen,*“ soll Beethoven nach Durchsicht der Kompositionen gesagt haben, doch konnte sich bereits Hüttenbrenner selbst nicht erklären, ob die Aussage aus Demut oder aus Ironie erfolgte.

Die Widmung des Terzetts ist besonders aufschlussreich, zumal die Widmungsträgerin Gräfin Wilhelmine Leslie im Leben Hüttenbrenners eine wichtige Rolle spielte. Von Hüttenbrenners Wertschätzung zeugen noch zwei weitere Werkwidmungen: eine *Ecossaise*⁴ für Klavier sowie die im Wiener Verlag von S. A. Steiner & Comp. als op. 2 veröffentlichten *Six Variations* für Klavier.⁵ In einem Brief an Ferdinand Luib berichtete Hüttenbrenner später beiläufig, die Gräfin sei in Wien seine Gönnerin gewesen, wo sie ihm während seiner Studienzeit Wohnung und Kost gewährte und ihn in die fürstlichen Häuser von Dietrichstein, Auersperg, Paar, Salm

Hüttenbrenner, *Verzeichnis der Tonwerke von Anselm Hüttenbrenner*, Mschr. Graz 1956, Nr. 238 (191a), S. 8, nennt keine Opusnummer, gibt jedoch ebenso das Entstehungsjahr 1814 an. Es scheint sich sowohl bei der Datierung als auch bei der Opusnummer um ein Versehen zu handeln. Op. 8 trägt Hüttenbrenners vierhändiges Klavierstück *Rondeau pastoral*, erschienen im Wiener Verlag von Sauer und Leidesdorf (ohne Verlags- oder Plattennummer).

- 2 Anselm Hüttenbrenner verbrachte die Jahre 1853–1858 in Marburg, welche in seinem Leben und Schaffen eine besonders fruchtbare Zeit darstellen. Siehe dazu Marko Motnik, „Anselm Hüttenbrenner in Lower Styria (1853–1858)“, in: *De musica disserenda* 18/ 1–2 (2022), S. 77–126.
- 3 Otto Erich Deutsch, „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 16 (1906), S. 99–163, hier S. 145f.
- 4 Autograph 1814, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Rara MPMs 0/560, <https://phaidra.kug.ac.at/o:597>.
- 5 *SIX Variations pour le Piano-Forte. Composées et dédiées à Son Excellence Madame la COMTESSE de LESLIE née COMTESSE de WURMBRAND par Ans. Hüttenbrenner. Oeuvre 2. Propriété de l'Auteur. À VIENNE en Comission chez S. A. Steiner et Comp.* Pl.-Nr. 2834, Anzeige in der *Wiener Zeitung* Nr. 277, 2.12.1817, S. 1239.

und Sulkowsky einführte.⁶ Die Aussage klingt zwar dürftig, doch von einer über Jahrzehnte bestehenden Verbundenheit zeugen zahlreiche Briefstellen in der Korrespondenz Hüttenbrenners. Insbesondere in den Briefen an seinen Bruder Joseph ließ Anselm kaum eine Gelegenheit aus, ihn über den aktuellen Aufenthaltsort und das Befinden der Gräfin Leslie zu informieren.

Wilhelmine Leslie scheint überhaupt die allererste Person gewesen zu sein, die sich in Hüttenbrenners Stammbuch eintrug. Am 3. September 1814⁷ schrieb sie auf ihrem Witwensitz, Schloss Ankenstein (heute Borl) in der Untersteiermark, unter der kolorierten Zeichnung eines Blumenstraußes ihren Namen und fügte hinzu: „*Stets Bereit Ihnen zu dienen.*“ Es stellt sich somit die Frage, ob Hüttenbrenner im September 1814 bei der Gräfin in Ankenstein zu Besuch war. Nachweise dazu existieren nicht, bekannt ist jedoch, dass er in diesem Jahr, gleich nach seinem Austritt aus dem Stift Rein eine Reise nach Klagenfurt, Ljubljana, Triest und Venedig unternahm⁸ und dabei möglicherweise auch einen Zwischenhalt auf Schloss Ankenstein machte. Im Stammbuch sind zwar weder die Ortsangaben Laibach, Triest noch Venedig zu finden, allerdings dreimal Klagenfurt (Hedwig von Pöllinger am 11., Gustav Fellingner am 12. und Theodor von Sydow am 13. Oktober). Da am 10. August 1814 noch ein Eintrag von Johann Nepomuk Hirsch in Graz erfolgte, begab sich Hüttenbrenner wohl erst gegen Ende des Sommers auf die Reise. Es ist sogar vorstellbar, dass es sich bei dem Stammbuch um ein Geschenk der Gräfin handelte, welche einen ersten Eintrag machte und das Buch Hüttenbrenner überreichte.

Marie Wilhelmine Leslie wurde im Jahr 1764 als Gräfin von Wurmbrand-Stupach geboren und 1786 mit dem drei Jahrzehnte älteren Grafen und Majoratsherren von Pettau (Ptuj), Anton Joseph Leslie (geb. 1734), verheiratet. 1803 erwarb sie vom polnischen Fürsten Stanislaus Poniatowsky die Burg Ankenstein und bestimmte sie zu ihrem Witwensitz. Graf Leslie war ein Jahr zuvor (1802) verstorben. Die Ehe

6 „*Ich hatte unentgeltliche Wohnung und Kost bei meiner mütterlichen Gönnerinn der Gräfin Leslie-Wurmbrand, durch die ich in die fürstlichen Häuser Dietrichstein, Auersperg, Paar, Salm u. Sulkowsky eingeführt wurde.*“ Hüttenbrenner führt in demselben Brief auch seine Wiener Schüler und Schülerinnen an, worunter er neben einem Grafen Zedwitz auch zwei Grafen Wurmbrand nennt, „*davon einer (Ferdinand) dermal Obersthofmeister beim Vater unseres vielgeliebten Kaisers ist.*“ Es handelt sich wohl um den Neffen Wilhelmine Leslies. Brief an Ferdinand Luib, 7.3.1858. Zitiert nach: Deutsch, „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen“, S. 144 und S. 146.

7 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>, Eintragung von Wilhelmine Leslie, S. 4. Neben dem ursprünglichen Datum des Eintrags von Gräfin Leslie findet sich eine nicht eindeutig zu entziffernde Eintragung, welche möglicherweise als 1819 zu lesen ist.

8 „*Im J. 1814 machte er eine Kunstreise nach Klagenfurt, Laybach, Triest und Venedig,*“ liest man in Hüttenbrenners autobiografischen Aufzeichnungen. Anselm Hüttenbrenner, *Biographische Notizen*, Kopie des Autographs, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Rara MPMs 0/1316, <https://phaidra.kug.ac.at/view/o:2061>.

blieb kinderlos, wodurch das alte, aus Schottland stammende Adelsgeschlecht in der Steiermark erlosch.

Nicht allzu viel ist bisher über die Gräfin bekannt. Es wird lediglich berichtet, sie sei von der Bevölkerung um Ankenstein aufgrund ihrer Wohltätigkeit und Güte geliebt und geschätzt worden. Man beschrieb sie als „*der rettende Engel der Hilfebedürftigen*“ und als „*eine wahre Mutter der Armen*“.⁹ Als Erben setzte sie ihren Neffen Ferdinand von Wurmbrand-Stuppach ein. Sie verstarb auf Burg Ankenstein im Jahr 1851.¹⁰ Noch 1888 berichtete Hüttenbrenners Schwiegersohn Mathias Kaltenegger, vom Grafen Wurmbrand gehört zu haben, dieser hätte von seiner Tante ihre umfangreiche Korrespondenz mit Anselm Hüttenbrenner geerbt.¹¹ Vom Verbleib dieser Briefe ist heute nichts bekannt.

Wie ist aber nun der Besitzervermerk Sophie Linharts auf dem Exemplar des Vokaltrutzs in Hüttenbrenners Nachlass zu erklären? Eine Antwort darauf könnte vielleicht in einem Nebensatz des Briefes von Hüttenbrenner an Luib liegen. Nachdem Beethoven die beiden Kompositionen begutachtet hatte und Hüttenbrenner dessen Wohnung verließ, verlor er auf dem Heimweg die Manuskripte.¹² Möglicherweise war es Linhart, die Hüttenbrenner zu einem späteren Zeitpunkt ihr persönliches Exemplar des Trutzs retournierte. Die Frage aber, zu welchem Anlass die Komposition entstand und wo sie erstaufgeführt wurde, bleibt unbeantwortet. Eine Aufführung im Wiener Haus der Gräfin Leslie ist vorstellbar. Dass Linhart die Sopranpartie sang, kann als gesichert angenommen werden.

-
- 9 *Des heiligen römischen Reichs Grafen von Leslie deutscher Linie von ihren Ursprung 1067 bis zum Aussterben 1802*. Ptuj, Zgodovinski arhiv [Ptuj, Historisches Archiv], Ms. R-39, transkribiert von Marija Hernja Masten, „Eduard Damisch, Zgodovina plemiške rodbine Leslie, nemška veja, genealoško-biografski oris. Zap Sign. R-39“, in: *Zapuščina rodbine Lelise na ptujskem gradu*, Ptuj 2002, S. 19–42, hier S. 38. Siehe auch Rainer Bunz, *Von Leslie. Schottischer Adel in Deutschland und Österreich*, Norderstedt 2018, S. 58; Ferdinand Raisp, *Pettau. Steiermarks älteste Stadt und ihre Umgebung, topographisch-historisch geschildert*, Graz 1858, S. 280–283.
- 10 Wilhelmine starb am 20. Februar 1851. Cirkulane – sv. Barbara, Sterbebuch 1838–1871, 00343, S. 168, <https://data.matricula-online.eu/de/slovenia/maribor/cirkulane/00343/?pg=85>. Siehe auch den Nachruf „Die letzte Leslie“ in der *Grazer Zeitung (Abendblatt)*, 28.2.1851.
- 11 Mathias Kaltenegger an Felix Hüttenbrenner, Andritz, 2.10.1888. Siehe Konrad Stekl, „Ein kostbares Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner“, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 41 (1969), S. 8–14, hier S. 10.
- 12 „*Beide Sachen verlor ich in Originali im Nachhausegehen von Beethoven.*“ Brief an Ferdinand Luib, 7.3.1858. Zitiert nach: Deutsch, „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen“, S. 145f.

Sophie Linhart

Die einstige Besitzerin des Terzetts, Sophie Linhart, trug sich am 25. März 1816 mit einem Vierzeiler in Hüttenbrenners Stammbuch ein:

*Weilet die Muse mit dir, ihrem Liebling.
Unter befreundetem Dache
So entschwebt dem irdischen Daseyn dein Leben
Mit Blüten umkränzt, bis zum Lethe!*

*Mögen diese Zeilen Sie stets an die unwandelbare Freundschaft Ihrer Freundin Sophie Linhart mp. erinnern.*¹³

Die Verse sind keineswegs Linharts eigene Erfindung, sondern das Motto eines im Jahr 1803 in Leipzig bei Voß und Compagnie veröffentlichten Buches von Nina d’Aubigny von Engelbrunner.¹⁴ Offenbar besaß Linhart dieses aus 31 Briefen zur Gesangerziehung bestehende Buch, in dem die Autorin ein Plädoyer für den Gesang, vor allem bei der weiblichen Jugend, hielt und recht systematisch ihre Unterrichtsmethode der Stimmbildung vorstellte. Die Gründe für die Wahl der Verse sowie die möglichen Assoziationen, auf die Linhart wohl anspielte, sind heute nicht mehr zu erörtern, es scheint jedoch plausibel, dass d’Aubignys Publikation auch Hüttenbrenner bekannt war. Nina d’Aubigny (1770–1847) stammte aus Kassel und verbrachte ihre letzten Lebensjahre auf Schloss Erko bei Graz (heute Nestelbach). Im Jahr 1816, als Linhart ihre Eintragung ins Stammbuch tätigte, befand sich d’Aubigny auf einer Reise in Indien. Ihr Neffe Eduard Horstig, um dessen musikalische Beziehung sich d’Aubigny bemüht hatte, lebte allerdings in Wien und auch sie selbst verweilte dort Mitte der 1820er-Jahre einige Zeit.¹⁵

Doch wer war diese treue Freundin Anselm Hüttenbrenners eigentlich? Linharts Name kommt in der musikwissenschaftlichen Literatur selten vor und beinahe ausschließlich im Zusammenhang mit der ersten öffentlichen Aufführung von zwei Liedern Franz Schuberts (*Gretchen am Spinnrade* und *Der Jüngling auf dem Hügel*). Bei

13 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>, Eintragung von Sophie Linhart, S. 28.

14 Nina d’Aubigny von Engelbrunner, *Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges, sie sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten*, Leipzig 1803.

15 Zu Nina d’Aubignys Leben, Werk und Wirken vgl. Ingeborg Harer, Art. „Nina d’ Aubigny von Engelbrunner“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard u. Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand: 2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000024 (6.5.2022).

der Nennung wissen die Autoren nichts anderes anzugeben, als die knappe und immer noch zweifelhafte Angabe aus den *Musikalischen-Skizzen aus Alt-Wien* von 1862 zu wiederholen: „*Sofie Linhardt, später verehelichte Schuller.*“¹⁶ Ein tieferer Blick in die Quellen erweist sich als lohnend und zeigt Sophie Linhart als eine im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts in Wien überaus geschätzte und vielseitig aktive Sängerin.

Sophie Linhart war die erstgeborene Tochter des bekannten slowenischen Aufklärers, Historikers, Dichters und des kaiserlich-königlichen Gubernialsekretärs zu Laibach, Anton Tomaž Linhart (1756–1795) und seiner Gattin Juliana Josepha, geborene Detela (1769–1824). Sie wurde am 3. Juni 1788 in Ljubljana geboren.¹⁷ Am 30. März 1791 gebar Josepha eine zweite Tochter, die auf den Namen Maria Amalia getauft wurde.¹⁸ Nachdem Anton Linhart während des Baus an einem Familienhaus in Ljubljana am 14. Juli 1795 unerwartet an einem Herzleiden verstorben war, stellte die Witwe das Haus in den kommenden Jahren fertig, verkaufte es jedoch im Juli 1798 und zog mit ihren beiden Töchtern nach Wien. Die Gründe für diese Entscheidung sind ebenso wenig bekannt wie die Frage, wie Josepha ihrer Familie in Wien den Lebensunterhalt sichern konnte. Von ihrem Leben in den ersten Jahren nach der Ankunft in Wien lässt sich kaum etwas sagen, lediglich das Tagebuch des gräflich-esterházyischen Sekretärs, Carl Rosenbaum, bietet dazu einige wenige Anhaltspunkte.¹⁹

Rosenbaum, seit 1800 mit der Tochter von Florian Leopold Gassmann, der berühmten Sopranistin Therese Gassmann, verheiratet, erwähnt Linhart erstmals im Dezember 1799²⁰ und später regelmäßig und etwas ausführlicher in den Jahren zwischen 1802 und 1807. Die Familie Linhart mietete Am Hof ganz in der Nähe des Ehepaars Rosenbaum eine Wohnung. Sie verbrachten einige Zeit in verschiedenen Gesellschaften, im Theater und auf gemeinsamen Spaziergängen zusammen. Josepha Linhart soll Therese Rosenbaum auch im Sticken unterrichtet haben²¹ und war eine Zeitlang mit ihr befreundet. Zahlreiche Personen, die Rosenbaum in Linharts Umkreis nennt, sind heute nicht mehr zu identifizieren, doch vermutlich gerade in dieser Gesellschaft kam Josepha mit Antonio Salieri in Kontakt,²² welcher später Sophie und Amalia Gesangunterricht erteilte. Der Beginn und die Dauer dieses Unterrichts

16 Wilhelm Böckling, „Musikalische Skizzen aus Alt-Wien V“, in: *Recensionen über Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst* 8, Nr. 24, 15.6.1862, S. 374.

17 Ljubljana – sv. Nikolaj, Taufbuch, 1771–1791, 01201, S. 230, <https://data.maticula-online.eu/de/slovenia/ljubljana/ljubljana-sv-nikolaj/01201/?pg=256>

18 Ljubljana – sv. Nikolaj, Taufbuch, 1771–1791, 01201, S. 252, <https://data.maticula-online.eu/de/slovenia/ljubljana/ljubljana-sv-nikolaj/01201/?pg=267>

19 Carl Rosenbaums Tagebücher in 11 Bänden (1797–1829) werden in der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. Ser. n. 195–204, aufbewahrt.

20 Rosenbaum, *Tagebuch*, Band 2, 12.12.1799, fol. 55v.

21 Rosenbaum, *Tagebuch*, Band 4, 6.3.1803, fol. 96r; 12.5.1803, fol. 107r; 14.5.1803, fol. 107r.

22 Rosenbaum, *Tagebuch*, Band 6, 15.10.1806, fol. 15r.

sind nicht zu bestimmen,²³ doch es kann angenommen werden, dass Hüttenbrenner die beiden Schwestern gerade im Hause Salieris oder durch ihn kennenlernte.²⁴

Blättert man im Stammbuch Hüttenbrenners weiter, befindet sich auf der verso-Seite desselben Blattes eine Eintragung von Amalia Linhart, die mit dem gleichen Tag wie die ihrer Schwester datiert ist. Amalia wählte einige Verse in französischer Sprache, die aber zu diesem Zeitpunkt bereits einige Jahrzehnte alt waren. Es handelt sich um ein zweistrophiges Gedicht eines gewissen M[onsieur] Maréchal, womit vielleicht der bekannte französische Dichter, Philosoph und Aufklärer Pierre-Sylvain Maréchal (1750–1803) gemeint ist. Mit dessen Namen wurden die Verse ohne Titel im *Nouveau Mercure de France* von 1775 veröffentlicht.²⁵ Amalia Linhart scheint aber eher Zugang zu einer anderen Veröffentlichung des Gedichtes gehabt zu haben, vielleicht Jean Antoine Bruels *Bibliothèque pour les Enfants* von 1777.²⁶ Ähnlich wie bei Linharts Eintragung ist bei Bruel lediglich die zweite Strophe des Gedichtes angegeben. Hier steht auch der Titel *Les Avantages de l'Amitié*, wobei Amalia die Mehrzahl veränderte:

*L'avantage de l'amitié.
Quand un ami consolateur
Vient lui-même éssuyer les larmes
Des son ami, dans le malheur
Le malheur alors a des charmes.*

*Qu'un tel ami vous acompagne
Par tout, c'est le désir
Le plus ardant de votre amie
Amélie Linhart²⁷*

23 Dass Sophie Linhart eine Schülerin von Salieri gewesen ist, geht aus ihrer Anzeige in der *Laibacher Zeitung* von 1826 vor. In demselben Jahr zog sie nach Laibach und bot dort Gesangstunden an: „Gesang-Unterricht. Sophie Linhart, von Wien, (Tochter des verstorbenen k. k. Gub. Secretärs in Laibach und Geschichtsschreibers von Krain), Schülerinn des berühmten Tomaselli und des Capellmeisters Salieri, gibt sich die Ehre, den kunstsinnigen Bewohnern Laibachs die ergebnste Anzeige zu machen, daß sie gesonnen ist, im Gesange gründlichen Unterricht zu erteilen, und zu diesem Zweck ihre Vaterstadt Laibach zu ihrem künftigen Aufenthalte bestimmt hat.“ *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung* Nr. 85, 24.10.1826, S. 2032.

24 Hüttenbrenner lernte bei Salieri jedenfalls mehrere Musikerpersönlichkeiten kennen, darunter bekanntlich auch Franz Schubert. Deutsch, „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen“, S. 139f.

25 *Nouveau Mercure de France* 6 (1775), S. 11.

26 J. A. Bruel, *Bibliothèque pour les Enfants, ouvrage propre à leur inspirer l'amour pour la Vertu & l'horreur pour la vice, en occupant leur Esprit & leur Cœur d'une maniere aussi instructive qu'amusante. Le tout récueilli des meilleurs Auteurs tant Anciens que Modernes. Tome premier*, Dresden 1777, S. 42.

27 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>, Eintragung von Amalia Linhart, S. 29.

Über die öffentlichen Auftritte von Amalia Linhart gibt es keinerlei Zeugnisse. Sie scheint zusammen mit ihrer Schwester unter den im Jahr 1813 in die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eingetretenen Mitgliedern auf.²⁸ In den Jahren 1821–1823 nennt sie Franz Heinrich Böckh unter den ausübenden Mitgliedern der Gesellschaft als Sängerin²⁹ und aus einem vermutlich im Jahr 1814 gedruckten Verzeichnis der ausübenden Mitglieder der Musikfreunde erfährt man, dass sie eine Altistin gewesen ist.³⁰ Sie wurde bis 1817 als Mitglied geführt, scheint in den späteren Verzeichnissen aber nicht mehr auf.³¹ Amalia heiratete im Mai 1822 Johann Nepomuk Leopold Matzal (geb. 1798),³² den Sohn eines wohlhabenden Wiener Handelsmannes und Häuserbesitzers, und scheint sich fortan völlig dem Familienleben gewidmet zu haben. Zwischen 1822 und 1834 gebar sie sieben Kinder und verstarb in ihrem 71. Lebensjahr am 5. Januar 1863 in dem der Familie Matzal gehörigen Haus am Kohlmarkt.³³

Kontakte mit der Familie Linhart pflegte offensichtlich nicht nur Anselm Hüttenbrenner, sondern auch seine beiden Brüder Joseph und Heinrich. Letzterer erkundigte sich in seinen in Graz verfassten Briefen an Joseph aus den Jahren 1823 und 1824 öfters nach dem Wohlbefinden der Linhart-Damen und ließ ihnen über seinen Bruder regelmäßige Grüße ausrichten.³⁴ Die Eintragung ins Stammbuch ist auch nicht die letzte Bezeugung der Freundschaft zwischen Hüttenbrenner und Sophie Linhart. Die beiden standen noch länger in Kontakt und in den folgenden Jahren lassen sich noch mindestens zwei Zusammenarbeiten nachweisen.

28 *Matrikel der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates*, Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. 9297/105.

29 Franz Heinrich Böckh, *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache. Dann Bücher-, Kunst- und Naturschätze und andere Sehenswürdigkeiten dieser Haupt- und Residenzstadt. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*, Wien 1821, S. 358.

30 *Verzeichniss der ausübenden Mitglieder der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates nach ihren Musikfächern*, Nr. 1 [1814], Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. 8399/125.

31 *Verzeichniß der [ausübenden] Mitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates* [1818]. Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. 8399/125.

32 Wien, St. Peter, Trauungsbuch 1808–1824, 02-02. 5.5.1822.

<http://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien/01-st-peter/02-02/?pg=286>.

33 St. Michael, Sterbebuch 1845–1870, 03-13, fol. 151, <http://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien/01-st-michael/03-13/?pg=155>. Siehe auch Todesanzeige in der *Wiener Zeitung* Nr. 4, 6.1.1863, S. 41.

34 Brief vom 16.6.1823, in: *Briefe von Heinrich Hüttenbrenner an Joseph Hüttenbrenner*, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, MPMs 0/1184 sowie Briefe vom 10.7. und 29.8.1823, 15.1., 14.2., 6.3., 4.5. und 10.8.1824, in: *Briefe von Heinrich Hüttenbrenner an Joseph Hüttenbrenner*, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, MPMs 0/1235.

Rossinis *Tancredi*

In der Aufzählung seiner Schüler und Schülerinnen im Brief an Ferdinand Luib nennt Hüttenbrenner auch Sophie Linhart, meint damit jedoch weniger den Gesangsunterricht als Korrepetitionsstunden und seine Unterstützung beim Einstudieren der Rolle der Amenaide für Rossinis Oper *Tancredi*.³⁵

Sophie Linhart trat als Sängerin spätestens seit der Aufführung des Oratoriums *Die Befreyung von Jerusalem* von Abbé Maximilian Stadler bei einem Benefizkonzert im Universitätssaal im Mai 1813³⁶ regelmäßig in Wien in Erscheinung. Nach zahlreichen Auftritten und lobenden Besprechungen in den öffentlichen Blättern beschloss sie im Jahr 1817, ihre Gesangstätigkeit auf die Opernbühne zu erweitern, und wurde für eine Opernsaison Mitglied des Opernensembles am Theater an der Wien.³⁷ Dieser Versuch, der mit einer Produktion von Gioachino Rossinis *Tancredi* begann, stand unter keinem glücklichen Stern. Die Kritiken waren schlicht und ergreifend vernichtend. Man kritisierte Linharts Schüchternheit, mangelnde Bühnenpräsenz und ihre für das Opernhaus viel zu schwache Stimme, obwohl die Schönheit ihrer Stimme hin und wieder doch auch gelobt wurde. Für die Opernbühne fehlte ihr jegliche Erfahrung und überhaupt war das ganze Unterfangen wenig erfolgreich. Linhart war nicht die einzige Fehlbesetzung dieses anspruchsvollen Bühnenwerks Rossinis, man kritisierte auch den Tenorsänger Rinaldi in der Rolle des Argirio sowie das Orchester. Nach einer Opernsaison ging Linharts Bühnenkarriere 1818 gleich wieder zu Ende, obwohl in ihrem Repertoire die italienischen Opernarien, vor allem die des damals überaus populären Rossini, nach wie vor eine wichtige Rolle spielten.

Franz Schubert und Sophie Linhart

Ob die Familie Linhart einen Musiksalon führte, lässt sich nicht sagen, es gibt jedoch einige Hinweise, dass sich im Kreis der Familie regelmäßig eine musikinteressierte Gesellschaft zusammenfand. Bereits aus dem Tagebuch von Carl Rosenbaum geht deutlich hervor, dass Josepha Linhart im November und Dezember des Jahres 1804 sowie im Januar 1805 in ihrem Freundeskreis ein Haustheater zu veranstalten pflegte.³⁸ Einen musikalischen Salon bezeugt erst der undatierte und offenbar einzig erhaltene eigenhändige Brief Sophie Linharts an Leopold Sonnleithner. Daraus lässt sich eindeutig ablesen, dass Hausmusik bei Linharts keine Seltenheit gewesen ist:

35 Deutsch, „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen“, S. 147.

36 *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 5, Nr. 74, 9.5.1813, S. 296.

37 Siehe beispielsweise die Besprechungen in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* Nr. 92, 15.11.1817, S. 348 und Nr. 95, 26.11.1817, S. 371f.

38 Rosenbaum, *Tagebuch*, Band 5, 25.11.1804, fol. 48v; 23.12.1804, fol. 51v; 2.1.1805, fol. 53r.

Da ich endlich wieder das Vergnügen haben kann, eine Musik zu arrangiren (zwar nicht bey uns, da meine Mutter noch unpäßlich ist, sondern bey unserer Nachbarin F. v. Förster)³⁹ so bitte ich Sie gefälligst mitzuwirken, und ich werde so frey sein, Ihre Güte recht sehr in Anspruch zu nehmen. Ich bitte sie also vor allen, wenn es Ihnen möglich ist, künftigen Samstag Abends um 7 Uhr zu mir zu kommen, wo Wir eine sogenannte Seitenprobe zu haben wünschen, dann ist die letzte Probe Dienstag zu Mittag; und die Musik Mittwoch den 24^{ten} Abends. Auch wenn es sein kann, mir für Dienstag ein paar Choristen zu besorgen. Verzeihen Sie nur daß ich Sie so sehr plage, und bitte Sie recht sehr mir keine abschlägige Antwort zu geben, da ich diesen Winter ohnedieß so viel unangenehmes erdulden mußte.⁴⁰

Die Brüder Joseph und Ignaz Sonnleithner sowie der Sohn von Ignaz, Leopold, spielten in der Karriere von Sophie Linhart eine wichtige Rolle. Sie trat anfangs bei mehreren großen Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde auf, in den Jahren 1818 bis 1825 aber besonders häufig und regelmäßig bei den sogenannten *Abend-Unterhaltungen* der Gesellschaft sowie bei den privaten Musiktreffen im Hause Sonnleithner (genannt *Musikalische Übungen*). Genau in diesem Kreis führte sie mindestens zwei Lieder von Schubert wohl erstmals vor Publikum auf.

Am 2. März 1821 sang Linhart bei den *Musikalischen Übungen* bei Ignaz Sonnleithner⁴¹ Schuberts *Gretchen am Spinnrade* (D 118) und trug das Lied zwei Jahre später, am 20. Februar 1823, bei den *Abend-Unterhaltungen* vor.⁴² Am 30. März 1821 erklang bei den Sonnleithners erstmals auch *Der Jüngling auf dem Hügel* (D 702),⁴³ wobei besonders interessant ist, dass es sich hierbei um die Vertonung eines Gedichtes von Heinrich Hüttenbrenner durch Schubert handelt.⁴⁴ Vier Tage vor dem Konzert,

39 Die Familie Linhart mietete inzwischen auf dem Kienmarkt im Haus mit der Konskriptionsnummer 459 (heute Judengasse 11) eine Wohnung. Auf dieser Adresse wohnte mit seiner Familie auch der Komponist Emanuel Aloys Förster (1748–1823), der mit Eleonore von Režcka verheiratet war. Siehe Karl Weigl, „Emanuel Aloys Förster“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 6, Nr. 2 (1905), S. 274–314.

40 Briefsammlung in Archiv, Sammlungen und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

41 Ignaz Sonnleithner, *Programme der Musikalischen Übungen 1815–1823*, Archiv, Sammlungen und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 10520/133. Vgl. auch (versehentlich als Abend-Unterhaltung angegeben) Till Gerrit Waidelich (Hg.), *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830*, Band 1, Texte, Tutzing 1993 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schuberts Instituts 10/1), S. 62.

42 *Abend-Unterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde*, Archiv, Sammlungen und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 2697/32; Waidelich, *Franz Schubert*, S. 150.

43 Sonnleithner, *Programme der Musikalischen Übungen*; Waidelich, *Franz Schubert*, S. 66. Das Lied entstand im November 1820 und ist als Nr. 1 des Op. 8 im Mai 1822 bei Cappi & Diabelli in Wien erschienen.

44 Franz Schubert vertonte später noch Heinrich Hüttenbrenners Gedicht *Wehmut (Die Abendglocke tönet)* für vier Männerstimmen, erschienen 1828 bei Anton Pennauer in Wien als Nr. 1 des Op. 64 (D 825).

am 26. März 1821, sandte Leopold Sonnleithner an Joseph Hüttenbrenner einen in der Forschung gut bekannten Brief:

Hr. v. Hüttenbrenner! Ich ersuche Sie, ja gewiß zu besorgen, daß Schubert morgen zu Frl. Linhardt kömmt, um mit ihr den Jüngling zu probiren, welchen sie bei mir singt, dann, daß Schubert Mittwoch um 1/2 12 Uhr zu mir kömmt, um seinen Geisterchor⁴⁵ zu probiren. Ich rechne auf Ihre Gefälligkeit, daß Sie veranstalten daß Schubert gewiß zu diesen Proben kömmt. Ich muß mich billig wundern, daß sich Schubert überhaupt nicht bei mir sehen läßt, da ich doch wegen seinem Erlkönig und wegen andern Angelegenheiten ihn dringend zu sprechen habe. Mit Achtung Ihr Ergebener Leop. Sonnleithner mp.⁴⁶

Wie viel persönlichen Kontakt Sophie Linhart tatsächlich mit Franz Schubert hielt, lässt sich heute kaum einschätzen, allerdings berichtete Anselm Hüttenbrenner, er hätte Schubert und Schubert ihn in die musikalischen Gesellschaften von Wien, darunter auch ins Haus Linhart, eingeführt.⁴⁷ Sophie Linhart hinterließ im unmittelbaren Freundeskreis von Schubert jedenfalls keine Spuren, aufschlussreich ist allerdings, dass ihr Name unter den Subskribenten der 1824 bei Friedrich Volke in Wien veröffentlichten Gedichte von Schuberts Vertrautem Johann Mayrhofer aufscheint. Hier sind außerdem nicht nur die drei Brüder Hüttenbrenner (Anselm, Joseph und Heinrich) angeführt, sondern auch die Gräfin Wilhelmine von Leslie.⁴⁸

Konzerte in Graz

Bedauerlicherweise hat sich keinerlei briefliche Korrespondenz zwischen Linhart und Hüttenbrenner erhalten. Sie scheinen jedoch nach Hüttenbrenners endgültigem Umzug von Wien nach Graz (1821) freundschaftlich verbunden geblieben zu sein. Linhart setzte inzwischen in Wien ihre Gesangskarriere fort und trat regelmäßig in der Öffentlichkeit auf. Aus bisher nicht genau bekannten, möglicherweise jedoch finanziellen Gründen beschloss sie im Jahr 1826, Wien zu verlassen und in ihre Vaterstadt Ljubljana zurückzukehren. Ihre Mutter Josepha war am 1. Oktober 1824 verstorben und die Schwester Amalia war bereits seit 1822 verheiratet. So hatte

⁴⁵ Gemeint ist Franz Schuberts Oktett für Männerstimmen mit Streichern, *Gesang der Geister über den Wassern* (D 704).

⁴⁶ Leopold Sonnleithner an Joseph Hüttenbrenner, 26.3.1821. Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Rara MPMs 0/1230, <https://phaidra.kug.ac.at/open/o:1962>.

⁴⁷ Deutsch, „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen“, S. 125.

⁴⁸ Johann Mayrhofer, *Gedichte*, Wien 1824, S. IV. In seinem Brief vom 26. Jänner 1824 bittet Heinrich Hüttenbrenner seinen Bruder Joseph in Wien, ihn für die Gedichte Mayrhofers auf die Subskribentenliste zu setzen. Briefe von Heinrich Hüttenbrenner an Joseph Hüttenbrenner, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Rara MPMs 0/1235.

das Leben in Wien für Sophie möglicherweise auch nach und nach seinen Anreiz verloren.

Am 3. Februar 1826 ersuchte Linhart beim Wiener Konskriptionsamt um die Ausstellung eines Reisepasses⁴⁹ und verließ Wien kurz darauf. Während der Reise machte sie einen Zwischenhalt in Graz, wohl um dort Hüttenbrenner zu besuchen und vor allem auch mit ihm ein gemeinsames Konzert zu geben. Die Veranstaltung fand am Ostersonntag, den 26. März, im Ständischen Rittersaal statt, welcher erst kurz davor zum Konzertsaal umgestaltet worden war.⁵⁰ Von einer besonderen Wertschätzung Hüttenbrenners für Linhart zeugt die Tatsache, dass er beim Konzert persönlich die Korrepetition am Klavier übernahm. Er trat ansonsten zu dieser Zeit öffentlich kaum noch als Pianist auf.⁵¹

Die Rezension des Auftritts im Blatt *Der Aufmerksame* als Beilage zur *Grazer Zeitung* ist durch und durch positiv und lobt Linhart als eine in Wien rühmlich bekannte und geschätzte Sängerin, welche mit ihrer Stimme wohl überall Erfolge ernten würde. Dabei versäumt der anonyme Rezensent zu erwähnen, mit welchen und wie vielen Werken sich Linhart dem Grazer Publikum vorstellte, nennt aber andere Instrumentalwerke, die der damaligen Mode bei der Zusammenstellung von Konzertprogrammen folgend, beim Konzert erklangen.⁵²

Da sich der Steiermärkische Musikverein offensichtlich recht kurzfristig dazu entschloss, nach dem Osterkonzert noch eine Wohltätigkeitsveranstaltung für die Opfer eines Mitte März in der Ortschaft Fernitz wütenden Brandes zu veranstalten, entschied auch Linhart, ihre Weiterreise nach Ljubljana zu verschieben, am Konzert

49 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Konskriptionsamt B4-12, 1825–1826, Nr. 304.

50 *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* Nr. 93, 5.8.1826, S. 748.

51 Erika Eisbacher, *Das Grazer Konzertleben von 1815 bis März 1839*, Dissertation Univ. Graz 1956, S. 63f.

52 „Am h. Ostersonntage [26. März] hörten wir im oberwähnten Locale die rühmlich bekannte Kunstsängerin Dlle. Sophie Linhart aus Wien in einem Concerte. Was die Wiener Kunstblätter seit mehreren Jahren zu ihren Gunsten gesprochen haben, bewährte sich vollkommen. Ihre Stimme ist von seltenem Umfang, sehr wohlklingend und biegsam; der Vortrag gebildet, und besonders im Recitativ von großer Wirkung. Aus der besten Schule hervorgegangen, wird diese Künstlerinn bey dem Wohlklange ihrer Töne und ihrem Geschmack in Auswahl der Gesangstücke, so wie hier, gewiß aller Orten Beyfall und Ruhm ernten. Die Herren Duck und Müller, Mitglieder des ständischen Theaterorchesters unterstützten die Concertgeberinn, Ersterer durch sehr lobenswerthen Vortrag von Bravour-Variationen für die Violine, Letzterer durch meisterliches Spiel eines Flöten-Concertstückes. Die Ouverturen aus Anakreon von Cherubini, und Almazine von Pixis wurden mit Präcision ausgeführt. Aus Gefälligkeit übernahm Hr. Anselm Hüttenbrenner bey den Gesangnummern den Platz am Clavier, so wie Herr Eduard Hysel die Leitung des trefflich besetzten Orchesters. Das Auditorium was sehr gewählt und zahlreich.“ *Der Aufmerksame* Nr. 51, 29.4.1826, [S. 4]. Zu den Konzerten siehe auch Eisbacher, *Das Grazer Konzertleben*, S. 222.

mit einer Arie und einem Duett von Rossini mitzuwirken und somit wieder einmal ihrer philanthropischen Neigung Ausdruck zu verleihen.⁵³

Das weitere Leben Sophie Linharts verlief alles andere als in gewohnten Bahnen. Sie sang in einigen Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft zu Laibach, wirkte ebendort als private Gesanglehrerin und unternahm 1826 eine Konzertreise nach Triest und Venedig und 1827 eine nach Wien und Brünn. Ab 1828, inzwischen 40-jährig, verdiente sie ihren Lebensunterhalt als Gouvernante bei der aus Frankreich stammenden Familie Jombart, welche in Unterkrain das Schloss Klingenfels besaß. Ebendort lernte Linhart den aus Bad Goisern in Oberösterreich stammenden Privatlehrer Joseph Heuschöber kennen, den sie im Frühjahr 1831 in Laibach heiratete und mit dem zusammen sie ein Erziehungsinstitut für Knaben gründete. Ihre Gesangskarriere gab sie mit der Hochzeit endgültig auf.⁵⁴

Hüttenbrenner wurde im Dezember 1835 eine Ehrenmitgliedsurkunde der Philharmonischen Gesellschaft zu Laibach verliehen und es wäre durchaus möglich, dass dies auf Fürsprache von Linhart, die selbst ein Ehrenmitglied dieser ältesten Musikgesellschaft im Alpenraum war, erfolgte.⁵⁵ Aufführungen seiner Werke in Laibach sind dennoch nur vereinzelt nachgewiesen.⁵⁶ Nicht unerwähnt soll aber bleiben, dass

53 „Am 3. d. M. fand abermahl eine große Academie Statt, die von dem zur Beförderung wohlthätiger Zwecke stets eifrig mitwirkenden Musikverein zur Unterstützung der durch Feuer verunglückten Bewohner von Fernitz in Eile veranstaltet ward. Ungeachtet die zwey kürzlich vorangegangenen Productionen die Wahl der Stücke für dieß Mahl zu erschweren schienen, so wurden wir dennoch größtentheils mit neuen und interessanten Nummern erfreut. Dlle. Sophie Linhart, welche dieses Concertes wegen ihre Abreise verschob, trug mit der an ihr bereits gerühmten Kunstfertigkeit eine Arie, und mit einem sehr geschätzten Hrn. Dilettanten, dessen Stimme umfangreich, kraftvoll und nach den besten Mustern gebildet ist, ein Duett vom Rossini vor. Ein anderes durch Kunstleistungen ausgezeichnetes Vereinsmitglied, Hr. S* spielte Variationen für die Violine von Mayseder, und wurde seines an Virtuosität gränzenden Spieles wegen mit Beysfallsbezeigungen überhäuft. Eben so Hr. P*, der mit der Flöte ein gefälliges Potpourri mit vieler Gewandtheit und begeisterndem Ausdruck vortrug. Den Beschluß dieser Academie machte ein von Kollmann gedichteter, und von Anselm Hüttenbrenner componirter großer patriotischer Chor, welcher durch die trefflich pompöse Musik und durch seine Tendenz das Publikum in die freudigste Stimmung und Theilnahme setzte. Der reichliche Ertrag dieses Tonfestes, welcher sich über 1200 fl. WW. belief, ist ein neuer glänzener Beweis von der großen und beharrlichen Wohlthätigkeitsliebe des hiesigen edelmüthigen Publikums.“ *Der Aufmerksame* Nr. 51, 29.4.1826, [S. 4].

54 Der Verfasser dieses Beitrags arbeitet derzeit an einer Detailstudie zum Leben und Wirken von Sophie Linhart. Die Ergebnisse sollen in einer Monografie voraussichtlich im Jahr 2023 beim Verlag ZRC SAZU in Ljubljana publiziert werden.

55 Diese Ehrenmitgliedsurkunde vom 13.12.1835 befand sich im Privatbesitz von Dr. Gerda Merth in Graz und wird wohl noch heute im Besitz der Familie aufbewahrt. Siehe die Beschreibung zum Ausstellungsobjekt Nr. 8.54.4 in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980*, Graz 1980, S. 321.

56 Die Programmzettel der Philharmonischen Gesellschaft zu Laibach verwahrt die National- und Universitätsbibliothek in Ljubljana. Von Hüttenbrenners Werken wurden in Laibach aufgeführt: Patriotischer Chor *Heil dir Franz* am 8.10.1830 und 15.2.1833, Vokalquartett *Der Abend* am

Joseph Hüttenbrenner kurz davor, nämlich Mitte Oktober 1835 offenbar in Ljubljana weilte. Auf dem Programm eines der Konzerte der dortigen Philharmonischen Gesellschaft stand am 16. Oktober 1835 sein Lied *Der Alpenjäger* und am Exemplar des Programmzettels aus seinem eigenen Besitz steht beim Männerquartett Anton Hackels handschriftlich vermerkt: „*Gesungen von Joseph Hüttenbrenner.*“⁵⁷

Das Ehepaar Heuschober schloss aufgrund einer stets fallenden Anzahl von Schülern seine Laibacher private Lehranstalt Mitte des Jahres 1837 wieder und zog im August nach Graz, wo die beiden – so wurde es zumindest beim Umzug behauptet – ein ähnliches Institut gründen wollten.⁵⁸ Kurz darauf berichtete Anselm Hüttenbrenner seinem Bruder Joseph nach Wien: „*Die Sophie Linhart (Heuschober) ist jetzt auch hier u. etabliert sich; ihr Mann errichtet hier ein Erziehungs-Institut für Knaben, so wie er eines in Laibach hatte.*“⁵⁹ Diese Nachricht lässt erahnen, dass Linhart und Hüttenbrenner wieder in Kontakt getreten waren, obschon weitere Erwähnungen ihrer Person in Hüttenbrenners Korrespondenz fehlen. Eine private Lehranstalt in Graz gründete das Ehepaar Heuschober offensichtlich nicht.⁶⁰ Sophie Linharts weitere Tätigkeit, Lebensort und der Zeitpunkt ihres Todes konnten bisher noch nicht ermittelt werden, mit dem Umzug verlieren sich ihre Spuren im Dunkeln.

29.11.1833, 22.2.1839 und am 4.12.1846 sowie die Ouverture zur *Lenore* am 15.3.1839 und am 12.2.1845.

57 Kopie des Programmzettels, Philharmonische Gesellschafts-Akademie in Laibach, 16.10.1835. Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Rara MPMs 0/1288, <https://phaidra.kug.ac.at/o:2035>.

58 Das Historische Archiv Ljubljana (Zgodovinski arhiv Ljubljana), SI_ZAL_LJU/0489 Mesto Ljubljana, splošna mestna registratura, Fasz. 432, fol. 99.

59 Brief-Fragment ohne Datum, wohl zwischen dem 1. August und dem 3. September 1837 verfasst, in: *Briefe von Anselm Hüttenbrenner an Joseph Hüttenbrenner*, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, MPMs 0/1234, <https://phaidra.kug.ac.at/view/o:1968> [Bild 105].

60 Am 7. September 1837 erschien im *Steiermärkischen Intelligenzblatt zur Grätzer Zeitung*, Nr. 143, S. 511, eine Anzeige, in der „*eine honnette Familie, welche von Laibach nach Grätz übersiedelte*“ Verpflegung, „*Correptionsunterricht*“ sowie Unterweisung in der französischen und italienischen Sprache für Knaben aus Normal- und Gymnasialschulen anbot. Offenbar handelte es sich bei dieser Familie um das Ehepaar Heuschober.

Anselm Hüttenbrenners Widmungskompositionen für Sidonie von Kalchberg (1814–1869): Pädagogische und biografische Kontexte der Autographe aus dem Jahr 1833

BERNHARD RAINER

Im heute in der Bibliothek der Kunstuniversität Graz aufbewahrten Nachlass Anselm Hüttenbrenners finden sich zwei Psalmvertonungen und drei Hefte mit Gesangsübungen aus dem Jahr 1833, die alle mit einer eigenhändigen Widmung an eine Sängerin mit dem Namen Sidonie von Kalchberg (1814–1869) versehen sind.¹ Bei den Psalmvertonungen handelt es sich um solistische Gesänge mit Klavierbegleitung und bei den Gesangsübungen offenbar um ein personalisiertes handschriftliches Unterrichtsmaterial des arrivierten Komponisten und wichtigen „Players“ im steirischen Musikleben der Zeit. Durch die Zueignungen liegt eine Mentorenfunktion Hüttenbrenners für die Widmungsträgerin nahe, und es drängt sich die Frage auf: Wer war diese bis dato der Musikgeschichtsschreibung nicht bekannten Sidonie von Kalchberg, für die der damalige künstlerische Direktor des Steiermärkischen Musikvereins komponierte und Übungsmaterial verfasste?²

Wie sich zeigen wird, lässt sich für von Kalchberg eine äußerst kurze Karriere als Gesangssolistin nachweisen, bevor diese vielversprechend begonnene Laufbahn, augenscheinlich infolge von Mutterschaft und Heirat, vielleicht aber auch aufgrund ihres Adelsstandes, abgebrochen wurde. Wie Melanie Unseld feststellt, standen im

- 1 Nachlass Anselm Hüttenbrenner, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 32. *Psalm*, 20.–22. *Vers*, Sign.: o:36, <https://phaidra.kug.ac.at/o:36>, *Der 120. Psalm: und drei Verse aus dem 32. Psalm*, Sign.: o:1334, <https://phaidra.kug.ac.at/o:1334>, *Der 120. Psalm: und drei Verse aus dem 32. Psalm*, (rev. Fassung 1845), Sign.: 0:38, <https://phaidra.kug.ac.at/o:38>, *Gesangübungen in der chromatischen Scala*, Sign.: o:276, <https://phaidra.kug.ac.at/o:276> (in der Folge Heft I), *Singübungen*, Sign.: o:277, <https://phaidra.kug.ac.at/o:277> (Heft II) und: *Singübungen*, Sign.: o:278 <https://phaidra.kug.ac.at/o:278> (Heft III).
- 2 Auffällig ist im Übrigen, dass diese Widmungswerke für Sidonie von Kalchberg zu einer Zeit entstanden, in der Hüttenbrenner ansonsten wenig kompositorisch tätig war. Vgl. die Datierungen der Werke Hüttenbrenners im handschriftlichen Werkverzeichnis von Maria Erdinger in: *Werke von Anselm Hüttenbrenner*, Nachlass Anselm Hüttenbrenner, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Sign.: o:1847, <https://phaidra.kug.ac.at/o:1847>.



19. Jahrhundert für Interpretinnen zwar in gewissem Umfang „*Musikkulturelle Handlungsspielräume*“ offen,³ es galten aber „*besondere alters- und standesbedingte Beschränkungen: Während Mädchen und junge Frauen als Wunderkinder wahrgenommen wurden und in dieser ‚asexuellen‘ Phase ohne Weiteres auftreten konnten, stellte andererseits die Verheiratung häufig den Endpunkt der öffentlichen Karriere dar*“.⁴ In der Tat müssen als junge Adelige auf Sidonie von Kalchberg in besonderer Weise standesbedingte Beschränkungen und Zwänge eingewirkt haben!

Bevor wir uns dem bewegten Leben dieser verhinderten Grazer Künstlerin widmen, soll zuerst eine Quellenbeschreibung der autographen Widmungskompositionen erfolgen, worauf die Situation der Vokalpädagogik in Graz dieser Zeit beleuchtet wird. Anschließend werden die Gesangsübungen für von Kalchberg mit zeitgenössischen Lehrwerken kontextualisiert, wobei sich zeigen wird, dass die Widmungsträgerin außergewöhnliche stimmliche Fähigkeiten besessen haben dürfte.

Die Widmungskompositionen

Die Sidonie von Kalchberg gewidmeten Psalmvertonungen liegen in drei autographen Quellen vor, wobei die *Drei Verse aus dem 32. Psalm* in drei und *Der 120. Psalm* in zwei Versionen überkommen sind. Die erste Version der *Drei Verse aus dem 32. Psalm* wurde auf ein einzelnes zehnrastaliges Notenblatt im Querformat (ca. 26cm x 21cm) mit schwarzer Tinte geschrieben.⁵ Auf der Vorderseite ist zu lesen:

*XXXII Psalm. 20.–22. V. [Abstand] Musik von Anselm Hüttenbrenner [1]833
[Seite] Dem Fräulein Sidonie E.[dle] v.[on] Kalchberg gewidmet.*

Auf der Rückseite findet man die Datierung „*Am 14. Februar [1]833.*“ Bei dieser Komposition handelt es sich um eine liedhafte Vertonung der letzten drei Verse des Psalms 33 (ältere Zählung 32) in As-Dur mit dem Text:

- (20) Unsre Seele hoffet auf den Herrn, Er ist unser Hilf' und Schild;
- (21) Denn unser Herz freut sich sein; wir trauen auf Seinen heiligen Namen.
- (22) Deine Güte, Herr! sey über uns, wie wir auf dich hoffen.

3 Melanie Unseld, „Das 19. Jahrhundert“, in: Annette Kreuziger Herr u. Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 87–97, hier 91f.

4 Ebenda, S. 92. Karrieren von Sängerinnen konnten nach einer Heirat zu dieser Zeit im Wesentlichen nur in professionellen Musikerfamilien fortgesetzt werden. Siehe: Brigitte Vedder, „Musik als Beruf. 7. Sängerin“, in: Annette Kreuziger Herr u. Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 381.

5 *32. Psalm, 20.–22. Vers*, Sign.: o:36.

Demgegenüber vertonte Hüttenbrenner in seiner zweiten Komposition für Sidonie von Kalchberg alle Verse des Psalms 121 (ältere Zählung 120). Die älteste dazu erhaltene Quelle⁶ gibt am Titelblatt an:

Der CXX Psalm | und | drey Verse aus dem XXXII Psalm | in Musik gesetzt | und | dem wohlgebornen Fräulein S y d o n i e E. [dle] v. [on] K a l c h b e r g | gewidmet | von | Anselm Hüttenbrenner | Grätz, im [sic] 17. März 1833.

Es handelt sich dabei um drei gefaltete Bögen von zwölfrastraligem Notenpapier, wobei der als Umschlag fungierende erste Bogen in zwei Hälften getrennt ist (Blattformat: ca. 25cm x 34cm). Bei der Datierung wurde offensichtlich die Angabe „17.“ nachträglich eingefügt, sodass ursprünglich „im März 1833“ grammatikalisch korrekt war. Wie die *Drei Verse aus dem 32. Psalm* ist *Der 120. Psalm* für eine solistische hohe Frauenstimme mit Klavierbegleitung gesetzt – die Tonart ist dieses Mal Es-Dur. Auf die Komposition des 120. (121.) Psalms folgt in dieser Quelle eine zweite Version der *Drei Verse aus dem 32. Psalm* – allerdings im Vergleich mit der ersten Version vom 14. Februar desselben Jahres mit einer geänderten und verlängerten Klaviereinleitung. Die Gesangsstimme ist gegenüber der ersten Version nur in wenigen Details verändert (z. B. Varianten von Verzierungen). Auffällig ist aber, dass der in der ersten Version einmal vorkommende Spitzenton as^2 in der Zweitversion in den Ton es^2 abgeändert wurde.

Von beiden Psalmkompositionen existiert eine weitere autographe Version aus dem Jahr 1845.⁷ Diese Revision wurde auf fünf gefalteten und mit Garn zusammengebundenen Bögen von zehnrastraligem Notenpapier im Querformat (ca. 34cm x 26cm) vorgenommen, wobei 17 der insgesamt 20 Seiten mit schwarzer Tinte beschrieben sind. Es handelt sich dabei um eine quasi-identische Version der beiden Kompositionen in der Fassung vom März 1833 allerdings jeweils einen Halbton nach unten transponiert auf D- bzw. G-Dur. Die Widmung an Sidonie von Kalchberg erscheint in dieser Quelle nicht mehr. Auf der letzten beschriebenen Seite ist zu lesen: „Revidirt im November 1845. | Anselm Hüttenbrenner“.

Die im Jahr 1833 entstandenen autographen Gesangsübungen Hüttenbrenners in seinem Nachlass sind die bisher einzigen nachweisbaren didaktischen Werke des Komponisten. Als „Musikdirector“ des Steiermärkischen Musikvereins, eine Funktion, die er von 1825 bis 1829 und von 1831 bis 1839 ausübte,⁸ war er aber immerhin der Hauptverantwortliche für die vereinseigene Musikschule und bestimmte somit die Musikausbildung in Graz und der Steiermark maßgeblich.

6 *Der 120. Psalm: und drei Verse aus dem 32. Psalm*, Sign.: o:1334.

7 *Der 120. Psalm: und drei Verse aus dem 32. Psalm*, (rev. Fassung 1845), Sign.: o:38.

8 Ferdinand Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereins*, Graz 1890, S. 222. Schon bei der Gründung der sogenannten Musikschulen des Steiermärkischen Musikvereins wurde verfügt, dass „der Musikdirector und der Capellmeister die Lehrer zu überwachen hätten.“ Siehe: ebenda, S. 34.

Das erste Heft besteht aus zwei gefalteten Bögen zwölfrastraligen Notenpapiers im Hochformat (ca. 26cm x 33cm), die mit Garn zusammengebundenen sind. Sieben der insgesamt acht Seiten sind beidseitig mit schwarzer Tinte beschrieben, die letzte Seite blieb frei. Eine Paginierung ist nicht vorhanden. Auf der Titelseite liest man:

„Für Fräulein Sidonie |v. Kalchberg. [Abstand] Gesangübungen in der chromatischen | S c a l a . [Abstand] Von Anselm Hüttenbrenner | 19. Juny [1]833“

Inhaltlich handelt es sich dabei um sechzehn kurze Übungen für Stimme mit Klavierbegleitung (die 1. Übung singulär mit einem bezifferten Generalbass) ohne Text. Am Schluss folgen eine ausgeschriebene Kadenz („*Ferma*“) in einfacher und verzierter Form sowie zwei zweitaktige Figuren (mit Klavierbegleitung), die eine Verzierung enthalten, welche mit „*Verkehrter Mordant*“ bezeichnet ist.

Das zweite Heft besteht aus zwei gefalteten und mit Garn zusammengebundenen Bögen Notenpapier im Querformat (ca. 33cm x 25,5cm) mit jeweils zehn Rastralen, von dem alle acht Seiten mit Tinte beschrieben sind. Wie die vorige ist die Quelle unpaginiert und auf der ersten Seite ist zu lesen:

„Für Fräul Sidonie v. Kalchberg. [Abstand] Singübungen. [Abstand] Am 21. August [1]833.“

Hierauf folgen acht Gesangsübungen ohne Text mit Klavierbegleitung und danach zehn verzierte Versionen einer untextierten Kadenz mit Generalbassbegleitung („*Cadenz mehrfach verziert*“). Am Schluss erscheint eine längere Vokalise mit Klavierbegleitung und dem Titel „*Bolleros*“, wohl in Anlehnung an den zu dieser Zeit gerade modernen spanischen Tanz Bolero – bei Hüttenbrenner allerdings im 4/4-Takt anstatt dem üblichen 3/4-Rhythmus.

Das dritte Heft schließlich – als einziges undatiert, jedoch mit derselben Jahreszahl versehen – ist mit sechzehn ebenfalls unpaginierten Seiten das längste. Es besteht aus vier gefalteten und mit Garn zusammengebundenen Bögen von Notenpapier, das auf allen Seiten mit schwarzer Tinte beschrieben ist. Da die zehnrastraligen Notenblätter des dritten Hefts das identische Querformat (ca. 33cm x 25,5cm) wie das Heft II zeigen, und sich in beiden Heften deckungsgleiche Wasserzeichen finden, ist zu vermuten, dass sie in zeitlicher Nähe zueinander entstanden sind. Darauf deuten auch die übereinstimmenden Betitelungen mit „*Singübungen*“ von Heft II und III gegenüber „*Gesangübungen*“ bei Heft I hin:

„Für Fräulein Sidonie v. Kalchberg. [Abstand] Singübungen. [Abstand] Von Anselm Hüttenbrenner [1]833.“

Zu Beginn von Heft III erscheinen drei textlose längere Übungen mit Klavierbegleitung (Vokalisen), worauf vier virtuose Variationen über die als Themenvorlage beliebte Arie *Nel cor più non mi sento* aus der Oper *L'amor contrastato, ossia: La molinara*

(1788) von Giovanni Paisello (1740–1816) – ebenso ohne Text – folgen.⁹ Interessant ist, dass Hüttenbrenner erst am Ende der vierten Variation eine instrumentale Introdution und die Anfangstakte der Arie mit Begleitung und einem Textincipit notiert: „*Nel cor non piu mi sento [...] u.[nd] s.[o] f.[ort]*“. Noch überraschender ist, dass danach ein völlig neuer Abschnitt beginnt, der mit „*Sing=Uebungen. [Abstand] Für Anfänger*“ überschrieben ist. Es scheint sich hier somit um didaktisches Material zu handeln, welches nicht ausschließlich für die Widmungsträgerin gedacht war. Dieser letzte Teil in Heft III von Hüttenbrenner bringt nun zuerst dreiundzwanzig unbegleitete textlose Übungen, die teilweise laut den Anweisungen sequenzierend auszuführen sind, worauf sieben weitere mit Klavierbegleitung zu finden sind. Die mit Nr. 31 letzte Übung dieses Abschnitts ist eine eintaktige Kadenz zu den Worten „*meine Wonne*“. Der Textzusatz bei der Nummer 15 „*Diese Uebung No. 15 ist auch in C moll, dann in mehreren Dur und Moll=Tonarten zu singen*“ verdeutlicht den repetitiven, pädagogischen Charakter des letzten Teils, der eine Art täglicher Routineübungen für Singende zu übermitteln scheint.

Gesangspädagogik in Graz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts

Um Aussagen über die Kompositionen von Anselm Hüttenbrenner für Sidonie von Kalchberg und eventuell davon abgeleitet über musikalische Fähigkeiten der Widmungsträgerin treffen zu können, ist es angezeigt, diese und vergleichbare zeitgenössische Lehrwerke zu analysieren. Zuallererst soll aber die Situation der Gesangspädagogik in Graz, dem Lebensmittelpunkt sowohl von Anselm Hüttenbrenner als auch von Sidonie von Kalchberg zu dieser Zeit, im Allgemeinen beleuchtet werden, um mit Hintergrundwissen zur lokalen Musikvermittlung in der Kontextualisierung der Quellen voranschreiten zu können.

Die zentrale öffentliche Institution für die Musikausbildung war im 19. Jahrhundert die Vereinsmusikschule des Steiermärkischen Musikvereins. Ab 1819 unterrichteten ebenda – konkret in der sogenannten Singschule – zwei Lehrer jeweils vierundzwanzig Knaben und Mädchen im Gesang.¹⁰ Ursprünglich war der Unterricht auf zwei Jahre beschränkt, wobei man im ersten Jahr als Unterrichtsmaterial auf die „*Preindl'sche Gesangsschule*“ vertraute und im zweiten Jahrgang neben dem Studium von größeren Musikwerken auf Übungen von „*Aprilli, Allegri, Righini und*

9 Variationen über *Nel cor più non mi sento* kennt man u.a. von: Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini, Giovanni Bottesini, Johann Nepomuk Hummel, Johann Baptist Vanhal und Theobald Böhm.

10 Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, S. 32.

Crescentini“ zurückgriff.¹¹ Gemeint sind damit zweifellos die bekannte Gesangsschule des Wiener Domkapellmeisters Joseph Preindl (1756–1823) und die Lehrwerke der berühmten italienischen Gesangslehrer Giuseppe Aprile (1732–1813), Girolamo Crescentini (1762–1846) und Vincenzo Righini (1756–1812), welche teilweise in Nachdrucken von deutschen Verlagen zugänglich waren.¹² Da kein Verfasser von vokaldidaktischen Materialien mit überregionaler Bedeutung mit dem Namen „Allegri“ aus dieser Zeit geläufig ist, kann nur vermutet werden, dass auch Stücke des damals neben Giovanni Pierluigi Palestrina (1525–1594) meistverehrten Vertreters der älteren Komponistenschule Gregorio Allegri (1582–1652) für den Gesangsunterricht verwendet wurden. Zu Beginn wirkten im Steiermärkischen Musikverein als Gesangslehrer Johann Georg Hiller (tätig 1819–1836), Johann Weckerle (tätig 1819–1821), Leopold Fausky (tätig 1821–1822) und Eduard Hysel (tätig 1822–1841). Als erste Frau wurde im Jahre 1827 Marianne Czegka, geborene von Auernhammer (1786–1849), als Lehrerin für die „*höhere Ausbildung im Gesange [...] auf entschiedenes Begehren Hüttenbrenner’s aufgenommen*“.¹³ Mit Czegka hatte man also auf Empfehlung von Hüttenbrenner die ehemalige Sängerin der Wiener und Prager Oper und eine zu dieser Zeit schon bekannte Gesangspädagogin engagiert,¹⁴ die auch während ihrer kurzen Tätigkeit in Graz von 1827 bis 1831 große pädagogische Erfolge erzielen konnte. Freilich erntete den Nachruhm dieser Erfolge wieder ein Mann, wie folgende Stelle aus Constant von Wurzbachs Lexikon-Artikel über Hüttenbrenner aus dem Jahr 1863 nachweist: „*Auch gingen während der Zeit seiner [Hüttenbrenners] Leitung aus dieser Anstalt [Singschule des Steiermärkischen Musikvereins] mehrere ganz*

11 Ebenda, S. 33.

12 Joseph Preindl, *Gesang-Lehre*, Wien: Steiner und Comp. [ca. 1815]; Giuseppe Aprile, *The Modern Italian Method of Singing with a Variety of Progressive Examples and Thirty Six Solfeggi*, London: Rt. Birehall [ca. 1791–95]; Girolamo Crescentini, *Raccolta di Esercizi per il Canto all’uso del Vocalizzo [...]. Singübungen zum Solfeggiren*, Leipzig: Kühnel [1811]; Vincenzo Righini, *Exercices pour se perfectionner dans l’Art du Chant [...]. Uebungen um sich in der Kunst des Gesanges zu vervollkommen*, Leipzig: Hoffmeister u. Kühnel [1804].

13 Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, S. 80. Zu Czegka siehe auch: Ingeborg Harer, „Musizieren – lernen und lehren. Zum kulturellen Handeln von Frauen in Graz im 19. Jahrhundert“, in: Christa Brüstle (Hg.), *Musikerinnen in Graz und in der Steiermark. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Musiklebens als Handlungsraum für Frauen*, Graz 2020 (= Grazer Gender Studies 16), S. 17–42, hier S. 33f.

14 Ihre bekannteste Schülerin war Henriette Sontag, die in den Uraufführungen von C. M. Webers Oper *Euryanthe* und der 9. Sinfonie von L. v. Beethoven gesungen hatte und von der Czegka einen an ihre ehemalige Lehrerin adressierten Brief als Empfehlungsschreiben in Graz vorlegte. Siehe: Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, S. 81. Sontag war Ehrenmitglied des Steiermärkischen Musikvereins seit 1824. Siehe: Ebenda, S. 230 und: Julia Eder, „Die Bedeutung von Frauen in der Geschichte des Musikvereins für Steiermark“, in: Michael Nemeth u. Susanne Flesch (Hg.), *Musikverein 200. Im Jahrestakt. 200 Jahre Musikverein für Steiermark*, Wien 2015, S. 67–70, hier S. 68.

vorzüglich gebildete Gesangschülerinnen [sic] hervor.“¹⁵ Nach dem Abgang Marianne Czegkas kam es definitiv zu einem Niedergang in der Qualität der Gesangsausbildung im Steiermärkischen Musikverein:

Ein grosser Nachtheil für den Verein war wohl auch der Abgang der vortrefflichen Gesangslehrerin Czegka im Jahre 1831. Sie hat in den wenigen Jahren ihrer Anstellung den guten Ruf des Vereins unlängbar wesentlich gefördert und den Concerten wie der Oper manche schätzbare Solokraft geliefert [...]. Schon in den nächsten Jahren ward der Mangel guter Gesangskräfte von der Veranstaltung der Vereinsconcerte empfunden.¹⁶

Die Nachfolge der international bekannten Künstlerin und Pädagogin trat, erneut auf Antrag Hüttenbrenners, mit dem Hauptschullehrer und Tenor des Stifts Admont Johann Schreiber (tätig 1831–41) abermals ein Mann an, der sowohl Knaben als auch Mädchen, nach wie vor nach der Methode von Preindl, unterrichtete.¹⁷ Neben diesem wirkte weiterhin Johann Georg Hiller als Lehrer für Gesangsanfänger, Eduard Hysel leitete eine kleine Klasse „zur höheren Ausbildung“,¹⁸ in der auch junge Damen die Gesangskunst erlernten.¹⁹ Von Eduard Hysel ist handschriftlich ein mit 1834 datiertes Lehrwerk mit dem Titel *30 Singeübungen für den Sopran mit unterlegtem Bass und zwar für Lehrlinge des Kirchengesangs, zusammengetragen von Eduard Hysel* überliefert, bei dem es sich zweifellos um Unterrichtsmaterial für die Gesangsschule des Steiermärkischen Musikvereins handelt.²⁰ Der große Stellenwert, den Hysel seinen Gesangsübungen offenbar zumaß, kann daran ersehen werden, dass er sich mit dem am Klavier liegenden Deckblatt einer Abschrift derselben abbilden ließ, wie eine Lithographie von Johann Baptist Clarot (1798–1855) nachweist (siehe Abb. 1).

Der Name „von Kalchberg“ taucht in den Nennungen von Schüler*innen in den Dokumenten des Steiermärkischen Musikvereins nicht auf. Obwohl in dieser Institution Adelige in großer Zahl aktiv und unterstützend tätig waren, dürfte deren Nachwuchs zu dieser Zeit keinen öffentlichen Musikunterricht genossen haben, sondern wurde wohl ausschließlich privat in der Musik unterwiesen.²¹ Die Familie

15 Constant von Wurzbach, Art. „Hüttenbrenner, Anselm“, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Band 9, Wien 1863, S. 406.

16 Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, S. 93–94.

17 Ebenda, S. 99–100.

18 Ebenda, S. 100.

19 Ebenda, S. 109.

20 Bibliothek Stift Rein, Sign. H 2063. Ich danke meinem Kollegen Klaus Hubmann für den Hinweis auf dieses Lehrwerk Hysels. Hubmann fand es in der Stiftsbibliothek Rein wieder auf, nachdem es bei Suppan noch als verschollen vermerkt ist. Siehe: Wolfgang Suppan, *Steirisches Musiklexikon*, Graz 1962/66, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Graz 2009 (= Beiträge zur steirischen Musikforschung 1), S. 254.

21 Eine ähnliche Beobachtung kann auch für das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien getroffen werden. In den nahezu vollständig veröffentlichten Listen der Studierenden dieser Institution tauchen Adelsnamen erst vereinzelt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf.



Abb. 1: Eduard Hysel, Ehrenbürger in Grätz, Lithographie von Johann Baptist Clarot, ca. 1835, Neue Galerie Graz, Wikimedia Commons

von Kalchberg war im Steiermärkischen Musikverein maßgeblich vertreten. In den Jahren 1819 bis 1822 sangen Christine und Karoline von Kalchberg (Lebensdaten jeweils unbekannt) regelmäßig in den Konzertveranstaltungen des Musikvereins,²² und Katharina von Kalchberg, verheiratete Blasko (1795–?), ebenfalls eine Sängerin, wurde 1819 so wie andere „ehemalige ausübende, um den Verein besonders verdiente Mitglieder“,²³ als Ehrenmitglied aufgenommen.²⁴ Katharina Blasko war eine Cousine von Sidonie von Kalchberg, das Verwandtschaftsverhältnis zu Christine und Karoline von Kalchberg konnte bis jetzt noch nicht festgestellt werden – eventuell handelte es sich bei ihnen ebenfalls um Cousins. Des Weiteren

war der Vater von Katherina Blasko, Franz Xaver Ritter von Kalchberg (?–1824) in den Jahren 1819/20 im Vorstand des Steiermärkischen Musikvereins als „Ordnungs-Commissär“ tätig, und ein Onkel von Sidonie von Kalchberg, der Dichter und Historiker Johann Ritter von Kalchberg (1765–1827),²⁵ war von 1819 bis zu seinem Tod sogar „Repräsentant“ des Vereines.²⁶

Aufgrund der Verbindungen der Familie von Kalchberg mit dem Steiermärkischen Musikverein und der Situation der Gesangspädagogik in Graz um 1830 ist zu vermuten, dass Sidonie von Kalchberg von Lehrpersonen dieser Institution unter-

Siehe: Carl Ferdinand Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*, Wien 1871, S. 144–183.

22 Siehe: Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, S. 35–61.

23 Ebenda, S. 46.

24 Susanne Flesch, „Die Ehrenmitglieder des Musikvereins für Steiermark“, in: Nemeth/Flesch (Hg.), *Musikverein 200*, S. 223–257, hier S. 227.

25 Schubert vertonte im Übrigen 1815 Johann Ritter von Kalchbergs Gedicht *Die Macht der Liebe*, D 308.

26 Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, S. 222.

richtet wurde, allerdings nicht im öffentlichen Rahmen, sondern privat. Mutmaßlich könnte für die ersten Unterweisungen Marianne Czegka verantwortlich gewesen sein – Sidonie von Kalchberg war im Jahr von Czegkas Abgang aus Graz immerhin schon 17 Jahre alt. Dass im Jahr der Widmung der Gesangsübungen, und eventuell darüber hinaus, jedenfalls Anselm Hüttenbrenner Sidonie von Kalchbergs Lehrer war, scheint durch ihren Eintrag in sein Stammbuch im Jahr 1839, in dem sie sich als seine „Schülerin“ bezeichnet, gesichert.²⁷

Die Gesangsübungen Hüttenbrenners im Kontext von zeitgenössischen Lehrwerken

Aufgrund des Wissens um die in der Singschule des Steiermärkischen Musikvereins als Unterrichtsmaterial verwendeten Lehrwerke besteht eine gute Vergleichsmöglichkeit mit Hüttenbrenners Übungen. Tatsächlich finden sich vor allem in den schon erwähnten, für den Unterricht der Fortgeschrittenen benutzten Methoden und Lektionen von Aprile, Righini und Crescentini Übereinstimmungen mit den Übungen für Sidonie von Kalchberg. Allen ist gemein, dass sie höchst virtuos gestaltet sind, durchwegs mit einer Klavierbegleitung versehen wurden und ohne Text auskommen. Über die textlose Ausführungspraxis liest man in einer zeitgenössischen deutschen Übersetzung des Vorworts zu Crescentinis *Raccolta di Esercizi* Folgendes:

Die hier zusammengetragenen Uebungen sind komponirt, um blos vokalisirt zu werden; (das heist, allein auf dem Vokal A gesungen, ohne Noten oder Worte zu nennen.) Diese Uebung ist zur Vervollkommnung im Gesange sehr nothwendig, nachdem man zuvor hinreichend andere S o l f e g g i e n gesungen hat, worin man die Noten nennt. Obgleich es bei der ersten Ansicht schwierig scheinen dürfte, der nicht durch Worte unterstützten Melodie den gehörigen Ausdruck zu geben, so werden fleissige Schüler ihn dennoch finden, und wieder geben können, wenn sie genau den Accent, das Coloriren (sogenannte Mahlen durch den Ton) und die Biagsamkeit der Stimme in Acht nehmen.²⁸

Crescentini macht hier deutlich, dass das pädagogische Verfahren der sich auf Phrasierung und Virtuosität konzentrierenden Vokalisieren oder Solfeggien über einen einzigen Vokal (hauptsächlich auf A) auf vorausgehende ebenfalls textlose Übungen aufbaute, bei denen man die Noten allerdings mit Solmisationssilben oder den Notennamen wiedergab. Diese Aussage steht wiederum im völligen Einklang mit

27 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>, Eintragung von Sidonie [von Kalchberg] S. 26. Siehe dazu auch weiter unten.

28 Girolamo Crescentini, *Recueil D'Exercices Pour La Vocalisation Musicale [...] français et allemand*, Mainz: Schott (o.A.).

der Pädagogik, wie sie in Joseph Preindls *Gesang-Lehre* (ca. 1815) übermittelt wird. In Preindls Anfängerübungen werden, ähnlich der seit dem Mittelalter bekannten Solmisationstechnik, ausschließlich sechs Solmisationssilben verwendet, bevor herausfordernde Lektionen folgen, die durchgehend mit dem Vokal A unterlegt sind. Am Schluss finden sich dann einige Stücke mit unterlegtem Text. Ganz ähnlich wie Preindls *Gesang-Lehre* sind Hysels *30 Singeübungen für Sopran* aufgebaut,²⁹ womit man annehmen kann, dass es sich auch bei diesen um ein Lehrwerk für Anfänger handeln dürfte.

Eine genauere Analyse bezüglich der gesangstechnischen Anforderungen in den Übungen der genannten italienischen Lehrwerke zeigt Tabelle 1, während eine Untersuchung der Übungen für Sidonie von Kalchberg in Tabelle 2 zusammengefasst ist.

Tabelle 1: Gesangstechnische Anforderungen in italienischen Lehrwerken des Steiermärkischen Musikvereins

Lehrwerk	Tonumfang	Läufe	Sprünge
Aprile	b–h'' (einmal c''')	16-tel, 32-tel nur in langsamen Stücken	bis Duodecime
Righini	b–h'' (einmal c''')	16-tel, 128-tel in einem <i>Largo</i> vereinzelt Chromatik	bis Undecime
Crescentini	g–h'' (einmal c''')	16-tel, 32-tel nur in langsamen Stücken	bis Oktaven, einmal None, einmal Duodecime

Tabelle 2: Gesangstechnische Anforderungen in Hüttenbrenners Gesangsübungen für Sidonie von Kalchberg

Lehrwerk	Tonumfang	Läufe	Sprünge
Heft I	a–c'' in Kadenz bis d''')	16-tel u. 32-tel vorwiegend Chromatik	bis Duodecime (in Kadenz)
Heft II	b–c''	16-tel, 32-tel Triolen	bis Duodecime
Heft IIIa	g–d''	32-tel Chromatik	bis Tredecime
Heft IIIb	a–c''	32-tel, 64tel in <i>Adagio</i>	bis Undecime

29 Nur die letzten fünf Stücke der *30 Singeübungen für Sopran* von Hysel sind mit Text unterlegt.

Ein Vergleich von den in der Singschule des Steiermärkischen Musikvereins verwendeten italienischen Lehrwerken mit den Gesangsübungen von Hüttenbrenner zeigt trotz der quasi-identischen Anlage als Vokalisen durchaus einige aussagekräftige Unterschiede bezüglich der gesangstechnischen Anforderungen. So fordern die italienischen Übungen großteils übereinstimmend einen Tonumfang von b–h[”], wobei Crescentini fallweise tiefere Töne (bis g) schreibt, während alle den Spitzenton c[”] jeweils nur ein einziges Mal verwenden. Bezüglich der Virtuosität der Läufe herrschen bei den Italienern Sechzehntelnoten vor, schnellere Notenwerte sind nur in langsamen Stücken zu finden. Hinsichtlich schwieriger Sprünge ist Aprile der Forderndste: Er schreibt unmittelbar aufeinanderfolgende Noten im Abstand einer Duodezime vor, während Righini bis zu Undecimen notiert und bei Crescentini außer Oktaven nur jeweils einmalig eine None und eine Duodezime zu finden sind.

Demgegenüber wird in allen drei Heften Hüttenbrenners immer wiederkehrend das hohe c[”] gefordert – in Heft I findet sich in einer Kadenz sogar ein d[”] mit einer Fermate (siehe Abb. 2)!



Abb. 2: Kadenz mit Spitzenton d[”], *Gesangsübungen in der chromatischen Scala*, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Sign.: o:276, <https://phaidra.kug.ac.at/o:276> (Heft I).

In der tiefen Lage sind Hüttenbrenners Übungen mit denen der Italiener vergleichbar. Auch bezüglich der Virtuosität in den Läufen sind die Gesangsübungen für Sidonie Kalchberg als im Durchschnitt schwieriger zu bezeichnen. Zweiunddreißigstelnoten finden sich hier nicht nur in langsamen Sätzen. Vor allem ist aber das gehäufte

Vorkommen von Chromatik, und das nicht nur im mit *Chromatische Singübungen* bezeichneten Heft I, auffallend. In dem besagten Heft kommen dafür keine großen Sprünge vor, während in den restlichen Gesangsübungen von Hüttenbrenner gegenüber den diesbezüglichen Anforderungen in den italienischen Lehrwerken noch einmal eine Steigerung zu bemerken ist. Besonders auffallend sind jedenfalls die hohen Schwierigkeiten im letzten Teil von Heft III, welches als „für Anfänger“ bezeichnet ist. Diese Klassifizierung Hüttenbrenners erscheint rätselhaft, vor allem, wenn man diese Übungen mit den anspruchsvollsten Vokalisieren in Preindls als Lehrwerk für Sänger und Sängerinnen im ersten Jahr der Gesangsausbildung im Steiermärkischen Musikverein verwendeten Gesangsmethode und Hysels *30 Singübungen* vergleicht, welche nur einen Tonumfang von c bis a² und lediglich Oktaven- (Hysel) beziehungsweise Decimen-Sprünge (Preindl) zeigen. Da sich die Übungen am Ende von Heft III in den gesangstechnischen Anforderungen nicht wesentlich von den anderen Lektionen unterscheiden, sind sie eventuell eher als tägliches Routineprogramm für Fortgeschrittene zu betrachten als für wirkliche Anfänger. In den Sidonie von Kalchberg gewidmeten Psalmkompositionen Hüttenbrenners sind im Vergleich mit Liedern und liedähnlichen Kompositionen der Zeit keine besonderen gesangstechnischen Auffälligkeiten zu beobachten.

Als Fazit bleibt aus dem vokaltechnisch-analytischen Vergleich der betrachteten Lehrwerke, dass Hüttenbrenners Gesangsübungen gegenüber den ansonsten im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gebräuchlichen Methoden herausfordernder sind. Da es sich dabei offenbar um personalisierte Kompositionen handelt, kann man daraus schließen, dass Sidonie von Kalchberg stimmlich-virtuose Anlagen hatte, die über den Durchschnitt hinausgingen und jedenfalls den höchsten gesangstechnischen Anforderungen der Zeit entsprachen.

Wer war Sidonie von Kalchberg?

Die bisher genauesten Informationen zur Biografie von Sidonie von Kalchberg stammen vom Genealogen Friedrich Graf Lanjus von Wellenburg (1888–1940), der sich in seinen Arbeiten insbesondere dem österreichischen Adel widmete. Im Rahmen einer längeren Abhandlung von ihm über die Familie Moscon liest man folgendes subjektive Statement:

Sidi Kalchberg hat mit der Schönheit, die ihr nachgerühmt wird, auch das entsprechende Temperament nebst Liebe zur Kunst, eigentlich zu Künstlern, verbunden, denn vom Verkünder ihrer Schönheit, dem Porträtmaler Josef Teltscher [...] bekam sie schon einen vorhehlichen Sohn Roland Kalchberg [...], heiratete dann 1837 ihren 87jährigen Großonkel Moscon, den sie immerhin so weit entflammt zu haben scheint, daß die Gerichte die Zeugung des von ihr 8 Monate nach dem Tode ihres 89jährigen Gatten geborenen Sohnes durch diesen

*Gatten nicht für unmöglich hielten, widmete sich darauf wieder offen den schönen Künsten diesmal der Musik in Gestalt des Geigers Leone Herz, dem sie im Kindbett, April 1839, angetraut wurde und einen Sohn Leo gebar, später aber noch viele Kinder [...] schenkte, als er sie schon längst verlassen hatte u. den Weg aller Geiger gegangen war.*³⁰

Friedrich Graf Lanjus von Wellenburg nimmt hier eine unterschwellige Charakterisierung von Sidonie von Kalchberg als *femme fatale* vor und verbalisiert die Stereotypisierung einer unmoralischen Kunstwelt.³¹ Aber was wissen wir wirklich über diese Frau, was kann man aus den Fakten zu ihrer Biografie schließen, und welche Informationen sind über ihre musikalische Karriere abseits der Widmungen in Hüttenbrenners Gesangsübungen zu gewinnen?

Sidonia Leopoldina Katharina von Kalchberg, verwitwete Freiin Moscon wurde am 28. März 1814 in Graz geboren, wo sie auch am 3. Oktober 1869 verstarb.³² Ihre Eltern waren Alois Edler von Kalchberg (1774–1840; begr. Friedhof St. Peter, Graz) und Katharina Josepha Edle von Kalchberg, geborene Freiin von Moscon (ca. 1780, Monsberg – 1861, Celje; begr. Pischätz/Pišće). Aus einer Liason mit dem Maler Joseph Teltscher (1801–1837) entstammt ihr erster Sohn Roland Kalchberg (1835–1919). Teltscher, der in der Musikgeschichtsschreibung durch Zeichnungen von Ludwig van Beethoven auf dem Sterbebett und ein Gruppenporträt mit Johann Baptist Jenger (1793–1856), Anselm Hüttenbrenner und Franz Schubert sowie durch zahlreiche Portraits anderer Persönlichkeiten aus dem Kulturleben von Graz und Wien bekannt ist, wurde im Jahr 1829 in die musiksinnige Familie Pachler³³ eingeführt und wohnte im Anschluss für mehrere Jahre in Graz.³⁴ Hier begegnete er

30 Friedrich Graf Lanjus von Wellenburg, „Die Gothaischen genealogischen Taschenbücher für das Jahr 1938“, in: *Monatsblatt der heraldisch-genealogischen Gesellschaft „Adler“*, Band 12, Nr. 41/42 (1938), S. 435–44, hier S. 440/41, siehe auch: Peter Zimmermann, *Schloß Pischätz. Gestern – heute – morgen*, Regensburg 2001, S. 11–12.

31 Abwertende Charakterisierungen als „*femme fatale*“ findet man Ende des 19. und anfangs des 20. Jahrhunderts besonders häufig, wohl aufgrund der beginnenden Emanzipation von Frauen, durch die sich Männer bedroht fühlten. Siehe z. B.: Jürgen Blänsdorf (Hg.), *Die femme fatale im Drama: Heroinnen, Verführerinnen, Todesengel*, Tübingen 1999 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 21), S. 15f.

32 Die folgenden allgemein biografischen Informationen zu Sidonie von Kalchberg und ihrer Familie sind entnommen aus: Lanjus von Wellenburg, „Die Gothaischen genealogischen Taschenbücher“, S. 440–441 und: Constant von Wurzbach, „III. Über die Familie Kalchberg“, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Band 10, Wien 1863, S. 383.

33 Siehe: Ingeborg Harer, Art. „Pachler, Familie“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Stand: 2005, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dc24> (6.8.2021).

34 Wie lange Teltscher in Graz wohnhaft war, ist unklar. Wurzbach schreibt in seinem Artikel über Teltscher von drei Jahren ab 1829, Faust Pachler berichtet hingegen: „*dass derselbe [Teltscher] im J. 1829 gleichfalls durch J e n g e r ein Gast unseres Hauses wurde und auch später noch oft und lang bei uns wohnte [...]. Er nahm endlich in Gratz seinen beständigen Wohnsitz und starb während eines Besuches in Griechenland.*“ Constant von Wurzbach, Art. „Teltscher, Joseph“, in: *Biographisches*

offensichtlich Sidonie von Kalchberg, die er, wie schon von Lanjus von Wellenburg angedeutet, porträtiert haben soll. Die diesbezügliche Information dürfte auf Constant von Wurzbach zurückgehen, der über Skizzenbücher Teltschers berichtet: „*In einem derselben [Skizzenbücher] befindet sich oft wiederholt das Porträt der wegen ihrer Schönheit berühmten Grätzerin Sidonie von Kalchberg*“.³⁵ Erhaltene Skizzenbücher Teltschers zeigen tatsächlich mehrere anonyme Abbildungen junger Damen, wobei nicht zu entscheiden ist, ob die betreffende darunter ist.³⁶ Über die persönliche Situation einer jungen Adelligen mit einem Kind aus einer noch dazu nicht standesgemäßen Liebschaft kann man nur Mutmaßungen anstellen, jedenfalls betrifft die nächste gesicherte Nachricht zu ihrer Biografie die Heirat am 6. Februar 1837 mit ihrem Großonkel Franz Xaver Seyfried Freiherr von Moscon (16.1.1750, Pettau/Ptuj–1.9.1838, Pischätz/Pišeće). Es kann angenommen werden, dass die Ehe mit dem zu diesem Zeitpunkt 86-jährigen, unverheirateten und kinderlosen Baron Moscon aufgrund von großem gesellschaftlichen und familiären Druck zustande kam und mehr oder weniger pro forma bestand. Hierauf deutet auch der Geburtszeitpunkt ihres zweiten Sohnes Julius Franz Alfred von Moscon (1839 Triest – 1927 Pischätz/Pišeće) hin. Wahrscheinlicher als der am 1. September 1838 im 89. Lebensjahr gestorbene Baron Moscon erscheint als Vater von diesem der Violinist und spätere Journalist Leone Herz (1808–1869), der Sidonie kurz vor der Entbindung im Frühjahr 1839 heiratete, wie wir schon erfahren haben.

Aus dieser Zeit ist die bisher einzige bekannte autographische Quelle von Sidonie Kalchberg überkommen. Am 20. Februar 1839 schrieb sie in Anselm Hüttenbrenners Stammbuch folgende Zeilen:

Lexikon des Kaiserthums Österreich, Band 43, Wien 1881, S. 268, und: Faust Pachler, *Beethoven und Marie Pachler-Koschak*, Berlin 1866, S. 30. Siehe überdies: Georg Locher, *Der Salon Marie Pachlers – ein Beitrag zur österreichischen Elitenforschung*, phil. Diss. Karl-Franzens-Universität Graz 1990, S. 71–74.

35 Wurzbach, Art. „Teltscher, Joseph“, S. 269. Siehe auch: Locher, *Der Salon Marie Pachlers*, S. 72.

36 Ein Skizzenheft war früher im Besitz von Stefan Zweig und wird heute aufbewahrt in: *British Library*, Zweig MS 207, http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=zweig_ms_207_fs001r. Ein weiteres Skizzenbuch Teltschers verwahrt das Wienmuseum, Inventarnummer 63.645, vgl. Rita Steblin, „Schubert und der Maler Josef Teltscher: Statt der verschollenen Lithographie, ein neues Porträt von 1825“, in: *Schubert durch die Brille: Internationales Franz Schubert Institut – Mitteilungen* 11 (1993), Nr. 24, S. 118–132, hier 122.

*Du lehrtest mich die Götter Künste verehren.
 Und liebend will ich Eüterpens Töne hören.
 Dein Vorbild leuchte mir mit Sternenbelle
 Erfüllt mit süßer Hoffnung meine Seele.
 Auf den Schöpfer will ich fest vertrauen
 Mit Mühe in die dunkle Zukunft schauen.
 O! könnten Zaubersteine dir einst flöten, mein Dankgefühl.
 Erreicht wär dann, mein einzig hohes – Ziel!*

Grätz den 20ten Februar 839 Von Ihrer dankbaren Freundin u[nd] Schülerin,
 Sidonie³⁷

Aus diesen Versen der zu diesem Zeitpunkt hochschwangeren und gerade verwitweten von Kalchberg wird ihre damalige schwierige Lage überdeutlich. Gleichzeitig wird auch der Stellenwert, der Musik für sie darstellte, klar zum Ausdruck gebracht.

Wann Leone Herz Sidonie von Kalchberg verließ, wie Lanjus von Wellenburg behauptet, ist unklar, dafür sind die Namen von weiteren Kindern des Paares bekannt: Leo Ritter von Herz (1843–31.8.1911, Kaltenleutgeben), Stanislaus Herz (6.7.1855, Pischätz/Pišeće – 23.8.1861, Pischätz/Pišeće) und Valentine Herz (29.8.1857, Pischätz/Pišeće – 6.5.1930, München). Für die Trennung von Kalchberg und Herz zu diesem Zeitpunkt spricht die Angabe des damaligen Gutsverwalters auf Schloss Pischätz als Vater der Tochter Valentine im Jahr 1857. Im Jahr 1847 sorgte Sidonie von Kalchberg für eine entscheidende Wendung in ihrem Leben und dem ihrer Familie. In einem langjährigen Prozess mit Nachkommen der Familie Moscon erstritt sie das Erbrecht (Fideikommiss) der Moscon und damit den Besitz von Schloss Pischätz/Pišeće in der Untersteiermark, heute Slowenien, für ihren Sohn Julius Franz Alfred, welches diesem 1854 zugesprochen wurde.³⁸ Gesetzlich war nämlich festgeschrieben, dass:

Kinder, die nicht 10 Monate nach dem Tode des Gatten zur Welt kommen, die Vermutung der ehelichen Geburt streitet, so daß ihnen die Ehelichkeit nur dann abgesprochen werden kann, wenn die U n m ö g l i c h k e i t der Zeugung durch den Gatten erwiesen wird.³⁹

Dieser Beweis war natürlich acht Jahre nach dem Tode von Baron von Moscon von seinen Nachkommen nicht mehr zu erbringen. Sidonie von Kalchberg nützte also klug die ihr zustehenden gesetzlichen Rechte aus und übernahm als Vormund für ihren noch minderjährigen Sohn das Gut Schloss Pischätz.

37 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>, Eintragung von Sidonie [von Kalchberg], S. 26.

38 Lanjus von Wellenburg, „Die Gothaischen genealogischen Taschenbücher“, S. 440–441.

39 Ebenda, S. 440.

Über Auftritte als Gesangssolistin von Sidonie von Kalchberg in Graz existieren keine Nachweise, es muss sie aber gegeben haben, denn rund ein halbes Jahr nach der Widmung von Hüttenbrenners Gesangsübungen gab die junge Sängerin ein zweiwöchiges Gastspiel in Wien, wie mehrere Zeitungsnachrichten dokumentieren. Es ist nahezu undenkbar, dass sich von Kalchberg davor nicht eine gewisse Reputation als Sängerin in Graz erworben hätte. Insgesamt sind drei öffentliche Konzerte, am Montag, dem 14., Sonntag, dem 20. und am Sonntag, dem 27. April 1834 belegt. Ob es davor (oder danach) auch Auftritte in privaten Salons von Sidonie von Kalchberg gab, wäre denkbar, ist aber naturgemäß schwierig zu rekonstruieren.⁴⁰ Ihr erstes öffentliches Auftreten in Wien fand unmittelbar im Rahmen eines der größten Konzert-Events der Stadt in diesem Monat statt. Wie die Wiener *Allgemeine Theaterzeitung* in einer Konzertankündigung und später im Jahr die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* in einer Nachschau berichteten, wurde am Montag, 14. April 1834, im großen Redoutensaal der Hofburg in Wien ein Benefizkonzert unter der Leitung von Eduard von Lannoy (1787–1853) mit den folgenden Mitwirkenden gegeben: Sidonia von Kalchberg, Anna Kraus-Wranitzky (1801–1851, Sopranistin), Charlotte Hönig (?), Mezzosopranistin), Joseph Pöck (1812–1869, Bariton), Ludwig Tietze (1797–1850, Tenor), Matthäus Lutz (1807–?, Tenor), Gottfried Reggla (1798–1836, Bassist) und Karl Oberhoffer (1811–1885, Bariton), Sigmund Thalberg (1812–1871, Pianist), Theobald Hürth (1795–1858, Fagottist) sowie dem Chor und Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.⁴¹ Kalchberg trat in einem illustren Kreis von wohlbekannten „Stars“ der Wiener Konzertszene der Zeit auf: mit dem jungen Klaviervirtuosen Thalberg, dem Solo-Fagottisten der Hofoper Hürth, den Hofkapellsängern Tietze und Lutz und dem Hofopernsänger Oberhoffer. Mit dem fast gleichaltrigen Joseph Pöck des Josephstädter Theaters und späteren Ensemblemitglied des Hoftheaters in Braunschweig – von Eduard Hanslick als „*trefflicher Bariton*“ hervorgehoben⁴² – sang sie ein Duett, wie eine Kritik des Konzerts in der Zeitung *Der Sammler* zu berichten weiß:

40 Im Umkreis des Salons der Marie Pachler sind die Kalchbergs nicht als Besucher nachzuweisen. Siehe: Locher, *Der Salon Marie Pachlers*.

41 Siehe: [Konzertankündigung], in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* Nr. 73, 12.4.1834, S. 294 und: „Wien. Musikalische Chronik des zweyten Quartals“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 36, 3.9.1834, Sp. 601.

42 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 359: „*Den trefflichen Bariton P ö c k vom Josefstädter Theater begegnen wir anfangs der dreißiger Jahre häufig auf den Concertprogrammen*“. Über Benefizkonzerte in Wien zu dieser Zeit schreibt Hanslick im Übrigen Folgendes: „*Die Zahl der Wohlthätigkeitssakademien war in der Periode 1830 bis 1848 überaus groß [...]. Die Programme blieben bunt, lang und virtuosenreich wie zuvor – das entsprach dem musikalischen Geschmack jener Tage vollkommen. Die vorzüglichste Anziehungskraft ging von den mitwirkenden Opersängern und Sängerinnen aus, die auch stark im Wohltätigkeitsathem gehalten wurden.*“, ebenda. Siehe auch: Flesch, „Die Ehrenmitglieder“, S. 246–47.

Hieraufsangen Fräulein Sidonie von Kalchberg und Hr. Joseph Pöck, Sänger am k. k. priv. Theater in der Josephstadt, ein Duett von Pacini mit viel Präcision und siegender Ausdauer. Fräulein von Kalchberg ist eine hoffnungsvolle Anfängerinn, die eine recht nette Stimme besitzt, und durch Fleiß und gute Schule einmahl eine nicht unbedeutende Kunststufe einnehmen wird. Das Duett erhielt Beyfall [...]. Am Schlusse hörten wir das Quintett (Introduction) aus Rossini's, Moses', von Fräulein Sidonie von Kalchberg, den HH. Titzze, Lutz, k. k. Hofcapellsängern, Oberhoffer und Reggla gelungen executirt, in welchem vorzüglich Reggla's schöne Stimme und wahrhaftig italienische Gesangsmethode sich auszeichnete.⁴³

Sidonie von Kalchberg erfährt also in dieser Kritik unter bekannten Protagonisten des Wiener Musiklebens eine persönliche Erwähnung als hoffnungsvolle Anfängerin mit Aussicht auf weitere öffentliche Auftritte – besser konnte ihr Debut in einer der bedeutendsten Musikstädte der Zeit wohl nicht erfolgen.

Konzertankündigungen zur zweiten Benefiz-„Akademie“, an der Sidonie von Kalchberg am Sonntag, dem 20. April 1834, teilnahm, finden sich wiederum in zwei Wiener Zeitschriften.⁴⁴ Dieses Mal trat sie im Saal des heutigen Palais Niederösterreich in Wien (Herrngasse 13) auf. Weitere Mitwirkende waren unter anderen der Dirigent, Komponist und Pianist Conradin Kreutzer (1780–1849), der Hornsolist der Hofoper Eduard Lewy (1796–1846) und wiederum Sigmund Thalberg. Der Hofkapellsänger Lutz sang bei dieser Gelegenheit das heute wohlbekannte *Ständchen* von Schubert (D 957) und Sidonie von Kalchberg gab ein Duett aus Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* gemeinsam mit dem im vorherigen Konzert so wohlwollend besprochenen Bassisten Gottfried Reggla.⁴⁵ Begleitet wurden sie von Conradin Kreutzer am Klavier. Auch von diesem Konzert existiert eine Besprechung, in der der Rezensent zuerst von einem großen Erfolg Thalbergs berichtet und dann fortfährt:

Der Saal war überfüllt [...] alle Künstler [wurden] nach ihren Leistungen gerufen [...]. Fräulein Sidonie von Kalchberg und Hr. Reggla sangen ein italienisches Duett, mit vieler Kunst und kräftigem Ausdruck. Die Stimme des Hrn. Reggla ist sehr klangvoll und reich, und griff mächtig ein.⁴⁶

Dieses Mal wurde von Kalchberg also nicht speziell hervorgehoben, aber es wird über einen Erfolg aller teilnehmenden Künstler, bei zahlreich erschienenem Publikum informiert.

⁴³ Wiest, „Concert“, in: *Der Sammler* Nr. 53, 3.5.1834.

⁴⁴ Konzertankündigung: „Concert“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* Nr. 77, 17.4.1834, S. 309 und: „Kurier der Theater und Spectakel“, in: *Der Wanderer* Nr. 109, 19.4.1834, S. 4.

⁴⁵ Reggla (auch Röggla) kann als musikalischer „Dilettant“ im besten Sinne bezeichnet werden (Hauptberuf: Buchhalter einer Großhandlung in Wien). Er war Mitglied und Repräsentant der Gesellschaft der Musikfreunde und trat häufig in den Veranstaltungen der Gesellschaft auf.

⁴⁶ F.C. Weidmann, „Concert“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* Nr. 81, 23.4.1834, S. 325.

Das letzte bis dato nachweisbare öffentliche Auftreten Sidonie von Kalchbergs anlässlich ihres Gastspiels in Wien fand eine Woche später, am Nachmittag des Sonntags, dem 27. April 1834, im kleinen Redoutensaal der Hofburg statt, wie drei Konzertankündigungen in Wiener Zeitungen übereinstimmend berichten.⁴⁷ Dieses Mal handelte es sich um ein als „Privatkonzert“ bezeichnetes Solisten-Konzert des Hofopernflötisten Franz Xaver Zierer (1796–1882), der gemeinsam mit einigen hervorragenden Amateuren musizierte.⁴⁸ Neben Werken für Flöte und Klavier erklangen Sätze aus einer Sinfonie von Franz Lachner (1803–1890), und Sidonie von Kalchberg sang gemeinsam mit der ebenfalls noch jungen Sängerin Marie Fux (?) ein Duett aus der Oper *I Capuleti ei Montecchi* von Vincenzo Bellini (1801–1835). Über dieses Konzert ist leider keine Kritik bekannt. Die damals auf einer ähnlichen Position in ihrer Karriere stehende Marie Fux schlug im Übrigen die Sidonie von Kalchberg verwehrt gebliebene professionelle Sängerinnen-Laufbahn ein. Engagements von ihr sind am Klagenfurter Theater und der Wiener Hofoper nachweisbar.⁴⁹

Man kann annehmen, dass das Wiener Gastspiel von Sidonie von Kalchberg im April 1834 über ein Netzwerk um Anselm Hüttenbrenner und den Steiermärkischen Musikverein zustande gekommen ist. Sowohl der Dirigent und Organisator des Konzerts am 14. April, Eduard Lannoy (seit 1820), ihr Duopartner vom 20. April, Josef Pöck (seit 1833/34), als auch der Konzertveranstalter am 27. April, Franz Xaver Zierer (seit 1822), waren Ehrenmitglieder des Steiermärkischen Musikvereins.⁵⁰ Eine über die Widmungskompositionen und den Gesangsunterricht hinausgehende Mentorentätigkeit von Hüttenbrenner für Sidonie von Kalchberg ist daher anzunehmen.⁵¹

Wie durch vergleichende Analysen mit anderen repräsentativen und in Graz zu dieser Zeit gebräuchlichen Lehrwerken deutlich wird, legen die Widmungswerke von Anselm Hüttenbrenner nahe, dass Sidonie von Kalchberg ein hohes gesangstechnisches Potenzial aufwies. Die musikalischen Netzwerke, die durch ihre Konzertauftritte offengelegt werden, spannen sich zwischen Persönlichkeiten, die in Graz und

47 „Concert-Anzeigen“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* Nr. 77, 17.4.1834, S. 310; „Concert-Anzeigen“, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* Nr. 49, 24.4.1834, S. 392 und „Concert-Anzeigen“, in: *Der Sammler* Nr. 50, 26.4.1834, S. 202.

48 Siehe: „Concert-Anzeigen“, in: *Allgemeine Theaterzeitung*, S. 310: „Uiberdies gewährt der Umstand, daß nur Dilettanten von Auszeichnung aus freundschaftlicher Theilnahme für Z i e r e r ' s Talent bei diesem Concerte mitwirken, demselben einen erhöhten Reiz.“

49 Siehe: *Allgemeiner Welt-Kourier. Wöchentliche Beilage zum Humoristen* 2. Jg., Nr. 14, 2.4.1838, S. 55.

50 Siehe: Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, S. 230 und auch: Flesch, „Die Ehrenmitglieder“, S. 241ff.

51 Auf ein engeres Verhältnis der beiden deutet auch der Eintrag von Kalchbergs in Hüttenbrenners Stammbuch hin, in dem sie sich als seine „Freundin“ bezeichnete. Siehe weiter oben.

Wien Einfluss auf das Kulturleben hatten und dort wie da aktiv tätig waren. Durch das Stammbuch Hüttenbrenners wird die persönliche Verbindung zwischen Hüttenbrenner und von Kalchberg bestätigt, da einerseits die freundschaftliche Beziehung daraus hervorgeht, andererseits sich Sidonie von Kalchberg mit ihrer Unterschrift eindeutig als Hüttenbrenners Schülerin ausweist.⁵² Eine spätestens im Jahr 1833 begonnene, und über die Widmungskompositionen und den Gesangsunterricht hinausgehende, mutmaßliche Mentorentätigkeit Hüttenbrenners für Sidonie dürfte wohl in einem schon länger bestehenden Kontakt mit der Familie von Kalchberg begründet liegen. Auch Emilie⁵³ und „Kati“ von Kalchberg (sehr wahrscheinlich Katharina von Kalchberg, verehelichte Blasko)⁵⁴ hatten sich schon im Jahr 1814 in Hüttenbrenners Stammbuch eingeschrieben.⁵⁵

Wohl aufgrund des gesellschaftlichen Drucks, der auf eine aus dem Adelsstand kommende ledige Mutter zweifellos eingewirkt haben muss, stellte Sidonie von Kalchberg öffentliche Auftritte als Gesangssolistin ein und heiratete einen greisen Baron. Die kluge und wehrhafte Frau erstritt für sich und ihren Sohn hernach in einem mehrjährigen Prozess den Besitz und die Erbfolge von Schloss Pischätz/Pišeče und ermöglichte sich den Wiedereintritt in das Kulturleben Wiens⁵⁶ durch die Heirat mit dem Violinvirtuosen und Musikjournalisten Leone Herz. Obwohl dieser sie angeblich verließ, war sie durch das Familienvermögen abgesichert und dürfte zeitweise auch in Pischätz gelebt haben, denn alle ihre weiteren Kinder wurden an diesem Ort geboren und auch ihre letzte Ruhestätte fand sie ebendort.

Als adelige Frau zweifellos in besonderer Weise den sozialen Zwängen der Zeit ausgesetzt, kann Sidonie von Kalchberg als bemerkenswertes Beispiel einer eigenständigen, mutigen und außergewöhnlichen Frau gelten, die zumindest kurze Zeit als Sängerin in Erscheinung trat. Im Rahmen ihrer Möglichkeiten wusste sie offenbar die gesellschaftlichen Regeln und Gesetze intelligent zu nutzen, um sich letztlich ein relativ selbstbestimmtes Dasein zu ermöglichen.

52 Siehe weiter oben.

53 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>, Eintragung von Emilie von Kalchberg, S. 17. Vermutlich handelt es sich um die Tochter von Johann Ritter von Kalchberg, die sich wie ihr Vater der Dichtkunst widmete.

54 Ebenda, Eintragung von Kati von Kalchberg, S. 20–21.

55 Für Emilie von Kalchberg komponierte Hüttenbrenner in dem betreffenden Jahr der Stammbucheintragung (1814) sogar eine Polonaise für Klavier. Siehe: Nachlass Anselm Hüttenbrenner, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, *Kleinere Musick-Stücke*, <https://phaidra.kug.ac.at/o:599>: „*Polonaise pour le Piano-Forte composée [sic] et dédiée a Mademoiselle Emilie noble de Kalchberg par son ami Anselme Hüttenbrenner.*“

56 Wurzbach schreibt über Sidonie von Kalchberg im Jahr 1868, dass sie „noch zur Stunde in Wien lebt“. Constant von Wurzbach, Art. „Die Freiherren von Moscon“, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Band 19, Wien 1868, S. 129–130, hier S. 130.

Zwischenstopp Graz: Caroline Perthaler (1810–1873) und ihr Weg durch Europa

JOHANNA UNTERPERTINGER

In Anselm Hüttenbrenners Stammbuch sind einige interessante Persönlichkeiten vermerkt, darunter auch die Südtiroler Pianistin Caroline Perthaler, die Graz mehrfach besuchte. Noch vor Clara Wieck (verheiratete Schumann, 1819–1896), mit der sie zumindest einmal gemeinsam auftrat,¹ war Perthaler eine erfolgreiche Künstlerin, die die Musik zu ihrem Beruf machte und als Pianistin wie auch als Klavierlehrerin ihren Lebensunterhalt verdiente. In diesem Artikel möchte ich mich nicht nur mit Caroline Perthalers Leben beschäftigen, sondern besonders mit der Frage, welche Auswirkungen ihre Verbindung zu Anselm Hüttenbrenner hatte und welche Nachweise ihres künstlerischen Wirkens die Pianistin in der Stadt Graz hinterließ.

Leben und Lebensumstände im Überblick

Caroline (Karoline, Karolina, Charlotte) Josefa Ottilia Perthaler wurde am 15. Dezember 1810 in Klausen, Südtirol (IT) geboren und starb am 9. Oktober 1873 in Gries im Sellrain.² Die musikalische Laufbahn der Pianistin wurde von mehreren Faktoren beeinflusst, einer davon ist sicherlich ihr Geburtsort Klausen. Früher befand sich dort eine Talsperre mit zugehöriger Zollstätte. Gewerbe, Handel und Handwerk hatten in der Stadt schon früh einen höheren Stellenwert als die Landwirtschaft. Durch den Ausbau der Eisenbahn und die damit einhergehende Eröffnung der Brennerbahn wurde Klausen schnell zu einem Treffpunkt für Künstler. Einige namentlich festgehaltene Kunstschaffende, die auf Durchreise waren, sind Leopold Mozart mit seinem

1 Siehe dazu weiter unten.

2 Aktuelle Forschungsergebnisse und biografische Angaben zu Caroline Perthalers Leben sind zu finden in: Anja Herold u. Marlies Nussbaumer, „Perthaler, Caroline, Karoline, Karolina, Charlotte (Josefa Ottilia)“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von Freia Hoffmann, Stand: 2007/2012, <https://www.sophie-drinker-institut.de/perthaler-caroline> (7.11.2021) sowie Marlies Nussbaumer, *Hände zum Malen schön – Die Klaviervirtuosin Caroline Perthaler 1810–1873*, Innsbruck 2010. In der übrigen aktuellen Lexikon-Literatur kommt Caroline Perthaler nicht vor. Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen meiner wissenschaftlichen Bachelorarbeit an der Kunstuniversität Graz, Sommersemester 2022: Johanna Unterpertinger, *Auf den Spuren der Pianistin Caroline Perthaler*.



Sohn Wolfgang Amadeus, Johann Wolfgang von Goethe oder Albrecht Dürer schon im Jahr 1494.³ Kunstschaffende konnten sich in den sogenannten „Künstlerstuben“ in den Klausner Gasthöfen austauschen. Die Gastwirtschaft spielte schon früh eine große Rolle: Es gab einige Gastwirtsfamilien, die dem wohlhabenden Bürgertum angehörten. Eine berühmte Wirtin war Josepha Hackhofer, auch „*Gastwirtin zur Gans*“ genannt, die im Taufbuch der Stadtpfarre Klausen als Carolines Taufpatin eingetragen ist. Auch sonst gab es Verbindungen innerhalb Carolines Familie, die vermutlich von Vorteil für ihr späteres Leben waren. So war zum Beispiel die Patin der Mutter Carolines Angehörige der Familie Jenner, deren Mitglieder hohe Ämter wie Bürgermeister, Zollverwalter, Richter oder Handelsherren sowie wichtige Gasthäuser innehatten.⁴

Über Carolines Geburtsjahr und ihren Geburtsort gab es schon zu ihren Lebzeiten Uneinigkeiten. Es überrascht, dass sie bereits ab 1837 – Caroline war 27 Jahre alt – von der zeitgenössischen Lexikografie mit biografischen Angaben erfasst wurde. Dies ist ein Indiz für ihren schon in jungen Jahren vorhandenen Bekanntheitsgrad, wie u.a. die folgenden Beispiele zeigen. In der *Biographie universelle* steht 1841 Folgendes: „*PERTHALER (CAROLINE), pianiste distinguée, est née dans le Tyrol en 1805*“.⁵ Diesen Eintrag findet man in der Zweitaufgabe von 1864 wie folgt verändert: „*PERTHALER (CAROLINE), pianiste distinguée, est née à Graetz (Styrie), en 1805*“.⁶ Auch schon wesentlich früher, im Rahmen ihres Besuchs und Auftritts in Graz 1829, wurde Carolines Geburtsort mit Graz angegeben.⁷ Im sogenannten *Wurzbach-Lexikon* wird Caroline 1870 ebenfalls erwähnt: „*Noch ist die ausgezeichnete Pianistin Karolina Perthaler bemerkenswerth. Sie ist im Jahre 1805, nach Einigen in Tirol, nach Anderen in Gratz geboren*“.⁸ Hier ist erkennbar, dass sich die Unsicherheit über Perthalers Geburtsort wohl herumgesprochen hat.⁹

3 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 12–15.

4 Ebenda, S. 12–14.

5 Art. „Perthaler (Caroline)“, in: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Band 7, Brüssel 1841, S. 206.

6 Art. „Perthaler (Caroline)“, in: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Band 7, Paris 1864, S. 4.

7 „Kunstnachricht“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 83, 11.7.1829, o.S.

8 Caroline Perthaler erhält keinen eigenen Eintrag, sondern wird beschrieben im: Art. „Perthaler, Johann Ritter von“, in: Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Band 22, Wien 1870, S. 39–44, hier S. 43.

9 Carolines Geburtsort wurde auch oft als Innsbruck (vgl. „Inländische Nachrichten“, in: *Das Inland, Tagblatt für das öffentliche Leben in Deutschland, mit vorzüglicher Rücksicht auf Bayern* Nr. 337, 11.12.1830, S. 1408, linke Spalte.) oder Wien (vgl. „Korrespondenz aus Weimar im April“, in: *Didaskalia oder Blätter für Geist, Gemüth und Publizität*. Nr. 99, 9.4.1829, o.S.) angegeben. Südtirol und damit auch Klausen waren zu Lebzeiten Carolines noch ein Teil Österreichs. Innsbruck ist die Hauptstadt Tirols und damit leichter auffindbar als kleinere Städte – vermutlich wollten Autoren von Zeitungsrezensionen den Leser*innen damit die Orientierung und

Einen Beweis für Caroline Perthalers wirkliches Geburtsdatum und ihren Geburtsort findet man in *Hans von Perthalers auserlesene Schriften*. Dort ist vermerkt: „Caroline Perthaler ist am 15. Dezember 1810 zu Klausen als Tochter des Johann Perthaler, später Rentmeister bei der kaiserlichen Saline in Hall, geboren.“¹⁰ Im Taufbuch der Andreaspfarrei Klausen wird dies bestätigt.¹¹ Wie kam es aber, dass Graz in mehreren Quellen genannt wird?

In Carolines Leben fanden mehrere Umzüge statt. Durch den Beruf ihres Vaters (Beamter in Abgabenämtern)¹² konnte sich die Familie eigentlich überall niederlassen. Ab dem Jahr 1817 verbrachte sie ihre Jugend in Hall in Tirol. Auch bei anderen Familienmitgliedern wie Carolines Onkel Dr. med. Joseph Perthaler und dessen Frau, ihrer Tante Maria Elisabeth von Stöckl Gerburg, einer Tochter des Landrichters von Landeck, verbrachte Caroline vermutlich viel Zeit. Die Familie von Dr. Joseph Perthaler hatte verschiedene Wohnorte: das Unterinntal, Olang im Pustertal, Matrei am Brenner, Mariazell und Murau in der Steiermark.¹³ Die beiden letzteren Orte sind hierbei besonders wichtig, weil sich Caroline während ihrer Auftritte in Graz vermutlich dort aufhielt und beispielsweise als Reisende ihre Verwandten besucht haben könnte.

Musikalische Ausbildung

Wie schon vorher angedeutet, wuchs Caroline in einer bürgerlichen, bildungsfreundlichen Umgebung auf. Es liegt nahe, dass das musikalische Talent in Carolines Familie begründet lag. Es gibt zum Beispiel einige Querverbindungen zur Tiroler Sängerbildungsfamilie Rainer: Carolines Urgroßvater heiratete Ursula Rainer und in der Rainer Notensammlung findet sich ein Notenexemplar, das von Caroline signiert ist. Außerdem war und ist es in Südtirol gang und gäbe, in den Wirtshäusern und bei anderen Geselligkeiten gemeinsam zu singen und zu musizieren.¹⁴

Caroline begann mit vier Jahren, Klavier zu spielen.¹⁵ Wahrscheinlich hat ihr Vater anfänglich ihre musikalische Bildung übernommen. Von dessen Bruder ist belegt,

Einordnung der Musiker*innen erleichtern. Wien als Geburtsort könnte daher kommen, dass sie sich auch dort für längere Zeit aufgehalten hat. Mehr dazu im Abschnitt „Musikalische Ausbildung“.

10 Ambros Mayr (Hg.), *Hans von Perthalers auserlesene Schriften – Ausgewählt, herausgegeben und mit einem Lebensbilde des Verewigten versehen von Dr. Ambros Mayr*, Wien 1883, 1. Band, S. 32.

11 Pfarrarchiv Klausen, Taufbuch 1808–1869, S. 10. Hier wurde das Digitalisat des Mikrofilms im Südtiroler Landesarchiv benutzt.

12 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 26.

13 Ebenda, S. 32.

14 Ebenda, S. 24–26.

15 Herold/Nussbaumer, „Perthaler, Caroline, Karoline, Karolina, Charlotte (Josefa Ottilia)“.

dass er Gitarre und Klavier spielte, Carolines Vater erhielt vermutlich dieselbe Ausbildung. Beim Taufbucheintrag von Carolines Bruder ist der Vater außerdem nicht als Mautkontrolleur, sondern als Musiklehrer eingetragen.¹⁶ Ein weiterer möglicher Unterricht fand vermutlich bei dem Haller Pfarrmusiker Johann Prohaska statt.¹⁷ Es gibt auch einen Hinweis auf den aus der Steiermark stammenden Pianisten und Komponisten Anton Halm (1789–1872) als Lehrer Carolines: In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 14. Oktober 1829 wird Folgendes vermerkt: „Dem. Perthaler spielte [am 11. Juni 1829 in Wien] ein Pianoforte-Concert ihres Meisters, Hrn. Halm [...]“.¹⁸ Privatunterricht war damals die einzige Möglichkeit für Mädchen, ein Musikinstrument zu lernen, wie man auch am musikalischen Werdegang von Caroline Perthaler erkennen kann. Ab 1820 hielt Caroline sich für drei Jahre in Wien auf. Mit wem sie dort als 10-Jährige hinreiste und wie sich dieser Aufenthalt gestaltete, ist nicht bekannt, jedoch nahm sie vermutlich Klavierunterricht. Dies könnte bei Anton Halm¹⁹ gewesen sein oder auch bei Carl Czerny. Ein Hinweis darauf ist im *Wurzbach-Lexikon* zu finden: „Karolina, die frühzeitig Talent für die Musik verrieth, bildete sich im Clavierspiele in so eminenter Weise aus, daß sie im Alter von 15 Jahren sich öffentlich hören lassen konnte. Der berühmte Clavierlehrer Czerny [...] ertheilte ihr durch drei Jahre Unterricht.“²⁰ Auch in *Goethe und Tirol* von Moritz Enzinger steht Ähnliches geschrieben: Caroline „lenkte früh die Augen der Kunstverständigen durch ihre besondere Begabung auf sich. Sie bildete sich im Klavierspiel bei dem berühmten Lehrer Czerny so aus, daß sie mit 15 Jahren öffentlich auftreten konnte [...]“.²¹ Außerdem sind im Perthaler-Nachlass im Tiroler Stift Wilten Noten wie die *Grand Nocturne brillant op. 95* von Carl Czerny und eine *Clavier Schule für Anfänger* von Johann Georg Albrechtsberger erhalten. Albrechtsberger spielt insofern eine Rolle, weil dieser ein Lehrer Ludwig van Beethovens war. Beethoven war wiederum ein Lehrer Czernys und Czerny hat somit indirekt einen Bezug zu Albrechtsberger.²² Ein letzter

16 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 32.

17 Ebenda, S. 44.

18 „Wien, Juny und July“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 41, 14.10.1829, Sp. 682.

19 Anton Halm war ab 1811 in Graz, ab 1815 bis zu seinem Tod 1872 in Wien als Klavierlehrer tätig. Zu Anton Halm vgl. Andrea Harrant, Art. „Halm, Anton“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Stand: 2003, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d055> (28.3.2022).

20 Art. „Perthaler, Johann Ritter von“, in: *Wurzbach-Lexikon*, S. 39–44, hier S. 43. Vgl. dazu: Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 60. Auch schon davor wird Czerny als Lehrer genannt, siehe z.B.: Art. „Perthaler, Caroline“, in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Band 5, Stuttgart 1840, S. 427 und Art. „Perthaler (Caroline)“, in: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Band 7, Brüssel 1841, S. 206.

21 Moriz Enzinger, *Goethe und Tirol*, Innsbruck 1932, S. 78. Vgl. dazu Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 62.

22 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 62.

Hinweis, der jedoch nicht konkret belegt werden kann, ist, dass Czernys Eltern begabte Jugendliche bei sich zu Hause aufnahmen. So lebte Franz Liszt in den Jahren 1820–1824 bei ihnen. Sollte Caroline auch bei ihnen aufgenommen worden sein, ist es möglich, dass Caroline und Franz Liszt vielleicht miteinander bekannt waren.²³

Caroline Perthalers Klavierspiel

Das Klavier war ein für junge Mädchen beliebtes Instrument, das die weibliche Jugend damals auch aus gesellschaftlichen Prestige-Gründen lernte. Es war einerseits zum Vorspielen da, andererseits diente es auch als Hinführung zum eigenen künstlerischen Tun. Wenn man Klavier spielen lernte, lernte man nicht nur Noten und Melodien, sondern auch Generalbass, Improvisation und Komposition. Dass Caroline Perthaler diese Spielweisen und musikalischen Techniken beherrschte, liegt nahe – sie komponierte oder improvisierte vermutlich eigene Stücke, die pianistisch sicher ihrem Niveau entsprachen und wahrscheinlich von ihr in ihre Konzertprogramme integriert wurden. Wie viele Stücke das gewesen sein könnten, lässt sich nicht mehr feststellen.²⁴ Caroline spielte nicht nur die damals neue, sondern auch ältere Literatur, jedoch auf „neuen“ Klavier-Instrumenten. Somit war sie eine der ersten, die die neuen Tasteninstrumente verbunden mit der Praxis der Wiener Musiziertradition spielte.²⁵ In ihrem Repertoire befanden sich unter anderem Solowerke und Klavierkonzerte von Anton Halm (1789–1872), Adolf Henselt (1814–1889), Henri Herz (1802–1888), Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), Friedrich Kalkbrenner (1785–1849), Ignaz Moscheles (1794–1870), Ferdinand Ries (1784–1838), Johann Peter Pixis (1788–1874) und Daniel Steibelt (1765–1823).²⁶

Schon zu Lebzeiten war Caroline als „*Virtuosin*“²⁷ bekannt, deren Qualität im Klavierspiel stets betont wurde. Es fällt auf, dass Caroline für ihre Auftritte überwiegend positive Rückmeldungen erhielt. So werden ihr ein ausdrucksstarkes Spiel sowie Gewandtheit zugeschrieben,²⁸ ebenso wie „*trefflicher Kunstsin*n“ – und dies mit

23 Ebenda, S. 63.

24 In der Wiltener Notensammlung ist unter ihrem Namen (konkret: Charlotte Perthaler) heute nur das Stück *Variations sur un thème favori de l'opera Barbier de Seville d. G. Rossini, pour le Pianoforte [...]* erhalten.

25 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 66.

26 Herold/Nussbaumer, „Perthaler, Caroline, Karoline, Karolina, Charlotte (Josefa Ottilia)“.

27 Vgl. „Nachrichten. Weimar, im Juni 1829“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 32, 12.8.1829, Sp. 536f. Auch in anderen Zeitungsberichten wird sie als *Virtuosin* bezeichnet.

28 „Nachrichten. Magdeburg, Mitte April 1829“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 22, 3.6.1829, Sp. 364.

18 Jahren.²⁹ Direktor Dr. Heinroth stellt sie nach ihrem Konzert in Göttingen am 20. Januar 1829 sogar zusammen mit Johann Nepomuk Hummel, einem der bedeutendsten Pianisten der Zeit, auf eine Stufe. Er schreibt: „*Dem. Perthaler [verdient] unter den Damen den ersten Platz.*“ Er lobt außerdem ihre Genauigkeit und ihren musterhaften Anschlag und sagt, ihre Handhaltung sei „*zum Malen schön*“.³⁰ Kritiken, die geäußert wurden, sind, dass Caroline die Tuttis in einem Concerto Note für Note mitgespielt hätte, obwohl es eigentlich Brauch war, sie mit Generalbass zu begleiten oder nicht mitzuspielen.³¹ Einmal wird sie auch als „*etwas jugendlich flüchtig[en]*“³² und „*weniger ausdrucksvoll*“³³ bezeichnet. Weiters wird geschrieben, dass sie ein Konzert „*brillant*“ vorgetragen habe, jedoch „*wurde ein wenig zu viel geschlagen*“.³⁴ Trotzdem kann man sagen, dass die positiven Beschreibungen ihres Klavierspiels überwiegen.

Zwischenstopp Graz

Wie schon vorher erwähnt, hatte die Familie von Carolines Onkel Dr. med. Joseph Perthaler mehrere Wohnsitze. Die Domizile in der Steiermark waren insofern bedeutend für Caroline, als dass sie dort wahrscheinlich auch zu Besuch war, wenn sie in Graz auftrat. So vielleicht auch schon bei ihrem ersten öffentlichen Auftritt am 25.12.1824 in Graz: Die damals 14-jährige Caroline spielte ein Quintett von Johann Nepomuk Hummel. In *Der Aufmerksame* vom 4. Januar 1825 wurde darüber Folgendes berichtet:

*Die Direction der Pianoforteschleusse konnte nicht artiger (von Caroline Berthaler) [sic] geführt werden; und die noch sehr junge Künstlerinn berechtigt zu den angenehmsten Erwartungen, da jetzt schon Geläufigkeit und richtiger Ausdruck ihre Tastaturbehandlung auszeichnete.*³⁵

Schon bei Carolines erstem Auftritt zeigte sie dem Grazer Publikum somit ihr Talent. Auch im Jahr 1826 erschien in *Der Aufmerksame* eine Konzertrezension über einen

29 „Nachrichten. Leipzig. (Fortsetzung)“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 48, 26.11.1828, Sp. 806.

30 „Nachrichten. Göttingen“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 12, 25.3.1829, Sp.195.

31 Ebenda.

32 „Leipzig. (Fortsetzung)“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 48, 26.11.1828, Sp. 806.

33 „Nachricht. Berlin“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 51, 17.12.1828, Sp. 858.

34 Die Zeitungskritik ist gezeichnet mit: Kolophonsti, polnischer Kapellmeister, „Bulletin der philharmonischen Taucherglocke“, in: *Staberl in Floribus* Nr. 2, München, Oktober 1832, S. 8, mittlere Spalte.

35 H[einrich] H[üttenbrenner], „Concert des steyermärkischen Musikvereins“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 1, 4.1.1825. Am Ende wird Anselm Hüttenbrenner als Veranstalter der Akademie gelobt.

Auftritt in Graz. Caroline spielte ein Klavierkonzert von Friedrich Kalkbrenner „mit der ihr angewohnten Geläufigkeit und Zartheit [...]“. Kritisiert wird lediglich, dass die Ouvertüre in C-Dur von Ludwig van Beethoven nicht in das Programm passte. Eher sollte man sie am Schluss eines Oratoriums spielen, da diese damit leichter fassbar wäre.³⁶

Ebenfalls 1826 in Graz wurde die heute einzige erhaltene, von ihr bereits 1824 geschriebene Komposition angekündigt: *Variations sur un thème favori de l'opera Barbier de Seville d. G. Rossini, pour le Pianoforte [...]*. Was hierbei auffällt, ist, dass die Komposition nicht unter ihrem wirklichen Vornamen, sondern unter „Charlotte Perthaler“ veröffentlicht wurde.³⁷ Carolines Bruder Johann veröffentlichte ebenfalls eine Komposition unter einem anderen Namen, er nannte sich „Jean“. Vielleicht hat sich Caroline von ihrem Bruder inspirieren lassen, vielleicht wollte sie damit auch Anonymität wahren. Vielleicht klang für sie „Charlotte“ aber auch ansprechender als „Caroline“, es gibt leider keine eindeutigen Belege für den Grund der Namenswahl. Weitere Kompositionen von Caroline Perthaler sind derzeit nicht auffindbar, jedoch gibt es eine Ankündigung, in der ebenfalls „Charlotte Perthaler“ als Komponistin genannt wird. Es handelt sich um ein Sammelwerk mit dem Namen *Musikalisches Füllhorn*. Josef Kieninger veröffentlichte unter diesem Titel 1825 *Eine Sammlung von 24 Original-Walzern für das Pianoforte* von Komponisten und Komponistinnen, die in Graz lebten. Auch Anselm Hüttenbrenner hat hierzu einen Beitrag geleistet.³⁸ Die Sammlung ist in Wien bei Cappi erschienen.³⁹ Das Erscheinungsjahr liegt genau zwischen den beiden Aufenthalten Caroline Perthalers in Graz (1824 und 1826).

Anselm Hüttenbrenner hat sich nicht nur in Josef Kieningers Sammlung eingebracht, er muss auch in Carolines Graz-Aufenthalten eine wichtige Rolle gespielt haben. Caroline lernte ihn wahrscheinlich über Marie und Karl Pachler kennen, die Kontakte zu ihrem Onkel Joseph hatten. Marie Pachler leitete einen musikalisch-literarischen Salon in der Grazer Herrengasse, in dem zwischen 1820 und 1830 Abende für Musik und Literaturpflege stattfanden. Sie kannte Ludwig van Beethoven und Franz Schubert persönlich. Immer wieder waren in Graz auftretende Künstler und Künstlerinnen Gäste im Salon Pachler, möglicherweise auch Caroline Pert-

36 „Concert-Notizen“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 51, 29.4.1826, o.S.

37 Anzeige Charlotte Perthaler, „*Variations sur un thème favori de l'opera Barbier de Seville d. G. Rossini, pour le Pianoforte [...]*“, in: *Steiermärkisches Intelligenzblatt zur Grätzer Zeitung* Nr. 55, 6.4.1826, o.S.

38 Annonce „Musikalisches Füllhorn“, in: *Steiermärkisches Intelligenzblatt zur Grätzer Zeitung* Nr. 168, 22.10.1825, o.S. Wiederholung der Annonce am 27. Oktober 1825 und 2. November 1825. Vgl. auch „Anhang Kunst und Literatur“, in: *Wiener Zeitung* Nr. 264, 19.11.1825, S. 1112, rechte Spalte, sowie „Anhang Kunst und Literatur“, in: *Wiener Zeitung* Nr. 29, 6.2.1826, S. 133, linke Spalte.

39 „Instrumentalmusik“, in: Friedrich Hofmeister, *Handbuch der Musikalischen Literatur*, Leipzig 1826, Neunter Nachtrag, S. 41.

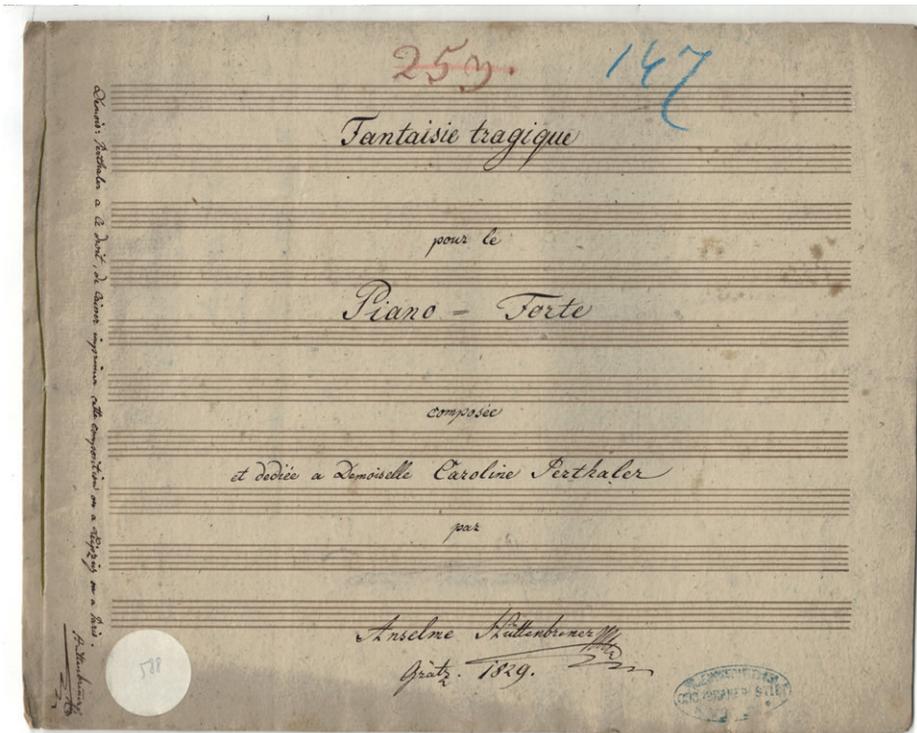


Abb. 1: Anselm Hüttenbrenner, *Fantaisie tragique*, Autograph 1829, Stiftsarchiv Wilten, Inv.Nr. 588/253/147.

haler. Anselm Hüttenbrenner zählte jedenfalls zu den regelmäßigen Besuchern. Dass er und Caroline sich nicht nur persönlich kannten, sondern sogar in gegenseitiger Wertschätzung verbunden waren, ist dadurch belegt, dass er ihr 1829 – als sie im Juli und August in Graz konzertierte – eine eigene Klavier-Komposition, die *Fantaisie tragique*, widmete.⁴⁰ Dieses Werk befindet sich als Autograph im Stift Wilten (Abb. 1). Die Tatsache, dass Caroline sich zur selben Zeit in Anselm Hüttenbrenners Stammbuch einschrieb, ist ein weiteres Indiz für eine freundschaftliche Beziehung zwischen Perthaler und dem „verehrten Freund“ Hüttenbrenner. Die Pianistin und „Freundin“ verewigte sich mit den folgenden Worten, die ihre Einstellung zur Musik und zu Hüttenbrenner spiegeln:

⁴⁰ Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 100–102. Es ist nicht dokumentiert, ob dieses Werk in Graz aufgeführt wurde.

*Wo Kunst und Religion vereint wohnen,
verklären sie das Leben und bringen
Friede und Freude in das Haus*

*So gewiß als Ihre Kunst unsterb-
lich seyn wird, werde ich mich immer
Sie hochachtend Ihrer erinnern.
Möchten diese Zeilen auch bey Ihnen ver-
ehrter Freund bis weilen ein Andenken be-
wirken, so wäre der Wunsch erfüllt. Ihre Freundin
Caroline Perthaler
Grätz am 22. August 1829⁴¹*

Zufälligerweise wird am selben Tag, am 22. August 1829, in der Tageszeitung von Perthalers äußerst erfolgreichen Konzert-Auftritten in Graz berichtet, wobei ihre Herkunft aus Tirol bestätigt sowie ein Einblick in die Konzertpraxis und die Rossini-Begeisterung der Zeit gegeben wird:

Dlle. Caroline Perthaler, nicht unserm heimatlichen Boden entsprossen, sondern eine Tyrolerin, hat uns mit einer zweyten öffentlichen Kunstleistung auf dem Pianoforte, und zwar mit dem Vortrage der Variationen von Pixis nach Rossinis: ‚Ecco ridente il cielo‘, aus dem Barbier von Sevilla,⁴² erfreut. Die Lieblichkeit dieses Thema[s] lebte auch in ihrem Spiele, und die Leichtigkeit und die Grazie schwebte auch über den Schwierigkeiten der Variationen, die sie mit der reinsten Präcision und Klarheit vortrug. Ein rauschender Beyfall unterbrach sie während des Spieles, nach welchem sie zwey Mahl gerufen wurde. [...]‘⁴³

War Anselm Hüttenbrenner bei diesem Konzert anwesend? Welche Rolle er konkret in Carolines Leben gespielt hat, ist nicht klar. Es liegt jedoch nahe, dass er ihr als Freund und vielleicht auch als Mentor zur Seite stand und ihre Grazer Auftritte „begleitete“.

41 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>, Eintragung von Caroline Perthaler, S. 32.

42 Es handelte sich wohl um folgendes Stück: Johann Peter Pixis, *Grandes Variations sur un Thème Favori de l'Opéra: Le Barbier de Séville de G. Rossini pour le Piano [...]*, op. 36, London: T. Boosey Co., ca. 1825. Dank an Sven Nielsen (Universitätsbibliothek der Kunstuniversität Graz), der die Noten zur Verfügung stellte.

43 „Kunstnachricht“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 101, 22.8.1829. Davor fand noch ein Auftritt statt. Vgl. dazu „Kunstnachricht“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 86, 18.7.1829.

Fantasie und Variation

Es folgt nun eine Beschreibung zweier Klavierstücke, die in der Wiltener Notensammlung im Nachlass von Caroline Perthaler erhalten sind und als Beispiele für die Klavierpraxis der Pianistin gelten können. Als Erstes befaße ich mich mit der *Fantaisie tragique* von Anselm Hüttenbrenner aus dem Jahre 1829, die er Caroline gewidmet hat. Der Begriff „Fantasie“ spielt in der Musikgeschichte schon lange eine Rolle – die ersten Stücke mit diesem oder ähnlichem Titel tauchten bereits in der Renaissance auf.⁴⁴ Heinrich Christoph Koch beschreibt die Fantasie 1802 in seinem *Musikalischen Lexikon* als „durch Töne ausgedrücktes und gleichsam hingeworfenes Spiel“ der Ideen von Musiker*innen, die Stücke auf Anhieb improvisierten. Dabei brauchte es weder eine bestimmte Tonart oder Taktart noch einen gewissen Charakter oder eine Form. Auch komponierte Stücke, die diesen Charakteristika entsprechen, können als Fantasien bezeichnet werden.⁴⁵ Gustav Schilling unterscheidet 1840 im *Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft* frei improvisierte Fantasien und gebundene. Die gebundene Fantasie ist strukturierter, hat einen Grundgedanken und eine Taktart. Trotzdem gibt es keine „genaue Ordnung der Gedanken“, das Stück ist lebendiger und „hervorstechender“. Solche Fantasien erfordern „einen außerordentlich empfindungsreichen und tief bedeutsamen, einen höchst durchdachten und über allen Regelzwang erhabenen Vortrag [...]“. Auch interessant ist, dass er bezüglich der Besetzung der Stücke für die gebundenen wie auch für die freien Fantasien ein Instrument, mit oder ohne Begleitung vorsieht.⁴⁶

Die *Fantaisie tragique* von Anselm Hüttenbrenner entspricht den Kennzeichen einer gebundenen Fantasie. Sie besteht im Autograph⁴⁷ aus acht Seiten, neun mit Titelblatt, insgesamt handelt es sich um 103 Takte. Das Stück steht im 4/4 Takt in der Tonart c-Moll. Die Tempoanweisung lautet „*Allegro con fuoco*“. Schon am Notenbild erkennt man, dass es keine wirkliche Form gibt, sondern eher musikalische Ideen aneinandergereiht sind, die im Laufe des Stücks immer wieder aufgegriffen werden. So taucht zum Beispiel am Anfang das rhythmische Motiv einer punktierten Achtel mit zwei Zweiundreißigstelnoten auf. Dieser anfängliche Gedanke wird von Sechzehn-

44 Thomas Schipperges, Art. „Fantasie, Begriff und Traditionen im 16. und 17. Jahrhundert. 1. Begriff“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart u. New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mkgg-2online-1com-1000046i800b1.han.kug.ac.at/mgg/stable/12688>.

45 Art. „Fantasie“, in: Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M. 1802, S. 554–555.

46 Art. „§9. Fantasie.“, in: Gustav Schilling, *Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft*, Karlsruhe 1840, S. 550–552.

47 Stiftsarchiv Wiltens (Abk. STAW), Musikalien, Klaviernoten, Anselm Hüttenbrenner, *Fantaisie tragique / pour le / Piano-Forte / composée / et dédiée a Demoiselle Caroline Perthaler / par / Anselme Hüttenbrenner*, Grätz 1829, Autograph 1829, Inv. Nr. 588/253/147.

telnoten abgelöst, die abwechselnd von der linken in die rechte Hand wandern. So hat man den Eindruck, dass die eine Hand stets die andere begleitet. Absteigende Melodien und der Anfangsrhythmus werden in Oktaven gespielt, unterbrochen von rhythmisierten Akkorden. Diese „Ideen“ – die durchaus das im Titel angedeutete tragische Element durchklingen lassen – führen durch den ersten Teil der Fantasie. Ab T. 42 wird das Notenbild etwas durchsichtiger, das Tempo wird in T. 56 durch ein „*ritardando*“ verlangsamt. Im zweiten Teil geht es in Des-Dur weiter, das Stück wird gesanglicher. Von T. 69 bis T. 80 wird die Komposition auf einmal sehr aufgereggt. Die aufgebaute Energie entlädt sich in einer chromatischen Kadenz. Der gesamte Anfang des Stücks wird anschließend wieder aufgegriffen, so auch die ursprüngliche Tonart und verschiedene Motive wie die Oktaven und rhythmisierten Akkorde bzw. Mehrklänge, die sich in melodische Akkordzerlegungen auflösen. Die Tondichte am Schluss verringert sich, den Abschluss bilden drei Akkorde.

Neben der Fantasie war auch das Thema mit Variationen eine beliebte Form im 19. Jahrhundert. Caroline Perthaler hat mit ihrer Komposition *Variations sur un Theme favorit de l'opera Barbier de Seville de G. Rossini* (1824)⁴⁸ ein Werk dazu beigegeben (Abb. 2). Das Thema scheint sich auf die Cavatine des Grafen Almaviva *Ecco, ridente in cielo* zu beziehen. Rossinis Opern waren zu der Zeit, in der sich Caroline in Graz aufhielt, besonders beliebt.⁴⁹ Das Stück besteht aus einem Thema und vier Variationen. Es steht in Es-Dur im 4/4-Takt und fängt mit einem Volltakt an. Die Tempoangabe ist „*Andante*“, als Spielanweisung ist „*dolce*“ vermerkt. Anfangs wird das Thema einstimmig in der rechten Hand vorgestellt, die linke Hand begleitet mit Akkordzerlegungen. Es gibt jeweils eine Wiederholung des ersten und des zweiten Teils. Die erste Variation hat keine Tempoanweisung, deshalb kann davon ausgegangen werden, dass das Anfangstempo beibehalten wird. Die linke Hand begleitet wiederum, die rechte Hand spielt das Thema sowie eine zweite Stimme in Form von Sechzehntelnoten. Im ersten Teil ist das Thema deutlich erkennbar, im zweiten Teil wird es stärker verändert und läuft bis zum Schluss in Sechzehnteln durch. Auch bei der zweiten Variation gibt es keine Tempoangabe, die Spielanweisung lautet „*legato*“. Nun begleitet die linke Hand durch durchgehende Sechzehntelnoten, die rechte Hand spielt das Anfangsthema. Die dritte Variation ist ein „*Adagio*“, hier ist anfangs die Dynamikanweisung „*piano*“ vermerkt. Das Thema in der rechten Hand wird stark verziert, die linke Hand begleitet. Die letzte Variation steht im 3/8-Takt, ein

48 Stiftsarchiv Wilten (Abk. STAW), Musikalien, Klaviernoten, Charlotte Perthaler, *Variations / sur un Theme favorit / de l'opera Barbier de Seville de G. Rossini / pour le Piano-Forte / Dediées tres-humblement / A / Mademoiselle. la Comtesse Antoinnette Fille ainée de Son Exell. / Monsieur le Comte Ignace d'Attems, / Grand Capitaine des Etats de la Stirie / par / Charlotte Perthaler / Agée de quatorze ans, Op.2*, Gratz: Jos. Fr. Kaiser [1824], Inv. Nr. 653/286/256.

49 Siehe dazu die Programme zwischen den Jahren 1824 und 1829 in: Erika Eisbacher, *Das Grazer Konzertleben von 1815 bis 1829*, Phil. Diss. [masch.] Graz 1956, S. 208–240.



Abb. 2: Charlotte Perthaler, *Variations sur un Theme favoriit de l'opera Barbier de Seville de G. Rossini* [1824], Stiftarchiv Wilten, Inv. Nr. 653/286/256

„*Allegro*“. Die rechte Hand ist spielerisch ausgearbeitet und spielt durchgehend Triolen. Die linke Hand wechselt zwischen Begleitung und Triolen ab. Im fünftletzten Takt steht eine ausgeschriebene Kadenz, die in ein „*Andante molto*“ mündet, welches das Stück beschließt.

Beide Stücke sind technisch anspruchsvoll und liefern den Beweis für Carolines musikalisches Niveau sowie eine Bestätigung für ihr Können. Man braucht auf jeden Fall viel musikalisches Verständnis und Fingerfertigkeit, um diese beiden Kompositionen entsprechend vortragen zu können. Leider gibt es keine Belege dafür, dass diese Stücke aufgeführt wurden und ob Caroline ihre eigenen Kompositionen überhaupt selbst gespielt hat.

Auf Reisen

Im Jahr 1828 befand sich Caroline mehrere Monate lang auf Konzertreise und besuchte die Städte Prag, Leipzig, Dresden, Berlin, Magdeburg, Göttingen und Weimar.⁵⁰ Überall wurde sie als ausgezeichnete Pianistin wahrgenommen und ihre Konzerte waren viel besucht. Am 12. Oktober 1828 spielte Caroline ein Abonnementkonzert im Gewandhausaal in Leipzig. Weil das Konzert gut besucht war, organisierte sie eine Woche später, am 20. Oktober 1828, ein Extra-Konzert, wobei „*In dem Concert von Dlle. Caroline Perthaler auß Graz*“ die 9-jährige Clara Wieck debütierte.⁵¹

Caroline spielte auf ihren Reisen jedoch nicht nur vor großem Publikum, sondern zum Beispiel auch für Persönlichkeiten wie Johann Wolfgang von Goethe. Am 9. März 1829 ist in seinem Tagebuch vermerkt: „*Demoiselle Caroline Perthaler, sehr geschickte Pianistin, ließ sich bey mir hören*“.⁵² Dies galt als Privileg. Später spielten auch andere berühmte Musiker und Musikerinnen wie Felix Mendelssohn Bartholdy und Clara Schumann bei ihm.⁵³ Caroline verehrte Goethe sehr. Sie spielte mehrmals bei ihm zu Hause, „*einmal ganze drei Viertelstunden lang*“.⁵⁴ Goethe schenkte Caroline zwei Medaillen, als Erinnerung nach seinem Tod. Als er 1832 starb, sagte Caroline, dass sie „*Weniges in [ihrem] Leben [...] so ergriffen, so erschüttert [hat], wie dieses Trauerfest*“.⁵⁵

Nachdem Caroline in den damaligen deutschen Hauptstädten konzertiert hatte, führte ihre Reise sie weiter nach Italien, wo sie 1830 in Verona, Mailand, Brescia und Como auftrat. Auch dort imponierte sie dem Publikum mit ihrem Geschick.⁵⁶ In Como wurden ihr zu Ehren sogar „*gedruckte Inschriften*“ verteilt.⁵⁷ In einer Rezension vom 30. Oktober 1830 steht, dass es für Nicht-Italiener*innen normalerweise herausfordernd wäre, das italienische Publikum von sich zu überzeugen. Auch war es für Caroline nochmals schwieriger, weil der neapolitanische Musikdirektor Julius Benedict einige Tage vor Carolines Auftritt ein Konzert in Mailand gegeben hatte.

50 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 148.

51 Zur Erinnerung an dieses Debüt wurde 50 Jahre später in mehreren Zeitungen darüber berichtet. Siehe z.B.: „Dur und Moll“, in: *Signale für die Musikalische Welt* Nr. 53, Oktober 1878, S. 840. Vgl. auch: „Leipzig. (Fortsetzung)“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 48, 26.11.1828, Sp. 806.

52 Hermann Böhlau (Hg.), „1829. März“, in: *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*, III. Abteilung, Bd. 12: *Goethes Tagebücher 1829–1830*, Weimar 1901, S. 31–48, hier S. 35.

53 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 93.

54 Wilhelm Braumüller (Hg.), *Hans von Perthalers auserlesene Schriften – Ausgewählt, herausgegeben und mit einem Lebensbilde des Verewigten versehen von Dr. Ambros Mayr*, 1. Band, Wien 1883, S. 34.

55 Caroline Perthaler, o.A. Zitiert nach: Wilhelm Braumüller (Hg.), *Hans von Perthalers auserlesene Schriften – Ausgewählt, herausgegeben und mit einem Lebensbilde des Verewigten versehen von Dr. Ambros Mayr*, 1. Band, Wien 1883, S. 33–34.

56 „Dlle. Perthaler in Mailand.“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 130, 30.10.1830, o.S.

57 „Nachricht. Como“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 47, 24.11.1830, Sp. 766.

Trotzdem gelang es ihr, die Zuhörer*innen zu bewegen.⁵⁸ In einem Artikel in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* wird sogar bemerkt, dass ihr Klavierspiel gegenüber dem von Herrn Benedict bevorzugt wurde.⁵⁹

Auch in Deutschland war Caroline weiterhin tätig, in München gab sie 1830 und 1831 mehrere Konzerte. Darüber berichten zum Beispiel die Zeitungen *Das Inland. Tagblatt für das öffentliche Leben in Deutschland, mit vorzüglicher Rücksicht auf Bayern* am 11. Dezember 1830⁶⁰ und der *Allgemeine Musikalische Anzeiger* am 18. Februar 1831. Weiterhin werden ihre pianistischen Fähigkeiten gelobt. So steht in der Meldung zu ihrem Konzert am 5. Jänner 1831 im Odeonsaal in München zum Beispiel, dass sie Schwierigkeiten „mit Leichtigkeit und Gewandtheit“ überwindet. Sie spielte mit „Sicherheit, Bestimmtheit und Ruhe“, auch in verschiedenen Lagen. Caroline erfülle mit ihrem Klavierspiel alle Ansprüche, die an Pianist*innen ihrer Zeit gestellt wurden.⁶¹ Bei ihren Konzerten war Caroline Perthaler nicht nur alleine tätig, sondern spielte auch mit anderen Musiker*innen, zum Beispiel Charles Philippe Lafont (1781–1839).⁶²

Eine Karriere als Musiker oder als Musikerin war und ist eine Investition. Wenn Konzerte privat organisiert wurden, waren die Musiker*innen vom Kartenverkauf abhängig. Eine Reise brachte hohe Kosten mit sich, deshalb war es üblich, auf Konzertreisen Privatunterricht zu geben. Wahrscheinlich unterrichtete auch Caroline Perthaler, wenn sie unterwegs war. Dies war eher ungewöhnlich, denn normalerweise übernahmen Männer die Rolle der Lehrenden. Caroline konnte sich jedoch ihren familiären Hintergrund, ihre Studienaufenthalte, die Konzertreisen und Kontakte zu inspirierenden Persönlichkeiten sowie ihre pianistischen Erfolge zum Vorteil machen und obwohl sie eine Frau war, unterrichten.⁶³ Ab 1831 lebte Caroline in München und arbeitete dort als Klavierlehrerin. Sie war populär und gab weiterhin Konzerte. 1834 reiste sie durch Österreich, 1835 kam sie über Triest nach Griechenland.⁶⁴ Warum genau Caroline dorthin reiste, ist unklar und nichts Weiteres ist über diesen Auf-

58 „Dlle. Perthaler in Mailand.“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 130, 30.10.1830, o.S.

59 „Frühlingsopern u.s.w. in Italien. Mailand“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 33, 18.8.1830, Sp. 534.

60 „Inländische Nachrichten.“, in: *Das Inland. Ein Tagblatt für das öffentliche Leben in Deutschland, mit vorzüglicher Rücksicht auf Bayern* Nr. 337, 11.12.1830, S. 1408.

61 „Notizen“, in: *Allgemeiner Musikischer Anzeiger* 3. Jg., Nr. 6, 10.2.1831, S. 23.

62 „Concert des Herrn Lafont, im philharmonischen Verein“, in: *Der deutsche Horizont* 1. Jg., Nr. 62, 17.11.1831, Sp. 496. Auch wird sie in der *Berliner allgemeinen Zeitung* zusammen mit Frédéric Chopin, Anna de Belleville und Josephine Eder als Auftretende am Wiener „Kärnthnertor-Theater“ genannt. Dass Caroline gemeinsam mit ihnen gespielt hat, wie bisher angenommen wurde, ist jedoch nicht belegt. Herold/Nussbaumer, „Perthaler, Caroline, Karoline, Karolina, Charlotte (Josefa Ottilia)“. Vgl. dazu: „Wien, im November“, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 7. Jg., Nr. 11, 13.3.1830, S. 85–87, hier S. 86, rechte Spalte.

63 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 119.

64 Herold/Nussbaumer, „Perthaler, Caroline, Karoline, Karolina, Charlotte (Josefa Ottilia)“.

enthalt bekannt.⁶⁵ Eine Spekulation war schon damals, dass sie nach Griechenland gefahren wäre, um zu heiraten. In der *Biographie universelle* von 1841 findet man beispielsweise diese Vermutung.⁶⁶ Gustav Schilling widerlegt dieses Gerücht jedoch bereits 1842 („*Die Nachricht von ihrer Verheirathung war irrig.*“).⁶⁷ So kann davon ausgegangen werden, dass Caroline Perthaler für ihren Lebensunterhalt nicht auf einen Ehemann angewiesen war, sondern als Pianistin und Klavierlehrerin ein von der gesellschaftlichen Erwartungshaltung abweichendes Leben als finanziell unabhängige Frau führen konnte.

Nach der Griechenlandreise kehrte Caroline wieder nach München zurück und unterrichtete dort weiter bis Ende der 1860er-Jahre.⁶⁸ Wahrscheinlich gab sie Privatunterricht. Dieser war offensichtlich gut bezahlt und gut besucht.⁶⁹ Ob Caroline jemals an der Vorgängerinstitution der heutigen Hochschule für Musik und Theater in München tätig war, ist nicht klar. Sie war nie als Lehrende vermerkt.⁷⁰ Dass sie eine gute Pädagogin war, erkennt man in Berichten über andere Musiker und Musikerinnen. Einige ihrer Schüler und Schülerinnen waren zum Beispiel Fräulein Herrschmann⁷¹, Adolph Schimon⁷², Isabella Obermayer⁷³ sowie Christian Wanner.⁷⁴ Letzterer war in den Jahren 1846 bis 1865 am damaligen Königlichen Konservatorium für Musik in München als Lehrender angestellt.⁷⁵ Christian Wanner widmete seiner Klavierlehrerin seine (wahrscheinlich) erste Komposition: *Nocturne pour le piano, op. 1*.⁷⁶ Der Karriereverlauf der Pianistin Perthaler zeigt, dass in fortgeschrittenen

65 Wahrscheinlich besuchte sie Irene Kiesewetter, die mit ihrem Mann Anton Prokesch von Osten dort lebte. Vgl. dazu: Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 115.

66 Art. „Perthaler (Caroline)“, in: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Band 7, Brüssel 1841, S. 206. Bestätigung dieser Vermutung in der späteren Auflage: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Band 7, Paris 1864, S. 4.

67 Art. „Perthaler, Caroline“, in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Supplement-Band, Stuttgart 1842, S. 335.

68 Herold/Nussbaumer, „Perthaler, Caroline, Karoline, Karolina, Charlotte (Josefa Ottilia)“.

69 Art. „Perthaler, Caroline“, in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Band 5, Stuttgart 1840, S. 427.

70 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 121–122.

71 Diese war die Tochter eines Beamten. Caroline wird hier als „ausgezeichnete Clavierlehrerin“ bezeichnet. „München“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Nr. 15, 19.2.1839, S. 60.

72 Dieser war scheinbar sehr begabt. Vgl. „Münchener Philharmonischer Verein“, in: *Münchener politische Zeitung* Nr. 116, 18.5.1835, S. 761.

73 „Die deutsche Sängerin Ober in Amerika“, in: *Österreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Vaterland, Natur und Leben* Nr. 39, 31.3.1841, S. 163.

74 „Münchner Courier“, in: *Flora: Ein Unterhaltungsblatt* 12. Jg., Nr. 68, 27.4.1832, S. 276.

75 Nussbaumer, *Hände zum Malen schön*, S. 122.

76 Christian Wanner, *A Mademoiselle Caroline Perthaler. Nocturne pour le piano, op. 1*, München, wahrscheinlich 1841, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 1627#Beibd.19, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11132567>.

Jahren das Unterrichten vermehrt in den Vordergrund rückte und große Erfolge zeigte. Da Caroline Perthalers Schüler*innen in den Zeitungen durchaus positive Wertungen erhielten, blieb auch ihr Name als Lehrerin der nachfolgenden Pianist*innen-Generation präsent.

Die letzten Jahre ihres Lebens verbrachte Caroline bei ihrem Bruder Johann in Gries im Sellrain.

Ausblick

Obwohl Caroline Perthalers Leben und ihre pianistischen Tätigkeiten durch Einträge besonders in der älteren Lexikonliteratur sowie durch Berichte in Zeitungen nachvollzogen werden können, bleibt noch vieles offen: Warum und über welche Vermittlung kam Caroline nach Graz, mit wem reiste sie und wo wohnte sie? Hatte sie in Wien wirklich Unterricht bei Anton Halm und/oder Carl Czerny? Gibt es noch weitere Kompositionen von ihr? Wenn ja, wo sind diese verblieben? Anselm Hüttenbrenner spielte bei ihren Aufenthalten und Auftritten in Graz 1824, 1826 und 1829 zweifelsfrei eine wichtige Rolle, ist jedoch noch mehr darüber in Erfahrung zu bringen?

Ungeachtet der vielen offenen Fragen kann gesagt werden, dass Caroline Perthaler durch ihr Klavierspiel, ihre Reisetätigkeit, ihre Lehrtätigkeit und die Eindrücke, die sie als Musikerin – besonders auch in Graz – hinterließ, ihrem Ruf als „*erste Pianistin Europas*“⁷⁷ sicherlich gerecht wurde und somit damals wie heute jungen Musiker*innen als Vorbild dienen kann.

77 Braumüller (Hg.), *Hans von Perthalers auserlesene Schriften*, S. 32.

„... zum heiligen Angedenken ...“ Anselm Hüttenbrenner am Sterbebett Ludwig van Beethovens

KLAUS ARINGER

Anselm Hüttenbrenner war in den letzten Lebensstunden Ludwig van Beethovens an dessen Seite. Dieses Detail seiner Biografie, zunächst nur wenigen bekannt und auch von den Nekrologen nicht erwähnt, konnte die Grazer Öffentlichkeit knapp sieben Wochen nach Beethovens Tod in der Zeitung nachlesen. In einer Notiz über das am 12. Mai 1827 durch den Steiermärkischen Musikverein in Graz abgehaltene Seelenamt für Beethoven heißt es, Hüttenbrenner sei „eben in Wien“ gewesen, „als es mit dem irdischen Leben des großen Meisters zu Ende ging. Bey seiner Todesstunde gegenwärtig erwies er ihm die letzte kindliche Ehre, dem Vater der Tonkunst die Augen zuzudrücken.“¹ Über die 1840 erstmals erschienene Biografie Anton Schindlers wurde das private Detail musikhistorisches Wissen, wobei neben der exakten Todeszeit auch die außergewöhnlichen äußeren Umstände jenes Spätnachmittags im März festgehalten wurden: „Der furchtbarste Kampf zwischen Tode und Leben begann, und währte ohne Unterbrechung fort bis zum 26. März $\frac{1}{4}$ vor 6 Uhr Abends, als der grosse Tondichter während eines starken, unter gewaltigem Hagelschlag sich entladenden Gewitters seinen Geist aufgab.“² Anton Schindler gehörte zusammen mit Beethovens Bruder Nikolaus Johann und dessen Frau Therese, seinem alten Freund Stephan von Breuning und dessen fünfzehnjährigen Sohn Gerhard sowie der Haushälterin Rosalie (genannt Salie) zu jenem Personenkreis, der sich in der Zeit seiner letzten Erkrankung täglich um den Komponisten kümmerte. Hinzu kamen die behandelnden Ärzte Andreas Ignaz Wawruch und Johann Malfatti. Während noch im Februar 1827 „nur die nähere und nächste Freundschaft [...] von dem Krankenbette überhaupt wusste und sich teilnahmsvoll an demselben einfand“,³ verbreitete sich seit Anfang März zusehends die Kunde von Beethovens verschlechtertem gesundheitlichen Zustand.⁴

1 „Beethovens Todtenfeyer“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 57, 12. Mai 1827 [o. S.].

2 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 192.

3 Ludwig Nohl, *Beethoven's Leben. Dritter Band: Die letzten zwölf Jahre. II. Abtheilung 1824–27*, Leipzig 1877, S. 771.

4 Der Bericht über den Gesundheitszustand Beethovens im *Oesterreichischen Beobachter* Nr. 81, 22. März 1827, S. 382, wurde an Beethovens Sterbetag von der *Grätzer Zeitung* Nr. 49, 26. März 1827 [o. S.] wörtlich abgedruckt.



Viele wollten Beethoven jetzt noch einmal persönlich sehen. Nicht alle aber konnten vorgelassen werden, wie auch die Kreise um Schubert und die seit 1811 sehr aktiven Beethovenfreunde in Graz erfahren mussten. Johann Baptist Jenger, der Beethoven die Nachricht überbringen sollte, die von ihm sehr geschätzte Pianistin Marie Pachler-Koschak⁵ wolle ihn nach Graz einladen, musste dieser am 12. Jänner 1827 melden, dass er den Kranken gerne öfter besuchen wollte, „*doch B. lässt Niemand, selbst nicht seine vertrautesten Freunde vor sich*“.⁶ Die Ärzte hatten Beethoven vier Tage zuvor ein zweites Mal einer Punktion unterzogen, um ihn von der in seinem Bauchraum angesammelten Flüssigkeit zu befreien. Auch Franz Schubert und sein Freund Anselm Hüttenbrenner machten sich schließlich zu Beethoven auf. Beide waren 1816 auf eigene Initiative und durch Vermittlung eines Außenstehenden von Beethoven in seiner Wohnung empfangen worden, wobei Beethoven Schubert mehr Aufmerksamkeit geschenkt haben muss als dem jungen steirischen Komponisten.⁷ Hüttenbrenner wird Beethoven in den Folgejahren kaum noch einmal näher gekommen sein, seinem eigenen Zeugnis nach traf er ihn hauptsächlich in Steiners Musikalienhandlung, wo man sich an Beethovens sarkastischen Aussprüchen und Urteilen weidete.⁸ Seit er 1821 wieder nach Graz zurückgekehrt war, nahm er als Berichterstatter und ausübender Musiker aktiv Anteil an der Beethoven-Pflege des Steiermärkischen Musikvereins, der Beethoven 1822 die Ehrenmitgliedschaft verliehen hatte.⁹ Hüttenbrenner war also (ebenso wie Schubert) weder ein „Freund“ Beethovens (als der er später leichthin mitunter bezeichnet wurde¹⁰) noch eine „*ganz unbekannte Person*“ (als die ihn Schindler in einer Fußnote seiner Biografie nachträglich diskreditierte¹¹), als er zusammen mit Franz Schubert und Hüttenbrenner eigenen Angaben zufolge¹² Beethoven eine Woche vor dessen Tod (wahrscheinlicher aber bereits vor Beethovens gesundheitlichem Zusammenbruch am 13. März) aufsuchte. Am 23. März 1827 ver-

5 Vgl. Ingeborg Harer, Art. „Marie Pachler“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard u. Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand 2015, aktualisiert 2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000611 (30.7.2021).

6 Faust Pachler, *Beethoven und Marie Pachler-Koschak*, Berlin 1866, S. 25; Klaus Martin Kopitz u. Rainer Cadenbach (Hg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, Band 1, München 2009, S. 493.

7 Vgl. Alexander Wheelock Thayer, Hermann Deiters u. Hugo Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, Band 5, Leipzig 1908, S. 480; Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Band 1, Leipzig 1926, S. 226; Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 480f.

8 Vgl. Thayer/Deiters/Riemann, *Beethovens Leben* 5, S. 421f.

9 Vgl. Michael Nemeth, *Beethoven-Rezeption in Graz im frühen 19. Jahrhundert*, Magisterarbeit Graz 2003, S. 73–78.

10 Vgl. Wolfgang Suppan, „Geleitwort“, in: Dieter Glawischnig, *Anselm Hüttenbrenner 1794–1868. Sein musikalisches Schaffen*, Graz 1969, S. 9.

11 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster ³1860, S. 143 (Fußnote).

12 Vgl. Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 479.

suchte Anselm Hüttenbrenner mit seinem Bruder Joseph erneut, zu Beethoven zu gelangen, um Genesungswünsche von Marie Pachler-Koschak zu überbringen. Beide wurden aber nicht vorgelassen,¹³ weil Beethoven mit größter Mühe noch einen Nachtrag zu seinem Testament niederschrieb.¹⁴ Am selben Tag waren Johann Nepomuk Hummel und sein Schüler Ferdinand Hiller zu einem letzten Besuch erschienen, sie fanden ihn „*matt und elend [...] zuweilen leise seufzend*“ vor.¹⁵ „*Scharenweise*“ mussten, wie Anton Schindler an Moscheles schrieb, Besucher abgewiesen werden, nur jene hatten Erfolg, die Schindler zufolge „*keck genug*“ waren, „*den sterbenden Mann noch in seinen letzten Stunden zu belästigen*“.¹⁶ Als am Nachmittag des 26. März Hüttenbrenner erneut erschien, war er nicht der erste Besucher an Beethovens Todestag: Johann Baptist Streicher fand ihn morgens bereits „*mit dem Tode ringend*“, etwa eine Stunde vor Hüttenbrenner erschien noch der Journalist Johann Schickh.¹⁷ Wie die meisten anderen waren auch sie aufgrund einer Mischung aus Besorgtheit und Neugier über seinen Zustand gekommen, vielleicht auch, weil sie wie Hüttenbrenner einen Auftrag als „*Bote der Frau Marie Pachler-Koschak*“¹⁸ zu erfüllen hatten.

Über Beethovens letzte Lebensstunden und über seinen Tod existieren zwei Quellen aus erster Hand: Der vor dem 10. Mai 1827 verfasste Bericht Nikolaus Johann van Beethovens über die Krankheit und letzten Tage seines Bruders¹⁹ sowie Anselm Hüttenbrenners erst 33 Jahre nach den Ereignissen auf Ersuchen des Biografen Alexander Wheelock Thayer niedergeschriebene Erinnerungen. Beide Quellen bestätigen den von Schindler mitgeteilten genauen Todeszeitpunkt und das damals tobende Unwetter; sie berichten darüber hinaus übereinstimmend, Beethoven sei unmittelbar vor seinem Tod aus der Bewusstlosigkeit erwacht, habe sich plötzlich aufgerichtet und die Augen weit geöffnet.²⁰ Aufgrund des Detailreichtums und der Plastizität, ja Theatralik in der sprachlichen Schilderung der Vorgänge ist Hüttenbrenners Bericht aber wesentlich bekannter geworden:

Nachdem Beethoven von 3 Uhr Nachmittag an, da ich zu ihm kam, bis nach 5 Uhr röchelnd im Todeskampf bewußtlos dagelegen war, fuhr ein von einem heftigen Donnerschlag begleiteter Blitz hernieder, und erleuchtete grell das Sterbezimmer (vor Beethovens Wohnhause lag Schnee). – Nach diesem unerwarteten Naturereignisse, das mich gewaltig frappierte, öff-

13 Vgl. Pachler, *Marie Pachler-Koschak*, S. 26.

14 Vgl. *Drei Begräbnisse und ein Todesfall. Beethovens Ende und die Erinnerungskultur seiner Zeit*, hg. vom Beethoven-Haus Bonn, Bonn 2002, S. 31.

15 Ebenda, S. 38.

16 Brief von Anton Schindler an Ignaz Moscheles in London, Wien 24. März 1827, D-BNba, Sammlung Wegeler, W 33, <https://www.beethoven.de/de/media/view/4720860371877888/scan/0> (1.3.2022).

17 Brief von Johann Baptist Streicher an Johann Andreas Stumpff in London, 28. März 1827; Beethoven-Haus Bonn (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 42f.

18 Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin 1912, S. 41.

19 D-BNba, BH 156; Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 50f.

20 Vgl. Beethoven-Haus Bonn (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 41f.

nete Beethoven die Augen, erhob die rechte Hand, und blickte mit geballter Faust mehrere Sekunden lang in die Höhe mit sehr ernst drohender Miene, als wollte er sagen: ‚Ich trotze euch feindlichen Mächten! Weichet von mir! Gott ist mit mir!‘ – Auch hatte es den Anschein, als wolle er wie ein kühler Feldherr seinen zagenden Truppen zurufen: ‚Muth, Soldaten! Vorwärts! Vertraut auf mich! Der Sieg ist uns gewiß!‘ Als er die erhobene Hand wieder aufs Bett niedersinken ließ, schlossen sich seine Augen zur Hälfte. Meine rechte Hand lag unter seinem Haupte, meine Linke ruhte auf seiner Brust. Kein Athemzug, kein Herzschlag mehr! Des großen Tonmeisters Genius entfloß aus dieser Trugwelt ins Reich der Wahrheit! Ich drückte dem Entschlafenen die halbgeöffneten Augen zu, küßte dieselben, dann auch Stirn, Mund und Hände.²¹

In einem wichtigen Punkt widersprechen sich Johann van Beethoven und Hüttenbrenner: Beide nehmen für sich allein in Anspruch, dass Beethoven in ihren Armen gestorben sei; Hüttenbrenner bemerkt ausdrücklich, dass in den „*letzten Lebensaugenblicken*“ außer „*Frau van Beethoven*“ und ihm niemand im Sterbezimmer anwesend war, womit die sich pflegende und verehrende Gemeinschaft am Bett des Sterbenden in jenem Moment entscheidend verengt. Die individuelle Zeugenschaft beider Personen lässt sich im Nachhinein weder definitiv erhärten noch falsifizieren. Schon über die in der Wohnung anwesenden Personen herrscht keine Eindeutigkeit; sicher ist, dass sich Stephan von Breuning und Anton Schindler kurz nach Hüttenbrenners Ankunft entfernten, um eine Grabstätte für Beethoven auszusuchen. Beide kehrten erst zurück, als Beethoven bereits verschieden war. Auch der junge Gerhard von Breuning wurde kurz nach 17 Uhr nach Hause gerufen.²² Potenziell waren in der Wohnung gegen Abend also nur noch Johann van Beethoven und möglicherweise seine Frau und/oder Schwägerin, Beethovens Haushälterin Rosalie, genannt Sali, sowie der ebenfalls aus dem Schubertkreis stammende junge Maler Joseph Teltscher verblieben. Nicht alle müssen sich zum Todeszeitpunkt im Sterbezimmer aufgehalten haben. Da sich Beethoven mit seinem Bruder und seinen beiden Schwägerinnen

21 Das Thayer übersandte Original des Briefes befindet sich in amerikanischem Privatbesitz; vgl. Luigi Bellofatto, „Beethovens letzte Lebensstunden und das Schwarzspanierhaus. Einige neue Erkenntnisse aus dem Nachlass von Alexander Wheelock Thayer“, in: *Bonner Beethoven-Studien* 6, Bonn 2007, S. 7–32, hier S. 7–14. Die erstmals in der Grazer *Tagespost* vom 23. Oktober 1868 und seither vielfach veröffentlichte Abschrift (Wienbibliothek, A-Wst, Sign. I. N. 25.426) weicht hiervon in einigen Punkten ab; vgl. Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 483f. Eine weitere eigenhändige Abschrift, die eng dem abgesendeten Brief an Thayer folgt, befand sich im Besitz der Familie Weis-Ostborn. Kopie im Hüttenbrenner-Nachlass, Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, A-Gk, Brief von Anselm Hüttenbrenner an W. Thayer: [Kopie des Autographs], Graz 1860, <https://phaidra.kug.ac.at/o:2044>; vgl. Rudolf Weis-Ostborn, „Beethovens letzte Stunden (Anselm Hüttenbrenners Bericht)“, in: *Aus dem Musikleben des Steirerlandes*, Graz 1924, S. 88–92.

22 Vgl. Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an Ludwig van Beethoven aus seiner Jugendzeit. Mit Ergänzungen und Erläuterungen von Alfred Christlieb Kalischer*, Hildesheim 2009 (Wien 1874), S. 160–163.

nachweislich nicht gut verstand und auch mit den Freunden aus den letzten Lebens-tagen tiefgreifende Differenzen dokumentiert sind,²³ ist gefolgert worden, Johann habe sich „in seiner Version der Todesstunde [...] wohl wahrheitswidrig selbst in den Mittelpunkt gestellt.“²⁴ Bezüglich der anwesenden Frau wiederum widersprach sich Hüttenbrenner gegenüber Thayer, die Identität der von ihm erwähnten „Frau van Beethoven“ (hinter der auch eine Verwechslung mit der Haushälterin vorliegen könnte) ist heute nicht mehr zweifelsfrei zu ermitteln.²⁵

In Schindlers Darstellung von 1840 erscheint Hüttenbrenner noch nicht als fremder Eindringling, sondern als ein vom Schicksal begünstigter, „der sich rühmen kann, diesem der späten Nachwelt angehörenden Künstler in seiner Todesstunde die Augen zugedrückt zu haben.“ Später änderte sich seine Haltung Hüttenbrenner gegenüber, indem er die empathische Bemerkung „Dieser Glückliche [...] hat an unserer Stelle das heilige Officium an unserem geliebten Freunde vollzogen“²⁶ strich und Hüttenbrenner zu einem Fremden diskreditierte, dem man nur Zutritt gewährte, weil man Beethoven „schon zu den Todten“ gezählt habe.²⁷

Hüttenbrenners Vorsatz, seine Erlebnisse selbst zu veröffentlichen, blieb unausgeführt.²⁸ Auch wenn anzunehmen ist, dass er sich an diesen wichtigen Moment in seinem Leben in den Grundzügen auch nach Jahrzehnten gut erinnerte, liegt es nahe, dass er die erinnerten Fakten für Thayer im Abstand einiger Jahrzehnte ausschmückte; nicht zuletzt, weil der Sechsunsechzigjährige sie selbst als eine Art Vermächtnis empfand. Hüttenbrenners Schilderung wurde die längste Zeit als authentisch angesehen und kommentarlos wiedergegeben, erst jüngst ist sie aus guten Gründen hinterfragt worden.²⁹ Er war sich der historischen Bedeutung des von ihm persönlich Erlebten bewusst und brachte die Begebenheit, nachdem er sie Thayer am 5. Juni 1860 im persönlichen Gespräch in Graz erzählt hatte,³⁰ wenige Woche später

23 Vgl. Anton Schindlers Brief an Ignaz Moscheles, 4. April 1827; Beethoven-Haus Bonn (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 120.

24 Beethoven-Haus Bonn (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 43.

25 Vgl. Jan Caeyers, *Beethoven. Der einsame Revolutionär*, München 2020, S. 72.

26 Schindler, *Biographie*, 1840, S. 192f. In der 1860 veröffentlichten 3., neu bearbeiteten Auflage (s. Anm. 11) wurde der Hüttenbrenners Rolle gewidmete Passus einschneidend gekürzt.

27 Schindler, *Biographie*, 31860, S. 143 Fußnote.

28 Hüttenbrenner schrieb am 20. August 1860 an Thayer: „Oft wollte ich über diesen Gegenstand einen Aufsatz in irgendein Blatt liefern, kam aber nie zur Ausführung dieses Vorhabens, weil ich selbst mir so viel als möglich ausweiche, und ungern von mir und meinen Erlebnissen eine Erwähnung mache“; Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 483.

29 Vgl. Ulrich Drüner, *Die zwei Leben des Ludwig van Beethoven*, München 2020, S. 446–448.

30 Thayers Gesprächsnotizen sind erhalten und entsprechen ohne größere Abweichungen der späteren brieflichen Schilderung; vgl. Bellofatto, „Beethovens letzte Lebensstunden“, S. 16f.; Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 481f.

als „*rührende und ergreifende Szene*“³¹ zu Papier, als habe er sie gerade erst erlebt. Die außergewöhnlichen Begleitumstände von Sturm und Gewitter bilden in seinem Bericht den Rahmen für ein bedeutungsvolles, erhabenes Schauspiel.³² Hüttenbrenner notiert, dass ihn die „*Revolution in der Natur*“³³ überrascht und beeindruckt habe; das Naturereignis bezog er wie viele seiner Zeitgenossen symbolisch auf den titanenhaft mit dem Tod ringenden Komponisten. Bereits zahlreiche Gedichte und Erinnerungen zu Beethovens Ableben deuteten das Geschehen als Empörung der „*Elemente [...] gegen den Tod des Großen Geistes*“³⁴ als letzte großartige Abschiedsgeste³⁵ und Signal des göttlichen Gerichts.³⁶ Der Schauspieler Heinrich Börnstein meinte später gar: „*der wilde Kampf der aufgeregten Elemente war seine charakteristische Todtenfeier*“.³⁷ Den zeichenhaften Charakter der Naturereignisse brachte zuerst Beethovens Arzt Andreas Wawruch in seinem Bulletin zum Ausdruck, wenn er daraus mit Berufung auf antike Topoi die Vergöttlichung des dahingegangenen Genies ableitete: „*Würde ein römischer Augur aus dem zufälligen Aufruhr der Elemente nicht auf seine Apotheose geschlossen haben?*“³⁸ Johann Baptist Streicher wollte nicht an einen Zufall glauben, „*schien es doch als wollte die Natur den Tag besonders bezeichnen, welcher uns dieß seltene großartige Talent raubte*“,³⁹ Ferdinand Hiller verlieh noch 1870 seiner Überzeugung Ausdruck, das „*eigenthümliche Zusammentreffen jenes Phänomens mit dem Tode eines so großen Menschen*“ wäre „*in frömmeren oder heidnischeren Zeiten gewiß als kein zufälliges angesehen*“ worden.⁴⁰ Die spätere Beethoven-Literatur nahm den durch den Gewittersturm begleiteten Übergang vom Leben in den Tod im Rück-

31 Stephan Ley, *Wahrheit, Zweifel und Irrtum in der Kunde von Beethovens Leben*, Wiesbaden 1955, S. 42.

32 Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München 1982, S. 601.

33 Die meteorologischen Beobachtungen der *Wiener Zeitung*, 28. März 1827, S. 357 vermelden für Beethovens Sterbetag: „*nach 4 Uhr Abends, Gewitter mit heftigem Hagel- und Schneegestöber, und dreymaligem Blitz- und Donner*“. In den Tagebüchern von Joseph Carl Rosenbaum (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. ser. N. 204/Bd. 11, f. 44r) heißt es: „*Gefroren, öfter Schnee, Nordwind [...] Nach 4 Uhr verfinsterte es sich – Schnee Gestöber – Donner und Blitz. – Revolution in der Natur. – Drey gewaltige Schläge folgten.*“; Klaus Martin Kopitz u. Rainer Cadenbach (Hg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, Band 2, München 2009, S. 740.

34 Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen 2*, S. 1023.

35 Vgl. Beethoven-Haus Bonn (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 129 und 131.

36 Emil Reiniger, „Der Blitz“, in: Gustav Schilling (Hg.), *Beethoven-Album. Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und Verehrung für den großen Todten [...]*, Stuttgart 1846, S. 43. Vgl. auch Werner Telesko, Susana Zapke u. Stefan Schmidl, *Beethoven visuell. Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten*, Wien 2020, S. 65.

37 Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen 1*, S. 88.

38 Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen 2*, S. 1068.

39 Ebenda, S. 954.

40 Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen 1*, S. 438.

bezug auf die Bibel (Jesus Christus und Elija)⁴¹ wie antike Mythen (Prometheus, Romulus) auf⁴² und bezog ihn zugleich auf revoltierende Momente seiner Musik, wie das „*Pochen an die Schicksalsforten*“ in Beethovens 5. und 9. Sinfonie.⁴³

Theatralisch, von nachgerade filmischem Zuschnitt⁴⁴ erscheint Hüttenbrenners Darstellung dann in einem zweiten (bei allen anderen Autoren fehlenden) Aspekt: nicht um (bereits zuvor geäußerte) letzte Töne oder Worte⁴⁵ des Komponisten geht es in der Sterbestunde, sondern um bedeutungsvolle, durch Hüttenbrenner mit Worten interpretierte letzte Gesten. Aus Hüttenbrenners Erzählung spricht das Privileg des Zeugen,⁴⁶ der den bedeutsamen Augenblick des Ablebens mit großer Ausdruckskraft auflädt. Kurz vor dem Hinscheiden akzentuieren Gestik und Mimik noch einmal pointiert charakterliche Eigenschaften des großen Mannes. Thayer verstand diesen letzten Moment nach Hüttenbrenners Erzählung als „*look of defiance and power of resistance*“.⁴⁷ Die aufgerissenen Augen, die noch einmal erhobene Hand und vor allem die geballte Faust zeichnen in idealisierter Form die letztmalig aufflackernde Lebens- und Widerstandskraft einer selbstbestimmten, seinem Schicksal trotzbenden Künstlerpersönlichkeit nach, wie sie noch in Max Klingers Beethoven-Skulptur (1885–1902) anzutreffen ist. Das Moment romantischer Heroisierung kommt wesentlich durch die Kampfmetaphorik der Sprache zum Ausdruck, hinter der vielleicht nicht nur die Vorstellung eines Sieges des Geistes über die Physis steht,⁴⁸ sondern auch die Inszenierung eines unsterblichen, göttlichen Genius, dessen „*Leben und Wirken [...]*

41 Vgl. Abigail Fine, „Beethoven’s Mask and the Physiognomy of Late Style“, in: *19th Century Music* 43 (2020), S. 143–169, hier S. 143f.

42 Karl Kobald, *Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft*, Zürich, Leipzig. Wien 1927, S. 367. Romain Rolland verstieg sich gar zur Behauptung, Beethovens gesamtes Leben habe einem „Gewittertag“ geglichen; Romain Rolland, *Ludwig van Beethoven*, Zürich 1918, S. 86.

43 Breuning, *Schwarzspanierhause*, S. 161.

44 Von den vielen Beethoven-Filmen zeigen der 1936 unter der Regie von Abel Gance gedrehte französische Tonfilm *Un grand amour de Beethoven* sowie die BBC Dokumentation über Beethoven aus dem Jahr 1997 den von Hüttenbrenner geschilderten Todesmoment.

45 Vgl. hierzu Karl S. Guthke, *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*, München 1990.

46 Vgl. Ariès, *Geschichte*, S. 570.

47 Bellofatto, „Beethovens letzte Lebensstunden“, S. 17; Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 482. Jan Swafford, *Beethoven. Anguish and Triumph. A Biography*, London 2014, S. 929, spricht von einem „*death of myth, the last defiance of a demigod amid thunder and lightning*“. Zwischenzeitlich wurde Hüttenbrenners Geschichte von Johannes Heinrich Braach romanhaft um nicht belegbare Details bereichert; Johannes Heinrich Braach, „Beethovens Tod“, in: *Sänger-Zeitung des Steirischen Sängerbundes. Monatshefte für Musik und Gesang* 6, Nr. 3 (März 1926), [S. 1f].

48 Diese Vorstellung findet sich bereits im Nekrolog von Friedrich Rochlitz; vgl. Beethoven-Haus Bonn (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 123.

der *Kunstgeschichte*⁴⁹ angehören. Hüttenbrenner war gewiss nicht der Urheber dieser romantischen Überhöhung, seine Erzählung ist aber wesentlicher Teil dieser Rezeption geworden. Der Moment des Todes ist in seinen Worten in einer Weise dramatisch zugespitzt, von der schwerlich anzunehmen ist, es handle sich hier um eine unmittelbare Erinnerung.

Bevor Hüttenbrenner vom Verstorbenen Abschied nahm, ließ er sich zum Andenken eine Haarlocke geben: „*Frau v. Beethoven schnitt auf mein Ersuchen eine Haarlocke vom Haupte des Dahingeschiedenen, und übergab sie mir zum heiligen Andenken an Beethovens letzte Stunde.*“⁵⁰ Später fügte er dieses „*theuerste theurer Gedenkzeichen*“⁵¹ in sein Stammbuch ein. Mit dieser profanen Reliquie befand sich Hüttenbrenner in guter und allgemeiner Gesellschaft. Haare galten im gesamten 19. Jahrhundert als besonders bedeutsame und wertvolle Andenken an Verstorbene, weil sie eine materiell vermittelte dauerhafte Erinnerung an die verehrten Personen ermöglichten.⁵² Die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient ließ ihre Beethoven-Haarreliquie als „*wabres und wirkliches Heiligtum*“⁵³ zu einem Schmuckstück fassen, das sie mit ins Grab nahm. Welche Faszination Beethovens Haare noch heute auszuüben vermögen, zeigt der von Larry Weinstein verfilmte Bestseller von Russel Martin *Beethoven's Hair*,⁵⁴ der die Überlieferung einer 1995 versteigerten Haarlocke aus dem Besitz von Ferdinand Hiller bis in die Gegenwart kriminalistisch erschließt und zugleich der Frage nachgeht, welche Bedeutung die bei Untersuchungen festgestellte hohe Bleikonzentration für Beethovens Erkrankungen und seinen Tod besitzt. Von Beethoven wurden Reliquien als Andenken und Zeichen der Verbundenheit vereinzelt bereits vom Lebenden erbeten. Unter den elf Haarreliquien, die heute das Bonner Beethoven-Haus verwahrt, befinden sich vier, die noch zu Lebzeiten von ihm oder mit seinem Einverständnis abgeschnitten worden waren.⁵⁵ 1826 schnitt Beethoven selbst sein Haar für die Frau des Pianisten Anton Halm ab, nachdem man sie mit falschen Haaren getäuscht hatte.⁵⁶ Drei Tage vor seinem Tod nahm die Sängerin Eli-

49 [Joseph Carl Bernard?], „Nekrolog“, in: *Wiener Zeitung* Nr. 72, 28. März 1827, S. 356; vgl. ebenda., S. 122f.

50 Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 484.

51 C[arl] G[ottfried] R[itter] von Leitner, „Anselm Hüttenbrenner. Eine nekrologische Skizze. II“, in: *Grazer Tagespost* Nr. 144, 25. Juni 1868 [o. S.].

52 Vgl. Jutta Schuchard, „Teueres Andenken. Beethoven und die Erinnerungskultur seiner Zeit“, in: *Beethoven-Haus Bonn* (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 191–200, hier S. 196f.

53 Ebenda., S. 197.

54 Deutsche Übersetzung als: Russel Martin, *Beethovens Locke. Eine wahre Geschichte*, München 2000.

55 D-BNba, HCB Br 115, HCB Bbi 11/28, HCB V 6 und HCB V 12.

56 Vgl. Thayer/Deiters/Riemann, *Beethovens Leben* 5, S. 303f. Die Locke wurde 2019 bei Sotheby's versteigert; <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/important-manuscripts-continental-books-and-music/l-van-beethoven-a-lock-of-the-composers-grey-hair> (12.7.2021).

sabeth Röckel, Frau von Johann Nepomuk Hummel, eine Haarlocke ab.⁵⁷ Während der Tote aufgebahrt im Zimmer lag, bereicherten sich viele Besucher um Haarreliquien, viele heimlich oder auch gegen eine Bezahlung der Totenwärter.⁵⁸ Zu denjenigen, die am 27. März 1827 gegen 9 Uhr morgens „zum immerwährenden Gedächtnis an den grossen Meister [...] von seinem Haupte einige Haarlocken“ mitnahmen, von denen er eine Marie Pachler-Koschak in Graz verehrte, gehörte auch Johann Baptist Jenger.⁵⁹ Als auch Vater und Sohn Breuning kurz vor dem Begräbnis zu diesem Zweck den Toten noch einmal aufsuchten, sahen sie, „daß fremde Hände bereits alle abgeschnitten hatten.“⁶⁰

Die Haare Beethovens sind auch für Anselm Hüttenbrenner das wertvollste materielle Andenken an seine Begegnung mit dem Sterbenden gewesen. Einen Teil davon verleihte er seinem Stammbuch ein, das 1888 an das Joanneum durch Schenkung kam,⁶¹ andere Teile sind von ihm im Laufe seines Lebens an seinen Bruder Joseph und an die komponierenden Grazer Freunde Ludwig Carl Seydler und Joseph Deibl verschenkt worden. Die Reliquien wurden bis in die Gegenwart vererbt und teilweise weiter geteilt. Über die drei großen Überlieferungsäste sind so wenigstens drei weitere Personen und seit 1961 eine Institution (das heutige Johann-Joseph-Fux-Konservatorium Graz⁶²) in den Besitz von Teilen der Locken gekommen.⁶³

Als Hüttenbrenner Beethovens Wohnung verlassen hatte, eilte er zunächst zu Tobias Haslinger, um ihm die Nachricht zu überbringen. Wohl sprach er auch noch mit seinem Bruder und Johann Baptist Jenger, der Hüttenbrenners Gegenwart in der Sterbestunde Beethovens in einem Brief vom 27. März 1827 bestätigte.⁶⁴ Demnach kehrte Hüttenbrenner am „Abend 10 Uhr mit Eilwagen nach Grätz“⁶⁵ zurück, um Marie Pachler-Koschak wohl am übernächsten Tag persönlich die Todesnachricht zu

57 Ebenda, S. 486.

58 Vgl. Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 251, 368, 420f und 422f.

59 Vgl. Jengers Brief an Maria Pachler-Koschak, 27. März 1827; Pachler, *Marie Pachler-Koschak*, S. 26f. Die Locke wurde später mehrfach geteilt; Frimmel, *Beethoven-Handbuch* 1, S. 370.

60 Breuning, *Schwarzspanierhause*, S. 113.

61 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>. Siehe Beethoven-Haar, S. 83. Vgl. auch Konrad Stekl, „Ein kostbares Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner“, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 41 (1969), S. 8–14, S. 12 (Abbildung von Beethovens Haarlocke).

62 A-Gfk, alte Signatur: Landesmusikschule Graz-Bibliothek 53131. Direktor Eduard Lanner sei für die Möglichkeit der Einsichtnahme am 26. August 2021 herzlich gedankt.

63 Vgl. Konrad Stekl, „Zur Dokumentation der Grazer Beethoven- und Schubert-Locken“, in: *Blätter für Heimatkunde* 41 (1967), S. 17–24; Konrad Stekl, „Beethoven-Haare in Graz. Eine Bilddokumentation“, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 31/32 (1967), S. 8–13.

64 Pachler, *Marie Pachler-Koschak*, S. 26.

65 Kopitz/Cadenbach (Hg.), *Zeitgenossen* 1, S. 494.

überbringen und von seinen Erlebnissen zu berichten. Ob er zu Beethovens Begräbnis nach Wien zurückkehrte, ist ungewiss.⁶⁶

Hüttenbrenner suchte sich seine persönlichen Erlebnisse an den 26. März 1827 offenbar auch durch Bilder zu bewahren, was durch Johann Nepomuk Hoechles Darstellung des Sterbezimmers und durch Josef Danhausers Lithographie des Toten aus seinem Besitz belegt ist.⁶⁷ Wenn es stimmt, dass Hüttenbrenners Freund, der Maler Joseph Teltscher, nicht nur die erhaltenen beiden Zeichnungen Beethovens auf dem Sterbebett anfertigte,⁶⁸ sondern vielleicht auch ein Historienbild, „*das die Freunde des Komponisten an seinem Bett zeigen sollte*“,⁶⁹ ausgeführt (oder ein solches geplant) hatte, dann könnte dieses heute verlorene Bild für die Erinnerung Hüttenbrenners und seine 1860 gegebene Schilderung eine entscheidende Gedächtnisstütze und Quelle der Anregung gewesen sein.⁷⁰ Im Kontext der Erinnerungen an Beethovens Tod spielten die enge persönliche Bekanntschaft und der Austausch Hüttenbrenners mit dem Grazer Musiker und Theosophen Jakob Lorber mit Sicherheit eine Rolle. In seinen als persönliche göttliche Offenbarungen verstandenen Texten kommt die Thematik ausführlich in der 1847/48 niedergeschriebenen Schrift „*Jenseits der Schwelle – Sterbeszenen*“ zur Sprache.⁷¹ Direkte Bezüge zu Hüttenbrenners Beethoven-Erzählung aber sind nicht erkennbar.⁷²

Anselm Hüttenbrenner gehörte zu den Initiatoren des öffentlichen Grazer Beethoven-Gedenkens am Donnerstag, dem 3. Mai 1827. Der Steiermärkische Musikverein veranstaltete in der Kirche der Barmherzigen Brüder eine Feierstunde für sein auswärtiges Ehrenmitglied, in der Hüttenbrenners doppelchöriges Requiem c-Moll,

66 Lediglich der Sänger Ludwig Joseph Cramolini nennt ihn unter den Teilnehmenden; vgl. Kopitz/Cadenbach, *Zeitgenossen* 1, S. 195.

67 Brief von Hüttenbrenner an Anton Schindler, 25. Januar 1828; Beethoven-Haus Bonn (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 67.

68 Die von Silke Bettermann geäußerte Meinung, dass Teltscher in einer zweiten Zeichnung eine Hüttenbrenners Beschreibung ähnliche Handhaltung Beethovens wiedergegeben habe, ist nicht nachzuvollziehen; vgl. Beethoven-Haus Bonn (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 59.

69 Silke Bettermann, „Wenn die Hülle zu Staub geworden, dann erst steht der wahre Genius in vollendeter Wesenheit da [...]“ (Ferdinand Hiller). Die Portraits des sterbenden und toten Komponisten von Josef Teltscher und Josef Danhauser“, in: Beethoven-Haus Bonn (Hg.), *Drei Begräbnisse*, S. 47–58, hier S. 49.

70 Gerhard Breuning bezeugte 1874 die Existenz eines heute verschollenen Aquarells aus dem Besitz von Aloys Fuchs, das Beethoven auf dem Sterbebett und die Umstehenden genau einfieng; vgl. ebenda, S. 50.

71 Vgl. Jakob Lorber, *Ernste Dinge: (Tod und Gericht). Sterben und Hinübergeben oder das Scheiden der Seele vom Diesseits und deren Eintritt im Jenseits*, Bietigheim 1895 (= Sammlung neu-theosophischer Schriften Nr. 42).

72 Bemerkenswert ist immerhin, dass Lorber am 24. August 1864 bei einem Gewittersturm in Graz verstarb; vgl. Karl Gottfried Ritter von Leitner, *Jakob Lorber. Ein Lebensbild nach langjährigem persönlichen Umgange*, Graz 1924, S. 18f.

das ursprünglich für Salieri komponiert war, unter Leitung des Komponisten zur Aufführung kam. Bemerkenswert ist, dass man dem Verstorbenen nicht nur musikalisch, sondern auch optisch einem Herrscher gleich Reverenz abstattete: Im Kirchenschiff war ein mit Emblemen der Künste geschmückter, durch Kerzen beleuchteter Katafalk aufgestellt, auf dem eine verhängte Lyra stand. In der Mitte des Musikchors hatte man ein lorbeer geschmücktes und mit Trauerflor versehenes Bildnis Beethovens aufgestellt.⁷³

Die tiefgreifenden Erlebnisse ließen Hüttenbrenner auch eine musikalische Huldigung in Form eines Klavierstücks schreiben, das er *Nachruf an Beethoven in Akkorden am Piano-Forte, von seinem innigsten Verehrer* betitelte. Bezeichnenderweise handelt es sich bei diesem Werk, das wenige Wochen nach Beethovens Tod bei Tobias Haslinger im Druck erschien, nicht um einen Trauermarsch (deren Hüttenbrenner so viele schrieb), sondern um eine sehr persönlich anmutende liedhafte Hommage.⁷⁴ Die Tonart und der Quartsprung mit Tonwiederholung im Diskant erinnern sofort an den Beginn von Beethovens Klaviersonate op. 26 (deren Trauermarsch in einer von Ignaz von Seyfried arrangierten Fassung mit Text von Alois Jeitteles bei Beethovens Begräbnis erklingen war). Auch formal orientierte sich Hüttenbrenner an Beethoven, bei ihm variiert gleichfalls der zweite Achtakter den halbschlüssig endenden ersten. Anders als im Kopfsatz aus op. 26 aber wiederholt sich dieses Spiel ein zweites Mal, wodurch sich der gesamte A-Teil auf fünf mal 8 (= 40) Takte erweitert. Viel entscheidender sind die Unterschiede: Während Beethovens Melodie in größeren Einheiten dahinfließt, zeigt Hüttenbrenners Thematik eine ausgeprägt kleinteilige Gliederung in den Tonikadreiklang umspielenden, zuerst sequenzierenden, schließlich kadenzierenden Zweitakteinheiten. Dieselbe „deklamierende“ Motivik prägt auch den nach Moll versetzten mittleren Abschnitt (T. 17–24). Man könnte der Melodie tatsächlich Text unterlegen (was im Falle von Beethovens Sonate op. 26 vielfach geschehen ist). Die genannten Bezüge können nicht darüber hinwegtäuschen, dass der melodische Duktus des Hüttenbrenner'schen „Nachrufs“ grundlegend von Beethovens in viertaktigen Einheiten fließendem Variationsthema abweicht: Er entspricht in seinem fortwährenden Neuansetzen weit eher dem eines chorisch vierstimmigen, volkstümlichen (geistlichen) Liedes, welches mustergültig im (auch thematisch und prosodisch verwandten) Marienlied „*Wunderschön prächtige*“⁷⁵ repräsentiert ist. Diese hymnischen Züge verdunkeln sich im „*etwas düstern*“⁷⁶ zu spielenden Mittelteil (T. 41–68), der zwei Elemente aus dem Rahmenteil isoliert und durch Pausen ge-

73 Vgl. *Der Aufmerksame* Nr. 57, 12. Mai 1827 [o. S.]; Nemeth, *Beethoven-Rezeption*, S. 85f.

74 Abschrift aus dem Jahr 1827; Edition: Anselm Hüttenbrenner, *Charakterstücke für Klavier*. Kritische Erstausgabe, hg. von Michael Aschauer, Innsbruck 2022, S. 36–38.

75 Achim von Arnim u. Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, Band 2, Heidelberg 1808, S. 179f.

76 *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 44, 31. Oktober 1827, Sp. 750.

trennt für sich hinstellt: die metrisch vorgezogene akkordische Tonwiederholung im pp und einen sfz akzentuierten Liegeklang. Der tastend stockende, in den T. 46f zum Erliegen kommende rhythmische Fortgang lässt von der im Hintergrund beibehaltenen metrischen Gliederung nichts ahnen. Vorübergehend bereichert die aus T. 22 des Rahmenteils bekannte Vorschlussfloskel das Geschehen; sie leitet plötzlich eine Aufhellung nach Dur (T. 49: A-Dur, T. 61: E-Dur) und zugleich die allmähliche Auflösung der Musik ein, an deren Ende nur mehr die zuletzt von ganztaktiger Pause unterbrochene Tonwiederholung steht. Nach der Wiederkehr des ersten Teils nimmt Hüttenbrenners lyrische, mit ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrasten arbeitende Beethoven-Hommage mit vier plagal kadenzierenden Akkorden „morendo“-Abschied.

Im Jahr 1846 beteiligte sich Hüttenbrenner nochmals aktiv am Beethoven-Gedenken. Nachdem im Jahr zuvor in Bonn ein Beethoven-Denkmal errichtet worden war, setzte Gustav Schilling eine monumentale literarisch-musikalische Hommage in Gestalt einer 180, teilweise sehr persönliche, Beiträge enthaltenden Anthologie um.⁷⁷ Für dieses posthume Stammbuch von Beethoven-Verehrern reichte Anselm Hüttenbrenner am 28. Oktober 1845 sein bereits 1841 entstandenes Lied *Die inn're Welt* ein.⁷⁸ Text (ein von Jakob Lorber überarbeitetes Gedicht von Carl Gotthard Grass) und Musik weisen keine direkten Beethoven-Bezüge auf. Die Komposition bringt jenen Trost zum Ausdruck, den der biedermeierliche Rückzug ins Innere spendet, und spiegelt damit Hüttenbrenners (nicht Beethovens!) persönliche Verfasstheit später Jahre wider. Schilling konnte es bezeichnenderweise nicht unterlassen, am Ende mit einem Zusatz auf jene „*Weibe*“⁷⁹ hinzuweisen, die sich hinter der Hommage des Lebenden an den Toten verbirgt: „*In dieses Hüttenbrenner's Armen starb BEETHOVEN*“⁸⁰

77 Schilling (Hg.), *Beethoven-Album* (s. Anm. 36).

78 Ebenda, S. 12–13.

79 Leitner, „Anselm Hüttenbrenner“, [o.S.].

80 Schilling (Hg.), *Beethoven-Album*, S. 13. Fast gleich lautende handschriftliche Vermerke finden sich von unbekannter Hand auf dem Vorsatz im Autograph von Hüttenbrenners *Missa in C* (1828), Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, A-Gk Rara MPMs 0/Hüttenbrenner 2; <https://fedora.kug.ac.at/fedora/objects/o:27215/methods/bdef:Book/view>.

Das Stammbuch und die Tagebuchaufzeichnungen von Sophie Müller (1803–1830). Musikalische Freundschaften und Musikpraxis im Umfeld von Franz Schubert

INGEBORG HARER

Sophie Müller, im Hauptberuf SchauspielerIn, findet heute immer wieder Erwähnung als eine von Franz Schuberts ersten Lied-Interpretinnen, aber eben nur „Erwähnung“. Die Lektüre und Auswertung von Ego-Dokumenten können jedoch neue Fakten zum musikkulturellen Handeln der Künstlerin hervorbringen, die die Rolle von Sophie Müller im Musikleben ihrer Zeit aufzeigen. Während aus Zeitungskritiken ihre Erfolge auf der Bühne und deren zeitgenössische Rezeption hervorgehen, ermöglichen die hinterlassenen Schriften von Sophie Müller einen Einblick in ihr Musikverständnis und zeigen ihren Anteil am Musik-Machen und Singen, dies nicht nur in Wien, sondern auch in Graz. Sophie Müller, die aus Mannheim stammende Tochter einer Künstlerfamilie, die bereits in jungen Jahren auf den Bühnen ihrer Heimat zu sehen war, begeisterte ab 1822 das Wiener Publikum und besuchte im Rahmen von Gastengagements zweimal Graz. Durch die dort geknüpften Bekanntschaften blieben die persönlichen Verbindungen zwischen den Städten aufrecht, denn man besuchte sich gegenseitig, in Graz und Wien – Musik spielte bei diesen Besuchen oft die Hauptrolle, wie die Quellen zeigen.

Im folgenden Beitrag soll die Frage nach der Bedeutung von Musik im Leben und Alltag der SchauspielerIn Sophie Müller ins Zentrum gerückt werden. Dies kann nur unter Einbeziehung der musikkulturellen Verbindungen geschehen. Durch die Netzwerke der Künstlerin, die sich innerhalb des Freundeskreises rund um Schubert spannten, wird schließlich eine bisher wenig beachtete Facette zur frühen Sing- und Musizierpraxis im privaten Bereich sowie zur Rezeption von Schubert-Liedern sichtbar.¹

1 Vgl. auch Ingeborg Harer, „Über Spielpraxis schreiben – Details aus dem Grazer Musikleben des 19. Jahrhunderts“, in: Ingeborg Harer u. Gudrun Rottensteiner (Hg.), *Wissenschaft und Praxis – Altes und Neues Festschrift 50 Jahre Institut 15: Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität*, Graz 2017 (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 8), S. 166–185, insbesondere zu Sophie Müller S. 177–178.



Zur Quellenlage

Sophie Müller blieb unverheiratet und bildete nach dem Tod ihrer Mutter mit ihrem Vater eine Lebensgemeinschaft. Die beliebte „*k.k. Hofchauspielerin*“, deren Stimme auch als Sängerin geschätzt wurde, starb im Alter von 27 Jahren und hinterließ eine Lücke, wie zahlreiche posthume Veröffentlichungen dokumentieren. Von besonderem Interesse für eine Auswertung in Bezug auf das alltägliche Musizieren sind die Tagebuchaufzeichnungen und das Stammbuch von Sophie Müller. Johann Graf Mailáth, ein Zeitgenosse, der sich um den Nachlass Sophie Müllers kümmerte, entschloss sich zur Veröffentlichung einiger Schriften nach dem Tod der Schauspielerin. Er bezog sich u.a. auf Briefe, Gedichte, Rezensionen aus dem Nachlass und nannte in den letzten beiden Punkten der Aufzählung: „19) *Ein Album [Stammbuch]. 20) Tagebuch. Fünf Hefte in Octav, 351 Seiten, und sechs Hefte in Quart, 838 Seiten.*“²

Die offensichtlich sehr umfangreichen Tagebuchaufzeichnungen von Sophie Müller sind zum überwiegenden Teil nicht mehr im Original vorhanden. Jedoch wurde deren Bedeutung für die Nachwelt bereits unmittelbar nach Müllers Tod erkannt. So bezweckte Mailáth mit der posthumen Veröffentlichung ursprünglich Geldmittel „*zu einem Monumente für die seltene, dahingeschiedene Künstlerin*“ zu sammeln.³ Der Mythos, der die weithin verehrte Schauspielerin schon zu Lebzeiten umgab, wirkte noch einige Jahre nach und über verschiedene Publikationen konnte ihr Freundeskreis mit Erinnerungen an die Verstorbene versorgt werden. Es liegt nahe, dass der Vater Sophies sowie die ihr nahestehenden Personen es in die Hand nahmen, ihren schriftlichen Nachlass lebendig zu halten und auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. So wird berichtet, dass Sophies Vater bereits Ende 1830 aus dem Tagebuch vorlas und eine Publikation angedacht wurde.⁴ Bereits im April 1831 ist in der Tagespresse über die Tagebucheintragungen zu lesen:

Die leider zu früh verstorbene k.k. Hofchauspielerin in Wien, Sophie Müller, war eins der größten Talente, deren sich die deutsche Bühne je zu rühmen gehabt, [...] Die Verewigte besaß eine nicht gewöhnliche literarische Bildung, von welcher das von ihr hinterlassene Tagebuch die überzeugendste Kunde gibt. In der That, wer Gelegenheit gehabt hat, dieses Tagebuch auch nur flüchtig einzusehen, erstaunt über den Umfang ihrer Kenntnisse in

2 Johann Graf Mailáth, *Leben der Sophie Müller [...]*, Wien 1832, Vorwort, S. XIV.

3 „Buntes aus der Theaterwelt“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 24. Jg., Nr. 48, 21.4.1831, S. 196.

4 Dies notiert der Schauspielerkollege Costenoble am 30. Dezember 1830: Carl Ludwig Costenoble, *Aus dem Burgtheater. 1818–1837: Tagebuchblätter des weil. k.k. Hofchauspielers und Regisseurs*, 1. Band, Wien 1889, S. 38. Hinweise auf Schriften von Sophie Müller auch 1833: „Gallerie berühmter und merkwürdiger Österreicher: c) Künstler. Sophie Müller“, in: *Gemeinnütziges und erheiterndes Haus-Kalender für das österreichische Kaiserthum, vorzüglich für Freunde des Vaterlandes oder Geschäfts-, Unterhaltungs- und Lesebuch: [...]*, Jahrgang 1833, Wien 1833, S. 36–38, hier S. 38: „*Es finden sich ferner in ihren höchst interessanten Tagebüchern [...] tief durchdachte Auseinandersetzungen mancher Rollen, welche sie zu studieren hatte.*“

*fremden Sprachen und ihrer Literatur, so wie über die herrlichen Bekenntnisse einer schönen Seele, die bis zum letzten Hauche sich nicht verläugnete.*⁵

Die Tagebuchaufzeichnungen aus dem Zeitraum von 24. Februar bis Dezember 1825, die ersten Aufzeichnungen seit Sophie Müller 1822 nach Wien übersiedelt war, sollen hier u.a. genauer betrachtet werden, denn einerseits dokumentieren sie das rege Musizieren im Hause Müller und andererseits wird im Juli 1825 der zweite Aufenthalt in Graz im Detail beschrieben.⁶ Das Buch von Mailáth, das diese nicht mehr im Original vorhandenen Tagebucheintragen wiedergibt, wurde übrigens von einigen Personen, mit denen Müller regelmäßig in Kontakt war und die in ihren Aufzeichnungen Erwähnung fanden, abonniert, darunter Marie Pachler, Johann Baptist Jenger, Irene Kieseewetter, Antonie Kienreich, Karoline Pichler, Katharina Schweighofer.⁷

Während einige heute nicht mehr vorhandene Ego-Dokumente von Sophie Müller schon damals im Reprint erschienen, liegt das Tagebuch aus dem Jahr 1826 im Original vor. Es handelt sich dabei um einen *Schreibkalender* in Buchform, der allgemeine Informationen zum Jahresablauf (etwa Namenstage, Feiertage oder Abfahrzeiten der Kutschen in verschiedene Städte) enthielt und gleichzeitig Tag für Tag Raum für persönliche Einträge ließ.⁸ Dieser *Schreibkalender*, in dem Sophie Müller neben den musikalischen Ereignissen und ihren Auftritten im Theater auch Alltägliches (Einnahmen, Ausgaben, Kaffeehausbesuche, Spaziergänge etc.) vermerkte, wurde zwar nie vollständig, jedoch teilweise von Otto Erich Deutsch transkribiert und kommentiert.⁹ Auch Rita Steblin bezog sich in ihren Recherchen zur Schubert-Ikonographie

5 „Buntes aus der Theaterwelt“, in: *Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung)* 24. Jg., Nr. 48, 21.4.1831, S. 196.

6 Dieses Tagebuch gilt jedoch schon seit dem 20. Jahrhundert als verschollen. So stand auch Otto Erich Deutsch 1914 nur die publizierte Transkription aus Johann Graf Mailáths Buch *Leben der Sophie Müller [...]*, Wien 1832, zur Verfügung. Vgl. Otto Erich Deutsch (Hg.), *Franz Schubert: Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*, 2. Band, erste Hälfte, München 1914 und in der erweiterten Ausgabe von Otto Erich Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch*, Kassel 1964 (= Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplement. Band 5). In der Folge abgekürzt: Deutsch, *Dok.* 1914 und Deutsch, *Dok.* 1964.

7 Siehe Verzeichnis der Pränumeranten, in: Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. III–XII. Das Tagebuch von 1825, das in diesem Buch von Mailáth transkribiert vorliegt, wird nun mit folgendem Kurztitel zitiert: *Tagebuch 1825*.

8 *Neuester / Schreibkalender / auf das / gemeine Jahr 1826. / Grätz gedruckt und im Verlage bey Johann Andreas Kienreich* [Graz 1825], Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. Ser. n. 105 HAN MAG. In der Folge abgekürzt: *Tagebuch 1826*.

9 Otto Erich Deutsch, „Beiträge zur Geschichte des Grazer Theaters 1824–1825. 2. Die k.k. Hofschauspielerinnen Sophie Müller in Graz“, in: *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* 4 (1905), S. 170–224; Deutsch, *Dok.* 1914 und 1964. Es gibt kaum Forschungsbeiträge neueren Datums, die sich nicht auf Deutschs verdienstvolle Publikationen berufen.

und zum Maler Joseph Teltscher, der 1826 Sophie Müller portraitierte, auf dieses Tagebuch und ausgewählte Textpassagen, nämlich jene Tagebucheintragungen, mit denen die verschiedenen Sitzungen protokolliert wurden, die für den Maler Joseph Teltscher zum Portraitieren der Schauspielerin notwendig waren.¹⁰ Unterzieht man die Tagebucheintragungen aus den Jahren 1825 und 1826 einer genaueren Analyse, dann ist in Bezug auf den Personenkreis eine Parallele zum Stammbuch von Sophie Müller festzustellen, wenngleich im Stammbuch die Anzahl der dort auffindbaren Namen wesentlich größer ist.

Das Stammbuch von Sophie Müller befindet sich heute im Original in Krakau, wo es in der Jagiellońska-Bibliothek verwahrt wird.¹¹ Es besteht aus rund 230 nummerierten Blättern (im Digitalisat 469 Seiten, incl. Leerseiten), auf denen sich Personen aus dem privaten und beruflichen Umfeld von Sophie Müller einschrieben. Die Eintragungen erfolgten an den jeweiligen Aufenthaltsorten der Schauspielerin (z.B. Berlin, Mannheim, Wien und Graz), der früheste Eintrag ist aus dem Jahr 1818,¹² der letzte erfolgte 1829.¹³ Das Stammbuch enthält auch eine musikalische Komposition,¹⁴ Abbildungen, eingelegte und eingeklebte Zettel oder Blätter sowie dingliche Erinnerungstücke (z.B. Haare, Stickerei). Wie auch in anderen Stammbüchern üblich, ist erkennbar, dass einige Personen sich direkt in das Stammbuch eintrugen, andere wiederum hinterließen ihre Worte oder Verse, Wünsche und bildlichen Darstellungen auf Extra-Blättern, die nachträglich in das Stammbuch eingefügt wurden.

Bevor musikalische Bezüge und der Stellenwert des Musizierens im Leben der Schauspielerin Sophie Müller beschrieben werden, sei noch generell auf die Bedeutung der unter neuem Blickwinkel ausgewerteten Quellen verwiesen. Tagebücher und Stammbücher zeigen kulturelle Verbindungen auf, die durch Ortswechsel und Mobilität der beteiligten Personen zustande kamen. Auffallend ist im vorliegenden Fall eine gewisse Stabilität, die diese persönlichen Verbindungen aufweisen, indem sie in Tagebüchern und im Stammbuch nachzuspüren sind, also eine „Verbindung“ zwischen den beiden Schrift-Formaten erkennbar wird. Die Tagebücher der Sophie Müller geben Auskunft darüber, wer in ihrem Zuhause regelmäßig aus und ein ging, wer zum Freundeskreis gehörte und umgekehrt, wer Sophie Müller zu gesellschaft-

10 Rita Steblin, „Schubert und der Maler Josef Teltscher: Statt der verschollenen Lithographie, ein neues Porträt von 1825“, in: *Schubert durch die Brille: Internationales Franz Schubert Institut – Mitteilungen* 11 (1993), Nr. 24, S. 118–132. Die Lithographie von Joseph Eduard Teltscher, die Sophie Müllers Portrait zeigt, ist mit 1826 datiert und befindet sich in der Albertina in Wien.

11 Stammbuch von Sophie Müller, Biblioteka Jagiellońska, Berol. Ms. Alba amicor. 13 <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/896496/edition/861254/content>. In der Folge abgekürzt: *Stammbuch*. Die Seitenangaben beziehen sich auf die originale Paginierung und nicht auf die Scans.

12 *Stammbuch*, Ida Iebens, Mannheim 5.6.1818, S. 84.

13 *Stammbuch*, Caroline Pichler, Wien 1.3.1829, S. 88.

14 *Stammbuch*, S. 103–104.

lichen Treffen in anderen Häusern einlud. Es handelt sich dabei um Frauen und Männer, die in Wien ansässig waren, darunter Franz Schubert, aber auch Menschen, die sich auf der Durchreise befanden oder beispielsweise aus Graz kamen. Zu jenen Männern, die aus der steirischen Provinzstadt stammten, häufig zwischen Graz und Wien „pendelten“ oder andere enge familiäre oder freundschaftliche Anbindungen zu Wien hatten, zählten Johann Baptist Jenger, Karl Pachler, die Brüder Joseph und Anselm Hüttenbrenner.

Obwohl die Stammbuchforschung gerade jüngst einen Aufschwung erlebt, blieb das Stammbuch von Sophie Müller bisher in der musikwissenschaftlichen Forschung unberücksichtigt und wurde auch nicht nach den Kriterien von neueren, beispielsweise kulturwissenschaftlichen Forschungsansätzen untersucht.¹⁵ Die Aspekte „muskulturelles Handeln“ und „Netzwerke“ als Forschungsziele erlauben heute eine neue Lesart der alten Quellen, denn „*der Lektürewinkel ist entscheidend*“, um neue Erkenntnisse zu gewinnen.¹⁶

Wien „mehr Sterne im Zimmer diesen Abend, als am Himmel“

Wir befinden uns im Jahr 1825 und erfahren aus Sophie Müllers Tagebuch, wie sich solche Besuche abspielten. Wiederholt ist zu lesen, dass Schubert wieder einmal vorbeikam und „*neue Lieder*“ – in diesem Fall jeweils für Sophie Müller neue, also für sie noch unbekannte Lieder – mitbrachte. Man erfährt außerdem, dass mehrere Stunden spontan musiziert wurde. Sophie Müller probierte dabei die ihr noch unbekannteren Lieder aus dem Stegreif und äußerte sich in ihren Tagebuchaufzeichnungen wiederholt dazu – „*herrlich*“, „*vorzüglich*“¹⁷ – lauten dabei ihre Urteile als Sängerin.

Die Tagebucheintragungen aus dem Jahre 1825 beschränken sich oft auf knappe Protokollierungen, so am 2. März 1825: „*Nach Tisch kam Schubert; bis gegen 6 Uhr sang ich mit ihm, dann fuhr ich ins Theater.*“¹⁸ Am nächsten Tag, 3. März 1825: „*Nach Tisch kam Schubert, brachte ein neues Lied: Die junge Nonne; später kam auch Vogl, ich sang es ihm; es ist schön komponiert. Der alte Lange besuchte uns dann auch noch.*“

15 Das Stammbuch stand in der Vergangenheit im Fokus zweier Schriften: Hans Schmidkunz, „Das Stammbuch der Schauspielerin Sophie Müller“, in: *Neue Freie Presse* Nr. 14399, 25.9.1904, S. 36–39 und Otto Erich Deutsch, „Aus Sophie Müllers Stammbuch. Wiener Eintragungen“, in: *Neues Wiener Journal* 34. Jg., Nr. 11.633, 11.4.1926, S. 7–8.

16 Beatrix Borchard, „Eine Frage der Schreibperspektive: Paare – Familien – Einzelne“, in: Melanie Unsel u. Christine Fornoff-Petrowski (Hg.), *Paare in Kunst und Wissenschaft*, Wien 2021, S. 19–22, hier S. 19.

17 *Tagebuch 1825*, in: Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. 37f.

18 Ebenda, S. 37.

*Wir musizierten bis gegen 7 Uhr, da gingen die Herren.*¹⁹ Ähnliche Beispiele könnten angeführt werden, wie etwa auch die Eintragung vom 20. April 1825: *„Schubert kam heute; ich probierte mehrere neue Lieder: der Einsame, Böse Farbe, Drang in die Ferne.“*²⁰ Weitere Lieder von Schubert, die von Sophie Müller laut ihrem Tagebuch von ihr oder den anwesenden Gästen gesungen wurden, werden namentlich genannt, darunter *„eine Scene aus dem Aeschylus, ihr Grab, die Forelle und der Einsame“* (7. März 1825) und die *„letzten Compositionen aus Walter Scotts Fräulein vom See“* (6. Dezember 1825).

Das Kommen und Gehen im Haushalt der Familie Müller spiegelt die Auffassung dessen wider, was Kunst und Musik damals war. Es ging niemals um zeitaufwändiges Einstudieren im Vorfeld, um Proben und Aufführung vor Publikum, sondern um die direkte, die unmittelbare „Übersetzung“ der Noten in Klang unter Anteilnahme der mehr oder wenig zufällig Anwesenden. Die Tagebucheinträge belegen nicht nur Ort, Datum und teils Uhrzeit der Musiziergelegenheiten, sondern sie beschreiben auch die soziokulturellen Details: Nach dem Mittagessen, vor dem Mittagessen, gemeinsam mit den Gästen. Nicht außer Acht zu lassen ist freilich, dass die junge Schauspielerin Sophie Müller in Wien im Jahr 1825 bereits so etwas wie eine Celebrity war, frenetisch umjubelt, verehrt, schlicht eine Berühmtheit. Im Anschluss an die öffentlichen Auftritte im Rahmen der Theaterstücke wurden Huldigungsgedichte verfasst, mit denen man die Schauspielerin nach der Theatervorstellung überhäufte und die z.T. sogar nachträglich gedruckt wurden.²¹ Sie sprechen eine Sprache, die heute kaum mehr verstanden wird und nur errahnen lässt, was sie damals im Sinne der Künstlerin-Verehrung bedeutet haben mochten. Man kann sich vorstellen, dass Müllers Zuhause gerne besucht wurde, dass man die Gegenwart der Bühnenkünstlerin suchte. Dennoch erfährt man aus dem Tagebuch vom Kommen meist desselben Personenkreises.²²

Gelegentlich gab es größere Veranstaltungen, die in anderen Wiener Häusern stattfanden, wie Sophie Müller am 25. März 1825 notiert: *„Bey Benzur waren wir heute; eine Soiré von 200 Personen, sehr brilliant. Um 7 Uhr begann das Stück: die Proberollen, von der Familie Heurteur gespielt; die Tochter, der Sohn und der Vater. [...] Dann wurde gesungen. Um 11 Uhr war es aus.“*²³ Auch am 2. April 1825 wurde im Rahmen einer musikalisch-deklamatorischen Soiree in großer Runde musiziert

19 Ebenda, S. 37–38.

20 Ebenda, S. 42.

21 „Gedichte an Sophie Müller“, in: Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. 197–207.

22 Zu nennen sind (außer Franz Schubert) beispielsweise: die Sänger Karl Freiherr von Schönstein, Johann Michael Vogl und Ludwig Tietze, die Pianistin Irene Kieseewetter, der Pianist Johann Baptist Jenger, die Brüder Anselm und Joseph Hüttenbrenner.

23 *Tagebuch 1825*, in: Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. 40. Müller berichtet auch von der Anwesenheit des Dichters Franz Grillparzer und ihrem Gespräch mit ihm.

und gesungen. Baron Karl von Schönstein war unter den Mitwirkenden, Musik für Flöte und Csakán wurde gespielt, dazu kam Literatur, sodass Müller bemerkte: „*Ich sah mehr Sterne im Zimmer diesen Abend, als am Himmel. Um halb 11 Uhr fuhren wir weg.*“²⁴

Graz „Pachler ließ meine Musik holen“

Der erste Besuch in Graz 1824, genauer Sophie Müllers Gastspiel zwischen 6. und 26. Juli desselben Jahres, kann nicht auf der Basis von Tagebucheinträgen dokumentiert werden, da aus dieser Zeit keine Quellen zur Verfügung stehen. Über Sophie Müllers Auftritte im Grazer Theater erfährt man in chronologischer Abfolge aus den Zeitungsankündigungen wie den Rezensionen in der Tagespresse.²⁵ Müllers Besuche in den privaten Häusern von Graz sind aus musikalischer Sicht von besonderem Interesse, denn dort trat sie mitunter als Liedsängerin auf. Eines dieser Häuser war das der Familie Pachler. Die Bekanntschaft mit Marie Pachler könnte auf eine Begegnung im Jahr 1823 zurückzuführen sein, als beide Frauen zur Kur in Baden bei Wien weilten. Wie die entsprechende Fremden-Liste aus dieser Zeit zeigt, kamen Sophie Müller und ihr Vater dort am 8. Juli 1823 an,²⁶ Marie Pachler traf am darauffolgenden Tag ein.²⁷ Letztere hieß in ihrem musikalischen Zuhause in Graz immer wieder neben den musikinteressierten Personen auch mehrere Schauspieler und Schauspielerinnen willkommen, dazu zählten beispielsweise das Ehepaar Karl und Julie (geb. Gley) Retlich. Dieser Name sowie weitere Personen, die den Salon Pachler in Graz besuchten, scheinen auch bei gesellschaftlichen Treffen im Zuhause von Sophie Müller in Wien auf: Teltscher, Jenger, Hüttenbrenner.²⁸

Die Kontakte mit den Grazer kulturaffinen Persönlichkeiten konnte Sophie Müller bei ihrem zweiten Aufenthalt 1825 in Graz fortsetzen.²⁹ Am 1. Juli 1825 trafen Sophie, ihr Vater und die Haushälterin in Graz ein, wobei die Fahrt über den Semmering und Bruck an der Mur geführt hatte und Müller sich beeindruckt von der Land-

24 Ebenda, S. 40–41.

25 Deutsch, „Beiträge [...] Grazer Theater, 2. Sophie Müller“, S. 170–224.

26 *Verzeichnis der verehrungswürdigen Bad- und Curgäste, welche im Jahre 1823 die heilsamen Schwefelbäder der landesfürstl. Stadt Baden besucht haben* Nr. 37 (1823) Nr. 1047 und 1048, Ankunft Sophie Müllers und ihres Vaters 8.7.1823.

27 *Verzeichnis der verehrungswürdigen Bad- und Curgäste, welche im Jahre 1823 die heilsamen Schwefelbäder der landesfürstl. Stadt Baden besucht haben* Nr. 38 (1823) Nr. 1062, Ankunft Marie Pachler 9.7.1823.

28 Siehe auch *Tagebuch 1826*.

29 Vgl. dazu *Tagebuch 1825*, in: Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. 35–78.

schaft zeigte.³⁰ Sofort nach der Ankunft in Graz wurde dem Theater und dem Theaterdirektor Johann August Stöger³¹ sowie seiner späteren Ehefrau Johanna Liebich (ab 1833 verh. Stöger), die die Direktion des Grazer Ständischen Theaters seit 1823 übernommen hatten, ein Besuch abgestattet, bei dem die Auftritte und Rollen der nächsten Tage besprochen wurden.³² Die Tagebuchaufzeichnungen gewähren Einblick in den Gesprächsverlauf und die Gedanken zum Theaterspiel. In Anbetracht der damals üblichen Übersetzungen von fremdsprachigen Dramen reflektiert Müller nämlich über die Qualität des Übersetzens und stellt einen Vergleich zur Musik her:

[3. Juli 1825] Durch die Uebertragung der Noten eines Instrumentes auf das andere läßt sich zwar die Melodie herstellen, aber wer ein rauschendes Allegro auf dem Pianoforte spielen hört, wird dasselbe mit Widerwillen auf der Guitare [sic] anhören. Der treue Uebersetzer ist dem Musiker gleich zu stellen, der die Melodie eines Instruments auf das andere überträgt. Ob aber der Geist und Charakter des einen Instruments sich auf ein anderes Instrument, oder der einen Sprache sich in eine andere verpflanzen lasse, wage ich zu bezweifeln, wäre es aber, so ist hinsichtlich der Englischen das Deutsche wohl am anwendbarsten.³³

Es ist kein Zufall, dass Müller gerade das Instrument Gitarre nannte, das sie auch selbst spielte.³⁴

Während des Aufenthalts in Graz 1825 wurde Sophie Müller gastfreundlich betreut und man organisierte Ausflüge in die Natur: nach Schloss Eggenberg, Maria Grün, Maria Trost und zum Lustbühl. Johann Baptist Jenger dürfte wiederholt Begleiter der jeweiligen Ausflugsgesellschaft gewesen sein. Bei der Familie Pachler kehrte die Gruppe nach einer Wanderung in deren Sommersitz auf dem Hallerschloss ein, wo auch zwei Jahre später, im September 1827, Franz Schubert als Gast zugegen sein sollte. Es versteht sich von selbst, dass musiziert und Sophie Müller zum Singen aufgefordert wurde.

Am 22. [Juli 1825]. Um 6 Uhr kam [Johann Baptist] Jenger, uns zum Frühstück bey Pachler auf dem Haller-Schlößchen abzuholen; Vater hatte einen Wagen bestellt. Der Morgen war wunderschön; ich erholte mich bald von der gestrigen Anstrengung in der heiteren Luft. Nachdem wir im Grünen gefrühstückt, gingen wir auf den Nußbügel, oder Lustbühl, hinter dem Ruckerlberg [sic]. Der Spaziergang war herrlich im Schatten durch den Wald, die abwechselnden Aussichten herab in die bunten lebendigen Thäler und auf den Scheckel [sic] sind sehr lieblich und anmuthig. [...] Der Heimweg durch den Tannen- und

30 Ebenda, S. 59.

31 Vgl. dazu Barbara Boisits, Art. „Stöger, Familie“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Stand: 2006, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e38e> (18.2.2022).

32 *Tagebuch 1825*, in: Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. 59.

33 Ebenda, S. 61.

34 „Blieb ihr, außer ihrem Berufe, noch irgend eine Zeit übrig, so setzte sie sich an's Clavier, oder nahm die Guitarre zur Hand, um so den Geist etwas zu erquickten.“, liest man in der „Gallerie berühmter und merkwürdiger Österreicher: c) Künstler. Sophie Müller“, S. 38 (siehe Anm. 4).

Fichtenwald ist bey des Tages Schwüle sehr gut [...]. Pachler ließ meine Musik holen. [...] Endlich schlug die Thurmuhdr drüben im Dorfe eilf; wir nahmen etwas Suppe, und brachen auf. Es war recht finster. Pachlers begleiteten uns bis zum Hohlwege.³⁵

Auch aus diesem Zitat gehen Momente des spontanen Musizierens hervor und die Ungezwungenheit einer vielleicht für das damalige Salongeschehen typischen Musiziersituation ist erkennbar, die sich diesmal im Anschluss an ein gemeinsames Essen und einen Spaziergang in der Natur ergab. Obwohl Müller nie mehr nach Graz zurückkommen sollte, blieben die Verbindungen zur Grazer Gesellschaft aufrecht, denn auch das Tagebuch von 1826 berichtet von Grazer Besucher*innen, die das Haus Müller in Wien aufsuchten. Doch zuerst soll es um Spiegelungen der Kontakte im Stammbuch von Sophie Müller gehen.

Musikalische Verbindungen „Groß in der Kunst – rein und lieblich im Leben“

Beim Durchblättern des Stammbuches ergänzt sich das durch die Lektüre der Tagebucheintragen gewonnene Bild der freundschaftlichen Kontakte, die Sophie Müller pflegte. Einige Personen, die im Tagebuch von 1825 und 1826 genannt werden, haben sich auch im Stammbuch verewigt und nehmen förmlich durch ihre eigenen persönlich formulierten Worte ein Profil an, das sie uns als Menschen deutlicher zeigt, als dies im jeweiligen Tagebucheintrag der Fall ist, denn dort handelt es sich zumeist nur um eine bloße Erwähnung dieser Personen oder Aufzählung von anwesenden Besucher*innen. Von den Frauen und Männern, die in Sophie Müllers Stammbuch sowie in deren Tagebüchern vorkommen, sei das Ehepaar Pachler hervorgehoben.

Über ihren Besuch in Graz im Hause Pachler im Hallerschloss schreibt Müller am 22. Juli 1825 in ihr Tagebuch: *„Die Pachler [Marie Pachler] ist recht lieb, wenn man sie näher kennt; wir sprachen lange am Fenster; sie scheint Gemüth zu haben.“³⁶* Im Rahmen dieser Zusammenkunft fertigte wohl das Ehepaar Pachler jene beiden Einträge an, die sich auf separaten Zetteln im Stammbuch finden.

35 *Tagebuch 1825*, in: Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. 69. Vgl. auch Ingeborg Harer, „Schönheit, Fülle der Begabung, männlicher Ernst für alles Wahre, Reine, Hohe ...‘. Marie Pachler (1794–1855) und ihr musikalisch-literarischer Salon in der Grazer Herrengasse“, in: Elke Hammer-Luza u. Elisabeth Schöggel-Ernst (Hg.), *Lebensbilder steirischer Frauen 1650–1850*, Graz 2017 (= Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark 82), S. 339–352, hier S. 345.

36 *Tagebuch 1825*, in: Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. 69.

An Sophie Müller.

*Groß in der Kunst – rein und lieblich im Leben –
erfreuest du Geist, Gemüth und Auge zugleich.
Glücklich bist Du darum – mag auch Dein Herz es verneinen.
glücklich vor Vielen bist Du, ja, vor Allen vielleicht.
Doch nur wir, die dies schauen, empfinden und fassen,
wir nur sind die Beglückten! Und – mit Stolz sprech' ichs aus –
ja, im engeren Kreise der Beglücktesten stehend,
wirst Du mich nicht übersehen – und manch Mahl meiner gedenken
Grätz am 26. Julius [1]825. Marie L. Pachler-Koschak.³⁷*

Schon einige Seiten davor, eher am Anfang des Stammbuches, findet sich der Eintrag von Karl Pachler, den Sophie Müller als stets zu Scherzen aufgelegt beschreibt. „Pachler, der Schelm!“³⁸ hieß es, als sich herausstellte, dass Karl Pachler eine Visite bei Gräfin Saurau arrangiert hatte, die jedoch von einem Besuch nichts wusste. Karl Pachler, „Dr. Advokat, u. dgl.“, vermerkte im Stammbuch folgende Zeilen, die nicht ohne Doppeldeutigkeit zu lesen sind:

*An Sophie Müller – auch k. k. Hofchauspielerin in Wien.
Füllen Sie den ganzen Raum aus, und noch ist nicht Alles darinn,
was denkt und empfindet über Sie und für Sie
Carl Pachler
Dr. Advokat, u. dgl.³⁹*

Eine berufsbezogene Beziehung bestand wohl zur deutschen Schauspielerin Sophie Schröder (1781–1868), die ab 1815 zum ersten Mal in Wien engagiert war. Sie und ihre Töchter, die beiden späteren Sängern Wilhelmine Schröder verh. Devrient (1804–1860) sowie Betty Schröder verh. Schmidt (1806–1887), die schon als Kinder Bühnenerfahrung in Wien erwerben konnten, verewigen sich bereits früh im Stammbuch. 1821, als Sophie Müller ihre ersten Erfolge in Wien feiern konnte, trägt sich Sophie Schröder mit den Worten ein: „Leben Sie froh, und finden Sie immer, wie jetzt, Ihr Glück in der Ausübung Ihrer Kunst. Dies wünscht von Herzen Ihre Sophie Schröder. Wien d. 13 Juny 1821“⁴⁰ und dieser Wunsch zielt die erste beschriebene Seite des Stammbuches, was auf die Wichtigkeit der Eintragung schließen lässt. Am selben Tag und wenige Leerseiten später unterschreiben sich Wilhelmine und Betty Schröder: „Zur Erinnerung an Wilhelmine Schröder. Erinnern Sie sich auch zuweilen

37 *Stammbuch*, Marie L. Pachler Koschak, S. 74. Vgl. auch Deutsch, „Beiträge [...] Grazer Theater, 2. Sophie Müller“, S. 202.

38 *Tagebuch 1825*, in: Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. 70.

39 *Stammbuch*, Carl Pachler, S. 18. Vgl. auch Deutsch, „Beiträge [...] Grazer Theater, 2. Sophie Müller“, S. 202.

40 *Stammbuch*, Sophie Schröder, S. 4.

an Betty Schröder. Wien d. 13. Juny 1821.⁴¹ Der Kontakt zu Betty Schröder scheint sich auch noch Jahre später durch Besuche zu festigen.

Eine weitere musikalische Familie trug sich in das Stammbuch ein: 1823 Ignaz Franz Mosel (1772–1844),⁴² 1824 dessen Tochter aus erster Ehe Betty Mosel (1789–1836, später verh. Lagusius)⁴³ und dessen zweite Frau Katharina Mosel (1789–1832, Schriftstellerin und Komponistin)⁴⁴. Letztere schreibt:

*Wohl ziert die Jungfrau der Kranz von
Güte, Kindesliebe und Sittsamkeit; doch
schlingt er sich um der Künstlerinn Haupt
so wird er zur seltenen Diamant-Krone
und erwirbt neben der Bewunderung, Liebe
und Achtung.
Sie besitzen diese seltene Krone, liebe
Freundinn, und sie strahlt nun so lieb-
lich von Ihrer Stirn, als hoch Sie auf
der Höhe der Kunst stehen.
Zur Erinnerung an
Ihre Sie schätzende
Kath: von Mosel⁴⁵*

Wie in anderen Textbeispielen auch wird hier auf die Erwartungshaltung eingegangen, die dem Nimbus der idealen Künstlerin analog zu den damaligen gesellschaftlichen Regeln entsprach. Erwartet wurden Jungfräulichkeit, Sittsamkeit, mit einem Wort die mädchenhaften Tugenden. Erst das Zusammenspiel dieser „idealen“ weiblichen Eigenschaften mit der künstlerischen Tätigkeit erlaubte eine Rezeption der Künstlerin in ihrer Höchstleistung.

Zu Ignaz Franz Mosel bestand auch eine beruflich bedingte Beziehung, denn er war Theaterdirektor in jener Zeit, als Sophie Müller Hofschauspielerin am Wiener Hoftheater wirkte und überdies trat er als Komponist für Schauspielmusik in Erscheinung. Mehrfach vertonte er auch Texte für Sophie Müller,⁴⁶ wie aus folgendem Titelblatt hervorgeht: *Sechs Lieder: mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte:*

41 *Stammbuch*, Wilhelmine und Betty Schröder, Wien, 13.6.1821, S. 7.

42 *Stammbuch*, I[ganz] F[rantz] v. Mosel, [Eintragung mit Abbildung], Wien 10.12.1823, S. 89–90.

43 *Stammbuch*, Betty Mosel, 10.1.1824, S. 166.

44 *Stammbuch*, Kath[arina] von Mosel, 11.1.1824, S. 162.

45 Ebenda.

46 Davon erzählen die Tagebucheintragungen von Sophie Müller am 5. und 6. Dezember 1825, siehe Mailáth, *Leben der Sophie Müller*, S. 77. Zu Mosels Rolle als Komponist und Theaterdirektor vgl. Till Gerrit Waidelich, „Das K.K. Hofburgtheater, die Vorstadt Bühnen und die unendliche Vielfalt der Gestaltung von Schauspielmusik in Wien“, in: Ursula Kramer (Hg.), *Theater mit Musik: 400 Jahre Schauspielmusik im Europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen*, Bielefeld 2014, S. 93–117, insbesondere S. 100–103.

*in verschiedenen Schauspielen gesungen von D.lle Sophie Müller k.k. Hofschauspielerin: Componirt von I. F. von Mosel, Wien: S. A. Steiner und Comp., [1826].*⁴⁷ Auch der zweite mit Mosel gemeinsam agierende Theaterdirektor Moritz Graf Dietrichstein war darum bemüht, mit eigenen Kompositionen die musikalischen Beiträge im Rahmen von Schauspielen zu fördern.⁴⁸ Er komponierte ebenso speziell Lieder für Sophie Müller, nämlich beispielsweise das *Lied: Er ist dahin, ich find' ihn nimmer: gesungen von D.lle Sophie Müller, k.k. Hofschauspielerin: in dem Lustspiele Der Gang ins Irrenhaus: Musik vom Grafen Moriz von Dietrichstein. Wien: Ant. Diabelli & Comp [1825].*⁴⁹

Die Wiener Schriftstellerin und Salonière Karoline Pichler schreibt sich als eine der Letzten in das Stammbuch ein, im Jahre 1829, kurz vor Sophie Müllers letztem Auftritt im Burgtheater und vor ihrer schweren Erkrankung. Wieder geht aus den folgenden Worten von Pichler das Frauenbild der damaligen Zeit hervor, das einmal mehr bei allen Erfolgen, die eine Frau erreichen konnte, die Rückbesinnung auf die gesellschaftlich vorgegebene Bestimmung einmahnt:

*[...] Aber ein Höheres noch gibt's für uns Frauen, und willig
beugt sich die Künstlerin ihm, die es erkennt wie du:
Weibliche Würd' und Pflichtgefühl und züchtige Sitte,
Sie erhöhen den Glanz, welcher dem Lorbeer entstrahlt.*⁵⁰

Anders als erwartet, findet man von Schubert, den Brüdern Hüttenbrenner oder Jenger keine Eintragungen im Stammbuch von Sophie Müller. Und: Umgekehrt schrieb sich auch Sophie Müller nicht in das Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner ein.⁵¹

47 Österreichische Nationalbibliothek, SA.86.C.108 MUS MAG, <http://data.onb.ac.at/rec/AC09197580>. Diese Notenausgabe wird auch annonciert in: *Wiener Zeitung* Nr. 20, 25.1.1826, S. 89.

48 Waidelich, „Das K.K. Hofburgtheater“, S. 101.

49 Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Signatur VI 10211 /1 (Q 5100). Dort befindet sich auch *Bertha's Lied in der Nacht: aus dem Trauerspiele Die Ahnfrau von Grillparzer: gesungen von D.elle Sophie Müller: Musik von I. F. von Mosel: Nacht umhüllt mit wehenden Flügel*, o.J. Manuskript Signatur VI 44787 (Q 7327).

50 *Stammbuch*, Karoline Pichler, 1.3.1829, S. 88. Vgl. auch Otto Erich Deutsch, „Aus Sophie Müllers Stammbuch. Wiener Eintragungen“, in: *Neues Wiener Journal* 34. Jg., Nr. 11.633, 11.4.1926, S. 7–8, hier 8.

51 Stammbuch von Anselm Hüttenbrenner. Im Besitz der Kulturhistorischen Sammlung des Universalmuseums Joanneum Graz, Inv. Nr. 6096, <https://phaidra.kug.ac.at/detail/o:116921>.

Grazer und Wiener Gäste „Musiziert, getanzt, sehr vergnügt“

Das einzige im Original erhaltene Tagebuch von Sophie Müller berichtet von zahlreichen musikalischen Ereignissen und Begebenheiten aus dem Jahr 1826.⁵² Es weist auch mehrere direkte Verbindungen zu Graz auf. Es handelt sich um den schon erwähnten *Schreibkalender*, der vom Grazer Verlag Johann Andreas Kienreich produziert wurde.⁵³ Bei den zahlreichen musikalischen Gelegenheiten, an denen – wie in diesem Tagebuch von 1826 vermerkt – die Besucher und Besucherinnen im Hause Müller in Wien teilnahmen, treten neben verschiedenen Wiener Musikinteressierten wieder die Brüder Hüttenbrenner, Jenger und Schubert als Gäste in Erscheinung. Hier einige Beispiele der Einträge dieses Tagebuches: Im Jänner 1826 war Jenger, der damals noch in Graz weilte und dann nach Wien versetzt wurde, häufig zugegen, auch die als Stammbuch-Einschreiberin genannte Betty Schröder und die Grazer Besucher Karl Pachler und Theaterdirektor Stöger sowie Graf Attems und Joseph Teltscher waren anwesend:

11. Jänner 1826:

Abends Desprès, Wedekind, Betty Schröder, Scherer, Ditz, Jenger, / Tel[t]scher. Es ward gesungen. Der Abend, Quartett v. Hüttenbrenner, Duett / v. Caraffa, Duett v. Schubert, Arie v. Rossini, Suleika, Müller / lieder bis ½ 10 Uhr, dann ließ ich Betty nach Hause fahren. / Tel[t]scher brachte Schubert lithographiert / [...] / Der erste schöne kalte Tag.

16. Jänner 1826:

*[...] / Jenger kam mittags und erzählte Anektode [sic]. Graf Adems[Attems] / u. die Landstände tanzen in der Uniform, Stöger pfeift dazu, / Pachler hält die Noten. [...]*⁵⁴

Auch beispielsweise am 24. und 25. Jänner sowie am 20. Februar kam Jenger (zum Musizieren) vorbei. Er brachte schließlich am 17. März aus Graz Schinken mit.⁵⁵ „Recht ein vergnügter Abend“⁵⁶ schrieb Sophie Müller am 31. März, an dem wieder Schubert, Jenger, Betty Schröder u.a. teilnahmen. Auch in den folgenden Monaten setzten sich die Besuche fort. Am 7. Juli 1826 notiert Sophie Müller „Schöne Nachtmusik, Arie, / 3 Chöre, Violinconcert Adagio.“⁵⁷

In diesem Jahr 1826 war Sophie Müller wie bereits davor Gast in musikalischen „Gesellschaften“, die in verschiedenen Wiener Salons gegeben wurden. Erwähnens-

52 *Tagebuch 1826* (siehe Anm. 8).

53 Vermutlich erhielt Müller diesen *Schreibkalender* als Geschenk. Deutsch, „Beiträge [...] Grazer Theater, 2. Sophie Müller“, S. 211.

54 *Tagebuch 1826*, 11.1.1826 und 16.1.1826.

55 *Tagebuch 1826*, 11.3.1826: „Jenger kam mittags kündigte Grätzer 4 Schinken an [...]“, 17.3.1826: „Jenger 4 Schinken bezahlt [...]“.

56 *Tagebuch 1826*, 31.3.1826.

57 *Tagebuch 1826*, 7.7.1826.

wert ist Müllers Kontakt zu Irene Kieseewetter, ein Kontakt, der sich auch in einem Briefwechsel der beiden jungen Frauen zeigt.⁵⁸ Sophie Müller nahm jedenfalls im März 1826 an musikalischen Veranstaltungen im Hause Kieseewetter teil, bei denen Musik der Renaissance und des Barock zur Aufführung kam.⁵⁹ Am 11. April und 24. Mai 1826 besuchte Irene Kieseewetter wiederum Sophie Müller. Auch im Jahr 1827 blieb der Kontakt zwischen Sophie Müller, Irene Kieseewetter und Johann Baptist Jenger aufrecht. Von einem bevorstehenden Ereignis am 26. Oktober 1827 berichtete Jenger nach Graz, und zwar in einem Brief an Marie Pachler. Geplant war, dass Irene Kieseewetter bei dieser Gelegenheit mit Johann Baptist Jenger die vierhändigen Komposition von Franz Schubert *Divertissement à l'hongroise op. 54, D 818* im Hause Müller vorspielen sollte.

*An Ihre Liebblingin [sic] Sophie Müller und Vater werde ich heute Abend Ihre Grüße entrichten. Wir haben bei ihr eine kleine musikalische Soiree, wo ich mit einem Fräulein, was Sie so gerne schon lange kennen möchte – weil sie von der Müller ihrem Vater, von Freund Schwammerl [Franz Schubert] und mir schon so viel Liebes und Gutes von Ihnen gehört hat – das Divertissement Hongroise spielen werde. Dieses Fräulein ist Irene Kieseewetter.*⁶⁰

Ein Name aus Graz, der häufig im Tagebuch als Gast genannt wird, ist: „Hüttenbrenner“. Bereits am 3. Jänner vermerkt Sophie Müller: „Hüttenbrenner war abends da“.⁶¹ Weitere Namensnennungen erfolgten z.B. am 13., 19. und 28. Februar, 23. Mai, 2. und 7. Juni 1826. Dabei ist nicht immer klar, um welchen der Brüder es sich handelte, Anselm oder Joseph. An einem gesellschaftlichen Abend im Hause Müller, bei dem auch Teltscher und Jenger zugegen waren, heißt es am 28. Februar 1826 „Hüttenbrenner / ungebeten, Call, Schubert kam nicht / musiziert, getanzt, sehr vergnügt / bis ½ 11 Uhr.“ Auf jeden Fall muss Anselm Hüttenbrenner im Mai 1826 in Wien gewesen sein, denn Sophie Müller schreibt am 13. Mai 1826: „2 Hüttenbrenner, Telt-

58 Die Briefe befinden sich in der Wienbibliothek, sind jedoch ohne musikalische Bezüge. Zu Irene Kieseewetter siehe u.a. Ingeborg Harer, Art. „Kieseewetter (Kieseewetter von Wiesenbrunn), Irene; verehel. Gräfin Prokesch von Osten (Prokesch-Osten) (1809–1872), Pianistin und Salonièrè“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815*, 2. überarbeitete Auflage – online, ÖBL Online-Edition, Lfg. 10 (20.12.2021), DOI:10.1553/0x0028285c (12.5.2022).

59 *Tagebuch 1826*, 25.3.1826: „Bei Kieseewetter Konzert gehört [...]“. Dieses fand zu Mittag statt, Sophie Müller fuhr mit dem Fiaker zur Familie Kieseewetter. Die damals gespielten Werke werden in einem Zeitungsartikel genannt: „Wien, im März 1826“, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 3. Jg., Nr. 32, 9.8.1826, S. 258–260, hier S. 260: „Klassische Meisterwerke der vorigen Jahrhunderte wurden bei Herrn Hofrath Kieseewetter, mit der gewissenhaftesten Sorgfalt eingeübt und aufgeführt.“

60 Brief von Johann Baptist Jenger an Marie Pachler, 26.10.1827, zitiert nach: Deutsch, *Dok.* 1964, S. 461. Vgl. auch Ingeborg Harer, „Irene Kieseewetter verh. Prokesch-Osten (1809–1872) – ‚eine der ersten Klavierspielerinnen Wiens‘“, in: Klaus Aringer, Christian Utz u. Thomas Wozonig (Hg.), *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, Wien 2019, S. 257–278, hier S. 268.

61 *Tagebuch 1826*, 3.1.1826.

scher, Schubert da gespeist“ und am 23. Mai „Hüttenbrenner vorm Theater da / s. Bruder Grätz zurück“. ⁶² Auch gegen Ende des Jahres werden „Schubert, Teltscher / Jenger, Hüttenbrenner“ gemeinsam als Besucher genannt, am 6. November 1826. Man feierte den Geburtstag von Sophies Vater Karl. ⁶³ Noch in den folgenden Jahren richtete Jenger in seinen Briefen an Marie Pachler stets Grüße von Sophie Müller aus. ⁶⁴ Und am 29. Jänner 1828 berichtet Jenger, der im Herbst des Vorjahres mit Schubert gemeinsam Gast im Hause Pachler in Graz war, wieder aus Wien und schreibt an Marie Pachler, dass Sophie Müller wieder im Hause Kiesewetter singen würde. ⁶⁵ Am 30. Dezember 1829 informiert Jenger Marie Pachler von der schweren Erkrankung Sophie Müllers. Sie hatte im selben Jahr ihre Bühnenlaufbahn vorzeitig beendet und starb im Juni 1830 in Wien. Die Tragik ihres Lebens und das Fehlen auf den Theaterbühnen des deutschsprachigen Raumes wurden in der Folge in der zeitgenössischen Literatur thematisiert. ⁶⁶

Anselm Hüttenbrenner „Dieses fortwährende rastlose Streben nach Perfection“

Diese Worte, die vielleicht am besten die Wirkung und den Einfluss von Sophie Müller im Kulturleben von Graz und Wien ausdrücken, schreibt Anselm Hüttenbrenner anlässlich der Grazer Auftritte der Schauspielerin im Jahr 1824:

Sollten ihre Darstellungen nicht die vollendetsten genannt werden dürfen? In Bezug auf uns, vielleicht; doch in ihr, der Künstlerinn, lebt gewiß noch ein höher Ideal, das sie zu erreichen strebt. Das ist eben das Edle an der Kunst, daß sie den Layen beseligt, während sie den ausübenden Künstler zur Feile anspornt, und ihn an seiner Vollkommenheit zweifeln läßt. Dieses fortwährende rastlose Streben nach Perfection ist das eigentliche wahre Kunstleben. ⁶⁷

⁶² *Tagebuch* 1826, 28.2. und 13.5.1826 sowie 23.5.1826.

⁶³ „Schubert, Tel[t]scher / Jenger, Hüttenbrenner / gratula[ntur] Vater Carolus.“ Ebenda, 6.11.1826. Siehe auch Eintragung am 30.12.1826.

⁶⁴ Auszüge dieser Briefe in: Deutsch, „Beiträge [...] Grazer Theater, 2. Sophie Müller“, S. 212–213.

⁶⁵ Ebenda, S. 213: „Sophie Müller – welche Ihnen so wie ihr Vater recht viel Schönes sagen läßt – wird an jenem Abend [Soiree bei Hofrat Raphael G. Kiesewetter] auch etwas singen. Wir sprechen sehr viel von Ihnen, [...]“

⁶⁶ Siehe u.a. Franz Wallishauser, *Empfindungen am Begräbnistage der k.k. Hof-Schauspielerin, Sophie Müller am 22. Juni 1830*, Wien [1830]; Ders., *Blätter der Erinnerung an die, für die Kunst zu früh verblichene, k.k. Hof-Schauspielerin Sophie Müller*, Wien 1830.

⁶⁷ A[nselm] H[üttenbrenner], „Theater in Grätz“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 89, 24.7.1824. Auch Heinrich Hüttenbrenner beschreibt Sophie Müllers beeindruckende Erscheinung in Graz mit überschwänglichen Worten. H[einrich] H[üttenbrenner], „Theater in Grätz“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 97, 12.8.1824.

Und Anselm Hüttenbrenner zieht in seiner Einschätzung von Müllers Kunst Vergleiche zur Musik: *„Declamation, Mimik und Spiel vereinen sich bey ihr zur reizendsten Harmonie. Bald klingt ihr Sprachorgan so lieblich, daß man eine Mozart'sche Melodie zu hören wähnt; bald tönt es so schauerlich, als erschallte eine Geisterstimme in Glucks ernster Weise.“*⁶⁸ Rund drei Jahrzehnte später erinnert sich Anselm Hüttenbrenner immerhin an die gemeinsamen Abende, er schreibt 1858: *„Eben fällt mir ein, dass ich eines Tages bei der Hofchauspielerin Sofie Müller und deren Vater speiste. Diese sang die Schubertschen Lieder nach Baron Karl von Schönstein am herzlichsten; [...].“*⁶⁹

Singen war für Sophie Müller zum Teil Bestandteil der professionellen schauspielerischen Arbeit auf der Bühne und im Rahmen von Dramen. Im privaten Bereich jedoch – beim geselligen Zusammenkommen, um Musik zu spielen und zu singen – dort wurden Schubert-Lieder „erprobt“ und ein Repertoire zum Hören gebracht, dem der Freundeskreis rund um Schubert mit Wertschätzung und Freude begegnete. Und – dies sei betont – diese Lieder erklangen in den privaten Häusern, bevor sie in der Öffentlichkeit im Konzertformat des heute etablierten Liederabends präsentiert wurden. Aus den Quellen von damals können wir erahnen, gedanklich rekonstruieren, wie Liedgesang damals rezipiert wurde, wie Menschen in Graz und Wien im kulturellen Austausch und im Zusammensein mit und durch Musik kommunizierten. Das Netzwerk innerhalb des Freundeskreises ermöglichte dies erst. Die Qualität des „Zusammenspiels“ (im doppelten Sinn des Wortes) entstand durch die Wiederholung der Zusammenkünfte und die Kontinuität im Musizieren.

Am Beispiel von Sophie Müller wird ersichtlich, dass erst die Einsichtnahme in Stammbuch und Tagebuchaufzeichnungen – die Daten und Fakten daraus sowie die heutige Reflexion darüber – neues sozio-kulturell informiertes Hintergrundwissen kreiert, das Rückschlüsse für die heutige Historisch informierte Aufführungspraxis ermöglicht. Wenngleich dieses Wissen nicht direkt in der Praxis umzusetzen sein wird, so erschließt sich im vorliegenden Fall die Welt von damals auf anschauliche Weise und rückt das künstlerische sowie (alltägliche) musikkulturelle Handeln einer jungen, vielfältig aktiven Frau aus dem Freundeskreis Schuberts in den Vordergrund.

68 A[nselm] H[üttenbrenner], „Theater in Grätz“, in: *Der Aufmerksame* Nr. 89, 24.7.1824.

69 Brief von Anselm Hüttenbrenner an Ferdinand Luib, Marburg, 7. März 1858. Zitiert nach: Otto Erich Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden 1983 (Originalausgabe Leipzig 1957), S. 78–81, hier S. 79.

Vom Sechs- zum Dreimäderlhaus – Franz Schubert in der Weststeiermark

CLEMENS ANTON KLUG

Vorbemerkung

Im Zuge der Recherche zu diesem Artikel¹ sah ich mich mit unterschiedlichen Kapiteln der eigenen Familiengeschichte konfrontiert: Die jüngste Schwester Mary (1912–2003) meines Großvaters Eduard Klug (1907–1944) heiratete Dr. jur. Eugen Mihurko (1906–1976), den späteren Gerichtspräsidenten der Stadt Deutschlandsberg, welcher zu einem Drittel Besitzer des weststeirischen Landschlusses Wildbach war, wohin Franz Schubert während seines Aufenthaltes in der Steiermark reiste. Mein Vater Erich Klug (1940–2018) verbrachte als Kind einige Sommerzeit auf Wildbach und schlief auch in jenem Zimmer, in welchem Schubert genächtigt haben soll. Die Nachkommen meiner Großtante veräußerten später deren Anteil an ihren Onkel, den vormaligen Rektor der Karl-Franzens-Universität Graz, Walter Wilburg (1905–1991) und dessen Frau, der Bildhauerin Margarete Wilburg (Lebensdaten unbekannt).² Heute befindet sich das Schloss Wildbach im Streubesitz dreier Familien, welche sich das Wohnrecht teilen.

Franz Schubert hat darüber hinaus seit Kindheitstagen eine wichtige Rolle in meinem eigenen Leben gespielt, da mein Onkel und meine Tante mütterlicherseits, Anton (1935–1983) und Eva Schöny (1928–2013), Besitzer des in Graz hinlänglich bekannten Restaurants „Schuberthof“, Zinzendorfsgasse 17, waren. Durch die räumliche Nähe zur heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Graz verkehrten dort bis zum Jahre 1998 viele Persönlichkeiten des internationalen Musiklebens, die auch in der Schubert-Pflege namhaft waren, darunter Gundula Janowitz (geb. 1937), Nikolaus Harnoncourt (1929–2016), Elisabeth Schwarzkopf (1915–2006) und Hans Hotter (1909–2003). Die beiden Säle zum Gastgarten hin wurden von den Besitzern nach den Schubert-Freunden Anselm Hüttenbrenner und Johann Baptist Jenger benannt. Zwei große, bunte Glasfenster mit Darstellungen von Liedern Schu-

1 Es handelt sich hier um eine erweiterte und mit neuen Quellen ergänzte Fassung meines Beitrages: Clemens Anton Klug, „Von Franz Schuberts Aufenthalt in der Steiermark zu Heinrich Bertés Singspiel ‚Das Dreimäderlhaus‘“, in: *Blätter für Heimatkunde* 79 (2005), S. 12–21.

2 Von Margarete Wilburg stammt beispielsweise die Büste der Dichterin Paula Grogger (1994), Burghof, Hofgasse 13–15, Graz.



berts gingen später in den Besitz der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz über und werden heute in einem Campus-Gebäude, der sogenannten Reiterkaserne, Leonhardstraße 82–84, verwahrt. Weil manche Gäste des Restaurants ihre „Schubert-Devotionalien“ in guten Händen wissen wollten, boten sie Gemälde, Portraits und Büsten meinem Onkel an, der diese mit Freuden ankaufte. So entstand eine umfangreiche Sammlung an Originalen von u.a. Joseph Teltscher (1801–1837), Leopold Kuppelwieser (1796–1862), Marta Elisabet Fossil (1880–1965) und Georg Wimmer (1892–1975).

Der Name des Schubert Hofes geht auf die Tatsache zurück, dass der Wirt des damaligen Gasthauses „Zur Reitschule“ in der Zinzendorfsgasse drei Töchter hatte, was der Wirtschaft in der Bevölkerung den Namen „Dreimäderlhaus“ einbrachte. Darüber hinaus glich das Gebäude bis zu dessen Umgestaltung in den 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts dem sogenannten „Schubert Hof“³ in Wien. Dies brachte die neuen Besitzer auf die – vielleicht nicht gerade originelle, aber trotzdem nachhaltige – Idee, dem Restaurant eben diesen Namen zu geben, den es sich über 80 Jahre bis ins frühe 21. Jahrhundert erhielt.

Rudolf Hans Bartschs Heimatstolz

Das musikalische *Dreimäderlhaus*, das bis heute fallweise aufgeführte Singspiel von Heinrich Berté (1857–1924) aus dem Jahr 1916, findet gewissermaßen, auch wenn im Libretto nicht thematisiert, seine Ursprünge in Franz Schuberts Aufenthalt in der Steiermark, welcher einen von zwei Handlungssträngen im 1912 erschienenen Schubert-Roman *Schwammerl* von Rudolf Hans Bartsch darstellt.

Dr. Rudolf Hans Bartsch (1873–1952) gehörte zu den bedeutenden Figuren des steirischen Literaturlebens der Zwischenkriegszeit. Als Oberstleutnant im Wiener Kriegsarchiv und am Institut für Österreichische Geschichtsforschung war er als Literat Autodidakt. Anonym versuchte er sich erstmals mit dem Buch *Als Österreich zerfiel. 1848* (1905) als Schriftsteller. Vier Jahre darauf wurde ihm, nach Werken wie *Zwölf aus der Steiermark* (1908) und *Die Haindlkinder* (1908), der Bauernfeld-Preis verliehen. Im Jahre 1910 war *Schwammerl*⁴ vollendet und erschien zunächst ein Jahr später in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* als Fortsetzungsroman unter dem Titel „*Franz Schuberts letzte Lebensjahre*“.⁵ Der ebenfalls in Leipzig ansässige Verlag L. Staackmann brachte 1912 – mit Zeichnungen des Wiener Jugendstil-Illustrators Al-

3 1140 Wien, Leyserstraße 1 Ecke Heinrich-Collin-Straße 2. Erbaut im Jahre 1904 von Johann Schmidt.

4 Rudolf Hans Bartsch, *Schwammerl. Ein Schubert-Roman*, Leipzig 1912.

5 *Illustrierte Zeitung Leipzig* 136 (1911), Nr. 3544–3561.

fred Keller versehen – den Roman in Buchform heraus, der noch im selben Jahr eine Auflage von 100.000 Exemplaren erreichte.⁶

Das Werk wurde zu einem der meistgelesenen Bücher der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und wohl Rudolf Hans Bartschs, wenn schon nicht literarischer, zumindest größter kommerzieller Erfolg, der ihm bis heute einen festen Platz in der jüngeren Literaturgeschichte unseres Landes und den Ruf als Heimatdichter gesichert hat. Die Asche Rudolf Hans Bartschs – und dies ist einzigartig – wurde hinter einem Epitaph unweit der Pergola am Grazer Schlossberg beigesetzt.

Was Bartsch häufig vorgeworfen wurde, nämlich Schuberts Aufenthalt in der Steiermark in ausgedehntem Maße beschrieben und als fröhlichste Zeit im Leben des Komponisten glorifiziert zu haben, wird zumindest teilweise begrifflich, wenn man die steirische Herkunft des Autors als mögliche Begründung hierfür in Betracht zieht. Zwar entsprechen die im Roman beschriebenen Episoden im Kern der Wahrheit, doch – bedenkt man die Verbreitung und den Leserkreis des Buches – formten und festigten sie damit ein Schubert-Bild fern der Wirklichkeit. Jedoch können einige musikhistorisch und für die Schubert-Forschung relevante Fakten genannt werden, die mit der Steiermark in Verbindung stehen. Siehe dazu weiter unten.

Nachhaltiger als das Ergebnis des Heimatstolzes Rudolf Hans Bartschs, wenn gleich ebenso das Schubert-Bild verzerrend, sollte schließlich die Geschichte um das *Dreimäderlhaus* sein, welche im *Schwammerl* die zweite zentrale Stellung einnimmt. Schuberts Liebe zu Hannerl, der Tochter des Glasermeisters Christian Tschöll, und die mit ihr durch das Nichtzustandekommen der Heirat verbundene Demütigung des Komponisten, welcher schließlich alleine zurückbleibt, ist reine Fiktion. Als mögliches historisches Vorbild für die drei Frauen könnten die freundschaftlichen Bande mit den Schwestern Fröhlich⁷ gedient haben, wobei nähere Angaben vom Autor hierzu nicht überliefert sind. Immerhin findet man Schubert bereits Ende des 19. Jahrhunderts gemeinsam mit den Schwestern Fröhlich auch auf Abbildungen und Zeitungsskizzen, die den damaligen Kunst- und Kulturinteressierten sicherlich bekannt waren.⁸

6 Vgl. Ilija Dürhammer, Art. „Bartsch, Rudolf Hans“, in: Ernst Hilmar u. Margret Jestremski (Hg.), *Schubert-Lexikon*, Graz 1997, S. 30.

7 Die Schwestern Anna, Barbara, Katharina und Josefine Fröhlich unterhielten in Wien ein offenes Haus, in dem Schubert häufig musizierte. Vgl. u.a.: Till Gerrit Waidelich, Art. „Fröhlich, Familie“, in: MGG Personenteil 7. Kassel 2002, Sp. 189–190; Ingeborg Harer, Art. „Anna Fröhlich“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand: 2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000272 (15.2.2022).

8 Siehe die Abbildung „Die Schwestern Fröhlich“ (von l. nach r. Betty, Katharina, Anna) auf der Titelseite der *Neuen Illustrierten Zeitung* 9. Jg., Nr. 17, 16.1.1881. Weiters entstand 1897 anlässlich der Schubert-Ausstellung das Gemälde *Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhaus* von Julius Schmid (1854–1935), ein Bild, das eine Salon-Musiziersituation sowie die vier Schwestern

Der Name des Buches *Schwammerl* stammt daher, dass Schubert in seinem Freundeskreis eben diesen sogenannten Kneipnamen innehatte, zurückzuführen auf seine Korpulenz, den unteretzten Wuchs und Körperbau. Es ist weniger die Vergabe dieses Namens zu kritisieren als dessen eigentlich skandalöse Verwendung im Titel des Werkes und damit die Reduktion des Inhaltes auf eine anbiedernd leutselige Charakterisierung des Komponisten. Rudolf Hans Bartsch war es ursprünglich gar nicht recht, Ausschnitte seines Werkes als Libretto verwendet zu wissen, möglicherweise befürchtete er selbst eine Verzerrung „seines“ Schubert-Bildes.⁹ Es mag paradox erscheinen, doch war die Vertonung des einen Handlungsstranges von Bartschs Buch einerseits ein größerer Erfolg als der Roman selbst, andererseits Grund für dessen noch weitere Verbreitung.

Wie auch im Falle Rudolf Hans Bartschs sollte die Auseinandersetzung mit Franz Schubert Heinrich Bertés¹⁰ nachhaltigster – um nicht zu sagen einziger – Erfolg werden. Nachdem der Schüler von Anton Bruckner und Robert Fuchs als Komponist sogenannter „ernster Musik“ (Ballette, Opern) in keiner Weise reüssieren konnte, verlegte er – auf Anraten seines Bruders Emil, der sich als Musikverleger in Wien bereits einen Namen gemacht hatte – seine Tätigkeit auf das Gebiet der „heiteren Muse“, ohne dass ihm dabei Erfolg beschieden gewesen wäre. Die beiden Librettisten Dr. Alfred Maria Willner und Heinz Reichert wurden bei Heinrich Berté mit einer Bühnenbearbeitung von Bartschs Schubert-Roman vorstellig, welche der Komponist unter der Verwendung von Franz Schuberts *Ungeduld*, dem siebenten Lied aus *Die schöne Müllerin* D 795, mit eigener Musik versah.

Wilhelm Karczag (1857–1923), der Direktor des Theaters an der Wien, musste Berté überreden, von seinen eigenen Vertonungen zugunsten Arrangements Schubert'scher Musik abzusehen. Berté willfahrte und der lange erhoffte Erfolg als Tonsetzer – eines Werkes, das keine einzige Komposition von ihm enthielt – stellte sich in sensationeller Weise ein. Karczag war bekannt dafür, mäßig erfolgreiche Opern und Singspiele so lange bearbeiten zu lassen, bis diese schließlich seinem Sinn für Kommerz entsprachen. In seine Ära fällt unter anderem die Premiere von Franz Lehárs *Die lustige Witwe*, die der Impresario zunächst kategorisch abgelehnt hatte.¹¹

Fröhlich gemeinsam mit Schubert zeigt. Eines der sogenannten Lünettenbilder im Grazer Kammermusiksaal (1909) vom selben Maler zeigt zwei der Schwestern Fröhlich mit Schubert.

9 In neuerer Forschung setzt man sich aus der Sicht der damaligen Zeit mit diesem Phänomen der Popularisierung und der damaligen Rezeption auseinander. Vgl. dazu beispielsweise: Sabine Giesbrecht-Schutte, „Klagen eines Troubadours‘. Zur Popularisierung Schuberts im *Dreimäderlhaus*“, in: Ares Rolfu, Ulrich Tadday (Hg.), *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*, Dortmund 2001, S. 109–133; Michael Fischer, „Von der Operette zum Film. Intertextuelle und intermediale Aspekte beim Stoff ‚Das Dreimäderlhaus‘“, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 62 (2017), S. 201–224.

10 Geb. am 8.5.1857 in Galgócz/Ungarn, gest. am 23.8.1924 in Perchtoldsdorf/Wien.

11 Vgl. Robert u. Einzi Stolz, *Die ganze Welt ist himmelblau*, Bergisch Gladbach 1986, S. 148.

Schubert in der Steiermark, abseits literarischer Fiktion

Die Erforschung der „Grazer Zeit“ von Franz Schubert und ihrer Hintergründe bzw. Verbindungspersonen ist auf wenige Namen beschränkt, welche selbst heimatliche oder berufliche Beziehungen zur Steiermark hatten. 1868 schrieb Ferdinand Bischoff in der *Tagespost* einen Artikel mit dem Titel „Plaudereien über Franz Schubert“.¹² Im selben Medium erschien 1894 der Aufsatz „Anselm Hüttenbrenner und Franz Schubert“¹³ von Hans von der Sann. Zum 105. Geburtstag des Komponisten publizierte der in Graz geborene Komponist Richard Heuberger (1850–1914) ein Buch¹⁴ und Ernst Décsey (1870–1941) verfasste den Beitrag „Von Schuberts Beziehungen zu Graz“.¹⁵ Der namhafteste unter den historischen Schubert-Forschern, Otto Erich Deutsch, hielt sich ab 1904 für vier Jahre in Graz auf, wo er „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827“ niederschrieb und dabei Quellenmaterial zitierte, das heute nicht mehr zugänglich ist.¹⁶ Sowohl Décsey als auch Deutsch wirkten am 2. März 1907 im Redoutensaal des Franzenstheaters am „Grazer Schubert-Fest“ der Concordia mit, wofür die Schauspielerin Thekla Braun einen rührseligen und in Mundart verfassten Prolog Décseys rezitierte.¹⁷ Gemeinsam mit der Sängerin Louise Kartousch trat Deutsch als Conferencier in einem Programmpunkt auf, welcher sich „Im Kaffeehaus zum lustigen Schwammerl“¹⁸ nannte (Abb. 1 und 2).

Im Jahr 1997 legte Stacey Bartsch ihre Magisterarbeit *Schubert in der Steiermark*¹⁹ an der damaligen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz vor, welche die umfangreichste Auseinandersetzung mit diesem Thema darstellte, jedoch nicht publiziert wurde.

12 [Ferdinand Bischoff], „Plaudereien über Franz Schubert“, in: *Tagespost* Nr. 223, Graz, 29.9.1868.

13 Hans von der Sann, „Anselm Hüttenbrenner und Franz Schubert“, in: *Tagespost* Nr. 304, 306, 307, Graz, 4., 6., und 7.11.1894. Im Jahr zuvor erschien: Hans von der Sann, „Meister Hüttenbrenner. Lebensskizze eines steirischen Tondichters“, in: *Der Heimgarten* 17. Jg., 4. Heft, Jänner 1893, S. 278–289.

14 Richard Heuberger, *Franz Schubert*, Berlin 1902. Vgl. Art. „Heuberger, Richard“, in: Wolfgang Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, 2., völlig überarb. und erw. Aufl. der Ausg. 1962–1966, Graz 2009, S. 286f.

15 Ernst Décsey, „Von Schuberts Beziehungen zu Graz“, in: *Festblätter zum 6. Sängerbundfest in Graz*, 1902, Heft 1, 15.3.1902, S. 16–20.

16 Otto Erich Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827 [1. Teil]“, in: *Die Musik* 6. Jg. (1906/1907), Heft 7, S. 10–35 und Otto Erich Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827 [2. Teil]“, in: *Die Musik* 6. Jg. (1906/1907), Heft 8, S. 91–114.

17 „Der Biedermeier-Ball“, in: *Grazer Tagblatt* 17. Jg., 68, 4.3.1907, S. 5–6.

18 Das originale Programmheft befindet sich im Besitz des Verfassers. Vgl. dazu auch den Bericht über das Grazer Schubertfest: „Theater am Franzensplatz“, in: *Grazer Tagblatt* 17. Jg., 68, 4.3.1907, S. 6.

19 Stacey Bartsch, *Schubert in der Steiermark*, Magisterarbeit, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1997.



Abb. 1 und 2: Grazer Schubertfest 1907, Programmheft, Clemens Anton Klug

Die Beziehungen Franz Schuberts zur Landeshauptstadt der Steiermark waren tatsächlich durchaus intensiver Art: Johann Baptist Jenger,²⁰ Wiener Militärbeamter und Freund Schuberts, war seit seiner Versetzung nach Graz und bis zum Jahre 1825, neben seiner Tätigkeit als k.k. Feldkanzlei-Adjunkt, Sekretär des steiermärkischen Musikvereins und bewirkte so die Ehrenmitgliedschaft des 26-jährigen Komponisten. Sowohl Franz Schubert als auch Johann Baptist Jenger, der als Pianist und Liedbegleiter in den Salons von Wien und Graz aktiv war, zählten zum engsten Freundeskreis Anselm Hüttenbrenners,²¹ welcher sich als Direktor des Musikvereins ebenso um die Aufführung Schubert'scher Musik verdient gemacht hatte. Obwohl Franz Schubert bereits im Jahre 1823 zum Ehrenmitglied des steiermärkischen Musikvereins ernannt wurde, war es ihm erst vier Jahre später möglich, persönlich nach Graz zu kommen, um die ihm entgegengebrachte Ehrerbietung entgegenzunehmen. Diesem Aufenthalt ging eine Einladung des Grazer Ehepaars Pachler voraus, das mit Jenger und Hüttenbrenner gut bekannt war. Dr. Karl Pachler²² und dessen Gattin Marie, geb. Koschak²³, unterhielten in der Grazer Herrengasse 28 gegenüber der Stadtpfarrkirche einen Salon.²⁴ Marie war als Pianistin weit über die Grenzen der heutigen Steiermark bekannt und stand auch mit Ludwig van Beethoven in persönlichem Kontakt. Eine von ihr brieflich ausgesprochene Einladung nach Graz, die Jenger persönlich überbrachte, kam nicht mehr zustande, da der Komponist am 26. März 1827 starb. Im Jahre 1826 erging bereits eine Einladung von Marie Pachler über Johann Baptist Jenger an Schubert, der diese jedoch erst im Herbst 1827 annehmen konnte. Bis es soweit war, wurden zahlreiche Briefe zwischen Jenger und Marie Pachler ausgetauscht.²⁵ Am 30. August 1827 schrieb schließlich Jenger an Marie Pachler: „*Künftigen Sontag den 2ten Septber [sic] reisen Freund Schubert und ich mit dem Eil-*

20 Vgl. Art. „Jenger, Johann Baptist“, in: Wolfgang Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, 2., völlig überarb. und erw. Aufl. der Ausg. 1962–1966, Graz 2009, S. 223f.

21 Zur Freundschaft zw. Franz Schubert und Anselm Hüttenbrenner vgl. den Beitrag von Andrea Lindmayr-Brandl im vorliegenden Band.

Vgl. Art. „Hüttenbrenner, Familie“, in: Wolfgang Suppan (Hg.), *Steirisches Musiklexikon*, 2., völlig überarb. und erw. Aufl. der Ausg. 1962–1966, Graz 2009, S. 310–312.

22 Vgl. Margret Jestremski, Art. „Pachler (Familie)“, in: Ernst Hilmar u. Margret Jestremski (Hg.), *Schubert-Lexikon*, Graz 1997, S. 419.

23 Geb. am 2.2.1794 in Graz, gest. am 10.4.1855 ebenda. Erhielt eine profunde musikalische Ausbildung, welche jedoch durch die angeschlagene finanzielle Situation ihrer Familie nicht zu Ende geführt werden konnte.

24 Noch heute zeugt hiervon ein Portraitrelief mit der Bezeichnung „*Schubert 1827*“ am Balkongitter der zweiten Etage des Nachfolge-Hauses „Thonethof“, Herrengasse 28. Das ursprüngliche Gebäude existiert nicht mehr. Vgl. Christa Höller, *Geschichte auf Stein. Gedenktafeln und Inschriften in Graz*, Graz 2002, S. 92.

25 Auszüge daraus vgl. Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827 [I. Teil]“, S. 10–35, hier S. 21–24.

wagen um 1/2 10 Uhr Abends hier ab, und hoffen zu Gott am Montag Abend 9 Uhr in Grätz bey Ihnen einzutreffen, worauf wir uns schon herzlichlich freuen.“²⁶

Am 8. September trat Schubert im Ständischen Theater in einem Wohltätigkeitskonzert des Steiermärkischen Musikvereins als Klavierbegleiter auf, für welches „bey doppelter Wachsbeleuchtung“ die „gefällige Mitwirkung eines Künstlers und hochgefeierten Tonsetzers aus der Residenz“ angekündigt wurde.²⁷ Schubert besuchte am 5. September 1827 eine Aufführung von Giacomo Meyerbeers Oper *Die Kreuzritter in Ägypten* mit dem damals als Bassisten engagierten Johann Nestroy in der Partie des Sultan Saladin. Während der Vorstellung sagte er zu Hüttenbrenner „Du, ich halts nimmer aus, gehen wir ins Freie.“²⁸

Der Ausflug in die Weststeiermark

Die Familie Pachler unternahm mit dem Komponisten einen zweitägigen Ausflug nach Wildbach, der in neuerer Forschung weniger dokumentiert ist als der Aufenthalt Schuberts in Graz.²⁹ Am Morgen des 10. Septembers 1827 fuhr die Familie Pachler, gemeinsam mit Schubert, Hüttenbrenner und Jenger in die Weststeiermark.

Seit dem frühen Morgen fuhren die Pachlerischen in dem einen, Schubert und Jenger in dem anderen Steirerwägelchen bergauf und bergab [...] durch die bunthelebte Stainzer Gegend nach Deutschlandsberg und von dort, nach der Mittagsrast, weiter, wo das Tal immer enger und waldstillter wurde [...] Das war Wildbach mit dem Schlässchen der Frau von Massegg. ‚Du, das ist ein Sechsmäderlhaus, mitten in der Einsamkeit; ganz verhext und aufs lieblichste versteckt,‘ hatte Jenger gesagt. Dergleichen war Schubert lieb, und freudigen Herzens hatte er die Partie mitgemacht.³⁰

Die Geschichte des weststeirischen Anwesens – fünf Kilometer nordwestlich von Deutschlandsberg, leicht erhöht im Tal der Hohen Laßnitz (= Wildbach) – reicht in das 13. Jahrhundert zurück. Das ursprünglich von den Herren von Wildbach erbaute Gebäude wurde zwischen 1534 und 1540 von Sigmund von Wildenstein neu errichtet und erlangte nach massiven Zerstörungen durch die Türken 1788 sein heu-

26 Zitiert nach: Ebenda, S. 24.

27 Zitiert nach: Ebenda, S. 29–30. Vgl. dazu auch Roswitha Karpf, „Franz Schubert und die Steiermark“, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Musik in der Steiermark. Katalog zur Landesausstellung 1980*, Graz 1980, S. 318. Siehe dazu auch den Beitrag von Andrea Lindmayr-Brandl im vorliegenden Band.

28 Zitiert nach: Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827 [1. Teil]“, S. 33. Vgl. auch: Christa Höller, „Franz Schubert in der Steiermark“, in: Michael Nagy (Hg.), *Vom Pasqualatibaus. Musikwissenschaftliche Perspektiven aus Wien*, Heft 4, Wien 1994, S. 42.

29 Zum Ausflug in Wildbach vgl. insbesondere: Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827 [1. Teil]“, S. 31–33.

30 Bartsch, *Schwammerl*, S. 215.

tiges Aussehen: rund um einen kleinen, zentralen Innenhof ein geschlossenes, dreigeschossiges Gebäude, dessen unscheinbarer Eingang im Norden liegt. Darüber wurde vom Grazer Schubertbund eine Gedenktafel angebracht. Gegen Süden mit zwei Ecktürmen und einem großzügigen Balkon eröffnet sich der fast bauerlich anmutende Schlossgarten über eine Freitreppe bis zum Bach hin. Der Dichter Johann Kalchegger von Kalchberg (1765–1827) besaß Wildbach von 1795 bis 1799; von den Grafen Lichtenberg erwarb im Jahre 1801 Johann Massegg (1764–1823) das Schloss, welches sich bis heute im Besitz von dessen Nachkommen befindet.

Johann Massegg, welcher mit Maria Anna, Tochter des Grazer Bäckermeisters Matthias Tax und der Anna Katharina, geb. Schirnbrandt, verheiratet war, starb 1823 im Alter von 35 Jahren auf Wildbach und hinterließ sieben Kinder, sechs Töchter und einen Sohn, der noch im Kindesalter sterben sollte. Dr. Karl Pachler, Sohn des Anton Elias Pachler und der Josefa, geb. Tax, ein Neffe der Witwe, wurde zum Vormund der Kinder bestimmt. Anna Massegg war zur Zeit des Besuches von Franz Schubert also Hausherrin im von Bartsch erwähnten „*Sechsmäderlhaus*“ (Abb. 3).

In der weit verzweigten Ahnenreihe³¹ der Familien Massegg und Pachler finden sich zahlreiche klingende Namen wie Czernin, Malfatti³² oder von Hoffer-Sulmthal, aber auch der deutsche Bildhauer Fritz Klimsch (1870–1960), der Bundesobmann des Steirischen Sängerbundes, Viktor von Schmeidel (1856–1920), sein Sohn, der Landesmusikdirektor und langjährige Leiter des Steiermärkischen Musikvereins, Hermann von Schmeidel (1894–1953)³³, die Grazer Volksschauspielerin Lori Weiser-Lauter (1883–1964)³⁴, der international renommierte Rechtsgelehrte und Rektor der Grazer Universität, Walter Wilburg (1905–1991) und jüngst die österreichische Schauspielerin Nora von Waldstätten (geb. 1981).

Vor etwa 20 Jahren fand in der sogenannten Orangerie, also im Gewächshaus des Schlosses Wildbach, dessen Inneneinrichtung nach Plünderungen durch die Rote Armee teilweise verloren ging, ein Konzertabend mit Musik von Franz Schubert und seinen Zeitgenossen statt, an welchem die Sopranistin Regina Schörg mitwirkte. Der amerikanische Bariton Thomas Hampson, welcher mit lebhaftem Interesse musik-

31 Der „Familienstammbaum“ reicht bis in die 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts und hängt im Original auf Schloss Wildbach. Die derzeitige Besitzerin hat dem Verfasser freundlicherweise eine Abschrift überlassen.

32 Natalie Baronin Malfatti (Lebensdaten unbekannt), verehel. von Czernin, war eine Nichte der Komponistin Therese Malfatti (1792–1851).

33 Vgl. Alexander Rausch, Art. „Schmeidel, Hermann Ritter von“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Stand: 2009, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e100> (7.12.2021).

34 Sie war die meistgesuchte Lehrerin für dramatischen Unterricht in Graz, zu ihren Schülerinnen zählten u.a. Trude Marlen und Angela Salloker.

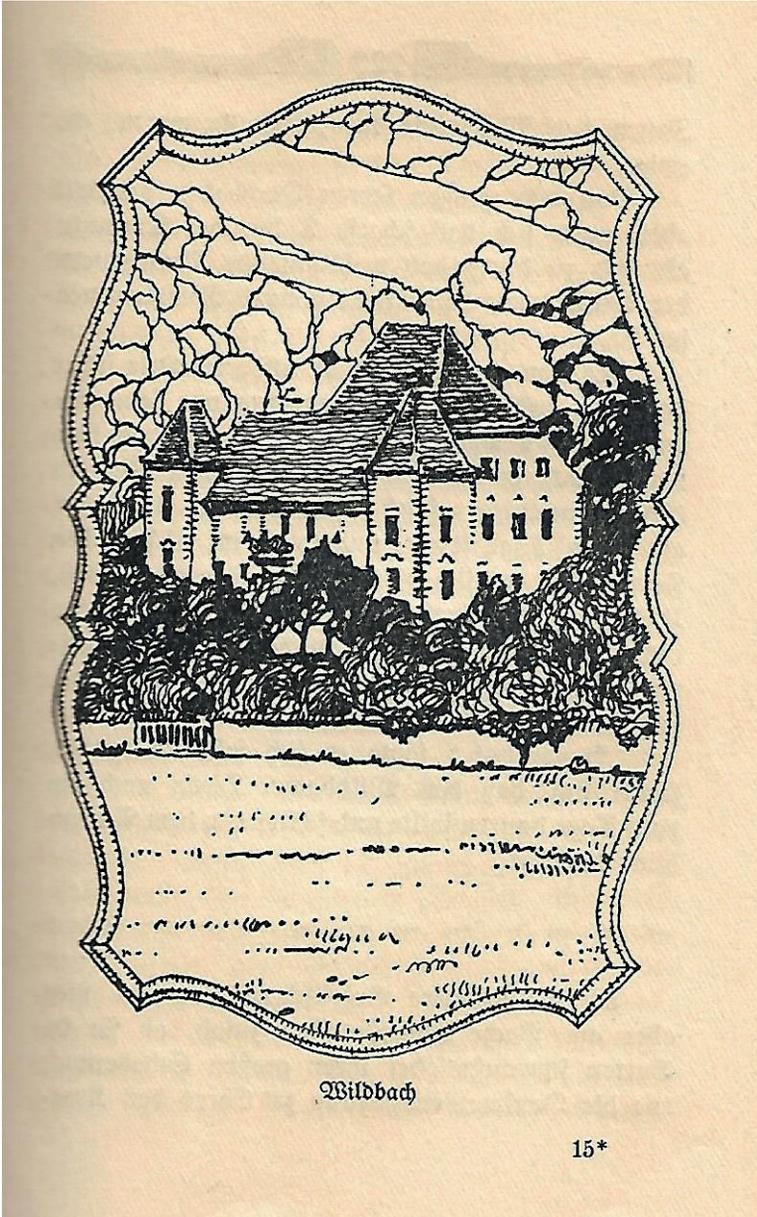


Abb. 3: Schloss Wildbach, in: Rudolf Hans Bartsch, *Schwammerl. Ein Schubert-Roman*, Leipzig 1912

historisch bedeutende Orte aufsucht, kam im Februar 2021 für ein mögliches Fernsehprojekt mit nach Wildbach.³⁵

Zurück in das Jahr 1827. Im sogenannten Blauen Zimmer in der ersten Etage des Schlosses, mit Blick auf Garten und Bach, traf sich die Gesellschaft, um Schubert'sche Werke aufzuführen, wobei der Komponist lediglich Teil des Publikums war. Maria Masegg, die älteste der Töchter, wurde von ihrem Lehrer Patritz Fuchs (1789–1867) am Klavier begleitet, der selbst wiederum seine Tochter Marie mitgebracht hatte. Fuchs, aus dem nahen Frauental stammend, war der Vater der Komponisten, Dirigenten und Pädagogen Johann Nepomuk (1842–1899) und Robert Fuchs (1847–1927). Marie Bischof (1828–?), geb. Maria Antonia Fuchs, Patritz' Tochter, wurde als Sängerin unter dem Namen „Sulmtaler Nachtigall“ in weiten Teilen der Steiermark bekannt. Sie war mit Martin Bischof verheiratet, welcher als Lehrer und Organist in Wies bei Eibiswald tätig und der erste Lehrer seiner Schwäger Johann Nepomuk und Robert war.

Johann Nepomuk Fuchs sollte um die Jahrhundertwende nachhaltigen Einfluss auf die Gesamtausgabe der Werke Franz Schuberts nehmen, Robert Fuchs wurde u.a. zum Lehrer der steirischen Komponisten Robert Stolz (1880–1975)³⁶ und Richard Heuberger (1850–1914).

Übermittelt ist ein Brief Anna Maseggs an Marie Pachler vom 25. Oktober 1827, in dem der Aufenthalt in Wildbach als außergewöhnliches Ereignis beschrieben wird:

*Unvergesslich ist uns der Tag, den Sie, mit den andern lieben Begleitern bey uns zugebracht haben, u. ich dachte mir schon oft im Stillen, diesen Tag möchte ich mir noch einmal zurückerufen, u. dass er recht lange dauern sollte, den [sic] so etwas werden wir wieder lange entbehren müssen, u. wir wissen gar nicht wie uns diese Ehre zu Theil geworden ist, diese liebe Gesellschaft in unserem Hause gehabt zu haben.*³⁷

Die Tochter Anna Maseggs, Anna Pendl (Lebensdaten unbekannt), erinnerte sich gerne daran, was ihre Mutter von diesem Abend im Schloss Wildbach 1827 zu berichten wusste:

*Sie sprach noch in ihren alten Tagen mit Berührung und Glückseligkeit davon, dass sie damals als junges Mädchen das Glück gehabt habe, einige der schönsten Lieder Schuberts – u.a. nannte sie stets den ‚Wanderer‘ – ihm selbst vorzusingen; die Klavierbegleitung habe jedoch nicht Schubert selbst besorgt, sondern ihr Musiklehrer Fuchs aus Frauental bei Deutschlandsberg, Vater des Komponisten und jetzigen Professors am Wiener Konservatorium Robert Fuchs und des verstorbenen Hofkapellmeisters Johann Fuchs. Schubert sei sehr befriedigt gewesen von dem Vortrage der Lieder, sowie von dem Aufenthalt in Wildbach, und sei mit dem Versprechen geschieden, nächstes Jahr seinen Besuch in Wildbach zu wiederholen.*³⁸

35 Unter meiner Betreuung soll das Projekt im Sommer 2022 realisiert werden.

36 Vgl. Robert u. Einzi Stolz, *Servus Du. Robert Stolz und sein Jahrhundert*, München 1980, S. 46.

37 Zitiert nach: Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827 [1. Teil]“, S. 32.

38 Ohne Datierung. Zitiert nach: Ebenda, S. 31f.

Dass Schuberts Spitzname „Schwammerl“ auf die Tatsache zurückzuführen sei, er hätte den in der gesamten Region verbreiteten Schilcher wie einen Schwamm in sich aufgesogen, war eine in der Weststeiermark weit verbreitete Mär. Diese Erzählung fußt wohl darauf, dass sich im Garten des Schlosses Wildbach ein uralter Weinstock der „Blauen Wildbacher Traube“ an das Gebäude schmiegt, der heute als der älteste erhaltene Stock dieser Rebsorte gilt. Auf jeden Fall soll er von seinen Gastgebern zwei Flaschen des Weines als Geschenk mitbekommen haben. Jenger soll danach im Freundeskreis nur mehr „Schilcherl“ genannt worden sein.³⁹ Ebenso gerne wird in der Gegend übrigens erzählt, dass Schubert die am Schloss vorbeiführende Sulm als Anregung für das Lied *Die Forelle* D 550 verwendet habe.⁴⁰

Nichtsdestotrotz entstanden einige bedeutendere Kompositionen Franz Schuberts in Graz, darunter *Graetzer Walzer* D 924, *Graetzer Galopp* D 925, wie auch zwei Lieder *Heimliches Lieben* D 922 und *Eine altschottische Ballade* D 923⁴¹. Die Lieder Op. 106 (*Heimliches Lieben, Das Weinen, Vor meiner Wiege, An Sylvia*), erschienen in Wien 1828 bei Anton Diabelli, sind „der Wohlgeborenen Frau Marie Pachler gewidmet“.⁴² Marie Pachler hatte Schubert auch den Sammelband *Gedichte* (Wien 1825) des steirischen Dichters Karl Gottfried von Leitner (1800–1890) zur Liedvertonung empfohlen, darin enthalten sind u.a. die Texte der oben genannten Lieder Op. 106/2 *Das Weinen* D 926, 106/3 *Vor meiner Wiege* D 927. Weitere Vertonungen von Leitners Gedichten sollten aus der Hand Schuberts folgen. Der – Marie Pachlers Sohn Faustus gewidmete – *Marsch in G-Dur* für Klavier zu vier Händen, der *Kindermarsch* D 928, wurde von Marie Pachler anlässlich des bevorstehenden Namenstages von Karl Pachler in Graz in Auftrag gegeben, aber erst im darauf folgenden Monat von Schubert komponiert und nach Graz übermittelt – der Namenstag von Karl Pachler war am 4. November 1827. Zuletzt sei auf die Lieder D 834 und D 853 (op. 93/1 und 2) und den Wortlaut auf dem Titelblatt verwiesen: *Im Walde und auf der Brücke. Zwey Gedichte von Ernst Schulze. In Musik gesetzt für eine Singstimme und Pianoforte-Begleitung von Franz Schubert während seiner Anwesenheit in Gratz. Verlegt bey I. A. Kienreich in Gratz [1828].*⁴³

39 Vgl. Ernst Hilmar, Art. „Wildbach“, in: Ernst Hilmar u. Margret Jestremski (Hg.), *Schubert-Lexikon*, Graz 1997, S. 508.

40 Das Lied entstand in Wirklichkeit schon zehn Jahre früher. Vgl. Ilija Dürhammer, Art. „Die Forelle“, in: Ernst Hilmar u. Margret Jestremski (Hg.), *Schubert-Lexikon*, Graz 1997, S. 84.

41 Autograph der beiden Lieder in The Morgan Library & Museum, USA: <http://www.themorgan.org/music/manuscript/115645> (15.2.2022).

42 Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek SH.Schubert.383 MUS MAG <http://data.onb.ac.at/rec/AC09155679>

43 Die Lieder entstanden wesentlich früher, es handelt sich hier um den Grazer Erstdruck durch den Verlag Kienreich. Musiksammlung der Österreichische Nationalbibliothek, SH.Schubert.340 MUS MAG, <http://data.onb.ac.at/rec/AC09155638>. Siehe zur fälschlichen Information auf dem

Den bleibenden Eindruck, den der Ausflug nach Wildbach hinterließ, erwähnt Jenger in seinem Brief an Marie Pachler vom 27. September 1827. Und im persönlichen Dankeschreiben Schuberts, das diesem Brief beigelegt ist, werden ebenso Wildbach und Anna Masseggs Tochter erwähnt.⁴⁴

Zweifellos zählten die Tage in der Steiermark zu den letzten unbeschwerten in Franz Schuberts späten Jahren, wovon auch der erwähnte Brief des Komponisten vom 27. September 1827 an Marie Pachler Zeugnis gibt.⁴⁵

Euer Gnaden! [...] In Grätz erkannte ich bald die ungekünstelte und offene Weise mit und neben einander zu seyn, in dem ich bei längerem Aufenthalt sicher noch mehr eingedrungen seyn würde. Besonders werde ich nie die freundliche Herberge mit ihrer lieben Hausfrau, dem kräftigen Pachleros und dem kleinen Faust vergessen, wo ich seit langer Zeit die vergnügtesten Tage verlebt habe. In der Hoffnung, meinen Dank auf eine würdige Weise noch an den Tag legen zu können, verharre ich mit aller Hochachtung Euer Gnaden Ergebenster Frz. Schubert⁴⁶

Conclusio

Ein kleines Stück meiner eigenen Familiengeschichte, literarisch und musikalisch verwertet, das über verwandtschaftliche, freundschaftliche und kollegiale Verbindungen von Wien nach Graz und in die Weststeiermark entstand, ist zwar nicht zu musikhistorischem Welterbe geworden, aber Franz Schuberts unbeschwerte Tage in der Steiermark haben bis heute im (west)steirischen Musik-Selbstverständnis stolze Spuren hinterlassen.

Titelblatt der Lieder: Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827 [2. Teil]“, S. 94, Fußnote 1: „Die Entstehungszeit ist darauf [Titelblatt] durch Anselm Hüttenbrenners Schuld falsch angegeben“.

44 Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827 [2. Teil]“, S. 94–96. Noch ein Jahr später, am 6. September 1828, spricht Jenger in seinem Brief an Marie Pachler, in dem ein weiterer Besuch mit Schubert in Graz angedacht wurde, der freilich nicht zustande kommen sollte, von der Erinnerung an Wildbach und den anwesenden Personenkreis im Herbst des Vorjahres. Ebenda, S. 105.

45 Vgl. Karpf, „Franz Schubert und die Steiermark“, S. 319f.

46 Zitiert nach: Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827 [2. Teil]“, S. 96–97.

Familie Schweighofer und Dokumente zum musikalischen Salon-Repertoire in Graz

KLAUS HUBMANN

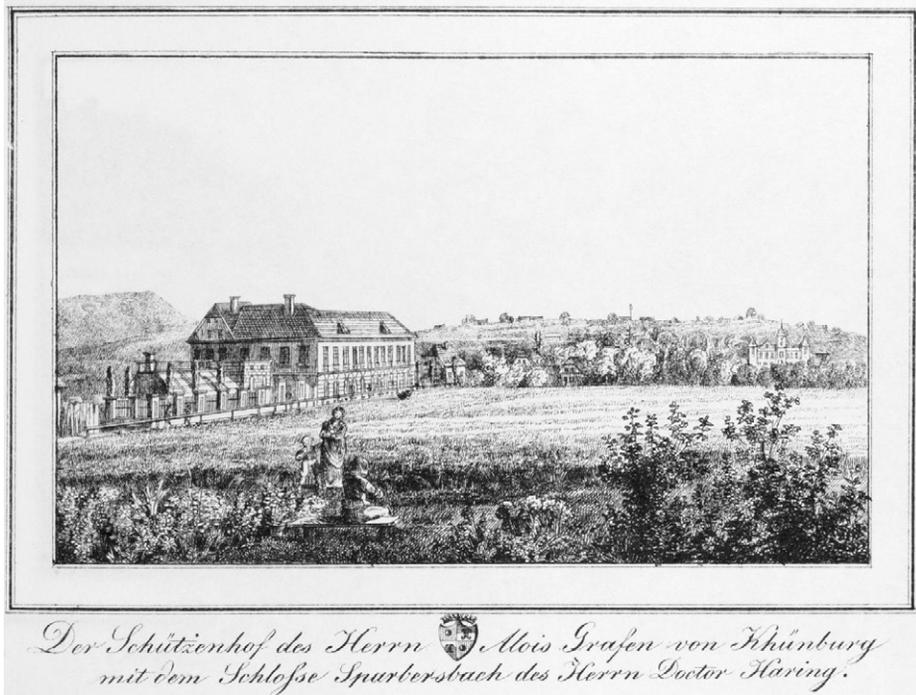


Abb. 1: Schützenhof (links) und Schloss Sparbersbach bzw. „Hallerschlössl“ (rechts), Lithographie von Joseph Franz Kaiser, Graz 1827, Wikimedia

Wahrscheinlich angeregt durch die regelmäßig abgehaltenen musikalisch-literarischen Salonabende der Pianistin Marie Koschak-Pachler (1794–1855)¹ in deren Wohnhaus, dem sogenannten „*Rabenschinderhaus*“ gegenüber der Stadtpfarrkirche in der Grazer Herrengasse, veranstaltete auch das mit der Familie Pachler befreundete Ehepaar Dr. Joseph und Katharina Schweighofer, nur wenige Häuser weit ent-

1 Georg Locher, *Der Salon Marie Pachlers – ein Beitrag zur österreichischen Elitenforschung*. Phil. Diss. Karl-Franzens-Universität, Graz 1990; Ingeborg Harer, Art. „Marie Pachler“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard u. Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand: 2015, aktualisiert 2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000611 (25.6.2022).

fernt, am Hauptwacheplatz oder auf ihrem Gut in der sogenannten Einöde,² einem Landstrich nördlich von Grottenhof im heutigen 15. Grazer Stadtbezirk Wetzelsdorf, ähnliche Zusammenkünfte. Die raren Berichte über diese Salonabende sind rasch aufgezählt. Den ersten Hinweis verdanken wir dem Grazer „k.k. Oberamtscontrollor“ Franz Schubert (ca. 1792–18.9.1860),³ der in einem Antwortschreiben vom 19.7.1858 dem Wiener Musikkritiker Ferdinand Luib (1811–1877) über den Graz-Besuch seines berühmten Namensvetters im September 1827 unter anderem Folgendes berichtete:

Einen Abend hat Schubert mit Jenger⁴ auch beim Dr. Schweighofer [...], der damals im sogenannten Hallerschlössl am Ruckerlberg eine Sommerwohnung innehatte, zugebracht, und er war an diesem Abend im Kreise dieser so liebenswürdigen, für die klassische Musik so begeisterten Familie ganz besonders vergnügt. Wir glaubten Schubert dadurch besonders zu ehren, daß wir an diesem Abend mehrere seiner Kompositionen zur Aufführung brachten; allein nach einiger Zeit sagte er zu mir: ‚Hört’s jetzt auf mit meinen Kompositionen, die hör ich in Wien genug; laßt’s mir lieber etwas Steirisches hören.‘ Als hierauf ein Fräulein Kathi von Graveneck mehrere steirische Lieder vortrug, war Schubert ganz entzückt davon.⁵

Otto Erich Deutsch (1883–1967) wies in seinem Kommentar zu dieser Briefstelle darauf hin, dass der Advokat Dr. Franz Haring (ca. 1787–1.12.1841)⁶ zur fraglichen Zeit

-
- 2 Vgl. Gedicht *An die Einöde* von Amand Berghofer (1745–1825), abgedruckt in: *Illyrisches Blatt zum Nutzen und Vergnügen* Nr. 47, 21.11.1823, S. 1; dort ist im Kommentar zur Verszeile „*Erquickend, baldreich lächelt mich des Freundes Garten an*“ Folgendes zu lesen: „*Schweighofer=Garten in der Einöde – so heißt noch ein Theil des Gebirges bey Grätz.*“
- 3 Der etwa fünf Jahre ältere „Grazer“ Franz Schubert war in den späten 1820er-Jahren Akzessist der Zollgefallen-Administration, spielte Violoncello und wurde 1829 als Nachfolger des Kunst- und Musikalienhändlers Franz Deyrkauf jun. (1781–1839) zum *Musikalien-Inspector* des Steiermärkischen Musikvereins gewählt. Auch in den Jahren 1831 bis 1834 und 1841 bis 1844 gehörte er dem Ausschuss des Musikvereins an; siehe: Ferdinand Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines. Festschrift zur Feier des fünfundsiebenzigjährigen Bestandes des Vereines*, Graz 1890, S. 86 bzw. S. 223; er starb als „k. k. Oberamtscontrollor“ im Alter von 68 Jahren in Graz; siehe: *Grazer Zeitung* Nr. 215, 19.9.1860, S. 14.
- 4 Johann Baptist Jenger (1793–1856), Beamter und Musiker aus dem engsten Freundeskreis Franz Schuberts, war von 1818 bis 1825 als Adjunkt in der k.k. Feldkanzlei in Graz tätig. Auf seine Initiative geht die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft des Steiermärkischen Musikvereins 1823 an Franz Schubert sowie dessen Graz-Aufenthalt im September 1827 zurück; zu Jenger siehe u.a.: Werner Aderhold, „Johann Baptist Jenger – der Mittler“, in: Eva Badura-Skoda, Gerold W. Gruber, Walburga Litschauer u. Carmen Ottner (Hg.), *Schubert und seine Freunde*, Wien 1999, S. 303–310.
- 5 Zitiert nach: Otto Erich Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1957, Neuauflage 1983, S. 122. Zu „*Kathi von Graveneck*“ vgl. ebenda, S. 123–124. Zu Schuberts Aufenthalt im Hallerschlössl siehe auch die Mitteilung von Ferdinand Kirchlehner an Ferdinand Luib (Graz, 12.4.1858), in: ebenda, S. 106–107.
- 6 Der *Hof- und Gerichtsadvokat* Dr. Franz Xaver Haring starb am 1.12.1841 54-jährig in Graz an „*Gehirnlähmung*“ (Schlaganfall); *Grätzer Zeitung* Nr. 193, 4.12.1841, S. 4 und *Pfarrre Graz-St. Peter Sterbebuch* VII 1834–1844.

das Schloss Sparbersbach,⁷ auch „Hallerschlössl“ genannt, in Graz besaß (Abb. 1). Wenngleich es unbestritten ist, dass sich der Wiener Franz Schubert während seines Besuchs in Graz im Hallerschlössl aufhielt und dort im Grazer Freundeskreis musiziert wurde,⁸ wäre es denkbar, dass der Berichterstatter das vergnügliche Treffen mehr als 30 Jahre danach nicht mehr genau lokalisieren konnte bzw. ein solches vielleicht auch zusätzlich in der Wohnung der Familie Schweighofer am Hauptwacheplatz oder in der besagten „Einöde“ stattfand. Wer weiß? Der Grazer k.k. Statthaltereibeamte Ferdinand Kirchlehner (6.4.1835–15.7.1901)⁹ schrieb am 12.4.1858 an Ferdinand Luib: „*Der gegenwärtige Präses-Stellvertreter des [Musik]Vereines, Dr. von [sic] Schweighofer, hat mir jedoch mitgeteilt, daß sich Schubert im Jahre 1827 während seines 14 tägigen [sic] Aufenthaltes viel in seiner Gesellschaft bewegte.*“¹⁰ Dr. Joseph Schweighofer (12.2.1791–29.11.1862) jedenfalls gehörte bereits damals zu den bekanntesten Grazer Persönlichkeiten. Er war zunächst Fiskal-Adjunkt in der Grazer Finanzprokuratur und wurde „mittels allerhöchster Entschließung“ vom 20.7.1840 als Nachfolger von Dr. Joseph von Varena (1769–1843) zum „*Kammer=Procurator in der Steiermark mit dem Titel und Charakter eines Gubernialrathes*“ ernannt.¹¹ Er war „*teilnehmendes Ehrenmitglied*“ und 1829 sowie 1831 bis 1851 als „*Repräsentant*“ im Ausschuss des Steiermärkischen Musikvereines. Zu Beginn des Jahres 1862 vermeldete die Grazer *Tagespost*, dass „*der jubilirte k. k. Oberfinanzrath und Finanzprocurator [...] zum Leidwesen seiner zahlreichen Freunde lebensgefährlich erkrankt*“ ist.¹² Am 1.12.1862 erschien, sehr prominent auf der ersten Seite der Grazer *Tagespost* platziert, ein Nachruf auf Joseph Schweighofer, den der unbekannte Verfasser als einen „wegen

7 Gustav Graf Stainach, *Historisch-Topographische Beschreibung von Graz en miniature*, Graz 1844, S. 106: „*Das auf dem Rukerlberg stehende Sparbersbach gehörte denen Dinersperg, nach 1790 der Familie ‚Haller‘, daher auch ‚Hallerschlössl‘ genannt, 1830 dem Advokaten Haring und nun seiner Witwe*“. Am 26.3.1827 kündigte die *Grätzer Zeitung* u.a. die bei Joseph Franz Kaiser erschiene Lithographie „*Schützenhof des Herrn Grafen v. Khüenberg mit dem Schlosse Sparbersbach des Herrn Dr. Haring*“ an (*Grätzer Zeitung* Nr. 49, 26.3.1827, S. 32). 1825 wird noch Anna Zuech als Besitzerin geführt (*Schematismus für Steyermark und Kärnten auf das Jahr 1825*, S. 325). Haring könnte das kleine Schloss demnach frühestens im Laufe des Jahres 1825 erworben haben; vgl. dazu auch: Otto Erich Deutsch, „*Schuberts Aufenthalt in Graz 1827. Neue Beiträge zur Biographie des Meisters*“, in: *Die Musik*, 6. Jg., Bd. 22 (1907), S. 25 (Anm. 2).

8 Siehe auch den Beitrag von Andrea Lindmayr-Brandl im vorliegenden Band.

9 Der in Wien geborene k.k. Hofrath Ferdinand Kirchlehner übersiedelte 1848 mit seinen Eltern nach Graz und trat nach Absolvierung seines Studiums 1857 bei der Statthaltereie in den Staatsdienst ein. Er spielte Klavier, war von 1855 bis 1858 Musikalien-Inspektor, von 1858 bis 1868 Sekretär, 1871/72 Vorsitzender des Steiermärkischen Musikvereines und wurde 1881 dessen Ehrenmitglied (Nachruf in: *Grazer Volksblatt* Nr. 193, 17.7.1901, S. 2; Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, S. 222; Pfarre Graz–Straßgang, *Sterbebuch VII 1887–1901*).

10 Zitiert nach: Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 107.

11 *Grätzer Zeitung* Nr. 134, 22.8.1840, S. 1.

12 [*Grazer*] *Tagespost* Nr. 2, 3.1.1862, S. 3.

der Liebenswürdigkeit seines Charakters und einer seltenen Herzengüte in den weitesten Kreisen“ allgemein beliebten Mann bezeichnete:

Der Verbliebene war einst mit seiner vor ihm verstorbenen Lebensgefährtin der Mittelpunkt eines gastfreundlichen Hauses, in dessen Räumen Jeder willkommen war, der feinere Lebensbildung oder Verdienste um Kunst und Wissenschaft mitbrachte und Viele, sowohl in Graz Einheimische als Fremde, erinnern sich noch mit wahren Vergnügen der heiteren Stunden, welche, geistig angeregt, im Schooße dieser lebenswürdigen Familie theils in der Stadt, theils auf dem reizenden Besitzthume in der ‚Einöde‘ und früher in Krems entschwanden.¹³

Hier sind Besitzungen in Krems bei Voitsberg gemeint, die Katharina Schweighofer, geb. Neit(er) (17.8.1791–1.11.1854) 1815 in die Ehe mitbrachte. Im Jahre 1800 hatte Anna Gamillschegg, die Witwe des Gründers und Inhabers der Kremser Blechschmiede, Georg Gamillschegg, das Werk ihrer damals gerade einmal neunjährigen Nichte Katharina überschrieben. Diese führte das „*Hammerwerk und die Schwarz- und Weißblechfabrik Crems*“ unter dem Firmennamen „*Johann Georg Neitter*“ bis Anfang des Jahres 1848. Am 25.1.1848 schließlich verkaufte Katharina Schweighofer das Kremser Eisenwerk, das Hammerwerk in Obergraden und den (kaltstehenden) Hochofen in Salla an Erzherzog Johann.¹⁴

Den konkretesten Hinweis auf den Schweighofer’schen Salon aber verdanken wir Julius Bunzel (1873–1942), der für seine 1911 erschienene Studie über den Vorgänger Schweighofers als „*Kammerprocurator und Gubernialrat*“, Joseph von Varena, einem wichtigen Förderer Ludwig van Beethovens,¹⁵ möglicherweise noch auf persönliche Auskünfte der einzig überlebenden Schweighofer-Tochter, Sophie Marianne Josepha von Schreiner (7.6.1828–30.1.1912) zurückgreifen konnte.

Das Schweighofersche Haus erfreute sich unter der kunstsinnigen Bevölkerung des vormärzlichen Graz sogar eines besonders guten Rufes und an den Musikaufführungen und Leseabenden, die nach Wiener Muster dort stattfanden, nahm stets die geistige Elite der Grazer Gesellschaft teil. Es wurden an solchen Abenden häufig ganze Akte aus Mozartschen Opern aufgeführt [...].¹⁶

13 *Grazer Zeitung* Nr. 276, 1.12.1862, S. 2.

14 Hans Jörg Köstler, „Die Stahlerzeugung in der Weststeiermark mit besonderer Berücksichtigung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* 91/92 (2000/01), S. 468; mit Wirkung vom 19.5.1848 wurde die „*Blechfabrik sammt Hammerwerk zu Krems Johann Georg Neitter, oder Giovanni Giorgio Neitter*“ wegen des erfolgten Verkaufes aus dem „*Mercantil- und Wechselprotokolle*“ gelöscht; siehe: *Steiermärkisches Amtsblatt zur Grätzer Zeitung* Nr. 94, 14.6.1848, S. 516.

15 Siehe: Michael Nemeth, *Beethovens Beziehungen zu Graz unter besonderer Berücksichtigung des Konzertwesens zu Lebzeiten des Komponisten*, Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz 2003.

16 Julius Bunzel, *Der Lebenslauf eines vormärzlichen Verwaltungs-Beamten. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Innerösterreichs*, Wien 1911, S. 34.

Erfreulicherweise konnte vor wenigen Jahren ein Musikalienbestand ausfindig gemacht werden, der sich einst im Besitz der oben bereits genannten, vor 110 Jahren verstorbenen Grazerin Sophie von Schreiner befand.¹⁷ Ein bedeutender Teil dieser Musikaliensammlung geht auf ihre Eltern Joseph und Katharina Schweighofer zurück. Obwohl angenommen werden kann, dass sich der Bestand an Musikalien nicht mehr zur Gänze in seinem ursprünglichen Umfang präsentiert, lässt dieser doch gewisse Rückschlüsse auf das Repertoire eines biedermeierlichen Salons in Graz zu. Darüber hinaus finden sich mehrere Belege für ein beeindruckendes Netzwerk einer wohlhabenden und sehr angesehenen Bürgersfamilie, welche viele Jahrzehnte lang rege Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten aus Kunst, Wissenschaft und Politik pflegte.

Der wohl interessanteste Teil des ursprünglichen Bestandes besteht aus einer großen Anzahl von Erst- und Frühdrucken von Liedern Franz Schuberts, die offenkundig vom Ehepaar Schweighofer systematisch angeschafft wurden und meist mit dem Rundstempel „Do[ktor] J[oseph]:/Schweighofer“ als Besitzvermerk versehen sind (Abb. 2).



Abb. 2: Stempel mit Besitzvermerk von Dr. Joseph Schweighofer

17 Der Notennachlass der Sophie von Schreiner befindet sich heute in Grazer Privatbesitz.

Dabei handelt es sich im Einzelnen um folgende Editionen:

Titel	Opuszahl	Verlag
Erlkönig	op. 1	A. Diabelli & Comp.; 766
Gretchen am Spinnrade	op. 2	A. Diabelli & Comp.; 767
Der Wanderer	op. 4	A. Diabelli & Comp.; 773
Morgenlied		
Wandrer's Nachtlid		
Rastlose Liebe	op. 5	A. Diabelli & Comp.; 789
Nähe des Geliebten		
Der Fischer		
Erster Verlust		
Der König in Thule		
Gesänge des Harfners	op. 12	A. Diabelli & Comp.; 1161
Der Schäfer und der Reiter	op. 13	A. Diabelli & Comp.; 1162
Lob der Thränen		
Der Alpenjäger		
Die schöne Müllerin	op. 25	A. Diabelli & Comp.; 3525-29
Die Forelle (ohne Vorspiel)	op. 32	A. Diabelli & Comp.; 1703
Die Forelle (mit Vorspiel)	op. 32	A. Diabelli & Comp.; 3321 (Neue Ausgabe)
Der Pilgrim und der Alpenjäger	op. 37	Joseph Czerny; 71 (2x)
Der Einsame	op. 41	A. Diabelli & Comp.; 2251
Der Wanderer an den Mond	op. 80	Tobias Haslinger; 5028
Das Züggelöcklein		
Im Freyen		
Lied der Anne Lyle	op. 85	A. Diabelli & Comp.; 2877
Gesang der Norna		
Winterreise	op. 89	Tobias Haslinger; 5101 u. 5113
Die Sterne	op. 96	A. Diabelli & Comp.; 3160
Jägers Liebeslied		

Titel	Opuszahl	Verlag
Wandlers Nachtlied		
Fischerweise		
Der blinde Knabe	op. 101	A. Diabelli & Comp.; 3058
Der blinde Knabe	op. 101	A. Diabelli & Comp.; 3546 (Neue Ausgabe)
Auf dem Strom (mit Horn)	op. 119	A. Diabelli & Comp.; 3550 (m. Horn- u. Violoncello-Stimme)
Drang in die Ferne		Beilage zur Wiener Zeitsch. 36/1823
Der zürnende Barde		A. Diabelli & Comp.; 3706
Am See		
Abendbilder		
Des Sängers Habe		A. Diabelli & Comp.; 3704
Hippolits Lied		
Abendröthe		
Ständchen		
Schwanengesang		Tobias Haslinger; 5370

Auf der dritten Umschlagseite des Anton Diabelli-Druckes von Schuberts *Die schöne Müllerin* ist, wahrscheinlich als Erinnerungsstück, ein handschriftlicher Leihschein von Johann Baptist Jenger eingeklebt (Abb. 3). Da auf diesem auch späte Schubert-Ausgaben, wie z.B. die Zyklen *Schwanengesang*, 1829 bei Haslinger, oder *Die schöne Müllerin*, 1830 bei Diabelli publiziert, angeführt sind, kann mit Recht angenommen werden, dass Jengers Anfrage mit einem späteren Graz-Besuch, wahrscheinlich im Laufe der 1830er-Jahre, zusammenhängt.

Auffallend ist, im Gegensatz zu dieser recht beeindruckenden Sammlung von Klavierliedern, das praktisch vollkommene Fehlen jeglicher Klaviersololiteratur oder Kammermusik Franz Schuberts. Mit einer einzigen, aber bemerkenswerten Ausnahme, nämlich den *Variationen über ein französisches Lied* für das Piano-Forte auf vier Hände verfasst und dem *H^m Ludwig van Beethoven zugeeignet von seinem Verehrer und Bewunderer Franz Schubert. 10^{tes} Werk*, 1822 bei Anton Diabelli in Wien erschienen. Das Exemplar trägt auf der Titelseite rechts unten einen mit Tinte geschriebenen Besitzvermerk „Faust“, ein ziemlich eindeutiger Hinweis auf Faust Pachler (1819–1891), den einzigen Sohn Dr. Karl und Marie Pachlers (Abb. 4). Die interessanten und aufführungspraktisch aufschlussreichen, mit Bleistift geschrie-

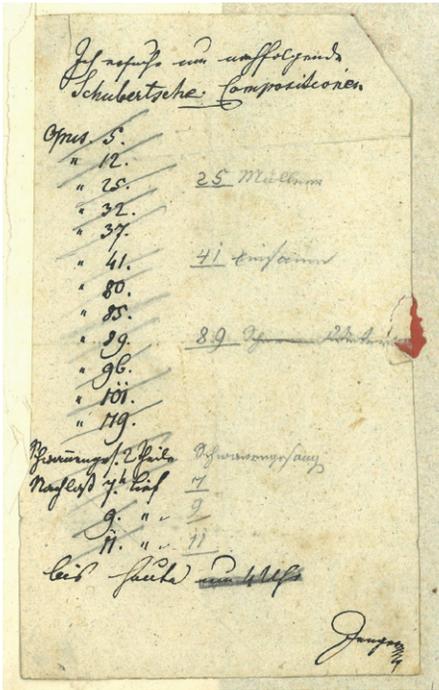


Abb. 3: handschriftlicher Leihschein von Johann Baptist Jenger (nach 1830)

benen Fingersätze und das Fehlen des Schweighofer-Rundstempels oder anderer Vermerke deuten darauf hin, dass dieses Exemplar wohl ursprünglich aus dem Besitz der Pachlers stammen dürfte. Vielleicht wurde es ausgeliehen und nie retourniert oder kam durch Schenkung an die befreundete Familie.

Einen weiteren großen Teil des Bestandes macht das gesamte Werk für Klavier-Solo und die Klavierkammermusik aus der im August 1828 angekündigten *Collection complète des oeuvres [...] composées par Louis van Beethoven* des Frankfurter Verlegers Franz Philipp Dunst (1802–1851) aus. Ein zusätzliches, zusammengebundenes Heft mit den Klaviersonaten op. 3, op. 10 Nr. 1, op. 13 und op. 27 Nr. 1 sowie den Klavier-Variationen op. 3 und der Polonaise in F-Dur für Klavier zu vier Händen, einer Bearbeitung des vierten Satzes (Allegretto alla Polacca) aus der Serenade

für Streichtrio op. 8, ebenfalls mit dem Rundstempel des „Dr. Joseph Schweighofer“ versehen, stammt aus dem Verlag von Schuberth & Niemeyer in Hamburg und Itzehoe (um 1835).

Die älteste Notenausgabe des Bestandes ist der 1796 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene Druck von Johann Rudolph Zumsteegs *Lenore* nach einer Ballade von Gottfried August Bürger. Von Wolfgang Amadè Mozarts Opern ist nur *Die Entführung aus dem Serail* im Klavierauszug von August Eberhard Müller, ebenso bei Breitkopf & Härtel herausgegeben, vorhanden. Aus demselben Verlag stammt die Ausgabe der *XXX Gesänge mit Begleitung des Pianoforte* aus den *Oeuvres completes de Wolfgang Amadeus Mozart*. Außerdem wären noch Klavierauszüge von Christoph Willibald Glucks *Armide*, Joseph Weigls *Die Schweizer Familie*, Daniel-François-Esprit Aubers *Die Stumme von Portici* in der Ausgabe von Diabelli, mehrere Arien aus Carl Maria von Webers *Der Freischütz* und das 5. Heft der *Sammlung von 100 der beliebtesten Ouverturen in den besten Arrangements für das Piano-Forte* aus der Hofmusikhandlung von Christian Bachmann in Hannover zu nennen. Dazu kommen noch zahlreiche Ausgaben von Originalstücken und Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen von Anton Diabelli und Carl Czerny, darunter auch die seltene Vier-



Abb. 4: Franz Schubert, *Variationen über ein französisches Lied [...]*, Titelblatt

händig-Fassung der C-Dur-Messe op. 86 von Ludwig van Beethoven (1829), und anderes mehr.

Vermutlich im Laufe der 1830er-Jahre erwarb das Ehepaar Schweighofer ein größeres Notenkonvolut aus dem Besitz der gräflichen Häuser Schönborn (mit handschriftlichen Besitzvermerken „Schönborn“) und Kuenburg (mit handschriftlichen Besitzvermerken „Künburg“, meist kombiniert mit einem Wappen-Stempel). Bemerkenswert ist der Umstand, dass manche Notenausgaben beide Besitzvermerke aufweisen, was darauf hindeutet, dass die Bestände bereits vor dem Ankauf zusammengeführt waren.¹⁸ Dieser Teil der Schweighofer'schen Notenbibliothek besteht überwiegend aus Klavierauszügen gängiger Opern aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Ausgaben der Wiener Musikverlage Chemische Druckerey (Alois Senefelder), Anton Diabelli, Tobias Haslinger, Pietro Mechetti und Tranquillo Mollo bzw. Ricordi in Mailand wie z.B. Daniel-François-Esprit Auber, *Die Stumme von Portici*; Vincenzo Bellini, *Il Pirata*; Ders., *La Straniera*; Luigi Cherubini, *Die Tage der Gefahr*; Ferdinand Hérold, *Zampa oder Die Marmorbraut*; Georg Friedrich Hän-

18 Wahrscheinlich stammt dieses Notenkonvolut aus dem Besitz des k.k. Kämmerers, Graf Alois von Khünburg (1776–1839), der wie Joseph Schweighofer „teilnehmendes Ehrenmitglied“ des Steiermärkischen Musikvereines war und den sogenannten „Schützenhof“ in Graz besaß.

del, *Ouverture, nebst einigen Chören aus dem Oratorium Samson*; Friedrich Heinrich Himmel, *Trois Sonates*; mehrere Opern-Ouverturen für Klavier vierhändig und Klavier solo, Ludwig van Beethovens erste Sinfonie in einer Fassung für Klavier solo aus dem Verlag Johann Cappi in Wien; Friedrich Kalkbrenner, *Etüden* op. 20, *Grande Fantasie* op. 68, *Impromptu* op. 69 und anderes mehr.

Insgesamt fällt auf, dass manche „klassischen“ Salonrepertoire-Bereiche weitgehend oder völlig fehlen, wie z.B. die von Julius Bunzel 1911 erwähnten Mozart-Opern (siehe oben), mit einer einzigen Ausnahme, nämlich der „*Entführung*“. Überhaupt nicht vorhanden sind die ab den 1820er-Jahren in Wien und Graz so beliebten Rossini-Opern sowie die gerade in den 1830er-Jahren massenhaft publizierten Tanzkompositionen von Joseph Lanner, Johann Strauss Vater und Sohn und anderen. Auch fehlen weitestgehend Musikaliendrucke aus Grazer Verlagshäusern. Waren solche und ähnliche Kompositionen jemals Teil der Schweighofer'schen Notensammlung? Oder fehlen sie einfach wegen besonderer Vorlieben bzw. Abneigungen? Verschwanden sie vielleicht im Laufe der Jahrzehnte?

Deutlich erkennbar ist, dass die Sammeltätigkeit in den späten 1820-Jahren begonnen hatte, demnach zu einem Zeitpunkt, als die eingangs erwähnten Salonabende der Marie Pachler nach und nach im Auslaufen waren. Fanden die Schweighofer-Abende vielleicht gar nicht zur selben Zeit statt, sondern quasi als Fortsetzung? Manches deutet darauf hin.



Abb. 5: Porträt der Sophie von Schreiner, Ölbild um 1890 (Ausschnitt), Privatbesitz Ligist in der Weststeiermark

Joseph und Katharina Schweighofers Tochter Sophie Marianne Josepha (7.6.1828–30.1.1912) (Abb. 5) heiratete am 15. Oktober 1852 den Juristen und Politiker Dr. Moritz Schreiner (4.12.1824–17.3.1911), der von 1870 bis 1873 Bürgermeister von Graz, von 1867 bis 1901 Abgeordneter zum Steirischen Landtag und von 1899 bis zu seinem Tod Mitglied des Herrenhauses war. Außerdem stand er als Nachfolger von Erzherzog Johanns Sohn, Franz von Meran (1839–1891), dem Grazer Kunstverein als Präsident vor. Sophies Schwiegervater, der Staatswissenschaftler und Politiker Gustav Franz Xaver von Schreiner (6.8.1793–1.4.1872) wurde am 19.5.1868 von Kaiser Franz Joseph I. „den Statuten des Ordens gemäss und in Anerkennung seines seltenen Eifers und seiner Hingebung für die Wissenschaften, sowie seiner stets an den Tag gelegten Treue und Ergebenheit an Se. Majestät und das a. h. Kaiserhaus“¹⁹ in den Ritterstand des

¹⁹ Zitiert nach: Franz Ilwof, „Gustav Franz Ritter von Schreiner“, in: *Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, Heft 21 (1873), S. 20.

österreichischen Kaiserstaates erhoben.²⁰ Dies galt ab diesem Zeitpunkt auch für die gesamte „*eheliche Nachkommenschaft beiderlei Geschlechtes*“.

Ferdinand Bischoff (1826–1915) berichtete 1890 über die Konzertprogramme des Steiermärkischen Musikvereins der Jahre 1843 bis 1848: „*Von Dilettanten haben sich besonders die Baronessen Julie und Wilhelmine v. Erben und Fräulein Sophie Schweighofer durch ihre künstlerische Mitwirkung in den Musikaufführungen des Vereins in Concert und Kirche hervorgethan.*“²¹ Auch bei Konzerten des Grazer Vereins „*Konkordia*“, einer wahrscheinlich nur wenige Jahre existierenden, vom Violoncello spielenden Finanzbeamten und späteren „*k.k. Oberfinanz-Rath*“ Ferdinand Wallnöfer (ca. 1804–3.1.1890) ins Leben gerufenen „*ebrenwerthe[n] Musikdilettantengesellschaft*“,²² der bekannte Künstlerpersönlichkeiten wie z.B. Karl Evers (1819–1875) oder Jakob Eduard Schmolzer (1812–1886) angehörten,²³ trat Sophie Schweighofer ab 1848 als Sängerin auf.

Am 4.4.1853 fand in Graz ein Benefizkonzert für die „*Kleinkinder=Bewahranstalt*“ statt, bei welchem „*sowohl Damen als Herren zahlreich aus der höhern Gesellschaft*“ mitwirkten, u.a. „*die Frau Gräfin Seyßel d’Air als Declamatorin, die Frau Sophie Schreiner=Schweighofer als bewährte Solo=Sängerin, die Frau Gräfin Zichy=Stubenberg und Fräulein Cornelia v. Malver als ausgezeichnete Pianistinnen [...]*“.²⁴ Sogar noch als Gattin des amtierenden Grazer Bürgermeisters zierte sich Sophie von Schreiner keineswegs, im wahrsten Sinne des Wortes ihren Namen und ihre Stimme wohlthätigen Zwecken zugutekommen zu lassen. Am 30.4.1871 veranstaltete der Frauenverein für Kinderbewahranstalten unter dem Protektorat von Anna, Gräfin von Meran, geb. Plochl (1804–1885), der Witwe Erzherzog Johanns, im „*landschaftlichen Rittersaale*“ ein Wohltätigkeitskonzert, bei welchem Sophie Edle von Schreiner, Maria Moser und Rosa Girzick „*Soli zu übernehmen so gütig waren.*“²⁵ Aufgeführt wurde Felix Mendelssohn Bartholdys Musik zu *Racine’s Tragödie Athalie*

20 Nachtrag im Taufbuch VI 1858–1871, Graz-Dom zum Eintrag Nr. 52 vom 21.7. bzw. 3.8.1867 „Emerich Franz Maria Schreiner“: „*infolge des Erlasses der Statthalterei in Graz dto 2 Aug[ust] 1895 Z.22026*“: „*S[ein]e k.k. Apostolische Majestät haben den Gustav Franz Schreiner, Doktor der Rechte u[nd] ordentlichen öffentlichen Professor an der Carl Franzens Universität in Graz sammt seiner ehelichen Nachkommenschaft beiderlei Geschlechtes mit Allerhöchst unterzeichnetem Adelsdiplom dt 19. Mai Wien 1868 für alle zukünftigen Zeiten in den Ritterstand des österreichischen Kaiserreiches zu erbeben geruht [...]*“

21 Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, S. 116; Julie von Erben (geb. Seewald), Baronessin; Ehrenmitglied des Steiermärkischen Musikvereines 1848/52 und Wilhelmine von Erben (verh. von Müllenaу) (um 1824–?), Pianistin, Ehrenmitglied des Steiermärkischen Musikvereines 1848/52; siehe auch: ebenda, S. 231.

22 Zur Grazer Musikgesellschaft „*Konkordia*“ siehe: *Aurora. Ein Unterhaltungsblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben* Nr. 11, Graz 29.3.1849, S. 43 und 44.

23 *Aurora* Nr. 16, 10.4.1849, S. 64.

24 *Laibacher Zeitung* Nr. 88, 20.4.1853, S. 367.

25 *Grazer Zeitung* Nr. 120, 7.5.1871, S. 4.

op. 74 mit den *Zwischenreden* von Eduard Devrient (1801–1877) von 1849.²⁶ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Sophie von Schreiner hier an der Seite einer Lieblings-sängerin von Johannes Brahms auftrat. Rosa Girzick (1848–1915)²⁷ aus Wien, die bereits ein Jahr davor, nämlich am 24.4.1870 bei einem Konzert des Grazer Singvereins die Partie des Cyrus (Mezzosopran) in Georg Friedrich Händels Oratorium *Belsazar* (*Belsbazzar*) HWV 61 in der Fassung von Ignaz Mosel mit dem Grazer Singverein übernommen hatte, war seit 1863 von Brahms, der „von ihrer schönen Stimme entzückt und von ihrem musikalischen Talent überrascht war“,²⁸ besonders gefördert worden. Er ermöglichte ihr ein Studium bei seinem Freund, dem berühmten Gesangslehrer Julius Stockhausen (1826–1906), und initiierte ihr erstes öffentliches Konzert am 25.7.1868 im Saal des Kurhauses von Neuenahr (heute Bad Neuenahr-Ahrweiler im nördlichen Rheinland-Pfalz), bei welchem die junge Sängerin u.a. Schuberts *Wanderer* und gemeinsam mit ihrem Lehrer Duette – vermutlich op. 28 – von Brahms, der höchstpersönlich am Klavier begleitete, interpretierte.²⁹ Sie sang u.a. auch die Alt-Partie bei der Uraufführung der *Liebeslieder-Walzer* op. 52 am 5.1.1870 mit Clara Schumann und Johannes Brahms am Klavier.

Die Liste der Künstlerinnen und Künstler, mit welchen Sophie von Schreiner auftrat, ist also durchaus beeindruckend. Doch wo bzw. bei wem hatte sie Gesangsunterricht genommen? Im Musikalienbestand der Sophie Schreiner befinden sich die *Gesang=Schule für Sopran oder Tenor von A. Panseron* und die *Neueste Gesang=Schule für Sopran oder Tenor von A. Panseron*. Es handelt sich hier um Teilabschriften, die sehr wahrscheinlich nach der 1840 bei Eck & Comp. in Köln erschienenen zweisprachigen Ausgabe der *Methode de Vocalisation – Neueste, vollständige Gesangsschule der Conservatorien zu Paris, Brüssel und Neapel, mit deutschem und franzoesischem Texte zum Selbst-Unterrichte vom ersten Anfange bis zur hoechsten Ausbildung fortschreitend in zwei Theilen verfasst von A. Panseron* angefertigt wurden.³⁰ Hier stellt sich natürlich die Frage, wer in den 1840er-Jahren im Grazer Umfeld nach der Schule des Pariser Conservatoires unterrichtet haben könnte. Ein möglicher Hinweis ist im Vorwort der 1867 bei Christian Friedrich Kahnt in Leipzig erschienenen *Neue[n] theoretisch=praktische[n] Gesangsschule* von Emanuel Storch³¹ zu finden, welches auszugswise in einer Rezension von 1868 wiedergegeben wurde. Diesem ist zu entneh-

26 Ankündigung in: *Grazer Zeitung (Abendblatt)* Nr. 97, 28.4.1871, S. 4.

27 Rosa Bromesl, geb. Girzick, starb als verdienstvolle Gesangslehrerin in der Nacht vom 22. auf 23.1.1915 in Wien; siehe Nachruf in: *Neues Wiener Tagblatt* 49. Jg, Nr. 26, 26.1.1915, S. 16.

28 Ebenda.

29 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Band II, 1. Halbband, Berlin 1908, S. 271 und 272.

30 Auguste Mathieu Panseron (1796–1859) war nach Studien am Pariser Conservatoire u.a. Schüler von Antonio Salieri in Wien und Peter von Winter in München.

31 Angezeigt in: *Signale für die musikalische Welt* 25. Jg., H. 40, 19.9.1867, S. 719; Der „Gesangsmeister“ Emanuel Storch, dessen Lebensdaten bis dato nicht eruiert werden konnten, hatte einen Namensvetter, der ebenfalls in Leipzig wirkte, nämlich als hochangesehener Kontrabassist

men, dass der Autor bereits in seinem 17. Lebensjahr „*Studien der Gesangkunst bei Herrn Kapellmeister Franz Skraup und Frau Hofrätin Josephine Peters nach Anleitung der Schulen von P. Winter*“³² und des *Pariser Conservatoriums*“ betrieben hatte.³³ Die genannte Josefine Peters (getauft am 17.2.1790–28.3.1866),³⁴ eine einstige Bekannte Ludwig van Beethovens und Franz Schuberts, lebte ab 1841 sporadisch, nach dem Tod ihres Mannes, des Hofrates Karl Peters am 9.11.1849, aber ständig in Peggau, nur wenige Kilometer nördlich von Graz, an der am 21.10.1844 von Erzherzog Johann in Vertretung des Kaisers eröffneten Teilstrecke der Südbahn zwischen Graz und Mürzzuschlag gelegen. Dort „*unterhielt die hochbetagte Frau [...] lebhaften Umgang mit Musikern und Malern und vermittelte deren Beziehungen zu mehreren hohen Familien, wo ihr Urtheil und vertraulicher Rath gerne gehört wurde.*“³⁵ Josefine Peters bekam z.B. im September 1851 Besuch vom bekannten Liederkomponisten Josef Dessauer (1798–1876) aus Wien.³⁶ Mehrere Lieder mit Klavierbegleitung, die der Komponist buchstäblich in seinem Reisegepäck mitführte bzw. während seines Aufenthalts in Peggau komponierte und die sich heute im Musikalienbestand des Stiftes Rein befinden, zeugen von diesem Zusammentreffen. Mit großer Wahrscheinlichkeit steht eine handschriftliche Widmung Dessauers „*dem Fräulein Sofie Schweighofer / der Componist*“ am Titelblatt eines Exemplars der bei Pietro Mechetti in Wien gedruckten *Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* op. 43 ebenfalls mit Dessauers Peggau-Aufenthalt in Zusammenhang. Ob die damals 23 Jahre alte Sophie Schweighofer und vielleicht auch ihre Eltern im September 1851 in den Zug von Graz nach Peggau stiegen, um Josefine Peters zu besuchen und dort den geschätzten Komponisten zu treffen, oder ob Letzterer nach Graz weiterreiste, lässt sich freilich nicht beantworten. Der Umstand jedenfalls, dass Josefine Peters für ihren Gesangsunterricht unter anderem die Schule des Pariser Conservatoires verwendete, die sich, wie bereits oben erwähnt, in Teilabschriften auch im Musikalienbestand der

im Stadtorchester. Dieser Emanuel Storch (1841–1876) galt als „*einer der vorzüglichsten Contrabassisten der Gegenwart*“; siehe: *Neue Zeitschrift für Musik* Nr. 46, 10.11.1876, S. 454.

32 *Vollständige Singschule in vier Abtheilungen [...] Seiner Majestät Maximilian Joseph, König von Bayern in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Peter von Winter [...]*, Mainz: B. Schott, Söhne, o. J. [um 1825].

33 August Lüben [Hg.], *Pädagogischer Jahresbericht für die Volksschullehrer Deutschlands und der Schweiz*, Band 20, Leipzig 1868, S. 367.

34 Zu Josefine und Karl Peters vgl. Bernhard und Klaus Hubmann, „Auf ‚steirischer‘ Spurensuche nach Josefine Peters (1790–1866), einer Freundin Ludwig van Beethovens und Franz Schuberts“, in: Christa Brüstle (Hg.), *Musikerinnen in der Region – Handlungsräume und ihre Akteurinnen in der Steiermark*, Graz 2022, im Erscheinen.

35 *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie* VII. Jg., Nr. 73, 30.3.1866, S. 2.

36 Bereits aus dem Jahr 1835, als sich Dessauer endgültig in Wien niederließ, stammt ein auf den Text von Anton Guido Grünes (11.7.1807–25.3.1867) für Singstimme und Pianoforte komponiertes Lied, *Der Pilot*, das „*Josephine Peters gewidmet*“ ist; siehe: Beilage zur *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* Nr. 104, 29.8.1835, S. 840–841.

Sophie Schweighofer befand, legt die Vermutung nahe, dass sich die junge Grazer Bürgerstochter zumindest den einen oder anderen Rat bei der einst gefeierten Schubert-Sängerin holte.

Sophie Schweighofer konnte während ihrer gesanglichen Ausbildung natürlich auf den reichhaltigen Bestand an Lied- und Opernliteratur ihrer Eltern zurückgreifen. Viele, wenn nicht sogar die meisten Erwerbungen ab etwa Mitte der 1840er-Jahre dürften aber auf sie selbst zurückgehen. Dazu gehören z.B. Erstdrucke der *Sechs Lieder* op. 71 von Felix Mendelssohn Bartholdy, der *Dichterliebe* und anderer Lieder von Robert Schumann, Carl Loewe, Heinrich Proch und Josef Dessauer sowie der Schubert-Freunde Franz Paul Lachner, Anselm Hüttenbrenner und Joseph Netzer.

Den Reigen der Dedikationsstücke an Sophie Schreiner, geb. Schweighofer, eröffnete der beinahe gleichaltrige Oskar Schießler, Edler von Treuenheim (26.12.1825–Ende März 1905), möglicherweise ein Musikerkollege aus der Zeit ihrer frühen Konzerttätigkeiten. Der spätere Politiker – 1865 wird er zum Bezirksvorsteher von Aussee ernannt³⁷ – widmete sein Lied *Allleben* op. 7 nach einem Gedicht aus dem Zyklus *Herbst* von Ludwig August Frankl von Hochwart (1810–1894)³⁸ „dem Fräulein Sophie Schweighofer“.

Der Tiroler Komponist Joseph Netzer (1808–1864), welcher im März 1853 die Stelle als Kapellmeister am Ständischen Theater in Graz angetreten hatte und noch im selben Jahr als Nachfolger von Georg Ott (1808–1860) zum Kapellmeister des Steiermärkischen Musikvereins gewählt wurde, dürfte sich sehr bald mit dem Ehepaar Sophie und Dr. Moritz Schreiner angefreundet haben. Bereits am 3.1.1854 trug er mit Bleistift eine Widmung „Zur freundlichen Erinnerung an Componist“ auf die Titelseite eines Exemplars des bei Anton Diabelli erschienenen Liedes *Lust der Sturmnacht* op. 3 ein. Joseph Netzers bei Carl Anton Spina in Wien gedrucktes Lied *Allein* op. 29 nach einem Gedicht von Otto Prechtler (1813–1881) ist „Frau Sophie Schreiner hochachtungsvoll gewidmet“. Auch seine autographe Abschrift des Klavierliedes *Das letzte Lied* mit der Bezeichnung „An Sephine von Rupertus“ trägt die Widmung „Der liebenswürdigen gnädigen Frau Sophie von Schreiner zur freundlichen Erinnerung an Netzer.“³⁹

Für den 1874 im k.k. Reichskriegsministerium gefassten Plan, im *Officierstochter-Erziehungs-Institut* in Hernals zusätzlich zu den Privat-Erzieherinnen auch Lehrerinnen für öffentliche Schulen auszubilden, was zusätzliche finanzielle Mittel erforderte, gewann Adolf von Wurmb (1832–1888), Vorstand der 6. Abteilung des Ministeriums, Kaiserin Elisabeth als Fürsprecherin. Sie spendete aus Anlass des

37 *Gemeinde=Zeitung* Nr. 70 [Wien], 16.9.1865, S. 455.

38 *Gedichte von Ludwig August Frankl*, Leipzig 1840, S. 129.

39 Das Lied war bereits im März 1844 als op. 15 bei Berra und Hoffmann in Prag erschienen. „Rupertus“ ist das Pseudonym für Rudolf von Beyer (1803–1851); sein Gedicht *An Sephine* ist ein Nachruf auf die Wiener Dichterin Sephine Freiin von Münk, geb. Holzmeister (1798–1843).

bevorstehenden hundertjährigen Bestandsjubiläums des Instituts nicht nur 10.000 Gulden, sondern rief auch eine Spendenaktion ins Leben. So wurde infolge dieses Aufrufes auch in Graz eine große Benefiz-Veranstaltung organisiert. Am 12.1.1876 kündigte die *Grazer Zeitung* an, dass

*bei dem Festballe zu Gunsten des Officiers-Töchter-Institutes zu Hernals, [...] beide in Graz garnisonirenden Militär-Capellen mitwirken. Die Capelle des Inf.-Reg. Erzherzogs Franz Carl wird eine Polonaise und eine Partie Walzer des in kurzer Zeit so beliebt gewordenen jungen Tondichters R. Heuberger, die Capelle des Inf.-Reg. Jellačić eine neue Schnellpolka von einem Grazer zur Aufführung bringen.*⁴⁰

Fünfzehn Tage später berichtete die *Grazer Zeitung*, dass „den Patronessen⁴¹ [...] Prachtausgaben der in Leipzig erschienenen Heuberger'schen Walzer ‚Frauentaktik‘ gewidmet“ wurden.⁴² Ein Exemplar dieses Druckes befindet sich im Musikalienbestand der Sophie von Schreiner. Allerdings wurden Richard Heuberger (1850–1914) Walzer nicht in Leipzig, sondern in der Kunst- und Musikalienhandlung Carl Tendler in Graz verlegt. Im Bericht der *Grazer Zeitung* wird des Weiteren vermerkt, dass „die Schnell-Polka ‚Prinz Eugen‘, die sehr animirt getanzet wurde“ wiederholt werden musste. Als Komponist des Stückes konnte der Grazer Klavierhändler und Komponist Fritz Wagner (ca. 1830–5.11.1886) identifiziert werden. Sogar „Herr Hofballmusikdirector Eduard Strauss hat durch Vermittlung des Hofmusikalienhändlers Schreiber dem Comité des Festballes zu Gunsten der Hernalser Stiftung zwei seiner neuesten Tanzpiecen in bereitwilligster Weise zur Verfügung gestellt.“⁴³ Es handelt sich um die Polka-Mazur *Herz und Welt* op. 131 sowie um die Schnellpolka *Knall und Fall* op. 132.

1887 erschien in der Grazer Verlagsbuchhandlung Styria eine umfangreiche Studie zu der bis heute lebendigen und bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Tradition der alle drei Jahre stattfindenden Judenburger Wallfahrt nach Maria Waitschach in Kärnten, die der Autor, Adolf Schmelzer (1843–1923), „*Frau Sophie von Schreiner*“ widmete.⁴⁴ „Hochgeboren Frau Ritter Edle von Schreiner verehrungsvollst zugeeignet“ sind zwei Lieder (*Seit ich ihn gesehen* und *Wiegenlied*) als Weihnachtsgaben von 1903 und 1904 des Grazer Komponisten Hans von Zois (1861–1924). Eine Schwägerin der Sophie von Schreiner, Elise Freiin von Schreiner (10.4.1853– nach 1919) heiratete am 21.9.1871 im Grazer Dom Karl Borromäus Maria Arthur Freiherr Vesque

⁴⁰ *Grazer Zeitung* Nr. 8, 12.1.1876, S. 3.

⁴¹ Rosa Gräfin Attems, Ernestine Friesach, Nina Gräfin Herberstein, Anna Koch, Anna Gräfin Lamberg, Sophie von Schreiner und Helene Baronin Sessler Herzinger.

⁴² *Grazer Zeitung* Nr. 21, 27.1.1876, S. 3.

⁴³ [*Grazer*] *Tagespost. Morgenblatt* 21. Jg., Nr. 17, 22.1.1876, S. 4.

⁴⁴ Adolf Schmelzer, *Die Kirchfahrt von Judenburg nach Weitschach. Ein Beitrag zur Sittengeschichte unserer Stadt*, Graz 1887; angekündigt in: *Grazer Volksblatt* Nr. 67, 24.3.1887, S. 7; siehe Rezension in: *Grazer Volksblatt* Nr. 75, 3.4.1887, S. 5.

von Püttlingen (21.4.1841–1.2.1915),⁴⁵ einen Neffen des Wiener Juristen und Komponisten Johann Vesque von Püttlingen (Pseudonym: Johann Hoven; 1803–1883). Dieser wiederum widmete seine bei Carl Anton Spina in Wien veröffentlichten *Sechs Lieder* op. 36 dem „*Fräulein Elise Frein von Schreiner*“. Sophie von Schreiners Begeisterung für Musik übertrug sich auch auf ihre beiden Söhne. Friedrich Karl Gustav von Schreiner (22.7.1863–9.3.1910) wirkte als Kapellmeister am Grazer Landestheater, danach (ab 1886) an der Dresdener Staatsoper und Em[m]erich Franz Maria (21.7.1867–4.9.1937), der zunächst ein Jus-Studium absolvierte, erhielt Kompositionsunterricht bei Wilhelm Mayer (Pseudonym: W. A. Rémy; 1831–1898) und eine musiktheoretische Ausbildung bei Friedrich von Hausegger (1837–1899) in Graz. Am 27.8.1895 heiratete er die 17-jährige Margaretha Castiglione in Kitzbühel,⁴⁶ welcher als „*Weihnachtsgabe*“ 1906 das Lied *Das Schloss im Walde* von Hans von Zois „*verehrungsvoll zugeeignet*“ wurde.

Von 1822, dem ersten dokumentierten Besuch von Karl und Marie Pachler⁴⁷ im Hause Schweighofer bis in das frühe 20. Jahrhundert reichen die unzähligen musikalischen und gesellschaftlichen Verbindungen zweier Generationen der Familie Schweighofer, die zu den wohlhabendsten, einflussreichsten und beliebtesten Vertretern des Grazer Bildungsbürgertums gehörten. Obwohl nicht „hauptberuflich“ künstlerisch tätig, haben sich Joseph Schweighofer und seine Tochter Sophie mit unermüdlichem Engagement im Vorstand des Steiermärkischen Musikvereins, mit der Organisation bzw. Anregung zahlreicher Benefiz-Konzerte und mit ihren Freundschaften und Verbindungen vor allem zu Grazer und Wiener Künstlerpersönlichkeiten große Verdienste um die Musikkultur ihrer Heimatstadt erworben. Der vorliegende Beitrag versteht sich als ein erster Versuch einer Würdigung dieser Lebensleistung.

⁴⁵ Karl Vesque von Püttlingen starb als „*ehem. kais. mexikanischer Major*“ in Waidhofen an der Ybbs; siehe: *Sterbebuch* 03/15 (1908–1922) der Pfarre Waidhofen an der Ybbs.

⁴⁶ Pfarre Kitzbühel (Erzdiözese Salzburg), *Traubuch* 1889–1912.

⁴⁷ Am 11. April 1822 war das Ehepaar Karl und Marie Pachler bei der Familie Schweighofer eingeladen. Marie Pachler spielte an diesem Abend am Klavier „*das Gebet und die Romanze aus Othello [...] danach schuf sie frei improvisierend musikalische Portraits von Lannoy, Prokesch und sich selbst.*“; Locher, *Der Salon Marie Pachlers*, S. 17.

Handlungsspielräume von Künstlerinnen

Von Lemberg nach Graz: Die Netzwerke der Komponistin Julie Baroni-Cavalcabò (1813–1887)¹

ELISABETH KAPPEL

Julie Baroni-Cavalcabò oder auch Julie von Webenau, geboren am 16. Oktober 1813 in Lemberg, gestorben am 3. Juli 1887 in Graz: Diese Person ist heute kaum jemandem bekannt – und wenn, dann bestenfalls deshalb, weil Robert Schumann ihr 1839 seine *Humoreske* op. 20 widmete oder ihre Mutter Josephine Baroni-Cavalcabò Alleinerbin Franz Xaver Mozarts war. Doch Julie Baroni-Cavalcabò war eine Komponistin, von der etwa 40 Werke belegt sind – jeweils zur Hälfte Klavier- und Vokalkompositionen – und die von der zeitgenössischen Presse hochgelobt wurde. So schreibt etwa Aloys Fuchs im Jahr 1844, dass sie in Wien „sowohl ihres ausgezeichneten Clavierspiels, als ihres seltenen Compositions-Talents wegen, in der musikalischen Welt rühmlichst bekannt [ist]“.²

Bevor sie jedoch in Wien als Musikerin und Komponistin in Erscheinung trat, um schließlich ihren Lebensabend in Graz zu verbringen, sollte ihr Werdegang zahlreiche Stationen durchlaufen. Wegkreuzungen sind zu erkennen, an denen Begegnungen und Verbindungen mit Menschen stets eine entscheidende Rolle spielten.

Aufwachsen in Lemberg

Julie Baroni-Cavalcabò – ich nenne die Komponistin im Folgenden der Übersicht halber nur bei ihrem Geburtsnamen³ – verbrachte ihre ersten etwa 25 Lebensjahre im heute ukrainischen Lemberg (Lwiw), das seit der polnischen Teilung im Jahr 1772 zur Habsburgermonarchie Österreich-Ungarn gehörte. Sie wuchs mit ihren Geschwistern Adolf (1809–1847) und Laura (1810–1892) in einem sehr musikalischen

1 Danke an Inge Harer für die Anregung, einen Beitrag über Julie Baroni-Cavalcabò zu verfassen.

2 Alois [sic] Fuchs, „Biographische Skizze von Wolfgang Amadeus Mozart, (dem Sohne)“, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 4. Jg., Nr. 111, 14. September 1844, S. 441–443, hier S. 442.

3 Julie Baroni-Cavalcabò war zwar zweimal verheiratet und nahm den jeweiligen Familiennamen ihrer Ehemänner an, trug den ersten angeheirateten Namen (Weber) von Webenau aber nur für etwa vier Jahre und verwendete den zweiten Familiennamen de Britto als Komponistin kaum.



Heim auf, welches untrennbar verbunden ist mit ihrer Mutter Josephine Baroni-Cavalcabò (1787–1860).

Josephine Baroni-Cavalcabò war eine geborene Gräfin Castiglioni (auch Castiglione)⁴ und dilettierende Sängerin. Anna Maria Gräfin Revertera (geb. von Hartmann, 1800–1881), die in enger Verbindung mit Franz Schubert und seinem Freundeskreis stand, beschreibt Josephine Baroni-Cavalcabò als „eine der angenehmsten, ja reizendsten Frauen [...] die ich je sah [...]“⁵; fast 15 Jahre später erwähnt Robert Schumann sie in seinem Tagebuch als „eine höchst angenehme Frau, die hinreißend schön in ihrer Jugend gewesen sein mag“⁶ bzw. gegenüber Clara Wieck: „[Julie Cavalcabòs] Mutter ist eine sehr einnehmende Frau, etwas fein wie mir scheint; in ihrer Jugend muß sie bezaubernd gewesen sein“.⁷ Diese „hinreißend schön[e]“ und „sehr einnehmende Frau“ hat Wolfgang Amadeus Mozarts jüngster Sohn Franz Xaver⁸ (1791–1844) als Alleinerbin eingesetzt, was immer wieder für Spekulationen sorgt(e) – immerhin war Josephine Baroni-Cavalcabò verheiratet, nämlich mit dem Gubernialrat Ludwig Cajetan Baroni-Cavalcabò (1764⁹–1847). Dass Josephine Baroni-Cavalcabò Mozarts Geliebte war, ist bisher nicht eindeutig bewiesen, doch deutet einiges darauf hin: Laut Mozarts Reisetagebuch, das dieser in den Jahren 1819–1821 führte und an die zurückgelassene Geliebte gerichtet und wohl auch für sie verfasst ist, hieß die Angebete-

-
- 4 Josephine Baroni-Cavalcabò war eine Nichte von Francesco Saverio Castiglioni, der später Papst wurde (Pius VIII., 1829–1830), wie etwa auch Robert Schumann informiert ist: „eine geb. Gräfin Castiglioni und Nichte vom vorigen Papst“. Zitiert nach: Gerd Nauhaus (Hg.), *Robert Schumann: Tagebücher. Band II: 1836–1854*, Leipzig 1987, S. 81 (Eintrag vom 12. November 1838).
 - 5 Brief von Anna von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 1. September 1825. Zitiert nach: Walburga Litschauer (Hg.), *Neue Dokumente zum Schubert-Kreis: Aus Briefen und Tagebüchern seiner Freunde*, Band 2: *Dokumente zum Leben der Anna von Revertera*, Wien 1993, S. 61–62, hier S. 61.
 - 6 Nauhaus (Hg.), *Schumann: Tagebücher II*, S. 81 (Eintrag vom 12. November 1838).
 - 7 Brief von Robert Schumann an Clara Wieck, 3. Dezember 1838. Zitiert nach: Thomas Synofzik u. Anja Mühlweg (Hg.), *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Band III: Juni 1839 bis Februar 1840*, Köln 2014 (= Schumann Briefedition I/6), S. 143–148, hier S. 144. Bildnisse von Josephine oder ihrer Tochter Julie Baroni-Cavalcabò sind leider nicht überliefert, Porträts von Julies Geschwistern Adolf und Laura hingegen schon (jeweils Lithographien von Josef Kriehuber, ca. 1840 entstanden).
 - 8 Franz Xaver Mozart war zu seinen Lebzeiten hauptsächlich bekannt als „W. A. Mozart Sohn“ (so hat er beispielsweise auch selbst Briefe und Kompositionen signiert).
 - 9 Zu Ludwig Cajetan Baroni-Cavalcabòs Geburtsjahr finden sich verschiedene Angaben zwischen 1758 (z.B. bei Gerlinde Haas, Art. „Baroni-Cavalcabò Julie von“, in: Eva Marx u. Gerlinde Haas, *210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie*, Salzburg u.a. 2001, S. 62–66, hier S. 62) und 1765 (z.B. *Wikipedia*). Laut der *Wiener Zeitung* Nr. 17, 17. Januar 1847, S. 145, starb er am 13. Januar 1847 82-jährig, woraus sich mit ziemlicher Sicherheit als Geburtsjahr 1764 ableiten lässt.

te Josephine (auch genannt Jushinka oder Jusza) und war Sängerin;¹⁰ außerdem lebte Mozart im Haus der Baroni-Cavalcabòs, sowohl in Lemberg als auch in Wien.¹¹ Der Mozart-Forscher Walter Hummel schloss 1956 noch ein Liebesverhältnis aus folgenden Gründen aus: „*Sie war aber mindestens fünf Jahre älter als Mozart und im Jahre 1819 mindestens 17 Jahre schon verheiratet und Mutter mehrerer Kinder.*“¹² Aus heutiger Sicht scheint jedoch ein wesentliches Argument dafür zu sprechen, dass Josephine Baroni-Cavalcabò tatsächlich die Angebetete und Geliebte Mozarts war: Darauf hin deutet der Geburtstag, der sowohl für die Geliebte als auch für Josephine Baroni-Cavalcabò derselbe ist.¹³

Was Julie Baroni-Cavalcabòs musikalische Ausbildung betrifft, ist aus Berichten verschiedener Zeitzeug*innen zu schließen, dass sie sowie ihre um drei Jahre ältere Schwester Laura (Klavier-)Unterricht bei Franz Xaver Mozart nahmen, der ja sogar bei der Familie lebte; er war nach Anna von Revertera „*Lehrer, Freund und Hausgenosse bey Baroni*“.¹⁴ Julie (und Laura) Baroni-Cavalcabòs Unterricht bei Franz Xaver Mozart begann wahrscheinlich im Herbst 1822, als dieser nach seiner mehrjährigen

10 Siehe dazu z.B. Rudolph Angermüller (Hg.), *Franz Xaver Wolfgang Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart Sohn). Reisetagebuch 1819–1821*, Bad Honnef 1994, S. 80 (6. August 1819) und S. 60 (Eintrag vom 28. Juni 1819).

11 Siehe dazu weiter unten.

12 Walter Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Kassel u. Basel 1956, S. 281. Über Josephine Baroni-Cavalcabòs Ehemann, der mehr als 20 Jahre älter war als seine Frau, geben die Quellen kaum etwas preis. Jedoch dürfte er spätestens zum Zeitpunkt des Umzugs nach Wien im Jahr 1838 in sehr schlechter gesundheitlicher Verfassung gewesen sein (Brief von Josephine Baroni-Cavalcabò an Joseph Fischhof, 18. Januar 1838: „*Julie hof[t!] gegen Ende März in Wien einzutreffen, mein Mann, und ich, wir werden erst im May nachfolgen, da ich meinen Mann, der rauhen Jahreszeit nicht aussetzen darf, und kann.*“ Zitiert nach: Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und Erbe des Vaters*, 2 Bände, Kassel 2009, Band 1, S. 145.)

13 Nämlich der 28. Oktober. Mozart trägt am 28. Oktober 1820 in sein Reisetagebuch ein: „*Deinen Geburtstag brachte ich zu Hause, mit dir zu.*“ Angermüller (Hg.), *Franz Xaver Mozart. Reisetagebuch*, S. 263; Anna von Revertera, die sich im genauen (Geburts-)Tag eventuell irrt, schreibt am 30. Oktober 1825: „*Heute ist soiree und souper bey Baroni zur Nachfeyer ihres gestrigen Geburtstages.*“ Brief von Anna von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 30. Oktober 1825. Zitiert nach: Litschauer (Hg.), *Dokumente zum Leben der Anna von Revertera*, S. 71. Aus Mozarts Eintrag vom 24. Mai 1820 geht hervor, dass er bereits seit 1813 (in Josephine Baroni-Cavalcabò) verliebt war: „*ich liebe dich noch so einzig, so rein, so heilig, wie vor sieben Jahren*“, Angermüller (Hg.), *Franz Xaver Mozart. Reisetagebuch*, S. 210. Die Formulierung lässt natürlich offen, ob das Verhältnis bereits zu diesem Zeitpunkt auf Gegenseitigkeit beruhte. Da Josephine Baroni-Cavalcabò tatsächlich und bereits 1813 Franz Xaver Mozarts Geliebte war, besteht die Möglichkeit, dass Julie (geboren Oktober 1813) Mozarts Tochter war.

14 Brief von Anna von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 1. September 1825. Zitiert nach: Litschauer (Hg.), *Dokumente zum Leben der Anna von Revertera*, S. 61–62, hier S. 61.

Konzertreise wieder nach Lemberg zurückkehrte, jedoch spätestens im Jahr 1825.¹⁵ Von der engen Bekanntschaft zeugen auch die bildnerischen Einträge der Baroni-Cavalcabò-Schwestern in ein Stammbuch Mozarts aus den Jahren 1819 bis 1843, das nach dessen Tod im Besitz von Julie Baroni-Cavalcabò war:¹⁶ Lauras Zeichnung vom 14. April 1824 stellt eine Naturszene bezeichnet mit „*Lipniki*“ dar (heute Lypowez?, unmittelbar vor der polnischen Grenze), Julies auf der darauffolgenden Seite – datiert 1824 – eine Büste der römischen Göttin Minerva, unter anderem mit Noten von Mozart.¹⁷ Möglicherweise nahm Julie in Lemberg auch Unterricht beim Komponisten Johann Gallus (eigtl. Johann Georg Anton) Mederitsch (ca. 1752–1835)¹⁸ – bei diesem betrieb auch Franz Xaver Mozart zumindest zwischen Frühjahr 1825 und Anfang des Jahres 1828 Studien im Kontrapunkt.¹⁹

Zu dieser Zeit, Mitte der 1820er-Jahre, fanden im Haus der Familie Baroni-Cavalcabò wöchentlich musikalische Zusammenkünfte statt, die sogar bis nach Wien bekannt waren: So erwähnt eine Wiener Zeitung im April 1827 die „*Behausung [eines hiesigen k. k. Gubernialraths]*“, in der „*die Musen so oft, und so gern weilen*“.²⁰ Äußerungen von Julie Baroni-Cavalcabò und ihrer Familie über diese Hausmusiken oder sonstige Selbstzeugnisse sind mir nicht bekannt, dagegen jene von Zeitgenoss*innen. Eine wichtige Zeugin ist die schon erwähnte Anna von Revertera. Revertera lebte seit August 1825 in Lemberg und nahm am dortigen gesellschaftlich-kulturellen Leben teil. Ihre Schilderungen in Briefen an Familie und Freundeskreis geben Einblicke in

15 Im Juni 1825 erwähnt Anna von Revertera Julies Schülerschaft bei Mozart in einem Brief an ihre Eltern: „*Die Baroni ist eine herrliche Sängerin, ihre sehr jungen Töchter Schülerinnen Mozarts auf dem Klavire vortrefflich [...]*“. Brief von Anna von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 11. Juni 1825. Zitiert nach: Litschauer (Hg.), *Dokumente zum Leben der Anna von Revertera*, S. 57. Angermüller gibt als Beginn von Julies Unterricht das Jahr 1813 an (*Franz Xaver Mozart. Reisetagebuch*, S. 17), doch wurde Julie erst im Oktober dieses Jahres geboren. Vgl. dazu auch Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 146.

16 Siehe dazu den Hinweis in: *W. A. Mozart, Sohn. Album*, Autograph Collection 1819–1843, Library of Congress, Music Division, ML94 .M7, 2010561670, <https://lccn.loc.gov/2010561670>, Scan 4, sowie die Einträge von Julie und Laura auf fol. 101 (Scan 216) und fol. 102 (Scan 218). Eventuell stammt auch noch ein weiterer Eintrag von Mozarts damals 10-jähriger Schülerin Julie: das Aquarell auf fol. 100 (Scan 214), welches eine Brücke und ein Schloss zeigt, ist ebenfalls mit „1824“, jedoch nur mit „*Julie*“ signiert. Die genannten Stammbucheinträge auf den fol. 100–102 sind die einzigen für das Jahr 1824 und die ersten seit Juli 1821 (und somit die ersten in Lemberg).

17 Einträge als Laura Baroni bzw. Julie Baroni. Siehe zur Deutung von Julie Baroni-Cavalcabòs Zeichnung in Franz Xaver Mozarts Stammbuch (fol. 102) Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, S. 283.

18 Siehe Friedrich Jansen, „Ungedruckte Briefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von F. Gustav Jansen“, in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst* 57. Jg., 1898, Drittes Vierteljahr, S. 72–82, 170–176 und 275–281, hier S. 79.

19 Siehe dazu Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 280 und 287.

20 Berg, „Aus dem Gebiete der Tonkunst in Lemberg“, in: *Wiener Theaterzeitung (Bäuerles Theaterzeitung)* 20. Jg., Nr. 48, 21. April 1827, S. 195–196, hier S. 196.

das private Musizieren dieser Zeit sowie in das musikalische Umfeld, in dem Julie Baroni-Cavalcabò aufgewachsen ist, weshalb ich diese nachfolgend etwas ausführlicher zitiere. Julie muss demnach eine äußerst talentierte Pianistin gewesen sein:

*[im] Hause [der Frau von Baroni sind] wöchentlich musikalische sehr schöne Unterhaltungen [...], die der junge Mozart dirigirt. Die Baroni ist eine herrliche Sängerin, ihre sehr jungen Töchter Schülerinnen Mozarts auf dem Klavire vortrefflich, auch versammelt sie alles, sogar vom Theater bey sich, was gut musikalisch ist. Ihr Haus ist eines der angenehmsten in Lemberg [...].*²¹

Hier berichtet Revertera noch vom Hörensagen; wenig später erlebt sie selbst eine solche „*musikalische Gesellschaft*“ mit und erwähnt wiederum das „*wunderschön[e]*“ Klavierspiel von Julie Baroni-Cavalcabò. Auf das pianistische Können von Julie nimmt Revertera immer wieder Bezug, etwa im August 1826: „[...] Mozarts Schülerinnen [üben sich] gemeinschaftlich im Spiel und Gesang. Julie Baroni gewinnt mit jedem Tag mehr Kraft und Kunst in ihrem Spiele.“²² und im Dezember 1827: „Julia [sic], die sich sehr formirt, hat in ihrem Spiele viel, sehr viel [...] gewonnen“²³. Außerdem geht sie genauer auf den Ablauf dieser Hausmusiken ein, bei denen die „*bedeutendsten*“ und „*besten*“ Künstler*innen beteiligt waren:

Frau von Baroni [...] lud uns gleich für den andern Tag zu einer musikalischen Gesellschaft ein, in der ich in Glückseligkeit schwelgte! Die Baroni versammelt von ausübenden Musikern alles bey sich, was von Bedeutung ist. Mozart [...] dirigirt am Klavire. Er acompagniert ganz herrlich [...] Vom Theater selbst sind die besten Sänger dort [...] Die Baroni selbst singt auch herrlich. Ihre jüngere Tochter, die erst elf Jahre alt ist, spielt wunderschön Klavier, sie ist eine Schülerinn des jungen Mozarts [...] Man versammelte sich um halb 8 Uhr abends [...] Das erste Stück war auf zwey Fortepianos zu 6 Händen, ein ‚Potpuri‘ von Czerny, von Frau v. Baroni und ihren beyden Töchtern gespielt [...] nun wurde ich gebeten, mir etwas zu wählen; ich wählte das erste Finale aus ‚Johann von Paris‘, wie das schön zusammen gieng, kann ich nicht beschreiben. Alles sang bey den Chören mit, der erste Tenorist vom Theater sang gleich auswendig seinen Part als Johann [...]. Ich^[24] sang im Anfange ängstlich, da mir die Künstler und die Zuhörer imponierten. Nun waren mehrere Chöre aus der ‚Schöpfung‘,

21 Brief von Anna von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 11. Juni 1825. Zitiert nach: Litschauer (Hg.), *Dokumente zum Leben der Anna von Revertera*, S. 57.

22 Brief von Anna von Revertera an Josef von Spaun, 6. August 1826. Zitiert nach: ebenda, S. 79–80, hier S. 80.

23 Brief von Anna von Revertera an Josef von Spaun, 15. Dezember 1827. Zitiert nach: ebenda, S. 96–99, hier S. 96–98.

24 Anna von Revertera wird als begabte Sängerin beschrieben. So notiert etwa Opersänger und Schubertfreund Johann Michael Vogl über den Gesang Anna von Hartmanns (später verheiratete Revertera): „Sie hat eine so schöne Stimme und so schönen Vortrag wie mir bey Dilettantinnen noch nicht vorgekommen [...]“. Brief von Johann Michael Vogl an Franz Xaver Linder, 8. Juni 1823. Zitiert nach: ebenda, S. 30. Weiters wird in diesem Brief deutlich, dass eine Vermählung das Ende jeglicher öffentlicher künstlerischer Betätigung von Frauen bedeutet: „[...] ach es ist jammerschade, daß diese Blume mit Teufelsgewalt der ehelichen Zerstörung entgegen eilt [...]“. Zitiert nach: ebenda.

bey denen ich, versteht sich, sehr con amore mitsang [...]. Ich wurde förmlich als Mitglied der Capelle engagiert, alles war sehr munter und ungeniert. Um 11 Uhr setzte man sich zu einem glänzenden Souper [...]. Ich war ordentlich begeistert; wir werden nun alle Freytage zu ihren Musiken hingehen. Auch [Joseph Edler von] Spaun findet sich jedes Mal dort ein.²⁵

Zwar erwähnt Revertera hier „Künstler“ und „Zuhörer“, doch wird aus ihren Ausführungen deutlich, dass die Gäste solcher musikalischen Versammlungen keinesfalls nur als Publikum fungierten, sondern aktiv am Geschehen teilnahmen. Darüber hinaus stand bei diesen Zusammenkünften offenbar spontanes Musizieren im Vordergrund (welches vom sicherlich vorbereiteten Spiel der Töchter des Hauses unterschieden werden muss). Wenige Wochen später schreibt Revertera ein weiteres Mal über das „sehr angenehm[e] Baronische Haus“ und das vorrangige Vom-Blatt-Musizieren: „Alle Freytage nach 4 Uhr denkt euch uns dort gegen halb 9 Uhr. Da wird dann unermüdet und meist ‚a vista‘ musiziert.“²⁶ Zusätzlich fanden laut Revertera zumindest im Herbst 1825 jeden Dienstag „Quartette“ in „Mozarts Zimmer“ statt²⁷; im August 1826 – Mozart weilte zu dieser Zeit in Salzburg – gab es stattdessen montags „musikalische Institutionen“.²⁸ Die regelmäßigen Musiken im Haus Baroni-Cavalcabò wurden also immer freitags abgehalten; die Uhrzeiten konnten aber variieren: Laut Revertera wurde einmal von 19:30 bis 23:00 Uhr musiziert (mit anschließendem festlichen Abendessen), ein anderes Mal von 16:00 bis etwa 20:30 Uhr. Auch der Schubertfreund Joseph von Spaun²⁹ (1788–1865; er war von Juni 1825 bis April 1826 in Lemberg stationiert) überliefert, dass „jeden Freytag zu Mittag [...] nach Tisch musiziert wird“.³⁰ Aus seinen Erinnerungen geht unter anderem ebenfalls hervor, dass sich im Hause Baroni-Cavalcabò alles versammelte, was Rang und Namen hatte. Auch die musikalischen Begebenheiten der weiblichen Familienmitglieder kommen zur Sprache:

Die zahlreiche Gesellschaft aus Deutschen und Polen, Fürsten und Grafen, Generälen und Geistlichen, sowie Sängern und Sängerinnen vom Theater, die bei der Musik mitzuwirken

25 Brief von Anna von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 1. September 1825. Zitiert nach: ebenda, S. 61–62.

26 Brief von Anna von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 24. September 1825. Zitiert nach: ebenda, S. 63.

27 „Nebst den Freytags Musiken sind auch alle Dienstage in Mozarts Zimmer Quartetten [...]“. Brief von Anna von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 15. Oktober 1825. Zitiert nach: ebenda, S. 71.

28 Vgl. Brief von Anna von Revertera an Josef von Spaun, 6. August 1826: „Die Montage, welche dem Singverein geweiht waren, werden auch jetzt von Baronis zu einer musikalischen Institution benützt und zwar bey [...] oder Baroni.“ Zitiert nach: ebenda, S. 79–80, hier S. 80.

29 Joseph von Spaun wurde übrigens gerüchtweise eine Verlobung mit Julies älterer Schwester Laura Baroni-Cavalcabò nachgesagt, vgl. Brief von Josef von Spaun an Anna von Revertera, in: ebenda, S. 88–94, hier S. 92.

30 Aus der Spaunschen Familien-Chronik (Josef von Spaun über seine Reise nach Lemberg im Jahr 1825). Zitiert nach: ebenda, S. 62–63, hier S. 62.

*hatten, bestehend, war eine sehr gemischte, allein die liebenswürdige Hausfrau vermittelte in anziehendster Weise, und die Diners waren durchaus heiter. Nach Tisch wurde bis in die Nacht trefflich musiziert, die Hausfrau selbst glänzte durch Stimme und Vortrag, und von den beiden Töchtern war die jüngere [...] bereits eine wahre Virtuosa am Klavier. Mozart dirigierte und sorgte für die Auswahl klassischer Musik. Ich kann diesem Hause nie genug dankbar seyn für die freundlichen Stunden, die ich fremder Exilirter dort genossen [...].*³¹

Das Heim der Familie Baroni-Cavalcabò war nach Reverteras Vater für Spaun gar das einzig „*angenehm[e]*“ in dessen ersten Wochen in Lemberg.³² Diese Musiken im Haus Baroni-Cavalcabò fanden jedenfalls bis Ende des Jahres 1827 statt – zumindest schreibt Anna von Revertera im Dezember zum letzten Mal darüber.³³ Laut ihrem Ehemann Anton von Revertera waren aber auch im Frühjahr 1828 „*musikalische Unterhaltungen*“ geplant.³⁴ Demzufolge hat Julie Baroni-Cavalcabò zumindest ihre Jugendjahre in einem höchst musikalischen Umfeld verbracht. Die Verbindung der beiden Familien Baroni-Cavalcabò und Revertera dürfte weit darüber hinaus bestanden haben, denn etwa zehn Jahre später widmete Julie Baroni-Cavalcabò ihr Lied *Der Ungenannten* op. 11 (Johann Ludwig Uhland; Erstausgabe Mai 1838), „*der Hochgebornen Frau Gräfinn [sic] Anna Revertera gebornen von Hartmann*“. Über die eigenen musikalischen Veranstaltungen und Aktivitäten hinaus dürfte die Familie Baroni-Cavalcabò auch am sonstigen kulturellen Leben in Lemberg interessiert und beteiligt gewesen sein – jedenfalls war sie in Besitz einer eigenen Loge im dortigen Theater,³⁵ das eine sehr bedeutende Provinzbühne der österreichisch-ungarischen Monarchie darstellte und an dem auch die Oper gepflegt wurde.³⁶

Von kompositorischen Ambitionen Julie Baroni-Cavalcabòs ist in den überlieferten Schilderungen nicht die Rede. Doch sind erste gedruckte Kompositionen aus der Zeit kurz danach erhalten, etwa ihre *Variationen* op. 1 (Erstausgabe 1829; über ein Thema aus der Oper *Don Giovanni* – wie auch das Opus 2 ihres Lehrers Mozart), die *Sonate* op. 3 (Erstausgabe 1831; ihrem Vater gewidmet) sowie die beiden „*Monsieur W. A. Mozart fils*“ zugeeigneten Klavierwerke *Fantaisie* op. 4 (Erstausgabe 1831)

31 Ebenda, S. 62–63, bzw. Hummel, *Mozarts Söhne*, S. 146–147. Hummels Wiedergabe von Spauns Erinnerungen weicht in einigen Worten sowie in der Orthografie ab.

32 Brief von Friedrich Ludwig von Hartmann an Anton und Anna von Revertera, 5. Juli 1825. Zitiert nach: Litschauer (Hg.), *Dokumente zum Leben der Anna von Revertera*, S. 57–58, hier S. 58.

33 Siehe den Brief von Anna von Revertera an Josef von Spaun, 15. Dezember 1827. Zitiert nach: ebenda, S. 96–99, hier S. 96–98.

34 „*Da der Baroni ihr Vater auf den Tod krank war, so waren seit vielen Wochen keine musikalischen Unterhaltungen mehr, bald aber werden sie wieder anfangen.*“ Brief von Anton von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 1. März 1828. Zitiert nach: ebenda, S. 102.

35 Vgl. z.B. Reverteras Angabe „*Auch hospitire ich auf wiederholtes Anerbieten öfter in der Baronischen Theaterloge, um Opern zu sehen [...].*“ Brief von Anna von Revertera an Friedrich Ludwig und Maria Anna von Hartmann, 24. September 1825. Zitiert nach: ebenda, S. 63.

36 Vgl. dazu etwa den Spielplan der Jahre 1815/16–1837/38 bei Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, S. 361–378.

und *Allegro di bravura* op. 8 (Erstausgabe 1834). Bis 1835 finden sich vereinzelt Aufführungen ihrer Werke in Lemberg: 1831 ihr *Reiterlied* op. 13³⁷ (Erstausgabe 1837) und im Frühjahr 1835 ein „*großes Gesangstrio*“.³⁸ Im Sommer 1835 unternahm Franz Xaver Mozart mit Josephine und Julie Baroni-Cavalcabò eine Konzertreise nach Dresden, Leipzig (Juni), Karlsbad (Juli), Salzburg (September) und Wien, auf der die beiden unter anderem Robert Schumann kennenlernten³⁹ – eine Begegnung, die sich als folgenreich herausstellen sollte.

Franz Xaver Mozart bemühte sich offenbar um die Veröffentlichung von Julie Baroni-Cavalcabòs Werken – auch wenn er zumindest in früheren Jahren nicht allzu viel von weiblichen Komponistinnen hielt, wie anhand einer Bemerkung in seinem Reisetagebuch interpretiert werden kann.⁴⁰ Belegt sind seine Bestrebungen etwa für Oktober 1836 anhand seiner Bitte an Aloys Fuchs: „*Mitfolgende Komposition meiner Schülerin, ersuche ich Sie die Gefälligkeit zu haben, sogleich Herrn von Haslinger übergeben zu wollen.*“⁴¹ Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der mitgeschickten Komposition um ihre zweite *Caprice* op. 12 (Sigismund Thalberg gewidmet), die wenige Monate später (im Februar 1837) beim Wiener Verlag Haslinger erschien.⁴² Angermüller erwähnt darüber hinaus Mozarts Brief vom 6. März 1834 an G. Bergen, dem er einige von Baroni-Cavalcabòs Kompositionen empfahl, worauf im (von Bergen herausgegebenen) *Pfennig-Magazin für Pianofortespieler* das *Allegro di bravura* op. 8 gedruckt wurde.⁴³

Auch Robert Schumann legte Fürsprache für die talentierte Komponistin ein: Nach ihrer Begegnung in Leipzig besprach seine *Neue Zeitschrift für Musik* mehrfach Werke der Komponistin, zwischen 1836 und 1840 insgesamt 15 ihrer Werkausgaben.

37 Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 293.

38 Franz Stiegler, „Aus Lemberg“, in: *Wiener Theaterzeitung (Bäuerles Theaterzeitung)* 28. Jg., Nr. 128, 30. Juni 1835, S. 512. Diese Komposition ist weder als Druck noch handschriftlich erhalten.

39 Dass Julie Baroni-Cavalcabò bei dieser Gelegenheit auch Clara Wieck traf, ist nicht anzunehmen. Wieck trug am 22. Juni 1835 in ihr Tagebuch ein: „D. 22ten besuchte uns der Sohn des berühmten Mozart. Ich spielte ihm mein Adagio und Finale aus dem Concert vor. Er ist in Lemberg Musiklehrer.“ Zitiert nach: Gerd Nauhaus u. Nancy B. Reich (Hg.), *Clara Schumann Jugendtagebücher, 1827–1840*, Hildesheim u.a. 2019, S. 192 (Tagebuch IV, S. 155). Vgl. dazu auch weiter unten (Anm. 63).

40 „Die [Anna] Milder hatte mich so oft erinnert ihre Schwester [Jeanette] zu besuchen, und ich wollte mich nie recht dazu verstehn, weil man mir gesagt, daß sie recht artig componire. Ich liebe dergleichen Vollkommenheiten bey Weibern nicht.“ Zitiert nach: Angermüller (Hg.), *Franz Xaver Mozart. Reisetagebuch*, S. 158 (11. Januar 1820). Weiter schreibt Mozart jedoch, dass sie „wirklich ein seltnes Talent, zur Liederkomposition [hat]“. Zitiert nach: ebenda.

41 Brief von Franz Xaver Mozart an Aloys Fuchs, 19. Oktober 1836. Zitiert nach: Hummel, *Mozarts Söhne*, S. 173.

42 Daneben erschienen noch weitere Werke Baroni-Cavalcabòs bei Haslinger: die Klavierwerke op. 1, 26, 27 und 28 (gedruckt in den Jahren 1830, 1842, 1843 und 1844).

43 *Pfennig-Magazin für Pianofortespieler. Sammlung ausgewählter Clavier-Compositionen für Anfänger, Geübte und Virtuosen* 1, Nr. 19–20, [1835].

Die erste Besprechung einer Komposition Julie Baroni-Cavalcabòs, ihres *Allegro di bravura* op. 8 in e-Moll, beginnt Schumann mit dem vielzitierten Ausspruch „Die Namen unsrer Komponistinnen lassen sich bequem auf ein Rosenblatt schreiben, daher wir jeder nachspüren und uns nichts entschlüpft von Damenwerken.“⁴⁴ Weiter hebt er den seiner Meinung nach besonderen Antrieb bei weiblichen Komponistinnen hervor: „[...] ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergessen kann, muß zehnmal mehr Grund besitzen zu componiren als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit wegen thun.“⁴⁵ Die Besprechung der Komposition selbst spart neben Lob – „[ich finde] alles wohl und recht, Anlage und Ausbildung vorhanden“⁴⁶ – nicht mit Kritik, die auch Frauenklischees bedient: Es gäbe „einzelne stockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodieen, die leicht in's Einfache und Völlig-Edle zurückzuführen wären“, daneben „stört [...] nur das beigefügte ‚di bravura‘, weil dann das *Allegro* unüberwindlicher sein müßte“; überdies „[sollten Frauen] lieber schwärmerische Romanzen und dergleichen schreiben“.⁴⁷ Als Vorrede zu einer Rezension der oben erwähnten *Caprice* op. 12 heißt es ebendort ca. eineinhalb Jahre später:

*Der jungen Componistin, die wir oben zuerst genannt, eine Schülerin von Mozart's Sohn, sind wir von jeher mit besonderem Interesse gefolgt; sie hat neben Clara Wieck und Delphine Hill Handley^[48] die reichste musikalische Ader unter denen ihrer Zeitgenossinnen, die sich in die Oeffentlichkeit gewagt, dabei Sinn für Form, Verhältnisse und Steigerung, und, was sich in ihren Compositionen für Gesang noch mehr zeigt, viel Empfindung und melodischen Ausdruck.*⁴⁹

1836 erscheinen die Lieder *Lebe wohl!* op. 9 und *Der Bleicherin Nachtlied* (als eines der *Drei deutschen Lieder* op. 10) – Robert Schumann vertonte im Übrigen dieselben zwei Texte (*nach* Baroni-Cavalcabò). Das Lied op. 9 ist der sehr bekannten Sängerin Francilla Pixis (Mezzosopran) gewidmet, der Adoptivtochter eines Freundes von Franz Xaver Mozart, Johann Peter Pixis. Vermutlich hatte Julie die Sängerin im Zuge ihrer Konzertreise mit Mozart im Juli 1835 in Karlsbad kennengelernt.⁵⁰

44 N. N., „Pianoforte. Kurze Stücke. Julie Baronin [sic] Cavalcabo, Bravour-Allegro (E-Moll)“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3. Jg., 4. Bd., Nr. 36, 3. Mai 1836, S. 150–151, hier S. 150.

45 Ebenda.

46 Ebenda, S. 151.

47 Ebenda.

48 Delphine von Schauroth (1813–1887), kurzzeitig verheiratete Hill-Handley, war eine deutsche Pianistin und Komponistin.

49 *Neue Zeitschrift für Musik* 4. Jg., 7. Bd., Nr. 48, 15. Dezember 1837, S. 189.

50 Ein Aufenthalt von Julie Baroni-Cavalcabò (und Mozart) in Karlsbad lässt sich für den 20. Juli 1835 nachweisen; Francilla Pixis wiederum gab am 3. Juli dort ein Konzert, siehe *Wiener Theaterzeitung (Bäuerles Theaterzeitung)* 28. Jg., Nr. 157, 8. August 1835, S. 628. Laut Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 293, fand Pixis' Konzert am 15. Juli 1835 statt.

Leben in Wien

Am 29. März 1838 heiratete Julie Baroni-Cavalcabò den Apellationsrat Wilhelm Amadeus Weber von Webenau (1796–1841).⁵¹ Nur wenige Tage nach der Hochzeit, Anfang April 1838, übersiedelte das Paar nach Wien in die Grünangergasse Nr. 838 (heute Nr. 10).⁵² Julies Eltern folgten mit Franz Xaver Mozart nur kurze Zeit später, Ende Juni 1838,⁵³ und lebten fortan nur wenige Häuser weiter in derselben Straße (Grünangergasse Nr. 850,⁵⁴ heute Nr. 2) – Mozart wieder an derselben Adresse wie Josephine Baroni-Cavalcabò.⁵⁵

Julie Baroni-Cavalcabò wohnte in der neuen Heimat Wien sicherlich dem dortigen soziokulturellen Leben bei – namentlich dem literarisch-musikalischen Salon Henriette Pereira(-Arnstein)s (1780–1859), den diese in Nachfolge ihrer Mutter Fanny von Arnstein weiterführte. Pereiras Salon befand sich nämlich in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft, in der Grünangergasse Nr. 883 (heute Nr. 1). Es ist anzunehmen, dass die Komponistin dort öfters zu Gast war, immerhin widmete sie ihr Lied *Il rimprovero* op. 16 (Erstausgabe o.D.) der Schwiegertochter des Hauses, Katharina Theresia Pereira-Arnstein (geb. von Diller, 1806–1843).⁵⁶ Im Wiener Haus der Familie Baroni-Cavalcabò fanden ebenfalls Hausmusiken statt, wie sich anhand von Robert Schumanns Tagebucheinträgen für Winter/Frühjahr 1838/1839 nachweisen lässt.⁵⁷ Schumanns Schilderungen zufolge war Julie bei den von ihm besuchten Mu-

51 Wie der Ehemann ihrer älteren Schwester Laura, Konstanty Gabryel Ritter von Pawlikowski, war auch Webenau ein Freund Mozarts. Siehe Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 146 bzw. 294 (Anm. 200).

52 Offenbar ist das Paar bereits am 3. April aus Lemberg abgereist, wie sich aus einem Brief von Josephine Baroni-Cavalcabò an Joseph Fischhof vom 16. April 1838 ableiten lässt, siehe Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 145 (Anm. 110). Siehe zur Adresse z.B. auch Brief von Julie Baroni-Cavalcabò an Clara Wieck, 1. März 1838, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung, Schumann-Album: Mus.Schu.8b, <http://digital.slub-dresden.de/id518278468>, S. 4.

53 Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 145 (Anm. 108).

54 Siehe z.B. die Todesnachricht von Ludwig Cajetan Baroni-Cavalcabò in der *Wiener Zeitung* Nr. 17, 17. Januar 1847, S. 145, oder Hummel, *Mozarts Söhne*, S. 287.

55 Siehe z.B. Schumanns Anmerkung „*Mozart lebt in dem Hause*“ im Brief von Robert Schumann an Clara Wieck, 3. Dezember 1838. Zitiert nach: Synofzik/Mühlenweg (Hg.), *Briefwechsel Clara und Robert Schumann III*, S. 143–148, hier S. 144, oder auch Hummel, *Mozarts Söhne*, S. 285 (Anm. 350).

56 Die Widmung lautet: „*alla Signora Baronessa Pereira-Arnstein, nata Baronessa Diller*“; der Name der Komponistin ist dem vertonten Text angepasst ebenso italianisiert: „*Giulietta Baroni Cavalcabò*“. Über Katharina Pereira-Arnstein besteht auch eine Verbindung zu Clara Wieck, vgl. Friedrich Wiecks Tagebucheintrag vom 17. April 1838 (siehe dazu auch Anm. 63).

57 Siehe z.B. Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 329. Schumann hielt sich zwischen Oktober 1838 und April 1839 in Wien auf. Schumanns Einträge offenbaren auch, dass Julie Baroni-Cavalcabò ihm wohl sehr zugeneigt war, z.B. jener vom 20. März 1839: „*Die Webenau*

siken anwesend. Auch Mozart veranstaltete in dieser Zeit „*kleine Musik[en]*“ bei sich, wie sich etwa aus einer brieflichen Einladung an Leopold von Sonnleithner (1797–1873) herauslesen lässt. Bei solchen Veranstaltungen spielte Julie, nun verheiratete (Weber) von Webenau – von Mozart im betreffenden Schreiben noch immer als seine Schülerin bezeichnet – offenbar eigene Kompositionen:

[...] morgen Abends [...] [machen] wir eine kleine Musik bei mir [...] wir [haben] das Projekt [...], recht viel Musik zu machen, und zwar Gute, aus *Idomeneo*, *Titus* /: das erste Finale /: dann einen ganz unbekanntes Canon von Mozart, einiges von Marschner und Onslow, dann auch Fr. v. Webenau in Impromptü /: eigener Composition /: selbst spielen, und ein Dtt. Trio mit Chor,^[58] aufführen lassen wird [...].⁵⁹

Wahrscheinlich veranstaltete Julie Baroni-Cavalcabò in Wien nun ebenfalls Salonabende. Dergleichen kann man aus Schumanns nachstehender Äußerung folgern: „Bei der Cavalcabò traf ich den Erzbischof Pyrker, den berühmten Dichter“.⁶⁰ Von letztgenanntem Poeten vertonte die Komponistin das Gedicht *Meine Berge* (Erstausgabe März 1839; ohne Opuszahl⁶¹).

Schumann beglückwünschte die Komponistin schon im Februar 1838 zu ihrer bevorstehenden Hochzeit sowie zu ihrem Entschluss, nach Wien umzusiedeln – er prophezeit ihr die „*schönsten Folgen*“ im musikalischen Bereich – und spricht bei dieser Gelegenheit wieder lobende Worte über ihr „*seltenes Talent*“:

liebt mich. In den letzten Tagen brachte ich viel fröhliche Stunden da [mit der Baroni und Webenau] zu. Gestern brach es bei der Webenau mehr als je hervor.“ Zitiert nach: Nauhaus (Hg.), *Schumann: Tagebücher II*, S. 88. Die Briefe Robert Schumanns an Clara Wieck Anfang des Jahres 1839 offenbaren, dass die Zuneigung auf Gegenseitigkeit beruhte – zumindest machte Schumann Wieck damit eifersüchtig. Vgl. Anja Mühlenweg (Hg.), *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Band II: September 1838 bis Juni 1839*, Köln 2013 (= Schumann Briefedition I/5), z.B. S. 218 (2. Januar 1839), S. 373 (30. März 1839), und S. 391 (4. April 1839). Am 24. Februar 1839 begründet Schumann Wieck gegenüber sein allmähliches Fernbleiben von den Hausmusiken der Familie Baroni-Cavalcabò mit der „[erwachenden] Leidenschaft“ Julies (siehe ebenda, S. 281).

58 Keine der beiden Kompositionen ist erhalten.

59 Brief von Franz Xaver Mozart an Leopold Edlen von Sonnleithner, 18. März 1839. Zitiert nach: Hummel, *Mozarts Söhne*, S. 177.

60 Brief von Robert Schumann an seine Verwandten in Zwickau, 10. Oktober 1838. Zitiert nach: Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 211–213, hier S. 212. Gemeint ist Julie (von Webenau), nicht ihre Mutter Josephine, denn kurz davor heißt es: „Am besten werde ich mich bei Herrn v. Vesque und bei der Cavalcabò [sic], die Ihr beide aus der Zeitung kennt, eingewöhnen“ (Zitiert nach: ebenda). Vgl. auch Hummels Angabe „Mozart traf Schumann wiederholt im Hause seiner trefflichen Schülerin Julie Baroni-Cavalcabò, wo auch der angesehenste Musiker und Komponist Baron Johann Vesque von Puttlingen [...] und der Dichter [Johann] Ladislaus Pyrker verkehrten.“ Hummel, *Mozarts Söhne*, S. 175.

61 Nur sehr wenige weitere von Julie Baroni-Cavalcabòs gedruckten Werke tragen keine Opuszahl: *Schäfers Klagelied* (Erstausgabe 1829) und *Eigne Bahn* (Erstausgabe 1840). Das Lied *Meine Berge* könnte jedoch das nicht vergebene Opus 14 sein.

Gnädigstes Fräulein,

Ihr Gruß hat mich mit großer Freude erfüllt. Thut doch jede Theilnahme wohl, doppelt und mehrfach, wenn sie aus einem echten Künstlerherzen kömmt. Der Wege durchkreuzen sich so viel, daß man die einzelnen, die Freude brachten, nicht aus dem Auge lassen darf – und deshalb möchten Sie Sich [sic] auch meiner erinnern manchmal, wie ich noch wenige Minuten vorher, ehe ich Ihr gütiges Schreiben empfing, mich warm genug gegen einen Freund über einige Ihrer Compositionen ausgesprochen hatte. Es scheint, Sie lesen die Zeitschrift [Neue Zeitschrift für Musik] erst seit Kurzem, sonst würden Sie Ihren Namen schon manchmal angetroffen haben. Ich erlaube mir Ihnen hier noch einige Blätter beizulegen⁶²; möchten Sie darin nur die Sympathie für Ihr seltenes Talent, so auch das Streben, nach unparteiischen Grundsätzen geurteilt zu haben, nicht verkennen!

Durch den Umzug nach Wien werden Sie der musikalischen Welt um so viel näher gerückt, daß er nur von den schönsten Folgen für Sie sein kann. Darf ich Ihnen auch meinen Glückwunsch zu der Veranlassung dieser Vertauschung Ihres Wohnortes bringen?⁶³

-
- 62 Vielleicht stammt die erwähnte Beilage aus einer der beiden aktuellsten Ausgaben mit einer Rezension über eine Komposition Baroni-Cavalcabòs, *Neue Zeitschrift für Musik* 4. Jg., 7. Bd., Nr. 48, 15. Dezember 1837, S. 189–190, hier S. 189 (op. 12), oder *Neue Zeitschrift für Musik* 4. Jg., 7. Bd., Nr. 51, 26. Dezember 1837, S. 201–203, hier S. 202 (op. 13).
- 63 Brief von Robert Schumann an Julie Baroni-Cavalcabò, 9. Februar 1838. Zitiert nach: Jansen, „Ungedruckte Briefe von Robert Schumann“, S. 80–81, hier S. 80. Aus dem weiteren Inhalt ist ersichtlich, dass Julie und Clara sich bisher wohl noch nicht kennengelernt haben: „Clara Wieck werden Sie schwerlich noch in Wien treffen; doch ist es ihr so wohl dort ergangen, daß sie es wohl im nächsten Jahr noch einmal besuchen wird. Die schüttet’s wie aus goldenen Eimern; das Außerordentlichste werden Sie hören und das liebenswürdigste Mädchen überdieß kennen lernen.“ (Zitiert nach: ebenda, S. 81). Offensichtlich sind sie sich dann zwei Monate später, Mitte April 1838, in Wien begegnet, vgl. Eintrag von Friedrich Wieck vom 14. bzw. 17. April 1838: „D. 14 [...] Es sind angekommen – die berühmte Harfenspielerin Bar.[onin] Eichthal (Konsulin aus Triest), Bar.[oni-]Cavalcabo, eben verheirathet – alle wollen Clara hören? Wir haben einen Strich gemacht – es soll nicht mehr sein.“ bzw. „D. 17 mit Liszt zur Katharina Bereira [recte: Pereira] [...]. Also bei der Bereira hat Clara angefangen und auch aufgehört. [...] Vorher spielte Clara noch bei uns den Carnaval vor der Rettig und Cavalcabo, Doctor Bacher, der unglücklich, dem Fürst [Schönburg-Hartenstein] pp.“ Zitiert nach: Nauhaus/Reich (Hg.), *Clara Schumann Jugendtagebücher*, S. 289 (Tagebuch VI, S. 207). Die Mutter Josephine Baroni-Cavalcabò hat Clara offensichtlich nicht kennengelernt, vgl. die Briefe von Clara Wieck an Robert Schumann, 15. Oktober 1839 bzw. von Robert Schumann an Clara Wieck, 16. Oktober 1839, in: Synofzik/Mühlenweg (Hg.), *Briefwechsel Clara und Robert Schumann III*, S. 323–326, hier S. 325, bzw. S. 329–331, hier S. 331.

Zu dieser Zeit dedizierte sie Clara Wieck drei Klavieretüden;⁶⁴ etwa ein Jahr später widmete ihr Robert Schumann seine *Humoreske* op. 20⁶⁵ (Erstausgabe 1839). Offenbar hatte Schumann ihr zuerst ein anderes Stück zgedacht, wie er am 13. März 1839 an Clara Wieck schreibt:

*Die ‚Arabeske‘ [op. 18] hat die Webenau, das ‚Blumenstück‘ [op. 19] die [Friederike] Serre bekommen, die ‚Humoreske‘ [op. 20] – Niemand; sonderbar, ich denke mir auch bei meinen Dedicationen etwas, die doch immer mit der Entstehung einen Zusammenhang haben soll, und konnte Niemanden dazu finden – die Welt versteht aber die Feinheit schwerlich.*⁶⁶

Auch Baroni-Cavalcabò Mutter Josephine ist Widmungsempfängerin eines Schumann'schen Werkes, der *Drei Gedichte* nach Emanuel Geibel op. 30 (Erstausgabe 1840).⁶⁷ Wolfgang Seibold ordnet diese Widmung als „gesellschaftliche Verpflichtung“ ein (die Widmung an die Tochter Julie hingegen als „aus Zuneigung“).⁶⁸ Julie Baroni-Cavalcabò ihrerseits widmete Robert Schumann später ihr zweisätziges Klavierwerk *L'Adieu et le Retour. Morceaux de Fantaisie pour Pianoforte* op. 25. Schumann hatte im Gegenzug dafür gesorgt, dass dieses Werk Anfang des Jahres 1840 herauskam,⁶⁹ außerdem erfuhr es eine Besprechung in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.⁷⁰

Während ihrer Ehe veröffentlichte Baroni-Cavalcabò einige ihrer Kompositionen, jedoch nur fünf unter dem neuen Familiennamen Webenau (die Opera 23–26 und das Lied *Eigne Bahn*, Erstausgaben zwischen 1839 und 1842). Die Entstehungszeit der meisten Werke ist nicht nachvollziehbar – kann sich die Komponistin doch auch

64 Vgl. z.B. die Briefe von Robert Schumann an Clara Wieck, (17.–)19. März 1838, bzw. Clara Wieck an Robert Schumann, (3.–)4. April 1838, in: Anja Mühlenweg (Hg.), *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Band I: März 1831 bis September 1838*, Köln 2012 (= Schumann Briefedition I/4), S. 255–270, hier S. 270, bzw. S. 277–79, hier S. 278. Vgl. auch die Briefe von Julie Baroni-Cavalcabò an Robert Schumann, 28. Februar 1838, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung, Schumann-Album: Mus.Schu.8a, <http://digital.slub-dresden.de/id518277348>, S. 2, und an Clara Wieck, 1. März 1838 (Beilage zum davor genannten Brief?). Die Etüden wurden nicht gedruckt und sind nicht erhalten.

65 Widmung: „*Frau Julie von Webenau, geb. Baroni-Cavalcabò zugeeignet*“.

66 Brief von Robert Schumann an Clara Wieck, 13. März 1839. Zitiert nach: Mühlenweg (Hg.), *Briefwechsel Clara und Robert Schumann II*, S. 339–343, hier S. 342. Der Mäzenin und Freundin der Familie Wieck Friederike Serre dedizierte Schumann schlussendlich die opp. 18 und 19.

67 „*Ihrer Hochwohlgeboren Frau Josephine Baroni Cavalcabo geb. Gräfin Castiglione zugeeignet*“. Christiane Tewinkel gibt fälschlicherweise op. 29 als dediziertes Werk an: Christiane Tewinkel, „Lieder“, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Schumann-Handbuch*, Stuttgart u.a. 2006, S. 400–457, hier S. 452. Bei Schumanns op. 29 handelt es sich ebenfalls um drei Gedichte nach Emanuel Geibel, jedoch für mehrstimmigen Gesang und Klavier; op. 30 ist dagegen für eine Singstimme und Klavier.

68 Wolfgang Seibold, *Familie, Freunde, Zeitgenossen: Die Widmungsträger der Schumannschen Werke*, Sinzig 2008 (= Schumann-Studien, Sonderband 5), S. 21.

69 Vgl. Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 293.

70 Siehe dazu N. N., „Julie von Webenau, geb. Baroni Cavalcabo, Phantasiestücke. – Op. 25“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7. Jg., 12. Bd., Nr. 50, 19. Juni 1840, S. 199. Op. 25 ist die letzte von Baroni-Cavalcabòs Kompositionen, die in der *Neuen Zeitschrift für Musik* besprochen wird.

erst einige Jahre nach deren Komposition um die Drucklegung gekümmert haben –, doch könnte der auf den Drucken jeweils angegebene Nachname ein Hinweis darauf sein. Die *Neue Zeitschrift für Musik* publizierte in diesen Jahren einige Besprechungen, in denen die Komponistin eingangs immer äußerst positiv dargestellt wird, so im Januar 1840: „Nicht nur unter den componirenden Damen nimmt die hier genannte [Julie Baroni-Cavalcabo] eine der ersten Stellen ein, sondern auch in der Literatur des Pianofortespiels und des Liederfachs überhaupt gebührt ihr ein namhafter Rang.“⁷¹ Und wenige Monate später, im Juni 1840: „ihre glücklichen musikalischen Anlagen hat sie [Julie von Webenau, geb. Baroni Cavalcabo] namentlich in vielen Liedern geltend gemacht, beinahe den besten, die uns neuerer Zeit in die Kaiserstadt geliefert, obwohl dort andere an der Tagesordnung sind.“⁷² Weiter äußert sich die Besprechung über die Komponistin auch in Bezug auf ihre Instrumentalwerke anerkennend, wobei sie Baroni-Cavalcabos Bedeutung ein wenig relativiert, indem diese (nur) in Bezug auf ihre (weiblichen) Mitstreiterinnen genannt wird:

*Auch als Instrumentalcomponistin gebührt ihr ein Rang in den Vorderreihen der Componistinnen. Ein Musikstück gut anzulegen und abzurunden, versteht sie vor Allen; sie schreibt eine gewählte Harmonie, elegant, oft zart; ihre Melodien sind innig, manchmal an italienische Weiche anklingend.*⁷³

Vielleicht haben all diese Würdigungen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zur Folge, dass einige ihrer Kompositionen auch öffentlich gespielt wurden. Denn für diese Zeit sind Aufführungen in Wien belegbar, namentlich der Lieder op. 13, op. 20 (zwei Aufführungen) und op. 22 (vier Aufführungen), die alle in Schumanns Zeitschrift berücksichtigt wurden.⁷⁴ Zum *Reiterlied* op. 13 beispielsweise lässt sich auch eine negative Konzertbesprechung finden, die sich jedoch weniger auf die Komposition bezieht, sondern auf die Vertonung durch eine Frau, die in diesem Fall nicht die stereotype Erwartung in Hinblick auf ihre emotionale Verfasstheit erfüllt:

*Das Gedicht ist auch von dem geschätzten Compositeur Prof. [Gottfried] Preyer und zwar ganz trefflich musikalisch verdollmetscht worden. Was wir dießmal hörten, war eine monotone Weise. Ueberhaupt sollten Frauen, wenn sie schon componiren, sich nicht einen Text solchen Genres zum Vorwurfe nehmen. Das Feld des Zarten, Innigen ist ihnen angewiesen.*⁷⁵

71 N. N., „Julie Baroni-Cavalcabo, drei deutsche Lieder. – Op. 10. [...], ‚Es segelt sanft‘ [...] – Op. 17. [...]“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7. Jg., 12. Bd., Nr. 2, 3. Januar 1840, S. 7.

72 N. N., „Op. 25“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7. Jg., 12. Bd., Nr. 50, 19. Juni 1840, S. 199.

73 Ebenda.

74 *Neue Zeitschrift für Musik* 4. Jg., Bd. 7, Nr. 51, 26. Dezember 1837, S. 202 (op. 13); *Neue Zeitschrift für Musik* 5. Jg., Bd. 9, Nr. 12, 10. August 1838, S. 48–49 (opp. 20 und 22 bzw. auch 11 und 21).

75 nr. [sic?], in: *Der Humorist* 4. Jg., Nr. 45 (2. März 1840), S. 178–179. Eine eingesendete Replik von L. Sch. [sic?] zu dieser Rezension ist übrigens in der nachfolgenden Ausgabe zu finden: *Der Humorist* 4. Jg., Nr. 46, 4. März 1840, S. 184.

Nur dreieinhalb Jahre nach der Eheschließung starb Baroni-Cavalcabòs Gatte Wilhelm Amadeus von Webenau (16. August 1841 in Wien), und etwa ein Jahr später heiratete sie erneut: am 14. Juli 1842⁷⁶ den brasilianischen Diplomaten João Alves de Britto (auch Johann Alois von Britto und andere Namensvarianten; 1807–1877). Laut Schumann-Forscher Friedrich Gustav Jansen war dieser „ein[] eigenartige[r] Mann[], ohne allen Sinn für ernstere Musik“.⁷⁷

Rückzug von der Musik in Cilli

Jansen zufolge „konnte Frau von Britto [erst nach dem Tod ihres zweiten Gatten im Jahr 1877] sich wieder der so schmerzlich entbehrten Beschäftigung mit der Musik und dem anregenden Verkehr mit Künstlern hingeben“.⁷⁸ Doch erschienen in den ersten Jahren dieser zweiten Ehe noch weitere Kompositionen im Druck, etwa das zweisätzige Klavierwerk *Morceaux de Salon* op. 28 (Erstausgabe 1844; Pauline Gräfin Hardegg gewidmet⁷⁹). Kein einziges dieser Werke ist mit ihrem neuen Familiennamen versehen, sondern – im Gegenteil – wieder mit ihrem Mädchennamen. Vielleicht griff sie aber auch aus Rücksicht auf ihren Ehemann „ohne allen Sinn für ernstere Musik“ für Veröffentlichungen ihrer Kompositionen auf einen abweichenden Familiennamen zurück.

Ab Mitte der 1850er-Jahre dürfte die Komponistin mit ihrer Familie – inzwischen war sie vierfache Mutter⁸⁰ – mehr als zehn Jahre lang im Umkreis von Cilli in der Untersteiermark (heute Celje, Bezirkshauptstadt in Slowenien) gelebt haben. Dorthin zog sich Julie Baroni-Cavalcabòs zweiter Ehemann 1855 nach Jansen „auf eine Besitzung [...] zurück[] und [lebte] dort etwa zwölf Jahre in beinahe völliger Abgeschlossenheit von der Welt“.⁸¹ Dass die Komponistin zumindest 1860 in Cilli lebte,

76 Haas, „Baroni-Cavalcabò Julie von“, S. 64.

77 Jansen, „Ungedruckte Briefe von Robert Schumann“, S. 79–80, hier S. 79.

78 Ebenda, S. 79–80.

79 Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 298. Franz Xaver Mozart komponierte für die beiden Töchter der Gräfin, Clotilde und Marie, im August 1841 zwei oder drei Klavierstücke. Siehe Jansen, „Ungedruckte Briefe von Robert Schumann“, S. 79, und Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 2, S. 270–273.

80 Julie Baroni-Cavalcabòs ältester Sohn Arthur (8. Oktober 1840, gestorben 27. Dezember 1889 in Graz) entstammt der kurzen Ehe mit Wilhelm Webenau; mit ihrem zweiten Gatten hatte Baroni-Cavalcabò zwei Söhne und eine Tochter: Hugo (2. März 1843), Gaston (10. November 1850) und Maria (später verehelichte Karaman; geboren 16. Juli 1853, gestorben 1884 in Split).

81 Jansen, „Ungedruckte Briefe von Robert Schumann“, S. 79–80, hier S. 79. So ist er beispielsweise im Jahr 1862 als Gutsbesitzer ausgewiesen: *Wiener Zeitung* Nr. 230, 5. Oktober 1862, S. [17] bzw. darin *Wiener Tagesbericht*, S. 1365.

geht auch aus dem Nachlassakt ihrer Mutter hervor.⁸² Im Frühjahr 1854, wohl kurz vor dem Umzug in die Untersteiermark, war die Komponistin noch ein letztes Mal öffentlich kompositorisch hervorgetreten – und das einzige Mal unter dem neuen Familiennamen de Britto: Eine Komposition mit dem Titel *La Chasse* findet sich in einem Album anlässlich der Hochzeit von Kaiser Franz Joseph mit Elisabeth von Bayern am 24. April 1854, einer „Huldigung. [sic] der Tonsetzer Wiens an Ihre Majestät[,] die allerdurchlauchtigste Frau Elisabeth Amalie Eugenie, Kaiserin von Oesterreich [...]“.⁸³ Baroni-Cavalcabòs Klavierstück ist eines von 91 kleineren Werken österreichischer Komponist*innen.⁸⁴

Abgesehen von ihrem Klavierstück für das Präsent zur kaiserlichen Hochzeit sind keine weiteren Kompositionen Baroni-Cavalcabòs aus dieser Zeit erhalten. Die letzten Werke sind Mitte der 1840er-Jahre im Druck erschienen, wie die zwei Lieder op. 30 (Erstausgabe 1846; ihrer Schwester Laura Pawlikowska gewidmet). Der Autornamen des zweiten Liedes, *Treue Liebe*, ist anonymisiert: N. B...n. Diese (absichtlich irreführende?) Abkürzung soll möglicherweise die Tatsache verschleiern, dass es sich bei dem vertonten Text um das Gedicht einer Frau, der Dichterin Agnes von Calatin (1813–1844) handelt.⁸⁵ Aufführungen sind nach der Wiener Zeit nur vereinzelt nachweisbar. Besonders beliebt war offensichtlich das Lied *Warum?* op. 22 (Erstausgabe 1838; dem Sänger Arcadius Klein gewidmet⁸⁶), das nach einigen Darbietungen

82 Siehe Verlassenschaftsakten „Josephine Baroni Cavalcabò“, Steiermärkisches Landesarchiv, BG Graz I D 415/1860.

83 So der Wortlaut am Titelblatt der Zusammenstellung.

84 105 Tonsetzer*innen wurden zur Mitwirkung eingeladen; 88 Personen (darunter fünf Frauen) reichten musikalische Beiträge ein. Siehe Gerlinde Haas, „Huldigung einer Tonsetzerin“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 41 (1992), S. 179–196, hier S. 179. Der Aufruf ging an „alle Komponisten Wiens“, siehe N. N., „Feuilleton“, in: *Wiener Zeitung (Abendblatt)* Nr. 122, 29. Mai 1854, S. 1–2, hier S. 1. In der hier angeführten Aufzählung der Mitwirkenden werden (bis auf zwei Herren gleichen Nachnamens) ausschließlich die Frauen zusätzlich mit Vornamen genannt. In diesem Beitrag wird kritisiert, dass nur *Wiener* Komponist*innen zur Mitwirkung angefragt wurden.

85 Ein weiteres Lied hat Baroni-Cavalcabò mit abgekürztem Autornamen (P.) versehen: *Nimmer* („Im Walde lag ich“), das zweite Lied der zwei Lieder op. 24 (Erstausgabe 1942). Die Herkunft des Liedtextes ist bislang ungeklärt.

86 Haas, „Baroni-Cavalcabò Julie von“, S. 65, gibt als Widmungsempfängerin von op. 22 fälschlicherweise Mary Murray an.

in Wien Anfang der 1840er-Jahre z.B. am 25. April 1859 in Graz⁸⁷ und am 29. April 1865 in Iglau⁸⁸ am Programm stand.⁸⁹

Lebensabend in Graz

Gegen Ende der 1860er-Jahre übersiedelte Julie Baroni-Cavalcabò nach Graz.⁹⁰ Als Wohnadresse ist die Radetzkystraße 29 bekannt, wo ihr zweiter Mann Anfang des Jahres 1877 verschied.⁹¹ Julius Mutter Josephine lebte bereits spätestens 1857 in Graz,⁹² in der Elisabethstraße Nr. 765 (heute Nr. 14; bekannt als sogenanntes Nestroy-Haus⁹³), und starb dort im Oktober 1860.⁹⁴ Mit der Stadt Graz war die Familie Julie Baroni-Cavalcabòs auch später noch verbunden: Sohn Arthur von Webenau (1840–1889) aus ihrer ersten Ehe wohnte hier mit seiner Familie ab ca. 1885.⁹⁵ Und nach etwa 20 Jahren in Wien übersiedelte die inzwischen verwitwete Schwieger-tochter Wilhelmine ca. 1910 wieder zurück nach Graz (in die Lessingstraße 27) und lebte dort bis zu ihrem Tod. Enkelin Vilma Webenau (1875–1953), deren Lebensmitelpunkt sich in Wien befand, war bis 1922 (dem Todesjahr ihrer Mutter) ebenfalls immer wieder in Graz gemeldet.⁹⁶ Nach dem Ableben ihres zweiten Mannes lebte Julie Baroni-Cavalcabò bis zu ihrem Tod am Karmeliterplatz 5 bei ihrer Schwester

87 Siehe *Grazer Zeitung* Nr. 89, 21. April 1859, Anzeigenblatt [S. 5]. Veranstaltungsort war der große Saal der Ressource (siehe zu diesem Ingeborg Harer, „Über Spielpraxis schreiben – Details aus dem Grazer Musikleben des 19. Jahrhunderts“, in: Ingeborg Harer u. Gudrun Rottensteiner (Hg.), *Wissenschaft und Praxis – Altes und Neues. Festschrift 50 Jahre Institut 15: Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität*, Graz 2017 (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 8), S. 166–185, hier S. 171).

88 Siehe *Iglauer Sonntags-Blatt für Gewerbe, Industrie, Handel und geselliges Leben* 17. Jg., Nr. 19, 7. Mai 1865, S. [3], und *Mährischer Correspondent (Brünn)* 5. Jg., Nr. 101, 3. Mai 1865, S. 5.

89 Eine weitere Aufführung des Liedes *Warum?* lässt sich für den 8. Juni 1893 in Marburg nachweisen, siehe *Grazer Tagblatt* 3. Jg., Nr. 158, 10. Juni 1893, S. 5.

90 Vgl. Jansen, „Ungedruckte Briefe von Robert Schumann“, S. 79–80. Siehe z.B. auch die Fremdenliste im *Fremden-Blatt*, 7. Juli 1870, S. [11] (I. Beilage, S. [3]), in der aus einer anderen Stadt „*Angekommene*“ vermerkt sind.

91 Siehe Verlassenschaftsakten „Johann Alves de Britto“, Steiermärkisches Landesarchiv, BG Graz I D 168/1877 – dort war Johann Alves de Britto zur Zeit seines Todes wohnhaft (20. Jänner 1877).

92 Siehe Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn*, Band 1, S. 296 und 331. Bereits Ende der 1820er-Jahre hatte Josephine vor, ihren Wohnsitz nach Graz zu verlegen, vgl. ebenda, S. 146 (Brief von Josephine Baroni-Cavalcabò an Józef Benedykt Ritter von Pawlikowski, 12. November 1828).

93 Im Haus Elisabethstraße Nr. 765 starb am 25. Mai 1862 Johann Nepomuk Nestroy; seine Lebensgefährtin, die Sängerin Marie Weiler, hatte ihm das Haus bei seiner Rückkehr aus Wien 1860 gekauft.

94 Siehe Verlassenschaftsakten „Josephine Baroni Cavalcabò“.

95 Vgl. Elisabeth Kappel, *Arnold Schönbergs Schülerinnen*, Berlin 2019, S. 213.

96 Vgl. ebenda, S. 209–214.

Laura Pawlikowska,⁹⁷ die seit 1852 ebenfalls verwitwet war. Ob oder inwiefern sich Julie in ihrer Grazer Zeit (noch) aktiv oder passiv mit Musik beschäftigte, ist nicht bekannt. Vielleicht besuchte sie angesagte Salons (eventuell das Haus des Ehepaars Irene und Anton Prokesch-Osten in der Elisabethstraße 38)⁹⁸ oder wohnte dem sich seit einigen Jahrzehnten entwickelnden Grazer Konzertleben bei. Womöglich beeinflusste die talentierte Komponistin und Pianistin in ihren letzten Lebensjahren ihre Enkelin Vilma Webenau, die später bekanntlich ebenfalls Komponistin wurde und als Klavierlehrerin tätig war.⁹⁹ Als die Komponistin am 3. Juli 1887 starb, fand das Begräbnis der „geborene[n] Baronin von Colvalcobo [sic], verwitwete von Webmann [sic]“, deren Familie von Britto in Graz eine „hochangesehene“ war, zwei Tage später „unter großer Theilnahme“ statt.¹⁰⁰

Im Wirken der Komponistin Julie Baroni-Cavalcabò spiegeln sich verschiedene sozio-kulturelle Rahmenbedingungen. Sie wuchs in einem äußerst musikalischen Umfeld auf und verkehrte vor allem in Lemberg und Wien mit bekannten Persönlichkeiten des Musiklebens. 41 Werke lassen sich nachweisen, die bis auf eine Ausnahme innerhalb von wahrscheinlich weniger als 15 Jahren – zwischen Ende der 1820er-Jahre und Anfang der 1840er-Jahre – entstanden sein dürften; bemerkenswerte 32 davon wurden gedruckt. Baroni-Cavalcabò hatte sicherlich die finanziellen Mittel zur Publizierung ihrer Kompositionen, doch wurde nur ein Werk (op. 16) ohne Verlagsanbindung herausgegeben; alle anderen erschienen bei angesehenen Verlagshäusern in Wien (Haslinger, Mechetti, Diabelli, Artaria, Witzendorf), Leipzig (Breitkopf & Härtel, Hofmeister, Kistner), Prag (Berra, Hoffmann) oder Dresden (Paul).¹⁰¹ Etwa

97 Siehe Haas, „Baroni-Cavalcabò Julie von“, S. 64. Bei ihrem Tod im Jahr 1892 lebte Laura in der nahe liegenden Ballhausgasse 3, siehe Verlassenschaftsakt „Laura von Pawlikowska“, Steiermärkisches Landesarchiv, BG Graz I D 1072/1892.

98 Ingeborg Harer, Art. „Kiesewetter (Kiesewetter von Wiesenbrunn), Irene; verehel. Gräfin Prokesch von Osten (Prokesch-Osten) (1809–1872), Pianistin und Salonièr“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815* (2. überarbeitete Auflage – online), ÖBL Online-Edition, Lfg. 10 (20.12.2021), DOI:10.1553/0x0028285c (1.6.2022).

99 Vgl. zu Vilma Webenau das entsprechende Kapitel in Kappel, *Schönbergs Schülerinnen*, S. 205–411.

100 *Grazer Volksblatt*, 7. Juli 1887, S. 2.

101 Für Hartmut Krones ist die Tatsache, dass Julie Baroni-Cavalcabòs Kompositionen (und die vieler ihrer Zeitgenossinnen) bei bestimmten Wiener Verlagen gedruckt wurden, Beweis für die „völlige Unvoreingenommenheit Komponistinnen gegenüber, treten diese doch auch hier ihren männlichen Kollegen gleichberechtigt gegenüber“. Hartmut Krones, „Zum Stellenwert der Komponistinnen in Wien um 1800. Archivbestände, Publikationen, Verlagssituation“, in: Elena Ostleitner u. Gabriele Dorffner (Hg.), *„Ein unerschöpflicher Reichtum an Ideen ...“*. *Komponistinnen zur Zeit Mozarts*, Strasshof u.a. 2006 (= Frauentöne 6), S. 177–190, hier S. 185. Unvoreingenommen war der Musikwissenschaftler Karl Pfannhauser (1911–1984) in Bezug auf Komponistinnen – und im Speziellen auf Julie Baroni-Cavalcabò – wohl nicht: In seinem Besitz befanden sich zwei Bände von

ein Viertel ihrer Kompositionen ist mit Widmungen versehen, die vor allem Familie (Vater, Schwester, Franz Xaver Mozart), Freundeskreis (z.B. Anna von Revertera, Katharina Pereira-Arnstein) und angesehene Künstler*innen (z.B. Francilla Pixis, Sigmund Thalberg, Robert Schumann) bedenken.¹⁰² Die Ehe bzw. das Familienleben scheint für Cavalcabò zunächst nicht unbedingt ein Hindernis dargestellt zu haben, immerhin veröffentlichte sie während ihrer beiden Ehebündnisse weiterhin Kompositionen und wurde auch öffentlich aufgeführt. Obwohl die Komponistin wohl Zeit ihres Lebens angesehen war, kommen wir bei ihr – wie bei vielen ihrer Zeitgenossinnen – ohne die berühmten Männer nicht aus (in diesem Fall Franz Xaver Mozart, Robert Schumann, Franz Schubert); doch muss man auch sagen, dass dank dieser auch vieles an Quellen erhalten ist, was heute sonst verloren wäre. Das Netzwerk, das Julie Baroni-Cavalcabò mit gleichgesinnten und in der Kunst aktiven Männern und Frauen aufrechterhielt, überbrückte örtliche Entfernungen und zeitliche Distanzen ebenso wie persönliche Lebenswelten (Verheiratungen, Kinder, Schicksalsschläge), sodass es der Musikerin und Komponistin möglich war, das klischeehafte weibliche Rollenbild ihrer Zeit zu durchbrechen, um ihre bestehenden musikkulturellen Verbindungen zur eigenen Kunstausbübung einzusetzen.

Erstdrucken Julie Baroni-Cavalcabòs, von denen einige durch die Komponistin signiert wurden. Anscheinend glaubte er nicht, dass eine Frau diese komponiert habe, denn laut Hummel äußerte er sich dazu folgendermaßen: *„Jedenfalls stellen die beiden Bände wohl einzigartige Kuriosa dar, da zumindest die vollsignierten Exemplare durch die Hand der Komponistin gegangen sein müssen.“* Zitiert nach: Hummel, *Mozarts Söhne*, S. 287 (Anm. 367).

¹⁰²Die gängige Vorstellung, Lieder Frauen zuzueignen und Klavierstücke Männern, wurde von Baroni-Cavalcabò übrigens in zwei Fällen nicht „eingehalten“ (opp. 22 und 28).

Graz – Wien – Koblenz – Glasgow: Emma Ritter-Bondy (1838–1894) auf dem Weg vom pianistischen Wunderkind zur Klavierprofessorin

IRINA VATERL

„[...] Fräulein Bondi wandelt, nach den Proben zu urtheilen,
die wir in jüngster Zeit hörten, auf dem Wege der wahren Kunst[...]“¹

Am 9. Jänner 1838 als Emma Maria Bondy in Graz geboren, verläuft ihr künstlerischer und persönlicher Lebensweg verschlungen und vielfältig, charakterisiert durch Brüche, Umzüge und Neuanfänge. In den Jugendjahren als erfolgreiche Nachwuchspianistin euphorisch gefeiert, gerät ihr Name im Laufe der Jahre in Vergessenheit. Die biografische Quellenlage gestaltet sich äußerst komplex, ein umfangreicher und ergiebiger Zugang sind die beiden Manuskripte zur Familienforschung von John Ritter (geboren 1936), einem Urenkel von Emma Ritter-Bondy.² Mithilfe von Erzählungen seiner Vorfahren und durch intensive Recherchen in Archiven in Österreich, Deutschland und Großbritannien ist es ihm gelungen, den Lebensweg seiner Urgroßmutter nachzuzeichnen und ihren Namen so aus dem „Dornröschenschlaf“ zu wecken. Außerdem befinden sich persönliche Dokumente von Emma Ritter-Bondy in seinem Besitz, wie beispielsweise der Reisepass, das Ansuchen um die Staatsbürgerschaft, ein Gebetsbuch mit tagebuchähnlichen handschriftlichen Eintragungen, Fotos und Notenpartituren. Ergänzt durch zahlreiche Zeitungsartikel sowie nationale und internationale Konzertrezensionen lässt sich der faszinierende und vielseitige künstlerische Lebensweg der Grazer Pianistin Emma Ritter-Bondy nachvollziehen, der von Graz ausging.³ Und mehr noch: Aus den beruflichen und privaten Stationen

1 „Musik“, in: *Grazer Zeitung (Abend-Ausgabe)* Nr. 422, 13.12.1859, S. 1429.

2 John Ritter, *Emma Ritter (Mme. Ritter-Bondy). 1838–1894*, unpubliziertes Manuskript, Lincoln, 2014, neue Fassung Jänner 2016, S. 1–51, in der Folge abgekürzt *Ritter-Manuskript 1*; John Ritter, *Emma Ritter. Her family*, unpubliziertes Manuskript, Lincoln, Jänner 2016, S. 1–7, in der Folge abgekürzt *Ritter-Manuskript 2*;

3 Das vorliegende Quellenmaterial der Familie Ritter kann heute durch neu verfügbare digitale Quellen wie Annoncen und Konzertkritiken aus der Grazer und Wiener Tagespresse der damaligen Zeit ergänzt werden. Die von mir verfasste wissenschaftliche Masterarbeit war die erste und bis dato einzige umfangreiche schriftliche Dokumentation über Emma Ritter-Bondy: Irina





Abb. 1: Emma Ritter-Bondy, ca. 1890–1892, John Ritter, Lincoln

der Pianistin geht ein selbstständiges, künstlerisch geprägter Lebensweg hervor, der für Musikerinnen des 19. Jahrhunderts nicht immer erreichbar war (Abb. 1).

Graz

Emma Bondy ist das zweite von insgesamt sieben Kindern von Leopold Bondy (geb. 1799 in Neubidschau, dem heutigen Nový Bydžov, Tschechien) und Pauline von Vernáy (geb. 1814 in Jakobsdorf, in der Nähe von Bratislava, Slowakei).⁴ Leopold Bondy war als Leiter einer Sprach- und Erziehungsanstalt in Graz tätig, die sich offenbar einer sehr großen Beliebtheit und eines regen Zulaufs erfreute.

Nach seiner Hierherkunft nach Graz wurde er von vielen Seiten, namentlich vom Herrn

*Grafen Wickenburg, damaligen Gouverneur der Steiermark, aufgefordert, eine Privat-Erziehungs-Anstalt zu etablieren, welche sich denn auch des besten Rufes erfreute und worin während ihres 25jährigen Bestehens Zöglinge aus den vorzüglichsten Familien mit dem besten Erfolge Unterricht erhielten. Die ausgezeichneten Stellungen, welche Zöglinge seiner Anstalt im Leben einnahmen, haben die Erziehungsmethode des Herrn Bondi in solchen Ruf gebracht, daß er den vielen Anforderungen wegen Aufnahme aus dem Grunde nicht entsprechen konnte, weil es zu seinem Grundsatz gehörte, die Erziehung in seiner Anstalt selbst zu überwachen, um dadurch für den Erfolg mit Sicherheit bürgen zu können.*⁵

Vaterl, *Von Graz nach Glasgow. Die Pianistin Emma Ritter-Bondy (1838–1894)*, wissenschaftliche Masterarbeit, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, 2017. Daraus entstand ein lexikalischer Beitrag, der der bisher einzige in der heutigen Lexikon-Literatur geblieben ist: Irina Vaterl, Art. „Emma Ritter-Bondy“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard u. Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand: 2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000690 (7.3.2022).

4 In historischen Dokumenten liegen zwei verschiedene Schreibweisen für sämtliche Mitglieder der Familie Bondy vor: Bondy oder Bondi. Im Taufbucheintrag von Emma wird die Schreibweise Bondy verwendet. *Taufbuch XXVIII 1834–1842, Graz-Hl. Blut*, fol. 108, <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/graz-seckau/graz-hl-blut/492/?pg=110>.

5 [Nachruf Leopold Bondi], in: *Tagespost Graz* Nr. 297, 23.12. 1860, [S. 2]. Vgl. auch ebenda, [S. 4]: Parte zu Leopold Bondis Tod am 21. Dezember 1860.

Es ist anzunehmen, dass er auch die schulische Erziehung seiner Kinder übernahm, denn „*Das [sic] Bondi'sche Künstlergeschwister sind so zarte, jugendliche Pflanzen unserer Stadt, daß sie bisher nur in bescheidener Stille lebten und unter der Leitung ihres als Erzieher höchst geachteten Vaters ihr ungewöhnliches Talent ausbildeten.*“⁶

Aus musikalischer Sicht besonders erwähnenswert sind neben Emma auch drei ihrer Geschwister: Moritz (1835–unbekannt), Camillo (1843–unbekannt) und Ida (1841–1903). Letztere heiratete den Grazer Komponisten und Musikpädagogen Jakob Stolz (1832–1919). Sie waren Eltern von dreizehn Kindern, unter ihnen ist auch der Komponist Robert Stolz (1880–1975). Ida und Jakob Stolz leiteten eine erfolgreiche Musikschule im *Palais Wurmbrand* in der Schmiedgasse 26 in Graz.⁷

Über die Anfänge der musikalischen Ausbildung von Emma Bondy in Graz ist nichts Näheres bekannt. Nachdem sowohl sie als auch einige ihrer Geschwister später den Beruf des Musikers bzw. der Musikerin ergriffen, ist davon auszugehen, dass alle sieben Kinder eine musikalische Ausbildung erhielten. Die erste Erwähnung eines Konzertauftritts von Emma Bondy erfolgte 1849, der Autor bezog sich darin allerdings auf ein Debüt bereits im Jahre 1847. Im zarten Alter von neun Jahren begann sie also schon mit ihrer vielfältigen Konzerttätigkeit. Von frühester Kindheit an stand Emma Bondy auf der Bühne und somit auch im Fokus von Musikkritikern und Publikum. Sie trat meist gemeinsam mit ihrem Bruder Moritz im Klavierduo oder im Duo mit ihrem Bruder Camillo am Violoncello auf – die ausführlichen Rezensionen sind euphorisch.

*Ueberraschend war ganz besonders das Erscheinen zweier Kinder Moritz und Emma Bondi, die zwar schon bei ihrem ersten Debut im Jahre 1847 allgemeine Bewunderung erregten, deren Spiel aber diesmal ganz besonders das Vorwalten des Gesangelementes und ein ihrem Vortrage ganz eigentümlicher Wohlklang und Reiz charakterisierte. Eine warme, beredte Melodie und ein wahrhaft nobler Anschlag geben dem jugendlichen Virtuosen Moritz Bondi das Gepräge der Liebenswürdigkeit; jedes Stück, jede einzelne Variation wurde lebhaft applaudirt, und so bewährt sich heute schon das Prognostikon, welches vor zwei Jahren in mehreren öffentlichen Blättern diesem jungen Pianisten gestellt wurde. Man kann hier nicht unerwähnt lassen, daß diese beiden Kinder nicht, wie es bei Künstlern so häufig geschieht, einseitig ausgebildet werden, sondern nebst Musik auch fleißig in den verschiedenen Wissenschaften und in der Erlernung fremder Sprachen geübt werden.*⁸

Ofmals werden die Geschwister als „Sensation“, oder als „Wunderkinder“ betitelt. Tatsächlich entsprachen viele Aspekte ihres Lebens der allgemein vorherrschenden –

6 D.n., „Korrespondenz“, in: *Der Humorist* 14. Jg., Nr. 260, 30.10.1850, S. 1039.

7 Zur Familie Stolz vgl.: Clemens Anton Klug, *Jakob Stolz (1832–1919). Leben und Werk des Grazer Komponisten und Musikpädagogen*, Berlin 2019.

8 Rudolf Sperllich, „Artistisches“, in: *Der Kosmopolit* Nr. 8, 11.1.1849, S. 32.

und oft eher problematischen – Beschreibung von Wunderkindern.⁹ Auch wurde der beliebte „Geschwisterbonus“ bei den Bondys gut genutzt: Emma trat in ihrer Kindheit und Jugend fast ausschließlich mit ihren Brüdern Moritz und Camillo auf. Vater Leopold Bondy spielte nicht nur eine große Rolle in der Erziehung, sondern wohl auch in der Vermarktung seiner Kinder. In zahlreichen Rezensionen wird ihm die Rolle des Erziehers, Lehrers und engagierten höchst geachteten Mentors zugeschrieben. Überraschenderweise wird diese Wunderkind-Thematik oftmals kritisch in Zeitungsberichten aufgegriffen, aber es werden auch immer wieder positive Argumente dagegehalten, die für eine umfassende Bildung und Erziehung sprechen – und damit dem vorherrschenden Klischee von Wunderkindern widersprechen sollten.

Es sind Wunderkinder, aber nicht in dem Sinn der egoistischen Spekulation, sie wollen sich dafür Niemand aufdringen, wollen nicht dafür bezahlt sein und können doch mit allen hier gehörten Wunderkindern wetteifern, denn sie verbinden mit einer eleganten Kunstfertigkeit auch eine seltene Gediegenheit, es ist in ihrem Klavierspiele nicht das Eingewerkelte, sondern das Studirte, nicht das Auswendiggelernte, sondern das Mitgedachte und Mitgefühlte erkennbar. Wo ein so seltenes Talent sich mit der noch selteneren Bescheidenheit und unter einer so sorgfältigen Leitung sich der Kunst widmet, da steht der nächsten Zukunft ein herrliches Künstlerpaar in freudiger Aussicht bevor. Talente dieser Art müssen mit pädagogischer Vorsicht aufgemuntert, nicht aber mit dem Popanz eines Vogelschreckers eingeschüchtert werden. Zum Glücke, daß sie noch zu jung sind, um Zeitungen zu suchen und fern von allen gemeinen Umtrieben gehalten sind, um Kritiken und Tageblätter zu lesen.¹⁰

Wien

Die These, dass Emma Bondy zwischen 1844 und 1852 Klavierunterricht beim renommierten Pianisten und Pädagogen Theodor Leschetitzky (1830–1915) in Wien erhielt, ist nicht belegbar und auch aufgrund der Lebensdaten – Emma im Kindesalter, Leschetitzky ein Jugendlicher – wohl kaum haltbar.¹¹ Fest steht hingegen, dass

9 Gemeint ist, dass junge Musikerinnen und Musiker – speziell im 18. und 19. Jahrhundert – oft als besondere Attraktion beworben wurden. Das Virtuositentum und die Anzahl der „reisenden Musiker*innen“ nahmen im 19. Jahrhundert zu und der Konkurrenzdruck unter den Künstler*innen wuchs. Das Konzertwesen wurde zu einer für alle zugänglichen Institution. Dadurch entstand ein „Überangebot“ an Konzerten, und die Veranstalter*innen suchten nach neuen Wegen, um Aufsehen zu erregen. Somit war es naheliegend, dass musizierende Kinder mehr Aufmerksamkeit bekamen als ihre erwachsenen Kolleg*innen. Geschwisterpaare oder auch blinde Künstler*innen wurden zu einer besonderen Attraktion, man denke beispielsweise an die Schwestern Milanollo oder an Maria Theresia Paradis. Als Wunderkind galt man damals im Alter von vier bis ungefähr 16 Jahren, wobei das „Kind“ als geschlechtsneutral wahrgenommen wurde. Mit 17 Jahren galt man als erwachsen und sehr oft endete damit die musikalische Karriere.

10 D.n., „Korrespondenz“, in: *Der Humorist* 14. Jg., Nr. 260, 30.10.1850, S. 1039.

11 *Ritter-Manuskript I*, S. 5.

sie ab Mitte der 1850er-Jahre am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in der Klasse von Josef Fischhof (1804–1857) studierte. Fischhof war schon damals als Musiker und Pädagoge sehr bekannt, zu seinem illustren Freundeskreis zählten außerdem Frédéric Chopin, Felix Mendelssohn Bartholdy und Franz Liszt, die er während ihrer Wiener Aufenthalte in seinem Haus empfing. Josef Fischhof gilt in Österreich auch als engster Vertrauter von Robert und Clara Schumann. In Wien dürfte ein Treffen von Clara Schumann und Emma Bondy stattgefunden haben. Ob die beiden aber tatsächlich im Klavierduo spielten, wie John Ritter in seinem Manuskript erwähnt, ist nicht belegbar.¹²

Während der Jahre ihres Klavierunterrichts in Wien brach Emma Bondy den musikalischen Kontakt nach Graz nie ab. Sie konzertierte dort regelmäßig und – wie aus den Zeitungsartikeln hervorgeht – höchst erfolgreich. Der gebürtig aus Hamburg stammende in Graz tätige Musiker und Komponist Carl Evers (1819–1875) wurde schließlich auf die Geschwister Bondy aufmerksam. Seine von ihm eingeführten *Matinées musicales* erfreuten sich großer Beliebtheit. Nach einem von Evers veranstalteten *Matinée*-Konzert im Grazer „*Saale der Ressource*“, ist über Emma Bondy, die mit einer „*Hummelschen Sonate*“ überzeugen konnte, 1859 Folgendes zu lesen:

[...] *Fräulein Bondi wandelt, nach den Proben zu urtheilen, die wir in jüngster Zeit hörten, auf dem Wege der wahren Kunst. Im Besitz einer gediegenen Schule beurkundet die liebenswürdige Pianistin in ihrem Spiele eben so viel Empfindung als richtiges Verständnis.*¹³

Aus den zahlreichen Konzertberichten kristallisiert sich ein Bild von Emma Bondys Repertoire heraus. Ihre Konzertprogramme folgten dem damals gängigen Ideal – sie waren aus mehreren kurzen Stücken aufgebaut. Häufig gab es auch Konzerte mit gemischten Programmen: Es war zu dieser Zeit verbreitet, dass sich mehrere Musiker*innen für ein gemeinsames Konzert zusammenschlossen. Im Rahmen von virtuosen Solostücken präsentierten die Künstler*innen das eigene Können, ergänzend dazu wurden dann Beiträge in gemeinsamen unterschiedlichen Kammermusikformationen dargeboten.

In ihrer Kindheit trat Emma Bondy mehrmals zusammen mit ihrem Bruder Moritz mit Werken von Sigismund Thalberg und Friedrich Kalkbrenner für zwei Klaviere auf. Diese beiden zeitgenössischen Pianisten und Komponisten virtuoser und damals überaus beliebter Werke sind heute eher in den Hintergrund gerückt und werden nur selten gespielt. Emma Bondys Solorepertoire scheint sehr vielfältig gewesen zu sein und umfasste neben bekannten Werken, wie beispielsweise der *Sonate pathétique* op. 13 und der *Sonate Appassionata* op. 57 von Ludwig van Beethoven oder den *Scherzi*, *Polonaisen* und *Balladen* von Frédéric Chopin auch heute selten gespielte Klavierwerke wie beispielsweise Stücke von Moritz Moszkowski, Carl Maria

12 Ebenda.

13 „Musik“, in: *Grazer Zeitung (Abend-Ausgabe)* Nr. 422, 13.12.1859, S. 1429.

von Weber oder Alfred Jaëll. In Konzertankündigungen für Emma Bondys Auftritte findet man außerdem einige Konzerte für Klavier und Orchester. Mehrmals erwähnt werden beispielsweise das Konzert op. 54 in a-Moll von Robert Schumann und das Konzert op. 25 in g-Moll von Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein komplettes Repertoireverzeichnis der Pianistin Emma Bondy zu verfassen, scheint derzeit unmöglich, jedoch lassen die erwähnten Werke auf hohe technische Fähigkeiten, auf Virtuosität und auf ein tiefes musikalisches Verständnis schließen.

Erst um 1860, mit Bondys definitivem Umzug nach Wien und der damit verbundenen Verlagerung ihrer musikalischen Betätigung in die österreichische Hauptstadt, reißen die Konzertankündigungen und Rezensionen in Graz ab.¹⁴ Es gibt keine weiteren Nachweise von Auftritten in Graz – das „Grazer Wunderkind“ Emma Bondy geriet in ihrer Heimatstadt nach und nach in Vergessenheit.

In Wien lernte Emma Bondy ihren Ehemann Franz Ritter (1811–1879) kennen. Die beiden heirateten 1862. Franz wird in seinen Dokumenten als Portraitmaler, Bildhauer, Modelleur oder Wachsbossierer bezeichnet. Da keinerlei Briefe oder ähnliche persönliche Dokumente erhalten sind, weiß man über die Beziehung der Eheleute kaum etwas. Man kann aber annehmen, dass Franz die Rolle von Emmas Vater als Unterstützer und Förderer übernahm und weiterführte, denn Emma Ritter-Bondy musste ihre Tätigkeit als Konzertmusikerin nach der Heirat nicht aufgeben, wie es bei so vielen anderen Musikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert der Fall war. Sie trat nun auch regelmäßig in Wien auf und versuchte wohl ebenfalls, sich als Klavierpädagogin¹⁵ zu etablieren:

Zu dem Concerte, welches die Pianistin Fr. Emma Ritter-Bondi aus Graz im Salon Bösendorfer veranstaltete, hatte sich trotz des freundlichen Wetters ein zahlreiches, elegantes Publicum eingefunden. Das Programm bot der interessanten Nummern mehrere. Mendelssohn's großes Trio in C-Moll, welches die noch sehr jugendliche Concertistin im Vereine mit den H.H. Dr. Mayer und Dr. Steinlechner erecutirte, hatte einen durchwegs schönen Erfolg. Fr. Ritter-Bondi besitzt einen weichen Anschlag, gebietet über eine bedeutende Technik und entwickelt eine für Frauenhände ungewöhnliche Kraft, Sicherheit und Ausdauer. In der Auffassung erwies sich dieselbe als denkende Künstlerin. Die selten gehörte Concert-Polonoise in C-Dur von Chopin, welche sie mit dem Cellisten Dr. Steinlechner vortrug, sowie die Clavier-Piece ‚Le papillon‘ von dem talentvollen Capellmeister Stolz in Graz, gelangten gleichfalls zu schönem Ausdrucke. Sowohl die Concertgeberin als auch die beiden mitwirkenden Herren erfreuten sich mehrmaligen Hervorrufes. Erstere gedenkt sich hier als

14 Eine Ausnahme ist zu nennen: 1861 nahm Emma Bondy an einer „*Matinée in der Erziehungsanstalt des Hrn. Seidl, des Schwiegersohnes des Hrn. M. Bondi*“ als Pianistin teil. „Graz, 8. Mai“, in: *Tagespost (Morgenblatt)*, 8.5.1861.

15 Ritter-Bondy dürfte wohl bereits in jungen Jahren zu unterrichten begonnen haben. In ihrem Trauungsschein von 1862 wird sie als „*Musik und Sprachlehrerin*“ bezeichnet.

*Clavierlehrerin zu etabliren und kann bei ihrem reifen Verständniß und ihrer bewährten Methode in dieser Richtung nur empfohlen werden.*¹⁶

Diese Rezension ist aus vielerlei Hinsicht interessant, da sie neben dem Bericht über das gespielte Repertoire und die Kammermusikpartner auch den großen Erfolg der Künstlerin beim Publikum wiedergibt. Darüber hinaus werden geschlechterspezifische Aspekte formuliert. Zu den – nach damaliger Auffassung und Rezeption – für Frauen ungewöhnlichen Eigenschaften zählte neben der im Zitat erwähnten Kraft, Sicherheit und Ausdauer offensichtlich auch der Hinweis auf die „denkende Künstlerin“. Herauslesen kann man Emmas starke familiäre Verbindung zu Graz: Sie spielte ein Werk von Jakob Stolz, dem Ehemann ihrer Schwester Ida.

Koblenz

1863, ein Jahr nach der Eheschließung, suchten Emma Ritter-Bondy und Franz Ritter um einen Reisepass an. Erste (Konzert-)Reisen führten das Paar nach Konstanz, Bern, Stuttgart, Heidelberg und in weitere deutsche und auch italienische Städte. Die Zeitungsberichte über Emma Ritter-Bondys Konzerte wurden jetzt internationaler, so findet man ab etwa 1865 diverse enthusiastische Berichte über Konzert-Auftritte in mehreren deutschen Städten. Sie wurde als „Pianistin ersten Ranges“ bezeichnet.¹⁷ Franz Ritter begleitete seine Frau auf ihren Konzerttourneen und unterstützte sie so in ihrem Beruf als reisende Musikerin. Am 11. November 1868 kamen die beiden für ein Konzert nach Koblenz und beschlossen, hier ihren neuen Lebensmittelpunkt aufzubauen. Sie werden etwa für die nächsten zehn Jahre in dieser deutschen Stadt leben. Emma Ritter-Bondy etablierte sich in ihrer neuen Heimatstadt als Pianistin und wohl auch als Pädagogin: Vermutlich unterrichtete sie während ihrer Zeit in Koblenz am *Königlichen Gymnasium zu Coblenz*. Außerdem waren die Jahre in Koblenz dem Aufbau ihrer eigenen Familie gewidmet: 1871 wurde Emma zum ersten Mal schwanger, doch ihr Sohn Leopold starb einen Tag nach seiner Geburt am 28. September. Es findet sich dazu folgende Notiz in ihrem Gebetsbuch: „*Geburtstag meines theuere [sic], mir ewig unvergesslichen Kindes Leopold, den 28 September um 4¼ Uhr Mor-*

16 „Kunstnotizen“, in: *Blätter für Theater, Musik, und Kunst* 9. Jg, Nr. 38, 12.5.1863, S. 152.

17 „Frau Ritter-Bondy, aus Gratz gebürtig, im Wiener Conservatorium unter Fischhof's Leitung gebildet, bewährte sich in der That als eine Pianistin ersten Ranges und erregte durch die congeniale Reproduktion der von ihr vorgetragenen Piecen und die erstaunliche Virtuosität ihres herrlichen, die kühnsten, von Schwierigkeiten strotzenden Passagen mit Leichtigkeit überwindenden, von aller Effekthascherei gänzlich freien Spieles die Bewunderung aller Kunstkenner, und erndtete darum auch den reichsten, wiederholt gespendeten Beifall des sehr zahlreichen Auditoriums.“ Bericht eines Konzertes in Würzburg am 9. Jänner 1867, „Tagesbericht“, in: *Würzburger Anzeiger* Nr. 9, 9.1.1867.

*gens. Gestorben den andern Morgen, den 29 Sept. um 4 Uhr Morgens. B.126. Pfahl Ende zu Coblenz.*¹⁸

Wie eingangs erwähnt, sind keine Briefe oder Tagebücher von Emma Ritter-Bondy erhalten. Aufschluss über ihr Gefühlsleben geben jedoch ihre Einträge in ein Gebetsbuch. Ab 1871 benutzte Emma Ritter-Bondy ein neues Gebetsbuch, das im Jahr zuvor in Aachen publiziert worden war (Abb. 2 und Abb. 3). Es ist ein etwa zehn mal acht Zentimeter großes Büchlein mit Samteinband, versehen mit einem Silberkreuz. In dieses Buch schrieb sie während der folgenden zwanzig Jahre zahlreiche persönliche Notizen. Insgesamt sind etwa vierzig Einträge vorhanden, oft überschrieb sie auch die Seiten mit den gedruckten Gebeten. Großteils sind die Notizen in deutscher Sprache verfasst, es gibt aber auch einen Eintrag in Französisch. Bald jedoch begann Emma Ritter-Bondy in Chiffren zu schreiben, was die Entschlüsselung für Außenstehende fast unmöglich macht. Ihre Notizen bezogen sich stets auf Ereignisse aus dem Privatleben. Auch wenn sich aus Emma Ritter-Bondys Gebetsbuch-Einträgen kein vollständiges Bild ihrer Gefühlswelt ableiten lässt, zeigen sich doch einige interessante Aspekte. Die Annahme einer ausgeprägten Religiosität liegt nahe, weil die meisten Einträge und Chiffrierungen mit der Aussage „*Mit Gott*“ enden. Bemerkenswert ist, dass sie nie etwas über ihre Konzerte und aus ihrem pianistischen Berufsleben erwähnte, es kommen auch keine Episoden aus dem täglichen Leben vor.

Nach dem Tod ihres Sohnes Leopold im Jahr 1871 erlitt Emma Ritter-Bondy 1872 eine Fehlgeburt im dritten Monat, welche ebenfalls Erwähnung in ihrem Gebetsbuch fand. 1874 und 1875 wurden ihre Kinder Ida und Camillo geboren. Nur wenige Jahre später, am 1. Jänner 1879 starb Franz Ritter und hinterließ seine Witwe Emma mit zwei kleinen Kindern. In ihrem Gebetsbuch findet sich der Eintrag „*1. Jänner 1879. Sterbetag meines geliebten, guten Mannes.*“¹⁹ Die letzte Notiz in Emma Ritter-Bondys Gebetsbuch erfolgte im März 1894, nur wenige Monate vor ihrem Tod: „*Von 30. März 1894, 17.30 nachmittags. Mit Gott! Amen!*“²⁰

Glasgow

In Emma Ritter-Bondys Leben erfolgte 1881 ein weiterer großer Umbruch: Die junge Witwe zog mit ihren beiden Kindern nach Glasgow in Schottland. Warum die Wahl auf diese Stadt fiel, ist nicht klar, Anhaltspunkte für einen vorhergehenden Aufenthalt gibt es keine. Es können jedoch diverse Vermutungen über die Gründe für den Umzug angestellt werden. Emma Ritter-Bondy könnte bereits in Koblenz

18 Emma Ritter-Bondy, *Gebetsbuch 1871–1894*, S. 3.

19 Ebenda, o.A.

20 Ebenda, o.A.

Empfehlungen für Glasgow bekommen haben. Ein Nachbar und Freund der Familie in Glasgow war Ingenieur und stammte ursprünglich aus Deutschland. Die Verbindung zu ihm dürfte eine enge gewesen sein, denn auf Emmas Wunsch hin wurde er nach ihrem Tod testamentarisch als ein Vormund ihrer Kinder bestimmt.²¹

Ein weiterer Grund könnte auch folgender sein: Der Geiger Julius Seligmann (1817–1903) zog 1842 nach Glasgow und etablierte sich dort als Musiker, Konzertveranstalter und Lehrer. 1849 wurde er Leiter der Instrumentalabteilung des Glasgow *Athenaeum*, einer städtischen Ausbildungsstätte. 1888 gründete Julius Seligmann das *West of Scotland Conservatoire*, welches aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten schon bald mit dem *Athenaeum* zusammengelegt wurde. Er war dort als Professor für Gesang, Klavier und Geige tätig und wurde außerdem zum ersten Präsidenten der *Glasgow Society of Musicians* ernannt. Seligmann erlangte den Ruf einer angesehenen Persönlichkeit im schottischen Musikleben und das von ihm gegründete *West of Scotland Conservatoire* wurde zum Vorläufer der heute sehr renommierten Ausbildungsstätte *Royal Scottish Academy of Music and Drama (RSAMD)*. In der Zeit von Seligmanns Tätigkeit am *Athenaeum* finden sich zahlreiche Professoren aus Deutschland im Dozentenverzeichnis. Unter ihnen ist auch Emma Ritter-Bondy, man könnte also annehmen, dass Emma über Musikerkollegen in Kontakt mit Seligmann und den anderen Deutschen in Schottlands Musikszene kam und daher Glasgow als einen fruchtbaren Boden für ihre musikalischen Tätigkeiten und für einen Neuanfang sah.²² Ein weiterer Grund für Emmas Umzug könnte folgender sein: Der Rektor des *Athenaeum*, Allan Macbeth, war Absolvent des Leipziger Konservatoriums und sein Ziel war es, zahlreiche internationale Professoren für die Musikausbildung in Schottland sowie internationale Orchestermusiker für das schottische Nationalorchester zu gewinnen. Es ist durchaus möglich, dass er mit Emma Ritter-Bondy in Kontakt stand.²³

Emma Ritter-Bondys erster offizieller Eintrag in Glasgow findet sich in der Volkszählung in den Sommermonaten des Jahres 1881. Emma wird dort als „*Emma R. Bondy, music teacher and head of the household*“ bezeichnet.²⁴ Bereits im Jahr des Umzugs nach Glasgow findet man erste Konzertberichte und Rezensionen. Emma Ritter-Bondy konzertierte als Solistin, als Liedbegleiterin und in verschiedenen

21 1890 verfasste Emma Ritter-Bondy ein Testament, in dem sie drei Personen als Vormund ihrer noch minderjährigen Kinder bestimmte. *Ritter-Manuskript 1*, S. 30, S. 37.

22 Stefan Manz, „Pandering to the Foreigner.‘ Deutsche Musiker und nationale Abgrenzung in Großbritannien um 1900“, in: Sabine Mecking u. Yvonne Wasserloos (Hg.), *Inklusion und Exklusion: ‚Deutsche‘ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, Göttingen 2016, S. 105ff. Vgl. auch: Stefan Manz, *Migranten und Internierte. Deutsche in Glasgow. 1864–1918*, Wiesbaden 2003, S. 111ff.

23 *The first female professor in the UK*, <http://www.bbc.com/news/uk-scotland-39191297> (1.12.2021).

24 *Ritter-Manuskript 1*, S. 30.

Kammermusikformationen mit Musikerkollegen. Ihr Fokus schien jedoch auf die pädagogischen Tätigkeiten gerichtet gewesen zu sein. Wahrscheinlich unterrichtete sie ihre beiden Kinder, Tochter Ida spielte Klavier und Sohn Camillo Violine. Die Familie musizierte gemeinsam auf der Bühne, den ersten Nachweis für einen Auftritt zu dritt findet man 1888. Ida spielte vierhändig gemeinsam mit ihrer Mutter und auch Camillo präsentierte verschiedene Stücke auf der Violine. Bereits im Herbst 1889 zog Camillo im Alter von 13 Jahren nach London, um seine musikalische Ausbildung am *Royal College of Music* zu vertiefen. Zwei Jahre später setzte er seine Studien in Berlin beim berühmten Geiger Joseph Joachim fort. Schwester und Mutter blieben weiterhin in Glasgow. Anhand der Zeitungsannoncen, die Emma Ritter-Bondy als Werbung für ihre private Lehrtätigkeit schaltete, sind ihre Wohnadressen und Umzüge innerhalb Glasgows nachvollziehbar.

1891 markiert ein wichtiges Jahr in Emma Ritter-Bondys pädagogischer Tätigkeit: Sie begann am *Athenaeum* zu unterrichten und ein Jahr später erhielt sie den Titel „*Professor of Piano*“ verliehen. Die Institution vergab damals erstmals diesen Titel und es ist durchaus bemerkenswert, dass ihn eine Frau erhielt. Nach aktuellen Recherchen lässt sich sogar die These aufstellen, dass Emma Ritter-Bondy die erste Professorin in Großbritannien war. Der englische Sender *BBC* widmete Emma Ritter-Bondy am Internationalen Frauentag 2017 einen Beitrag und einige englischsprachige Zeitungen veröffentlichten in diesem Zusammenhang diverse Artikel. Außerdem ist diesbezüglich ein Video-Statement einer Professorin des *Royal Conservatoire of Scotland* im Internet zu finden.²⁵

Emma Ritter-Bondy suchte um die britische Staatsbürgerschaft an und erhielt diese 1892 für sich und ihre beiden Kinder. Auch ihre pädagogischen Tätigkeiten scheinen von Erfolg gekrönt gewesen zu sein, im Jahresbericht des *Athenaeums* wurde in der Rubrik für Stipendien und Wettbewerbserfolge erwähnt, dass Edith Brown, Studentin von Emma Ritter-Bondy, ein Stipendium im Wert von £10 gewann. Dies war der Hauptpreis für Pianist*innen und brachte neben der Geldsumme (heute wären das etwa £600, also ungefähr 700€) außerdem die Verleihung einer Silbermedaille.²⁶

Bis zu ihrem Tod unterrichtete Emma Ritter-Bondy am *Athenaeum* in Glasgow. Am Morgen des 23. Juni 1894 starb sie im Beisein ihres Sohnes Camillo an chronischer Nierenentzündung und Herzversagen. In ihrem Testament bestimmte Emma drei Personen, die die Vormundschaft für ihre Kinder übernehmen sollten. Ihr Kla-

25 *BBC News* 7.3.2017, *The first female professor in the UK*, <http://www.bbc.com/news/uk-scotland-39191297> (1.12.2021). Die Annahme, dass 1908 mit Edith Morley, Professorin für Englische Literatur am University College Reading, die erste weibliche Professorin in Großbritannien arbeitete, würde somit widerlegt werden.

26 *Ritter-Manuskript 1*, S. 38: „[...] scholarship of £10 for pianoforte given by the Athenaeum Directors to Edith M Brown, student of Madame Ritter-Bondy[...].“

vier und ihre goldene Uhr vermachte sie ihrer Tochter Ida. Im Falle einer Heirat müsse das Erbe ausschließlich bei Ida bleiben und dürfe nicht auf deren Ehemann übergehen. Auch dürfe der Wert des Besitzes von Emma Ritter-Bondy nur für die musikalische Ausbildung ihrer Kinder verwendet werden und diese sollte vorzugsweise in Berlin oder in London erfolgen. Emma Ritter-Bondy hinterließ etwa £700, nach heutigem Wert (2021) wären das in etwa £42.000 (ca. 50.000€).

In den britischen Medien der damaligen Zeit war Emma Ritter-Bondy als renommierte und erfolgreiche Klavierprofessorin immer wieder präsent. Dies ist besonders erwähnenswert, da es zeigt, dass es nach anfänglichen Erfolgen als „Wunderkind“ nicht zum Stillstand ihrer Karriere gekommen ist, wie man das oft von gehypten „Wunderkindern“ kennt. Mit etwa vierzig Jahren war sie bereits Witwe und gleichzeitig alleinerziehende Mutter von zwei kleinen Kindern. Dieser Umstand und der darauffolgende Umzug in ein fremdes, anderssprachiges Land erschwerten vermutlich ihre künstlerischen Aktivitäten. Sie konnte ihren musikalischen Weg jedoch auch in Glasgow fortsetzen und sich Zeit ihres Lebens der Kunst widmen. Auffallend ist, dass Emma Ritter-Bondy sowohl von familiärer als auch von ehelicher Seite Unterstützung und Bestätigung für diesen Weg erhalten hatte – und genau diese Zuwendung auch an ihre beiden Kinder weitergeben konnte. Ida und Camillo sollten die bestmögliche Ausbildung erhalten, daher schickte sie beide nach Berlin und London. Finanzielle Risiken und organisatorische Schwierigkeiten wurden dabei in Kauf genommen.

Tatsächlich vervollständigten sowohl Ida als auch Camillo ihre jeweiligen musikalischen Studien in Berlin (Abb. 4). Idas Laufbahn war geprägt von mehreren Umzügen zwischen Schottland und Deutschland: Nach ihrem Studium in Berlin kehrte sie nach Glasgow zurück und schaltete eine Annonce als Klavierlehrerin im *Glasgow Herald*. Bald darauf zog sie jedoch erneut nach Berlin und heiratete den Postangestellten Rudolf Friedman. Die beiden hatten zwei Töchter: Elisabeth Emma (Betty) (1900–1991) und Emmy Helene Ida (1903–1993). Nach der Trennung der Eheleute kehrte Ida 1921 nach Glasgow zurück.²⁷ Dort nahm sie ihre Konzerttätigkeit erneut auf und wurde in der Presse als renommierte Klavierbegleiterin angekündigt („*world-famous accompanist*“).²⁸ Sie trat sowohl unter ihrem angenommenen Namen nach der Eheschließung (Mrs. Friedman), als auch unter ihrem Mädchennamen (Ms. Ida Ritter) mit verschiedenen Instrumentalsolisten, Sänger*innen sowie im Duo mit ihrem Bruder Camillo auf. Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zog Ida erneut nach Deutschland, wo sie am 6. Juni 1941 verstarb.

27 „Ida and her family“, in: *Ritter-Manuskript 2*, S. 13–17.

28 Vgl. Ankündigung im *Falkirk Herald*, 10.3.1923, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results?basicsearch=ida%20ritter&page=0> (1.12.2021).

Camillo Ritter konnte während und nach seinen Studien bei damals bekannten und beliebten Professoren wie Henry Holmes (1839–1905) am *Royal College of Music London* sowie Joseph Joachim (1831–1907) und Otakar Ševčík (1852–1934) eine erfolgreiche Violinkarriere für sich verbuchen.²⁹ Den Kontakt zu seiner Verwandtschaft in Graz hielt er aufrecht. Wie seine Notizen, Fotos und sein Adressbuch zeigen, stand er in regem Austausch mit Familie Stolz, der Familie seiner Tante Ida. Während von seiner Mutter Emma Ritter-Bondy nichts über etwaige Graz-Besuche nach ihren Umzügen bekannt ist, kehrte Camillo regelmäßig zurück. Er trat mit seinen Cousins und Cousinen auf, besonders oft mit Pauline, einer Sängerin und Pianistin. In einem Zeitungsausschnitt aus dem Jahr 1895 wurde außerdem von einem Auftritt Camillos berichtet, bei dem er das Doppelkonzert für zwei Violinen von Johann Sebastian Bach mit Victor Prohaska, Paulines Ehemann, spielte. Die beiden Violinisten wurden von Pauline am Klavier begleitet.³⁰ Camillo spielte auf einer Guadagnini-Violine, einer Leihgabe auf Lebenszeit der *James Allan Stiftung* Glasgow. Sein Lebensmittelpunkt befand sich in der schottischen Stadt, er war im Kulturleben von Glasgow sehr präsent.³¹ Die pädagogische Tätigkeit nahm einen hohen Stellenwert in Camillos Leben ein, sein wohl berühmtester Schüler sollte der in Glasgow geborene William Primrose (1904–1982) sein. Dieser, der heute zu den bekanntesten Bratschisten des 20. Jahrhunderts zählt, begann in seiner Kindheit mit dem Violinunterricht, ehe er zusätzlich Bratschenstunden in Anspruch nahm. Von Eugène Ysaÿe motiviert, widmete er sich letztlich voll und ganz der Bratsche und baute eine erfolgreiche Karriere auf. William Primrose und Camillo Ritter verband eine lebenslange Freundschaft und Zusammenarbeit.

Camillo heiratete Mildred Jessie Anderson Robertson, die Tochter eines Arztes in Glasgow. Kurz nach der Geburt des zweiten gemeinsamen Kindes starben sowohl Mutter als auch Kind, Camillo wurde zum alleinerziehenden Vater seines Sohnes Eric (geb. 1908). Fortan begleitete Eric seinen Vater bei den Reisen nach Graz. Im



Abb. 4: Die Geschwister Ida und Camillo Ritter, 1894, John Ritter, Lincoln

29 „Camillo and his family“, in: *Ritter-Manuskript 2*, S. 6–12.

30 Julius Schuch, „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Grazer Tagblatt* 5. Jg., Nr. 88, 30.3.1895, S. 4.

31 Die Vielzahl an Zeitungsartikeln, Konzertberichten und Annoncen zeugen davon. Siehe: <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results?basicsearch=camillo%20ritter&somearch=camillo%20ritter> (1.12.2021).

Sommer 1940 verließ Camillo Ritter Glasgow, sei es, um den Bombardierungen von Glasgow zu entgehen, oder um nicht mehr allein wohnen zu müssen. Er zog nach Garelochhead zu guten Freunden, wo er am 21. September 1940 einen Schlaganfall erlitt und verstarb.

Zum Schluss: Lincoln – Graz – Lincoln

Camillos Sohn Eric Ritter schlug die Medizinerlaufbahn ein und arbeitete als Arzt in Lincoln. Er hat zwei Söhne, John Ritter (geb. 1936) und James Ritter (geb. 1944). James wurde Dermatologe, während John als Architekt arbeitete. Das große Interesse der beiden Brüder an ihrer Urgroßmutter Emma führte schließlich zu intensiven und unermüdlichen Recherchen und Forschungsreisen nach Graz und Koblenz. Daraus entstanden die beiden, hier oftmals zitierten Manuskripte über Emma Ritter-Bondy.

Nach regem Mailverkehr hatte ich am 15. Dezember 2016 die Möglichkeit, John Ritter in Lincoln zu besuchen und so meine persönliche Reise zu Emma Ritter-Bondy anzutreten. Er besitzt – wie schon eingangs erwähnt – verschiedene Dokumente aus dem Nachlass der Familie Ritter-Bondy, damals war auch noch das Gebetsbuch seiner Urgroßmutter dabei.³² Ich durfte unter anderem einen Blick auf den Reisepass, die Heiratsurkunde, den Heimatschein, verschiedene Fotos und Zeitungsausschnitte werfen. Ein überwältigendes Gefühl war es für mich, Emma Ritter-Bondys Gebetsbuch sowie ihr Buch mit verschiedenen Klavierkompositionen – vermutlich ihr Übungs- und Unterrichtsexemplar – in meinen Händen zu halten. John Ritter kann sich noch gut an die Besuche seines Großvaters Camillo in Lincoln erinnern. Immer die Violine im Gepäck verschwand Camillo bereits kurz nach seiner Ankunft im „attic“, um sich dort dem Üben zu widmen. Durch John Ritters begeisterte Erzählungen und dank einer Stadtführung zu den Plätzen seiner Kindheit durfte ich als Grazerin in England in die faszinierende Welt der Grazer Pianistin Emma Ritter-Bondy eintauchen.

32 Das Gebetsbuch von Emma Ritter-Bondy befand sich im Privatbesitz von John Ritter in Lincoln. 2019 stellte er es dem Archiv des Royal Conservatoire of Scotland (*Archives & Collections Royal Conservatoire of Scotland*) als Geschenk zur Verfügung. Vgl. auch „*Emma Ritter Bondy's Diary*“, <https://www.rcs.ac.uk/news/archives/emma-ritter-bondys-diary/> (7.3.2022).

„... daß sie aus der Joachim’schen Schule ist, hört man gleich ...“. Die Grazer Geigenvirtuosin Marie Soldat-Röger und ihre musikalischen Verbindungen als Quellen zur Spielpraxis im späten 19. Jahrhundert

JULIANE OBEREGGER

„Die Soldat spielte (im Museums-Concert) Brahms Violinconcert und ein Stück von Vieuxtemps, beides ausgezeichnet. [...] Sie ist eine echte Künstler-Natur und wohl, was Wärme und Begeisterung betrifft, die bedeutendste Geigerin.“¹ So reflektiert Clara Schumann in ihrem Tagebuch am 6. Oktober 1887 über Marie Soldat-Röger², mit der sie eine lange Freundschaft und als Musikerin – bedenkt man die Umstände der Zeit – in gewisser Weise ein gemeinsamer Leidensweg verband. Die Bedeutung der Geigerin wurde bisher meist im Zusammenhang mit ihrer sehr erfolgreichen internationalen Laufbahn besprochen, weniger aber mit Blick auf die Spielpraxis und die Informationen, die man aus Beschreibungen ihres Spiels für die Spieltechnik und die Interpretationen der Zeit ableiten kann. Gerade bei der Auseinandersetzung mit der Karriere von Musikerinnen muss dabei ein besonderes Augenmerk auf die sozialen Umstände und Anforderungen gelegt werden. Rezensionen alleine reichen als Quelle nicht aus. Eine eigene Vorstellung von „Virtuosität“ und eine Kategorisierung der Werke in vermeintlich „weibliche“ und „männliche“ Stücke beeinflussten die Rezensionen der Zeit maßgeblich und erschweren dadurch die Analyse einer von vornherein subjektiven Textart. All diese Punkte im Detail für Marie Soldat-Röger zu bearbeiten, wäre eine längerfristige Aufgabe. Der vorliegende Text hat das Ziel, einen ersten Schritt in diese Richtung zu gehen, indem er versucht, in einigen ausgewählten Punkten eine Relation zwischen den entsprechenden Einstellungen und Soldat-Rögers Spiel herzustellen und dadurch auf ihre Spielpraxis zu schließen. Dazu ist nur ein kurzer biografischer Überblick notwendig, bei dem ihre Ausbildung und ihre Lehrer

1 Zitiert nach: Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Band 3 *Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896*, Leipzig 1908, S. 497.

2 Auch: Marie Röger, Marie Röger-Soldat, Marie Roeger-Soldat oder Marie Soldat-Roeger, alle Varianten werden gelegentlich auch mit ihrem zweiten Vornamen Ernestine verwendet.



bzw. Einflüsse besonders beachtet werden. Eine genaue Aufbereitung von Soldat-Rögers Leben ist u.a. bei Barbara Kühnen³ und Silke Wenzel⁴ nachlesbar.⁵

Marie Soldat wurde am 25. März 1863 geboren und erhielt bereits sehr früh von ihrem Vater, der als Organist in der Leechkirche Graz und als Klavierlehrer an der Musikschule Buwa tätig war, Orgel- und Klavierunterricht, bis 1878 wurde sie am Klavier von Johann Lutzer unterrichtet. Die restliche (Schul-)Ausbildung fand im Heimunterricht ab dem vierten Lebensjahr statt. In den meisten Fächern unterrichtete sie ihr Vater, spezifischeren Unterricht erhielt sie z.B. in Harmonielehre von Ferdinand Heinrich Thieriot⁶ (1838–1919) und – den zeittypischen Bildungsansprüchen eines jungen Mädchens ihres Standes entsprechend – Französisch. Marie Soldat schreibt in ihrem Tagebuch rückblickend über ihren unfreiwilligen Weg zur Geige:

In meinem 9. Lebensjahr mußte ich anfangen das Geigenspiel zu lernen, durchaus nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Wunsch meines Vaters, dessen Freund mein künftiger Geigenlehrer war und welcher wünschte, ein talentiertes Mädchen zu unterrichten. Mein Vater ließ mich also vorführen und ich freute mich riesig darauf, da ich dachte, daß man längst nicht so viel üben müsse als am Clavier.⁷

Soldat-Rögers Mutter observierte das Klavierüben täglich mindestens drei Stunden lang. Von 1871 bis 1877 wurde sie im Violinspiel also von Eduard Pleiner unterrichtet, das Angebot des Violinpädagogen Carl Heissler, der am Wiener Konservatorium unterrichtete, sie ab 1875 in seine Klasse, aus der u.a. auch Bertha Haft⁸ hervorging, aufzunehmen, schlugen die Eltern aus. Das Angebot erfolgte als Reaktion auf ihren

-
- 3 Barbara Kühnen, „Marie Soldat Röger (1863–1955)“, in: Kay Dreyfus, Margarethe Engelhardt-Krajancik u. Barbara Kühnen (Hg.), *Die Geige war ihr Leben. Drei Geigerinnen im Portrait*, Strasshof 2000 (= Frauentöne 4), S. 13–98.
 - 4 Silke Wenzel, Art. „Marie Soldat-Röger“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard u. Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand: 2007, aktualisiert 2017, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000777 (30.10.2021).
 - 5 Die Informationen des folgenden Abschnitts stammen, sofern nicht anders angegeben, aus diesen Quellen: Wenzel, Art. „Marie Soldat-Röger“; Kühnen, „Marie Soldat Röger (1863–1955)“, S. 13–98; Barbara Kühnen, „Ist die kleine Soldat nicht ein ganzer Kerl? Die Geigerin Marie Soldat-Roeger (1863–1955)“, in: Elena Ostleitner u. Ursula Simek (Hg.), *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann: Fakten, Bilder, Projektionen*, Wien 1996 (= Frauentöne 3), S. 137–150.
 - 6 Deutscher Komponist und Dirigent; war auf Empfehlung von Johannes Brahms nach seiner Unterrichtstätigkeit in Hamburg, Leipzig und Glogau als Artistischer Direktor im Steiermärkischen Musikverein tätig, siehe: Uwe Harten, Art. „Thieriot, Ferdinand Heinrich“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Stand: 2006, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e47c> (10.11.2021).
 - 7 Marie Soldat-Röger, Tagebuch [o.A.], zitiert nach: Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 17.
 - 8 Geboren ca. 1860, genauere Daten unbekannt; schloss bereits 1874 ihr Studium am Wiener Konservatorium ab und war kurz darauf in internationalen Konzerthäusern zu hören; in Kritiken wurde sie u.a. als weiblicher Paganini bezeichnet; siehe: Volker Timmermann, Art. „Haft, Haft, Bertha, Berta, verh. Breitner“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*,

ersten öffentlichen Auftritt 1874 in Graz als Geigerin im Steiermärkischen Musikverein, bei dem sie die *Fantasia-Caprice* von Henri François Joseph Vieuxtemps (1820–1881) spielte – ein Komponist, der sie noch länger begleiten sollte. Parallel zu ihrer Geigenausbildung erhielt sie nach wie vor Unterricht auf Tasteninstrumenten und spielte auch in der Kirche Orgel. „*Ich konnte es [das Orgelspiel] schon nach einigen Unterrichtsstunden und spielte singend den Segen.*“⁹ Bereits 1876 gab Soldat-Röger ihr erstes eigenes Konzert im Landschaftlichen Rittersaal in Graz, bei dem auch das Violinkonzert in g-Moll von Max Bruch am Programm stand. Nach dem Tod des Vaters im selben Jahr und dem Tod ihres ersten Geigenlehrers Pleiner 1877 kam es zu einem vorübergehenden Ausbildungsstopp, sie war nun für das Einkommen der Familie zuständig, die sie durch Konzerte und Unterricht ernährte. Ein Teil ihres Einkommens kam von Konzertreisen durch Kurorte wie Pörschach. Erst 1879 erhielt sie wieder regelmäßigen Unterricht bei Friedrich August Pott (1806–1883)¹⁰, den sie ebenfalls durch Auftritte finanzierte. In Pörschach kam es zu einer ersten Begegnung mit Johannes Brahms, der sie ab diesem Zeitpunkt förderte und ihre Karriere begleitete. Mit ihm am Klavier spielte sie Joseph Joachim vor, der sie im Herbst 1879 in seine Klasse an der Berliner Königlichen Hochschule aufnahm. Nach zweijähriger Pause befand sich die Geigerin also wieder in regelmäßigem Unterricht – der Pause gingen wohlgemerkt nur etwa sechs Jahre Unterricht voraus. In Berlin erhielt sie auch Klavierunterricht bei Ernst Friedrich Karl Rudorff (1840–1916).¹¹ Dort kam sie u.a. in Kontakt mit Max Bruch, der Pianistin Julie von Asten (mit der sie auch gemeinsam auftrat) und der Musikverleger-Familie Simrock. Ihren Unterricht bei Joachim setzte sie auch nach ihrem Studienabschluss fort. Ende der 1890er-Jahre hatte Marie Soldat-Röger sich international als Solistin etabliert, ihre Karriere setzte sie auch nach der Geburt ihres Sohnes und der Trennung von ihrem Ehemann Wilhelm Röger mit Unterstützung ihrer Mutter fort.

hg. von Freia Hoffmann, Stand: 2013, <https://www.sophie-drinker-institut.de/haft-bertha> (12.11.2021).

9 Marie Soldat-Röger, Tagebuch [o.A.], zitiert nach: Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 18.

10 Grazer Geiger und Komponist, Ausbildung u.a. bei Louis Spohr; leitete nach seiner Tätigkeit als Solist und Hofmusiker den Steiermärkischen Musikverein. Siehe: Anne Kathrin Ullrich, Art. „Pott, Friedrich August“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart u. New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046ea041d.han.kug.ac.at/mgg/stable/13726> (10.11.2021).

11 Berliner Komponist, Dirigent, Pianist und Pädagoge; wuchs im Umfeld der Familie Mendelssohn auf und erhielt u.a. Unterricht von Louis Ries und Clara Schumann; edierte z.T. die Mozart- und Chopin-Gesamtausgaben des Verlags Breitkopf&Härtel. Siehe: Stephanie Twiehaus, Art. „Rudorff, Ernst“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart u. New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046ea041d.han.kug.ac.at/mgg/stable/26494> (10.11.2021).

Virtuosität und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert

„Ist die kleine Soldat nicht ein ganzer Kerl? Nimmt sie es nicht mit 10 Männern auf?“¹² So Johannes Brahms' Aussage, nachdem die – wohlgermerkt bereits 22-jährige – Marie Soldat-Röger 1885 als erste Frau sein Violinkonzert öffentlich musizierte. Speziell diesem Violinkonzert, der Solopart war bei der Uraufführung mit Joseph Joachim besetzt, wird in einem Bericht über Soldat-Rögers Konzert in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* ein besonders „männlicher“ Charakter zugeschrieben:

*Das Interesse des letzten Gesellschafts-Concerts concentrierte sich vorwiegend auf Brahms, auf sein herrliches Violin-Concert, sowie auf den ersten und voraussichtlich einzig weiblichen Virtuosen desselben. Marie Soldat. Mit diesem männlichen und dornigsten aller Geigen-Concerte zum erstenmale an der Spitze eines Wiener Orchesters aufzutreten, war für eine Dame in der That ein Heldenstück. [...] An Verständnis, an Zartheit und Feuer der Auffassung wird es ihr Niemand zuvorthun.*¹³

Immer öfter liest man in den Konzertberichten des 19. Jahrhunderts von Frauen, die solistisch und in kleinen Kammermusikbesetzungen wie dem Streichquartett auftreten. Sie dringen damit in eine bis dahin von Männern dominierte Szene vor und das wird von Kritikern einerseits wohlwollend beobachtet, andererseits auch scharf kritisiert. Frauen im Orchester waren dennoch undenkbar. Wie es Ernst Rudorff 1881 in einem Brief an Joachim formulierte:

*Das Hineinpfuschen der Frauen in alle möglichen Gebiete, in die sie nicht hineingehören, ist schon genug an der Tagesordnung; die Musik haben sie schon fast in allen Theilen in Beschlag genommen; man sollte wenigstens dafür Sorge tragen, daß nicht in Zukunft unsere Orchester gar aus Männern und Weibern zusammengesetzt werden.*¹⁴

Trotzdem räumt Rudorff Soldat-Röger aber eine Sonderstellung ein:

*Wenn eine Persönlichkeit wie Frl. Soldat hier eine Ausnahme bilden würde, so fällt das der Frage des Ganzen gegenüber nicht ins Gewicht. Der Gesichtspunkt, den Schülerinnen nützlich sein zu wollen, ist meiner Ansicht nach auch nicht stichhaltig; Rhythmus und Vomblattspielen können sie auf andere Weise lernen, zu Orchesterpielerinnen als solchen sollen sie sich aber nicht ausbilden.*¹⁵

12 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1910, Band 5, S. 159. Zitiert nach: Silke Wenzel, Art. „Marie Soldat-Röger“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard u. Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand: 2017, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000777 (30.10.2021).

13 G. Dömpke, „Wissenschaft, Kunst und Literatur, Concerte“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung* Nr. 1810, 15.3.1885, S. 6–7.

14 Johannes Joachim u. Andreas Moser (Hg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Berlin 1913, S. 230.

15 Ebenda, S. 230.

Wenn auch grundsätzlich in einer eigenen Kategorie angesiedelt, gewöhnte sich das Publikum langsam daran, die Musikerin auch außerhalb des privaten Bereichs auf öffentlichen Bühnen und auch in der Ausbildung an Hochschulen und Konservatorien zu sehen und zu hören. Anders als die typischen Dameninstrumente der Zeit, darunter neben Klavier, Gitarre und Zither mit der Harfe auch ein Orchesterinstrument, liegt die Geige laut Wilhelm Joseph von Wasielewski in einem Graubereich. „*Nur die Geige, welche in der fraglichen Beziehung gewissermaßen auf der Grenze des Zulässigen steht, möchte eine Ausnahme davon machen.*“¹⁶

Eingangs stellt sich die Frage, ob der private bzw. halb-öffentliche Bereich, etwa die Musik im Salon, eine andere Art der Virtuosität verlangte als die öffentlichen Bühnen. In vielen Bereichen waren die qualitativen Unterschiede gewiss nicht nennenswert, da durchaus persönliche Überschneidungen bekannt sind und Reiseberichte bzw. Briefe oftmals von dem hohen Niveau der von namhaften Persönlichkeiten ausgeführten Künste in den Salons berichten. Solche Berichte existieren auch über Marie Soldat-Röger, verfasst u.a. von Clara Schumann, die in ihrem Tagebuch am 9. Februar 1883 schrieb: „*Abends Fräulein Soldat bei Levi's, sie spielte mir mit Julie von Asten begleitet, Mendelssohns Violin-Concert, den ersten Satz vortrefflich vor. Sie hat glaube ich eine Zukunft, daß sie aus der Joachim'schen Schule ist, hört man gleich.*“¹⁷ Klar ist, dass ein Raum durch die bloße Anwesenheit von Zuhörenden einen Anflug des Öffentlichen bekommt. Melanie von Goldbeck betont die bedeutende Stellung des Salons in der Karriere der schon aktiven Musiker:

*Im Salon wurde über die Zukunft eines Virtuosen entschieden. Sein Ruf wurde hier entweder geschaffen, angezweifelt oder im schlimmsten Fall zerstört. Die Meinungen im Salon wurden von Musikjournalisten aufgegriffen und in den Zeitungen verbreitet. [...] Bereits Wochen vor dem Auftritt eines Virtuosen in einem bekannten Salon wurde über den Künstler geredet, Vermutungen wurden angestellt, die Erwartungen aufs äußerste geschürt.*¹⁸

Musikerinnen fielen – ähnlich wie Kinder – als Sensation auf. Nun kam Geigerinnen wie den Schwestern Maria (1832–1848) und Teresa (1827–1904) Milanollo und auch Marie Soldat-Röger am Anfang bestimmt das Phänomen des Wunderkinds zugute, doch bei einer langen Karriere, wie Soldat-Röger sie hatte, muss von den Charaktereigenschaften, die der kindlichen Virtuosität zugeschrieben werden, Abstand genommen werden. Wenig überraschend verwenden Rezensenten dennoch ähnliche Begriffe für beide Altersgruppen. Jonas Traudes bearbeitet in dem Artikel *Das ‚Wunderkind‘*

16 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Aus siebzig Jahren: Lebenserinnerungen mit Bildnis des Verfassers*, Stuttgart 1897, S. 94.

17 Zitiert nach: Litzmann, „Clara Schumann“, S. 443.

18 Melanie van Goldbeck, „Die andere Szene des Virtuosen: Private Räume des Musizierens“, in: Christine Hoppe, Melanie von Goldbeck u. Maiko Kawabata (Hg.), *Exploring Virtuositates*, Olms 2018 (= Göttinger Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 149.

im *Virtuosentum* – Eine kulturhistorische Skizze¹⁹ Kritiken der Milanollo-Schwester auf diesen Aspekt hin und zitiert neben anderen Quellen einen Bericht von Friedolin von Wend, der 1843 in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* schreibt:

*Das Teresens Spiel seiner Innerlichkeit nach der reinste Ausdruck eines von Himmelsabnung verklärten kindlich-weiblichen Gemüthes sey, liegt vor jeder poetisch musikalischen Intuition offen; daß aber ein vierzehnjähriges Mädchen, die von dem gewaltigsten Pathos bis zur duftigsten Zartheit reichende Allseitigkeit einer männlichen Seele zu überbieten vermöge, das ist eines jener Urtheile, welches niemals durch Ansichten gerechtfertigt, sondern höchstens durch Stimmungen entschuldigt werden kann.*²⁰

Dieser Art der Virtuosität geht Traudes nach und kommt zu dem Schluss, dass Teresa Milanollos Spiel spezielle charakteristische Eigenschaften zugeschrieben werden, die bestimmten Erwartungshaltungen entsprechen und konkret in Verbindung mit ihrem Alter und ihrem Geschlecht stehen. Er sieht in der Evolution der gehobenen Schicht der europäischen Gesellschaft den geeigneten Nährboden für die Herausbildung eines Virtuosenideals, das sich am besten durch mit Kindern verbundene Charaktereigenschaften (Reinheit, Natürlichkeit, Unschuld und Naivität) verwirklichen lässt, wobei sie für Jungen und Mädchen gleichermaßen göltig scheinen.²¹

*Die [...] projizierten Merkmale des Feenhaften, Engelsgleichen, Himmlischen, Jenseitigen etc. lassen sich nicht nur in diesem Zitat [...] finden, sondern sind mit einer gewissen Regelmäßigkeit in den massenhaft überlieferten Quellen rund um ihre gemeinsame Konzertkarriere allenthalben nachweisbar, in kritischen ebenso wie in eindeutig affirmativen Reaktionen.*²²

Semantische Parallelen lassen sich in schriftlich festgehaltenen Eindrücken über Marie Soldat-Röger finden, wie die folgenden der englischen Freundin Margaret Deneke zeigen: „*Through it all she retained her naive freshness and simplicity; never was a great artist so completely free from affection, so spontaneously warm-hearted; she remained an unspoilt child of nature.*“²³

Wenngleich in diesen Abschnitten hauptsächlich der Charakter des Spiels beschrieben wird, legte das Publikum des 19. Jahrhunderts besonderes Augenmerk auf die physischen Anlagen der Musiker*innen und die daraus resultierenden tech-

19 Jonas Traudes, „Das ‚Wunderkind‘ im Virtuosentum – Eine kulturhistorische Skizze“, in: Christine Hoppe, Melanie von Goldbeck u. Maiko Kawabata (Hg.), *Exploring Virtuosities*, Olms 2018 (= Göttinger Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 75–90.

20 Fridolin von Wend, „Correspondenz“, in: *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* Nr. 96–97, 12. u. 15.8.1843, S. 407.

21 Vgl. Traudes, „Das ‚Wunderkind‘ im Virtuosentum“, S. 79–84.

22 Ebenda, S. 79.

23 Margaret Deneke [ohne Datum], zitiert nach: Wenzel, „Marie Soldat-Röger“.

nischen Möglichkeiten. Während Musikerinnenportraits²⁴ allerdings streng den gesellschaftlichen Anforderungen entsprechen und die dem weiblichen Geschlecht zugeschriebenen Charaktereigenschaften aufweisen müssen, stellen sich Musiker²⁵ oft exzentrisch dar und bilden sich mit extremen Spieltechniken und -haltungen ab. Der Fokus verschiebt sich hier von der Darstellung des inneren Wesens, das von einer Frau erwartet wird, zu der Abbildung des Charakters der als künstlerisch hochwertig und virtuos gesehenen Musik. Obwohl im 19. Jahrhundert immer mehr Musikerinnen ihre Familie durch ihre Auftritte ernährten, wie es auch Marie Soldat-Röger sehr jung tat, werden innerhalb der Berufsgruppe drastische Unterscheidungen vorgenommen. Barbara Kühnen fasst diese Situation treffend zusammen:

*Damen-Orchester gab es in diesen Jahren in ganz Europa; sie stellten keine Seltenheit mehr dar. Da sie jedoch meist recht profanen Zwecken, nämlich der Unterhaltung der Herren in Gasthäusern, dienten und häufig nur aus mangelhaft ausgebildeten Musikerinnen bestanden, wurden sie in Kunstkreisen nicht besonders geschätzt.*²⁶

Und weiter – zwar bezogen auf das Streichquartett, aber trotzdem von allgemeiner Gültigkeit:

*Solange Frauen für sich alleine oder innerhalb des häuslichen Bereichs der Familie musizierten, war das gesellschaftliche Ideal weiblicher Musikpraxis noch erfüllt. In einem Kollektiv von Frauen an die etablierte Konzertöffentlichkeit zu gehen, widersprach zutiefst dem herrschenden Frauenbild. So erscheint es nicht weiter verwunderlich, daß es anfangs mitunter die Sensationslust war, die das Publikum so zahlreich zu den Aufführungen des Damenstreichquartetts trieb. Auch die Rezensenten stellten diese Tatsache zunächst häufig in den Vordergrund.*²⁷

Dass Musik in der Öffentlichkeit eine Männerdomäne war, wird auch in der Kategorisierung der Werke ersichtlich – wie z.B. der bereits zitierte offensichtlich „männliche“ Charakter des Brahms'schen Violinkonzerts, das sich neben einigen anderen großen Werken in dem Standardrepertoire von Marie Soldat-Röger befand. Auffällig, aber für die Zeit durchaus üblich, sticht Johann Sebastian Bach als ältester Komponist dieser Liste heraus, zeitlich gesehen folgt ihm Wolfgang Amadeus Mozart. Die meisten Kompositionen stammen allerdings aus dem (späteren) 19. Jahrhundert,

24 Bildbeispiele siehe die jeweiligen lexikalischen Einträge im *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <https://www.sophie-drinker-institut.de/lexikon:MarieSoldatRoger> alleine (Theodor Prümm, Berlin 1883; Julius Cornelius Schaarwächter, Berlin 1885, o. A. 1906) und im Streichquartett o. A.); die Schwestern Teresa und Maria Milanollo (Antoine-René Trinquart, undatiert; Nancy Odinet, 1848; Emile Tourtin, 1872); die Cellistin Lise Christiani mit ihrem Instrument (ca. 1860 von Thomas Couture); Fanny Hensel (1845 von August Kaselowsky)

25 Entsprechend vergleichbare Bildbeispiele zu Persönlichkeiten wie Nicolo Paganini, Joseph Joachim, Bronislaw Huberman u.a. sind bei entsprechenden Lexikoneinträgen zu finden.

26 Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 58.

27 Ebenda, S. 58–59.

wobei deutsche Komponisten deutlich in der Überzahl sind. Volker Timmermann sieht in Soldat-Rögers Repertoire den Einfluss ihres Lehrers Joseph Joachim:

Marie Soldat präferierte die insbesondere von Joachim als bedeutsam erkannten, sich gerade im Kern des Kanons etablierenden Werke. Wenn Marie Soldats Repertoire auch groß gewesen ist [...], so stand in dessen Mitte eine überschaubare Zahl an immer wieder gespielten Stücken. Neben einzelnen Virtuosenwerken (Wieniawski, Wilbelmj) und Kammermusik [...] waren dies Violinkonzerte von Beethoven, Mendelssohn, Spohr [...]. Markantestes Werk ihres Repertoires ist Brahms' Violinkonzert D-Dur op. 77.²⁸

Etwas überraschend – zumindest aus heutiger Sicht – finden sich in der Repertoireliste²⁹ keine Werke von Komponistinnen, wobei es dennoch nicht ausgeschlossen ist, dass Soldat-Röger im privaten und halb-öffentlichen Bereich auch Kompositionen von Clara Schumann und anderen zeitgenössischen Komponistinnen spielte.

„... daß sie aus der Joachim'schen Schule ist, hört man gleich ...“

Nun wäre interessant zu wissen, was Clara Schumann mit dieser Zuschreibung am 9. Februar 1883³⁰ gemeint hat – was hat sie gehört? Spricht sie von der Interpretation des Stücks? Von der Spieltechnik? Von der Spielhaltung? In der bereits zitierten Rezension³¹ in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* des Konzerts vom 8. März 1885, in dem Soldat-Röger Brahms' Violinkonzert spielte, gibt es in weiterer Folge einige Bemerkungen zu ihrem Spiel, spezifisch den technischen Herausforderungen. Nachdem der Rezensent eingangs bemerkt, dass Teile des Werks über ihrem Können lagen, denn „es bedarf eines stärkeren Tones und eines stärkeren Geschlechtes, vielleicht auch eines stärkeren Instruments“, ergänzt er diese Worte folgendermaßen: „Aber auch ihre Mittel reichten hier größtenteils aus, einzige Stellen wie die Schlußstake des ersten Satzes, Doppelgriffe, welche das Forte des vollen Orchesters verschlingt, pflegen ja meistens nur auf dem Papier zu stehen.“ Im langsamen Satz, dem Andante, schreibt er ihr einen „unbestrittenen Erfolg“, „Feinheit der Phrasierung“ und „die echt musikalische Empfindung“ zu. All diese Bemerkungen beziehen sich auf die Interpretation und berufen sich bei mangelnder Lautstärke auf das Geschlecht, vielleicht auch auf die Violine. Soldat-Röger bekam für ihr Studium von Joseph Joachim eine Geige geliehen, über

28 Volker Timmermann, Art. „Soldat, Marie, Maria (Ernestine), verh. Soldat-Roeger, Soldat-Röger“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von Freia Hoffmann, Stand: 2014, <https://www.sophie-drinker-institut.de/soldat-marie> (9.11.2021).

29 Die von Barbara Kühnen erstellte Auflistung ist hier digital zugänglich: Wenzel, „Marie Soldat-Röger“.

30 Zitiert nach: Litzmann, *Clara Schumann*, S. 443.

31 Zitate bis zur nächsten Angabe aus: G. Dömpke, „Wissenschaft, Kunst und Literatur, Concerte“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung* Nr. 1810, 15.03.1885, S. 6–7.

die sie in ihrem Tagebuch schreibt: „*Er borgte mir auch seine Lieblingsgeige mit der Bemerkung, sie solange behalten zu können, bis ich mir eine bessere als die meinige gekauft hätte*“³² und spielte dazu einen Bogen, den sie von Max Bruch geschenkt bekam.

Joachims „*Lieblingsgeige*“ behielt sie laut aktuellem Stand der Forschung bis 1899, musizierte aber in der Zeit auch auf einer Violine von Joseph Guarneri „*del Gesu*“, heute unter dem Beinamen „*ex Soldat*“ bekannt, um die sich zahlreiche Mythen ranken. Diese wurden von Ruprecht Kamlah in *Joseph Joachims Geigen*³³ detailliert ausgeführt. Joseph Joachim verstarb 1907, woraufhin Josefine Oser (1844–1933), Tochter Fanny Wittgensteins, die Violine Joachims Erbin, seiner Tochter, abkaufte, um Soldat-Röger weiterhin das Spiel auf diesem Instrument zu ermöglichen. Bei dem Instrument handelte es sich um eine Guaneri filius Andreae aus dem Jahr 1714. Die für die Neuauflage des Buchs *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart* niedergeschriebenen, aber nie abgedruckten Angaben Osers zu diesem Instrument lauten wie folgt:

*Auf dieser Guarnerigeige hat Joachim bis zu seinem 18. Lebensjahr öffentlich gespielt und Frau Soldat-Roeger hat das Brahms-Concert zu des Meisters Entzücken auf dieser Geige im Jahre 84 in dem Gesellschafts-Concert gespielt, die jetzt Fräulein von Planck im Roeger-Quartett spielt.*³⁴

Marie Soldat-Röger verließ das Instrument also weiter, während sie selbst auf der „*Guarneri ex Bazzini*“ spielte. Eine Geige, mit einer vom Nationalsozialismus geprägten Geschichte, die ein reicher Nährboden für die Mythenbildung rund um das Instrument ist. Kamlah stellt den nach seinen Forschungen korrekten Sachverhalt dar:

*Die Geige entging dem Zugriff der Nazis, indem sie nicht zum Nachlass des Karl Wittgenstein, sondern zu dem seines Bruders Louis [1845–1925] gehörte. Dieser hatte keine Kinder, sondern zwei Töchter aus der Familie Salzer adoptiert. Diese waren von dem Rassengesetz nicht betroffen. Die Leibe [...] dauerte über den Tod des Mäzens hinaus, bei Soldat bis die Geigerin 1944 den Wunsch hatte, das Instrument zurückzugeben, weil sie dessen Sicherheit wegen der Bombenangriffe auf Graz nicht mehr gewährleisten konnte.*³⁵

Diesen Umstand belegen auch Briefe, die Soldat-Röger 1946 und 1948 an Paul Wittgenstein schrieb: „*Die Guarneri [...], geht mir sehr ab! Ich habe ja eine ganz gute Geige aber es ist doch etwas anderes auf einer so herrlichen ‚Italienierinn‘ spielen zu können.*“³⁶

32 Marie Soldat-Röger, Tagebuch [o.A.], zitiert nach: Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 32.

33 Ruprecht Kamlah, *Joseph Joachims Geigen. Ihre Geschichten und Spieler, besonders der Sammler Wilhelm Kux*, Erlangen 2018.

34 Zitiert nach: Ebenda, S. 30.

35 Ebenda, S. 42.

36 Ebenda, S. 39.

Die „*ex Bazzini/ex Soldat*“ gab Marie Soldat Röger vermutlich an Josefine Osers Enkelin, Kläre Nohl, die bei ihr in Graz und Wien studierte, weiter.³⁷

Zu keinem Zeitpunkt kann also davon gesprochen werden, dass Soldat-Röger ab ihrer Zeit in Berlin ein unzureichendes Instrument gespielt hätte.³⁸ Wenn angenommen wird, dass der Rezensent darüber Bescheid wusste, kann vermutet werden, dass primär Soldat-Rögers Geschlecht als Ausgangspunkt für Beurteilungskriterien gegolten hatte.

Über geigentechnische Aspekte konnte man in der schon oben zitierten Kritik zu Soldat-Rögers Aufführung des Violinkonzerts von Brahms lesen: „*Eine der neueren Technik angehörende Stelle im Seitensatz dieses Allegros hob sich als eine der gelungensten heraus: es sind die Tacte, wo Decimen- und Sext-Intervalle in anmuthigstem ‚lusin-gando‘ wechseln und zugleich den reizenden Modulationswechsel übernehmen.*“³⁹ Die Reinheit der Doppelgriffe Soldat-Rögers wird des Öfteren besprochen und sie erntet dafür stets anerkennenden Beifall der Berichterstatter. An dieser Stelle sei außerdem noch auf Abbildungen von Marie Soldat-Röger, die sie mit ihrem Instrument zeigen, verwiesen. Aus diesen geht hervor, dass sie einen Kinnhalter verwendete und sich somit einer für ihre Zeit zwar nicht mehr unüblichen, aber unter konservativ orientierten Musikern noch nicht vollständig etablierten Spieltechnik bediente. Eine Schulterstütze ist auf den Darstellungen nicht erkennbar.⁴⁰

37 Vgl. ebenda, S. 27–31, 35–45.

38 Das *Grazer Volksblatt* schreibt am 24. März 1899 auch über das Instrument: „*Vor allen ragte natürlich Frau Soldat-Roeger über alle hoch empor. Der entzückend schöne, weiche Ton ihrer herrlichen Straduari [sic]-Geige machte sich in den vielen daselbst vorkommenden Gesangstönen auf das Beste bemerkbar.*“ K. K., „Musik und Kunst. Concert des Damen-Streichquartett Soldat-Roeger“, in: *Grazer Volksblatt* 32. Jg., Nr. 69, 24.3.1899, S. 7.

39 Dömpke, „Wissenschaft, Kunst und Literatur“, S. 6–7.

40 Louis Spohr bezeichnet sich in seiner *Violinschule* 1832/33 selbst als Erfinder des sogenannten „Geigenhalters“, den er und seine Schüler zu diesem Zeitpunkt schon seit ungefähr zehn Jahren verwenden würden. Nun kann man daraus aber natürlich nicht schließen, dass ab den 1820ern Kinnhalter gängige Hilfsmittel waren, wenngleich sie von einigen äußerst wohlwollend angenommen wurden. Ein gutes Beispiel davon ist ein Text, der von der Redaktion der *Cecilia* 1833 einer Rezension der *Violinschule* nachgestellt wurde: „*Der Vorthheil einer solchen Einrichtung ist so ganz und gar in die Augen fallend, dass man sich eigentlich nur wundern mögte, dass es erst eines Spohr bedurfte, sie zu erfinden, indess man denken sollte, schon Hr. Vater Adam im Paradiese, wenn er anders Violine spielte, hätte wohl schon so klug sein können, seine Stradivarius nicht ohne Geigenhalter halten zu wollen.*“ In weiterer Folge wird aber auch angemerkt, dass es nicht ratsam ist, sich an so eine Vorrichtung zu gewöhnen, denn man kann „*unter vielen tausenden unserer jetzt existierenden Geigen kaum Eine mit einem Geigenhalter versehen finden*“ und man wird sich darum, wenn man „*nicht sein eigenes gewöhntes Instrument bei sich hat, sich in Verlegenheit finden [...]*.“ Siehe: [Gottfried Weber], „Nachschrift der Redaktion zu ‚Violinschule‘ von Louis Spohr, mit erläuternden Kupfertafeln von J. Feski“, in: *Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 15 (1833) 60, S. 275–292, hier S. 285. Vgl. auch Karl Traugott Goldbach, „Louis Spohr und der Kinnhalter“, in: *Die Musikforschung* 68/2 (2015), S. 123–135.

Marie Soldat-Röger trat auch in Konzerten ihres Streichquartetts solistisch auf. So berichtet ein Rezensent in der *Agramer Zeitung* vom 20. März 1899:

Frau Soldat-Roeger brachte hierauf Introduction und Rondo aus dem Violinconcerte von Vieuxtemps zum Vortrage. Die geniale Künstlerin, deren musikalisch-vornehmes Spiel sie weit über das moderne Virtuositentum erhebt, hat sich längst den Ruf als erste lebende Geigerin erspielt und unser Publicum bestätigte begeistert das Urtheil der musikalischen Welt. Der große, an Joachim erinnernde Ton, die tadellose Reinheit in der Ausführung der schwierigsten Passagen, die süß klingenden Flageolett-Töne und tadellosen Doppelgriffe, sowie der prachtvolle Vortrag der Cantilene erweckte solch stürmischen Beifall des Auditoriums, daß Frau Soldat-Röger noch eines [sic] der unbekannteren Tänze von Johannes Brahms zugab. Die Clavierbegleitung besorgte in tadelloser Weise Frau Olga Schulz.⁴¹

An anderer Stelle und schon zehn Jahre davor wurde ihr „grosser saftiger, in jeder Nuance gesunder Ton, die absolute Reinheit ihrer Intonation und ihre grosszugige [sic!], nirgends von weiblicher oder schwächlicher Empfindelikeit beeinträchtigte Auffassung“⁴² betont.

In weiterer Folge könnten noch unzählige weitere, auch internationale und fremdsprachige Textpassagen über Soldat-Rögers Spiel zitiert werden, sie alle berichten allerdings von ähnlichen Eigenschaften ihres Spiels und im Prinzip davon, wie sie „durch die energische Art ihrer Bogenführung die Legende vom ‚schwachen Geschlecht‘ in der Musik zu Schanden brachte“⁴³, auch wenn es niemand so direkt anspricht wie der Berichtersteller in der *Montags-Revue aus Böhmen* im Jahr 1901.

Durch die Berichte ziehen sich zwei rote Fäden, die schlussendlich bei Joseph Joachim zusammenlaufen. Einerseits wird Soldat-Rögers makellose Technik betont. Dies war entweder für die Virtuosen der Zeit eine Seltenheit, weil sie effektreiches Spiel zu oft über die Qualität des musikalischen Vortrags stellten, oder aber für eine Frau äußerst ungewöhnlich. Parallel dazu wird ihr Ton mit dem Joachims verglichen, ihre Ausdrucksgewalt als männlich und – in Verbindung mit dem gefühlvollen Vortrag, wie er nur dem „schwachen Geschlecht“ entstammen kann – bisher einmalig beschrieben. All diese Charakterzüge der Stärke schreibt man auch Joseph Joachim zu, war es also vielleicht das, was Clara Schumann meinte? Adolf Kohut (1847–1917)⁴⁴ schreibt über Joseph Joachims Spiel:

Patente aus dem späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zeigen oftmals eine Verbindung von Schulterstütze und Kinnhalter. Der genaue Zeitpunkt, an dem die beiden Hilfsmittel so weit verbreitet waren, dass man sie als Standard bezeichnen könnte, ist daher schwer zu bestimmen. Sicher ist dennoch, dass dies in der Violingeschichte später anzusiedeln ist, als man annehmen würde.

41 „Kunst, Literatur. Letzter Kammermusik-Abend“, in: *Agramer Zeitung* Nr. 65, 20.3.1899, S. 4.

42 „Berichte“, in: *Musikalisches Wochenblatt* XX. Jg., Nr. 50, 5.12.1889, S. 605.

43 „Concert“, in: *Montags-Revue aus Böhmen* 23. Jg., Nr. 5, 4.2.1901, S. 8.

44 Deutsch-ungarischer Schriftsteller, Theologe, Philosoph und Kunsthistoriker; verfasste neben der Biografie von Joseph Joachim auch Werke über Carl Maria von Weber, Franz Liszt und Richard Wagner; siehe: Alexander Rausch, Art. „Kohut, Adolf“, in: *Österreichisches Musiklexikon*

Josef Joachim nimmt unstreitig unter den größten Geigern aller Zeit einen der ersten Plätze ein; [...]. Sein Ton ist ein mächtiger, vornehmer und kühner, sein Ansatz voll Energie und sein Strich groß und schwungvoll. Er hat seine glänzende Virtuosität und vollendete Technik in den Dienst vornehmer künstlerischer Ideen gestellt, deshalb haben seine Vorträge jenen wohlthuenden Hauch classischer Ruhe und deshalb atmen dieselben den Geist einer edlen, allen Effect verschmähenden, persönlichen Selbstlosigkeit.⁴⁵

Clive Brown diskutiert in seinem Artikel *The Decline of the 19th-Century German School of Violin Playing* auch die Nachteile dieser Ähnlichkeiten. Am Beginn ihrer Karriere profitierte Soldat-Röger von der typisch deutschen Violintechnik, die sie ausgezeichnet zu beherrschen schien. Dennoch wirkte Soldat-Röger in einer Zeit des Wandels, der sich besonders in der Veränderung des Klangideals bzw. der ästhetischen Ansprüche und somit auf Vibrato, Möglichkeiten der Tonproduktion, der Bogenführung, neue Spieltechniken und Interpretationsansätze bemerkbar machte. Die neuen Hörgewohnheiten und Anforderungen des Publikums etablierten sich besonders nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend.

In the early years of the twentieth century, and especially after the First World War, the rising generation of musicians and music lovers were predominantly concerned with 'progress' and there was an increasingly wholesale rejection of ideals and practices associated with the nineteenth century. In this context the later representatives of Joachim's school found that they had either to adapt their playing or reconcile themselves to a slow but inexorable decline in popularity. While [Karl] Klingler [1879–1971] managed to adapt to a certain extent, Marie Soldat seems to have remained much more faithful to the style of the 1880s.⁴⁶

Nun sind wir in der glücklichen Situation, dass es sowohl von Marie Soldat-Röger als auch von Joseph Joachim einige wenige Tonaufnahmen gibt. Soldat-Röger hat 1926, also bereits am Ende ihrer aktiven Tätigkeit auf der Konzertbühne (ihr letztes Konzert spielte sie 1937), mit *Union-Record* und dem Pianisten Otto Schulhof neben Werken von Johann Sebastian Bach auch Ludwig van Beethovens *Romanze* in F-Dur op. 50, aus dem 9. Violinkonzert op. 55 von Louis Spohr das *Adagio* und Takte aus dem ersten Satz des A-Dur Violinkonzerts von Wolfgang Amadeus Mozart auf Schellack-Platte aufgenommen. *Union-Record* bezeichnet sie auf dem mit der Veröffentlichung der Platte einhergehenden Handzettel als „die größte Geigerin ihrer Zeit.“⁴⁷ Trotz der Qualität, die der Aufnahmezeit entsprechend nicht besonders gut

online, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Stand: 2004, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d53a> (15.12.2021).

45 Adolph Kohut, *Josef Joachim. Ein Lebens- und Künstlerbild. Festschrift zu seinem 60. Geburtstage, am 28. Juni 1891*, Berlin 1891, S. 82–83.

46 Clive Brown, „The decline of the 19th-century German school of violin playing“, in: *CHASE. Collection of Historical Annotated String Editions*, Leeds 2011, <https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/> (24.12.2021).

47 Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 55. Eine vollständige Auffistung der Aufnahmen Soldat-Rögers ist in ihrem Nachlass, der im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verwahrt wird.

ist, lassen sich Ähnlichkeiten im Spiel der beiden erkennen. Unzweifelhaft war Marie Soldat-Röger die Schülerin Joseph Joachims und arbeitete mit Kolleg*innen aus seinem Umfeld zusammen. Vergleicht man beispielsweise die Aufnahme von Spohrs *Adagio* gespielt von Marie Soldat Röger mit Joseph Joachims Aufnahme des ersten Brahms'schen *Ungarischen Tanzes*, hört man deutlich weniger Vibrato, als man es sich für Aufnahmen der Zeit erwarten würde. Die Behandlung des Portamentos ist ebenfalls vergleichbar – ob das jedoch rein Joachims Schule oder die Klangästhetik der Zeit war, ist schwer zu trennen. Genaue Aussagen in Bezug auf die Interpretationsansätze lassen sich hier nicht formulieren, da es sich nicht um das gleiche Stück handelt. Klar formulieren kann man allerdings, dass sich keine der Aufnahmen – für eine Hörerin der heutigen Zeit – ausdrücklich „weiblich“ oder „männlich“ anhört.⁴⁸ Vielmehr käme es niemandem in den Sinn, diese Kriterien in der Beurteilung von Interpretationen anzuwenden. Brown sieht in den Aufnahmen noch den Aspekt der Konservierung einer zum Zeitpunkt der Entstehung bereits ansatzweise veralteten Spieltechnik:

*Marie Soldat's recordings, therefore, offer us a remarkable glimpse into the rapidly darkening twilight of a nineteenth-century tradition of violin playing that had flourished for more than a century. They reveal a quite different approach to vibrato, portamento, bowing, phrasing, and rubato than that of the vast majority of recorded violinists.*⁴⁹

Dieser Ansatz scheint allerdings nicht in allen Rezensionen ihrer Plattenaufnahmen durch. David Milsom sieht darin berechtigterweise einen Grund für die fehlende Bekanntheit Marie Soldat-Rögers in der heutigen Zeit. Tully Potter begründet 1996 im *The Strad* die auch von anderen angemerkte nüchterne Spielweise mit ihrem fortgeschrittenen Alter zum Zeitpunkt der Tonaufnahme – ein durchaus nachvollziehbarer Grund – meint allerdings auch, dass „*in spite of the reassuring presence of the well-known Viennese accompanist Otto Schulhof, she sounds a little inhibited on some of the 78 rpm discs. One can imagine this dignified middle-aged lady being somewhat fazed by her first experience of having to play into the acoustic recording horn.*“⁵⁰ Eine Beobachtung, die durchaus berechtigt ist, allerdings könnte man sie Joseph Joachim,

48 Bei der Bearbeitung der Interpretationsansätze sind nicht nur Aufnahmen, sondern auch schriftliche Aufzeichnungen, wie jene von Marie Soldat-Rögers Schülerin Hedi Gigler-Dongas, dienlich. Vgl. Michaela Krucsay, „Ein Hippokratischer Eid für die Musik. Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas“, in: *VIRUS. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin. Schwerpunkt: Musik und Medizin*, Band 20 (2022), im Erscheinen. Siehe auch den Beitrag von Michaela Krucsay im vorliegenden Band.

49 Brown, „The decline of the 19th-century German school of Violin Playing.“

50 David Milsom, „Marie Soldat-Roeger (1863–1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices“, in: *String Chamber Music of the Classical German School, 1840–1900: A Scholarly Investigation through Reconstructive Performance*, Project Report, Leeds 2015, S. 2, http://davidmilsom.com/PDFs/Marie_Soldat-Roeger_Significance.pdf (3.5.2022)

der zur Zeit seiner Platteneinspielungen auch bereits im fortgeschrittenen Alter war, ebenso unterstellen?

Unabhängig davon hat Marie Soldat-Röger in ihrer Karriere internationale Rezensenten dazu veranlasst, sie mit dem „Stargeiger“ der Zeit Joseph Joachim zumindest bis zu einem gewissen Grad auf eine Stufe zu stellen und auf die Ähnlichkeiten in ihrem Geigenspiel hinzuweisen. Damit war sie gemeinsam mit Joachim bestimmt eine treibende Kraft in der langsam anlaufenden Emanzipation der Musikerin im Konzertwesen, die bis heute nicht vollständig abgeschlossen ist.

Durch Marie Soldat-Röger und ihr Violinspiel ist erkennbar, wie spielpraktische Traditionen weitergegeben werden und sich auch an verschiedenen Orten etablieren. Sie führte die Tradition der typisch deutschen Violinschule, durch Joachim wesentlich geprägt, nicht nur bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts (und mit ihren Aufnahmen bis heute) weiter, sondern bringt sie auch über den deutschen Sprachraum hinaus z.B. nach England. In England wurden die Parallelen zu Joachims Spiel ebenfalls erkannt und geschätzt. Soldat-Röger brachte die Erfahrung ihrer ersten Ausbildung bei dem Grazer Geiger und Konzertmeister des Opernorchesters Eduard Pleiner nach Berlin und transferierte die Einflüsse ihrer Ausbildung in Deutschland über ihren eigenen Unterricht wieder nach Graz. Wenngleich sie als Kind nicht die Möglichkeit bekam, in Wien unterrichtet zu werden, verkehrte sie später in den Kreisen und brachte neben internationalen Erfahrungen auch die Wiener Einflüsse zurück in ihre Heimatstadt. So können wir durch Herkunft, Ausbildung und Wirken von Soldat-Röger eine Verbindung zwischen Grazer und Wiener Violinpraxis ihrer Zeit sehen, aber auch eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, denn aus der Schule Joseph Joachims kommend entwickelte Soldat-Röger ihren Stil und gab ihn letztendlich an Schüler*innengenerationen weiter.

Auf musikalischer Spurensuche in Johanna Caspaars Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1857–1865. Ein Mosaikstein regionaler Musikgeschichtsschreibung aus der Steiermark

GUDRUN ROTTENSTEINER

Die im Jahr 1840 geborene Johanna Caspaar verfasste in ihren jungen Jahren über mehrere Jahre unregelmäßig und in Abständen tagebuchartige Aufzeichnungen, die erstaunlich vielfältige Einträge über das Grazer und Leobener Musikleben enthalten und aufschlussreiche Details zum musikalischen Alltagshandeln einer jungen Frau aus dem Bürgertum offenbaren. Rebecca Grotjahn hat mehrfach darauf hingewiesen, dass alltagsgeschichtliche Aspekte in der Musikwissenschaft nach wie vor kaum Beachtung finden und sie empfiehlt den von der musikalischen Hochkultur geprägten Blick stärker auf den musikalischen Alltag zu lenken.

Nicht nur lassen sich musikalische Stile und Gattungen, Werkkonzepte oder Interpretationshaltungen durch die Kenntnis historischer Kontexte besser verstehen, sondern auch die Einsicht in historische Lebenswelten profitiert von der Kenntnis der Musik. Die Musik, die Menschen einer bestimmten Epoche hörten, die sie spielten und die sie liebten, lässt Schlüsse über soziale Identitäten, Konfigurationen und Mentalitäten zu.¹

Ich bin der Empfehlung von Rebecca Grotjahn gefolgt und habe das musikalische Handeln einer jungen Frau aus dem Grazer Bildungsbürgertum, ihre (nicht professionelle) Musikausübung und Musikrezeption in den Mittelpunkt des Beitrages gestellt. Welche Rolle spielte Musik im Alltag von Johanna Caspaar? Welche neuen Forschungsergebnisse für die lokale Musikgeschichte ergeben sich aus der Auswertung ihrer Tagebuchaufzeichnungen?

Grundlage dafür sind die Aufzeichnungen von Johanna Caspaar, die sie zwischen ihrem 17. und ihrem 24. Lebensjahr notiert hat, in der Zeit vom 27. Juli 1856 bis zum

1 Rebecca Grotjahn, „Höhere Töchter spielen. Musik, Gender, Bürgerlichkeit um 1900“, in: Karoline Spelsberg (Hg.), *Gender 360°. Einsichten und Aussichten: Ein interdisziplinärer Auftakt*, Berlin 2013, S. 74. Zur musikalischen Alltagsforschung vgl. auch Mirjam Gerber, *Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit. Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben*, Hildesheim 2016 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft Band 90).



1. April 1865, ihrem 25. Geburtstag.² Es handelt sich bei den Aufzeichnungen der jungen Johanna nicht um Tagebücher im eigentlichen Wortsinn – sie hat nicht konsequent und akribisch das Tagesgeschehen festgehalten, sondern beschreibt eher lose einzelne Tage und Ereignisse. Ihre Eintragungen sind subjektive Momentaufnahmen einer jungen Frau ohne professionelle musikalische Ansprüche, deren Fokus auf die bemerkenswerten und besonderen Ereignisse des Alltags gerichtet ist. Alltagsschilderungen nehmen wenig Platz ein, sie notiert vielmehr außergewöhnliche Begebenheiten und Schicksale, Unglücksfälle und vergnügliche gesellschaftliche Ereignisse. Sie nennt daher ihre Tagebuchaufzeichnungen „*Gedenkbuch*“, weil sie hier des Andenkens Würdiges notiert, und zwar im doppelten Sinn: sowohl für ihre eigene Erinnerung „*daher entschloß ich mich auch, einiges hier aufzuzeichnen um einst vielleicht [sic] in spätern Tagen, noch manche angenehme Erinnerung zu haben*“,³ als auch durchaus bewusst für Leser und Leserinnen späterer Generationen: „*Wenn einstmal nach Jahren diese Blätter schon vergilbt u. lose wieder durchgesehen werden mag sich Leser oder Leserin wol denken: Nun meine Tante, Großtante oder was ich dann sein werde, machte es nicht übel!*“⁴

Da ihre Aufzeichnungen nur in Bruchstücken den Alltag widerspiegeln, erfahren wir nichts über die regelmäßige Musikausübung: die täglichen Übewohnheiten oder die Häufigkeit von Sing- und Klavierstunden. Aber ihre wie nebenbei eingestreuten Aussagen und Erwähnungen von Musik werfen ein Licht auf die selbstverständliche Verankerung der Musik im täglichen Leben der jungen Frau.

Johanna Caspaar, geboren am 1. April 1840 in Leoben, war das älteste Kind von Valentin Caspaar, einem bürgerlichen Wundarzt in Leoben, und seiner Frau Johanna, geborene Mark.⁵ Johanna wuchs in einer liebevollen und gebildeten Atmosphäre auf, die Eltern waren der Musik zugeneigt. Während ihrer Schulzeit in Leoben besuchte sie gemeinsam mit ihrem Bruder Joseph Singstunden bei einem „*Herrn Grets*ch“.⁶ Der frühe Tod des geliebten Vaters 1850 setzte ihrer unbeschwerten Kindheit ein jähes Ende: „*Daß für uns so traurige Jahr 850 raubte uns unsern guten Vater und die fröhliche Kinderzeit war dahin wir standen als Vaterlose Waisen da, ohne Ernährer u. fühlten bald den unersetzlichen Verlust den wir erlitten.*“⁷ Die Mutter musste mit

2 Die handschriftlichen Aufzeichnungen von Johanna Caspaar befinden sich im Steiermärkischen Landesarchiv, Signatur: Archiv Caspaar, Familie, K. 9, H. 55. Es handelt sich um ca. 200 Seiten (ohne Seitenzählung, in chronologischer Ordnung), die von mir für den vorliegenden Beitrag transkribiert wurden. In weiterer Folge wird in den Anmerkungen auf diese Tagebuchaufzeichnungen nur per Datum verwiesen.

3 27. Juli 1856.

4 Mitte Mai 1864.

5 Geburtsmatriken Pfarre Leoben Waasen, Taufbuch 4 (1835–1846), S. 25.

6 Zur Person von Gretschen ließen sich keine Informationen finden.

7 *Jugenderinnerungen*, Oktober 1858. (Dieser Abschnitt der Tagebuchaufzeichnungen trägt die Überschrift „*Jugenderinnerungen*“.)

ihren fünf unmündigen Kindern – das jüngste war knapp drei Monate alt – fortan mit einer kleinen Rente den Lebensunterhalt für die Familie bestreiten. Die engen finanziellen Verhältnisse führten dazu, dass Johanna nach Beendigung der Schule für einige Monate zu einem Onkel nach Puch bei Weiz in Kost gegeben wurde, wo man sie zu Arbeiten im Haushalt und auf dem Feld heranzog. Sie berichtet, dass sie dort mit ihren elf Jahren bei bäuerlichen Festen singend auftrat *„Hr: Onkel spielte Gitarre und ich mußte dazu singen wir hatten eine Menge hübscher Lieder u. so unterhielten uns wir und andere oft damit.“*⁸ Ihr Heimweh führte schließlich dazu, dass die Mutter sie zurück nach Leoben holte. Die eingeschränkten finanziellen Mittel der Familie bedeuteten für Johanna und ihre um zwei Jahre jüngere Schwester Marie, dass sie vermehrt in die häusliche Arbeit eingebunden wurden, da die Mittel für Dienstboten fehlten. Und die beengten Wohnverhältnisse erlaubten keine Gesellschaften, Hausbälle oder Musikabende. Im Vordergrund stand die Ausbildung der drei Brüder – Joseph, Valentin und Moriz. Im September 1856 übersiedelte Johanna mit ihrer Mutter und den Geschwistern nach Graz. Sie lebten hier die nächsten Jahre im Haus von Wilhelmine Müller, einer Schwester der Mutter, weiterhin räumlich und finanziell eingeschränkt. Johanna besuchte in Graz die Musterhauptschule, die sie im Juni 1859 erfolgreich beendete, um danach einen Präparandenkurs zu absolvieren, den sie nach wenigen Monaten im April 1860 mit ausgezeichneten Noten abschloss. Das gab ihr die Möglichkeit sich ihre *„Existens selbst zu gründen [...] der Mutter noch länger die Sorge für meinen Unterhalt auferlegen verbiethet mir mein Herz, ich habe das Alter, ihn mir selbst verschaffen zu können.“*⁹

Graz – Ausbildung und private Musizierpraxis

Von 1856 bis 1861 lebte Johanna mit ihrer Familie in Graz. Es war die Zeit ihrer Ausbildung. Sie erhielt Französischunterricht und nahm Stenografie-Stunden – beides belegen die in französischer Sprache und in Kurzschrift verfassten Eintragungen vom Winter und Frühjahr 1859/60. In den Aufzeichnungen aus dieser Zeit finden sich auch die spärlichen Hinweise auf ihre musikalische Ausbildung, die Johanna als lernende und ausübende Musikerin ausweisen. Sie bekam Klavierunterricht – *„Nach Tische ging ich in die Klavierstunde.“*¹⁰ Trotz der beschränkten Lebensumstände gab es ein Klavier im Haushalt, an dem sie gerne nachmittags ihre freie Zeit verbrachte. Außerdem besuchte sie die Gesangsschule des Steiermärkischen Musikvereins, wie aus den regelmäßig wiederkehrenden kurzen Eintragungen *„im Mußigverein“* und

8 *Jugenderinnerungen*, Oktober 1858.

9 31. Dezember 1859.

10 27. Dezember 1859. Wo und bei wem sie Klavierunterricht erhielt, schreibt sie nicht.

„Singstunde“ abzulesen ist. So notiert sie im Jänner 1860, dass sie zur „Singstunde in den Mußigverein [ging] wo wir wieder imer ‚Alles was Odem hat‘ sangen.“¹¹ Vermutlich war sie dort Schülerin von Franz Genser, der von 1841–1861 die Elementarge-
 gangsklasse der Vereinsschule leitete.¹² Zehn Tage später schreibt sie: „im Mußigver-
 ein studirten wie ein neues Stück zum Concert *Paradies et Peri* von Schuman ein.“¹³
 Unter der Leitung von Josef Netzer, dem damaligen Vereinskapellmeister, stand
 Robert Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* auf dem Programm des
 5. Mitgliederkonzertes des Steiermärkischen Musikvereins, das am 25. März 1860 im
 Rittersaal zum Vorteil der Vereinsmusikschulen erstmals zur Aufführung kam und
 am 1. April wiederholt wurde. Im März 1860 erwähnt sie die „vielen Proben für das
 Concert am 25.“ Zu den Aufführungen bemerkt sie knapp: „Das Concert am 25. war
 sehr hübsch.“ Und am 1. April: „Abends war abermals Concert mit *Paradies Pery*.“¹⁴
 Johanna reflektiert in keiner Weise über die Konzerte, sie verliert kein Wort über die
 Qualität der Aufführung, formuliert auch nichts über ihren persönlichen Zugang
 zur Komposition von Schumann, die – so der Kritiker – aufgrund ihrer „Eigenthüm-
 lichkeit“ und des „strenge[n] künstlerische[n] Character[s]“ einem größeren Publikum
 schwer zugänglich sei. Verstärkt wurde dieser Eindruck durch die Intonations- und
 Koordinationsschwierigkeiten zwischen dem Orchester und den Solist*innen der
 Aufführung. Lobend erwähnt wird der Chor, in dem Johanna als Vereinsschülerin
 mitwirkte: „Exakt gingen die Chöre, durch Mitglieder des Männergesangvereines und
 der Vereins-Schüler und Schülerinnen ausgeführt.“¹⁵

Tanz

Vergleichsweise viel schreibt Johanna über das Tanzen, für sie offensichtlich eine
 vergnügliche Abwechslung innerhalb der täglichen Routine. Sie besuchte mit ihrer
 Schwester Marie und dem Bruder Joseph im Dezember 1859 und Jänner 1860 die
 Tanzlektionen von Eduard Eichler.¹⁶ Die monatlichen Kosten für den Tanzunter-
 richt im Salon Eichler waren bei dem knappen Familienbudget nicht leicht von der
 Mutter zu bekommen, wie ein Eintrag vom 28. Dezember 1859 bezeugt: „Pepi u.

11 4. Jänner 1860.

12 Ferdinand Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines. Festschrift zur Feier des fünf-
 und-siebenzigjährigen Bestandes des Vereines*, Graz 1890, S. 137 und S. 232.

13 14. Jänner 1860.

14 18. März und 1. April 1860.

15 Kritik zur Aufführung: „Musik“, in: *Grazer Zeitung* Nr. 72, 28. März 1860, S. 308.

16 Die Tanzschule von Eduard Eichler, dem steiermärkisch-ständischen Tanzlehrer, war die vorrangige
 Tanzadresse in Graz. Vgl. dazu: Gudrun Rottensteiner, „Eduard Eichler – der letzte steiermär-
 kisch-ständische Tanzmeister“, in: *Jahrbuch des steiermärkischen Landesarchivs* 3 (2020), S. 113–
 132.

Mimi hatten einstweilen zu Hause eine große Aufgabe zu vollenden nämlich die Mutter um das Tanz-Unterrichts Geld zu bitten.“ Zwei bis drei Mal die Wochen fanden sich die Geschwister im Tanzsalon am Grazer Hauptwachplatz ein, wo sie Eichlers Angebot folgend die „erste Classe“ besuchten. Hier waren jene „P.T. Schüler vereint, die den ersten Unterricht geniessen, und somit alle gebräuchlichen Gesellschaftstänze erlernen, worunter Quadrille francaise, Contre-Tanz, Lance et la banniere, Menuette-Salon, National-Mazur, einfach und doppelte Polka sich befinden.“¹⁷ Eichlers Lehrangebot deckt sich mit dem Tanzrepertoire von dem Johanna in ihren Aufzeichnungen spricht – Quadrille, Mazurka, Polka, Tremblante und Walzer. „Wir gingen dann insgesamt in die Tanzschule wo wir uns dießmal sehr gut unterhielten. Herr Eichler war nicht zu Hause. Frln Schwester war etwas nachsichtiger gegen uns u. wir lernten die erste Figur von der Quatrille die Schritte zu Tremblante¹⁸ u. Mazurka.“¹⁹ Aus Johannas Bemerkungen geht hervor, dass Eduard Eichler den Anfangsunterricht oftmals seiner Schwester Wilhelmine überließ, die toleranter mit den jungen Tänzerinnen und Tänzern und daher beliebter als der strenge „Meister“ war. „H. Eichler traff erst spät ein, arangirte eine Quadrille dan Tremplante u. empfahl sich wieder. Seine Schwester lerte uns dan Schottisch.“²⁰ Aus Johannas lebendigen Schilderungen der Tanzstunden lässt sich nicht nur das Repertoire und die Organisation von Eichlers Tanzunterricht ablesen, sie offenbaren auch eine augenscheinlich verbreitete Spielpraxis bezüglich der Tanzmusik:

4.1.gingen wir in die Tanzstunde. Alles fürchtete sich schon vor den interessanten Herrn Knotz, den neuen Ankömmling, der so entsetzlich ungeschickt tanzt, er legte auch heute wieder ein Zeugniß seiner Ungeschicklichkeit ab, als wir nähmlich in den Sall kamen, war noch kein Meister hier; H. Gottscheber spielte einen Polka, wir tanzten; Knotz mit Scharl Loise, er drehte sich wie ein Windrad, plötzlich taumelte Loise, rief ihm zu, er solle sie fest halten, doch sie ist größer als er, er will sie halten – kann nicht noch zwei Schritte u. beide lagen am Boden. Loise fingirte eine allerliebste Ohnmacht, wobei ihr ihr Studium gut zu statten kam.²¹ Wir schlepten sie auf eine Bank, wo sie sich aber wieder sehr bald erholt ich tanzte mit H. Gottscheber eine Quatrille dan mit Bruder Pepi u. H. Heda sehr viel Tremplante. Als die zweite Abtheilung ihre Stunde hatte mußte ich mit H. Eichler eine Quatrille tanzen.²²

Einige Tage vorher ist es ihre Cousine Johanna Stary, die am Klavier den Tanz begleitet: „Anfangs während einer kurzen Abwesenheit der Freuleins spielte Stary Hani einen

17 [Annonce] in: *Gratzer Zeitung* Nr. 160, 7. Oktober 1843, Anhang.

18 Damit ist die oben von Eichler angeführte doppelte Polka gemeint.

19 28. Dezember 1859.

20 7. Jänner 1860.

21 Louise Scharl (Lebensdaten unbekannt) ist in den 1860er-Jahren auf den Grazer Bühnen mit ihrem französisierten Namen Charles Louise nachweisbar.

22 4. Jänner 1860.

*Walzer u. wir tanzten das der Staub aufflog.*²³ Dass die anwesenden Tänzerinnen und Tänzer abwechselnd spielten und tanzten, erwähnt sie mehrfach. Es muss sich also um eine gängige Musizierpraxis gehandelt haben, die voraussetzte, dass einige der jungen Leute das Klavierspiel soweit beherrschten, dass sie in der Lage waren, ad hoc zum Vergnügen der Tanzenden Walzer und Polka am Klavier zu begleiten.

Der Tanzunterricht im Salon Eichler vermittelte Johanna die notwendigen Fertigkeiten für die Teilnahme am Grazer Ballgeschehen. Im Fasching 1860 besuchte sie zusammen mit den Geschwistern neben Hausbällen von Verwandten und Bekannten ausschließlich bürgerliche Ballveranstaltungen wie den Juristenball oder den Ball der *Köflacher Bahn*. Sie war in ihren jungen Jahren eine engagierte und geschickte Tänzerin, nahm jedoch nie an einer der elitären Redouten oder den renommierten Wohltätigkeitsbällen teil, vermutlich weil diese außerhalb des finanziellen und sozialen familiären Rahmens lagen.

Musizieren im Familienkreis

Über das gemeinsame Musizieren im Familien- und Freundeskreis als selbstverständlichem Teil des geselligen Beisammenseins an Sonn- und Feiertagen schreibt Johanna nur sehr selten. Der Grund dafür liegt sicher an den beengten Wohnverhältnissen in Graz, die Besuche erschwerten und Gesellschaften nicht zuließen.²⁴ Musiziert wurde im geselligen Kreis bei der Familie des Onkels Anton Sary.²⁵ So fand sich Johannas Familie am Nachmittag des Neujahrstages hier ein: „*Fl: Scharl Loise war eben im Begriffe, Meine Ruh ist hin' zu singen welches wiederholt wurde ich sang später den Traum von Hackl.*“²⁶ Das Lied *Ein Traum* op. 48 von Anton Hackel war eines der beliebten Salonstücke, die in den privaten Musikzirkeln dieser Zeit kursierten. Ein zweiter Eintrag bestätigt, dass Johanna gerne im kleinen privaten Rahmen als Sängerin auftrat: „*Nachmittag waren ich u. Pepi beim Sary, Loise und ich sangen das hübsche Duet aus der Norma dan wurde getanzt.*“²⁷ Vincenzo Bellinis *Norma* zählte damals zu den am Grazer Theater wiederholt aufgeführten Opern. Das „Nachspielen und -singen“ von Musikstücken aus dem aktuellen Konzert- und Theatergeschehen ist charakteristisch für die musikalischen Unterhaltungen im privaten Rahmen.

23 28. Dezember 1859.

24 Sie spricht von der „*gräßlichen Verlegenheit*“, der sie ausgesetzt waren, wenn sie Besucher in den vollgepfropften, schäbigen Räumen empfangen sollten.

25 Anton Sary war mit Caroline, einer Schwester von Johannas Mutter, verheiratet.

26 1. Jänner 1860. Denkbar wäre Franz Schuberts Lied *Gretchen am Spinnrad*.

27 2. Februar 1860.

Leoben und der Akademische Männergesangverein

Nach dem Tod des Großvaters 1861 kehrte Johanna Caspaar mit der Familie nach Leoben in ihr Geburtshaus in der Waasenvorstadt zurück. Hier vermietete die Mutter Zimmer an die Studenten der Leobener Bergakademie, Johanna besserte das Familieneinkommen durch Privatunterricht auf. Die ausführlichen, sehr regelmäßig verfassten Aufzeichnungen zwischen dem Jänner 1864 und dem März 1865 enthalten detaillierte Schilderungen von gesellschaftlichen und kulturellen Ereignissen. In ihren Einträgen tritt jetzt die Musikrezeption in den Vordergrund – Berichte über den Besuch von Musik- und Tanzveranstaltungen – und ermöglichen somit Einblicke in das Leobener Musikgeschehen dieser Monate. Hinweise über ihr eigenes aktives Musizieren dagegen sind seltener. Das Hauptgewicht ihrer Darstellung liegt ohne Zweifel auf der Tätigkeit des Akademischen Männergesangvereins, der gerade in diesem Zeitraum eine „*noch nie gesehene*“ Aktivität entwickelte.

Der Akademische Männergesangverein Leoben, auch als Akademische Liedertafel bezeichnet, wurde 1863 gegründet. Die ausübenden Mitglieder mussten an der Bergakademie immatrikuliert und „*des Gesanges kundige*“ Studenten sein. Daneben gab es die unterstützenden Mitglieder – die Familie von Johanna Caspaar zählte dazu –, welche Zutritt zu den Aufführungen hatten. Die Pflege des Männergesanges sollte durch wöchentliche Proben, durch häufige Gesellschaftsabende und wenigstens zwei öffentliche Produktionen im Jahr erreicht werden – so heißt es in den Gründungsstatuten von 1863.²⁸ Und die Aufzeichnungen von Johanna illustrieren das sehr eindrücklich. Ihre rege Anteilnahme an den Aufführungen der Liedertafel stehen sicherlich im Zusammenhang mit dem Nahverhältnis, das sie durch ihre Brüder²⁹ und die im Haus logierenden „*Akademiker*“, wie die Studenten der Bergakademie damals bezeichnet wurden, hatte. Da es über diese erste Zeit der Leobener Liedertafel kaum Quellen gibt, sind Johannas Aufzeichnungen ein wertvolles zeitgenössisches Dokument zur Frühgeschichte des Vereines.

Die in den Statuten angesprochenen Gesellschaftsabende fanden durchschnittlich zweimal im Monat statt, wurden als „*Liedertafel*“ angekündigt und meist im *Failhauer Salon* (Gasthof zur Post),³⁰ aber auch im Gasthof *Zum Mohren* abgehalten.

28 Reinhold Reimann, *Der DAGV Leoben. Ein Beitrag zur Studentengeschichte der Montanuniversität Leoben*, Graz 1996 (= Schriftenreihe des steirischen Studentenhistoriker-Vereines, Folge 22), S. 12.

29 So war etwa Johannas jüngster Bruder Moriz Mitglied im Grazer Männergesangverein und engagierte sich in den 1870er-Jahren auch im Leobener Männergesangverein.

30 1861 ließ der Bürgermeister von Leoben, Wilhelm Failhauer, das ehemalige Gasthaus „*Zum Straußen*“ großräumig ausbauen. Im neuen Haus befand sich ein repräsentativer Veranstaltungssaal, der für Ballveranstaltungen, Konzerte und große Feste genutzt und von der Bevölkerung „*Failhauer Salon*“ genannt wurde. Vgl. dazu Rudolf List, *Die Bergstadt Leoben. Antlitz, Geschichte, Gegenwart*, Leoben 1948.

Dabei saßen die Zuhörenden an langen Tischen, tranken und unterhielten sich. Die durchwegs jungen Sänger (17–22 Jahre) boten dem Publikum vom Klavier begleitete Chöre, Duette und Sololieder.

Am Sonntag war Männergesangsvereins Liedertafel, als Mitglieder, u. auf Zureden von Huth der den ‚schlesischen Zecher‘³¹ als Soloparthie singen wollte u. uns schon verschiedene Stellen daraus zu wiederholten malen zum besten gab, entschlossen wir uns zu gehen [...] Huth sang seinen ‚Zecher‘ zur allgm. Zufriedenheit, konte jedoch nicht lassen, die gewiße Stelle ‚da lallte der Teufel‘ so lallend zu singen, daß man hätte glauben können, er fühle sich auch schon etwas benebelt.³²

Die Aufmerksamkeit galt nur am Rande den Gesangseinlagen, das ungezwungene gesellschaftliche Treffen stand im Vordergrund und alles wartete auf das „Kränzchen“, den Tanz, der immer die Veranstaltung beschloss und die eigentliche Attraktion der Liedertafel bildete. Anschaulich schildert Johanna den Ablauf und die Erwartungshaltung an den Gesellschaftsabend. Zur Liedertafel am Dreikönigstag 1864, die eigentlich eine versteckte Tanzunterhaltung war, schreibt sie:

Mit dem eigenthümlich bangen u. doch freudigen Gefühl daß man gewöhnlich Ballfieber nennt, betratten wir die freundlichen Räume des Feilhauer Salons. [...] Um den Ganzen mehr den Anstrich einer Liedertafel zu geben, da Tanzunterhaltung eigentlich noch nicht erlaubt gewesen wäre, wurden anfangs einige Chöre gesungen, darunter auch ‚Der Schönen Heil‘ von Geißler³³ gut vorgetragen. Doch widmete man dem Gesange wenig Aufmerksamkeit u. mit Jubel wurde Absenger begrüßt, der mit seinem Gefolge nebst Violinen, Trompeten u. Baßgeige anrückte. – Der erste Tanz waren die Louisa-Walzer.³⁴

Wurde das begehrte Kränzchen am Ende der Liedertafel ausgesetzt, führte das zu lautstarken Protesten bei den Mitgliedern des Vereines:

Gestern war wieder einmal akademische Liedertafel im Feilhauer Salon ist doch ganz etwas anderes als die letzte beim Mohren. Geißler sang das Lied ‚Ich kenn ein Auge‘ wirklich meisterhaft; auch die Chöre gingen ausgezeichnet. – Zum Schluß sollte getanzt werden, doch alles Bitten, Schmähen u. Drohen half nichts, der starrköpfige H.v.Ehrenwert (Fritz) Vorstand des Gesangsvereins, gab die Erlaubniß nicht dazu. Es war ein solches Spektakel, daß man sich auf eine Schacht-Kneipe versetzt fühlen konte. Swoboda spielte mit gewanter Hand Walzer am Clavier, u. unter ihm war ein Schreien u. Toben, daß uns Damen nichts übrig blieb, als fortzugehen. Noch in der Garderobe wohin sich alsbald die Damengesellschaft

31 Es handelt sich dabei um das Lied *Der schlesische Zecher und der Teufel* für Bassstimme und Klavier op.19, Nr. 5 von Friedrich August Reißinger.

32 2. Jänner 1864.

33 Der 19-jährige Johann Geißler kam 1864 aus Graz an die Bergakademie. Vgl. *Berg- und Hüttenmännisches Jahrbuch der k. k. Bergakademien zu Leoben und Schemnitz und der k. k. Montan-Lehranstalt zu Příbram*, XIII. Band, Wien 1864, S. 383. Geißler trat im Rahmen der Veranstaltungen des Akademischen Männergesangsvereins wiederholt als Tenorsolist in Erscheinung.

34 6. Jänner 1864.

begab, hörte man den Lärm aus den Sale herüber. Nun tanzten Herrn mitsamen u. H.v. Ehrenwert zog sich zurück um nicht ausgepiffen zu werden. Später erzählte man sich er habe deswegen nicht tanzen lassen weil Dirmaier Pepi seine erwählte Braut unwol war u. nicht tanzen durfte.³⁵

Zu dieser Liedertafel gibt es ausnahmsweise eine ausführliche Kritik im *Grazer Telegraph*, die u.a. Geißler als einen gut geschulten Sänger mit wohlklingender Stimme lobt und in der ebenfalls das Ausbleiben der Walzer bedauert wird.³⁶

Die Tanzmusik im Rahmen der Liedertafeln bestritt meist „Absenger³⁷ mit seiner Banda“, einem Ensemble, dessen Besetzung aus Violinen, Trompeten und Bassgeige bestand, was Johanna wiederholt erwähnt.³⁸ Der *Louisa-Walzer* scheint eines der beliebten Stücke im Repertoire des Ensembles gewesen zu sein, da sie wiederholt dazu tanzte.

Nicht nur die geselligen Liedertafeln des Jahres 1864 hat Johanna in ihrem Tagebuch festgehalten, sie beschreibt auch Konzerte und andere musikalische Auftritte des Akademischen Männergesangvereins. Beispielsweise die Aufführung von Teilen aus Giuseppe Verdis Oper *Ernani* Ende Februar: „Etwa vor 8 Tagen führte der akad. Gesangverein mit Fr.v. Bertalon einen Akt aus *Ernani* sehr gelungen auf. Zloch machte den König – Geißler den *Ernani* – den Chor sangen die bessern Mitglieder des Vereins Alle im *Costum*.“³⁹ Sicher ist diese Aufführung im Zusammenhang mit einem Gastspiel vom 15. Jänner 1864 zu sehen, in dem Sänger des Grazer Theaters unter Mitwirkung der Frau des Leobener Theaterdirektors Bertalon Arien aus *Ernani* zum Besten gaben, einer Oper, die zu der Zeit auf dem Spielplan in Graz stand.⁴⁰ Auch von Theateraufführungen des Vereins berichtet Johanna, so etwa von der Aufführung der Wiener Posse *Mord in der Kohlmessergasse mit akademischer Besetzung* am 12. März oder am 13. November 1864 von der Operette *Der todte Schneider*:

*Nebst mehreren Chören u. Solis die exakt gingen wurde eine Operette ‚Der todte Schneider‘ aufgeführt. Alle waren in *Costum* u. konten ihren Part prächtig Geisler sang den benebelten*

35 17. April 1864.

36 Reimann, *Der DAGV Leoben*, S. 13.

37 Anton Absenger (1820–1899) war zu der Zeit Türmer und Stadtmusikdirektor in Leoben, der mit seinem Ensemble Feste und Feiern in Leoben musikalisch bestritt. Er war Leiter des Männergesangvereins Leoben, des Chors, der neben dem Akademischen Männergesangverein bestand. Dessen Leiter war Karl Baltz von Baltzberg. Reimann, *Der DAGV Leoben*, S. 14.

38 Der Kombination Violine und Trompete in der „Unterhaltungsmusik“ begegnet man in Johannas Aufzeichnungen schon zu einem früheren Zeitpunkt. Anlässlich einer zweitägigen Wanderung auf die Leobener Hochalpe wurden bei der Nächtigung im Heuschober die Instrumente hervorgeholt und musiziert: „am Ende fingen sie gar an zu musizieren der eine hatte eine Geige u. zwei mit Trompeten u. da machten sie noch eine Nachtmußig wo die Kühe unter uns den Baß mit ihre Glocken spielten“ (*Jugenderinnerungen*, Oktober 1858).

39 1. März 1864.

40 Vgl. *Tagespost* Nr. 5, 8. Jänner 1864, Abendblatt.

*Mahler, Zwirzina den toden Schneider Huth den Docktor u. Schinder den Hauptman. Der Scharwache Scharr- u. Nachtwächter bildeten den Chor, u. Zloch begleitete das ganze am Klavier. – Die Bühne war unter der Galerie recht nett hergerichtet.*⁴¹

Diese Operette erfreute sich einiger Beliebtheit in Männerchorkreisen und wurde sowohl in Graz als auch in Laibach von den dortigen Männergesangsvereinen aufgeführt.⁴²

Eine der selbstverständlichen Aufgaben des Leobener Vereins war die musikalische Gestaltung von Feiern und Festen der Bergakademie und auch davon berichtet Johanna. Den repräsentativsten Auftritt bestritt der Chor in diesem Jahr zweifellos beim „*Montanfest*“ – der Tagung innerösterreichischer Berg- und Hüttenleute, die Peter Tunner, der Direktor der Bergakademie, zu Pfingsten 1864 veranstaltete und bei der der Akademische Gesangsverein prominent mit Begrüßungschören, Fackelzug und einer Liedertafel vertreten war.

Johannas Nahverhältnis zum Männergesangsverein prägte ganz offensichtlich ihre musikalische Vorliebe, was sich recht eindrucksvoll in ihrer enthusiastischen Beschreibung des Grazer Sängerbundfestes widerspiegelt. Gemeinsam mit ihrem Bruder Joseph besuchte sie im August 1863 die Festkonzerte in Graz:

*Nachmittags 5 Uhr war Concert – großartig, betäubend wirkte der Gesang aus 1200–1400 Kehlen. Chöre wie die Hymne v. Herzog v. Koburg, der Chor von Herbeck Zum Walde, – das teutsche Vaterland etz waren herlich. Von den einzelnen Vereinen war der Grazer Akademische wie der Männergesang Verein oben an.[...] Auch dieß zweite [Konzert] war wieder prachtvoll – besonders der Chor das ‚teusche Lied‘ – ‚Alldeutschland‘ – der Preischor von Schmölzer von ihm selbst dirigirt nebst nach jeder Stroffe endlosen Beifall – Begeistert von der Macht des Gesanges verließ gewiß jeder Einzelne die Sängerhalle, wenigstens ich fühlte mich noch jedesmal in gehobener Stimmung wenn ich mir den erhabenen erschütternten Eindruck dieser beiden Concerte vergegenwärtige. – Die beiden Tage zählen zu den ersten, der schönsten Erinnerungen meines Lebens.*⁴³

Ihre geradezu euphorische Äußerung, die den Bericht beschließt, ist sicherlich auf den starken Eindruck zurückzuführen, den die von allen Chören gemeinsam, teilweise mit Orchesterbegleitung, vorgetragene Musikstücke hinterließen. Die Titel, die Johanna nennt, wurden alle in der Großbesetzung aufgeführt, wie dem Programm des Sängerbundfestes zu entnehmen ist.⁴⁴ Allen voran Eduard Schmölzers *Heil dir, mein Vaterland!*, das er 1859 für Gotha komponiert hatte und dafür ausgezeichnet worden war. Weiters die damals so populäre *Hymne* von Herzog Ernst II. v. Sachsen-Coburg, *Das deutsche Lied* von Johann Wenzel Kalliwoda, Johann Ritter von Her-

41 13. November 1864.

42 Siehe *Tagespost* Nr. 155, 9. Juli 1862, Morgenblatt, bzw. Nr. 3., 4. Jänner 1865, Morgenblatt.

43 16. August 1863.

44 Ignaz Hofmann, *Der Männergesang-Verein in Gratz und sein Wirken vom 1. Jänner 1856 bis 30. September 1863*, Graz o.J.

becks *Zum Walde, Alldeutschland* von Franz Abt und *Des Deutschen Vaterland* von Gustav Reichardt – alles weitverbreitete und beliebte Standards der Männerchorliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Privates Musizieren

Für Johanna Caspaar gab es in Leoben keine Möglichkeit, in der Öffentlichkeit musikalisch tätig zu werden. Durch vereinzelte, beiläufige Bemerkungen erfahren wir, dass ihr auch in Leoben ein Klavier zur Verfügung stand – sie spricht vom „*Klavierzimmer*“ – auf dem im privaten, häuslichen Rahmen musiziert wurde, etwa anlässlich des Besuchs ihres Onkels, des Sängers Carl Caspaar: „*Den Nachmittag u. Abend verbrachten wir mit Singen der Onkl nahm mich ins Examen.*“⁴⁵ Eine weitere musikalische Begegnung für Johanna ergab sich durch den Besuch von Rudolf Quass⁴⁶, einem Medizinerkollegen ihres Bruders Joseph und ausgezeichneten Pianisten.

*Dieser Tage hatten wir einen Colegen von Pepi D. Quas auf Besuch. Ein heftiger Regen hielt ihn von seiner Reise über Eisenerz nach Salzburg u. München ab. – Wir waren bald bekannt er ist Virtuos am Klavier u. gab uns mehrere ausgezeichnete Piccen zum Besten. Er wußte mich auch zum Singen zu bringen so daß Mutter u. Mimi in der Küche vor Staunen fast außer sich gerithen wie sie mich kaum daß der H.Dr. eine halbe Stunde da war schon singen hörten, welches Vergnügen ihnen sonst sehr selten zu Theil wird.*⁴⁷

Als Johanna einen Monat später, im September 1864 mit der Mutter und den Geschwistern Ferientage im familieneigenen Haus in Gösting bei Graz verbrachte, war Dr. Quass unter den Gästen, die dort zum Sommerfest am 18. September im familiären Kreis geladen waren. Er unterhielt die Gesellschaft mit einem damals vor allem in Liedertafelkreisen sehr populären Musikstück: „*Dr. Quas der so ausgezeichnet Clavier spielt, ließ die verlockenden Ballscenen Walzer v. Engelsberg ertönen, da wurde nun getanzt, gespielt, gelacht, bis spät Abends der Mond bereits im Lumpenviertel hinter der*

45 20. August 1864. Der Tenor Carl Caspaar war an verschiedenen Theatern im deutschsprachigen Raum engagiert. 1864 war er als Gesangslehrer in Warnsdorf in Böhmen tätig, einige Jahre später kam er nach Graz und bot hier seinen Unterricht an (vgl. *Tagespost*, 12. November 1868).

46 Med. Dr. Rudolf Quass war Bezirksarzt in Graz und Dozent an der Universität. Er war ein ausgezeichnete Pianist, der u.a. in Konzerten des Steiermärkischen Musikvereins auftrat (vgl. *Tagespost* 19. Dezember 1865). Er engagierte sich im Grazer Akademischen Männergesangverein und komponierte Tanzmusik, so z.B. für den 1. Medizinerball in Graz am 18. Jänner 1865 den Walzer *Heimatklänge*, vgl. „Graz, 22. December“, in: *Grazer Abendpost (Beilage der Grazer Zeitung)* Nr. 292, 22. Dezember 1864. Das Ende des 19. Jahrhunderts in mehreren Heften erschienene *Steirische Tanzalbum* enthält Tanzkompositionen aus seiner Feder: Heft 6 (Graz 1890) – *Rigorosenseufzer. Polka tremblante*; Heft 7 (Graz 1891) – *Freudengröße. Polka tremblante*; Heft 12 (Graz 1896) – *En carrier. Polka schnell*.

47 15. August 1864.

*Plate heraufstieg, u. der lustgen Gesellschaft das Geleite zur Stadt gab.*⁴⁸ Quass konnte davon ausgehen, dass den großteils männerchoraffinen Anwesenden das Stück vertraut war. Der Leobener Akademische Gesangverein hatte es im Rahmen des oben erwähnten Montanfestes erfolgreich aufgeführt und Johanna, die sich dabei „prächtig“ unterhalten hatte, bemerkt zur Interpretation des Chores, sie hätte „die Engelsbergischen Walzer mit einer Präzision fast wie sie ein Orchester spielt“ wahrgenommen.⁴⁹

Einige Tage später war Quass ein weiteres Mal Teil der musikalischen Unterhaltung der Familie Caspaar:

*Sontag hatten wir nochmal den Besuch von Dr. Quas [...] Quas begleitete mir mehrere Lieder am Klavier u. gab selbst verschiedenes zum Besten was uns sehr unterhielt. Er bewiß sich mir sehr aufmerksam sagte mir auch daß er eine Reiseerinerung, ein sehr hübsches melodisches Clavierstück, komponirt u. mir gewidmet, nur müsse er es noch fertig rein schreiben, um es mir geben zu können. Er spielte es mir vor, es enthält sehr schöne Gedanken; ob ichs auch bekommen werde – ich bezweifle es fast, wenn ich fort bin, denkt er wol kaum mehr daran.*⁵⁰

Johannas Bedenken schienen gerechtfertigt, denn offensichtlich hat sie das Klavierstück nie erhalten, zumindest gibt es dazu keinen Eintrag. Und die Auszeichnung in Form einer Widmung eines Klavierstückes eines von ihr hoch geschätzten Virtuosen hätte sie zweifellos in ihren Aufzeichnungen festgehalten.

Dass in den bürgerlichen Häusern häufig spontan ohne gezielte Vorbereitungen musiziert und gesungen wurde, mitunter sogar in freier Natur, ist ein Charakteristikum des musikkulturellen Handelns dieser Zeit.⁵¹ Anschauliche Belege dafür finden sich in Johannas Tagebuch einige. Sie schreibt vom mehrstimmigen Singen bei Spaziergängen oder auf dem nächtlichen Heimweg „Abends gingen wir die ganze Gesellschaft, Lambert bis zur Bahn entgegen; Huth sang mit den Brüdern verschiedene Jodler wovon sie besonders schön vortrugen ‚Schön blau ist der See.‘“⁵²

48 2. Septemberwoche 1864.

49 Mitte Mai 1864. Engelsberg E.S., eigentlich Eduard Schön, war Regierungsbeamter, Komponist und Schriftsteller. Die *Ballscenen* entstanden Anfang 1864 und sind Eduard Hanslick gewidmet, mit dem Schön befreundet war. Hanslick stand dessen Werken, die sich in Männerchorkreisen großer Beliebtheit erfreuten, durchaus positiv gegenüber. „Köstlich“ bezeichnete er die *Ballscenen*, eine sehr gelungene humoristische Komposition für Männerchor und Klavier. Vgl. Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben* (1894), hg. von Peter Wapnewski, Kassel 1987, 8. Buch, Kapitel 4, S. 289.

50 3. Septemberwoche 1864.

51 Vgl. dazu Ingeborg Harer, „Über Spielpraxis schreiben – Details aus dem Grazer Musikleben des 19. Jahrhunderts“, in: Ingeborg Harer u. Gudrun Rottensteiner (Hg.), *Wissenschaft und Praxis – Altes und Neues. Festschrift 50 Jahre Institut 15: Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität Graz*, Graz 2017 (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 8), S. 176.

52 2. Septemberwoche 1864.

Johanna Caspaars persönliche Aufzeichnungen erweisen sich als informative Quelle sowohl in Bezug auf das alltägliche Musizieren als auch auf das Musikhören. Gerade weil Johanna den Fokus ihrer Niederschrift nicht nur auf die Musik legt, wird deutlich, wie Musik im Alltag einer Familie aus dem Bildungsbürgertum um die Mitte des 19. Jahrhunderts ausgeführt und wahrgenommen wurde, wie stark und selbstverständlich Musik im täglichen Leben verankert war. Trotz der pekuniär angespannten Situation (bedingt durch den frühen Tod des Vaters), aufgrund derer Musik- und Tanzstunden auf ein Minimum beschränkt bleiben mussten, war musikalische Bildung ein nicht wegzudenkender fester Teil in der Erziehung der jungen Frau, um am geselligen und gesellschaftlichen Leben in Graz und Leoben teilnehmen zu können. Musikkulturelles Handeln kristallisiert sich so als integrativer Bestandteil der Kommunikation heraus.

Darüber hinaus sind Johanna Caspaars Tagebuchaufzeichnungen eine erstklassige Quelle für die Aktivitäten des Akademischen Männergesangvereins in Leoben, zu dem sich gerade zu den ersten Jahren kaum Informationen erhalten haben. Aus Johannas Schilderungen der Liedertafeln lassen sich neue Details zum Repertoire und der Aufführungspraxis erschließen. Ihre Darstellungen gewähren Einblicke in den Mikrokosmos einer bürgerlichen Musikpraxis und sind damit von besonderer Relevanz für die soziokulturell informierte Aufführungspraxis.

Bildende Künstlerinnen in Graz von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg – ihre Beziehungen, ihre Ausbildungs- und Ausstellungsmöglichkeiten

GUDRUN DANZER

In dieser Publikation mit vorwiegend musikgeschichtlichen Themen möchte der folgende Aufsatz den Blickwinkel über die Musik hinaus erweitern und die Aufmerksamkeit auf die bildende Kunst richten, und zwar im Besonderen auf Künstlerinnen. Dieser, die Disziplinen überschreitende Zusammenhang legt es nahe, an den Anfang einige allgemeine Bemerkungen über die Rehabilitation der Kunst von Frauen innerhalb der Kunstgeschichte der letzten 50 Jahre zu stellen.

Im Zuge der sogenannten zweiten Welle der Frauenbewegung rückte in den 1960er- und 1970er-Jahren zuerst in den USA die benachteiligte Stellung von Frauen innerhalb des Kunstsystems in den Fokus des Interesses. Vielfach waren es nun die Künstlerinnen selbst, die sich in ihrer Arbeit dieser Thematik annahmen und dagegen ankämpften. Innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung hatte weibliches Kunstschaffen von Anfang an – und das heißt seit Giorgio Vasaris Grundlagenwerk *Le Vite*, das 1550 in Florenz erschien – kaum Beachtung gefunden. Die Initialzündung, um für diese Vernachlässigung ein Bewusstsein zu schaffen und die Disziplin in feministischem Sinne zu erweitern, ging 1971 von einem Aufsatz der US-amerikanischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin aus. Sie fragte: „*Why Have There Been No Great Women Artists?*“¹ Anders als dieser Titel vermuten ließe, machte sich die Autorin jedoch weniger daran, in der Vergangenheit nach „bedeutenden“ Künstlerinnen zu forschen und die Behauptung ihrer Frage zu widerlegen. Vielmehr deckte sie nicht nur die Unterdrückung weiblicher Kreativität in patriarchal dominierten Gesellschaften auf, sondern auch das auf männliche Prinzipien ausgelegte Bewertungssystem von Kunst ganz allgemein.

In den folgenden Jahrzehnten widmeten sich zahlreiche Kolleginnen der Erforschung des weiblichen Anteils der Kunstproduktion sowie der kritischen Befra-

1 Erschienen in der Jänner-Ausgabe der New Yorker Zeitschrift *ARTnews*; deutsche Übersetzung in: *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, hg. von Beate Söntgen, Berlin 1996, S. 27–56.



gung der Kunstgeschichte selbst und ihrer Prämissen. Waren diese doch wesentlich dafür verantwortlich, dass das weibliche Kunstschaffen weitgehend aus der Kunstgeschichtsschreibung eliminiert bzw. nie darin aufgenommen worden war. An die Stelle der traditionellen Stilgeschichte, die jeweils ein – selbstverständlich männliches – Genie als Gallionsfigur postulierte, traten nun sozialgeschichtliche und breiter gefasste kulturgeschichtliche Herangehensweisen. Man kann diese Bemühungen um eine feministische Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft als Teil der „Gender Studies“ sehen, die bis heute international zu einem sehr umfangreichen und vielgestaltigen Forschungsgebiet angewachsen sind.

Seit den 1970er-Jahren reagierten auch Kunstmuseen und Ausstellungskurator*innen auf diesen Prozess der Rehabilitation und Anerkennung von Frauen im System Kunst. So fand seitdem international eine große Zahl von Ausstellungen über das weibliche Kunstschaffen der Vergangenheit wie Gegenwart mit verschiedensten Schwerpunkten und in unterschiedlichen Kontexten statt. Dies näher zu referieren ist hier jedoch nicht der Ort. Als Beispiele seien jedoch einige wichtige Ausstellungen genannt: „*Das Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute*“ im Kunstforum Wien 1994², „*Blick-Wechsel und Ein-Blick. Künstlerinnen in Österreich aus der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien*“ in der Hermesvilla Wien 1999/2000³ oder „*elles@centrepompidou. Women artists in the collection of the Musée national d'art moderne centre de création industrielle*“ im Centre Pompidou in Paris 2009⁴. In dem letztgenannten Projekt war die Sammlungsaufstellung des Museums ein Jahr lang ausschließlich mit Kunst von Frauen bestückt.

In den letzten Jahren und gegenwärtig ist geradezu ein Boom an Ausstellungen zu bemerken, die vergessene weibliche Positionen präsentieren oder den Anteil von Frauen an bekannten Kunstströmungen oder Institutionen ins Zentrum rücken. So zeigte etwa das Belvedere in Wien 2019 „*Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938*“⁵, die Schirn-Kunsthalle in Frankfurt am Main 2020 „*Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frieda Kahlo*“⁶, das MAK in Wien in diesem Jahr „*Die Frauen der Wiener Werkstätte*“⁷ oder das Bauhaus-Museum in Weimar aktuell „*Vergessene Bauhaus-Frauen. Lebensschicksale in den 1930er- und 1940er-Jahren*“⁸.

2 Ausstellungskatalog hg. von Ingrid Brugger, Wien 1994.

3 Ausstellungskatalog hg. von Elke Doppler, Wien 1999.

4 Ausstellungskatalog hg. von Camille Morineau, Paris 2009.

5 Ausstellungskatalog hg. von Stella Rollig und Sabine Fellner, Wien 2019.

6 Ausstellungskatalog hg. von Ingrid Pfeiffer, München 2020.

7 Ausstellungskatalog hg. von Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg und Elisabeth Schmuttermeier, Basel 2020.

8 Ausstellungskatalog als Band der Reihe Bauhaus/Aspekte, Weimar 2021.

In diesem Zusammenhang ist auch die von Günther Holler-Schuster und mir kuratierte Ausstellung „*Ladies First! Künstlerinnen in und aus der Steiermark 1850 bis 1950*“ zu sehen, die 2020/21 in der Neuen Galerie Graz gezeigt wurde.⁹ In diesem Projekt wurde, ausgehend von der Sammlung der Neuen Galerie und dem Künstler*innen-Archiv dieser Institution das weibliche Kunstschaffen von rund hundert Jahren auf lokaler Ebene erforscht – soweit mir bekannt ist, in dieser Breite ein bislang einzigartiges Unterfangen. Konkret wurden die Biografien von 63 Künstlerinnen recherchiert und, soweit möglich, ihr Werk. Das Ergebnis, nämlich eine derart große Zahl an qualitativ hochwertigen, jedoch weitgehend unbekanntem Werken, überraschte und begeisterte uns Kurator*innen wie auch das Publikum. Die Recherchen zu diesem Projekt sind nun auch die Grundlage für den vorliegenden Aufsatz.

Im 19. Jahrhundert war die Situation in der Steiermark für Frauen oder Mädchen, die Künstlerin werden wollten, eine ähnliche wie anderswo in Österreich oder in Europa. Der Beruf des Künstlers – sei es nun in der Malerei oder in der Skulptur – war männlich besetzt. Weibliche Vorbilder, „role models“, gab es kaum. Jedoch war es in „gebildeten Kreisen“ – und nur aus diesen kamen die Künstlerinnen zunächst – üblich, den Töchtern eine Ausbildung im Zeichnen, manchmal im Malen wie auch in der Musik angedeihen zu lassen. Eine eigenständige Karriere, mit der auch der Verdienst des eigenen Lebensunterhaltes verbunden gewesen wäre, war damit jedoch nicht intendiert. Die künstlerische Tätigkeit sollte im Bereich des „Dilettantischen“ (im eigentlichen Wortsinn) bleiben. War das eigentliche Ziel der Ausbildung der Mädchen doch meist eine spätere Heirat.

Seit der Jahrhundertmitte nahm dennoch die Zahl an jungen Frauen zu, die den Beruf einer Künstlerin ernsthaft für sich ins Auge fassten, oft auch gegen den Wunsch der Familie, und denen teils erfolgreiche Karrieren gelangen. Hier wurde der allmähliche Emanzipationsprozess wirksam, der von der Französischen Revolution ausgegangen war¹⁰ und der Frauen im Zuge der Liberalisierung der bürgerlichen Gesellschaft in Wechselwirkung mit der Industrialisierung neue Freiheiten brachte – bis hin zum allgemeinen Wahlrecht auch für Frauen, das in Österreich 1918 eingeführt wurde. Gleichzeitig ist aber auch eine gegenläufige Entwicklung zu beobachten: Die Zuschreibungen, was nun männlich und was weiblich sei bzw. zu sein habe, verfestigten sich mit der Etablierung einer bürgerlichen Gesellschaft. Während der Mann und Haushaltsvorstand für den Lebensunterhalt der Familie verantwortlich war, allgemeiner für das Leben außer Haus und in der Öffentlichkeit, wurden die

9 Ausstellungskatalog hg. von Gudrun Danzer, Graz 2020.

10 1791 hat die Frauenrechtlerin Olympe de Gouge in Paris die „*Rechte der Frau und Bürgerin*“ proklamiert und damit die rechtliche Gleichstellung von Frauen und Männern in der Gesellschaft erstmals gefordert.

Aufgaben der Frau zunehmend auf das Haus, auf die Erziehung und Pflege der Kinder, die Ausgestaltung des Heimes, das Private eingeschränkt.

Die gesellschaftliche Herkunft der Künstlerinnen

Die in dem Betrachtungszeitraum in Graz tätigen Künstlerinnen kamen durchwegs aus bürgerlichen Familien, meist waren die Väter Beamte oder Offiziere, einige auch Ärzte oder Universitätsprofessoren bzw. Unternehmer oder Gutsbesitzer. Weil es ein Charakteristikum dieser Stadt darstellt und einigen Einfluss auf das Gesellschaftsleben hatte, sei hier kurz auf Graz als „Pensionopolis“ des alten Österreich eingegangen. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hatten zahlreiche Offiziere der k.u.k. Armee die Stadt als Wohnort für die Zeit nach ihrer aktiven Laufbahn gewählt.¹¹ Die Karrieren der Offiziere waren durch eine hohe Mobilität geprägt, die häufige Umzüge von Garnisonsstadt zu Garnisonsstadt notwendig machte. Dabei wurden sie, falls verheiratet, jeweils von ihren Familien begleitet, was sich etwa auch an den verschiedenen Geburtsorten der Kinder ablesen lässt.¹² In Graz trafen so Familien aufeinander, die in den verschiedenen Teilen der österreichisch-ungarischen Monarchie gelebt hatten und die durch diese Lebenserfahrung verbunden waren. Ein lebendiges Bild einer solchen Offizierskarriere und ihrer gesellschaftlichen Bezüge gibt Peter Wiesflecker in seinem Aufsatz „*In der Rangtour*“¹³, in dem er insbesondere auch die finanziellen Verhältnisse der Offiziere beschreibt, die Möglichkeit, sich nach einer bestimmten Anzahl von Dienstjahren in den Adelsstand erheben zu lassen, und die Chancen ihrer Töchter, sich standesgemäß zu verheiraten. Einer dort erwähnten Studie nach heirateten in der Zeit zwischen 1868 und 1884 nur 44,7% aller Offizierstöchter.¹⁴ Dies fügt der Tatsache, dass viele, nämlich rund die Hälfte, der von uns recherchierten bildenden Künstlerinnen unverheiratet blieben, eine weitere Facette hinzu: Einerseits wird dies ihre freie Entscheidung gewesen sein, um eine gewisse Unabhängigkeit bewahren und sich auf die künstlerische Tätigkeit konzentrieren zu können. Andererseits war es wohl eine Folge von fehlenden Möglichkeiten, sprich nicht ausreichenden finanziellen Mitteln für eine Mitgift. Im einen oder anderen Fall mag auch eine von

11 Vgl. dazu: Friedrich Wilhelm Kosch, „Stadt der Generale – Graz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, Graz 1973, S. 17–46.

12 Als Beispiel hier einige Geburtsorte von Grazer Malerinnen aus Offiziersfamilien: Ernestine Kirchsberg geb. 1857 in Verona, Friederike Koch-Langentreu geb. 1866 in Conegliano, Irene Pregler-Grundeler geb. 1868 in Wadowice, Emilie Hallavanya geb. 1874 in Pola, Mara Schrötter-Malliczky geb. 1893 in Prag.

13 Peter Wiesflecker, „In der Rangtour. Eine altösterreichische Offizierskarriere“, in: *Päpste, Privilegien, Provinzen, Festschrift für Werner Maleszek zum 65. Geburtstag*, hg. v. Johannes Gießauf, Rainer Murauer, Martin P. Schennach, Wien u. München 2010, S. 465–480.

14 Ebenda, S. 472.

der Norm abweichende sexuelle Orientierung der Grund gewesen sein. Jedenfalls war das Single-Dasein für Frauen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (und darüber hinaus) nichts Ungewöhnliches – eine Tatsache, die den heutigen, oft verallgemeinernden Blick auf historische Verhältnisse relativieren sollte. Übrigens blieb auch die Tochter des von Wiesflecker beschriebenen Offiziers Gustav Rieder, die in Graz als Kunstgewerblerin tätige Maria Rieder (Komorn 1897–1987 Graz), unverheiratet.

Anzunehmen ist, dass die Familien, die durch ihre Aufenthalte an den verschiedensten Orten der Monarchie eine weltoffene Lebenseinstellung erworben und sich nun in Graz niedergelassen hatten, untereinander Kontakte pflegten. Das gesellschaftliche Leben spielte sich vielfach in Vereinen ab, von denen seit 1870 eine große Zahl gegründet wurde. Neben dem schon seit 1815 bestehenden Musikverein gab es Studentenverbindungen, Turn-, Sport- und Gesangsvereine sowie Kulturvereinigungen mit unterschiedlicher politisch-ideologischer Ausrichtung. Zu den kulturellen Höhepunkten des Gesellschaftslebens zählten neben den Konzertveranstaltungen des Musikvereins vor allem Theater- und Opernaufführungen, die Theater- und Musikangelegenheiten füllten die Kulturspalten der Tagespresse und waren Gesprächsstoff der Gesellschaft. Der bildenden Kunst kam im Kulturleben der Stadt dagegen eine vergleichsweise geringere Bedeutung zu, doch darüber weiter unten mehr.¹⁵

Ausbildungsmöglichkeiten

Die biografischen Recherchen für das Projekt „*Ladies First!*“ haben bestätigt, dass sich männliche und weibliche Karrieren im Bereich der bildenden Kunst grundlegend unterschieden. Die „klassische“ Biografie eines männlichen Künstlers wies die aufeinanderfolgenden Stationen auf: Ausbildung – Entwicklung des Werkes – Ausstellungs- und Verkaufserfolge – eventuell Lehrtätigkeit. Dazu kamen vielleicht noch die Heirat und Familiengründung, was sich aber auf die erstgenannten Punkte kaum auswirkte. Anders die Biografien vieler Künstlerinnen: Sie unterbrachen häufig ihre Ausbildung, z. B. weil sie heirateten, Kinder auf die Welt brachten und versorgten oder auch ihre alten Eltern pflegten. Oft setzten sie in einem höheren Lebensalter ihre Studien fort, möglicherweise auch aus einem Gefühl mangelnden Selbstbewusstseins heraus. Jedenfalls konnten sie kaum die gleiche Konzentration auf die Entwicklung ihres künstlerischen Werkes richten wie ihre männlichen Kollegen. Umso ungerechter erscheinen uns heute die immer wieder geäußerten negativen Stereotypen in der Beschreibung und Kritik der Kunst von Frauen, deren Autoren – es versteht sich von selbst – Männer waren.

15 Vgl. dazu auch: Gudrun Danzer, „Aufbruch in die Moderne? Paul Schad-Rossa und die Kunst in Graz“, in: Ausstellungskatalog gleichen Titels, Neue Galerie Graz 2014, S. 26–67, hier S. 29–31.

Generell waren Frauen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges zu den Akademien der bildenden Künste in den größeren Städten und Metropolen nicht zugelassen – genauso wenig wie zu den Universitäten. Beides ist Ausdruck einer patriarchal organisierten Gesellschaft, in der sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft als ausschließlich männliche Domänen galten. Umso mehr erstaunt es, dass die „Ständische Zeichnungs-Akademie“ in Graz, die 1785 zunächst als private Akademie gegründet worden war, bereits ab 1806 auch Schülerinnen aufnahm. Diese wurden anfänglich gesondert von ihren männlichen Kollegen in der sogenannten „Frauenzimmerschule“ „täglich mit Ausnahme des Donnerstags Nachmittags von 2–4“¹⁶ unterrichtet. Einschränkend ist zu erwähnen, dass diese Grazer Kunstschule nie das Niveau der großen hauptstädtischen Akademien anstrebte oder erreichte, der Unterricht also nicht unbedingt auf eine hauptberufliche künstlerische Tätigkeit abzielte. Für viele in Graz ansässige junge Leute, Männer wie Frauen, bot die Schule aber immerhin eine Grundausbildung, die anderswo fortgesetzt werden konnte. Besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte und um 1900 war der Frauenanteil an dieser Schule, die 1907 in Landeskunstschule umbenannt wurde, zeitweise sehr hoch.¹⁷ Die Klassen wurden später auch nicht mehr getrennt nach Geschlechtern geführt. In den Biografien der Künstlerinnen sind als deren Lehrer an der Schule zunächst Heinrich Schwach (*1829 †1902) und Hermann von Königsbrunn (*1823 †1907) genannt, ab 1900 dann Alfred Schrötter-Kristelli (*1856 †1935) und Alfred Zoff (*1852 †1927).

Die zweite Kunstschule in Graz war die Kunstgewerbeschule, in der die Landeskunstschule in den 1920er-Jahren dann aufging und die heute als Ortweinschule bzw. als Höhere Technische Bundeslehr- und Versuchsanstalt die einzige Ausbildungsstätte für bildende Kunst in Graz ist.¹⁸ Sie wurde 1876 als Staatsgewerbeschule für das Baugewerbe und die „Kunstindustrie“ gegründet, ihr Zeichensaal war seit 1879 auch für „Damen“ geöffnet. Der dort tätige Bildhauer, Modelleur und Keramiker Karl Peckary (*1848 †1896) wird in den Biografien der Malerinnen Helene Birnbacher (*1859 †1923) und Friederike Koch-Langentreu (*1866 †1941) als einer ihrer Lehrer genannt.

Im Anschluss an die Grundausbildung in Graz schauten sich viele angehende Künstlerinnen in den größeren Kunstzentren der Zeit um Möglichkeiten zur weiteren Ausbildung um. Dafür kamen die Kunstgewerbeschulen infrage, die Künstlerinnen zumindest beschränkt Zugang gewährten – jene in Wien wurde 1867, jene in

16 Roberta-Maria Klarnar, *Die steiermärkische Zeichnungs-Akademie in Graz*, Diss., Graz 1945, S. 189.

17 Die Schülerlisten der Zeichnungsakademie befinden sich nahezu vollständig im Stmk. Landesarchiv, ihre detaillierte Auswertung, ein Projekt, das Karin Leitner-Ruhe, Kuratorin in der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum, verfolgt, ist in Arbeit.

18 2021 wurde an der Kunstuniversität Graz erstmals das Lehramtstudium „Bildnerische Erziehung“ eingerichtet.

München 1868 gegründet –, weiters von anerkannten Künstlern betriebene Privatakademien oder eben privater Unterricht, den häufig Professoren jener Akademien gaben, die Frauen nicht besuchen durften. Die Nicht-Zulassung der Frauen an die Akademien hatte für einzelne Professoren also auch ganz konkrete pekuniäre Vorteile. Die steigende Zahl von Interessentinnen für eine fundierte Ausbildung in den bildenden Künsten, die wiederum mit der nun stärker werdenden Frauenbewegung in Zusammenhang steht, führte gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur Gründung von sogenannten „Damenakademien“ in den größeren Städten. Eine der ersten dieser Schulen wurde 1884 in München durch den Künstlerinnen-Verein ins Leben gerufen, der sich zwei Jahre zuvor formiert hatte. In Wien gründete der Maler und Kritiker Adalbert Seligmann 1897 (im Gründungsjahr der Wiener Secession) die „Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen“.

Die Entwicklung der Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte – die Strömungen des Realismus und Impressionismus – machte vor allem München und Paris als Orte der Ausbildung für angehende Künstlerinnen aus Graz attraktiv, noch vor dem näher gelegenen Wien. Um die Jahrhundertmitte hatte München die Position als erste Stadt der bildenden Kunst im deutschen Sprachraum übernommen und baute sie sukzessive aus. Gegen Ende des Jahrhunderts galt München neben Paris als führende Kunststadt Europas und war ein Hauptanziehungsort für Künstler und Künstlerinnen aus aller Welt.¹⁹ Die renommierte Akademie der bildenden Künste war zwar auch hier für die Künstlerinnen nicht zugänglich, jedoch gab es als Alternative etliche private Kunstschulen, die auch Frauen aufnahmen, sowie die oben erwähnte Damenakademie. In München haben die folgenden Grazer Künstlerinnen vor 1918 eine Zeitlang studiert: Marianne Stokes (*1855 †1927, um 1875–80), Helene Birnbacher (*1859 †1923, Zeitraum unbekannt), Marie Baselli (*1862 †1924, 1903–04), Friederike Koch-Langentreu (*1866 †1941, 1891–99), Irene Pregler-Grundeler (*1868 †1945, Zeitraum unbekannt), Margarete Supprian (*1872 † um 1935, vor 1900), Olga Granner-Milles (*1874 †1967, 1893–95), Emilie Hallavanya (*1874 †1960, 1893–94), Emmy Paungarten (*1874 †1947, 1902–05), Rosa Guttenberg (*1878 †1959, Zeitraum unbekannt), Marta Elisabet Fossel (*1880 †1965, 1910–12), Rita Passini (*1882 †1976, Zeitraum unbekannt), Elfriede Coltelli (*1883 †1971, 1904 und 1910), Assunta Arbesser (*1884 †1971, 1910–12) und Emmy Hießleitner-Singer (*1884 †1980, 1910–12).

Neben München selbst war die Künstlerkolonie in Dachau bei München ein Anziehungspunkt, dem etliche der Grazer Künstlerinnen folgten. Die vermittelnde Per-

19 Vgl. Ausstellungskatalog *Die Münchner Schule 1850–1914*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Haus der Kunst, München 1979; Rainer Metzler, *München. Die große Zeit um 1900*, München 2008; Ausstellungskatalog *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900*, hg. von Antonia Voit, Münchner Stadtmuseum, München 2014.

sönlichkeit diesbezüglich war der Professor an der Grazer Landeskunstschule, Alfred Schrötter-Kristelli. Der aus Wien gebürtige Maler hatte sich nach Studien in Wien und München in Dachau niedergelassen, im Jahr 1900 war er nach Graz berufen worden. Gemeinsam mit Künstlerkollegen hatte er die sogenannte Neu-Dachauer Malerschule begründet. Die folgenden Künstlerinnen haben sich zeitweilig in der Dachauer Künstlerkolonie aufgehalten und dort studiert: Marie Baselli (1903/04), Margarethe Donnersberg (*1878 †1966, Zeitraum unbekannt), Rita Passini (Zeitraum unbekannt), Elfriede Coltelli (1904 und 1910), Emmy Hießleitner-Singer (1910) sowie Norbertine Bresslern-Roth (*1891 †1978, 1907–11).

Für etliche der Künstlerinnen war München quasi eine Zwischenstation für einen oder mehrere Aufenthalte in Paris – zu der Zeit und darüber hinaus *die* europäische Hauptstadt der Malerei und Skulptur und dementsprechend der Sehnsuchtsort für angehende Künstlerinnen und Künstler. Welche Bedingungen genau sich den Kunst-Studentinnen dort boten, wäre noch im Detail zu erforschen. Aus den Biografien ist zu erschließen, dass sie in Paris meist private Kunstschulen besuchten. Immer wieder finden wir z.B. die Akademien Trélat, Colarossi und Julian erwähnt sowie, für Emmy Paungarten, die Académie Moderne von Othon Friesz. Studienaufenthalte in Paris haben wir für die folgenden Künstlerinnen aus Graz nachgewiesen: Marianne Stokes (1880–84), Marie Baselli (1912), Friederike Koch-Langentreu (1899–1900), Olga Granner-Milles (1899–1900), Emilie Hallavanya (Zeitraum unbekannt), Emmy Paungarten (1912), Rosa Guttenberg (Zeitraum unbekannt) und Maria Peter-Reininghaus (*1883 †1934, 1904–13).

Jedoch wählten etliche Künstlerinnen, neben diesem starken Zug nach Westen – nach München und Paris – auch die Reichshauptstadt Wien für ihre weiterführenden Studien. Genannt seien hier: Anna Lynker (*1834 †1928, vor 1854), Ernestine Kirchsberg (*1857 †1924, ab 1881), Olga Holzhausen (*1871 †1944, 1910–14), Margarethe Donnersberg (1913–18), Marta Elisabeth Fossel (zwischen 1906 und 1910), Assunta Arbesser (im Sommer 1907 Privatunterricht bei Marie Egner), Tanna Kasimir-Hoernes (*1887 †1972, 1905–08), Grete Wilhelm (*1887 †1942, 1910–14), Norbertine Bresslern-Roth (1911–16), Paula (*1891 †1974) und Ida (1894 †1941) Maly (beide 1914–15), Grete Martiny-Holzhausen (*1893 †1976, 1910) und Elfriede Miller-Hauenfels (*1893 †1962, ab 1913), wobei etliche Künstlerinnen sowohl in Wien als auch in München ihre Studien betrieben.

Zu erwähnen ist eine weitere mit Wien verbundene wichtige Ausbildungsstätte: die Malschule bzw. Künstlerkolonie in Plankenberg nahe Tulln an der Donau. Emil Jakob Schindler (*1842 †1892), der als die führende Persönlichkeit des österreichischen Stimmungsimpressionismus gilt, hatte dort das Liechtenschein'sche Schloss gepachtet, bewohnte es in den Sommermonaten mit seiner Familie (die später berühmte Alma Mahler-Werfel war seine Tochter) und gab dort – und in seinem Wiener Atelier – ab 1885 Privatunterricht. Bei ihm studierte etwa die wohl prominenteste

steirische Künstlerin des Betrachtungszeitraumes, Marie Egner (*1850 †1940, 1881–87). Der Stimmungsimpressionismus war die erste Kunstströmung, die in Österreich von Malerinnen wesentlich mitbestimmt wurde, neben Marie Egner vor allem von Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Leo Littrow. Nach Schindlers Tod übernahm der Maler Hugo Darnaut (*1851 †1937) das Schloss und gab dort ebenfalls Privatunterricht, Ernestine Kirchsberg (ab 1893) und Marie Schuster Schörgarn (1869–1947, um 1895) waren seine Schülerinnen.

Einige der Künstlerinnen kehrten nach ihrer auswärtigen Studienzeit nicht mehr nach Graz zurück. So ließen sich etwa Marie Egner, Grete Wilhelm oder Elfriede Miller-Hauenfels in Wien nieder, während z.B. Emilie Hallavanya zunächst zwischen München und Graz pendelte und später (ab 1909) in der Künstlerkolonie in Frauenchiemsee lebte und an der Münchner Damenakademie unterrichtete. Maria Peter Reininghaus lebte lange in Paris, war dort neben ihrer künstlerischen Tätigkeit als Korrespondentin tätig und kehrte erst in den 1920er-Jahren nach Graz zurück. Der Studienaufenthalt in Paris wurde für zwei weitere Künstlerinnen aus der Steiermark bestimmend für ihre weiteren, sehr konträren Lebensläufe: Sowohl Marianne Stokes(-Preindlsberger) als auch Olga Granner-Milles lernten in Paris ihre späteren Ehemänner kennen – die Erstere den englischen Landschaftsmaler Adrian Stokes, die zweitere den schwedischen Bildhauer Carl Milles. Während Marianne Stokes an der Seite ihres Mannes ein gleichberechtigtes Leben als Künstlerin führte, in England Karriere machte und heute in wichtigen öffentlichen Museen vertreten ist, verzichtete die hochbegabte Olga Granner-Milles nach ihrer Heirat weitgehend darauf, das eigene Werk weiterzuentwickeln, und lebte quasi im Schatten ihres berühmten Mannes. Porträts fertigte sie anfangs nur noch an, wenn das finanziell notwendig war. Nach seinem Tod im Jahr 1955 kehrte sie nach Graz zurück, wo sie zurückgezogen bis zu ihrem Tod im Jahr 1967 lebte.

Ausstellungsmöglichkeiten in Graz

Wie oben schon erwähnt, spielte die bildende Kunst im Vergleich etwa zu Theater und Musik im Grazer Gesellschaftsleben der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine geringere Rolle. Historische Kunst gab es in der ständischen Bildergalerie zu sehen, die der Zeichnungsakademie angeschlossen und im Wildenstein'schen Palais in der Neugasse (heute Hans Sachs-Gasse 1) eingerichtet war. Dieses Gebäude war aus ständischem Vermögen angekauft worden.²⁰ Mit der Eröffnung dieser Galerie im März

20 Vgl. Gustav Schreiner, *Grätz*, hg. von Heinz Heikenwälder, Graz 1843/1997, S. 206.

1819 war sie eines der ersten öffentlichen Kunstmuseen in der österreichisch-ungarischen Monarchie, das einem allgemeinen Publikum offenstand.²¹

Um die Grazer*innen auch über zeitgenössische Entwicklungen in der bildenden Kunst zu informieren, gab es hier spätestens seit den frühen 1850er-Jahren einen Zweigverein des Österreichischen Kunstvereins in Wien. Dieser zählte 1852 in der Steiermark 333 Mitglieder, übernahm die Ausstellungen des Wiener Vereins und präsentierte sie in den Räumen der Bildergalerie.²² Schließlich formierte sich in Graz ein eigener Verein: Im Jänner 1865 wurde der Steiermärkische Kunstverein gegründet. Mitglieder waren Kunstfreunde und -förderer ebenso wie ausübende Künstler*innen. Seit der ersten Ausstellung im April dieses Jahres veranstaltete der Verein jährlich zwei Ausstellungen, eine im Frühjahr und eine im Herbst. Diese fanden ebenfalls in den Räumen der Bildergalerie statt – zuerst in der Hans-Sachs-Gasse, später in dem neuen Museumsgebäude in der Neutorgasse (Eröffnung 1895), in das auch die Bildergalerie übersiedelte.

Der Kunstverein arbeitete zunächst weiterhin mit dem österreichischen Kunstverein in Wien zusammen und übernahm dessen Ausstellungen bzw. Teile davon. Diese wurden aus kürzlich entstandenen Werken namhafter internationaler Künstler zusammengestellt. Zusätzlich waren die Grazer „Künstler und Kunstfreunde“ aufgerufen, Werke einzubringen, die „statutenmäßig von dem [...] *Beurtheilungscomité besichtigt*“²³ wurden. Damit bot sich für die lokale Künstlerschaft erstmals die Möglichkeit, ihre Werke auch abseits des Kunsthandels der Öffentlichkeit zu präsentieren und zum Kauf anzubieten. Begleitet wurden die Ausstellungen von Faltblättern, in denen die Künstler*innen, deren Aufenthaltsort, die Werke und die Verkaufspreise angeführt waren. Diese „Ausstellungskataloge“, die sich fast vollständig im Steiermärkischen Landesarchiv, der Landesbibliothek und der Neuen Galerie Graz erhalten haben, wurden im Rahmen der beiden Ausstellungsprojekte der Neuen Galerie „*Aufbruch in die Moderne?*“ und „*Ladies First!*“²⁴ gesannt, harren aber noch ihrer detaillierten Auswertung. Ebenso wären die Reaktionen auf diese Ausstellungen in den Tageszeitungen noch ein ergiebiges Forschungsgebiet.

Für die Künstlerinnen, von denen hier die Rede ist, konnte die Beteiligung an den einzelnen Präsentationen jedoch bereits festgestellt werden. Sie sind in den entspre-

21 Die Bestände dieser Galerie wurden später zum Grundstock der Sammlungen der Alten und der Neuen Galerie am Landesmuseum, heute Universalmuseum Joanneum. Vgl. <https://www.museum-joanneum.at/alte-galerie/sammlungen/geschichte> (7.12.2021).

22 Vgl. Gudrun Danzer, „The Art System in Graz from the Founding of the Steiermärkischer Kunstverein (Styrian Art Society) in 1865 until the End of the Austrian-Hungarian Monarchy in 1918, part I“, Vortrag gehalten im Dezember 2017 an der Universität Ljubljana, unveröff. Manuskript, S. 4.

23 *Grazer Abendpost (Beilage der Grazer Zeitung)* Nr. 68, 23.3.1865, [S. 8].

24 Vgl. Anm. 15 und Anm. 9.

chenden Biografien im Katalog „*Ladies First!*“ verzeichnet.²⁵ Bereits in den beiden ersten Bestandsjahren des Vereins stellten dort Anna Lynker und Emilie Schmäck Werke aus, wobei sie dabei die einzigen Künstlerinnen unter männlichen Kollegen waren. In der Folge wurde der Steiermärkische Kunstverein für die in Graz (und in der Steiermark) tätigen Künstlerinnen zu einer wichtigen Plattform, um dort ihre Werke zu präsentieren, um Kontakte zum Publikum bzw. zu Käufern zu knüpfen und sich mit den Kolleginnen und Kollegen auszutauschen. Fanden sich zunächst unter den Ausstellenden nur einzelne Künstlerinnen, so nahm ihre Zahl ab ca. 1881 sukzessive zu – entsprechend dem allgemein wachsenden Anteil an Frauen an der Kunstproduktion. Nach der Jahrhundertwende waren es dann auch Künstlerinnen, denen man die Gestaltung der Plakate und Katalogumschläge für die Ausstellungen des Vereines anvertraute – etwa Marie Baselli 1905, Emilie Hallavanya 1906, Else Birnbacher 1907, Elfriede Coltelli 1908 und 1909. Um die Jahrhundertwende waren die bloßen Aufhänger der ausgestellten Werke durch kleine, teilweise illustrierte Broschüren abgelöst worden.

Zu Ende des 19. Jahrhunderts kam es auch in Graz zu einer Erneuerungsbewegung innerhalb des Kunstsystems, die mit der internationalen Bewegung des Secessionismus und Jugendstils zusammenhängt, hier aber eine sehr spezifische Ausformung erfuhr. Darüber gibt der Ausstellungskatalog „*Aufbruch in die Moderne?*“ ausführlich Auskunft.²⁶ Diese Bewegung nahm Ende der 1880er-Jahre ihren Ausgang vom Steiermärkischen Kunstverein und sorgte in der Künstlerschaft und im Kreis der Kunstinteressierten der Stadt für viel Aufregung und heftige Diskussionen. Eine der Folgen war die Gründung eines weiteren Kunstvereines – der Vereinigung bildender Künstler Steiermarks – im Jahr 1899, weil zumindest ein Teil der Künstler*innen sich vom Steiermärkischen Kunstverein nicht mehr ausreichend vertreten fühlte. Dort konnten ja nicht nur Künstler*innen, sondern auch „Kunstfreunde“ Mitglied sein. Außerdem verstand sich der Kunstverein nun vor allem auch als Bildungsinstitution und als Vermittler für aktuelle internationale Kunstströmungen. Dementsprechend veranstaltete er vermehrt Themenausstellungen, in denen oft auswärtige Künstlergruppierungen präsentiert wurden. Die Vereinigung hingegen war dezidiert als Vertreterin der lokalen Künstlerschaft gegründet worden. Auch sie organisierte, beginnend mit Oktober 1900, nun jeweils zwei Ausstellungen im Jahr und zeigte dort ausschließlich steirische Künstler*innen. Die Spaltung zwischen diesen beiden Vereinen war jedoch nicht so tief, als dass lokale Künstler*innen nicht da wie dort ihre Werke präsentierten konnten und das auch taten. Zu beobachten ist aber, dass zum Beispiel die ehemaligen Schülerinnen von Alfred Schrötter-Kristelli an der Landeskunstschule eher weiterhin im Kunstverein ausstellten – Schrötter stand der oben

25 Vgl. Anm. 9.

26 Vgl. Anm. 15.

erwähnten Erneuerungsbewegung nahe. Im Katalog der 8. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler von 1907 finden sich erstmals auch einige Künstlerinnen als Mitglieder genannt. Da die Kataloge leider nicht vollständig erhalten sind, lässt sich jedoch nicht genau sagen, ab wann auch Frauen dort Mitglieder werden konnten.

Jedenfalls scheinen die genannten beiden Kunstvereine den Grazer Künstlerinnen genügend Möglichkeiten geboten zu haben, ihre Werke in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Denn anders als in anderen Städten, und speziell in den Kunstmetropolen, kam es hier nicht zur Gründung eines Vereines, der sich ausschließlich mit den Anliegen der Kunst produzierenden Frauen befasst hätte. In Wien entstand 1885 der „Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen“ als eine der frühesten Standesvertretungen. 1901 formierte sich dort dann die „Gruppe der Acht Künstlerinnen“ (darunter Marie Egner), um mit gemeinsamen Ausstellungen die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums auf sich zu lenken. Aus dieser Gruppierung entstand 1910 die „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“, die neben der Organisation von Ausstellungen ihrer Mitglieder 1910/11 unter dem Titel „Die Kunst der Frau“ in der Wiener Secession erstmals in der Kunstgeschichte einen repräsentativen internationalen Überblick über die Kunst von Frauen vom Barock bis zur Gegenwart bot.²⁷ Auch etliche der Grazer Künstlerinnen waren Mitglied dieses Vereins, so zum Beispiel Marianne Stokes, Marie Egner, Friederike Koch-Langentreu, Emmy Paungarten, Emilie Hallavanya, Rita Passini, Tanja Kasimir-Hoernes, Paula Maly oder Elfriede Miller-Hauenfels.

Lehrtätigkeit

Trotz der Ausstellungsmöglichkeiten, die den Künstlerinnen in den beiden Grazer Vereinen geboten wurden, war es schwierig, allein mit der künstlerischen Tätigkeit für den eigenen Lebensunterhalt aufzukommen. Freischaffende Künstlerin zu sein konnte sich nur leisten, wer über den entsprechenden familiären Hintergrund verfügte. Jedoch boten sich den Frauen auch verschiedene andere Verdienstmöglichkeiten an. Das konnten Auftragsarbeiten sein, wie zum Beispiel sakrale Gemälde (Caroline von Frast, * 1841 † 1902), Porträts (Helene Birnbacher, Olga Holzhausen, Emmy Paungarten) oder der Bereich von (Werbe-)Grafik und Illustration (Marie Baselli, Marta Elisabet Fossil, Elfriede Coltelli).

27 Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei – Plastik – Architektur*, Wien 1994, S. 64. Diese grundlegende Publikation ist auch heute noch das Schlüsselwerk zum Thema der österreichischen Frauen-Kunstgeschichte, allerdings mit starkem Fokus auf die Situation in Wien.

Eine weitere Einkommensquelle war das Erteilen von Malunterricht. Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte hat Therese Eissl (*1784 † nach 1849), die in dem lokalen Grazer Zusammenhang generell als Pionierin angesehen werden kann, eine Mal- und Zeichenschule für Frauen und Mädchen betrieben – und zwar ab 1839 in ihrer Wohnung in der Salzamtsgasse. Marie Egner gab in den 1870er-Jahren in Graz Malstunden und später, nach ihrer Übersiedelung, dann auch in Wien. Weiters ist in den Biografien von Emmy Paungarten und Susi Sartori-Sing erwähnt, dass sie Schüler*innen betreuten, Marta Elisabet Fossil, die über eine Kupferdruckpresse in ihrem Atelier verfügte, erteilte dort ab 1917 auch Unterricht. Eine private Malschule in der Sporgasse leitete in den Jahren um 1914 Friederike Koch-Langentreu. Bei zwei Personalausstellungen im Rahmen des Steiermärkischen Kunstvereins in den Jahren 1914 und 1917 wurden neben ihren Werken auch Arbeiten ihrer Schüler*innen gezeigt.

Die bildenden Künstlerinnen und die Musik

An den Schluss dieser Ausführungen seien – wiederum in Hinblick auf den musikhistorischen Kontext dieser Publikation – einige Bemerkungen über die Beziehung der Künstlerinnen zur Musik gestellt, soweit sie aus den Biografien und Werken zu erschließen sind. Generell gehörte, wie bereits eingangs erwähnt, zur Erziehung der „höheren Töchter“ sowohl eine musikalische wie auch eine bildnerische Grundausbildung. So verfügten vermutlich einige der genannten bildenden Künstlerinnen auch über musikalische Kenntnisse, sei es im Gesang oder in der Beherrschung eines Instrumentes, auch wenn dies in der Biografie nicht dezidiert erwähnt wird.

Eine Beziehung zur Welt der Musik im weiteren Sinn hatte Anna Lynker, lebte sie doch im Haushalt des Diplomaten und Gelehrten Anton von Prokesch-Osten und dessen Frau, der Pianistin und Salonière Irene Kiesewetter. Sie war dort als Gesellschafterin, Reisebegleiterin und wissenschaftliche Assistentin tätig. Kunsthistorisch bemerkenswert sind vor allem ihre Ansichten aus dem Orient, die sie zu einer der sehr wenigen Frauen machen, die einen Beitrag zu der damals boomenden Orientalerei leisteten (Abb. 1).

Näher nachzuprüfen wäre die Verbindung zwischen Marianne Stokes (-Preindlsberger) und Johann Strauß, der ihr 1875 ein Musikstück gewidmet hat. Das Titelblatt unterrichtet uns wie folgt: *„Licht und Schatten. / Polka Mazurka. / Nach Motiven der Operette ‚Cagliostro in Wien‘ / für Pianoforte componirt / und der Kunstjüngerin / Fräulein Marianne Preindlsberger / freundlichst gewidmet / von / Johann Strauss., / k.k. Hofballmusik-Direktor. / op 374 / [...].“* Weder vonseiten der Strauß-Forschung



Abb. 1: Anna Lynker, *Orientalischer Markt in Magnesia ad Sipylum* (Türkei), 1866, Öl auf Leinwand, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

noch vonseiten der Biografin der Künstlerin²⁸ konnten die näheren Umstände dieser Widmung bislang herausgefunden werden. Außerdem hat Marianne Stokes 1881 ein Musikbuch für Kinder von Wilhelm Kienzl illustriert: „*Kinder-Liebe und -Leben, Musik für zwei kleine Hände, ein Bilderbuch mit Noten*“²⁹ (Abb. 2).

Auch eine Vermutung, die sich vornehmlich auf die Namensgleichheit stützt, kann vielleicht von der Musikforschung erhärtet werden: Bei den biografischen Recherchen zu Ernestine Kirchsberg begegnete uns die Pianistin Amélie von Kirchsberg, deren Auftritte im Grazer Stephaniensaal und im Landschaftlichen Rittersaal zwischen 1885 und 1890 von den Grazer Zeitungen positiv vermerkt wurden. Dass die beiden Künstlerinnen Schwestern waren, wäre gut möglich. Weiters wissen wir von der Malerin Irene Pregler-Grundeler, dass sie auch als Pianistin in Erscheinung trat – in diesem Fall fehlen aber bislang nähere Angaben, welche Auftritte in welchem Rahmen mit diesem „In-Erscheinung-Treten“ gemeint sein könnten.

Die Verbindung von Olga Granner-Milles zur Musik schließlich ergibt sich aus einem ihrer Werke: Auf dem Bild „*Lintschi am Klavier*“ von 1900 zeigt sie uns ihre

28 Magdalen Evans, *Utmost Fidelity. The painting lives of Marianne and Adrian Stokes*, Ausstellungskatalog, Bristol 2009.

29 Verlag Voigt, Leipzig 1881.



Abb. 2: *Kinder-Liebe und -Leben*. Musik für zwei kleine Hände von Wilhelm Kienzl, Illustrationen von Marianne Preindlsberger (-Stokes), Leipzig 1881, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

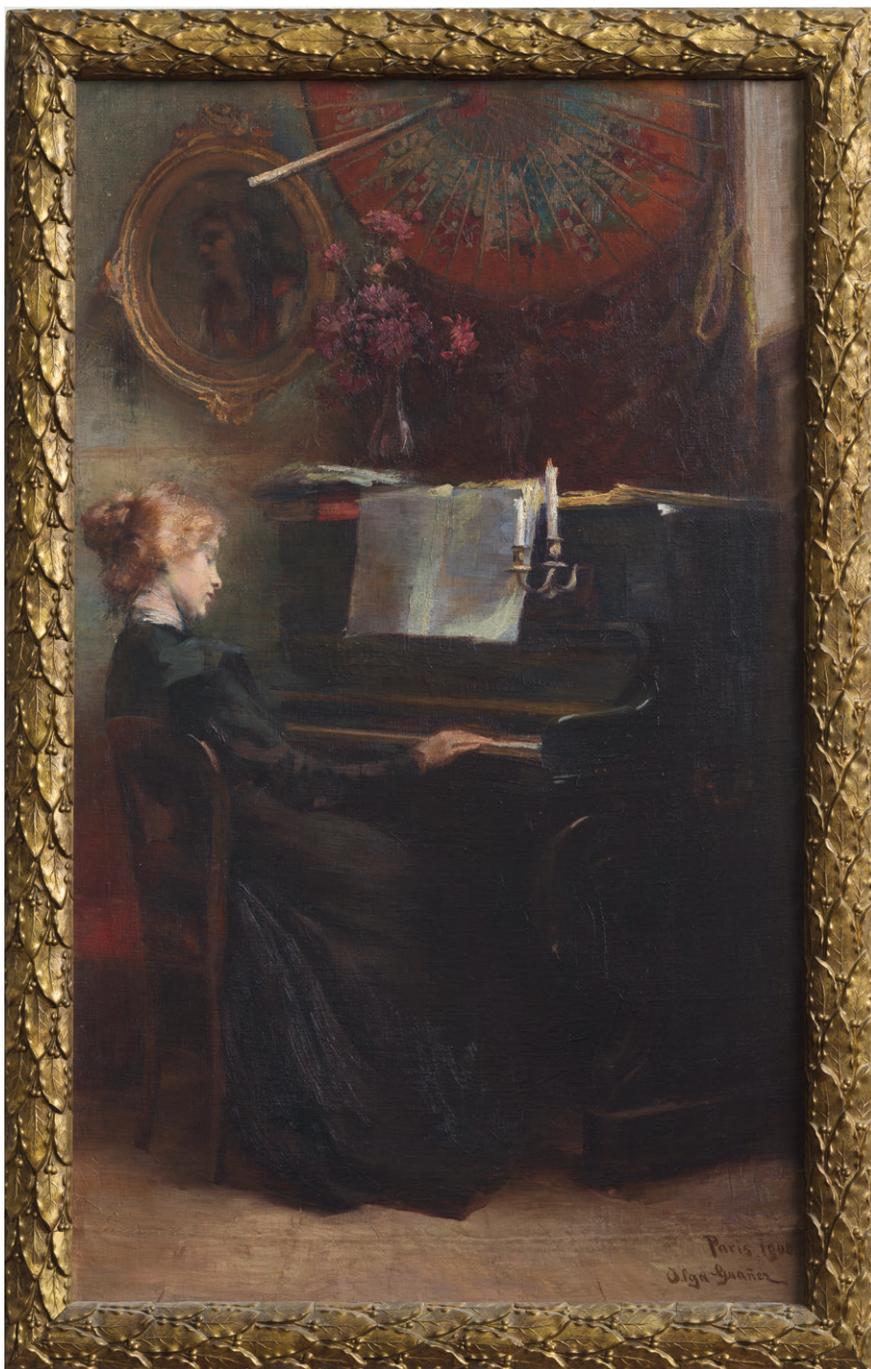


Abb. 3: Olga Granner-Milles, *Lintschi Granner am Klavier*, 1900, Öl auf Leinwand, Millesgården Museum, Lidingö, Schweden

Schwester Lintschi, mit der sie eng verbunden war und die sie auch während ihres Studienaufenthaltes in Paris besuchte. Die junge Frau sitzt verträumt und mit geschlossenen Augen vor dem Instrument mit den aufgeschlagenen Noten, die rechte Hand liegt ruhig auf den Tasten. Sie spielt also nicht, sondern scheint in Nachdenken versunken zu sein, vielleicht wie beiläufig einige Tasten anschlagend. Dargestellt ist hier also nicht die aktiv musizierende Künstlerin, sondern die passiv in sich hinein Lauschende – was wiederum den so hartnäckig tradierten Stereotypen des „weiblichen Wesens“ entspricht (Abb. 3).³⁰

Schlussbemerkung

Es wurde hier versucht, zusammenfassend die Bedingungen zu schildern, die bildende Künstlerinnen in Graz in dem Betrachtungszeitraum vorfanden und wie sie diese zu nutzen verstanden. Wie erwähnt, waren dafür die Forschungen zu der Ausstellung „*Ladies First!*“ die Basis. Dieses Projekt war eine erste Bestandaufnahme eines bislang kaum behandelten Themenbereiches. Es konnte und wollte Vollständigkeit nicht für sich beanspruchen – weder bei der Erforschung der Oeuvres der Künstlerinnen noch bei der ihrer Biografien. So versteht sich auch dieser Aufsatz als Einladung für weiterführende Recherchen – ob sie nun aus der Musik- oder aus der Kunstforschung kommen, es bleibt viel zu tun!

30 Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Ingeborg Harer für die anregenden Gespräche während eines gemeinsamen Besuches der Ausstellung „*Ladies First!*“

„ein Perpetuum Mobile, das seine antreibende Kraft aus der Musik erhält“ – Ingeborg Harer und das Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis der Kunstuniversität Graz

KLAUS ARINGER

Das glückliche Gelingen als Sinnbild tätiger Erfüllung – dieses eudaimonistische Leitbild prägt die Forschungs- und Lehrtätigkeit Inge Harers an der Grazer Kunstuniversität seit nunmehr vielen Jahrzehnten. In ihrem auf der KUG-Homepage veröffentlichten „Mission statement“ formulierte sie es selbst so: *„Manchmal besteht in der Wissenschaft das Gefühl von Glück aus einem winzigen Detail, einem fast unbemerkten Augenblick, in dem der Funke überspringt von der Frage zur Antwort, von der Antwort zur Frage, von der Forschung zur Lehre, vom Lehren zum Lernen und schließlich zu den Lernenden. Demnach bedeutet für mich ‚Erschließung der Künste‘ ein Perpetuum Mobile, das seine antreibende Kraft aus der Musik erhält.“*

Wissenschaft und Kunst sind mit Zielen und Visionen verbunden – sie verlangen nach Können, Methode, Kraft, Ausdauer und jener inneren Begeisterung, die auch in schwierigen Momenten über Hindernisse und Widerstände hinweg trägt und zu Momenten der Erfüllung führt. Inge Harer verfügt über alle diese Eigenschaften in einem bemerkenswerten Maße und darüber hinaus über eine vielleicht noch wichtigere: jene der Gelassenheit. Sie reagiert auf die Frage nach dem Glück in der Wissenschaft mit dem Sinnbild des Kreislaufes, dem durch Musik als *Movens* unablässig neue Energie zugeführt wird: Wenn Fragen gestellt werden, deren Antworten neue Fragen erzeugen, wenn scheinbar gesichertes Wissen stets hinterfragt und aufs Neue vermittelt wird, wenn Lehrende zu Lernenden werden – der buchstäbliche Funke der Erkenntnis springt nur nach geduldiger Arbeit und fortwährender Suche in einem allzu leicht übersehenen Moment über. Viel Energie, Geduld, Aufmerksamkeit und persönlicher Einsatz sind nötig, um dieses komplexe Gefüge zu meistern. In den vergangenen Jahrzehnten war Inge Harer eine jener Persönlichkeiten am Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis, die mit ihrer Leidenschaft für die Sache das Rad unermüdlich am Laufen hielten. Sie war Ideengeberin, Vermittlerin und Bindeglied vieler Aktivitäten am Institut und weit darüber hinaus. In klarer Hellsicht von den Möglichkeiten und Begrenzungen eigener Kapazitäten brachte sie sich ein, wo immer



es in der von ihr sorgsam gewährten Balance verschiedenster Aufgabengebiete möglich war. Unzählige Studien- und Wissenschaftstage sowie Symposien bereicherte sie mit ihren Beiträgen, sie organisierte Gastvorträge und übernahm Verantwortung in vielen akademischen Gremien weit über bloßes Pflichtbewusstsein hinaus. Mit den Sammelbänden *Alte Musik in Österreich* (2009, hrsg. mit Barbara Boisits) und *Wissenschaft und Praxis – Altes und Neues* (2017, hrsg. mit Gudrun Rottensteiner) legte sie grundlegende Beiträge zur Geschichte der Alte-Musik-Bewegung in Österreich sowie zur Instituts- und Universitätshistorie vor.

Die wissenschaftliche Lehre und Betreuung der Studierenden bei Abschlussarbeiten wurde Inge Harer im Laufe der Jahre immer mehr zur Passion – gerade auf diesem Gebiet erzielte sie ihre schönsten Erfolge, indem sie mit großer Fähigkeit auf Individualitäten einzugehen wusste, sowohl die technischen Fertigkeiten des wissenschaftlichen Arbeitens weitergab, als auch Vorstellungen so formulierte, dass sie immer wieder von den Studierenden, die dabei gern ihren Themenschwerpunkten folgten, mit außergewöhnlichem inhaltlichen Ertrag umgesetzt werden konnten. Ihre Lehrveranstaltungen vermittelten gekonntes Reden, Schreiben und Auftreten. Universitätspolitischen Themen wie Wissenstransfer, Qualitätssicherung, E-Didaktik und Maßnahmen zur Vermeidung von wissenschaftlichem Fehlverhalten widmete sich Inge Harer nicht aus bloßer Pflichterfüllung, sondern mit ehrlichem Engagement und kreativem Einsatz. Alles in allem trug sie so wesentlich zur Fortentwicklung des Fachbereichs Historische Musikwissenschaft und der wissenschaftlichen Lehre an der KUG bei.

Die thematischen Schwerpunkte ihrer Forschungen und Veröffentlichungen zeugen von einem geschärften Bewusstsein für Lücken und Defizite des Faches, aber auch von einer Vorreiterrolle für Bereiche, die heute in der Wissenschaft breit diskutiert werden, aber noch vor wenigen Jahrzehnten kaum allgemein akzeptiert waren. Das Potenzial von Interdisziplinarität, Medialität, Performativität, Netzwerk- und Gender-Aspekten u.v.a.m. ist von Inge Harer früh erkannt und beispielhaft exemplifiziert worden. Zusammen mit Karin Marsoner (1942–2007) begründete sie zu Beginn des dritten Jahrtausends eine Gender- und Diversitätsaspekten gewidmete Forschung und Lehre an der Grazer Kunstuniversität, über deren Konzept und Aktivitäten beide 2006 einen eindrucksvollen Rechenschaftsbericht vorlegten.

Bereits mit ihrer 1987 abgeschlossenen Grazer Dissertation zum Ragtime hatte Inge Harer tradierte Grenzen Historischer Musikwissenschaft überschritten, es folgte eine Reihe von Artikeln zur Jazz-Rezeption vor allem in Österreich, zu Aspekten der Geschichte Historischer Aufführungspraxis und Themen der regionalen Musikforschung. Inhaltlich aber immer stärker ins Zentrum rückte mit der Zeit das Leben und Schaffen von Musikerinnen. Dabei ging es Inge Harer stets darum, die kulturelle Bezogenheit einzelner Persönlichkeiten und ihres Wirkens zu erhellen und in historische Zusammenhänge einzuordnen. Forschungen zu prominenten Künstlerinnen

wie Marianna von Martines und Marie Pachler fanden durch Fernseh- und Radio-produktionen weitere Aufmerksamkeit.

Inge Harer hat sich und uns das vorliegende Buch zum beruflichen Abschied an der Kunstuniversität Graz geschenkt – alle Autorinnen und Autoren, Kolleginnen und Kollegen und Studierenden wünschen ihr, dass sie der Wissenschaft und ihrem Diskurs nunmehr frei von Pflichten weiterhin verbunden bleibt. Die Thematik des Buches greift in einer für die Herausgeberin insgesamt kennzeichnenden Weise im interkulturellen Dialog die Wechselbeziehungen zwischen Zentren und Regionalität auf, womit auf der Basis neu entdeckter oder erstmals ausgewerteter Quellen ein plastisch-vielgestaltiges Bild musikkultureller Beziehungen im 19. Jahrhundert entsteht und Lebenszusammenhänge, in denen musiziert oder Musik gehört wurde, erhellt werden.

Zum Beginn einer neuen Lebensphase sei der Herausgeberin im Namen von Studierenden, Kolleginnen und Kollegen von Herzen gewünscht, dass sich das Perpetuum mobile ihrer geistigen Offenheit und Regsamkeit noch lange weiter drehen möge.

Neue Beiträge zur Aufführungspraxis

Band 10

Mobilität und Netzwerke sind nicht nur heute topaktuelle Themen. Das Grazer Kulturleben war bereits im 19. Jahrhundert maßgeblich von diesen Faktoren beeinflusst. Dies veranschaulichen die in diesem Sammelband publizierten Forschungsbeiträge, die auf der Basis von bisher wenig beachteten handschriftlichen Quellen, wie Stamm- und Tagebüchern, entstanden. Dabei zeigen sich Verbindungen zwischen Orten und Personen, die essentiell im Entstehungsprozess und Austausch von Kultur waren. Die in den einzelnen Aufsätzen diskutierte Thematik umfasst Beispiele aus der ersten und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und spannt einen Bogen von der Musik- zur Kunst- und Kulturgeschichte. Ziel ist es, einen Beitrag zur steirischen Regionalforschung zu leisten, der neue Perspektiven eröffnet und auch bisher wenig beachtete Aspekte des Musizierens und musikkulturellen Handelns in den Vordergrund treten lässt.



Leykam Buchverlag

www.leykamverlag.at