

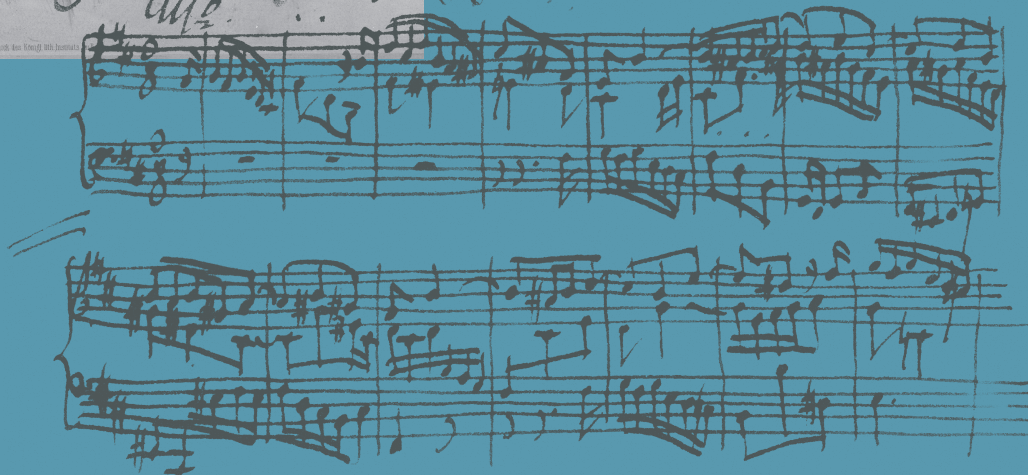
Mirjam Gerber

ZWISCHEN SALON UND MUSIKALISCHER GESELLIGKEIT



Henriette Voigt,
Livia Frege
und Leipzigs
bürgerliches Musikleben

Für Livia Frege aufgetragen.
Alte



Olms

Mirjam Gerber

Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit

Studien und Materialien
zur Musikwissenschaft

Band 90

Mirjam Gerber

Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2016

Mirjam Gerber

Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit

**Henriette Voigt, Livia Frege
und Leipzigs bürgerliches Musikleben**

mit Anhang



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2016

Umschlagmotiv:

Livia Frege. Litographie von Eduard Magnus. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein, der Mariann Steegmann Foundation
und des Deutschen Akademikerinnen Bunds e.V.



Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die Druckfassung der Dissertation
„Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit. Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs
bürgerliches Musikleben“, die 2013 an der Universität Leipzig angenommen wurde.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Umschlagentwurf: Barbara Gutjahr, Hamburg
Satz: Vollnhals Fotosatz, Neustadt a. d. Donau
E-Book

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2016

Alle Rechte vorbehalten

www.olms.de

ISBN 978-3-487-42177-3

Inhalt

Vorbemerkungen	8
Vorwort	9
Einführung	11
1 Bürgerliche Musikkultur als Teil der Musikgeschichte – Monument versus Lebenswelt	12
2 Der Salon als Forschungsdesiderat	17
3 Quellen – „Ego und Egodokument“	24
4 Ausgangspunkt Leipzig	26
5 Zur Methodik – Überblick versus Einzelstudie	29

AKTEURE

1 Henriette Voigt	37
1.1 Tradierung eines Frauenlebens	38
1.2 Henriette Voigt geb. Kuntze – Umfeld und Ausbildung	45
Biographischer Überblick	45
Prägung durch die Mutter	47
Musikalische Ausbildung	48
Ihr Ehemann – ein Musikliebhaber	50
1.3 Klavierpädagogin	51
Mentorin für Clara Schumann	55
1.4 Wege zur musikalischen Gesellschafterin	59
Rivalität mit Friedrich Wieck	64
Robert Schumanns „Asdurseel“	66
1.5 Musikalische Praxis im Hause Voigt	68
Kammermusik	69
Kränzchen	72
Musikalische Gesellschaften	74
Private Musikstudien	78
Repertoire	79
2 Livia Frege	89
2.1 Quellen – Briefe – Erinnern	89
2.2 <i>Fidelio</i> unter Liebhabern – ihre „Hauptleistung“	96

INHALT

	Kaufmannstochter – Opernstar	99
	Stimme und Ausbildung	112
2.3	Vom Profi zur Dilettantin	115
	Weitere Präsenz als Konzertsängerin	118
2.4	Musikalische Praxis im Hause Frege	121
	Freitagseinladungen und Sonntagsmatineen	122
	„Die Musik ruht vollständig“	127
	Chorsymphonische Werke und Operaufführungen	132
	Chorverein	138
	„Liedersängerin par excellence“	142
2.5	Mendelssohn contra Wagner – Musikgeschmack und Einfluss	152
3	Weitere Veranstalter von Musikgesellschaften in Leipzig (A–Z)	163
3.1	Luise Brockhaus geb. Wagner (1805–1872)	165
3.2	Ernst August (1797–1854) und Agnes Carus geb. Küster (1802–1839)	166
3.3	Wilhelm (1780–1858) und Caroline Gerhard geb. Richter (1796–1879)	167
3.4	Raimund (1810–1888) und Hermann Härtel (1803–1875)	168
3.5	Auguste Harkort geb. Anders (1794–1857)	170
3.6	Susette Hauptmann geb. Hummel (1811–1890)	170
3.7	Elisabeth von Herzogenberg geb. von Stockhausen (1847–1892)	171
3.8	Hedwig von Holstein geb. Salomon (1822–1897)	173
3.9	Jacob Bernhard Limburger (1770–1847)	183
3.10	Elisabeth Seeburg geb. Salomon (1817–1888)	184
3.11	Lidy Steche geb. Angermann (1805–1878)	186
3.12	Carl Voigt (1805–1881)	187
3.13	Carl Friedrich (1781–1836) und Henriette Weiße geb. Schicht (1793–1831)	188

WIRKEN UND HANDELN

4	Aufführungsformen	191
4.1	Privatkonzerte	191
4.2	Gesellschaften – Kränzchen – Soireen	194
4.3	Privates Musizieren	197
4.4	Anspruch	199
5	Kulturelles Handeln	203
	Wie wir sie nennen – Salonière/Mäzenin/Musikförderin	203
	Rollenmuster – Handlungsfelder	206
5.1	Werkverbreitung	209
	Zeitgenössisches Repertoire	210

Historisches Repertoire	217
„Das Gute zu fördern [...] das Schöne zu verbreiten“	220
5.2 Interpretation	221
5.3 Dialogpartner und Berater	225
5.4 Musikalische Gesellschaften	229
5.5 Lehrerin – Mentorin	239
5.6 Geschlechterzuschreibung – „Für die Nachwelt wurde sie „Beethovens Haushälterin““	242
6 Zeitgeschichtliche Einordnung	251
6.1 Entwicklung musikalischer Öffentlichkeit und Anonymität	251
Salonkritik	259
Privatheit als Ideal	261
Neubewertung	268
Frauenrolle im Privaten	270
6.2 Kunstreligion	271
Exklusivität	278
6.3 Bürgertum und Bürgerlichkeit	281
Bildungsgedanke und Selbsttätigkeit	282
Dilettanten und musikalische Geselligkeit	285
Der Werkkanon	287
Bürgertum und Musikpraxis	289
6.4 Zusammenfassende Interpretation	291
Schlussbemerkung	295
BILDTEIL	297
Anhang	309
1 Henriette Voigt	311
2 Livia Frege	335
3 Weitere Personen	365
Literaturverzeichnis	381
Archiv- und Bibliothekssiglen	381
Zeitschriften und Publikationssiglen	381
Unveröffentlichte Quellen	383
Gedruckte Quellen	383
Monographien, Sammelbände, Aufsätze	387
Quellennachweis der Abbildungen	396
Personenregister	397

Vorbemerkungen

- Die historischen Textquellen werden aus Gründen der Authentizität ohne Eingriffe in Orthographie, Zeichensetzung oder individuelle Stileigenarten zitiert. Lediglich die Überstreichungen über m bzw. n als Verdopplungszeichen werden aufgelöst und das damals übliche Kürzungszeichen „:“ wird, um Missverständnisse auszuschließen, der heutigen Gewohnheit entsprechend durch einen Punkt ersetzt.
- Abkürzungen sind, sofern sie sich ohne Weiteres von selbst erklären, in der Regel nicht aufgelöst (z. B. „u.“ für „und“).
- Eckige Klammern kennzeichnen Auslassungen oder Ergänzungen des Verfassers.
- Mit { } werden Auslassungen oder Ergänzungen anderer Herausgeber gekennzeichnet.
- Aus Platzgründen werden für die Literaturangaben in den Fußnoten Kurztitelbelege verwendet, die anhand des Literaturverzeichnisses zu erschließen sind.
- Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichwohl für beiderlei Geschlecht.

Vorwort

Abseits beschrittener Wege einer auf Meister und Meisterwerke fixierten Musikgeschichtsschreibung liegen Brachfelder, in denen sich ein Reichtum an ungelesenen Quellen, unbekanntem Personen und vergessenen Handlungen verbirgt. Meine Faszination für das 19. Jahrhundert und für meinen Studienort Leipzig führten mich zu solch vergessenen Orten bürgerlicher Musikpraxis. Ein glücklicher Zufall ließ mich 2007 den erst seit Kurzem im Archiv des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig befindlichen Nachlass der Pianistin Henriette Voigt finden. Sie steht stellvertretend für viele privat agierende und engagierte Interpreten, welche das bürgerliche 19. Jahrhundert musikalisch mitgeprägt haben. Durch intensive Archivarbeit gelangte ich zu meinem Quellenkorpus, das „umfangreich und lückenhaft“ zugleich die Kontingenz archivarischen Arbeitens abbildet und vielseitige Einblicke in Leipzigs musikgeschichtliche Vergangenheit ermöglicht. Die Schwierigkeit, aufgefundene historische Aussagen zu kontextualisieren und lesbar zu machen, wird bekanntlich mit abnehmender Quellendichte und zunehmender Zeitdistanz immer größer. Das Zurückgeworfensein auf vereinzelte Selbstaussagen der untersuchten Personen bringt immer wieder die Gefahr mit sich, diese in ihrem Wahrheitsgehalt zu überschätzen bzw. sie nicht kontrastieren zu können. Viele Zitate aus unpublizierten Quellen werden diese Arbeit säumen, nicht – oder nicht nur –, weil sie mich so lange begleitet haben, dass sie mir zu ‚treuen Gefährten‘ wurden, sondern weil diese dem Leser die Möglichkeit geben, Einblick in das genutzte Material zu erhalten und die Rückschlüsse der Autorin nachzuvollziehen.

An dieser Stelle möchte ich es auch nicht versäumen, mich bei all den Personen zu bedanken, die diese Arbeit ermöglicht, unterstützt und begleitet haben.

Mein Doktorvater, Prof. Dr. Helmut Loos, hat mich – oftmals mit pragmatischer Souveränität – um viele potenzielle Klippen einer Doktorarbeit gelenkt. Dafür gilt ihm mein herzlicher Dank. Auch Dr. des. Anselm Hartinger war mir als Spezialist für Leipzigs regionale Musikgeschichte stets ein treuer Gesprächspartner und Ratgeber. Dem gesamten Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig und der Felix Mendelssohn Bartholdy Briefausgabe in Leipzig möchte ich in gleicher Weise für Rat und Tat danken.

Bei meiner Archivarbeit unterstützten mich insbesondere Doris Mundus und Kerstin Sieblist vom Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig. Wichtige Hilfe erhielt ich auch vom

1 Borchard: Les-Arten, 2010, S. 43.

Staatsarchiv Berlin, der Bayerischen Staatsbibliothek und dem Robert-Schumann-Haus Zwickau. Dr. Gerd Nauhaus ermöglichte mir großzügig Zugriff auf die noch unveröffentlichten Jugendtagebücher Clara Wiecks und stellte mir von ihm edierte Materialien zur Verfügung. Prof. Dr. sc. Heinz Deutschland bot mir ebenfalls die Möglichkeit, in den noch unveröffentlichten Briefwechsel zwischen Hedwig von Holstein und Hermann Duncker Einblick zu nehmen und mich mit ihm über Hedwig von Holstein auszutauschen. Herr Jochen Hahne schuf mit der Schenkung des Nachlasses von Henriette Voigt an das Archiv des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig die Möglichkeit, sich dieser faszinierenden Person zu nähern. Sehr verbunden bin ich auch Andreas Beckmann, der mich bei meinen Recherchen zur Familie Frege unterstützte und mich großzügig an seinen Kenntnissen teilhaben ließ.

Sehr dankbar bin ich für die Möglichkeiten, die mir das „Unabhängige Forschungskolloquium zur Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft“, gefördert durch die Mariann Steegmann Foundation, bot. Hierbei möchte ich mich insbesondere bei Dr. Cornelia Bartsch, Prof. Dr. Sigrid Nieberle, Prof. Dr. Annegret Huber, Dr. Nina Noeske und PD Dr. habil. Peter Wollny bedanken, die sich als wissenschaftliche Berater im Rahmen der Kolloquien mit Texten und Problemen meiner Arbeit auseinandergesetzt haben. Für die gemeinsame Zeit, die wundervolle Arbeitsatmosphäre, die Diskussionen, Anregungen und Anstöße sowie für die Geduld, sich durch unfertige Texte zu kämpfen, danke ich den Mitgliedern des Kolloquiums: Barbara Klaus-Cosca, Anja Städtler, Ruth Heckmann, Heike Frey, Anne Kohl, Marleen Hoffmann, Pavel Jiracek, Sandra Danielczyk und Gesa Finke.

Nicht zuletzt danke ich der Studienstiftung für die finanzielle Unterstützung, die es mir ermöglichte, mich dieser Arbeit mit der nötigen Intensität zu widmen. Großzügigen Druckkostenzuschüssen der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, der Mariann Steegmann Foundation und des Deutschen Akademikerinnen Bund e.V. verdanke ich die vorliegende Form der Veröffentlichung.

Darüber hinaus möchte ich mich bei den unzähligen Menschen bedanken, die durch Interesse, Nachfragen, Hinweise, Anteilnahme und Anregungen meine Arbeit unterstützt und begleitet haben.

Leipzig, im Oktober 2014

Einführung

Das Musikleben Leipzigs war im 19. Jahrhundert nicht nur geprägt von dem einflussreichen öffentlichen Konzertwesen und seinen prominenten Vertretern wie dem Gewandhaus, sondern gerade auch von der Musik, die in Bürgerhäusern, Gärten, Gaststätten, Vereinen und Privatkonzerten erklang. Der Musikhistoriker Friedrich Schmidt stellte 1912 in seiner Dissertation zu Leipzigs Musikleben im Vormärz Folgendes fest: „[...] wie hier in den Konzerten und Vereinen blühte nicht minder im privaten Kreis, im Haus und in der Geselligkeit, eine frische eifrige Musikübung.“¹ Diese vielfältige und reiche bürgerliche Musikpraxis, die im Privaten stattfand, hat das musikalische Leben der Stadt entscheidend mitgeprägt und nachhaltig zur Wahrnehmung Leipzigs als Musikstadt beigetragen. Dabei sind die größeren und kleineren musikalischen Aktivitäten, die in den bürgerlichen Privathäusern Leipzigs stattfanden, meist in Vergessenheit geraten, genauso wie die Namen der daran beteiligten oder verantwortlichen Personen wie Henriette Voigt und Livia Frege. Nur mit Glück, Ausdauer und archivarischem Spürsinn gelang es, diese vielfältige Musikkultur wieder ans Tageslicht zu bringen. Eine Fidelio-Aufführung unter Liebhabern, Kränzchen mit Musik sowie Abende mit vierhändigem Klavierspiel bilden Ausschnitte dieser vielfältigen Szenerie. Der musikalische Erfahrungshorizont des Leipziger Publikums war trotz zahlreicher öffentlicher Konzert- und Opernaufführungen entscheidend geprägt von der Praxis dieses ‚intimen‘ Musizierens, bei dem professionelle Musiker, Laien und Komponisten zusammentrafen.

Bisher stecken die Versuche, die Aktivitäten und den Einfluss privater Musikkreise und engagierter Einzelpersonen zu rekonstruieren, noch in den Anfängen. Dieser Zustand wird einerseits dadurch bedingt, dass ein Interesse an der kulturhistorischen Verortung von Musikpraxis noch relativ jung ist. Andererseits ist die Quellenlage zu diesem Themenfeld äußerst unübersichtlich. Obwohl zahlreiche Quellen belegen, dass in Bürgerhäusern gemeinschaftlich musiziert wurde, erlauben nur wenige eine genauere Rekonstruktion einzelner Musikgesellschaften. Ungeachtet dieser Tatsache existieren heute hartnäckige Vorstellungen über die bürgerliche Musikpraxis und deren ‚Salons‘. Vage Vorstellungen wurden weiter tradiert, obwohl nur ein Bruchteil der Quellen bekannt war und diese nicht kritisch hinterfragt wurden.² Daher soll diese Arbeit exemplarisch einen differenzierten Blick auf

¹ Schmidt: Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs, 1912, S. 166.

² Siehe Einführung, Kapitel 2: „Der Salon als Forschungsdesiderat“, S. 17ff.

die vielzitierten, aber nur oberflächlich erforschten Salons und Geselligkeiten eröffnen und damit einen Einstieg zur weiteren Bearbeitung dieses Forschungsdesiderats bieten.

1 Bürgerliche Musikkultur als Teil der Musikgeschichte – Monument versus Lebenswelt³

Musikgeschichte legitimiert sich im öffentlichen Bewusstsein auch heute noch durch die Beschäftigung mit der großen europäischen Musikkultur, deren Meisterwerke im Musikleben gefeiert werden.⁴ Noch immer gilt die Feststellung: „Musikgeschichtsschreibung ist in der Regel Kompositionsgeschichte [...]“.⁵ Trotz des ‚cultural turn‘⁶, der in den gesamten Geisteswissenschaften zu einem prozessorientierten, gesellschaftsnahen Wissenschaftsbetrieb geführt hat (oder dies zumindest zum Ziel hatte), fällt es der deutschen Musikwissenschaft schwer, diesen Blickwinkel in die Geschichtsschreibung zu integrieren.⁷ Gerade die Präsenz des klassisch-romantischen Werkkanons, der das Konzertleben beherrscht, erschwert es, die Beschäftigung über die liebgewonnenen und in der Klassikszene so unhinterfragt geschätzten Werke hinaus zu erweitern. Ein kritisch-historischer Blickwinkel birgt außerdem die Gefahr, diese nicht in die Reihe der als Meisterwerke definierten Werke einzureihen, sondern ihren Status durch Erklärung funktionaler und kausaler Zusammenhänge eher zu entzaubern als ästhetisch zu absolutieren.

Carl Dahlhaus führt das Problem, Musik historisch zu betrachten, auf das Grundproblem der Musikgeschichtsschreibung zurück: „Musikgeschichte [...] erscheint [...] als ein unmögliches Unterfangen, weil sie entweder [...] keine Geschichte der Kunst oder aber [...] keine Geschichte der Kunst ist.“⁸ Hierbei kommt die Meinung Carl Dahlhaus' zum Tragen, eine rein historische Darstellung würde den ästhetischen Gesichtspunkten von Musik nicht gerecht, da sie universelle und ästhetisch zeitlose Aspekte von Musik vernachlässige.⁹ Die Werkanalyse blieb dadurch innerhalb der historischen Musikwissenschaft das

3 Bezug genommen wird hier auf den Kongress „Musikgeschichtsschreibung und Erinnerungskulturen“, der sich mit dem Spannungsfeld von Lebenswelt und Monument in der Musik auseinandersetzte (Bonn, Internationale Arbeitstagung, 08.–10.10.2009, Abteilung für Musikwissenschaft/Sound Studies der Universität Bonn).

4 Deutlich wurde dies beispielweise in dem breiten medialen Echo, das der Fund der Bacharie „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“, BWV 1127, im Jahre 2005 auslöste.

5 Borchart: Der Interpret als Autor von Musikgeschichte, 2008, S. 27.

6 Bzw. der ‚cultural turns‘. Vgl. Bachmann-Medick: Cultural Turns, 2006.

7 Eva Rieger bemerkte 1992 im Bezug auf die Lethargie der deutschsprachigen Musikwissenschaft, sich neuen Sichtweisen zu öffnen: „Zu hoch sind hier die Hürden der Meisterverehrung, zu groß der Heroenkult im 19. Jahrhundert, der bis in die Neuzeit reicht, und zu sehr von der deutschen metaphysischen Philosophie beeinflusst das Denken der Musiktheoretiker.“ Hoffmann/Rieger: Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin, 1992, S. 9.

8 Dahlhaus: Grundlagen der Musikgeschichte, 1977, S. 37.

9 Ebd., S. 37. Vgl. auch die Einleitung in: Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts, 1996.

lange bevorzugte Mittel, um den ästhetischen Wert der Musik zu untersuchen und zu würdigen. Dies stand aber im Widerspruch zu einer historischen Betrachtung von Musik in ihrem gesellschaftlichen Kontext. Myriam Chimènes beschreibt diesen Zustand in ihrer Monographie über das bis dahin unbeachtete Musikleben unter dem Vichy-Regime:

Ce sujet appartenait en effet de manière symptomatique à ce qui forme une sorte de ‚no man’s land‘ entre la musicologie et l’histoire, un territoire négligé, voire ignoré, par les représentants de ces deux disciplines frontalières. Il est un fait que, pendant longtemps, la musique n’a pas été considérée par les historiens comme un objet d’histoire, tandis que les musicologues restaient exclusivement centrés sur l’objet, au mépris souvent de son inscription dans le temps politique et de l’étude de ses interférences avec le contexte historique.¹⁰

Durch die Lücke, die zwischen politischer Geschichtsschreibung und musikanalytischer Werkbetrachtung klappte, wurden das historische Musikleben sowie die daran in vielfältiger Weise partizipierenden Personen aus der Musikgeschichtsschreibung ausgeklammert.¹¹ Wichtige Charakteristika von Musik, wie „ihr prozeßhafter und kommunikativer Charakter“¹², wurden durch die musikgeschichtliche Fixierung auf den Notentext vernachlässigt. Die Trennung von Leben und Werk ist zwar wissenschaftsgeschichtlich als Reaktion auf die biographistische Werkbetrachtung des 19. Jahrhunderts zu verstehen, Beatrix Borchard stellt für den daraus erwachsenen Zustand der Musikgeschichtsschreibung jedoch fest: „Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, stehen wir vor der umgekehrten Situation: einer – zugespitzt formuliert – Musikgeschichte der Werke ohne Menschen.“¹³

Diese Opposition zwischen einer historischen Politikgeschichtsschreibung und einer auf Werktexten beruhenden Fachdisziplin hat sich in den vergangenen Jahrzehnten etwas entschärft. Inzwischen hat sich der Blickwinkel der Musikgeschichtsschreibung unter anderem durch den Einfluss der Kulturwissenschaften und der Genderforschung insoweit geöffnet, als die unangefochtene Stellung des kulturellen Produktes (Komposition) ins Wanken geraten ist und inzwischen vermehrt kulturelle Prozesse und ein erweiterter Personenkreis in den Blick treten, die es ermöglichen, sich einem historischen Musikleben zu nähern. Der laut Aleida Assmann „wohl wichtigste historiographische Paradigmenwechsel unseres Jahr-

10 „In der Tat gehörte dieses Thema – und das ist symptomatisch – zu einer Art ‚no man’s land‘ zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft, einem Gebiet, das von den Vertretern beider benachbarter Disziplinen vernachlässigt bzw. nicht beachtet wurde. Tatsache ist, dass die Musik von den Historikern lange Zeit nicht als Forschungsgegenstand der Geschichte wahrgenommen wurde. Im Gegenzug konzentrierten sich auch die Musikwissenschaftler auf ihr eigenes Forschungsgebiet, wobei sie dessen politisch-historische Einbettung sowie dessen Verflechtungen mit dem historischen Kontext vernachlässigten.“ [Übersetzung der Autorin]. Chimènes: *La Vie musicale sous Vichy*, 2001, S. 18. Vgl. auch Chimènes: *Musicologie et histoire. Frontière ou ‚no man’s land‘ entre deux disciplines?*, 1998 und Chimènes: *Histoire sans musique*, 1997.

11 Vgl. Bödeker/Veit: *Les sociétés des musique*, 2007, S. 2.

12 Borchard: *Der Interpret als Autor von Musikgeschichte*, 2008, S. 27.

13 Borchard: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, 2005, S. 21.

hunderts“¹⁴ resultiert aus der neuen Perspektive, neben historischen Großereignissen auch eine alltägliche Lebenswelt als geschichtswürdig zu begreifen. Aleida Assmann interpretiert in ihren Überlegungen ‚Monumente‘ und ‚Lebenswelt‘ als das „Doppelgesicht der Kultur“¹⁵ als gleichberechtigte Ausdrucksformen kulturellen Handelns, die sich nur durch den Rückbezug aufeinander deuten lassen. So setzte sich seit den 1980er Jahren auch ein erweitertes Verständnis von Musik und Musikgeschichte durch:

Musik wird nicht länger nur als notiertes musikalisches Kunstwerk einer europäisch-abendländischen Kultur wahrgenommen, sondern als dynamischer Prozess menschlichen Verhaltens in einem spezifischen, historisch variablen kulturellen Umfeld gesehen.¹⁶

David Schiff formulierte den Wunsch, die feministische Musikwissenschaft möge dazu beitragen, den Blickwinkel von einem männlich dominierten Kunstprodukt („male-controlled cultural product“) auf einen auch weiblich konnotierten kulturellen Prozess („female-centered cultural process“) zu erweitern.¹⁷ Dieser Einfluss lässt sich in der Forschung durchaus nachzeichnen, denn die in den 1980er Jahren entstandene deutschsprachige Frauenmusikforschung führte durch ihr Interesse, Frauen in die Musikgeschichte mitaufzunehmen, in der Folge zu Reflexionen über Musikgeschichtsschreibung, zur Autonomie musikalischer Meisterwerke sowie zu Traditions- und Kanonbildung. Somit legte die Frauenmusikforschung eine Relativierung der bisher etablierten musikhistorischen Praxis nahe:

Im Vordergrund stand nunmehr weniger die Geschichte vermeintlich autonomer musikalischer ‚Meisterwerke‘ als Schauplatz der ästhetischen Innovation bzw. des Materialfortschritts, sondern gefragt wurde vielmehr zum einen nach dem Musikleben jenseits der zentralen Institutionen [...] und zum anderen [...] nach den ideologischen Implikationen jeweils herrschender musikkultureller Praxis.¹⁸

Sozialgeschichtsschreibung¹⁹, der Ansatz der historisch-anthropologischen Forschung²⁰, die Beschäftigung mit Alltagskultur²¹, ebenso die Regionalisierung von Musikgeschichtsschrei-

14 Assmann: Lebenswelt und Monument, 1991, S. 13. Zur Entwicklung der Geschichtswissenschaften im 20. Jahrhundert siehe auch Iggers: Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert, 1996.

15 Assmann: Lebenswelt und Monument, 1991, S. 11.

16 Gaupp, L. : Kulturwissenschaft, Kulturgeschichte, in: Lexikon Musik und Gender, S. 320.

17 David Schiff, zit. nach Locke/Barr: Woman Patrons and Activists, 1997, S. 1.

18 Noeske, N. : Gender Studies, in: Lexikon Musik und Gender, S. 235.

19 Siehe Dahlhaus: Musikgeschichte als Sozialgeschichte, 1974 und Mahling: Soziologie der Musik und musikalische Sozialgeschichte, 1970. Umsetzung findet der Ansatz bei: Ballstaedt/Widmaier: Salonmusik, 1989; Grotjahn: Die Sinfonie, 1998.

20 Z. B. R. Habermas: Frauen und Männer des Bürgertums, 2002. Im Gegensatz zur historischen Sozialwissenschaft wird bei diesem Ansatz nicht nach Strukturen, sondern besonders nach Menschen in ihrem Alltag und ihrer Wahrnehmung gefragt.

21 Z. B. Ariès/Duby: Geschichte des privaten Lebens, 1989–93; Winter: Der produktive Zuschauer, 2010.

bung²² waren Tendenzen, die gemeinsam mit der Genderforschung dazu führten, einen musikhistoriographischen Perspektivenwechsel einzuleiten. Die neue Sichtweise führte Rebecca Grotjahn im Jahr 2004 zu der Schlussfolgerung, der Kanon der Meisterwerke habe als Hauptgegenstand der Musikwissenschaft ausgedient.²³

Diese Neuorientierung der Forschungsperspektive hatte enorme Folgen für den Untersuchungsgegenstand von Musikgeschichte. Durch diese Sichtweise „rücken neben Komponisten die interpretierenden Musiker und Musikerinnen von der Peripherie mit ins Zentrum historischer Betrachtung.“²⁴ Nicht-schaffende Künstler und soziale Netzwerke werden als Themen der Musikwissenschaft entdeckt.²⁵ Der Ansatz eines relativierten Autorenbegriffs versucht, einen größeren Personenkreis in die Betrachtung kultureller Produktion zu integrieren, beispielsweise Personen, „die durch ihre fördernde Tätigkeit Anteil an der Autorschaft dieser Werke haben.“²⁶ Antje Ruhbaum beschreibt die Konsequenz dieser Sichtweise folgendermaßen: „Dieser Ansatz nimmt einer Elisabeth von Herzogenberg das Tragische, nicht Autorin gewesen zu sein, ebenso, wie er einem Johannes Brahms das Heroische der alleinigen Autorschaft abspricht.“²⁷

Obwohl sich in den letzten zwanzig Jahren in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ein deutlicher Wandel der Geschichtsschreibung oder zumindest des Geschichtsverständnisses vollzogen hat und sich ein Perspektivenwechsel von der ausschließlichen Betrachtung von ‚Monumenten‘ zu der Einbeziehung von ‚Lebenswelten‘ entwickelte, muss Rebecca Grotjahn andererseits konstatieren:

Gering ausgeprägt ist das Interesse jedoch noch immer, wenn es sich nicht um große Taten und Ereignisse im Bereich der Hauptkultur handelt [...], sondern um das musikalische Handeln von Nichtkünstlern, um das alltägliche Musikmachen und -hören.²⁸

Die Ignorierung eines bedeutsamen, aber nicht-öffentlichen Musiklebens ist nicht nur ein Phänomen der Musikgeschichtsschreibung in Bezug auf das 19. Jahrhundert, tritt aber hier durch den Widerspruch zwischen Bedeutung und Beachtung besonders scharf hervor. So gilt das 19. Jahrhundert zwar weitläufig als das bürgerliche Jahrhundert, doch zu einer vermehrten Untersuchung der hieraus resultierenden Verortung der Musik in Bürgerhäusern oder Vereinen hat dies kaum geführt – allenfalls in Hinblick auf ihren Einfluss auf Musikgattungen

22 Dazu siehe Schmidt: Landvermesserinnen, 2004.

23 Grotjahn: Der musikalische Alltag, 2004, S. 1. Ob diese Feststellung jedoch den Tatsachen entspricht, muss anhand der eingereichten Promotionsthemen im Bereich Musikwissenschaft (Dissertationsmeldestelle der Gesellschaft für Musikforschung) deutlich angezweifelt werden. Hier überwiegen weiterhin werkanalytische Arbeiten zu ‚großen Meistern‘.

24 Borchard: Der Interpret als Autor von Musikgeschichte, 2008, S. 27.

25 Borchard: Der Interpret als Autor von Musikgeschichte, 2008; Grotjahn: Der musikalische Alltag, 2004; Wollny: Sara Levy, 1993 und 1999; Ruhbaum: Elisabeth von Herzogenberg, 2009.

26 Ruhbaum: Elisabeth von Herzogenberg, 2009, S. 206.

27 Ebd.

28 Grotjahn: Der musikalische Alltag, 2004, S. 1.

(z. B. Kunstlied und Kammermusik). Dabei stellte selbst Carl Dahlhaus in Bezug auf das Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Musikleben dieser Epoche fest:

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kann man durchaus im Zweifel sein, ob das öffentliche oder private Konzert [...] als Instanz, bei der die ästhetisch-musikgeschichtlichen Entscheidungen fielen, ausschlaggebend gewesen ist.²⁹

So haben das private Musikleben und die bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert weit weniger Aufmerksamkeit erfahren, als im Hinblick auf ihre Bedeutung anzunehmen wäre. Trotz der weiten Verbreitung von privaten Konzerten und Hausmusik wurde das öffentliche Konzert bisher umfassender erforscht als die alltäglicheren Formen des Musizierens. Vereinzelt weisen Publikationen auf eine nicht zu unterschätzende Bedeutung der privaten Musikpflege hin, wie z. B. der Titel *The Making of Musical Taste in Berlin*³⁰ im Zusammenhang mit der ‚Salonière‘ Sara Levy zeigt. Auch Friedhelm Krummacher stellte bereits fest: „Wiewohl konzertante Aufführungen genauer dokumentiert sind, waren private Veranstaltungen nicht minder wirksam.“³¹

Dabei ist – jenseits von inhaltlichem Desinteresse – die problematische Quellenlage ein wesentlicher Grund, weshalb sich bisher wenige Untersuchungen um eine Annäherung an die private Musikpraxis des 19. Jahrhunderts bemüht haben.³² Schon als Friedrich Schmidt 1912 seine Arbeit über das bürgerliche Musikleben Leipzigs verfasste, war ihm bewusst, wie viele Zusammenhänge des historischen Musiklebens bereits in Vergessenheit geraten waren und nur in Form von Kompositionen die Zeit überdauert hatten:

Wenn man bedenkt, wie tausendfach die feinen seelischen Beziehungen sind zwischen dem kühnen Vorwärtsschreiten der Musikschöpfer und dem ihnen nachfolgenden Publikum, andererseits zwischen der sich bildenden musikalischen Atmosphäre des Publikums und den von ihr beeinflussten Künstlern, [...] wie die Beziehungen im engen Kreise einer Stadt persönlicher und dem gemäß noch reicher werden, [...]. Eine Unsumme von solchen, meist feinen Einwirkungen für die geschichtliche Erkenntnis [sind] verloren gegangen [...], nur ihr Resultat [ist] sichtbar geblieben [...].³³

Diese seit über hundert Jahren in Vergessenheit geratenen und als nicht erinnerungswürdig erachteten Strukturen wieder zu beleuchten, ist seitdem nicht einfacher geworden. Dennoch gilt:

29 Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts, 1996, S. 40. Er bezieht sich hierbei auf die Privatkonzerte in Wien.

30 Wollny: Sara Levy, 1993. Siehe auch Wollny: Sara Levy, 1999.

31 Krummacher: Zwischen Bürgerhaus und Konzertsaal, 2004, S. 222.

32 Eine erwähnenswerte Ausnahme stellt dabei die Arbeit Walter Salmens dar. Salmens: Haus- und Kammermusik, 1969. Vgl. auch Gradenwitz: Literatur und Musik in geselligem Kreise, 1991; Fladt/Geck/Schutte: Musik im 19. Jahrhundert. Aspekte bürgerlicher Musikkultur, 1981; Ritzel/Schutte: Gesellige Musik. Bürgerliches Musikleben im 19. Jahrhundert, 1991.

33 Schmidt: Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs, 1912, S. 11.

Daß jedoch der Teil der Musikgeschichte, der reicher dokumentiert ist, allein darum auch der wesentlichere sei, ist eine *Maxime*, die kein Historiker vertreten würde. Die Geschichte des Privatkonzerts zu schreiben, wäre ein Akt historischer Gerechtigkeit [...].³⁴

2 Der Salon als Forschungsdesiderat

Der Begriff Salon scheint auf den ersten Blick prädestiniert zu sein, um das bürgerliche Musikleben in Leipzig zu beschreiben. Der Terminus wird inzwischen häufig benutzt, um gesellschaftliche Kontexte von Kunst und Literatur oder die Kulturleistungen von Frauen darzustellen.³⁵ Er wird dabei von unterschiedlichen Fachdisziplinen mit großer Selbstverständlichkeit verwendet, die jeden, der sich vertieft mit diesem Phänomen beschäftigt, erstaunen muss. Denn es scheint kaum geklärt, ob es im deutschsprachigen Raum Salons gegeben hat und was darunter zu verstehen ist.

In Deutschland ist festzustellen, dass der Begriff anachronistisch auf gesellschaftliche Veranstaltungen angewendet wurde, die damals nie als solche bezeichnet wurden. So ist es ein bekanntes Faktum, dass Rahel Levin Varnhagen selbst von ihren Gesellschaften nie als Salons sprach, obwohl sie den Begriff durchaus kannte und für französische Geselligkeiten anwandte.³⁶ Ein Artikel im *Damenconversationslexikon* von 1834 beschreibt den Salon als rein französische Form eines „Zirkels“³⁷. Einerseits wird in diesem Lexikon festgestellt, dass Frankreich im Bezug auf Geselligkeitsformen eine Vorreiter- bzw. Vorbildstellung einnahm, andererseits werden auch schon die Gefahren dieser Gesellschaftsform beschrieben:

[...] aber leider bietet sie [die gesellige Unterhaltung] auch genug Schattenseiten, als: verderbliches Geklätsch, [...] Koketterien von jeder Farbe und Pflanzschulen für Eitelkeit, die jeder Häuslichkeit entgegen nur auf das Effectmachen im Salon speculiert.³⁸

Wie unüblich die französische Bezeichnung Salon in Deutschland war, zeigt sich in einem Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy aus Paris an seine Schwester Fanny Hensel. Er erklärt in seinem Brief, dass *Soiree* und Salon zwei unterschiedliche Aufführungssituationen benennen. Eine *Soiree* sei ein Konzert mit Eintrittspreis, der Salon dagegen eine „Gesellschaft“³⁹. Auch die Leipzigerin Henriette Voigt (1808–1839) spricht in ihren Tagebüchern

34 Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1996, S. 40.

35 Z. B. Lukoschik: *Der Salon*, 2008. Spalding: *Aufklärung am Teetisch*, 2003; Lund: *Die ganze Welt auf ihrem Sopha*, 2004; Blänkner/Bruyn: *Salons*, 2009; Scholz: *Der romantische Salon in Deutschland*, 1999.

36 Vgl. Seibert: *Der literarischer Salon*, 1993, S. 13; Wilhelmy: *Berliner Salon*, 1989, S. 20.

37 Artikel: *Salon*, in: *Damenconversationslexikon*, 1835, Bd. 9, S. 41f.

38 Ebd.

39 „[...] die *Soireen* (die Du mit *Salons* übrigens verwechselst, denn *Soireen* sind *Concerte* für Geld, und *Salons* *Gesellschaften*) [...]“ Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel vom 9. Mai 1825, zit. nach Hensel: *Familie Mendelssohn*, Bd. 1, 1879, S. 171.

aus den 1830er Jahren lediglich von Kränzchen oder Gesellschaft. Doch bereits um 1900 werden die Veranstaltungen von Henriette Voigt als Salon bezeichnet.⁴⁰ Die Erkenntnis, dass es sich beim Salon um eine retrospektiv etablierte Bezeichnung handelt, ist indes nicht neu. Schon Bertrand Roth beschrieb 1913, dass der Begriff als eine Notlösung zu verstehen sei, da das Deutsche keinen vergleichbaren Begriff besäße, um musikalische Gesellschaften treffend zu bezeichnen:

So gibt es denn meines Erachtens in unserer reichen deutschen Sprache kein Wort, welches sich deckt mit dem Begriffe des Salons, als eines behaglichen, schön ausgestatteten Raumes, in welchem die Freunde des Hauses sich regelmäßig versammeln, um künstlerische, wissenschaftliche und höhere gesellschaftliche Interessen zu pflegen. In diesem Sinne haben wir den Begriff von Paris übernommen, wo in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Salons bedeutender Männer und Frauen eine ganz hervorragende Rolle spielten.⁴¹

Es gibt verschiedene Ansätze, die zu erklären versuchen, weshalb die Bezeichnung Salon zu Beginn des 19. Jahrhundert in Deutschland vermieden wurde. Zum einen wird hier die ablehnende Haltung gegenüber Frankreich durch die in den napoleonischen Kriegen entstandene Animosität genannt, zum anderen die Distanzierung zum Salon als tendenziell aristokratischem Gebilde angeführt.⁴² Auch das frühe Einsetzen einer Pejorisation dieser Bezeichnung wird herangezogen, um diese Vermeidung zu erklären und als eine reine Begriffproblematik zu entlarven.⁴³ Dennoch bleibt das Phänomen Salon vage aufgrund der letztlich offenen Frage, ob sich alle musikalisch-geselligen Formen, die unter Bezeichnungen wie Zirkel, Kränzchen, Gesellschaften oder Tees zu finden sind, sinnvoll in dieser Kategorie zusammenfassen lassen. Die Tatsache, dass der Salon lediglich als retrospektives Beschreibungsmuster benutzt wurde, verdeutlicht ein wesentliches Problem des Untersuchungsgegenstandes und der bisherigen Forschung.

Diese Problematik ist eine mögliche Erklärung dafür, dass der Salon als Forschungsgegenstand im 20. Jahrhundert lange kaum Beachtung fand.⁴⁴ Erst in den 80er und 90er Jahren fand die Beschäftigung mit den als Salons bezeichneten Geselligkeitsformen eine wahre Renaissance und avancierte zu einem „regelrechten akademischen Interessenmagneten“⁴⁵.

40 Schmidt: Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs, 1912, S. 187. Zum Phänomen der retrospektiven Bezeichnung von historischen Geselligkeiten siehe auch Ruhbaum: Elisabeth von Herzogenberg, 2009, S. 110.

41 Bertrand Roth, zit. nach Lubowski: Etymologisches zur „Musiksalon“-Frage, 1913, S. 101. Bertrand Roth betrieb in Dresden den Musiksalon, über den die Zeitschrift *Der Musiksalon* mehrmals berichtete.

42 Vgl. Wilhelmy: Berliner Salon, 1989, S. 21.

43 Ebd., S. 22.

44 Hartwig Schultz stellte 1997 fest: „Der ‚Salon‘ war lange Zeit Thema von Essays und Feuilleton-Artikeln. Für eine wissenschaftliche Untersuchung schien das Thema zu ‚leicht‘, die Quellenlage zu vage.“ Schultz: Salons der Romantik, 1997, S. V.

45 Lilge: Salon, in: Lexikon Literatur, 2007, S. 675.

Eine wesentliche Basis für dieses Aufleben des Salonbegriffes bildete die Habilitationsschrift von Petra Wilhelmy mit dem Titel *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*.⁴⁶ Wilhelmy stellt dabei sieben Merkmale des Salons heraus, die den Salon als frauenzentrierten, toleranten und traditionsbewussten Raum kennzeichnen. Sie bezieht sich dabei weitgehend auf Beschreibungen und Vorstellungen, die schon um 1900 üblich waren.⁴⁷ Diese seien im Folgenden zitiert:

1. „Ein Salon kristallisiert sich um eine Frau. Er ist die ‚Hofhaltung‘ einer Dame.“
2. „Ein Salon stellt eine gesellschaftliche Institution, meist mit festgesetzten Empfangstagen (‚jours fixes‘), dar.“
3. „Die Salongäste gehören im Idealfall verschiedenen Gesellschaftsschichten, Lebens- und Berufskreisen an.“
4. „Ein Salon ist ein Schauplatz zwangloser Geselligkeit.“
5. „Die Konversation, meist über Kunst, Literatur, Philosophie, Musik oder Politik, dominiert den Salon.“
6. „Je nach ihrer Bedeutung üben die Salons einen größeren oder geringeren gesellschaftlichen Einfluß aus [...]“
7. „Der Salon stellt einen Freiraum dar. Die Geselligkeit des Salons ist frei von Statuten, Satzungen und unantastbaren ideologischen Dogmen, sie ist tolerant.“⁴⁸

Sie stellt fest, dass es „keine festumrissene, eindeutige und allgemein verbindliche Definition ‚des Salons‘ geben kann, weil das Salonphänomen sehr vielgestaltig ist und fließende Übergänge zu anderen Geselligkeitsformen aufweist [...]“.⁴⁹ Dennoch stellt sie die oben genannten formalen Kriterien auf, die den ‚echten‘ Salon kennzeichnen.⁵⁰ Diese Salonbeschreibungen von Petra Wilhelmy, die auch Peter Seibert für seine Studie weitgehend übernahm,⁵¹ wurden wegen ihrer idealisierten Darstellung vielfach kritisiert.⁵² Dass diese Arbeit dennoch auf eine große Resonanz und beständige Rezeption stieß, die bis heute andauert, wird durch die Einbettung in den wissenschaftlichen Kontext begreifbar; zum einen durch das entstehende Interesse an kulturwissenschaftlichen Entstehungskontexten, interdisziplinären und soziologischen Fragestellungen, zum anderen durch das Engagement

46 Wilhelmy: *Berliner Salon*, 1989. Für Frankreich bietet folgende Untersuchung einen wichtigen Überblick: Chimènes: *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, 2004.

47 Vgl. Tornius: *Salons*, 1913.

48 Wilhelmy: *Berliner Salon*, 1989, S. 25.

49 Ebd.

50 Mit Hilfe dieser Kriterien beansprucht Petra Wilhelmy, ‚echte‘ Salons zu erkennen: „Andererseits beherbergte nicht jedes zum ‚Salon‘ ernannte Wohnzimmer eine schöngeistigen oder politischen Zirkel, der sich als ‚echter Salon‘ um eine lebenswürdige und geistig aufgeschlossene Frau zusammenfand.“ Wilhelmy: *Berliner Salon*, 1989, S. 2.

51 Seibert: *Der literarische Salon*, 1993.

52 Vgl. Ruhbaum: *Elisabeth von Herzogenberg*, 2009, S. 124ff. und Hahn: *Der Mythos vom Salon*, 1997.

der damaligen Frauenforschung, weibliche Aktionsfelder zu rekonstruieren.⁵³ Gerade die lange Zurückhaltung verschiedener Fachdisziplinen – wie der Musikwissenschaft oder der Germanistik – gegenüber einer Ausweitung ihres Blickfeldes⁵⁴, hat für ihre Gegenreaktion, Kontexte vermehrt zu berücksichtigen oder sogar in das Zentrum ihrer Betrachtungen zu stellen, den Salon zu einem interessanten Untersuchungsfeld gemacht. Hier schienen endlich ein Begriff und ein Phänomen greifbar, anhand derer man die gesellschaftlichen Einflüsse auf verschiedene Ebenen des Kulturlebens nachverfolgen und zugleich den beteiligten Personen – insbesondere Frauen – zu ihrem späten Recht verhelfen konnte.

Angeregt von einem kulturwissenschaftlichen Geschichtsverständnis wurden auch in der Musikwissenschaft in den letzten Jahren vermehrt Versuche unternommen, vielfältige Perspektiven für den Untersuchungsgegenstand Musik zu entwickeln. In diesem Rahmen, gekennzeichnet von der Abkehr von Musikgeschichte als einer reinen Kompositionsgeschichte und dem zunehmenden Interesse an einer prozesshaft gestalteten Musikkultur, kann das Aufgreifen des Salonkonzeptes verstanden werden.⁵⁵ Zum einen bietet der Salon die Möglichkeit, sich einer historischen Musikkultur ohne Reduktion auf Kulturprodukte (Kompositionen) zu nähern. So beschreibt Peter Seibert den literarischen Salon als Mittler zwischen Rezeptions- und Produktionssphäre bzw. als „Kontaktstelle von Repräsentanten der verschiedenen literarischen Handlungsrollen“⁵⁶. Zum anderen schafft der Begriff eine strukturierende Einheit, die es überhaupt erst erlaubt, ein historisches Literatur- oder Musikleben aus nicht-individueller Sicht begreifbar zu machen. Schon Petra Wilhelmy beschreibt die Attraktivität des Salonkonzeptes durch die vermittelnde Instanz, die der Salon zwischen individueller und institutioneller Sicht bildet:

[...] [So gesehen] bilden die Darstellung und Analyse der Salons eine vermittelnde Kategorie zwischen der in der Regel engeren Perspektiven der Einzelbiographie einerseits und der Kultur- und Sozialgeschichte andererseits, insbesondere der Geschichte des organisierten und institutionalisierten kulturellen Lebens, also etwa der Vereine, Akademien und Universitäten.⁵⁷

53 Auch Antje Ruhbaum stellte bereits fest: „Dass Wilhelmy und Seibert hier ein aktuelles Erkenntnisinteresse heutiger Forschung präzise traf, zeigen zahlreiche Arbeiten über potentielle Literarische oder Musikalische ‚Salons‘.“ Ruhbaum: Elisabeth von Herzogenberg, 2009, S. 138.

54 Hartwig Schultz beschreibt den Standpunkt der Germanistik folgendermaßen: „Germanisten galt einzig das ‚Werk‘ und allenfalls der Brief des Dichters, also der schriftlich überlieferte dichterische Text als Grundlage seriöser Forschungen und Interpretationen [...]“ (Schultz: Salons der Romantik, 1997, S. V). Ähnliches ließe sich für die Musikwissenschaft im Bezug auf die Dominanz von Werktexten konstatieren.

55 Z. B. in Arbeiten wie: Ballstaedt/Widmaier: Salonmusik, 1989. Diese Arbeit bietet einen Überblick über wesentliche Rahmenbedingungen der Salonmusik im 19. Jahrhundert mit dem Ziel einer sozialgeschichtlich adäquaten Analyse bzw. Einordnung von Musikwerken. Die Problematisierung der zeitlichen wie regionalen Veränderung der Salons bildet daher nicht Gegenstand ihrer Untersuchung.

56 Seibert: Der literarische Salon, 1993, S. 6.

57 Wilhelmy: Berliner Salon, 1989, S. 2. Wilhelmy begreift Salons als „soziale und soziokulturelle Organismen“.

Große Resonanz fand der Salon als Untersuchungsgegenstand auch in frauenzentrierten Veröffentlichungen; bekommt die Frau in diesem Kontext doch generalisierend eine Machtposition zugesprochen, wie sie sonst in der Geschichte nur selten nachzuweisen ist.⁵⁸ Aus dieser Perspektive entstanden eine Reihe mitunter stark idealisierender Arbeiten wie *Europäische Salons. Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur* von Verena von der Heyden-Rynsch und *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur* von Veronika Beci.⁵⁹ Dabei muss man die starke Beschränkung und Fokussierung auf das Wirken der Frauen durchaus kritisch sehen. Petra Wilhelmy versteht die Frau als Zentrum eines Salons als wesentliches und konstituierendes Kennzeichen desselben:

Das erste dieser Kriterien – die Frau als Kristallisationspunkt des Salons – ist besonders wichtig, weil dadurch die sehr häufig dem Salon ähnelnde Geselligkeit berühmter Gelehrter, Schriftsteller, Verleger, Künstler oder Staatsmänner aus der Betrachtung ausgeschlossen wird. Eine Einbeziehung dieser Gruppe würde nicht nur der historischen Entwicklung des Salons aus seinen teilweise chevaleresken Wurzeln widersprechen. Sie würde auch das zu untersuchende Gebiet sehr stark ausweiten und völlig unübersichtlich machen.⁶⁰

Sie schränkt den Salon auf eine von Frauen dominierte Sphäre ein, um eine Traditionslinie zeichnen zu können. Vielleicht das wesentlichere Argument für ihre Einengung ist jedoch die Möglichkeit, das Untersuchungsfeld damit einzugrenzen. Dagegen beschränken zeitgenössische Quellen wie das Damenconversationslexikon von 1834 ihre Beschreibung von Salongeselligkeit nicht allein auf die Sphäre der Frau, sondern benennen Frauen unter möglichen anderen (männlichen) Veranstaltern.⁶¹ Oft widersprechen sich die Versuche darin, den Salon als ein weiblich dominiertes Machtfeld zu verstehen, da immer wieder auch Zirkel mit einbezogen werden, die von Männern (mit-)initiiert wurden. So bezeichnet auch Andreas Ballstaedt den Salon als eine Geselligkeit, „die von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine Frau [...] als Mittelpunkt hat.“⁶² Dennoch folgt in seinem Artikel auch eine Aufzählung von Geselligkeiten, die von Männern (mit-)gegründet wurden.⁶³ Beatrix Schiferer umgeht dieses Problem, indem sie zwischen weiblich dominierten Salons und Hausmusik unterscheidet, die auch von einem Mann geleitet werden kann, z. B. die Schubertia-den.⁶⁴ Dabei soll an dieser Stelle nicht negiert werden, dass Frauen bei musikalischen

58 Bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass der Begriff Salon als kultureller Handlungsraum von Frauen inzwischen zunehmend positiv konnotiert wird, während Salonmusik weiterhin als Pauschalbezeichnung unterhaltender, minderwertiger Musik Verwendung findet.

59 Beci: *Musikalische Salons*, 2000; Heyden-Rynsch: *Europäische Salons*, 1995.

60 Wilhelmy: *Berliner Salon*, 1989, S. 25.

61 „Die Gelehrten, die Künstler, beliebte Sterne vom Theater, selbstständige Frauen etc. öffnen entweder fortwährend, oder an bestimmten Tagen ihr Besuchszimmer – Salon.“ Artikel: *Salon*, in: *Damenconversationslexikon*, 1835, Bd. 9, S. 41.

62 Ballstaedt: *Salonmusik*, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 8, Sp. 856.

63 Ebd. Vgl. auch Ruhbaum: *Elisabeth von Herzogenberg*, 2009, S. 127.

64 Schiferer: *Salon- und Hausmusik*, 2000, S. 26.

Geselligkeiten eine für den bürgerlichen Kontext ungewöhnliche Rolle einnehmen konnten, die durchaus betrachtungswürdig ist. Doch wurden diese Handlungsmöglichkeiten vorschnell als Tatsachen dargestellt und überstrapaziert. So stellte Rebekka Habermas fest: „Insbesondere die Frauenforschung hat dem Salon eine besondere Rolle als weiblicher Einflußsphäre eingeräumt und ihn dabei [...] weit überschätzt.“⁶⁵

Das Changieren des Salons zwischen öffentlicher und privater Sphäre, die unübliche Rollenzuweisung der Geschlechter sowie das Vermitteln zwischen Produktions- und Rezeptionssphären machen den Salon zu einer interessanten „Kontaktstelle“⁶⁶ und weisen ihn als ein für die „interdisziplinäre Erschließung prädestinierte[s] Konzept“⁶⁷ aus. Aus dieser Sicht wird deutlich, wie attraktiv der Salonbegriff, trotz widersprüchlicher Quellenlage, für verschiedene Forschungsrichtungen sein musste. So waren und sind viele Untersuchungen zum Salon von spezifischen Erwartungen und Vorstellungen geprägt. Bereits Antje Ruhbaum stellte fest:

Möglicherweise finden sich keine historischen Beispiele, auf die alle Kriterien der Salondefinition von Seibert und Wilhelmy zutreffen. Dennoch umreißen diese, was viele Forscherinnen und Forscher in der Geschichte wiederzufinden hofften und auch teilweise wiederfanden.⁶⁸

Deutlich wird hierbei, dass es sich bei vielen Forschungen in diesem Kontext um erwartungsgesteuerte Arbeiten handelt. So bleibt festzustellen, dass sich gerade die Unschärfe, die der retrospektive Begriff Salon mit sich bringt, für eine Vielzahl von neuen Forschungsansätzen, aber auch Projektionen anbot. So konstatiert Antje Ruhbaum die Projektion eines heutigen Wunschenkens – der „Gleichberechtigung hierarchisch geordneter Gesellschaftsschichten, von Juden und Christen, von Mann und Frau“⁶⁹ – auf die Geschichte des Salons. Auch Claudia Lilge stellt fest, dass es sich bei Salonbeschreibungen und -darstellungen oft um „historische Fiktion“⁷⁰ und „Genrebilder“⁷¹ handelt.

Trotz dieser starken Verklärung und der Kritik, die an ihm formuliert wurde, hat sich der Salonbegriff im wissenschaftlichen und alltäglichen Sprachgebrauch etabliert.⁷² So kann man den Begriff heute kaum mehr umgehen, wenn man versucht, sich künstlerischen, wissenschaftlichen oder literarischen Zusammenkünften des 19. Jahrhunderts zu nähern. Umso dringlicher scheint aber eine ausführliche Darstellung und Differenzierung ange-

65 R. Habermas: *Frauen und Männer des Bürgertums*, 2002, S. 143.

66 Seibert: *Der literarische Salon*, 1993, S. 6.

67 Lilge: *Salon*, in: *Lexikon Literatur*, 2007, S. 675.

68 Ruhbaum: *Elisabeth von Herzogenberg*, 2009, S. 126.

69 Ebd., S. 128.

70 Lilge: *Salon*, in: *Lexikon Literatur*, 2007, S. 675f. Reinhard Blänkner spricht sogar von „mythologisierenden Verklärungen und utopischen Reprojektionen“.

71 Ebd.

72 Siehe Giesbrecht, Sabine: *Orte. 5. Salon*, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 417.

bracht. Der Salon hat zwar bisher ergiebige Analysen veranlasst, die der Frage nach gesellschaftlicher Einflussnahme auf Produktion, Rezeption, Distribution von Kunst, Literatur und Musik nachgehen sowie die Stellung von Autor und Publikum thematisieren,⁷³ diese bleiben aber dennoch vielfach vage durch die Vorstellung, die der Autor über den Salon mit einfließen lässt. Peter Seibert erklärt dies mit der Offenheit, die gerade ein Kennzeichen des Salons sei.

[...] unterschiedliche Einschätzungen von einem ‚Salon‘ – was auch immer konkret darunter verstanden worden sein mag – sind eher die Regel als die Ausnahme. [...] Es liegt am Gegenstand selbst, der Offenheit seiner Strukturen, einer sozialen Vagheit, auch seiner langen epochenübergreifenden Entwicklung, die verschiedene Salontypen hervorgebracht haben.⁷⁴

Diese Vorstellung, dem Salon wohne per se etwas Unstetes, Wandelbares, Offenes inne, sollte jedoch nicht dazu führen, konkrete historische Geselligkeitsformen zu ignorieren und sich auf tradierte Annahmen zu stützen.⁷⁵ Denn ähnlich wie der Begriff scheinen auch viele Vorstellungen über Salongeselligkeiten eher retrospektiven Ansichten als fundierten Quellenstudien zu entspringen. Schon Barbara Hahn stellte fest, dass zeitgenössische Quellen bisher eine untergeordnete Rolle spielten und sich die Studien zum größten Teil auf stets dieselbe Memoirliteratur stützen.⁷⁶ Die Forderung Hartwig Schultz' scheint demnach immer noch aktuell: „Was vorschnell durch Definitionen festgeschrieben und verallgemeinert wurde, muß nun hinterfragt und ergänzt, revidiert und präzisiert werden.“⁷⁷ Schultz erkennt die Notwendigkeit, „die allgemeine ‚Salon-Forschung‘ durch gründliche Untersuchungen zu den einzelnen Salons und Salonnières zu ergänzen und zu differenzieren.“⁷⁸ Doch gerade die hierfür nötige Quellenerschließung ist aufwändig, da zum Großteil auf Privatdokumente zurückgegriffen werden muss, die in vielen Fällen (noch) nicht vorliegen oder noch nicht ausgewertet sind. Die Euphorie, einen erweiterten Kunstkontext mit Hilfe des Salons beschreiben, abbilden und seine Funktion klären zu können, führte dazu, dass die hierfür nötige Erschließung von Quellen vernachlässigt wurde. Eine Erweiterung des

73 Z. B. weist Peter Seibert in seinem Buch nach, wie differenziert die Entwicklung des Autoren- und Publikumsverhältnisses analysierbar ist. Seibert: *Der literarische Salon*, 1993. Auch wurde mit Hilfe des Salonkonzeptes in einigen Fachdisziplinen eine Horizonterweiterung erreicht, für die die daraus entstandenen Studien zu würdigen sind.

74 Seibert: *Der literarische Salon*, 1993, S. if.

75 Die Hilfflosigkeit, den Begriff Salon und die damit verbundene Form der Geselligkeit zu definieren sowie die Salons in ihrer Bedeutung zu beschreiben, zeigt sich auch in neueren Artikeln zum Salonwesen wie Giesbrecht, Sabine: *Orte. 5. Salon*, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 417. Vgl. S. 178.

76 Hahn: *Akkulturation in Ton und Text um 1800*, 1999, S. 6. Selbst für die Pariser Salons wurde festgestellt: „Although often mentioned in general terms, details about music in the private Parisian salons are not readily available in the literature.“ Tunley: *Salons, Singers and Songs*, 2002, VII.

77 Schultz: *Salons der Romantik*, 1997, S. VI.

78 Ebd., S. V.

historischen Interessengebietes bzw. das „Absenken der Schwelle des Geschichtsfähigen“⁷⁹ bringt notwendigerweise die Erschließung neuer Quellen zur Rekonstruktion vergangener Lebenswelten mit sich. In vielen Fällen ist die Quellenkenntnis jedoch noch viel zu gering, um über Kulturprozesse, die sich im Privaten vollzogen, Auskunft zu geben. Diese zu untersuchen, bleibt damit ein Forschungsdesiderat.

Die Popularität des Salonbegriffes zeigt das Interesse am kulturellen Handeln von Einzelpersonen (vor allem Frauen) und den Versuch einer übergeordneten Kategorisierung. Einem solchen Interesse müssen wissenschaftliche Untersuchungen Rechnung tragen, indem sie versuchen, historische Quellen zu erschließen oder neu zu lesen, um eine fundierte Auseinandersetzung mit diesem Themengebiet zu ermöglichen. Auf diese Weise können bestehende Begrifflichkeiten und Definitionen reflektiert, diskutiert und verändert werden. Demgemäß versteht sich die vorliegende Arbeit als Chance, Basismaterial für diese Diskussion zur Verfügung zu stellen und zu erschließen. Es soll der Versuch unternommen werden, spezielle Einzelfälle darzustellen, um eine Einsicht in die Vielschichtigkeit des Phänomens zu gewinnen.⁸⁰ Ziel ist es, differenzierte Muster von Gesellschaftsformen und privater Auseinandersetzung mit Kultur herauszuarbeiten.

Aufgrund der dargestellten Probleme und Projektionen, die mit dem Begriff Salon verbunden sind, soll diese Bezeichnung in der vorliegenden Arbeit gemieden werden. Die vorgefundenen Veranstaltungen werden im Folgenden als musikalische Gesellschaften oder Geselligkeiten bezeichnet.⁸¹ Auch der Begriff *Salonière* wird dementsprechend ersetzt durch *Gesellschafter* bzw. *Gesellschafterin*.⁸²

3 Quellen – „Ego und Egodokument“⁸³

Um sich der Frage zu nähern, wie sich in Leipzig private Musikveranstaltungen abgespielt haben und ob sich hierbei Kategorien für diese Aktivitäten finden lassen, wurde ein breitgefächertes Quellenmaterial zurate gezogen. Memoiren, Erinnerungsliteratur, Biographien und Autobiographien, Briefausgaben, Musikalben, Tagebücher und Briefe bilden die vielschichtige Quellengrundlage, die ihren Funktionen entsprechend Erinnerungs-

79 Raulff: *Vom Umschreiben der Geschichte*, 1986, S. 10.

80 Ziel der Arbeit ist nicht die Neudefinition von Begriffen, sondern einen Beitrag für die Diskussion und das Verständnis bürgerlicher Musikpraxis zu leisten.

81 Mit musikalischen Gesellschaften werden keine Vereine oder sonstige satzungsgebundene Institutionen bezeichnet, sondern lediglich eine konkrete in Gesellschaft stattfindende Musikaufführung.

82 Diese Bezeichnung ist eine Hilfskonstruktion und bezieht sich nicht auf die juristische Form eines Gesellschafters einer GmbH oder auf die historische Bezeichnung von Hofdamen als Gesellschafterinnen. Mit dieser Hilfsbezeichnung sollen im Folgenden Männer und Frauen benannt werden, die musikalische Gesellschaften veranstalteten, diesen Kontaktraum schufen und dort in herausragender Stellung agierten.

83 R. Habermas: *Frauen und Männer des Bürgertums*, 2002, S. 169.

momente, Beschreibungen und Bemerkungen liefern, die auf verschiedene Arten der Musikpflege rekurrieren.⁸⁴

Die meisten der in dieser Arbeit verwendeten Quellen lassen sich dem Typ der Ego-Dokumente zurechnen. Der Historiker Rudolf Dekker definiert diese Selbstzeugnisse als Texte, die bewusst und freiwillig von einem Autor oder einer Autorin über seine bzw. ihre Handlungen, Gedanken und Gefühle verfasst wurden.⁸⁵ Unter Ego-Dokumenten sind demnach Autobiographien, Tagebücher, Memoiren und Briefe zu verstehen, die zu trennen sind von den unfreiwilligen und nicht-intendierten Überlieferungen, wie sie sich in Gerichtsakten, Adressbüchern und Steuererhebungen befinden. Im Umgang mit Ego-Dokumenten wird deutlich, dass man mit ihrer Hilfe nicht zu objektiven Erkenntnissen über den Verfasser gelangt. Dennoch lassen diese Dokumente auf dessen subjektives Verhältnis zu seiner Umwelt schließen. Die Aussagen von Ego-Dokumenten erscheinen immer individuell gebrochen und reflektiert.⁸⁶ Diese Problematik hat Rebekka Habermas ebenso treffend wie prägnant in der Formulierung „Ego und Egodokument“⁸⁷ zusammengefasst.

Gerade bei Briefen ändert sich bekanntermaßen die Selbstdarstellung mit dem Wechsel von Adressaten und verdeutlicht die Selbstkonstruktion des Autors. Dennoch sind die Aussagen von Selbstzeugnissen mehr als subjektiv, sind sie doch eingebunden in die zeitgenössische, sozial konstruierte Wahrnehmung. So ist Geschichtsschreibung nach dem ‚linguistic turn‘ mit der Erkenntnis einer sprachlich gefilterten Wirklichkeit immer ein „Oszillieren zwischen Gegenstandsgewissheit und Konstruktivismus“⁸⁸. Geschichtsschreibung wird zu einer Suche nach historischer Erkenntnis, die aber immer durch Erzählstrukturen geprägt bleibt und sich den sprachlichen Voraussetzungen ihrer Schriftquellen einzig durch die Analyse historischer Diskurse nähern kann.

Ein spezielles Problemfeld beim Umgang mit Quellen tritt im Kontext von Bürgerkultur zusätzlich zutage: Bei der Frage nach bürgerlichen und vergesellschaftenden Praktiken laufen Untersuchungen häufig Gefahr, die in den Quellen beschriebenen Werte mit Praktiken zu verwechseln.⁸⁹ Auf der Suche nach der bürgerlichen Lebenswelt unterliegen viele Untersuchungen dem Fehler, „von den Normen und Geboten, wie sie in zahlreichen Entwürfen und Selbststilisierungen vom idealen Bürger und seiner Gattin nachzulesen sind, auf die faktische Lebensführung zu schließen“.⁹⁰ So warnt Rebekka Habermas davor, in der Bürgertumsforschung aus der auffallend häufigen Thematisierung z. B. von Liebe auf deren Existenz zu

84 Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Quellenlage erfolgt in den Kapiteln zu den einzelnen Personen und deren jeweils spezifischen Quellensituationen.

85 Dekker: *Egodocuments and History*, 2002.

86 Vgl. Köhlmann: *Informelle Soziabilität*, 2005.

87 R. Habermas: *Frauen und Männer des Bürgertums*, 2002, S. 169.

88 Daniel: *Kompendium Kulturgeschichte*, 2004, S. 316; vgl. auch Krutziger-Herr, Annette: *Geschichtsschreibung*. 6. *Musikgeschichtsschreibung, symmetrische*, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 255.

89 Vgl. R. Habermas: *Frauen und Männer des Bürgertums*, 2002, S. 11.

90 Ebd., S. 10f. Ähnliche vorschnelle Schlüsse sind bei der Salonforschung gezogen worden.

schließen.⁹¹ Sie weist auf die Inkonsistenz dieses Vorgehens hin, da „erst der Blick auf die Praktiken des Familienlebens zeigt, ob und in welcher Weise in der Tat davon gesprochen werden kann, daß diese Emotionalisierung ‚wirklichkeitsgestaltend‘ war.“⁹²

Gerade in der Aufdeckung von Diskrepanzen zwischen Lebensführung und Idealen lassen sich zeitgenössische Aussagen kontextualisieren und nutzbar machen, was zur Neubewertung angenommener Strukturen und Praktiken führen kann. Diese Problematik (Ideal vs. Wirklichkeit⁹³), die besonders im Umfeld der bürgerlichen Orientierung greift, bildet auch in dieser Arbeit eine zentrale Herausforderung im Umgang mit den historischen Quellen.

In der Kulturpraxis des Bürgertums nahmen musikalische Geselligkeiten einen wichtigen Stellenwert ein. Die Vorstellung, es handele sich beim Bürgertum um eine geschlossene gesellschaftliche Schicht⁹⁴, hat sich aber in den letzten Jahren immer mehr dahingehend verschoben, eine gesellschaftliche Orientierung an einer ‚Bürgerlichkeit‘ in das Zentrum der Bürgertumsforschung zu stellen.⁹⁵ Man geht inzwischen davon aus, dass Bürgerlichkeit vor allem als kulturelle Praxis zu verstehen ist, die einen vergesellschaftenden Einfluss hatte.⁹⁶

Auch musikalische Geselligkeiten sind daher als Formen bürgerlicher Vergesellschaftung und Identitätsstiftung zu verstehen.⁹⁷ Mit Hilfe der ausgewerteten Quellen werden neue Sichtweisen auf die bürgerliche Musikpraxis Leipzigs eröffnet sowie die dabei wirkenden und wirklichkeitsgestaltenden Ideale hinterfragt und analysiert.

4 Ausgangspunkt Leipzig

Als Ausgangspunkt der Untersuchung einer bürgerlich geprägten Musikkultur erscheint die Stadt Leipzig prädestiniert. Leipzig genoss den Ruf, eine Musikstadt zu sein:

Zentrale des über die ganze Welt verzweigten deutschen Buch- und Musikalienhandels, als Sitz berühmter Institute, so namentlich der Gewandhauskonzerte, des Königlichen

⁹¹ Ebd., S. 14.

⁹² Ebd.

⁹³ Bzw. die Tatsache, dass es Ideale gab, die wirkten, ohne wirklich zu werden.

⁹⁴ Als soziale Schicht lässt sich das Bürgertum lediglich basal als urbane Schicht, die zwischen Adel und bäuerlicher Landbevölkerung ebenso wie über der städtischen Unterschicht verortet ist, definieren.

⁹⁵ Grundsätzliche Überlegungen in diese Richtung finden sich in Kocka: Bürgertum und Bürgerlichkeit, 1987, S. 42ff. Spezifische Kultur und Lebensführung werden hierbei als konstituierende Faktoren benannt. Ebd., S. 44. Weiterführende Überlegungen siehe Hettling: Bürgerliche Kultur, 2000.

⁹⁶ Das Konzept der Vergesellschaftung umfasst dabei zwei Tendenzen bei der Konstituierung des Bürgertums. Einerseits die Abgrenzung gegenüber anderen sozialen Schichten wie Adel und Arbeiterklasse, gleichzeitig jedoch die Integration durch gemeinsame kulturelle Orientierung (gleiche Werte, Normen, Erfahrungen). Vgl. Tenbruck: Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft, 1989, S. 260ff.

⁹⁷ Vgl. Kapitel 6.3: „Bürgertum und Bürgerlichkeit“ und S. 281ff.

Konservatoriums, des Thomanerchors und vieler musikalische Zwecke verfolgender Vereinigungen.⁹⁸

Als solche nahm Leipzig eine wichtige Rolle im europäischen Musikleben ein. So schrieb bereits Robert Schumann 1837, dass „wir so mit einigem Stolz auf drei Institute sehen [Gewandhaus, Euterpe, Quartettabend], wie sie mit Begeisterung an den edelsten Werken unseres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hat.“⁹⁹ Neben den berühmten großen Musikinstitutionen Leipzigs bildeten sich zahlreiche Gesangvereine¹⁰⁰ und das private Musikleben prosperierte.

Prägend für die Musikstadt sind dabei nicht nur die großen Institutionen und Komponisten, die „das historische Gewicht der Leipziger Musikkultur als Ganzes symbolisieren“¹⁰¹, sondern vor allem auch die alltägliche Musikpflege der Gesangvereine und der Privathaushalte. So berichtete die AMZ 1816 „über verschiedene ausgezeichnete, und, selbst ihrer Gattung nach bedeutende, gesellschaftliche musikalische Unterhaltungen, zu denen sich Liebhaber vereinigt hatten“¹⁰² und schrieb im Jahr 1834: „An sehr geschickten Dilettanten im Gesang und Spiel fehlt es uns nicht, auch nicht an sehr anziehenden häuslichen Musikzirkeln.“¹⁰³

Das Zusammenspiel von den unterschiedlichen (öffentlichen und privaten) Formen der Musikpraxis war für das Leipziger Musikleben von entscheidender Bedeutung:

[...] der Weltruhm der Musikstadt resultierte und resultiert aus dem Zusammenspiel aller musikalischen Faktoren: der Konzerte, des Theaters, der Oper, der Kirchen, des Konservatoriums, der bedeutenden Musikverlage, der Dilettantenvereinigungen und nicht zuletzt des Publikums.¹⁰⁴

So bietet sich Leipzigs reiches bürgerliches Musikleben einerseits für die Untersuchung privat-geselliger Musikveranstaltungen an, zum anderen können hiermit gleichzeitig regionalgeschichtliche Bestrebungen aufgegriffen werden, die bemüht sind, Lücken in der Musikgeschichtsschreibung Leipzigs zu schließen.

Bereits das DFG-Projekt *Musikstadt Leipzig*¹⁰⁵ hatte zum Ziel, das Musikleben Leipzigs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts systematisch zu erschließen,¹⁰⁶ da die von Rudolf

98 Richter: *Erinnerungen*, 2004, S. 13.

99 Robert Schumann: *Fragmente aus Leipzig*, in: *NZfM*, 1837, Nr. 52, S. 210.

100 Die Singakademie (1802), die Liedertafel (1815), der Pauliner-Verein (1822), der Zöllnerverein (1833), die jüngere Liedertafel (1838).

101 Greiner: *Gesangverein Arion*, 2010, S. 9.

102 Anonym: *Nachrichten*, in: *AMZ*, 1816, Nr. 17, Sp. 286.

103 Anonym: *Musikalische Topographie Teutschlands*, in: *AMZ*, 1834, Nr. 51, Sp. 856.

104 Blomstedt: *Geleitwort*, in: Richter: *Erinnerungen*, 2004, S. 5.

105 Leitung: Wilhelm Seidel. Mitarbeiter: Marcus Erb-Szymanski, Wolfgang Gersthofer, Clemens Harasim, Stefan Horlitz, Susanne Krostewitz, Janina Moelle, Marion Recknagel, Lothar Schmidt und Katharina Winkler.

106 In diesem Kontext entstanden folgende Publikationen. Seidel: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt*, 2004 und Horlitz/Recknagel: *Musik und Bürgerkultur*, 2007.

Wustmann und Arnold Schering 1926 veröffentlichte musikalische Stadtgeschichte Leipzigs mit dem 18. Jahrhundert endet.¹⁰⁷ Gerade die Phase des 19. Jahrhunderts, die mit Felix Mendelssohn Bartholdys Zeit in Leipzig und der Errichtung des Konservatoriums die „Glanzzeit“¹⁰⁸ Leipzigs begründete, ist nur durch Einzelstudien erfasst worden.¹⁰⁹ Die musikgeschichtliche Erforschung weist dabei eine starke Betonung der Geschichte musikalischer Institutionen auf.¹¹⁰ Ansätze, das Geschichtsbild zu erweitern, finden sich in Veröffentlichungen wie *Bach, Mendelssohn, Schumann. Spaziergänge durch das musikalische Leipzig*, in denen in das lokale und soziale Gefüge der Epochen eingeführt wird.¹¹¹ Auch die Musikrezeption und Repertoirepflege in Leipzig wird inzwischen verstärkt als Forschungsdesiderat erkannt und der bisherige Kenntnisstand durch neue Veröffentlichungen ergänzt.¹¹² Der Bereich der halböffentlichen Musikpflege zahlreicher Musikvereine wird erst seit Neuestem in die Forschung einbezogen.¹¹³ Die private Musizierpraxis wurde bisher selten Gegenstand von Untersuchungen,¹¹⁴ obwohl Wilhelm Seidel das Engagement der

107 Wustmann: Musikgeschichte Leipzigs. Bd. 1, 1926; Schering: Musikgeschichte Leipzigs. Bd. 2, 1926; Schering: Musikgeschichte Leipzigs. Bd. 3, 1926.

108 Richter: Erinnerungen, 2004.

109 Zu diesem Thema vgl. auch Greiner: Gesangverein Arion, 2010, hier Kapitel „Leipzigs noch zu schreibende Musikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 105ff.

110 Alfred Dörfel: Gewandhauskonzerte, 1884; Jung: Gewandhausorchester, 2006; Hennenberg: 300 Jahre Leipziger Oper, 1993; Altner: Thomanerchor, 1998; Altner: Thomaskantorat im 19. Jh., 2006; Hempel: Musikstadt Leipzig, 1979; Wasserloos: Das Leipziger Konservatorium, 2004. Der Band *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, herausgegeben von Eszter Fontana, bringt darüber hinaus seit Neuestem Licht in die vielgestaltigen Bezüge der Universität zum städtischen Musikleben. Fontana: 600 Jahre Musik an der Universität Leipzig, 2010. Ausführliche Literaturhinweise zur Leipziger Musikgeschichte bei Hennenberg: Musikgeschichte der Stadt Leipzig, 1991 und Kraus/Hempel: Leipzig, in: MGG2, Sachteil, Bd. 5, 1998, Sp. 1050–1075.

111 Dießner/Hartinger: Bach, Mendelssohn und Schumann. Spaziergänge durch das musikalische Leipzig, 2005. Die Publikation richtet sich dabei vor allem an ein touristisch interessiertes Fachpublikum.

112 Schwerpunkt der Rezeptionsforschung bildet dabei die Musik Johann Sebastian Bachs (Hartinger/Wolff/Wollny: „Zu groß, zu unerreichbar“. Bach-Rezeption, 2007; Hartinger: Bach-Aufführungen, 2010). Bert Hagel veröffentlichte 2009 eine neue Statistik der zwischen 1779 und 1848 veranstalteten Orchesterkonzerte in Leipzig und der dort aufgeführten Werke (Hagels: Konzerte in Leipzig, 2009). Gilbert Stöck arbeitet seit 2009 im Rahmen eines DFG-Projekts am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig an der Erstellung einer Datenbank zum Repertoire des Thomanerchores.

113 Greiner: Gesangverein Arion, 2010; Brödner: Schützpflege des Riedelvereins, 2006. Das gilt auch über Leipzig hinaus: Bödeker/Veit: Les sociétés des musique, 2007.

114 Ausnahmen bilden Seidel: Ethik und Ästhetik bürgerlicher Musik, 2004; Krummacher: Zwischen Bürgerhaus und Konzertsaal, 2004; Ruhbaum: Elisabeth von Herzogenberg, 2009 und Ruhbaum: Ein Talent, „als Sängerin, Pianistin, vielleicht sogar als Komponistin in der Öffentlichkeit zu glänzen...“, 2002. Dabei bildet vor allem die Arbeit von Antje Ruhbaum zu der von 1872 bis 1885 in Leipzig wirkenden Pianistin und Komponistin Elisabeth von Herzogenberg (1847–1892) einen entscheidenden Vergleichs- und Anknüpfungspunkt für die folgende Untersuchung. Antje Ruhbaum nähert sich mit dem von ihr etablierten Begriff der ‚Musikförderung‘ der

Bürger, der Kunstkenner, Kunstfreunde und Kunstkritiker neben dem Wirken von Virtuosen, Kantoren, Kapellmeistern, Pädagogen, Organisatoren und Verlegern als wichtige Säule der Leipziger Musikkultur benannte.¹¹⁵

5 Zur Methodik – Überblick versus Einzelstudie

Um diese Lücke der Leipziger Musikgeschichte zu füllen und sich dem Phänomen privater Musikgesellschaft zu nähern, wurden in einer Datensammlung¹¹⁶ sämtliche aufgefundene Hinweise auf Musikaufführungen in Leipziger Privathaushalten aus den Jahren 1828 bis 1887 aufgenommen.¹¹⁷ Hierin befindet sich eine Sammlung privater Musizierszenen, Musikgesellschaften und Privatkonzerte. Ebenso verzeichnet sind die dort erklangenen Kompositionen und die daran beteiligten Musiker und Zuhörer.¹¹⁸ Ca. 700 datierte, private Musikaufführungen spiegeln die Diversität und Vitalität dieses bisher vernachlässigten Bereiches musikalischer Praxis wider. So lückenhaft diese Aufstellung auch ist, bietet sie die bisher einzige Aufstellung privater Musikpraxis und ermöglicht es, einen Eindruck des musikalischen Zeitgeschmacks, seiner Entwicklung und der gepflegten Aufführungsformen zu ge-

privaten Musikpflege und -unterstützung, wobei durch Elisabeth von Herzogenbergs Aufenthalt in Leipzig (1872–1885) auch das regionale Musikleben thematisiert wird. Schwerpunktmäßig geht Antje Ruhbaum aber vor allem auf das Verhältnis zwischen Elisabeth von Herzogenberg und Clara Schumann, Johannes Brahms und Heinrich von Herzogenberg ein.

- 115 Seidel: Ethik und Ästhetik bürgerlicher Musik, 2004, S. 9. Er widmet sich in diesem Artikel dem Leipziger Bürgertum, indem er es als Adressat und Leser der AMZ und ihres Bildungsprogrammes versteht.
- 116 Die Datensammlung befindet sich auf der beigefügten Daten-CD. Diese umfasst sämtliche private Musikaufführungen in Leipzig mit Angaben zu den gespielten Werken, Aufführenden und Anwesenden. Die Veranstaltungen sind dabei nach Veranstalter und Datum sortiert. Aufstellungen zum gespielten Repertoire oder zu anwesenden Personen befinden sich auch in den Anhängen dieser Arbeit. Diese Datensammlung, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, soll den Zugang für nachfolgende Untersuchungen erleichtern, indem hier Quellen, Beschreibungen und Repertoire gesammelt wurden. Die in den Quellen benannten konkreten Aufführungssituationen und genannten Personen wurden als den Tatsachen entsprechend angenommen, wenn kein begründeter Zweifel an den Quellen vorlag. Unbeachtet blieben bei dieser Untersuchung Konzerte in Gasthäusern und Gartenanlagen, die Leipzig in einer Vielzahl zu bieten hatte. Auch dieses Themengebiet wartet auf eine grundsätzliche Aufarbeitung und Würdigung.
- 117 Außer Acht gelassen wurden bei dieser Aufstellung die Veranstaltungen von professionellen Musikern wie Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy und Ignaz Moscheles, die ebenfalls in ihren Häusern Musikaufführungen veranstalteten. Einzelne Aufführungen aus diesem Kontext wurden aufgenommen, wenn die beteiligten Privatpersonen für diese Arbeit von entscheidendem Interesse waren oder in den ausgewerteten Quellen erwähnt wurden.
- 118 Die sprachliche und normative Trennung zwischen Öffentlichem und Privatem soll hierbei nicht darüber hinwegtäuschen, dass im regionalgeschichtlichen Kontext enge Verknüpfungen (besonders auf personeller Ebene) bestanden.