

Manuskript des Vortrages „*Kräht ja doch kein Hahn danach ...?*“ Komponistinnen des 19. und 20. Jahrhunderts“, den Dr. Renate Schusky am 10. März 1997 und

Manuskript des Vortrages „*Musik an den Höfen in Bayreuth und Berlin. Die Schwestern Friedrichs des Großen und ihre Musiker*“, den Dr. Renate Schusky am 30.11.98 an der FernUniversität Gesamthochschule in Hagen im Rahmen der Frauenvorträge gehalten hat.

Die Verantwortung für den Inhalt trägt allein die Autorin.

Redaktion: Die Frauenbeauftragte der FernUniversität - GH in Hagen

Marita Dickenscheid, Dr. Ulrike Sattel, Dianne Köster

Herausgeber: Der Rektor

© FernUniversität - Gesamthochschule in Hagen 1999

Aus unserer Reihe „Frauenvorträge an der FernUniversität“ sind bisher folgende Titel erschienen:

- 1. Christa Mulack:** Die Heimatlosigkeit der Frau im Patriarchat - Behinderung und Herausforderung. Hagen: FernUniversität 1993
- 6. Bärbel Rompeltien:** Was kränkt, macht krank! Belastende Kommunikationssituationen am Arbeitsplatz. Hagen: FernUniversität 1995
- 7. Sabine Doyé / Friederike Kuster:** Grundpositionen feministischer Philosophie. Hagen: FernUniversität 1995
- 8. Mechtild Jansen:** Friedenspolitik von Frauen - Nur eine Illusion? Über den Zusammenhang von Krieg und Patriarchat. Hagen: FernUniversität 1995
- 9. Ursula Beer:** Geschlecht, Klasse und Alter. Überlegungen zu einer wenig beachteten Dimension des weiblichen Lebenszusammenhang. Hagen: FernUniversität 1996
- 10. Irmgard Vogt:** Konstruktionen von Frauen, Schönheit und Körpern. Hagen: FernUniversität 1996
- 11. Birgit Schulte:** „Ach so, Sie malen, wie Ihr Mann malt“ - Künstlerinnen und ihre berühmten Männer. Hagen: FernUniversität 1996
- 12. Claudia Weber:** Frauenförderung auf japanisch. Hagen: FernUniversität 1997
- 13. Elisabeth Klaus:** Multimedial und multifunktional – Mehr Männlichkeit ins schöne neue Heim? Hagen: FernUniversität 1997
- 14. Irmhild Kettschau:** Hausarbeit, Familie und Gesellschaft - Anforderungen und Leistungen. Hagen: FernUniversität 1998
- 15. Uta von Winterfeld:** Auf den Spuren der Angst. Über die Angst von Frauen in ihrer biographischen alltäglichen und sozialen Dimension. Hagen: FernUniversität 1998
- 16. Karin Scharfenorth:** Herausforderung Informationsgesellschaft. Auswirkungen neuer Informations- und Kommunikationstechnologien auf die Beschäftigungssituation von Frauen. Hagen: FernUniversität 1998
- 17. Renate Schusky:** „Kräht ja doch kein Hahn danach...?“ Komponistinnen des 19. und 20. Jahrhunderts.

Musik an den Höfen in Bayreuth und Berlin. Die Schwestern Friedrichs des Großen und ihre Musiker.

Hagen: FernUniversität 1999
- 18. Hannelore Faulstich-Wieland:** Mädchen und Koedukation. Hagen: FernUniversität 1999

- 19. Marlene Stein-Hilbers:** Ihr die Sorge, ihm die Rechte? Sorge- und Umgangsrechte getrennter Eltern und Kinder. Hagen: FernUniversität 1999
- 20. Angelika Wetterer** Integration und Marginalisierung. Das Verhältnis von Profession und Geschlecht am Beispiel von Ärztinnen und Juristinnen. Hagen: FernUniversität 1999
- 21. Bettina Paetzold** Alles nur Stress...? Zur Vereinbarkeit von Mutterschaft und Berufstätigkeit. Hagen: FernUniversität 1999
- 22. Barbara Reichle** Aufgabenverteilung zwischen Frauen und Männern - Modelle Bewertungen, Veränderungen. Hagen: FernUniversität 1999
- 23. Doris Maurer** Fontane und die Frauen. Zum 100. Todestag von Theodor Fontane.
Annette von Droste-Hülshoff - Ein Leben zwischen Auflehnung und Gehorsam. Hagen: FernUniversität 1999
- 24. Mechthild Jansen** Frauen haben die Wahl. Hagen: FernUniversität 1999

Die Titel Nr. 2 bis 5 sind vergriffen.

Dr. Renate Schusky:

***„Kräht ja doch kein Hahn danach ...?“
Komponistinnen des 19. und 20. Jahrhunderts***

1. Die Stellung der Frau im Musikleben seit dem 18. Jahrhundert	5	
2. Fanny Hensel-Mendelssohn	11	
3. Clara Schumann, geb. Wieck	14	
4. Komponistinnen heute		17
Literaturverzeichnis	18	

***„Musik an den Höfen in Bayreuth und Berlin.
Die Schwestern Friedrichs des Großen und ihre Musiker.“***

1. Johann Gottlieb Graun (1703-1771), Konzertmeister der Berliner Hofkapelle Friedrichs II.	20
2. Musik am Bayreuther Hof zur Zeit Herzogin Wilhelmine (1709-1758)	21
3. Johann Joachim Quantz /1697-1773), Flötenlehrer in Bayreuth und Berlin	25
4. Anna Amalie von Preußen (1723-1787): Komponistin und ‘Stifterin der Amalien-Bibliothek’	25

1. Die Stellung der Frau im Musikleben seit dem Ende des 18. Jahrhunderts

„Die Perle schwimmt nicht auf der Fläche; sie muß in der Tiefe gesucht werden, selbst mit Gefahr. Clara ist eine Taucherin“ (Hildebrandt 1985, S. 89).

Dies sind Worte des liebenden Ehemannes Robert über seine Frau Clara Schumann, die die bedeutendste Pianistin ihrer Zeit war und 1831 - zwölfjährig - vor Goethe in Weimar bereits die erste eigene Komposition zu Gehör brachte. Clara war eine der ersten Frauen, die - nach Schumanns Tod 1856 - mit ihrer Kunst sich selbst und ihre sieben Kinder ernähren konnte - aber sie war eine Ausnahme.

Auskunft über die Stellung der Frau im Musikleben, insbesondere die einer Komponistin, geben Zeilen, die Fanny Mendelssohn 1838 an ihren Bruder Felix schrieb: „Lieber Felix, komponiert habe ich diesen Winter rein gar nichts, musiziert freilich desto mehr, aber wie einem zu Mut ist, der ein Lied machen will, weiß ich gar nicht mehr (...) Was ist übrigens daran gelegen? Kräht ja doch kein Hahn danach und tanzt niemand nach meiner Pfeife“ (Weissweiler 1991, S. 170).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts stellte der Pädagoge Johann Daniel Hensel (‘System der weiblichen Erziehung’, Halle 1787) eine Liste „unentbehrlicher, weniger unentbehrlicher und entbehrlicher Künste und Wissenschaften für Frauen“ auf. Zu den unbedingt erforderlichen Kenntnissen zählt er Fähigkeiten wie Stricken, Nähen, Kochen, Backen, Waschen, Getränkeherstellung usw.; zu den „weniger unentbehrlichen, aber doch sehr nützlichen“ Kenntnissen gehört die Musik, die er in Instrumentalspiel und Singen unterteilt. In die Rubrik der völlig entbehrlichen Kenntnisse stuft er die Musiktheorie und Komposition ein (Rieger 1988, S. 53).

Das Zeitalter der Aufklärung brachte den Frauen das endgültige Aus der Freiheit und Gleichheit. Die Unterlegenheit der Frau gegenüber dem männlichen Geschlecht wurde begründet über Versuche des Nachweises der Andersartigkeit der Frau. Philosophie und Medizin lieferten ‘Beweise’ für die sogenannte ‘Natur’ der Frau. Aus der Gegensätzlichkeit der Geschlechter leitete insbesondere die aufkommende Pädagogik die Rollenzuschreibung für die Frau ab.

Für Komponistinnen hieß die Konsequenz: Da Frauen von Natur aus 'anders' als Männer sind, sind ihre Kompositionen ebenfalls anders.

”In der Musikkritik wurde es mit der Zeit üblich, die Werke von Komponistinnen, die dem Kritiker gefielen, als abnorm männlich und die, die ihn nicht zufriedenstellten, als typisch weiblich zu bezeichnen. Frauen wurden als Komponistinnen von unterhaltender Salon- und Hausmusik (Lieder und Klaviermusik) geschätzt, aber nur Männern billigte man die Kompo-

sition der in der Öffentlichkeit aufgeführten, 'genialen' und ernsthaften Musik (Symphonien, Opern, Oratorien, Kammermusik usw.) zu" (Roster 1995, S. 97).

Die Rollenzuweisung an die Frau stützte sich auf die These der Unvereinbarkeit von weiblichem Künstlertum und Tugend der Häuslichkeit. Die Förderung der Musikalität bei Frauen sollte in Maßen erfolgen, denn - so beispielsweise der Pädagoge Johann Heinrich Campe 1789: „Unter hundert preiswürdigen Tonkünstlerinnen, Zeichnerinnen, Stickerinnen, Tänzerinnen usw. möchte wohl kaum eine gefunden werden, die zugleich alle Pflichten einer vernünftigen und guten Gattin, einer auf alles aufmerksamen und selbständigen Hausfrau und einer sorgfältigen Mutter (...) zu erfüllen nur versteht" (zit. nach Rieger 1988, S. 41).

Die Abweichung von der der Frau zugewiesenen Rolle mußte negativ besetzt werden: Das öffentliche Auftreten von Musikerinnen wurde als unschicklich verurteilt, die Berufsmusikerin als Frau verpönt, die 'nicht auf sich hält'.

Aus den herrschenden Klischees über Weiblichkeit wurde ein Verbot für Frauen abgeleitet, bestimmte Instrumente zu spielen. Der Philologe, Pfarrer und Komponist Carl Ludwig Junker billigte 1783 den Frauen nur noch das Spiel auf Klavier, Zither, Laute und Harfe zu. Spielbewegung und Frauenkleidung, so wurde argumentiert, vertrügen sich nicht bei Geige und Cello, Instrumentalklang und weiblicher Geschlechtscharakter paßten nicht bei Blechblasinstrumenten und Pauken, gewisse Spielhaltungen seien unschicklich (Schleuning 1984, S. 212 ff.).

Die Konsequenz aus all dem war, daß die musizierende Frau aus der Bildgeschichte dieser Zeit nahezu verschwunden ist.

Im 19. Jahrhundert wurde das Klavier **das** Instrument der bürgerlichen Frau. Die Zuordnung des Klaviers als Fraueninstrument lag dabei nicht nur in seiner Handhabung begründet, nicht nur in der Möglichkeit, eine sittsame Haltung am Instrument einnehmen zu können, sie lag auch darin begründet, daß das Klavier mit „Häuslichkeit" verbunden ist, in der - wie argumentiert wurde - „die Frau mehr als der Mann aufgehe" (Hildebrandt 1985, S. 255).

Die amerikanische Zeitschrift 'Harper's Magazine' gibt im Jahre 1851 folgende Anweisungen für klavierspielende junge Damen: „Setzen Sie sich in einer schlichten, anmutigen, unverkrampften Haltung nieder. Schlagen Sie nie die Augen auf oder drehen Sie den Körper herum (...) Suchen Sie mehr zu gefallen als zu verblüffen. (...) Langweilen Sie die Leute nie mit häßlicher Musik, nur weil sie das Werk irgendeines berühmten Komponisten ist, und achten Sie darauf, daß die Stücke, die Sie vor Leuten vortragen, die nicht ausgesprochen musikalisches Interesse haben, nicht zu lang sind" (Hildebrandt 1985, S. 255 ff.).

Eine Klavier-Etikette wurde ausgebildet: anmutige Haltung, gefälliges Spiel, züchtig auf die Noten gerichteter Blick, verhaltener Ton, gebändigte Bewegung, gesellige und gesellschaftsfähige Musik, Drei-Minuten-Pièce (Hildebrandt 1985, S. 258).

Die Damen spielten „Salonmusik“. Obgleich es sich um Trivialstücke handelte, glaubte man doch, ein höheres Niveau zu erreichen. Die Bezeichnung ‘Salonmusik’ hatte etwas Adelndes, sie erhob die bürgerliche gute Stube in den Rang eines wirklichen Salons, in dem man sich im Gegensatz zu den schmucklosen Elendsquartieren der Arbeiterschaft mit Plüsch, Öldrucken, falschen Blumen, Porzellan-Nippes, Historienmalerei, schweren Vorhängen und Beethovenbüsten umgab.

Die gute Stube, klanglich ausgefüllt etwa mit dem „Gebet einer Jungfrau“, dem trivialsten Wunder der Klaviermusik, wurde so eine Parzelle der heilen Welt, in ihr wurden schlechte Zeiten, schlimme Zustände und böse Menschen ausgeblendet (Hildebrandt 1985, S. 254).

Am Klavier wurden der im Abendrot erglühende Wald, die verfallene Mühle, die Klostersglocken herbeigespielt, bleiche Jungfräulein stellten bang die Frage „Mein Herz, ich will dich fragen, was ist die Liebe, sag?“ (Hildebrandt 1985, S. 252).

Minderwertige Musik erhielt eine soziale Rolle, geradezu kupplerische Funktionen. Seichte Musik wurde für bürgerliche Kreise Mittel zum Zweck: Als pseudo-künstlerisches Attribut verhalf sie Bürger-Töchtern zur Einheirat in die bessere Gesellschaft (Rieger 1988, S. 67).

Die mangelnde musikalische Qualität der Salon-Stücke und ihr zweckgebundener Vortrag degradierten das Musizieren zu sentimentalem Blendwerk.

Selbst Friedrich Schiller erlag poetisch dem Eindruck einer klavierspielenden Dame:

Laura am Klavier

Wenn dein Finger durch die Saiten meistert -

Laura, itzt zur Statue entgeistert,

Itzt entkörpersteh ich da.

Du gebietest über Tod und Leben,

Mächtig wie von tausend Nervgeweben

Seelen fordert Philadelphia;-

Ehrerbietig leiser rauschen

Dann die Lüfte, dir zu lauschen,

Hingeschmiedet zum Gesang,

Stehn im ewgen Wirbelgang,

Einzuziehn die Wonnefülle,

Lauschende Naturen stille,

Zauberin! mit Tönen, wie

Mich mit Blicken, zwingst du sie (Kiefer 1988, S. 53).

Die beschriebenen Zustände waren das Ergebnis einer seit der Mitte des 18. Jahrhunderts geforderten Frauenerziehung. Die besondere 'Natur' der Frau, die - wie Lehrmeinung war - sich von der männlichen insbesondere durch die Komponenten 'Gefühl' und 'Irrationalität' unterschied, schien für den Umgang mit Musik prädestiniert zu sein. Der einflußreiche Musikkritiker Johann Nikolaus Forkel verbreitete sogar die Ansicht, daß unter allen schönen Künsten die Tonkunst vielleicht die einzige sei, „die das schöne Geschlecht ganz versteht; denn sie ist die einzige, die mit diesem Geschlecht in der nächsten Verbindung steht, ich mag nun Rücksicht nehmen auf ihre Sinnlichkeit selbst oder auf ihr eigenthümliches Vermögen, so gerade ans Herz zu wirken“ (zit. nach Schleuning 1984, S. 222).

Die herrschende Rangordnung der Musikarten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der höheren Einstufung der Vokalmusik bot eine geeignete Handhabe, die musikalische

Frauenerziehung auf den Gesang zu reduzieren. Weibliche Gesangsausbildung wiederum war nicht Selbstzweck, sondern Teil der Rollenzuschreibung der Frau, dem Manne zu gefallen.

Die Beurteilung der Musik bei der Erziehung von Kindern war einhellig. „Es können, besonders durch die Beschäftigung mit Zeichnen und Musik viele leere Stunden so schön ausgefüllt werden, die Musik kann dabey, zumal wenn man sie mit dem Gesang und also auch mit der Dichtkunst verschwistert, so wohltätig auf die Gefühle wirken, dass es in der That in einem Hause, wo keine Saite gerührt wird, keine menschliche Stimme singt, an etwas recht wesentlichen bey der feineren Erziehung zu fehlen scheint. Gesetzt auch, es könnte nicht überall eine gewisse Vollkommenheit erreicht werden, so würden selbst schwächere Versuche, schon das Spielen und Singen kleiner Handstücke, einen Werth haben und zur Belebung der Empfindungen, so wie zur gesellschaftlichen Unterhaltung aller, viel beytragen können“ (Niemeyer [1796] 1970, S. 293).

Der Hallesche Theologe August Hermann Niemeyer steht mit seinem Urteil über das häusliche Musizieren und Singen im großen Kreis derer, die im 18. Jahrhundert Erziehungslehren verfaßt haben (eine Bibliographie der wichtigsten Erziehungslehren des 18. Jahrhunderts findet sich bei Niemeyer [1796] 1970; auch bei Hermann 1976).

Die ca. 25 Liederbücher speziell für Kinder, die seit 1768 bis zum Ende des Jahrhunderts herausgegeben wurden, mögen durchaus sinnvoll in ihrem Zuschnitt auf kindliche Fähigkeiten gewesen sein, die gleiche Anzahl an Liederbüchern für „das deutsche Frauenzimmer“, für „fühlende Seelen“, für das „schöne Geschlecht“, für „gute deutsche Mütter“ enthielt nicht nur die geschlechtsspezifische, sondern die den Frauen angepaßte leicht spiel- und sangbare Auswahl unschuldiger Gesangsstückchen zum „Nutzen und Vergnügen“ (Vgl. Literaturverzeichnis von Schusky 1980). Auch das den Frauen anempfohlene Hauptinstrument Klavier wurde mit Ausgaben bedacht, die dokumentieren, was die komponierenden Männer für frauenengerecht hielten (Schleuning 1984, S. 219 ff.).

Verhängnisvoll wurde die Verknüpfung des leicht Spielbaren, das den Frauenhänden zugeordnet wurde, mit dem Seichten für Dilettanten.

Diese Zuordnung basierte auf zwei Thesen:

1. Seichte Musik ist weiblich-sentimental.
2. Dilettantismus ist weiblich. Er wartet auf das Befruchtetwerden durch die Kunst anderer. Befruchten ist männlicher Art.

Die Gleichsetzung weiblicher Musikausübung mit Dilettantismus und nicht vorhandener eigener Kreativität führte dazu, daß überragende Virtuosität einer Frau als Ausnahme

akzeptiert wurde, daß eine Komponistin jedoch von vornherein dadurch verunsichert wurde, daß Kreativität als eine natürliche männliche Eigenschaft angesehen wurde, die Überschreitung dieser Grenze Verletzung der Weiblichkeit bedeutete. Die Lebenswege von komponierenden Frauen müssen vielfach erst ergründet und von Vorurteilen befreit werden.

Mehrere Komponenten mußten zusammenkommen, damit eine Frau im musikalischen Bereich Entfaltungsmöglichkeiten erfahren konnte:

- eine musikorientierte Tradition innerhalb der Familie

- eine überdurchschnittliche musikalische Ausbildung

- ein öffentliches Forum mit einem Publikum

- finanzielle Unabhängigkeit oder Unabhängigkeit von Leitvorstellungen für weibliche

Verhaltensmuster (Tabu der Erwerbstätigkeit, Reduzierung auf die Rolle als Frau und

Mutter)

- Kontakte zur Musikszene.

2. Fanny Hensel-Mendelssohn

Fanny Mendelssohn (geb. am 14. November 1805 in Hamburg) war das älteste der vier Kinder des jüdischen Bankiers Abraham Mendelssohn und seiner Frau Lea, geb. Salomon. In der Familie der Mutter spielte die Musik eine große Rolle. Fannys Großtante Sara Levy geb. Itzig (1761-1854) war eine begabte Cembalistin, Lieblingsschülerin von Wilhelm Friedemann Bach. Fannys Mutter Lea erkannte früh das musikalische Talent der beiden ältesten Kinder Fanny und Felix, sie erteilte den ersten Musikunterricht und überwachte später die weitere Ausbildung.

Seit 1819 erhielten die Geschwister Unterricht in Musiktheorie und Komposition bei Carl Friedrich Zelter (1758-1832), sie wurden Mitglied in dessen Berliner Singakademie und nahmen an Zelters Freitagsmusiken teil. Im Oktober 1823 begannen die regelmäßigen Sonntagsmusiken im Mendelssohnschen Haus, für die ein kleines Orchester, zusammengesetzt aus Mitgliedern der Berliner Hofkapelle engagiert wurde. Hier wirkten die Geschwister aktiv mit, fanden Kontakte zur musikalischen Elite Berlins und konnten eigene Kompositionen zu Gehör bringen.

Am 3. Oktober 1829 heiratet Fanny nach langer, von den Eltern auferlegter Wartezeit den königlich preußischen Hofmaler Wilhelm Hensel (1794-1861), 1830 wird als einziges Kind Sohn Sebastian geboren.

Mit der beruflich bedingten Abwesenheit des Bruders Felix und nach dem Tod des Vaters (1835) übernimmt Fanny die Leitung der „neuen Sonntagsmusiken“, die in Berlin zu musikalischen und gesellschaftlichen Ereignissen wurden. Für Felix war sie die wichtigste musikalische Beraterin. Sie galt als beste Pianistin Berlins, trat aber nur ein einziges Mal öffentlich auf.

Fanny äußerte bereits mit 15 Jahren den Wunsch, sich, wie ihr Bruder, in der Kompositionskunst vertiefen zu dürfen. Ein Musterbeispiel an Konditionierung und eine Zusammenfassung aller Gründe für die gesellschaftliche Ächtung einer Komponistin bietet die Antwort des Vaters:

„Die Musik wird für ihn (Felix) vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbaß Deines Seins und Tuns werden kann und soll; ihm ist daher Ehrgeiz, Begierde, sich geltend zu machen in einer Angelegenheit, die ihm sehr wichtig vorkommt, weil er sich dazu berufen fühlt, eher nachzusehn, während es Dich nicht weniger ehrt, daß Du von jeher Dich in diesen Fällen gutmütig und vernünftig bezeugt und durch Deine Freude an dem Beifall, den er sich erworben, bewiesen hast, daß Du ihn Dir an seiner Stelle auch würdest

verdienen können. Beharre in dieser Gesinnung und diesem Betragen, sie sind weiblich, und nur das Weibliche ziert die Frauen“ (Rieger 1988, S. 201 f.).

Fannys erste gedruckte Kompositionen erschienen 1827 im ersten Liederheft op. 8 unter dem Namen des Bruders, 1830 drei weitere in dessen op. 9. Längst hatte Fanny sich mit der Komposition von Kammermusik befaßt - heimlich. 1828 kam der Vater dahinter: „Du mußt Dich mehr zusammennehmen, mehr sammeln; Du mußt Dich ernster und emsiger zu Deinem eigentlichen Beruf, zum **einzigem** Beruf eines Weibes, zur Hausfrau bilden ...; Der Frauen Beruf ist der schwerste; die unausgesetzte Beschäftigung mit dem Kleinsten, das Auffangen jedes Regentropfens, damit er nicht im Sande verlaufe, sondern zum Bache geleitet, Wohlstand und Segen verbreite, die Wohltat jedes Augenblicks und die Benutzung jedes Augenblicks zur Wohltat, das, und alles, was Du Dir dazu denken wirst, sind die schweren Pflichten der Frauen“ (Weissweiler 1981, S. 190 f.).

1829 - mit der Eheschließung und als Frau eines vorurteilslosen Künstlers - erhält Fanny die Freiheit (und das Geld), Musiker zu engagieren, um innerhalb der Sonntagsmusiken eigene Kompositionen für große Besetzungen aufzuführen, die jedoch nie zur Veröffentlichung vorgesehen wurden.

1835 - mit dem Tod des Vaters - gibt sich Fanny nicht mehr mit dem „Komponieren für die Schublade“ zufrieden, auch nicht mit der Unterordnung unter ihren Bruder. Ihre sachkundige Kritik an Felix' Werken ist jedoch gekoppelt mit einer musikalischen Selbsteinschätzung, die das Resultat aus Entzugs- und Mangelerscheinungen innerhalb ihrer Biographie war. Am 17. Februar 1835 schreibt sie an Felix: „Die Arie aus ‘Wer nur den lieben Gott’ bringt mich darauf, Dir zu sagen, daß ich in mehreren Solosachen Deiner kleinen geistlichen Musiken eine Art von Gewohnheit finde, die ich nicht gern Manier nennen möchte und nicht recht zu benennen weiß, nämlich etwas übereinfaches, welches mir Dir nicht ganz natürlich zu seyn scheint (...) Ich habe eine Arie für den Sopran gemacht, die würde Dir in Bezug auf Form u. Modulation besser als mein Quartett gefallen, sie hält sich ziemlich streng, und zwar hatte ich sie fertig, ehe Du mir darüber schriebst. Ich habe nachgedacht, wie ich eigentlich gar nicht excentrisch oder hypersentimentale Person zu der weichlichen Schreibart komme? Ich glaube, es kommt daher, daß wir gerade mit Beethovens letzter Zeit jung waren, und dessen Art und Weise, wie billig, sehr in uns aufgenommen haben, und die ist doch gar zu rührend u. eindringlich. Du hast das durchgelebt und durchgeschrieben, und ich bin drin stecken geblieben, aber ohne die Kraft, durch die Weichheit allein bestehn kann und soll. Daher glaube ich auch, hast Du nicht den rechten Punkt über mich getroffen oder ausgesprochen. Es

ist nicht sowohl die Schreibart an der es fehlt, als ein gewisses Lebensprinzip, und diesem Mangel zufolge sterben meine längern Sachen in ihrer Jugend an Altersschwäche, es fehlt mir die Kraft, die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben. Daher gelingen mir am besten Lieder, wozu nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viele Kraft der Durchführung gehört“ (Weissweiler 1991, S. 148 ff.).

Wilhelm Hensel redete seiner Frau zur Drucklegung ihrer Werke zu. Ein Lied, das der Verleger Schlesinger 1837 in einem Sammelalbum publizierte, fand ungeteilte Zustimmung, auch durch Felix. Fanny wagte es jedoch nicht, ohne brüderliche Erlaubnis weitere Werke zu veröffentlichen und fragte über ihre Mutter nach seiner Meinung. Im Antwortbrief, der ebenfalls an die Mutter gerichtet ist, übernahm Felix nunmehr die Rolle des verstorbenen Vaters: „Du schreibst mir über Fannys neue Stücke und sagst mir, ich solle ihr zureden, sie herauszugeben. Du lobst mir ihre neuen Kompositionen, und das ist wahrhaftig nicht nötig, damit ich mich von Herzen darauf freue und sie für schön und trefflich halte, denn ich weiß ja von wem sie sind. Auch darüber, hoffe ich, brauche ich nicht ein Wort zu sagen, daß ich, sowie sie sich entschließt, etwas herauszugeben ihr die Gelegenheit dazu soviel ich kann, verschaffen und ihr alle Mühe dabei, die sich ersparen läßt, ersparen werde. Aber ihr **zureden**, etwas zu publizieren, kann ich nicht, weil es gegen meine Ansicht und Überzeugung ist. Wir haben darüber viel gesprochen und ich bin noch immer derselben Meinung, - ich halte das Publizieren für etwas Ernsthaftes (es sollte das wenigstens sein) und glaube, man soll es nur tun, wenn man als Autor sein Leben lang auftreten und dastehen will. Dazu gehört aber eine **Reihe** von Werken, eins nach dem andern; - von einem oder zweien allein ist nur Verdruß von der Öffentlichkeit zu erwarten, oder es wird ein sogenanntes Manuskript für Freunde, was ich auch nicht liebe. Und zu einer Autorschaft hat Fanny, wie ich sie kenne, weder Lust noch Beruf - dazu ist sie zu sehr eine Frau wie es recht ist sorgt für ihr Haus und denkt weder ans Publikum, noch an die musikalische Welt, noch sogar an die Musik, außer, wenn jener erste Beruf erfüllt ist“ (Rieger 1988, S. 203).

Erst nach der Italienreise, auf der Fanny sich anerkannt und bewundert fühlte, faßte sie den Entschluß, ihre Werke drucken zu lassen. Der Bruder war darüber so verstimmt, daß er lange nicht schrieb. Andere Musiker wie Charles Gounod hatten ihr längst zur Veröffentlichung geraten, auch bei ihrer Mutter und ihrem Mann fand Fanny diesbezüglich Unterstützung.

Der Werkedition folgten Aufführungen: 1847 wurden die a-cappella-Chöre, die ‘Gartenlieder’ op. 3, in Dresden unter der Leitung von Robert Schumann und in Bonn von Johanna Kinkel aufgeführt, im April des gleichen Jahres fand die Uraufführung des Klaviertrios op. 11 statt

(Roster 1995, S. 132). Fanny konnte die zunehmende Anerkennung als Komponistin nicht lange auskosten, sie starb unerwartet am 14. Mai 1847 an einem Gehirnschlag.

Ein geringer Teil ihrer Kompositionen liegt derzeit in Neudrucken vor - meist von Frauen herausgegeben, in Frauen-Verlagen publiziert. Es sind Werke der unterschiedlichsten Gattungen: Klaviersonaten, Charakterstücke, Lieder, Kammermusik, Chöre, eine Ouvertüre, ein Oratorium, mehrere Kantaten (Vgl. das Werkverzeichnis und die Diskographie bei Roster 1995, S. 297 f. und 285 ff. sowie bei Olivier/ Braun 1996, S. 180 ff.).

Die Entdeckung und gebührende Einschätzung der Komponistin hat zwar begonnen, kann jedoch längst nicht auf den gesamten musikalischen und schriftlichen Nachlaß Bezug nehmen, der zum großen Teil unveröffentlicht oder unzugänglich ist.

3. Clara Schumann, geb. Wieck

Im Jahre 1843 reiste das Ehepaar Hensel von Berlin nach Leipzig, traf oder besuchte dort das Ehepaar Schumann. Dieter Kühn hat in seinem Buch über Clara Schumann das Treffen beschrieben, wie es aufgrund überlieferter Fakten verlaufen sein könnte. Fanny und Clara mochten sich, sie verstanden sich, beim Musizieren und beim Gespräch. Rasch mögen sie Entsprechungen gefunden haben. Entscheidend und stichwortgebend mag gewesen sein:

(...) „die Nähe des großen Vorbilds, des Komponisten, der als der Größere anerkannt, der bewundert, der unterstützt wird von der Ehefrau, von der Schwester. In Leipzig wie in Berlin: Austauschen von Kompositionen. Robert legt Clara jeweils neue Kompositionen vor, erbittet kritische Stellungnahme, aber das bleibt durchweg ohne Rückwirkung auf das Werk, bleibt ohne Einwirkung auf seine Selbsteinschätzung; auch Felix legt seiner Schwester etliche der neuen Kompositionen vor, erbittet kritische Stellungnahme, auch dies bleibt durchweg ohne größere Auswirkung. Starke Auswirkung aber hat jeweils Kritik des Mannes an Kompositionen der Frau oder Schwester: beide legen den avancierten Komponisten neue Arbeiten vor. Die werden am leichtesten akzeptiert, wenn es Lieder sind. So hat Robert einige Lieder Claras in einen eigenen Liederzyklus aufgenommen, und Felix hat einige Lieder seiner Schwester in einen eigenen Zyklus aufgenommen. Sonst aber ist Felix streng und ist Robert streng: die Frau und die Schwester gelegentlich im Status einer Schülerin, einer womöglich vor dem Urteil bangenden Schülerin (...) Dazu kommt, wie schon skizziert: Robert ist zuweilen der Meinung, trotz aller Aufmunterung, die Hauptaufgabe seiner musikalisch begabten, ja herausragenden Frau sei dennoch das Aufziehen von Kindern, das Führen des

Haushalts, und Felix will nicht, bis auf weiteres, daß seine Schwester eigene Kompositionen veröffentlicht“ (...) (Kühn 1996, S. 242 f.).

Claras Lebensumstände sind hinreichend bekannt: 1819 wird sie in Leipzig als Tochter des Musikpädagogen Friedrich Wilhelm Wieck und seiner Frau, der Konzertpianistin und Sängerin Marianne Tromlitz, geboren. Der Vater hatte das Ziel, aus der Tochter eine große Pianistin zu machen. Folgerichtig forderte er von Clara, daß sie all ihre Kraft und Energie der Musik widme. Er ließ ihr nicht die übliche Mädchenerziehung angedeihen, sondern suchte alle Facetten ihrer überragenden Musikalität zu fördern: Clara studierte Klavier bei ihrem Vater, Musiktheorie und Harmonielehre bei Christian Theodor Weinlig, dem Kantor der Leipziger Thomaskirche, Komposition und Kontrapunkt bei Heinrich Dorn, dem Leiter der Leipziger Oper, Orchestrierung bei Hofkapellmeister Carl Reißiger in Dresden, dazu Violine und Gesang. Mit neun Jahren spielt Clara im Leipziger Gewandhaus, am 12. März 1831 hat sie mit 71 Jahren ihren letzten öffentlichen Auftritt in Frankfurt. Mit 18 Jahren erhält sie in Wien als erste Frau den Titel kaiserlich königliche Kammer-Virtuosin. 1844, auf der gemeinsamen Rußlandtournee mit Robert Schumann, wird Clara zum Ehrenmitglied der Petersburger Philharmonischen Gesellschaft ernannt.

Zwischen 1841 und 1854 war Clara zehnmal schwanger, sie brachte vier Mädchen und vier Knaben zur Welt und hatte zwei Fehlgeburten. 1844 wird Robert Schumann in die Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn eingeliefert. Clara ist 35 Jahre alt. Im Herbst, nach der Geburt des achten Kindes, nimmt Clara ihre Konzerttätigkeit wieder auf. Sie konzertiert in Belgien, Hannover, Leipzig, Weimar, Frankfurt, Hamburg, Lübeck, Bremen, Berlin und Breslau. In Hamburg lernt sie die Familie von Johannes Brahms kennen. Von jetzt an wird Clara bis zu ihrem 68. Lebensjahr nahezu jährlich auf Konzertreisen im In- und Ausland gehen, in der Regel von Anfang Oktober bis Ende April. 1856 unternimmt sie von Januar bis März eine Tournee nach Wien, Prag und Budapest, von April bis Juli ihre erste Konzertreise nach England, wo sie in zweieinhalb Monaten 26 Konzerte gibt.

Am 27. Juli 1856 sieht sie ihren Mann nach zweieinhalb Jahren zum ersten Mal wieder. Zwei Tage später stirbt Robert Schumann 46jährig in Endenich. Im Herbst konzertiert Clara in Deutschland und Dänemark. Ihre Kinder leben bei Verwandten und Freunden oder in Internaten.

1877 beginnt Clara, gemeinsam mit Brahms, ihre Arbeit als Herausgeberin der Gesamtausgabe von Schumanns Werken, ein Jahr später nimmt sie in Frankfurt am neugegründeten Hoch'schen Konservatorium eine Stelle als Klavierlehrerin an. 1881 wird sie in England nach

Konzerttriumphen Ehrenmitglied der „Royal Academy of Music“. 1892 zieht sie sich aus öffentlicher Tätigkeit zurück, am 20. Mai 1896 stirbt Clara (Clara Schumann 1819-1896 (1996). Vgl. auch Borchard 1985).

Claras Kompositionsphase dauerte von 1828 bis 1856. Mit neun Jahren begann sie, im Alter von 37 Jahren endete sie. Die Komponistin veröffentlichte 21 mit Opus-Zahlen versehene Werke: einzelne oder in Sammlungen zusammengestellte Klavierstücke, ein Klavierkonzert, den Liederzyklus 'Liebesfrühling' zusammen mit Robert Schumann, ein Klaviertrio, zwei Liederhefte und drei Romanzen für Violine und Klavier. 31 Werke sind ohne Opus-Zahl geblieben (Roster 1995, S. 143, vgl. auch das Notenverzeichnis S. 302 ff.; ebenso Olivier/Braun 1996, S. 368 ff.)

Die frühen Kompositionen Claras, so hat Kühn dargestellt, waren Mittel zum Zweck. Es gehörte damals zur „Selbstpräsentation einer Klaviervirtuosin, auch eigene Werke einzuschalten in das durchweg bunte Mischprogramm“ (Kühn 1996, S. 112).

In der frühen Kompositionsphase war das Komponieren kaum eine Form der Selbstartikulation, sondern das Mittel, sich noch höhere Anerkennung als Klaviersolistin zu schaffen. Das Erfolgsrezept für ein Konzertprogramm hieß damals: kurze Stücke in abwechslungsreicher Folge, ein Potpourri der Kleinformaten (Kühn 1996, S. 115 f.).

In der Ehe mit Robert Schumann wurde für Clara ein Hauptsatz des Ehekontraktes überdeutlich: Roberts Komponieren ist wichtiger als ihr Interpretieren. Für Clara jedoch war das Spielen und Konzertieren lebensnotwendig, es war ihre musikalische Identität. Komponiert hat sie kaum aus eigenem Antrieb, nur wenn sie ermuntert, beauftragt wird. Ihren Auftraggeber Robert will sie zufriedenstellen durch gediegene Arbeit.

Was bezweckte Robert mit seinen Aufträgen? Kühn sieht die Zusammenarbeit Roberts mit Clara nicht ohne Haken: „Dies ist gebührend anerkannt worden: wie Robert mit Clara zusammenarbeitete beim Komponieren, wie er ihr half, Verleger zu finden. Roberts Engagement erscheint liebevoll, kollegial, selbstlos. Und doch, ich sehe hier einen Haken. Robert wollte mit dem musikalischen Läuterungsprogramm seine Frau weglocken von Bravourstücken, speziell dazu komponiert, öffentliche Wirkung zu erzielen, er wollte damit weitere Solistenreisen verhindern. (...) Pointiert: er förderte die Komponistin, um die Pianistin einzufangen“ (Kühn 1996, S. 211 f.).

Kühn ist auch der Ansicht, daß Robert Clara an der kompositorischen Emanzipation gehindert hat (Kühn 1996, S. 275 f.). Dem Domestizieren der Person hatte Robert das ästhetische Domestizieren seiner Frau folgen lassen: Robert schrieb Fugen-Themen vor, Clara lieferte

eingeschüchtert und diszipliniert ihre Flügelchen ab. 1853 schrieb Clara nochmals einige Robert gefällige Kompositionen. Mit der Einlieferung Roberts in die Nervenheilanstalt stellt Clara das Komponieren endgültig ein. In den vier Jahrzehnten nach Roberts Tod war sie ausschließlich Pianistin. Der Zwang, Bravourstücke in ihre Programme einzufügen, bestand für sie längst nicht mehr: sie war berühmt, und das Publikum hatte sich geändert. Der Impuls, komponieren zu müssen, war für Clara nie beherrschend, ihre Leidenschaft war das Konzertieren.

4. Komponistinnen heute

„Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen“ - das war Clara Schumanns Fazit ihrer Komponistinnen-Tätigkeit. Selbst sie akzeptierte für diesen Bereich das vorgegebene Frauenbild (Roster 1995, S. 232).

1996 stellen Olivier/Braun in ihrem Lexikon ca. 300 Komponistinnen aus 800 Jahren vor. Angesichts dieser Zahl scheint die Behandlung einer Komponistin als Kuriosität in der Rezeption ausgeschlossen. Der Ausnahmestatus ist jedoch längst noch nicht aufgehoben: Noch sind Komponistinnenfestivals und Frauenmusikverlage vonnöten, um die Musik von Frauen bekanntzumachen.

Die Situation der Komponistin ist je nach Herkunftsland unterschiedlich, abhängig von den jeweiligen sozialen, soziokulturellen und musikgeschichtlichen Voraussetzungen. Vorhandene Traditionen bezüglich der Rollenzuweisung an Mann und Frau, damit verbundene ungleiche Ausbildungsförderung und Bewahrung von Männer-Domänen bei der Stellenvergabe verhindern, daß das Thema ‘Komponistinnen im 20. Jahrhundert’ als erledigt abgelegt werden kann. Die radikalfeministische Abgrenzung und die Theorie einer weiblichen Ästhetik sind gewiß keine Mittel und Wege, der Einsortierung in die Vitrinen der Exoten zu entkommen.

„Oublions que je suis une femme et parlons musique“

(Vergessen wir, daß ich eine Frau bin und sprechen wir über Musik),
pflegte Nadia Boulanger in Interviews zu sagen (roster 1995, S. 205).

Literaturverzeichnis

Borchard, Beatrix: Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weinheim / Basel 1985 (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 4)

Clara Schumann 1819 - 1896. Chronik in Bildern, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf 1996

Herrmann, Ulrich: Erziehung und Schulunterricht für Mädchen im 18. Jahrhundert. In: Wolfenbütteleler Studien zur Aufklärung. Im Auftrage der Lessing-Akademie hrsg. von Günter Schulz. Bd. III. Wolfenbüttel 1976, S. 101-136

Hildebrandt, Dieter: Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert. 2. Auflage, München 1985

Kiefer, Reinhard (Hrsg.): Mein blaues Klavier. Deutsche Musikgedichte aus sieben Jahrhunderten. Kassel / Basel 1988

Kühn, Dieter: Clara Schumann, Klavier. Ein Lebensbuch. Frankfurt/M. 1996

Niemeyer, August Hermann: Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts für Eltern, Hauslehrer und Erzieher. Halle 1796, Nachdruck Paderborn 1970 (Schöninghs Sammlung pädagogischer Schriften: Quellen zur Geschichte der Pädagogik)

Olivier, Antje / Braun, Sevgi: Komponistinnen aus 800 Jahren. Essen 1996

Rieger, Eva: Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung, 2. Auflage, Kassel 1988

Roster, Danielle: Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert. Echternach 1995 (Editions phi, 411)

Schleuning, Peter: Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich. Hamburg 1984 (Geschichte der Musik in Deutschland)

Schusky, Renate: Illustrationen in deutschen Liederbüchern für Frauen und Kinder. In: Die Buchillustration im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1980 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 4), S. 331 ff.

Weissweiler, Eva (Hrsg.): Fanny Mendelssohn: Ein Portrait in Briefen. Frankfurt/M., Berlin 1991 (Ullstein Buch, Nr. 30241: Die Frau in der Literatur)

Weissweiler, Eva: Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. Frankfurt/M. 1981 (Fischer Taschenbücher, 3714: Die Frau in der Gesellschaft)

Dr. Renate Schusky:

„Musik an den Höfen in Bayreuth und Berlin.

Die Schwestern Friedrichs des Großen und ihre Musiker.“

1. Johann Gottlieb Graun (1703-1771), Konzertmeister der Berliner Hofkapelle

Friedrichs II.

Friedrich II. von Preußen teilte mit seinen Schwestern Wilhelmine und Anna Amalie eine auffallende Musikbegabung. Mit seinem Regierungsantritt 1740 hatte er Mittel, sein zuvor bereits vorhandenes kleines Kammerorchester zur Königlichen Kapelle zu erweitern. Johann Gottlieb Graun (1703 - 1771) schuf in seinen zahlreichen Kompositionen die Grundlagen für den neuen Stil der 'Berliner' oder 'norddeutschen' Schule, in der die Brillanz französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften italienischer Singart vereinigt wurde.

Der Lebenslauf Grauns sei mit folgenden Daten kurz skizziert:

Er wurde 1703 in Wahrenbrück als Sohn einer sächsischen Pfarrersfamilie geboren. 1713 wurde er Tertianer in der Dresdner Kreuzschule und erhielt dort Unterricht im Violinspiel bei J. G. Pisendel sowie ersten Kompositionsunterricht. 1723 - bei einem kurzen Aufenthalt in Prag - unterwies ihn Tartini im Geigenspiel. 1726 wurde er Konzertmeister in Merseburg, dort zählte Friedemann Bach zu seinen Schülern. Nach der Tätigkeit als Kapelldirektor beim Fürsten von Waldeck in Arolsen heiratete Graun die Tochter eines königlichen Kammerdieners in Berlin. Dort hatte er erste Kontakte mit dem Kronprinzen Friedrich von Preußen, in dessen Orchester zu Ruppin und Rheinsberg er als Kammermusiker eintrat. Anschließend war er bis zu seinem Tode (1771) Konzertmeister der von seinem jüngeren Bruder Carl Heinrich Graun geleiteten Königlichen Kapelle in Berlin.

Johann Gottlieb Graun hat das Verdienst, in Berlin die Orchester-Disziplin durchgesetzt zu haben, die sein Lehrer J.G. Pisendel zuvor in Dresden eingeführt hatte. Zu seinen Aufgaben als Konzertmeister gehörte es, für die Kammerkonzerte des Königs Kompositionen bereitzustellen. Daß seine Werke auch außerhalb Berlins geschätzt wurden, bezeugen die Stimmen der Zeitgenossen und zahlreiche Abschriften, die sich in den Bibliotheken Nord-

deutschlands finden. Zwei seiner Trios sind in J. S. Bachs Handschrift überliefert. Friedrichs des Großen Schwester Anna Amalie ließ Grauns Kompositionen nach seinem Tode sammeln und in einer zehn Bände umfassenden Reinschrift aufbewahren.

Die Brüder Graun waren nicht nur am königlichen Hof in Berlin tätig, sondern auch - zusammen mit den besten Musikern ihrer Zeit - in Bayreuth.

2. Musik am Bayreuther Hof zur Zeit Herzogin Wilhelmine (1709-1758)

Daß Bayreuth Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem kulturellen Mittelpunkt Europas wurde, ist fast ausschließlich das Verdienst der Herzogin Wilhelmine Friederike Sophie (1709 - 1758). „Wir haben verschiedene Körper, aber nur eine Seele.“¹ So urteilte Friedrich der Große von Preußen über seine drei Jahre ältere Schwester Wilhelmine. Sie war seine Lieblingsschwester, die älteste Tochter des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm und seiner Gattin Sophie Dorothea von Preußen, geb. Prinzessin von Hannover. Ihre 14 Kinder, von denen 10 die frühe Kindheit überlebten, sollten den preußischen Untertanen als Muster der Subordination gelten. Der Vater schreckte vor körperlichen Züchtigungen, Inhaftierungen und Essensentzug nicht zurück. Der frauen- und kunstfeindliche König hatte für künstlerische Neigungen seiner Kinder - allen voran Wilhelmine, Friedrich und Amalie - kaum Verständnis. Er hegte die mittelalterliche Anschauung, Musik gefährde die Moral, die allerdings auch in den Köpfen der Pädagogen des 18. Jahrhunderts noch festsaß. Wohl auf Betreiben der Königin hin wurde Friedrich seit seinem 7. Lebensjahr von dem Berliner Domorganisten Gottlieb Hayne im Generalbaßspiel und im vierstimmigen Satz unterrichtet. Wilhelmine erlernte, wie nahezu jede Frau der privilegiertesten Schicht, das Singen und das Spiel der Laute und des Cembalos. Die beiden Geschwister verbrachten ihre Nachmittage gemeinsam mit Lesen, Schreiben, Diskutieren und Musizieren. Später erinnert sich Wilhelmine, daß Friedrich seine Flöte ‘Principessa’ benannt hatte, „weil er sagte, daß er stets nur in diese Prinzessin wirklich verliebt sein würde ... Ich dagegen hatte meine Laute den Prinzen genannt und ihm gesagt, sie sei sein Rivale.“²

Nach dem mißglückten Fluchtversuch ihres Bruders aus der väterlichen Sphäre (1730) wurde auch Wilhelmine als mutmaßliche Mitwisserin der Fluchtpläne monatelang in ihrem Zimmer eingesperrt. „Ich gewöhnte mich ziemlich leicht an mein Gefängnis“, erinnert sie sich, „ich las, schrieb, komponierte Musikstücke und verfertigte kleine Arbeiten, um mich zu

beschäftigen.“³ Friedrich, vom König gezwungen, der Hinrichtung seines Freundes und Helfers Hans Hermann von Katte beizuwohnen, unterwarf sich dem Vater und wurde schließlich begnadigt.

Wilhelmine, die von den Heiratsintrigen der mütterlichen und väterlichen Parteien, dem Hausarrest und den um den Bruder ausgestandenen Ängsten völlig erschöpft war, gab im November 1731 schließlich dem Druck des Vaters nach und heiratete den Erbprinzen von Bayreuth.

Nach dem Regierungsantritt ihres Mannes im Jahr 1735 trachtete sie danach, den Hof in Bayreuth in eine kulturelle Hochburg - mit französischen Sitten und italienischer Musik - zu verwandeln. Mit ihr begann die eigentliche Blüte der Bayreuther Hofoper. Für die von Johann Pfeiffer geleitete Hofkapelle engagierte sie hervorragende Instrumentalisten sowie italienische Sänger und Sängerinnen. Die Komponisten Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun, Franz Benda, Johann Joachim Quantz und Johann Adolf Hasse wurden mit Kompositionen beauftragt. C. Ph. E. Bach besuchte sie in ihrer Residenzstadt. Jährlich wurden mehrere Opern - vor allem von Hasse und C. H. Graun, aber auch von Scalabrini, Vivaldi, Campra, Jommelli, Paganelli, Broschi, Pfeiffer, Cortona, Boretti, Maria Antonia, Kurfürstin von Sachsen, und der Markgräfin Wilhelmine selbst - aufgeführt. Sie engagierte die Künstler und ließ sich 1737 von ihrem Mann die Leitung der Bühnenspiele übertragen. Bei Johann Pfeiffer und Franz Benda studierte sie Komposition, bei Paganelli, einem italienischen Sänger und Komponisten, nahm sie Gesangsunterricht.

Von den musikalischen Werken Wilhelmines von Bayreuth sind heute nur noch die Oper 'Argenore', Arien zu der Oper 'L'Homme' sowie das unvollständige Stimmenmaterial eines Cembalokonzertes in g-moll erhalten.

Am 25. März 1740, wenige Woche vor der Uraufführung der Oper 'Argenore', schrieb Wilhelmine ihrem Bruder Friedrich einen Brief, der Aufschluß über ihr Selbstverständnis als Komponistin gibt: „In acht Tagen erwarte ich unsere Truppe aus Italien, die das neue Opernhaus [Theatersaal im heutigen Alten Schloß] hier einweihen soll. Ich fürchte, sie werden sich wenig Mühe geben; denn der Komponist verdient den Zutritt zum Parnaß nicht. Ich hoffe nur, man wird ihm wegen der Merkwürdigkeit des Falls aus Achtung vor dem schönen Geschlecht

Gnade erweisen; denn mit derartigen Dingen haben die Frauen sich bisher noch nicht befaßt. Sobald die Aufführung stattgefunden hat, werde ich Dir ein paar Arien senden, unter der Bedingung, daß Du mir offen sagst, was Du davon hältst; denn ich bin durchaus nicht eingebildet auf meine Kunstleistungen.“⁴

1748 wurde das prunkvolle ‘Markgräfliche Opernhaus’, das von dem Hofbaumeister Joseph St. Pierre und den zu jener Zeit wohl bedeutendsten Theaterarchitekten Guiseppe und Carlo Galli-Bibiena unter der Mitbestimmung der Markgräfin errichtet worden war, eröffnet. Der feierliche Anlaß zur Eröffnung war die Hochzeit Friederikes, der einzigen Tochter des Markgrafenpaares, mit dem Herzog von Württemberg. Mit dem Bau dieses Opernhauses - das neben Dresden über die größte und technisch am besten ausgestattete Bühne im deutschen Raum verfügte - erfüllte sich Wilhelmine von Bayreuth einen lang gehegten Wunsch.

In einer Biographie über Wilhelmine heißt es: „In und mit diesem Bau suchte und fand Wilhelmine so etwas wie Selbstverwirklichung, denn einzig für die Zeit, ja überhaupt wohl einmalig ist es, daß hier eine Fürstin nicht nur als Bauherrin und Mäzenatin auftrat, sondern auch selbst die künstlerische Leitung ausübte, daß hier, in diesem Opernhaus, ihre eigenen Schauspieldichtungen und Kompositionen zur Aufführung kamen. Wilhelmine lebte jetzt zeitweise mehr im direkten Kontakt zu Schauspielern, Sängern und Sängerinnen, Musikern und Malern als im eigentlichen Kreise des Hofes. Bezeichnend ist die einzigartige Umkehr, die an ihrem Hofe stattfand: Nicht Künstler malten und verherrlichten, wie überall sonst, die Fürstin, sondern diese Fürstin stellte Pastell-Porträts ihrer Künstler her und hängte sie, wie heute noch sichtbar, in ihren Prunkräumen auf.“⁵

Johann Pfeiffer, ab 1734 Kapellmeister der Bayreuther Hofkapelle und Kompositionslehrer der Herzogin, war - nach zeitgenössischem Urteil - ein respektable Geiger. Seine Verdienste am Bayreuther Hof waren unumstritten: er erhielt den Titel Hofrat, heiratete die Tochter eines Ratsherrn und starb als begüterter Hausbesitzer. Seine zahlreichen Kompositionen sind kaum noch bekannt. Sie waren zunächst kontrapunktisch streng gearbeitet, zeigen später jedoch, wohl unter dem Einfluß Paganellis, frühklassische Züge.

Die Herzogin erwarb bei ihm nicht nur ihr eigenes musikalisches Handwerkszeug, sondern auch Beurteilungskriterien für die Kompositionen anderer. Sie vergab jedoch nicht nur Kompositionsaufträge an die berühmtesten Musiker ihrer Zeit, sondern suchte auch Musikerinnen

zu fördern: 1754 ließ Wilhelmine die Oper 'Il Trionfo della Fedeltà' von Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen (1724 - 1780) aufführen. Die Komponistin, Dichterin und Malerin Maria Antonia war die Tochter des Kurfürsten Karl Albert von Bayern. Als Frau des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen wurde sie Musik- und Kunstmäzenin am Dresdner Hof. Dort setzte sie auch ihre Studien in Gesang und Komposition bei Johann Adolph Hasse und Nicola Antonio Porpora - bei denen etwas später auch die österreichische Komponistin Marianne Martinez studierte - fort und komponierte weltliche und geistliche Vokalmusik (Arien, Opern, Motetten). Seit 1749 korrespondierte sie mit Pietro Metastasio, dem Mentor von Marianne Martinez, und tauschte sich mit ihm über literarische Fragen aus. Mit Friedrich dem Großen stand sie in regem, freundschaftlichem Briefwechsel.

Seit 1755 wirkte die aus Venedig stammende, damals 15jährige Komponistin und Cembalistin Anna Bon am Bayreuther Hof. 1756 widmete Bon ihre sechs Flötensonaten op. 1 dem Markgrafen Friedrich von Bayreuth. Ihre Lebensumstände sind weitgehend unbekannt. Aus der Widmung erfährt man, daß sie als Kammervirtuosin am Bayreuther Hof angestellt war. Anna Bon stammte aus einer Künstlerfamilie und wurde vermutlich zuerst von ihrer Mutter unterrichtet. Ihre Eltern, die Opernsängerin Rosa Ruvinetti-Bon und Girolamo Bon, Theatermaler und späterer Lehrer für Baukunst und Perspektive an der Akademie der freien Künste und Wissenschaften in Bayreuth, waren im Jahr 1755 am Bayreuther Hof engagiert worden. Anna Bon veröffentlichte 1757 ihr Opus 2, sechs Cembalosonaten.

Die Jahre, in denen die Bons am Bayreuther Hof beschäftigt waren, verlebten sie nicht ohne Sorgen. 1756 brach der Siebenjährige Krieg aus, der auch die Markgrafschaft in Mitleidenschaft zog. 1758 starb die Markgräfin, und die musikalischen Darbietungen wurden in der Folgezeit stark reduziert. Auf der Suche nach einem neuen Gönner widmete Anna Bon ihr Opus 3, sechs Divertimenti in Trio-Besetzung, dem Kurfürsten Carl Theodor von Mannheim. Girolamo Bon wirkte nachweislich bis 1761 an der Bayreuther Akademie. Am 1. Juli 1762 fand die Familie ein neues Engagement - Rosa und Anna Bon als Sängerinnen und Girolamo Bon als Bühnenbildner - am Hof des Fürsten von Esterhazy, an dem Joseph Haydn als Kapellmeister wirkte. Anna Bon lebte dort nachweislich bis 1765. Der nächste und letzte Beleg aus dem Jahre 1767 zeigt, daß die Komponistin zu dieser Zeit mit dem Hofsänger Mongeri verheiratet war und in Hildburghausen lebte. Anna Bon kannte die dort residierende

Fürstin Ernestine Auguste aus ihrer Bayreuther Zeit. Ernestine war am Hof in Bayreuth aufgewachsen, Anna Bon hatte ihr dort die sechs Cembalosonaten gewidmet.

3. Johann Joachim Quantz /1697-1773), Flötenlehrer in Bayreuth und Berlin

Wilhelmines Mann, der Markgraf von Bayreuth, blies - wie sein Schwager Friedrich II. von Preußen, die Flöte. Beide hatten den gleichen Lehrer: Johann Joachim Quantz (1697 - 1773). Friedrich hatte Quantz bereits 1728 kennenlernen, als dieser noch am Dresdner Hof bei August dem Starken in Diensten stand. Quantz durfte fortan zweimal im Jahr nach Berlin, Ruppin oder Rheinsberg reisen, um den Kronprinzen im Flötenspiel zu unterrichten; diese Gasttätigkeit wurde 1739 auf den Hof von Bayreuth erweitert.

1741 berief der inzwischen zum König avancierte Friedrich Quantz an seinen Hof, an dem dieser bis zu seinem Tod 1773 blieb. Die Bedingungen waren äußerst vorteilhaft: 2000 Taler Jahressold auf Lebenszeit, Honorierung jeder Komposition und jeder für den König gefertigten Flöte, ausschließliche Verpflichtung zur Anwesenheit bei der privaten Kammermusik des Königs.

Quantz unterrichtete den König täglich, schrieb für ihn Kompositionen, leitete die abendlichen Hauskonzerte, brauchte selbst aber nur mitzuspielen, wenn eine zweite Flöte verlangt wurde.

Bei diesen Soireen wirkte auch C. Ph. E. Bach mit, der seit 1738 Kammercembalist bei Friedrich war. Unter der Herrschaft des königlichen Musik-Dilettanten fühlte sich der selbständige und unbequeme Carl Philipp Emanuel nicht wohl, zumal der König seine überragende Bedeutung auch nicht erkannte. Erst 1768, als Nachfolger seines Taufpaten Telemann im Amt des städtischen Musikdirektors der fünf Hamburger Hauptkirchen, fand Bach eine ihm angemessene Stellung.

4. Anna Amalie von Preußen (1723-1787): Komponistin und ‘Stifterin der Amalien-Bibliothek’

Wilhemine von Bayreuths vierzehn Jahre jüngere Schwester Anna Amalie, Prinzessin von Preußen (1723 - 1787), war ebenfalls eine hochtalentierte Musikerin und Komponistin. Da Anna Amalie nie heiratete, konnte sie sich den Luxus leisten, die Musik zum ausschließlichen Lebensinhalt zu machen. „Meine Stunden vergehen im Wohlklang einer himmlischen Harmonie. Sie, mein lieber Bruder, machen sich über meinen Enthusiasmus lustig, aber die Musik ist

immer meine größte Leidenschaft gewesen“, hieß es in einem ihrer Briefe an den Bruder Friedrich aus dem Jahre 1775. Zwischen 1740 und 1742 wurde sie von Gottlieb Hayne, dem Berliner Domorganisten, unterrichtet, seit 1758, dem Todesjahr ihrer Schwester Wilhelmine, nahm sie Kompositionsunterricht bei Philipp Kirnberger (1721 - 1783), einem ehemaligen Schüler J. S. Bachs. Anna Amalie lernte vermutlich 1747 J. S. Bach persönlich kennen. Friedrich II. hatte den Komponisten zu einem Vorspiel auf der Orgel eingeladen und Bach den Anstoß zu der Komposition des ‘Musikalischen Opfers’ über ein Thema des Königs gegeben. Bachs Bedeutung war damals nur sehr wenigen Musikern und Musikerinnen bewußt. Anna Amalie zollte ihm uneingeschränkte Bewunderung und erwählte ihn zu ihrem Vorbild. Sie veranstaltete musikalische Soireen in ihrem Hause, die einen bedeutenden Einfluß auf das Berliner Musikleben ausübten. Mit dreißig Jahren hatte sie selbst noch das Violin- und Orgelspiel erlernt; C. Ph. E. Bach schrieb für sie seine Orgelsonaten.

Entscheidend für ihre Entwicklung als Musikerin wurde jedoch die Begegnung mit J. Ph. Kirnberger, den sie 1758 als Kapellmeister und Kompositionslehrer engagierte und der bis zu seinem Tod 1783 in ihren Diensten blieb. Der Unterricht bei Kirnberger war streng und auf die Unterweisung im Kontrapunkt konzentriert, worin Amalie sich rasch vervollkommnete. So nahm Kirnberger ihr Trio für zwei Violinen und Baß in D-Dur und den im doppelten Kontrapunkt gesetzten Eingangschor ihrer Kantate ‘Der Tod Jesu’ in sein musiktheoretisches Hauptwerk ‘Die Kunst des reinen Satzes’ als Musterbeispiele auf. Anerkennung fanden auch ihre figurierten Choralfassungen, die in bekannten Sammelwerken des ausgehenden 18. Jahrhunderts erschienen.

Kirnberger hatte mehrere Stellen als Cembalist und Kapellmeister bekleidet, bevor er in seiner Anstellung bei Anna Amalie Muße und Rückhalt für seine umfangreichen musiktheoretischen Werke fand. In Berlin empfing er überdies Anregungen durch die Bach-Söhne C. Ph. Emanuel und Johann Christian wie auch durch die Mitglieder der Königlichen Kapelle (insbesondere durch C. H. Graun). Kirnbergers Kompositionen, überwiegend Lieder und Klavier-Werke, waren nicht sehr zahlreich, seine theoretischen und pädagogischen Neigungen traten ab 1760 zunehmend hervor. Für die Prinzessin Anna Amalie stellte er die ‘Amalien-Bibliothek’ zusammen, seine Partitur-Ausgabe der Psalmen Haßlers, der Arien Grauns und der Choräle J. S. Bachs verweisen auf seine musikalischen Vorbilder.

Während J. S. Bachs Bedeutung - von Kirnberger und nur wenigen anderen klar erkannt - erst im 19. Jahrhundert in ihrer Gesamtheit erfaßt wurde, bildeten seine Söhne bereits zu Lebzeiten die ‘High Society’ der komponierenden und ausübenden Musiker.

Christoph Schaffrath (1709 - 1763) hatte gleich zweimal das Nachsehen, als er sich um eine Stelle bewarb, die auch für Bach-Söhne begehrenwert war. Nach einem Probespiel für die vakante Organistenstelle der Sophienkirche in Dresden fiel die Wahl auf W. Friedemann Bach (22. Juni 1733). 1741 erhielt C. Ph. E. Bach den Posten des ersten Cembalisten der Berliner Hofkapelle, Schaffrath nur denjenigen eines Cembalisten und Kammermusikers bei der Prinzessin Amalie, obwohl er von 1734 bis 1739 der Ruppiner Kapelle angehörte und 1740 beim Regierungsantritt des Fürsten noch Mitglied der Berliner Hofkapelle war. Ein großer Teil seiner Kompositionen ist daher auch in Handschriften der Amalienbibliothek erhalten. Dabei war Schaffrath schon zu seiner Zeit sehr geschätzt als Cembalist, Organist und Komponist, doch standen die Bach-Söhne noch höher im Ansehen.

Anna Amalies Hauptverdienst liegt nicht im Bereich der Komposition. Sie schrieb zwar eine Ball-Orchestermusik, Sonaten, Choräle, Regimentsmärsche und Lieder. Berühmt geworden ist sie jedoch als Stifterin und Begründerin der ‘Amalien-Bibliothek’, die sie um das Jahr 1735 in Berlin (Unter den Linden) einrichten ließ. Die Sammlung, eine der bedeutendsten Musiksammlungen jener Zeit, umfaßt zahlreiche Manuskripte und Editionen von J. S. Bach, Werke der Bach-Söhne sowie Werke von Corelli, Händel, Lully, Palestrina und Pergolesi. Ankäufe in diesem Umfang konnte Amalie sich leisten, weil sie, unverheiratet geblieben, als Äbtissin von Quedlinburg über zusätzliche Einnahmen verfügte. Sie starb am 30. März 1787 in Berlin, das königliche Schloß hat sie zeitlebens kaum verlassen.

¹ Olivier, Antje / Braun, Sevgi: *Komponistinnen aus 800 Jahren*. Essen 1996. Artikel: Wilhelmine Friederike Sophie von Bayreuth (1709 -1758), S. 440 f.; ebenso Roster, Danielle: *Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert*. Echternach 1995, S. 95

² Roster, S. 84

³ Roster, S. 85

⁴ Roster, S. 88

⁵ Walter, Jürgen, *Wilhelmine von Bayreuth: Die Lieblingsschwester Friedrichs des Großen*. München 1981, S. 285 f.

Vgl. auch die Artikel 'Anna Bon di Venezia, Olivier, S. 76 f.; Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen, Olivier, S. 277.; Anna Amalia, Prinzessin von Preußen, Olivier, S. 34 f.; ebenso Hans-Günter Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, München 1988 (darin weitere Literaturhinweise).