Mag. Cecilia Sipos

Matr.Nr.: 14BU208

Frauen als Instrumentalistinnen im 18.Jahrhundert

Masterarbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums Barockcello

an der

Anton Bruckner Privatuniversität OÖ

Betreut durch: Hans Georg Nicklaus

Zweitleser/in: Claire Pottinger-Schmidt

Wien, Oktober 2016

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit der Frage, mit welchen Hindernissen Frauen im 18. Jahrhundert als Instrumentalistinnen bzw. als professionelle Musikerinnen zu kämpfen hatten. Aufgrund ihres Geschlechtes und der ihnen gesellschaftlich zugewiesenen Rolle war für sie eine musikalische Laufbahn nicht einfach zu verwirklichen.

Im ersten Kapitel wird ein allgemeiner Überblick über die Lage der Frauen als Musikerinnen in Europa gegeben. Dabei werden Nationalität, soziale Herkunft und gesellschaftliche Sitten betrachtet.

In den folgenden Kapiteln werden drei Musikerinnen im deutschsprachigen Raum, Wilhelmine von Bayreuth, Marianne Martines und Maria Theresia Paradis, näher erforscht und verglichen. Ihre musikalische Laufbahn stellt die ausergewöhnliche Situation der Frauen als Musikerinnen im 18. Jahrhundert als Beispiel dar.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis 3

Einleitung 5

1. Kapitel: Frauen als Instrumentalistinnen im 18. Jahrhundert 7
1.1. Die musikalische Ausbildung 7
1.2. Nationalitäten 8
1.3. Bürgerliche und adelige Erziehungsunterschiede 11
1.4. Motivation zum Instrumentenspiel 13
1.4.1. Adelige Frauen am Hof 13
1.4.2. Musikerinnen aus dem niederen Adel 14
1.4.3. Bürgerliche Frauen 15
1.5. Frauen in der Kindheit – weibliche Wunderkinder 16
1.6. Beziehung zum Körper 17
1.6.1. Die körperliche Haltung 17
1.6.2. Die Bewegung 18
1.7. Junkers Abhandlung: Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens 19
1.7.1. Die Problematik der Kleidung 20
1.7.2. Die „Intonation des Instruments“ 21
1.7.3. Die Frage der Stellung und Lage des Körpers 22
1.8. Kritik an Junker 23
1.9. Instrumente 24
1.9.1. Sittliche Instrumente 25
1.9.2. Unsittliche Instrumente 25

2. Kapitel: Wilhelmine von Bayreuth 27
2.1. Biographie 27
2.2. Musik als Überlebensmittel 29
2.3. Das Leben im Bayreuth 30
2.4. Wilhelmines Werdegang als Instrumentalistin 35
2.4.1. Berliner Zeit 36
2.4.2. Bayreuther Zeit 37

3. Kapitel: Marianne Martines 40
3.1. Biographie 41
3.1.1. Salonkonzerte bei Marianne Martines 45
3.1.2. Die Musikschule von Marianne Martines 46
3.2. Martines als Instrumentalistin 47

4. Kapitel: Maria Theresia Paradis 50
4.1. Biographie 51
4.1.1. Erblindung 52
4.1.2. Musikalische Ausbildung 53
4.2. Die Europareise 55
4.3. Salonkonzerte der Familie Paradis 66
4.4. Paradis als Komponistin 68
4.5. Die Musikschule von Maria Theresia Paradis 68
4.6. Die künstlerische Rolle von Maria Theresia Paradis 70

Zusammenfassung 72

Literaturverzeichnis 75

Einleitung

Diese Arbeit befasst sich mit der Frage, mit welchen Hindernissen Frauen im 18. Jahrhundert als Instrumentalistinnen bzw. als professionelle Musikerinnen zu kämpfen hatten. Aufgrund ihres Geschlechtes und der ihnen gesellschaftlich zugewiesenen Rolle war für sie eine musikalische Laufbahn nicht einfach zu verwirklichen.
Im ersten Kapitel wird ein allgemeiner Überblick über die Lage der Frauen als Musikerinnen in Europa gegeben. Dabei werden Nationalität, soziale Herkunft und gesellschaftliche Sitten betrachtet. Um das Gebiet einzugrenzen, habe ich mich auf das 18. Jahrhundert und die Situation im deutschsprachigen Raum konzentriert und in den folgenden Kapiteln drei Musikerinnen aus diesem Gebiet näher erforscht:

- **Wilhelmine von Bayreuth**, Markgräfin von Bayreuth und Schwester von Friedrich dem Großen, hatte durch ihre ausgezeichneten musikalischen Kenntnisse und ihre vorbildliche Mäzenenarbeit in Bayreuth eine kulturelle Hochburg erschaffen.
- **Marianne Martines**, die Wiener Pianistin und Komponistin, schaffte es als erste Frau in die europaweit anerkannte Accademia Filharmonica in Bologna aufgenommen zu werden.
- **Maria Theresia Paradis,** die blinde Klaviervirtuosin, war eine der ersten Frauen, die ihr ganzes Leben lang als Berufspianistin wirkte. Außerdem leistete sie mit ihrer pädagogischen Tätigkeit eine Pionierarbeit in der musikalischen Ausbildung für Blinde.

In vielen musikwissenschaftlichen Büchern, Diplomarbeiten, Dissertationen und Vorträgen kann man etwas über die Komponistinnen des 18. Jahrhundert nachlesen, aber nur wenige Musikwissenschaftler beschäftigen sich mit den „Virtuosinnen“ dieser Zeit. Erst bei den Künstlerinnen ab dem 19. Jahrhundert wird das Thema Instrumentalistinnen zunehmend behandelt.

Bei meinen Forschungen habe ich Primärquellen wie Tagebücher, Zeitschriftenartikel, Konzertkritiken und musikwissenschaftliche Fachliteratur aus dem 20. und 21. Jahrhundert ausgewertet. Dabei erwiesen sich die Forschungen der deutschen Musikwissenschaftlerin Freia Hoffmann, und besonders ihr Buch „Instrument und Körper – Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur“, als große Unterstützung.

In meiner Arbeit habe ich die Wurzeln der professionellen Instrumentalistinnen gesucht. Erst bei meinen Forschungen bin ich darauf gestoßen, wie schwierig es vor 300 Jahren war, als Musikerin anerkannt zu werden. Trotzdem wagten es damals einige Frauen, diesen Weg zu gehen. Neben ihrem Talent und ihrem Fleiß zeichnete sie ihr persönlicher Mut aus.

1. Kapitel: Frauen als Instrumentalistinnen im 18. Jahrhundert

1.1. Die musikalische Ausbildung

Musik zählte einerseits schon im Mittelalter zur Allgemeinbildung, die auf die Sieben Freien Künsten (septem artes liberales) basierte, anderseits stellte die Musik- und Kulturpflege einen großen Prestigewert dar. Das Bildungsideal der jeweiligen Zeit und Nation, das von der Gesellschaft geprägt wurde, spielt mit Sicherheit eine große Rolle in der Entwicklung von den adeligen und bürgerlichen Frauen, die sich intensiv mit der Musik beschäftigt haben.

Dank des humanistischen Bildungsideals im 17. Jahrhundert wurde immer mehr Wert darauf gelegt, dass nicht nur Männer, sondern auch Frauen in den bürgerlichen und adeligen Schichten eine solide Allgemeinbildung erhielten. Grund dafür waren einerseits die im 17. Jahrhundert durch die Kriege entstandenen neuen Aufgaben der Frau. Oft mussten sie die Geschäfte des im Krieg verstorbenen Gatten übernehmen. Zudem wurde die Verbreitung und die Unterstützung des kulturellen Lebens immer mehr die Aufgabe der Frau.

Einen weitgehenden Überblick über die unterschiedlichen Rollen von Mann und Frau können wir in Karin Hausens Dissertation: „Die Polarisierung der 'Geschlechtscharakter' – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben nachlesen“.[1] Sie konstatiert einige Eigenschaften, die für den Mann und die Frau im 18. Jahrhundert sehr charakteristisch waren. Gemäß diesem Vergleich – für den sie außer diversen Lexika, medizinische, pädagogische, psychologische und literarische Schriften ausgewertet hat – sollte der Mann ein öffentliches Leben führen, Eigenschaften wie Tapferkeit, Selbständigkeit, Vernunft, Würde inne zu haben, seine Stärken sollen Geist und Wissen sein. Hingegen zeigt das Frauenbild-Ideal Werte wie Bescheidenheit, Schwäche, Hingebung, Liebe, Güte, Empfindung, Empfänglichkeit, Schicklichkeit, Anmut und Schönheit.

Diese wichtigen Charaktereigenschaften der Frau spiegeln sich, wie wir im Laufe dieser Arbeit sehen werden, auch in ihren musikalischen Aktivitäten wider.

Die hauptsächliche Lebensaufgabe der Frau in den höheren gesellschaftlichen Schichten war es im 17. und 18. Jahrhundert, eine gute Gattin und Mutter zu sein, die Familie zu-

[1] Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas: neue Forschungen. 1. Aufl. (Industrielle Welt. Bd. 21)Stuttgart 1976, S. 11.

sammenzuhalten und zu repräsentieren. Bei den adeligen Frauen kam noch die Aufgabe dazu, durch Heiraten eine „gute Partie“ zu machen, sprich familiäre mit politischen Interessen miteinander zu verbinden.

„Kinder waren Mittel zu ökonomischen Zwecken, dazu da, die Familieneinkünfte oder den Familienbesitz zu erhalten, und wenn möglich, zu vermehren. Für Mädchen hieß das – und auch das galt für alle Stände – zu heiraten, eine angemessene, das heißt, gute Partie zu machen. Standesgemäße Erziehung war in den höheren Ständen eines der Mittel zu diesem Zweck.“[2]

Die gebildete Frau genoss mehr Ansehen und hatte dadurch größere Chancen auf eine erfolgreiche Heirat. Bildung war also in den adeligen und in bürgerlichen Kreisen ein wichtiges Repräsentationsmittel. Die Höfe wurden zur Bildungsstätte und viele Fürstinnen, Gräfinnen und Prinzessinnen wurden zu Kulturmäzeninnen oder gar selbst zu Künstlerinnen.

In der bürgerlichen Gesellschaft nahm hingegen die Entwicklung im 18. Jahrhundert im Bereich Frauenbildung einen anderen Weg als an den Höfen: Zu viel humanistische Bildung könne für die Frau belastend sein, so dass sie ihren Pflichten als Ehefrau nicht genug nachkommen könnte.

Nicht nur zwischen dem bürgerlichen und adeligen Bildungsideal gab es Unterschiede, sondern auch zwischen den Bildungsidealen verschiedener Nationalitäten.

1.2. Nationalitäten

Wenn man bezüglich Frauen in der Musikszene die wichtigsten europäischen Länder vergleicht, sieht man, dass die unterschiedlichen Nationen mit der Frage „musizierende Frau auf der Bühne“ mal strenger, mal lockerer umgegangen sind.

In **Italien** wurde schon im 16. Jahrhundert großer Wert auf die musikalische Ausbildung von Mädchen gelegt. Es entstanden die sogenannte Ospedali, Mädchen-Waisenhäuser, wo die Mädchen einen umfangreichen Musikunterricht erhielten. Lehrer und Leiter dieser Schulen waren berühmten Musikpersönlichkeiten. Antonio Vivaldi, Nicola Antonio Porpo-

[2] Walter, Jürgen: Wilhelmine von Bayreuth. Die Lieblingsschwester Friedrichs des Großen. Biographie, München 1981,S. 9f.

ra, Baldassare Galluppi, Carlo Tessarini oder Tommaso Tretta gaben Instrumentalunterricht. Die Mädchen durften in diesen Institutionen sogar „unsittliche“ Instrumente (Näheres im Kapitel 1.9.2.) wie Trompete, Pauke, Fagott, Horn spielen. Diese Mädchenorchester waren europaweit berühmt geworden, ihre Konzerte wurden sogar Ziele von Bildungsreisen.

Charles Burney, der englische Musikwissenschaftler, berichtet während seines Aufenthalts in Venedig von einem Besuch bei dem Konzert von der Musikschule der Mendicanti: *„Es war wirklich merkwürdig, jede Stimme dieses vortrefflichen Konzerts mit Frauenzimmer sowohl besetzt zu sehen als zu hören, die Violinen, Bratschen, Violoncelle, Flügel, Waldhörner, ja gar den Kontraviolon spielten. Die Priorin, eine schon bejahrte Frau, führte sie an; die erste Violine ward von Antonia Cubli von griechischer Herkunft gespielt; den Flügel spielten bald Francesca Rossi, Maestra der Coro, bald aber andre.“*[3]

Obwohl man aus dieser Rezension darauf schließen kann, dass die vortragenden Musikerinnen erwachsene Frauen waren – die „Priorin“ ist sogar eine „bejahrte Frau“ – muss man trotzdem erwähnen, dass die Schülerinnen und Musikerinnen der Ospedali in den meisten Fällen mit der Beendung ihrer Ausbildung und mit dem Verlassen des Waisenhauses ihre musikalische Tätigkeiten beendeten. Als verheiratete Frau war es nicht wünschenswert, dass sie ein Instrument auf professionelle Weise bei öffentlichen Konzerten spielte.

Ein weiterer Punkt, der davon zeugt, dass in Italien die Instrumentalistinnen auch als Kuriosum betrachtet worden sind, ist, dass die jungen Musikerinnen in manchen Fällen hinter einer Sichtschutzwand platziert wurden, um auf die Wahrung ihres Anstandes zu achten.[4] Trotzdem fand man Ausnahmeerscheinungen, sogar in den adeligen Kreisen. Ein weiterer Bericht von Burney ebenfalls in Venedig an der Akademie der Casa Grimani, beschreibt die Begegnung mit Signora Baffa, die eine venezianische Dame aus Adel und eine Cembalospielerin war: *„Man hält sie seit langer Zeit für die beste Flügelspielerin unter dem venezianischen Frauenzimmer; und ich fand, daß sie niedlich, mit vielem Geschmacke und Urteil spielte.“*[5]

---

[3] Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise. Hrsg. von Klemm, Eberhardt. Wilhelmshafen 2003, S. 109.

[4] Vgl. Anette Kreuziger-Herr, Melanie Unseld: Lexikon Musik und Gender. Kassel 2010,S. 288.

[5] Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise. Hrsg. von Klemm, Eberhardt. Wilhelmshafen 2003, S. 103.

In **Deutschland** war die Situation anders. Es war nicht selbstverständlich, dass Frauen in den bürgerlichen Kreisen ein Konzert als Zuhörer besuchten oder gar bei einer Aufführung mitwirkten – berichtet Peter Schleuning in seinem Buch „Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich“. Als Beispiel zitiert er einen Nordhäuser Konzertliebhaber, der so argumentiert: *„Ja! Aber das ist ja allerhand Gesellschaft durch einander, es ist sogar Frauenzimmer dabei!“*[6]

Weiter schreibt Peter Schleuning über die Situation der Musikerinnen im deutschsprachigen Raum, dass „*Die Berner Musikerinnen […] nur 'Bedeckt' im 'verschlossenen apartement' erscheinen [durften]. Diese männliche Angst, die Frauen könnten allein durch ihre körperliche Anwesenheit alles in Frage stellen, durch ihre Hauptgegenstand der Versammlung auf einen anderen, ungeordneten, überblickbaren ablenken, führt manchmal zu gerade absurden, perversen Abwehrvorstellungen.“*[7]

Als primäre Quelle kann man aus den „Musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach“ herauslesen, dass professionelle Musikerinnen eher als ungewöhnlich galten.

„In den Saal ist 'sogar predigern und frauenzimmern ja allen menschen erlaubt hinein zu gehen', berichtet der Herr von Uffenbach 1714 erstaunt aus dem Berner Collegium musicum. Er hebt hervor, dass es 'solche Liberität hier hat'. In dem Saal gibt es ein 'zugeschlossenes apartement der musicanten welches meistentheils deßwegen so verdeckt gemacht ist damit auch die frauenzimmer der statt so liebhaber und meister der music sind dahin gehen können, und sich mit exerciren, so schier alle tag geschieht.'“[8]

Die Tatsache, dass die Frauen beim Konzertauftritt unsichtbar sein mussten – durch Bedeckung oder in einem separaten Raum – zeigt, dass im deutschsprachigen Raum mit der Frage der Musikerinnen konservativer umgegangen wurde als in Italien.

In **Frankreich** wurden die Musikerinnen sogar mit „unsittlichen“ Instrumenten wie die Viola da Gamba selbstverständlicher aufgenommen. *In Lyon 1715 im Konzert der Kaufleute erwähnt er [Herr von Uffenbach] besonders 'zwei und wohlkleidete frauenzimmer so beyde auf der violdagamba sehr accurat und wohl accompagnierten'.“*[9]

---

[6] Schleuning, Peter: Das 18. Jahrhundert, der Bürger erhebt sich. Hamburg 1984, S. 211.
[7] Ebd. S. 212.
[8] Ebd. S. 211.
[9] Preußner, Eberhard: Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a.M. 1712-1716. Kassel 1949, S. 112.

Charles Burney hatte auch eine Begegnung in Paris mit einer Instrumentalistin, mit der Frau Brillon zu Passy:

„*Sie ist eine der größte Spielerinnen auf dem Clavicimbel. Dies Frauenzimmer trägt nicht nur die schwersten Stücke mit großer Genauigkeit, Geschmack und Gefühl vor, sondern spielt auch vortrefflich vom Blatte weg. [...] Ihr Fleiß und Talent sind nicht bloß auf den Flügel eingeschränkt, sie spielt verschiedene andre Instrumente und kennt die Spielart aller gebräuchlichen, welches ihr, wie sie sagte, nötig wäre, um nicht unnatürliche oder unmögliche Sachen für dieselben zu setzen.[...]Verschiedene berühmte deutsche und italienische Komponisten, die sich einige Zeit in Frankreich aufgehalten, haben dieser Dame ihre Werke zugeeignet, z.B. Schobert und Boccherini.*“[10]

Weiter erzählt Charles Burney ausführlich von einer Begegnung mit Marianne Martines in Wien. Darüber werde ich im dritten Kapitel detaillierter berichten.

Da meine Beispiele (Wilhelmine von Bayreuth, Marianne Martines und Maria Theresia Paradis) in den Kapiteln zwei bis vier alle im deutschsprachigen Raum lebten, beschränke ich mich im weiteren Verlauf dieses Kapitels auf die Situation der musizierenden Frauen im deutschsprachigen Raum.

1.3. Bürgerliche und adelige Erziehungsunterschiede

Einen wesentlichen Unterschied können wir zwischen adeligen und bürgerlichen gesellschaftlichen Sitten im 18. Jahrhundert feststellen: während bürgerliche Frauen in der Musizierpraxis mit ganz strengen Regeln zu kämpfen hatten – wie ich das in Kapitel 1.1.7. bei Junkers Abhandlungen detaillierter vorstellen werde – waren die Damen in höfischen Kreisen viel unbelasteter von solchen Vorschriften: „*Ganz deutlich sehen wir [...] in der Musizierpraxis der höfischen Gesellschaft, wo adelige Frauen noch unbelastet von den Kriterien der ˈSchicklichkeitˈ von der Möglichkeit erotischen Ausdrucks und sinnlicher Kontaktaufnahme Gebrauch gemacht haben.*[11]

---

[10] Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise. Hrsg. von Klemm, Eberhardt. Wilhelmshafen 2003, S. 43.

[11] Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. 1. Auflage. Frankfurt a.M., Leipzig 1991, S. 26.

Beispiele dafür sind Primärquellen wie Gemälde und Memoiren, die bezeugen, dass höfische Damen neben den „erlaubten“ Instrumenten wie Cembalo und Laute, häufig auch die „unsittlichen“ Instrumente wie Flöte, Viola da Gamba oder Violine spielten. Juliane Marie, Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel und Königin von Dänemark (1729-1796), spielte zum Beispiel Flöte. Die Tochter von Ludwig dem XV., Prinzessin Henriette Anne von Frankreich, wurde auf einem Bild von Jean-Marc Nattier mit der Bassgambe verewigt. Die Preußenprinzessin Anna Amalia (1723-1787) spielte neben Cembalo und Laute auch Orgel und Flöte, und widmete ihr Leben der Musik[12]. Und nicht zuletzt Wilhelmine von Bayreuth, auf die ich im zweiten Kapitel detaillierter eingehen werde, war eine Cembalistin, Lautenspielerin und sie nahm auch Unterricht im Flöten- und Violinspiel.[13] Dass es z.B. am Wiener Hof eine ganz normale Vergnügung war, dass Männer und Frauen auf unterschiedlichsten Instrumenten gemeinsam musizierten, zeigt uns ein Zitat aus der Musikalischen Realzeitung[14] aus dem Jahr 1789:

„Es kamen [...] der Erzherzog und seine Frau Gemalin, einige Kammerherren und Kammerfrauen mit musikalischen Instrumenten in die Zimmer des Kaisers, welche sie zum Ausdruck ihrer Freude ertönen liesen. Der Prinz spielte die Violin, die Prinzeßin strich den Baß. Die Gräfin von Chanclos schlug die Pauken und die andern von der Gesellschaft hatten gleichfalls ihre ausgetheilten Instrumenten; Dieser musikalische Scherz ergötzte die höchsten Herrschaften ungemein.“

Berechtigt taucht die Frage auf: Waren die höfischen „Schicklichkeiten“ wirklich so viel entspannter? Haben sich die Prinzessinnen und Hofdamen tatsächlich mehr erlauben dürfen als die bürgerlichen Frauen? Oder war das eine Art „trotzige Demonstration“ (Freia Hoffmann), die Wahl ihres Instrumentes eine bewusste Entscheidung gegen die bürgerlichen Konventionen, die Frau in ein fixes Rollenbild hineinzuzwängen?

Meiner Meinung nach liegt die Wahrheit in der Mitte: Natürlich haben sich Frauen, die zur königlichen Familie gehörten, mehr erlauben können. Sie waren häufig auch Herrscherinnen, hatten also ein ganz anderes Selbstbewusstsein als ihre Zeitgenossinnen in bürgerli-

---

[12] Die umfangreiche Musikaliensammlung von Prinzessin Anna Amalia, die Originale und Abschriften von J.S.Bach, Händel, Palestrina, usw. erhält, befindet sich heute in der Berliner Amalien-Bibliothek, und ist von großer Beduetung. Prinzessin Anna Amalia und ihr Hofmusiker und ehemaliger Bach-Schüler, Johann Philipp Kirnberger, engagierten sich gemeinsam für den Erhalt der Werke von J.S.Bach, indem sie Salon Konzerte veranstalteten, bei denen Bach’s Werke aufgeführt wurden. Einige Werke von Carl Philipp Emanuel Bach haben wir auch der Prinzessin zu verdanken: er widmete seiner Mäzenin sechs Orgelsonaten und Sechs Sonaten fürs Clavier.

[13] Ebd. S. 26f.

[14] Musikalische Realzeitung II. 1789, Sp. 39f.

chen Kreisen, die häufig „nur“ als Hausfrauen, Mütter und Gastgeberinnen bei repräsentativen Familienereignissen tätig waren.

1.4. Motivation zum Instrumentenspiel

Wie ich schon in dem ersten Absatz erwähnt habe, war die Bildung im 18. Jahrhundert in beiden gesellschaftlichen Schichten ein starkes Repräsentationsmittel. Trotzdem kann man unterschiedliche Ambitionen feststellen, warum Frauen sich intensiver mit der Musik beschäftigten. An den drei Beispielpersonen, die ich in den folgenden Kapiteln näher vorstellen werde, wird man diese Beweggründe gut nachvollziehen können.

1.4.1. Adelige Frauen am Hof

Kulturpolitik war ein wesentlicher Punkt der Repräsentation an den Höfen im 17. und 18. Jahrhundert. Es war die Blütezeit der Oper. Die Oper hatte damals nicht nur die Aufgabe, der Hofgesellschaft Vergnügen zu bieten, sondern war auch ein Mittel der Macht: Die Opera Seria war ein Spiegelbild von höfischen und politischen Geschehnissen. Dass sich herrschende Frauen wie Königinnen, Prinzessinnen, Gräfinnen intensiv mit der Kunst und deren unterschiedlichen Ausprägungen beschäftigten, kann ein Ausdruck ihrer Macht sein. Sie ließen prachtvolle Opernhäuser bauen, kostspielige Opernvorstellungen veranstalten sowie ausgezeichnete Musiker und Sänger in ihre Hofkapelle engagieren.

Musikbezogenes kulturelles Handeln adeliger Frauen war nicht ungewöhnlich: Sie erlernten und spielten Instrumente, sangen, gaben Werke in Auftrag oder komponierten selbst, empfahlen oder rekrutierten Musiker. Wenn sie aber das Musikleben des Hofes selber gestalten konnten, indem sie bei Hofkonzerten mitspielten oder bei den Opernaufführungen mitsangen oder die Musik gar selbst komponierten, war das nicht nur ein Vorteil für die Hofpräsentation, sondern auch eine nachhaltige Prägung der Kultur.

Als Beispiel berichtet Susanne Rode-Breymann in ihrem Artikel „Höfe als Orte der Musik – Komponierende Fürstinnen und andere „musicallische Weibspersonen“ dass am Wiener Hof „*ein kulturelles Handeln stattfand, das ohne musikalische Kenntnisse nicht denkbar ist, und die wuchsen – nicht genau greifbar – beim Musizieren in den Innenräumen der Höfe: Claudia Felicitas,[römisch deutsche Kaiserin] so wird berichtet, habe gesungen*

und 'auf Instrumenten wohl' gespielt. Für Eleonore Magdalena [Kaiserin des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation] ist überliefert, dass sie zusammen mit dem Kaiser musizierte.“ [15]

Ein professionelles Betreiben von Musizieren hat das höfische Etikett jedoch nicht erlaubt.

1.4.2. Musikerinnen aus dem niederen Adel

Frauen mit adeliger Abstammung, die häufig am Hof an den verschiedenen Festivitäten teilnahmen, aber vielleicht nicht am Hof, sondern in der Stadt gelebt hatten, hatten sicherlich nicht so einen kulturpolitischen Einfluss wie ihre Herrscherinnen. Ihre musikalischen Aktivitäten dienten eher der Kontaktpflege zur herrschenden Familie und der Repräsentation:

„*Ein wichtiger Bestandteil des höfischen Alltags der Hoffräulein, wenn auch wohl keine regelrechte Amtspflicht, war die aktive Teilnahmen an höfischen Ballett- und Komödienaufführungen. Natürlich partizipierten die Fräulein dabei teilweise als Zuschauerinnen im [...] Sinne des repräsentativen Gefolges der Kaiserin. Sehr häufig traten jedoch mehrere oder sogar alle von ihnen in derartigen Aufführungen als Akteurinnen in Erscheinung, und zwar sowohl im internen, nur der Kaiserfamilie und deren engster Umgebung zugänglichen Kreis wie in einer gewissen höfischen Öffentlichkeit, beispielweise bei der festlichen Ausgestaltung von Krönungs- oder Hochzeitsfeierlichkeiten.“*[16]

Ein anderer Ort, wo Frauen von niederem Adel von ihrem musikalischen Können profitieren konnten, war die Salonmusik. Der wesentliche Unterschied zwischen der „Kammer“ der Hocharistokratie – von der man die Kammermusik ableiten kann – und den Salons der „zweiter Gesellschaft“ war, dass hocharistokratischen Gesellschaftsereignisse immer für geschlossene Gesellschaften veranstaltet wurden, das Zusammentreffen des „niederen“ Adels und des gehobenen Bürgertum war hingegen offen für alle. Dieses Zusammentreffen von Kunstliebhabern war auch eine gute Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen und familiäre oder geschäftliche Beziehungen zu pflegen. An solchen Orten hatten auch aufstrebende Komponisten die Möglichkeit ihre Musik vorzustellen. Näher werde ich

---

[15] In:Rode-Breymann, Susanne / Tumat, Antje (Hg.): Der Hof. Ort kulturellen Handels von Frauen in der frühen Neuzeit. Bd. 12. Köln 2013, S.57

[16] Katrin Keller: Hofdamen, Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2005, S. 105.

darauf im dritten Kapitel bei den Salonkonzerten von Marianne Martines eingehen. Ein Auftritt im öffentlichen Rahmen, also bei den immer beliebteren Veranstaltungen, wie die „Concert Spirituel“ in Frankreich oder den von der „Tonkünstler-Sozietät“ organisierten Wohltätigkeitskonzerten in Wien waren nicht möglich.

1.4.3. Bürgerliche Frauen

Mit der Entwicklung des Bildungsbürgertums, welches sich in Italien schon im 17. Jahrhundert und im deutschsprachigen Raum im 18. Jahrhundert ausbreitete, wollten die Bürger auch ein Teil der geistlichen und weltlichen Musikkultur sein. Die musikalische Ausbildung war nun ein fester Bestandteil der bürgerlichen Erziehung. Für einen künstlerisch interessierten Kreis bildeten sich im 17. Jahrhundert in Paris die sogenannten Salons. Wie man im *Lexikon für Musik und Gender* nachlesen kann, wurde das Salonleben *„von Damen aus der Aristokratie und einflussreichen Bürgerfamilien ins Leben gerufen, und waren im 18. Jahrhundert Treffpunkt der gesellschaftlichen Elite. Deutschsprachige Salons erlebten ihre erste Hochblüte in der Zeit der Aufklärung. Sie entwickelten eine spezielle Form der Gastlichkeit, in deren Zentrum die geistvolle Konversation stand. Die Gespräche kreisten um Zeitfragen aus Kunst, Politik und Wissenschaft und waren flankiert von literarischen Vorträgen und anspruchsvollen Musikdarbietungen.“*[17]

Indem auch die bürgerlichen Familien das aristokratische Kulturmuster der Salonmusik sehr stark pflegten, entstand ein Übergang zwischen diesen zwei gesellschaftlichen Schichten. Die Aufgabe der Organisation solcher Ereignisse wurde in erster Linie der bürgerlichen Frau überlassen. Einen besonders guten Eindruck erweckte die Frau, die nicht nur als Gastgeberin tätig war, sondern auch als aktive Darstellerin auftrat.

Als sich die Salonmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem eigenen Markt entwickelte, entdeckten auch Komponisten, dass es eine große Nachfrage gab und komponierten Werke, die ausdrücklich „für das Frauenzimmer“ bestimmt waren, wie z.B. Carl Philipp Emanuel Bachs „Six Sonates pour le clavecin á l'usage des dames“ (1770).

Bürgerliche Frauen hatten in seltenen Fällen im Gegensatz zu ihren adeligen Zeitgenossinnen die Möglichkeit, Musik professionell zu betreiben und damit auch Geld zu verdie-

[17] Kreuziger-Herr, Anette / Unseld, Melanie (Hrsg.): Lexikon für Musik und Gender. Kassel 2010, S. 417.

nen, allerdings mussten sie mit *„Einbußen des Sozialprestiges“*[18] rechnen. Im vierten Kapitel werde ich auf eine Ausnahmeerscheinung, nämlich die Klaviervirtuosin Maria Theresia Paradis, näher eingehen.

1.5. Frauen in der Kindheit – weibliche Wunderkinder

Über das „Geschäft“ mit den Wunderkindern, die wir im zweiten Hälften des 18. Jahrhunderts nur vereinzelt und im 19. Jahrhundert immer häufiger vorfinden, befasste sich weitgehend Freia Hoffmann in ihrem Artikel: *Miniatur-Virtuosinnen, Amoretten und Engel*, der 1984 in der Neuen Zeitschrift für Musik erschienen ist. Was waren die Beweggründe damals – und heute auch noch – Kinder auf die Bühne zu sehen? Es war die Sensation! Dass diese *„Miniaturausgaben von Erwachsenen“* (Freia Hoffmann), dazu fähig waren, das zu produzieren, was normalerweise Erwachsene können, hat großes Interesse und Erstaunen ausgelöst. Man könnte es eher mit einer Zirkusproduktion vergleichen. Besonders erfolgreich waren die Auftritte von Geschwistern (wie die Mozart-Geschwister) oder von Kindern mit einer körperlichen Behinderung (z.B. Blindheit). Dass durch die anstrengenden Reisen und Auftritte die Kinder womöglich körperliche oder psychische Schäden erlitten, kümmerte niemanden. Kinderarbeit war im 18. Jahrhundert ganz normal. Oft haben die Kinder mit ihren Auftritten – besonders bei den Geschwistern – die ganze Familie ernährt. Die erste berühmte bürgerliche Pianistin war Maria Anna Mozart (Nannerl), die aber als erwachsene Frau nicht mehr auftrat. Weitere Zeitgenossinnen von ihr als Kindervirtuosen waren z.B. Gertrud Elisabeth Schmeling, die als Geigerin konzertierte und als Erwachsene eine europaweit gefeierte, unter dem Namen Mara berühmt gewordene Sängerin war.

Die erste öffentlich auftretende Flötistin im deutschsprachigen Raum Fraulein Becker (Vorname unbekannt) war ebenfalls ein Kind: Die Tochter eines Magdeburger Militärmusikers, die 1782 ein Flötenkonzert *„ganz artig gespielt, und die schnellsten Passagen rein und deutlich heraus bringt“*[19]. Wie man sieht, bei den Kindervirtuosen war es möglich, nicht nur für Buben, sondern auch für Mädchen, und auch mit „unsittlichen“ Instrumenten (siehe Kapitel 1.9.2) aufzutreten. Der Grund dafür war, dass Kinder als *„geschlechtsneu-*

---

[18] Hoffmann, Freia: Miniatur-Virtuosinnen, Amoretten und Engel. Weibliche Wunderkinder im frühen Bürgertum. In: Neue Zeitschrift für Musik 1984, S.11

[19] Magazin der Musik. Hrsg.: Carl Friedrich Cramer, Bd. I, Hamburg 1783, S. 177.

tral, als unsexuell" (Freia Hoffmann) galten. Kinder verkörperten die Unschuld, wurden in weiß gekleidet und wurden häufig wegen ihrer „überirdischen" Fähigkeiten mit Engeln verglichen. Kaum kamen sie in die Pubertät, mussten die Virtuosinnen laut gesellschaftlichem Sittenkodex mit ihrer musikalischen Tätigkeit aufhören.

1.6. Beziehung zum Körper

Einen starken Einfluss hatten beim Instrumentenspiel die Geschlechterfrage und die Beziehung des Menschen zum eigenen Körper. Freia Hoffman zeigt in ihrem Artikel „Klang und Geschlecht" den Zusammenhang zwischen instrumentaler Klangerzeugung und Geschlecht:

„*Für jeden Menschen, der aktiv mit Musik umgeht, entsteht der erst Kontakt zu Klingendem über Stimme und Instrument; hier werden Gefühle entfaltet, Ausdrucksmittel entwickelt, wird Handwerkzeug erworben. Der Umgang mit Stimme und Musikinstrument ist eine Grundvoraussetzung für praktischen und theoretischen Umgang mit Musik. Gleichzeitig ist dieser Umgang auch elementar in dem Sinn, daß der Körper selbst zum Instrument wird, oder daß er ein Musikinstrument durch Atem oder Bewegung zum Klingen bringt. Die Geschichte unserer weiblicher Musikpraxis wäre also auch beschreibbar als ein Kapitel weiblicher Körpergeschichte."*[20]

1.6.1. Die körperliche Haltung

In der bürgerlichen Kultur in der zweiten Hälfe des 18. Jahrhunderts wurde großer Wert auf die optische Erscheinung der musizierenden Frau gelegt. Die bürgerliche Ideologie mahnte zwar auch die Männer, von unnötigen Grimassen oder großen Armbewegungen beim Instrumentenspiel Abstand zu nehmen, aber auffallend viel Wert legte sie auf die *„Entsinnlichung des Instrumentalspiels"* [21] bei Frauen. Die wichtigsten Anforderungen der bürgerlichen Frau waren Schönheit und Anmut. In der Körpersprache konnten diese Eigenschaften mit *„graziöser Sitzhaltung, geschlossenen Beinen, leicht geneigten Kopf*

---

[20] Hoffmann, Freia: Klang und Geschlecht. Instrumentalpraxis von Frauen in der Ideologie des frühen Bürgertums. In: Neue Zeitschrift für Musik 1984. H. 12, S. 11-16.
[21] Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt a.M., Leipzig 1991, S. 39.

und ein anmutiger Gesichtsausdruck“ [22] zum Ausdruck gebracht werden. Hektische Armbewegungen, die beim Spielen einer Geige notwendig sind, oder eine gespreizte Beinhaltung, die beim Cellospiel benötigt wird, widersprachen für eine Dame absolut der Etikette: *„Die Arme sollten anliegen und sich möglichst wenig bewegen, die Hände sollten anmutig in die Tasten oder Saiten greifen, und das Gesicht sollte einen freundlich entspannten Ausdruck haben.“*[23] In der musikalischen Interpretation wurde von einer Frau weder allzu viel Ausdruck noch Virtuosität verlangt, was in dieser „bewegungslosen“ Haltung auch schwer möglich gewesen wäre.

Ein weiteres Ausdrucksmittel in der weiblichen Körpersprache war die schöne Handhaltung und eine elegante Handbewegung. Viele Maler wurden von einer schönen weiblichen Hand an den schwarzen Tasten eines Spinetts oder am schwarzen Ebenholz-Griffbrett einer Laute inspiriert, um die vorteilhafte Handhaltung zum Ausdruck zu bringen.

1.6.2. Die Bewegung

„Der Stand des Weibes ist Ruhe“[24] – das weibliche Körperideal war also die Bewegungslosigkeit. Anders als heute war im 18. Jahrhundert das „sich Bewegen“ nur eine Notwendigkeit. Chic war es eher, feierlich und langsam zu gehen oder zu „posieren“, also eine anmutige Haltung einzunehmen und still zu sitzen. Um die Bewegungslosigkeit und die richtige Haltung zu trainieren, wurden spezielle Geräte erfunden, mit denen man beim Üben von Klavier oder Harfe den Körper disziplinieren konnte.

---

[22] Ebd. S. 42.
[23] Hoffmann, Freia: Die Instrumentalistin und der herrschende Blick. In: Einblicke. Universität Oldenburg. Nr. 8 / Okt. 1988, S.17
[24] Carl Ludwig Junker: Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens. In: Musikalischer und Künstler-Almanach 1783.

Abb.: J. Delpech: Säule als Gegengewicht zum Studium des Klaviers, der Harfe, des Zeichens, usw.[25]

„Ein Körper, der auf dieser Weise bewegungslos diszipliniert war, erfüllte beim Musizieren zwei bürgerliche Idealforderungen: die Forderung nach vornehmer Ruhe, verbunden mit weiblicher Anmut, und die Forderung nach 'Indrustiosität'; also nach fleißiger, geduldiger Tätigkeit.“[26]

1.7. Junkers Abhandlung: Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens

Die Geschichte der Instrumentalistinnen im 18. Jahrhundert ist ein Thema, dem nur schwer nachzugehen ist. Der Grund dafür ist, dass in den zeitgenössischen Quellen die „Problematik“ Musikerinnen nicht öffentlich behandelt wird, die „Sittlichkeiten“ einer musizierenden Frau werden nicht thematisiert. Es gibt zwar einige Abhandlungen darüber, wie sich eine Frau zu verhalten hat, wie z.B. von Joachim Heinrich Campe „Vaeterlicher Rath für meine Tochter“ (1789) oder von Johann Christoph Weigel „Musikalischen Theatrum“ (um 1720), die die geschlechtsspezifische Zuschreibung eines Instrumentes andeutet. Wirklich detailliert beschreibt **Carl Ludwig Junker** das Thema in seiner Abhandlung „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, die 1783 anonym im Musikalischen und Künstler-Almanach erschien.

---

[25] Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt a.M., Leipzig 1991, S. 46.
[26] Ebd.

Der Komponist, Flötist, Schriftsteller und Pfarrer C.L. Junker (1748-1797) wirkte ab 1777 in Heidesheim einerseits als Lehrer im Heidesheimer Philantropin, anderseits als Flötist bei den Hofkonzerten. Er war Herausgeber des Musikalischen und Künstler-Almanachs. Junkers Abhandlung basiert auf drei Themen, die aus seiner Sicht das Spiel gewisser Instrumente durch eine Frau unsittlich machte.

1.7.1. Die Problematik der Kleidung

„In dem ersten Fall also, wenn zwischen dem Mechanismus des Instruments, oder der Art der Behandlung die es erfordert, und zwischen der eigenen Kleidertracht des zweyten Geschlechts, kein Verhältniß ist, – wird das Spiel komisch.“[27]

Um zu verstehen, warum die Kleidung für Frauen ein Hindernis sein konnte, gewisse Instrumente zu spielen, müssen wir uns mit der Kleidermode des 18. Jahrhunderts befassen: Junker nimmt die höfische Mode als Beispiel, die aber bürgerliche Frauen zu besonderen Anlässen auch getragen haben.

Ein Merkmal der höfischen Rokoko-Damenkleidung war der ovale Reifrock. Der diente dazu, dass die eng geschnürte Taille zierlicher wirkte. Eine Variante des Reifrocks waren die sogenannten *Poschen*, bei der die Hüften durch Gestelle vergrößert wurden. Die Ausdehnung in die Breite nahm mit der Zeit solche Ausmaße an, dass die Damen nur mehr seitlich durch die Tür gehen konnten.

Eine weitere Kleidungsmode waren die großen Manschetten.

Eine andere Modeerscheinung war die sogenannte *Fontange.* Fontange war eine Art Verzierung der Frisur, wo die Haare mit reichlich geschmückten Schleifen, Diamanten und Perlen aufgetürmt wurden. Junker schreibt weiter:

„Wenn wir ein Frauenzimmer, die Violin oder das Horn, oder den Baß, spielen sehen, so empfinden wir ein gewisses Gefühl des Unschicklichen, das, wie mir dünkt, den Eindruck des vorgetragenen Stükks selbst schwächt;... Und ich behaupte, es giebt gewisse Instrumente, die sich für jene eigenen Moden nicht schicken. Es kommt uns also lächerlich für, wenn wir ein Frauenzimmer im Poschen, noch schlimmer allenfalls im Reifrock, am großen Violon erblicken; lächerlich, wenn wir sie, in großen, hin und her fliegenden Mann-

[27] Junker, Carl Ludwig: Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens. In: Musikalischer und Künstler-Almanach 1783.

schetten die Violin – lächerlich, wenn wir sie, in hoher Fontange, das Horn, blasen sehen.“[28]

Als einzig akzeptable Lösung für eine Violine spielende Frau wurde von Junker 1783 vorgeschlagen (die aber schon 1755 die Violinvirtuosin Gertrud Elisabeth Schmeling praktizierte): die Frau soll beim Geigenspielen ein „Amazonenhabit“ – also eine Kleidung der adeligen Reiterinnen – tragen, um dem Bild des Mannes zu ähneln und um die Ablenkungen, welche ein Frauenkleid hervorrufen könnte, wie z.B. herumfliegende Manschetten oder ein tief geschnittenes Dekolletee, zu vermeiden.

1.7.2. Die „Intonation des Instruments“

Wenn Junker von Intonation spricht, sollte man dabei nicht an die Intonation aus der heutigen Sicht denken, sondern eher an Lautstärke, schnelle, wilde Passagen, starke emotionale Ausdrücke, die in der Zeit, wo nach dem Motto „Der Stand des Weibes ist Ruhe“ von der Frau Zurückhaltung, Bescheidenheit, Keuschheit verlangt wurde, als unmöglich erschienen:

„Im zweytem, wenn die Intonation des Instruments, dem eigenen leisen Ton, und der Stimmung dieses Geschlechts nicht entspricht, - unwahrscheinlich – unnatürlich.“ Dieses Gefühl von Unnatürlichen kann entstehen, *„wenn die Natur des Instruments, mit dem anerkannten Charakter der weiblichen Schwäche, nicht in Verbindung steht“.*[29]

Laut Junker assoziiert man mit gewissen Instrumentenklängen unweigerlich Bilder wie z.B. Krieg bei der Trompete und Pauke oder Jagd beim Waldhorn. Zu solchen männlichen Tätigkeiten sollten Frauen nicht einmal in so einen entfernten Zusammenhang wie einer klanglichen Assoziation gebracht werden.

„Es giebt Instrumente, von denen sich dies behaupten läßt, theils in Absicht der Art des Tons, theils in Absicht der Summe der Schals, theils in Absicht der Nebenideen, die sie in der Seele gleichzeitig erwecken können. Zum Beyspiel: Trompete, Pauken – sind sie nicht eigentlich Kriegsinstrumente? Können sie also nicht sehr natürlich beym Gefühl ihres Schalls, die Nebenidee desselben erwecken? Und wenn sie das können, muß die Seele

[28] Ebd.

[29] Ebd.

denn nicht die Unschicklichkeit fühlen, die zwischen der Natur des Instruments, und der Spielenden herrscht?"[30]

Zusätzlich fand es Junker unpassend und unschicklich, wenn eine Dame ein Instrument spielte, welches vom Charakter her eher kräftig, laut und männlich klingt, und nicht weich, zart und weiblich. Diese Feststellung geht eigentlich über die Zuordnung der Instrumente hinaus: Die schickliche Dame sollte darauf achten, dass sie sogar beim Klavierspielen immer die weibliche Natur befolge – sprich nicht zu laut und nicht zu kraftvoll oder zu virtuos spiele.

1.7.3. Die Frage der Stellung und Lage des Körpers

Dieser Punkt setzt sich mit der körperlichen Haltung beim Instrumentenspiel auseinander, die ich im Kapitel 1.6.1. bereits detailliert beschrieben habe:

„Das Gefühl des Unschicklichen kann entspringen, aus der Dißproportion, die zwischen der lokalen Stellung des Körpers, und dem eigentlichen Dekorum herrscht: Wieder nur ein Fall, der auf das zweyte Geschlecht paßt. Gewisse Instrumente erfordern also eine solche Stellung, und Lage des Körpers, die sich mit den Begriffen, des sittlichen Anstandes nicht genau verträgt; Denn sie erwecken […] in der Seele gewisse Bilder, und Nebenideen, die den Wohlstand nicht begünstigen. Ich denke verständlich zu werden, wenn ich den Fall, durch ein Beispiel erläuchtere, ob ich gleich den Leser werde hinzudenken lassen müssen. Ein Frauenzimmer spielt das Violoncell. Sie kann hiebey zwey Uebelstände nicht vermeiden. Das Ueberhangen des Oberleibs, wenn sie hoch (nahe am Steg) spielt, und also das Pressen der Brust; und denn eine solche Lage der Füße, die für tausende Bilder erwecken, die sie nicht erwecken sollten; sed sapienti sat."[31]

Nicht nur in der damaligen Zeit galt es als die anstößigste Haltung für die Frau, die Beine zu öffnen. Man braucht nur an den Damensitz beim Reiten denken, der erst Anfang des 20. Jahrhunderts aufgegeben wurde. Also man könnte sagen, dass das Violoncellospiel für eine Frau beinahe verboten war. Wobei das Cellospiel nicht nur wegen der geöffneten Beinstellung als unanständig galt, sondern auch wegen des „*Ueberhängen[s] des Oberleibs*". Erst im 19. Jahrhundert wagt es Lise Cristiani (1827-1853), als Cellovirtuosin auf-

[30] Ebd.
[31] Ebd.

zutreten. Sie löst die Problematik der Haltung mit geschickt geschneiderter Kleidung, die alles verhüllt.

Eine sehr zutreffende Zusammenfassung von Junkers Abhandlung können wir in Freia Hoffmanns Artikel „Klang und Geschlecht“ lesen:

„Das Fazit der Abhandlung 'Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielers' heißt: Frauen dürfen nur Instrumente spielen, die möglichst weiblich und zart klingen und sparsame Körperbewegungen erfordern. Die Beine müssen geschlossen bleiben, der Oberkörper ruhig; die Arme dürfen keine heftigen Bewegungen machen. Was in diesem Text nicht angesprochen wird, ergibt sich zusätzlich aus dem mimischen Ideal des Bürgertums: Das Gesicht einer Frau hat möglichst unbewegt und schön auszusehen – es entfallen somit alle Blasinstrumente. Was bleibt, sind tatsächlich nur körperferne Instrumente: das Klavier, die Harfe, die Gitarre, die Laute, die Zither und die Glasharmonika.“[32]

1.8. Kritik an Junker

Carl Ludwig Junker hat in seinen Abhandlungen etwas ausgesprochen, was die Allgemeinheit befürwortete: Die bürgerliche Gesellschaft teilte seine Erwartungen gegenüber den „vollkommenen Frauenzimmern“.

Umso wichtiger ist es, die einzige Ausnahme zu erwähnen, die sich die Junker‘schen Abhandlungen stellte. Der Verfasser hieß **Hans Adolf Friedrich von Eschstruth** und seine Replik auf „Das Kostüm des Frauenzimmer Spielens“ erschien 1784 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Musikalischen Bibliothek für Künstler und Liebhaber“.

Hans Adolf Friedrich von Eschstruth wurde 1756 in Homberg geboren und starb 1792 in Kassel. Er war Jurist und hatte ein leidenschaftliches Interesse an der Musik und Komposition. Während seiner Anstellung als Assessor der Regierung und später als Justizrat in Marburg (1776-1786) war er Herausgeber und Verfasser zahlreicher musikwissenschaftlicher und musikkritischer Artikel. In seiner Replik reagiert er mit einer scharfen Kritik auf Junkers Theorien: Er meint, dass nicht die Instrumentalistinnen mit ihrer Darstellung *„wollüstige Ideen“* in uns erwecken, sondern dass der Zuhörer diese Phantasien in sich trägt:

---

[32] Hoffmann, Freia: Klang und Geschlecht. Instrumentalpraxis von Frauen in der Ideologie des frühen Bürgertums. In: Neue Zeitschrift für Musik 1984. H. 12, S. 11-16.

„Wessen sitliches Gefül durch die Wollust erst so erstikt ist, daß er während der Musik iren [ihren] Eingebungen nachhängt, der wird bei ser vilen unschuldigen Gegenständen Arges in seinem Herzen denken; selbst beim Gottesdinst und gebät werden sich seine wollüstige Ideen einmischen, und di Andacht stören.“[33]

Eschstruth nutzte die Gelegenheit, nicht nur dezidiert auf die Abhandlung von Junker zu reagieren, sondern mit seinem Artikel auch eine heftige Kritik an höfischer Kleidermode zu üben:

„Es ist warlich lächerlich, wenn man es mit kaltem Blute und gesundem Menschen-Verstand erwägt, daß der feinere Teil des schönen Geschlechts durch Pochen und Reifröcke di Hüfte zu seiner grössten Unbequemlichkeit noch einmal so breit macht, als der weise Schöpfer gewollt hat; unsinnig der Gedanke seinem bessern Wuchs durch steife Schnürbrüste eine kegelförmige Figur zu geben, und sich dadurch unglückliche Wochenbette, siche Körper und frühen Tod zuzuzihen; törigt virtels Ellen hohe Absätze unter di Schue befestigen zu lassen, um desto leichter zu fallen und die Hälse zu brechen; abgeschmackt und unverzeihlich daß der sogenannte stärkere Teil (das männliche Geschlecht) z.B. das Har entweder in ein närrisch Beutelchen zwängt, oder ihm die Form eines bald grosen bald kleinen Mäuse- und Rattenschwanzes gibt; auffallend, ungesund und lästig daß sich diejenigen mit vilen Umständen, Zeitverlust und Koste iren Kopf mit Stärke, Mel (Poudre) und Schweinefett einsalben und gleich einer breternen Wand ausweißen und übertünchen lassen, denen Gott und die Natur ein schönfarbiges, dem Gesichte, Bart und Augenbraunen angepaßtes Har gegeben hatte.“

Was die anderen Punkte von Junkers Abhandlungen betrifft, wie die Maßstäbe des sittlichen Anstandes, ist Eschstruth ähnlicher Meinung, aber er versucht durch seine Forderung eine Kompromisslösung zu finden, dass die Frauen neben den „sittlichen Instrumenten“ auch Flöte, Spitzharfe, Mandoline und Violine spielen dürften.

1.9. Instrumente

Nach der Abhandlung von Junker können wir also die Instrumente in zwei Kategorien einteilen: Die, die für die Frauen geeignet waren, und die, die von Frauen aus den Grün-

[33] Eschstruth, Hans Adolf Friedrich von: Replik auf „Das Kostüm des Frauenzimmer Spielens“. In: Musikalischen Bibliothek für Künstler und Liebhaber 1784, S. 83.

den, die ich in dem vorigen Kapitel aufgezeigt habe, eher nicht gespielt werden sollten. Er nennt sie die „sittlichen“ und die „unsittlichen“ Instrumente.

1.9.1. Sittliche Instrumente

Nach dem gründlichen Studium bürgerlicher Ideale im 18. Jahrhundert, welche Junkers Abhandlung zusammenfasst, kann man also festlegen, dass es der bürgerlichen Frau erlaubt war, Instrumente wie Klavier (also jede Art von Tasteninstrument wie Cembalo, Spinett, Pianoforte), Harfe, Gitarre, Laute und die Glasharmonika zu spielen. Die Glasharmonika wurde sogar fast ausschließlich für Frauen privilegiert. Diese Instrumente ermöglichten, die Anforderungen des bürgerlichen Ideals bezüglich Haltung und Bewegungslosigkeit zu erfüllen.

Das Klavier galt zusätzlich als *„ausgesprochenes Familien-Instrument“* (Freia Hoffmann). Man konnte es bei den Hauskonzerten, bei der musikalischen Erziehung der Kinder und bei der musikalischen Unterhaltung der Familie gut verwenden. Da das Klavier und die Harfe die teuersten Instrumente waren, spiegelten sie auch den bürgerlichen Wohlstand der Familie wider.

Eine Klavier spielende Frau konnte sich mit einer Sololiteratur selbst vergnügen, eine Ergänzung zu Kammermusik oder gar für größer besetzte Ensembles war nicht notwendig. Die anderen Instrumente wie die Harfe, Gitarre und Laute waren alle Begleitinstrumente, wo sich die Damen beim Singen selbst begleiten konnten oder ein Melodieinstrument unterstützten. Die „Begleitrolle“ passte ebenfalls sehr gut in dem Frauenbild, welches besagte, dass die Frauen eher zurückhaltender und ausdrucksärmer musizieren sollten.

1.9.2. Unsittliche Instrumente

Unsittliche Instrumente waren Instrumente, die nicht die weiblichen Eigenschaften wie Weichheit, Schwäche oder Intimität ausdrückten, die weitere Kammermusikpartner erforderten oder wegen der Kleidung oder Haltung für eine Frau nicht geeignet waren. Unter diesem Aspekte sollte die bürgerliche Frau alle Arten von Militärinstrumenten (Trompete, Pauke, Horn), wegen der „Grimassen“ alle Arten von Blasinstrumenten, und wegen der Haltung alle Arten von Streichinstrumenten nicht spielen.

Zwischen 1750 und 1850 hielten sich 90 Prozent der im deutschsprachigen Raum namentlich erwähnten Musikerinnen an diese Vorgaben und spielten „nur“ Klavier, Harfe, Gitarre, Laute oder Glasharmonika.

Abb.: George Woodward: Savoyards of fashion – or the Musical Mania of 1799

In dieser Abbildung von George Woodward (1799) wurden Frauen gesellschaftspolitisch karikiert, die sich für Themen engagierten, die als unweiblich galten – so z.B. Militärinstrumente zu spielen.

2. Kapitel: Wilhelmine von Bayreuth

Im ersten Kapitel wurde näher darauf eingegangen, wie die Situation für Instrumentalistinnen im 18. Jahrhundert war. Man kann feststellen, dass die Musikerinnen je nach Nation und gesellschaftlicher Schicht unterschiedlich wahrgenommen wurden.
Die folgenden Kapitel konzentrieren sich ausschließlich auf den deutschsprachigen Raum, darunter einerseits den Berliner und Bayreuther Hof und anderseits Wien.
Die Richtigkeit der Thesen des ersten Kapitels lässt sich beispielhaft am Leben und Wirken der drei Musikerinnen – Wilhelmine von Bayreuth, Marianne Martines und Maria Theresia Paradis – gut ablesen.
Was die drei Künstlerinnen verbindet, ist die Tatsache, dass sie in einer Zeit lebten, wo Frauen in der Musikszene nur begrenzte Möglichkeiten hatten: sei es in der Instrumentenwahl, den Auftrittsmöglichkeiten oder bei der Anerkennung ihres Könnens durch zeitgenössischen Kollegen. Besonders Marianne Martines und Maria Theresia Paradis zeigten in ihren musikalischen Tätigkeiten Pionierleistungen, auf die ich noch später eingehen werde. Alle drei Persönlichkeiten waren nicht nur Instrumentenspielerinnen, sondern komponierten auch. Besonders Marianne Martines ist hauptsächlich durch ihre kompositorische Tätigkeit berühmt geworden.
Die drei Musikerinnen werden in der folgenden Kapitel aber hauptsächlich aus der Sicht der Instrumentalistinnen untersucht.
Was die drei Frauen unterscheidet, sind ihre Herkunft bzw. ihr Platz in der gesellschaftlichen Rangordnung: Wilhelmine von Bayreuth, die Prinzessin und spätere Markgräfin stammt aus einer aristokratischen Familie, Marianne Martines aus einer niederen Adelsfamilie und Maria Theresia Paradis aus einer bürgerlichen Familie. Durch diesen Vergleich wird man einen Einblick bekommen, welche Möglichkeiten sie als Musikerinnen hatten. Man kann auf jeden Fall bemerken, dass sie alle über außergewöhnlichen Mut, Durchsetzungsvermögen und den Willen verfügten, in dieser Zeit als Künstlerinnen tätig zu sein.

2.1. Biographie

Wie würde man sich eine Kindheit an einem königlichen Hof im 18. Jahrhundert vorstellen? Geborgenheit unter der Obhut der Eltern und Erzieher, kindgerechte Ausbildung? Nein, das alles gab es in der preußischen Königsfamilie nicht. Diese Begriffe und Lebensformen entwickelten sich erst Ende des 18. Jahrhunderts in den bürgerlichen Familien. Am

Anfang des 18. Jahrhunderts waren die Kinder in den adeligen und königlichen Familien Mittel zu ökonomischen Zwecken: Nämlich den Familienbesitz zu erhalten und zu vermehren. Für die Mädchen hieß das: angemessen bzw. standesgemäß zu heiraten. Sie hatten schon von klein auf Repräsentationspflichten zu erfüllen. So war es auch unter der Regierung von Friedrich I. am preußischen Hof in Berlin.

Sophie Dorothea von Preußen, geb. Prinzessin von Hannover (1687-1757) und Gattin von Friedrich Wilhelm I. König von Preußen (1688-1740), brachte vierzehn Kinder zur Welt, von denen nur zehn die frühe Kindheit überlebten.

Auf die Geburt ihres zweitältesten Kindes Wilhelmine (das erste Kind starb im Säuglingsalter), reagierten die Eltern mit Enttäuschung: Sie hatten sich einen Kronprinzen erhofft. Wilhelmine erinnerte sich später in ihren Memoiren so: *„Die Kronprinzessin gebar am 3. Juli 1709 eine Prinzessin, die sehr ungnädig empfangen wurde, da alles leidenschaftlich einen Prinzen wünschte. Diese Tochter ist meine Wenigkeit.“*[34]

Unter diesen Umständen war ihre Kindheit von Anfang an dazu prädestiniert, dass es zwischen den Eltern und ihr viele Reibungen und Spannungen gab. Abgesehen davon waren beide Eltern – also Friedrich I. und Sophie Dorothea – keine einfachen Persönlichkeiten.

Der Vater, der „Soldatenkönig“, verlangte von seiner Familie wie von seinem Volk absoluten Gehorsam. Kamen seine Nachkommen seinen Forderungen nicht nach, geriet er in Wutanfällen und Jähzorn. Er bestrafte die Kinder mit demütigenden, körperlichen Züchtigungen, Arrest und Essensentzug. Die Mutter war kaltherzig und berechnend und benutzte Wilhelmine von frühester Jugend schon für politischen Heiratsstrategien.

Wilhelmine hatte eine Erzieherin, Leti, unter deren Aufsicht sie zwischen 1712 und 1721 stand. Sie nützte jede Gelegenheit Wilhelmine als Spitzel zu gebrauchen, sie physisch und psychisch zu malträtieren.

„…meine Stunden begannen um acht Uhr morgens und dauerten bis acht Uhr Abends. Ich hatte nur die Stunden der Mittags- und Abendmahlzeiten als Pausen, und sie vergingen auch wieder unter Verweisen, welche mir die Königin gab. War ich dann in mein Zimmer zurückgekehrt, so begann die Leti mit den ihrigen ... es verging kaum ein Tag, an dem sie die gefürchtete Kraft ihrer Fäuste nicht an meiner armen Person erprobte. Ich weinte die ganze Nacht, wußte mich gar nicht zu beruhigen, hatte keinen Augenblick der Erholung

---

[34] Weber-Kellermann, Ingeborg (Hg.): Wilhelmine von Bayreuth. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Frankfurt a.M. 1990, S. 31.

und wurde wie verdummt. Meine Lebhaftigkeit war verschwunden; mit einem Wort, man hätte mich körperlich wie geistig nicht wieder erkannt.“[35]

Diese Konflikte führten wahrscheinlich dazu, dass das Kind Wilhelmine unbewusst die Flucht in den Ausweg „Krankheit“ nahm: Die Prinzessin erlitt mit zehn und mit sechzehn Jahren zwei langwierige Erkrankungen.

Als Wilhelmine ins Heiratsalter kam, stand sie im Spannungsfeld den unterschiedlichen politischen Interessen ihrer Eltern. Während Sophia Dorothea ihre Tochter mit dem englischen Thronfolger verheiraten wollte, zog der Vater den Erbprinzen von Bayreuth vor. Nach einem Skandal wegen des Fluchtversuchs ihres Bruders, des Kronprinzen Friedrich, im Jahr 1730, in dem Wilhelmine als mutmaßliche Mitwisserin beschuldigt wurde, gibt sie dem Druck des Vaters nach und heiratete 1731 den Erbprinzen von Bayreuth.

2.2. Musik als Überlebensmittel

Die Rettung aus ihrer unglücklichen Kindheit war der im Rahmen des adligen Erziehungsplans vorgesehene Unterricht, *„in denen die Musik eine besondere Bedeutung bekam: als Rückzugsmöglichkeit, als Mittel individuellen Ausdrucks, als Verbindung untereinander und als Fluchtmöglichkeit in eine Welt, die dem Alltag am Hof des Soldatenkönigs diametral entgegengesetzt war.“*[36]

Nicht nur Wilhelmine war eine begabte Musikerin, sondern auch ihr Bruder Friedrich (später Friedrich II. König von Preußen) und die vierzehn Jahre jüngere Schwester Anna Amelie (später Herzogin von Sachsen-Weimar).

Die beiden Königskinder Friedrich und Wilhelmine erhielten Musikunterricht von **August Hermann Franke**. Allerdings gab es signifikante Unterschiede in der Musikausbildung eines Mädchens und eines Jungen. Die Jungen lernten die Grundlagen für Generalbassspiel und Komposition, während die Mädchen einfache Kirchengesänge fehlerfrei wiedergeben können sollten. Der Grund dafür war die moralische Anschauung, dass Musik die Sinnlichkeit errege. Deshalb sollten sich Mädchen nur mit den Kirchenliedern beschäftigen. Der Bruder dürfte aber für Wilhelmine immer eine wichtige Anlaufstelle für musikalische Anregungen und Austausch gewesen sein.

---

[35] Ebd. S. 64f.

[36] Hoffmann, Freia: Höfische Repräsentation und individueller Ausdruck. In: Musik und Unterricht 48/1997, S.29

Ebenfalls wurden beide Kinder im Lautenspiel von dem Lautenisten und Komponisten **Silvius Leopold Weiss** unterrichtet.

Im Cembalospiel zeigte Wilhelmine schon sehr früh ihre Begabung: sie trat bereits mit sechs Jahren bei den Konzerten auf, die ihre Mutter in Schloss Monbijou veranstaltete. An diesen Konzertabenden traten keine Hofmusiker, sondern Gastkünstler wie der Lautenist Silvius Leopold Weiß oder die Flötisten Pierre-Gabriel Bufardin und Johann Joachim Quantz auf. Die Hofmusiker von Berlin wurden nämlich im Jahr 1713, als Friedrich I. seine Regentschaft antrat, bis auf die Militärinstrumente spielenden Musiker alle entlassen. Der Soldatenkönig hielt jede Art von Kunst für nutzlos.

Da der Sohn Friedrich II. ein äußerst begabter Flötist war und er seiner Musik einen hohen Stellungswert beimaß, führte dies zu Konflikten zwischen Vater und Sohn.

Die Liebe zur Musik und vielleicht auch das bittere Schicksal, die unglückliche Kindheit teilen zu müssen, prägten zwischen Wilhelmine und Friedrich eine sehr enge Freundschaft, über die ein Leben lang geführter Briefwechsel berichtet. Als Friedrich zum Beispiel nach einem missglückten Fluchtversuch in der Festung Küstrin gefangen gehalten wurde, schrieb er Wilhelmine:

„Wie sehr wünschte ich, wieder die glücklichen Tage mit Ihnen zu verleben, wo ihr Principe und meine Principessa in holdem Einklang standen, oder mit einem Worte, wo ich wieder das Vergnügen haben werde, selbst mit Ihnen zu verkehren und Ihnen die Versicherung zu geben, dass nichts auf der Welt meine Liebe zu Ihnen vermindern kann.“[37]

Die Erklärung zu diesen Worten finden wir wieder in Wilhelmines Memoiren: Friedrich nannte seine Flöte „Principessa“ und erklärte, dass er *„nur in diese Prinzessin wirklich verliebt sein würde“*. Wilhelmine dagegen nannte ihre Laute den „Prinzen“.

2.3. Das Leben im Bayreuth

Im November 1731 heiratete Wilhelmine den Erbprinzen Friedrich von Bayreuth. Das Leben in Bayreuth war für sie am Anfang sehr enttäuschend: „*Ich befand mich in einer neuen Welt mit Leuten, welche Dorfbewohner ähnlicher sahen, denn Höflingen; die Armut herrschte überall“*[38], obwohl sich der regierender Markgraf, Georg Friedrich Carl – Schwiegervater von Wilhelmine – sich bemüht hat, die musikliebhabende Prinzessin bei

[37] Weber-Kellermann, Ingeborg (Hg.): Wilhelmine von Bayreuth. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Frankfurt a.M. 1990, S. 196.

[38] Ebd. S. 303, 313.

Laune zu halten. Der Markgraf pflegte nämlich auch eine Musikliebe in Bayreuth, wenn auch nicht so professionell und hoch qualitativ, wie Wilhelmine es aus Berlin kannte, aber er förderte die Kammermusik am Hof. Er war es auch, der wahrscheinlich Wilhelmine zuliebe 1732 den Lautenisten Adam Falckenhagen an seinem Hof anstellte. Wie man aus den Musikerlisten des Hofes entnehmen kann, ließ er auch das Musikensemble 1732 aufstocken, um die Festivitäten des frisch verheirateten Ehepaares würdig feiern zu können[39]. Wilhelmine schreibt im April 1732: *„Wir haben bisher ein Fest nach dem anderen gehabt, aber sie waren sehr hübsch, denn es waren viele Fremde da“* und ein andermal: *„wir haben täglich Musik.“*[40] Im Hofensemble spielte auch ein besonders guter Geiger, namens Hofmann. Wilhelmine erwähnt ihn öfter im Briefwechsel mit ihrem Bruder, allerdings nur mit dem Nachnamen Hofmann. Sie spricht in höchsten Tönen von ihm: *„der wunderichste Geselle, den es unter der Sonne gibt“,* ein *„Atom von besonderem Schlage“,* das ständig ausreißen wollte. Das Markgrafenpaar meinte, er sei besser als Quantz und Johann Gottlieb Graun[41]. Wilhelmine nahm ihn 1733 nach Berlin mit, um Hofmann eine Auftrittsmöglichkeit in Monbijou zu ermöglichen. Dabei kam es zwischen Hofmann und Quantz zu einer heftigen Auseinandersetzung, als Hofmann betrunken Johann Gottfried Graun nachäffen wollte.[42] Danach ist von ihm nie wieder die Rede, und Hofmann trat 1734 aus dem Bayreuther Hofensemble aus.

Der Umzug vom Berliner Hof nach Bayreuth war für Wilhelmine ein gesellschaftlicher Abstieg. Die unter den Schikanen in der Kindheit und Jugendzeit gebrochene Frau begann ihr Eheleben an dem neuen Hof in einem labilen gesundheitlichen Zustand und war geplagt von Melancholie. Ihre Schwangerschaft im 1732 verlief beschwerlich. Sie brachte am 30. August 1732 ihre einzige Tochter Elisabeth Friederike Sophie zur Welt.

Mit der Zeit lernte sie, ihren Mann zu lieben und versuchte, ihre Idealvorstellung von Liebe und Ehe zu verwirklichen. Da war die gemeinsame Liebe zur Musik zwischen Wilhelmine und dem Erbprinzen Friedrich von Bayreuth sicherlich eine Hilfe, so wie schon in ihrer Kindheit die Musik eine enge Beziehung zu ihrem Bruder entstehen ließ. Markgraf Friedrich spielte Flöte, Bassgeige und sogar Musette. Er hatte während seiner Bildungsrei-

---

[39] Vgl. Musikerlisten aus den Jahren 1732 und 1734 (erweitert 1736). Aus Karl Hartmann: »Musikpflege in Alt-Bayreuth«. In: Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken 33 1936, S. 1-66.

[40] Volz, Gustav Berthold(Hg.): Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth. Bd. 1: Jugendbriefe 1728-1740. (26.4.1732) Leipzig 1924, S. 90

[41] Ebd. I. Bd. S .90, 97-98

[42] Berger, Günter/ Wassermann, Julia (Hg.): Nichts Neues aus Bayreuth. Briefe der Markgräfin Wilhelmine an Friedrich II. und Voltaire, übersetzt von Studierenden der Universität Bayreuth. Bayreuth 2008, S. 12.

se Unterricht bei Michel Blavet[43] in Paris genossen. Auch bei dem Flötenvirtuose Quantz nahm er bei seinen Besuchen in Berlin oder während Quantzens Besuchen in Bayreuth Unterricht.[44]

Wilhelmine halfen die Musik und die Leidenschaft zu den verschieden Kunstarten über die neuen Lebensumstände hinweg. Die Blütezeit ihres musikalischen Lebens war sicherlich in der Zeit, in der sie schon in Bayreuth war. In den 1730er Jahren begannen Wilhelmine und ihr Gatte, der Erbprinz Friedrich, das Musikleben am Bayreuther Hof auszubauen. Sie holten berühmte Instrumentalisten, Solisten und Kammermusiker an den Hof. Die Empfehlungen kamen meist von Wilhelmines Bruder aus Berlin, der einen besseren Überblick über die musikalische Szene hatte als seine Schwester. Es konnten aus finanziellen Gründen zwar nicht die erstklassigsten Instrumentalisten nach Bayreuth geholt werden, aber es kamen Musiker, die an anderen Höfen schon Erfahrungen gesammelt hatten und sich angeeignet hatten, was in den großen Residenzen gespielt wurde. Bei diesen Musikerpersönlichkeiten nahm Wilhelmine Unterricht.

1735 starb Wilhelmines Schwiegervater und ihr Gatte übernahm die Regentschaft in Bayreuth. Sie rückte gesellschaftlich zur Markgräfin auf.

Bis 1735 entwickelte sich der Bayreuther Hof zur kulturellen Hochburg. Es herrschten französische Sitten und es wurde italienische Musik gespielt. **Johann Pfeiffer** leitete die Hofkapelle, und es wurden nicht nur Instrumentalisten, sondern auch italienische Sänger und Sängerinnen engagiert. Als regierende Markgräfin stellte Wilhelmine ihre musikalische Arbeit eher in den Kontext höfischer Repräsentation.

Ihre Verbindung zu Berlin blieb erhalten. Sie besuchte regelmäßig ihre Heimatstadt und war mit ihrem Bruder in regem Briefwechsel, der häufig über die musikalischen Geschehnisse an den beiden Höfen berichtet.

Man kann annehmen, dass sie ihr **Cembalokonzert** in g-Moll im Jahr 1734 komponierte. Der Grund zu dieser Annahme ist, dass sie sich um 1732/33 intensiv mit der Concerto-Form beschäftigte, die in dem Konzert stark zu erkennen ist. Außerdem erhielt sie 1734 ein besonders kostbares zweimanualiges Cembalo[45], was auch vermuten lässt, dass das Cembalokonzert in dieser Zeit komponiert wurde.

---

[43] Michel Blavet (1700-1760) war ein französischer Flötenvirtuose und Komponist.

[44] Vgl. Hegen, Irene: Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661-1769). In: Silke Leopold, Bärbel Pelker (Hg.): Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Onlinepublikation. www.hof-musik.de (21. Mai 2014), S.21

[45] Hegen, Irene: Neue Dokumente und Überlegungen zur Musikgeschichte der Wilhelminezeit. Mainz 2002, S. 37f.

Ab 1737 übernahm Wilhelmine die Leitung der Bühnenspiele. Anlässlich des Geburtstages ihres Mannes im Jahre 1740 wurde ihre einzig überlieferte Oper „**Argenore“** aufgeführt. Es ist eine sehr düstere Oper, stark beeinflusst von Wilhelmines Lebenserfahrungen, darunter auch ihre gekränkten Gefühle gegenüber ihrem Gatten, der seit einiger Zeit eine Affäre mit der Hofdame Marwitz hatte. Das Libretto stammt von Giovanni Andrea Galletti, der sich in der Vorrede dafür entschuldigt, wie wenig das Libretto zum fürstlichen Geburtstagsfest passe: er habe nur eine Aufgabe erfüllt – so Galletti. Anscheinend nutzte die Markgräfin die Kunst als Kompensation für ihre verletzten Gefühle, über die sie mit niemanden sprechen konnte.

Anlässlich des 200. Todestages von Wilhelmine wurde 1958 die Idee von eine Wiederaufführung von „Argenore“ vom Dirigenten Robert Heger in der Erwägung gezogen, allerdings tritt er mit der Begründung davon zurück: *„Auf der Bühne herrscht ein fortwährendes Morden und Töten, so daß am Schluss von allen handelnden Personen nur eine einzige lebend übrigbleibt ... Es ist klar, daß es ganz unmöglich wäre diese Oper einem heutigen Publikum vorzusetzen.“*[46]

Nach den vielen privaten Enttäuschungen stürzte sie sich Wilhelmine voll und ganz auf die Kunst. Eine Besonderheit ihrer musikalischen Rolle stellt die Tatsache dar, dass sie als Frau Tätigkeiten ausgeübte, die eigentlich im 18. Jahrhundert ausschließlich für Männer bestimmt waren: das Komponieren, das Schreiben von Operntexten, die Leitung eines Hoftheaters. Es erforderte sehr viel Mut, gegen die gesellschaftlich vorgeschriebene Rolle aufzutreten. Die geistige Arbeit lenkte sie wahrscheinlich von ihrem Unglück ab.

„Nichts bringt den Menschen der Gottheit näher als die geistige Betätigung. Ich widme mich ihr so viel, als meine Gesundheit es zuläßt. Auch mit den Regeln der Baukunst habe ich mich etwas zu beschäftigen begonnen und baue prächtige Schlösser, die aber aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Papier bleiben werden. Dann komponiere ich eine neue Oper, deren Plan ich selbst entworfen habe. Den Vormittag widme ich mich der Physik und der Philosophie, und ein paar Nachmittagsstunden lese ich Geschichtswerke. Bei dieser Lebensweise verfliegt die Zeit so rasch, daß ich wünschte, die Tage hätten vierundzwanzig Stunden.“[47]

---

[46] Vgl. Roster, Daniele: Die großen Komponistinnen. Frankfurt a.M. 1998, S. 129.

[47] Wilhelmine von Bayreuth Zitiert von Danielle Roster. In: Die großen Komponistinnen. Frankfurt a.M. 1998, S. 120.

In Bayreuth wurde ein Opernhaus erbaut, welches 1748 anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter Friederike eröffnet wurde. Wilhelmine war nicht nur Bauherrin und Mäzenin, sondern auch die künstlerische Leiterin des Hauses.

Abb. Zuschauerraum des Markgräflichen Opernhauses[48]

Eine einzigartige Gemäldesammlung in den Prunkräumen stellten Porträts von ihren Künstlern dar, welche Wilhelmine selbst gemalt hat.[49]

Im Zentrum ihres Interesses stand immer mehr die Oper. Sie verfasste Libretti (wie z.B. nach Voltaires Tragédie „Sémiramis“ oder „Amalthea“, „Deukalion und Phyrra“) und organisierte große Opernprojekte, die monatelange Vorbereitungen erforderten. Jährlich wurden mehrere Opern zur Aufführung gebracht: von Hasse, C.H. Graun, Scalabrini, Campra, Jommelli, Paganelli, Broschi, Pfeiffer, Boretti, Cortona, Maria Antonia Kurfürstin von Sachsen und von ihr selbst.

Nach einem Brand des Alten Schlosses zu Bayreuth im Jahr 1753 wurden nicht nur die Notensammlung der Markgräfin, sondern auch ihre Kompositionen vernichtet. Es blieben nur ihre eben erwähnte Oper „Argenore“, Arien aus ihrer Oper „L'Huomo“, eine Flötensonate, die höchstwahrscheinlich aus dem Jahr 1731 stammt (also kurz vor ihre Hochzeit) und die eben auch erwähnte Cembalosonate aus 1734 erhalten. Das Volk weigerte sich stark, bei der Wiedererrichtung des Alten Schlosses zu helfen. *„Am schmerzlisten war uns der böse Wille der hiesigen Leute, die gar nicht helfen wollten, sich versteckten oder fortliefen, um nicht arbeiten zu müssen.“*[50]

---

[48] Quelle: www.my-entdecker.de Bayreuth Marketing Tourismus.

[49] Vgl. Roster, Danielle: Die große Komponistinnen. Frankfurt a.M. 1998, S. 135.

[50] Zit. aus Wilhelmines Memoiren. In: Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen. Frankfurt a.M. 1998, S.139.

Die Gräfin hatte keine gute Beziehung zum Volk. Ihre kostspieligen Kunstprojekte und Bildungsreisen, die aus Steuergeldern finanziert wurden, hatten offenen Hass und offene Ablehnung zur Folge.

Um die Zeit bis zur Fertigstellung des Alten Schlosses zu überbrücken, unternahm das Markgrafenpaar 1754-1755 eine lange Reise nach Südfrankreich und Italien. Beeinflusst von den Südländern gründeten Wilhelmine und ihr Gatte 1756 in Bayreuth die Akademie der freien Künste und Wissenschaften. An dieser Akademie wurde auch Musik unterrichtet, die zu den „septem artes liberales" gehört. Es fanden regelmäßig mittwochs Konzerte statt, die *„Akademien"* genannt wurden.[51] Diese Konzerte zogen so viel Publikum an, dass sie ins Opernhaus verlegt werden mussten. Nicht nur Wilhelmine, sondern auch ihr Gatte Markgraf Friedrich wirkten bei diesen musikalischen Ereignissen mit und musizierten mit den anderen Musikern *„in allen gleichgestellet"*[52], also auf gleicher Ebene.

Im Gegensatz zum Verhältnis zu ihren Untertanen war Wilhelmine in den Künstlerkreisen, wo sie ihre Mäzenenarbeit geleistet und Unterstützungen großzügig verteilt hat, sehr beliebt. Sie legte viel Wert darauf, Frauen als Musikerinnen an ihrem Hof zu engagieren bzw. Kompositionen von Frauen aufzuführen. Die Oper „Il Trionfo" von Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen (1724-1780) wurde 1754 in Bayreuth aufgeführt.

Die Komponistin und Cembalistin Ana Bon (1739-1767) wirkte ab 1755 in Bayreuth. Da entstanden im 1756 ihre Flötensonaten op.1, welche sie dem Markgrafen widmete, und 1757 ihre Cembalosonaten op.2. Nach der Tod von Wilhelmine fand sie ab 1762 am Hof des Fürsten von Esterházy eine Anstellung.

Wilhelmine von Bayreuth starb nach einer raschen Gesundheitsverschlechterung am 14. Oktober 1758. Mit ihrem Tod endete die Blütezeit der Barockoper in Bayreuth.

2.4. Wilhelmines Werdegang als Instrumentalistin

Die musikalische Ausbildung der Markgräfin Wilhelmine kann man in zwei „Epochen" aufteilen: einerseits ihre Ausbildung und ihre Begegnungen mit Musikern als Kind

---

[51] Hegen, Irene: Neue Dokumente und Überlegungen zur Musikgeschichte der Wilhelminezeit. Mainz 2002, S. 47-52.

[52] Ebd. S. 47.

am Berliner Hof und anderseits die Zeitepoche in Bayreuth, wo sie sehr viel Wert auf ihre eigene Weiterbildung legte.

2.4.1. Berliner Zeit

Wie ich in Kapitel 2.2. erwähnt habe, gehörte die musikalische Ausbildung der Königskinder zu deren allgemeinen Bildung, auch wenn im Fall von Wilhelmine der Vater Friedrich I. die intensive künstlerische Tätigkeit seiner Kinder – besonders seines Sohnes Friedrich II. – nicht wirklich unterstützte.

Der Pietist **August Hermann Francke** (1663-1727) war der erste Musiklehrer der beiden Königskinder. Da die Jungen eine viel breitere Ausbildung in der Musik erhielten, als die Mädchen, nahm Wilhelmine von Anfang an die Anregungen und ihres Bruders auf und tauschte sich gern mit ihm aus. Auch **Gottlieb Hayne,** der Berliner Cellist und Domorganist, beteiligte sich mit Cembalounterricht an der musikalischen Ausbildung der beiden Kinder. Zudem lernten Wilhelmine und Friedrich, bei **Silvius Leopold Weiss** (1687-1750) Laute zu spielen.

Weiss[53] war ein sehr angesehener Lautenist am Dresdner Hof, wo er seit 1718 zum Kammermusiker des Kurfürsten von Sachsen August des Starken ernannt wurde. Der Hof von Dresden versammelte zu dieser Zeit viele großer Namen: den Flötist Buffardin, seinen Schüler Quantz sowie den Violinisten Veracini.

1728 begleiteten Weiss, Buffardin und Quantz und der Violinist Pisendel ihren Herrn nach Berlin und hielten sich dort einige Monate auf. Wilhelmine schrieb in ihrem Tagebuch über den Lautisten Weiss: *„[Der] berühmte Weiss, der so herrlich die Laute spielte, daß ihm nie ein andrer gleichkam, und die nach ihm kommen, können höchstens den Ruhm ernten, seine Nachahmer genannt zu werden;“*[54]

Da der Berliner Hof keine eigenen Hofmusiker hatte, lud die Königin zu ihren Musikabenden in Monbijou die „geschicktesten Virtuosen“ aus Dresden ein. Bei diesen Konzerten nützte Wilhelmine die Gelegenheit und hat *„lange am Spinett begleitet“*[55]. Da der Soldatenkönig alle Arten von Kunst verabscheute, waren wahrscheinlich für die königlichen Kinder die von der Mutter organisierten Musikabende in Monbijou die einzige Möglich-

---

[53] Quelle: www.slweiss.de.

[54] Weber-Kellermann, Ingeborg (Hg.): Wilhelmine von Bayreuth. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Frankfurt a.M. 1990, S. 119.

[55] Ebd. S. 107.

keit für einen Konzertbesuch. Umso wichtiger waren diese Erfahrungen, da Wilhelmine und Friedrich aktiv mitwirken konnten. Diese Konzerte führten dazu, dass Wilhelmine über fundierte musikalische Kenntnisse und reiche Konzerterfahrung verfügte. Sowohl als Cembalistin als auch als Lautenistin war sie eine prominente Begleiterin und Generalbass-spielerin unter den hervorragenden Musikern wie Quantz, Weiss, Buffardin, Veracini. Dies ergeben die Schilderungen des braunschweigischen Gesandten Wilhelm Stratemann in den Jahren 1730-1733[56].

2.4.2. Bayreuther Zeit

Erst in Bayreuth, befreit vom lieblosen Elternhaus, besaß Wilhelmine die Unabhängigkeit und die materiellen Mittel, ihre musikalische Ausbildung weiter zu vertiefen.
Ihren Briefen ist zu entnehmen, dass sie bei den Konzertgelegenheiten, die ihr Schwiegervater nach ihrer Ankunft 1732 organisierte[57], selbst am Cembalo mitwirkte. Sie berichtet in ihren Briefen auch über ihre Instrumente: wie ein „Pantallon-Klavier“[58] und ein besonders kostbares zweimanualiges Cembalo, welches sie 1734 erhielt und das mit Perlmutt und Schildpatt verziert war[59]. Aus den Briefen von Friedrich dem Großen erfahren wir, dass Wilhelmine im Sommer 1734 in Erlangen mit den Musikern der Kronprinzenkapelle zusammen musizierte. Carl Friedrich Graun, Franz Benda und Christoph Schaffrath waren ihre Kammermusikpartner.[60]
Sie berichtete in mehreren Briefen an ihrem Bruder über ihren Unterricht: Laute, Flöte, Gesang, Violine, Kontrapunkt und Generalbass. Ihre musikalische Ausbildung konnte sie aber auch durch die ausgiebigen Besuche von großen Berliner Musikerpersönlichkeiten intensivieren. Franz Benda, Carl Heinrich Graun, C.P.E. Bach und Johann Joachim Quantz verbrachten Zeit am Bayreuther Hof. Diese hervorragenden Musiker prägten nicht nur ihren kammermusikalischen Stil, sondern halfen ihr auch beim Ausbau ihres Orchesters, welches sie ab 1737 leitete.

---

[56] Wolff, Richard (Hg.): Vom Berliner Hofe zur Zeit Friedrich Wilhelms I. Berichte des Braunschweiger Gesandten in Berlin (1728-1733). Berlin 1914, S.142
[57] Siehe Kap. 2.3.
[58] Hammerklavier, Quelle: Hegen, Irene: Neue Dokumente und Überlegungen zur Musikgeschichte der Wihelminezeit. Mainz 2002, S. 36f.
[59] Ebd. S. 37f.
[60] Volz, Gustav Berthold (Hg.): Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth, Bd. 1: Jugendbriefe 1728-1734. Leipzig 1924, S.197

In der Blütezeit der Bayreuther Oper holte Wilhelmine ausgezeichnete italienische Sänger und Sängerinnen an den Hof. **Antonio Paganelli** war ab 1737 nicht nur einer der Sänger am Hof, sondern gab der Markgräfin auch Gesangsunterricht.

Als Kuriosum galt die Wahl ihrer Instrumente. Cembalo und Laute galten als „normale“ Fraueninstrumente, aber Flöte oder gar die Violine waren für eine Frau eher ungewöhnlich. War das eine Art Rebellion von ihr, solche „unschicklichen“ Instrumente zu spielen? Oder einfach Interesse, vielleicht nur Zeitvertreib?

Dass das Violinspiel aber Wilhelmine viel Freude und Spaß bereitete, zeigt uns der Brief an ihrem Bruder, den sie 1735 schrieb:

„Ich kratzte täglich die Violine mit Leidenschaft. Mit den Fingern mache ich schon die schwierigsten Griffe, aber der Bogenstrich taugt noch nichts. Seit acht Tagen lerne ich Violine spielen und extemporiere schon. Die Marwitz spielt die zweite Violine, und die Grumbkow lernt die Bassgeige, die Base das Cello des Herrn von Brandt. Es ist der reine Hexensabbath! Wir machen unsere Sachen bereits so gut, dass alles entflieht, wenn wir unser Konzert beginnen.“[61]

Ihr Lehrer wurde der Hofkapellmeister und Geiger **Johann Pfeiffer.** Johann Pfeiffer wurde 1697 in Nürnberg geboren. Er lernte als Jugendlicher Geige in Nürnberg, entschied sich aber doch für ein Jura Studium in Leipzig und Halle-Wittenberg. Seine erste Anstellung als Violinist war 1720 am Weimarer Hof in den Diensten von Herzog Ernst August. 1726 wurde er zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle ernannt. Johann Pfeiffer war auch einer von den Musikern, die zuerst mit dem preußischen Kronprinzen in Berlin zusammen musizierten. Friedrichs Bericht über Pfeiffer bewegte Wilhelmine dazu, ihn an den Bayreuther Hof zu holen. Im November 1734 bekam Pfeiffer ein dauerhaftes Engagement in Bayreuth, wo er bis 1761, über Wilhelmines Tod hinaus, wirkte. Seine Aufgabe war nicht nur die Position als Geiger und Kapellmeister auszufüllen, sondern Werke für Feste und Feierlichkeiten zu komponieren. Neben den zahlreichen Instrumentalwerken schrieb er einige Kantaten und die Oper „Das unterthänigste Freudenfest“ (1739). Er schrieb einerseits im strengen kontrapunktischen Stil, anderseits im empfindsamen, schwungvollen galanten Stil, der das Musikleben an den europäischen Höfen zu der Zeit beherrschte.

Über Wilhelmines Auftritte als Instrumentalistin fand ich bei meinen Recherchen kaum Angaben. Die vorhandenen Angaben deuten darauf hin, dass das Instrumentenspiel eher

---

[61] Volz, Gustav Berthold (Hg.): Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth, deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Bd.1: Jugendbriefe 1728-1740. (15. Februar 1735) Berlin, Leipzig 1924/1926, S. 276f.

ein Zeitvertrieb und ein gemeinsames Hobby zwischen ihr und ihrem Bruder bzw. ihrem Ehemann zu sein schien, oder der Kontaktherstellung zu den von ihr hochgeschätzten Komponisten diente, die auf Besuch nach Berlin oder Bayreuth kamen. Sicherlich fand sie aber auch bei ihren kompositorischen Arbeiten Nutzen darin, dass sie sich mit den unterschiedlichen Instrumenten wie Cembalo, Laute, Violine und Flöte tiefgehend auseinandergesetzt hatte.

3. Kapitel: Marianne Martines

Im ersten Kapitel wurde die Rolle der Musikunterricht bei Frauen im 18. Jahrhundert ausführlich thematisiert, trotzdem möchte ich ein paar grundlegende Dinge in Erinnerung rufen. Die Frauen in einer königlich-aristokratischen Familie hatten – wie man das in dem letzten Kapitel bei Wilhelmine von Bayreuth gelesen hat – die Aufgabe, mit einer angemessenen Heirat den Familienbesitz weiter zu vermehren und sich politischen Interessen unterzuordnen. Frauen waren im niederen Adel und in bürgerlichen Familien für das Wohlergehen des Ehemannes und der Kinder verantwortlich, und sollten das Idealbild der Frau und Familie erfüllen. Dementsprechend sollte die weibliche Erziehung – wie Rousseau es beschreibt – den Bedürfnissen der Männer dienen: „*Uns zu gefallen, uns nützlich zu sein, uns zu lieben und zu schätzen, zu erziehen, wenn wir jung sind, zu umsorgen, wenn wir erwachsen sind, zu beraten, zu trösten, unser Leben einfach und angenehm zu machen – dies sind die Pflichten der Frauen aller Zeiten, und dies sollte man sie in ihre Kindheit lehren.*“ [62]

Das Musizieren konnte den Ehegatten oder Familiengäste beim Zusammentreffen ein Vergnügen bieten oder bei der Kindererziehung nützlich sein. So war die Beschäftigung mit der Musik in Maßen – wenn auch mit warnend erhobenen Zeigefinger – für Frauen erlaubt. Joachim Heinrich Campe – ein Zeitgenosse von Carl Ludwig Junker schrieb in seinem 1789 in Braunschweig veröffentlichten „Väterlicher Rath für meine Tochter“: *„wozu sollen dem Weibe überhaupt gelehrte Kenntnisse nützen, die sie, wenn sie nicht aus dem von Gott und der menschlichen Gesellschaft ihr angewiesenen Beruf herausgehen will, weder in der Küche und in der Vorratskammer, noch im Zirkel ihrer Freundinnen, noch auf irgendeinem Standorte der politischen und gelehrten Welt anwenden, ja nicht einmal, ohne sich in einem gewissen Grade lächerlich zu machen, zeigen darf?“ Oder glaubst du, mein Kind, daß eine Person deines Geschlechts, die ihre Jugend größtenteil am Klavier zugebracht hat, sich an die unharmonischen Töne, welche in der Kinderstube, in Küche Keller und Speisekammer usw. unvermeidlich sind, leicht werde gewöhnen können?“*[63]

Im Gegensatz zu anderen europäischen Länder schien aber Wien eine offeneres Verhältnis zu Musikerinnen und Komponistinnen zu haben: *„Auffällig ist die hohe Zahl von berühm-*

---

[62] Jean-Jacques Rousseau: Emile ou de l’education (Livre V: Sophie ou la femme). Amsterdam 1762 (Oeuvres complétes.Volume IV) , S.703

[63] Campe, Joachim Heinrich: Vaeterlicher Rath an meine Tochter. Braunschweig 1789, S.41

ten und mit ihren männlichen Kollegen offenbar voll konkurrenzfähigen Pianistinnen: Marianne di Martines, Maria Theresia Paradis, Franziska Pereira-Arnstein, Dorothea von Ertmann, Barbara Kozluch, Marie Bigot, usw.“[64]. Der Verleger Johann Ferdinand von Schönfeld nennt 1796 in seinem „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag“ etwa zweihundert „Virtuosen und Dilettanten“ in Wien. Davon 76, also mehr als ein Drittel waren Frauen: 39 Sängerinnen, 43 Pianistinnen und vier Geigerinnen. Neben Marianne Martines und Maria Theresia Paradis müssen wir noch Josepha Auerhammer, ebenfalls Pianistin, Marianne Kirchgessner, die blinde Glasharmonikaspielerin, Regina Strinasacchi, die junge Geigerin erwähnen.

Dieser liberale Umgang mit den Musikerinnen in Wien war in den Musikerkreisen ebenfalls wahrnehmbar: die Komponisten zeigten gegenüber ihren Kolleginnen auch mehr Verständnis und Anerkennung.

Beispielhaft war der Umgang von W.A. Mozart mit seiner Musikerkolleginnen: er nahm sie mit Selbstverständlichkeit wahr, tauschte sich mit ihnen aus, komponierte für sie und konzertierte mit ihnen. Seinen natürlichen Zugang könnte man auf die Beziehung zu und auf das gemeinsame Musizieren mit seiner Schwester zurückführen, die er als Musikerin hoch geschätzte. Besonders zu der Wiener Komponistin und Pianistin Marianne Martines hatte Mozart eine nicht nur kollegiale, sondern auch freundschaftliche Beziehung.

3.1. Biographie

Marianne Martines wurde am 4. Mai 1744 in Wien geboren. Laut ihres Taufscheines erhielt sie den Namen Anna Katharina, worüber auch die Lexika von Schmid und Wurzbach berichten[65], allerdings wurde ihr Name auf Marianne geändert, den sie auch selbst benutzte. Der Grund für die Namensänderung ist nicht nachgewiesen. Regina Nopp vermutet in ihrer Arbeit „Frau und Musik“[66] aber, dass der Librettist Pietro Metastasio den Namens-

---

[64] Flotzinger,Rudolf/Gruber, Gernot (Hg.): Musikgeschichte Österreichs. Bd. II. Graz/Wien/Köln 1979, S. 191.

[65] WAMZT 6. 1813, S. 513; Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1856-1891, Lexikon XVII 22.

[66] Nopp, Regina: Frau und Musik, Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik. Linz 1995, S .15.

wechsel im Gedenken an seine Freundin und Unterstützerin Marianna Benti Bulgarelli[67] veranlasst hatte.

Marianne kam in dem stadtbekannten alten Michaelerhaus am Kohlmarkt zur Welt, wo sie einen Großteil ihres Lebens verbrachte. Das Haus ist berühmt geworden, weil dort herausragende Persönlichkeiten wie der Hofdichter und Librettist Pietro Metastasio oder die Komponisten Nicolo Porpora und Joseph Haydn gewohnt hatten.

Die Eltern von Marianne, Nicolo di Martines (1689-1764) und Maria Theresia di Martines (1712-1775), stammen aus einer neapolitanischen Familie, die ursprünglich spanische Wurzeln hatte. Sie kamen in den 1720er Jahren mit dem päpstlichen Nuntius nach Wien, wo der Vater Zeremonienmeister war. Kaiserin Maria Theresia erhob die Familie von Martines in den erblichen Ritterstand. Maria Theresia di Martines brachte zehn Kinder auf die Welt, von denen nur sechs das Erwachsenenalter erreichten.

Eine der wichtigsten und prägendsten Persönlichkeiten in Mariannas Leben war der in seiner Zeit sehr berühmte Opernlibrettist **Pietro Metastasio**. Metastasio kam 1730 aus Italien nach Wien, um die Stelle als Hofdichter am Kaiserhof Karl VI. anzunehmen. Er war ein enger Freund der Familie Martines, so nahm er ihr Angebot an, bei ihnen zu wohnen, und lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1782 im Michaelerhaus in der Familienkreis des Martines'.

Metastasio erkannte von Anfang an das musikalische Talent der Tochter Marianne und kümmerte sich sorgfältig um ihre Erziehung und Ausbildung teilweise selbst bzw. er holte die bestmöglichen Musiklehrer ins Haus. Der Hofdichter war für Mariannes allgemeine Ausbildung zuständig, die aber das für ihren Stand und ihr Geschlecht in dieser Zeit übliche Bildungsniveau weit überschritt: Sie sprach mehrere Sprachen, kannte sich in der Literatur und Dichtkunst aus. Metastasio legte großen Wert auf ihre Musikausbildung. Bei den ersten musikalischen Schritten begleitete er sie wahrscheinlich selbst[68], aber bald nutzte er seine Kontakte zu den Komponisten, die er durch das Libretto Schreiben erworben hat, um den besten Unterricht für Marianne zu ermöglichen. So wurde ihr erster Lehrer der italienischer Komponist **Nicola Antonio Porpora** (1686-1768). Er lebte zwischen 1753 und 1760 in Wien, und in dieser Zeit erteilte er Marianne Gesangs- und Kompositionsunterricht.

---

[67] Marianna Benti-Burgarelli (1648-1755) war eine it. Sängerin, auch unter den Namen „La Romanina“ bekannt. Sie war eine langjährige Freundin und Unterstützerin von Metastasio.

[68] Nopp, Regina: Frau und Musik, Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik. Linz 1995, S. 28f.

Metasasio war neben Hasse der größte Gegner der Opernreform von Gluck, und das hinterließ natürlich auch Spuren in der Ausbildung von Marianne Martines: er vertraute sie nur Lehrern der „alten Schule“ an.

Neben Porpora bekam Marianne Cembalounterricht von dem jungen **Joseph Haydn**. Der damals 22-jährige Haydn wohnte in der Dachkammer des Michaelerhauses und erteilte der zehnjährigen Marianne – der „kleinen Spanierin“, wie er sie nannte – gegen Kost und Logis drei Jahre lang täglich Klavierunterricht und war ihr Korrepetitor beim Gesangsunterricht.

Nicht nur auf Marianne Martines hatte Porpora einen großen Einfluss, sondern auch Haydn profitierte davon, dass er im Hause Martines mit ihm ein Bekanntschaft schloss: er hat sich später daran erinnert, dass er „die echten Fundamente der Setzkunst“ Porpora zu verdanken hatte. Marianne erhielt weitere musikalische Anleitungen von Metastasios Kollegen, mit denen er eng zusammengearbeitet hat: von dem Hofkomponisten **Giuseppe Bonno** (1711-1788) und von **Johann Adolf Hasse** (1699-1783). Hasse und Metastasio vertraten gemeinsam den Gegenpol zu den italienischen Opernreformisten Gluck und Calzabigi, und hatten eine enge Verbundenheit sowohl in der musikalischen Zusammenarbeit als auch auf freundschaftlicher Ebene. Naheliegend ist also, dass Metastasio in der musikalischen Erziehung von Marianne auch Hasse mit einbezog. Auf jeden Fall kannte Hasse Metastasios Schützling, worüber Charles Burney Tagebuch eine Überlieferung gibt:

„Er [Hasse] sprach von Mademoiselle Martines, als von einer jungen Person von ungemeinen Talenten für die Musik; sie sänge mit grossem Ausdruck, spielte sehr nett und meisterhaft und hätte den Kontrapunkt vollkommen inne.“[69] Auf einen ausführlichen Bericht von Charles Burney über Marianne Martines werde ich noch später zurückkommen.

Die enge Verbindung zwischen Marianne und ihrem Lehrmeister Metastasio bot Anlass für viele unwahre Gerüchte in der Musikgeschichte: zum Beispiel behauptete der belgische Musikkritiker und Musikbiograph Francois-Joseph Fétis, dass Marianne Martines die Nichte Metastasios gewesen sei, und einen bedeutenden Musiker geheiratet hätte. [70] Martines blieb aber Zeit ihres Lebens ledig. Noch skurriler war die Geschichte, nach der Marianne Martines eine Tochter eines armen Wiener Gärtners gewesen sei, und Metastasio

---

[69] Burney Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise. Hrsg. von Klemm, Eberhardt. Wilhelmshafen 2003, S. 260.

[70] Fétis François-Joseph: Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique. Paris 1875, V 479.

nach einer zufälligen Begegnung, wo er sie singen hörte, den Eltern anbot, die musikalische Erziehung des begabten Mädchens zu übernehmen, und die Eltern dieses Angebot mit Freude annahmen.[71] Waren solche „Märchengeschichten“ erfunden, um die „Attraktion“ einer komponierenden und musizierenden Frau noch interessanter zu machen? Oder widerspiegelte diese Geschichte Metastasios Kindheit, der tatsächlich von Vincenzo Gravina adoptiert wurde, und dadurch aus seiner kleinbürgerlichen Familie einen Aufstieg geschafft hatte? Auf jeden Fall entsprachen diese Gerüchte nicht die Tatsachen.

Mariannes weit umfassende Ausbildung beinhaltete zwar den Gesangsunterricht und das Cembalospiel, ihr Schwerpunkt lag aber in erster Linie beim Komponieren, darunter auch hauptsächlich geistlicher Vokalwerke, also Messen, Motetten, Kantaten. Ihr erster Erfolg als Komponistin war 1761, als eine Messe von ihr in der Wiener Hofkirche St. Michael aufgeführt wurde. Darüber berichtet das „Wienerisches Diarium“: *„Gestern wurde in der K.K. – Hofpfarrkirche der P.P. Michelern das Titularfest des Heil. Erzengels Michael mit einem Hochamt begangen, wozu die Music von der Mademoiselle Martines, einer erst 16. Jahr alten Virtuosin alhier componiret, und wegen ihrer Vortrefflichkeit von allen Kunstverständigen bewunderet worden.“*[72]

Darauf folgten zahlreiche kirchliche Werke. Ihre Werke wurden immer ausgereifter. Als ungewöhnlich galten ihre Kompositionen von Orchesterwerken und Oratorien, da die meisten Komponistinnen nur Kammermusikwerke oder Lieder schrieben, aber nicht so groß besetzte Werke.

Die größte Auszeichnung erhielt sie 1773, als sie in die Accademia Filarmonica in Bologna aufgenommen wurde. Die im Jahr 1666 gegründete Accademia hatte sich das Ziel gesetzt, die besten Musiker Europas zusammen zu bringen, nach dem Motto des Gründers Vincenzo Maria Carrati: „Unitate melos“. Die Aufnahme wurde nach einer schweren Prüfung erteilt, die nur *„vorzügliche Tonsetzer zu erreichen imstande waren“* – meinte der Lexikograph Wurzbach. Sie war die erste Frau in der Geschichte der 106 Jahre alten Accademia, die mit einer Aufnahme geehrt wurde. Sie brachte Martines internationale Anerkennung unter ihren Zeitgenossen und sie wurde dadurch zu einer Berühmtheit.

---

[71] WAMZ 6. 1846, S.513

[72] Wienerisches Diarium 30.9.1761, S.59

Es ist zwar nicht eindeutig bewiesen, aber in mehreren Quellen[73]erwähnt, dass Marianne Martines um die Zeit, als sie ihre Aufnahme in die Accademia Filarmonica erlangte, auch in der Wiener Tonkünstler-Sozietät aufgenommen wurde. Die Tonkünstler-Sozietät war der älteste Konzertverein Wiens, gegründet 1771 als Pensionsverein für Witwen und Waisen österreichischer Tonkünstler auf Anregung und Initiative Florian Leopold Gassmanns. Der Verein widmete sich vor allem der Oratorienpflege, vergab selbst Kompositionsaufträge und bot auch Virtuosen ein Auftrittsforum. Es ist mit Sicherheit belegt, dass 1782 im Rahmen eines Tonkünstler-Sozietät Konzertes Martines‘ Oratorium „Isacco figura del Redentore“ im Kärtnerortheater uraufgeführt wurde. Möglicherweise war die Aufführung dieses groß besetzten Werkes (großes Orchester mit Bläsern und voller Streicherbesetzung sowie ein Chor mit 200 Sängern) vielleicht eine Ehrung des schwer erkrankten Maestro Metastasio war. Kurz darauf am 12.April 1782 starb Metastasio. Er vermachte sein Vermögen den Geschwistern Martines. Dadurch war die alleinstehende Marianne finanziell abgesichert.

3.1.1. Salonkonzerte bei Marianne Martines

Nach Metastasios Tod komponierte Martines immer weniger. *„Seit ich den geordneten Tagesablauf meines großen Lehrers [Metastasio] aufgegeben habe, bin ich in einer größeren Welt zu Hause und ich finde mich mit vielen neuen Bekannten vor, daher verliere ich Zeit und vernachlässige meine anderen Pflichten.“*[74] Sie widmete sich den wöchentlich veranstalteten Hauskonzerten im Hause Martines, wo sie sowohl als Interpretin als auch als Komponistin mit weithin bekannten Musikerkollegen wie W.A. Mozart, J. Haydn oder M. Kelly auftrat. Aber nicht nur Musiker, auch andere kulturelle Persönlichkeiten besuchten ihren Salon. Die Schriftstellerin Hester Lynch Piozzi war ein regelmäßiger Gast im Haus Martines, und ihre Aufzeichnungen aus 1789-1790 bezeugen, dass die musikalischen

---

[73] Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien. Bd.I.Wien 1869, S.132; Pohl, Carl Ferdinand: Joseph Haydn. Bd.I. Leipzig 1878, S.166; Abert, Hermann: Wolfgang Amadeus Mozart. Bd.II. Leipzig 1978, S.84

[74]Brief von Marianne Martines an Aurelio de'Georgi Bertola, 17.Juni 1793. Original Italienisch. Übersetzung Ingeborg Harer. In: Harer, Ingeborg: Alte Musik in Wien um 1800 – neue Erkenntnisse zu Marianna Martines (1744-1812). Ein Beitrag zur Erinnerung an den 200.Todestag der Musikerin, Sängerin und Komponistin. Musicologica Austriaca 30. 2011, S.40

Abende im Gedenken an Metastasio gesellig verliefen.[75] Inzwischen übersiedelten die Martines-Geschwister in die Herrengasse, wo die Lage und die Größe der neuen Wohnung bestens für derartige Veranstaltungen geeignet waren. Mit ihren Musikabenden beeinflusste Marianne Martines in den 1780er und 1790er Jahren das Musikleben Wiens maßgeblich. Mariannas musikalische Salon wird auch in Schönfelds „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag" erwähnt: *„Fräulein von Martines. Bei dieser geschickten Tonkünstlerin ist alle Sonnabende sehr große Gesellschaft, bei welcher Gelegenheit immer viel gesungen und auf Flügel gespielt wird. Auch findet man zuweilen an diesen Tagen eine Harmonieabende daselbst, welche den ganzen Abend durch bläst."*[76]

3.1.2. Die Musikschule von Marianne Martines

Ende der 1780er Jahre gründete Marianne Martines eine Singschule für junge Mädchen, an der sie den Unterricht selbst leitete. Mit ihrer pädagogischen Tätigkeit in der Singschule leistete sie Pionierarbeit: es gab nur wenige Ausbildungsstätten für Sängerinnen im deutschsprachigen Raum, und es galt als Besonderheit, dass in ihrer Institution nicht nur Gesang, sondern auch Theorie und Contrapunkt erlernt werden konnte. Wilhelmine von Bayreuth hatte in ihren Jugendjahren nur Kirchengesänge auswendig singen lernen dürfen, aber keinen Theorieunterricht bekommen.

Marianne Martines starb 1812 kurz nach dem Tod ihrer Schwester, mit der sie bis zuletzt zusammengelebt hatte. Es stellt sich die Frage, wie es möglich war, dass eine so bedeutende Komponistin und Künstlerin in die Vergessenheit geraten konnte. Schuld daran war – wie man in mehreren Quellen [77] nachlesen kann – Caroline Pichlers [78] Bewertung, dass die Musik eines *„weiblichen Kompositeurs"* – wie Martines und Paradis nicht *„von großem Belange"* waren. *„Beide [Paradis und Martines] leisteten Artiges, aber es erhob sich*

---

[75] Vgl.: Ingeborg Harer: Alte Musik in Wien um 1800 – neue Erkenntnisse zu Marianna Martines (1744-1812). Ein Beitrag zur Erinnerung an den 200.Todestag der Musikerin, Sängerin und Komponistin. Musicologica Austriaca 30, 2011, S.40

[76] Schönfeld, Johann Ferdinand von: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Wien, München, Salzburg 1796, 1976, S. 71.

[77] U.A. In: Marx, Eva / Haas, Gerlinde (Hg.): 210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Salzburg, Wien 2001, S. 263.

[78] Caroline Pichler (1769-1843) , geborene Greiner, war eine österreichische Schriftstellerin, Lyrikerin, Kritikerin und Saloniére.

nicht über – ja kaum an des Mittelmäßige".[79] Auf diese subjektive Meinung bezieht sich dann 1869 Eduard Hanslick in seiner „Geschichte des Concertwesens in Wien", und schon wurde Marianne Martines mit der Mittelmäßigkeit abgestempelt.

3.2. Martines als Instrumentalistin

Durch die angesehene Position in der Gesellschaft der Familie Martines und die fast schon väterliche Betreuung von Metastasio hatte Marianne von Anfang an wichtige Kontakte in Wiens kulturpolitischem Leben. Nicht nur die Hauskonzerte, bei denen wichtige Musikpersönlichkeiten, aber auch Musikliebhaber ein- und ausgingen, gaben ihr die Möglichkeit, ihr Talent zu zeigen. Sie trat auch des Öfteren am kaiserlichen Hof auf. *„Ihre liebenswürdigen mit seltener Bescheidenheit verschwisterten Eigenschaften, wie ihre Kunsttalente, verschaffen ihr die allgemeinste Achtung und zugleich den Zutritt in die ersten Häuser der Kaiserstadt. [...] Kaiserin Maria Theresia [...] ließ sie sehr oft zu sich rufen, um sich an den Kunsttalenten derselben auf mannigfache Weise zu ergötzen; und Joseph der II., bekanntlich ein nicht minderer Freund der Tonkunst, pflegte bei dieser Unterhaltung der Martines gewöhnlich die Noten umzublättern".*[80]

Obwohl Marianne Martines in erster Linie als Komponistin berühmt geworden war, will diese Arbeit – so wie bei den anderen Beispielfiguren – auf die Künstlerin als Musikerin hinweisen. Die Quellen berichten einerseits von den Musikern, die sie bei ihren wöchentlichen Hauskonzerten als Gäste eingeladen hatte, und mit denen sie musizierte. Anderseits ist eine ausführliche Quelle das viel zitierte Tagebuch von Charles Burney[81]. Der englische Musikwissenschaftler Charles Burney, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine mehrere Jahre dauernde Studienreise quer durch Europa unternommen hatte und detailliert über die unterschiedlichen, landesspezifischen musikalischen Strömungen berichtete, hielt sich von 1. bis 13. September 1770 in Wien auf. Besonders beeindruckend wirkten auf Burney die Besuche bei Pietro Metastasio, dem er mit großer Ehrfurcht begegnete. Insgesamt vier Besuche stattete er dem großen Dichter ab, wovon bei dreien Marianne Martines anwe-

---

[79] Pichler, Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. 1798 bis 1843. Bd. 2. Wien 1844, S. 96.

[80] Schmid, Anton: Zwei musikalische Berühmtheiten Wiens aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts. In: Wiener Allgemeine Musikzeitung 6. 1846,S. 517.

[81] Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise. Hrsg. von Klemm, Eberhardt. Wilhelmshafen 2003, S. 310

send war. Man kann aber nicht nur aus den persönlichen Begegnungen zwischen Burney und Martines ein Bild von der jungen Künstlerin gewinnen, sondern auch aus den „großen Lobsprüchen“ von zeitgenössischen Musikpersönlichkeiten, so wie J.A. Hasse.

„Als Signor Tartuffi und ich bei Metastasios Morgenversammlung ankamen, fanden wir ungefähr sechs bis acht Personen vor, meistens Italiener [...] Hierauf ward das Gespräch allgemein und vermischt, bis zur Ankunft eines jungen Frauenzimmers, welches von der ganzen Gesellschaft mit großer Ehrerbietung empfangen wurde. Sie war sehr gut gekleidet und machte einen hübschen Aufzug. Es war Mademoiselle Martines, eine Schwester des Herr Martines, Unterbibliothekar an der Kaiserlichen Bibliothek, dessen Vater ein vieljähriger Freund des Metastasio gewesen. Sie war in dem Hause geboren, in dem er itzt wohnt, und unter seine Augen erzogen. Ihre Eltern waren Neapolitaner, der Name aber ist spanisch wie die Abkunft der Familie.

Nach den großen Lobsprüchen, welche der Abbate Tartuffi den Talenten dieses Frauenzimmers beilegt, war ich sehr neugierig, mit ihr zu sprechen und sie zu hören; und Metastasio war so verbindlich, ihr vorzuschlagen, sie möchte sich zum Flügel setzten, welches sie denn auch augenblicklich tat, ohne sich lange nötigen zu lassen oder mit falscher Bescheidenheit zu prahlen. Sie übertraf wirklich noch die Erwartung, die man mir von ihr beigebracht hatte. Sie sang zwo Arien von ihrer eignen Komposition über Worte von Metastasio, wozu sie sich selbst auf dem Flügel akkompagnierte, und zwar auf eine wohlverstandene, meisterhafte Manier; und aus der Art wie sie die Ritornelle spielte, konnte ich urteilen, daß sie sehr fertige Finger hätte.“[82]

In den folgenden Zeilen beschreibt Burney mit Begeisterung Martines' Singkunst, welche sie nach der alten Schule praktizierte, und endet seinen Bericht über sie mit dem großen Kompliment, dass *„sie die vollkommenste Sängerin ist, die ich [Burney] jemals gehört hatte.“* Bei den nachfolgenden Besuchen steigerte sich Burneys Bewunderung gegenüber der jungen Künstlerin immer mehr, so dass er sie bei ihrer letzten Begegnung als St. Cäcilia bezeichnete.

Selbstverständlich war Joseph Haydn, einer ihrer ehemaligen Lehrer, auch ein häufiger Gast bei ihren Hauskonzerten, außerdem der berühmte irische Tenor und Komponist Michael Kelly, der sie in seinen Memoiren über die 41-jährige Martines schrieb, dass sie *„die Fröhlichkeit und Lebendigkeit eines jungen Mädchen besaß“.* Von ihm erfahren wir, dass

[82] Ebd. S. 309ff.

„Mozart was an almost constant attendant at her parties, and I have heard him play duets on the piano-forte with her, of his own composition. She was a great favourite of his. [...] When I was admitted to her conversationes and musical parties, she was in the vale of years, yet still possessed the gaiety and vivacity of a girl, and was polite and affable to all.“[83]

1773 stattete W.A. Mozart mit seinem Vater seinen ersten Besuch im Salon Martines ab, worauf ab 1781 weitere folgten, als Mozart sich in Wien niederlassen hatte. *„Mozart hat bei diesen Zusammenkünften mit seinen Gaben auch nie gegeizt, er spielte, sooft man es nur haben wollte, Stücke von sich und von andern und war namentlich im freien Phantasieren unermüdlich.“*[84]

Dass Mozart oft seine vierhändigen Klaviersonaten mit Martines spielte, beweist, dass er ihren pianistischen Fähigkeiten Hochachtung entgegenbrachte. Denis Forman vermutet, dass er 1773 sein Klavierkonzert KV 175 für Marianne Martines komponierte.[85]

---

[83] Kelly, Michael: Reminiscences. London 1826, S. 249

[84] Abert, Hermann: Wolfgang Amadeus Mozart. Bd. 2. Leipzig 1978, S.85

[85] Forman, Denis: Mozart's Concerto Form: The first Movements of the Piano Concertos. New York 1971, S. 118

4. Kapitel: Maria Theresia Paradis

Eine steigende Anzahl von Musikerinnen in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Wien zeigt Johann Ferdinand von Schönfeld in seinem „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag“ auf. Immer mehr Frauen traten als Instrumentalistinnen in der Öffentlichkeit auf und nicht mehr nur im engen, familiären Rahmen, wie man das bei Marianne Martines (im dritten Kapitel) verfolgen konnte.

Es drängt sich die Frage auf, wie es trotz der strengen gesellschaftlichen Sitten und Erwartungen möglich war, die sich als große Hindernisse für eine professionelle Musikerkarriere erwiesen, dass die Künstlerinnen Erfolge erzielen konnten?

Wenn man die Biographien über die Musikerinnen in Wien miteinander vergleicht, kann man Parallelen finden, die auf eine hypothetische Antwort hinweisen könnten: Musikerinnen, wie die Klaviervirtuosin Josepha Auernhammer (1758-1820), die Pianistin und Saloniére Fanny von Arnstein (1758-1818) oder die einzige Frau in der Wiener Hofmusikkapelle, die Harfenvirtuosin Josepha Müllner (1768-1843) stammen alle aus wohlhabenden bürgerlichen Familie, wo die musikalische Ausbildung von höheren Töchtern von den musikinteressierten Eltern unterstützt wurde und das rege Musikleben in Form von Salonkonzerten ganz natürlich war. Künstler und Komponisten gehörten zum engen Familienkreis, oder bei manchen Musikerinnen waren die Eltern selbst Musiker – wie z.B. bei Katharina Cibbini, geb. Kozeluch (1785-1858).

Vielleicht wurden in diesen Familien die Vorurteile gegenüber die Frauen entschärft, die sich mit einen öffentlichen Konzertauftritt unsittlich verhielten?

Manche Künstlerinnen widmeten ihr ganzes Leben der Kunst und blieben unverheiratet, so wie Marianne Martines oder Maria Theresia Paradis. Josepha Auernhammer heiratete zwar, aber bestand weiterhin darauf, ihre Konzerttätigkeit weiterführen zu können. Josepha Müllner war ebenfalls verheiratet, aber kinderlos, so konnten sie mehrere Konzertreisen durch Europa machen. Vielleicht ermöglichte der „ungewöhnliche“ Familienstand, dass diese Frauen aktiv an das Musikleben in Europa teilnehmen konnten? Es kann aber natürlich auch sein, dass sie einfach den Mut hatten, sich gegen die gesellschaftlichen Erwartungen zu stellen, und sich als Frauen zu verwirklichen. Allerdings wurden diese gesellschaftiliche Erwartungen nur im Allgeminen geäußert. Eine auf die Person gerichtete öffentliche Kritik gegenüber den genannten Künstlerinnen, welche ihre musikalische Tätigkeit als Frau kritisiert hätte, habe ich nicht gefunden.

Die dritte Person, die diese Arbeit als Beispiel stellvertretend für Musikerinnen im 18. Jahrhundert vorstellt, ist die blinde Klaviervirtuosin Maria Theresia Paradis. Sie war eine der ersten Instrumentalistinnen, die ihre musikalische Tätigkeit professionell betrieb, also ihren Lebensunterhalt mit Konzerten und Unterrichten verdiente.

4.1. Biographie

Maria Theresia Paradies wurde am 15. Mai 1759 in Wien in der Pfarrei St. Stephan getauft. Ein genaues Geburtsdatum ist nicht bekannt, aber die meisten Quellen[86]vermuten einen Geburtstag – wie damals in der Regel üblich war – ein paar Tage vor der Taufe.

Ihre Eltern waren Joseph Anton Paradis (1733-1808) und Rosalia Maria Paradis, geborene Levasori Della Motta (1739-1794). Joseph Anton Paradis war angestellt als k.k. niederösterreichische Regierungsrat und Praeses der beiden protestantischen Konsistorien[87], also der obersten Verwaltungsbehörde einer evangelischen Landeskirche.

Bezüglich der Familiengeschichte von Maria Teresia Paradis gibt es zwei Behauptungen, die aus älteren, ungenaueren Quellen hervorgehen, aber wie es sich durch die späteren Forschungen herausstellte, nicht der Wahrheit entsprachen: Die eine ist, dass die Kaiserin Maria Theresia die Taufpatin von Maria Teresia Paradis gewesen sei, wie es in einer Ausgabe von 1787 im „Magazin der Musik“[88] angegeben ist. Diesen Irrtum kann man auf zwei Ursachen zurückführen: erstens, dass die Taufpatin, die auf Taufschein erscheint, auch Maria Theresia hieß, allerdings mit dem Nachnamen Mayer.[89]. Und zweitens, dass die Kaiserin Maria Theresia sich später für das Schicksal der jungen, talentierten und erblindeten Musikerin tatsächlich interessierte und ihr eine Gnadenpension von 200 Gulden gewährte.

Die andere Behauptung, welche wiederum nicht stimmt, ist, dass die Familie adelig gewesen sei. Diese Behauptung wurde durch die zugeschriebene Taufpatenschaft der Kaiserin sicherlich bestärkt. Außerdem gab es den Hinweis[90], dass im 17. Jahrhundert am Wiener Hof zwei adelige Männer mit dem Familiennamen Paradis vorzuweisen waren. Aber eine

---

[86] Wie z.B. Ullrich, Hermann: Maria Theresia Paradis und Dr. Franz Anton Mesmer. In: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 17/18. 1961/62, S.159

[87] Ramsauer, Ernst: Maria Theresia Paradis. Diplomarbeit. Wien 1991, S. 9

[88] Magazin der Musik 2.1787, S. 778

[89] Taufprotokoll von St. Stephan. Bd. 1758/1759, S. 264

[90] Frankl, Ludwig August: Maria Theresia von Paradis' Biographie. Linz 1876, S. 8

dokumentierte Verbindung zwischen einer adeligen Abstammung und Maria Teresia Paradis ist nicht nachzuweisen[91].

4.1.1. Erblindung

Ein tragischer Schicksalsschlag in Maria Theresia Paradis' Leben war, dass sie als Kleinkind erblindete. Über den genauen Zeitpunkt und die genaue Ursache, warum sie ihr Augenlicht verlor, wird in den Quellen unterschiedlich berichtet: die Mehrzahl der Quellen datiert die Erblindung auf das dritte Lebensjahr. In der „Berliner privilegierten Zeitung“ von 1777, welche Hermann Ullrich zitiert[92], wird sogar ein genaues Datum, der 10. Dezember 1762, angegeben. Die übrigen Quellen variieren zwischen dem zweiten und fünften Lebensjahr. Auch der berühmte Mediziner, Franz Anton Mesmer nennt in seinem Abhandlungen[93] – basierend auf dem persönlichen Bericht des Vaters von Maria Teresia Paradis – als Datum der Erblindung den 9. Dezember 1762. Als Ursache werden Krankheiten wie „gichtischer Schlagfluss“ oder ein „plötzlicher Schreck“[94] sowie eine Folge einer Hautkrankheit[95]oder ein „Nervenschlag“[96] angegeben.
Maria Theresia Paradis musste über ein Jahrzehnt lang oft sehr schmerzhafte Behandlungen ertragen, die die in der damaligen Zeit bedeutendsten Ärzte wie Anton Störck, Joseph Barth, Michael Baron von Wenzel und zuletzt der schon erwähnte Franz Anton Mesmer[97] an ihr anwandten. Fortschritte im Heilungsprozess gab es nur vorübergehend bei F.A. Mesmer, diese waren aber auch sehr umstritten. Mesmer behandelte die junge, blinde Pianistin nicht uneigennützig: seine Erfolge erregten sowohl in Medizinerkreisen, als auch in der Wiener Gesellschaft großes Aufsehen. Er wusste auch, dass die Familie Paradis Beziehungen zur Kaiserin hatte und dass Maria Theresia Paradis eine Gnadenpension bekam. Allerdings führten die Verbesserungen im Sehvermögen dazu, dass die Pianistin immer

---

[91] Vgl. Ramsauer, Ernst: Maria Theresia Paradis. Diplomarbeit Wien 1991, S. 18
[92] Ullrich, Hermann: Maria Theresia Paradis und Dr. Franz Anton Mesmer. In: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 17/18. 1961/62, S. 160

[93] Mesmer, Franz Anton: Abhandlungen über die Entdeckung des thierischen Magnetismus. Carlsruhe/Thübingen 1781/1985, S. 54f.
[94] Perth, Matthias: Tagebuch. Bd. XXXVI. Wien 1823, S. 333
[95] Pichler, Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Bd. 1. Blümmel, Emil Karl (Hg.) München 1914, S. 43

[96] Klein Johann Wilhelm: Lehrbuch zum Unterrichte der Blinden, um ihnen ihren Zustand zu erleichtern, sie nützlich zu beschäftigen und sie zur bürgerlichen Brauchbarkeit zu bilden. Wien/Würzburg 1819/1991, S. 425f.

[97] Vgl. Fürst, Marion: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln 2005, S. 24f.

schlechter Klavier spielte: *„Die neue Zerstreuung der Sinne verursacht, daß sie beim Clavier schon mehr Nachsinnen anwenden muß, um ein Stück zu spielen, da sie vordem die schwersten Concerte mit der größten Richtigkeit fortspielte und zugleich mit dem umstehenden sich im Gespräche unterhielt. Mit offenen Augen wird es ihr jetzt gar schwer, ein Stück zu spielen. Sie beobachtet alsdann ihre Finger, wie sie über die Claviere weggauckeln, verfehlet aber dabei die meisten Claves.“*[98]

Die Angst davor, die Gnadenpension zu verlieren, die sie nur aufgrund ihrer Blindheit von der Kaiserin erhielt, wurde mit dem Verlust ihrer musikalischen Spielfertigkeiten immer greifbarer. Als die Heilungsgeschichte der Pianistin sich zu einer Erfolgsgeschichte von Mesmer entwickelte, welche die Wiener Gesellschaft stark polarisierte, und als weitere Gerüchte über eine „unmoralische“ Beziehung zwischen Arzt und Patientin aufkamen, unterbrachen die Eltern die Behandlungen.[99] Um seinen Ruf zu retten, verbreitete Mesmer weitere Anschuldigungen gegenüber den Eltern: *„ Es war ein wesentlicher Punkt in dem System ihrer geizigen Eltern, daß diese Ungückliche wieder blind werden, oder wenigstens so scheinen mußte, um ihn zu erhalten sparten die Grausamen keine Mühe. Man hätte den Eltern beigebracht, sobald ihre Tochter wieder sehe, werde ihnen die Pension, die sie für sie von der Kaiserin jährlich erhielten, entzogen, weil dieselbe nur der Tochter wegen Blindheit ausgesetzt worden sei.“*[100]Nach diesen Vorwürfen geriet Paradies immer wieder im Verdacht, daß sie eine Simulantin gewesen wäre, einen Beweis dafür gab es allerdings keiner. Mesmer’s Ruf konnte nicht mehr hergestellt werden. Er verließ Wien, und zog nach Paris.

4.1.2. Musikalische Ausbildung

Auf das musikalische Interesse von Maria Teresia Paradis kamen die Eltern während ihrer Kirchenbesuche und engagierten für das achtjährige Mädchen einen Privatlehrer, der in den Quellen namentlich nicht erwähnt wurde. Bald stellte sich heraus, dass das Kind Maria Theresia äußerst begabt war: *„In der ersten Unterrichtsstunde kannte sie alle Tasten, und in der dritten lernte sie schon einen Menuet. Im ersten Monathe spielte sie schon ein leichtes Concert.“* Dies berichtet ein Zeitungsartikel aus dem Jahr 1817 in der „All-

[98] Kerner, Justinus: Franz Anton Mesmer aus Schwaben. Entdecker des thierischen Magnetismus. Frankfurt a.M. 1856, S .67

[99] Vgl. Marion Fürst: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln 2005, S. 47f., 50

[100] Kerner, Justinus: Franz Anton Mesmer aus Schwaben. Entdecker des thierischen Magnetismus. Frankfurt a.M. 1856, S.71

gemeinen Musikzeitschrift Österreich“[101]. In weiterer Folge wurde sie von Franz Joseph Fuchs, einem Kanzlisten der niederösterreichischen Regierung, und von Georg Friedrich Richter am Klavier unterrichtet. Beide Lehrer waren in Wien geschätzte Pädagogen. Über Fuchs schrieb Schönfeld im „Jahrbuch der Tonkunst“, dass er *„stark musikalisch [sei]; auf dem Fortepiano hat er die besondere Gabe gut mitzutheilen, mithin vortreffliche Scholaren zu machen“.*[102]

Der aus Holland stammende Komponist Friedrich Richter pflegte eine Bekanntschaft zu Mozart, der 1784 in seinen Akademien auftrat.

Maria Teresia Paradis lernte nicht nur Klavier sondern auch Orgel und spielte in vielen Kirchen in Wien. Dass sie dieses Instrument öffentlich spielen durfte, ist ein weiterer Beweis dafür, dass sie als blinde junge Frau durch ihre Behinderung eine Ausnahmeposition in der Musikgesellschaft genoss: Orgel galt laut Junker als unsittliches Instrument für Frauen. Bei einem ihrer legendären Auftritte in der Augustinerkirche gab sie ein Orgelkonzert, wo sie Pergolesis „Stabat Mater“ begleitete und auch den Sopran-Part sang. Bei diesem Ereignis war die Kaiserin Maria Theresia persönlich anwesend und daraufhin erteilte sie Paradis die 200 Gulden Jahrespension. Darüber berichtet die „Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung“ von 1813.[103] Auf den genauen Zeitpunkt, wann dieses Konzert stattgefunden hatte, lässt ein Zitat von Ignatz de Lucca schließen: *„Vor ungefähr 4 Jahren spielte sie [Paradis] in der Hofkirche der Augustiener in der Gegenwart des Hofes die Orgel. Le Monarchinn ward von dieser blinden Künstlerinn so bezaubert, daß Sie selbe den folgenden Tag zu ihr kommen ließ.“*[104] Da dieses Schreiben in 1778 erschienen ist, fand das Konzert höchstwahrscheinlich 1774 statt.

Weiter hatte Paradis Gesangsunterricht beim k.k. Kapellmeister Salieri und bei dem Gesangslehrer Vincenzo Righini. Righini war auch der Gesangslehrer der Erzherzogin Elisabeth. Auch im Singen zeigte sie Talent, schrieb J.C.W. Kühnau in seinem Buch „Die blinden Tonkünstler“: *„Ihre Stimme ist zwar nicht so mächtig, als ihre Hand, aber sie ist im höchsten Grade rührend, und wird es noch mehr durch ihren Ausdruck und ihre Umstän-*

---

[101] AMZÖ 1817, Sp. 288f.

[102] Schönfeld Johann Ferdinand von: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Wien, München, Salzburg 1796/1976, S.18

[103] WAMZ 1813, Sp. 485.

[104] Lucca, Ignaz de: Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch. Des ersten Bandes zweytes Stück: Paradis, Marie Theresie. Wien 1778, S. 337

de"[105] Ihr Lehrer für Harmonie, Kontrapunkt und Generalbass war der Kapellmeister der Minoritenkirche Carl Friberth.

Wie man feststellen kann, haben die Eltern der jungen begabten Künstlerin die bestmögliche Ausbildung zukommen lassen und das nicht nur in der Musik, sondern auch in ihrer Allgemeinbildung. Sie lernte mit Blindenschrift Lesen und Schreiben und bekam sogar eine eigens für sie gebaute Handdruckpresse, mit der sie Briefe selbst aufsetzen konnte. Zudem erhielt sie Unterricht in Religion, Literatur, Historie, Geographie, sprach Fremdsprachen wie Französisch und Englisch, spielte Gesellschafts- und Kartenspiele, konnte einfache Tänze tanzen, und beherrschte sogar das Handarbeiten.[106]

Trotz allem war der wichtigste Punkt in ihrer Ausbildung der musikalische und vor allem das Klavierspiel. Ihr einflussreichster Lehrer war **Leopold Kozeluch.** Kozeluch (1752-1818) war Pianist, Komponist und vor allem als Musikpädagoge berühmt geworden. Der gebürtige Tscheche übersiedelte 1778 nach Wien, wo er in hochadeligen Kreisen sowie am Wiener Hof Musikunterricht gab. Zu seinen Schülern und Schülerinnen gehörten aber nicht nur die Prinzessinnen und die Kaiserin, sondern auch Ignaz von Seyfried, Simon Sechter und Josef Wolfram. Kozeluch unterstützte die professionelle Musikerausbildung auch für das weibliche Geschlecht. Neben Maria Theresia Paradis waren seine Tochter Katharina Kozeluch (später Cibbini) sowie Josepha Auernhammer seine Schülerinnen. Seine Spezialität war, dass er das Pianoforte als neues Instrument unterrichtete. Paradis profitierte am meisten bei Kozeluch, indem er sie in Geschmack und Charakter formte und ihr große Präzision beibrachte. Kozeluch komponierte mehrere Klavierkonzerte für Maria Teresia Paradis, die sie auf ihrer Europareise zwischen 1783 und 1786 oft aufführte. Mit diesen Aufführungen trug sie dazu bei, dass Kozeluch als Komponist internationalen Ruhm erlangte.

4.2. Die Europareise

Den größten künstlerischen Erfolg erlebte Maria Theresia Paradis auf ihrer dreijährigen Europareise. Eine so anstrengende und nicht ungefährliche Reise war in der damaligen Zeit für eine Frau und noch dazu eine blinde Frau sehr ungewöhnlich. Was waren ihre Beweggründe, warum sie trotzdem die Strapazen auf sich nahm?

---

[105] Kühnau, Johann Christopf Wilhelm: Die blinden Tonkünstler. Berlin 1810, S. 193

[106] WAMZ 1813, Sp.485; Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Bd.XXI. Wien 1856-1891, S.288

Laut Quellenangaben waren es mehrere Faktoren, die sie zu dieser Entscheidung bewegten.

1. **Künstlerische Gründe**

   Sie war in Wien bei ihren Kollegen weitgehend bekannt und anerkannt. Es war Zeit, ihren Horizont zu erweitern, wozu auch ihre Kollegen sie ermutigten. *„Mehrere Kenner gönnten meinem Spiele Beyfall, und gaben mir Aufmunterung, fremde Höfe zu bereisen. Man erbott sich von allen Seiten, mich mit wichtigsten Empfehlungen zu unterstützen“*[107], so schrieb sie an den in Mannheim lebenden Herrn Weissenburg, mit dem sie seit längeren Zeit korrespondierte. Es war umso mutiger, diese lange Reise anzutreten, wenn man weiß, dass sie keine von sich selbst überzeugte Künstlerin war und dass sie mit Lampenfieber zu kämpfen hatte. Die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ berichtet, sie konnte sich *„lange nicht ohne Furcht und Zittern produzieren“* und weiter dass ihr erster Auftritt in Linz unter *„grosser Bangigkeit“* stattfand.[108] Ihre Neugier und Aufgeschlossenheit gaben ihr aber Mut: *„Nur ihr eifriges Studium der Geographie, verbunden mit ihrer Geschichtskenntniss und ihrem romantischen Sinn, eiferten sie dazu an.“*[109] Sie entschloss sich doch zu dieser Reise.

   Künstlerisch war sie auf die Reise weitgehend vorbereitet: sie hatte eine umfangreiche Ausbildung genossen und durch ihr ausgezeichnetes Gedächtnis eine weite Palette von Stücken, die sie alle auswendig spielen konnte: *„Sie spielt über 60 Concerte, und andere Stücke von einem Wagenseil, Steffan, Hayden, Hoffmann, Bach und Richter. Man sagt ihr nur das Nummer von dem Stücke, so man auflegt, und sie fangt es an zu spielen.“*[110] – so berichtet der Jurist und Schriftsteller Ignaz de Luca, ein Zeitgenosse von Maria Theresia Paradis, in seinem unvollendet gebliebenen Lexikon „Das gelehrte Österreich“.

2. **Finanzielle Gründe**

   Maria Theresia Paradis‘ finanzielle Lage, welche noch durch das Elternhaus gesichert wurde, war etwas besorgniserregend. Sie musste an ihre Altersvorsorge denken, an die Zeit, wenn ihre Eltern nicht mehr lebten und sie keine finanziellen Mittel mehr haben würde. Maria Theresia Paradis war unverheiratet, so musste sie sich

---

[107] Zitiert nach: La Roche, Sophie von: Briefe über Mannheim. Karben 1791/1997, S. 73f.
[108] AMOE Nr. 34. 1817, S. 289.
[109] AMZÖ 1817, Sp. 289.
[110] Lucca, Ignaz de: Das gelehrte Österreich. Ein Versuch. Des ersten Bandes zweytes Stück: Paradis, Marie Theresie. Wien 1778, S. 336f.

selbst um ihren Unterhalt kümmern. Die Schriftstellerin und Freundin von Maria Teresia Paradis Sophie von La Roche berichtet in einer Frauenzeitschrift über die Sorgen der jungen Künstlerin: *„Sie hofft durch ihr mühsam erworbenes Talent ein Vermögen für ihre alte Tage zu sammeln, damit wenn ihr einst die Sorgfalt der besten Eltern durch den Tod entrissen würde, sie doch etwas besitze, wodurch sie die Mühe und Treue fremder Hände belohnen könnte.“*[111]

3. **Gesundheitliche Gründe**

   Nach den Strapazen der langjährigen Behandlungen ihrer Augenkrankheit erhoffte Paradis, dass ihr die Klimaänderung im Ausland gut tun würde: *„Man öffnete mir günstige Aussichten durch Veränderung der Luft auf meine Gesundheitsumstände.“*[112]

Am **18. August 1783** ist es soweit: Maria Teresia Paradis begibt sich in Begleitung ihrer Mutter und einem „Freund des Hauses“, Herrn Falgara, auf eine dreijährige Reise quer durch Europa. Über Falgara erfährt man nicht viel, nur dass er ein Violinist und ein „geschickter Tonkünstler“ war – so Paradis im Brief an ihren Mannheimer Brieffreund Weissenburg. Falgara begleitete die Damen nachweislich bis Februar 1785. Vermutlich ab Herbst 1785 übernimmt seine Rolle Johann Riedinger.

Von einen detaillierten Reiseplan und von Zeitungsberichten über ihre Konzerte und Begegnungen mit wichtigen Persönlichkeiten kann man in Hermann Ullrichs Aufsätzen bzw. in Marion Fürsts Biographie über Maria Theresia Paradis nachlesen. Um die Reise zu rekonstruieren, halfen die zahlreichen wissenschaftlichen Belege wie Vorankündigungen und Kritiken in den Zeitungen. Aber wichtig ist vor allem das Stammbuch, welches Maria Teresia Paradis führte, in dem sie zahlreiche Eintragungen über ihre neuen Bekanntschaften sammelte.

Nach den Angaben von Marion Fürst möchte ich die Reise von Paradis‘ in ihren zeitlichen und geographischen Umrissen skizzieren und die aus künstlerischer Sicht wichtigsten Stationen hervorheben.

Die ersten Städte auf ihrer Reise waren **Linz** und **Salzburg**. In Salzburg trafen die Damen Paradis Leopold Mozart und seine Tochter Nannerl. Sie lassen sich vermutlich von dem erfahrenen Reisenden Leopold Mozart beraten, der mit seinen Wunderkindern mehrere

---

[111] La Roche, Sophie von: Pomona für Teutschlands Töchter. Bd.3. München, London, New York 1987. S. 13

[112] Zitiert nach: La Roche, Sophie von: Briefe über Mannheim. Karben 1791/1997, S. 73f.

Europatourneen gemacht hatte. Über diese Begegnung berichten die Zeitungen: *„Zu Salzburg bot ihr Leopold Mozart freundlich die hülfreich unterstützende Hand, und sein gerade auf Besuch anwesender Wolfgang Amadeus ermunterte sie zu größerem Selbstvertrauen“*[113].

Zuerst besuchte Maria Theresia Städte im heutigen südlichen und westlichen Deutschland (bzw. Frankreich): Würzburg, Frankfurt, Mannheim, Koblenz, Bonn, Speyer, Karlsruhe, Regensburg, München, Augsburg, Straßburg und Colmar waren ihre Stationen. Ihre Konzerte wurden in den Zeitungen mit Vorfreude angekündigt. Nach den Konzerten berichten die Kritiken über einen großen Erfolg: *„Frankfurt, vom 6. Oktober/ Mademoiselle von Paradies hat, wie wir es vermutheten, in dem Concerte, das sie gestern gab, allgemeinen Beifall erhalten. Die Anzahl der Zuschauer war sehr zahlreich und glänzend. Alles war ganz Ohr und jedermann gestand, daß seine Erwartung übertroffen sey. Sie spielte zwei Concerte von Kozeluch, dessen Schülerin sie ist, so, daß der ganze Geist des Lehrmeisters und des Componisten ihre Finger hören und diese Talente wurden gleichfalls geschätzt. Unser einziger Wunsch ist der: ach! Hätten wir sie noch länger gehört! – und sie – uns gesehen!!!“*[114]

Oder die „Münchner Zeitung“ am 15. Dezember 1783:

„[Sie] ärndete durch ihr trefliche Spiel den unbegränzten Beifall aller Musikverständigen ein, so, daß von dem Publiko abermalen ein Concert anverlanget worden. Was den Werth ihrer Kunst noch mehr erhöhen muß, ist, daß sie an beiden Augen des Gesichtes gänzlich beraubet ist.“[115]

Aber auch Privatpersonen sprachen in höchsten Tönen über sie, wie z.B. Simon Friedrich Koberwein, Direktor des deutschen Theaters in Straßburg: *„Wenn Sie, beste Freundin, die ganze Welt zum Feinde hätten, so würde ein einziger Saitenklang Ihrer unnachahmlichen Kunst sie bekehren und zu Freunden machen. Wenn alle Menschen so viel fühlen durch ihr Spiel, so gerührt werden wie ich, so ist kein Glück mehr zu erdenken, das nicht ihr eigen ist.“*

Sie lernte wichtige Musikerpersönlichkeiten während ihrer Reise kennen: in Bonn den Komponisten, Geiger und Konzertmeister Franz Ries, den Hofflötisten Johann Baptist Wendeling in Mannheim, den Komponisten und Kapellmeister Simon Schönfeld, dessen Bekanntschaft später bei einem Zusammentreffen mit C.P.E. Bach dienlich war, oder den

---

[113] Seyfried, Ignatz Ritter von: Kozeluch, Leopold. In: Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst. Stuttgart 1837, S. 372

[114] Frankfurter Kayserl. Reichs Oberpostamts Zeitung 7. Oktober 1783

[115] Münchner Zeitung 1783, S. 803.

in Augsburg ansässigen Klavierbauer Johann Andreas Stein. Der berühmteste Klavierbauer des Jahrhunderts war so beeindruckt vom Klavierspiel von Paradis, dass er ihr in ihrem Stammbuch versicherte, ihr das beste Fortepiano zu bauen.

Nicht nur mit Musikerkollegen nahm sie Kontakt auf. Z.B. die Bekanntschaft mit der deutschen Schriftstellerin Sophie von la Roche oder die Bekanntschaft mit ihren Leidensgenossen spielten eine wichtige Rolle für ihre Zukunft. Ihr langjähriger, ebenfalls blinder Brieffreund **R. Weissenburg**[116] machte sie mit seinen verschiedenen Instrumenten vertraut, die bei mathematischen und astronomischen Wissenschaften für Blinde hilfreich waren. Zudem lernte sie den blinden Dichter und Akademiedirektor **Gottfried Konrad Pfeffel** in Colmar kennen, der ihr wiederum Kontakte in die Schweiz vermittelte. Pfeffel war ein Verehrer und Bewunderer von Maria Teresia Paradis, was aus seiner Eintragung in ihrem Stammbuch hervorgeht: *„O weh, Therese, weh' dem Mann, / Der nicht, vor Wonne dich zu hören / Wie wir des Augenlichts entbehren / Und Ohr und Herz nur werden kann!“*[117]

In Mannheim lernte sie ihren langjährigen Wegbegleiter Johann Riedinger kennen. In welcher Beziehung die beiden zueinander standen, lässt sich nur vermuten, wenn man ihr Testament von 1821 liest. Laut Quellenlage begleitete Riedinger Maria Theresia Paradis und ihre Mutter auf der Europareise, und nach ihrer Rückkehr nach Wien blieb er auch bis zu ihren Tod ihr Lebensgefährte. Aus Dankbarkeit, dass er *„sich für [sie] wohl ganz aufopferte“*,benannte sie Riedinge zum Universalerben.

Nach ihrem Aufenthalt im heutigen Deutschland ging die Reise weiter in die Schweiz nach Basel, Zürich, Bern und Genf – allerdings ohne größere Erfolge. Ihr nächster Höhepunkt auf der Reise war **Paris**, wo sie am 20. März 1784 ankam und sich bis Oktober 1784 aufhielt. Das war die längste Zeit an einem Orte während der gesamten Reise. Paris war Ende des 18. Jahrhunderts einer der bedeutendsten musikalischen Städte in Europa. Für Maria Teresia Paradis waren die Monate, die sie dort verbrachte, aus vielerlei Hinsicht sehr bedeutend.

Sie hatte zehnmal die Möglichkeit, bei dem berühmten „Concert Spirituel“, der wichtigsten Institution des Pariser Musiklebens, aufzutreten. Die „Concerts Spirituelles“ waren die ersten öffentlichen Konzerte in Europa, welche 1725 von Danican Philidor, dem Oboisten der königlichen Kapelle, ins Leben gerufen wurden. Zahlreiche ausländische Komponisten und Interpreten konnten durch ihre Auftritte beim Concert Spirituel internationalen Ruhm erlangen.

---

[116] Weissenburgs Vorname war nach meinen Recherchen nicht auffindbar.
[117] Stammbuch der Maria Theresia Paradis. S. 276.

Über die erfolgreichen Auftritte von Maria Teresia Paradis berichtete sogar die Mannheimer Zeitung, welche sich auf eine Rezension in „Mercure de France“ bezieht:

„Paris, den 15. Ostern. Das Concert Spirituel vom 1. Ostern gewährte unsern Parisern eine seltene Erscheinung. Mlle Paradis von Wien, seit dem zweiten Jahre ihres Alters des Augenlichtes gänzlich beraubet, spielte auf dem Klavecin, und setzte uns alle in Erstaunen. Diese blinde Virtuosin war die erste, welche uns aus dem irrigen Wahne riß, daß das Klavecin in einem großen und weitläufigen Sale keine sonderliche Wirkung machen könne: sie bewies das Gegenteil mit der Stärke ihres Spieles, zu allgemeinen Beifalle. Die junge durch sich selbst so sehr als durch ihre Talente interessante Person ist eine Lehrschülerin des berühmten Kozeluch.“[118]

Nach dem ersten erfolgreichen Konzert im Rahmen des „Concert Spirituel“ folgten weitere sieben im April und zwei im Mai und Juni.[119] Bei ihren Auftritten spielte sie meistens Werke ihres Lehrers Kozeluch. Mit diesen Werken hatte laut einem Bericht der „Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung“[120] mehr Erfolg als mit den Werken von Haydn und Mozart. Der Grund dafür ist nicht belegt, aber wahrscheinlich waren die Concerti von Kozeluch eben deshalb so beliebt beim Publikum, weil sie nicht so bekannt waren.

Nach ihrem Debut am Concert Spirituel erhielt Paradis eine Einladung von der Königin Marie-Antoinette nach Versaille, die sie sehr herzlich empfing. Bei ihrem Auftritt bei der „Akademie der Hofe“ musizierte sogar die Königin mit und sang selbst eine Arie.[121]

Neben ihrer Konzerttätigkeit führte Paradis ein reges gesellschaftliches Leben in Paris. Sie besuchte die Pariser Salons und lernte wichtige Persönlichkeiten kennen. Sie fand sogar Zeit dafür, sich weiterzubilden. Sie nahm bei **Abbé Georg Joseph Vogler**, der Komponist und Kapellmeister an den berühmten Mannheimer Hof war, Harmonielehre- und Kompositionsunterricht. Vogler lebte zu dieser Zeit in Paris. Er bewunderte und unterstützte die blinde Pianistin. Seine Ideen zu einem Notenschreibgerät für Blinde waren später wichtig bei der Entwicklung von Riedingers Notensatzbrett.

Aus der Sicht der Blindenbildung gab es ein sehr wichtiges Zusammentreffen von Maria Teresia Paradis und mit **Valentin Haüy**, dem künftigen Gründer der ersten Blindenschule weltweit. Die beiden lernten sich bei einem Besuch in einer der Pariser Salons kennen. Paradis erzählte ihm von ihren Erfahrungen, wie sie als blinde Frau ihre allgemeine Bildung erlangt hatte, welche Hilfsgeräte sie bei ihrem Brieffreund Weissenburg in Mann-

---

[118] Mannheimer Zeitung 1784, S. 201
[119] Vgl. Fürst, Marion: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln 2005, S. 102
[120] WAMZ 1813, Sp. 488
[121] Ebd.

heim kennengelernt hatte und sie zeigte ihm ihre Gerätschaften zum Unterrichten von Blinden wie z.B. gestickte Landkarten oder ihre von Kempelen gebaute Handdruckpresse. Sie gab ihm die ersten Impulse, ein langjähriges Projekt zu verwirklichen: nämlich die erste Blindenschule zu eröffnen. Louis Braille (1809-1852), der Erfinder der noch bis heute verwendeten und nach ihm benannten Brailleschrift für Blinde, war einer der Schüler, der in Haüys „Königlichem Institut für junge Blinde“ lernte.

Obwohl Paradis die erfolgreichen Konzerte und das offene Gesellschaftsleben in Paris sehr gut gefallen hatte, setzte sie ihre Europatour im Oktober 1784 fort. Sie traf am 3. November 1784 in **London** ein. Die britische Hauptstadt war damals mit 750.000 Einwohnern die größte Stadt in Westeuropa. Das Musikleben in London war sehr vielfaltig und bot sie den freischaffenden Musikern durch ihre bürgerliche Öffentlichkeitsstruktur viele Auftrittsmöglichkeiten.

Dementsprechend war es aber auch wichtig, dass man als Künstler die notwendigen Kontakte und Publicity hatte. Der berühmte Musikwissenschaftler **Charles Burney** war der jungen Pianistin in dieser Hinsicht eine große Unterstützung. Er veröffentlichte Unmengen von Zeitungsartikeln über Paradis und sorgte dafür, dass sie in London der wichtigste Gesprächsstoff wurde. Er verband in den Zeitungsartikeln ihre Begabung und ihr Schicksal geschickt. In Paradis' Stammbuch hat er sich mit folgenden Wörtern eingetragen und seine Bewunderung zum Ausdruck gebracht: *„Whenever you shall hear these few words, my dear Mademoiselle Paradis, let them call to your remembrance a Man who during your residence in London regarded you with wonder & the affection of a Father. Your situation & the circumstances of your life interested his humanity, and your talents his musical curiosity.“*[122]

In London trat sie nur bei drei öffentlichen Konzerten auf. Der Grund dafür war wahrscheinlich ihre angeschlagene Gesundheit – das englische Klima tat ihr nicht gut. Interessant ist, dass sie bei diesen drei Konzerten nicht als einzige Solistin auftrat. Sie teilte das Programm mit namhaften Künstlerkollegen. Die Violinisten Wilhelm Cramer und Benjamin Blake, die Cellisten James Cervetto und John Crosdill, der Sänger Giusto Ferdinando Tenducci, der Komponist und Oboist Johann Christian Fischer sowie die Sängerin Gertrud Elisabeth Mara wirkten bei diesen Ereignissen ebenfalls mit.

Im privaten Rahmen trat sie am Hofe vor Georg III. auf, wo sie auf seinen ausdrücklichen Wunsch Händel spielte. Auch den Prince of Wales Georg IV. besuchte sie, der ihr eine

[122] Stammbuch der Maria Theresia Paradis. S. 313.

besondere Ehre erwies, indem er sie selbst am Cello begleitete. Sie war auch in London – wie in den anderen europäischen Städten – sehr erfolgreich: *„Man nannte sie eine Wundererscheinung und überhäufte sie mit Bravo's. Der englische ihr unzuträgliche Himmel nöthigte sie, von diesem Lande Abschied zu nehmen.“*[123]

Paradis kehrte im März 1785 auf das Festland zurück. Ihr nächstes Ziel war **Brüssel**, wo sie schon Anfang April am königlichen Hof und dann auch öffentlich auftrat.

Ihre weiteren Stationen waren Mannheim, Frankfurt, Göttingen, Hannover und Hamburg.

In **Hamburg** spielte sie ein Konzert in dem „Comödienhaus“ am Gänsemarkt, welches der Nachfolgebau des berühmten Opernhauses am Gänsemarkt war. Wichtig zu erwähnen ist noch ihre Begegnung mit **Carl Philipp Emanuel Bach**, den sie zu Hause besuchte – so berichtet Marion Fürst in ihrer Biographie über Paradis. Über dieses Zusammentreffen fand ich aber keine primäre Quelle, außer der Portraitsammlung von C.P.E. Bach, welche über 4.000 Bilder von Musikern, Dichtern und Philosophen enthält. Auch von Maria Theresia Paradis lässt er ein Portrait anfertigen.

Die Reise geht weiter nach **Berlin**. Das Musikleben am Berliner Hof ist längst nicht mehr so glänzend, wie in den jungen Regierungsjahren von Friedrich II. Er lebte zurückgezogen. Durch die Empfehlung des österreichischen Fürsten Heinrich XVI. von Reuss bekam die Wiener Pianistin am 5. Februar 1786 trotzdem die Möglichkeit, vor der königlichen Familie ein Konzert zu geben. Aus einem Bericht des Fürsten Reuss kann man einen Eindruck gewinnen, wie dieses Konzert verlaufen ist:

„Der Prinz Ferdinand von Preußen Königl. Hochheit hatten vorigen Sonntag (5.Februar 1786) das ganze königliche Haus, das Corps diplomatique, welches sonst der gewöhnlichen Etiquette nach bey solchen Gelegenheiten ausgeschlossen ist, und einige Personen des hiesigen Adels zu einem Konzert eingeladen, in welchem zuerste die 2 Prinzen und die Prinzessin Söhne und Tochter Ihrer königlichen Hoheit sich auf der Violine und Klavier mit vollkommenstem Beyfalle höre ließen, und nachgehends Madame Paradis auf ihrem forte piano sich zu producieren die Ehre hatte. Ihre Majestät die Königinn, des Kronprinzen Königliche Hoheit, so ebenfalls gegenwärtig waren, und sämtliche Prinzen und Prinzessinnen waren nicht nur überaus mit ihrem Spiele zufrieden, sondern bezeigten ihr überdies noch in den gnädigsten Ausdrücken und mit der theilnehmendesten Herablassung dero Beyfall über ihre Kunst, und Mitleid über ihre Blindheit. Nach geendigtem Konzert,

---

[123] Kühnau Johann Christopf Wilhelm: Die blinden Tonkünstler. Berlin 1810, S. 192

als die mehreste Leute weg waren, mußte Madame Paradis noch eine ziemliche Weile kleine Gesänge, Rondeaux und dergleichen spielen.“[124]

Dass sie eine Woche später, am 13. Februar, ein zweites Konzert gemeinsam mit dem berühmten Geiger Friedrich Eck am Hof gab, ist ein weiteres Zeugnis dafür, dass sie die königliche Familie mit ihrem Spiel beeindruckte.

Anders als in Paris und in London spielte Paradis zuerst im höfischen Rahmen und dann erst öffentlich. Ähnlich wie in Wien hatte die Berliner bürgerliche Gesellschaft einen starken Einfluss auf das öffentliche Musikleben in der Stadt.

Paradis trat im Rahmen der von Friedrich Ernst Benda und Karl Ludwig Bachmann organisierten „Liebhaberkonzerte im Corsikanischen Haus“ auf[125]. Benda und Bachmann waren beide Hofmusiker, die sich aber bereit erklärt hatten, bei den öffentlichen Konzerten mit „Dilettanten“ aufzutreten und aus „reinstem Vergnügen“ – außerhalb ihrer höfischen Verpflichtungen – zu musizieren. Initiiert wurden diese öffentlichen Liebhaberkonzerte vom Domorganisten Johann Philipp Sack und vom Hofkapellmeister Johann Fridrich Agricola. 1783 gründete auch der Nachfolger von Agricola, Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt eine eigene Konzertreihe. Als Vorbild diente das Pariser „Concert Spirituel“, allerdings traten dort nur professionelle Musiker auf.[126]

Ein weiterer wichtiger Ort für das bürgerliche Musikleben war – wie in Wien – die sogenannten Salonkonzerte. Diese Ereignisse waren nicht nur aus kultureller, sondern auch aus gesellschaftlicher Sicht sehr wichtig: hier ergeben sich Möglichkeiten, Kontakte zu knüpfen und sich zu vernetzen. Besonders bedeutend waren in Berlin Salonkonzerte bei jüdischen Familien. Jakob Beer, Giacomo Mayerbeer, Moses Mendelssohn, Daniel Itzig waren die führenden Veranstalter von Hauskonzerten in den jüdischen Kreisen.

Paradis trat im Haus von Daniel Itzig auf, der der Vater der Wiener Saloniére Fanny Arnstein war. Wie aus einem Brief von Gottlieb Wilhelm Burmann herausgeht, *„war [Paradis] von Fanny Arnstein [...] an ihr väterliches Haus empfohlen, und besser konnte sie gewiss empfohlen seyn.“*[127]

An dieser Stelle möchte ich einen längeren Teil aus Burmanns Brief zitieren. In dieser Primärquelle von dem deutschen Dichter gewinnt man einen Einblick von Paradis' außer-

---

[124] Zitat nach Pillich 1962. S. 43. In: Fürst, Maria: Maria Theresia Paradis Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln 2005, S. 133f.

[125] Vossche Zeitung 9. Februar 1786.

[126] Vgl. Fürst, Marion: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln 2005, S. 134f.

[127] Burmann, Gottlieb Wilhelm: Auszug eines Briefes aus Berlin. In: Ephemeriden der Litteratur und des Theaters.Berlin 1786, S. 194

ordentlichem Talent und von der mühevollen Arbeit, wie die blinde Pianistin ein neues Werk einstudierte:

„In diesem Hause lernt' ich sie zuerst kennen, und zwar in dem Augenblick: als Madam Wulf und Levy, ebenfalls zwei Itzigsche Töchter, und meisterhafte Klavierspielerinnen ihr ein Rondo des unsterblichen Hamburger Bachs in Gedächtnis und Fingerbringen wollten; diese Augenblicke, wo ich so den ganzen Mechanismus ihrer Kunst, ihrer Anstrengung, und ihrer arbeitender Seele belauschen konnte, waren mir wichtiger, als ihre pompösen beyden Concerte, zu welchen sie sich lange vorbereiten konnte.- Hier bei diesem Einstudieren eines Bachischen Stücks traten ganz andere Fälle ihrer Kunstsituationen ein, hier bemerkt' ich, mit welcher ausserordentlichen Spannung ihres Geistes, sie Note für Note in die Seele aufnahm, ehe sie es wußte, diese Noten auf dem Klaviere aufzuhaschen, und in ihrem Zeitmaaß nach und nach vorzutragen; ich bemerkte, daß ihr so ein Einstudieren ausserordentlich schwer ward, zumal bei Bachischen Vorträgen, wo sie ein musikalisches Comma gewiss dreissigmal versuchte, und wieder versuchte, ehe sie es mit Sicherheit, und wohl zu merken, mit wahrem Ausdruck, spielen konnte; zuletzt aber trug sie auch den größten Theil dieses Rondos ganz vortrefflich vor, gleich viel, ob sich die Passagien auseinander warfen, oder durchkreuzten, oder die Finger beider Hände ein ganzes Labirinth durchzulauffen hatten.“[128]

Die Reise ging weiter nach **Leipzig**, einer Stadt mit großer Musiktradition und ein wichtiges Ziel für die reisenden Virtuosen. Ähnlich wie in Berlin die Benda-Bachmann‘schen Konzerte, gab es in Leipzig eine sogenannte „Musikübende Gesellschaft“, die aus bürgerlichen Musikliebhabern und professionellen Musikern bestand. Sie organisierten seit Mitte des 18. Jahrhunderts öffentliche Konzerte, zuerst in kleineren Rahmen dann als Salonkonzerte. Bis 1781 wuchs sich die Initiative zu einer städtischen Konzertgesellschaft heran, die die „Gewandhauskonzerte“ veranstaltete und 1786 das bis heute existierende Gewandhausorchester gründete.

Maria Theresia Paradis spielte im Rahmen des Gewandhauskonzertes am 26. Februar 1786. Ihr Konzert war eines der Extrakonzerte, für die die Künstler den Saal inklusive Orchester selbst mieteten.[129]

Eine wichtige Begegnung war für Paradis in Leipzig die mit dem Verleger Breitkopf. Breitkopf hatte nach ihrem Konzert im Gewandhaus die Werke, die sie gespielt hatte und

---

[128] Ebd.

[129] Quelle: Schering, Arnold: Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Leipzig 1941, S. 414

später ihre eigene Komposition, die „Zwölf Lieder auf einer Reise in Musik gesetzt“, veröffentlicht. Davon zeugt eine Anzeige aus der Leipziger Zeitung vom 6. März 1786: *„Bey I.G.J. Breitkopf in Leipzig ist zu haben: Die Pfeffelsche Cantate, welche Mlle. Paradies nach der Kozeluchschen Composition in ihrem Concerte am vergangenen Sonntag mit so vielem Beyfall sang á 20 gr. Nicht weniger sind auch 4 neue große Klavierkonzerte von Herrn Kozeluch, wovon Mlle. Paradies eines hier gespielt hat.“*[130]

Die Reise setzte Paradis nach **Dresden** fort, wo sie am kursächsischen Hof auftrat, und die das Dresdner kulturelle Leben prägende Familie Neumann kennenlernte. Ende März 1786 reist sie Richtung **Prag** weiter, wo sie neben den zwei öffentlichen Auftritten den langjährigen Verleger und Familienfreund Johann Ferdinand Richter von Schönfeld kennenlernte.

Im Frühsommer 1786 kehrte Maria Theresia Paradis von der dreijährigen Konzertreise nach Wien zurück. Die Reise brachte ihr internationalen Ruhm und auch die gewünschte finanzielle Sicherheit. Aus der künstlerischen Sicht war sie überaus erfolgreich:

„Überall, wohin sie kam, wurde in öffentlichen Blättern so viel zu ihrem Lobe geschrieben, daß man sie aller Orten mit gespannter Neugierde erwartete: ihr Schicksal, ihre ungezwungene Art, und, wo man sie näher kennen lernte, ihr Herz und Geist, ihr Talent, alles war interessant; Künstler und Gelehrte suchten sie auf, wollten sie kennen lernen.“[131]

Bald nach ihrer Heimkehr bat Kaiser Joseph II. sie zu einer Audienz, und richtete folgende persönliche Worte an sie: *„Ich freue mich Ihre persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben, nachdem ich sie als Componistin schon lange kenne. Ich wünsche nichts mehr, als daß unsere Wiener Damen, die kein gleiches Hinderniß wie Sie zu besiegen haben, ebenso viele Bildung und ein so reiches Wissen besäßen. Meine Mutter war Ihre wohlwollende Freundin. Wenn sie je meiner bedürfen sollten, so vergessen Sie nicht, daß der jetztige Kaiser ihr Sohn und Erbe ist.“*[132]

Dieses Zitat von Kaiser Joseph II. findet man in allen wissenschaftlichen Bücher, die sich mit Maria Theresia Paradis beschäftigen. Bemerkenswert ist es, dass der Kaiser nicht das Talent von Maria Theresia Paradis hervorhebt, sondern den Wunsch über die Verbesserung der Bildung und des Wissens von den „Wiener Damen“ äußert. Ob dieses Zitat tatsächlich die Wahrheit entspricht, oder Frankl erfunden hat, haben meine Recherchen nicht beweisen können. Frankl benützte bei der Biographie von Paradis zwar als Grundlage das Stammbuch der Pianistin, trotzdem findet man in dieser Biographie auch andere Behaup-

---

[130] Zit. nach Ullrich, Hermann: Die Heimkehr. Leipzig, die Musenstadt an der Pleiße. In: Sächsische Heimatblätter 1964, S. 400

[131] WAMZ 1813. S. 487

[132] Frankl, Ludwig August: Maria Theresia von Paradis' Biographie. Linz 1876, S. 18

tungen, die nicht der Wahrheit entsprechen. (Wie z.B., dass die Kaiserin Maria Theresia die Taufpatin der blinde Pianistin war).

Nach so vielen positiven Rezensionen in Zeitungen, von berühmten Musikwissenschaftlern oder Musikkennern, stellte sich die Frage, ob Maria Theresia Paradis ihren Erfolge nur ihrem musikalischen Talent und instrumentalem Können zu verdanken hatte, oder ob die Bewunderung dafür spielte, dass sie blind war, auch eine Rolle spielte? Diese Frage lässt sich nur schwer beantworten. Die Primärquellen wie Zeitungsartikel weisen darauf hin, dass sie blind war, und schwärmen von ihrer Musikalität. Allerdings wurden diese Kritiken für die Öffentlichkeit geschrieben – nicht wie das viel zitierte Tagebuch von Charles Burney, der in erster Linie seine Aufzeichnungen über die Musiker für sich selbst aufgeschrieben und dabei den einen oder anderen stark kritisiert hatte. Leider traf Burney bei seinem Wien Aufenthalt Maria Theresia Paradis nicht, so müssen wir auf seine Meinung verzichten.

Ich bin der Meinung, dass die zahlreichen, wiederholten Einladungen – sei es zum „Concert Spirituel“ in Paris oder beim königlichen Hof in Berlin – davon zeugen, dass es an ihrem außergewöhnlichen musikalischen Talent und Können nichts zu zweifeln gab. Wenn sie aufgrund ihrer Blindheit nur aus Mitleid so gefeiert worden wäre, hätte sie vielleicht ein- oder zweimal in Paris öffentlich gespielt, aber sicher nicht zehnmal. Und eine dreijährige Europatournee ließe sich wahrscheinlich auch nicht nur auf der Sensation der „blinden Pianistin“ aufbauen.

4.3. Salonkonzerte der Familie Paradis

Nach ihrer Rückkehr nach Wien zog sich Maria Theresia Paradis von öffentlichen Konzertauftritten zurück. Hermann Ullrich nennt noch drei öffentliche Konzerte im Rahmen der Tonkünstlersozietät zwischen 1887 und 1790, wo Paradis spielte. Sie blieb aber weiterhin als Veranstalterin von Salonkonzerten im Wiener kulturellen Leben aktiv.

Wie in Berlins, Leipzigs und Dresdens Musikleben spielte auch in Wien die bürgerliche Gesellschaft mit ihren Hauskonzerten eine sehr wichtige Rolle. Diese Veranstaltungen boten weit mehr als „nur“ ein musikalisches Ereignis. Es gab hier die Möglichkeit für einen kulturellen Austausch zwischen Musikern, Dichtern und Schriftstellern. Hier konnten Reisende von ihren Erfahrungen in fremden Ländern berichten, und vor allem ließen sich bei den Salonkonzerten neue Kontakte knüpfen.

Das Salonleben wurde meistens von den Frauen geführt. Eine mögliche Erklärung finden wir bei Waltraud Heindl: *„Die Männer, ausgerichtet auf ihre Beamtenkarriere, auf der Universität in ausschließlich juristischen Fächern ausgebildet und im Leben hauptsächlich mit bürokratischen Inhalten beschäftigt, waren auf die hohe Allgemeinbildung ihrer Frauen und Töchter angewiesen, die ihnen so den Zugang zur guten Gesellschaft erst ermöglichten, die sich zusehends immer mehr durch Amt und Bildung und nicht durch Adel und Vermögen definierte.“*[133]

Joseph Anton Paradis veranstaltete gemeinsam mit seiner Tochter ebenfalls Salonkonzerte. Nach ihrer Rückkehr aus Europa galt sie als Berühmtheit, so waren ihre Salonkonzerte sowohl ein Publikumsmagnet, als auch ein wichtiger Treffpunkt für Künstler.

Johann Ferdinand Schönfeld berichtet in seinem „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag“: *„Herr Regierungsrat von Paradis, oder vielmehr dessen Fräulein Tochter, gab schon mehrere Jahre her durch den ganzen Winter wöchentlich einmal Quartetten, welche dazu bestimmt sind, junge Dilettanten, Übung und Geschmack und Lust für die Kunst zu geben. Es wird immer viel dabei gesungen und Klavier gespielt, und man findet vielversprechende Talente daselbst. Außerdem gibt es auch von Zeit zu Zeit sehr große Musiken allda.*[134]

Bei diesen Ereignissen wurden nicht nur Kammermusikwerke, sondern auch kleine Operetten und Lustspiele aufgeführt, wo Paradis am Klavier den Orchesterpart gespielte. Es wurden im Salon von Paradis unter anderen Johann Gottlieb Neumanns Opern „Campion“ und „Cora och Alonzo“ gezeigt. Auch wurde Carl Ditterts von Dittersdorfs Singspiel „Der Apotheker und der Doktor“ hier uraufgeführt.

Gäste ihres Salons waren namhafte Dichter und Schriftsteller wie Lorenz Leopold Haschka, Gottlieb von Leon, Johannes Alois Blumauer, Johann Baptist Edler von Alxinger, Gottlieb Konrad Pfeffel oder Gabriele von Baumberg, aber auch Musikerpersönlichkeiten wie der blinde Flötist Friedrich Ludwig Dulon und 1810 auch Joseph Haydn. Um den großen Komponisten zu ehren, fertigte Paradis eine Bearbeitung von Haydns „Schöpfung“ für zwei Klaviere, Chor und Sänger an.

Paradis musste neben ihren musikalischen Talenten auch ein Feingefühl für die gesellschaftliche Unterhaltung besitzen. Eine ihrer Stammgäste, Gräfin Hatzfeld, berichtet über Paradis als Salonière: *„Hier kann ich mir aber nicht versagen, mein Vergnügen zu äussern,*

---

[133] Heindl, Waltraud: Amt und Salon. Bildung und Kultur der Wiener Beamten zur Zeit Mozarts. In: Gunda Barth-Scalmani, Brigitte Mazohl-Walling und Ernst Wangermann (Hg.): Genie und Alltag. Bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit. Salzburg 1994, S. 236

[134] Schönfeld, Johann Ferdinand: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Wien 1796/1976, S. 72

das ich in dem Umgange dieses merkwürdigen Frauenzimmers genossen habe. Wenn es wahr ist, dass der Mangel eines Sinnes bey den Unglücklichen der ihn vermisst, reichlich durch andere Gaben ersetzt wird, so bestätigt sich dies bey diesem Fräulein. Sie weiss die ganze Gesellschaft mit ihrem treffenden, immer neuem Witze zu unterhalten und die Aufmerksamkeit der Umstehenden um ihr Gespräch so zu fesseln, dass sie nicht einmal Zeit finden, die liebeswürdige Unglückliche zu bedauern.“[135]

4.4. Paradis als Komponistin

Nach ihrer Rückkehr von der Europareise widmete sich Paradis mehr dem Komponieren. Sie schuf in erster Linie Kantaten, Bühnenwerke und Vokalmusik wie Arien, Duette und Chorstücke, aber auch Klavierkonzerte und Kammermusikwerke.

Ihre Kantaten hatten weltliche Themen wie die „Kantate auf die Wiedergenesung meines Vaters“. Oder sie sprachen politische Themen an wie die im Jahr 1793 komponierte Trauerkantate „Deutsche Monument Ludwigs des Unglücklichen“ anlässlich des Todes des französischen Königs Ludwigs XVI. oder das Lied „Auf die Damen, welche statt Gold um Leinwand für den verwundeten Krieger zupfen“. Die Kantate über die Ermordung von Ludwig dem XVI. wurde 1794 zweimal im Hoftheater und im Kärtnerortheater öffentlich aufgeführt. Einer der Höhepunkte ihrer kompositorischen Erfolge war 1797 die Uraufführung ihrer Komischen Oper „Rinaldo und Alcina“ in Prag, wohin sie aus diesem Anlass reiste.

Am Anfang ihrer kompositorischen Tätigkeit ließ sie ihre Stücke Note für Note diktieren, bis ihr Lebensgefährte Johann Riedinger ein musikalisches Hilfsmittel, das sogenannte „Notensetzbrett“ schuf, mit dem sie ihre Werke selbst aufschreiben konnte. Das Notensetzbrett war ihr nicht nur beim Komponieren eine große Hilfe, sondern später auch bei ihrer Unterrichtstätigkeit.

4.5. Die Musikschule von Maria Theresia Paradis

Als der Vater von Maria Teresia Paradis 1808 starb (die Mutter starb 1794), musste sie über ihre finanzielle Lage nachdenken. Sie hatte zwar die von Kaiser Joseph II. eingestellte Gnadenpension durch Leopold II. wieder bekommen, aber ihre Bittschrift an den Kaiser

[135] Wiener Theater Almanach 1794, S. 59

um weitere 500 Gulden Pension wurde abgelehnt. Sie erhielt zwar kleine Unterstützungen z.B. von ihrem Lebensgefährten Johann Riedinger, trotzdem war ihre finanzielle Situation angespannt.

Die Lösung war die Gründung einer Musikschule, von der sie sich durch Unterrichten ein regelmäßiges Einkommen erhoffte. Als Pädagogin hatte sie schon einige Erfahrungen in Paris und in Wien im Freundeskreis gesammelt. Mit ihrer Tätigkeit an der 1808 gegründete Musikschule für Mädchen leistete sie in zweierlei Hinsicht Pionierarbeit:

1. Sie unterrichtete ähnlich wie Marianne Martines nicht nur Klavier und Gesang, sondern auch Theorie und Generalbassspiel.
2. Sie unterrichtete überwiegend blinde Mädchen. Dadurch trug sie mit ihrer musikalischen Ausbildung einen wesentlichen Bestandteil der allgemeinen Bildung blinder Menschen bei.

Eine Besonderheit ihrer Musikschule waren auch die am Sonntagmittag veranstalteten Schulkonzerte, wo die jungen Pianistinnen die Möglichkeit hatten, ihr Können vor Publikum zu zeigen. Diese ab 1809 veranstalteten Konzerte wurden im Laufe der Jahre ein wichtiger Bestandteil des Wiener Musiklebens. Im Publikum saßen nicht nur die Verwandte und Freunde der Musikschülerinnen, sondern auch Musikliebhaber oder reisende Künstler, die sich gerade in Wien aufhielten. *„Das Institut ihrer musikalischen Übungen hat viele vorteilhafte Zwecke z.B. Fleiss und Aneiferung, Muth, vor mehreren Menschen zu spielen, Wertherkennung eines guten Spiels, einen guten gesellschaftlichen Ton zu erlangen, und sich unter einander zu lieben“*[136] – dies waren die Ziele, welche Paradis mit diesen Vorspielen anstrebte. In diesen Konzerten wurden Werke von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Leopold Kozeluch, Ludwig van Beethoven, Franz Anton Eberl, Johann Nepomuk Hummel, Janos Fuss, Joseph Eybler, Prinz Louis Ferdinand von Preußen, Johann B. Cramer, Friedrich Himmel, Franz J. Pleyel, Ferdinand Ries, Daniel Steibelt, Francois A. Boieldieu, Louis E. Jadin und Joseph Schuster aufgeführt.[137] Ihre eigenen Kompositionen ließ sie die Schülerinnen nie aufführen – was von ihrer Bescheidenheit zeugen mag.

Das Wohlergehen ihre Schülerinnen war Paradis sehr wichtig. Sie pflegte zu den Schülerinnen ein freundschaftliches Verhältnis. Henriette Paris, eine ihrer begabtesten Schülerin-

---

[136] AMZÖ 1817, S. 322

[137] AMZÖ 1810, Sp. 474

nen, war laut Zeitgenossen sogar ihre Pflegetochter. Sie organisierte für die Klasse häufig Bälle und andere Festivitäten in ihrer Wohnung.

Zusätzlich zu den sonntäglichen Schulkonzerten organisierte die blinde Pianistin einige größere Benefizkonzerte, bei denen ihre Schülerinnen und andere Musikerbekannte von ihr auftraten. Diese Wohltätigkeitskonzerten fanden in größeren Rahmen statt wie z.B. in einem Saal des erzbischöflichen Palastes (1817) oder im Kanzley-Saal des Musikvereins (1822). Sie wurden zugunsten von Armen oder zur Unterstützung von jungen Musikern wie den Gebrüdern Anton und Carl Ebner veranstaltet. Paradis half den jungen Künstlern, wo sie nur konnte. So schenkte sie dem blinden Flötisten Lobpreis ihr „fühlbares Notensystem“[138]. Sie kümmerte sich um junge Komponisten und führte deren Werke in ihrem Musiksalon auf, wie z.B. 1816 Josef Schusters Kantate „Lob der Musik“.

Wenn man bedenkt, mit welcher Hingabe sie unterrichtete, und welche wichtige Rolle sie in Wiens Musikleben spielte, versteht man umso mehr die Trauer ihrer Zeitgenossen, als sie am 1. Februar 1824 an „Lungenleiden“ starb. *„Am 1sten […] starb im 64sten Lebensjahre die berühmte blinde Virtuosin, Fräulein Therese Paradies; sie hinterlässt viele, um ihren Verlust innig trauernde Schülerinnen, in deren dankbaren Herzen ihr theures Andenken noch lange fortleben wird.“*[139] – stand in der Allgemeinen Musikzeitung. Auch ausländische Zeitschriften gedachten Maria Theresia Paradis: *„Lately died in this place [Vienna] the celebreted blind virtuosa, the Baroness Teresa Paradis, whose loss will be severely felt by many who profited by her instructions, as well as by her active benevolence“*[140]

Paradis starb in armen Verhältnissen und wurde auf dem Wiener St. Marx Friedhof begraben. In ihrem drei Jahren zuvor geschriebenen Testament setzt sie Johann Riedinger als ihren Erben ein.

4.6. Die künstlerische Rolle von Maria Theresia Paradis

Paradis lebte wie ihre Kollegin Marianne Martines in Wien, aber im Gegensatz zu dieser wirkte sie viel mehr in der Öffentlichkeit. Sie konnte ihre künstlerische Tätigkeit professionell ausüben und als Pianistin einen internationalen Ruhm erlangen. Wie war es mög-

---

[138] Vgl.: Ramsauer, Ernst: Maria Theresia Paradis. Wien 1991, S. 84f., 86f.

[139] AMZ 1824, Sp. 184.

[140] The Harmonicon No. XIX. July 1824, S. 132

lich, dass eine sehbehinderte Frau als Konzertpianistin mehr Möglichkeiten hatte als ihre Kolleginnen?

Ich habe im ersten Kapitel über die Wunderkinder und über die Rolle der Attraktion geschrieben (vgl. Kap.1.5.). Ab Mitte des 18. Jahrhunderts war eine der Besonderheiten des bürgerlichen Musiklebens, das „Übernatürliche“ und das geniale Können zur Schau zu stellen. Kinder mit besonderen Begabungen oder Menschen mit körperlichen Behinderungen wie z. B. Blindheit, galten für das Publikum als Sensation.

Wunderkinder galten wegen ihrer Minderjährigkeit als „geschlechtsneutral“, so war es möglich, dass auch Mädchen bis zu ihren Erwachsenenalter ohne gesellschaftliche Ächtung öffentlich auftreten oder gar „unsittliche“ Instrumente spielen durften. Sobald sie aber als Erwachsen galten, mussten sie – gemäß Erwartung der gesellschaftlichen Sitten – von ihren öffentlichen Auftritten Abschied nehmen.

Ähnlich wie die Wunderkinder wurden auch Frauen mit körperlichen Behinderungen „entsexualisiert“: Dadurch verstießen sie gegen keine sittlichen Regeln und konnten sogar im Erwachsenenalter als Musikvirtuosinnen tätig sein. So war es möglich, dass Maria Theresia Paradis als blinde Pianistin eine internationale musikalische Karriere machen konnte, ohne dabei gegen die gesellschaftlichen Normen zu verstoßen.

Als weitere Besonderheit des bürgerlichen Musiklebens galten die Salonkonzerte, die sich bis ins 19. Jahrhundert zu einer festen kulturellen Institution entwickelten. Schon Marianne Martines pflegte ein reges Konzertleben in ihrem Haus, doch ihre Veranstaltungen waren eher an den Familien- und Freundeskreis sowie an Bekannte gerichtet.

Die bürgerlichen, auch von Paradis veranstalteten Salonkonzerte waren für die Öffentlichkeit bestimmt und dadurch war der Besucherkreis viel breiter. Maria Theresia Paradis trug mit ihren Salonkonzerten und selbst veranstalteten Wohltätigkeitskonzerten einen wichtigen Teil zu Wiens Kulturleben bei.

Zusammenfassung

Welche Voraussetzungen waren notwendig, damit eine Frau im 18. Jahrhundert eine Karriere als Musikerin machen konnte?
Die drei Beispiele, die in dieser Arbeit untersucht wurden, repräsentieren drei unterschiedliche Situationen, wie eine Frau künstlerisch wirken konnte. Wenn man die drei Biographien vergleicht und auch noch andere Biographien von Zeitgenossen in der Betrachtung einbezieht, ergeben sich einige Parallelen:

- Um eine solide musikalische Ausbildung als Frau machen zu können, ist die **Herkunft** aus einem gut situierten Elternhaus die erste Voraussetzung. Die Frauen, deren Leben in dieser Arbeit untersucht wurden, stammen alle aus höheren Häusern: aus der königlichen Familie, aus dem niederen Adel oder aus einer reichen (gut)bürgerlichen Familie. Ein gut situiertes Elternhaus bot die **finanzielle Sicherheit,** um die Bezahlung der Instrumente und von Privatlehrern zu ermöglichen.
- Die **familiären Beziehungen** von musikliebenden Eltern **zu den berühmten Musikerpersönlichkeiten** waren nützliche Kontakte für Töchter, um eine musikalische Laufbahn zu beginnen. Auch hier weisen Wilhelmine von Bayreuth, Marianne Martines und Maria Theresia Paradis Ähnlichkeiten auf. Sie hatten enge Kontakte zur musikalischen „Crème de la Crème“ in Europa: Wilhelmine am Berliner und Bayreuther Hof zu Johann Joachim Quantz, Johann Gottlieb und Carl Friedrich Graun, Franz Benda, Silvius Leopold Weiss. Im Hause Martines lebten Pietro Metastasio, Joseph Haydn und Niccolo Porpora. Paradis' Lehrer war Leopold Kozeluch.
- Nicht nur die musikalischen, sondern auch **politischen Kontakte** waren hilfreich, um sich als Musikerin etablieren zu können: Wilhelmine war von Haus aus mit der königlichen Familie eng verwandt. Marianne Martines hatte durch ihre Familie Kontakt zur kaiserlichen Familie und Paradis hatte die Kaiserin als Mäzenin gewinnen können.
- **Familienstand:** Man kann den Familienstand „Ledig“ zwar nicht als grundsätzliche Regel festhalten, aber es ist auffällig, dass Marianne Martines und Maria Theresia Paradis unverheiratet und kinderlos waren. Sie mussten somit ihre „gesellschaftlich zugewiesene Rolle“ als Ehefrau und Mutter nicht erfüllen. Wilhelmine von Bayreuth war zwar verheiratet, aber wegen ihrer unglücklichen Ehe flüchtete

sie in die Kunst und ins Mäzenatentum. Sie brachte auch – eher untypisch für diese Zeit – nur ein Kind auf die Welt, um das sie sich als Fürstin nicht selbst kümmern musste. Der ledige Familienstand der Künstlerinnen ermöglichte, dass sie sich vollkommen für die Kunst widmen konnten.

Außer den oben erwähnten Parallelen gab es auch einige Unterschiede, die man im Betracht ziehen muss:

- **Zeitlichen und geographischen Unterschiede**: Während Wilhelmine von Bayreuth Anfang und Mitte des 18. Jahrhundert in Preußen und in Bayreuth tätig war, wirkten Martines und Paradis ab Mitte und bis Ende des 18. Jahrhunderts in Wien. Wilhelmine von Bayreuth galt zwar für die Zeit (Anfang des 18. Jahrhunderts), als eine „musikalisch emanzipierte“ Frau, spielte Instrumente, komponierte, organisierte große Operproduktionen, ihre künstlerische Tätigkeit blieb allerdings im Rahmen des Hofes.
  Martines und Paradis waren die ersten Vorläufer der im 19. Jahrhundert immer häufiger auftretenden weiblichen Virtuosen und Salondamen.

- **Gesellschaftliche Herkunft**: Nicht nur die zeitlichen, sondern auch die sozialen Verhältnisse der drei Frauen wirkten sich unterschiedlich auf ihr Leben aus. Wilhelmine von Bayreuth spielte hauptsächlich aus Vergnügen Instrumente. In ihrer Position als Markgräfin wäre eine Musikkarriere auf professionelle Ebene gar nicht möglich gewesen. Allerdings nutzte sie ihr Können, um die Kultur in Bayreuth aufblühen zu lassen. Marianne Martines hatte dank ihrer adeligen Herkunft die Möglichkeit zu einer hervorragenden Musikausbildung, die ihr internationalen Ruhm als Komponistin einbrachte. Allerdings trat sie – wahrscheinlich aufgrund der adeligen Sittlichkeitsideale – nie öffentlich als Pianistin auf. Maria Theresia Paradis war die einzige, die eine Karriere als Berufsmusikerin verwirklichen konnte. Hier wirkte sich ihre bürgerliche Herkunft unterstützend aus.
- **Blindheit: Einschränkung als Möglichkeit.** Zählt man die Unterschiede zwischen den drei Künstlerinnen auf, muss man die außerordentliche Situation der Pianistin Maria Theresia Paradis ebenfalls auflisten. Einerseits hatte sie aus der heutigen Sicht unvorstellbare Schwierigkeiten bei ihren Reisen, im Alltagsleben

oder beim Erlernen des Klavierspiels, anderseits konnte sie das Klavierspielen professionell ausüben, wozu ihr auch ihre Behinderung nützte.

Wenn man die Hindernisse, mit denen die Musikerinnen im 18. Jahrhundert zu kämpfen hatten, in Betracht zieht, muss man die Erfolge der Künstlerinnen umso mehr hervorheben: Alle drei hatten einen großen Einfluss auf das kulturelle Leben in ihrem Umkreis, sei es mit ihrem Instrumentenspiel, ihren Kompositionen oder in der Unterstützung von anderen Künstlern. Wilhelmine von Bayreuth leitete ihr Opernhaus nicht nur auf organisatorischer, sondern auch auf künstlerischer Ebene. Zudem komponierte sie Opern und schrieb Libretti. Marianne Martines und Maria Theresia Paradis leisteten Pionierarbeit für den künstlerischen bürgerlichen Salon, welcher bis ins 19. Jahrhundert als kulturelle Institution weiterlebte, und in den pädagogischen Bereichen – besonders in der Musikausbildung für blinde Menschen.
Diese Frauen können aufgrund ihrer Tatkraft, ihres Mutes und des Überwindungs von gesellschaftlichen Normen ein Vorbild für heutige Musikerinnen und Musiker sein.

Literaturverzeichnis

Abert, Hermann: Wolfgang Amadeus Mozart. Leipzig 1978. Bd. 2.

Berger, Günter / **Wassermann**, Julia (Hg.): Nichts Neues aus Bayreuth. Briefe der Markgräfin Wilhelmine an Friedrich II. und Voltaire. Übersetzt von Studierenden der Universität Bayreuth. Bayreuth 2008.

Burmann, Gottlieb Wilhelm: Auszug eines Briefes aus Berlin. In: Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. Berlin 1786.

Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise. Hrsg. von Klemm, Eberhardt. Wilhelmshafen 2003.

Campe, Joachim Heinrich: Vaeterlicher Rath an meine Tochter. Braunschweig 1796.

Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas: neue Forschungen. 1. Aufl. Stuttgart: Klett 1976. Bd. 21.

Eschstruth, Hans Adolf Friedrich von: Replik auf „Das Kostüm des Frauenzimmer Spielens“. In: Musikalischen Bibliothek für Künstler und Liebhaber 1784.

Fétis, François-Joseph: Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique 1875.

Flotzinger, Rudolf / **Gruber**, Gernot (Hg.): Musikgeschichte Österreichs. Graz, Wien, Köln 1979. Bd. 2.

Forman, Denis: Mozart's Concerto Form: The first Movements of the Piano Concertos. New York 1971.

Frankl, Ludwig August: Maria Theresia von Paradis' Biographie. Linz 1876.

Fürst, Marion: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln 2005.

Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869.

Harer, Indeborg: Alte Musik in Wien um 1800 – neue Erkenntnisse zu Marianna Martines (1744-1812). Ein Beitrag zur Erinnerung an den 200. Todestag der Musikerin, Sängerin und Komponistin. In: Musicologica Austriaca 30 (2011).

Hartmann, Karl: »Musikpflege in Alt-Bayreuth«. Musikerlisten aus den Jahren 1732 und 1734 (erweitert 1736). In: Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken 33 (1936). S. 1-66.

Hegen, Irene: Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661-1769). In: Silke Leopold, Bärbel Pelker (Hg.): Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Onlinepublikation. www.hof-musik.de (21. Mai 2014).

Hegen, Irene: Neue Dokumente und Überlegungen zur Musikgeschichte der Wilhelminezeit. In: Peter Niedermüller und Reinhard Wiesend (Hg.): Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998 (Schriften zur Musikwissenschaft. Hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Bd. 7) Mainz 2002.

Heindl, Waltraud: Amt und Salon. Bildung und Kultur der Wiener Beamten zur Zeit Mozarts. In: Gunda Barth-Scalmani, Brigitte Mazohl-Walling und Ernst Wangermann (Hg.): Genie und Alltag. Bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit. Salzburg 1994.

Hoffmann, Freia: Die Instrumentalistin und der herrschende Blick. In: Einblicke Nr. 8 / Okt. 1988. Universität Oldenburg.

Hoffmann, Freia: Höfische Repräsentation und individueller Ausdruck. In: Musik und Unterricht 48 (1997) S. 27-33.

Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. 1. Auflage. Frankfurt a.M., Leipzig 1991.

Hoffmann, Freia: Klang und Geschlecht. Instrumentalpraxis von Frauen in der Ideologie des frühen Bürgertums. In: Neue Zeitschrift für Musik 12 (1984). S 11-16.

Hoffmann, Freia: Miniatur-Virtuosinnen, Amoretten und Engel. Weibliche Wunderkinder im frühen Bürgertum. In: Neue Zeitschrift für Musik 3 (1984). S. 11-15.

Junker, Carl Ludwig: Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens. In: Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1784. Freiburg 1784. S. 85-99.

Keller, Katrin: Hofdamen, Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts. Wien, Köln, Weimar 2005.

Kelly, Michael: Reminiscences. London 1826.

Kerner, Justinus: Franz Anton Mesmer aus Schwaben. Entdecker des thierischen Magnetismus. Frankfurt a.M. 1856.

Klein, Johann Wilhelm: Lehrbuch zum Unterrichte der Blinden, um ihnen ihren Zustand zu erleichtern, sie nützlich zu beschäftigen und sie zur bürgerlichen Brauchbarkeit zu bilden. Wien, Würzburg 1819, 1991.

Kreuziger-Herr, Anette / **Unseld**, Melanie (Hg.): Lexikon Musik und Gender. Kassel 2010.

Kühnau, Johann Christopf Wilhelm: Die blinden Tonkünstler. Berlin 1810**.**

La Roche, Sophie von: Briefe über Mannheim. 1791, 1997.

La Roche, Sophie von: Pomona für Teutschlands Töchter. München, London, New York 1783-1784, 1987.

Lucca, Ignaz de: Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch. Des ersten Bandes zweytes Stück. Wien 1778.

Marx, Eva / **Haas**, Gerlinde (Hg.): 210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Salzburg, Wien 2001.

Mesmer, Franz Anton: Abhandlungen über die Entdeckung des thierischen Magnetismus. 1781, 1985.

Nopp, Regina: Frau und Musik. Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik. Linz 1995.

Paradis, Maria Theresia: Stammbuch. Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

Pichler, Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Blümmel, Emil Karl (Hg.) München 1914. Bd. 1.

Pichler, Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. 1798 bis 1843. Wien 1844. Bd. 2.

Pohl, Carl Ferdinand: Joseph Haydn. Leipzig 1878.

Preußner, Eberhard: Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a.M. 1712-1716. Kassel 1949.

Ramsauer, Ernst: Maria Theresia Paradis. Diss. Wien 1991.

Rode-Breymann, Susanne / **Tumat**, Antje (Hg.): Der Hof. Ort kulturellen Handels von Frauen in der frühen Neuzeit. Bd. 12. Köln 2013.

Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen. Frankfurt a.M. 1998.

Rousseau, Jean-Jacques: Oeuvres complétes. Volume IV: Emile – Education -Morale – Botanique. Amsterdam 1762.

Schering, Arnold: Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Leipzig 1941.

Schleuning, Peter: Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich. Hamburg 1984.

Schmid, Anton: Zwei musikalische Berühmtheiten Wiens aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts. In: Wiener Allgemeine Musikzeitung 6 (1846).

Schönfeld, Johann Ferdinand von: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Wien, München, Salzburg 1796, 1976.

Seyfried Ignatz Ritter von: Kozeluch, Leopold in Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst. Stuttgart 1837.

Ullrich, Hermann: Die Heimkehr. Leipzig, die Musenstadt an der Pleiße. In: Sächsische Heimatblätter 1964.

Ullrich, Hermann: Maria Theresia Paradis und Dr. Franz Anton Mesmer. In: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 17/18 (1961/62).

Volz, Gustav Berthold (Hg.): Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth. Bd. 1: Jugendbriefe 1728-1740. Leipzig 1924.

Walter, Jürgen: Wilhelmine von Bayreuth. Die Lieblingsschwester Friedrich des Großen. München 1981.

Weber-Kellermann, Ingeborg (Hg.): Wilhelmine von Bayreuth. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Frankfurt a.M. 1990.

Wolff, Richard (Hg.): Vom Berliner Hofe zur Zeit Friedrich Wilhelms I. Berichte des Braunschweiger Gesandten in Berlin (1728-1733). Berlin 1914.

Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1856-1891.

Zeitschriften:

Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (AMZÖ). Jg. 1810,1817

Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig. (AMZ). 1824. Sp. 184.

Frankfurter Kayserl. Reichs Oberpostamts Zeitung 7. Oktober 1783.

Magazin der Musik. Hrsg.: Carl Friedrich Cramer, Bd. I. Hamburg 1783.

Magazin der Musik 2. 1787.

Mannheimer Zeitung 1784.

Musikalische Realzeitung II. 1789.

Münchner Zeitung 1783. S. 803.

The Harmonicon. No. XIX. July 1824.

Vossche Zeitung von 9. Februar 1786.

Wiener Allgemeine Musikzeitschrift (WAMZ). Jg. 1813.

Wiener Theater Almanach 1794.

Wienerisches Diarium 30.9.1761.

Archivalien:

Taufprotokoll von St. Stephan. Bd. 1758/1759. S. 264.

Internetseiten:

www.my-entdecker.de

www.slweiss.de

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialien.
Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.