

„... mit ebenso viel Tatkraft
wie Liebe zur Musik“

Leiterinnen privater Musikschulen in
Sachsen und Mitteldeutschland 1870 – 1920

Verena Liu



„... mit ebenso viel Tatkraft wie Liebe zur Musik“

Leiterinnen privater Musikschulen in Sachsen und
Mitteldeutschland 1870–1920

Verena Liu

Logos Verlag Berlin



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Zugl.: Oldenburg, Carl von Ossietzky Universität, Dissertation 2021.
Tag der Disputation: 12. Juli 2021.

Die Studie wurde über das Forschungszentrum Musik und Gender an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover durch ein Anschubstipendium der Mariann Steegmann Foundation unterstützt.

Titelzitat:

Der ministeriell beauftragte Gutachter für private Musikschulen A. Kohl 1920 in einem Revisionsbericht über Frieda Pragers Musikschule in Leipzig, gegr. 1874, die sie 1911 übernommen hatte. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18213, Fo. 106.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>). Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.



Logos Verlag Berlin GmbH 2022

ISBN 978-3-8325-5429-3



Hergestellt als Logos-Ökobuch.
<https://www.logos-verlag.de/oekobuch>

Logos Verlag Berlin GmbH
Georg-Knorr-Str. 4, Geb. 10, 12681 Berlin

Tel.: +49 (0)30 / 42 85 10 90

Fax: +49 (0)30 / 42 85 10 92

<https://www.logos-verlag.de>

Kurzzusammenfassung	1
Abstract in English	3
 1. Einleitung	 5
1.1 Forschungsstand	9
1.2 Quellenlage und Materialzugang	20
1.3 Forschungsfragen und Methoden	26
 2. Musikpädagoginnen als Unternehmerinnen	 33
2.1 Höhere Töchter – Zielgruppe und Lehrerinnenpool	33
2.1.1 Zum Begriff ‚höhere Töchter‘ und über den bürgerlichen Lebensstil	34
2.1.2 „Musikalisch muss eigentlich jedes echte Mädchen sein“ – Klavier- und Gesangsunterricht in der bürgerlichen Mädchenerziehung	39
2.1.3 Ökonomische Aspekte der (musikalischen) Mädchenbildung	46
2.1.4 Der familiäre Hintergrund von Gesangs- und Instrumentalpädagoginnen	52
2.2 Voraussetzungen unternehmerischer Selbständigkeit von Musikpädagoginnen	56
2.2.1 Rechtlich	56
2.2.2 Wirtschaftlich	60
2.3 Übergangslösung oder Lebensentwurf	63
2.3.1 Wieso blieben junge Frauen ledig?	65
2.3.2 Verschiedene Wege zur Position Musikschulleiterin	70
2.4 Musikschulleiterinnen in der Gesellschaft	74
2.4.1 Selbständigkeit als Merkmal von Bürgerlichkeit	75
2.4.2 Wahrnehmung des Berufsstandes Musikschulleiterin und Musiklehrerin	80
 3. Musikschulen in Sachsen und Mitteldeutschland 1870–1920	 89
3.1 Überblick	89
3.1.1 Öffentliche Konservatorien	91
Leipzig – Internationalität und Vorbildcharakter	91
Dresden – ein ‚königliches‘ Privatkonservatorium	93
Weimar – Orchesterschule für Männer, Musikschule für Frauen	97
Sondershausen – eine Kapellmeistergründung	99
3.1.2 Private Musikschulen, privater Musikunterricht	103
3.1.3 Klavierunterricht als Hauptstandbein. Weitere Unterrichtsfächer	110
3.2 Von Frauen geleitete Musikschulen	120
3.2.1 Schülerinnen und Schüler	123
3.2.2 Räumlichkeiten	128
3.2.3 Curricula und Unterrichtsorganisation	132
3.2.4 Charakterisierungen des Unterrichts in ministeriellen Revisionsberichten	138
3.2.5 Unterrichtshonorare und Vertragsregularien	140
3.2.6 Repertoire in den typischen Unterrichtsfächern von Frauen für Frauen: Klavier und Gesang	144
3.2.7 Andere Unterrichtsfächer: Geige, Cello, Gitarre, Zither, Gymnastik etc.	153

3.2.8 Unterricht in theoretischen Fächern	157
3.2.9 Eine-Person-Musikschulen	160
3.2.10 Musikschulen mit angestellten Lehrerinnen und Lehrern	162
3.2.11 Doppelspitzen, Leitungsteams	166
3.2.12 Existenzdauern der untersuchten Musikschulen	169
3.2.13 Das Ende einer Musikschule: Verkauf, Geschäftsaufgabe, Entzug der Konzession	171
3.3 Zwei Fallstudien aus dem Quellenmaterial	174
3.3.1 Fallstudie 1: Musikschule Dresden-Ost, 1912–1933	174
3.3.2 Fallstudie 2: Musikschule Brettholz-Windinge in Oberlößnitz bei Dresden, 1906–1923... ..	180
 <u>4. Professionalisierung und Emanzipation</u>	 191
4.1 Private Musikpädagogik als Beruf um die Jahrhundertwende.....	191
4.2 Ausbildungswege für Privatmusiklehrerinnen	196
4.2.1 Ausbildung von Privatmusiklehrerinnen durch Privatmusiklehrerinnen	197
4.2.2 Studium an einem öffentlichen Konservatorium	200
4.2.3 Die Privatmusiklehrerprüfung vor 1925	203
4.3 Publizistische Aktivitäten von Musikpädagoginnen	206
4.3.1 Zunehmende Zahl von Veröffentlichungen durch Musikpädagoginnen	206
4.3.2 Musikpädagogischer Austausch und Traditionslinien	212
4.3.3 Drei in vielen Feldern aktive Musikpädagoginnen in Berlin nach 1900: Anna Morsch, Maria Leo, Frieda Loebenstein	216
4.3.4 Musikwissenschaftliche Aktivitäten	222
4.4 Anfänge einer organisierten Musikpädagogiklandschaft in Deutschland	229
4.4.1 Professionalisierungskonflikte	229
4.4.2 Soziale Sicherungssysteme und Verbandsarbeit	236
4.4.3 Musikpädagoginnen und die bürgerliche Frauenbewegung	244
 <u>5. Ergebnisse und Ausblick</u>	 257
5.1 Offen gebliebene Fragen	262
5.2 Ausblick in die Entwicklung ab 1919	265
 <u>Anhang: Von Frauen geleitete Musikschulen</u>	 269
<u>Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen</u>	273
<u>Literatur- und Quellenverzeichnis</u>	275
<u>Dank</u>	301

Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Studie untersucht Musikschulleiterinnen und ihre Musikschulen als gesellschaftliches Phänomen zur Zeit des Kaiserreiches, wobei neben berufs- und gesellschaftsgeschichtlichen Fragen auch die ökonomische Komponente von Musikkultur und Musikpädagogik im Fokus steht. Der geographische Untersuchungsraum bezieht sich vorrangig auf Mitteldeutschland und Sachsen sowie Berlin, die untersuchten Musikschulen befanden sich alle im städtischen Umfeld. Wesentliches Quellenmaterial waren Gewerbeakten des Sächsischen Hauptstaatsarchivs zu den als gewerbliche Schulen kategorisierten privaten Musikschulen. Darin befinden sich Korrespondenz sowie jährliche Berichte und Prüfungsprogramme der Musikschulen.

Die unvorhergesehene Fülle an Funden zu Musikschulleiterinnen und die geographische Übereinstimmung von Zentren sowohl der Frauenbewegung (Berlin, Leipzig) als auch der Anfänge (musik-)pädagogischer Berufspolitik (Berlin, Weimar) und musikalischer Zentren (Berlin, Dresden, Leipzig, Weimar) führte zu der Thesenbildung, dass in diesem Umfeld verstärkt Musikpädagoginnen eigene Musikschulen gründeten. Die Hypothese, Musikschulgründungen könnten eine Möglichkeit für bürgerliche Frauen gewesen sein, die Lebensphase zwischen Adoleszenz und Heirat zu überbrücken, hat sich nicht bestätigt. Zwar gaben einige Musikschulleiterinnen nach ihrer Hochzeit tatsächlich ihre Musikschule auf, jedoch führte die Mehrzahl der Frauen, darunter auch verheiratete, ihre Musikschule über mehrere Jahrzehnte erfolgreich. Die häufigsten Gründe für die Geschäftsaufgabe und den Verkauf einer Musikschule waren das Alter oder der Tod der Inhaberin.

In größeren Städten wie Berlin, Dresden oder Leipzig existierten viele von Frauen geleitete Musikschulen nebeneinander und auch neben zahlreichen Musikinstituten, die von Männern geleitet wurden. In kleineren Städten wie Weimar, Erfurt, Eisenach, Halle, Chemnitz oder Halberstadt gab es eher nur eine oder zwei von Frauen geleitete Musikschulen, die teilweise auch die einzigen privaten Musikinstitute dieser Städte waren. Im Vergleich der Struktur dieser Musikschulen stellte sich heraus, dass alle angestellte Lehrkräfte beschäftigten. Überraschend häufig stieß ich auf Musikschulen, die nicht von einer Frau alleine, sondern von einem Frauenduo, mit wechselnden TeilhaberInnen, von einem Ehepaar oder mit ganzen Leitungsteams geführt wurden. Eine Besonderheit war die Strategie einiger Musikschulleiterinnen, Teilhaberinnen einzubinden, die sowohl selbst unterrichteten als auch eigenes Kapital einbrachten. Diese Strategie reduzierte sowohl den organisatorischen Leitungsaufwand für die einzelne Person als auch das finanzielle Risiko, das ein selbständiges Unternehmen bedeutete, und sparte eine angestellte Lehrkraft ein.

Klavierunterricht war mit Abstand das Hauptstandbein für private Musikschulen, auch bei den von Männern geleiteten Instituten. Nach dem Klavier folgte der Gesang als Fach mit der zweitgrößten Nachfrage, besonders ehemalige Konzert- und Opernsängerinnen gründeten Gesangsinstitute. Klavier- und Gesangsunterricht wurden in allen untersuchten Fällen durch die Musikschulleiterinnen selbst unterrichtet, dazu kamen häufig noch der Theorieunterricht und die Leitung der Ensembles (Chöre, Kammermusik, Ensemblearrangements). Relativ verbreitet, aber mit deutlich weniger SchülerInnen wurde an den

Musikschulen Geige unterrichtet. Andere Streich-, Zupf- oder Blasinstrumente wurden oft von dafür je nach Bedarf angestellten Lehrkräften unterrichtet.

Die Ausbildungsziele der hier untersuchten privaten Musikschulen reichten von Anfänger- und Laienunterricht über musikdidaktische Ausbildung für zukünftige Musiklehrerinnen, die Vorbereitung auf Aufnahmeprüfungen an Konservatorien bis zur Soloausbildung für die Konzert- und Opernbühne. Die pädagogischen Prinzipien waren dabei teilweise von Reformpädagogik und Akademisierung der Musik beeinflusst, im Allgemeinen wurde jedoch eher nach traditionellen Methoden und Repertoire unterrichtet. Der Unterricht war auf Anfängerniveau meistens als Kleingruppenunterricht organisiert, für fortgeschrittene SchülerInnen war Einzelunterricht der Regelfall. Die Größe der Musikschulen variierte stark, der Durchschnittswert lag bei 60 bis 80 SchülerInnen, darunter sowohl Schulkinder als auch junge Erwachsene. Vor allem in den Musikschulen mit Schwerpunkt Gesangsunterricht war der Großteil der Schülerschaft weiblich und auch im Allgemeinen kann ein leichter Überhang an Schülerinnen gegenüber Schülern konstatiert werden, der jedoch weniger stark ausfiel als ursprünglich angenommen.

Das Honorarniveau in von Frauen geleiteten Musikschulen unterschied sich weder von Musikschulen von Männern noch von öffentlichen Konservatorien wesentlich, das jährliche Honorar für einen vollständigen Kurs, der auch Theorieunterricht, Ensemblespiel und je nach Musikschule weitere Fächer beinhaltete, bewegte sich zwischen 140 und 300 Mark. Auffällig ist, dass Gesangsunterricht immer teurer war als Klavier- oder sonstiger Instrumentalunterricht. Da sich die hier untersuchten Musikschulen allesamt mehrere Jahrzehnte am Markt hielten, scheint von den Musikschulleiterinnen ein mindestens ausreichender Umsatz erwirtschaftet worden zu sein. Die gestellte Forschungsfrage, ob von Frauen geleitete Musikschulen wirtschaftlich und pädagogisch erfolgreich waren, lässt sich daher positiv beantworten. Dafür sprechen die stabile wirtschaftliche Situation sowie auf pädagogischer und künstlerischer Seite positive Beurteilungen in den Revisionsberichten der behördlichen Gutachter und in der Fach- und Tagespresse anlässlich öffentlicher Prüfungen.

Title in English

„... With Just As Much Energy As Love For Music“ – Female Directors of Private Conservatoires in Saxony and Surrounding Regions 1870–1920

Abstract

This study examines private music schools with female directors as a societal phenomenon during the period of the German Empire in central-eastern cities like Dresden, Leipzig, Weimar, Halle and others. Next to questions of the history of music pedagogy as a profession and the emerging aim of middle-class women to find fields of employment for themselves, it addresses also the economic factor that music culture and music pedagogy was in this time. Main source material for the study consisted of business files from the mentioned private conservatoires kept in the Saxon State Archives in Dresden in the section of the industrial inspectorate of the Ministry of the Interior.

The hypothesis that founding music schools could have been a way for middle-class women to bridge the phase of life between adolescence and marriage was not confirmed. Although some female music school directors did indeed give up their music schools after marriage, the majority of women, including married ones, ran their music schools successfully for several decades. The most common reasons for closing down and selling a music school were old age or the death of the owner.

Piano and singing lessons were by far the mainstay for private music schools. Violin lessons were relatively common, but with significantly fewer students. The educational goals of the private music schools ranged from beginner and amateur lessons to music didactic training for future music teachers, preparation for entrance exams to conservatories, and solo training for the concert and opera stage. The pedagogical principles were to a certain extent influenced by reform pedagogy and academization of music, but the teaching was generally based on traditional methods and repertoire. The size of the music schools varied widely, with an average of 60 to 80 students, including both school children and young adults. Especially in the music schools with a focus on singing, the majority of the student body was female, and indeed a general slight excess of female students over male students can be stated, although this was less pronounced than assumed.

Since the music schools remained on the market for several decades, the directors seem to have generated at least sufficient revenue. The research question of whether music schools run by women were economically and pedagogically successful can therefore be answered in the affirmative. This is supported by the stable economic situation as well as positive assessments of the pedagogical and artistic outcome that is stated in the reports of the official experts and in professional journals and daily press.

1. Einleitung

„Die Tonkünstlerin. Die Musik war bisher einer der größten Tummelplätze für erwerb-suchende Frauen. In der That ist sie auch eines derjenigen Gebiete, auf denen die Frauen ganz hervorragende Erfolge zu verzeichnen haben. Leider befanden sich nur stets im Gefolge dieser Größen eine unglaublich große Anzahl unfähiger Musikerinnen.

Der Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, daß die Musik zu den wenigen Gegenständen gehört, die die meisten jungen Mädchen lernen; werden sie nun einmal in die Lage versetzt, einen Beruf zu ergreifen, so wissen sie nichts besseres, als die Musik dazu auszuwählen, weil sie das einzige ist, was an ihnen haften geblieben ist, von dem wenigen, was sie gelernt haben.

Ihren Beruf in der ausübenden Kunst zu suchen, ist nur solchen Musikerinnen zu empfehlen, die das Zeug in sich fühlen, außergewöhnlich Bedeutendes zu leisten. [...] Feinfühligke Musikerinnen mit pädagogischen Talenten, die über keine besonders hervorragende Gestaltungskraft verfügen, sollten sich daher lieber von vornherein zur Musik-lehrerin ausbilden. Sicher [...] ist, daß [...] man als gute Musiklehrerin [...] darauf rechnen kann, das zum Leben Notwendige zu verdienen [...].“¹

Die vorangestellten Sätze aus Eliza Ichenhaeusers Berufsratgeber für Frauen, veröffentlicht kurz vor der Jahrhundertwende, fassen in konzentrierter Form relevante Punkte des vorliegenden Buches zusammen. Diese Studie will Erkenntnisse über die gesellschaftliche Gruppe der selbständigen Musikschulleiterinnen und ihre Arbeitssituation zur Zeit des Kaiserreiches herausarbeiten und ist deshalb auf Musikschulalltag und Lebens- sowie Berufsrealitäten von Frauen fokussiert.

Die Untersuchung beschäftigt sich dabei fast ausschließlich mit Frauen. Männer sind hier nicht ausgeklammert, sondern könnten mit dieser Studie und ihren Fragestellungen überhaupt nicht erfasst werden, denn Männern boten sich ganz andere, breitere Karriere-möglichkeiten, und nur eine davon war die Musikpädagogik. Für Frauen dagegen hatte die Arbeit als Musikpädagogin einen viel wichtigeren Stellenwert, vor allem in ihrer Rolle als Möglichkeit der Erwerbstätigkeit. Hierfür spricht der Porträtband der Berliner Musikpäda-gogin und -schriftstellerin Anna Morsch (1841–1916) mit dem Titel *Deutschlands Tonkünst-lerinnen* aus dem Jahr 1893.² Darin gruppiert Morsch die Tonkünstlerinnen in vier Katego-rien, welche damals mögliche Berufswege für Frauen in der Musik benennen. Eine dieser vier Kategorien ist der Beruf Musikschuldirektorin.³ Viele Fragen aus der vorliegenden Stu-die stellen sich in männlichen Lebensläufen nicht oder haben nicht denselben gravierenden Einfluss, vice versa ebenso: Umstände, die in den musikalischen Karrieren von Männern eine Rolle spielen, wie zum Beispiel Kapell- oder Konzertmeisterstellen und publikums-

¹ Eliza Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen. Praktischer Ratgeber für erwerbsuchende Frauen in allen Angelegenheiten der Vorbildung, der Anstellung und der sozialen Selbständigkeit*, Berlin 1897, S. 141f.

² Anna Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart. Gesammelt und herausgegeben von Anna Morsch*, Berlin 1893.

³ Ebd., Kapitel „Direktorinnen von Konservatorien, Musik- und Gesangs-Instituten; hervorragende Pädagoginnen“, S. 208–236. Morsch nennt in diesem Kapitel 47 Namen von Musikpädagoginnen aus 23 deutschsprachigen Städten.

wirksame Kompositionserfolge, haben für Karriereverläufe von Frauen aufgrund von fehlendem Zugang dazu keine große Relevanz. Daher trenne ich die Geschlechter relativ strikt und untersuche von den Personen, die Musikschulen leiteten, vorrangig nur die Frauen.

Was in der vorliegenden Studie im größeren Kontext der Musikpädagoginnen nicht eingehender untersucht wurde, dennoch aber ein augenfälliges Phänomen ist und deshalb genannt werden sollte, ist die kurzfristige und notgedrungene Tätigkeit als Privatmusiklehrerin, meistens für die Fächer Gesang oder Klavier. Diese Erwerbsquelle lässt sich für Scharen von in wirtschaftliche Not geratene Frauen anhand autobiographischer Überlieferungen, Zeitungsannoncen und zeitgenössischen Verunglimpfungen ob der angeblich mangelhaften musikpädagogischen Qualität dieser Lehrkräfte belegen. Zwei Beispiele von anonymen Frauen, die der Zeitschrift *Die Gartenlaube* aufgrund eines Aufrufes zum Thema „wirtschaftlicher Kampf“ eine Kurzbiographie schickten, sollen stellvertretend für die sehr unterschiedlichen Lebensläufe stehen, in denen phasenweise eine musikpädagogische Tätigkeit ausgeübt wurde: Eine anonyme Musikkritikerin, geboren um 1868, gab zeitweise auch Gesangsstunden, als ihr Mann seine Stelle (er war ebenfalls Journalist) verlor, und arbeitete später vornehmlich als Korrespondentin für die Zeitung;⁴ eine verwitwete Mutter von sechs Kindern, geboren 1856, ernährte als Klavier- und Sprachlehrerin, Sekretärin und Zimmervermieterin ihre Familie.⁵

Um diese Gruppe wird es in der vorliegenden Studie nicht gehen. Untersucht werden sollen Frauen, die mit eigenen Musikschulen selbständig tätig waren und in den meisten Fällen auch angestellte Lehrkräfte beschäftigten. Dabei spielt auch die zeitliche und geographische Eingrenzung eine Rolle. Der Zeitraum von 1871 bis 1914 entspricht einer Phase relativ großer politischer Stabilität in Deutschland, welche nach dem Deutsch-Französischen Krieg begann und mit der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg und der Abschaffung der Monarchie zu Ende ging. Doch nicht nur auf politischer Ebene bilden diese rund 50 Jahre eine Einheit. Bildungsgeschichtlich wird 1870 der Beginn einer Phase der „Institutionalisierung und Normierung“⁶ gesetzt. Für die Geschichte der Musikpädagogik sind die 1920er Jahre aufgrund der Kestenberg'schen Reformen zur Musikausbildung in Preußen eine wichtige Zäsur. Des Weiteren kann man hinsichtlich des Endes der bürgerlichen Epoche argumentieren, dass die ‚höheren Stände‘, die in dieser Studie eine zentrale Rolle spielen, erst im Laufe der 1920er Jahre aufgrund der ökonomischen Umwälzungen und mit dem aufkeimenden Nationalsozialismus ihre gesellschaftliche Bedeutung verloren.⁷

⁴ Gudrun Wedel, *Autobiographien von Frauen. Ein Lexikon*, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 27.

⁵ Ebd. Weitere Biographien von Klavier- und Gesangslehrerinnen finden sich im informationsreichen Lexikon für Frauenautobiographien von Gudrun Wedel. Alle darin gesammelten Biographien stammen von Frauen, die zwischen 1800 und 1900 geboren wurden. Dank des Registers kann man sich schnell einen Überblick verschaffen, aus welchen Berufen viele Autobiographien genannt sind. Musiklehrerin: 22, Klavierlehrerin: 16 (dazu Klavierspielen: 45 Nennungen), Gesangslehrerin: 25, Komponistin: 15, Musikschriftstellerin: 3, Musikschulleiterin: 0 (dagegen Pensionatsgründerinnen/-leiterinnen: 8, Schulgründerinnen/-leiterinnen: 74), Sängerin: 55, Pianistin: 17.

⁶ Elke Kleinau und Claudia Opitz (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung. Band 2. Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996, Vorwort S. 11. Die Autorinnen benennen als „gewohnte Zäsuren“ für Bildungsgeschichte folgende Etappen: „demokratische Bewegung (1830–1870)“, „Institutionalisierung und Normierung (1870–1945)“ und ab 1945 „Zeit der Bildungsreorganisation“ in beiden Staaten.

⁷ Wiltrud Ulrike Drechsel beantwortet die Frage nach dem Ende der höheren Stände mit dieser Argumentation: „Vermutlich nicht mit dem Ende des Kaiserreichs und der Ausrufung der Weimarer Republik, sondern in den großen ökonomischen Krisen der zwanziger Jahre, die die materiellen Grundlagen ihrer traditionellen sozialen Vorrangstellung

Aus diesem Grund zieht sich die Tradition von Musiklehrerinnen eigentlich noch weit in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein. Auch im Hinblick auf die Frauenbewegung und ihr Engagement für Frauenerwerbsarbeit lässt sich die Zeitspanne durch wichtige Ereignisse eingrenzen: 1865 und 1866 wurden in Leipzig und Berlin zwei bedeutende Frauenvereine gegründet,⁸ 1908 wurden Frauen regulär zum Abitur zugelassen, 1919 erhielten Frauen in Deutschland das aktive und passive Wahlrecht.

Die geographische Eingrenzung auf hauptsächlich Sachsen und Mitteldeutschland (das heutige Thüringen und Teile von Sachsen-Anhalt) ergibt sich einerseits aus der Quellensituation, da im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden Akten über von Frauen geleitete Musikschulen vorhanden und zugänglich sind. Außerdem existierte damals mit Konservatorien in Leipzig, Weimar, Dresden und Sondershausen eine ausgeprägte musikpädagogische Landschaft, aus der viele MusiklehrerInnen hervorgingen. Ein interessanter Aspekt für die von mir aufgeworfenen Fragestellungen ist auch, dass Leipzig eines der sehr aktiven Zentren der bürgerlichen Frauenbewegung ab den 1860er Jahren war und dadurch Fragen, die die Erwerbstätigkeit von Frauen betrafen, in dieser Region besonders präsent waren. An vielen Stellen der Studie spielt zudem Berlin eine Rolle, da wesentliche Entwicklungen von Berlin ausgingen und auch in dieser Regionalstudie berücksichtigt werden müssen.

Jürgen Kocka hat angeregt, bei historischen Studien den Anteil der ökonomischen Verhältnisse und die „vielfältige[n] Zusammenhänge, Wechselwirkungen und Spannungen zwischen Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur und Staat“ stärker in den Blick zu nehmen. Seit dem Cultural Turn der 1980er Jahre sei die Bedeutung der Wirtschaft für gesellschaftliche Entwicklungen nicht ernst genug genommen worden. Der Begriff des Kapitalismus ist für meine Studie, die von eher kleinen und, wie in der Bildungsbranche häufig, nicht ausschließlich auf Gewinn orientierten Musikschulunternehmen handelt, eventuell zu groß; aber Kapitalismus nach Kocka, als „Typus des Wirtschaftens“, scheint mir auch für unternehmerische Musikpädagoginnen zu greifen.⁹

Die vorliegende Studie gliedert sich in drei große Bereiche: In einem ersten Schritt geht es um die handelnden Individuen, also die Musikschulleiterinnen sowie die ‚höheren Töchter‘ und ihre Herkunftsfamilien mitsamt der damaligen Lebenswirklichkeit dieser Gesellschaftsgruppen. Hier wird auch die Frage nach der Entscheidung zum Beruf Musikpädagogin und zur Gründung einer Musikschule aufgegriffen. Im zentralen zweiten Hauptkapitel stehen die Musikschulen als Institutionen im Fokus. Ich stelle sie den öffentlichen Konservatorien der Region gegenüber und werte die zusammengetragenen Informationen zu SchülerInnenzahlen, Unterrichtsorganisation, Räumlichkeiten, Unterrichtsfächern, Honoraren, Existenzdauern und weiteren Punkten aus. Am Ende dieses Kapitels geben zwei

erschütterten und der nachfolgenden Generation andere Perspektiven aufnötigten.“ Wiltrud Ulrike Drechsel (Hrsg.), *Höhere Töchter. Zur Sozialisation bürgerlicher Mädchen im 19. Jahrhundert* (= Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens 21), Bremen 2001, Vorwort S. 11.

⁸ 1865 gründete Louise Otto-Peters in Leipzig den Allgemeinen Deutschen Frauenverein, 1866 gründete Wilhelm Adolf Lette in Berlin den Lette-Verein „zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts“.

⁹ Kocka definiert weiter Kapitalismus „als Wirtschaftssystem [...], das auf der Individualisierung von Eigentumsrechten, auf der Koordination durch Marktprozesse und Kommodifizierung sowie auf zukunftsorientierter Investition und Akkumulation von Kapital beruht.“ Alle Zitate des Absatzes aus: Jürgen Kocka, „Kommentar: Kapitalismus im Kontext“, in: *Kapitalismus. Historische Annäherungen*, hrsg. von Gunilla Budde, Göttingen 2011, S. 176–188, hier S. 181f.

ausführliche Fallbeispiele einen detaillierten Einblick in von Frauen geleitete Musikschulen in Dresden kurz nach der Jahrhundertwende. Der dritte Bereich der vorliegenden Studie kontextualisiert die Erkenntnisse aus den ersten beiden Teilen hinsichtlich der in diesem Zeitraum stattfindenden Professionalisierung der Musikpädagogik insgesamt und zeigt Musikschulleiterinnen, die publizistisch oder politisch in der Öffentlichkeit sichtbar waren.

Um sprachlich Männer und Frauen gleichermaßen abzubilden, verwende ich entweder beide Genusformen eines Nomens, zum Beispiel „die Musiklehrerinnen und Musiklehrer“ oder das „Binnen-i“ („MusiklehrerInnen“), welches zwar im Allgemeinen kritisiert wird, weil es im Lesefluss die weibliche Form präsenter erscheinen lässt, im Kontext der vorliegenden Studie über Musikpädagoginnen jedoch eine überzeugende Möglichkeit ist, trotz deutlichem Frauenschwerpunkt auch die Männer, also zum Beispiel die Musikpädagogen und die Schüler, miteinzubeziehen. Das Gendersternchen („Musiklehrer*innen“) oder Gendergap („Musiklehrer_innen“), welche weitere Geschlechtervarianten einschließen, ist meiner Meinung nach aus historischen Gründen nicht notwendig, da ich erstens in den Quellen keinen Hinweis gefunden habe, dass die erwähnten Personen das zweiteilige Geschlechtermodell ablehnten oder anders als mit „Mann“/„Frau“ bezeichnet werden wollten und zweitens Identitäten, die sich außerhalb des binären Geschlechtermodells verorten, erst in jüngster Zeit u.a. rechtliche Legitimation erhalten haben und diese Neubewertung in wissenschaftlicher Sprache berücksichtigt werden sollte. An Stellen, die sich an die heutige Leserschaft richten, verwende ich daher das Gendergap statt des Binnen-i, damit sich möglichst alle angesprochen fühlen können.

Für die Bezeichnung des Berufes verwende ich die Begriffe Musikpädagogin, Gesangs- und Instrumentalpädagogin sowie Musiklehrerin, Gesangs- und Instrumentallehrerin bzw. auch Klavierpädagogin oder Klavierlehrerin synonym. In der vorliegenden Studie geht es nicht um Musiklehrerinnen im Sinne von Lehrerinnen an allgemeinbildenden Schulen für das Fach Musik, wie diese Bezeichnung heute oft verstanden wird. Da die Begriffe in den Quellen sehr variabel verwendet werden, finden sich auch all diese Begriffsvarianten wieder. Wilfried Gruhn hat in seiner Überblicksgeschichte der Musikpädagogik darauf hingewiesen, dass sowohl Musikpädagogik als auch Musiklehrer und Musikunterricht im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert „ausschließlich für den institutionalisierten oder privaten außerschulischen Instrumental- oder Gesangunterricht verwendet wurde“.¹⁰ In Bezug auf schulischen Unterricht wird in diesem Zeitraum von Singstunde oder Singunterricht gesprochen.

Lebensdaten wiederhole ich teilweise an mehreren Stellen, um beim Lesen eine zeitliche Kontextualisierung ohne häufiges Zurückblättern zu ermöglichen.

¹⁰ Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 2003, S. 208.

1.1 Forschungsstand

Von Frauen geführte Musikschulen des 19. Jahrhunderts sind bisher in keiner eigenständigen umfassenderen Studie erforscht worden, aber es existieren Forschungen zu relevanten Teilbereichen, das heißt vor allem aus der Musikpädagogik, der Geschichte der Frauenbewegung und der Bürgertumsforschung.

Zur Geschichte des privaten Musikunterrichts hat Michael Roske 1985 eine umfassende Dissertation und weitere Aufsätze vorgelegt.¹¹ Seine Untersuchung mit dem Titel *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert* macht zudem eine umfangreiche Dokumentation an Quellenfunden zugänglich, die die Entwicklung des privaten Musikunterrichts in einem weit gespannten Zeitraum veranschaulichen. Für Forschungen über historische Instrumentalpädagogik ist dieses grundlegende Werk von großer Bedeutung, wenn auch dort nicht gesondert über Frauen in der Musikpädagogik geschrieben wird. Dass aber die Existenz zahlreicher Frauen, auch namenloser, in diesem Bereich der Musikgeschichte miteinbezogen wird, ist ein großes Verdienst der Studie.¹² Roske bietet viele Erkenntnisse über die Entwicklung des außerschulischen Musikunterrichts und verbindet dies immer eng mit der Entwicklung des Berufsbilds MusiklehrerIn und mit Aspekten der, wie er es nennt, „Feminisierung“¹³ der Musikpädagogik. Auf dieses Phänomen weist er mehrfach hin, geht jedoch nicht tiefer darauf ein, sodass er hier auch aufgrund des langen Zeitraums seiner Untersuchung etwas unkonkret bleibt. Quellentechnisch fokussiert sich Roske vor allem auf den norddeutschen Raum um Hamburg, wichtige süddeutsche musikpädagogische Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Lina Ramann und Ida Volckmann in Nürnberg, bleiben jedoch nicht unerwähnt.

Claudia Schweitzers Studie, die mit *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*¹⁴ betitelt ist, beschränkt sich auf das 18. und frühe 19. Jahrhundert, weshalb sie für meine Untersuchung trotz ihrer Informationsfülle durch einen Vergleich der Situation in Frankreich, Deutschland, Österreich, den Niederlanden und der Schweiz nur eingeschränkt relevant ist. Dennoch ist sie als eine der wenigen Studien hervorzuheben, die sich in einem historischen Interesse erstens mit privatem Musikunterricht und zweitens dieser Branche als Berufsfeld erwerbstätiger Frauen auseinandersetzt. Auch Georg Sowas Untersuchung über die

¹¹ Michael Roske, *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert. Mit Dokumentation* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 22), Mainz 1985; ebenso: ders., „Umriss einer Sozialgeschichte der Musikerziehung“, in: Hans-Christian Schmidt und Christoph Richter (Hrsg.), *Handbuch der Musikpädagogik*. Band 2: *Instrumental- und Vokalpädagogik*, Kassel 1993, S. 158–196; ders., „Die Musikpädagogik Lina Ramanns. Werk, Wirken, Nachwirkung“, in: Rolf-Dieter Kraemer (Hrsg.), *Musik und bildende Kunst*, Essen 1990, S. 348–350; ders., „Der private Klavierlehrer im 19. Jahrhundert. Professionalisierung und Deprofessionalisierung“, in: *Musica* 35(1981), S. 137–141.

¹² Einige Beispiele: Louise Reichardt (1792–1826), Musikpädagogin in Hamburg, S. 33–36; des Weiteren eine unbekannte Klavierlehrerin, die die Hamburger Musikalische Zeitung 1837 empfiehlt: „Vorzugsweise qualificirt sich die empfohlene Lehrerin zum Elementarunterricht des Pianofortespiels, und Eltern, welchen um Gründlichkeit bei Erlernung der Musik zu thun ist, werden ihren Zweck durch dieselbe erreichen“, S. 40; Elise Müller (*1782 in Bremen, Todesdatum unbekannt), die Leiterin einer „Töchter-Erziehungs-Anstalt“, „ausgezeichnete Pianoforte-Spielerin“, „Tondichterin“ und „Lehrerin von sehr vielen Pianoforte-Schülerinnen“ war, S. 59f.; drei Klavier unterrichtende Schwestern um 1850 in Bremen (Töchter des Musiklehrers Carl Friedrich Schröter (1803–1884), die sich damit „Taschengeld“ erwarben, S. 62–66.

¹³ Roske, *Sozialgeschichte*, S. 227ff. und auch S. 59: „Für das zunehmende Auftreten weiblicher Lehrkräfte seit Beginn des 19. Jahrhunderts lassen sich auch in Bremen Belege finde.“

¹⁴ Claudia Schweitzer, „... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. *Kulturgeschichte der Klavierlehrerin* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 6), Oldenburg 2008.

Anfänge institutioneller Musikausbildung in Deutschland¹⁵ ist für meinen Kontext zu früh angesiedelt (1800–1843), leistete aber bereits 1973 einen wichtigen Beitrag in diesem sonst wenig beachteten Forschungsfeld. Ebenso ist Freia Hoffmanns *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*¹⁶ eine zentrale Studie, in der unter anderem Musiklehrerinnen thematisiert werden. Außerdem veröffentlichte Hoffmann mehrere Einzelstudien über Musikpädagoginnen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁷

Die Artikel „Musik als Beruf“¹⁸ und „Professionalität“¹⁹ im *Lexikon Musik und Gender* betonen beide die Bedeutung der Musikpädagogik als Arbeitsfeld für Musikerinnen. Hier stehen die Akteurinnen und gesellschaftlichen Zusammenhänge im Zentrum der Betrachtung, daher haben die beiden Artikel mit ihrem Fokus auf Frauen Bedeutung für die Teile meiner Studie, die sich mit den Musikpädagoginnen selbst und mit der Einordnung in den kulturgeschichtlichen Kontext befassen. Karsten Mackensen schreibt hier zum Beispiel explizit: „Neue Formen der musikalischen Berufsausübung von Frauen ergeben sich aus der Gründung von privaten Musikschulen und damit aus der Professionalisierung der Musikausbildung.“²⁰ Diese These unterstütze ich auch mit der hier vorliegenden Studie, die zusätzlich noch den Aspekt der UnternehmerInnentätigkeit stark macht. Brigitte Vedder legt im Abschnitt „Musik als Beruf. Musikpädagogin“²¹ knapp die Situation für unverheiratete Frauen im 19. Jahrhundert dar und nennt zahlreiche Musikpädagoginnen des 18. bis 20. Jahrhunderts namentlich, darunter vor allem bekannte Personen wie Anna Magdalena Bach, Anna Maria Mozart oder Clara Schumann, von denen jedoch keine selbständige Leiterin einer eigenen Musikschule war. Die Autorin zählt einige Musikschulgründerinnen des frühen 19. Jahrhunderts bis zu Ramann/Volckmann 1865²² auf, die Zeit von 1870 bis 1920, die ich in der vorliegenden Studie untersuche, bleibt vermutlich aufgrund bisher fehlender Forschungen dazu ausgeklammert.

2006 hat Rebecca Grotjahn anlässlich eines Jubiläums der Stuttgarter Musikhochschule die Bedeutung der Konservatoriumsausbildung für die höhere Bildung von jungen Frauen beleuchtet.²³ Sie bezieht sich dabei im Kern auf die Zeit von 1870 bis 1914 und belegt

¹⁵ Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingung und Beurteilung der Auswirkungen*, Regensburg 1973.

¹⁶ Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991. Auch das zum Klassiker musikwissenschaftlicher Genderforschung gewordene *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung* von Eva Rieger (Frankfurt a.M. 1981) widmet den Frauen in der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts ein Unterkapitel.

¹⁷ Freia Hoffmann, „Die Klavierlehrerin. Caroline Krähmer und ein literarisches Stereotyp“, in: *Musik und Biographie*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 149–161; dies., „Die Pädagogin, Pianistin und Komponistin Elise Müller und der wiederentdeckte ‚Plan einer weiblichen Lehr- und Erziehungsanstalt‘ von Wilhelm Christian Müller“, in: Annkatrin Babbe und Volker Timmermann (Hrsg.), *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), Oldenburg 2016, S. 203–223.

¹⁸ Verschiedene Autor_innen, Art. „Musik als Beruf“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel, Stuttgart und Weimar 2010, S. 373–386.

¹⁹ Karsten Mackensen, Art. „Professionalität“, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 441–442.

²⁰ Karsten Mackensen, Art. „Musik als Beruf. Einleitung“, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 373–375, hier S. 374.

²¹ Brigitte Vedder, Art. „Musik als Beruf. Musikpädagogin“, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 377–379.

²² Im Artikel steht fälschlicherweise 1866, die Musikschule wurde jedoch am 17. November 1865 eröffnet. Vgl. z.B. den Prospekt der Musikschule von 1890.

²³ Rebecca Grotjahn, „Das Konservatorium und die weibliche Bildung“, in: *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857* (= Forum Musikwissenschaft 2), hrsg. von Joachim Kremer und Dörte Schmidt, Schliengen 2007, S. 147–165.

anhand ihrer Auswertungen von SchülerInnenlisten, Jahresberichten, Abschlusszeugnissen und Jubiläumsberichten den durchgehend hohen Anteil weiblicher Studierender (deutlich über 50 Prozent bis zum Teil knapp 70 Prozent). Grotjahn betont die Bedeutung, die der Zugang zu einer qualifizierten musikalischen Ausbildung, inklusive eines Abschlusszeugnisses als „Bildungspatent“²⁴ für junge Frauen und ihren Weg ins Berufsleben hatte, denen qua Geschlecht sowohl der Zugang zum Abitur wie zur Universität verwehrt war. Eine weitere Studie zur professionellen Musikausbildung u.a. von Frauen im 19. Jahrhundert wurde 2018 von Lena Haselmann vorgelegt, in der sie sich mit dem Ausbildungsweg der norwegischen Musikerin Agathe Backer Grøndahl auseinandergesetzt hat.²⁵ Grøndahl kam 1865 zum Musikstudium von Norwegen nach Berlin, wo sie bis 1869 blieb. Wie viele andere Musikerinnen war auch Grøndahl neben ihrer pianistischen und kompositorischen Arbeit „nahezu ihr gesamtes Leben ununterbrochen als Pädagogin tätig“²⁶ und nahm laut Haselmann von ihrem Berliner Lehrer Theodor Kullak didaktische Impulse mit zurück nach Norwegen.

Der MGG-Artikel „Musikschule“ ist für private Musikschulen des 19. Jahrhunderts kaum informativ, er datiert deren Entstehung sogar erst auf die Zeit nach dem Jahrhundertwechsel:

„Die Geschichte der Musikschule im engeren Sinne beginnt mit der Entstehung von Einrichtungen, die sich von den in der Regel als ‚Konservatorien‘ bezeichneten Musikschulen durch neue, speziell auf Laienmusikpflege gerichtete Intentionen abheben. Diese Entwicklung nahm ihren Anfang 1905 [...]“²⁷

Abgesehen davon, dass viele private Musikschulen im 19. Jahrhundert sich besonders auf Dilettanten, also ‚Laien‘ ausgerichtet hatten, unterschlägt diese Darstellung die 1905 bereits 100-jährige Tradition²⁸ der von Frauen geleiteten Musikschulen sowie die Fülle an privaten Musikschulen insgesamt, die seit 1850 entstanden waren.

In jüngster Zeit sind drei Dissertationen über die Geschichte der Musikschulen erschienen, die gemeinsam haben, dass sie sich mit bildungsgeschichtlichen Einflüssen auf die Entwicklung und Wahrnehmung von Musikschulen beschäftigen. Mia Holz untersucht in ihrer Studie²⁹ den Einfluss der Jugendmusikbewegung auf die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens ab den 1920er Jahren und kommt zu dem Ergebnis, dass Ende des 19. Jahrhunderts die Musikpädagogik zu „erstarren“³⁰ drohte, woraus die Reformmotivation der Jugendmusikbewegung hervorgegangen sei. Dies wird vor allem vor dem Kontrast von Privatmusikunterricht und Gesangsunterricht in allgemeinbildenden Schulen argumentiert. Zu privaten Musikschulen schreibt sie eher wenig, im Allgemeinen

²⁴ Ebd., S. 152.

²⁵ Vgl. Lena Haselmann, *Agathe Backer Grøndahl – von Norwegen nach Berlin. Professionelle Musikausbildung im 19. Jahrhundert*, Münster und New York 2018.

²⁶ Ebd., S. 169. Sie unterrichtete teils in ihrer Privatwohnung, teils in einem für Unterricht angemieteten Studio, laut Haselmann hatte sie durchschnittlich drei SchülerInnen pro Tag.

²⁷ Reiner Mehlig (Sigrid Abel-Struth), Art. „Musikschule“, in: *MGG2*, Sachteil Band 6, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1997, Sp. 1609–1618.

²⁸ Vgl. Vedder, Art. „Musik als Beruf. Musikpädagogin“, S. 378.

²⁹ Mia Holz, *Musikschulen und Jugendmusikbewegung. Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er-Jahre*, Münster und New York 2019.

³⁰ Ebd., S. 329.

sei der private Musikunterricht zu wenig professionalisiert gewesen, aber „spezielle Musikinstitute, die über ein umfassenderes Unterrichtsangebot und durch kostengünstigeren Gemeinschaftsunterricht eine größere Breitenwirkung erreichen konnten“,³¹ seien stärker nachgefragt worden. Dazu würden meiner Ansicht nach die größeren der hier vorgestellten Musikschulen zählen. Der Kritikpunkt, dass „solche Musikinstitute unterschiedliche Zielsetzungen [verfolgten], denen keine übergeordnete Bildungsidee zugrunde lag“,³² ist sicherlich zutreffend, jedoch ist es nicht unbedingt derart kritisch zu sehen, da sich die Musikschulen als private Unternehmen schlicht an der Nachfrage des Marktes orientierten und kein staatlicher Bildungsauftrag vorlag. Ein kurzer Verweis auf die hohe Zahl von Frauen als Musikpädagoginnen bezieht sich ausschließlich auf die 1993 von Roske vorgelegten Zahlen zu Altona.³³

Hans-Joachim Rieß und Friedbert Holz haben Studien³⁴ mit ähnlichen Schwerpunkten zu einer bildungsgeschichtlichen Herleitung der Musikschulen und ihres Bildungsauftrags vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart verfasst. Während Rieß mehr auf den Begriff der ‚kulturellen Bildung‘ mitsamt seiner ideengeschichtlichen Herleitung fokussiert, konzentriert sich Holz auf Umfeld und Entwicklungen der Stuttgarter Musikschule von ihrer Gründung bis in die Gegenwart. Beide Autoren behandeln damit einen wesentlich größeren Zeitraum als ich. Es fällt auf, dass in Anbetracht der bedeutenden Veränderungen, die Jugendbewegung und Jugendmusikbewegung sowie Erster und Zweiter Weltkrieg Anfang des 20. Jahrhunderts mit sich brachten, vor allem die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts und daraus existierende Kontinuitäten weniger stark zur Geltung kommen. Lina Ramann tritt in zwei der drei Studien³⁵ als Theoretikerin der Musikpädagogik in Erscheinung und verweist damit zumindest indirekt auf die anderen Musikschulleiterinnen der Zeit. Friedbert Holz bezieht sich zudem auch auf Aussagen von Ina Löhner³⁶ und bemerkt in Bezug auf Ramann, dass deren Schriften (und jene von A. B. Marx) hinsichtlich zukunftsweisender Vorschläge zur Musikschulthematik „bis heute faszinieren“.³⁷

2012 stellte ich die oben genannte Musikpädagogin Ida Volckmann (1838–1922), die gemeinsam mit Lina Ramann eine erfolgreiche Musikschule in Nürnberg leitete, in das Zentrum meiner Masterarbeit.³⁸ Beide Frauen arbeiteten von den 1860er Jahren bis nach der Jahrhundertwende als Klavierlehrerinnen in verschiedenen deutschen Städten. Lina Ramann gründete als 24-Jährige 1858 in Glückstadt ein Musiklehrerinnenseminar, in welchem

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Michael Roske, „Umriss einer Sozialgeschichte der Musikerziehung“, in: Hans-Christian Schmidt und Christoph Richter (Hrsg.), *Handbuch der Musikpädagogik*. Band 2: *Instrumental- und Vokalpädagogik*, Kassel 1993, S. 158–196, vgl. Mia Holz, *Musikschulen und Jugendmusikbewegung*, S. 26.

³⁴ Hans-Joachim Rieß, *Die öffentliche Musikschule in Deutschland im Begründungszusammenhang kultureller Bildung. Eine ideengeschichtliche Untersuchung vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Kassel 2019; Friedbert Holz, *Der Bildungsauftrag von Musikschulen. Eine ideen- und institutionengeschichtliche Untersuchung am Beispiel Stuttgart* (= Forum Musikpädagogik 140), Augsburg 2018.

³⁵ Rieß erwähnt oder zitiert sie nicht.

³⁶ Ina Löhner war Schülerin der Ramann-Volckmann'schen Musikschule und später ebenfalls Musikschulleiterin. Vgl. Friedbert Holz, *Der Bildungsauftrag von Musikschulen*, S. 495.

³⁷ Ebd.

³⁸ Verena Liu, *Ida Volckmann (1838–1922). Lina Ramanns „kongeniale Lebrgenossin“ und „treue Freundin“*, unveröffentlichte Masterarbeit, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover 2012.

Ida Volckmann angestellt war.³⁹ 1865 eröffneten beide Frauen gemeinsam die Ramann-Volckmann'sche Musikschule in Nürnberg, welche sie nach 25 Jahren an ihren ehemaligen Schüler August Göllerich verkauften, um in München weiter als Privatmusiklehrerinnen und musikpublizistisch tätig zu sein. In der biographischen Studie konnte ich erstmals Volckmanns exaktes Sterbedatum, den Sterbeort sowie das Grab herausfinden und die Person anhand selektiv neu ausgewerteter Quellen plastisch darstellen. Auch die Musikschule, das musikpädagogische Konzept und dessen Praxis wurden ausführlich vorgestellt. Offen blieben allerdings Fragen nach einer eventuellen homosexuellen Beziehung der beiden Frauen und auch nach deren Einstellungen der Frauenbewegung gegenüber. In musikpädagogischer Hinsicht konnte ich zeigen, dass die Ramann-Volckmann'schen Ideale deutlich in Richtung der Kestenberg-Reformen wiesen, allerdings ohne nachweisen zu können, ob eine direkte Verbindung in der Rezeption bis in die 1920er Jahre existierte (z.B. durch MusikerInnen-Netzwerke, rezipierte Schriften oder SchülerInnen-generationen).

Anna-Christine Rhode-Jüchtern hat mehrere Aufsätze über Maria Leo (1873–1942) und ihr Musikseminar in Berlin veröffentlicht.⁴⁰ Diese beschäftigen sich sowohl mit Maria Leos Tätigkeit in den 1920er Jahren, aber auch sehr anschaulich mit den Bemühungen um die Professionalisierung von Vokal- und Instrumentalunterricht in der Zeit um die Jahrhundertwende. Auch die deutlich ansteigende Zahl von Musiklehrerinnen und privaten Musikschulen in Berlin wird thematisiert. Hervorzuheben ist auch ein hilfreiches Schaubild von Rhode-Jüchtern, das die unterschiedlichen bürgerlichen Initiativen im Bezug auf die oben genannte Professionalisierung im Zeitraum von 1878 bis 1911 darstellt.⁴¹ Anhand der darin abgebildeten AkteurInnen und Institutionen wird die Virulenz des Themas zur damaligen Zeit deutlich, die sich aus heutiger Sicht durch mehrere gleichzeitig, aber teilweise unabhängig voneinander agierende Personen und Vereinigungen erst schwer durchdringen und dann auch nur umständlich in Worten wiedergeben lässt. Maria Leo war laut Rhode-Jüchtern „ein maßgeblicher Teil dieser bürgerlichen Anstrengungen um die Hebung des Musiklehrerstandes“.⁴² Ein weiterer wichtiger Aspekt, den die Autorin aufruft, ist Maria Leos Interesse an reformpädagogischen Ideen, das auch mir im Zusammenhang mit Musikschulleiterinnen teilweise begegnet ist und insofern in diesem Artikel einen guten Anschluss findet.

³⁹ Sophie Pataky (Hrsg.), *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien [!] der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, 1. u. 2. Band, Berlin 1898 (= Pforzheim 1987, Reprographischer Nachdruck), S. 396.

⁴⁰ Anna-Christine Rhode-Jüchtern, „Die ‚Kestenbergianerinnen‘. Eine vergessene Gruppe innovativer Berliner Musikpädagoginnen“, in: Susanne Fontaine (Hrsg.), *Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag, Tel Aviv*, Freiburg i.Br. 2008, S. 119–144; dies., „Neue Wege des musikalischen Denkens. Über die Musikpädagogin, Frauenrechtlerin und ‚Kestenbergianerin‘ Maria Leo (1873–1942)“, in: *Musik und Emanzipation*, hrsg. von Marion Gerards und Rebecca Grotjahn, Oldenburg 2010, S. 229–238; dies., „Das Musikseminar der Maria Leo (1873–1942) – historisches Erbe für die heutige Musikpädagogik?“, in: Friedhelm Brusniak und Damien Sagrillo (Hrsg.), *Vom Ersten Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikerziehung in Prag 1936 bis 2016. Ein Beitrag zum Diskurs über ‚cultural heritage‘. Kongressbericht Würzburg 2016* (= Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 9), Weikersheim 2016, S. 65–85.

⁴¹ Rhode-Jüchtern, „Das Musikseminar der Maria Leo (1873–1942)“, S. 70.

⁴² Ebd., S. 71.

Die einzige weitere mir bekannte Untersuchung zu einer privaten von einer Frau geleiteten Musikschule⁴³ im 19. Jahrhundert hat Cordula Heymann⁴⁴ am Beispiel der Vorläuferinstitution der Universität der Künste Berlin 2012 als Dissertation verfasst. Darin betrachtet sie ausführlich unter anderem die Jahre 1888 bis 1894, in denen Jenny Meyer die Leitung des Stern'schen Konservatoriums innehatte.⁴⁵ Meyer kaufte den Erben ihres Vorgängers Julius Stern (der gleichzeitig ihr Schwager war) die Institution ab, was zeigt, dass private Musikschulen firmenähnlich betrachtet wurden. Heymann beschreibt Jenny Meyer als „Respektperson“ und „moralische Autorität“,⁴⁶ was auch durch zeitgenössische Quellen gut belegt ist.⁴⁷ Heymann weist darauf hin, dass es

„in dieser Zeit einige Frauen [gab], die private Ausbildungsinstitute leiteten, alle jedoch sind ebenfalls die Besitzerinnen. Ohne diese materielle Voraussetzung scheint im 19. Jahrhundert die Direktion einer Frau unmöglich“.⁴⁸

Relevant ist, dass das Stern'sche Konservatorium ein privates Ausbildungsinstitut war, was ein Auswahlkriterium für die von mir zu untersuchenden Musikschulen ist. Private Musikschulen sind von der Forschung bisher weit weniger untersucht worden als öffentliche, zu den staatlichen Konservatorien im 19. Jahrhundert, wie zum Beispiel Leipzig, existieren seit Längerem Studien⁴⁹ sowie natürlich deren eigene, archivierte Dokumentation. Heymann arbeitet die wechselreiche Institutionsgeschichte heraus und zeigt, wie komplex es trotz eigentlich guter Quellenlage ist, Institutionsgeschichte, Einzelbiographien und Stadtgeschichte zu verzahnen. Sie nennt dies „die Unmöglichkeit, eine kohärente Geschichte des Konservatoriums zu erzählen“.⁵⁰ Mag auch das Stern'sche Konservatorium ein Spezialfall sein, so ist dennoch die Ausgangslage meines Themas ähnlich: anhand heterogener Quellen und Überlieferungslücken von Institutionen (Musikschulen) und deren AkteurInnen zu sprechen und Erkenntnisse zum Kontext zutage zu fördern, diese dann in die historischen Entwicklungen einzuordnen und bisherige Diskurse zum Thema zu hinterfragen. Heymann löst dieses Problem durch eine vielschichtige Gliederung, die aus unterschiedlichen Zählungen und Gruppierungen besteht: Institutionsgeschichtliche „Phasen“ und personen- und anlassgebundene „Aspekte“ werden begleitet von „biografischen Exkursen“.⁵¹

Das Sophie Drinker Institut hat im Rahmen des Forschungsprojekt *Die Geschichte der deutschsprachigen Konservatorien im 19. Jahrhundert* wichtige Grundlagenforschung geleistet. Ne-

⁴³ Weiter unten stelle ich Anna Morschs Sammlung *Deutschlands Tonkünstlerinnen* von 1893 als Quelle vor, die ein Kapitel zu Musikschuldirektorinnen beinhaltet. Eine weitere Studie über eine private Musikschule aus dem 19. Jahrhundert, ohne weibliche Direktorin, allerdings mit Clara Schumann als Klavierlehrerin, ist: Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt (1878–1978)*, zugleich Dissertation Universität Frankfurt a.M., Frankfurt a.M. 1979.

⁴⁴ Ehemals Cordula Heymann-Wentzel.

⁴⁵ Cordula Heymann-Wentzel, *Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin. Rekonstruktion einer verdrängten Geschichte*, Dissertation UdK Berlin, Online-Publikation 2012.

⁴⁶ Ebd., S. 168.

⁴⁷ Vgl. Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, S. 211–213.

⁴⁸ Heymann-Wentzel, *Stern'sches Konservatorium*, S. 190.

⁴⁹ Rebecca Grotjahn, „Musik als Wissenschaft und Kunst“. Das Leipziger Konservatorium als Modell einer höheren musikalischen Bildung“, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 12), Augsburg 2002, S. 351–354; Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 33), Olms u.a. 2004.

⁵⁰ Heymann-Wentzel, *Stern'sches Konservatorium*, S. 16.

⁵¹ Vgl. Heymann-Wentzel, *Stern'sches Konservatorium*, Inhaltsverzeichnis, S. 8–14.

ben der Publikation eines mehrbändigen Nachschlagewerks, das die Einordnung der einzelnen Konservatorien nach vergleichbaren Kriterien möglich macht, werden digital Materialien zur Verfügung gestellt, die weiterer Konservatoriumsforschung sehr nützlich sein werden: umfangreiche Bibliographien, Personenlisten, Studieninhalte. Im Rahmen des Forschungsprojekts fand 2019 eine internationale Tagung statt, deren Ergebnisse als Tagungsband vorliegen.⁵²

Im Artikel „Ausbildungsstätten Musik“ im Band *Musiksoziologie des Handbuchs der Systematischen Musikwissenschaft*⁵³ spielen private Musikschulen im 19. Jahrhundert keine Rolle. Es entsteht sogar der Eindruck, als wären trotz der vielen Konservatoriumsgründungen vor allem schlecht ausgebildete Volksschullehrer nebenberuflich für flächendeckenden Gesangs- und Instrumentalunterricht zuständig gewesen. Besonders verzerrend wirkt die Fokussierung auf das Klientel der Lehrerseminare, die laut der Autoren den „Professionalisierungsprozeß“ aufhielten, weil „Angehörige niedrigerer Schichten“⁵⁴ darüber sozial aufsteigen wollten und somit die Bezahlung sowie der Sozialstatus von Volksschullehrern niedrig blieb. In diesem Artikel wird Musikausbildung abgesehen von der Erwähnung einiger bekannter Namen wie Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emmanuel Bach und Leopold Mozart vor allem als staatlich-institutionelle Aufgabe beschrieben – von den großen Konservatoriumsgründungen im 19. Jahrhundert gehen die Autoren direkt weiter zu den Kestenbergs-Reformen. Einige Singakademien und auch der Musikpädagoge Logier mit seiner weltweit erfolgreichen Methode werden erwähnt, der Schwerpunkt liegt jedoch auf den 1920er Jahren mit Kestenbergs Reformen, hauptsächlich wird die LehrerInnenbildung thematisiert. Laienmusik und Volksmusikschulen spielen nur im Rahmen der Ideen der Jugendmusikbewegung eine Rolle.⁵⁵

Das zentrale Musikinstrument in meinem Forschungsvorhaben ist das Klavier. Der Großteil der musikwissenschaftlichen Studien zum Klavier beschäftigt sich mit Gattungs-, Kompositions- und Interpretationsthemen, häufig auch mit historischen und zeitgenössischen KlaviervirtuosInnen. Dagegen ist bislang die gesellschaftliche Bedeutung des Amateurmusizierens und damit verbunden auch der flächendeckende Klavierunterricht, den Mädchen und junge Frauen erhielten, weit weniger untersucht worden.⁵⁶ Eine umfangreiche Darstellung bietet, stellvertretend für andere Überblickswerke,⁵⁷ die *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik* von Arnfried Edler.⁵⁸ Im zweiten Teil („Von 1750–1830“) beschreibt

⁵² Vgl. <https://www.sophie-drinker-institut.de/kons-materialien>, Zugriff am 2.3.2022; Freia Hoffmann (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, 3 Bände, Lilienthal 2021; Annkatrin Babbe und Volker Timmermann (Hrsg.), *Konservatoriumsusbildung von 1795 bis 1945*, Hildesheim, Zürich, New York 2021.

⁵³ Beate Hannemann, Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Andreas Lehmann-Wermser und Hans Neuhoﬀ: „Ausbildungsstätten Musik“, in: *Musiksoziologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 4), Laaber 2007, S. 345–356.

⁵⁴ Ebd., S. 351.

⁵⁵ Hannemann u.a., „Ausbildungsstätten Musik“, S. 352.

⁵⁶ Rebecca Grotjahns Aufsatz bildet eine der wenigen Ausnahmen: „Alltag im Innenraum. Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier. Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum“, in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte* (= Musik – Stadt 3), hrsg. von Stefan Keym und Katrin Stöck, Leipzig 2011, S. 431–441.

⁵⁷ Weitere: Michael Huber u.a. (Hrsg.), *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*, Straßhof 2001; Robert Palmieri (Hrsg.), *Piano. An Encyclopedia*, New York u.a. 2003; Christoph Kammertöns, *Das Klavier. Instrument und Musik*, München 2013.

⁵⁸ Arnfried Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, erweiterte Sonderausgabe, Laaber 2007.

Edler im Kapitel „Öffentlichkeit und Privatheit“ bereits „eine erhebliche quantitative Ausweitung der Rezeption von Musik, d.h. ein signifikantes Anwachsen ihrer Bedeutung als Wirtschaftsfaktor“ und das Entstehen „freier Unternehmer“, das heißt freiberuflicher Musiker und Musikpädagogen.⁵⁹ Vor diesem Hintergrund analysiert er die Bedeutung des privaten Klavierunterrichts für das Bürgertum am Anfang des 19. Jahrhunderts und stellt in der Kapitelüberschrift einen Bezug der Bereiche „Institutionen, Unterricht und Markt“⁶⁰ her. Daran anschließend lässt sich die weitere Kommerzialisierung und Ausdehnung des Musikmarkts im Verlauf des Jahrhunderts ableiten, die gegen Ende des Jahrhunderts zu einer „Clavierseuche“ führte.⁶¹

Neben dem musikwissenschaftlichen Fachgebiet fließt die umfangreiche und vielstimmige Forschungsliteratur zum Bürgertum im 19. Jahrhundert mit ein, da die vorliegende Schrift vorrangig das Bürgertum fokussiert. Das erste Kapitel setzt sich mit dem Zusammenhang von bürgerlichen AkteurInnen und Musikkultur auseinander und wird diesen Fokus nachvollziehbar machen. Neben den zahlreichen Büchern und Aufsätzen zum Begriff ‚Bildungsbürgertum‘ oder zu ‚bürgerlicher Kultur‘ – hier sind vor allem die Sozialhistoriker Jürgen Kocka⁶² und Werner Conze⁶³, aber auch der Kulturosoziologe Andreas Reckwitz⁶⁴ zu nennen – möchte ich in Bezug auf das hier umrissene Forschungsinteresse besonders die auf Erwerbsarbeit und Geschlechterunterschiede im 19. Jahrhundert blickenden Studien von Ute Frevert⁶⁵, Karin Hausen⁶⁶ und Rebekka Habermas⁶⁷ hervorheben, sowie Untersuchungen zu Erziehungs- und Schulwesen⁶⁸ und hierbei zu Musikunterricht im 19. Jahrhundert im konkreteren Sinne.⁶⁹

Rebekka Habermas’ Studie über die *Frauen und Männer des Bürgertums* wählt einen explizit geschlechtergeschichtlichen Gesamtansatz, in welchem sie ihr Forschungsfeld mikrohistorisch untersucht und Praktiken des Alltags rekonstruiert, das heißt anhand einzelner Familien sehr detailliert zu ihren Fragestellungen forscht, um von dort ausgehend ein „in wesentlichen Punkten anderes Bild vom Bürgertum“⁷⁰ zeigen zu können. Habermas kritisiert, dass zu oft „Werte mit Praktiken verwechselt“ würden, indem Ego-Dokumente oder Ro-

⁵⁹ Beide Zitate: ebd., S. 787.

⁶⁰ Ebd., S. 789.

⁶¹ Vgl. Gunilla-Friederike Budde: *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914* (= Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte 6), Göttingen 1994, S. 136: Der von Budde zitierte Begriff stammt von Eduard Hanslick.

⁶² Als Beispiel aus seinen umfangreichen Publikationen zum Thema Bürgertum: Jürgen Kocka, *Arbeiten an der Geschichte. Gesellschaftlicher Wandel im 19. und 20. Jahrhundert* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 200), Göttingen 2012.

⁶³ Zum Beispiel Werner Conze, Jürgen Kocka und Mario Rainer Lepsius (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1985.

⁶⁴ Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006.

⁶⁵ Zum Beispiel Ute Frevert, *Verhältnisse und Verbindungen. Frauenarbeit, Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1978.

⁶⁶ Karin Hausen, *Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen*, Göttingen 1993.

⁶⁷ Rebekka Habermas, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)* (= Bürgertum 14), Göttingen 2000.

⁶⁸ Angelika Schaser, *Helene Lange und Gertrud Bäumer. Eine politische Lebensgemeinschaft*, Köln u.a. 2000.

⁶⁹ Wie weiter oben erwähnt: Michael Roske, *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert. Mit Dokumentation* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 22), Mainz 1985.

⁷⁰ Habermas, *Frauen und Männer des Bürgertums*, S. 8.

mane als Grundlage zur Beschreibung des Alltags verwendet würden, ohne zu beachten, dass es sich bei diesen Quellen um Stilisierungen eines Ideals und Festschreibungen von Normen handle, von denen man nicht geradlinig auf die faktische Lebensführung schließen könne.⁷¹ Diese Einsicht bestätigt sich auch an den selbständigen Musikpädagoginnen oder Musikschulleiterinnen. Hinsichtlich ihrer methodischen Überlegungen und Überblicke zu aktuellen Forschungsdiskussionen ist Habermas' Buch überaus ergiebig und umfassend.

Sylvia Schraut hat eine Studie über *Bürgerinnen im Kaiserreich* verfasst, die sie *Biografie eines Lebensstils* nannte.⁷² Sie analysiert darin die Vorstellungen und Handlungsspielräume von bürgerlichen Frauen im späten 19. Jahrhundert. Interessant ist ihr Ansatz, den „Lebensstil“ zu personifizieren und ihn entlang der biographischen Linie, also entlang des Lebenslaufs von der Geburt und Kindheit über die Schulzeit, Jugend, Ehe bzw. Ehelosigkeit und Alter bis zum Tod anhand zahlreicher zeitgenössischer Berichte zu beschreiben. Die Autorin ruft viele Themenfelder auf, die auch mein Projekt betreffen, wie zum Beispiel die Frage nach einer möglichen Berufstätigkeit, die Existenz von Unternehmerinnen, den Lehrerinnenberuf als typisch weiblichen Beruf und die Bedeutung der bürgerlichen Frauenbewegung. Aufgrund des geringen Buchumfangs gehen diese Kapitel leider nicht sehr in die Tiefe. Der Ansatz jedoch, von einem „Lebensstil“ zu sprechen, kann auch für Musikschulleiterinnen und ihre Hintergründe fruchtbar sein, worüber sich etwa fassen lässt, wieso der Klavierunterricht aus der Kaiserzeit nicht wegzudenken war.

Im Gegensatz dazu spielt Hausmusik in Gunilla-Friederike Buddes Dissertation *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914* eine wesentliche Rolle, sie bezeichnet das Klavier als „triumphierenden Heros der bürgerlichen Hausmusik“⁷³ und nennt dafür folgende Gründe: Erstens sei die Wahl des Klaviers als Lieblingsinstrument auf die Individualitätsfixierung des Bürgertums zurückzuführen. Zweitens seien die geordneten und exakt anschlagbaren Tasten, das heißt Töne, dem Rationalitätsstreben entgegengekommen, wobei auch ein gewisser Gleichheits- und Fleißgedanke mitgeschwungen habe. Schließlich sei das Klavier als Möbelstück repräsentativ und geeignet gewesen, jedem Besucher unmittelbar die Kultiviertheit des Haushalts vor Augen zu führen.⁷⁴ Auch die große Bedeutung einer ausreichenden Klavierausbildung bürgerlicher Töchter für die angestrebte Heirat mit einem ebenso gebildeten Mann betont Budde.⁷⁵ Im Ansatz diskutiert die Autorin die Möglichkeit einer von der Klavierausbildung hergeleiteten Berufstätigkeit als Klavierlehrerin, sie stellt hierzu fest: „In der Regel war die musikalische Ausbildung nicht mit einer Berufskarriere verknüpft. Nur in Notfällen schlugen Bürgertöchter aus ihren musikalischen Fertigkeiten materielles Kapital.“⁷⁶ Diese These möchte ich genauer darstellen, da die Klavierausbildung eventuell nicht nur „in Notfällen“ zur Berufstätigkeit führte.

⁷¹ Ebd., S. 10f.

⁷² Sylvia Schraut, *Bürgerinnen im Kaiserreich. Biografie eines Lebensstils* (= Mensch-Zeit-Geschichte), Stuttgart 2013.

⁷³ Budde, *Bürgerleben*, S. 136.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 137.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 139f.

⁷⁶ Vgl. Budde, *Bürgerleben*, S. 140.

In jüngster Zeit ist von Carola Groppe eine *Bildungsgeschichte des Bürgertums 1871–1918* erschienen,⁷⁷ in der sie ein Kapitel der Mädchensozialisation widmet. Groppe weist darauf hin, dass es in der Gestaltung und den Freiheiten während Jugend und Adoleszenz von bürgerlichen Frauen des 19. Jahrhunderts Unterschiede gegeben habe, die bislang zu wenig ausgeleuchtet worden seien. Lange Zeit sei in der Bürgertumsforschung davon ausgegangen worden, dass alle Töchter stark ans Haus gebunden gewesen seien, Groppe betont jedoch die teilweise beträchtlichen Freiräume, die bürgerlichen Mädchen in der Zeit ihres Heranwachsens von der Familie gewährt worden seien.⁷⁸ Groppe stellt außerdem fest, dass es bei den von ihr anhand überlieferter Briefe untersuchten Frauen, die zwischen 1850 und 1900 geborenen wurden, keine Hinweise auf Pläne gegeben habe, aus dem bürgerlichen Rahmen ausbrechen zu wollen. Die Sozialisation sowohl in jugendlichen Peergroups wie durch Unternehmungen gemeinsam mit den Erwachsenen führte laut der Autorin zu einer überzeugten Identifizierung mit dem bürgerlichen Lebensstil.⁷⁹ Wie andere Bürgertumsforscher_innen beschreibt Groppe Heirat und Familiengründung als „nicht diskutierbare[s] Lebensziel“⁸⁰ bürgerlicher Mädchen und Frauen, sieht jedoch noch deutlichen Forschungsbedarf zu sehr unterschiedlichen Jugendverläufen von Mädchen des bürgerlichen Milieus sowie auch im Vergleich zu den bürgerlichen Jungen, deren Erziehung vor allem sehr leistungsorientiert gewesen sei.⁸¹

Hinsichtlich sozialhistorischer Untersuchungen zu erwerbstätigen Frauen im 19. Jahrhundert, die sich außerdem auf die Region Leipzig/Sachsen beziehen, liegt ein von Susanne Schötz herausgegebener Sammelband vor.⁸² Die darin enthaltenen Beiträge beleuchten dezidiert Lebens- und Arbeitszusammenhänge von Frauen, die kein Leben in der Öffentlichkeit führten und so einen Ausschnitt aus dem ‚normaleren‘ Alltag zeigen. Dabei thematisiert die Herausgeberin schon in der Einleitung die Spannung zwischen Rollenzuschreibungen bzw. -erwartungen und den tatsächlich rekonstruierbaren Verhaltensweisen, welche in Normen und Praktiken theoretisch greifbar wurden, und verweist auf Anregungen durch Schriften des Alltagshistorikers Alf Lüdtke und der Kulturhistorikerin Ute Daniel. Der Sammelband ist von methodischer Seite her ergiebig, wenngleich sich inhaltlich kein Beitrag mit Instrumentalunterricht oder Musikpädagoginnen beschäftigt.

Das präsenste Problem vermeintlich verbreiteter Ehelosigkeit im deutschen Bürgertum im 19. Jahrhundert – besonders Frauen, aber auch Männer betreffend – thematisieren vor allem zwei Studien. Catherine L. Dollard veröffentlichte 2009 ihre Studie *The Surplus Women*.

⁷⁷ Carola Groppe, *Im deutschen Kaiserreich. Eine Bildungsgeschichte des Bürgertums 1871–1918*, Wien, Köln, Weimar 2018.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 308f. Sie zeigt hier eine Entwicklung von „älteren Publikationen“ hin zu „neuerer Forschung“. Als Beispiele nennt sie für ältere Publikationen Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte. 1800–1866*, München 1983; ders., *Deutsche Geschichte. 1866–1918*, München 1990. Als Beispiele für neuere Publikationen nennt sie Irene Hardach-Pinke, *Bleichsucht und Blüenträume. Junge Mädchen 1750–1850*, Frankfurt und New York 2000; Rebekka Habermas, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)* (= Bürgertum 14), Göttingen 2000; Anne-Charlott Trepp, *Sanfte Männlichkeit und selbständige Weiblichkeit. Frauen und Männer im Hamburger Bürgertum zwischen 1770 und 1840*, Göttingen 1996.

⁷⁹ Groppe, *Im deutschen Kaiserreich*, S. 309.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., S. 316.

⁸² Susanne Schötz (Hrsg.), *Frauenalltag in Leipzig. Weibliche Lebenszusammenhänge im 19. und 20. Jahrhundert* (= Geschichte und Politik in Sachsen 4), Weimar, Köln, Wien 1997.

Unmarried in Imperial Germany 1871–1918.⁸³ Darin spielen Musikschulleiterinnen oder Musikpädagoginnen keine Rolle, wie viele andere Forschungen fokussiert auch Dollard mehr auf die herausragenden Frauen der Frauenbewegung, nicht auf die Frauen, die aufgrund ihrer Lebenssituation einen mehr oder weniger emanzipierten Alltag lebten. Bärbel Kuhn legt in *Familienstand: ledig. Ehelose Männer und Frauen im Bürgertum (1850–1914)*⁸⁴ einen der Schwerpunkte auf „Lebensbewältigung“⁸⁵ und geht neben Fallbeispielen, zu denen mit Adelheid Mommsen auch eine Lehrerin gehört, unter anderem intensiv auf Entscheidungsfindungen und Weichenstellungen in Frauenbiographien sowie auf Bedingungen und Verbreitung von Frauenerwerbsarbeit ein. Zum Beispiel stellt sie eine anschauliche Statistik über erwerbstätige Frauen, verheiratete und ledige, zur Verfügung.⁸⁶ In dieser zeigen sich eklatante Unterschiede, weshalb sie die „Frauenfrage als Ledigenfrage“ bezeichnet.

In einem Artikel mit dem Titel „Lehrerinnen als Unternehmerinnen“ beschäftigt sich auch Edith Glaser intensiv mit der Region Sachsen, weitere Regionalstudien zu diesem Thema liegen vor.⁸⁷ Sie untersucht die zahlreichen von bürgerlichen Frauen gegründeten oder geleiteten Bildungseinrichtungen für Mädchen, die typischerweise Privatschulen, oft in Verbindung mit einem Pensionat, waren. Vor allem Groß- oder Residenzstädte waren beliebte Standorte, Dresden galt im 19. Jahrhundert als „die Stadt der Privatschulen“.⁸⁸ Glaser betont, dass Privatschulen nicht nur pädagogische Einrichtungen, sondern auch Wirtschaftsunternehmen gewesen seien, und stellt in zwei Fallstudien jeweils eine wirtschaftlich erfolgreiche und eine wirtschaftlich gescheiterte Privatschule aus Leipzig vor. Die Autorin führt in den beiden konkreten Fällen die wirtschaftliche Entwicklung der Privatschulen direkt auf die religiöse Orientierung der Schulleiterinnen und den öffentlichen Umgang damit zurück (Deutschkatholiken vs. Protestanten). Der Neutralitätsanspruch, der für staatliche Schulen galt, schien insofern auch für Privatschulen gegolten zu haben, weshalb Glaser schlussfolgert, dass ‚privat‘ im Schulkontext nicht als Antonym zu ‚öffentlich‘ zu verstehen sei.⁸⁹

⁸³ Catherine L. Dollard, *The Surplus Women. Unmarried in Imperial Germany 1871–1918*, New York und Oxford 2009.

⁸⁴ Bärbel Kuhn, *Familienstand ledig. Ehelose Männer und Frauen im Bürgertum (1850–1914)* (= L’homme Schriften 5), Köln, Weimar, Wien 2002.

⁸⁵ Vgl. das Inhaltsverzeichnis: „1. Ledige Frauen; 2. Ledige Männer; 3. Lebensbewältigung“.

⁸⁶ Kuhn, *Familienstand ledig*, S. 64f.: Quote erwerbstätiger verheirateter Frauen laut Kuhn: 1882 = 9,5 Prozent, 1895 = 12,2 Prozent, 1907 = 26,3 Prozent. Quote erwerbstätiger unverheirateter Frauen: 1882 = 69,4 Prozent, 1895 = 67,5 Prozent, 1907 = 71,7 Prozent.

⁸⁷ Edith Glaser, „Lehrerinnen als Unternehmerinnen“, in: *Bildungsgeschichten. Geschlecht, Religion und Pädagogik in der Moderne* (= Beiträge zur historischen Bildungsforschung 32), hrsg. von Meike Sophia Baader, Helga Kelle und Elke Kleinau, Köln 2006, S. 179–190; eine ähnliche Studie für Österreich liegt von Gunda Barth-Scalmani vor: „Geschlecht: weiblich, Beruf: Lehrerin. Grundzüge der Professionalisierung des weiblichen Lehrberufs im Primarschulbereich in Österreich bis zum Ersten Weltkrieg“, in: *Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Brigitte Mazohl-Wollnig, Wien u.a. 1995, S. 343–400; auch für Frankfurt am Main existiert eine Pädagogik-Dissertation aus den 1920er Jahren, für die sogar noch Gespräche mit einer Zeitzeugin geführt wurde, die 1886 eine private Mädchenschule gegründet hatte: Maria Rudolph, *Die Frauenbildung in Frankfurt am Main. Geschichte der privaten, der kirchlich-konfessionellen, der jüdischen und der städtischen Mädchenschulen*, Teil 1: *Historische Darstellung der Frankfurter Mädchenschulen* (1978), Teil 2: *Quellen und Urkunden der Geschichte der Frankfurter Mädchenschulen* (= Eruditio. Studien zur Erziehungs- und Bildungswissenschaft 6+7), hrsg. von Otto Schlander, Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas 1979.

⁸⁸ Bernhard Rost, *Entwicklung und Stand des höheren Mädchenschulwesens im Königreich Sachsen*, Tübingen 1907, S. 104f., zit. nach: Glaser, *Lehrerinnen*, S. 179.

⁸⁹ Glaser, *Lehrerinnen*, S. 190f.

Schließlich ist die Forschung zur Entstehung, Entwicklung und Auswirkung der bürgerlichen Frauenbewegung zu betrachten, da hier viele Fragestellungen meiner Arbeit zusammenlaufen. Wichtige Übersichtswerke sind die Forschungen von Ute Frevert und Angelika Schaser zur bürgerlichen und proletarischen Frauenbewegung. Ute Frevert spannt in *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*⁹⁰ einen Bogen vom 18. in das 20. Jahrhundert, wobei das Bürgertum eine hervorgehobene Rolle spielt. Sie beschränkt sich nicht ausschließlich auf die von der bürgerlichen Frauenbewegung ausgehenden Entwicklungen, sondern untersucht auch die Rolle der Sozialdemokratie, der Arbeiterinnen und Arbeiterfrauen, die NS-Frauenpolitik und die neue Frauenbewegung im 20. Jahrhundert. Ein Schwerpunkt ihrer Forschung ist Frauenerwerbsarbeit im 19. Jahrhundert.⁹¹ Angelika Schaser beschreibt in ihrem Überblicksband *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933*⁹² mehr den für meine Studie relevanten Zeitraum und geht in Einzelkapiteln auf Mädchen- und Frauenbildung, Berufschancen und Arbeitsmarktentwicklung ein. Doch auch wenn sie sich ausführlich mit dem Mädchenschulwesen beschäftigt und darauf hinweist, dass am Ende des 19. Jahrhunderts mehr als doppelt so viele private wie öffentliche höhere Mädchenschulen existiert hätten⁹³ und wie sehr der Lehrerinnenberuf als „einzig akzeptabler, ‚standesgemäßer‘ Beruf“ besonders für „die Töchter des Bürgertums und des verarmten Adels“⁹⁴ gegolten habe, ist in diesem Buch nichts zum Thema Musikpädagogik als Berufsfeld für Frauen zu finden. Sicherlich ist dies der Tatsache geschuldet, dass die Autorin den Fokus auf die in der Frauenbewegung politisch aktiven Frauen legt – als Kontext und an Stellen, in denen die historische Situation von Frauen in diesem Zeitraum beschrieben wird,⁹⁵ wäre jedoch die Einbeziehung des Klavierunterrichts notwendig gewesen, und dies stellt somit eine Informationslücke dar.

1.2 Quellenlage und Materialzugang

Grundsätzlich voranzustellen ist, dass gerade hinsichtlich der Geschichte von kulturell handelnden Frauen eine sehr lückenhafte Überlieferung vorliegt. Die Redewendung „Wer schreibt, der bleibt“ zeigt ihre tiefe Wahrheit, sobald man etwas über nicht verschriftlichte Alltagspraxen der Vergangenheit herausfinden möchte. Laut Susanne Rode-Breymann müssten die Forschenden deswegen „mit großer Kreativität ein breites Spektrum von Quellen auf tun“ und nicht nur innerhalb des eigenen Faches Material finden, besonders nicht nur personengebundenes, sondern sich auf eine „strukturgeschichtlich perspektivierte Suche nach Quellen zu Ähnlichem“⁹⁶ begeben. Speziell bei der Erforschung von privaten Musikschulen, unabhängig ob von Frauen oder von Männern geleitet, steht man vor großen

⁹⁰ Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986.

⁹¹ Ute Frevert, *Verhältnisse und Verbindungen. Frauenarbeit, Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1978.

⁹² Angelika Schaser, *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933* (= Geschichte kompakt), Darmstadt 2006.

⁹³ Vgl. ebd., S. 25.

⁹⁴ Ebd., S. 27.

⁹⁵ So z.B. im Kapitel „Mädchenbildung im 19. Jahrhundert“, S. 25–29.

⁹⁶ Susanne Rode-Breymann, „Wer war Katharina Gerlach?“ Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung“, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von ders. (Musik – Kultur – Gender, Band 3), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 269–284, hier S. 284.

Lücken, wie Michael Heinemann für das Dresdner Konservatorium die Forschungssituation sehr konzise beschreibt:

„Die historiographische Erfassung solcher Schulen, die weder als Konkurrenz noch als Alternative zum Konservatorium zu verstehen sind, doch das weite Spektrum des zeitgenössischen Musiklebens illustrieren, ist freilich ungemein schwierig, da die Quellschichten, die geeignet sind, nicht nur die administrative Außenseite, sondern auch Ausbildungsziele, pädagogische Maximen und Unterrichtsinhalte zu erfassen, kaum mehr aufzufinden sein dürften. Der Pflicht zur Archivierung enthoben, sind Zeugnisse, die über Organisationsformen und Unterrichtsgestaltung solcher Institute berichten könnten, kaum systematisch zu ermitteln, sondern allenfalls aus den Zufällen der Überlieferung und den privaten Berichten von AbsolventInnen derartiger Einrichtungen zu gewinnen. Das methodologische Dilemma, das hier, bei dem Versuch, das Profil privater Musikschulen zu ermitteln, aufscheint, indem kaum mehr als spärliche Nachrichten über organisatorische Abläufe und allenfalls dürre Zahlen über eine Frequentierung zu gewinnen sind, die über die Qualität der Ausbildung ebenso wenig besagen wie über die Akzeptanz in der Öffentlichkeit, prägt auch alle Bemühungen, die Geschichte von Konservatorium und Hochschule für Musik in Dresden zu schreiben. Denn so vorteilhaft es scheinen mag, mit Statuten, Schülerzahlen und reichen Informationen über den Lehrkörper versehen zu sein, so problematisch muten die Schlüsse an, die solche Quellen nur scheinbar nahelegen: Ob und wie ambitionierte Lehrpläne realisiert zu werden vermochten, bleibt ebenso offen wie das Niveau der künstlerischen Darbietungen in Zeiten vor der technischen Reproduzierbarkeit von Klangereignissen schlechterdings unbestimmt. Meist ist es erst die vehemente Kritik, niedergelegt in ausführlicheren Gutachten, die ex negativo erlaubt, auf die Zustände einer Institution zu schließen. Ob freilich den Verfallerscheinungen, die solcherorts dokumentiert sind, Zeiten der Blüte vorangingen oder die Bemühungen um Reform und Restauration erfolgreich waren, bleibt ebenfalls nicht selten spekulativ.“⁹⁷

Auf grundlegende thematische Vorarbeiten kann ich durch meine bereits oben erwähnte Masterarbeit über zwei Musikpädagoginnen des 19. Jahrhunderts zurückgreifen.⁹⁸ Damals habe ich bereits die Zeitschrift *Neue Bahnen*⁹⁹ intensiv hinsichtlich Musik und Musikpädagogik ausgewertet, was sich aufgrund von Verbindungen Louise Otto-Peters zu Franz Brendel und der *Neuen Zeitschrift für Musik* als ergiebig erwies. Auch Nachforschungen im Archiv der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig unternahm ich in diesem Zusammenhang. Es zeigte sich anhand der großen Anzahl von Klavierlehrerinnen, die am Leipziger Konservatorium pianistisch ausgebildet wurden, dass sowohl der Bedarf an Musikpädagoginnen als auch das Ausbildungsniveau unter ihnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hoch war.

⁹⁷ Michael Heinemann, „Tradition & Effizienz. Zur Geschichte der Dresdner Musikhochschule von 1856 bis 1914“, in: Manuel Gervink (Hrsg.), *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber 1856–2006*, Dresden 2005, S. 15f.

⁹⁸ Verena Liu, *Ida Volckmann (1838–1922). Lina Ramanns „kongeniale Lebrgenossin“ und „treue Freundin“*, unveröffentlichte Masterarbeit, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover 2012.

⁹⁹ Die *Neuen Bahnen* waren das Verbandsorgan des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins und wichtigstes Publikationsorgan der Frauenbewegung, gegründet 1865 in Leipzig. Die Zeitung erschien von 1866 bis 1912.

Eine Schlüsselquelle ist die engagierte Musikpädagogin Anna Morsch, da sie in ihrem bereits eingangs erwähnten Buch über *Deutschlands Tonkünstlerinnen* 42 Musikschulinhaberinnen oder -leiterinnen, teilweise mit Kurzbiographien, vorstellt.¹⁰⁰ Anna Morsch, die in Berlin u.a. in der Redaktion der Fachzeitschrift *Der Klavierlehrer* arbeitete, schrieb das Buch im Nachgang der Weltausstellung 1893 in Chicago, für die sie bereits ein *Tonkünstlerinnen-Album* zusammengestellt hatte: „Das vorliegende Werk, welches im Anschluß an das, im Auftrage des Deutschen Frauencomité's für die Weltausstellung in Chicago von mir zusammengestellte, Tonkünstlerinnen-Album entstanden ist, tritt nicht mit dem Anspruch auf, eine erschöpfende Darstellung zu liefern.“¹⁰¹ Wenn zwar nicht erschöpfend, so ist es doch für die heutige Forschung eine umfangreiche, detaillierte Quelle zu Frauen in der Musikpädagogik. Aufgrund der von Anna Morsch genannten Namen konnte ich im Sächsischen Hauptstaatsarchiv die Gewerbeakten zu drei in Dresden ansässigen Musikinstituten finden und stieß dort auf zahlreiche weitere von Frauen geleitete Musikschulen, die Morsch nicht erwähnt hatte.

Zu den Akten aus Schulaufsichts- und Gewerbeämtern Sachsens existiert ein guter Materialzugang. Sie lagern im Hauptstaatsarchiv Dresden und waren die wichtigsten Primärquellen für die vorliegende Studie. In dem Bestand, mit dem ich arbeitete, befinden sich 86 Akten zu gewerblichen privaten Musikschulen aus der Zeit von etwa 1850 bis 1940, wobei die Aktendichte um die Jahrhundertwende deutlich zunimmt. 18 Akten davon beziehen sich auf von Frauen geleitete Musikschulen, das entspricht einem Anteil von 21 Prozent.¹⁰² Die Akten sind bezüglich vieler Forschungsfragen aufschlussreich: Sie enthalten Informationen über SchülerInnenzahlen, Unterrichtsgebühren, Adressen, Gründungsjahre, angestellte Lehrerinnen und Lehrer, enthalten teilweise Korrespondenz mit den Leiterinnen und Aktenvermerke über behördeninterne Entscheidungsprozesse. Da es sich um die gewerbliche Seite der Musikschulen handelt, könnte man vermuten, über die musikpädagogischen Aspekte nur wenig zu erfahren. Jedoch ließen sich die Gewerbeämter in Leipzig und Dresden vor jeder Erteilung einer Genehmigung zur Eröffnung einer Musikschule sehr genau Auskunft über das Vorhaben geben (es sind teilweise die eingereichten Statuten erhalten) und auch externe Gutachten anfertigen. Auch bereits erfolgreich laufende Musikschulen wurden regelmäßig überprüft, sie mussten beispielsweise Schülerkonzertprogramme einreichen und die Einstellung neuer Lehrerinnen oder Lehrer von der Aufsichtsbehörde genehmigen lassen, wozu teilweise Bewerbungen und Lebensläufe der betreffenden MusikpädagogInnen erhalten sind. Über die Akten lässt sich die Entwicklung einiger von Frauen

¹⁰⁰ Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, S. 209 ff.

¹⁰¹ Ebd. Vorwort, S. 5.

¹⁰² Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts > 05 Fachschulen und Berufsschulen > 05.09 Lehranstalten für Musik und Theater > 05.09.01 Musikschulen. Die Anzahl der Akten entspricht nicht der Anzahl der Musikschulen, da in manchen Fällen mehrere Akten zu einer Musikschule angelegt wurden, etwa bei Filialgründungen. In einem zweiten Bestand existieren 25 weitere Akten, von denen zwei direkt Musikschulleiterinnen zugeordnet werden können. Warum diese an einem anderen Ort und größtenteils unpersonalisiert archiviert wurden, ist unklar und konnte auch auf meine Nachfrage nicht geklärt werden: Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 10736 Ministerium des Inneren > 20 Kunst, Denkmalpflege, Kultur > 20.05 Theater und Musik > 20.05.02 Musikschulen und -institute.

geleiteter Musikschulen aus dem sächsischen Raum teilweise über mehrere Jahre und Jahrzehnte nachverfolgen und auch mit von Männern geleiteten Musikschulen vergleichen.

Eine weitere ergiebige Quelle sind zeitgenössische Musik- und Frauenzeitschriften, Vereinsorgane und städtische bzw. regionale Tageszeitungen. Dort finden sich in mehrerlei Hinsicht Informationen: Zunächst sind die Werbemaßnahmen der Musikschulen sehr informativ. Neben kleinen Anzeigen, die SchülerInnen anwerben sollen, publizieren manche Schulen ihre Konzertankündigungen, man stößt auf Adressänderungen, Übersichten über Unterrichtshonorare und andere konkrete Details aus dem Musikschulalltag. Dazu gibt es in Fachzeitschriften und Verbandsmeldungen wie *Der Klavierlehrer*, *Signale für die musikalische Welt*, *Neue Zeitschrift für Musik*, *Allgemeine Musikzeitung* oder *Neue Berliner Musikzeitung* neben Meldungen, die die Verbandsarbeit zum Beispiel des Vereins der Musiklehrer und -lehrerinnen betreffen, Artikel über einzelne Pädagoginnen, über besondere Jubiläen von Musikschulen, Nachrufe und Beiträge zu allgemeinen Fragen im Musikschulwesen der Zeit.

In Bezug auf die bürgerliche Frauenbewegung ist *Neue Bahnen*, das bereits oben erwähnte Vereinsorgan des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, aufschlussreich, da es viele Informationen enthält, die für mein Forschungsprojekt von Belang sind: Diskussionen zur Frauenerwerbsarbeit, Frauenvereinstätigkeiten im Raum Sachsen, Publikationen von Frauen und Einzelporträts. Bei der Louise Otto-Peters Gesellschaft e.V. in Leipzig sind die Ausgaben von *Neue Bahnen* vorhanden und es existiert auch ein Namensregister, das die Suche nach Personenerwähnungen in der Zeitschrift erheblich erleichtert. Auch andere an Frauen gerichtete Zeitschriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts konnte ich sichten, hier zum Beispiel *Das Kränzchen*, das sich an junge Mädchen wandte und heute aufschlussreich für die Mädchenwelt dieser Zeit ist. Außerdem relevant waren die Zeitschriften für Lehrerinnen: *Die Lehrerin in Schule und Haus* sowie *Die Lehrerin* als Organ des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverbands.

Hinsichtlich des Berufsbildes und der Ausbildungswege wurde ich in zeitgenössischen Berufsratgebern für Frauen fündig. Um die Jahrhundertwende wurden diese Ratgeber populär und vermittelten neben den konkreten Informationen zum Beruf noch weitere aufschlussreiche Details, wie zum Beispiel einen Überblick, welche Berufe als ‚Frauenberufe‘ betrachtet wurden, wie dies anhand einer Reihe¹⁰³ von Themenheften zu sehen ist:

Ärztin, Balletteuse, Bildhauerin, Blumenbinderin, Buchhalterin, Bühnenkünstlerin, Bürobeamtin, Chorsängerin, Diakonissin, Direktrice, Empfangsdame bei Photographen, Fernsprechgehilfin, Gärtnerin, Gesanglehrerin, Handarbeitslehrerin, Hausbeamtin, Hausmädchen, Hausdame, Instrumentalkünstlerin, Journalistin, Kassiererin, Kinderfräulein, Kindergärtnerin, Klavierlehrerin, Köchin, Komponistin, Kontoristin, Konzertsängerin, Kopiererin, Korrespondentin, Krankenpflegerin, Künstlerin, Kunststickerin, Lehrerin, Malerin, Maschinenschreiberin, Maschinenstickerin, Modistin, Musiklehrerin, Musterzeichnerin, Opernchoristin, Opernsängerin, Photographin, Postbeamtin, Putzmacherin, Retoucheurin [sic], Sängerin, Schauspielerin, Schneiderin, Schreibmaschine [sic], Schriftstellerin, Schulvorsteherin, Stenographin, Stütze der Hausfrau,

¹⁰³ Die Reihe unter dem Titel *Frauen-Berufe* erschien im Verlag C. Bange in den späten 1890er Jahren in Leipzig. Sie stellte 63 ausgewählte Berufe vor. Eine Broschüre umfasste ca. 40 Seiten.

Telegraphistin, Telephonistin, Tonkünstlerin, Turnlehrerin, Übersetzerin, Verkäuferin, Wochenpflegerin, Zeichenlehrerin, (Muster-)Zeichnerin.¹⁰⁴

Diese Berufsratgeber bieten Aufschluss über die Wahrnehmung des Musikerinnenberufes in der Gesellschaft sowie Kommentare, Empfehlungen und Erfahrungswerte zu Gehalt, Ausbildung, Arbeitschancen in den einzelnen Berufsfeldern, das heißt neben der Opern- und Konzertsängerin auch für die Gesangslehrerin und dementsprechend für die Instrumentalfächer, vor allem für das Klavier. Dazu liegt neben den Berufsratgebern für Frauen eine ausführliche Berufsstatistik von Lina Morgenstern vor, die sich speziell auf die Erwerbstätigkeit von Frauen bezieht.¹⁰⁵

In Anlehnung an die von Rode-Breymann geforderte „Kreativität“, um ein breites Quellenspektrum aufzutun, spielen für das Thema Klavierlehrerinnen auch Literatur und Bildende Kunst eine bedeutende Rolle.¹⁰⁶ Die klavierspielende bürgerliche Frau ist ein Topos, der von zahllosen Romanen und Bildern aus der Zeit sowie in Bezug auf diese Zeit tradiert wird. Auf Bildern zeigt die Frau am Klavier häufig eine häusliche Idylle oder eine repräsentative Salonszene. In vielen Fällen wird hier über die aufgerufenen Assoziationen eine harmonische, eventuell auch glamouröse Atmosphäre transportiert. Eine dazu bemerkenswert widersprüchliche Perspektive ist die vielfache Darstellung der großen Unbeliebtheit und pädagogischen Unfähigkeit von Klavierlehrerinnen, wenn sie innerhalb eines Romans beschrieben werden. Freia Hoffmann hat darauf hingewiesen, dass sich SchriftstellerInnen besonders dann als musikalisch gebildet ausgewiesen hätten, wenn sie Klavierlehrerinnen literarisch verunglimpften.¹⁰⁷ Die zahlreichen Szenen, in denen Kinder am Klavier weinen, nicht zum Unterricht wollen, in denen die Lehrerinnen als gescheiterte und verbitterte Solokünstlerinnen beschrieben werden, auch die Schilderungen sexueller Zudringlichkeiten im Klavierunterricht scheinen auf einen charakteristischen Kern hinzuweisen. Diesen Diskurs in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Musik(pädagogik) habe ich stellenweise aufgegriffen.

Problematisch für frauengeschichtliche Themenstellungen ist in sehr vielen Fällen das Fehlen der Nachlässe. Dies betrifft sowohl private Nachlässe von Frauen als auch berufliche oder semiberufliche, etwa von Frauen, die regelmäßig einen bürgerlichen Salon bei sich abhielten. Heute würde man diese Tätigkeit vielleicht als Netzwerkpflege bezeichnen, inklusive aller nötigen Organisations- und Koordinationstätigkeiten. Mir ist im Moment nur der institutionsgebundene Nachlass der Musikpädagogin und Sängerin Jenny Meyer be-

¹⁰⁴ Vgl. Karl Rost, *Die Tonkünstlerin. Forderungen, Leistungen, Aussichten in diesem Berufe* (= Frauen-Berufe 15), Leipzig 1899, Umschlaginnenseite.

¹⁰⁵ Lina Morgenstern, *Frauenarbeit in Deutschland*. 1. Teil: *Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland und Statistik der Frauenarbeit auf allen ihr zugänglichen Gebieten*. 2. Teil: *Adressbuch und Statistik der Frauenvereine in Deutschland*, Berlin 1893.

¹⁰⁶ Publikationen hierzu sind beispielsweise: Freia Hoffmann: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991; Stefana Sabin: *Frauen am Klavier. Skizze einer Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. und Leipzig 1998; Freia Hoffmann: „Die Klavierlehrerin. Caroline Krähmer und ein literarisches Stereotyp“, in: *Musik und Biographie*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 149–161; Lars Oberhaus: „Neues vom Musikpädagogischen Eros. (Un)zeitgemäße Betrachtungen zur ‚Musiklehrerpersönlichkeit‘ anhand verschiedener Musiklehrerrollen im Film“, in: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* (November 2007), S. 72–85. Rebecca Grotjahn: „Clara und Robert Schumann im Backfischroman“, in: *Musikgeschichten. Vermittlungsformen* (= Musik-Kultur-Gender 9), hrsg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 235–245.

¹⁰⁷ Hoffmann, „Die Klavierlehrerin“, S. 151.

kannt, die in Berlin von 1888 bis 1894 das Stern'sche Konservatorium leitete.¹⁰⁸ Eine weitere Recherche und Anfrage bei auch kleineren regionalen Stadtarchiven und Bibliotheken brachte leider keine Entdeckungen von Nachlässen oder wenigstens Teilen davon, die meiner Untersuchung eine wichtige weitere Perspektive hätten liefern können.

Insgesamt schwach vertreten sind im Quellenapparat Ego-Dokumente, welche zwar nicht zwingend für die Fragestellung notwendig sind – was man jedoch unter der Prämisse einer gründlichen Quellenkritik aus Ego-Dokumenten erfahren könnte, wäre für eine umfassende Darstellung des Gegenstands sicherlich von Bedeutung. Es existieren einige teilweise relevante Memoiren von Frauen, die im Untersuchungszeitraum lebten, eine musikalische Ausbildung hatten, berufstätig waren und teilweise auch in der Frauenbewegung engagiert waren.¹⁰⁹ Gudrun Wedel hat ein umfangreiches Lexikon zu *Autobiographien von Frauen*¹¹⁰ aus dem Zeitraum 1800–1900 zusammengetragen. Ebenfalls von Gudrun Wedel existiert eine Studie, in der sie gezielt Autobiographien von Lehrerinnen auswertet.¹¹¹ Wedel bewertet Autobiographien als „aussagekräftige, wenn auch ‚schwierige‘ historische Quellen“,¹¹² da die Autobiographie den Lebenslauf bewerte, Erinnerungen selektiere und insgesamt eine mehr oder weniger starke „Überformung“¹¹³ statfinde. Sie geht jedoch bis zum Beweis des Gegenteils davon aus, dass keine Autorin bewusst ihre Autobiographie fälsche, sondern dass während des Verfassens einer Autobiographie ein komplexer Vorgang vonstatten gehe:

„[Ich berücksichtige] die Verarbeitung des früheren Geschehens im Lauf der Zeit, unter dem Einfluß neuer Erfahrungen und möglicherweise geänderter Bewertungen und nehme an, daß die Erinnerungen besonders während der Niederschrift zu einem präsentablen Selbstbild geformt werden. Das Ausmaß an Überformung hängt indessen nicht nur von dem bewußten Gestaltungswillen der Autorin ab, es wird auch von weniger bewußten literarischen Konventionen der Darstellung, von unbewußter Selektion und nicht zuletzt vom verlegerischen Kalkül beeinflusst. [...] Autobiographien können ihr Selbstbild ‚profilieren‘, um sich interessant zu machen, oder Ungewöhnliches relativieren oder verschweigen, um ihr Selbstbild zu ‚normalisieren‘.“¹¹⁴

Ausgehend von dieser Analyse kommt Wedel zu dem Schluss, dass „die konventionellen Vorbehalte gegenüber Autobiographien weitgehend als Ausdruck methodischer Defizite anzusehen“ seien.¹¹⁵ Wedel sieht in Autobiographien hingegen vor allem wichtige Quellen, um etwas über Beweggründe, Wertungen und gesellschaftlich-soziale Zusammenhänge zu erfahren.¹¹⁶

¹⁰⁸ Heymann-Wentzel, *Das Stern'sche Konservatorium*, S. 166ff.

¹⁰⁹ Zum Beispiel Helene Lange, *Lebenserinnerungen*, Berlin 1921; Franziska Tiburtius, *Erinnerungen einer Achtzigjährigen*, Berlin 1923.

¹¹⁰ Wedel, *Autobiographien von Frauen. Ein Lexikon*, Köln, Weimar, Wien 2010.

¹¹¹ Wedel, *Lehren zwischen Arbeit und Beruf. Einblicke in das Leben von Autobiographinnen aus dem 19. Jahrhundert*, Wien u.a. 2000.

¹¹² Ebd., S. 21.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 21f.

¹¹⁵ Wedel, *Lehren zwischen Arbeit und Beruf*, S. 22.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 23.

Oftmals werden Memoiren unter einem bestimmten Fokus geschrieben, wie beispielsweise die Frauenrechtlerin, Pädagogin und Schulleiterin Helene Lange in ihren *Lebenserinnerungen* schreibt: „Mein eigentliches Privatleben bleibt als unerheblich außer Betracht. Was aber irgendwie als Nährboden für die Überzeugungen gelten kann, aus denen meine Mitarbeit an der Gestaltung des Frauenlebens und der Berufstätigkeit der Frau erwuchs, wird in meine Darstellung einbezogen werden“.¹¹⁷ Vermutlich durch diese Prämisse werden Erfahrungen zum Klavierunterricht, den sie erhielt, als „Privatleben“ größtenteils ausgeklammert. Man kann hieraus nur erkennen, dass Lange selbst Musikpädagogik als nicht relevanten „Nährboden für die Überzeugungen“ hinsichtlich Berufstätigkeit und Frauenbewegung einordnete.

Eben diese letztgenannten Themen interessieren mich an den Musikschulleiterinnen, leider liegen von diesen jedoch kaum autobiographische Texte oder Briefwechsel außerhalb der Korrespondenz mit amtlichen Stellen vor. Vorstellbar wäre, dass in eventuell erhaltenen Autobiographien von SchülerInnen einzelne Anhaltspunkte zu Musikschulleiterinnen zu finden sein könnten. Meine stichprobenartige Recherche anhand erhaltener SchülerInnenlisten erbrachte keine Ergebnisse und wurde daher wieder beendet, es ist aber nicht ausgeschlossen, dass ein systematischer und entsprechend zeitintensiver Ansatz vielleicht zu Funden führen könnte. Ein in handschriftlicher Kopie erhaltener Text der Musikpädagogin Elise Keller (1850–1921) aus Heidelberg ist hier zu erwähnen, auch wenn ihre musikpädagogische Tätigkeit dort nicht die zentrale Rolle spielt, sondern vielmehr die Erinnerungen an ihre ehemalige Lehrerin Victoria Gervinus.¹¹⁸ Elise Keller begann bereits im Alter von elf Jahren, einer gleichaltrigen Freundin Klavierstunden zu geben, verdiente ab ihrem dreizehnten Lebensjahr regelmäßig durch Musikunterricht Geld und hatte wohl einen ständigen SchülerInnenkreis um sich, man könnte darin eine kleine Musikschule sehen. Außerdem war sie auch, wie sie beiläufig bemerkt, bei der Gründung des Mannheimer Ortsverbandes des Vereins für Musiklehrerinnen beteiligt. Ebenso wird die Episode ihrer Ver- und Entlobung, nach der sie bis zum Lebensende ledig bleibt, sehr knapp abgehandelt. Ausführlich beschreibt sie dagegen in ihren acht Seiten umfassenden Lebenserinnerungen den Kontakt zu Gottfried und Victoria Gervinus und die Zirkel der gehobenen Gesellschaft, in denen sie in Heidelberg und Mannheim verkehrte. An diesem Beispiel kann man erkennen, dass die spärlichen Informationen über den musikpädagogischen Beruf und die Tätigkeiten als Musikschulleiterin aus den Quellen (abgesehen von den Gewerbeakten) oftmals nur akribisch herauszudestillieren sind.

1.3 Forschungsfragen und Methoden

Das zentrale Ziel der vorliegenden Schrift ist es, das Phänomen der von Frauen geleiteten Musikschulen im späten 19. Jahrhundert zu untersuchen. Dabei sind die Fragen nach den Hintergründen elementar: Wie verbreitet und üblich war es für die damalige Zeit, dass Frauen Musikschulen leiteten? Unter welchen Voraussetzungen kam es dazu, dass eine Frau

¹¹⁷ Lange, *Lebenserinnerungen*, S. 72.

¹¹⁸ Elise Keller, *Lebenslauf*, Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur Heid. Hs. 2580, unveröffentlichtes Digitalisat. Die digitalisierte Abschrift liegt mir vor.

eine Musikschule gründete? Waren Frauen in der Musikpädagogikbranche wirtschaftlich und pädagogisch erfolgreich, das heißt konnten sie ihre Musikschulen am Markt halten und erfuhren sie ein positives Renommee als Pädagoginnen? Das Thema wird aufgefächert in Unterpunkte mit eigenen Fragestellungen und verschiedenen Perspektiven auf den Untersuchungsgegenstand.

Ausgehend von dem Beruf MusikpädagogIn, hier bezogen auf Instrumental- und Gesangspädagogik im privaten Bereich,¹¹⁹ wird das spezielle Feld der unternehmerischen Musikpädagoginnen vor allem im Raum Sachsen, aber auch darüber hinaus beleuchtet. Dabei sind zwei Dinge auffällig: Erstens wird das Feld Bildung und Erziehung im Laufe des 19. Jahrhunderts und im Zusammenhang mit der bürgerlichen Frauenbewegung zunehmend von Frauen besetzt. Zweitens erfährt der Beruf MusiklehrerIn im Untersuchungszeitraum eine rasante Professionalisierung sowohl durch die vermehrt gegründeten Konservatorien als auch wegen einer großen Nachfrage an qualifizierten MusikpädagogInnen. Bot der Beruf Musikpädagogin also einen besonders guten Ausgangspunkt für eine selbstständige Erwerbstätigkeit von Frauen?

Eine weitere Arbeitshypothese lautet, dass die Ausübung dieses Berufs für Männer und Frauen in vielen Fällen eine Übergangslösung darstellte – sei es als reiner Broterwerb am Anfang einer künstlerischen Karriere, sei es, um die Zeit bis zu einer Heirat zu überbrücken oder aus weiteren Gründen. Auch hierzu soll im Folgenden versucht werden, etwas über Motivationen und Hintergründe zu dieser Berufsentscheidung herauszufinden und die Hypothese mit konkretem Blick auf Musikschulleiterinnen auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen.

Wichtige methodische Anstöße erhält die vorliegende Studie durch zwei Konzepte: Zum Ersten muss die Bedeutung von Orten oder Räumen, die vorhanden sein müssen, damit Frauen als Akteurinnen kulturellen Handelns in Erscheinung treten können, bewusst sein. In Karin Hausens Worten handelt es sich hierbei um „Frauenräume“ – womit auch soziale Räume gemeint sind, in denen Frauen zusammentrafen, im Allgemeinen handelt es hierbei um „nicht anerkannte Schauplätze der Geschichte“.¹²⁰ Für die Musikwissenschaft hat sich Susanne Rode-Breymann ausführlich mit Raumkonzepten auseinandergesetzt. Kultur sei nicht nur zeit-, sondern auch stark ortsgebunden,¹²¹ weshalb gerade im hier vorgestellten Dissertationsprojekt, welches einerseits viele institutionengeschichtliche Fragestellungen und andererseits den Raum Sachsen/Mitteldeutschland in den Mittelpunkt stellt, der Raum gleichwertig zur zweiten Achse der Geschichtsschreibung, der Zeit, beachtet werden soll. Mit den Orten einher geht das dort praktizierte kulturelle Handeln bzw. das spezifisch musikalische Handeln in Form von zum Beispiel Gesangs- und Klavierunterricht. Das bedeutet, dass vorrangig nach den Praxen und Routinen in Bezug auf von Frauen gelei-

¹¹⁹ Die Singstunde in der Schule hatte keine Bedeutung für die hier beschriebene musikalische Ausbildung am Klavier oder im Gesang. Zum schulischen Musikunterricht im 19. Jahrhundert siehe: Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 2003.

¹²⁰ Hausen, *Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung*, S. 22.

¹²¹ Vgl. Susanne Rode-Breymann: „Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen“, in: *History. Herstory. Alternative Musikgeschichten* (= Musik-Kultur-Gender 5), hrsg. von ders. und Katrin Losleben, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 186–197, hier S. 188.

tete Musikschulen gefragt wird, die (musikalischen) Artefakte rücken in den Hintergrund. Gunilla Budde forderte in einem Aufsatz über Frauen im Bürgertum, deren Alltagspraxis zu erforschen und „nicht nur den normativen Ausführungen der Zeitgenossen [zu lauschen]“.¹²²

Zum Zweiten setze ich mich mit Karin Hausens Vorschlag auseinander, Wirtschaftsgeschichte als Kultur- und Gesellschaftsgeschichte zu betrachten. Meine Fragestellungen zielen alle in ein Feld, das diese Teilbereiche gleichermaßen betrifft.¹²³ Zuvorderst fällt die Frage nach Möglichkeiten zu Erwerbsarbeit für Frauen im 19. Jahrhundert auf, denn die Erziehung der bürgerlichen Töchter zielte ausschließlich auf Eheschließung und ein Leben als Hausfrau und Mutter. Diese Idealvorstellungen wichen von der Lebensrealität gravierend ab: Obwohl es nicht vorgesehen war, dass eine bürgerliche Frau für Geld arbeitete, erwirtschafteten zahlreiche Frauen ihren Lebensunterhalt selbst oder steuerten einen Teil zum Familieneinkommen bei. Hausen schreibt dazu:

„Nicht vorgesehen war in diesem normativen Szenario, daß Frauen freiwillig oder gezwungenermaßen für sich alleine oder auch zusätzlich für weitere Familienangehörige den gesamten Lebensunterhalt selbst verdienten. Dieses war aber de facto für eine keineswegs kleine und keineswegs nur auf das Arbeitermilieu beschränkte Gruppe von Frauen schon immer das entscheidende Motiv gewesen, überhaupt Erwerbsarbeit zu leisten.“¹²⁴

Anknüpfend daran werden die Möglichkeiten der Erwerbsarbeit von (bürgerlichen) Frauen beleuchtet, welche im 19. Jahrhundert durch die bürgerliche Frauenbewegung erkämpft wurden. Wo ist hier die unternehmerisch tätige Musikpädagogin einzuordnen? Im Allgemeinen ist auch zu umreißen, wie die Situation für Unternehmertum von Frauen im 19. Jahrhundert gestaltet war, wo Handlungsfelder und Grenzen lagen.¹²⁵ Entstanden von Frauen geleitete Musikschulen vermehrt in den von der Frauenbewegung ermöglichten Freiräumen, standen die Musikschulleiterinnen in ideeller, personeller oder finanzieller Verbindung mit den zahlreichen Frauenvereinen und -verbänden? Im Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein gab es die Untergruppierung ‚Sektion Musik‘ – wie waren dort die selbständigen Musiklehrerinnen vertreten? Wie waren sie zum Beispiel im Verein der Musiklehrer und -lehrerinnen und in dessen Verbandszeitschrift *Der Klavierlehrer* repräsentiert?

Einen großen Bereich nehmen die Fragestellungen zu den Stichwörtern ‚Bürgertum‘ und ‚höhere Töchter‘ ein. Natürlich lassen sich diese großen und daher unscharfen Begriffe als Konzept an sich zur Diskussion stellen, aber hier sollen sie dazu dienen zu zeigen, wie milieugebunden und milieureproduzierend die AkteurInnen waren: Namentlich

¹²² Gunilla-Friederike Budde, „Bürgerinnen in der Bürgergesellschaft“, in: Peter Lundgreen (Hrsg.), *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986–1997)* (= Bürgertum 18), Göttingen 2000, S. 251–271, hier S. 254.

¹²³ In diesem Zusammenhang sei auch die häufig geäußerte Kritik erwähnt, dass musikwissenschaftliche Forschung zu eng in ihren Fachgrenzen bleibe. Beispielsweise schrieb der Historiker Sven Oliver Müller 2014: „Musik- und Theaterwissenschaft haben nur wenig Gewicht auf die Rezeption von Musik und ihre sozialen und politischen Implikationen gelegt.“ In: Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014, S. 20.

¹²⁴ Hausen, „Wirtschaften mit der Geschlechterordnung“, S. 56.

¹²⁵ Edith Glaser weist darauf hin, dass historische Studien zu Unternehmerinnen „spärlich“ seien: Glaser, *Lehrerinnen*, S. 180.

die ‚höheren Töchter‘ stehen im Zentrum der Untersuchung, da diese sowohl das Gros der Schülerinnen als auch den Pool an Nachwuchslehrerinnen darstellten. In diesem Bereich spielen Erziehungstraditionen und Bemühungen um Statuserhalt eine große Rolle.¹²⁶ Zu welchem Zweck erlernten so viele bürgerliche Mädchen damals das Klavierspiel respektive Geigenspiel oder Singen? Steigerte es wirklich ihre Chancen auf dem Heiratsmarkt? Welche Bedeutung hatte in diesem Zusammenspiel von Erziehung, Verheiratung und bildungsbürgerlichem Habitus die Musik – sowohl vom Instrument her betrachtet als auch vom Repertoire aus gesehen? Diesbezüglich scheint auch die Tatsache relevant, dass selbständige Musikpädagoginnen Mädchen unterrichteten, von denen einige später selbst wieder als Musiklehrerinnen arbeiteten. War die spätere Berufstätigkeit als Musikpädagogin bereits impliziert, wenn Mädchen bei Musiklehrerinnen unterrichtet wurden, oder war es ein Nebeneffekt, dass der Musikunterricht zukünftige Musiklehrerinnen für die wachsende Musikpädagogikbranche produzierte?

In diesem Zusammenhang steht auch die wichtige Frage nach der Ehelosigkeit als Voraussetzung für Erwerbsarbeit. Die Zahl unverheirateter Frauen war in der zweiten Jahrhunderthälfte relativ hoch und wurde gesellschaftlich unter dem Stichwort ‚Frauenfrage‘¹²⁷ diskutiert. Die Tatsache, dass ledige Frauen wirtschaftlich nicht abgesichert waren, beförderte die Forderungen der bürgerlichen Frauenbewegung nach Möglichkeiten der Erwerbsarbeit für Frauen. Entstanden von Frauen geleitete Musikschulen nun vermehrt vor diesem Hintergrund als notwendige wirtschaftliche Selbstversorgung, oder waren manche Frauen gar nicht unbedingt an einer Ehe interessiert und suchten über die Unternehmertätigkeit einen Weg in die wirtschaftliche Ungebundenheit? Der zeitgenössische Diskurs zu dieser Frage tendiert eher zur ersten Antwort. Ich habe danach gesucht, ob es nicht auch andere Stimmen dazu gab, beispielsweise von unverheirateten Frauen, die mit Frauen zusammenlebten. Wurde manchmal Ehelosigkeit absichtlich, aber ohne großes Aufheben, ganz diskret als Lebensmodell gewählt?¹²⁸

Im Zentrum der Arbeit werden von Frauen gegründete und geleitete Musikschulen exemplarisch dokumentiert sowie Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Besonderheiten untersucht. Hierbei werden nur zwei individuelle Schulen als Fallbeispiele ausführlich vorgestellt; dagegen werden viele Einzelinformationen über die gesamte Musikschullandschaft gesammelt und verknüpft. Dadurch sollen am Ende strukturelle Erkenntnisse herausgearbeitet werden, die zu allgemeinen Aussagen über von Frauen geleitete Musikschulen im späten 19. Jahrhundert führen. Das bedeutet, dass es sich um eine strukturgeschichtlich orientierte Studie handelt, welche abschließend nach Rode-Breymanns Vision „in vorsichtigem Transfer zur Typenbildung führen“¹²⁹ will, dabei aber aufgrund der vielen Quellenlücken keine abschließenden Gruppierungen treffen kann. Leitend sind hierbei Kennzahlen

¹²⁶ Vgl. hierzu z.B. nochmals Karin Hausen in „Wirtschaften mit der Geschlechterordnung“ zur „natürlichen Arbeitsteilung“ im 19. Jahrhundert, S. 43ff.

¹²⁷ Vgl. beispielsweise Schraut, *Bürgerinnen im Kaiserreich*, S. 22.

¹²⁸ Vgl. dazu Mecki Pieper: „Die Frauenbewegung und ihre Bedeutung für lesbische Frauen (1850–1950)“, in: Verein der Freunde eines Schwulen Museums in Berlin e.V. (Hrsg.), *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur* (= Ausstellungskatalog Berlin Museum 1984), Berlin 2002, S. 116–124.

¹²⁹ Rode-Breymann: „Wer war Katharina Gerlach?“, S. 284.

wie SchülerInnenzahl, Geschlechterverteilung bei SchülerInnen und Lehrkräften, Dauer der Existenz der Musikschule, Miet- und Nebenkosten, LehrerInnenhonorare, Stundenpreise sowie die Untersuchung von Werbemaßnahmen, der Häufigkeit und Programminhalte der Schulkonzerte und das persönliche Netzwerk der Musikschulleiterinnen. Außerdem werden der AbsolventInnenverbleib, das Renommee der Musikschule und die musikpädagogische Methode in Ansätzen mit untersucht. Von manchen Musikschulen ist bekannt, dass sie eigene didaktische Ansätze entwickelten, was durch Publikationen wie Klavierlehrwerke, musikpädagogische Schriften und Aufsätze in Fachzeitschriften (z.B. in *Der Klavierlehrer*) gut nachvollziehbar ist.

Einige Frauen sollen als Akteurinnen vorgestellt werden, da sie eine herausragende Rolle spielten, aber auch typische Aspekte verkörperten. Ein Beispiel hierfür ist Anna Morsch (1841–1916), die sowohl Musiklehrerin und Musikschulleiterin als auch Musikjournalistin war und sich in den Gremien verschiedener Frauen- und Berufsverbände in Berlin engagierte. Eine ähnliche Vielseitigkeit ist auch bei anderen Musikpädagoginnen zu erkennen. In diesem Zusammenhang haben Ansätze aus der Alltagsgeschichte und ethnographisch-anthropologischen Forschung Bedeutung für die vorliegende Studie. Die regionale Bezogenheit, die ausführliche Untersuchung des bürgerlichen Hintergrunds der Musikpädagoginnen und die wenigen, möglichst genauen Fallstudien von Musikschulen führen zu einer an Geertz' Ansatz orientierten ‚dichten Beschreibung‘, aus der heraus sich der Blick im dritten Teil auf den größeren Kontext des Themas weitet.¹³⁰ Wichtig scheint mir hierbei auch, trotz des in der heutigen Musikwissenschaft sehr vertrauten bürgerlichen Kosmos des 19. Jahrhunderts, die Welt des Untersuchungsgegenstands als eine fremde zu betrachten, so wie die kulturanthropologische Feldforschung Kultur und Gesellschaft zu sehen empfiehlt.¹³¹ In Anlehnung an diesen Ansatz betrachte ich das Phänomen unternehmerischer Musikpädagoginnen als eine von vielen beobachtbaren Lebensweisen im sächsisch-mitteldeutschen Bürgertum zur Zeit des Kaiserreiches und versuche, Erkenntnisse auch aus der Interpretation vermeintlich banaler Fakten zu gewinnen, wie zum Beispiel der unterschiedlichen Benennung von privaten Musikschulen: Wieso nannten sich manche Musikschule, andere Musikinstitut oder Akademie für Musik?¹³² Hans Medick spricht von „anthropologischer Geschichtsschreibung“ und fasst den Nutzen dieser Perspektive auf Sozialgeschichte mit folgenden Worten zusammen:

„Sie bringt den historischen Alltag als dasjenige Spannungsfeld ins Zentrum des Interesses, in dem die Vermittlung von Handeln, Erfahrung, Struktur und Geschichte geschieht, und zwar in schichten- und klassenspezifisch geprägten, regional und lokal bestimmten kulturellen Lebensweisen. Das sind freilich Lebensweisen, die nicht als abge-

¹³⁰ Vgl. zum Ansatz Alf Lüdtke: „Einleitung. Was ist und wer treibt Alltagsgeschichte?“, in: ders. (Hrsg.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt und New York 1989, S. 9–47, hier S. 27.

¹³¹ Vgl. Hans Medicks grundsätzlichen Aufsatz: „Missionare im Ruderboot? Ethnologische Erkenntnisweisen als Herausforderung an die Sozialgeschichte“, in: Alf Lüdtke (Hrsg.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt und New York 1989, S. 48–84.

¹³² Vgl. Kapitel II.1.2.

schlossene Mikrowelten in sich ruhen, sondern stets auch nach außen orientiert und von außen beherrscht sind.“¹³³

Die Vertiefung eines sehr kleinen Ausschnitts der Bürgertums- und Musikgeschichte in der Entwicklung vom 19. zum 20. Jahrhundert soll hierbei das Verständnis für übergreifende Entwicklungen vergrößern. Denn laut Medicks Ansicht erschließen sich „erst über die Lokalgeschichte und deren mikro-historische Untersuchung Zusammenhänge der Allgemeinen Geschichte“.¹³⁴ Besonders in Bezug auf die umwälzenden gesellschaftlichen Entwicklungen, die im Zeitraum von 1870 bis 1920 stattfanden, kann anhand einer mikrogeschichtlichen Darstellung die „Rekonstruktion der ‚Innenseite‘ gesamtgesellschaftlicher Veränderungs- und Transformationsprozesse“¹³⁵ offengelegt werden und im Zusammenwirken mit anderen detaillierten Studien die (Musik-)Geschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts multiperspektivisch erzählt werden.

¹³³ Medick, „Missionare im Ruderboot?“, S. 63.

¹³⁴ Hans Medick, *Weben und Überleben in Laichingen 1650–1900. Lokalgeschichte als Allgemeine Geschichte*, Göttingen 1997, S. 16.

¹³⁵ Medick, „Missionare im Ruderboot?“, S. 63.

2. Musikpädagoginnen als Unternehmerinnen

Dieses Kapitel stellt die Akteurinnen als Gruppe sowie die gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen und pädagogischen Rahmenbedingungen dar, in denen sich Frauen als Musikschulleiterinnen bewegten. Der Markt für Instrumental- und Gesangsunterricht in privaten Musikschulen war, so meine These, ziemlich klar umrissen: Es handelte sich um eine ganz bestimmte Gruppe (‚höhere Töchter‘) aus einem bestimmten gesellschaftlichen Milieu (Klein- und Bildungsbürgertum).¹³⁶ Mit der Gewerbefreiheit von 1869 war die Gründung einer privaten Bildungseinrichtung bedeutend erleichtert worden, wenngleich die Investitionen einer Existenzgründung und das wirtschaftliche Risiko als Unternehmerin nicht jede Gesangs- oder Instrumentalpädagogin tragen konnte. Der konkrete Beruf als Klavier- oder Gesangslehrerin wird im Folgenden unter drei Aspekten betrachtet: Welche Motivation führte zur Berufswahl und welche Karriereperspektiven gab es innerhalb sowie außerhalb der Musikpädagogik? Welche öffentlichen Meinungen existierte über den Beruf bzw. die Position Musikschulleiterin? Welche musikpädagogischen Ansätze vertraten die selbständigen Musikschulleiterinnen?

2.1 Höhere Töchter – Zielgruppe und Lehrerinnenpool

Im 19. Jahrhundert war der Komparativ ‚höher‘ ein sehr populärer Zusatz zu Begriffen aus dem pädagogischen Bereich¹³⁷ und hat sich teilweise bis heute erhalten: Höhere Schule, höheres Schulwesen, höhere Bildungsanstalt, höhere Mädchenbildung, höhere Töchterschule – bei all diesen Begriffen drückt dabei ‚höher‘ nicht das Niveau oder den Anspruch aus, sondern bezieht sich auf die Zugehörigkeit der Schülerinnen und Schüler zum Bildungsbürgertum. Bildungsbürger waren Mitglieder der ‚höheren‘ Schichten, mit anderen Worten: ‚gehobenes Bürgertum‘¹³⁸ – und dieses Standesbewußtsein teilte sich u.a. in der Benennung von Bildungseinrichtungen mit. Da sich Instrumental- und Gesangsunterricht so gut wie ausschließlich an eine bürgerliche Zielgruppe richteten und von bürgerlichen Lehrerinnen und Lehrern unterrichtet wurden, hatte der Musikunterricht einen stark milieureproduzierenden Effekt, das heißt, dass bürgerliche Musikpädagoginnen die sogenannten höheren Töchter des Bürgertums ausbildeten, und einige von diesen Schülerinnen arbeiteten später wiederum selbst als Musikpädagoginnen. Da meine Untersuchung diese Gesellschaftsgruppe in den Fokus stellt, sei sie hier nun genauer beschrieben: Wer waren die ‚höheren Töchter‘, die man im pubertierenden Alter ‚Backfische‘ nannte und die in den bürgerlichen Familien der Zeit des Kaiserreichs lebten?

¹³⁶ Höhere Stände hatten Privatlehrer, niedrigere Stände schickten ihre Töchter nicht zum Musikunterricht. Nach Auskunft des Sophie-Drinker-Instituts lässt sich aus SchülerInnenlisten der Konservatorien von Straßburg und Sondershausen (auf denen die Berufe der Väter angegeben sind) die bürgerliche Herkunft der Studierenden am Konservatorium eindeutig zeigen.

¹³⁷ Vgl. Rebecca Grotjahn, „Musik als Wissenschaft und Kunst“, S. 352.

¹³⁸ Vgl. Juliane Jacobi, *Mädchen- und Frauenbildung in Europa. Von 1500 bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 2013, S. 201.

2.1.1 Zum Begriff ‚höhere Töchter‘ und über den bürgerlichen Lebensstil

Der erste Teil des Begriffes weist, wie bereits beschrieben, auf die bürgerliche Klassenzugehörigkeit hin, die etwas unspezifisch als ‚höher‘ angegeben wird. In der folgenden für den gesamten deutschsprachigen Raum gültigen Beschreibung fasst Wiltrud Ulrike Drechsel die gehobene Bürgerschicht für die Stadt Bremen wie folgt zusammen:

„Damit war eine soziale Gruppe des städtischen Bürgertums gemeint, deren gesellschaftlicher Rang, Teilhabe am kulturellen Leben und Einfluss auf das politische Geschehen gleichermaßen sehr hoch eingeschätzt wurden, auch wenn in den materiellen Grundlagen ihrer Lebensführung große Unterschiede bestanden. Zu den traditionellen Eliten vergangener Epochen [= Adel, Klerus, Akademiker und Kaufleute] traten im Lauf des 19. Jahrhunderts neue Eliten hinzu: zum Beispiel die Inhaber von Spitzenpositionen in Verwaltung und Militär, einflussreiche Repräsentanten des kulturellen Lebens, selbständige Geschäftsleute, Inhaber gewerblicher bzw. industrieller Unternehmen“.¹³⁹

Zentrale Begriffe und Gegensätze sind hier „städtisch“ (in Abgrenzung zu ländlichen Gegenden), die Klassenzugehörigkeit („gesellschaftlicher Rang“), die Zuordnung zur gesellschaftlichen „alten“ oder „neuen Elite“ sowie die Bedeutung des Wirtschaftssektors mit „Geschäftsleuten“ und „Unternehmern“. Hinzufügen könnte man als Diversifikationsmerkmal die Rolle der Religion, je nach protestantischer, katholischer oder jüdischer Prägung. Das für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts prägende Allgemeine Landrecht der preußischen Staaten von 1794 fasste die höheren Stände ebenfalls sehr weit zusammen:

„§ 31. Zum hohem Bürgerstande werden hier gerechnet, alle öffentliche Beamte, [...] Gelehrte, Künstler, Kaufleute, Unternehmer erheblicher Fabriken, und diejenigen, welche gleiche Achtung mit diesen in der bürgerlichen Gesellschaft genießen.“¹⁴⁰

Wie sich zeigt, ist das gehobene Bürgertum als sehr heterogene Gruppe systematisch nicht leicht einzugrenzen, nach außen sowie nach innen definierte es sich eher über einen bestimmten Lebensstil, der sich nach gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen, Handlungsspielräumen und Vorstellungen über eine angemessene Lebensweise ausrichtete.¹⁴¹ Dieser Lebensstil beeinflusste durchaus auch andere Gesellschaftsschichten, wenn er nicht sogar stilprägend für das gesamte 19. Jahrhundert war.¹⁴² Laut Sylvia Schraut charakterisierten folgende Leitpunkte den bürgerlichen Lebensstil:

„Fleiß und Leistungsdenken dienten als Schranke zum Adel, Bildung und Besitz als Abgrenzung gegenüber Arbeiterschaft und Bauern. Kommunale Verantwortung und politisches Interesse an der Entwicklung des Kaiserreiches waren charakteristisch für

¹³⁹ Drechsel, *Höhere Töchter*, S. 9.

¹⁴⁰ *Allgemeines Landrecht für die preußischen Staaten*, 2. Theil, 1. Titel, § 31, online unter <https://opiniojuris.de/quelle/1621>, Zugriff am 1.3.2022. Bis zum Inkrafttreten des Bürgerlichen Gesetzbuches im Jahr 1900 blieb das allgemeine Landrecht für zivilrechtliche Fragen gültig.

¹⁴¹ Vgl. Schraut, *Bürgerinnen im Kaiserreich*, S. 7f. und Carsten Burhop, *Wirtschaftsgeschichte des Kaiserreichs 1871–1918*, Göttingen 2011, S. 18.

¹⁴² Diese Ansicht teilt auch Jürgen Kocka, der jedoch betont, dass diejenigen, die man zum Bürgertum (plus Kleinbürgertum) habe zählen können, deutlich eine Minderheit im Vergleich zur Gesamtbevölkerung gewesen seien. Vgl. Jürgen Kocka, *Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft* (= Handbuch der deutschen Geschichte 13), Stuttgart 2001, S. 115ff.

eine bürgerliche Lebensweise, genauso wie soziales Engagement, kulturelles Mäzenatentum oder die Pflege einer ausgeprägten Geselligkeit in den eigenen Kreisen. Zum bürgerlichen Selbstverständnis gehörte auch eine fest verankerte Vorstellung von rechter Männlichkeit und Weiblichkeit.“¹⁴³

Gemeinsame Werte und ähnliche gesellschaftliche, politische und kulturelle Ansichten ergaben einen Lebensstil bürgerlicher Ausprägung, in dem der Leistungsgedanke zentral war. In diesem Rahmen gestalteten sich die Lebensläufe von Frauen und Männern in stark unterschiedlicher Weise. Der männliche Teil des Bürgertums wird dabei in der vorliegenden Studie nur peripher eine Rolle spielen, im Zentrum stehen die bürgerlichen Frauen – und zwar als Töchter, die Musikunterricht erhielten, und als Musikpädagoginnen, die Musikunterricht erteilten. Diese Schwerpunktsetzung bedeutet jedoch nicht, dass bürgerliche Söhne keinen Musikunterricht bekommen oder Männer nicht als Musikpädagogen gearbeitet hätten.

Die zweite Hälfte des Begriffs ‚höhere Töchter‘ grenzt die Gruppe auf die enge verwandtschaftliche Beziehung und das weibliche Geschlecht ein und wurde verwendet, solange die Mädchen noch nicht erwachsen waren.¹⁴⁴ In der Betonung der Familienbeziehung schwingt der Gedanke der Tradition und damit der Kontinuität über Generationen mit, denn eine Frau, die 1860 eine höhere Tochter war, konnte 1885 als Mutter bereits neue höhere Töchter geboren haben und diese in bürgerlicher Tradition erziehen, auch ihre zum Beispiel 1910 geborene Enkeltochter wäre noch eine höhere Tochter. Es handelt sich um einen langlebigen Begriff, der Mädchen vom frühen 19. Jahrhundert bis weit ins 20. Jahrhundert zusammenfasste. Somit wird deutlich, dass die Zugehörigkeit zum Bürgertum keine individuelle, sondern eine genealogische war.¹⁴⁵ Aus diesem Grund wurde der Statuserhalt durch Bemühungen gleichermaßen von Söhnen (durch Erlangung einer respektablen beruflichen Position) als auch von Töchtern (durch standesgemäße Heirat und Repräsentationspraktiken) ermöglicht; im Bürgertum führten diese Bemühungen vornehmlich durch große Bildungsanstrengungen beider Geschlechter zum Erfolg.

Die oben beschriebenen Ansprüche an den eigenen Lebenswandel wurden den Kindern des Bürgertums nicht nur von ihren Eltern vorgelebt, sondern bereits in jungen Jahren durch strukturierte Tagesabläufe und kleinere Pflichten im Familienalltag vermittelt.¹⁴⁶ In zeitgenössischen Tagebuchaufzeichnungen von bürgerlichen Mädchen finden sich Passagen darüber, wie sie von ihren Eltern ermahnt wurden, ihre Zeit auf keinen Fall müßig zu vertun.¹⁴⁷ Deshalb war der Tagesablauf durch Unterricht und Aufgaben in der Familie vorsorglich gut gefüllt, um Müßiggang zu verhindern. Die typischen Aufgaben von Mädchen und Jungen unterschieden sich – während Jungen im Garten und bei Botengängen aushal-

¹⁴³ Schraut, *Bürgerinnen im Kaiserreich*, S. 9.

¹⁴⁴ Obwohl man prinzipiell nie aufhört, eine Tochter zu sein, beschreibt der Begriff ‚höhere Töchter‘ eindeutig den Lebensabschnitt vom Vorschulkind bis zum Heiratsalter. Frauen, die das Heiratsalter überschritten haben (älter als 30–40 Jahre), wurden beispielsweise abgrenzend von den „höheren Töchtern“ als „alte Jungfern“ bezeichnet. Vgl. hierzu Bärbel Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 30ff.

¹⁴⁵ Vgl. Drechsel, *Höhere Töchter*, S. 10.

¹⁴⁶ Vgl. das Kapitel „Ein Mädchen werden. Mädchensozialisation von 1850 bis 1918“, in: Groppe, *Im deutschen Kaiserreich*, S. 299–370.

¹⁴⁷ Vgl. Budde, *Bürgerleben*, S. 116f.

fen und auch durch ‚Fleißaufgaben‘ (u.a. seitenweises Abschreiben, Gedichte auswendig lernen, Reiseerinnerungen zu Papier bringen) beschäftigt wurden, halfen die Mädchen im Haushalt und bei der Versorgung der jüngeren Geschwister, nicht zu vergessen die Stunden, die mit als weiblich definierten Handarbeiten wie beispielsweise Sticken oder dekorativen Bastelarbeiten¹⁴⁸ verbracht wurden.

Bildung spielte eine zentrale Rolle in der bürgerlichen Erziehung und so erhielten quasi alle Kinder neben der Schule privaten Nachhilfeunterricht oder wiederholten den Schulstoff mit älteren Familienmitgliedern. Viele ErstklässlerInnen mit älteren Geschwistern konnten bereits vor dem ersten Schultag lesen und schreiben. Zusätzlich zu Schule und privatem Nachhilfeunterricht erhielten Mädchen wie Jungen spätestens kurz vor Pubertätseintritt Sprach-, Musik- und Tanzstunden, um das Auftreten in Gesellschaft zu perfektionieren¹⁴⁹ und um bereits in jungen Jahren die zukünftige Verheiratung bzw. Berufswahl vorzubereiten. Dass es sich um eine in Mitteleuropa übliche Erziehungspraxis handelte, den Kindern freie Zeit und Nichtstun möglichst vorzuenthalten, beschreibt Gunilla-Friederike Budde drastisch mit der Formulierung: „Fast allen Bürgerkindern des 19. Jahrhunderts beschnitt ein prall gefüllter Stundenplan die Freizeit, wobei es Variationen lediglich bezüglich der Wahl der Fremdsprachen und der Musikinstrumente gab.“¹⁵⁰ Dieses Leistungsethos und eine gewisse Erwartungshaltung an die durch Bildung ermöglichte spätere Leistung wurden Söhnen und Töchtern gleichermaßen, wenn auch mit zunehmendem Alter auf verschiedene Felder bezogen, bewusst gemacht. Gerade im Zuge der virulent werdenden ‚Frauenfrage‘¹⁵¹ erkannten immer mehr Familien die Notwendigkeit einer berufsorientierten Schulbildung ihrer Töchter und förderten schließlich, durchaus in Erwartung guter Leistungen, beispielsweise die musikalische Ausbildung im Hinblick auf eine spätere Berufstätigkeit als Solistin oder Musikpädagogin. Das relativ hohe Ausbildungsniveau der höheren Töchter führte viele zu einem Musikstudium, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden an den oft noch jungen Konservatorien¹⁵² gezielt Studiengänge der (solistischen und pädagogischen) Klavier- und Gesangsausbildung für Mädchen und junge Frauen ins Leben gerufen; diese Zielgruppe wurde somit zu einem wichtigen wirtschaftlichen Standbein der Musikhochschulen.¹⁵³

Die oben beschriebenen höheren Töchter wurden in der Zeit der Pubertät von vielen zeitgenössischen Quellen mit dem extrem verbreiteten und etwas spöttischen Backfisch-Begriff belegt: Wie mit einem Stempel kategorisierte er ein bestimmtes Verhalten, typische Lebensphasen (besonders die Zeit im Pensionat), für Mädchen verfasste Romane oder Erzählungen, auflagenstarke Salonkompositionen und dergleichen mehr. In allen Diskursen, in denen der ‚Backfisch‘-Begriff auftaucht, wird damit eine naiv-oberflächliche Geisteshal-

¹⁴⁸ Die Mädchen-Zeitung *Das Kränzchen*, welche von 1889 bis 1934 erschien, brachte in fast jeder Ausgabe Vorschläge: verzierte Lesezeichen, selbst genähte Täschchen, eine Notenmappe, gehäkelte Deckchen usw.

¹⁴⁹ Vgl. Budde, *Bürgerleben*, S. 117.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Kapitel I.3.

¹⁵² Zum Beispiel wurde das Leipziger Konservatorium als eines der früheren 1843 gegründet, das Stuttgarter 1855, das Weimarer 1872.

¹⁵³ Vgl. Kapitel II.1. und II.2.

tung beschrieben, wie sie angeblich pubertierenden Mädchen entspricht.¹⁵⁴ Louise Otto-Peters kritisierte das „Backfischtum“¹⁵⁵ dahingehend, dass den Mädchen in diesem Übergangsstadium zu lange nicht klar sei, ob sie nun noch Kinder oder schon Erwachsene seien. Unter anderem liege dies daran, dass „bei der weiblichen Erziehung jeder Ernst und jeder Plan [fehlt], es sei denn der einzige, sie um jeden Preis so zu gestalten, daß sie dem Mädchen zu einem Manne verhilft“.¹⁵⁶ Irene Hardach-Pinke fasst in ihrer Studie über Mädchen des 18. und 19. Jahrhunderts die zeitgenössische Meinung über ‚Backfische‘ folgendermaßen zusammen:

„Von weiblichen Backfischen wurde erwartet, dass sie sich durch Fröhlichkeit und Lachlust auszeichneten. Sie sollten sich zwischen ihrem 15. und 18. Lebensjahr auf angemessene Art amüsieren und ihre Jugend genießen, bevor der Ernst des Lebens mit der Wahl eines Ehemannes begann. [...] Backfische und Teens galten nicht mehr als Kinder, waren aber von den Pflichten der Erwachsenen noch weitgehend freigestellt. [...] Bildung und Vergnügen gingen bei Theater- und Opernbesuchen, beim Musizieren, beim Stellen ‚Lebender Bilder‘ und beim Mitwirken an Theateraufführungen häufig eine gewollte Synthese ein.“¹⁵⁷

Literatur und Zeitschriften, die auf ‚Backfische‘ ausgelegt waren, waren laut der Kulturwissenschaftlerin Gertrud Lehnert „immer erzieherisch gemeint“ und zielten darauf, „ihre Leserinnen ausschließlich auf ein Leben als Ehefrau und Mutter [vorzubereiten], obgleich das vielen nicht beschieden war“.¹⁵⁸ Gleichzeitig bieten vor allem die Romane eine Fülle an Informationen über den Alltag junger bürgerlicher Mädchen, in dem die Musik eine wichtige Rolle spielt – von der Nennung beliebter Komponisten (Beethoven, Chopin, Schumann) bis zur alltäglichen häuslichen Musikpraxis und zu Konzert-, Oper- oder Theaterbesuchen.¹⁵⁹ An Romanen und Kompositionen für ‚Backfische‘ fällt besonders die schwärmerische und wenig ausdifferenzierte Tonlage auf: In der Musik bestanden viele der meist kurzen Klavierstücke aus mehr oder weniger virtuosen, aber lebhaften Tänzen oder Märschen, beliebt waren andererseits auch ruhigere, empfindsame, mit dem Klavier begleitete Lieder von Liebe und Liebesschmerz. Das herausragende musikalische Werk war ohne Zweifel Robert Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42 nach Gedichten von Adalbert Chamisso. Nicht nur im häuslichen Musizieren und als Geschenk zu Verlobung und Hochzeit waren diese Lieder extrem beliebt, sondern auch in ‚Backfisch-Romanen‘ wurde der Liederzyklus oft zitiert oder war in die Handlung eingebunden, zum Beispiel

¹⁵⁴ Ursprünglich wurde der Begriff seit dem 16. Jahrhundert bis Anfang des 19. Jahrhunderts für beide Geschlechter verwendet, ab dem 19. bis in das 20. Jahrhundert bezeichnete er pubertierende Mädchen. Der männliche, studentische Backfisch ließ sich etymologisch von lat. *baccalaureus* herleiten, der weibliche geht auf einen jungen Fisch zurück, der entweder zu klein für den Kochtopf war und deshalb im Backofen zubereitet wurde, oder aber zu klein zum Verzehr war und zurück ins Wasser durfte. Auch gebräuchlich war der englische Begriff „Teens“, der die gleiche Bedeutung trug. Vgl. Irene Hardach-Pinke, *Bleichsucht und Blüenträume*, S. 68f.

¹⁵⁵ Louise Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb. Blicke auf das Frauenleben der Gegenwart*, Wiederveröffentlichung der Erstausgabe von 1866 (= LOUISEum 7), Leipzig 1997, S. 82.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Hardach-Pinke, *Bleichsucht und Blüenträume*, S. 68ff.

¹⁵⁸ Gertrud Lehnert, „Kulturwissenschaft als Gespräch mit den Toten? Der New Historicism“, in: *Kulturwissenschaft. Konzepte. Theorien. Autoren*, hrsg. von Iris Därmann und Christoph Jamme, München 2007, S. 105–118, hier S. 117.

¹⁵⁹ Vgl. Grotjahn, „Clara und Robert Schumann im Backfischroman“, S. 235.

als Geschenk oder Gegenstand des Musikunterrichts.¹⁶⁰ Viele literarische Produkte hatten Geschichten zum Thema, die nach dem Schema ‚Mädchen will nicht erwachsen werden und verliebt sich schließlich doch in einen Mann‘ funktionierten.¹⁶¹ Diese Phase im Leben wurde von Frauen selbst rückblickend oft als unbeschwerte Zeit des fröhlichen Erwachsenwerdens massiv verklärt. Die Mädchenzeitung *Das Kränzchen* amüsierte sich zum Beispiel über im Haushalt unnütze, weil realitätsferne Haustöchter:

„[...] denn zwischen dem, was die jungen Mädchen unter ‚Helfen‘ verstehen und der wirklichen Hilfe liegt ein himmelweiter Unterschied. [...] Wenn die Backfischchen sagen: ‚Wir wollen der Mutter im Hause helfen‘, so schweben ihnen eine Menge angenehmer kleiner Dinge vor [d.i. Ostereier bemalen, Kuchenteig rühren, Blumensträuße binden]. Das aber sind die Freudenblumen in der Prosa des Haushalts und ihre Verrichtung eine angenehme Unterbrechung der Alltagsarbeit.“¹⁶²

Betont wird hier die verspielte und naive Herangehensweise der ‚Backfische‘, die noch zu wenig Lebenserfahrung haben, um zum Beispiel die Beschwerlichkeit der Hausarbeit kennengelernt zu haben. Interessant ist die Beobachtung Rebecca Grotjahns, dass der Backfisch-Roman durchaus nicht, wie verbreitete Vorurteile gemeint hätten, „stockkonservativ“¹⁶³ gewesen sei, sondern dass sich „in vielen Romanen die damals aktuellen Forderungen der Frauenrechtsbewegung nach dem Recht auf Bildung und erfüllte Berufstätigkeit nieder[schlugen], wenn auch nur selten radikal“.¹⁶⁴

Dass der Backfisch-Begriff zwar weiblich konnotiert, aber nicht unbedingt an Frauen gebunden war, zeigt eine Begebenheit zwischen Franz Liszt und seinem Assistenten (und späterem Frankfurter Musikschuldirektor)¹⁶⁵ Joachim Raff: 1850 bewertete Liszt in einem Brief an Raff dessen Verhalten als „backfischisch“ [sic], Liszt kritisierte dessen „Herumtappen und Danebengreifen“,¹⁶⁶ wobei er mit diesen Worten, die vielleicht Assoziationen an Klavierspiel hervorrufen, Raffa ungeschicktes Verhalten in zwischenmenschlichen Beziehungen beschrieb – es ging hier also nicht um musikalische Angelegenheiten.

Im Begriff ‚Backfisch‘ sammelten sich somit Assoziationen zu Naivität, Verträumtheit, Bequemlichkeit, Unerfahrenheit und Ungeschicktheit, die ursprünglich jugendlichen bürgerlichen Töchtern zugeschrieben wurden. Im Laufe der Zeit wurde der Begriff schließlich eher zu einem Schlagwort für die Charakterisierung von Literatur, Musik und sozialem Verhalten allgemein. Er blieb bis in das 20. Jahrhundert in Verwendung und hatte sogar zur Zeit des „Wirtschaftswunders“ in der Bundesrepublik eine Art nostalgisches Revival.¹⁶⁷

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 235f.

¹⁶¹ Sehr beliebt war damals zum Beispiel der Roman von Emmy von Rhoden, *Der Trotzkepf. Eine Pensionsgeschichte für erwachsene Mädchen*, Stuttgart 31891 (1885). Rebecca Grotjahn gibt eine Liste ausgewählter ‚Backfischromane‘ auf S. 245 in ihrem Aufsatz „Clara und Robert Schumann im Backfischroman“.

¹⁶² „Etwas vom Helfen“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,24(1903), S. 375f.

¹⁶³ Vgl. Grotjahn, „Clara und Robert Schumann im Backfischroman“, S. 240.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 241.

¹⁶⁵ Joachim Raff (1822–1882) war von 1878 bis 1882 erster Direktor des Hoch’schen Konservatoriums in Frankfurt, das heute immer noch existiert, online unter: www.dr-hochs.de.

¹⁶⁶ Franz Liszt an Joachim Raff, zit. nach: Helene Raff: „Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe“, in: *Die Musik* 1,8(1901), S. 691.

¹⁶⁷ Vgl. zahlreiche Romane der 1950er und 1960er Jahre, die sich im Stil der Backfischliteratur an junge Mädchen wandten: Clara Schelper, *Gerti als Backfisch. Eine Jungmädchengeschichte*, Hollfeld 1952; Marei Hoppe, *Bille, der Backfisch*,

2.1.2 „Musikalisch muss eigentlich jedes echte Mädchen sein“ – Klavier- und Gesangsunterricht in der bürgerlichen Mädchenerziehung

Musikalische Bildung hatte in zweierlei Hinsicht eine Bedeutung in der Mädchenerziehung des Bürgertums: Es gab ein ideelles und ein reelles Interesse an musizierenden Frauen. Auf beide Aspekte werde ich im Folgenden eingehen und beginne mit der ideellen Seite von Musikerziehung für Mädchen. Die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die sich mit der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beschäftigt haben, haben seit Langem das weibliche Ideal, das wie im Titelzitat¹⁶⁸ die klavierspielende und/oder singende Frau verkörperte, als virulentes Thema identifiziert. Auch ein renommierter Musikwissenschaftler wie Carl Dahlhaus, der keinen dezidiert kulturwissenschaftlichen Ansatz vertritt, geht in seiner Anthologie zum 19. Jahrhundert auf dieses prägende Idealbild von musizierenden Frauen oder Mädchen ein. Laut Dahlhaus stammte es aus Pestalozzis philanthropischem und humanitär ausgerichtetem Erziehungsansatz, welcher Musik als Mittel der Gemütsbildung betrachtete. Ein musizierendes Mädchen im 19. Jahrhundert bestätigte daher die Vorstellungen, die sich „ein patriarchalisches Zeitalter vom weiblichen Charakter machte“, ¹⁶⁹ nämlich ein gemütvolleres Wesen zu sein und als solches auch Zuhörende anrühren zu können. Die Beliebtheit von Klavier und Gesang bezeichnet Dahlhaus schlicht als den „populäre[n] Inbegriff“¹⁷⁰ von bürgerlicher musikalischer Bildung, wodurch die Wahl dieser musikalischen Ausdrucksmittel den Eindruck der Beliebtheit bekommt. Die Äußerungen einer in der Fachgeschichte der Musikwissenschaft bedeutenden Person wie Dahlhaus zeigen, dass der Aspekt musizierender Frauen im 19. Jahrhundert kein marginales, sondern ein zentrales, das heißt relevantes Thema ist. Es ist daher unbedingt notwendig und noch längst nicht erschöpfend geschehen, die Akteurinnen des Musiklebens entsprechend in musikgeschichtliche Forschung einzubeziehen.

Klavier und Gesang waren mitnichten, wie Dahlhaus nahelegt, zufällig populär geworden: Dem Gesang kommt gerade bei Pestalozzi und in der gesamten (musik-)pädagogischen Debatte im Zuge von Aufklärung und Französischer Revolution eine besondere Bedeutung zu, die mit der oben bereits genannten Gemütsbildung zusammenhängt.¹⁷¹ Geschwächt wird Dahlhaus' Pestalozzi-Argument außerdem durch die Tatsache, dass Klaviermusik und Gesang bereits im 18. Jahrhundert mit dem „schönen Geschlecht“¹⁷² verknüpft waren, ebenso war eine erlernte musikalisch-künstlerische Kompetenz für Töchter von Stand unabdingbare Voraussetzung für eine angemessene Verheiratung.¹⁷³

Besonders den Mädchen schien den Zeitgenossinnen und Zeitgenossen geradezu ein „Drang zu singen“ angeboren zu sein: „Ihre eignen Gefühle idealisch darzustellen, ist

Berlin 1955; Manfred Limmroth, *Als Oma noch ein Backfisch war. Ein Bilderbuch der achtziger Jahre*, Hannover 1963; sowie viele weitere Mädchenromane der Zeit, die z.B. im GVK-OPAC unter „Backfisch“ verschlagwortet werden.

¹⁶⁸ Elise Polko, *Unsere Pilgerfahrt von der Kinderstube bis zum eignen Herd*, Leipzig 1865, S. 100. Auch in den vielen darauffolgenden, teilweise aktualisierten Auflagen des enorm erfolgreichen Büchleins bleibt dieses Zitat bestehen, z.B. 1877 – S. 113, 1892 – S. 121.

¹⁶⁹ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Geschichte der Musik 6), Laaber Sonderausgabe 2010 (1991), S. 263.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Olaf Sanders u.a., Art. „Bildungswissenschaften/Musikausbildung“, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 143–147.

¹⁷² Vgl. beispielsweise Johann Friedrich Reichardt: *Gesänge fürs schöne Geschlecht*, 1775.

¹⁷³ Vgl. Matthew Head: „Fürs schöne Geschlecht“. Johann Friedrich Reichardt und der weibliche Amateur“, in: *Professionalismus in der Musik* (= Musik-Kultur 5), hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 285.

angeborenes Bedürfnis jeder Mädchenseele. Daher dieser Drang zu singen, selbst wo Stimme und Talent fehlt.“¹⁷⁴ Dieser Ausspruch der Musikpädagogin, Komponistin und Schriftstellerin Johanna Kinkel weist auf die zeitgenössische Vorstellung der Bedeutung des „Gefühls“ für Mädchenseelen hin, auf schwärmerischen Gefühlsüberschwang während des Heranwachsens. Kinkels Ausdrucksweise von der Angeworbenheit dieses Bedürfnisses zu singen und von der generellen Richtigkeit dieser Aussage („jede Mädchenseele“) soll die Aussage durch das Argument der natürlichen Gegebenheit bestätigen. Das Argument der Natürlichkeit zeichnet auch Peter Gradenwitz in seiner Studie zur bürgerlichen Salonkultur nach: Gesang als künstlerischer Ausdruck menschlicher Stimme komme aus der Seele und könne direkt andere Seelen erreichen, daher sei „Sanglichkeit“ die Grundlage aller Musik.“¹⁷⁵ Der Beginn dieser wiederentdeckten Begeisterung für Lieder, gesungene Gedichte und die Gesangsstimme datiert dabei auf das ausgehende 18. Jahrhundert und die folgenden Jahrzehnte, in denen schließlich die Romantik und die Liedkompositionskunst aufblühen. Begeisterung für Gesang steht demnach am Anfang des ‚bürgerlichen Jahrhunderts‘, als das man das lange 19. Jahrhundert oft beschreibt, und die Wirkmächtigkeit dieses Diskurses über Gesang als natürlichste Form von Musik ist auch in der Zeit des Kaiserreiches, vor allem in der Mädchenerziehung, ungebrochen.

Das Klavier wiederum erhielt seinen herausgehobenen Platz durch das Zusammenspiel mehrerer Faktoren: Es stand für den sozialen Status einer Familie, war ein dekoratives Element der repräsentativen Inneneinrichtung, war besonders für solistische Literatur geeignet und es war ein Instrument, das einerseits leicht zu erlernen (u.a. dank feststehender Tonhöhen) wie andererseits mit Virtuosität verbunden war. Wichtig war auch, dass die Spielhaltung von Mädchen und Frauen am Klavier – sitzend, mit ruhiger Haltung und geschlossenen Beinen, ohne große Körpernähe zum Instrument – von allen Instrumenten der Präsentation von sittlicher Weiblichkeit am meisten entsprach.¹⁷⁶

Für Töchter des Bürgertums war es, wie ein Zeitgenosse formulierte, eine „Berechtigung zum Zutritt in die Gesellschaft“,¹⁷⁷ wenn sie auf dem Klavier passabel (vor-)spielen konnten. „Gesellschaft“ ist hier als die Gruppe von Erwachsenen zu verstehen, mit denen die Familie verkehrte. Nicht nur, aber besonders vor Gästen wurden die Kinder bürgerlicher Familien aufgefordert, ein oder mehrere Stücke auf dem Klavier vorzuspielen, die sie jederzeit parat haben mussten.¹⁷⁸ Auch wenn diese Praxis über viele Jahrzehnte üblich war, war sie nicht immer ein Erfolg. Nicht alle Gäste waren erfreut, wenn die Gastgeber ihre Kinder auf dem Klavier vorspielen oder etwas vorsingen ließen. Zu oft mussten sie sich schlechte Darbietungen anhören, welche zudem noch den Gesprächsfluss der Erwachsenen unterbrachen und mehr geduldig ertragen als genossen wurden. Schon Anfang der 1850er Jahre ärgerte sich Johanna Kinkel: „Kaum, daß man eine Gesellschaft besuchen

¹⁷⁴ Johanna Kinkel, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*, Stuttgart und Tübingen 1852, S. 42.

¹⁷⁵ Peter Gradenwitz, *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart 1991, S. 228.

¹⁷⁶ Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 39ff.

¹⁷⁷ Wilhelm Lackowitz, „Über den Gesangunterricht in Volksschulen“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 19(1871) S. 147.

¹⁷⁸ Vgl. Budde, *Bürgerleben*, S. 138 sowie Grotjahn, „Alltag im Innenraum. Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier“, S. 431f.

kann, ohne Musik ausstehen zu müssen, und was für entsetzliche Musik!“¹⁷⁹ Budde spricht davon, dass es sich um den „guten Ton“¹⁸⁰ (in diesem Kontext ein doppelter Wortsinn) im bürgerlichen Umfeld handelte, seinen Gästen etwas von den Kindern vormusizieren zu lassen. Dass sich hierbei häufiger die Töchter als die Söhne produzierten, hatte mit der Rolle der bürgerlichen Frau zu tun, wozu die Funktionen als Gastgeberin eines gemütlich-gediegenen Hauses, als künstlerisch-ästhetisch versierte Gesprächspartnerin und Zerstreuungsträgerin trüber Gedanken gehörten. Indem sich eine Tochter anmutig und vortragssicher am Klavier präsentierte, erwies sie Kompetenz in den genannten Bereichen und kam als potentielle Ehefrau für anwesende Junggesellen oder deren Eltern in Betracht, die eine Heiratskandidatin für ihren Sohn suchten.

Die Zeit als junge Frau, die noch zu Hause wohnt und auf eine Verlobung wartet, stellen viele Zeitgenossinnen als tödlich langweilig dar, besonders seit durch industrielle Fertigung die Arbeit im Haushalt deutlich abnahm, weil mehr Waren (Konserven, Kleidung, Dekoration etc.) gekauft wurden. Helene Lange¹⁸¹ beschreibt diese Phase in ihren Lebenserinnerungen: „Das Dasein einer ‚Haustochter‘ [...] bedeutete: ein wenig Haus- und Handarbeit, etwas Klavierspielen, einen Spaziergang [...] und ‚Kaffeevisiten‘.“¹⁸² Auch wenn diese Aufzählung dazu dient herauszustellen, wie belastend Tätigkeiten waren, die als recht sinnlos empfunden wurden (darunter auch das Klavierspielen), so zeigt diese Liste der typischen Zeitvertreibe junger Frauen andererseits doch die selbstverständliche Voraussetzung von Klavierkenntnissen bei Mädchen.

In ihrer Studie hebt Budde im Bezug auf Kindheit im Bürgertum des 19. Jahrhunderts noch eine weitere Seite hervor, nämlich den integrativen Aspekt von (haus-)musikalischen Fähigkeiten der gesamten Familie. Bürgerfamilien, die aufgrund des Berufes des Familienoberhauptes umgezogen waren, erschlossen sich durch aktive Teilnahme in Chören, Musikvereinen, musikalischen Salons oder auch durch ein Opern- oder Konzertabonnement schnell neue bürgerliche Kontakte.¹⁸³ Und wenn die Kontakte geschlossen waren, wurden sie durch musikalische Aktivitäten beibehalten und gepflegt. Fundierte musikalische Bildung und häusliche Musikpraxis legte auch ein Erziehungslexikon von 1881 den Eltern, gerade abseits der Großstädte, wärmstens ans Herz:

„[...] gehört es zur musikalischen Bildung und zwar nicht nur des Künstlers, sondern auch des Dilettanten, daß er schon als Kind gute Musik hört. Da ist nun freilich eine gebildete Familie, die weit ab auf dem Lande oder in irgendeiner banausischen Umgebung lebt, übel dran, sofern es sich um das Hören von großen Tonwerken und großen ausübenden Meistern handelt. Man muß sich entschließen, hie und da expreß zu sol-

¹⁷⁹ Johanna Kinkel, *Acht Briefe*, S. 38.

¹⁸⁰ Budde, *Bürgerleben*, S. 139.

¹⁸¹ Helene Lange (1848–1930) war „die einflussreichste Bildungspolitiklerin des Kaiserreiches und treibende Kraft im Kampf um die Mädchenschulreform“, Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 69.

¹⁸² Lange, *Lebenserinnerungen*, Berlin 1921, S. 87.

¹⁸³ Budde, *Bürgerleben*, S. 136. Auch auf typische Weise erkennbar beim Ehepaar Marianne und Max Weber: „In der Heidelberger Ziegelhäuser Landstraße führt das Ehepaar die [...] Tradition der qualitätvollen Hausmusik fort, und zwar an den [...] sonntäglichen ‚jours‘, bei denen sich regelmäßig Verwandte, Freunde, Kollegen und Künstler versammeln. [...] Musikalität ist [...] eine Eigenschaft, die Weber bei Kollegen und Schülern schätzt.“ Entnommen aus: *Max Weber Gesamtausgabe, II.10, Briefe 1918–1920*, Tübingen 2012, Einleitung, S. 14.

chem Zweck eine Reise mit den Kindern zu machen. Desto mehr ist dann die Hausmusik werth, die man sich selber macht“.¹⁸⁴

Im gleichen Text erfand der Autor für musikalisch versierte „Dilettanten“ sogar den Begriff des „künstlerischen Mittelstands“, der „die Gesamtbildung der Nation darstellt“ – freilich vor allem als „consumirende[s] Publicum“.¹⁸⁵ Aber Dilettanten waren für ihn auch diejenigen, die die Musik in die Gesellschaft trugen und in der Gesellschaft engagiert waren.¹⁸⁶ Also auch abseits des Heiratsmarktes, für den die Töchter sich musikalisch vorstellten, waren musikalische Fähigkeiten eine Facette, die das Familien- und Bürgerleben schöner machte und zusätzlich zu Ansehen und neuen Kontakten führen konnte. Illustrierend hierzu ein kleiner Ausschnitt aus einer Erzählung, die 1903 in der Mädchenzeitschrift *Das Kränzchen* erschien; beschrieben wird das Treffen zweier Freundinnen aus Jugendtagen, beide haben Töchter im Backfisch-Alter, die sich nun kennenlernen:

„Am Abend hatten sie [die Töchter] schon Schwesterschaft [sic] gemacht, hatten ihre Ansichten über Lieblingsbücher ausgetauscht und waren schließlich am Klavier sitzen geblieben. Sophie spielte besser als Fanny, aber sie sang nicht und war nun entzückt von Fannys frischer, lieblicher Stimme, erbot sich sofort zum Begleiten ihrer Lieder [...] [später bereiten die Töchter das Abendessen vor] und die beiden, die eben in Schubert und Schumann geschwelgt, tauschten jetzt wie ein paar ehrsame Hausfrauen ihre wirtschaftlichen Erfahrungen aus.“¹⁸⁷

Die beiden Mädchen freunden sich sozusagen ‚über die Musik‘ an, die Harmonie zwischen beiden drückt sich im gemeinsamen Musizieren (und später beim Bereiten des Abendessens) aus. Die Erwähnung der Liedkomponisten Schubert und Schumann zeigt das typische zeitgenössische Repertoire, das die Mädchen anscheinend beide so sicher beherrschten, um ad hoc musizieren zu können – oder aber das Mädchen, das zu Besuch ist, hat enorme Blattspielfähigkeiten, was bei vielen musikalisch ausgebildeten Mädchen im Untersuchungszeitraum ebenfalls problemlos vorstellbar wäre.

Bisher habe ich die ideellen Hintergründe beschrieben, aufgrund derer es wünschenswert war, dass die bürgerlichen Töchter eine Ausbildung in Klavier und/oder Gesang erhielten. Die aus den beschriebenen Gründen erwünschte musikalische Ausbildung wurde von jeder Familie privat organisiert, was in den meisten Fällen¹⁸⁸ kostspielig war. Neben den ideellen Gründen, die aus der zugeordneten Rolle der Frau entsprangen, aber nicht zwingend waren, gab es auch drängende Ursachen in der Lebensrealität bürgerlicher Familien. Denn im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm die Notwendigkeit der Exis-

¹⁸⁴ Christian Palmer: Art. „Musik“, in: *Encyclopädie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens*, 4. Band, hrsg. von Karl Adolf Schmid, Gotha 21881, S. 1107–1123, hier S. 1120.

¹⁸⁵ Alle Zitate in diesem Satz aus: Palmer, Art. „Musik“, S. 1120.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 1121.

¹⁸⁷ Johanna Klamm, „Endlich die Rechte“ (Fortsetzungsgeschichte), in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,9(1903), S. 139f.

¹⁸⁸ Außer in Musikerfamilien oder wenn die Mutter den Anfangsunterricht in Klavier oder Gesang übernahm, wie zum Beispiel im Ratgeber von Johanna Kinkel als üblich beschrieben: „Dieß Buch ist vorzugsweise für musikalisch gebildete Mütter bestimmt, die, entweder auf dem Lande oder in kleinen Städten lebend, beim Mangel eines tüchtigen Clavierlehrers genöthigt sind, den Unterricht ihrer Kinder in diesem Fach selbst zu leiten oder zu überwachen.“ Kinkel, *Acht Briefe*, Vorwort. Ausführlicher zu den Kosten für Musikunterricht. Vgl. Kapitel II.2.5.

tenzsicherung für Frauen spürbar zu (Stichwort ‚Frauenfrage‘), dessen waren sich auch die Eltern von Töchtern bewusst. Neben den Berufsmöglichkeiten in Pflegeberufen¹⁸⁹ galten auch künstlerische und pädagogische Berufe als „alternative Perspektiven“,¹⁹⁰ also im Falle einer ausbleibenden Heirat. In Kombination mit dem oben beschriebenen bürgerlichen Leistungsethos kam der elementaren und weiterführenden Instrumental- und Gesangspädagogik eine bedeutende Rolle in der Vorbereitung auf ein Musikstudium zu.

Die Bedeutung des Bildungsabschlusses, den Frauen nach einem Musikstudium oder einer Privatmusiklehrerprüfung erhielten, betont auch Rebecca Grotjahn¹⁹¹ vor dem Hintergrund, dass ein reguläres Universitätsstudium bis ins 20. Jahrhundert¹⁹² den jungen Frauen in Deutschland verwehrt war. Die Ausbildung am und ein Abschlusszeugnis vom Konservatorium ermöglichten den Eintritt in mehrere musikbezogene Berufsfelder: die Solistinnenkarriere, ein Engagement in einem Opernchor, die Lehrtätigkeit als Privatlehrerin an einer Musikschule oder an einem Konservatorium, die Gründung eines eigenen Musikinstituts, publizistische Tätigkeiten für Musikzeitschriften oder als Musikschriftstellerin und des Weiteren diverse Berufswege, die mit den individuellen Hintergründen zusammenhingen. Da der Beruf der Musikschulleiterin das zentrale Thema der vorliegenden Studie ist, werde ich in den folgenden Kapiteln die berufs- und alltagsbezogenen Lebensrealitäten dieser musikalisch gebildeten Bürgerstöchter in ihrer späteren Erwerbstätigkeit ausführlich vorstellen.

Im Bildungskanon von höheren Töchtern des 19. Jahrhunderts nahm die musikalische Ausbildung also neben den häufig genannten Fremdsprachen Englisch und Französisch und der religiös-sittlichen Erziehung einen zentralen Platz ein. Alles zielte lange Zeit (etwa bis 1870) einzig auf das spätere Leben als Hausfrau und Mutter, als welche die Frau durchaus gebildet sein sollte, jedoch nicht in akademischem Sinne mit berufsqualifizierenden Abschlüssen.¹⁹³ Erika Küpper spricht vom „Ideal kultivierter Häuslichkeit“, welches vor allem das „besitzende und gebildete Bürgertum“¹⁹⁴ zu erreichen versucht habe. Die erfolgreiche

¹⁸⁹ Vgl. Iris Schröder, *Arbeiten für eine bessere Welt. Frauenbewegung und Sozialreform 1890–1914*, Frankfurt a.M. 2001.

¹⁹⁰ Budde, *Bürgerleben*, S. 122.

¹⁹¹ Grotjahn, „Das Konservatorium und die weibliche Bildung“, v.a. S. 151f. und S. 164f.

¹⁹² Die einzelnen deutschen Staaten erlaubten aufgrund der föderalen Struktur des Kaiserreiches zu unterschiedlichen Zeitpunkten die Immatrikulation von Frauen. Die südlichen Bundesländer Baden, Württemberg und Bayern waren hier fortschrittlicher als Preußen. Auch vor dem Immatrikulationsrecht war es Frauen seit dem 18. Jahrhundert möglich, als Gasthörerin die Universität zu besuchen. Vor allem der 1888 in Weimar gegründete und im gesamten deutschsprachigen Raum vertretene Verein Frauenbildung – Frauenstudium forderte nachdrücklich das Recht auf Immatrikulation für Frauen. Ab 1899 wurden Frauen bundesweit (ohne Immatrikulation) für das Staatsexamen Medizin zugelassen. 1900 erlaubte Baden die Immatrikulation, 1903 Bayern, Württemberg 1904, Sachsen und Braunschweig 1906, Thüringen 1907, Preußen und Hessen 1908, Schlusslicht waren Elsaß-Lothringen und Mecklenburg-Schwerin 1909. Vgl. Ilse Costas, „Von der Gasthörerin zur voll immatrikulierten Studentin. Die Zulassung von Frauen in den deutschen Bundesstaaten 1900–1909“, in: Trude Maurer (Hrsg.), *Der Weg an die Universität. Höhere Frauenstudien vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 191–210.

¹⁹³ Sehr prägnant fasst Irene Hardach-Pinke die impliziten Erziehungsergebnisse der „ästhetisch-literarischen Bildung“ höherer Töchter zusammen: „Mädchen lernten, selbstständig zu urteilen, sich Ziele zu setzen, Verantwortung zu übernehmen, sich zu konzentrieren, zuzuhören, in Krisensituationen beherrscht zu reagieren und mit anderen zu kooperieren. Ihr Gedächtnis war geschult, ihr Sinn für Farben und Formen ausgebildet, ihre Sensibilität durch Musikunterricht gefördert worden. Meist waren sie mehrsprachig und konnten sich gut und klar schriftlich ausdrücken.“ Hardach-Pinke, *Bleichsucht und Blüenträume*, S. 204f.

¹⁹⁴ Erika Küpper, „Die höheren Mädchenschulen“, in: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*. Band III: 1800–1870. *Von der Neuordnung Deutschlands bis zur Gründung des Deutschen Reiches*, hrsg. von Karl-Ernst Jeismann und Peter

Anbahnung einer Heirat, mit der die Frau ihr wirtschaftliches Auskommen sicherte, hing unter anderem von ihren Fähigkeiten ab, eine „kultivierte Häuslichkeit“ für die zukünftige Familie aufzubauen, und wurde somit von einem ideellen zu einem realen Einflussfaktor auf die Möglichkeiten der Lebensgestaltung. Wie groß die Sehnsucht nach einer musizierenden Ehefrau war und wie gleichzeitig eine Ausbildung am Klavier und im Gesang bei der Brautschau vorausgesetzt werden konnte, wird an einem überraschenden Heiratsgesuch eines nach Patagonien (Argentinien) ausgewanderten deutschen Schaf-Farmers deutlich, welches er in der Zeitschrift *Die Musik* 1909 schalten ließ:

„Schaffarmer i. Patagonien, akad. geb. Landwirt, Res.-Off. a.D., 33 Jahre alt, wünscht sich zu verheiraten. Das Leben ist hart und entbehrungsreich, es fehlt Geselligkeit, Nachbarschaft, Stadt, Arzt, Apotheke usw. [...] Suchender ist sehr musikalisch, Geiger [...]. Eine auf dieses Gesuch antwortende Dame, sehr ausdauernd, sehr energisch, heiter, ruhig u. gesund, gediegene Pianistin u. sangesfreudig, wird gebeten, ihre Zuschrift [...] senden zu wollen. Rückantwort in sechs Monaten zu erwarten. Photographie unbedingt erforderlich.“¹⁹⁵

Er erwartete von seiner zukünftigen Frau für das gemeinsame „harte und entbehrungsreiche Leben“ keine fachliche Kompetenz etwa in Land- oder Hauswirtschaft; das Wichtigste schien ihm zu sein, mit seiner Frau musizieren zu können. Dies mag auch verdeutlichen, wie unnötig vor dem Hintergrund dieses verbreiteten auf Häuslichkeit der Frauen ausgerichteten Eheverständnisses für viele Zeitgenossen noch deutlich nach der Jahrhundertwende eine umfassendere Mädchenbildung und die Forderung nach Erwerbsmöglichkeiten für Frauen scheinen mussten.

Mit dem Aufkommen der Diskussionen um die ‚Frauenfrage‘ wurde schulische Bildung für spätere Erwerbsarbeit relevanter, und so nahmen beispielsweise ab den 1860er Jahren die Lehrerinnenseminare/Lehrerinnenbildungsanstalten zu, welche Absolventinnen von höheren Töchterschulen zu Lehrerinnen ausbildeten. An dieser Stelle sei deshalb der Blick auf die Erziehungsinhalte von schulischer Mädchenbildung gerichtet. Deutsch, Französisch, Mathematik (Rechnen) und der Religionsunterricht hatten die höchste Stundenanzahl in den Lehrplänen, der Stellenwert dieser Fächer lässt sich mit einem Blick erkennen:

Lundgreen, München 1987, S. 180–191, hier S. 187. Ebenso spricht Carola Groppe von „kultiviertem Familienleben“ als Bildungsziel für Mädchen (Groppe, *Im deutschen Kaiserreich*, S. 317).

¹⁹⁵ *Die Musik* 17(1908/1909), S. XIV.

<u>Berlin 1886</u>	<u>Preußen 1894</u>	<u>Preußen 1908</u>
Deutsch	Deutsch	Deutsch
Rechnen	Französisch	Französisch
Französisch	Rechnen	Rechnen/
Religion	Religion	Mathematik
Turnen	Turnen	Turnen
Handarbeiten	Erdkunde	Religion
Zeichnen	Handarbeit	Naturkunde
<u>Singen</u>	<u>Singen</u>	Englisch
Englisch	Englisch	Erdkunde
Geographie	Naturwissenschaften	Zeichnen
Naturbeschreibung/	Geschichte	Nadelarbeit
Physik	Zeichnen	<u>Singen</u>
Schreiben	Schreiben	Geschichte

Tabelle 1: Übersicht der Lehrpläne für Höhere Mädchenschulen, Klassen 1–9/10, Reihenfolge nach Stundenanteil [vereinfachte Darstellung]. Quelle: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, Band IV: 1870–1918. *Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, hrsg. von Christa Berg, München 1991, S. 298f. [Hervorhebungen: VL]

Auffällig ist die ziemlich konstant bleibende Position des Turnunterrichts¹⁹⁶ mit wöchentlich zwei bis drei Unterrichtsstunden über die gesamten neun oder zehn Schuljahre. Damit fand eher mehr Turnunterricht als Singunterricht in den höheren Mädchenschulen statt, zumal Turnen ab der ersten Klasse im Lehrplan stand, Singen 1886 erst ab der vierten Klasse und 1894 und 1908 in den ersten drei Klassenstufen fakultativ war (ab der vierten Klasse wurden Turnen und Singen mit je mindestens zwei Wochenstunden unterrichtet). In einer nicht repräsentativen Umfrage zur Beliebtheit der Unterrichtsfächer an einer Berliner Mädchenschule, durchgeführt von der Zeitschrift *Die Lehrerin* im Jahr 1911, belegte der Turnunterricht den ersten Platz, der Singunterricht dagegen teilte sich mit Französisch und Mathematik den letzten Platz.¹⁹⁷

Carola Groppe weist in ihrer Studie zur Bildungsgeschichte des Bürgertums darauf hin, dass im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die schulische Koedukation abgenommen habe, zunehmend „die Bildungswege der bürgerlichen Mädchen vollständig ‚feminisiert‘“ worden seien und schließlich „keine Überschneidungen mehr mit den Bildungswegen der Jungen“ aufgewiesen hätten.¹⁹⁸ Trotz dieser Entwicklung der räumlichen Trennung in separierte Mädchenschulen gab es auf pädagogischer Ebene eine zunehmende Annäherung an

¹⁹⁶ Turn- und Gymnastikkurse für Mädchen wurden noch um die Jahrhundertwende von der älteren Generation als „neumodische Bestrebungen“ für verzichtbar gehalten, die zum Turnen notwendige Kleidung (Turnhose) brachte neue Bewegungsfreiheit mit sich. Vgl. zum Beispiel die Beschreibung in: „Aus dem Tagebuch einer Turnfeindin“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,20(1903), S. 316–318.

¹⁹⁷ Lydia Stöcker, „Zur Psychologie der Großstadtschülerin“, in: *Die Lehrerin. Organ des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins* 32(1911), S. 249f.

¹⁹⁸ Beide Zitate aus: Groppe, *Im deutschen Kaiserreich*, S. 317.

Lehrpläne von Jungenschulen,¹⁹⁹ wodurch der Singunterricht 1908 von einer mittleren auf die vorletzte Position rutschte. Im Lehrplan ist nicht von ‚Musikunterricht‘ die Rede, sondern von ‚Singen‘, der Begriff lässt quasi ausschließen, dass systematischer Musikunterricht betrieben wurde, der über das (Klassen-)Singen hinausging.²⁰⁰ 1871 dokumentierte Wilhelm Lackowitz in einem Artikel über Musiklehrer an Schulen, dass „hier, namentlich an letzterer [= höheren Töchterschule], überwiegend Musiker von Profession als Gesanglehrer [wirken], wenn auch vielleicht nur in den oberen Klassen, gleichsam, um der Sache erst den richtigen Abschluss, die Weihe, zu geben“²⁰¹ – und diese Bemerkung steht in Abgrenzung zu eher unqualifizierten Lehrkräften an Jungenschulen oder den Volksschulen, die Arbeiterkinder besuchten.

Insgesamt ist jedoch mit Blick auf die schulischen Lehrpläne offensichtlich, dass die für die Mädchenerziehung so zentrale Musikausbildung nicht in der Schule stattfand und daher Musikunterricht am Klavier oder im Sologesang eine private Initiative der Eltern gewesen sein musste. An dieser Stelle kommen die hier untersuchten privaten Musikschulen ins Spiel.

2.1.3 Ökonomische Aspekte der (musikalischen) Mädchenbildung

Institutionelle Mädchenbildung nahm ab der Jahrhundertmitte einen großen Aufschwung und entwickelte sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im Bildungsbereich zu einem neuen Wirtschaftszweig. Im Zuge dieses Aufschwungs entstanden auch Bildungseinrichtungen, die es so vorher noch nicht gegeben hatte. Dazu gehörten neben den Schulen für höhere Töchter²⁰² auch besonders die in Belletristik und Memoiren²⁰³ vielfach verewigten Mädchenpensionate, die den jungen Mädchen nach ihrer Schulzeit den letzten Schliff in Bezug auf Anstand, Gesellschaftsfähigkeit und Tüchtigkeit geben sollten. Ebenso florierten Lehrerinnenseminare für angehende Lehrerinnen oder Gouvernanten, in denen das benötigte Lehrerinnenexamen erworben werden konnte. Die typischen Bildungsbereiche, in denen Frauen als Inhaberinnen und Leiterinnen aktiv waren, waren vor allem private

¹⁹⁹ 1908 wurden höhere Schulen für Jungen und Mädchen in Preußen formal gleichgestellt und Mädchen damit zum Abitur zugelassen, dennoch bestanden weiterhin sich unterscheidende Lehrpläne, auch wenn die Mädchenschullehrpläne sich vorsichtig von anwendungsbezogenen Lernzielen (Handarbeiten, Briefe schreiben) auf „allgemeine Lehrziele“ (= Fähigkeit zu Abstraktion und Transfer) umorientieren. Margret Kraul: „Höhere Mädchenschulen“, in: Christa Berg (Hrsg.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, Band IV: 1870–1918. *Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München 1991, S. 279–303, hier S. 292f.

²⁰⁰ Die Gesangbücher für den Schulunterricht waren typischerweise Liedersammlungen unter dem Titel ‚zum Gebrauch in Kirche, Schule und Haus‘, z.B. *Evangelisches Gesangbuch für Schule und Haus*, Göttingen 1863; *Anhaltisches Gesangbuch für Kirche, Schule und Haus*, Köln 1868; *Gesangbuch für die Grafschaft Wernigerode. Zum Gebrauch in Kirche, Schule und Haus*, Wernigerode 1882; *Evangelischer Liederschatz für Kirche, Schule und Haus. Eine Sammlung geistlicher Lieder aus allen christlichen Jahrhunderten*, Stuttgart 1891; *Gesangbuch zum Gebrauche in Kirche, Schule und Haus für Herzogtümer Sachsen-Coburg und Gotha*, Gotha 1898.

²⁰¹ Lackowitz, „Über den Gesangunterricht in Volksschulen“, S. 129.

²⁰² Vgl. hierzu Juliane Jacobi, *Mädchen- und Frauenbildung in Europa. Von 1500 bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 2013, S. 200–234. Trotz existierender Forschung betont Jacobi, dass bezüglich des deutschen Mädchenschulwesens im 19. Jahrhundert noch große Forschungslücken bestünden (S. 237).

²⁰³ Emmy von Rhodens bereits oben genannter auflagenstarker Roman *Der Trotzkeß* handelt von der Pensionatszeit, ebenso hohe Auflagen erreichte auch Angelika Hartens Erzählung *Wildfang im Pensionat*, Köln 1897. Biographisch angelegt ist zum Beispiel: Hedwig Julia Laatsch, *Ein Jahr aus meiner Jugend. Pensionatstagebuchblätter einer Fünfzehnjährigen*, Dresden 1905. Erinnerungen in Briefform finden sich beispielsweise in Jens Riederer und Marianne Kopp (Hrsg.), *Als ich nach Weimar in die Pension kam... Aus Briefen und Erinnerungen von Agnes Miegel über ihre Zeit im Mädchenpensionat 1894 bis 1896*, Bad Nenndorf 2015.

Mädchenschulen und Mädchenpensionate,²⁰⁴ aber auch Kindergärten und Musikschulen. Befragt man die noch existierenden Quellen wie zum Beispiel die Akten der Schulämter zur Situation des Mädchenschulwesens, erkennt man auf den ersten Blick die große Zahl weiblicher Akteurinnen: Frauen gründeten und leiteten Schulen, wurden von staatlicher Seite geprüft, sandten Schulberichte an die Schulämter und reichten die Gesuche zur Anstellung von Lehrern und Lehrerinnen ein.²⁰⁵

Die höheren Töchterschulen existierten zu Beginn oft als Schulen in privater Trägerschaft, wie dies auf Musikschulen und teilweise auch Konservatorien zutrifft.²⁰⁶ Zahlreiche Mädchenschulen wurden von Frauen gegründet und standen unter einer weiblichen Leitung, wofür schon um 1800 laut Juliane Jacobi eine „Tradition“ existiert habe:

„Die meisten deutschen Staaten konnten um 1800 bereits auf eine Tradition von Töchterschulen für die Mädchen der bürgerlichen Schichten zurückblicken, die von Elternvereinen, als Privatunternehmen von Frauen oder Ehepaaren oder von den Magistraten der Städte organisiert wurden.“²⁰⁷

Solche privat gegründeten Schulen wurden häufig als etablierte Bildungseinrichtungen nach einigen Jahrzehnten von staatlicher bzw. städtischer Seite übernommen. Eine Mädchenschule in Braunschweig, die vor 1814 als eine Gründung dreier Schwestern begann, ab den 1830er Jahren von der Stadt gefördert wurde und 1863 schließlich (nachdem alle drei Schwestern verstorben waren) in städtische Hand überging, ist dafür ein typisches Beispiel. Die drei Schwestern, geboren 1778, 1783 und 1785, waren alle nicht verheiratet, ihr Vater war zum Zeitpunkt der Schulgründung verstorben. Die Mädchenschule sicherte ihnen über viele Jahrzehnte ihren Lebensunterhalt. Das Schulgeld betrug 3–4 Taler im Monat, das Eintrittsalter lag bei sechs Jahren, und es konnte halbtägiger oder ganztägiger Unterricht gewählt werden.²⁰⁸

Zwischen 1820 und 1840 gab es bereits die ersten Lehrerinnenseminare mit Abschlussprüfungen, womit sowohl eine staatliche Kontrolle bzw. Lizenzierung, aber auch die staatliche Finanzierung des Mädchenschulwesens einsetzten.²⁰⁹ Die Größe der Schulen konnte sich erheblich unterscheiden, meist blieben diese Schulen jedoch eher klein und hatten oft noch ein angeschlossenes Mädchenpensionat.²¹⁰ Während bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts Mädchenbildung fast ausschließlich in solcherart privaten Einrichtungen stattfand,²¹¹ änderte sich ab den 1860er Jahren langsam die öffentliche Haltung: Schulische Mädchenbildung wurde vielen Familien wichtiger und sollte daher in staatlicher Hand

²⁰⁴ Vgl. Glaser, „Lehrerinnen als Unternehmerinnen“, S. 179 und Groppe, *Im deutschen Kaiserreich*, S. 318ff.

²⁰⁵ Als Beispiel sei eine Quellensammlung zu Frankfurt am Main genannt: Maria Rudolph, *Die Frauenbildung in Frankfurt am Main. Geschichte der privaten, der kirchlich-konfessionellen, der jüdischen und der städtischen Mädchenschulen*, Teil 2: *Quellen und Urkunden der Geschichte der Frankfurter Mädchenschulen* (= *Eruditio. Studien zur Erziehungs- und Bildungswissenschaft* 7), hrsg. von Otto Schlander, Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas 1979.

²⁰⁶ Die Situation von Trägerschaft und finanzieller Ausstattung von Musikbildungseinrichtungen beschreibe ich ausführlich in Kapitel II.

²⁰⁷ Jacobi, *Mädchen- und Frauenbildung in Europa*, S. 207.

²⁰⁸ Vgl. Lena Kreie, „Die Entwicklung der höheren Mädchenbildung“, in: Arbeitskreis Andere Geschichte e.V. (Hrsg.), *Braunschweiger Frauen gestern und heute. Sechs Spaziergänge*, Braunschweig 2002, S. 20–33.

²⁰⁹ Jacobi, *Mädchen- und Frauenbildung in Europa*, S. 202.

²¹⁰ Ebd., S. 213.

²¹¹ Vgl. Glaser, „Lehrerinnen als Unternehmerinnen“, S. 179.

liegen.²¹² Die Kritik an Privatschulen wuchs und kam interessanterweise vor allem aus Richtung der neu gegründeten Lehrerinnenverbände.

In der historischen Bildungsforschung ist das Phänomen, dass Frauen (neben Deutschland auch in England und Frankreich) ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die Bildungsbranche als Feld für selbständige unternehmerische Tätigkeit ‚eroberten‘, bekannt und recht gut erforscht.²¹³ Von Frauen geleitete Musikschulen sind in der Forschung noch nicht ausreichend wahrgenommen worden, sind jedoch meiner Meinung nach eine relevante Untergruppe hierzu. Juliane Jacobi spricht von einer ganzen „Generation von Schulgründerinnen“,²¹⁴ welche explizit ab 1870 in Deutschland in Erscheinung getreten sei. Anhand von Frauenzeitschriften des ausgehenden 19. Jahrhunderts lassen sich in Preußen circa 500 private Mädchenschulen nachweisen, von denen 430 von Frauen geleitet wurden.²¹⁵

Die Leitungsposition brachte Frauen große Wertschätzung in der bürgerlichen Gesellschaft ein. Wie Sylvia Schraut schreibt, wurde der damit verknüpften selbständigen Tätigkeit und fachlichen Kompetenz durchaus Respekt gezollt, und obwohl ledige Lehrerinnen auch Geringschätzung als ‚alte Jungfern‘ oder Ähnliches erfuhren, wurde vielen doch fachliche Anerkennung entgegengebracht. In Nachrufen wurde verstorbenen Schulleiterinnen hingebungsvoll und schwärmerisch gedacht.²¹⁶ Die Bedeutung, die Schulleiterinnen als Rollenvorbilder für die nachfolgenden Frauengenerationen hatten, kann man in Nachrufen häufig deutlich erkennen. Auch wenn die Zöglinge später als Klavierlehrerinnen arbeiteten, waren sie beeinflusst von Schulleiterinnen. Aus einer Familie von Schulleitern und -leiterinnen kam beispielsweise Mina Tobler (1880–1967). Sie wurde in Zürich in eine Familie geboren, die eine Privatschule mit Internat besaß. 1873 hatten ihre Eltern gemeinsam die Schule gegründet und leiteten sie bis zum Verkauf 1892, vermutlich war die Mutter für die Leitung des Internats zuständig. 1912 kaufte ein Schwiegersohn die Schule zurück und

²¹² Durch die ab diesem Zeitpunkt staatliche Verantwortung ist die Quellenlage ab 1860 wesentlich besser als für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.

²¹³ Vgl. z.B. Juliane Jacobi, *Mädchen- und Frauenbildung in Europa. Von 1500 bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 2013; Trude Maurer (Hrsg.), *Der Weg an die Universität. Höhere Frauenstudien vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Göttingen 2010; Meike Sophia Baader, Helga Kelle und Elke Kleinau (Hrsg.), *Bildungsgeschichten. Geschlecht, Religion und Pädagogik in der Moderne* (= Beiträge zur historischen Bildungsforschung 32), Köln 2006; Elke Kleinau: *Bildung und Geschlecht. Eine Sozialgeschichte des höheren Mädchenschulwesens in Deutschland vom Vormärz bis zum Dritten Reich* (= Frauen- und Geschlechterforschung in der Historischen Pädagogik 2), Weinheim 1997; Elke Kleinau und Claudia Opitz (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung. Band 2: Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996; Berg, Christa (Hrsg.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Band IV: 1870–1918. Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München 1991; Edith Glaser, „Lehrerinnen als Unternehmerinnen“, in: *Bildungsgeschichten. Geschlecht, Religion und Pädagogik in der Moderne* (= Beiträge zur historischen Bildungsforschung 32), hrsg. von Meike Sophia Baader, Helga Kelle und Elke Kleinau, Köln 2006, S. 179–190; eine ähnliche Studie für Österreich liegt von Gunda Barth-Scalmani vor: „Geschlecht: weiblich, Beruf: Lehrerin. Grundzüge der Professionalisierung des weiblichen Lehrberufs im Primarschulbereich in Österreich bis zum Ersten Weltkrieg“, in: *Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Brigitte Mazohl-Wollnig, Wien u.a. 1995, S. 343–400; auch eine Dissertation von 1907 beschäftigte sich bereits damit: Bernhard Rost, *Entwicklung und Stand des höheren Mädchenschulwesens im Königreich Sachsen mit besonderer Berücksichtigung der letzten Decennien; historisch-statistisch dargestellt*, Tübingen 1907.

²¹⁴ Juliane Jacobi, „Anna Vorwerk (1839–1900). Von der Waldsteinsonate zum wissenschaftlichen Fortbildungskurs“, in: *Schule und Bildung in Frauenhand. Anna Vorwerk und ihre Vorläuferinnen*, hrsg. von Gabriele Ball und Juliane Jacobi, Wiesbaden 2015, S. 25–42, hier S. 25.

²¹⁵ Zumindest operiert Alexandra Zelfel in ihrer Dissertation mit diesen Zahlen, die eventuell eine Auswahl darstellen und mir für allgemeine Aussagen über das private Mädchenschulwesen etwas hoch erscheinen. Vgl. Alexandra Zelfel, *Erziehen – die Politik von Frauen. Erziehungsdiskurse im Spiegel von Frauenzeitschriften im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Bad Heilbrunn 2004, S. 167.

²¹⁶ Schraut, *Bürgerinnen im Kaiserreich*, S. 82f.

führte sie wiederum mit seiner Frau weiter.²¹⁷ Mina Tobler erhielt ihre musikalische Ausbildung Anfang des 20. Jahrhunderts in Leipzig, Zürich, Brüssel und Berlin und machte sich 1905 mit 25 Jahren in Heidelberg als Klavierlehrerin selbständig.

Auch die später als eine der ersten deutschen Ärztinnen bekannt gewordene Franziska Tiburtius (1843–1927) bereitete sich zuerst auf eine Laufbahn als Schulleiterin vor, inspiriert durch das Vorbild ihrer älteren Schwestern.²¹⁸ Sie absolvierte ebenfalls das Lehrerinnenexamen, sammelte Auslandserfahrung und plante die Gründung oder Übernahme einer Mädchenschule:

„Das Lehrerinnenexamen war gedacht als erste Etappe für Gründung oder Uebernahme einer Mädchenschule. In meiner Heimatstadt Stralsund waren einige Aussichten vorhanden [...]. Ich versprach mir für meinen künftigen Beruf noch besonders viel von dem Einblick in englische Schul- und Pensionsverhältnisse, den ich erwerben und aus denen ich eventuell einiges auf deutsche Verhältnisse übertragen konnte.“²¹⁹

In ihren Memoiren betont Tiburtius, dass das Ziel ihres Vaters gewesen sei, seine Töchter auf ein ökonomisch selbständiges Leben vorzubereiten: „Um uns Kinder kümmerte er sich nicht sonderlich viel, nur daß wir etwas lernen sollten, weil wir uns später selbst durch die Welt helfen mußten, lag ihm am Herzen“.²²⁰ Dass die Wahl ihrer Schwestern und ihr selbst (vorerst) auf den Lehrerinnenberuf fiel, zeigt die Bedeutung des Berufs für eine wirtschaftliche Selbständigkeit von Frauen im 19. Jahrhundert.²²¹

Eine anschauliche Quelle für die Diskussion um von Frauen geleitete Privatschulen sind ein 1884 in *Die Lehrerin in Schule und Haus. Centralorgan für die Interessen der Lehrerinnen und Erzieherinnen im In- und Auslande* veröffentlichter Leserinnenbrief und die Replik der Herausgeberin darauf.²²² Die aufgebrachte Leserin prangert die „grundfaulen Zustände der weiblichen Lehrerschaft an Privatschulen“²²³ an, womit sie niedrige Löhne für angestellte Lehrerinnen bei reiner Profitgier der Schulinhaberinnen kritisiert. Als Gründe dafür werde von den Schulleiterinnen immer wieder auf wirtschaftliche Zwänge verwiesen, was die Autorin als Ausbeutung interpretiert, sie schreibt sogar von einer „weißen Sklaverei des lehrenden Frauenlebens“²²⁴. Weiter führt sie aus:

„Gerade weil die ‚Privatschule‘ ihrer ganzen Existenz nach jederzeit den ‚geschäftlichen‘ Zweck als Erwerb des einzelnen Individuums zur bestimmenden Unterlage haben muß und haben wird, deshalb ist die ‚Privatschule‘ überhaupt verwerflich und nach

²¹⁷ Vgl. Rainer Lepsius, „Mina Tobler, die Freundin Max Webers“, in: Bärbel Meurer (Hrsg.), *Marianne Weber. Beiträge zu Werk und Person*, Tübingen 2004, S. 77–90, hier S. 77.

²¹⁸ Vgl. Tiburtius, *Erinnerungen*, S. 30.

²¹⁹ Ebd., S. 59.

²²⁰ Ebd., S. 8.

²²¹ Zur Lebensgeschichte von Franziska Tiburtius siehe auch Christine Lange, „Nur ein unzeitgemäßer Scherz? Akademikerinnen im Deutschland des späten 19. Jahrhunderts: Franziska Tiburtius und andere“, in: Michaela Holdenried (Hrsg.), *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*, Berlin 1995, S. 226–243. Den Aspekt der Selbständigkeit von Frauen durch Schulgründungen betont auch Heinz-Gerhard Haupt in: „Männliche und weibliche Berufskarrieren im deutschen Bürgertum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 18(1992), S. 143–160.

²²² Johanna Wecker, „Die Privatschule“ (plus Replik der Herausgeberin), in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 8(1884), S. 249–252.

²²³ Wecker, „Die Privatschule“, S. 249.

²²⁴ Wecker, „Die Privatschule“, S. 249.

den verschiedensten Seiten hin anfechtbar. Nicht ‚pädagogisch‘, ‚ethische‘ Zwecke bestimmen ihr ‚Budget‘, sondern die ‚geschäftliche Konkurrenz‘ und das ‚persönliche Interesse einzelner‘!²²⁵

Hieraus lässt sich eine tiefe Ablehnung der Verbindung von pädagogischen und ökonomischen Interessen lesen, weshalb die Autorin folgerichtig einzig staatliche oder städtische Schulen als legitim ansieht. Diesem Argument begegnet man auch in Bezug auf private Musikschulen, besonders weil der dort von angeblich musikalisch eher schlecht ausgebildeten, dafür umso profitgierigeren Lehrkräften gegebene Unterricht dem Ansehen und den Einkünften der redlichen Gesangs- und InstrumentalpädagogInnen schade.²²⁶ Ein weiteres Problem ist in der Meinung der Leserbriefschreiberin die gesellschaftsschädigende Exklusivität von Privatschulen: „Die ‚Privatschule‘ macht Konzessionen an die Standesunterschiede bis zum Exzeß und bildet in erster Linie die künstliche Pflanzschule für die Auseinanderhaltung der verschiedenen Gesellschaftsklassen.“²²⁷ Dies ist ein interessantes Argument im damaligen Diskurs, aus welchem deutlich sozialpolitische Forderungen nach Bildungsgleichheit zu erkennen sind.

Die Herausgeberin der Zeitschrift, Marie Loeper-Housselle,²²⁸ veröffentlicht diese Zeitschrift direkt in Verbindung mit ihrer Replik, in der sie vor Verallgemeinerungen warnt und vor allem die Privatschulinhaberinnen deutlich in Schutz nimmt, da ökonomische Zwänge im Bildungsbereich, auch für staatliche oder städtische Träger, nicht zu leugnen seien. Sie wiederholt die für Gesangs- und Klavierlehrkräfte häufig angebrachte Klage des Überangebots auch für den Berufszweig der Schullehrerinnen. So ist laut Loeper-Housselle „die allgemeine Überproduktion von Lehrerinnen schuld, daß solchen Vorsteherinnen sich immer noch Lehrkräfte zur Verfügung stellen“.²²⁹ Dagegen hebt sie besonders die Leistung der Privatinstitute gerade für die Ausbildung von Mädchen hervor, da sie erstens die Vorreiter in der Mädchenbildung gewesen seien und zweitens „die meisten unserer öffentlichen Schulen aus Privatschulen hervorgegangen [sind]“.²³⁰ Geschäftliche und persönliche Interessen sind laut Loeper-Housselle bei Schulgründungen nichts Verwerfliches, die Verantwortung für ein gutes pädagogisches Angebot sieht sie bei den Eltern, die durch ihre Wahl „solchen Privatschulen, die keine ‚ethischen‘, keine ‚pädagogischen‘ Zwecke verfolgen, die Existenz abschneiden“²³¹ könnten. Es klingt durch, dass viele Eltern am Schulgeld sparten und lieber für „unberechtigten oder auch berechtigten Luxus [...] Hunderte vergeuden“.²³²

Aufgrund des Überangebots an Fachkräften war das Lohnniveau für Lehrerinnen vor allem in den Städten eher niedrig. Eine Berliner Privatschullehrerin rechnete in *Die Lehrerin*

²²⁵ Ebd., S. 249f.

²²⁶ Vgl. Kapitel III.4.1. Professionalisierungskonflikte.

²²⁷ Wecker, „Die Privatschule“, S. 250.

²²⁸ Marie Loeper-Housselle (1837–1916) war selbst Lehrerin und Kindergartengründerin sowie Autorin. Sie gab seit 1884 mit *Die Lehrerin in Schule und Haus* eine der ersten Fachzeitschriften für weibliche Lehrkräfte heraus, war 1890 Mitgründerin des Dachverbands Allgemeiner Deutscher Lehrerinnen-Verein (regionale Vereine bestanden bereits ab den 1860er Jahren) und hielt regelmäßig deutschlandweit Vorträge zur Bildungspolitik für Frauen.

²²⁹ Marie Loeper-Housselle, „Replik“ auf: Johanna Wecker, „Die Privatschule“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 8(1884), S. 251.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd., S. 252.

in *Schule und Haus* vor, dass man Mitte der 1880er Jahre als angestellte Lehrerin durchschnittlich 60 bis 100 Mark pro Monat bei mindestens 24 Wochenstunden Unterricht erhielt.²³³ Daraus ergibt sich ein Jahreseinkommen von 720 bis 1200 Mark. Wenn sie alle Lebenshaltungskosten (Miete, Heizung, Essen, Steuern etc.)²³⁴ abzieht, bleibt kaum etwas, zum Beispiel zum Ansparen einer Altersversorgung, übrig. Daher besserten viele angestellte Lehrerinnen ihr Gehalt durch Privatstunden von rund 1 Mark pro Stunde auf. Für Lehrerinnen an staatlichen oder städtischen Schulen gestaltete sich die Lage angenehmer, aber laut der Autorin wurden „verhältnismäßig wenige Lehrerinnen [...] an öffentlichen Schulen beschäftigt“,²³⁵ die meisten waren auf Privatschulen angewiesen. Die Autorin kommt zu dem Schluss, dass die Abhängigkeit wechselseitig sei, „denn unsere billige Arbeit ermöglicht diesen Anstalten überhaupt nur die Existenz“.²³⁶ Lukrativer als eine Anstellung war daher die Übernahme oder Gründung einer eigenen Privatschule, dies war jedoch auch verbunden mit den ökonomischen Risiken großer Konkurrenz und notwendiger finanzieller Mittel.

In derselben Zeitschrift erschien 15 Jahre später eine kleine Bilanz einer Privatschule (ohne Angabe von Namen oder Orten). In einem Zeitraum von fünf Jahren bewegen sich die Einnahmen bei über hundert Schülerinnen konstant zwischen 11.000 und 12.000 Mark, die Ausgaben bei 9000 bis 10.000 Mark, sodass der Inhaberin pro Jahr circa 2000 Mark verbleiben, was etwa dem doppelten Jahresgehalt einer angestellten Lehrerin entspricht.²³⁷ Die Investition in ein eigenes Unternehmen zahlte sich außerdem im Alter aus, wenn die Schule weiterverkauft wurde und somit der Ruhestand finanziert werden konnte.²³⁸

Schließlich, um auf den hier untersuchten Gegenstand zurückzukommen, nahmen auch die privaten Musikschulen einen großen Aufschwung in der Nachfrage und in der Zahl der Neueröffnungen. Kleinere private Musikschulen sind auch schon im 18. und frühen 19. Jahrhundert²³⁹ dokumentiert, aber ein stadtbildprägendes Phänomen wurden private Musikschulen erst ab dem späteren 19. Jahrhundert. Ausführlich vorgestellt werden private und von Frauen geleitete Musikschulen mit ihren verschiedenen Formen, unterschiedlichen Größen, typischen und untypischen Unterrichtsfächern und wirtschaftlichen Situation im zweiten Kapitel.

²³³ L.K. (anonym), „Die Pensions-Stiftung und das Budget einer Privat-Schullehrerin“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 1(1884), S. 46–50. In einer Antwort darauf schreibt eine Privatschulleiterin aus Breslau, dass „in der Provinz“ nicht einmal das Gehaltsniveau von 1 Mark/Stunde erreicht werde bzw. bei gleicher Bezahlung mehr Stunden unterrichtet werden müssten (26–28 Stunden/Woche für 900 Mark jährlich). Bertha Lindner, „Die Privatschule und ihre Lehrerinnen“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 10(1884), S. 298–300.

²³⁴ Ausführlich gibt sie in Mark pro Jahr an: Miete = 200, Essen = 360, Hausmeisterdienste = 60, Heizung = 30, Kleidung = 200, Wäsche = 50, Versicherung, Steuern, Mitgliedschaften = 45, Bücher, Zeitungen, Post = 36 (ebd., S. 48), was zusammenaddiert 981 Mark ergibt.

²³⁵ L.K., „Die Pensions-Stiftung und das Budget einer Privat-Schullehrerin“, S. 49.

²³⁶ Ebd., S. 50.

²³⁷ „Geschichte einer Privatschule in Zahlen“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 16(1897/1898), S. 644.

²³⁸ Zwei beispielhafte Inserate sollen solche Weiterverkäufe illustrieren. Vgl. *Die Lehrerin in Schule und Haus* 4(1899), Umschlaginnenseite hinten: 1. „Ein gutbesuchtes Mädcheninstitut in einer größeren Stadt Westdeutschlands wird wegen vorgerückten Alters der Vorsteherin nächste Ostern zu übergeben gesucht. Offerten unter R.12 an die Expedition der Lehrerin.“ 2. „Eine höhere Privatmädchenschule in ostpreuß. Stadt mit 8000 Einw. ist Ostern 1900 abzugeben. Off. an die Exped. der Lehrerin unter A.G.10 erbeten.“

²³⁹ Vgl. Schweitzer, *Kulturgeschichte der Klavierlehrerin*. Darin zum Beispiel Maria Theresia Paradis, die 1808 in Wien die Musikalische Bildungsanstalt für Frauen eröffnete (S. 340ff.), oder Louise Reichardt, die 1814 in Hamburg eine Musikschule gründete (S. 248ff.), ebenso im Anhang der genannten Studie die Kurzbiographien zu zahlreichen mitten im 18. Jahrhundert geborenen Klavierlehrerinnen ab S. 429ff.

2.1.4 Der familiäre Hintergrund von Gesangs- und Instrumentalpädagoginnen

Der größte Einflussfaktor für die Entwicklung der Tochter war die Herkunftsfamilie, denn diese ermöglichte oder verhinderte den Zugang zu verschiedenen Bildungsbereichen und sie stellte auch den Großteil der Leit- und Vorbilder zur Verfügung (Mütter, Väter, Tanten, Onkel, Schwestern, Cousinen, Freundes- und Bekanntenkreis der Familie). Dieser Einfluss der Familie trifft in besonderer Weise auf Musikerfamilien zu.²⁴⁰ Dass die Kinder von Musikerinnen und Musikern häufig selbst den Musikberuf ergriffen, unter anderem weil sie durch frühe Unterstützung und heimischen Unterricht sowie das elterliche Netzwerk gefördert wurden, liegt auf der Hand. Es gibt dafür so zahlreiche Belege, dass hier nur zwei – möglichst unterschiedliche – Beispiele aus dem Feld der Musikpädagogik herangezogen werden:

Clara Schumanns Mutter und Vater waren Musikpädagogen und erteilten ihrer Tochter Unterricht. Ihre Mutter stammte selbst aus einer Kantorenfamilie und hatte ersten Unterricht vom eigenen Vater erhalten. Clara Schumann unterrichtete früh ihre Geschwister und weitere Verwandte.²⁴¹ Später betätigten sich von den acht Kindern, die Robert und Clara Schumann hatten, die drei Töchter Marie, Elise und Eugenie unter anderem als Klavierlehrerinnen, teilweise als Assistentinnen Clara Schumanns am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt.²⁴²

In Leipzig bildete Otto Prager seine Tochter Frieda Elisabeth Prager zur Nachfolgerin als Leiterin seiner 1874 gegründeten Musikschule aus, wie aus einem Revisionsbericht von 1912 hervorgeht:

„Die Leitung dieser Schule ist im vorigen Jahr in die Hände der Tochter des früheren Inhabers übergegangen. Fräulein Prager ist von ihrem Vater ausgebildet worden und hat dann noch 1 Jahr das Leipziger Konservatorium besucht. Nach dem persönlichen Eindruck, den ich von ihr bei meinem Besuch genommen habe, scheint sie zur Leitung der Schule gut befähigt zu sein.“²⁴³

²⁴⁰ In der Forschung wird die Bedeutung der Musikerfamilie häufig an der weitverzweigten Bach-Familie in Thüringen besprochen, es existieren jedoch auch zahlreiche Studien zu Musikerfamilien des 19. Jahrhunderts bzw. spielt der Aspekt einer musikalischen Herkunftsfamilie in biographischen Studien eine große Rolle, zum Beispiel zu Clara Schumann. Joachim Draheim und Elisabeth Schmiedel (Hrsg.), *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert. Mariane Bargiel, Clara Schumann und Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten* (= Musikwissenschaftliche Schriften 43), München 2007; Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen 3), Köln, Weimar, Wien 2009; Dieter Uhrig, „Die Schumanns und die Dresdner Musikerfamilie Schubert“, in: *Robert Schumann in Dresden* (= Dresdner Hefte 102), hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e.V., Dresden 2010; Franz Josef Schwarz, *„Ihr, werth des Beyfalls!“ Die Schröters. Studien zu einer Musikerfamilie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1993; Annkatrin Babbe und Volker Timmermann (Hrsg.), *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts 12), Oldenburg 2016. Christine Fornoff-Petrowski hat an der Universität Oldenburg eine Dissertation über Musikerpaare verfasst: *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Wien, Köln, Weimar 2021; dies. und Melanie Unseld (Hrsg.), *Paare in Kunst und Wissenschaft*, Wien, Köln, Weimar 2020.

²⁴¹ Vgl. Janina Klassen, Artikel „Clara Schumann“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff, online unter: http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Clara_Schumann, Zugriff am 2.4.2022.

²⁴² Vgl. die Artikel „Schumann, Marie“, „Schumann, Elise“, „Schumann, Eugenie“ im Instrumentalistinnen-Lexikon des Sophie-Drinker-Instituts, online unter: <https://www.sophie-drinker-institut.de/schumann-marie>; <https://www.sophie-drinker-institut.de/schumann-elise>; <https://www.sophie-drinker-institut.de/schumann-eugenie>, Zugriff am 5.4.2022.

²⁴³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18213, Fo. 62. Notiz über die Revision der Musikschule vom 6.12.1912, Autor unklar.

Der Vater selbst betont im Gesuch zur Übergabe der Musikschule an die zuständige Behörde, seine Tochter habe bei ihm „eine gründliche Vor- und Ausbildung in Musik genossen“ und außerdem noch mehrere Jahre an Musikschulen in der Schweiz Erfahrungen gesammelt.²⁴⁴ Frieda Prager blieb unverheiratet und kinderlos. Sie führte die Musikschule bis zu ihrem Tod 1932 über 22 Jahre lang. Aus den regelmäßigen Revisions- und Jahresberichten wird eine erfolgreiche und disziplinierte Leitung der Musikschule ersichtlich. Es unterrichteten circa 4–6 angestellte Lehrerinnen und Lehrer die bis zu 100 Schülerinnen und Schüler. Weder zu den Angestellten noch zu den Zöglingen erhält man weitere Hintergrundinformationen wie zum Beispiel den Beruf der Eltern.

Aufgrund der bisher geschilderten Lebenswelt von bürgerlichen Familien und ihren Töchtern sowie durch die Einstellungen und Hintergründe der jeweiligen Familien wird verständlich, dass die höheren Töchter zwar eine auf den ersten Blick homogene, bei genauerer Betrachtung jedoch durchaus diverse gesellschaftliche Gruppe waren. Dennoch bleibt bei der Beschreibung des familiären Hintergrundes von Gesangs- und Instrumentalpädagoginnen das Bürgertum der zentrale Ausgangspunkt. Es war nahezu ausgeschlossen, dass Frauen aus der Arbeiterschaft bürgerlichen Töchtern Musikunterricht gaben, und für adelige Frauen stellte sich die Frage der Erwerbsarbeit kaum.

Wenn man die Inhaber und Inhaberinnen sowie die rudimentären Angaben zu angestellten Lehrkräften an privaten Musikschulen in Sachsen betrachtet, scheinen einige der Lehrkräfte auch aus dem weniger betuchten Bürgertum zu stammen, deren Eltern zum Beispiel kleinere Handwerksbetriebe oder Geschäfte besaßen.²⁴⁵ Ich schließe das aus Angaben wie den Herkunftsorten der Personen und dem Ausbildungsweg. Damit meine ich etwa diejenigen der angestellten Lehrerinnen, welche aus derselben Stadt oder kleineren Städten in der Umgebung kamen und ihre Lehrbefähigung nicht an einem Konservatorium, sondern an einer privaten Musikschule erwarben. Die Musikschulleiterin Emma Zierold stellte beispielsweise an ihrer Musikschule in Dresden im Jahr 1917 drei neue Lehrerinnen ein, die aus Dresden, Chemnitz und Ruhla (Thüringen) stammten und bei denen keine Konservatoriumsabschlüsse erwähnt werden.²⁴⁶ Auch die gängige Praxis, dass Schülerinnen einer Musikschule bereits als Lehrerinnen für die Anfänger eingesetzt werden²⁴⁷ und als Gegenleistung den eigenen Unterricht gratis erhalten, scheint mir ein Hinweis auf die eher knappe finanzielle Situation ihrer Herkunftsfamilien zu sein. In diesen Fällen zeigt sich, dass musikalische Bildung unter anderem gesellschaftlichen Aufstieg in Form von einer Lehrtätigkeit ermöglichte.

²⁴⁴ Ebd., Fo. 57. Gesuch vom 22.3.1911.

²⁴⁵ Leider sind, abgesehen von berühmten Lehrerinnen, die meist zuvor als Solistinnen Karriere gemacht hatten, oder von Absolventinnen der Konservatorien (sofern Akten existieren), selten Angaben zu den Eltern von Gesangs- und Instrumentalpädagoginnen erhalten.

²⁴⁶ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 85f. Die Geburtsjahre dieser drei Lehrerinnen werden dort angegeben: Isaline Mehlig, geb. 12.1.1865 in Dresden; Maria Felix, geb. 16.4.1886 in Chemnitz; Gertrud Thieme ehem. Eichel, geb. 20.2.1889 in Ruhla.

²⁴⁷ Beispielsweise in der Musikschule von Johann Zschocher in Leipzig (gegründet 1846). Er schreibt im Jahresbericht 1884 (wie auch in den darauffolgenden Jahresberichten): „Außer den genannten ertheilen eine Anzahl junger Damen, welche sich zu Clavierlehrerinnen ausbilden, Anfängern den Elementarunterricht im Clavierspiel und genießen dafür ihren eigenen Unterricht gratis.“ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18223, Fo. 11v.

Bei Frauen, deren Lebenswege berufliche Selbständigkeit und Leitungspositionen beinhalteten, fällt eine familiäre Ausgangslage für diese Karriere auf. Ein typisches Beispiel dafür ist die Familie Duensing aus Niedersachsen, die die Historikerin Bärbel Kuhn für eine Studie zu ledigen Frauen und Männern des 19. Jahrhunderts untersucht hat.²⁴⁸ Diese Familie war eine bürgerliche, keine explizite Musiker- oder Künstlerfamilie, dennoch arbeiteten vier von fünf Schwestern in künstlerischen und pädagogischen Berufen, eine der fünf Töchter war ab 1896 in München Klavierlehrerin. Die Historikerin Bärbel Kuhn beschreibt Elisabeth Duensing²⁴⁹ als „Pianistin, die sich ihren Lebensunterhalt als Klavierlehrerin verdiente“.²⁵⁰ Diese Formulierung lässt eher auf eine den Umständen geschuldete ‚Notlösung‘ als auf eine planvolle Karriere schließen, auffällig ist auch die klare begriffliche Trennung „Pianistin“ und „Klavierlehrerin“. 1906²⁵¹ heiratete Duensing den Maler Paul Hey,²⁵² wodurch mit Julius Hey ein deutschlandweit bekannter Stimpfpädagoge²⁵³ ihr Schwiegervater wurde. Ob sie nach ihrer Hochzeit noch weiter unterrichtete und inwiefern sie sich mit ihrem Schwiegervater austauschte, ist nicht bekannt. Dokumentiert ist allerdings ihr kommunalpolitisches Engagement, sie wurde 1919 Gemeinderätin für die SPD in Gauting (Bayern).²⁵⁴ Historisch bekannt wurde die ältere Schwester Frieda Duensing (1864–1921), welche in der Schweiz zur Dr. jur. promovierte und nach Studienreisen im europäischen Ausland in Deutschland verschiedene leitende und lehrende Positionen in der Jugendfürsorge innehatte und damit der Sozialpädagogik den Boden bereitete. Die verwitwete Mutter der Dünsing-Schwestern eröffnete und leitete in Hannover ein Pensionat für junge Ausländerinnen. Durch die fortbestehende enge familiäre Beziehung blieben die Lebenskreise miteinander in Berührung und in Austausch, zum Beispiel die ‚Künstlerwelt‘ der Pianistin in München mit der ‚Studentinnenwelt‘ der Jurastudentin in Zürich. Man sieht in der Eltern- und Töchtergeneration das Interesse an leitenden Positionen, die zum einen ein wirtschaftliches Auskommen sicherten, zum anderen gesellschaftlichen Einfluss bedeuteten.

Ein weiteres Beispiel für die Bedeutung früher musikalischer Ausbildung ist die Wolfenbütteler Schulgründerin Anna Vorwerk (1839–1900), bei deren beruflicher Entwicklung neben dem Besuch einer Töcherschule bis zur Konfirmation besonders das intensive Musikstudium und die Entscheidung gegen eine Künstlerinnenkarriere eine Rolle spielten. Die wohlhabenden Eltern förderten ihre pianistische Ausbildung, für die Vorwerk im Jahr 1862 als 22-Jährige sogar einige Monate Unterricht bei Johannes Brahms nahm. Zwei Jahre später hielt sie sich einige Zeit in Berlin auf, hatte Unterricht bei Hans von Bülow und Georg Vierling, verkehrte bei den Mendelssohns und war mit Clara Schumann bekannt, deren

²⁴⁸ Vgl. Bärbel Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 117–146.

²⁴⁹ Elisabeth Duensing (1869–1957), Geburtsjahr laut Bärbel Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 118. Anderslautend dagegen im Wikipedia-Artikel über ihren Mann Paul Hey, dort wird als ihr Geburtsjahr 1879 angegeben. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Hey, Zugriff am 15.9.2019.

²⁵⁰ Bärbel Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 123.

²⁵¹ Bei der Hochzeit war sie bereits 37 Jahre alt, ihr Mann 39 Jahre. Sie adoptierten einen Sohn.

²⁵² Paul Hey (1867–1952) war Maler und Illustrator.

²⁵³ Julius Hey (1832–1909) war ein berühmter Gesangspädagoge des 19. Jahrhunderts, der mit Richard Wagner zusammenarbeitete. Er ist Autor der Stimmlehrwerke *Deutscher Gesangs-Unterricht* (1885) und dessen bis heute aufgelegter Kurzfassung *Der kleine Hey* (1913ff.).

²⁵⁴ Laut Auskunft des Stadtarchivs Gauting. Leider befindet sich dort laut der Archivarin kein relevanter Nachlass von Elisabeth Hey (E-Mail vom 19.11.2018).

Tochter sie später Klavierunterricht gab.²⁵⁵ „Warum wurde aus Anna Vorwerk dennoch keine Pianistin?“, fragt auch Juliane Jacobi in einem Artikel über Anna Vorwerk.²⁵⁶ Eine Verheiratung verhinderte die Karriere jedenfalls nicht, denn zwei Heiratsanträge lehnte sie ab bzw. löste die Verlobung wieder auf.²⁵⁷ Vor allem schien Vorwerk publikumsscheu gewesen zu sein, sie schrieb an ihre Eltern 1864: „Wenn das große Publikum etwas von mir erwartet, so ist mir das durchaus nicht angenehm.“²⁵⁸ Im gleichen Brief beschreibt sie es als glückliche Situation, dass sie vom Wohlwollen des Publikums (finanziell) unabhängig sei und niemandem gefallen müsse – außer ihren Eltern. Es klingt durch, dass sie in Zukunft nur noch privat musizieren möchte.²⁵⁹ Ihr Leben nahm eine neue Wendung, als sie, zurückgekehrt nach Wolfenbüttel, die zwölf Jahre ältere Pädagogin Henriette Breymann kennenlernte, in deren Pensionat Vorwerk Klavierunterricht gab. Eine ihrer Schülerinnen war Clara Schumanns Tochter Eugenie, die in ihren Memoiren auch die Klavierlehrerin Vorwerk erwähnt.²⁶⁰ Die Arbeit als Klavierlehrerin war hier, wie bei vielen jungen Frauen, der Einstieg in Erwerbstätigkeit und die wirtschaftliche Loslösung von den Eltern. Der weitere Berufsweg von Anna Vorwerk entwickelte sich von der Musikpädagogik weg hin zu einer breit aufgestellten Tätigkeit im Erziehungssektor, ausgerichtet auf Mädchenbildung. Ihr Tätigkeitsbereich wuchs nach und nach an, so war sie organisatorisch und finanziell in der Gründung und dem Betrieb eines Kindergartens, einer höheren Töchterschule und später eines Lehrerinnenseminars und einer Gewerbeschule engagiert, welche sie schließlich zusammengefasst als Wolfenbüttler Schlossanstalten bis zu ihrem Tod leitete.

Vorwerk wurde eine mit Pragmatismus und finanziellem Polster ausgestattete, gestaltende Größe in den bildungspolitischen Entwicklungen des späten 19. Jahrhunderts, ihre beliebten Bildungsanstalten trugen sich als staatlich anerkanntes, privates Unternehmen durch Schulgeldeinnahmen selbst. Interessant ist, dass Juliane Jacobi in ihrer Studie Anna Vorwerks Tüchtigkeit und Erfolg auf die frühe intensive Beschäftigung mit dem Klavier zurückführt: „Die musikalische Ausbildung hatte ihr Verständnis von Leistung geprägt. [...] [Um auf Vorwerks pianistisches Niveau zu gelangen], bedurfte es einer langjährigen, intensiven und kontinuierlichen Arbeit und vor allem auch strenger Selbstdisziplin.“²⁶¹ Mit anderen Worten: Man muss lernen, ein Ziel ehrgeizig zu verfolgen. Über diese Charaktereigenschaft schreibt Jacobi: „Ehrgeiz war als Eigenschaft bei bürgerlichen christlich eher konservativ orientierten Frauen im 19. Jahrhundert nicht nur nicht gefragt, sondern geradezu verpönt.“²⁶² Sieht man zum Beispiel auf die Musikschulen, sind jedoch gerade der Ehrgeiz bzw. die Zielstrebigkeit, die musikalische Ausbildung benötigt, um erfolgreich zu sein, verbunden mit dem Streben nach wirtschaftlicher Unabhängigkeit, zwei Aspekte, die bürgerliche Musikschulleiterinnen verkörperten.

²⁵⁵ Vgl. Jacobi, „Anna Vorwerk (1839–1900)“, S. 29f.

²⁵⁶ Ebd., S. 31.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Anna Vorwerk schreibt aus Berlin an ihre Eltern am 29.1.1864, zit. nach Jacobi, „Anna Vorwerk (1839–1900)“, S. 31.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Vgl. Jacobi, „Anna Vorwerk (1839–1900)“, S. 32: Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart 1925.

²⁶¹ Jacobi, „Anna Vorwerk (1839–1900)“, S. 40.

²⁶² Ebd.

2.2 Voraussetzungen unternehmerischer Selbständigkeit von Musikpädagoginnen

Private Musikinstitute fielen für die staatliche Verwaltung unter die Kategorie gewerbliche Schulen, denn im Gegensatz zu staatlichen Schulen erwirtschaftete die SchulinhaberInnen mit den Einnahmen des Schulgeldes einen Gewinn und damit den Lebensunterhalt für sich und die eventuell angestellten LehrerInnen. Daher war sowohl die Schul- wie auch die Gewerbeaufsicht für die Kontrolle und Qualitätssicherung der privaten Musikschulen zuständig. Dieses Kapitel widmet sich den rechtlichen, wirtschaftlichen sowie auch den gesellschaftlichen Voraussetzungen und Hindernissen für den Musikschulbetrieb von Frauen. Des Weiteren analysiere ich Auszüge aus den Gewerbeakten verschiedener Musikschulen, die staatliche Kontrolle und juristische Auseinandersetzungen dokumentieren.

2.2.1 *Rechtlich*

Die Errichtung einer privaten Lehranstalt war im hier untersuchten Zeitraum prinzipiell Männern und Frauen gleichermaßen gestattet. Bereits in der sächsischen Verfassung von 1831, die bis 1920 galt,²⁶³ war Gewerbefreiheit festgeschrieben:

„§ 28. Jeder ist daher berechtigt, seinen Beruf und sein Gewerbe nach eigener Neigung zu wählen und sich dazu im In- oder Auslande auszubilden, soweit nicht hierbei ausdrückliche Gesetze oder Privatrechte beschränkend entgegenstehen.“²⁶⁴

Das Bürgerliche Gesetzbuch für das Königreich Sachsen von 1865 betonte die prinzipielle Gleichheit der Geschlechter:

„§ 46. Die Verschiedenheit des Geschlechts begründet in der Regel keine Verschiedenheit der bürgerlichen Rechte. Eine Person, deren Geschlecht zweifelhaft ist, wird dem bei ihr vorherrschenden Geschlechte beigezählt.“²⁶⁵

Die Volljährigkeit wurde in Sachsen mit dem 21. Lebensjahr erreicht.²⁶⁶ Das Allgemeine Landrecht für die preußischen Staaten, das im Zivilrecht bis zur Einführung des Bürgerlichen Gesetzbuches im Jahr 1900 gültig war und sich am Sächsischen Bürgerlichen Gesetzbuch orientierte,²⁶⁷ legte Volljährigkeit mit dem 24. Lebensjahr fest, außerdem die prinzipielle Gleichberechtigung der Geschlechter hinsichtlich rechtlicher Angelegenheiten:

„§ 24. Die Rechte beyder Geschlechter sind einander gleich, so weit nicht durch besondere Gesetze, oder rechtsgültige Willenserklärungen, Ausnahmen bestimmt worden.“²⁶⁸

In Bezug auf unverheiratete Musikschulgründerinnen ist die Bestimmung über die „persönliche Fähigkeit, Verträge zu schließen“, besonders wichtig:

²⁶³ Vgl. Sächsische Landeszentrale für politische Bildung, Artikel „Verfassung“, online unter: <https://www.slpb.de/themen/staat-und-recht/politische-ordnung-politisches-system/verfassung/>, Zugriff am 16.9.2019.

²⁶⁴ Verfassungsurkunde für das Königreich Sachsen vom 4. September 1831, S. 5. Die Verfassung von 1831 ist als PDF abrufbar auf der Webseite der Sächsischen Landeszentrale für politische Bildung: https://www.slpb.de/fileadmin/media/Themen/Staat_und_Recht/SaechsVerfassung_1831.pdf, Zugriff am 30.5.2022.

²⁶⁵ § 45 Bürgerliches Gesetzbuch für das Königreich Sachsen, online unter: <http://www.saechsisches-bgb.de>, Zugriff am 18.5.2020.

²⁶⁶ § 46 Bürgerliches Gesetzbuch für das Königreich Sachsen.

²⁶⁷ Vgl. Einleitungstext der Datenbank zu Bürgerliches Gesetzbuch für das Königreich Sachsen.

²⁶⁸ §§ 24, 26 Allgemeines Landrecht für preussische Staaten (Volljährigkeit).

„§ 23. Unverheyrathete Frauenspersonen werden, dafern die Provinzialgesetze keine Ausnahme machen, bey Schließung der Verträge den Mannspersonen gleich geachtet.“²⁶⁹

Anders hingegen beinhaltete die Regelung für verheiratete Frauen in beiden Gesetzestexten Einschränkungen:

[Preußen:] „§ 22. Von den Verträgen der Kinder, die noch in väterlicher Gewalt sind, ingleichen der verheyratheten Frauenspersonen, sind nähere Bestimmungen gehörigen Orts festgesetzt.“²⁷⁰

[Sachsen:] „§ 1638. Eine Ehefrau bedarf zu allen Rechtsgeschäften mit Dritten, durch welche sie nicht lediglich erwirbt, der Einwilligung ihres Ehemannes.“²⁷¹

Unverheiratete Frauen waren somit freier in ihren Handlungen sowie rechtlich den Männern gleichgestellt. Wichtig in dieser Hinsicht waren die Hardenberg'schen Reformen von 1811. Sie führten zuerst nur in Preußen zu einer Aufhebung des Zunftzwanges mit eingeschränkter Gewerbefreiheit. Die volle Gewerbefreiheit durch die Gewerbeordnung des Norddeutschen Bundes wurde 1869 erreicht und 1871/1872 auf süddeutsche Länder ausgedehnt, in Sachsen wurde jedoch bereits 1862 die Gewerbefreiheit eingeführt. Die Historikerin Susanne Schötz wertet die neu entstehenden Handlungsräume durch das Königlich Sächsische Gewerbegesetz von 1861 (in Kraft getreten am 1. Januar 1862) als bedeutend, denn sie nahmen „eine Vorreiterrolle im Hinblick auf die eigenständige Gewerbeausübung von Frauen“²⁷² ein. Darin sieht sie eine frühe Reaktion auf die sogenannte Frauenfrage.

Neben der Einführung der Gewerbefreiheit wurde mit der Einführung des Bürgerlichen Gesetzbuches am 1. Januar 1900 das Personenrecht für das ganze Kaiserreich vereinheitlicht. Die Volljährigkeit wurde nun für beide Geschlechter mit 21 Jahren erreicht, die Vormundschaft des Vaters endete mit Erreichen der Volljährigkeit automatisch.²⁷³ Die Aufhebung der lange Zeit gesetzlich vorgeschriebenen „Geschlechtsvormundschaft“²⁷⁴ war eine wichtige rechtliche Änderung, die Frauen neue Aktionsräume eröffnete. Laut Louise Otto-Peters wurde in Sachsen bereits Anfang der 1830er Jahre die Geschlechtsvormundschaft abgeschafft,²⁷⁵ in den übrigen Ländern und Städten des Deutschen Kaiserreichs nach und nach, zuletzt 1875 in Wismar und im Fürstentum Hohenzollern-Hechin-

²⁶⁹ § 23 Allgemeines Landrecht für preussische Staaten.

²⁷⁰ § 22 Allgemeines Landrecht für preussische Staaten.

²⁷¹ § 1638 Bürgerliches Gesetzbuch für das Königreich Sachsen.

²⁷² Schötz, „Handelsfrauen im neuzeitlichen Leipzig. Gewerberecht und Lebenssituationen (16. bis 19. Jahrhundert)“, S. 166.

²⁷³ Vgl. Kühn, *Familienstand: ledig*, S. 93.

²⁷⁴ Nach Herders *Conversationslexikon*, Band 3, Freiburg i.Br. 1855, S. 69f.: „Geschlechtsvormundschaft (Geschlechtsbeistandschaft, *cura sexus*), über mündige, ledige oder verwitwete Weiber, auf der Vorstellung beruhend, daß die Frauen weniger geschäftserfahren als die Männer seien und daher zu gewissen Geschäften (Prozeßbetreibung vor Gericht, Testamenten, Erb- und Liegenschaftsverträgen, Bürgschaften u.s.w.) der männl. Beihilfe eines freigewählten od. obrigkeitlich gegebenen Vormundes, Beiständers, bedürfen. In andern Sachen dagegen ist das Weib selbständig. Die Frau steht unter der Vormundschaft ihres Ehemannes, außer wo sie Rechtsgeschäfte (z.B. Erbverträge) mit ihm abzuschließen hat.“ Ebenso Art. „Geschlechtsvormundschaft (Cura sexus)“, in: *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart*, Band 7, Altenburg 1869, S. 268f.: „[...] In den meisten Ländern ist sie jetzt ganz aufgehoben [...]. Sein Amt ist [...] mit keiner Vermögensverwaltung verbunden [...]. Handelsfrauen bedürfen zur Abschließung von Handelsgeschäften keines Geschlechtsvormundes. [...] Der Geschlechtsvormund wird von der unverheiratheten Frau selbst gewählt [...]“.

²⁷⁵ Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb*, S. 68.

gen.²⁷⁶ Vor diesem Hintergrund beschreibt Otto-Peters Sachsen als fortschrittliche Region, weil es zum Beispiel auch üblich gewesen sei, „dass alleinstehende Damen allein außer Haus speisen“.²⁷⁷ Auch den regen Fremdenverkehr, der durch Dresden und Leipzig strömte und einen wesentlichen Wirtschaftszweig der Stadt darstellte, sieht Otto-Peters als Ursache für die fortschrittlich-emanzipiertere Haltung Frauen gegenüber.

Zur Eröffnung einer privaten Mädchenschule wie auch einer anderen gewerblichen Schule, wie zum Beispiel einer privaten Musikschule, musste eine Genehmigung der Kreishauptmannschaft (Kreisverwaltung) bzw. ab 1874 des Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts vorliegen. Ein Mädchenpensionat konnte dagegen vom Stadtrat genehmigt werden.²⁷⁸ Diese Informationen bezüglich privater Mädchenschulen gibt auch ein Artikel in der Zeitschrift *Die Lehrerin in Schule und Haus* von 1889 wieder:

„Zur Errichtung einer Privatschule bedarf es [...] einer Konzession. [...] Diese Konzession ist widerruflich nur demjenigen erteilt, auf den sie lautet. Sie ist also nur persönlich, nicht übertragbar. [...] Demgemäß würde also beim Verkauf der Privatanstalt allerdings nicht ohne weiteres die Konzession auf die neue Vorsteherin übergehen. [...] Es ist bei diesem Wechsel keine Neubegründung vorhanden, die erst eintreten würde, wenn vorher eine völlige Auflösung der bisherigen Schule stattgefunden hätte“.²⁷⁹

Dass hier betont wird, wie beim Verkauf die Konzession weitergegeben werden konnte und somit die aufwendige Zulassungsprozedur einer Neueröffnung vermieden wurde, zeigt, dass Mädchenschulen als Unternehmen gesehen wurden, deren Weiterverkauf immer eine Option war. Dies lässt sich auch an privaten Musikschulen beobachten.

Das zentrale Gesetz für private Bildungseinrichtungen in Sachsen war das Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3. April 1880.²⁸⁰ Es bestand aus neun Paragraphen, die grundlegende Rahmenbedingungen festlegten, und bezog sich „auf alle gewerblichen Lehranstalten, soweit sie nicht Staatsanstalten sind, einschließlich der landwirthschaftlichen Schulen, der Handelsschulen und der Lehranstalten für Musik, Malerei und ähnliche Unterrichtsgegenstände“.²⁸¹ Wann von einer ‚Schule‘ gesprochen wird, definierte das Gesetz ex negativo: „Privatunterricht in gewerblichen Fächern, insofern derselbe nur von einzelnen Personen mit oder ohne Mitwirkung von Familienmitgliedern, unter Ausschluss anderer Lehrkräfte, erteilt wird, fällt nicht unter das Gesetz.“²⁸² Auch bezüglich einer innerbehördlichen Nachfrage im Jahr 1904, ob zwei Dresdner Musikschulen – das Musikinstitut von Margarethe von Strombeck und das Musikinstitut von Karl Schubert – als gewerbliche Schulen galten, entschied das Ministerium, dass Margarethe von Strombecks Schule wegen

²⁷⁶ Vgl. Ernst Holthöfer, „Die Geschlechtsvormundschaft. Ein Überblick von der Antike bis ins 19. Jahrhundert“, in: Ute Gerhard (Hrsg.), *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München 1997, S. 390–451, hier S. 441.

²⁷⁷ Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb*, S. 68.

²⁷⁸ Vgl. Glaser, „Lehrerinnen als Unternehmerinnen“, S. 180.

²⁷⁹ Anonymer Artikel (vermutlich aus der Redaktion), „Über Privatschulen und Privatunterricht“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 6(1889), S. 169–171, hier S. 170.

²⁸⁰ Der Gesetzestext aus dem *Gesetzes- und Verordnungsblatt für das Königreich Sachsen*, Dresden 1880, S. 50–52 ist abgedruckt in: Andreas Reichel, *Die sächsische Schulreform in der Weimarer Republik. Teil 2: Dokumentation*, Dissertation TU Dresden 2014, S. 46f. Ich zitiere die Seitenzahlen im Folgenden daraus.

²⁸¹ § 1(1) Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3. April 1880, S. 46.

²⁸² § 1(2) Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3. April 1880, S. 46.

ihrer angestellten Lehrkräfte eine gewerbliche Schule sei. Karl Schuberts Musikschule dagegen zähle nicht als gewerbliche Schule, da er allein unterrichte. In Zukunft durfte er daher nicht mehr den Namen Musik-Institut führen.²⁸³

Dem Ministerium des Inneren oblag die Oberaufsicht, die unmittelbare Aufsicht führten jedoch der Stadtrat oder die Amtshauptmannschaft (Kreisverwaltung). Ebenso erteilte oder entzog das Ministerium des Inneren auf Empfehlung der untergeordneten Aufsichtsbehörden die Genehmigungen zur Eröffnung einer gewerblichen Schule.²⁸⁴ Von Bedeutung ist, dass für eine Genehmigung und erfolgreiche turnusmäßige Revisionen in der Schule neben der persönlichen Unbescholtenheit der AntragstellerInnen die Einreichung und Einhaltung eines Lehrplanes betont wurde.²⁸⁵ Es wurden zwar Lehramtsprüfungen für die SchulleiterInnen von „Anstalten von größerem Umfang oder von besonderer Bedeutung“²⁸⁶ verlangt, im gleichen Abschnitt wurden LehrerInnen unter anderem für Künste, die hier interessanterweise zu den „technischen Fächern“²⁸⁷ zählten, von dieser Auflage ausgenommen. Ein Kriterium zur Genehmigung war darüber hinaus die wirtschaftliche Situation der zukünftigen UnternehmerInnen.²⁸⁸ Zur Kontrolle über die gewerblichen Schulen mussten Statuten, Lehrpläne und Jahresberichte mit Angaben über Unterrichtsstunden sowie ein LehrerInnen- und SchülerInnenverzeichnis beim Ministerium des Inneren eingereicht werden.²⁸⁹ Dieser Bestimmung verdankt sich der Aktenbestand „Musikschulen“ mit 86 Einzelakten in einer Zeitspanne von 1851 bis 1938, der sich im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden befindet.²⁹⁰

Diese Akten beginnen meist mit der Korrespondenz zum Antrag, eine Musikschule eröffnen zu wollen. Aus den dort gemachten Angaben erfahren wir im Vergleich zu den jährlichen Schulberichten mehr über die persönliche Situation der AntragstellerInnen sowie über die pädagogische Konzeption und die Rahmenbedingungen des Unterrichts (Räumlichkeiten, Honorare, Vertragliches).²⁹¹ Meistens war die Genehmigung zur Eröffnung einer Musikschule problemlos möglich, sofern alle geforderten Unterlagen eingereicht wurden. In einigen Fällen wurde sie jedoch vorerst verwehrt, zum Beispiel wegen unklarer Gerüchte um eine Person,²⁹² die einer Leitungsposition laut dem Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3. April 1880 entgegenstanden: „Die Genehmigung ist zu erteilen: [...] c) wenn gegen dessen Würdigkeit und Zuverlässigkeit gegründete Bedenken nicht vor-

²⁸³ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, Fo. 2–4.

²⁸⁴ § 3 Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3. April 1880, S. 46.

²⁸⁵ §§ 3 und 4, 1(1) Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3. April 1880.

²⁸⁶ § 5(2) Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3. April 1880, S. 47.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ § 3 Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3. April 1880, S. 46: „wenn der Unternehmer ausreichende Mittel zur Errichtung und zum Betriebe der Anstalt besitzt“.

²⁸⁹ §§ 5 und 6 Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3. April 1880, S. 47.

²⁹⁰ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Bestand 11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts, 05.09.01.05 Musikschulen. Zu einigen Musikschulen existieren mehrere Einzelakten, zum Beispiel wenn es sich um Filialen handelte.

²⁹¹ Die Auswertung dieser Informationen befindet sich in Kapitel II.2.

²⁹² Es handelte sich um Emma Zierold, die sich von ihrem Mann scheiden ließ, mit dem sie eine gemeinsame Musikschule geführt hatte. Im Dezember 1911 wollte sie eine eigene Musikschule gründen, was erst nach einer klärenden Rücksprache zu den Lebensumständen und der Einholung eines Gutachtens (leider nicht erhalten) genehmigt wurde. Die Genehmigung erhielt sie schließlich nach zwei Monaten, im Februar 1912. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 1–7.

liegen.“ In einem weiteren Fall hatte die Behörde keine fachlichen oder menschlichen Bedenken, sondern hielt die Musikschule für zu klein: „Zu erwägen wäre nur, ob es zweckmäßig und ratsam ist, derartige Zwergschule zu genehmigen“.²⁹³ Auch in diesem Fall wurde die Genehmigung aber schließlich kurz darauf erteilt.

2.2.2 *Wirtschaftlich*

Die Arbeit als Gesangs- oder Klavierlehrerin brachte vielen Frauen ein solides Auskommen, vor allem wenn sie nur für sich allein verantwortlich waren. Aus teilweise beiläufigen Bemerkungen in Briefen oder anderen Quellen liest man jedoch häufig eine finanziell angespannte Situation heraus, wenn mit dem Einkommen weitere Personen zu ernähren waren. Dies war etwa der Fall bei Mina Tobler (1880–1967), welche als ledige Klavierlehrerin in Heidelberg auch die Frau ihres verstorbenen Bruders samt deren Kinder mitversorgte. Der Soziologe Max Weber, dessen Geliebte Mina Tobler einst gewesen war und mit dem sie nach dem Ende ihrer romantischen Beziehung weiterhin eng befreundet blieb, schrieb ihr 1920:

„Ganz traurig macht uns die Bemerkung über die Schwägerin. Was kann da nur sein? Doch wohl Unterernährung? Und dann ist die Lage halt recht schwer. Zumal pekuniär. Mein armes Kind, was für Verluste und Lasten legt das Schicksal auf Deine schönen starken Schultern!“²⁹⁴

Der Hinweis auf die Verantwortung für weitere Personen und die durch fehlendes Geld herbeigeführte „Unterernährung“ zeigt eine belastende finanzielle Situation. Mina Tobler war eine Privatmusiklehrerin ohne eigene Musikschule. Diese Musiklehrerinnen waren sehr stark von ihren einzelnen Schülerinnen und Schülern abhängig und litten zum Teil unter prekären Verhältnissen. Wenn etwa das Honorar bei Nichterscheinen, Krankheit oder Abwesenheit des Schülers oder der Schülerin ausblieb, gerieten viele in finanzielle Engpässe. Diese Situation verschärfte sich noch durch die hohe Konkurrenz an PrivatlehrerInnen. Allerseits wurde die Lage der PrivatlehrerInnen beklagt.²⁹⁵ Die finanzielle Situation von angestellten Musiklehrerinnen und von Musikschulleiterinnen war demgegenüber abgesicherter. Ohne auf die Anstellungsmodalitäten vorzugreifen, auf die ich später ausführlicher eingehe, lässt sich an dieser Stelle kurz zusammenfassen, dass anhand der Gewerbeakten zu Musikschulen zwar eine hohe Fluktuation an Lehrkräften zu beobachten war, andererseits aber auch häufig über eine lange Zeit Angestelltenverhältnisse bestanden. Diese Musiklehrerinnen und -lehrer konnten sich auf ein regelmäßiges Einkommen sowie eine bessere Absicherung im Krankheitsfall und in den Schulferien verlassen, außerdem fielen natürlich die mühsame Akquise neuer Schülerinnen und Schüler sowie die wirtschaftlichen Risiken auf die Leiterin der Musikschule zurück.

²⁹³ Es handelte sich um die Musikschule von Alwina Bleisteiner. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 5v.

²⁹⁴ Brief von Max Weber an Mina Tobler, 3. März 1920, zit. nach: *Max Weber Gesamtausgabe*, II.10, S. 941f.

²⁹⁵ Weiter gehe ich darauf in Kapitel III.3 ein.

Bezüglich der wirtschaftlichen Seite des Berufs schrieb beispielsweise Eliza Ichenhaeuser in ihrem *Praktischen Ratgeber für erwerbsuchende Frauen*,²⁹⁶ dass die Unterrichtshonorare zwar weit auseinanderliegen könnten, „sicher aber ist, daß [...] man als gute Musiklehrerin immerhin darauf rechnen kann, das zum Leben Notwendige zu verdienen“.²⁹⁷ Auf dieser Basis scheint es nachvollziehbar, wie es zu der Masse an Musikpädagoginnen kam, von der in allen Publikationen zum Thema häufig mit kritischem Tonfall die Rede ist.²⁹⁸ Merkwürdigerweise spielte die Selbständigkeit und Musikschulgründung in Ichenhaeusers Darstellung des Berufs keine Rolle, während die Autorin bei anderen Berufen häufig über Möglichkeiten der Unternehmensgründung schrieb (z.B. als Buchhändlerin, Caféinhaberin, Wäschereibesitzerin, Kindergartengründerin). Ich vermute, dass Ichenhaeuser ganz selbstverständlich von der Selbständigkeit einer Musikpädagogin ausging, denn sie nannte direkt Beispiele für die Höhe von Unterrichtshonoraren und erwähnte nur nebenbei: „Es giebt ferner feste Stellungen an Privat- und auch an städtischen und staatlichen Konservatorien“.²⁹⁹ Das bedeutet, eine Anstellung als Musiklehrerin war nicht die übliche Form, sondern nur eine „fernere“ Variante. Dennoch bleibt die Frage offen, wieso von Frauen geleitete Musikschulen von ihr nicht explizit erwähnt werden. Widersprüchlich dazu ist auch der Anhang zum Abschnitt „die Tonkünstlerin“: Dort empfahl Ichenhaeuser 42 „Lehranstalten“, die für den professionellen Musikerberuf ausbildeten. Sehr aussagekräftig ist die Zusammensetzung: Unter den 42 Lehranstalten sind 15 städtische oder staatliche Konservatorien, 21 von Männern geleitete oder ohne namentlich genannte Leitungsperson und 6 von Frauen geleitete Institute.

„Berlin: [...] **Gesangschule** von Fr. von Schultzen-Asten, Blumeshof 12III – **Gesangschule** von Elisabeth Feininger, Stimmbildnerin, Potsdamerstr. 29III – **Gesangschule** von Amalie Joachim, Nürnbergerstraße 64 – **Gesangschule** von Helene Jordan, Lehrerin an der Königl. Hochschule, Winterfeldstraße 35 [...]

Steglitz: **Höhere Schule für Klavierspiel** von Margarethe Gruenstein, Albrechtstraße 118, Honorar 10–36 M monatlich [...]

Wolfenbüttel: **Pädagogium für Musik** von Betty Reinecke, 15–45 M vierteljährlich“.³⁰⁰

Daraus ergibt sich laut Ichenhaeusers Angaben für das Ende der 1890er Jahre ein Marktanteil der Musikpädagoginnen von über 13 Prozent im Bereich professioneller Ausbildung. Ichenhaeuser schien Privatmusiklehrerinnen und Musikschulinhaberinnen nicht zu unterscheiden. Noch dazu stimmen die von ihr genannten Musikpädagoginnen nicht mit denen überein, die Anna Morsch oder Lina Morgenstern in ihren Lexika auflisteten, was die Zahl bekannter Musikschulleiterinnen noch vergrößert.

²⁹⁶ Eliza Ichenhaeuser (1869–1932) war eine deutsche Publizistin, sie veröffentlichte mehrere Bücher zur Frauenbewegung und Erwerbstätigkeit von Frauen. Eliza Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen. Praktischer Ratgeber für erwerbsuchende Frauen in allen Angelegenheiten der Vorbildung, der Anstellung und der sozialen Selbständigkeit*, Berlin 1897.

²⁹⁷ Ebd., S. 142.

²⁹⁸ Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, S. 142: „Dasselbe Massenangebot herrscht auch in Bezug auf Musiklehrerinnen, aber hier giebt es so viele unfähige Elemente“.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Eliza Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, S. 143f. Hervorhebung von mir.

Für die Gründung einer Musikschule mussten im Zuge des Antragsgesuchs die notwendigen finanziellen Mittel nachgewiesen werden. Es scheint keinen festgesetzten Minimalbetrag gegeben zu haben, doch die in den Gewerbeakten dokumentierten Summen betrugen, sofern sie genannt werden, immer mehrere tausend Mark. Eine Summe von 3000 Mark wurde von Carl Wilfferodt genannt, der zusammen mit seiner Schwester Elisabeth Wilfferodt in Leipzig 1904 eine Musikschule gründete. Den Betrag hatte ihm laut eigener Auskunft seine Mutter für den Musikschulbetrieb zur Verfügung gestellt. Diese Musikschule war in drei Räumen der Privatwohnung der Familie untergebracht und besaß einen Flügel und ein Pianino.³⁰¹ Elise Kleinod gab 1893 im Rahmen ihres Gesuchs zur Eröffnung einer Musikschule in Leipzig (bzw. zur nachträglichen Genehmigung einer bereits betriebenen Musikschule)³⁰² an, eine väterliche Erbschaft von 6500 Mark zu besitzen.³⁰³ Zum Zeitpunkt dieser Korrespondenz hatte die Musikschule neben der Inhaberin, die auch unterrichtete, zwei weitere Lehrerinnen für Klavier, Gesang und Musiktheorie sowie einen Lehrer für Violine und einen für Cello angestellt. Es besuchten rund 60 Schülerinnen und Schüler den Unterricht, damit war die Musikschule zu den mittelgroßen zu zählen. Eventuell erklärt sich dadurch die Differenz zum Startkapital von Carl Wilfferodt, dessen Musikschule mit insgesamt 4 Lehrkräften und 30–40 Schülerinnen und Schülern kleiner war.

Zum Kapital gehörten selbstverständlich auch die Instrumente, in den meisten Fällen Flügel und Klavier, manchmal auch Geigen und eine mehr oder weniger umfangreiche Notenbibliothek.³⁰⁴ Auch Immobilienbesitz oder die Nutzungsmöglichkeit zum Beispiel des Elternhauses wurden mit angerechnet, wie bei Helene Brettholz und Helene Windinge in einem Vorort von Dresden: Sie begannen ihre Musikschule im Haus, das der Mutter von Helene Brettholz gehörte und in dem diese auch ein Pensionat führte, und expandierten im Laufe der Jahre mit zwei Filialen in Dresden und einem Nachbarort. Hier wird bei der Genehmigung betont, dass die Räumlichkeiten und die Ausstattung im mütterlichen Haus großzügig seien: fünf Unterrichtszimmer von 12 bis 30 Quadratmeter mit drei Klavieren und einem Flügel. Besonderen Wert legte die Amtshauptmannschaft auf die Tatsache, dass die beiden Musikpädagoginnen „ausreichende Mittel zum Betrieb der Anstalt“ besäßen, wozu auch die Musikinstrumente, die Eigentum seien, gezählt wurden.³⁰⁵

Neben der Neugründung einer Musikschule gab es natürlich auch die Möglichkeit, eine existierende Musikschule zu kaufen. Auf diese Weise wurde Jenny Meyer für sechs Jahre (bis zu ihrem Tod 1894) Leiterin des Stern'schen Konservatorium in Berlin. Leider ist nicht bekannt, wie hoch der Kaufpreis 1888 war, dass jedoch ein Verkauf stattgefunden hatte, war kein Grund zur Geheimhaltung. In vielen zeitgenössischen Quellen³⁰⁶ finden sich Erwähnungen dieses Erwerbs, so schrieb zum Beispiel Jenny Meyer selbst in einem Brief: „Sie werden vielleicht gehört haben, daß ich das Stern'sche Conservatorium käuflich erworben

³⁰¹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18222, Fo. 3.

³⁰² Ebd., Akte 18210, Fo. 5: Ein Rechtsanwalt ersuchte im Namen von Elise Kleinod das Ministerium darum, die Musikschule während des laufenden Gesuchsverfahrens weiter betreiben zu dürfen.

³⁰³ Ebd., Fo. 7r.

³⁰⁴ Elise Kleinod gab zum Beispiel die Größe ihrer Notenbibliothek mit 250 Bänden an. Vgl. ebd., Akte 18211, unfoliert.

³⁰⁵ Vgl. ebd., Akte 18242, Fo. 11f.

³⁰⁶ Vgl. Heymann-Wentzel, *Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin*, S. 190–192.

habe, und die Direction desselben am 1. Oktober übernehme, das ist meine Vermählung, ich hoffe, mit Gottes Hilfe auch recht glücklich zu sein!“³⁰⁷

Auch in anderen Bereich nutzten Frauen die Möglichkeit zur Gründung eines eigenen Unternehmens, Eliza Ichenhaeuser nennt beispielsweise in ihrem Ratgeber die Möglichkeit, mit einem Startkapital von 3000 bis 5000 Mark eine Leihbibliothek anzulegen.³⁰⁸ Auf die zahlreichen Mädchenpensionate, die Frauen gründeten und leiteten, wurde weiter oben bereits hingewiesen. Es muss also zur Zeit des Kaiserreiches in den deutschen Ländern eine Vielzahl von kleineren, von Frauen gegründeten Unternehmen existiert haben.

2.3 Übergangslösung oder Lebensentwurf

Der Beruf der Privatmusiklehrerin oder Musikschulleiterin war nicht für alle die ursprünglich angestrebte Tätigkeit,³⁰⁹ wofür jemand am Konservatorium studierte, sondern wurde teilweise eher als Übergangslösung, Berufseinstieg oder Zusatzverdienst betrieben. Anders als bei ihren männlichen Studienkollegen war das Berufsfeld für Musikerinnen von vornherein enger gesteckt; typische Musikerlaufbahnen, die für Frauen teilweise gar nicht oder nicht ohne erhebliche Kämpfe offenstanden,³¹⁰ waren etwa Kapellmeister, Orchestermusiker, Gymnasiallehrer, Kirchenmusiker oder Komponist. Für den Großteil der jungen Musikerinnen, die mit Anfang 20 ihr Musikstudium abschlossen, begann das Berufsleben deshalb als Privatmusiklehrerin. Für manche endete die Phase selbständiger Erwerbsarbeit mit einer Heirat, andere schafften den erhofften Sprung auf die Konzertbühnen als Solistin. Für viele aktive Musikpädagoginnen bildete das Unterrichten die wirtschaftliche Basis, auf der im Laufe des Lebens weiteres Engagement – publizistisch, politisch, sozial – entstehen konnte. Zeugnisse von sehr unterschiedlichen Lebensläufen in der Pädagogik sollen hier als Panorama gezeigt werden. Der Blickwinkel richtet sich nicht ausschließlich auf die musikalische Pädagogik, da aufschlussreiche Parallelen auch in angrenzenden pädagogischen Gebieten wie Mädchenschulen und Mädchenpensionaten zu finden sind, was die Erkenntnisse zur Musikpädagogik durch fundiertere Quellenlage untermauert. Dass sich damals Frauen unternehmerisch selbständig machten, war keine Spezialität der Musikpädagogik. Die gesamte Bildungsbranche war mit Schulen und Pensionaten ein lukratives Betätigungsfeld für Unternehmerinnen,³¹¹ aber auch sämtliche andere Wirtschaftszweige kannten

³⁰⁷ Jenny Meyer an Fräulein Merbot am 13. Mai 1888, zit. nach: Heymann-Wentzel, *Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin*, S. 191.

³⁰⁸ Eliza Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, S. 22: „[...] auch als Besitzerin einer Leihbibliothek ist die Frau bei uns öfter anzutreffen.“

³⁰⁹ Dennoch war den Studentinnen, den Lehrenden und den Familien bewusst, dass für die meisten der Weg in die Musikpädagogik führen wird. Ausführlich gehe ich darauf nochmals in Kapitel III.2.2 (Studium an einem öffentlichen Konservatorium) ein.

³¹⁰ Über dieses Thema hat Eva Rieger als eine der ersten Musikwissenschaftlerinnen geschrieben: Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik*, *Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt a.M. 1981; vgl. zum Überblick: Mackensen u.a., Art. „Musik als Beruf“, in: *Lexikon Musik und Gender*.

³¹¹ Vgl. dazu den Artikel von Edith Glaser: „Lehrerinnen als Unternehmerinnen“.

Frauen als Unternehmerinnen, wenn auch ihr Anteil niedrigen einstelligen Prozentzahlen entsprach.³¹²

So gut wie alle privaten und unabhängigen Mädchenpensionate standen unter der Leitung von (meist) unverheirateten Frauen.³¹³ Die Leiterinnen von Mädchenschulen waren Witwen oder Töchter aus den höheren Ständen, denen zum Beispiel Beamte, Offiziere und Gymnasiallehrer angehörten.³¹⁴ Nicht nur für Schul- oder Pensionatsleiterinnen, sondern für den gesamten Berufsstand der Lehrerinnen lässt sich laut Elke Kleinau feststellen, dass in vielen Biographien der frühe Tod des Vaters oder beider Elternteile eine Rolle spielte. In Bewerbungsschreiben, die Kleinau untersucht hat, weisen die Lehrerinnen von sich aus darauf hin, als Halbwaise oder Waise, teilweise als Adoptivkind aufgewachsen zu sein.³¹⁵ Das erhärtet ihrer Meinung nach die These von James C. Albisetti, dass der frühe Tod des Vaters oder anderweitige finanzielle Bedrängnis der bürgerlichen, aber besitzlosen Familie häufig ein Grund für die Berufsausbildung von jungen Frauen waren.³¹⁶

Teilweise existierten jedoch auch Pensionate im Verbund mit Schulen und in diesen Konstellationen trug häufig ein Ehepaar die geteilte Verantwortung: Der Mann war Lehrer und Schulleiter, die Frau leitete das angegliederte Pensionat. Ein Beispiel dafür ist die 1850 gegründete Hamburger Hochschule für das weibliche Geschlecht.³¹⁷ Der erste Rektor war der Pädagoge Karl Fröbel,³¹⁸ seine Frau Johanna wurde, wie Elke Kleinau berichtet, „zur Leiterin der angeschlossenen Pension ernannt. Mit dieser Aufgabe wurde sie zunächst als unentgeltlich mitarbeitende Ehefrau betraut.“³¹⁹ Ein Jahr darauf setzte sie allerdings durch, auch einen Arbeitsvertrag und ein Gehalt zu bekommen, welches in ihrem Fall beachtliche 300 Courantmark waren – das entspricht circa 360 Talern und damit etwa einem niedrigen Jahreseinkommen eines Kleinbürgerhaushalts von Handwerkern oder einfachen Volksschullehrern.³²⁰ Dieser Forderung war ihre Beschwerde über ihre einjährige unentgeltliche

³¹² Barth-Scalmani, Gunda und Margret Friedrich: „Frauen auf der Wiener Weltausstellung von 1873. Ein Blick auf die Bühne und hinter die Kulissen“, in: *Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Brigitte Mazohl-Wollnig, Wien u.a. 1995, S. 175–232, hier S. 181–184.

³¹³ Vgl. Jens Riederer, *Mädchenpensionate. Töchterheime. Frauenschulen. Wege weiblicher Bildung in Weimar 1850–1950* (= Ausstellungskatalog Stadtmuseum Weimar), Weimar 2010, S. 7.

³¹⁴ Vgl. Küpper: „Die höheren Mädchenschulen“, S. 186.

³¹⁵ Kleinau, *Bildung und Geschlecht*, S. 213f.

³¹⁶ Ebd., S. 213. Kleinau bezieht sich auf James C. Albisetti: „Could separate be equal? Helene Lange and Women's Education in Imperial Germany“, in: *History of Education Quarterly*, 22 (1982), S. 301–317. Ein jüngerer Aufsatz von Albisetti zu dieser Thematik: „Professionalisierung von Frauen im Lehrberuf“, in: Kleinau und Opitz (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Band 2, S. 188–200.

³¹⁷ Der Titel Hochschule für diese Institution war schon damals und ist auch heute irreführend: In der Tat handelte es sich um eine weiterführende Töchterschule, an der wie an einer Universität freie Fächerwahl herrschte. Die Frauen wurden aufgrund der Fröbel'schen Prägung des Trägervereins der Hochschule vor allem im Hinblick auf die Arbeit als Kindergärtnerinnen unterrichtet. Zeitgenossen und -genossinnen zeigten sich enttäuscht über das niedrige Niveau dieser Frauenhochschule. Vgl. Kleinau, *Bildung und Geschlecht*, S. 72.

³¹⁸ Karl Fröbel (1807–1894) war ein Neffe des Kindergartengründers Friedrich Fröbel und hatte in Jena Philosophie studiert. Er und sein Onkel arbeiteten trotz gleicher Profession und einer vorübergehend gleichzeitigen Tätigkeit in Hamburg nicht zusammen, da Friedrich Fröbel sich mit seinem Neffen überworfen hatte. Vgl. ebd., S. 68f.

³¹⁹ Ebd., S. 73.

³²⁰ Rolf Engelsing: „Lebenshaltungen und Lebenshaltungskosten im 18. und 19. Jahrhundert in den Hansestädten Bremen und Hamburg“, Cambridge 2008, online unter: <https://doi.org/10.1017/S0020859000003023>, Zugriff am 15.10.2020.

Arbeit und ihre eingebrachten privaten Mittel („mein Silber u. meine Wäsche“) vorangegangen, wie der Arbeitsvertrag dokumentiert.³²¹

Auch bei Musikschulen findet man Ehepaare, die gemeinschaftlich ihr Institut leiteten, zum Beispiel Emma und Karl Zierold in Dresden. Die Ehe wird allerdings geschieden und Emma Zierold eröffnete 1911 eine eigene Musikschule.³²² Auch Adscharys Musikschule in Leipzig leiteten Johannes und Alwina Bleisteiner als Klavier- und GesangspädagogInnen zusammen. Nach dem Tod ihres Mannes führte Alwina Bleisteiner mit einem angestellten Musiklehrer die sehr kleine Musikschule weiter.³²³ Die übliche Variante war jedoch eine ledige Frau als Leiterin einer privaten oder städtischen Bildungseinrichtung.

2.3.1 Wieso blieben junge Frauen ledig?

„Das schrecklichste Wort, das härteste Loos, in den Augen eines jungen Mädchens unserer Tage, ist das Unverheirathetbleiben“, befand Elise Polko 1877 in ihrem Bestseller *Unsere Pilgerfahrt von der Kinderstube bis zum eignen Herd*.³²⁴ Und damit befindet man sich mitten im von circa 1860 bis nach 1900 virulenten Diskurs um die ‚Frauenfrage‘.³²⁵ Catherine L. Dollard hat die Statistiken überprüft und kommt zu dem Schluss, dass ein tatsächlicher Frauenüberschuss, um den die Diskussion zur Frauenfrage kreiste, in der deutschen Gesellschaft nicht existiert habe. Sie spricht von einem eingebildeten Phänomen, das jedoch eine tiefe kulturelle Bedeutung zum Ausdruck gebracht habe.³²⁶

Die wenigsten ledigen Frauen entschieden sich laut Bärbel Kuhn „an der Schwelle zum Erwachsenwerden bewusst für ein Leben jenseits der Ehe- und Familiennorm“. ³²⁷ Doch auch diese bewussten Entscheidungen gab es, wie beispielsweise bei der baltendeutschen Sängerin und Gesangspädagogin Monika Hunnius.³²⁸ Zuerst setzte sie für sich aus Leidenschaft eine musikalische Ausbildung durch, dann fehlte ein passender Heiratskandidat und schließlich fühlte sie sich als Halbweise dazu verpflichtet, ihre Mutter und die Geschwister finanziell zu unterstützen. Wie Bärbel Kuhn zusammenfasst: „Nicht um sich ganz der Kunst zu verschreiben, verzichtete sie auf die Ehe, sondern weil ihre Ehewünsche unerfüllbar waren, machte sie die Kunst zu ihrem Lebensinhalt.“³²⁹ Und damit, so Anja Wilhelmi in ihrer Studie über Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum, „strebte

³²¹ Kleinau, *Bildung und Geschlecht*, S. 73.

³²² Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168.

³²³ Vgl. ebd., Akte 18203.

³²⁴ Elise Polko, *Unsere Pilgerfahrt von der Kinderstube bis zum eignen Herd*, Leipzig 1877, S. 138.

³²⁵ Die ‚Frauenfrage‘ war interessanterweise kein europäisches Phänomen, sondern laut Catherine L. Dollard ein typisch deutsches ‚Problem‘: „The surplus woman debate was uniquely German. Certainly, debates about the role of bourgeois single women took place in other national settings. But the politics, laws, and culture of the *Kaiserreich* provided an exceptional context for interest in and engagement with the contours of female marital status“, in: Catherine L. Dollard, *The Surplus Women*, S. 6.

³²⁶ Ebd., S. 87f.: „Simple analyses of sex ratio and marriage rates demonstrate that no significant or new surplus of women existed in Imperial Germany. [...] The female surplus was a demographic imaginary, but it was one that held deep cultural meaning.“

³²⁷ Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 108.

³²⁸ In zwei Studien wird über die Musikerin berichtet: Anja Wilhelmi, *Lebenswelten von Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum (1800–1939). Eine Untersuchung anhand von Autobiografien*, Wiesbaden 2008, S. 272ff. und Kuhn, *Familienstand: ledig*, an mehreren Stellen, hier S. 268.

³²⁹ Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 268.

[Hunnius] mit ihrem Beruf gezielt ihre finanzielle Selbstständigkeit an“.³³⁰ Es waren für Frauen zwar neue Möglichkeiten der Lebensplanung vorhanden, vor allem hinsichtlich erweiterter Bildungswege, aber der Umgang damit war noch zu wenig erprobt, die Aussicht auf gesellschaftliches Außenseitertum war beängstigend und trotz emanzipatorischer Publikationen sprach sich die gesellschaftliche Meinung deutlich für einen traditionellen Lebensweg aus. Die jungen Frauen befürchteten daher gesellschaftliche oder familiäre Sanktionen bei absichtlich normabweichenden Wünschen oder Entscheidungen.

Dennoch kann man feststellen, dass emanzipatorische Gedanken, vor allem die moderat formulierten, auf fruchtbaren Boden fielen. In der Zeitschrift *Das Kränzchen*, welche von 1898 bis 1934 wöchentlich erschien und mit dem Untertitel *Illustrierte Mädchen-Zeitung* Zeitvertreib und Information offerierte, finden sich in vielen Ausgaben Kurzbiographien von Frauen, die offensichtlich als Vorbilder und Inspiration dienen sollten – zumindest sind die Biografien überaus positiv geschrieben. Überdurchschnittlich oft werden hier unverheiratete Frauen porträtiert, ohne explizit auf diesen Umstand zu verweisen. Ein erzählenswerter Lebenslauf ging häufig, nicht immer, mit Ehelosigkeit einher. Dazu zählen neben interessanten (adeligen) Frauen³³¹ auch Frauen, die ein Studium absolviert haben³³² und sogar die „mazedonischen Amazonen“,³³³ also Freiheitskämpferinnen.

Insgesamt, so analysiert Bärbel Kuhn, sei ein deutlicher Rollenkonflikt bei jungen Mädchen in den 1880/1900er Jahren bemerkbar gewesen.³³⁴ Junge Frauen konnten unverheiratet bleiben, einen Beruf ausüben und galten teilweise als leuchtende Beispiele für emanzipatorischen Fortschritt. Viele junge Frauen begaben sich in ihrer Adoleszenz auf den Weg in Richtung Berufstätigkeit. Wenn dann allerdings ein Heiratskandidat Interesse bekundete, empfanden viele Frauen und wohl besonders ihre Familien diese Schicksalswendung als ‚Erlösung‘. Ein zeitgenössischer Kommentator begründete 1912 die Frage „Warum die glücklichen Ehen seltener werden“ mit der Emanzipationsbewegung der vergangenen Jahrzehnte, welche wiederum Konsequenz von allgemeinen wirtschaftlichen Veränderungen war und weshalb er daher die Situation nur als tragisch bezeichnen könne – hier also nimmt, genau wie bei der oben beschriebenen ‚Erlösung‘, seiner Ansicht nach das Schicksal den maßgeblichen Einfluß auf ein Frauenleben:

„Weil aus wirtschaftlichen Gründen viele Frauen nicht geheiratet werden können, ist die Frauenbewegung entstanden. Weil die Frauenbewegung entstanden ist, können

³³⁰ Wilhelm, *Lebenswelten von Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum*, S. 272.

³³¹ Zum Beispiel „Carmen Sylva. Eine dichtende Königin und eine königliche Dichterin!“, in: *Das Kränzchen* 16,20(1903), S. 319; „Florence Nightingale“, in: *Das Kränzchen* 16,22(1903), S. 351; „Mrs. Merwood. Stationsvorsteherin in Whippingham [...] Ziemlich einzig dürfte es sein, dass es einer Frau gelungen ist, einen sehr verantwortungsvollen Posten im Eisenbahnbetrieb gegen die männliche Konkurrenz zu behaupten“, in: *Das Kränzchen* 16,27(1903), S. 432.

³³² Zum Beispiel für den Jahrgang 1903: „Fräulein Doktor med.“ (= Grete Schüler, erste bayrische Ärztin), S. 31; „Doktor Elisabeth Gottheiner“ (= erste promovierte Staatswissenschaftlerin), S. 63; „Doktor med. Marie Heim-Vögtlin“ (= erste Frau, die Anfang der 1870er Jahre in der Schweiz in Medizin promovierte), S. 127.

³³³ Vgl. Kurzartikel „Mazedonische Amazonen“ mit einer Fotografie der „mazedonischen Freiheitskämpferin Jordanka Pankavitscharova“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,14(1903), S. 224. „Die energischen Züge dieser Dame lassen erkennen, daß mit ihr, wenn es gilt, die Wucht der Waffen zu erproben, nicht gut Kirschen essen ist.“

³³⁴ Vgl. Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 108.

viele Frauen aus psychologischen Gründen nicht geheiratet werden. Dieser Zirkel zeigt die ganze Tragik des Problems.“³³⁵

Der Autor argumentiert mit einer Verkettung unglücklicher Umstände und spricht damit die Frauen zwar frei von der Verantwortung für ihre eigene Situation, andererseits ist von Männern (die maßgeblich für die „wirtschaftlichen Gründe“ verantwortlich waren) hier auch nicht die Rede. Das ‚Problem‘, das im Titel mit „Warum die glücklichen Ehen seltener werden“ adressiert wird, betraf anscheinend nur Frauen oder ging laut diesem Kommentar eben doch von den Frauen aus, die seit dem Aufkommen der Frauenbewegung in einen problematischen Kreislauf verstrickt waren.³³⁶ Durch Verlobung und Heirat könne die Frau in dieser Logik der „Tragik“ von Emanzipation und Selbständigkeit entkommen. Beispielshaft veranschaulichen mag ein solches ‚Happy End‘ eine Fortsetzungsgeschichte von Henny Koch, die sich in einer wöchentlich erscheinenden Mädchenzeitung über ein halbes Jahr erstreckte. Die Leserin begleitet eine Halbwaive (Marie Luise), die als hübscher und begüterter Backfisch mit ihrer Mutter Helene bei ihrem reichen und großzügigen Bankiersonkel sorglose Kinder- und Jugendjahre verlebt. Nachdem der vermögende, aber eigentlich hochverschuldete Onkel plötzlich verstirbt, folgt ein rapider sozialer Abstieg. Marie Luise wohnt nun mit ihrer Mutter von einer kleinen Rente in einer engen Wohnung außerhalb der Stadt und verdient mühsam etwas Geld mit Malerei, worin sie in ihrer typischen Höheren-Töchter-Ausbildung am talentiertesten gewesen war. Je mehr sie sich am Arbeitsmarkt etabliert, desto zuversichtlicher wird sie für die Zukunft und beginnt, ein professionelles Verständnis ihres aus einem Hobby erwachsenen Berufes zu entwickeln. Hier könnte die Geschichte ein glückliches Ende finden. Aber im letzten Teil der Fortsetzungsgeschichte taucht ein langjähriger Freund der Familie, ein junger Arzt, auf und hält um Marie Luisens Hand an:

„Und über Frau Helenens Gesicht waren helle Freudentränen geflossen, denen sie nicht wehrte. Ihr Kind, Marie-Luise, sollte nicht allein sein, wenn sie, die Mutter, sie einmal verlassen mußte. Sie sollte mit ihren jungen schwachen Kräften nicht bloß auf sich gestellt sein im Kampf mit dem Leben. Es war also wirklich einer gekommen, der zu dem Kinde sagen wollte: ich will dich schirmen, dich schützen, ich will dir helfen, in Freud und Leid an deiner Seite stehen. [...] Und, Mammi, denk doch, auch malen darf ich und zeichnen. Ich brauche meine Kunst nicht aufzugeben. Er ist stolz darauf, Mammi, sagt er. Und – und – o Mammi, es wird himmlisch, himmlisch!“³³⁷

Diese Geschichte verarbeitet quasi alle typischen Bedingungen und Wendungen: Eine gut ausgebildete höhere Tochter verwaist (der Onkel war bereits Vatersersatz und stirbt nun) und greift auf ihre Mädchenerziehung als Grundlage für selbständigen Lebenserwerb zurück. Durch Tüchtigkeit und Talent kann sie sich am Arbeitsmarkt etablieren und für sich

³³⁵ Oskar A.H. Schmitz: „Warum die glücklichen Ehen seltener werden“, in: *Über Land und Meer* 38(1912), S. 388, zit. nach: Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 62f.

³³⁶ Vgl. hierzu auch die Dissertation von Christine Fornhoff-Petrowski: *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikultur* (Universität Oldenburg 2020).

³³⁷ Henny Koch, „Irrwisch“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,26(1903), S. 402 und 404. In der folgenden Ausgabe von *Das Kränzchen* beginnt die nächste, monatelange Fortsetzungsgeschichte, diesmal über junge Frauen, die Schriftstellerinnen werden wollen (beide werden am Ende auch heiraten). Bertha Clément, „Lebensziele“, ab *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,27(1903), S. 417.

und ihre Mutter sorgen, erreicht aber bei weitem nicht den früheren Lebensstandard. Aus dieser Lage werden Mutter und Tochter durch den Heiratsantrag eines gut ausgebildeten Bürgersohns erlöst, der auf die künstlerischen Fähigkeiten seiner Verlobten sogar „stolz“ ist – worin sich wieder die Bedeutung ästhetischer Bildung auf dem Heiratsmarkt zeigt. Die immense Erleichterung der Mutter zeigt die große Unsicherheit darüber, ob Frauen sich tatsächlich ein Leben lang als Ledige selbst erhalten können.

Die in dieser Geschichte angesprochene Zwangslage lässt sich aus vielen Quellen herauslesen, wie auch Bärbel Kuhn in ihrer Studie über unverheiratete Männer und Frauen zusammenfassend schreibt: „Für viele der unverheirateten Frauen, die für ihren Lebensunterhalt selbst sorgen mußten, galt in der Tat, daß sie aus einer nicht freiwillig gewählten Situation versuchten, das Beste zu machen.“³³⁸ Von einer „in so vielen Fällen notwendigen Selbständigkeit“ der „weiblichen Jugend“³³⁹ spricht auch die Mädchenzeitschrift *Das Kränzchen* im Jahr 1903. Wenn es sich um die bereits real gewordene Tatsache von unverheirateten Frauen in Erwerbsarbeit handelte, wurden diese Frauen von der Gesellschaft unterstützt – zumindest vom weiblichen Teil der Gesellschaft, der im Allgemeinen für Wohltätigkeit zuständig war. Dies geschah zum Beispiel durch „Erholungsheime“ für einzelne Berufsstände. In der Beschreibung der „Heimstätten für Erholungszwecke“ klingt ein bemitleidender Tonfall mit:

„Überall in den größeren Städten, wo die Frauen der besseren Stände bemüht sind, ihren ärmeren Mitschwestern, die auf den Erwerb des Lebensunterhaltes angewiesen sind, zu helfen und sie nach Kräften zu unterstützen, hat man in den letzten Jahren auch Heimstätten für Erholungszwecke gegründet. [...] Durch die Einsamkeit werden [besonders für allein lebende Frauen] gerade die Erholungsstunden der stillen Abende zu Stunden schmerzlicher Sehnsucht nach dem Elternhause.“³⁴⁰

Kommen wir zurück zur Ausgangsfrage, warum Frauen im Untersuchungszeitraum nicht heirateten. Ein beliebtes Diskussionsfeld der Frauenbewegung, aber auch von Frauen, die sich dieser Bewegung gar nicht zurechneten, waren die unterschiedlichen Qualitäten von Ehebündnen. Bereits Louise Otto-Peters kritisierte Eheschließungen aus Konvenienz oder zur rein finanziellen Versorgung als für beide Beteiligte unwürdig – in solchen Fällen seien Ledigkeit und Berufstätigkeit vorzuziehen.³⁴¹ Auf diese Weise konnte auch vonseiten der bürgerlichen Frauenbewegung die Idealvorstellung aufrechterhalten werden, dass prinzipiell das Dasein als Ehefrau der beste und natürliche Beruf einer Frau sei. Das galt jedoch nur im Falle einer glücklichen, freiwilligen Liebesheirat und entband in allen anderen Fällen von der Bestimmung, idealerweise als Ehefrau zu leben. Daneben schienen für viele junge Frauen ihre zu hohen Ansprüche sowohl an einen Mann wie auch an die Ehe ein Hindernis gewesen zu sein, sodass sie es schließlich vorzogen, gar nicht zu heiraten, wenn sich der

³³⁸ Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 132.

³³⁹ Beide Zitate: „Im Erholungsheim“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,3(1903), S. 47f.

³⁴⁰ „Im Erholungsheim“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,3(1903), S. 47f. Die Zeitschrift nennt Erholungsheime „aller Art: für Lehrerinnen und Lernende aller Art, für Verkäuferinnen und Kontoristinnen, für Fabrik- und Hausarbeiterinnen“ (S. 47).

³⁴¹ Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb*, S. 22f.

Richtige tatsächlich nicht finden ließ. Im Allgemeinen wurde diese Situation als Schicksal oder Zufall gedeutet.

In verschiedenen historischen Studien über Frauen und Ledigkeit ist bereits festgestellt worden, dass in Autobiographien von ledigen, berufstätigen Frauen der eigene Beruf kontrastierend dem Beruf der Hausfrau und Mutter entgegengestellt worden sei.³⁴² Hier spielte, ebenso wie im traditionellen Rollenbild der Ehefrau und Mutter, die „Berufung zum Beruf“ eine legitimierende Rolle. Letztendlich schlossen diese diskursiv zugespitzten Pole (Erwerbstätigkeit vs. Hausfrau und Mutter) eine Gleichzeitigkeit, also eine berufstätige Hausfrau und Mutter, aus. Hier darf man nun nicht annehmen, dass damit die Realität beschrieben ist, denn berufstätige Hausfrauen und Mütter gab es im Bürgertum des 19. Jahrhunderts durchaus. Es spiegeln sich die Normen der Zeit in diesen schriftlichen Äußerungen wider und geben vor allem Auskunft über Idealvorstellungen.

Nicht ignoriert werden darf, wie wichtig immer auch die materielle Situation der Familie war, wovon abhing, ob eine junge Frau überhaupt ernsthaft an eine Heirat denken konnte und, wenn ja, ob sie mit ihrer Mitgift eine gute Partie sein könnte. Bei Töchtern aus Familien in eher bescheidenen ökonomischen Verhältnissen existierte oft eine realistische Einschätzung der Heiratschancen einer oder – noch problematischer – mehrerer Töchter und damit wurde der Fokus bereits frühzeitig auf alternative Lebensmodelle geweitet. Frauen aus wohlhabenderen Verhältnissen hatten dagegen deutliche Widerstände der Familie zu überwinden, wenn sie eine Berufsausbildung oder -tätigkeit verfolgen wollten.³⁴³ Andererseits war auch Frauen aus wohlhabenden, aber großen Familien bewusst, dass die Geschwister sich das Familienvermögen zu teilen hatten, weshalb die Mitgift nicht in jedem Fall üppig genug für eine wunschgemäße Hochzeit passend zum gesellschaftlichen Status ausfiel.³⁴⁴

Schließlich fällt noch ein ästhetischer Aspekt ins Gewicht, der heutzutage vergessen scheint: Ein möglicher Grund dafür, dass kein Mann um die Hand einer jungen Frau anhielt, war in manchen Fällen eine frühere Erkrankung mit Pocken (auch Blattern genannt). Die Pocken waren weit verbreitet, wenngleich schon im 18. Jahrhundert die Impfung dagegen durch eine kontrollierte Pocken- oder Kuhpockeninfektion möglich war. Ein Großteil der Kinder des 18. und 19. Jahrhunderts musste eine Pockeninfektion überstehen – die Erkrankung führte nicht selten sogar zum Tod.³⁴⁵ Wenn eine junge Frau eine Pockenerkrankung durchgemacht hatte, trug sie davon manchmal deutliche Narben im Gesicht davon, welche laut Anja Wilhelmi „komplette Gesichtsentstellungen hinterlassen [konnten]“.³⁴⁶ Aufgrund der Verbreitung der Pockenerkrankung und daraus resultierenden Narben hatte man mit einem leicht vernarbten Gesicht keine gesellschaftlichen Probleme zu befürchten, weder als Frau und schon gar nicht als Mann. Wenn jedoch die Narben dem Gesicht jede Schönheit geraubt hatten, sanken die Chancen auf eine Heirat bei Frauen deutlich, und das war „das

³⁴² Vgl. Wilhelmi, *Lebenswelten von Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum*, S. 267–280 und Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 259–278.

³⁴³ Vgl. Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 108.

³⁴⁴ Ebd., S. 153.

³⁴⁵ Vgl. das Kapitel „Pockengesichter“ in: Hardach-Pinke, *Bleichsucht und Blüenträume*, S. 103–115.

³⁴⁶ Wilhelmi, *Lebenswelten von Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum*, S. 57.

Erste, was die Eltern eines von den Blattern verunstalteten Mädchens befürchteten“.³⁴⁷ Hier trat im 18. und frühen 19. Jahrhundert interessanterweise bereits die gleiche Problembehandlung auf wie später in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Stichwort ‚Frauenfrage‘: Eine junge Frau blieb unverheiratet (in diesem Fall durch entstellende Pockennarben) – was konnte für sie nun eine „Lebensalternative fern der Ehe“³⁴⁸ sein? Über diese problematische Situation diskutierte laut Irene Hardach-Pinke „ein breites Publikum“,³⁴⁹ bestehend aus Müttern, Vätern, Erzieherinnen, den betroffenen Töchtern selbst und der (Ratgeber-)Literatur. Viele Ratschläge gehen in die Richtung einer soliden Allgemeinbildung, um eine Anstellung in Privathaushalten zu finden. Das bedeutet, die Alternative zur Ehe hieß schon seit Anfang des 19. Jahrhunderts Erwerbsarbeit, und um diese Problematik kreiste der Frauenerwerbsdiskurs bis zum Ende des Jahrhunderts und darüber hinaus ununterbrochen.

2.3.2 *Verschiedene Wege zur Position Musikschulleiterin*

Musikschulleiterin war – im Gegensatz zu Klavier- oder Gesangslehrerin – kein Beruf, für den es eine Ausbildung oder in irgendeiner Weise qualifizierende Abschlüsse gab. Im allgemeinen Kontext von Mädchenbildung wurden jedoch durchaus die beiden Berufsbilder Lehrerin und Schulleiterin unterschieden, die beide als achtbare Berufe galten.³⁵⁰

Die meisten Frauen durchliefen zuerst eine Ausbildung zur Musikpädagogin³⁵¹ (eventuell auch zur Solistin), woraufhin sich verschiedene Möglichkeiten für die Absolventinnen boten: Möglich war eine künstlerische Laufbahn als Konzertsolistin, ein Engagement an einem Theater (Solo oder im Chor), eine Anstellung an einem Konservatorium oder einer Musikschule als Lehrkraft (Gesang, Klavier, andere Instrumente, Harmonielehre, Musikgeschichte), die Übernahme einer bestehenden Musikschule (ererbt oder gekauft) oder die Neugründung einer eigenen Musikschule (als Solounternehmerin oder mit PartnerInnen).

Auf welchen Wegen kamen Frauen dazu, Musikschulleiterinnen zu werden? Für den allgemeinen Lehrerinnenberuf ist die Forschungslage hierzu besser als für Musiklehrerinnen. So gibt es Studien, die sich genau mit dieser Entscheidungssituation beschäftigen und zu dem Ergebnis kommen, dass manche Frauen schon im jungen Alter eine Schulleitungsposition angestrebt hätten.³⁵² Ein Aspekt dabei schien auch zu sein, dass sich die Löhne von älteren angestellten Lehrerinnen nicht wesentlich von den Löhnen junger Kolleginnen unterschieden. Dies motivierte Lehrerinnen mit einiger Berufserfahrung dazu, von der Angestelltenposition in die Selbständigkeit zu wechseln, das heißt selbst die Leitung einer Schule zu übernehmen oder eine eigene Schule zu gründen.³⁵³

³⁴⁷ Hardach-Pinke, *Bleichsucht und Blüenträume*, S. 110.

³⁴⁸ Wilhelmi, *Lebenswelten von Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum*, S. 57.

³⁴⁹ Hardach-Pinke, *Bleichsucht und Blüenträume*, S. 111.

³⁵⁰ Maria Rudolph, *Die Frauenbildung in Frankfurt am Main*, Teil 1, S. 103.

³⁵¹ Vgl. Kapitel III.2.

³⁵² Vgl. Charlotte Heinritz, „Mädchenjahre in deutschen Frauenautobiographien um 1900“, in: Christina Benninghaus und Kerstin Kohtz (Hrsg.), *„Sag mir, wo die Mädchen sind... Beiträge zur Geschlechtergeschichte der Jugend“*, Köln 1999, S. 237–260. Darin wird die aus Thüringen stammende Schulleiterin Thekla Trinks vorgestellt. Vgl. auch Wedel, *Lehren zwischen Arbeit und Beruf*, die Lehrerinnenbiografien aus dem 19. Jahrhundert untersucht.

³⁵³ Vgl. den anonymen Bericht einer Berliner Privatschullehrerin 1884 in *Die Lehrerin in Schule und Haus*: „In unserem Budget ist kein Posten angesetzt für Krankheitsfälle, für irgendwelches Vergnügen, für einen möglichen Wohnung,

Am Beispiel der Lehrerin Adelheid Mommsen lässt sich ein Motiv zur Gründung einer eigenen Privatschule erkennen: Die Arbeit als angestellte Lehrerin an einer größeren Schule „lag ihr nicht“.³⁵⁴ Als sie das erkannte, machte sie sich im Alter von 34 Jahren mit einer eigenen Schule selbständig. In diesem Moment zog sie, obwohl unverheiratet, aus ihrem Elternhaus in eine eigene Wohnung, da außer ihr auch vier ihrer Schwestern noch nicht verheiratet waren. Sie hatte den Plan, ein oder zwei Kinder zu adoptieren. Dies ist als eine Adaption an die Norm zu sehen: „Adelheid Mommsen gelang es, das bürgerliche Weiblichkeitsideal auf eine individuelle Form zuzuschneiden.“³⁵⁵ So zieht die Historikerin Bärbel Kuhn schließlich ein positives Fazit über den Lebensweg von Adelheid Mommsen:

„Adelheid Mommsen hatte schließlich aus ihrer Situation als Tochter aus bildungsbürgerlichem, nicht begüterttem Hause das für sie Beste gemacht. Für eine Liebesheirat hatte sich nicht der richtige Partner geboten, eine Konvenienzehe wäre gegen ihre Würde gewesen, und dafür war auch ihre Mitgift zu unattraktiv. Stattdessen hatte sie die neuen Bildungs- und Berufsmöglichkeiten zielstrebig wahrgenommen und sich eine selbständige Existenz geschaffen, die nichts mehr gemein hatte mit dem Image der bedauernswerten ‚Sitzengebliebenen‘.“³⁵⁶

Da einer Tätigkeit als Musikpädagogin zumeist eine Ausbildung am Konservatorium oder vergleichbarer Unterricht sowie das Ablegen der Privatmusiklehrerprüfung³⁵⁷ voranging, kann man von einer planvollen Entscheidung³⁵⁸ zur Berufsausbildung sprechen – auch wenn es, wie häufig im Fall einer Eheschließung, nicht immer zur Berufsausübung kam.

Doch eine Heirat schloss bei weitem nicht aus, dass die Frau Musikunterricht gab. Im Laufe meiner Recherche bin ich auf erstaunlich viele verheiratete selbständige Musiklehrerinnen gestoßen, wie zum Beispiel Victorie Gervinus in Heidelberg, die von sich sagte: „Zu lernen und zu lehren wurde der rothe Faden, der mein Leben bis in's Alter durchzog“.³⁵⁹ Ihr Tätigkeitsfeld umfasste Musikpädagogik, Konzertleitung und -organisation, Herausgeber- und Autorschaft, vieles davon in Zusammenarbeit mit ihrem Mann Georg Gottfried Gervinus. 1892 veröffentlichte sie das Musiklehrwerk *Naturgemässe Ausbildung in Gesang und Klavierspiel*, aus dessen Vorwort das oben genannte Zitat stammt.

Gerade *durch* ihre Hochzeit wurde Seraphine Tausig, geb. von Vrabely (1840–1931), die als begabtes Kind von Franz Liszt entdeckt und unterrichtet wurde, zu einer Klavierlehrerin

einen Ausfall durch Stellenwechsel, für Ergänzung des Wirtschafts-Mobiliars. Man wird gestehen, daß eine Lage, wie sie soeben geschildert worden, das Prädikat ‚dürftig‘ völlig verdient. Unvorteilhaft zeichnet sie der Umstand auch aus, daß eine ältere, erfahrene Lehrerin durchschnittlich nicht mehr verdient, als eine junge. Diese Ungunst hauptsächlich treibt die älteren Lehrerinnen dazu, sich um die Direktion einer Schule zu bewerben.“ L.K. (anonym), „Die Pensions-Stiftung und das Budget einer Privat-Schullehrerin“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 1(1884), S. 46–50, hier S. 48.

³⁵⁴ Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 111.

³⁵⁵ Vgl. zu Adelheid Mommsen: ebd., S. 101–117.

³⁵⁶ Ebd., S. 117.

³⁵⁷ Vgl. Kapitel III.2.3. Privatmusiklehrerprüfung.

³⁵⁸ So stellt es auch Karl Rost in seinem Berufsratgeber von 1899 dar: Manchen bieten öffentliche Auftritte „keine Befriedigung“ und sie „entsagen“ einer Bühnen-Laufbahn. „Andere wiederum steuern von vornherein auf die Lehrthätigkeit zu, da sie sich vielleicht nicht im Besitze der stimmlichen, oder sonstigen künstlerischen Ausdrucksmittel wähnen, um vor einem vielköpfigen Publikum Erfolg haben zu können.“ Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 22.

³⁵⁹ Victorie Gervinus, *Naturgemässe Ausbildung in Gesang und Clavierspiel mit besonderer Rücksicht auf gemeinschaftlichen Unterricht nebst einer Harmonielehre und einer gewählten Sammlung von Liedern und Clavierstücken*, Leipzig u.a. 1892, S. VI.

und später Musikschulleiterin: Sie heiratete 1864³⁶⁰ den bereits bekannten Pianisten Carl Tausig, ebenfalls Liszt-Schüler, welcher in Berlin die renommierte Schule des Höheren Klavierspiels eröffnete, an der sie beide unterrichteten. Die Eheleute trennten sich nach wenigen Jahren, kurz darauf starb Carl Tausig 1871 an Typhus. 1871 berichtete das *Musikalische Wochenblatt*, sie plane, in ihrer Heimatstadt Pressburg, „eine Clavierlehranstalt für Damen in der Art der von ihrem verstorbenen Gatten in Berlin geleiteten Schule für höheres Clavierspiel zu errichten“.³⁶¹ Das *Musikalischen Conversations-Lexikon* berichtet, dass sie nach dem Tod ihres Mannes in Pest ein „Musikinstitut“³⁶² eröffnet habe, im Jahr 1878 jedoch in Berlin als eigenständige Klavierlehrerin ansässig gewesen sei. Hier wird deutlich, dass sich Seraphine Tausig bei ihrer eigenen Gründung an der früheren gemeinsamen Musikschule orientierte und der bekannte Name zu öffentlicher Wahrnehmung führte. Den erwähnten Plan setzte sie offenbar in Pressburg um, blieb dort jedoch nur einige Jahre, bevor sie 1876 nach Wiesbaden³⁶³ und danach weiter nach Berlin zog. Auch das *Musikalische Conversations-Lexikon* erwähnt sie, jedoch nur innerhalb des Artikels ihres Mannes Carl Tausig: „Tausig war mit Seraphine geborene v. Vrabely verheiratet, einer bedeutenden Pianistin, Schülerin von Dreyschock.“³⁶⁴ Ab der Jahrhundertwende lebte Tausig in Dresden, wo sie 1931 verstarb. Als Klavierlehrerin ist sie in den Dresdner Adressbüchern nicht aufgeführt.³⁶⁵ Dass Seraphine Tausig ihre Pianistinnenlaufbahn aufgrund starken Lampenfiebers nicht wie vorgesehen verfolgen konnte, kommentierte die *AMZ* 1881 in mitleidigem Tonfall: „[...] so dass sie jetzt nur als Lehrerin ihre Existenz fristen kann, ansonsten sie unter unsere grössten Pianistinnen gezählt werden könnte“.³⁶⁶ In Tausigs Fall ist abgesehen von ihrem angeblichen Problem mit Auftrittsangst ganz deutlich der Einfluss ihrer Ehe auf die Hinwendung zur klavierpädagogischen Tätigkeit sowie der Einfluss der Witwenschaft auf die Gründung einer eigenen Musikschule nachzuvollziehen.

Auch die Lebenssituation infolge einer Scheidung konnte dazu führen, dass eine Frau eine eigene Musikschule gründete. Ein berühmtes Beispiel dafür ist Amalie Joachim, die laut Beatrix Borchard bereits während ihrer Ehe „vereinzelt“ Unterricht gegeben hatte, „systematisch“³⁶⁷ jedoch erst nach ihrer Scheidung 1884 unterrichtete. Vermutlich war die Unterrichtstätigkeit Quelle für ihren Lebensunterhalt, dieser Schluss liegt auch aufgrund ihrer intensiven Werbemaßnahmen ab 1890 nahe.³⁶⁸ So bot sie 1890/1891 als Gesangs-

³⁶⁰ Mit den Trauzeugen Johannes Brahms und Peter Cornelius, vgl. Silke Wenzel, Artikel „Seraphine Tausig“, in: *MUGI*, Zugriff am 5.10.2020.

³⁶¹ *Musikalisches Wochenblatt* 37(1871), S. 590.

³⁶² Art. „Tausig, Carl“, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 10, hrsg. von August Reissmann, Berlin 1878, S. 120f., hier S. 121.

³⁶³ Markus Gärtner, Art. „Serafina Vrabély“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Freia Hoffmann, online unter: <https://www.sophie-drinker-institut.de/vrabely-serafina>, Zugriff am 19.5.2020.

³⁶⁴ Art. „Tausig, Carl“, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, S. 121.

³⁶⁵ Vgl. die Adressbücher Dresdens 1902, 1905, 1910, online unter: <http://adressbuecher.sachsendigital.de/startseite/>, Zugriff am 29.9.2019.

³⁶⁶ Anonymer Autor in der *AMZ* vom 8. Juni 1881, Sp. 358f., zit. nach Silke Wenzel, Art. „Seraphine Tausig“, in: *MUGI*.

³⁶⁷ Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien, Köln, Weimar 2005, beide Zitate S. 480. Borchard widmet Amalia Joachims „Pädagogischer Arbeit“ ein Unterkapitel in der Doppelbiographie, S. 480–487.

³⁶⁸ Ebd., S. 480.

Schule von Amalie Joachim in Elberfeld³⁶⁹ Unterricht für AnfängerInnen sowie für Opern-, Oratorien- und Liedrepertoire an. Daraufhin unterrichtete sie 1893 privat in München (das Inserat³⁷⁰ enthält nicht wie oben den Zusatz „Gesangs-Schule“), im Jahr darauf wurde sie für ein Jahresgehalt von 6000 Mark bei zehn Unterrichtsstunden pro Woche³⁷¹ angestellte Gesangslehrerin am Klindworth-Schwarwenka-Konservatorium in Berlin. 1897 gründete sie schließlich ebenfalls in Berlin (Nürnberger Straße 64, das Berliner Adressbuch 1897 führt sie dort noch als „Concertsängerin“)³⁷² eine eigene Musikschule. Man kann schlussfolgern, dass sie nach drei Jahren als angestellte Lehrerin und durch ihr Netzwerk von Berufskolleginnen und -kollegen auch schon von früher gewusst haben musste, wie groß die Musikschulkonkurrenz war und sich dennoch Marktchancen ausrechnete. Zweifelsfrei wirkten ihr Name und auch ihr bis dahin gewonnenes Renommee als Lehrerin.

Abgesehen von der Ehe hatte auch die Herkunftsfamilie großen Einfluss auf die berufliche Laufbahn von Musikpädagoginnen. In mindestens zwei Fällen übernahm die Tochter die Musikschule ihres Vaters: Frieda Prager wurde 1911 Leiterin der seit 1874 existierenden Musikschule ihres Vaters Otto Prager, die sie schließlich bis zu ihrem Tod 1932 führte. Sie erhielt, wie bereits weiter oben erwähnt, ihre Ausbildung von ihrem Vater durch ein Studium am Leipziger Konservatorium und sammelte Erfahrung als Musiklehrerin in der Schweiz sowie an der Musikschule des Vaters.³⁷³ In Erfurt gründete die Sängerin Elise Scheidemann (1841–1925), die Tochter des langjährigen Erfurter Musikdirektors Andreas Ketschau (1798–1869), eine Musikschule, die aus der Übernahme der Gesangslehrertätigkeit ihres Vaters nach dessen Tod 1869 hervorging, also vermutlich sowohl auf einen SchülerInnenstamm als auch auf den guten Ruf des Vaters aufbauen konnte. Auch sie hatte von ihrem Vater „eine gründliche Musik- und Gesangsausbildung“ erhalten und legte vermutlich Anfang der 1860er Jahre ein Lehrerinnenexamen³⁷⁴ ab. Sie schien zielstrebig eine Musikkarriere anzustreben, da sie bei der sehr bekannten Gesangsprofessorin Mathilde Marchesi Unterricht nahm und als Konzertsängerin deutschlandweit auftrat. Ihre Erfurter Gesangsschule, die zugleich die erste Erfurter Musikschule im Sinne einer größeren Institution war, hatte „wegen ihrer methodisch fundierten Ausbildung“ ein gutes Renommee und konnte sich bis zum Tod von Elise Scheidemann 1925, also ganze 56 Jahre lang, in Erfurt neben drei später gegründeten Musikschulen behaupten.³⁷⁵

³⁶⁹ Elberfeld war früher eine selbständige Stadt, ist heute aber eine Eingemeindung von Wuppertal.

³⁷⁰ *Signale* 21(1893), S. 333 (Anzeigenteil): „Frau Amalie Joachim ertheilt vom 1. April d. J. ab Gesangs-Unterricht. Näheres München, Zieblandstrasse 16“.

³⁷¹ Vgl. Brief von Amalie Joachim an Joseph Joachim 21.5., vermutlich 1894, in: Beatrix Borchard, *Stimme und Geige*, S. 398f. Ab 1. Oktober 1894 wird sie als Gesanglehrerin an dieser Musikschule beworben. Vgl. *Signale* 47(1894), S. 748 (Anzeigenteil).

³⁷² *Berliner Adressbuch 1897*, Teil III: *Straßen und Häuser Berlins*, S. 410, online unter: https://digital.zlb.de/viewer/image/34115316_1897/2117/, Zugriff am 19.5.2020.

³⁷³ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18213, Fo. 57 und 62. Auskünfte des Vaters und eines Gutachters.

³⁷⁴ Mangels weiterer Informationen ist hier zu vermuten, dass es sich um das Lehrerinnenexamen für die Tätigkeit an Mädchenschulen handelte.

³⁷⁵ Die Informationen zu Elise Scheidemann stammen aus dem Stadtarchiv Erfurt: Nachlass der Familie Nissen. Sign. 5.110.N7-1, unfoliert. Dies ist ein Sammelalbum mit Pressestimmen zum ehemaligen Erfurter Generalmusikdirektor Ude Nissen. Darunter auch eine Zeitungsserie mit kurzen Artikeln über „Erfurter Musikerpersönlichkeiten“ (neun Personen; davon zwei Frauen, die beide Musikschulleiterinnen waren). Autorin dieser Zeitungsserie war Helga Brück.

Einer der seltenen Fälle einer Pensionats- und Musikschulleiterin, von der eigene Aussagen zur Diskrepanz zwischen biologischem Geschlecht, sozialen Implikationen und ihrem durch die Lebensrealität notwendigen Verhalten vorliegen, ist Monika Hunnius.³⁷⁶ Die Baltendeutsche aus Lettland ist zwar hier eine ‚Ausländerin‘ in Bezug auf den Untersuchungsrahmen der vorliegenden Studie, allerdings hatte sie in Frankfurt am Main studiert und pflegte zeitlebens einen an Deutschland orientierten Lebensstil. Sie gründete in späteren Jahren in Riga ein Pensionat, in welchem sie Gesangsunterricht gab.³⁷⁷ Diesen Berufsweg hin zu einer Pensionatsdirektorin kann man als eine Möglichkeit interpretieren, einen eigenen Haushalt zu gründen, da alleinstehende Frauen aus gesellschaftlichen, aber vor allem wirtschaftlichen Gründen keine Singlehaushalte führten. Dazu konnte Hunnius, die kinderlos war, als Leiterin eines Pensionats ihren Beruf Gesangslehrerin mit einer sozialen Mutterrolle für die Mädchen vereinen.³⁷⁸ Hunnius veröffentlichte mehrere autobiographische Schriften, in ihrem Buch *Mein Weg zur Kunst*³⁷⁹ von 1925 beschreibt sie ihre Persönlichkeitsentwicklung zu innerer wie äußerer Selbständigkeit. In einer späteren Schrift geht sie auf die für sie individuelle Geschlechterzuordnung ein, sie spricht von „den Gesetzen meiner Natur“.³⁸⁰ Besonders daran ist, dass sie sich in ihrer Funktion als Geldverdienerin der Familie (bestehend aus der verwitweten Mutter, der kränklichen Schwester und dem psychisch labilen Bruder) 1890 in einem Brief an eine Freundin als „Mann und Familienvater“³⁸¹ definiert und somit einen *gender switch* vollzieht, der ganz klar an ihre Erwerbstätigkeit gekoppelt ist.

2.4 Musikschulleiterinnen in der Gesellschaft

Wie stand die Gesellschaft zu Musikschulleiterinnen? Wo verorteten sich Musikschulleiterinnen selbst? Machte es für die gesellschaftliche Wahrnehmung einen Unterschied, ob eine Musikpädagogin angestellt oder selbständig war? Um auf diese Fragen zu antworten, muss mit einem breiten Zugriff gearbeitet werden. Da, wie oben ausgeführt, sowohl Quellenmaterial als auch Erkenntnisse zu Musikschulleiterinnen aus verschiedensten Richtungen zusammengetragen werden müssen, beginnt dieses Unterkapitel mit einem allgemeinen Einstieg zum Unternehmertum von Frauen im Untersuchungszeitraum. Dazu habe ich mich unter anderem mit Quellen und Sekundärliteratur zur Berufstätigkeit von Frauen beschäftigt, die neben Arbeiterinnen und Angestellten auch explizit selbständige Frauen im Sinne von ‚unternehmerisch selbständig‘ auflisten.

³⁷⁶ Monika Hunnius (1858–1934) war eine Gesangslehrerin und bekannte deutschbaltische Schriftstellerin. Sie war außerdem mit Hermann Hesse verwandt (Cousine zweiten Grades).

³⁷⁷ Wilhelmi, *Lebenswelten von Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum*, S. 274.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ihre Autobiographie *Mein Weg zur Kunst* (1925) war zu ihrer Zeit sehr populär. Laut Beatrix Borchard ist es häufig in Antiquariaten zu finden, was als Hinweis für eine frühere Verbreitung und Beliebtheit zu sehen ist. Vgl. Borchard, *Stimme und Geige*, S. 488.

³⁸⁰ Monika Hunnius, *Mein Elternhaus. Erinnerungen*, Heilbronn 1960, S. 151, zit. nach: Wilhelmi, *Lebenswelten von Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum*, S. 273.

³⁸¹ Monika Hunnius, *Wenn die Zeit erfüllet ist... Briefe und Tagebuchblätter*, hrsg. von Anne-Monika Glasow, 41959, S. 205, zit. nach: Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 287.

2.4.1 Selbständigkeit als Merkmal von Bürgerlichkeit

Von den 1860er Jahren an öffnete sich der gesellschaftliche Diskurs für Stimmen, die öffentlich über Selbständigkeit von Frauen nachdachten. Mit dem Begriff der Selbständigkeit war teilweise auch *grosso modo* jede Erwerbstätigkeit, durch die eine Frau wirtschaftlich selbständiger wurde, gemeint. Auf jeden Fall schloss diese Diskussion vollständige unternehmerische Selbständigkeit mit ein. Nach meinen Erkenntnissen existierte mehr oder weniger intensiv für den gesamten deutschsprachigen Raum zu den Themen weibliche Selbständigkeit und Erwerbstätigkeit ein reger Diskurs, denn nicht nur in den Ländern des Deutschen Kaiserreiches, auch in den deutschbaltischen Gebieten oder in der Habsburger Monarchie war die Diskussion um die Frauenerwerbsarbeit ein relevantes Thema.³⁸² Basierend auf der Übereinkunft, dass der Lebensweg einer Frau idealerweise zur Rolle der Hausfrau und Mutter führen sollte, wurde darüber diskutiert, dass für die Witwen und ledigen Frauen Optionen gefunden werden müssten, wie sie ihr Leben selbständig und gleichzeitig ihrem bürgerlichen Stand angemessen bestreiten könnten. Als führendes Beispiel in Sachen weiblicher Selbständigkeit galten die USA.³⁸³

Viele Frauen, die zwischen 1830 und 1870 geboren wurden, sahen den Lehrerinnenberuf als den einzigen Weg zu geistiger Arbeit, der ihnen offenstand. Bedeutsam ist hierbei, dass stets in der Wahl des Lehrerinnenberufs gleichzeitig die Möglichkeit eingeschlossen war, eine Schule selbst zu leiten, was sowohl den Frauen, die sich für diesen Berufsweg entschieden, als auch in der Gesellschaft generell als Karriereweg bekannt war.³⁸⁴ Durch eine derartige Berufskarriere reüssierten Schulleiterinnen,³⁸⁵ Pensionatsdirektorinnen und Musikschulleiterinnen in einem Feld, das die Bürgertumsforschung als den „archimedischen Punkt bürgerlicher Lebensführung“³⁸⁶ identifiziert hat. Diese Selbständigkeit des Bürgers (i.e. der männlichen Hälfte der Bevölkerung) schien vielgestaltig in Facetten wie der Persönlichkeit, dem Beruf, der Bildung, der politischen Haltung und Lebensführung in eher ideeller Weise auf, bezog sich aber gleichzeitig auch auf eine unabhängige ökonomische Situation.³⁸⁷ Die gesellschaftliche Wertschätzung von persönlicher Selbständigkeit beschrieb beispielsweise Louise Otto-Peters:

³⁸² Vgl. beispielhaft Wilhelmi, *Lebenswelten von Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum*, v.a. S. 50–114 und Peter Vodopivec, „Wie die Frauen im slowenischen Raum im 19. Jahrhundert am öffentlichen Leben teilnahmen. Ein Beitrag zur Geschichte der Frauen im slowenischen Raum von 1848 bis 1900“, in: Margret Friederich und Peter Urbanitsch (Hrsg.), *Von Bürgern und ihren Frauen* (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie 5), Köln, Weimar, Wien 1996, S. 141–164, v.a. S. 150–153.

³⁸³ Vodopivec, „Frauen im slowenischen Raum im 19. Jahrhundert“, S. 152. Der Autor rekurriert hier auf einen Vortrag von Radoslav Razlag zum Thema „Über die Selbständigkeit des weiblichen Geschlechtes“, gehalten am 2. April 1871 in Laibach. Vgl. außerdem Zelfel, *Erziehen – die Politik von Frauen*, S. 168.

³⁸⁴ „Es war [...] durchaus nicht unüblich, daß junge Lehrerinnen nach einigen Jahren Berufserfahrung und mit dem hier gewonnen Grundkapital eine eigene Schule zu gründen versuchten“, Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 120.

³⁸⁵ Darunter auch berufsbildende Schulen, wie beispielsweise das Kindergärtnerinnenseminar von Minna Schellhorn (1828–1910) in Weimar, welche von Friedrich Fröbel in Marienthal (erster „Kindergarten“) ausgebildet worden war. Diese Privatschule mit staatlich anerkanntem Abschluss zur „Leitung eines Kindergartens und zur Erteilung des Elementarunterrichts“ bestand von ca. 1860 bis zur Verstaatlichung 1939 (Staatliche Frauenschule für sozialpädagogische Berufe) und blieb nach Minna Schellhorns Tod weiterhin unter weiblicher Leitung. Vgl. Paul Saupe, *200 Jahre Lehrerbildung in Weimar* (= Weimarer Schriften 22), Weimar 1986, S. 19ff.

³⁸⁶ Vgl. Manfred Hettling: „Die persönliche Selbständigkeit. Der archimedische Punkt bürgerlicher Lebensführung“, in: *Der bürgerliche Wertebimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann, Göttingen 2000, S. 57–78.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 71ff.

„Nur einzelnen gelingt es, entweder durch Reichtum oder durch einen mit Glück ergriffenen Beruf, als Vorsteherin eines Pensionats oder in irgendeiner Kunstsphäre, [...] dass man sie als Ausnahmen toleriert, ihrer errungenen Selbständigkeit nicht mehr zu nahe tritt.“³⁸⁸

Louise Otto-Peters³⁸⁹ forderte als engagierte Frauenrechtlerin in ihrer oben zitierten Schrift *Das Recht der Frauen auf Erwerb. Blicke auf das Frauenleben der Gegenwart* von 1866 ganz im Sinne des bürgerlichen Selbstständigkeitsideals eine Mädchenerziehung, die an der Wirklichkeit orientiert sei und Perspektiven biete: „Erstens, man erziehe die Mädchen so, daß sie noch ein anderes Interesse am Leben haben als das der Liebe und zweitens, man gebe ihnen Gelegenheit, auf eigenen Füßen zu stehen, sich selbst zu erhalten.“³⁹⁰ Diese Publikation bildet hier sozusagen den Ausgangspunkt, um den weiteren Diskurs bis 1920 zu verfolgen, und gleichzeitig lenkt Otto-Peters’ Schrift auch direkt den Blick auf die Kunst und Musik. Damit wird sie für die hier diskutierte Fragestellung bedeutsam. Laut Otto-Peters stelle besonders die Kunst im Vergleich zu anderen Berufsfeldern annähernde Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern her und könne „für andere Fächer als Muster aufgestellt werden“.³⁹¹ Als Beispiel nannte sie die Konservatorien, an denen sowohl Stellung³⁹² als auch Leistung der Studentinnen und Studenten vergleichbar seien: „Es gibt vielleicht ebensoviel anerkannte und tüchtige Pianistinnen wie Pianisten. Beim Gesang ist es sogar gewiß, dass es mehr treffliche Sängerinnen als Sänger gibt“;³⁹³ wenngleich, wie sie darauffolgend sofort einschränkte, zu viele nicht ausreichend begabte Mädchen, die diesen Berufsweg einschlugen, durch Überangebot und sinkende Qualität dem Ansehen aller Musikerinnen (wie auch Schauspielerinnen und Schriftstellerinnen) schadeten. Sie verteidigte die vielen talentlosen Musikerinnen und Schriftstellerinnen dennoch, da ihnen die Möglichkeit, mit einem anderen Beruf Geld zu verdienen, fehle. Für Otto-Peters waren Konservatorien Vorreiterinstitute in der Frauenbildung, indem sie zeigten, dass Frauen erfolgreich studieren können:

„[...] man kann die Konservatorien für Musik sehr gut als Musteranstalten denen entgegenhalten, welche z.B. die Frauen nur deshalb von höheren wissenschaftlichen Studien ausschließen wollen, weil sie gemeinschaftliche Lehranstalten für unmöglich halten.

Was in einem Konservatorium geht, kann auch in anderen Fächern gehen!“³⁹⁴

Tatsächlich wurde das Frauenstudium an Universitäten, abgesehen von Ausnahmegenehmigungen, Gasthörerschaften und Studium im Ausland (v.a. in der Schweiz), in Preußen ja erst mit der Zulassung von Frauen zum Abitur 1908 erlaubt.³⁹⁵ Die musikalische Ausbil-

³⁸⁸ Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb*, S. 33.

³⁸⁹ Louise Otto-Peters (1819–1895) war eine sächsische Schriftstellerin, unter anderem auch Musikkritikerin, die sich seit der 1848er Revolution für Frauenrechte einsetzte und eine zentrale Figur der bürgerlichen Frauenbewegung ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurde. 1865 war sie in Leipzig Mitbegründerin und langjährige Vorsitzende des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins.

³⁹⁰ Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb*, S. 25.

³⁹¹ Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb*, S. 100.

³⁹² Dass dies nicht ganz korrekt ist, wird deutlich, wenn man die damaligen Konservatorien auf diesen Punkt hin betrachtet. Vgl. Kapitel II.1. Dennoch war das Studium am Konservatorium ein wichtiger erster Schritt hin zur Akademisierung und Erwerbstätigkeit von Frauen in anderen Bereichen.

³⁹³ Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb*, S. 100.

³⁹⁴ Ebd., S. 101.

³⁹⁵ Die Zulassung von Frauen zu Universitäten zog sich in den deutschsprachigen Ländern über einen Zeitraum von circa 20 Jahren hin. Vgl. Kapitel I.1.2. über bürgerliche Mädchenerziehung.

dung bedeutete somit für Frauen in der Tat einen ersten Zugang zu professioneller Berufsausbildung und Erwerbstätigkeit.

Mehrere Jahrzehnte später gab Eliza Ichenhaeuser in dem bereits weiter oben zitierten Berufsratgeber für Frauen neben der Vorstellung einzelner Berufe auch eine kurze allgemeine Einführung über „Die Unternehmerin“,³⁹⁶ die an dieser Stelle einen kleinen Überblick zu weiblicher Unternehmertätigkeit am Ende des 19. Jahrhunderts liefern soll: Das Verhältnis von Männern und Frauen im Unternehmertum lag laut Eliza Ichenhaeuser bei circa 5:1 und die Anzahl der Unternehmerinnen war relativ gleichmäßig auf die Sektoren Landwirtschaft (ca. 350.000 Unternehmerinnen), Industrie (ca. 390.000) und Handel (ca. 200.000) aufgeteilt. In den Branchen Versteigerung, Verleihung, Stellenvermittlung (4513 Männer zu 4267 Frauen) und „Leichenbestattung (2442 Männer zu 2018 Frauen) war das Geschlechterverhältnis sogar fast paritätisch, in allen anderen Branchen überwog jedoch der Anteil der Männer deutlich.

Das Interesse an solchen Zahlen war um die Jahrhundertwende besonders groß, wie auch Lina Morgensterns statistischer Überblick zu Frauenberufen³⁹⁷ von 1893 zeigt. Nachdem in den 1860er, 1870er und 1880er Jahren vor allem auf der gesellschaftspolitischen Ebene über die Frauenfrage diskutiert worden war, schlug sich die reale Entwicklung ab den 1890er Jahren in statistischen Übersichten zur Frauenerwerbstätigkeit nieder, denn inzwischen hatten Frauen in vielen Berufen Fakten geschaffen und waren aus dem Erwerbsleben nicht mehr wegzudenken.³⁹⁸ Insgesamt summiert Ichenhaeuser kurz vor der Jahrhundertwende die Zahl aller weiblichen „selbständig Erwerbsthätigen im Hauptberuf“³⁹⁹ in Deutschland auf etwa 1,1 Millionen – im Vergleich zu 4,4 Millionen Männern,⁴⁰⁰ das entspricht also 20 Prozent der Erwerbstätigen insgesamt bezogen auf alle Berufssparten. Diese Zahl ist deshalb so beeindruckend groß, da sie auch alle Arbeiterinnen einschließt.

Lina Morgenstern erteilt etwas detaillierter Auskunft. Laut ihrer Übersicht waren in den „freien Berufen [...], an denen die mittleren Stände ein vorwiegendes Interesse haben“,⁴⁰¹ im Jahr 1882 von insgesamt etwa 580.000 Erwerbstätigen gut 115.000 weiblich, was einem Anteil von knapp 20 Prozent entspricht. Darunter waren 45.000 Frauen im Bereich Bildung, Erziehung, Unterricht (im Vergleich zu 123.000 Männern, das heißt der Frauenanteil lag bei circa 27 Prozent) und 6000 Frauen im Bereich Musik, Theater, Schaustellungen tätig (im Vergleich zu 40.000 Männern). Das bedeutet einen Frauenanteil von 13 Prozent.⁴⁰² Inwiefern die gewerblichen Privatschulen, Musikschulen und Mädchenpensionate hier einge-

³⁹⁶ Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, S. 10–13.

³⁹⁷ Lina Morgenstern, *Frauenarbeit in Deutschland*. 1. Teil: *Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland und Statistik der Frauenarbeit auf allen ihr zugänglichen Gebieten*. 2. Teil: *Adressbuch und Statistik der Frauenvereine in Deutschland*, Berlin 1893.

³⁹⁸ Vgl. Morgenstern, *Frauenarbeit in Deutschland*, S. 28–36.

³⁹⁹ Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, S. 11.

⁴⁰⁰ Ichenhaeuser gibt an, sich auf Tabellen aus dem Jahr 1895 zu beziehen, ohne genauere Quellenangaben. Vgl. ebd., S. 2: „Wir haben uns die Mühe genommen, in nachstehenden Tabellen nach dem Stand von 1895 die zahllosen Berufsarten aufzuführen, in denen Frauen beschäftigt sind.“ Die oben zitierten „selbständig Erwerbsthätigen im Hauptberuf“ verstand Ichenhaeuser nicht ausschließlich im Sinne von Inhaberinnen eigener Gewerbe, sondern fasst darunter auch Angestellte („Berufsarten [...], in denen Frauen beschäftigt sind“).

⁴⁰¹ Morgenstern, *Frauenarbeit in Deutschland*, S. 35. Dazu zählen Berufe in der Bildung und Erziehung, in der Krankenpflege, im sozialen Bereich, in der Kirche, in der Verwaltung, in Musik, Kunst und Theater.

⁴⁰² Alle Zahlen vgl. ebd., S. 35f. Prozentuale Angaben von mir.

rechnet sind, bleibt unklar. Wurden private Musikschulen unter Bildung, Erziehung, Unterricht oder unter Musik, Theater, Schaustellungen verbucht?

Bei Morgenstern sind Angaben zu InhaberInnen von „Alleinbetrieben“, „Kleinbetrieben“ und „Grossbetrieben“ zu finden und aufgrund ihrer Beschreibung ist zu vermuten, dass hier auch Mädchenschulen, Musikschulen, Pensionate und Kindergärten einbezogen sind, da diese zu „Gewerbe“ gezählt wurden, wie die Gewerbeakten belegen.⁴⁰³ Morgensterns Angaben beruhen auf der *Berufsstatistik in Preussen* von 1875 und 1882. Aus dem Vergleich der Jahre geht hervor,

„dass die Beteiligung von Frauen in der Industrie, im Handel und Gewerbe, sowie im Handwerk in jenen sieben Jahren bedeutend zugenommen hat; dieser Zuwachs der weiblichen Arbeitskräfte zeigt sich bei einer Berufsstatistik, wie sich nach der letzten Volkszählung von 1890 herausstellte, noch weit größer.“⁴⁰⁴

Die folgende Tabelle 2 besteht nur aus den Zahlen für 1882, da für 1875 keine Zahlen über InhaberInnen von Kleinbetrieben vorliegen. Unter die Kategorie Kleinbetriebe, das heißt ein Betrieb mit einigen MitarbeiterInnen, fällt jedoch ein Teil der von Frauen geleiteten Musikschulen, und eine Tabelle ohne diese „Kleinbetriebe“ wäre dahingehend nicht aussagekräftig.

Betriebsform	Anzahl Inhaber	Anzahl Inhaberinnen	Frauenanteil
Alleinbetriebe	665.956	348.988	34 %
Kleinbetriebe	485.888	41.510	8 %
Großbetriebe	56.121	2.428	4 %

Tabelle 2: Betriebsformen und Frauenanteil der Inhaberschaft Ende des 19. Jahrhunderts.

Quelle: Lina Morgenstern, *Frauenarbeit in Deutschland*. 1. Teil: *Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland und Statistik der Frauenarbeit auf allen ihr zugänglichen Gebieten*. 2. Teil: *Adressbuch und Statistik der Frauenvereine in Deutschland*, Berlin 1893, S. 31f. Tabelle und Prozentangaben: VL

Der hohe Anteil von Frauen, die Inhaberinnen von „Alleinbetrieben“ waren, ist deutlich zu erkennen: Jeder dritte Alleinbetrieb gehörte 1882 einer Frau, bei den Kleinbetrieben fast jeder zehnte.

Obwohl solche Klein- und Kleinstbetriebe alle Arten von Gewerben einschlossen, sei hier der Blick nochmals explizit auf den Bildungsbereich gelenkt, in dem die bürgerlichen Frauen aktiv waren. Ichenhaeuser stellte den Beruf der „Kindergärtnerin, Kinderpflegerin, Vorsteherin von Kindergärten“⁴⁰⁵ ausführlich in ihrem Berufsratgeber vor und konstatierte hier, „dass einer großen Anzahl junger Mädchen dadurch [durch Fröbels Kindergarten] ein neuer Beruf gegeben wurde“.⁴⁰⁶ Sie sieht besonders bei diesem Beruf eine gute Möglichkeit zur Selbständigkeit: „Auch die Einrichtung von Kindergärten ist geprüften Vorsteherinnen

⁴⁰³ Morgenstern, *Frauenarbeit in Deutschland*, S. 31. Wie die Kategorien genau definiert sind, wird nicht erklärt. Erkennbar ist, dass „Alleinbetriebe“ ohne Angestellte arbeiten, während „Klein-“ und „Grossbetriebe“ MitarbeiterInnen angestellt haben. Detailliertere Kriterien sind nicht angegeben.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, S. 78–81.

⁴⁰⁶ Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, S. 78.

von Kindergärten wohl anzuraten, denn es gehört sehr wenig Kapital dazu“.⁴⁰⁷ Die Ausbildungsstätten standen dementsprechend ebenso unter weiblicher Leitung, teilweise war neben dem normalen einjährigen Kursus direkt eine längere Ausbildung hin zur „Vorsteherin“ möglich.⁴⁰⁸ Interessanterweise hatte Louise Otto-Peters bereits 1866 den Beruf der Kindergärtnerin als zukünftig großes Betätigungs- und Lernfeld für Frauen prognostiziert, besonders hob sie dabei die Möglichkeiten zur ökonomischen Selbständigkeit hervor, die für Otto-Peters einer der wichtigsten Punkte der von ihr mitgestalteten Frauenbewegung war. Sie schrieb von den Möglichkeiten, „entweder als Gehilfinnen oder als Dirigentinnen und Eigentümerinnen eines Kindergartens“⁴⁰⁹ eigenes Geld zu erwirtschaften. Eliza Ichenhaeuser dokumentiert hier knapp 40 Jahre später in ihrem *Praktischen Ratgeber für erwerbsuchende Frauen in allen Angelegenheiten der Vorbildung, der Anstellung und der sozialen Selbständigkeit*, dass sich der Kindergärtnerinnenberuf tatsächlich zu einem wichtigen Erwerbsfeld für Frauen entwickelt habe.

In der Musikpädagogik wurde, wie bereits weiter oben ausgeführt, davon ausgegangen, in den meisten Fällen eine selbständige Laufbahn einzuschlagen. Ebenso gilt dies für Mädchenpensionate. Die ökonomische und persönliche Selbständigkeit war also ein stets präsenter und zentraler Aspekt im Berufsleben von Frauen.

Auch ausgefallene Beispiele für unternehmerische bürgerliche Frauen finden sich im Untersuchungszeitraum: In Berlin richteten Frau Denner (verheiratet mit einem Rechtsanwalt) und Fräulein Antonie Steinmann eine „Experimentalwerkstatt für industrielle Erfindungen“ ein, in welcher ein Techniker angestellt war, um die Erfindungen der beiden Frauen umzusetzen. Die Erfindungen, wie zum Beispiel einen Universalverschluss, ließen sie sich beim Kaiserlichen Patentamt patentieren, laut Presse „mit dem größten Erfolge“,⁴¹⁰ wie die Mädchenzeitschrift *Das Kränzchen* 1903 berichtete. Der mit Fotos ausgeschmückte Bericht und dazu noch die positive Bewertung dieser „Experimentalwerkstatt“ belegen die Wertschätzung, die wirtschaftlich-unternehmerischer Selbständigkeit entgegengebracht wurde, bemerkenswerterweise in einer Zeitschrift für junge Frauen. Sicherlich spielt hier auch die Besonderheit eine Rolle, aus dem Bericht klingt jedoch keine Skepsis oder Abwehr gegenüber der von Frauen umgesetzten unternehmerischen Idee heraus.

Nach all den hier ausgeführten Darstellungen zu urteilen erfüllten Musikpädagoginnen, die ihre eigenen Musikschulen leiteten, die zentralen Kriterien, nach denen sich Bürgertum definieren lässt: Sie besaßen Arbeit, Bildung und Selbständigkeit.⁴¹¹ Man muss in diese These jedoch einbeziehen, dass sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Gesellschaft massiv veränderte, sodass gegen Ende des Jahrhunderts die Bedeutung von ökonomischer Selbständigkeit durch die Zunahme von Angestelltenverhältnissen und den Ausbau der Sozialsysteme abnahm.⁴¹² Durch die Entwicklung von ökonomischer Selbständigkeit hin zu persönlicher Selbständigkeit, in der die ökonomische Lage kein Kriterium mehr für Bürger-

⁴⁰⁷ Ebd., S. 79.

⁴⁰⁸ Vgl. Regelungen der Ausbildungsinstitute: ebd., S. 79–81.

⁴⁰⁹ Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb*, S. 80.

⁴¹⁰ „Eine Experimentalwerkstatt“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,6(1903), S. 93–95, hier S. 95.

⁴¹¹ Vgl. Hettling, „Die persönliche Selbständigkeit“, S. 59.

⁴¹² Ebd., S. 75–77.

lichkeit darstellte und die Frauenemanzipation ihre Forderungen mehr und mehr umsetzen konnte, waren laut Hettling in der „real existierende[n] bürgerliche[n] Welt der Jahrhundertwende [bürgerliche Ideale] nicht mehr praktikierbar“.⁴¹³ In diesem Sinne waren die Musikschulleiterinnen, die hier im Zeitraum von 1870 bis 1920 untersucht werden, sowohl enorm emanzipiert in ihrer Rolle als selbständige Unternehmerinnen als auch rückwärtsgerichtet, indem sie sich an bürgerlichen Idealen orientierten, die früher für Männer galten und inzwischen überholt waren.

2.4.2 Wahrnehmung des Berufsstandes Musikschulleiterin und Musiklehrerin

Musik wurde im 19. Jahrhundert und bis in das 20. Jahrhundert hinein als ein zentrales Feld für weibliche Erwerbstätigkeit wahrgenommen. Dies ist anschaulich durch vielfältige musikwissenschaftliche Forschung zu Frauen in der Musik des 19. Jahrhunderts dargelegt worden. Die Musikerinnen, die im pädagogischen Bereich arbeiteten, sind dabei leider bisher weniger intensiv beforscht worden als zum Beispiel die Opernsängerinnen, Konzertpianistinnen oder auch im weiteren musikalischen Feld beispielsweise die Salonières.⁴¹⁴ Dabei war gerade die musikpädagogische Arbeit von Frauen ein Alltagsphänomen und dementsprechend gesellschaftlich relevant. Daher ist ein Blick auf Äußerungen über oder Beschreibungen des Berufs und der Akteurinnen aufschlussreich, um dieses Alltagsphänomen im zeitgenössischen Diskurs verorten zu können.

Wie der Musiklehrerinnenberuf gesellschaftlich wahrgenommen wurde, darüber geben zum Beispiel die um die Jahrhundertwende aufkommenden Berufsratgeber für Frauen Aufschluss. Eliza Ichenhaeuser spricht etwa von Musik als „einem der größten Tummelplätze für erwerbsuchende Frauen“,⁴¹⁵ Karl Krebs von „eine[m] der wenigen Berufe, die man den Frauen kaum jemals ernsthaft streitig gemacht hat“⁴¹⁶. Neben der ausübenden Künstlerin wird immer auch der Beruf der Musiklehrerin als besonders relevant in den Vordergrund gerückt. Dies ist an Frauenberufsratgebern der Jahrhundertwende deutlich zu erkennen.

⁴¹³ Ebd., S. 75.

⁴¹⁴ Vgl. beispielsweise Michael Roske, „Die Musikpädagogik Lina Ramanns. Werk, Wirken, Nachwirkung“, in: Rolf-Dieter Kraemer (Hrsg.), *Musik und bildende Kunst*, Essen 1990, S. 348–350; Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997; verschiedene Autor_innen, Art. „Musik als Beruf“, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 373–386; Claudia Schweitzer, „... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. *Kulturgeschichte der Klavierlehrerin* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 6), Oldenburg 2008; Annkatrin Babbe und Volker Timmermann (Hrsg.), *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), Oldenburg 2016; Katharina Deserno, *Cellistinnen. Transformationen von Weiblichkeitsbildern in der Instrumentalkunst* (= Musik, Kultur, Gender 14), Köln, Wien, Weimar 2018; Anja Bunzel und Natasha Loges (Hrsg.), *Musical salon culture in the long nineteenth century*, Woodbridge 2019.

⁴¹⁵ Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, S. 140.

⁴¹⁶ Karl Krebs, *Die Frauen in der Musik*, Berlin 1895, S. 183.

Marie H. von Helldorf⁴¹⁷ schreibt in ihrem Ratgeber *Auf eigenen Füßen. Praktischer Wegweiser durch alle Berufsarten für erwerbende Frauen*:⁴¹⁸

„Der Beruf der Musikerin ist ein dreifacher. Sie kann Lehrerin werden, sich dem Konzertsaal oder der Bühne zuwenden. Von den Sängerinnen im Café chantant und Variété, von der aus weiblichen Mitgliedern zusammengesetzten Musikkapelle, bei der auch die Trompete und Posaune von Frauenmund geblasen werden, sehe ich, als von meist traurigen Auswüchsen, hier ab.“⁴¹⁹

Hieraus ist eine deutliche Wertung zu erkennen: Während der Musiklehrerinnenberuf an erster Stelle steht und auch der Konzertsaal anscheinend noch der Bühne vorgezogen wird, rät von Helldorf von Berufsformen, die sich an populäre Unterhaltung richten (wie Café chantant, Variété und Damenkapellen), deutlich ab und sieht darin sogar „traurige Auswüchse“ des Musikerinnenberufs.⁴²⁰ Die Bedeutung des Musiklehrerinnenberufs betont sie nochmals auf der nächsten Seite, speziell auf das Klavier gemünzt: „Unter den Pianistinnen werden sich wohl die meisten dem Lehrberuf zuwenden, nur die allerersten Künstlerinnen das Konzertpodium besteigen.“⁴²¹

In einem später erschienenen Ratgeber mit dem Titel *Was kann unsere Tochter werden?*⁴²² beginnt das Kapitel über Berufe in der Kunst gleich mit der „Privatmusiklehrerin“ und dem warnenden Satz: „Privatunterricht in Musik zu erteilen ist kein Vergnügen, das jedermann gefällt – ein anstrengender, zum Teil wenig dankbarer Beruf!“⁴²³ Mehrfach wird die besondere körperliche Belastung herausgestellt, die der Musikerinnenberuf den Frauen abverlange. Bereits die Ausbildung sei anstrengend, aber auch der Berufsalltag setze Körper und Nerven großen Belastungen aus, betonte Marie H. von Helldorf. Um zum Beispiel sechs Stunden täglich Klavier üben und später einer Konzert- oder Lehrtätigkeit nachgehen zu können, müsse man „körperlich kräftig“⁴²⁴ sein. Ein anderer Ratgeber warnte vor zerrütteten Nerven: „Besonders gilt dies von den Klavierlehrerinnen, die tags über oft 8–10 Stunden Musik – und zwar oft recht schlechte – über sich ergehen lassen müssen.“⁴²⁵ Auch das sogenannte Stundenlaufen bei Wind und Wetter sei für Musiklehrerinnen sehr mühsam⁴²⁶ – hier hatten diejenigen, die eine Musikschule leiteten oder dort angestellt waren, mit ihren eigenen Unterrichtsräumen einen klaren Vorteil.

⁴¹⁷ Marie Henriette Adelheid von Helldorf, geb. von Steuben (1823–1901) lebte in Thüringen, stand dem Weimarer Verein Frauenbildung – Frauenstudium nah und war eventuell auch Musiklehrerin. Dies legt eine Bemerkung aus einem Jahresbericht des Weimarer Konservatoriums nahe: „Eine weitere Bereicherung erfuhr die Musikschule auch durch Klavier- und Gesangswerke aus dem Nachlasse von Fräulein Marie von Helldorf“, in: *Jahresbericht der Großherzoglichen Musikschule in Weimar. Schuljahr 1915/16*, S. 6.

⁴¹⁸ Marie H. von Helldorf, *Auf eigenen Füßen. Praktischer Wegweiser durch alle Berufsarten für erwerbende Frauen*, Berlin 1931 (1906). Die 6. Auflage scheint kaum verändert worden zu sein, da zum Beispiel die 1926 eingeführte staatliche Prüfung für Privatmusiklehrer nicht erwähnt wird. Vgl. S. 67.

⁴¹⁹ Ebd., S. 66.

⁴²⁰ Auch Karl Rost äußert sich abfällig über Damenkapellen und deren Dirigentinnen. Vgl. Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 19.

⁴²¹ Von Helldorf, *Auf eigenen Füßen*, S. 67.

⁴²² Dieses Buch erschien 1929, der Autor erwähnt aber im Vorwort, wie eng es sich inhaltlich an seinen Vorgänger von 1919 anlehne. Vgl. Arnold Knoke, *Was kann unsere Tochter werden? Frauenbildung – Frauenberufe*, Leipzig 1929, Vorwort.

⁴²³ Ebd., S. 192.

⁴²⁴ Von Helldorf, *Auf eigenen Füßen*, S. 66.

⁴²⁵ Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 6.

⁴²⁶ Ebd.

Ein zentraler Punkt war die unleugbar große Konkurrenz unter Musiklehrerinnen und -lehrern oder sogar die „Überfüllung“⁴²⁷ des Marktes. Es sei für Berufsanfängerinnen nicht mit raschem Erfolg zu rechnen: „Es herrscht hier eine ganz erdrückende Konkurrenz, und man kann wohl sagen, daß nur die Lehrerin etwas erreicht, welche die Mittel hat abzuwarten und die das Glück hat, sich allmählich durch Empfehlungen bekannt zu machen.“⁴²⁸ Die Erwähnung der finanziellen „Mittel“ ist ein wichtiger Aspekt, der auch eine Rolle dabei spielte, ob eine Musiklehrerin eine eigene Musikschule eröffnen konnte oder nicht. Musikschulen nahmen eventuell auch aus diesem Grund in den Berufsratgebern eher eine marginale Rolle ein. Die „ganz bedenkliche Überfüllung des Musiklehrerstandes“⁴²⁹ war ein Kritikpunkt, der einem an so vielen Stellen auch außerhalb der Berufsratgeber begegnet, dass man sich gleichzeitig wundern muss, wieso denn gerade dieser Beruf weiterhin so empfohlen wurde. Es scheint aufgrund wortgleicher Formulierungen teilweise sogar so, als wäre voneinander abgeschrieben worden⁴³⁰ und die Lage dadurch eventuell dramatischer dargestellt wurde, als sie in der Realität war. Denn trotz dieser Warnungen betonten alle Autorinnen und Autoren auch, dass tüchtige Musiklehrerinnen sich gegen Konkurrenz durchsetzen würden können und ein gutes Auskommen hätten.⁴³¹ Der Weg dahin führt am besten, aber nicht ausschließlich, über eine Ausbildung am Konservatorium, wie sich alle Ratgeber einig waren. Da es keine Beschränkung gab, die den musikpädagogischen Beruf schützte, konnte man sich durch ein Konservatoriumszeugnis von den KonkurrentInnen absetzen. Wenn hier statt weiterer Berufsratgeber eine Mädchenzeitschrift zu Wort kommt, belegt das eindrücklich, dass die Suche nach einem geeigneten Beruf 1906 im Mainstream angekommen war und dass der Beruf der Musiklehrerin sich einer konstanten Beliebtheit erfreute:

„Es gehört heutzutage mehr dazu als früher, will man sich durch das Studium der Musik auch nur eine Durchschnittsstellung erringen, die ein gesichertes Einkommen gibt. [...] Heute, wo der Wettbewerb auch auf diesem Gebiete so groß ist, daß jede Mittel- und Kleinstadt eine Auswahl von Lehrerinnen aufweist, wird natürlich mehr verlangt; da ist es immer gut, wenn die Lehrende einen Kursus auf einer Hochschule der Musik nachweisen kann.“⁴³²

In diesem Zusammenhang kommt es auf die Selbstvermarktung an, welche Karl Rost ambivalent sah. Einerseits empfahl er jungen Frauen, „so viel als möglich aus sich zu machen und sein Licht beileibe nicht unter den Scheffel zu stellen“,⁴³³ andererseits klang er kritisch den Musikpädagoginnen gegenüber, die in dieser Selbstbehauptung erfolgreich waren. In

⁴²⁷ Ebd., S. 35.

⁴²⁸ Von Helldorf, *Auf eigenen Füßen*, S. 67.

⁴²⁹ Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 23.

⁴³⁰ Zum Beispiel schreibt Karl Rost in *Die Tonkünstlerin* auf S. 35 von „große[r] Überfüllung“ und „erdrückende[r] Konkurrenz“ und Marie von Helldorf (1906) auf S. 67: „Es herrscht hier eine ganz erdrückende Konkurrenz“. Marie von Helldorf gab sogar in ihrem Vorwort an, dass eine ihrer Quellen jene Frauenberufereihe gewesen sei, in der Karl Rost veröffentlicht habe. Vgl. von Helldorf, *Auf eigenen Füßen*, S. 2.

⁴³¹ Vgl. Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 35; von Helldorf, *Auf eigenen Füßen*, S. 67; Knoke, *Was kann unsere Tochter werden?*, S. 196; Kraus, *Die Frauen in der Musik*, S. 210: „Was über die Aussichten gesagt ist, welche die Musik vom Standpunkt des Broterwerbs aus bietet, mag wenig aufmunternd sein. Es soll aber auch nicht abschrecken, nur zu Vorsicht mahnen. [...] Wer echtes, kräftiges Talent in sich fühlt, körperlich gesund ist und den festen Willen hat, lange Jahre hindurch sehr fleißig zu arbeiten, der möge es getrost mit der Musik versuchen.“

⁴³² Anonym, „Musikstudien“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 19,2(1906), S. 31.

⁴³³ Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 24.

Bezug auf die harte Konkurrenz beschrieb er, dass „aus der diejenige als Siegerin hervorgeht, welche es am besten versteht, etwas aus sich zu machen und sich Geltung bei den Leuten zu verschaffen“.⁴³⁴ Diese Aussage bezieht sich im Kontext auf Klavierlehrerinnen, die „trotz einer guten Befähigung auf keinen grünen Zweig zu gelangen vermögen“.⁴³⁵

Der Beruf wird für Frauen zwar als bedeutendes, gleichzeitig aber auch als belastendes Berufsfeld geschildert, zum Beispiel als „dornenvoll“⁴³⁶ oder, wie bereits oben zitiert, als „kein Vergnügen für jedermann“⁴³⁷. Speziell Frauen schienen den AutorInnen für Anfängerunterricht geeignet, da sie sehr viel Geduld und Einfühlungsvermögen aufbringen müssten, was wiederum die Arbeit als Klavierlehrerin so mühsam mache. Andererseits sei der Beruf eine „ersprießliche Thätigkeit“, da die Musik „ein nicht zu unterschätzender Faktor unseres gesellschaftlichen Lebens“ sei und es somit einen „starken Bedarf an Lehrern und Lehrerinnen“ gebe.⁴³⁸ In einem längeren Text über guten Klavierunterricht argumentiert der Autor Ende der 1870er Jahre, dass Frauen besser als Männer für Klavierunterricht geeignet seien:

„Fassen wir alles zusammen, was über die Erfordernisse eines guten Lehrers gesagt ist, so ist nach unserer Erfahrung gerade das weibliche Geschlecht befähigt, in dem musikalischen Lehramt sich auszuzeichnen und zwar vorzugsweise im Anfangsunterricht [...] wird sie jeden männlichen Lehrer übertreffen vermöge jener Eigenschaften, welche das weibliche Geschlecht vor dem männlichen voraus hat, nämlich der größeren Geduld und der Fähigkeit, kleine Leiden ausdauernd zu ertragen. [...] Wären alle Schüler fleißig und aufmerksam, so würde dieser Unterricht nicht viel schwerer sein, als jede andere Arbeit. Da aber durchschnittlich das nicht der Fall ist, man oft sogar noch mit Widerwilligkeit und Eigensinn zu kämpfen hat, auch wohl die Familienmitglieder oder Freunde des Hauses es für passend erachten, ihre oft veralteten oder halb vergessenen Erfahrungen und Ansichten zur Geltung zu bringen, außerdem ja auch der Anfangsunterricht vorzugsweise nur darin besteht, scheinbar unbedeutende Dinge unzählige Male zu wiederholen, und langweilige Fingerübungen und Stücke der einfachsten Art dem Schüler interessant erscheinen zu lassen und dieses alles täglich ein halbes Dutzend mal oder noch mehr eine Stunde lang erduldet werden muß, so meinen wir, daß dazu Engelsgeduld gehört; und die finden wir weniger beim starken, als beim schwachen Geschlecht.“⁴³⁹

Die als Warnung gedachten Beschreibungen von „Familienmitglieder[n] oder Freunde[n] des Hauses“, die sich in den Unterricht einmischten, zielen vor allem auf Musikpädagoginnen, die in fremden Häusern unterrichten, also ihre Stunden ‚erliefen‘:

„Die gesellschaftliche Stellung gerade der Lehrerin ist manchmal durchaus keine glänzende; in manchen Familien und Häusern betrachtet man sie wohl gar als eine Sorte

⁴³⁴ Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 35.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd., S. 11.

⁴³⁷ Knoke, *Was kann unsere Tochter werden?*, S. 192.

⁴³⁸ Krebs, *Die Frauen in der Musik*, S. 201f.

⁴³⁹ C.D. Graue, *Der Clavier-Unterricht und die Kennzeichen seines Werthes. Ein Leitfaden für Unterrichtsuchende*, Bremen 1879, zit. nach Roske, *Sozialgeschichte*, S. 403f.

von besseren Dienstboten und glaubt, ihr Erniedrigungen und Demütigungen aller Art nicht ersparen zu sollen. Wie viel harte und unfreundliche Worte gilt es da zu überhören, wie oft gute Miene zum bösen Spiel zu zeigen!“⁴⁴⁰

Aus derartigen Beschreibungen speist sich anscheinend auch das heute tradierte Bild der Klavierlehrerin.⁴⁴¹ Besonders gern wurde damals in vielen Äußerungen der Begriff „Proletariat“⁴⁴² gewählt, um die prekäre Lage zu beschreiben. Meines Erachtens scheint dieser Begriff auch mit auszudrücken, dass im bürgerlichen Diskurs die Sorge vor einer Proletarisierung der bürgerlichen Bereiche existierte, wie zum Beispiel die Befürchtung, dass sich Klavier- und Gesangsunterricht zu reiner Erwerbsarbeit entwickelte, die auch erwerbstätige Frauen einschloss.

Wenn über Musikschulinhaberinnen geschrieben wurde, klang dies wesentlich positiver als die Beschreibungen der prekären Situation von einzelnen Privatmusiklehrerinnen. So sprach zum Beispiel Karl Rost 1899 in seiner Broschüre über *Die Tonkünstlerin* die bereits oben diskutierte „persönliche Selbständigkeit“ an und empfahl die Gründung oder Übernahme einer Musikschule:

„Diejenigen Künstlerinnen, welche den an manchen Bühnen sehr fühlbaren Mangel an persönlicher Selbständigkeit während der Dauer ihrer Theaterlaufbahn peinlich empfinden, werden hie und da im vorgerückteren Lebensalter passende Gelegenheit finden, sich selbständig zu machen, etwa durch Übernahme einer musikalischen Lehranstalt, eigene Gründung einer Gesangsschule oder ähnlicher Unternehmungen.“⁴⁴³

Dieses Zitat stützt die oben aufgestellte These, dass vor allem die Selbständigkeit ein wesentliches Element in Bezug auf Musikschulleiterinnen war. Solches Unternehmertum führte nämlich laut dem Autor oft zu einer bedeutenden Verbesserung der finanziellen Situation und zu einem höheren gesellschaftlichen Ansehen.⁴⁴⁴

Allgemein lässt sich jedoch konstatieren, dass Musikschulleiterinnen explizit eher selten thematisiert werden, wenngleich sie im Alltag, zum Beispiel in Adressbüchern, Tonkünstlerkalendern oder Musikzeitschriften präsent waren.⁴⁴⁵ In musikalischen Fachzeitschriften waren Musikschulleiterinnen in Form von Inseraten oder kleinen Mitteilungen regelmäßig präsent. Ein interessanter Fall findet sich beispielsweise in der *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien: In den Jahren 1900 und

⁴⁴⁰ Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 8f.

⁴⁴¹ Vgl. z.B. die Beschreibung des Berufes bei Dieter Hildebrandt, *Pianoforte oder der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, München 1985, S. 260: „Wer nun aber den Ehrgeiz hat [...] womöglich das Konzertpodium zu besteigen, der endet oft aufs Kläglichste: als Klavierlehrerin. [...] Gerade weil es im 19. Jahrhundert noch keinerlei staatliche Prüfungsordnung für Musiklehrer gab, war dies ein trostlos weites Feld für alle möglichen Fälle von der gescheiterten Pianistin bis zum sitzengelassenen Mädchen, von der verarmten Witwe bis zur allzu spröden Schönen. [...] Es entstand ein Musikproletariat [...]. Es ließe sich ein langes, trauriges Lied vom Elend der Musiklehrerinnen singen, deren Honorar zwischen dem warmen Mittagessen und wenigen Reichsnickeln schwankt.“

⁴⁴² Zum Beispiel bei Karl Rost: „eine Art Kunstproletariat schlimmster Sorte“, Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 23. Bei Karl Krebs: „Denn leider ist der Musikunterricht vollständig vogelfrei. [...] Das Proletariat ist deshalb hier so groß, wie in keinem anderen Stande.“ Krebs, *Die Frauen in der Musik*, S. 202.

⁴⁴³ Rost, *Die Tonkünstlerin*, S. 42f.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., S. 43.

⁴⁴⁵ Zumindest in der Funktion als Musikschulleiterin trifft das zu. Persönlichkeiten wie Lina Ramann, die zu ihrer Tätigkeit als Musikschulleiterin auch die erste Liszt-Biografin war, erhielten größere Aufmerksamkeit, z.B. in Form von Nekrologen. Ida Volckmann, die Mitinhaberin der Ramann-Volckmann'schen Musikschule, erhielt keine Nachrufe auf ihren Tod.

1904 findet das Conservatoire populaire, also eine öffentliche Musikschule, die in Genf von Lydia Torrigi-Heiroth gegründet und geleitet wurde, in der Zeitschrift *Beachtung*. Das Conservatoire hatte rund 250 Schülerinnen und Schüler und 11 angestellte Lehrkräfte. Erwähnenswert war diese Musikschule offenbar, weil der Unterricht kostenlos erteilt und besonders hervorgehoben wurde, dass die Leiterin „ohne jedes materielle Interesse“⁴⁴⁶ agiere. Dies könnte ein Seitenhieb auf die übliche Variante von privaten Musikschulen sein, mit denen natürlich Geld erwirtschaftet wurde. Somit gehört Lydia Torrigi-Heiroth nicht zu den unternehmerisch motivierten Musikschulleiterinnen.⁴⁴⁷ Von Lydia Torrigi-Heiroth selbst erschien 1900 ein Artikel über Gesangsunterricht, in dem sie ein geringes Niveau und eine inflationäre Verbreitung von privatem Musikunterricht beklagte und außerdem Forderungen nach strukturellen Änderungen an Konservatorien stellte.⁴⁴⁸

In der *Allgemeinen Musik-Zeitung* warben 1911 unter der Rubrik „Unterricht“ von insgesamt 55 Anzeigen 16 Frauen für ihren Musikunterricht, davon war die Hälfte Anzeigen für Musikschulen und Institute von Frauen,⁴⁴⁹ wie zum Beispiel die folgenden beiden:

„Franz Liszt Akademie. Ausbildung in allen Fächern der Musik. Direktion: Frau Martha Remmert, Hofpianistin, Kammervirtuosin. Für den Konzertgesang wurde neu gewonnen die Gesangspädagogin Frau Anna Schereschewsky. Uhlandstr. 56, hpt.“⁴⁵⁰

„Gemma Bellincioni. Gesang- und Opernschule. Eröffnung Berlin 1. Oktober 1911 am Kurfürstendamm“⁴⁵¹

Im Berliner Adressbuch von 1897 gibt es ein „Alphabetisches Verzeichniß der [...] vertretenen Erwerbs- und Berufszweige“, jedoch ohne eine eigene Abteilung für Musiklehrer oder Musikschulen.⁴⁵² Man findet sie unter „Lehrer u. Lehrerinnen“⁴⁵³ und „Lehrinstitute (Private)“⁴⁵⁴. Es gab 81 Musikschulen,⁴⁵⁵ die alle zusammen etwas mehr als eine Spalte im Adressbuch ausmachten. 11 davon nennen namentlich Frauen als Inhaberinnen oder Direktorinnen, das entspricht 14 Prozent der Berliner Musikschulen. Für die restlichen waren meist nur Vornamenkürzel angegeben, jedoch wurden männliche Vornamen sehr selten ausgeschrieben. Die PrivatmusiklehrerInnen waren aufgeteilt in zwei Spalten nur für GesangslehrerInnen (überwiegend Frauen und überwiegend im Westen und Süd-/Nord-

⁴⁴⁶ Anonym, Rubrik „Notizen“, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 8(1904), S. 330.

⁴⁴⁷ Ihre Person und Motivation sind momentan noch ein Forschungsdesiderat. Sie schien familiäre Verbindungen nach St. Petersburg zu haben, vgl. *Erik-Amburger-Datenbank. Ausländer im vorrevolutionären Russland*, hrsg. vom Leibnitz-Institut für Ost- und Südosteuropaforschung Regensburg, online unter: www.amburger.iost-regensburg.de, eingesehen: Einträge zur Familie „Heiroth“, Zugriff am 13.12.2020.

⁴⁴⁸ Lydia Torrigi-Heiroth, „L'enseignement du Chant“, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 8(1900), S. 221–225.

⁴⁴⁹ Vgl. *Allgemeine Musik-Zeitung*, Festnummer 1911, S. 1082–1089.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 1082. „hpt.“= Hochparterre.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Vgl. *Adressbuch für Berlin und seine Vororte* 1897, Theil IV, S. 334ff. Die Berliner Adressbücher sind digital verfügbar über die Zentral- und Landesbibliothek Berlin, online unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:109-1-453001>, Zugriff am 22.5.2020.

⁴⁵³ Ebd., S. 161f. (im digitalen Dokument: 2556:161f.).

⁴⁵⁴ Ebd., S. 163 (im digitalen Dokument: 2558:163).

⁴⁵⁵ Die Mehrfachnennung mancher Personen legt eventuell Übertragungsfehler bei der Erstellung nahe. Beispielsweise existiert Therese Leeß doppelt, falls sie nicht zwei Musikschulen besaß (einmal mit der Adresse Wüsnackerstr. 49, weiter oben Therese Leeß in Wilsnackerstr. 49).

westen der Stadt ansässig) und fast acht weitere Spalten für LehrerInnen der „Musik“, unter denen sich zwar viele Lehrerinnen befanden, aber kein so deutlicher Überhang wie beim Gesang zu beobachten ist.⁴⁵⁶ Bei vielen LehrerInnen unter „Musik“ fehlt die Angabe, was sie genau unterrichteten. Die Adressen dieser Abteilung waren über ganz Berlin verteilt. Im Vergleich zu 1897 enthielt das Adressbuch fünf Jahre später bereits zwei Spalten mit 131 privaten Musikschulen, wovon sich 13 namentlich Frauen zuordnen lassen.⁴⁵⁷ Das entspricht rund 10 Prozent der 131 genannten Musikschulen, von denen sich übrigens die meisten ‚Conservatorium‘ nannten.⁴⁵⁸ Die Zahl der Musikschulen hatte sich also von 1897 auf 1902 erhöht (von 81 auf 131), ebenso die Zahl der von Frauen geleiteten Musikschulen (von 11 auf 13). Der Anteil an von Frauen geleiteten Musikschulen in Berlin bewegte sich um die Jahrhundertwende zwischen 10 und 14 Prozent.

In den 1920er Jahren nahm die Bedeutung des Berufes spürbar ab und so änderte sich auch die Empfehlung in Berufsrategebern. Knoke stellte 1929 die Frage, ob noch so viel Musikunterricht wie früher („in den vergangenen Jahrzehnten“) gegeben werde, und beantwortete diese selbst:

„Die in den vergangenen Jahrzehnten herrschende Familienmode, alle Kinder ohne Rücksicht auf Vorhandensein einer Begabung ein Musikinstrument zur Qual für Ausübende wie Hörende behandeln zu lassen, hat im ganzen aufgehört, das im Hause sich regende Musikbedürfnis wird teilweise durch Grammophon und Radio-Vorführungen befriedigt. Die Zahl derjenigen, die privaten Musikunterricht zu nehmen wünschen, ist sicherlich zurückgegangen, damit sind natürlich auch die Berufsaussichten der Privatmusiklehrkräfte geringer geworden.“⁴⁵⁹

Am Ende dieses Überblicks über den Berufsstand Musikschulleiterin und Musikpädagogin lohnt es sich, über die Beobachtung von zwei Historikerinnen bezüglich Frauen auf der Wiener Weltausstellung 1873 nachzudenken. Sie kommen nach einer Untersuchung der Ausstellerinnen, der Organisation und der involvierten Gruppen zu dem Ergebnis, „dass Frauen in den verschiedenen Wirtschaftssektoren nicht in deren Kernbereichen arbeiteten, welche die Öffentlichkeit mit diesen Produkten assoziierte, sondern in den Randbereichen“.⁴⁶⁰ Was war der Kernbereich der Musikbranche im ausgehenden 19. Jahrhundert, womit assoziierte man den Musikberuf am meisten? Im Hinblick auf die Aufmerksamkeit in der Presse, mit der Konzerte oder Opernaufführungen rezensiert wurden und BühnenkünstlerInnen Personen des öffentlichen Interesses waren, schienen die Klangkörper, InterpretInnen und KomponistInnen maßgeblich das Bild zu prägen.

Obwohl, wie hier gezeigt wurde, die musikpädagogische Tätigkeit als breites Berufsfeld für Frauen und Männer allgemein bekannt war, nahm dieser Beruf in der gesellschaftlichen und publizistischen Wahrnehmung keinen großen Raum ein. Präsent waren, wenn auch

⁴⁵⁶ Vgl. *Adressbuch für Berlin und seine Vororte* 1897, S. 173–175 (im digitalen Dokument: 2568:173–2570:175).

⁴⁵⁷ Vgl. *Adressbuch für Berlin und seine Vororte* 1902, Theil IV, S. 177 (im digitalen Dokument: 3190:177), online unter: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:109-1-1343772>, Zugriff am 22.5.2020.

⁴⁵⁸ Mit den Benennungen von privaten Musikschulen beschäftige ich mich ausführlicher in Kapitel II.1.2.

⁴⁵⁹ Knoke, *Was kann unsere Tochter werden?*, S. 196.

⁴⁶⁰ Barth-Scalmani und Friedrich, „Frauen auf der Wiener Weltausstellung von 1873“, S. 182. Als Beispiel nennt sie die Gruppe der Land- und Forstwirtschaft, in der Frauen als Floristinnen in Erscheinung treten.

besonders einseitig, allenfalls noch die Privatmusiklehrerinnen, die im Zentrum des negativ geprägten Diskurses der fehlenden Qualifikation und überbordenden Konkurrenz standen. Sehr geringes öffentliches Interesse existierte offenbar in Bezug auf Musikschulleiterinnen, die mit ihrer erfolgreichen Berufsgestaltung, wenn überhaupt, nur in den Fachzeitschriften freundlich gehaltene Pressenotizen zu ihren öffentlichen Prüfungskonzerten und ganz vereinzelt Nachrufe bekamen. Die berufliche Position als solche wird fast nie thematisiert. Vermutlich ist diese fehlende gesellschaftliche Wahrnehmung einer der Gründe, weshalb über die zahlreichen Musikschulleiterinnen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts bisher kaum geforscht worden ist.

3. Musikschulen in Sachsen und Mitteldeutschland 1870–1920

3.1 Überblick

Die Musikausbildung für Kinder und Amateure im beschriebenen Zeitraum lag nicht nur in Sachsen, sondern im gesamten deutschsprachigen Raum hauptsächlich in privater Hand, das heißt, sie wurde von Privatmusiklehrern oder privaten Musikschulen geleistet. Mit den Konservatorien Leipzig (gegründet 1843) und Weimar (gegründet 1872 als Großherzogliche Orchesterschule) waren im mitteldeutschen Raum öffentliche Ausbildungsinstitute vorhanden, diese betrieben jedoch – wie auch heute noch – keine elementare Ausbildung am Instrument oder im Gesang, sondern bildeten auf bereits höherem Niveau vorrangig für den Beruf aus. Die beiden anderen großen Konservatorien in der Region befanden sich in Dresden (gegründet 1856) und in Sondershausen (gegründet 1883) als Gründungen von Privatunternehmern, die später in die öffentliche Hand übergingen.⁴⁶¹ An diesen beiden wurde auch Anfängerunterricht erteilt.⁴⁶²

Die begriffliche Trennung zwischen Musikschule und Konservatorium war zwischen 1870 und 1920 unscharf, wie im Folgenden gezeigt wird. Daher gehören hier zu einem Überblick über die Musikschullandschaft in Sachsen und Mitteldeutschland auch die vier genannten Konservatorien, welche je nach Definition keine reinen Konservatorien im heutigen Verständnis von Musikhochschulen waren, sondern auch im Tätigkeitsfeld heutiger Musikschulen aktiv waren. Der Lexikonartikel der *MGG* definiert aus einer historischen Perspektive heraus die Begriffe Musikschule und Konservatorium zueinander in der Unterscheidung privat/staatlich (städtisch) sowie in der Unterscheidung Laienausbildung/berufliche Ausbildung.⁴⁶³ Diese strikte Trennung ist nicht zu halten, wie die Darstellung der verschiedenen Musikschulen im folgenden Kapitel zeigen wird. Dorothea Kaufmann erweiterte die Definition der *MGG* vor allem in Bezug auf die Möglichkeiten für Frauen: „Ein Konservatorium übernahm einerseits die Aufgabe der Berufsausbildung [...], andererseits die der Allgemeinbildung.“⁴⁶⁴ Damit bestätigt sie Rebecca Grotjahn's These, dass über den Zugang zum Konservatorium für Frauen auch höhere Bildung, der Erwerb von Qualifikationszeugnissen und Berufsmöglichkeiten zugänglich wurden.⁴⁶⁵ Interessanterweise, auch darauf weist Kaufmann hin, war die Berufsmöglichkeit, in einer Damenkapelle mitzuwirken, keine Perspektive, auf die die Konservatoriumsausbildung zielte. Im Gegenteil wurden, trotz der Existenz zahlreicher bekannter Damenkapellen und auch größerer Damensinfonieorchester, Frauen am Konservatorium zu den Klassen der Orchesterinstrumente nicht

⁴⁶¹ Vgl. Wilhelm Lexis, *Die Hochschulen für besondere Fachgebiete im Deutschen Reich. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachmänner herausgegeben*, Berlin 1904, S. 216.

⁴⁶² Für Dresden ist es belegt (s.u.) und für Sondershausen vermute ich es ebenso (zumindest zeitweise), da Chronisten die Ähnlichkeit der Konservatorien Dresden und Sondershausen hervorheben (s.u.).

⁴⁶³ Vgl. Mehlig (Abel-Struth), Art. „Musikschule“, Sp. 1610.

⁴⁶⁴ Dorothea Kaufmann, „...routinierte Trommlerin gesucht‘. Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit (= Schriften zur Populärmusikforschung 3), Karben 1997, S. 84.

⁴⁶⁵ Vgl. Grotjahn, „Alltag im Innenraum. Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier“, S. 165. Vgl. hierzu Kapitel III.2.2., worin ich ausführlicher auf die Bedeutung der Konservatorien für die Berufsausbildung von Frauen eingehe.

zugelassen mit der Begründung fehlender Berufsperspektiven in Theater- oder Konzertorchestern, die keine Frauen aufnahmen.⁴⁶⁶

Die Satzung des Königlichen Conservatoriums für Musik in Dresden beschreibt ihren Bildungsauftrag als

„eine Schule der Tonkunst mit dem Zwecke,
Tonkünstler aller Zweige zu bilden, insbesondere Componisten, Dirigenten, Musiklehrer, Instrumentalisten und Sänger, und sie mit allgemeiner musikalischen Bildung neben der unmittelbar fachlichen auszustatten;
Freunde der Tonkunst und ihrer Ausübung in das Kunstverständnis einzuführen und sie zu kunsthwürdiger Beherrschung einzelner Zweige der Tonkunst anzuleiten;
der Jugend die Tonkunst insofern zu lehren, als sie Theil der allgemeinen Bildung ist.“⁴⁶⁷

Ob private Musikschule oder öffentliches Konservatorium – beiderlei Institutionen wurden zahlreich sowohl von weiblichen wie von männlichen Eleven besucht, allerdings mit Einschränkungen der Fächerwahl aufseiten der Studentinnen, denen das Studium von Orchesterinstrumenten und teilweise auch Komposition⁴⁶⁸ qua Statuten nicht gestattet wurde. Gegen den regen Zulauf an die Konservatorien erhoben sich regelmäßig kritische Stimmen, wie diejenige der damals populären Musikschriftstellerin Elise Polko im Jahr 1877:

„Es ist lächerlich und traurig zugleich zu sehen und zu hören, welche Mittelmäßigkeiten sich zu den Conservatorien drängen, zur Marter der Lehrer und zum Schaden des Rufes der Musikanstalten, und wie dergleichen selbstbewußte Erscheinungen sich nach einem kurzen Cursus für berechtigt halten, als Lehrer oder Lehrerinnen, Sänger oder Sängerrinnen aufzutreten.“⁴⁶⁹

Die musikalische Ausbildung an einer privaten Musikschule konnte mit circa fünf bis sieben Jahren beginnen,⁴⁷⁰ am staatlichen Konservatorium ab einem Alter von zehn Jahren in einer manchmal vorhandenen⁴⁷¹ Vorklasse, in den meisten Fällen jedoch nach Ende der Schulzeit und in Verbindung mit einer Aufnahmeprüfung.

⁴⁶⁶ Die musikalische Ausbildung der Musikerinnen in Damenkapellen fand laut Kaufmann daher vorrangig in einer Lehrlingsausbildung oder in spezialisierten Musikschulen bestimmter Regionen statt, z.B. in Böhmen oder um Salzburg. Vgl. Kaufmann, *Damenkapelle*, S. 85–90 sowie Annkatrin Babbe, „Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 8), Oldenburg 2011.

⁴⁶⁷ *Satzungen des Königlichen Conservatoriums für Musik (und Theater) zu Dresden. Ausgabe vom 1. April 1897*, Dresden 1891, S. 6, zit. nach Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 26.

⁴⁶⁸ Eine wichtige Ausnahme ist hier das Dr. Hochsche Konservatorium in Frankfurt (gegründet 1878) unter der Leitung von Joachim Raff. Darüber schreibt Ruffs Tochter: „Es war für die damalige Zeit etwas Ungewöhnliches, daß Raff seiner Kompositionsklasse eine weibliche Parallelklasse angliederte. [...] Er vertrat überhaupt die Ansicht, daß jedem denkenden Wesen Gelegenheit zur Entwicklung seiner Fähigkeiten geboten werden mußte.“ Weiter charakterisiert sie die Kompositionsklasse ihres Vaters: „Durch hingebenden Fleiß und durch musikalisches Feingefühl haben seine Kompositionsschülerinnen ihm manche Freude bereitet: sie arbeiteten gewissenhaft und faßten leicht, doch mußte Raff bekennen, daß starke und eigenartige Erfindung im Ganzen bei ihnen selten war.“ Vgl. Helene Raff, *Joachim Raff. Ein Lebensbild*, Regensburg 1925, S. 224.

⁴⁶⁹ Polko, *Unsere Pilgerfahrt*, S. 116.

⁴⁷⁰ Vgl. Kapitel II.2.1.

⁴⁷¹ Vorhanden war zum Beispiel an der Großherzoglichen Orchester- und Musikschule Weimar eine „Vorbereitungsschule“ (s. II.1.1.3.).

Am öffentlichen Konservatorium betrug die Ausbildungszeit circa drei Jahre und schloss mit Prüfungen ab. Nach erfolgreichem Abschluss erhielt man ein Zeugnis oder Diplom, welches fachliche Spezialisierungen in solistischer oder musikpädagogischer Richtung ausweisen konnte. Auch private Musikschulen waren teilweise in festen Ausbildungskursen von drei oder mehr Jahren organisiert und vergaben Abschlusszeugnisse, worauf ich weiter unten ausführlich eingehen werde.

An jeder Institution war der Unterricht kostenpflichtig, wobei die Preise weit auseinanderliegen konnten. Öffentliche Konservatorien waren teilweise preiswerter als guter Privatunterricht, wobei dies schwierig zu verallgemeinern ist. Typisch waren sowohl an Konservatorien wie an privaten Musikschulen Stipendien und sogenannte Freistellen, mit denen begabte, aber mittellose Schülerinnen und Schüler unterstützt wurden. Die 1889 gegründete Joseph Joachim-Stiftung in Berlin förderte außerdem als externe Stelle „unbemittelte Schülerinnen und Schüler der in Deutschland vom Staat oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten“⁴⁷² mit Instrumentenleihgaben oder Stipendien.

Zunächst stelle ich im Folgenden die vier öffentlichen Konservatorien in der hier untersuchten Region vor. Dank der besseren Quellen- und Forschungslage lässt sich bereits Grundlegendes über die institutionelle Gesangs- und Instrumentalpädagogik des Untersuchungszeitraums sagen. Anschließend betrachte ich die Landschaft der privaten Musikschulen in derselben Region, um vor diesem Hintergrund schließlich die Forschungsergebnisse zu von Frauen geleiteten Musikschulen zu präsentieren.

3.1.1 Öffentliche Konservatorien

Leipzig – Internationalität und Vorbildcharakter

Von den vier öffentlichen Konservatorien, die hier in der chronologischen Reihenfolge ihrer Gründung vorgestellt werden, wurde das Leipziger als erstes gegründet und steht auch in der gesamten europäischen Konservatoriengeschichte an einem frühen Punkt. 1843 wurde es zum Zweck der „höhere[n] Ausbildung in der Musik“⁴⁷³ eröffnet, prominenter Mitbegründer war Felix Mendelssohn Bartholdy, welcher zu jener Zeit gleichzeitig Leiter des Gewandhausorchesters war. Die Besonderheit am Leipziger Konservatorium sind zweifellos die Gründungsinitiative durch Leipziger Bürger, die als Mitglieder des Gewandhausdirektoriums der zentralen Musikinstitution der Stadt angehörten, selbst jedoch keine hauptberuflichen Musiker waren,⁴⁷⁴ sowie anschließend die umfangreiche finanzielle Unterstützung des Konservatoriums durch Bürger Leipzigs. Wie Yvonne Wasserloos feststellt, sei „die Errichtung und die finanzielle Existenzsicherung [...] ausschließlich von privater Seite durch zahlungskräftige musikliebhabende Bürger Leipzigs, Spenden der Mitglieder der Konservatoriumsdirektion, Stiftungen oder wertvolle Sach- und Geldgeschenke ge-

⁴⁷² *Die Musik* 14 (1902), S. 1315 (Auszug der Satzung). Die komplette Satzung befindet sich laut Auskunft der Archivarin in den Akten zur Stiftung im Archiv der Universität der Künste Berlin und liegt mir digital vor.

⁴⁷³ § 1 Programm 1843, Gründungsstatuten des Konservatoriums, zit. nach: Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium*, S. 28.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd., S. 25.

tragen“ worden.⁴⁷⁵ Dieses Finanzierungsmodell findet sich bei den Konservatorien in Dresden, Weimar und Sondershausen nicht, die entweder als private Institutionen von einem selbständigen Unternehmer oder aus staatlicher oder städtischer Kasse finanziert wurden. In Leipzig unterstützten jedoch weder die Stadt noch die sächsische Regierung den Betrieb des Konservatoriums.

Auch die städtischen Räumlichkeiten des Konservatoriums, die zum Gewandhausareal gehörten, mussten regulär gemietet werden. 1876 erhielt das Leipziger Konservatorium zwar den Zusatz ‚königlich‘, empfing aber weiterhin keine staatlichen Gelder,⁴⁷⁶ woraus sich erklären lässt, dass das Konservatorium zur Existenzsicherung neben Spenden auf stete Einnahmen durch die zahlungspflichtigen Konservatoriumsstudierenden angewiesen war und phasenweise zulasten der Qualität eine große Anzahl Studierender aufnahm und ausbildete.

Frauen waren am Leipziger Konservatorium stark vertreten. Im Jahr 1883 existierte eine fast paritätische Aufteilung zwischen männlichen und weiblichen Studierenden.⁴⁷⁷ Eine Leipziger Besonderheit waren die durchgängig hohe Zahl ausländischer Studentinnen und Studenten und die dadurch entstehende Internationalität des Konservatoriums. Von Beginn an wurde, unter anderem auf Anregung Mendelssohns, Wert auf die Aufnahme und Ausbildung von AusländerInnen gelegt. Da Leipzig als Messestadt schon lange ein internationaler Standort war, gehörten ausländische Gäste zum normalen Stadtbild.⁴⁷⁸ Betrachtet man alle Inskribierten von 1843 bis 1918, so ergibt sich laut Berechnungen von Yvonne Wasserloos ein Anteil von 44 Prozent ausländischen Studierenden.⁴⁷⁹ Ab den späten 1860er Jahren stieg der Ausländeranteil am Konservatorium teilweise sogar auf über die Hälfte aller eingeschriebenen Studentinnen und Studenten an.⁴⁸⁰

Für den in der vorliegenden Untersuchung betrachteten Zeitraum des Deutschen Kaiserreiches lässt sich feststellen, dass dessen Beginn mit einer Blütezeit des Konservatoriums zusammenfällt. Die Studierendenzahlen waren seit 1843 zwar nicht kontinuierlich gewachsen, erreichten jedoch um 1870 einen ersten Höhepunkt, als die Zahl auf 200 Studentinnen und Studenten anstieg. Gleichzeitig änderte sich die Bedeutung des Konservatoriums im Rahmen der individuellen Ausbildung: Von der ursprünglichen Institution, die Studierende bis zur professionellen Reife mit konkreter Verbindung zum Gewandhausorchester ausbildete, wandelte es sich zu einer Station auf einem längeren musikalischen Bildungsweg. Teilweise suchten Studierende in Leipzig den abschließenden Schliff, teilweise war ein Studium in Leipzig nach vorheriger musikalischer Grundausbildung in der Heimat ein Zwischenschritt auf dem Weg nach Berlin (zum Beispiel zu Julius Stern oder Joseph Joachim) oder

⁴⁷⁵ Ebd., S. 27f.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 28.

⁴⁷⁷ Wolfgang Sand, „Zwischen Nationalismus und Völkerverständigung. Leipziger Konservatoriumsschüler im habsburgischen Siebenbürgen“, in: Stefan Keym und Stephan Wünsche (Hrsg.), *Musikgeschichte zwischen Ost und West. Von der ‚musica sacra‘ bis zur Kunstreligion*, Leipzig 2015, S. 637–646, hier S. 637: Von insgesamt 406 Studierenden waren 208 männlich, 198 weiblich.

⁴⁷⁸ Vgl. Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium*, S. 63. Wasserloos nimmt hier Bezug auf Leonard Milton Phillips, *The Leipzig Conservatory 1843–1881*, Diss., Indiana 1979.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd., S. 65.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 64.

zu berühmten Privatlehrern wie etwa Franz Liszt in Weimar.⁴⁸¹ Kadja Grönke weist im *Handbuch Konservatorien* darauf hin, dass für Leipzig deutlich zwischen dem „hauseigenen Selbstbild“⁴⁸² einer dem deutschen Idealismus verpflichteten Musikausbildungseinrichtung mit bildungsbürgerlichem Klientel und der Umsetzung im Alltag des Konservatoriums unterschieden werden müsse. Das intensiv verbreitete Narrativ trug laut Grönke auch wesentlich zu einer „idealistische[n] Inanspruchnahme von Musik im Interesse einer nationalen Selbstvergewisserung“⁴⁸³ bei und habe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer wertkonservativen Ausrichtung geführt.

Bedeutsam für meine Fragestellung ist die Tatsache, dass von den Leipziger KonservatoriumsabsolventInnen nicht nur viele selbst Lehrkräfte am Konservatorium wurden,⁴⁸⁴ sondern dass ein erheblicher Anteil⁴⁸⁵ eigene Musikinstitute leitete und durch die zahlreichen ausländischen AbsolventInnen das Leipziger Ausbildungsmodell in andere Länder importiert und dort fortgeführt wurde.⁴⁸⁶ Unter diesen AbsolventInnen waren auch Frauen, die eigene Musikschulen gründeten, beispielsweise Elise Kleinod⁴⁸⁷ oder Frieda Prager⁴⁸⁸ mit ihren eigenen Musikschulen in Leipzig, aber auch Ida Volckmann, die mit Lina Ramann in Glückstadt und Nürnberg Musikschulen leitete und ihre pianistische und sängerische Ausbildung am Konservatorium Leipzig erhalten hatte.

Dresden – ein ‚königliches‘ Privatkonservatorium

Pläne für ein Konservatorium in Dresden existierten bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts: 1814 entwarf der in Dresden tätige Kapellmeister Francesco Morlacchi ein Konzept zur professionellen Ausbildung junger Musiker in Verbindung mit den lokalen Musikstätten. Auch der kurze Zeit später am Hoftheater engagierte Carl Maria von Weber strebte nach einer Optimierung der musikalischen Ausbildung in Dresden, und schließlich legte im Jahr 1848, als in Leipzig längst das Konservatorium erfolgreich installiert war, auch noch Richard Wagner ein Konzept⁴⁸⁹ vor, welches ebenfalls auf die Verbesserung der künstlerischen Ausbildung in Dresden zielte.⁴⁹⁰ All diese Pläne verliefen im Sande, bis endlich am 1. Februar 1856 ein Konservatorium gegründet wurde – auf Initiative von Kammermusiker Friedrich Tröstler, einem 1822 geborenen Oboisten und Violinisten, der in Leipzig studiert hatte und seit 1840 in Dresden engagiert war.⁴⁹¹ Das Konservatorium stand Frauen und

⁴⁸¹ Vgl. ebd., S. 78f.

⁴⁸² Kadja Grönke, „Das Kgl. Konservatorium der Musik zu Leipzig“, in: Freia Hoffmann (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, Band I, Lilienthal 2021, S. 165–211, hier S. 192.

⁴⁸³ Grönke, „Das Kgl. Konservatorium der Musik zu Leipzig“, S. 193.

⁴⁸⁴ Laut Wolfgang Sand stammte in den 1880er Jahren ein Großteil des Lehrkörpers aus Mitteldeutschland und war selbst am Leipziger Konservatorium ausgebildet worden. Vgl. Sand, „Zwischen Nationalismus und Völkerverständigung“, S. 639.

⁴⁸⁵ Laut Wasserloos gründeten mindestens 82 AbsolventInnen „Musikerziehungsinstitute, Musikvereine oder Orchester“. Davon entfielen „mehr als 40“ auf „musikalische Bildungsanstalten“. Vgl. Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium*, S. 79.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 79–81 und 98–100 sowie Grönke, „Das Kgl. Konservatorium der Musik zu Leipzig“, S. 194f.

⁴⁸⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18210, Fo. 93ff.

⁴⁸⁸ Ebd., Akte 18213, Fo. 62.

⁴⁸⁹ Richard Wagner: „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871, S. 307–359.

⁴⁹⁰ Vgl. Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 8–11.

⁴⁹¹ Vgl. ebd., S. 12. Die Ernennung zum Kammermusikern erfolgte 1847 in Dresden.

Männern offen und zielte nicht nur auf eine professionelle Berufsausbildung, sondern war für „überhaupt alle Diejenigen, welche musikalische Bildung erlangen wollen“,⁴⁹² offen. Dieses Unternehmen konnte sich, vermutlich aufgrund einer unverständigen Leitung,⁴⁹³ wirtschaftlich nicht behaupten und wurde bereits 1860 vom bisherigen Teilhaber Friedrich Pudor übernommen. Er richtete das Konservatorium neu aus und konzentrierte sich nun auf die Berufsausbildung. Neben den Männern, die eine Laufbahn als Orchestermusiker, Sänger, Musiklehrer, Komponist oder Dirigent anstrebten, wurden auch Frauen für Musikberufe ausgebildet, jedoch wie erwartbar mit den deutlichen eingeschränkteren Optionen auf Sängerin oder Pianistin bzw. Gesangslehrerin oder Klavierlehrerin. Die Ausbildung zur Musikpädagogin erfolgte durch „Theorie und Methodik des Klavierspiels und Gesanges mit praktischen Erläuterungen, selbstständige Unterrichtsertheilung der Schüler und Schülerinnen unter Aufsicht der Lehrer“.⁴⁹⁴ Der pädagogischen Ausbildung wurde also große Bedeutung beigemessen, was an der großen Nachfrage lag – denn viele Frauen wollten sich ausdrücklich zu Instrumental- und Gesangslehrerinnen ausbilden lassen. Auch Michael Heinemann hebt in einem Artikel zur Geschichte des Dresdner Konservatoriums hervor, dass die Musiklehrausbildung in den Statuten von 1867 erstmals als eigenständiges Studienfach angeboten worden sei. Er kommt im Vergleich mit anderen „musikalischen Bildungs-Anstalten vergleichbaren Zuschnitts“⁴⁹⁵ zu folgender Beurteilung:

„Eine straffe Organisation und ein wohlüberlegter Studienverlauf lassen auf eine solide Ausbildung schließen, die von einer wachsenden Zahl von Studierenden [...] frequentiert wurde. Lehrende, deren Renommée die Grenzen des Landes überschritt, fehlen allerdings ebenso wie die Namen von AbsolventInnen, die ihre Karriere auf eine Ausbildung in Dresden zurückgeführt hätten.“⁴⁹⁶

Heinemann zieht hier für Dresden eine Verbindung zwischen dem Schwerpunkt auf der Ausbildung zu Privatmusiklehrern, womit eine wachsende Studierendenzahl und ökonomischer Erfolg einhergingen, und dem fehlenden überregionalen Renommee des Konservatoriums. Dies ist eine Diskrepanz, die auch weitere Konservatorien betraf und die gemildert wurde, sobald aus einem Konservatorium hervorragende Solistinnen und Solisten hervorgingen oder namhafte Künstlerpersönlichkeiten als LehrerInnen verpflichtet werden konnten. Eine zu starke Ausrichtung auf die Ausbildung von MusikpädagogInnen schmälerte die Reputation eines Konservatoriums, da der gute Ruf eher auf der Hervorbringung von bekannten Künstlerpersönlichkeiten fußte. Freia Hoffmann betont im *Handbuch Konservatorien*, dass es sich in Dresden um ein verhältnismäßiges großes und auf Wirtschaftlichkeit ausgerichtetes Konservatorium mit breitem Fächerspektrum gehandelt habe.⁴⁹⁷

⁴⁹² Prospekt des Konservatoriums vor der Eröffnung (Januar 1856), zit. nach: ebd., S. 14.

⁴⁹³ Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 14f.

⁴⁹⁴ Aus den Statuten von 1867, zitiert nach: ebd., S. 17.

⁴⁹⁵ Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 19.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Freia Hoffmann, „Das Kgl. Konservatorium für Musik in Dresden (1856)“, in: dies. (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, Band II, Lilienthal 2021, S. 91–140, hier S. 122.

Der Unterricht für einen vollständigen Kursus kostete in Dresden jährlich 100 Taler⁴⁹⁸ bei Gruppengrößen von vier (Hauptfach) bzw. sechs (Nebenfach) SchülerInnen und mindestens zwei Stunden wöchentlich. 1871 waren 310 Schüler und Schülerinnen eingeschrieben, wovon allerdings 108 die Elementarklassen besuchten, also noch keine Berufsausbildung anstrebten. 1882 war die Schülerzahl auf 717 angewachsen, wovon der Großteil aus Sachsen stammte. Für den Unterricht von InteressentInnen, die entweder die Aufnahmevoraussetzungen noch nicht erfüllten oder keinen Musikberuf anstrebten, existierte eine „Vor- und Nebenschule“ innerhalb des Konservatoriums.⁴⁹⁹ Der Leiter des Instituts, Friedrich Pudor, betont in einem 1872 erschienenen Aufsatz, wie wichtig die Berufstätigkeit und damit erreichbare Selbstständigkeit für junge Frauen geworden sei:

„Das Mädchen, welches heut zu Tage wie der Mann um seine Existenz ringt und in der Ausübung der Musik eine geeignete Lebenssphäre findet, muss sich früh im Verkehr mit Menschen Selbstständigkeit, Selbstachtung, Selbstbewusstsein erwerben, um sich und eigentlich die Verhältnisse beherrschen zu lernen.“⁵⁰⁰

Damit spricht Pudor einen eindeutig emanzipatorischen Gedanken aus, der im damaligen Diskurs zunehmend an Bedeutung gewann. Zum 25-jährigen Jubiläum wurde dem Konservatorium 1881 der Titel „königlich“ verliehen, wobei es aber weiterhin privat in den Händen der Familie Pudor blieb. Nach dem Tod des Vaters übernahm der Sohn Heinrich, der sich allerdings als glühender Wagnerianer mit den altgedienten Lehrern des Konservatoriums überwarf und dieses 1890 Eugen Krantz (1844–1898), einem Zögling und langjährigen Klavierlehrer des Instituts, zum Kauf anbot. Aus dieser Übergangsphase existieren Umsatz- und Gewinnzahlen, die Rückschlüsse auf die ökonomische Situation damaliger privater Musikbildungsinstitutionen zulassen. Nach unveröffentlichten Aufzeichnungen⁵⁰¹ Krantz' hatte das Konservatorium in den drei Jahren vor 1890 jeweils einen Umsatz von circa 100.000 Mark erzielt, davon waren 25.000 Mark Gewinn. 1890 schien der Gewinn einzubrechen, weshalb Pudor junior verkaufen wollte. Krantz erwarb das Konservatorium schließlich, trotz der regen Konkurrenz anderer Dresdner Musikschulen, zu einem unbekannten Kaufpreis.

Besonderes Augenmerk legte Krantz auf die sorgfältige Ausbildung von MusikpädagogInnen, „welche dem Pfuscherthum auf diesem Gebiete den Boden abgewinnen [können]“.⁵⁰² Insbesondere bei der LehrerInnenauswahl für den Anfängerunterricht legte er Wert auf „die ausgezeichnetsten jungen Kräfte unter den Ausgebildeten“.⁵⁰³ Krantz betonte im Jahr 1892, dass der bei ihm am Königlichen Konservatorium gebotene Musikunterricht keinesfalls ausschließlich auf eine professionelle Laufbahn ziele, sondern als Teil

⁴⁹⁸ Bis zur Einführung der Mark 1871 galt der Vereinstaler als Währung in Sachsen, 1 Taler = 3 Mark. Der vollständige Kurs am Dresdner Konservatorium kostete also jährlich 300 Mark.

⁴⁹⁹ Vgl. Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 18f.

⁵⁰⁰ Friedrich Pudor: „Bedeutung, Einrichtung und Aufgaben der deutschen Conservatorien der Musik und specielle Organisation des Dresdner Conservatoriums (Bericht des Dresdener Conservatoriums für Musik 1872)“, zit. nach: ebd., S. 21.

⁵⁰¹ Vgl. ebd. S. 24f. Heinemann weist auf die Diplomarbeit von Claudia Seiß über Eugen Krantz hin (Hochschule für Musik Dresden 1993).

⁵⁰² Eugen Krantz im 20. Bericht des Dresdner Konservatoriums 1890/1891, S. 5, zit. nach Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 26.

⁵⁰³ Eugen Krantz im 21. Bericht des Dresdner Konservatoriums 1891/1892, S. 5, zit. nach: ebd.

der Allgemeinbildung zu verstehen sei.⁵⁰⁴ Doch bekannte Lehrerinnen und Lehrer wie die Pianistin Laura Rappoldi-Kahrer, eine Liszt-Schülerin, oder der Komponist Felix Draeseke⁵⁰⁵ als Lehrer für Musiktheorie und Musikgeschichte sowie Freistellen, also Stipendien, für die weniger nachgefragten Orchesterinstrumente Kontrabass oder sämtliche Blasinstrumente⁵⁰⁶ bezeugen doch auch die professionelle Ausrichtung des Konservatoriums. Hierin zeigt sich die aus heutiger Sicht unklare Zielsetzung mancher Ausbildungsstätten: War die Musikerziehung für den Hausgebrauch oder als Berufsausbildung angelegt? Diese Frage spiegelt sich in der Begriffsunschärfe Musikschule/Konservatorium wider und wird uns im Laufe der folgenden Kapitel noch mehrmals begegnen.

Nach dem Tod von Eugen Krantz 1898 erbten seine beiden Söhne das Konservatorium. Mit der neuen, eher kaufmännisch geprägten Leitung nahm die pädagogische und künstlerische Qualität ab, und somit (wie schon bei der vorherigen Inhaberfamilie Pudor) erwies sich laut Michael Heinemann „die Tatsache, dass ein Ausbildungs-Institut als Familienbetrieb geführt wurde, im Erbfall als wenig vorteilhaft“.⁵⁰⁷ Zu verallgemeinern ist diese These allerdings nicht, wie Gegenbeispiele aus unterschiedlichen Städten zeigen.⁵⁰⁸ Der fehlende musikalische und pädagogische Sachverstand der Leitung des Konservatoriums bei gleichzeitig vorrangig ökonomischer Ausrichtung auf die vorhandene Nachfrage⁵⁰⁹ führte in den folgenden Jahren zu vermehrter Kritik der Fachwelt sowie 1912 zu einer staatlichen Begutachtung,⁵¹⁰ die kritisch ausfiel. Nach einer unsicheren Phase, die auch durch die politischen Veränderungen ab 1914 geprägt war, und nach zahlreichen Verhandlungsrunden und Reformvorschlägen wurde das Konservatorium schließlich 1937 mehr zwangsweise als freiwillig verstaatlicht. Curt Krantz forderte als Inhaber von der Stadt Dresden die Übergabesumme von 60.000 Reichsmark⁵¹¹ plus monatliche Renten für sich und drei weitere Miteigentümer bzw. Familienmitglieder.⁵¹² Nach dem Zweiten Weltkrieg orientierte sich die inzwischen zur Hochschule für Musik Dresden ernannte Musikschule „ausschließlich [an]

⁵⁰⁴ Vgl. ebd., S. 27. Krantz schreibt im Jahresbericht 1891/1892 auf S. 5: „Dabei ist durchaus nicht gemeint, dass der im Königl. Conservatorium ertheilte Grundunterricht sich ausschliesslich auf die Ausbildung zum Künstlerberuf richte. O nein!“

⁵⁰⁵ Draeseke unterrichtete allerdings nicht nur am Conservatorium, sondern auch an der Musikakademie für Damen B. Rollfuß, vgl. ebd., S. 25.

⁵⁰⁶ Vgl. Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 25.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 30.

⁵⁰⁸ Zum Beispiel übernahm Frieda Prager 1911 die Musikschule ihres Vaters in Leipzig und führte sie noch erfolgreich bis 1933 fort. Auch Jenny Meyer kaufte nach Julius Sterns Tod als seine Schwägerin das Stern'sche Konservatorium in Berlin und führte es erfolgreich fort.

⁵⁰⁹ Besonders kritisiert wurde, dass man vom Konservatorium schon für den kurzzeitigen Besuch einzelner Fächer ein Zeugnis ausgestellt bekam, während an anderen Musikschulen oder Konservatorien ein vollständiger, mehrjähriger Kursus zu absolvieren war. Für das Publikum sei aber kaum zu unterscheiden, ob das Zeugnis in langjähriger oder nur kurzzeitiger Ausbildung erworben wurde. Vgl. Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 31.

⁵¹⁰ Adolf Hagen und Walter Koch: „Gutachten über das Königliche Konservatorium in Dresden“, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Ministerium für Volksbildung, Locat 181–77. Angaben nach Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 31.

⁵¹¹ Der Preis ist schwierig einzuordnen, da Vergleichszahlen fehlen. Aufgrund der statistischen Daten Preußens konnte ich für 1936 bei Zwangsversteigerungen in mittleren und großen Städten einen Durchschnittspreis von knapp 33.000 Reichsmark errechnen, für freiwillige Verkäufe gute 34.000 Reichsmark, somit dürfte auch für Sachsen ein Verkaufspreis von 60.000 Reichsmark ein sehr guter Kaufpreis sein, der sich natürlich außer auf den reinen Gebäude- und Grundstückswert auf die laufende Musikschule bezog. Vgl. *Wirtschaft und Statistik*, hrsg. vom Statistischen Reichsamte, 5(1937), S. 199f. online unter: https://www.destatis.de/GPStatistik/servlets/MCRFileNodeServlet/DEAusgabe_derivate_00001236/Wirtschaft_und_Statistik-1937-05.pdf, Zugriff am 25.7.2020.

⁵¹² Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 58.

der solistischen Ausbildung von Berufsmusikern bzw. Berufssängern“.⁵¹³ Die pädagogische Ausbildung belief sich während eines vierjährigen Studiums auf höchstens eine Semesterwochenstunde pro Studienjahr (für SängerInnen und Kapellmeister eher weniger).⁵¹⁴ Eine Ausbildung für musikpädagogische Berufe wie vormals stand damit eindeutig nicht mehr im Vordergrund.

Weimar – Orchesterschule für Männer, Musikschule für Frauen

In Weimar wurde die Großherzogliche Orchesterschule vier Jahre nach ihrer Gründung 1872 als Ort der Berufsausbildung zukünftiger (männlicher) Orchestermusiker um ein Studienangebot für Frauen erweitert: Ab 1876 konnten Mädchen und Frauen ab dem Alter von zehn Jahren zuerst in eine Vorbereitungsschule und danach in die Großherzogliche Musikschule eintreten, um sich in Klavier, Solo- und Chorgesang sowie Harmonielehre ausbilden zu lassen. Daher führte die Institution ab 1876 den Titel Großherzogliche Orchester- und Musikschule.⁵¹⁵ Die Statuten der Musikschule, das heißt der Abteilung, in der Frauen unterrichtet wurden, beschreiben die musikalische Ausbildung eindeutig als berufsvorbereitend „für den Lehrberuf und Solovortrag in Gesang und Klavierspiel“.⁵¹⁶ Die Erweiterung der Orchesterschule im Februar 1876 um eine eigene Abteilung für Schülerinnen und eine Vorschule für beide Geschlechter erklärt der Chronist Wolfram Huschke mit „offenkundige[m] Bedarf, wirtschaftliche[r] Not und künstlerische[n] Entwicklungsziele[n] für die Schule mit allgemeinen Überlegungen zum Musikleben in Weimar und der Region“.⁵¹⁷ Wie im Zitat anklingt, waren es vermutlich vor allem wirtschaftliche Beweggründe und die große Nachfrage, die zu dieser Neuerung führten. Das *Handbuch Konservatorien* sieht Weimar hier im „Trend aller Konservatorien zum Vielfächerangebot und schließlich – mit der Einrichtung des Seminars – auch der fühlbaren Notwendigkeit, Musiker und vor allem Musikerinnen auf einen zukünftigen Lehrberuf auszubilden“.⁵¹⁸

Die Eröffnung der Musikschule bewirkte eine erhebliche und nachhaltige Erhöhung der Studierendenzahlen, worauf die Institution trotz finanzieller Unterstützung durch die Großherzogin Sophie⁵¹⁹ angewiesen war: In den Jahren 1886 bis 1897 lag die Anzahl der Schülerinnen, welche die Musikschule besuchten, in einem Rahmen von durchschnittlich⁵²⁰ 55 Frauen – im Vergleich zu durchschnittlich 81 Männern (mit einem Peak von 120 Schülern im Studienjahr 1886/1887).⁵²¹ In den Jahren ab der Jahrhundertwende besuchten

⁵¹³ Hochschule für Musik Dresden (Hrsg.), *Prospekt*, Dresden 1953, S. 4.

⁵¹⁴ Ebd., S. 5.

⁵¹⁵ Der Titel scheint sich im Laufe der Jahre allerdings in Großherzogliche Musikschule abgekürzt zu haben, obwohl durch die erhaltenen Jahresberichte klar überliefert ist, welchen vollständigen Titel die Einrichtung einst trug. Vgl: *Bericht der Großherzoglichen Orchester- und Musik-Schule in Weimar*, Weimar 1872–1885 und *Bericht der Großherzoglichen Musikschule in Weimar*, Weimar 1910–1913.

⁵¹⁶ Der gesamte Abschnitt bezieht sich auf S. 52–54, aus: Wolfram Huschke: *Zukunft Musik. Eine Geschichte der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar*, Weimar 2006, dieses Zitat auf S. 55.

⁵¹⁷ Ebd., S. 54.

⁵¹⁸ Christiane Barlag und Freia Hoffmann: „Die Großherzogl. Musikschule Weimar (1872)“, in: Freia Hoffmann (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, Band II, Lilienthal 2021, S. 245–283, hier S. 273.

⁵¹⁹ Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach (1824–1897) gründete in Weimar unter anderem auch das Sophienstift, eine höhere Mädchenschule.

⁵²⁰ Die Jahrgangszahlen liegen zwischen 45 und 64 Schülerinnen in diesen elf Jahren. Huschke, *Zukunft Musik*, S. 56.

⁵²¹ Ebd., S. 54, S. 56, S. 82, S. 83. Die Jahrgangszahlen lagen zwischen 120 und 59 Schülern in diesen elf Jahren.

schließlich mehr Frauen als Männer die großherzogliche Orchester- und Musikschule: 1900 waren 74 Schüler und 113 Schülerinnen eingeschrieben (60 Prozent Frauen), 1901 war das Verhältnis 83: 117 (59 Prozent Frauen), 1902 dann sich angleichend auf 87:93 (52 Prozent Frauen).⁵²² Am Ende meines Untersuchungszeitraumes änderte sich das Verhältnis wieder drastisch, was mit dem Ersten Weltkrieg zusammenhing.⁵²³ So besuchten im Studienjahr 1916/1917 insgesamt 161 Studierende die Großherzogliche Musikschule, davon 51 Männer und 110 Frauen, also mehr als zwei Drittel weibliche Studierende (68 Prozent Frauen). Im Jahresbericht 1922 wurden die Studierenden, anders als in den früheren Jahresberichten, in alphabetischer Reihenfolge gemischtgeschlechtlich aufgeführt. Die Schülerzahl hatte sich mit insgesamt 299 Studierenden stark erhöht. Davon waren 141 Männer, 158 Frauen, das heißt wie 1902 gab es ein fast ausgewogenes Verhältnis mit ganz leichtem Frauenüberschuss (53 Prozent Frauen). Der Anteil ausländischer Studentinnen war (wie auch im Leipziger Konservatorium)⁵²⁴ hoch, in den Jahren 1886 bis 1902 betrug er durchschnittlich 25 Prozent.

Das Lehrerkollegium spiegelte die Geschlechterverteilung unter den Studierenden nicht wider, über die Jahre meines Untersuchungszeitraums hielt sich eine Verteilung von circa 26–30 Lehrern und 1–3 Lehrerinnen.⁵²⁵ Die Fächer, die Frauen unterrichteten, blieben oftmals auch bei Dozentenwechsel in Frauenhand: Gesang unterrichtete zum Beispiel längere Zeit Frau von Milde, Solistin des Hoftheaters. Auf sie folgte Auguste Caliga-Ihlé bis in die späten 1910er Jahre. 1921 wurde die Gesangsabteilung um drei Lehrkräfte aufgestockt, es unterrichteten jetzt zwei Frauen und zwei Männer.⁵²⁶ Drei Hauptfächer wurden von Frauen unterrichtet: Klavier, Gesang und Harfe, wobei in der Klavierabteilung nicht für jedes Jahr eine weibliche Lehrkraft neben den etwa sechs bis acht Männern dokumentiert ist. Auffällig ist der Anstieg von Klavierdozentinnen im Jahresbericht 1921/1922: Die Klavierabteilung war deutlich gewachsen auf 18 Lehrkräfte, wovon 5 Frauen waren (4 „Fräulein“ und 1 „Frau“).⁵²⁷ Die Ausbildung wurde ergänzt durch Unterricht in Harmonielehre, Chorgesang, Musikgeschichte, Literatur und Ästhetik. Fortgeschrittene Schülerinnen musizierten zusammen mit den Schülern der Orchesterschule als KammermusikpartnerInnen. Das Schulgeld betrug für Schülerinnen mit einem Hauptfach 100 Mark jährlich bzw. 150 Mark bei zwei Hauptfächern⁵²⁸ – woraus ersichtlich wird, dass eine parallele Ausbildung zur Sängerin und Pianistin nach wie vor gängig war. Der Verbleib der Absolventinnen lässt sich nur in

⁵²² Wilhelm Lexis, *Die Hochschulen für besondere Fachgebiete im Deutschen Reich. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachmänner herausgegeben*, Berlin 1904, S. 216. Huschkes Angaben stimmen mit Lexis überein, allerdings unterteilt er von 1889 bis 1902 die Daten in Orchesterschule (Schüler), Musikschule (Schülerinnen) und Vorschule (gemischt). In der Vorschule mit durchschnittlich 47 Teilnehmern war die Mehrzahl weiblich (ca. 74 Prozent). Huschke, *Zukunft Musik*, S. 83.

⁵²³ Vgl. *Jahresbericht der Großherzoglichen Musikschule in Weimar. Schuljahr 1915/16*, S. 7: „Die Orchesterklasse mußte wegen Einziehung zahlreicher Schüler zum Heeresdienst fortfallen.“

⁵²⁴ Vg. Grotjahn, „Musik als Wissenschaft und Kunst“, S. 351, 353, 354.

⁵²⁵ Vgl. Huschke, *Zukunft Musik*, Abbildungen 10+18.

⁵²⁶ Frau Kammer Sängerin Jenny Fleischer-Alt, Fräulein Maria Schultz-Birch, Hofopernsänger a.D. Hermann Bucha und Wilhelm Robert Speidel. Vgl. *Jahresbericht der Großherzoglichen Musikschule in Weimar. Schuljahr 1921/22*, S. 12.

⁵²⁷ Fräulein Erika von Binzer (Privatschülerin von Ida Volckmann laut Marie Ille-Beeg, *Lina Ramann. Lebensbild einer bedeutenden Frau auf dem Gebiete der Musik*, Nürnberg 1914, S. 33), Fräulein Hedwig Hinz, Fräulein Marta Martini, Fräulein Margarete Nax, Frau Margarete Steiger. Vgl. *Jahresbericht der Großherzoglichen Musikschule in Weimar. Schuljahr 1921/22*, S. 12.

⁵²⁸ Vgl. *Jahresbericht der Großherzoglichen Musikschule in Weimar. Schuljahr 1921/22*.

Einzelfällen rekonstruieren. Die Absolventin Pauline Reichmann (geb. 1859 in Weimar, Sterbedatum nicht überliefert) arbeitete zum Beispiel als Klavierlehrerin am Sophienstift Weimar, einer höheren Töchterschule unter Protektorat der Großherzogin Sophie. Sie hatte vor 1889 an der großherzoglichen Musikschule Weimar studiert und war anschließend von 1889 bis (mindestens) 1904 an der Mädchenschule angestellt.⁵²⁹

Huschke bemerkt in seiner Chronik der Hochschule, dass die Entwicklung hin zu einer Musikschule, die gleichrangig professionelle und nichtprofessionelle MusikerInnen ausbildete, „wohl eher ungewollt“ gewesen sei und dem damaligen Direktor Müllerhartung „nicht gleichgültig sein konnte“.⁵³⁰ Diese Deutung soll eine Abgrenzung zu den privaten Musikschulen darstellen, in denen eine musikalische Ausbildung für Laien und als Berufsausbildung möglich war, falls die Lehrkraft ausreichende Kompetenz hatte.⁵³¹ Auch die steigenden Teilnehmerzahlen der Vorschulen weisen in das Gebiet der privaten Musikschulen, die im Anfängerunterricht ihre größte Kundengruppe fanden. In diesem Zusammenhang interpretiert Huschke den Anstieg der Schülerinnenzahlen, die auch zunehmend aus dem Ausland nach Weimar kamen, um dort die Vorschule zu besuchen, zumindest in zwei Fällen als „Fortbildung von Musiklehrerinnen“.⁵³² Aufgrund der prozentualen Abnahme der Orchesterschüler, die eine professionelle Musikerlaufbahn anstrebten, war die Institution durch die Überzahl an Klavier- und Gesangsstudentinnen mit pädagogischem Berufsziel um 1902 laut Huschke „von einer ‚Hochschule der Tonkunst‘ weiter entfernt als je“.⁵³³

Interessant am Modell der großherzoglichen Orchester- und Musikschule Weimar ist die Aufteilung nach Geschlechtern und musikalischer Ausbildung, die sich schon im Titel der Institution zeigt. Während die Studenten ihre Orchesterinstrumente (allerdings ebenso die Fächer Klavier und Gesang) an der Orchesterschule erlernten, besuchten die Studentinnen die Musikschule, welche ausschließlich auf Klavier und Gesang ausgerichtet war. Dies kann ein Hinweis darauf sein, dass allein der Begriff Musikschule durch die Ausrichtung auf Frauen und die typischen Frauenfächer Klavier und Gesang bereits ein weiblich konnotierter Begriff war.⁵³⁴

Sondershausen – eine Kapellmeistergründung

Sondershausen liegt im Norden Thüringens, nahe der heutigen Grenzen zu Sachsen-Anhalt und Niedersachsen. Die Festschrift zum 50-jährigen Bestehen des Konservatoriums betonte die geographische Lage Sondershausens als wichtigen Faktor für die Entwicklung des Musiklebens und des Konservatoriums – da sich die Stadt in der Mitte Deutschlands und in der Nähe größerer Städte und bedeutender Universitäten (Jena, Göttingen, Leipzig, Kassel, Halle, Weimar, Eisenach) befindet.⁵³⁵

⁵²⁹ Vgl. Bernhard Ritter, *Festschrift zur Erinnerung an das 50jährige Bestehen des Sophienstifts in Weimar*, Weimar 1904, S. 41ff.

⁵³⁰ Huschke, *Zukunft Musik*, S. 83f.

⁵³¹ Vgl. dazu Kapitel II.2.3.

⁵³² Huschke, *Zukunft Musik*, S. 84.

⁵³³ Ebd., S. 96.

⁵³⁴ Barlag und Hoffmann interpretieren die Benennung Musikschule eher als Verlegenheitslösung. Vgl. Barlag und Hoffmann, „Die Großherzogl. Musikschule Weimar (1872)“, S. 266.

⁵³⁵ Werner Promnitz, *Fünfzig Jahre Hochschule für Musik zu Sondershausen*, Göttingen 1933, S. 7.

Das Konservatorium in Sondershausen wurde 1883 als Privatinstitut gegründet. Carl Schroeder (1855–1937) eröffnete die Musikschule zwei Jahre, nachdem er 1881 als Kapellmeister an die Sondershausener Hofkapelle engagiert worden war. Die Gründungsidee und sein unternehmerisches Vorgehen gibt Carl Schroeder selbst anekdotisch in der oben genannten Festschrift wieder:

„Es war im Sommer 1882, als mich mein Freund Prof. Dr. h.c. Salomon Jadassohn, Komponist und Theorielehrer aus Leipzig, in Sondershausen besuchte. Bei dieser Gelegenheit [...] unterhielten wir uns über meine Tätigkeit als Hofkapellmeister [...]. Jadassohn fand dies wunderschön und beglückwünschte mich [...]. Dabei sagte er noch: ‚Nun fehlt aber noch eins, nämlich ein Konservatorium. Du müßtest hier ein solches gründen.‘ Er setzte mir dann auseinander, daß die nötigen Lehrkräfte ja größtenteils in der Hofkapelle vorhanden seien, mir auch keine großen Kosten machen würden, andernteils ihnen ein kleiner Nebenverdienst gewiß sehr willkommen wäre. [...] Wir machten dann sogar einen ungefähren Kostenüberschlag, wobei zunächst die Notwendigkeit einer größeren Ausgabe für vorherige Propaganda durch Zeitungsinserate in ganz Deutschland betont wurde. Da ich nun selber einige Mittel besaß, so sollte dies also kein Hindernis bereiten. Ich würde eben mehrere tausend Mark riskieren müssen. [...] So ging ich dann zum Fürsten, um ihm meinen Plan vorzutragen und mir seine Erlaubnis zur Gründung einer Musikschule unter der Bezeichnung ‚Fürstl. Konservatorium‘ zu erbitten. Nachdem der Fürst und auch die Fürstin sich alles genau von mir hatten erklären lassen, erhielt ich [...] die Zustimmung [...] und war nur froh, daß ich die zu gründende Anstalt gleich ‚Fürstl. Konservatorium‘ nennen durfte. [...] Im Handumdrehen hatte ich über 3000 RM [Reichsmark] ausgegeben [für Werbung]. [...] Das jährliche Unterrichtshonorar der Schüler hatte ich auf nur 150 RM festgesetzt. Anfang April 1883 konnte ich nun die Anstalt eröffnen, und zwar mit etwa 56 Schülern und Schülerinnen, die sämtlich von außerhalb aus allen deutschen Gauen kamen. [...] Schon im zweiten Jahr deckten sich die Ausgaben und Einnahmen so ziemlich. [...] Bis zum Herbst 1886 war das Fürstl. Konservatorium mit sämtlichem Inventar mein Eigentum und konnte ohne irgendwelchen nennenswerten Zuschuß bestehen. Erst im Jahre 1890 ging es in Fürstl. Besitz und Verwaltung über“.⁵³⁶

Diese ausführliche Schilderung bezieht sich in klarer Weise vor allem auf die wirtschaftlichen Aspekte der Konservatoriumsgründung und seiner Anfangszeit. In diesem autobiographischen Bericht zeigen sich die große ökonomische Bedeutung und Potenz von Musikschulgründungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Durch den Besuch eines Freundes aus der an Musikschulen reichen Stadt Leipzig, welcher scheinbar sofort diese Marktlücke in Sondershausen erkannte, wurde der Sondershausener Hofkapellmeister offensichtlich angeregt, eine Musikschule zu gründen. Bei den Projektüberlegungen und der Schilderung der Anfangsjahre spielte die finanzielle Seite die wesentliche Rolle, bis hin zu marketingtechnischen Überlegungen wie Kosten für die Prospekte und der vom Fürsten

⁵³⁶ Carl Schroeder, „Wie ich das Fürstliche Konservatorium (jetzige Hochschule für Musik) in Sondershausen gründete“, in: Promnitz, *Fünfzig Jahre Hochschule für Musik zu Sondershausen*, S. 14–15.

gleich zu Beginn genehmigten Aufwertung als „Fürstliches Konservatorium“, wie Schroeder selbst betonte.

Kaum etwas erfährt man über seine pädagogischen Ansätze, obwohl Schröder innovativ war: „Erwähnen will ich noch, daß die von mir eingerichtete Dirigentenschule die erste war, die es überhaupt gab, ebenfalls wohl die Operschule. Später wurden diese Einrichtungen auch an anderen Konservatorien getroffen.“⁵³⁷ Woher er die Inspiration dazu nahm und wie das neuartige Angebot angenommen wurde, erläuterte er in dem kurzen Text nicht. Auch die ab 1883 konkret unterrichteten Fächer wurden ebenso wenig wie die einzelnen LehrerInnen aufgezählt: Er nannte neben den „nötigen Lehrkräften“ der Hofkapelle namentlich nur einen Klavierlehrer „von auswärts“ (Dr. Harthan) und einen Sänger des fürstlichen Theaters als Gesangslehrer.⁵³⁸ Der entsprechende Artikel im *Handbuch Konservatorien* gibt dazu deutlich mehr Auskunft, jedoch ist die Quellenlage zu Sondershausen weniger ergiebig als andernorts.⁵³⁹ Der Bericht des Konservatoriums über die Schuljahre 1890–1893 führte drei Ausbildungsziele auf:

1. „tüchtige ausführende Künstler [...] mit den nötigen technischen Fertigkeiten und theoretischen Kenntnissen“,
2. „sollen Musiklehrer- und Lehrerinnen gebildet werden, welche ihr Fach so beherrschen sollen, daß sie keine Lücken in ihren Kenntnissen aufweisen und welche volles Verständnis für die Grundsätze des Lehrverfahrens sich erworben haben“,
3. „werden Dirigenten für Konzert und Oper ausgebildet“.⁵⁴⁰

Als Gelegenheit für Auftrittspraxis wurde die oben bereits erwähnte Dirigenten- und die Operschule genutzt, Studierende gestalteten hier ganze Opernabende.

Die oben zitierte Gründungsgeschichte problematisiert erneut auch die Begrifflichkeiten Musikschule und Konservatorium. Wie bereits am Anfang des Kapitels beschrieben, definiert die MGG die beiden Institutionen durch den Unterschied zwischen Unterricht für Laien und professioneller Musikausbildung. Aus Schröders Gründungsanekdote lässt sich jedoch erkennen, dass der Begriff Konservatorium eindeutig auch eine Aufwertung einer – in dieser Definition eher niederklassigen – Musikschule sein konnte und, zudem mit dem Zusatz „fürstlich“, gezielt als Marketingbegriff benutzt wurde, obwohl keine Veränderung in der Ausbildungsausrichtung stattfand. Dass das Sondershausener Konservatorium nach sieben Jahren, also relativ bald, tatsächlich in den fürstlichen Besitz überging und somit kein Privateigentum mehr war, stützt wiederum die Definition, dass in historischer Perspektive Konservatorien eher öffentliche Institutionen waren bzw. wurden, während Musikschulen private Unternehmen waren und blieben.⁵⁴¹

⁵³⁷ Schroeder, „Wie ich das Fürstliche Konservatorium [...] gründete“, S. 15.

⁵³⁸ Ebd. Digitalisierte Auszüge der Jahresberichte 1898, 1899, 1900 mit Informationen zur Unterrichtsinhalten, Lehrkräften und Fächern stellt das Sophie-Drinker-Institut zur Verfügung, online unter: <https://www.sophie-drinker-institut.de/unterrichtsinhalte-sondershausen>, Zugriff am 7.3.2022.

⁵³⁹ Freia Hoffmann, „Das Fürstl. Konservatorium der Musik in Sondershausen (1883)“, in: dies. (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, Band III, Lilienthal 2021, S. 49–75.

⁵⁴⁰ Bericht über die Schuljahre 1890–1893 des Konservatoriums, S. 3, zit. nach: Friedrich Wilhelm Beinroth: *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen von ihren Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck 1943, S. 165f.

⁵⁴¹ Vgl. Mehlig (Abel-Struth), Art. „Musikschule“, Sp. 1610. Diese Definition hat nur für die Zeit vor den Kestenbergschen Reformen Bestand.

Einige Chronisten sehen im Aufbau und Lehrplan des Sondershausener Fürstlichen Konservatoriums eine Orientierung am Dresdner Konservatorium.⁵⁴² Wie bereits weiter oben erwähnt, waren sich die Konservatorien/Musikschulen der Städte Dresden und Sondershausen ähnlich in ihrem privaten, von fürstlicher Seite protegierten Format. Interessant ist im Hinblick auf die Bedeutung der Begrifflichkeiten auch, dass das Konservatorium 1919 auf Betreiben des damaligen Direktors Corbach als Hochschule für Musik anerkannt wurde. Als 1936 der Name zurück auf Konservatorium geändert wurde, war damit angeblich „gleichzeitig ein niedrigerer Stellenwert dieser Ausbildungsstätte verbunden“.⁵⁴³ Das Konservatorium erfuhr in der DDR eine weitere Umwandlung in eine Fachgrundschule für Musik, eine Spezialschule mit dem Abschluss ‚Musikabitur‘, welche 1958 schließlich aufgelöst wurde, da in Weimar die Spezialschule für Musik (die zusätzlich zur Musikhochschule bestand) diese Funktionen für Thüringen übernahm. Trotz der Abwicklung des ehemaligen Konservatoriums war zu jeder Zeit musikalische Bildung in Sondershausen verfügbar, da bereits 1957 eine Volksmusikschule (nach Leo Kestenbergs Reformvorschlägen von 1925) gegründet worden war.

Eine typische Entwicklung nahm das Fürstliche Konservatorium, als der Inhaber Schroeder 1886 Sondershausen verließ: Er verkaufte die Musikschule an seinen 33-jährigen Nachfolger Adolf Schulze, der zugleich Schroeders Kapellmeisterposten übernahm.⁵⁴⁴ Dass eine gut laufende private Musikschule als Unternehmen weiterverkauft wurde, kam, wie bereits ausgeführt, häufig vor und belegt den Umgang mit Musikschulen als Gewerbe-einheiten.⁵⁴⁵ Als Beispiel seien hier nochmals Lina Ramann und Ida Volckmann genannt, die ihre Nürnberger Musikschule verkauften und sich daraufhin in München zur Ruhe setzten. Weitere Beispiele finden sich in Kapitel II.2.13. über Situationen, die zum Ende von Musikschulen führten.

Auch der Werdegang Adolf Schulzes entsprach einer typischen Musikerkarriere, in der die Musikpädagogik eine Rolle spielt: Er selbst wurde an der Musikschule von Adolf Kullak in Berlin ausgebildet, „an welcher Anstalt er auch als Lehrer für Klavierspiel bis zu seiner Anstellung in Sondershausen thätig gewesen ist“.⁵⁴⁶ Ein Chronist der Hofkapelle schrieb 1901, dass Schulze „redlich bemüht gewesen [ist], den schweren Anforderungen gerecht zu werden, die ein dreifaches Amt, die Abhaltung der Lohkonzerte,⁵⁴⁷ die Leitung der Oper und das Direktions- und Lehramt einer Musikschule, an ihn gestellt haben“. Unter diesen drei Aufgabenbereichen benannte der Chronist die Leitung der in Sondershausen unter dem Namen ‚Lohkonzerte‘ bekannten Symphoniekonzerte der Hofkapelle als „Haupt-

⁵⁴² Vgl. Beinroth, *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen*, S. 165 und auch Dieter Schwarz: „Zur Geschichte des Konservatoriums“, in: *Residenzstadt Sondershausen. Beiträge zur Musikgeschichte*, hrsg. von Karla Neschke und Helmut Köhler, Sondershausen 2004, S. 173–182, hier S. 174.

⁵⁴³ Schwarz, „Zur Geschichte des Konservatoriums“, S. 181.

⁵⁴⁴ Vgl. ebd., S. 174.

⁵⁴⁵ Das Fürstliche Konservatorium Sondershausen ging nach Schulze 1890 allerdings von privatem in fürstlichen Besitz über. Vgl. Zitat von Schroeder im Text sowie Günter Lutze, *Die Fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen von 1801–1901. Festschrift zur Hundertjahrfeier der Lohkonzerte 1901*, Sondershausen 1901, S. 33.

⁵⁴⁶ Lutze, *Die Fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen*, S. 32.

⁵⁴⁷ Das traditionsreiche Sinfonieorchester in Sondershausen, dessen Geschichte bis in das frühe 17. Jahrhundert zurückreicht, trägt den Namen Loh-Orchester und dementsprechend wurden seine Konzerte Lohkonzerte genannt. Vgl. online unter <https://www.sondershausen.de/loh-orchester.html>, Zugriff am 17.10.2020.

aufgabe“.⁵⁴⁸ Aus der Formulierung „redlich bemüht“ spricht die sicherlich enorme Arbeitsbelastung, unter der Schulze gestanden haben musste, da er ja auch selbst noch an der Musikschule unterrichtete – an welcher übrigens 1890 für kurze Zeit auch der bedeutende Musiktheoretiker und -historiker Hugo Riemann (1849–1919) als Lehrkraft wirkte.⁵⁴⁹ Am Sondershausener Konservatorium wurden unter Schulze die Fächer Musikgeschichte, Methodik, Klavier und Italienisch von 1883 bis 1888 von Hedwig Schneider⁵⁵⁰ unterrichtet, die gleichzeitig die einzige weibliche Lehrkraft an der Musikschule war. Dass Frauen im Rahmen einer Anstellung an einer größeren Institution das Fach Musikgeschichte unterrichteten, war selten und ist daher besonders hervorzuheben.⁵⁵¹

3.1.2 Private Musikschulen, privater Musikunterricht

Während der Raum Sachsen/Mitteldeutschland ausschließlich die vier oben beschriebenen großen Konservatorien (Leipzig, Dresden, Weimar, Sondershausen) besaß, ist die Anzahl an Privatmusiklehrerinnen und -lehrern in der Region nahezu unüberschaubar. In vielen Fällen war privater Musikunterricht ein selbstverständlicher Teil des Musikerberufes von typischerweise Stadtorganisten, Opernsängerinnen und -sängern, Mitgliedern von Hofkapellen, Klaviervirtuosinnen und -virtuosen oder Komponisten.

Private Musikschulen entstanden – so meine These – immer dann, wenn die Nachfrage vorhanden war und die unterrichtende Person ihre finanzielle Absicherung auf die Musikpädagogik ausrichtete. Ein musikpädagogischer Schwerpunkt war entweder von vornherein für die Karriere geplant und wurde zügig umgesetzt. Vor allem Frauen absolvierten ihre musikalische Ausbildung auf das Ziel hin, als Privatmusiklehrerin zu arbeiten und eventuell eine Musikschule zu gründen oder zu übernehmen. In anderen Fällen ergab sich dagegen der Schwerpunkt auf privaten Musikunterricht erst mit der Zeit durch eine Veränderung der Umstände wie bei ausbleibendem Erfolg, Verlust von Engagements, Rückzug von der Konzertbühne oder bei einem Ortswechsel.⁵⁵² Auch Personen aus musikbezogenen Berufen, zum Beispiel bekannte Musikschriftsteller wie Hugo Riemann oder Franz Brendel,

⁵⁴⁸ Zur Tätigkeit Schulzes als Musikschuldirektor gäbe es wohl Weiteres zu berichten, der Autor nimmt davon jedoch Abstand, da er sich auf die Geschichte der Hofkapelle eingegrenzt hat: „Auf seine [= Schulzes] Tätigkeit im Konservatorium hier näher einzugehen, ist nicht Zweck dieser Schrift.“ Günter Lutze: *Die Fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen von 1801–1901. Festschrift zur Hundertjahrfeier der Lohkonzerte 1901*, Sondershausen 1901, S. 32.

⁵⁴⁹ Vgl. Wolfgang Rother: Art. „Hugo Riemann“, in: *MGG2*, Band 14, Kassel u.a. 2005, Sp. 64–78.

⁵⁵⁰ Hedwig Schneiders Lebensdaten sind leider zurzeit nicht bekannt. In der *NZfM* vom 23.3.1883, S. 148, findet sich die Notiz, dass „die seit mehreren Jahren in Leipzig tätig gewesene Musiklehrerin und Musikschriftstellerin Hedwig Schneider aus Erlangen vom 1. April ab einem Rufe nach Sondershausen an das dort neugegründete fürstl. Conservatorium folgen [wird]“. Der Beleg über ihre Unterrichtsfächer findet sich in mehreren Inseraten des Sondershausener Konservatoriums in der *Neuen Zeitschrift für Musik* und auch in *Signale für die musikalische Welt* im Jahr 1883. Laut Ille-Beeg, *Lina Ramann*, S. 17, war sie eine Schülerin von Lina Ramann und Ida Volckmann.

⁵⁵¹ Für diesen Hinweis auf Hedwig Schneider danke ich herzlich Freia Hoffmann. Vgl. Promnitz, *Fünfzig Jahre Hochschule für Musik zu Sondershausen*, S. 17.

⁵⁵² Diese Praxis bestand schon lange vor dem von mir hauptsächlich untersuchten Zeitraum von 1870 bis 1920. Johann Christian Lobe (1797–1881) beispielsweise war zuerst Mitglied der Weimarer Hofkapelle und mindererefolgreicher Komponist, wandte sich dann von der selbstpraktizierten Musik ab und gründete zuerst in Weimar und nach 1846 in Leipzig eine weitere Musikschule. In Leipzig entwickelte er sich zunehmend zum Musiktheoretiker und war neben seiner Musikschultätigkeit Redakteur der *AMZ*. Vgl. Torsten Brand, Art. „Lobe, Johann Christian“, in: *MGG2*, Personenteil, Band 11, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 2004, Sp. 348–350.

finanzierten über unterschiedlich lange Zeiträume ihren Lebensunterhalt durch Klavier-(und Theorie-)Unterricht.⁵⁵³

Zuweilen gab es Zusammenschlüsse von PrivatmusiklehrerInnen, um ökonomischer arbeiten zu können, indem man sich zum Beispiel Räume und Instrumente teilte. Ein Leipziger Berufsratgeber definierte dies als den Hauptanlass für Musikschulgründungen: „Eine Musikschule entsteht, wenn sich mehrere staatlich geprüfte Privatmusiklehrer(innen) zur Ausübung ihres Berufes vereinigen.“⁵⁵⁴ Dieser These widersprechen jedoch die Angaben in den Gewerbeakten des Sächsischen Hauptstaatsarchivs, in denen meist eine Person alleinige Gründerin und Inhaberin der jeweiligen Musikschule ist.

Die Bezeichnung von privaten Musikschulen war nicht geschützt oder vorgeschrieben, weshalb Namen kreativ erfunden oder kombiniert wurden. Dabei fällt bei der Namensgebung der von Männern oder von Frauen geleiteten Instituten ein kleiner Unterschied auf. In der Fachpresse wurde darüber diskutiert, welche Namen geeignet oder unpassend seien, wie zum Beispiel bereits 1865 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*:

„In Bezug auf den Namen ‚Conservatorium‘ ist schon früher wiederholt bemerkt worden, daß derselbe sehr einseitig gewählt erscheint. Er bezeichnet eben nur die eine Seite der Sache. Nicht das ‚Conserviren‘, das Beharren allein ist Zweck und Ziel, das Vorwärtsschreiten ist eben so wichtig. Wo indeß der Name einmal gewählt und festgestellt ist, möchte sich schwer etwas ändern lassen. Nur bei den neu zu gründenden Anstalten sollte man darauf sehen, daß die Benennung eine entsprechendere sei. Analog gebildet allen jenen Anstalten, welche in ihrem Bereiche ähnliche Zwecke verfolgen, den Akademien für bildende Kunst, den Berg- und Forstakademien u.s.w., ist der einzig richtige Name ‚Akademie für Tonkunst‘.“⁵⁵⁵

Abgesehen davon, dass sich hier auf musikpädagogischem Terrain der Richtungsstreit zwischen den beiden Lagern artikuliert, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte einerseits als progressive Anhänger der Neudeutschen Schule und andererseits als Vertreter einer konservativen Musikanschauung gegenüberstehen,⁵⁵⁶ zeigt das Zitat die Bedeutung, welche der Namensgebung neuer Institute beigemessen wurde. Private Schulen unter dem Namen Konservatorium⁵⁵⁷ oder Akademie⁵⁵⁸ waren im Verhältnis eher selten und wenn, dann meist von Männern gegründet; Frauen wählten andere Titel für ihre Schulen bei Neugründungen. Die meisten Einrichtungen sowohl von Männern als auch von Frauen hießen schlicht Musikschule, Klavierschule oder Gesangsschule, manchmal kombiniert Musik-

⁵⁵³ Vgl. Rather: Art. „Hugo Riemann“, in: MGG2.

⁵⁵⁴ Knoke, „Was kann unsere Tochter werden?“, S. 194. Das zitierte Buch erschien 1929, lehnt sich inhaltlich jedoch laut Vorwort eng an den Vorgänger von 1919 an.

⁵⁵⁵ Franz Brendel, „Die Organisation des Musikwesens durch den Staat. VI. Die Musikschulen“, in: NZfM 4(1865), S. 27.

⁵⁵⁶ Vgl. Detlef Altenburg, *Die Neudeutsche Schule. Dokumente zum musikalischen Parteienstreit im 19. Jahrhundert*, Köln 2012; ders., Art. „Neudeutsche Schule“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, unter: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11897>, Zugriff am 2.3.2022.

⁵⁵⁷ Beispiele: Julius Stern – Sternsches Konservatorium (Berlin), Xaver Scharwenka und Karl Klindworth – Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka (Berlin), Joseph Hoch – Dr. Hoch's Konservatorium (Frankfurt a.M.), Friedrich Tröstler – Konservatorium für Musik und Theater (Dresden).

⁵⁵⁸ Beispiele: Theodor Kullak – Neue Akademie für Tonkunst (Berlin), Bernhard Rollfuß – Musikakademie für Damen (Dresden).

und Gesangsschule oder auch Musikinstitut und Gesangsinstitut, jeweils meistens in Kombination mit dem Namen der Direktorin oder des Direktors.⁵⁵⁹

Wie kam es zur Namenswahl?⁵⁶⁰ Unter wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gesichtspunkten musste der Name einer Bildungseinrichtung für potentielle Kunden (Schülerinnen und Schüler sowie besonders deren Eltern) aussagekräftig sein. Eine Einrichtung kommuniziert durch ihren Namen, wie sie sich positioniert und auf wen sie sich ausgerichtet hat. Titel wie Konservatorium oder Akademie bezogen sich auf eine professionelle, eventuell sogar hochschulähnliche Ausbildung in allen musikalischen Bereichen, Instrumenten und späteren Berufen. Der angesprochene Kundenkreis bestand aus jungen Männern und Frauen, die sich für einen musikalischen Beruf ausbilden lassen wollten. Dagegen sprachen die Titel Musikschule oder Musikinstitut einen vorrangig nichtprofessionell orientierten KundInnenkreis an und schlossen außerdem den sogenannten Elementarunterricht, also die Anfängerstufe für Kinder, mit ein. Aufgrund der eingeschränkten Ausbildungs- und Karrieremöglichkeiten für Frauen in der Musikbranche damals war naheliegend, dass Musikschuldirektorinnen, die fast alle in ihren eigenen Musikschulen auch selbst unterrichteten, sich in ihrem Unterrichtsangebot und dem passenden Schulnamen danach ausrichteten, was sie selbst anbieten konnten und was ihre potentielle Zielgruppe ansprach.

Die im Vergleich zu heute wesentlich größere Durchlässigkeit in der Ausbildung zur einerseits professionellen Musiktätigkeit und andererseits privaten Musikausübung war ein wichtiges Merkmal der Musikpädagogik im 19. Jahrhundert. Die Ausbildungswege waren weniger deutlich getrennt wie später im 20. und 21. Jahrhundert. Manche zeitgenössische Auffassung ging sogar in die Richtung, dass „eine vollständige Musikschule eine Künstler-schule und eine Dilettantenschule in sich zusammenfassen [muss]“.⁵⁶¹

Die Situation auf dem Markt der Musikpädagogik war sehr wettbewerbsorientiert. Siegfried Freitag beschreibt in einem Artikel, in dem es um einen Dresdner Musikschuldirektor geht, folgenden Fall:

„Die Musikschulen führten den Kampf um werbewirksame Namen mit großer Zähigkeit. Der Pianist Otto Marschall schmückte sich nicht nur zu Unrecht mit dem Professorentitel, er erfand auch irreführende Namen für sein Unternehmen: ‚Erste Spezialschule für Klavier‘, nachdem ihm der Titel ‚Hochschule für Klavier‘ nicht genehmigt worden war.“⁵⁶²

Die von mir untersuchten Jahrzehnte waren aufgrund der großen Nachfrage durch eine besonders starke Dynamik geprägt. Neben den pädagogischen und künstlerischen Motiven waren wirtschaftliche Argumente ausschlaggebend für das Handeln und das Auftreten von

⁵⁵⁹ Zum Beispiel: Lina Ramann und Ida Volckmann – Ramann-Volckmann'sche Musikschule (Nürnberg), Elise Kleinod – Musik- und Gesangs-Institut von Elise Kleinod (Leipzig), Selma Lenz – Gesangs- und Opernschule (Dresden).

⁵⁶⁰ Die mir bekannten Studien über Musikschulen hinterfragen die Benennung und Unterscheidung der Institutionen zumeist nicht weiter. Manche führen die Verwendung des Begriffs Akademie auf die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts populären Logier-Akademien zurück. Vgl. Holz, *Musikschulen und Jugendmusikbewegung*, S. 35 und Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik*, S. 19.

⁵⁶¹ Palmer, Art. „Musik“, S. 1122.

⁵⁶² Siegfried Freitag, „Richard Kaden (1856–1923) und seine Reformbestrebungen im Bereich der privaten Musikschulen“, in: Rudolf-Dieter Kraemer (Hrsg.), *Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte. Zeitgeschichte. Lebensgeschichte* (= Musikpädagogische Forschung 18), Essen 1997, S. 64–72, hier S. 66.

privaten Musikschulen, häufig wog für die PrivatunternehmerInnen die ökonomische Seite dabei im Zweifelsfall schwerer als die pädagogisch-künstlerische⁵⁶³ – worüber man sich im Fachdiskurs der Musikpädagogik fortwährend beklagte.⁵⁶⁴

Werbung und Renommee waren wichtige Faktoren in der Kundengewinnung, weshalb Anzeigen geschaltet und Broschüren gedruckt wurden. Es wurde mit der Verpflichtung bekannter Lehrerinnen und Lehrer ebenso wie mit Erfolgen ehemaliger Zöglinge geworben. Die broschürenartigen Statuten des Dresdner Konservatoriums aus dem Jahr 1897 geben zusätzlich ausführlich Auskunft über Preise für möblierte Zimmer in Dresden, Leihgebühren für Klavier und Noten, Musikalienhandlungen, Lebenshaltungskosten oder Kulturangebote in Dresden, eventuell darauf zielend, dass InteressentInnen dank dieser umfangreichen Informationen keine Notwendigkeit mehr sahen, Vergleichsangebote anderer Institute einzuholen. An den Werbemaßnahmen kann man erkennen, dass die Konservatorien und Musikschulen untereinander permanent in Konkurrenz um Schülerinnen und Schüler standen.⁵⁶⁵

Die folgende Abbildung 1 der von zwei weiteren Anzeigenseiten eingerahmten Doppelseite „Adressen-Tafel“ aus der Fachzeitschrift *Der Klavierlehrer* von 1904 gibt einen punktuellen, beispielhaften Einblick in eine Quelle der Zeit. An diesen Inseraten lassen sich sehr anschaulich viele der in der vorliegenden Untersuchung diskutierten Fragestellungen wie Namensgebung, Musikschulen vs. Privatmusiklehrer, Geschlechterverhältnis und regionale Verteilung erkennen. 31 Inserate stammten von MusikerInnen, daneben 12 Inserate von Musikalien- und Instrumentenhandlungen sowie Vereinsanzeigen für Stellenvermittlung und Versicherungen. Von den 31 MusikerInneninseraten bewarben 23 privaten Musikunterricht, entweder ausschließlich oder zusätzlich zur Konzerttätigkeit, oder eine Musikschule. 19 davon waren von Frauen und 4 von Männern geschaltet worden, unter den 19 Musikpädagoginnen bewarben 6 Frauen ihre eigene Musikschule:

- Anna Morsch: Musik-Institut und Seminar für Musiklehrerinnen (Berlin)
- Frau Dr.⁵⁶⁶ Luise Krause: Schweriner Musikschule
- Sophie Henkel: Frankfurter Musikschule (Frankfurt am Main)
- Elisabeth Simon: Schule für höheres Klavierspiel nebst Vorschule (Breslau)
- Ina Löhner: Institut für human-erziehlichen⁵⁶⁷ Musikunterricht mit Lehrerinnen-ausbildung nach Ramann-Volckmann (Nürnberg und Erlangen)
- Anna Hesse: Musikschule und Seminar (Erfurt)

⁵⁶³ Beispielsweise in der Frage der Aufnahmeprüfungen und Abschlusszeugnisse, da kaum jemand, der bezahlen konnte, abgewiesen wurde. Vgl. Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 33.

⁵⁶⁴ Zum Beispiel im Gutachten von 1912 über das Königliche Konservatorium Dresden (damals noch ein Privatunternehmen): Der Zweck eines Konservatoriums sei es, Künstler auszubilden und reifen zu lassen, jedoch auf keinen Fall, „möglichst günstige Dividende damit zu erzielen“, zit. nach Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 31.

⁵⁶⁵ Vgl. ebd., S. 29.

⁵⁶⁶ Aus der Anzeige wird nicht ersichtlich, ob sie einen Doktorgrad besaß oder sich auf den Doktorgrad ihres Mannes bezog.

⁵⁶⁷ In der Anzeige ist der Titel abgekürzt, vermutlich ist „human-erziehlich“ gemeint, da sie zu diesem Begriff 1886 eine Schrift veröffentlichte: Ina Löhner, *Die Musik als human-erziehliches Bildungsmittel. Ein Beitrag zu den Reformbestrebungen unserer Zeit auf dem Gebiet der musikalischen Unterrichtslehre*, Leipzig 1886.

— 254 —

ADRESSEN-TAFEL.

5 Zellen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zellen 5 Mk.

Prof. C. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

Direction: Gustav Lazarus.

Berlin N.W., Luisen-Str. 36.
Sprechstunden: 8-8, Mittwoch u. Sonnabend 10-12.
Anfänger jedes Alter. — — — — —
Erlaubt Lehrentfichte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Einzelunterricht.

Prof. Siegfried Orsch.
Dirigent des Chores.
Berlin W., Bendler-Strasse 8.
Sprechst. von 7-11-13 Uhr. Vorn.

Erzma Koch,
Pianistin.
Berlin W., Bülowstr. 23.
Konst.-Vortr.: H. Wolf, Berlin.

Gesangsunterricht erteilen:
Frau Felix Schmidt-Köhne
Concertsängerin - Sopran.
Sprechstunde: 8-4.
Prof. Felix Schmidt.
Berlin W., Tasselerstrasse 21.

José Vianna da Motta,
Pianist.
Berlin W., Passauerstrasse 24.

Käte Freudenfeld,
Konzert- u. Orchestermusikant (Alt)
Gesangslehrerin, Alt-Gesangsschule.
Berlin W., Passauerstrasse 22 II.

Musik-Institut

und Seminar für Musiklehrerinnen

von **Anna Mosch, Berlin W., Rindaberstr. 37.**
— — — — — Prospekt gratis, auf Wunsch auch brieflich. — — —

Frau Dr. Luise Krause
Vorsteherin der
Schweriner Musikschule
Schule für höhere Klavierspiel und Ausbildung von Lehrkräften nach dem preisgekrönten Anschauungsunterricht der Vorsteherin.
Berlin W., Schwerinerstr. 11.
Nachmittagsstunden 3-6.

Auguste Böhme-Röhler
erhält in Leipzig, Liebigstr. 81, und in Ludwigs-Neubau (Rheinland Leipzig-Dresden) von Juni bis einschließlich September
Gesangsunterricht. — — — — —
Herrn und Damen vom Lehrfach, sowie ausstehende Künstler, die Unterricht suchen. Auch Anfänger, wenn solche durch ihre Vorleserinnen oder Vorleserinnen

— 255 —

Die Geschäftsstelle der
**Lebens-, Alterspensions-, Invaliditäts- und Kinder-
versicherung der Mitglieder Deutscher Frauenvereine**
„Friedrich Willhelm“, Berlin W., Behrenstrasse 80/81,
Leitung: Frau Marieke Göttschmidt, geschäftliche Frauen- und gewerbliche
Verträge in Deutschland, bietet die umfassendste Berücksichtigung für das Alter
mit geringsten Kosten und höchsten Renditen.
Trennung in Versicherung auf Lebenszeit und auf Zeit. — — — — —
Heinrich-Vermittlung der Musikgruppe Berlin (Alt, D. L. V.)
Die Klavier-Gruppe in Verbindung mit Lehrkräften, die eine Zöglerin oder
Zöglinge in Deutschland, werden kostenlos nachgewiesen durch die Vorsteherin V. Ziegler
Berlin W., Köpenickerstr. 37 G. 1. Sprechstunden: Montag Nachmittag 4-6.

Stellenvermittlung der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins.

Centralleitung Berlin W., Leipzigerstr. 48.
Frau Helene Bergmann-Leibsch, Berlin W., Köpenickerstr. 37 G. 1. Sprechstunden: Montag Nachmittag 4-6.

**Frankfurter
Musikschule.**
Leitung: S. Heikel.
— — — — — Frankfurt a/M. — — — — —
Jungferstrasse, Sachau.

**Schule
für höheres Klavierspiel
nebst Vorschule**
gegründet 1878
Elisabeth Simon
Breslau.

Helene Möhring,
Gesangslehrerin, Tonbildung (Lautsinn),
Gehörbildung (Methode Chert),
Leitung: S. Heikel.
— — — — — Berlin W., Köpenickerstr. 37 G. 1. Sprechstunden: Montag Nachmittag 4-6.

Hermann Oppenheimer,

Händler an der Weser.
Musikalienhandlung und Verlag
gegründet 1897.
Special-Geschäft für Unterrichtsmusik.
Halbjährl. Abrechnung.
Auswahlendungen für längere Zeit.

**Notenbuch und Druck
Autographie**
Berliner Musikalien-Druckerei
CHARLOTTENBURG, Wallstr. 22. Fernspr. Ch. 2078.
Notenschreibpapiere in allen Leistungen.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlung, Leibnizstr. 23.
Berlin W., Französischerstr. 23.

Paul Koeppen,
Pianist,
SW, Friedländerstr. 86
(Chausseestraße)

Pianos und Flügel von Rud. Schmidt,

Berlin N., Brunnenstrasse 11.
Neubausitz, erstklassige Fabrik von 180 Mk. an, Gabelbeistände in Stutzlagen, Harmoniums
und Pianinos von Stumm, Beckstein, Schwaben, Rittberg, Drysen usw.
— — — — —
Dem Herrn Klavierlehrern Vorzugspreise.

Abbildung 1: Inserate von MusiklehrerInnen und Musikschulen, in: *Der Klavierlehrer* 16(1904), S. 254f.

Die Anzeigenseite zeigt auch die deutliche Konkurrenz für öffentliche Konservatorien, die sich bis ins 20. Jahrhundert hinein größtenteils wirtschaftlich selbständig behaupten mussten. Die Weimarer Großherzogliche Orchester- und Musikschule erhielt beispielsweise erst 1920 einen gesicherten Platz im thüringischen Staatshaushalt und den Titel einer

staatlichen Musikschule, was laut Wolfram Huschke ein wichtiger Schritt gegen die „konkurrierenden privaten Konservatorien in Erfurt und Jena“⁵⁶⁸ gewesen sei.

In musikgeschichtlichen Studien zu den Städten der Region, die hier untersucht wird, finden private Musikschulen leider keine größere Erwähnung. Wohl aber liest man vielfach am Rande, wie selbstverständlich die durchgehende Existenz von privaten Musikinstituten in größeren und kleineren Städten war; beispielsweise in dieser Äußerung aus einer 1943 veröffentlichten Dissertation zur Musikgeschichte Sondershausens bezüglich einer Antragstellung⁵⁶⁹ aus dem Jahr 1842:

„[Aufgrund] Bartels Plan zur Begründung eines musikalischen Instituts an Stelle der bisher in Sondershausen bestandenen Stadtmusik [...] haben wir es hier mit einer Musikschule zu tun, deren heute noch viele in kleineren Städten aufzuweisen sind, d.h. mit einem Institut, in welchem die Lehrlinge ihre musikalische Grundausbildung erlangen [...]. Oder nach Abschluß der Lehrjahre tritt der bis zu einer gewissen Reife musikalisch vorgebildete junge Mensch in eine Hochschule für Musik oder in einem [sic] Konservatorium ein, um hier je nach Begabung auf seinem gewählten Instrument die ‚künstlerische Reife‘ zu erlangen.“⁵⁷⁰

Auch schon vor 1870 gab es im Raum Mitteldeutschland und Sachsen private Musikschulen. In Halle wurde 1833 ein Musikverein gegründet, der aus vier Einzelinstitutionen bestand. Neben einer „Musik-Schule“ gab es eine Singakademie, einen Orchesterverein und einen Konzertverein. Die „Musik-Schule“ unterschied sich jedoch wesentlich von den hier vorgestellten, denn sie war ausschließlich für Unterricht in Gesang und Orchesterinstrumenten ausgelegt. Das heißt, es wurde kein Klavierspiel unterrichtet, was für später entstandene private Musikschulen ganz untypisch und dazu unrentabel gewesen wäre. Die Leitung der Musikschule hatte Musikdirektor Schmidt, dazu unterrichteten außerdem Herr Fleischhauer und Fräulein Charlotte Mörtzschke (1788–1842). Trotz besonderen Engagements Mörtzschkes als Chorleiterin und Musiklehrerin hielt sich die Musikschule allerdings nur „wenige Jahre“,⁵⁷¹ wie es in einer musikgeschichtlichen Veröffentlichung zur Stadt Halle heißt.

Die Bedeutung von Musikschulen für das kulturelle Leben von Städten oder Regionen war sehr groß. Die in derselben Manier wie an Konservatorien meist halbjährlich abgehaltenen öffentlichen Prüfungskonzerte der privaten Musikschulen waren vor allem in kleineren Städten, aber auch im Wettbewerb zwischen erfolgreichen Musikschulen in größeren Städten ein musikalisch bedeutender Termin im Kalender, die Fach- und Tagespresse berichtete darüber. Anna Morsch schrieb beispielsweise über die von Friedericke Nagel geleitete Ulmer Musikschule, dass es dort „jeden Winter zwei Prüfungskonzerte [gibt], die zu

⁵⁶⁸ Huschke, *Zukunft Musik*, S. 133. Huschke gibt keine genaueren Informationen zu diesen privaten Musikschulen, aber in Erfurt gehörten dazu sicherlich zwei von Frauen geleitete Institute: Elise Scheidemann leitete von 1869 bis 1925 eine Gesangsschule, Anna Hesse leitete 1882–1910 eine Musikschule mit Lehrerinnenseminar. Vgl. weitere Details zu den beiden Musikschulleiterinnen in Kapitel II.2.

⁵⁶⁹ Antragsteller war der Stadtmusiker August Bartel.

⁵⁷⁰ Beinroth, *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen*, S. 164.

⁵⁷¹ Alle Angaben und Zitate aus: Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, 2. Band (= Beiträge zur Musikforschung 8), Halle 1942, S. 524.

Für diesen Vortragsabend wurde ein Saal in einem Hotel angemietet, was den öffentlichen Charakter noch unterstreicht. Das Programm ist sowohl in der Besetzung als auch im musikalischen Schwierigkeitsgrad abwechslungsreich gestaltet. Es musizieren sowohl SchülerInnen als auch Lehrkräfte. Manche Musikschulen nahmen für ihre öffentlichen Prüfungen oder Vorspiele auch ein geringes Eintrittsgeld von 20 Pfennig bis circa 1 Mark. Dies alles entsprach einer üblichen Vorgehensweise und ist für mehrere Musikschulen belegbar. Der finanzielle Aufwand für die Saalmiete, teilweise mit inbegriffenen Heizkosten sowie gegebenenfalls für einen Flügeltransport, stellte jedoch je nach wirtschaftlicher Lage der Musikschule ein Problem dar, was in den beim Ministerium eingereichten Jahresberichten beklagt wurde.⁵⁷⁴

3.1.3 Klavierunterricht als Hauptstandbein – weitere Unterrichtsfächer

Aufgrund der individuellen Hintergründe der MusikpädagogInnen, die Musikschulen gründeten und leiteten, könnte man denken, dass das Fächerangebot dementsprechend vielfältig gewesen sei. Tatsächlich sind es jedoch in der Hauptsache nur zwei Fächer: Neben dem Klavierunterricht, der für viele das wesentliche Segment ausmachte und auf den ich in diesem Kapitel ausführlich eingehen werde, wurde vor allem Gesangsunterricht nachgefragt, und eine gewerbliche Schule orientierte sich verständlicherweise in ihrem Angebot an der Nachfrage. Zahlreiche Gesangsinstitute, die häufig von einer Sängerin oder einem Sänger nach deren Karriereende auf der Bühne gegründet wurden, unterrichteten sogar ausschließlich Gesang.⁵⁷⁵ Wie bereits ausgeführt, begrenzte sich auf diese beiden Fächer – Klavier und Gesang – die musikalische Ausbildung der meisten Mädchen und nur vereinzelt lernten Mädchen Streichinstrumente oder wählten äußerst selten ein Blasinstrument.⁵⁷⁶ Anders war dagegen die Musikausbildung für Jungen: Hier spielten zwar ebenfalls Klavier und Gesang eine wichtige Rolle, daneben waren jedoch auch alle Orchesterinstrumente vertreten, wenn auch nicht gleichwertig beliebt. Zur Förderung bestimmter, anscheinend unbeliebter Orchesterinstrumente wie Kontrabass und verschiedener Blasinstrumente sah sich das Konservatorium in Dresden sogar zur Ausschreibung von Stipendien genötigt.⁵⁷⁷

Die Ausrichtung auf Klavier und Gesang setzte sich auch bei den oben als ‚öffentlich‘ beschriebenen Konservatorien aufgrund der entsprechenden Nachfrage mehr und mehr durch. Für die ersten beiden Jahrzehnte nach der Jahrhundertwende spricht beispielsweise Huschke in Bezug auf Weimar von einem „regionalen Konservatorium“, in dem „der berufsausbildende Teil der Schule schwächer und die Abteilung Orchesterschule gar marginalisiert wurde“.⁵⁷⁸ Dies bedeutete, dass die Weimarer Musikschule (seit 1902 fehlte der erste Teil des ursprünglichen Namens Orchester- und Musikschule) sich aus wirtschaft-

⁵⁷⁴ Die Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge in Oberlößnitz (bei Dresden) veranstaltete ihre Prüfungskonzerte zum Beispiel im Saal des Hotels Vier Jahreszeiten. In den Jahren 1915/1916 sowie auch 1918 fanden die Prüfungen jedoch „in Folge des Krieges“ in der Musikschule statt. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 60 und 95f.

⁵⁷⁵ Vgl. die Liste der von Frauen geleiteten Musikschulen im Anhang oder auch die Adressbücher größerer Städte aus der Zeit, dort sind MusiklehrerInnen und ihre Schulen im Gewerbeteil zahlreich zu finden.

⁵⁷⁶ Vgl. z.B. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991.

⁵⁷⁷ Vgl. Kap. II.1.1.2. und Heinemann, „Tradition & Effizienz“, S. 25.

⁵⁷⁸ Huschke, *Zukunft Musik*, S. 99 und 101.

lichen und strategischen Gründen⁵⁷⁹ auf die Klavier- und Gesangsausbildung konzentrierte und sich darin also nicht von privaten Musikschulen unterschied. Elementare Gründe dafür sind darin zu sehen, dass für die Klavierausbildung eine sehr starke Nachfrage bestand und die Gesangsausbildung als das Fach mit den höchsten Unterrichtshonoraren sehr lukrativ war. Frauen, die als Studentinnen in Weimar ausschließlich die Fächer Klavier und Gesang belegen durften, waren bei insgesamt durchschnittlich gut 150 Studierenden die größte Gruppe. Beim Vergleich von Studentinnen zu Studenten blieb der Frauenanteil in den Jahren um 1900 immer deutlich über 50 Prozent.⁵⁸⁰

Das Niveau, das im Musikunterricht erreicht wurde, hing von der Ausrichtung der Musikschule ab. Es gab durchaus private Musikschulen, die in der Lage waren, für eine professionelle Solomusikkarriere auszubilden, davon zeugen die Curricula sowie auch Werbeprospekte oder Annoncen, in denen mit erfolgreichen Absolventen und Absolventinnen geworben wurde. Daneben finden sich in der Presse, in Konzert- oder Opernkritiken sowie in Porträts Erwähnungen der Ausbildungsstätten oder LehrerInnen bekannter KünstlerInnen. Auch die Musikschulen selbst hatten diesen Anspruch an sich selbst, wie in den Statuten der Musikschule von Emma Zierold in Dresden in § 1 nachzulesen ist:

„§ 1. Gründung und Zweck der Schule. Die Schule ist ein Privatunternehmen von Frau Emilia Emma Zierold und umfasst den Unterricht in allen Zweigen der Tonkunst vom Anfang bis zur Erlangung künstlerischer Reife und bietet sowohl denjenigen, welche sich der ausübenden Tonkunst als Instrumentalisten, Dirigenten, Sänger und Sängerinnen für Konzert und Oper, Musiklehrer und -Lehrerinnen oder der Schauspielkunst widmen, als auch denen, welche die Tonkunst nur zu ihrem Vergnügen und zur Förderung ihrer Allgemeinbildung lernen wollen, einen gediegenen, nach streng künstlerischen und pädagogischen Grundsätzen geleiteten Unterricht.“⁵⁸¹

Man kann Emma Zierolds mittelgroße Musikschule, die sie 1912 gegründet hatte, hier als eine ungewöhnlich vielseitige Musikschule bezeichnen, da sie tatsächlich laut Jahresbericht von 1913 neben Gesangs- und Klavierunterricht auch Violine, Mandoline, Klarinette, Schauspiel, Deklamation, Musikdidaktik und Musiktheorie anbot.⁵⁸² Auch von Männern geleitete Musikschulen boten teilweise eine breite Fächerauswahl an.⁵⁸³ Andererseits muss man feststellen, dass diejenigen, die tatsächlich eine solistische Karriere in den im Zitat genannten Bereichen anstrebten, ihre Ausbildung zwar vielleicht an einer privaten Musik-

⁵⁷⁹ Huschke weist darauf hin, dass die damaligen Direktoren Erich Wolf Degner (1902–1908) und Waldemar von Baußnern (1909–1916) die Ausrichtung der Musikschule jeweils veränderten und der Nachfrage bzw. den Gegebenheiten (Verlust renommierter Instrumentallehrkräfte) anpassten. Von Baußnern sah das Kölner Konservatorium als Vorbild und forcierte die Klavier- und Gesangsausbildung (dort hatte er früher unterrichtet, studiert hatte von Baußnern in Berlin, Degner war Absolvent aus Weimar). Vgl. ebd., S. 102f. und 112f.

⁵⁸⁰ Berechnung aufgrund der Tabellen von Huschke, *Zukunft Musik*, S. 100 und 114. Für frühere Jahre war das Verhältnis umgekehrt: 1877 = 47 Prozent Frauen, 1882 = 37 Prozent Frauen, 1887 = 36 Prozent Frauen, berechnet von mir nach Angaben aus ebd., S. 54.

⁵⁸¹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 13.

⁵⁸² Ebd., Fo. 38–44.

⁵⁸³ Zum Beispiel konnte man im Musikinstitut von Wilhelm Grünthaler in Leipzig (existierte von 1893 bis 1931) von ihm selbst, einem ehemaligen Orchestermusiker und -leiter, seiner Frau und einem weiteren angestellten Geigenlehrer Unterricht in Klavier, Violine, Cello, Flöte, Zither, Gesang und Harmonielehre erhalten. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Bestand 11125, Akte 18208, Fo. 5f.

schule begannen, sich später jedoch in der Mehrzahl an einem Konservatorium ausbilden ließen.

Auffallend ist, dass außer Gesang und Klavier vor allem Instrumente unterrichtet wurden, die im Symphonieorchester gebraucht werden. Akkordeon, Zither, Gitarre wurden, obwohl gerne in der Hausmusik verwendet, nicht flächendeckend in den Musikschulen und Konservatorien unterrichtet. Die heute bekannte Ausgestaltung, die größtenteils ab 1945 in deutschen Musikschulen eingeführt wurde und ein breites Spektrum von musikalischer Früherziehung über Blockflöte als Einstiegsinstrument zu Gitarren- und Akkordeonklassen neben Instrumenten des Sinfonieorchesters, Klavier, Gesang und Populäre Musik anbietet, geht auf die Jugendmusikbewegung, die Kestenberg'schen Reformen Mitte der 1920er Jahre und darauffolgende weitere musikpädagogische Reformen zurück. Daher unterscheiden sich heutige Musikschulen deutlich von den hier besprochenen privaten Musikschulen der Jahre 1870 bis 1920.⁵⁸⁴ Dass der Klavierunterricht das zentrale Standbein der privaten Musikschulen war, ist offensichtlich, wenn man die Fächerangebote, SchülerInnenzahlen und Stundenpläne miteinander vergleicht.⁵⁸⁵

Wieso spielte das Klavier eine derart zentrale Rolle in der Musikpädagogik? An dieser Stelle ist zunächst zu klären, woher das Instrument Klavier seine exzeptionelle Sonderstellung im bürgerlichen Musikleben insgesamt bezog.⁵⁸⁶ Viele Faktoren fließen in die Erklärung ein, warum das Klavier sich zum Lieblingsinstrument entwickelte, und alles fußt auf der kulturellen Ausgangslage in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Kulturlandschaft des Kaiserreichs hatte ihre Prägung durch die vorangegangene Kleinstaatlichkeit Deutschlands in Verbindung mit dem protestantischen Glauben und dem Ideal neuhumanistischer Bildung erhalten. Die bürgerliche Schicht gewann im Laufe des Jahrhunderts gesellschaftlich an Bedeutung und trat in Konkurrenz zum Adel, wichtiges Abgrenzungsinstrument zu unteren gesellschaftlichen Schichten waren Kultur und Bildung. Wie Arnfried Edler in seiner *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik* formulierte, habe besonders die Musik im kulturellen Leben des Bürgertums eine verhältnismäßig bedeutende, unter anderem sinn- und identitätsstiftende Rolle getragen.⁵⁸⁷ Über die Bedeutung, die Musikerziehung zum Beispiel auch für Erfolg auf dem Heiratsmarkt hatte, habe ich bereits im Kapitel über höhere Töchter ausführlich berichtet. Wie wurde nun ausgerechnet das teure, sperrige und laute Klavier zum Lieblingsinstrument des Bürgertums?

Zeitgenössische und spätere Überlegungen dazu gibt es reichlich, im Folgenden versuche ich eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Thesen. Abgesehen davon, dass speziell klavierspielende Mädchen und Frauen ein Topos des 19. Jahrhunderts waren, war „das Klavier [...] seinem ganzen musikalischen Wesen nach ein bürgerliches Hausinstrument“,⁵⁸⁸ wie Max Weber, der selbst auch Klavierunterricht erhalten hatte, im Jahr 1912 in

⁵⁸⁴ Vgl. hierzu Mia Holz, *Musikschulen und Jugendmusikbewegung. Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er-Jahre*, Münster und New York 2019.

⁵⁸⁵ Vgl. dazu vor allem die Kapitel II.2.1, II.2.3. und II.2.6.

⁵⁸⁶ Gunilla Budde errechnete auf Grundlage ihrer eigenen Daten eine Quote, nach der rund 90 Prozent der deutschen und englischen Haushalte ein Klavier oder einen Flügel besaßen. Vgl. Budde, *Bürgerleben*, S. 137.

⁵⁸⁷ Vgl. Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, S. 787.

⁵⁸⁸ Weber, *Zur Musiksoziologie*, S. 279.

einer Studie konstatierte.⁵⁸⁹ Auch ein zeitgenössisches Lexikon der Pädagogik identifizierte das Klavier als „unstreitig das populärste, in den Familien am meisten einheimische“⁵⁹⁰ Instrument. Daher kam es, dass der Klavierunterricht für die meisten Musikschulen das Unterrichtsfach mit der höchsten Nachfrage war, unabhängig davon, ob es Töchter oder Söhne waren, die zum Unterricht geschickt wurden. Im Artikel „Clavierspiel“ des gerade zitierten pädagogischen Lexikons von 1876 kommt dies mit drastischen Worten zum Ausdruck, der Autor spricht vom populären Klavier, „an dem darum auch die meisten Kinder, die Musik treiben sollen oder wollen, einen Theil ihrer Jugendzeit abzusetzen haben“.⁵⁹¹ Im selben Artikel heißt es, die Haupttugend des Klavierlehrers sei es, nicht die Geduld zu verlieren und unwirsch zu werden.⁵⁹²

Der musiksoziologisch interessierte Max Weber begründete die „heutige unerschütterliche Stellung“ dieses Instruments mit „der Universalität seiner Verwertbarkeit für die häusliche Aneignung fast aller Schätze der Musikkultur“, denn: „Orchesterwerke sind überhaupt nur in Klavierübertragungen der Hausmusik zugänglich zu machen.“ Dazu kämen laut Weber die „unermessliche Fülle seiner eigenen Literatur“ sowie seine Bedeutung als „universelles Begleit- und Schulungsinstrument“.⁵⁹³ Quasi gleichlautend⁵⁹⁴ hatte zehn Jahre früher der Komponist und Musikpädagoge Otto Klauwell die „Überlegenheit des Klaviers über alle existierenden Instrumente“ mit seiner „Universalität“ erklärt. Auf dem Klavier könne man Orchester-, Oper- oder Chorwerke ersatzweise zum Klingen bringen, außerdem existiere eine „imposante Originalliteratur für das Klavier, mit der weder an Umfang, noch an Bedeutung irgendeine andere verglichen werden kann“ und zudem besitze das Klavier laut Klauwell völlige „Unentbehrlichkeit“ als Begleitinstrument.⁵⁹⁵

Auch Christian Palmer, Autor des Lexikonartikels „Clavierunterricht“, führte die Vielseitigkeit des Instruments als Grund für seinen „Ehrenplatz“⁵⁹⁶ im Musikunterricht und in der Musikpraxis auf. Namentlich vier Gebiete stellte er heraus:

1. die Klavierauszüge von Orchesterwerken oder Opern,
2. die Begleitung von Gesang, Soloinstrumenten oder Kammermusik,
3. die Sololiteratur für Klavier,
4. die Anschaulichkeit für Harmonielehre und Elementarunterricht.⁵⁹⁷

Interessant ist die unter anderem bei Hermann von Helmholtz und Max Weber geäußerte Kritik an der temperierten Stimmung des Klaviers,⁵⁹⁸ welche sowohl dem feinen Gehör des Publikums schade wie diese ‚unsaubere‘ Stimmung auch in der Musikausbildung von

⁵⁸⁹ Die Studie erschien posthum 1921, das Manuskript stellte Weber 1912 provisorisch fertig. Vgl. Max Weber, *Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921* (= Max Weber Gesamtausgabe, I, 14), Tübingen 2004, Einleitung S. 1.

⁵⁹⁰ Palmer, Art. „Clavierspiel“, S. 933.

⁵⁹¹ Palmer, Art. „Clavierspiel“, S. 933.

⁵⁹² Vgl. ebd., S. 940.

⁵⁹³ Weber, *Zur Musiksoziologie*, S. 277f.

⁵⁹⁴ Weber kannte Klauwells Aufsatz vermutlich und bezog Klauwells Gedanken in seine Studie *Zur Musiksoziologie* ein, da derart viele Übereinstimmungen inhaltlicher und sprachlicher Art ins Auge springen.

⁵⁹⁵ Otto Klauwell: „Der Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das Klavierspiel“, in: *Die Musik* 3(1902), S. 163–172, hier S. 163f.

⁵⁹⁶ Palmer, Art. „Clavierspiel“, S. 934.

⁵⁹⁷ Vgl. ebd., S. 934f.

⁵⁹⁸ Diese Kritik formuliert Weber in Anlehnung an Hermann von Helmholtz' Schrift *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1870. Vgl. Weber, *Zur Musiksoziologie*, S. 179, FN 72.

SängerInnen und StreichinstrumentalistInnen, die „fast durchweg am Klavier“ stattfinde, zu einer „notorisch größere[n] Unreinheit der Intonation“,⁵⁹⁹ zumindest im Gesang, führe.

Doch auch im Hinblick auf das Klavier als ‚Bürgerinstrument‘ lassen sich Argumente finden. So ist das Klavier ein Instrument, auf dem größtenteils allein musiziert werde und das daher IndividualistInnen entgegenkomme, argumentiert die Bürgertumsforscherin Gunilla Budde. Individualität wiederum war ein elementarer Wert für das Bürgertum, weshalb es sich besonders zum Klavier hingezogen fühlte.⁶⁰⁰ Durch die strenge Ordnung der schwarz-weißen Tasten, die in einer geraden Reihe aufgereiht wie ein „Leitzordner für Töne“⁶⁰¹ wirken, ist das Klavier ein sehr strukturiertes Instrument, das Übersichtlichkeit verheißt bei dem Versuch, die richtigen Töne zu treffen. Außerdem kommt hinzu, dass man sich um die richtige Intonation der Töne keine Gedanken machen muss, da die Tonhöhe einer Taste feststeht. Die von Weber und von Helmholtz kritisierte Festlegung auf eine während des Spielens unveränderliche Intonation war unter diesem Gesichtspunkt vorteilhaft. Weil so viele Kinder Musikunterricht erhielten und nicht alle mit gleich viel musikalischem Talent und Gehör gesegnet waren, wurde ein schnellerer und zufriedenstellender Erfolg erzielt, indem man auf dem Klavier einige Stückchen treffsicher erlernte. Ein Streich- oder Blasinstrument spielen oder singen, wofür die Intonation eine wesentliche Rolle spielt, führte dagegen nicht unbedingt bald zu aufführungsreifen Ergebnissen.

Wie sehr das Klavier als zentrales Instrument der Musikpädagogik wahrgenommen wurde, zeigt auch die Namenswahl des seit 1878 erscheinenden Verbandsorgans der deutschen Musiklehrervereine *Der Klavier-Lehrer. Musik-paedagogische Zeitschrift* (erst später mit dem Zusatz: *für alle Gebiete der Tonkunst*). Der Klavierlehrer, in der männlichen Form, wurde hier stellvertretend und aussagekräftig als Titel für sämtliche Musikpädagogik gewählt. Die zweiwöchentlich erscheinende Zeitschrift war ein wichtiges Kommunikationsorgan innerhalb der Berufsgruppe und bei fachlich Interessierten, hier erschienen Neuigkeiten von den Hochschulen, Konservatorien, Musikschulen und der weiteren Musikwelt, der Anzeigenteil mit Inseraten war umfangreich und neben ein bis zwei Fachaufsätzen wurden Bücher und Musikalien empfohlen. Die Redaktion lag um die Jahrhundertwende viele Jahre bei der Berliner Musikschulleiterin und Publizistin Anna Morsch.⁶⁰²

Sicher nicht zu vernachlässigen ist außerdem der Vorteil des Klavieres, sinfonische Musik in den bürgerlichen Salon holen zu können, da es, wie bereits oben von Otto Klauwell zitiert, als Instrument eine unleugbare „Universalität“ besitzt. Im Bürgertum beliebte Werke aus dem Konzertsaal oder dem Opernhaus konnten durch das Klavier auch zu Hause, oft in reduzierter bzw. vereinfachter Form und vierhändig, musiziert und zu Gehör gebracht werden. Die Vielzahl an antiquarischen Klavierauszügen und -adaptionen, die bis heute weitergegeben oder in Musikhandlungen weiterverkauft werden, zeugen von dieser Musikpraxis.⁶⁰³ In Zeiten ohne Medien wie Schallplatte, Radio oder Youtube erklang Musik zu

⁵⁹⁹ Beide Zitate: Weber, *Zur Musiksoziologie*, S. 279.

⁶⁰⁰ Vgl. Budde, *Bürgerleben*, S. 137.

⁶⁰¹ Dieter Hildebrandt, *Pianoforte. Oder der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, München 1985, S. 9.

⁶⁰² Mehr zu Anna Morschs publizistischer und musikpolitischer Tätigkeit siehe Teil III der vorliegenden Studie.

⁶⁰³ Vgl. zur Musizierpraxis und Notenrepertoire beispielsweise Grotjahn, „Alltag im Innenraum. Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier“.

Hause nur, wenn man sie selbst machte. Gerne wurde deshalb zur Unterhaltung von Gästen musiziert, und für diese Situationen sollten die Kinder oder auch die Mutter stets einige Stücke vortragsreif parat haben.⁶⁰⁴

Schließlich erfüllte das Klavier nicht nur als Musikinstrument eine Funktion, sondern war auch als Möbelstück ein beliebtes Repräsentationsobjekt. Von einem Klavier oder noch mehr von einem Flügel ging ein deutliches Symbol gesellschaftlicher Klasse und Kultiviertheit aus, worüber sich auch neu erworbener oder ererbter Wohlstand zeigen ließ. Diesen Gedanken teilte auch Max Weber, der überhaupt die Bedeutung des „Heims“⁶⁰⁵ als zentralen Punkt für die Beliebtheit des Klaviers als „selbstverständliches [...] bürgerliches ‚Möbel‘“⁶⁰⁶ ans Ende seiner Ausführungen über Musiksoziologie stellte. Er übernahm den Aspekt eventuell von Oscar Bie (*Das Klavier und seine Meister*, München 1898), der in seinem Buch deutlich macht, dass bei Flügeln und mehr noch bei Pianinos oft der Möbelcharakter, nicht das Musikinstrument im Vordergrund stehe: „Bald ist es [das Pianino] ganz als Büffett behandelt worden, bald nur als ägyptische Pyramide, bald als Altar mit figürlichen Malereien, bald als Versuchsstätte ominöser Blümchen-Marqueterien.“⁶⁰⁷

Das Klavier als Instrument und auch die Ergebnisse von Klavierunterricht fanden schon vor der Jahrhundertmitte nicht nur Freunde. Besonders missfiel die sehr mechanische Komponente⁶⁰⁸ sowohl des Instruments an sich als auch vieler schlechter Interpretationen – diese Kritik zielte auf zwei Gruppen: zum einen auf die überwiegend männlichen Klaviervirtuosen, die die zunehmend verbesserte Klaviermechanik vor allem als Möglichkeit zu artistischen Spielkünsten verwendeten, zum anderen auf die ‚höheren Töchter‘, die teils mit wenig musikalischem Talent das Klavier traktierten und deren Vortrag dann ebenfalls sehr mechanisch klang. Man bedenke nur, wie viele mechanische Elemente tatsächlich beim Musizieren mit einem Flügel oder noch mehr Mechanik sogar in einem aufrechten Wandklavier im Moment zwischen der Fingerbewegung der musizierenden Person und dem Erklängen der Töne bewegt werden. So kann man nachvollziehen, dass für viele Zeitgenossen (MusikerInnen, MusikpädagogInnen, andere PädagogInnen, Eltern, SatirikerInnen, JournalistInnen, etc.) ein großer qualitativer Unterschied existierte zwischen Gesang, der aus dem eigenen Körper direkt erzeugt wird, über Saiteninstrumente,⁶⁰⁹ die individuelle Intonation und Vibrato hören lassen, bis zu diesem mechanischen ‚Kasten‘, der gleichförmig gestimmt ist. Nur über den Anschlag lässt das Klavier feine individuelle Gestaltungs-

⁶⁰⁴ Vgl. Budde, *Bürgerleben*, S. 138.

⁶⁰⁵ Weber grenzte in den zitierten Seiten mehrfach die „nordischen Völker“ von den Italienern oder dem Süden allgemein ab: „Träger der Klavierkultur sind daher nicht zufällig die nordischen Völker, deren Leben schon rein klimatisch hausgebunden und um das ‚Heim‘ zentriert ist, im Gegensatz zum Süden. Weil dort die Pflege des bürgerlichen Hauskomforts aus klimatischen und historischen Gründen weit zurückstand, breitete sich [...] das dort erfundene Klavier nicht wie bei uns schnell aus und erlangte auch bis heute nicht in dem Maße die Stellung eines bürgerlichen ‚Möbels‘, wie dies bei uns schon längst selbstverständlich ist.“ Weber, *Zur Musiksoziologie*, S. 279f.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 279.

⁶⁰⁷ Oscar Bie, *Das Klavier und seine Meister*, S. 293. Im Weiteren (S. 295) geht Bie auf einzelne, teure Prachtflügel und bekannte Klavierbemaler ein, übrigens auch auf den Elfenbeinverbrauch der Klavierindustrie: „Die Elefanten sind ja nun einmal stark für das Klavier engagiert. Zu den jährlich in 170 Londoner Pianofabriken hergestellten 90000 Instrumenten sind 10000 Zähne erforderlich.“

⁶⁰⁸ So argumentierte zum Beispiel Louise Otto-Peters in: *Die Theilnahme der weiblichen Welt am Staatsleben* (Leipzig 1847); vgl. Kaul: „Von der Höheren Töcherschule zum Gymnasium“, S. 174f.

⁶⁰⁹ Für Jungen oder Männer waren auch Blasinstrumente möglich, nicht aber für Mädchen, s.o.

nuancen zu, wenn man diese Technik denn beherrscht. Es war eine verbreitete Empfehlung, neben dem Klavier zumindest Gesang oder ein weiteres Instrument zu erlernen, um ein tieferes musikalisches Verständnis zu erlangen. Durch diese Erfahrung werde der Pianist oder die Pianistin später Gesang oder Soloinstrumente verständiger begleiten können, ebenso Klavierauszüge farbenreicher interpretieren und in der Kammermusik nicht für sich allein, sondern im Kontakt mit den anderen musizieren.⁶¹⁰

Die in Kauf genommenen Unterrichtskosten für repräsentable Leistungen der Kinder auf dem Klavier betrugen beispielsweise⁶¹¹ circa 2 Prozent des Jahreseinkommens eines höheren Verwaltungsbeamten aus Berlin und machten damit eine beträchtliche Summe des Familienhaushalts aus.⁶¹² Auch Oscar Bie spricht von „Vermögen“, die für (eventuell sogar schlechten) Klavierunterricht „verschleudert“ würden.⁶¹³ Die zeitgenössischen Vorstellungen, was dabei der Kanon sei, der die Grundlage für die im Unterricht ausgewählten und erlernten Stücke bildete, differierten sicherlich in Fragen der sogenannten Salonmusik, konnten sich jedoch auf eine Reihe von Komponisten einigen. Einen Eindruck davon vermittelt ein Text in der Fachzeitschrift *Die Musik* von 1902:

„Sehr wertvoll und berechtigt sind Dr. Karl Storcks Anleitungen zur Zusammenstellung einer ‚musikalischen Hausbücherei‘, als deren Hauptbestandteile er J.S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann und Chopin in ihrer Klaviermusik, ferner ein paar Liedersammlungen, alle Lieder Schuberts und Schumanns, möglichst viel von Loewe und Wolf, endlich eine Reihe von Klavierauszügen (selbstverständlich nur solche mit Text) erklärt.“⁶¹⁴

Dieser Ausschnitt aus einer Rezension eines Artikels von Karl Storck⁶¹⁵ über Hausmusik, der ursprünglich in *Der Türmer* 1902 erschienen war, zeigt eine konservative und auf deutschsprachige Komponisten zentrierte Ausrichtung des Kanons. Zur modernen Unterrichtsliteratur um die Jahrhundertwende gehörten die theoretischen Schulen von Adolph Kullak zur *Ästhetik des Klavierspiels* (1861) sowie Hugo Riemanns *Vergleichende Theoretisch-Praktische Klavierschule* (1883), außerdem die Schulen von Heinrich Germer *Technik des Klavierspiels* (1896), Eduard Mertkes *Technische Übungen (Technik-Ornamentik-Rhythmik) für Piano-forte* (1895) und Josef Pischnas *60 tägliche Übungen* (1900). Czerny wird als Basis genannt, von der ausgehend man sich moderneren Schulen widmet.⁶¹⁶ Eine Literaturrecherche nach „Klavierschule“ und ähnlichen Schlagwörtern ergibt das Bild, dass viele KlavierpädagogInnen ihre eigenen Lehrwerke verfassten und diese für ihren Unterricht verwendeten (z.B.

⁶¹⁰ Vgl. beispielsweise bei Palmer, Art. „Clavierspiel“, S. 933f.

⁶¹¹ Vgl. Budde, *Bürgerleben*, S. 139. Weitere Angaben zu Unterrichtshonoraren finden sich in Kapitel II.2.5.

⁶¹² Nach heutigen Maßstäben erscheint das Verhältnis nicht mehr so beeindruckend: Bei einem heutigen Jahreseinkommen von 50.000 Euro wären 2 Prozent 1000 Euro für Klavierunterricht pro Jahr, wofür der Unterricht wöchentlich nicht teurer als circa 20 Euro sein dürfte.

⁶¹³ Bie, *Das Klavier und seine Meister*, S. 282.

⁶¹⁴ *Die Musik* 9(1902) S. 205.

⁶¹⁵ Karl Storck (1873–1920) war ein Kulturjournalist, der besonders häufig über musikpädagogische Themen schrieb und auch selbst Mitglied im Musikpädagogischen Verband (gegr. 1903) war. Seine historische Rolle wird sehr ambivalent bewertet, vgl. Michael Schenk, „Karl Storck (1873–1920): „Zwischen Kulturpolitik, Musikpädagogik und Chauvinismus! Ein Beitrag zur Personalisierung von Fachgeschichte“, in: Niels Knolle (Hrsg.), *Musikpädagogik vor neuen Forschungsaufgaben* (= Musikpädagogische Forschung 20), Essen 1999, S. 125–166.

⁶¹⁶ Bie, *Das Klavier und seine Meister*, S. 285.

Lina Ramann/Ida Volckmann, Karl Klindworth, Emil Breslaur oder Phillip Scharwenka). Für die Klavierlehrwerke des 19. Jahrhunderts fehlt bisher eine Überblicksstudie, wie sie von Mario Aschauer für das 18. Jahrhundert vorgelegt worden ist.⁶¹⁷

Für einen weiteren exemplarischen Überblick über Unterrichtsliteratur sei hier ausführlich die Liste der empfohlenen Klavierlehrwerke wiedergegeben, die Christian Palmer in seinem Lexikonartikel „Clavierspiel“ von 1876 aufzählt, darunter ein Großteil älterer, anscheinend bewährter Werke, die auch von anderen immer wieder genannt werden.⁶¹⁸

Titel	Autor	Erscheinungsjahr
<i>Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen</i>	Carl Philip Emanuel Bach	1753 und 1761 (2 Teile)
<i>Introduction to the Art of Playing the Pianoforte op. 42 und op. 43</i> <i>Gradus ad Parnassum op. 44</i>	Muzio Clementi	1801 1817
<i>Kleine theoretisch-praktische Klavierschule für den ersten Unterricht. Ein Handbuch für Anfänger und Auszug aus der großen Klavierschule von Pleyel, Dussek & Cramer.</i>	Ignaz Pleyel, Johann Ladislaus Dussek, Johann Baptist Cramer	ohne Jahr (um 1800)
<i>Klavierschule : nebst 27 Uebungs-Stücken [sic]</i>	Ignaz Pleyel	unbekannt, vor 1815
<i>Ausführliche theoretisch practische Anweisung zum Pianofortespiel : vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung</i>	Johann Nepomuk Hummel	1828
<i>Anweisung das Pianoforte zu spielen oder: deutlicher Unterricht in den Anfangsgründen der Musik, die vorzüglichsten Regeln des Fingersatzes in vielen und gewählten Beispielen wie auch 41 Lectionen und Vorspiele in den vorzüglichsten Dur- und Molltönen</i>	Johann Baptist Cramer	ca. 1821
<i>Pianoforte-Schule des Conservatorium der Musik in Paris herausgegeben von L. Adam, Mitglied des Conservatorium. Beim Unterrichte in diesem Institute eingeführt.</i>	Louis Adam	1831
<i>Große Fortepiano-Schule. 8. Aufl. / mit vielen neuen Beispielen und einem vollständigen Anhang vom Generalbass versehen von Carl Czerny</i>	August Eberhard Müller	⁸ 1825

⁶¹⁷ Mario Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen. 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick*, Kassel 2011. Der Autor untersuchte vorrangig die zwischen 1750 und 1789 erschienenen Lehrwerke, wobei er die Klassifizierung in Clavier-Schule (v.a. für Anfänger), Clavier-Anweisung (v.a. für Könnner) und allgemeinen Musiklehrbücher (Musiktheorie, oft mit klavierspezifischen Inhalten) herausarbeitete, die meiner Beobachtung nach im 19. Jahrhundert gültig blieb, wobei das Generalbassspiel im Vergleich im Klavierunterricht des 19. Jahrhunderts drastisch an Bedeutung abgenommen hatte. Forschungsansätze, in denen Frauen als Klavierpädagoginnen jedoch fast nicht repräsentiert sind, zum 19. Jahrhundert sind zu finden in: Helga Scholz-Michelitsch, „Klavierpädagogik im 19. Jahrhundert. Ausgewählte Klavierschulen und -methoden im Überblick“, in: *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*, hrsg. von Michael Huber u.a., Strasshof 2001, S. 204–239.

⁶¹⁸ Unter anderem in den Lehrplänen der privaten Musikschulen tauchen dieselben Namen auf, vgl. II.2.6.

<i>Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, op. 500</i>	Carl Czerny	1839
<i>Kleine theoretisch-practische Pianoforte-Schule für Anfänger: 584s Werk ; oder: kurzgefasster Auszug aus der grossen Pianoforte Schule Op. 500</i>	Carl Czerny	ca. 1841
<i>Vollständige Pianoforte-Schule oder Anweisung zum Pianofortenspiel ; vom ersten Unterricht bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend</i>	Henri Bertini	1840
<i>Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik</i>	Louis Köhler	1857 und 1858 (2 Teile)
<i>Kinder-Klavierschule oder musikalisches ABC-und Lesebuch für junge Pianoforte-Spieler</i>	Heinrich Wohlfahrt	1836 (²⁰ 1875)
<i>Grosse theoretisch-praktische Klavierschule : für den systematischen Unterricht ; nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung</i>	Sigmund Lebert, Ludwig Stark	1858 (³³ 1914)

Tabelle 3: Empfehlungen für Unterrichtsliteratur Klavier im Jahr 1876. Tabelle erstellt nach: *Encyclopédie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens*⁶¹⁹

Derselbe Autor empfiehlt als explizite Etüdensammlungen diejenigen von Muzio Clementi, Johann Baptist Cramer, Aloys Schmitt, Carl Czerny (besonders für die linke Hand op. 359 und op. 718), Ignaz Moscheles und Friedrich Kalkbrenner. Es verwundert angesichts der Publikations- und Rezeptionssituation von Frauen in anderen Themenfeldern vermutlich nicht, dass sich auch unter den ‚Klassikern‘ der Klavierlehrwerke keines befindet, das von einer Frau verfasst wurde. In Kapitel III.3 stelle ich dennoch einige Lehrwerke vor, deren Verfasserinnen selbst Musikpädagoginnen waren und von denen mehrere auch Musikschulen leiteten.

Die Auswahl der Musikstücke sollte sich am Leistungsniveau der Schüler und Schülerinnen orientieren. Das Maß aller Dinge waren die klassischen Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven. Christian Palmer empfahl als ideale Fortschreitung für Kinder nach den „Elementarübungen“ und neben den Tonleitern⁶²⁰ hin zu „wirklicher Musik“ zuerst Sonatinen von Muzio Clementi und kleine Stücke von Henri Bertini und Anton Diabelli, dazu auch zweistimmige Inventionen von Johann Sebastian Bach. Durchaus früh könnten nach Palmers Meinung Haydn-Sonaten gespielt werden: „wie fügen sich seine Sonaten, seine Variationen so freundlich unter zarte Kinderhände (auch daß er die Rechte und die Linke häufig in nächste Nähe miteinander beschäftigt)“.⁶²¹ Nach Haydn sollen Mozart-Sonaten studiert werden, zuerst alle einfacheren bis zu *Fantasie und Sonate* c-Moll KV 475/457, die vierhändigen Sonaten in D-Dur KV 381 und B-Dur KV 358, schließlich die Sonate in F-Dur KV 332. Als erste mögliche Beethoven-Sonate schlägt Palmer die Sonate in As-Dur

⁶¹⁹ Palmer, Art. „Clavierspiel“. Einige der dort gemachten Angaben zu Titeln, AutorInnen oder Erscheinungsjahren waren lücken- oder fehlerhaft und wurden von mir in Tabelle 3, soweit möglich, korrigiert oder ergänzt.

⁶²⁰ „[...] insbesondere das Scala-Spielen darf eigentlich niemals ausgesetzt werden“, in: ebd., S. 940.

⁶²¹ Palmer, Art. „Clavierspiel“, S. 937.

op. 26 vor. Erst danach soll der Unterricht mit Johann Sebastian Bachs *Wohltemperierten Klavier* abgerundet werden.

Dass dies nur ein exemplarischer Lehrplan ist, versteht sich natürlich. Doch für das allgemein vorauszusetzende pianistische Niveau der Menschen, die im 19. Jahrhundert Klavier spielen konnten, ist er enorm aufschlussreich. Das Ziel auch jedes Laienunterrichts waren die Klaviersonaten von Mozart und Beethoven sowie Bachs *Wohltemperiertes Klavier*. Dieses Kernklavierrepertoire belegen viele Werbeanzeigen von Notenverlagen, wie beispielsweise im Dezember 1871, vermutlich mit Blick auf Weihnachten, eine Anzeige der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in der *Neuen Berliner Musikzeitung* die soeben erschienene *Instructive Ausgabe klassischer Klavierwerke* bewirbt.⁶²² Die Ausgabe bestand aus 14 Bänden oder 120 Einzelheften, in denen sich ausschließlich Sonaten und andere Solostücke der fünf Komponisten Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber und Franz Schubert befanden.

Zweifellos erreichten nicht alle KlavierschülerInnen dieses Niveau zur Gänze und die vielfachen, auch in der hier vorliegenden Untersuchung an mehreren Stellen aufgegriffenen Klagen über moderne und effektvolle Salonstücke zeugen davon, dass viele auf dem Weg zum erfolgreichen häuslichen Vorspiel lieber für diesen Zweck komponierte Musik bevorzugten. Dies ist je nach anvisiertem Ziel des Unterrichts durchaus legitim, wurde aber als weniger ‚musikalisch wertvolle‘ Leistung betrachtet. Typisches Klavierrepertoire und Spielanlässe zählte Oscar Bie in seinem Buch *Das Klavier und seine Meister* von 1898 auf:

„Ob sich das junge Mädchen die Zeit vertreibt mit dem Chopin'schen Es-Dur-Noturno,
ob eine falsche Sentimentalität sich an dem Gebet der Jungfrau oder den Klosterglocken aufregt,
ob die Walzer von Lanner eine stille Seele erfreuen
oder Strauss zum Tanze ruft,
ob die eifrige Schülerin ihren gesunden Sport an Cramer'schen, Schmitt'schen, Czerny'schen Etüden treibt,
der angehende Virtuose sich nach d'Alberts Muster mechanisch in Skalen übt, während er gleichzeitig neue Noten liest,
oder wie Henselt Bach spielt, während er die Bibel liest,
ob Dilettanten sich mit dem Klavierauszug Opernfragmente lebendig machen
oder ob Künstler wie die Kapellmeister Fischer und Sucher ihre durchlebten Wagnerfantasien darbieten,
ob der feine Kenner sich die Genüsse entlegener Klavierlitteratur [sic] gestattet
oder im Konzert vor Tausenden die Standardwerke der Klaviergeschichte vorgeführt werden“.⁶²³

Wie in diesem Zitat beschrieben, erklang Klaviermusik in vielen Lebensbereichen. Bie bringt die Ausbreitung und Popularisierung des Klavierspiels einerseits mit positiven („intimer gewordener Zusammenhang der Musik mit dem wirklichen Leben“) und andererseits

⁶²² *Neue Berliner Musikzeitung* 49(1871), S. 392.

⁶²³ Bie, *Das Klavier und seine Meister*, S. 281.

mit negativen Konsequenzen („als Beruf ausgenutzt“, „Dilettantismus“) in Verbindung.⁶²⁴ Bedenkt man diese Varietät von Klaviereinsätzen und die Vielzahl der KlavierspielerInnen, erscheint es folgerichtig, dass für den Großteil der privaten Musikschulen der Klavierunterricht das wichtigste Standbein war.

3.2 Von Frauen geleitete Musikschulen

Im folgenden zentralen Kapitel werden zunächst von Frauen geleitete Musikschulen anhand verschiedener Vergleichskategorien wie Größe, Honorare, Unterrichtsangebot oder auch Existenzdauer beschrieben und ein großflächiges Panorama ausgebreitet. Daran anschließend habe ich zwei exemplarische Musikschulen ausgewählt, die ich als konkrete Fallbeispiele vorstellen möchte. Auswahlkriterien für die Fallbeispiele waren neben guter Quellenlage die Unterschiedlichkeit in Größe, Unterrichtsangebot und Geschäftsverlauf.

Bisher ist die Geschichte der privaten Musikschulen, wie weiter oben bereits erläutert, nur in Ansätzen untersucht worden. Eine über staatlich vs. privat hinausgehende Kategorisierung und Erfassung der damals diversen Landschaft zahlreicher privater Musikschulen existiert noch nicht. Als eine mögliche Unterkategorie könnte man beispielsweise ‚von Frauen geleitete Musikschulen‘ in den meisten Städten des Kaiserreichs beschreiben: Sie bilden eine zusammengehörige Gruppe durch

- ihre große und flächendeckende Anzahl,
- das größtenteils übereinstimmende Unterrichtsangebot (vor allem Klavier und Gesang, dazu manchmal theoretische Fächer und Chor),
- die gleiche Zielgruppe (Kinder des Bürgertums, dabei vor allem die ‚höheren Töchter‘),
- die unternehmerische Selbständigkeit der Leiterin und
- die wirtschaftliche Orientierung als private Unternehmen.

Ein weiteres Argument, diese Musikschulen zu einer Gruppe zusammenzufassen, legt Anna Morsch mit ihrer Sammlung *Deutschlands Tonkünstlerinnen*⁶²⁵ vor, die für das Jahr 1893 deutsche Musikerinnen sammelte und in vier Kategorien aufteilte, womit sie die gesellschaftliche Wahrnehmung⁶²⁶ als eigene Berufsgruppe innerhalb der verschiedenen Berufe für Musikerinnen bezeugte:

1. „Komponistinnen und Musikschriftstellerinnen“
2. „Opern- und Konzertsängerinnen“
3. „Virtuosinnen des Klaviers, der Harfe, der Violine und anderer Instrumente“
4. „Direktorinnen von Konservatorien, Musik- und Gesangs-Instituten; hervorragende Pädagoginnen“

⁶²⁴ Bie, *Das Klavier und seine Meister*, S. 281f.

⁶²⁵ Morsch, *Tonkünstlerinnen*, Inhaltsverzeichnis S. 237–239. Anna Morsch gibt auf den S. 211–236 Kurzbiographien oder nur Namensaufzählungen von 41 Musikschuldirektorinnen im deutschsprachigen Raum (mit Österreich).

⁶²⁶ Es kommt allerdings darauf an, welche Quelle man konsultiert. In *Die Musik* 9(1903), S. 181–189, gibt Hans Schmickunz einen Abriss über die „Geschichte der Musikschulen“, in der von der Zeit ab dem 16. bis Ende des 19. Jahrhunderts keine einzige Musikpädagogin oder Direktorin einer Musikschule genannt wird. Dieser Artikel ist andererseits aufschlussreich bezüglich der Bewusstwerdung einer Institutionsgeschichte, die mit der Professionalisierung und Spezialisierung des musikpädagogischen Berufs einhergeht.

Berlin, Leipzig und Dresden schienen durch ihre Größe, ihre Musikgeschichte und ihre Konservatorien für viele Musikschulgründungen besonders attraktiv, aber auch für die kleineren Städte wie Erfurt, Kassel, Halle, Rostock, Posen oder Halberstadt⁶²⁷ lassen sich Musikinstitute nachweisen, die Frauen leiteten und/oder besaßen. Im Folgenden liegt der Schwerpunkt auf Mitteldeutschland, ferner werden aber auch Preußen (v.a. Berlin), Österreich (v.a. Wien) und Frankreich erwähnt. Das Phänomen der von Frauen geleiteten Musikschulen erlaubt eigentlich einen Blick über ganz Europa bis in die USA und vermutlich noch in weitere von europäischer Kultur beeinflusste Regionen der Welt,⁶²⁸ in der vorliegenden Studie kann eine solch umfassende Untersuchung allerdings nicht geleistet werden.

Die große Anzahl an von Frauen geleiteten privaten Musikschulen lässt, wie bereits weiter oben angedeutet, Parallelen zu den ebenfalls privaten und von Frauen geleiteten Elementarschulen für Kinder von circa vier bis acht Jahren erkennen. Die meist relativ kleinen, oft einklassigen Elementarschulen stammten bereits aus dem 18. Jahrhundert und waren, ähnlich wie die später entstandenen Kindergärten, ein Berufsfeld in weiblicher Hand, männliche Berufsvertreter befanden sich hier deutlich in der Minderheit. Die Eltern bezahlten Schulgeld, die Schulkinder rekrutierten sich größtenteils aus der Nachbarschaft, es herrschte meistens Koedukation, vorrangig ging es um das Lesenlernen in Verbindung mit etwas Religions- und Singunterricht. Je nach Ausbildung der Lehrerin wurden auch Handarbeit und Fremdsprachen unterrichtet. Übertragbar auf private Musikschulen ist die Beschreibung der Diversität von Elementarschulen:

„Ein einheitliches Bild der Elementarschulen zu zeichnen, ginge an der Wirklichkeit vorbei. Sie waren Standesschulen, die in allen Merkmalen vom ständischen Charakter der Bezugsgruppe geprägt waren, aus der die ‚Kundschaft‘ des jeweiligen ‚Bildungsgeschäfts‘ kam. Das betraf den Standort der Schule, die Größe, den Zustand und die Ausstattung des Schullokals, die Breite und die Qualität des Unterrichts, die soziale Herkunft, den Bildungsgrad und die Unterrichtsmethoden der Lehrerinnen. [...] Innerhalb der einzelnen Schule gab es wenig soziokulturelle Unterschiede. Die schulischen Verhältnisse entsprachen weitgehend den Lebensverhältnissen der Nachbarschaft, aus der die Kinder kamen.“⁶²⁹

Ebenso schwer fällt es, die privaten Musikschulen auf einen vereinheitlichten Typus zu bringen. Zu unterschiedlich waren die Kontexte, Städte und persönlichen Hintergründe sowie die daraus resultierenden verschiedenen Musikschulgestaltungen. Bevor im Folgenden Musikschulen hinsichtlich der oben genannten Kategorien vorgestellt und verglichen werden, soll durch einen kurzen Überblick die Verbreitung privater Musikschulen dargestellt werden. Aus Werbeanzeigen und Adressbüchern lässt sich auf das zahlenmäßige Verhältnis von männlichen und weiblichen Musiklehrkräften allgemein, ebenso wie auf von

⁶²⁷ Beispielhafte Auswahl von Städten. Eine Übersicht über die von mir im Laufe der Recherche zusammengetragenen Musikschulen, Leiterinnen und Orte befindet sich im Anhang.

⁶²⁸ Vgl. dazu den Lexikonartikel von Brigitte Vedder, „Musik als Beruf. Musikpädagogin“, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 377–379.

⁶²⁹ Wiltrud Ulrike Drechsel, „Die Professionalisierung des ‚Schulstands‘ und die ‚unbrauchbar gewordenen‘ Elementarlehrerinnen“, in: Elke Kleinau und Claudia Opitz (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Band 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996, S. 161–173, hier S. 164. Im weiteren Text verweist die Autorin auf Unterschiede beim Schulgeld, die von der einen zur anderen Schule das Zehnfache betragen konnten.

Frauen oder Männern geleitete Musikschulen schließen. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, in welcher Zeitschrift oder Zeitung inseriert wurde, das heißt, welches Publikum angesprochen werden sollte.

Ein in Adressbücher der Zeit geworfener Blick zeigt: Die Musiklehrerschaft *Weimars* füllte 1893 mehrere Spalten des Adressbuchs.⁶³⁰ Zu finden sind dort unter 13 Gesangslehrkräften 6 Frauen und unter 31 Klavierlehrkräften 9 Frauen, wobei 2 Frauen sowohl als Gesangs- wie auch als Klavierlehrerinnen geführt wurden. Dagegen war zum Beispiel im Adressbuch von 1855 keine Klavierlehrerin, und auch kein Klavierlehrer, gewerblich gemeldet. In *Erfurt* waren 1895 ausschließlich Frauen als Gesangslehrkräfte tätig (3 Lehrerinnen, davon eine mit Musikschule),⁶³¹ dazu 15 Musiklehrer und 2 Musiklehrerinnen, die beide eigene Musikschulen hatten.⁶³² 1904 waren in Erfurt insgesamt 22 MusiklehrerInnen im Adressbuch gemeldet, davon 16 Männer und 6 Frauen. Die einzige im Jahr 1904 im Erfurter Adressbuch aufgeführte Musikschule wurde von der Musiklehrerin Anna Hesse geleitet.⁶³³ In der westthüringischen Stadt *Eisenach* waren von 1885 bis 1900 stets 6 bis 8 Gesangs- und MusiklehrerInnen (ohne Angabe des Vornamens) aufgeführt, sprunghaft stieg die Zahl jedoch nach der Jahrhundertwende auf 5 Gesangslehrkräfte (davon 4 Frauen) und 18 weitere Musiklehrkräfte (davon 9 Frauen) an, das heißt im Ganzen ein Frauenanteil von 56 Prozent.⁶³⁴ Es ist keine Musikschule erwähnt und mir ist für Eisenach nur die Musikschule von Elise Brandhorst bekannt, die laut Anna Morsch nach 1865 gegründet und vor 1880 wieder geschlossen wurde.⁶³⁵

In *Leipzig* erstreckt sich die Liste der PrivatmusiklehrerInnen „für Instrumental- und Vokalmusik“ über fast drei Seiten des Adressbuchs von 1890. Im Jahr 1895 wurden die Gesangs- und Instrumentallehrkräfte im Adressbuch nach Geschlechtern getrennt, wobei sich Männer und Frauen fast die Waage halten.⁶³⁶ Musikschulen wurden 1895 noch nicht extra gelistet, 1905 jedoch getrennt von den PrivatmusiklehrerInnen als private Lehrinstitute. Es sind 18 Musikschulen aufgeführt, worunter 1 von einer Frau geleitet wurde.⁶³⁷ In *Dresden* habe ich zum Beginn des Untersuchungszeitraums im Adressbuch von 1870 knapp 100 Privatmusiklehrkräfte gefunden, wovon etwas über 10 Prozent weiblich sind.⁶³⁸ In den folgenden Jahrzehnten wurde die Liste der Dresdner MusikpädagogInnen immer länger, der Anteil an Frauen nahm zu: 1893 waren von ca. 235 Nennungen ca. 90 Frauen, das

⁶³⁰ Vgl. *Adreß-Buch der großherzoglichen Haupt- und Residenzstadt Weimar*, Weimar 1893, S. 41f. online unter: http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000352, Zugriff 9.3.2022.

⁶³¹ Elise Scheidemann leitete laut Lina Morgenstern ein Musikinstitut. Vgl. Morgenstern, *Frauenarbeit in Deutschland*, S. 187.

⁶³² Anna Hesse leitete eine Musikschule. Anna Schick leitete laut Lina Morgenstern zusammen mit ihrem Mann ebenfalls eine Musikschule. Vgl. Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 231 und Morgenstern, *Frauenarbeit in Deutschland*, S. 187.

⁶³³ Vgl. *Adressbuch der Stadt Erfurt*, Erfurt 1895 (S. 427, 237) und 1904 (S. 565), online unter: https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00223812, Zugriff am 9.3.2022.

⁶³⁴ Vgl. *Adreßbuch für die Großherzogliche Haupt- und Residenzstadt Eisenach* 1885 (S. 101, 105), 1890 (S. 115, 118), 1900 (S. 115, 118), 1906 (S. 12, 23), online unter: https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00188381, Zugriff am 9.3.2022.

⁶³⁵ Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 229.

⁶³⁶ *Adressbuch Stadt Leipzig* 1890 (S. 212–214), 1895 (S. 263ff., S. 265), online unter: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/96363/1450/>, Zugriff am 9.3.2022.

⁶³⁷ Vgl. *Adressbuch Stadt Leipzig* 1905, S. 55–57. Elise Kleinod führte seit 1893 eine Musikschule zusammen mit ihrem Mann. Die ebenfalls aufgeführte Musikschule von Otto Prager übernahm 1911 seine Tochter Frieda Prager.

⁶³⁸ Vgl. *Adreß- und Geschäftshandbuch der königlichen Haupt- und Residenzstadt Dresden* 1870, S. 205f.

entspricht 38 Prozent.⁶³⁹ 1910 füllten die MusiklehrerInnen mehr als drei volle Seiten, insgesamt sind ca. 420 Namen gelistet, davon ca. 240 Frauen (entspricht 57 Prozent).⁶⁴⁰ Jedoch wurden private Musikschulen nicht getrennt gelistet. Dass es sich um eine Musikschule handelte, wurde nur teilweise hinter dem Namen vermerkt.⁶⁴¹

Nach einem Abgleich mit den vorhandenen Musikschulakten im Sächsischen Hauptstaatsarchiv entsteht der Eindruck, dass es in Dresden wesentlich mehr von Frauen geleitete Musikschulen als in Leipzig gab, obwohl der Anteil an Privatmusiklehrerinnen in beiden Städten hoch war: Es sind sieben Institute für Dresden, drei für Leipzig aktenkundig.⁶⁴²

Für das Jahr 1908 zeigt ein Blick in den Anzeigenteil einer Ausgabe der Fachzeitschrift *Die Musik*⁶⁴³ exemplarisch folgendes Bild: Insgesamt wurden 161 Anzeigen vorrangig aus den Städten Berlin, Dresden und Leipzig geschaltet, wovon 119 für Musikunterricht warben (über die Hälfte davon Sängerinnen und Sänger, die neben Konzerttätigkeiten auch Unterricht anboten). Von den 119 musikpädagogischen Anzeigen waren 51 von Frauen geschaltet worden (in 5 Fällen gemeinsam mit ihren Ehemännern),⁶⁴⁴ das entspricht einem Anteil von circa 40 Prozent. Die meisten Anzeigen warben für Privatunterricht, nur 14 Anzeigen stammten von Musikschulen oder ähnlichen, größeren Institutionen.

Bei 6 von diesen 14 Musikschulen waren Frauen entweder Inhaberinnen oder in der Direktion beteiligt (jeweils 3), der Anteil hier (43 Prozent) entspricht der oben genannten Verteilung zwischen Privatmusiklehrerinnen und -lehrern insgesamt. In den hier skizzierten Stichproben bewegt sich der Frauenanteil zwischen 10 Prozent und fast 60 Prozent. Ein grober durchschnittlicher Wert, den man für den Anteil von Frauen in der musikpädagogischen Branche annehmen kann, ist meiner Einschätzung nach circa ein Drittel.

3.2.1 Schülerinnen und Schüler

Aufgrund der unterschiedlichen Größe der Musikschulen variierten auch die Zahlen der Schülerinnen und Schüler stark. Da im Rahmen der Jahresberichte an das Sächsische Ministerium die SchülerInnenzahlen angegeben werden mussten, lässt sich für Sachsen ein guter Überblick gewinnen, wenn man die Zahlen anhand von Stichproben aus verschiedenen Jahren vergleicht. Manche InhaberInnen, die die Jahresberichte selbst ausfüllten, reichten teilweise keine exakte Zahl, sondern eine Schätzung ein, was anscheinend von der

⁶³⁹ Vgl. *Wohnungs- und Geschäftshandbuch der königlichen Residenz- und Hauptstadt Dresden* 1893, S. 303–305. Die Lehrkräfte sind nach Unterrichtsfach aufgelistet, daher werden alle, die mehrere Fächer unterrichteten, mehrfach geführt.

⁶⁴⁰ Vgl. *Adressbuch für Dresden und seine Vororte* 1910, S. 107–110. Zur Zählung gilt dasselbe Problem wie in der obigen Fußnote.

⁶⁴¹ Dies traf nicht für alle Musikschulen zu, der Grund dafür ist unklar. Zum Beispiel wird das 1892 gegründete Musikinstitut von Margarethe von Strombeck nicht als Musikschule aufgeführt. Vgl. *Adress- und Geschäftshandbuch der königlichen Haupt- und Residenzstadt Dresden* 1893, S. 304f.

⁶⁴² Es ist eventuell davon auszugehen, dass nicht alle Akten erhalten sind. So befindet sich zum Beispiel keine Akte einer Musikschule von Auguste Götze im Archiv, obwohl die Existenz durch mehrere Nennungen in zeitgenössischen Quellen belegt ist.

⁶⁴³ Hier gesichtetes Heft Nr. 17 (1908/09), das eine gewisse Sonderfunktion innehat, da es zum 45. Tonkünstlerfest des ADMV als Programmheft erschien und daher besonders werbewirksam war.

⁶⁴⁴ Die Häufigkeit von familiären Verbindungen fällt generell im Anzeigenteil auf. Es inserieren sechs Paare sowie mehrere Frauen unter dem Namen ihrer Männer, z.B. „Frau Arthur Nikisch“ aus Leipzig als Gesangslehrerin (Amélie Heussner Nikisch, die Frau des Dirigenten) oder auch Walter Scharwenka (Neffe des Klavierpädagogen Xaver Scharwenka) als Komponist, Organist, Pianist und Theorielehrer.

Behörde akzeptiert wurde. Alle Angaben sind den Akten der jeweiligen Musikschule entnommen.

Jahr	Name der Musikschule	Ort	SchülerInnenzahl
1894	Musik- und Gesangs-Institut von Elise Kleinod	Leipzig	58
1897	Musik- und Gesangs-Institut von Elise Kleinod	Leipzig	69
1900	Musik- und Gesangs-Institut von Elise Kleinod	Leipzig	67
1925	Musik- und Gesangs-Institut von Elise Kleinod	Leipzig	4
1895	Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky	Dresden	64
1900	Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky	Dresden	61
1904	Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky	Dresden	90
1910	Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky	Dresden	47
1919	Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky	Dresden	62
1905	Musikinstitut von Margarethe von Strombeck	Dresden	111
1909	Musikinstitut von Margarethe von Strombeck	Dresden	101
1913	Musikinstitut von Margarethe von Strombeck	Dresden	76
1918	Musikinstitut von Margarethe von Strombeck	Dresden	79
1909	Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge	Dresden	43
1915	Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge	Dresden	100
1917	Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge (jetzt mit 2 Filialen)	Dresden	150
1920	Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge	Dresden	171
1912	Otto Pragers Musikschule, Inh. Frieda Prager	Leipzig	106
1916	Otto Pragers Musikschule, Inh. Frieda Prager	Leipzig	73
1920	Otto Pragers Musikschule, Inh. Frieda Prager	Leipzig	100
1914	Musikschule Dresden-Ost (Emma Zierold)	Dresden	38
1916	Musikschule Dresden-Ost (Emma Zierold)	Dresden	54
1919	Musikschule Dresden-Ost (Emma Zierold)	Dresden	114

Zum Vergleich: Von Männern geleitete Musikschulen

1880	Musik-Institut von Zschocher	Leipzig	ca. 200
1895	Musik-Institut von Zschocher	Leipzig	85
1914	Musik-Institut von Zschocher	Leipzig	ca. 90–110
1880	Musikakademie für Damen, Bernhard Rollfuß	Dresden	ca. 100
1898	Otto Pragers Musikschule	Leipzig	123
1907	Otto Pragers Musikschule	Leipzig	76
1905	Musikschule Wilfferodt	Leipzig	30–40

Tabelle 4: SchülerInnenzahlen an verschiedenen privaten Musikschulen in Sachsen 1880–1920. Erstellt mit Informationen aus dem Bestand 11125 „Musikschulen“ des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden. Die Tabelle zeigt einen repräsentativen Ausschnitt der verfügbaren Daten.

Es wird deutlich, dass sich die meisten Musikschulen mit ihren SchülerInnenzahlen im höheren zweistelligen, teilweise auch im niedrigen dreistelligen Bereich bewegten. Die Zahlen sind außerdem Ausdruck der individuellen wirtschaftlichen Situation, zum Beispiel eignete sich eine sprunghafte Erhöhung nach der Eröffnung neuer Filialen. Aber auch die gesamtgesellschaftliche Situation spielte eine Rolle: Manche Musikschulen beklagten beispielsweise während der Zeit des Ersten Weltkriegs einen SchülerInnenrückgang, der unmittelbar mit fehlendem Geld der Eltern für Musikunterricht zusammenhing. So schrieb etwa Frieda Prager im Jahresbericht 1915/1916, dass es aufgrund des Krieges schwierig sei, die SchülerInnen zu halten.⁶⁴⁵

Von Musikschulen außerhalb Sachsens gibt es vereinzelt konkrete Zahlen. Anna Morsch berichtete von einer Musikschule in Breslau,⁶⁴⁶ die von 1876 bis 1879 von Luise Menzel geleitet wurde und 150 Schülerinnen und Schüler sowie 9 angestellte Lehrkräfte hatte. Als sich Luise Menzel 1879 mit einer eigenen neuen Musikschule in Breslau selbständig machte, konnte sie im ersten Jahr 24 Schülerinnen und Schüler gewinnen. In dem 13-jährigen Zeitraum, in dem die Musikschule bestand, als Anna Morsch 1893 über sie berichtete, hatte Luise Menzel über 500 Schülerinnen und Schüler unterrichtet.⁶⁴⁷ Das entspräche bei einer durchschnittlichen Unterrichtsdauer von drei Jahren in etwa 115 Schülerinnen und Schülern im Jahr.

Dagegen standen kleine Ein-Personen-Musikschulen wie zum Beispiel Amalie Joachims Privat-Gesangschule: Wenn sie jeden Tag sieben bis acht Stunden unterrichtete und drei Klassen hatte, in denen alle unterschiedlich oft pro Woche Einzelunterricht hatten, wozu sie noch Chorübungen anbot,⁶⁴⁸ kann sie nicht mehr als höchstens 40 SchülerInnen gehabt haben, wahrscheinlich waren es eher circa 20. Laut ihrer Schülerin Olga Plaschke waren unter Joachims Privatschülerinnen vor allem bereits ausgebildete Sängerinnen, die mit Joachim Repertoire für Auftritte einstudierten, und teilweise wohlhabende Frauen höherer Gesellschaftsschichten, die keine Berufssängerinnen waren. Die „Klassenschüler“ waren Frauen, die sich zu Sängerinnen ausbilden oder in ihrem Fach weiterbilden lassen wollten. Auch von „einige[n] Herren“ ist die Rede, in der Mehrzahl waren es aber Schülerinnen. Bezüglich Alter, Nationalität und Familienstand „herrschte eine große Mannigfaltigkeit“.⁶⁴⁹ Laut Beatrix Borchard hatte Amalie Joachims eigene Tochter, Marie Joachim, ebenfalls (zumindest zeitweise) eine eigene Gesangschule in Berlin.⁶⁵⁰

Zum Verhältnis von Schülern und Schülerinnen an von Frauen geleiteten Musikschulen in Sachsen geben ebenfalls die Gewerbeakten Auskunft. Hier zeigt sich, dass der Schwerpunkt zwar auf Schülerinnen lag, doch auch Schüler einen wesentlichen Kundenanteil ausmachten. Teilweise wurde in den Jahresberichten zwischen „Damen“ und „Mädchen“ sowie „Herren“ und „Knaben“ unterschieden, besonders wenn die Musikschulen für eine

⁶⁴⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Bestand 11125, Akte 18213, Fo. 83.

⁶⁴⁶ Die heute polnische Stadt Wrocław (Breslau) liegt circa 250 Kilometer östlich von Dresden.

⁶⁴⁷ Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 229f.

⁶⁴⁸ Vgl. Kapitel II.2.3.

⁶⁴⁹ Olga Plaschke, *Amalie Joachim. Blätter der Erinnerung*, Berlin 1899, S. 10f., zit. nach: Beatrix Borchard, *Stimme und Geige*, S. 486.

⁶⁵⁰ Vgl. Borchard, *Stimme und Geige*, S. 486.

professionelle Tätigkeit ausbildeten.⁶⁵¹ Die Altersgrenze scheint sich auf die Schulpflichtigkeit zu beziehen, so führte etwa Wera von Mertschinsky (Dresden) eine Unterkategorie „Schulpflichtige“.

Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky,
verh. Kaden, existierte von 1895 bis 1931

Jahr	weiblich	männlich	Schulpflichtige	insgesamt
1901	49	34	37	83
1902	47	34	43	81
1903	52	38	50	90
1904	43	32	38	75
1905	33	33	?	66
1906	39	32	41	71
1907	24	34	34	58
1908	23	26	21	49
1909	23	24	24	47
1910	24	30	35	54
1911	33	29	30	62
1912	?	?	?	?
1913	34	22	19	56
1914	?	?	?	56
1915	?	?	?	44
1916–	?	?	?	?
1918				
1919	?	?	?	62

Tabelle 5: SchülerInnenzahlen der Pädagogischen Musikschule Wera von Mertschinsky, verh. Kaden in den Jahren 1901–1919, Quelle: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174

Ab 1920 nahmen die Zahlen auf circa 30 ab und bewegten sich in den 1920er Jahren stets bei etwa 20 SchülerInnen. Warum ab 1914 die detaillierte Aufschlüsselung eingestellt wurde, bleibt offen. Ebenso ist unklar, warum sie erst 1901 damit begann. In den vorhergehenden Jahresberichten der 1890er Jahre unterschied sie ebenfalls die Geschlechter, dokumentierte aber auch die Verteilung auf Fächer, zum Beispiel erhielten 1897/1898 von 85 SchülerInnen 31 Klavierunterricht, 12 Violin- und 12 Gesangsunterricht.⁶⁵²

An der Tabelle erkennt man deutlich, dass in Wera von Mertschinskys Pädagogischer Musikschule ein großer Teil schulpflichtiger Kinder unterrichtet wurde, womit sich vermutlich auch die Benennung der Musikschule erklären lässt: Von Mertschinsky wollte auf die pädagogische Kompetenz hinweisen, die vor allem bei Anfängerunterricht vorhanden sein sollte. Im Verhältnis besuchten diese Musikschule mehr Schülerinnen, aber in manchen

⁶⁵¹ Diese Unterscheidung machten Emma Zierold (Akte 18168) und Wera von Mertschinsky (Akte 18174). Gar nicht zwischen Schülerinnen und Schülern unterschieden Helene Brettholz und Helene Windinge (18242).

⁶⁵² Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 17–22. Die Zahlen sind allerdings widersprüchlich, da 31 + 12 + 12 nur 55 ergibt.

Jahren war es paritätisch. Von 1907 bis 1910 gab es sogar mehr Schüler als Schülerinnen an der Musikschule.

Detaillierte SchülerInnenzahlen liegen auch für die Musikschule von Emma Zierold in Dresden vor, deren Mitinhaberin Emma Frantzen die Schule 1921 übernahm.

Musikschule Dresden-Ost verbunden mit Opern- und Theaterschule,
Emma Zierold (später Emma Frantzen), existierte von 1911 bis 1933

Jahr	Mädchen	Frauen	Knaben	Männer	insgesamt
1913	5	11	9	15	38 ⁶⁵³
1914	11	21	11	12	55
1915	14	22	11	7	54
1916	14	22	8	14	51
Filiale	15	5	9	/	29
1917	16	30	13	12	71
Filiale	9	6	8	3	26
1918	28	36	28	22	114
1919	33	30	34	30	127
1920	40	15	33	30	118

Tabelle 6: SchülerInnenzahlen der Musikschule Dresden-Ost in den Jahren 1913–1920, Quelle: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168

Auch bei dieser Musikschule waren Kinder ein wichtiger Kundenanteil, ein leichter Überhang zeigt sich bei den Mädchen. Zudem machten in dieser Musikschule in den meisten Jahren Frauen den größten Anteil der Schülerschaft aus, was eventuell mit dem Schwerpunkt auf Gesangsunterricht („Opern- und Theaterschule“) zusammenhängen könnte.

In manchen Akten findet sich bezüglich der SchülerInnenzahl eine Auflistung über deren Herkunft. Wera von Mertschinsky dokumentierte im Jahresbericht 1895/1896 bei insgesamt 64 SchülerInnen circa 10 Personen aus dem Ausland, darunter England, Frankreich, Neuseeland, Norwegen und Trinidad.⁶⁵⁴ Margarethe von Strombeck dokumentierte beispielsweise im Jahresbericht 1907/1908⁶⁵⁵ die Herkunft ihrer insgesamt 100 SchülerInnen (19 männlich, 81 weiblich):

Herkunft	männlich	weiblich	insgesamt
Sachsen	15	68	83
deutsche Länder	2	8	10
Österreich-Ungarn	1	1	2
andere Länder	1	4	5
			100

Tabelle 7a: Herkunft der SchülerInnen der Musikschule von Margarethe von Strombeck im Jahr 1907/1908, Quelle: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, unfoliert

⁶⁵³ Dies ist ein rechnerischer Fehler, den ich aus der Quelle so übernehme.

⁶⁵⁴ Ebd., Akte 18174, Fo. 7–10.

⁶⁵⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, unfoliert. Diese Jahresberichte bestehen aus einem ausgefüllten Vordruck des Ministeriums des Inneren für gewerbliche Schulen. Zusätzlich reichte Margarethe von Strombeck selbstverfasste Jahresberichte ein, in denen die SchülerInnenzahl manchmal leicht abwich. Dies ist eventuell mit den unterschiedlichen Zeitpunkten der Erhebungen zu erklären.

Drei Jahre später (Jahresbericht 1910/1911)⁶⁵⁶ zeichnet sich bei einer leicht gesunkenen SchülerInnenzahl (90 insgesamt, davon 19 männlich, 71 weiblich) ein ähnliches Bild, bei dem jedoch die nichtsächsischen SchülerInnen verhältnismäßig stark zurückgingen:

Herkunft	männlich	weiblich	insgesamt
Sachsen	18	65	83
deutsche Länder	0	4	4
Österreich-Ungarn	0	0	0
andere Länder	0	3	3
			90

Tabelle 7b: Herkunft der SchülerInnen der Musikschule von Margarethe von Strombeck im Jahr 1910/1911, Quelle: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, unfoliert

Die hohe Zahl derer, die aus Sachsen stammte, ist sicher einerseits mit dem weiter oben gezeigten hohen Anteil an Schulkindern zu erklären. Auf der anderen Seite aber lässt es auch vermuten, dass das Einzugsgebiet der Musikschulen regional begrenzt war.

Als besondere Ehre berichtete Margarethe von Strombeck außerdem davon, ab 1913 Erbprinz Georg Moritz von Sachsen-Altenburg und ab 1915 auch dessen Bruder Prinz Friedrich Ernst von Sachsen-Altenburg mehrere Jahre unterrichtet zu haben.⁶⁵⁷ Die Brüder waren damals 13 und 10 Jahre alt, als sie mit dem Musikunterricht an ihrer Musikschule begannen.⁶⁵⁸

3.2.2 Räumlichkeiten

Von den hier untersuchten Musikschulen besaß keine ein repräsentatives Musikschulgebäude, das ausschließlich für Musikunterricht benutzt wurde. Die meisten Musikschulen waren in Einzelräumen oder in mehreren Räumen eines größeren Gebäudes untergebracht. Meistens handelte es sich um Wohngebäude, nicht um reine Gewerbeimmobilien, was man unter anderem anhand der angegebenen Adressen durch Adressbücher nachvollziehen kann. Da die meisten in gemieteten Räumen unterrichteten, fielen Mietkosten in Höhe von mehreren hundert Mark pro Jahr an. Für Leipzig und Dresden bewegten sich die Mieten zwischen 600 und 900 Mark jährlich. Für die sächsischen Musikschulen lässt sich teilweise aber ermitteln, dass manche Musikschulleiterinnen auch die Eigentümerinnen der Gebäude waren oder dass das Gebäude im Besitz der Familie war.

Frieda Prager etwa, die 1911 die Musikschule ihres Vaters übernommen hatte, hatte auch das Gebäude von ihrem Vater geerbt. Die Musikschule bestand bereits seit 1874 und befand sich in Leipzig-Lindenau, einem älteren Stadtteil westlich des Zentrums, der damals noch als Vorort zählte.⁶⁵⁹ In der Birkenstraße waren nicht alleinstehende Villen, sondern mehrgeschossige Häuserfronten stadtbildprägend. Die Musikschule befand sich im Hoch-

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd., Akte 18199, Fo. 91 und 102.

⁶⁵⁸ Georg Moritz Erbprinz von Sachsen-Altenburg (1900–1991), Friedrich Ernst Prinz von Sachsen-Altenburg (1905–1985).

⁶⁵⁹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18213, Fo. 103: „Als einzige Musikschule in den westlichen Vororten hat sie grossen Zulauf“. Revisionsbericht vom 25.5.1919.

parterre, die Wohnungen lagen dementsprechend darüber. Dies scheint bei mehreren Musikschule der Fall gewesen zu sein, was den Gewerbecharakter noch unterstreicht, da sich in gemischten Immobilien die Geschäfte sinnvollerweise im Erdgeschoss befinden.⁶⁶⁰ Im Jahresbericht 1898/1899 gab damals noch ihr Vater Mietausgaben in Höhe von 1150 Mark an (worin vermutlich auch die Saalmiete für Prüfungskonzerte verrechnet ist), während er 1903/1904 schrieb, der Eigentümer des Schulgebäudes zu sein, welches außerdem zu Wohnzwecken diene. Vier Zimmer des Gebäudes wurden als Unterrichtsräume genutzt, entsprechend besaß die Musikschule vier „Pianoforte“.⁶⁶¹ Da die Musikschule nur einfache Unterrichtsräume besaß, wurden öffentliche Prüfungen in Hotelsälen abgehalten, wie zum Beispiel im Blüthnersaal Leipzig. In den Akten zu Frieda Pragers Musikschule werden in den Jahren von 1919 bis 1923 häufig „unerhört hohe“⁶⁶² Heizkosten oder allgemein „hohe Unkosten“⁶⁶³ thematisiert, deretwegen Vorspiele und Unterricht teilweise ausfallen mussten.⁶⁶⁴ Ein Zusammenhang mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und der instabilen politischen Lage der frühen Weimarer Republik scheint naheliegend, wird jedoch nicht explizit angesprochen.

Die in einer Dresdner Vorstadt gelegene, 1909 gegründete Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge befand sich im Haus der Mutter von Helene Brettholz, die dort auch eine Pension betrieb. Die Musikschule verfügte über fünf Unterrichtszimmer, drei Klaviere und einen Flügel. Die Zimmer waren mit 12, 17 und 30 Quadratmeter ausreichend groß bis geräumig, der Flügel stand im größten Raum. Für öffentliche Konzerte wurde dennoch ein Saal in wechselnden Dresdner Hotels gemietet. Aufgrund der Nachfrage eröffnete die Musikschule bereits 1911 eine Zweigstelle und hatte ab 1916 noch eine weitere Zweigstelle in Dresden. Beide Filialen waren mit jeweils circa 10 SchülerInnen deutlich kleiner als die Hauptmusikschule.⁶⁶⁵

Wenn die SchülerInnenzahlen wuchsen, eröffneten die Musikschulleiterinnen wie soeben beschrieben Filialen oder sahen sich gezwungen, in passende neue Räumlichkeiten umzuziehen. Dies traf zum Beispiel auf Anna Hesses 1882 in Erfurt gegründete Musikschule zu, die 1893 aufgrund von Platzmangel für ihre inzwischen über 100 SchülerInnen und der Erweiterung um ein KlavierlehrerInnenseminar an eine neue Adresse in Erfurt umzog.⁶⁶⁶ Auch in der 1911 in Dresden gegründeten Musikschule von Emma Zierold fand der Unterricht anfangs in zwei Räumen statt,⁶⁶⁷ mit der Zeit eröffnete sie zwei Filialen und zog unter anderem aufgrund gewachsener SchülerInnenzahlen mehrmals in neue Räumlichkeiten um.⁶⁶⁸

⁶⁶⁰ Auch Wera von Mertschinskys Pädagogische Musikschule befand sich nach einem Umzug im Parterre, ebenso Margarethe von Strombecks Musikinstitut. Vgl. ebd., Akte 18174, Fo. 4f. und Akte 18199, Fo. 39.

⁶⁶¹ Ebd., Akte 18213, Jahresberichte unfoliert.

⁶⁶² Ebd., Fo. 112.

⁶⁶³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18213, Fo. 110.

⁶⁶⁴ Ebd., Fo. 107 und 112.

⁶⁶⁵ Vgl. zu dieser Musikschule das ausführliche Fallbeispiel in II.3.2.

⁶⁶⁶ Stadtarchiv Erfurt, Nachlass der Familie Nissen. Sign. 5.110.N7-1, unfoliert.

⁶⁶⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 47, Revisionsbericht 1914.

⁶⁶⁸ Ebd., Fo. 45 (1914), Fo. 69 (1916), Fo. 85f. (1917).

Schwierig zu kategorisieren ist die Art von kleinen Musikschulen, in denen offensichtlich nur eine Musikpädagogin unterrichtete und die aus einem Raum der Privatwohnung bestanden. Teilweise nannten auch sie sich Gesangs- oder Klavierschule. Es ist nicht nachzuvollziehen, wie die Entscheidung für diese Benennung getroffen wurde, denn viele andere Privatmusiklehrerinnen führten keinen derartigen Titel, auch wenn sie bei sich zu Hause unterrichteten. Es ist zu vermuten, dass hier wieder die Werbewirkung auf potentielle SchülerInnen und deren Eltern einkalkuliert wurde sowie wahrscheinlich auch die professionelle Selbstdarstellung der Musikpädagogin zum Ausdruck kommt. Gerade bei prominenteren Musikerinnen könnte die Außenwirkung mit Bedacht gewählt worden sein. So spricht der Prospekt, den Amalie Joachim 1897 drucken ließ, von ihrer in Berlin eröffneten Privat-Gesangsschule⁶⁶⁹ und gibt als Adresse Nürnbergerstraße 64 an. Unter dieser Adresse ist sie auch mit ihrem Wohnsitz gemeldet, dort allerdings im Berliner Adressbuch mit der Berufsangabe „Concertsängerin“. ⁶⁷⁰ In der Adressbuchabteilung „Handel- und Gewerbetreibende“ wird sie ebenfalls nicht unter den privaten Musiklehrinstituten, sondern als private Lehrerin für Gesang aufgelistet.⁶⁷¹ Wie auch ihre Schülerin Olga Plaschke in ihren Erinnerungen schrieb, fand der Unterricht dieser Privatgesangsschule in der privaten Wohnung der Lehrerin statt, welche allerdings über einen „grossen Saal“ verfügte und somit vermutlich schon im Hinblick auf Unterrichtsräumlichkeiten bezogen worden war. Den Saal beschrieb Olga Plaschke als eindrucksvoll:

„Inmitten des grossen Saales, in dem sie unterrichtete, stand der schöne Flügel; prachtvolle grosse Kupferstiche, die Sixtinische Madonna, und, in besonderer Rahmung, die anbetenden Personen und die beiden Engel, bedeckten die Hauptwand; die lebensgrosse Büste Bachs und Bildnisse der bedeutendsten Musiker und Komponisten Deutschlands schmückten die anderen Wände. Aber auch das Bild eines Geistesgewaltigen auf anderem Gebiet grüsste hernieder, Bismarck, nach einem Gemälde von Lenbach. – Zwei riesige Notenschränke, Sofa, Sessel und Stühle in der ‚Zuhörerecke‘, ein Blumentisch mit schönen Blattpflanzen, das war die Umgebung, in der Amalie Joachim täglich 7–8 Stunden Unterricht erteilte.“⁶⁷²

In einer Ecke war mit Sofa, Sesseln und Stühlen eine „Zuhörerecke“ eingerichtet, in der die Klasse „zuhören [durfte], wenn die Mitschüler unterrichtet wurden“.⁶⁷³ Daher kann man davon ausgehen, dass die SchülerInnen neben der Zeit, in der sie unterrichtet wurden, auch dem Unterricht der KlassenkollegenInnen zuhörten. Beatrix Borchard vergleicht diese

⁶⁶⁹ Der dreiseitige Prospekt befindet sich in privatem Besitz, er ist einsehbar auf der CD-ROM-Beilage zu Borchard, *Stimme und Geige*.

⁶⁷⁰ *Berliner Adressbuch* 1898, Teil III, S. 417: Nürnbergerstraße 64. In dem Haus wohnten elf Parteien, es gab vier Telefonanschlüsse, Amalie Joachim hatte aber keinen. Unter dieser Adresse ist sie die einzige namentlich erwähnte Frau, was allerdings nur aus ihrem Beruf „Concertsängerin“ erkennbar ist, ihr Vorname ist mit „A.“ abgekürzt. Die Berufe der übrigen Bewohner wurden wie folgt angegeben: Maurermeister, Major, Dr. phil., Weingroßhändler, Oberst, Oberstleutnant, Baugeschäft, Dr. jur. Diese Bezeichnungen zeigen ein gutverdienendes bürgerliches Milieu an.

⁶⁷¹ Vgl. *Berliner Adressbuch* 1898, Teil IV, S. 141, online unter: https://digital.zlb.de/viewer/reading-mode/34115316_1898/2622/, Zugriff am 9.3.2022. Beatrix Borchard weist darauf hin, dass im selben Zeitraum das Conservatorium des Westens Werbung mit Amalie Joachim als Lehrkraft gemacht habe. Es ist unklar, ob sie parallel an verschiedenen Institutionen unterrichtete. Hier soll nur ihre Privat-Gesangsschule betrachtet werden. Vgl. Borchard, *Stimme und Geige*, S. 481.

⁶⁷² Plaschke, *Amalie Joachim*, S. 14, zit. nach: ebd.

⁶⁷³ Ebd.

wenig intime, vielmehr halböffentliche Unterrichtsform mit der heutiger Meisterkurse.⁶⁷⁴ Neben dem Einzelunterricht waren alle „Klassenschüler“ (im Prospekt ist immer von „Schülern“ die Rede, tatsächlich werden es jedoch hauptsächlich Schülerinnen gewesen sein) verpflichtet, „an den Chor- und Ensemble-Uebungen Theil zu nehmen“.⁶⁷⁵

Einen Unterschied zu diesen „Ein-Personen-Musikschulen“⁶⁷⁶ machen meiner Meinung nach die größeren Musikschulen, die zwar teilweise ebenfalls in Privatwohnungen untergebracht waren, jedoch nicht nur aus einem Raum und aus einer selbst unterrichtenden Inhaberin bestanden. So hatte etwa Margarethe von Strombeck am Hauseingang ihrer Privatwohnung in Dresden ein „Porzellanschild mit der Aufschrift ‚Musik-Institut von Margarethe v. Strombeck‘“⁶⁷⁷ angebracht. Diese Musikschule besuchten 1904 zwischen 70 und 80 SchülerInnen, es unterrichteten 9 angestellte Lehrkräfte, und der Unterricht fand in vier Räumen parallel statt.⁶⁷⁸ Auch eine geteilte gewerbliche Nutzung der Räumlichkeiten schien zu existieren. So berichtet ein Gutachter von der Pädagogischen Musikschule in Dresden, deren Vorsteherin und Eigentümerin Wera von Mertschinsky⁶⁷⁹ war, im Jahr 1913, dass sich „in denselben Räumen der Schule auch ein Kindergarten [befindet]“. Den Kindergarten betrieb deren Schwägerin. Das Ministerium sah diese gemeinsame Nutzung kritisch: „Die Verbindung von Musikschule und Kindergarten erscheint nicht unbedenklich.“⁶⁸⁰ Die Räume schienen großzügig bemessen zu sein, da in den Unterrichtsräumen auch Schüleraufführungen mit Publikum stattfinden konnten.⁶⁸¹ Die Räume waren gemietet – für die Miete gab Wera von Mertschinsky jährlich 700 Mark an.⁶⁸²

Die Bezeichnung als Musikschule oder Musikinstitut behielten manche Leiterinnen auch bei, wenn sich die Einrichtung über die Jahre drastisch verkleinert hatte, wie in mehreren Fällen belegt ist. Elise Kleinod, deren 1893 gegründete Musikschule sich mit 50 bis 70 SchülerInnen circa 5 LehrerInnen über lange Jahre erfolgreich behauptete, befand sich laut Adressbuch von 1895 in der Dorotheenstraße 10, einem Wohngebäude mit sechs Parteien. Kleinod war dort gemeinsam mit ihrem Ehemann gemeldet, der selbst Kaufmann war und mit der Musikschule anscheinend nichts zu tun hatte: „Kleinod, H.A. Kfm. [Kaufmann], Kleinod, E. Inh. eines Musikinstituts.“⁶⁸³ Dennoch schien die Wohnung groß genug gewesen zu sein, um monatliche Vortragsabende „in den Institutsräumen“⁶⁸⁴ abzuhalten. Die Musikschule verfügte über eine größere Notenbibliothek, einen Flügel, zwei Pianinos und zwei Geigen. Als jährliche Mietkosten gibt sie 600 Mark an, zuzüglich 80 Mark Heiz- und Stromkosten sowie 36 Mark für die Reinigung der Räumlichkeiten.⁶⁸⁵ Obwohl mit den

⁶⁷⁴ Vgl. ebd., S. 482.

⁶⁷⁵ Prospekt, in: Borchard, *Stimme und Geige*, CD-ROM-Beilage (wie FN 666), hier S. 3.

⁶⁷⁶ Vgl. dazu auch Kapitel II.2.9.

⁶⁷⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, Fo. 11.

⁶⁷⁸ Ebd., Fo. 35.

⁶⁷⁹ Zu der Zeit bereits verheiratete Wera Kaden.

⁶⁸⁰ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 122, Revisionsbericht 1913.

⁶⁸¹ Ebd., Fo. 131, Revisionsbericht 1917.

⁶⁸² Ebd., unfoliert, Jahresbericht 1910/1911.

⁶⁸³ Vgl. *Leipziger Adreß-Buch* 1895, II. Abschnitt, S. 60, online unter: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/90001/1034/0/>, Zugriff am 30.9.2020.

⁶⁸⁴ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18210, Fo. 45.

⁶⁸⁵ Ebd., Akte 18211, Jahresbericht 1893/94, unfoliert.

Jahren die SchülerInnenzahl abnahm, gab Elise Kleinod weiterhin in ihrer Wohnung Unterricht, das Musikinstitut existierte daher für das Ministerium weiter. Als sie 77 Jahre alt und gesundheitlich angeschlagen war, hatte sie nur noch vier Schülerinnen. Diese jahrelang tolerierte Situation führte nach einer Revision 1926 zu Konsequenzen:

„Da die Inhaberin dauernd krank, eine fremde Lehrkraft nicht vorhanden ist, wurde das Institut, das keineswegs mehr den Anforderungen, die an eine gewerbliche Schule gestellt werden müssen, entspricht, Ende des Berichtsjahres geschlossen.“⁶⁸⁶

Auch die Dresdnerin Alwina Bleisteiner führte solch eine geschrumpfte Musikschule mit einstelligen SchülerInnenzahlen und einem angestellten Lehrer in ihrer Wohnung nach dem Tod ihres Mannes 1928, bis sie 1934 aus wirtschaftlichen Gründen eingestellt wurde. Der Rat der Stadt berichtet davon, dass sie mit ihrem arbeitslosen Sohn „in ärmlichen Verhältnissen“ lebe und Zimmer ihrer Wohnung untervermietet habe. Anhand dieser Schilderung kann man sich den kärglichen und vermutlich kleinen Unterrichtsraum vorstellen, aus dem diese Musikschule bestand.⁶⁸⁷

Übrigens befanden sich auch Musikschulen von Männern häufig in Privaträumen, wie beispielsweise die Musikschule Wilfferodt (1904–1938) in Leipzig, die mit 30 bis 40 SchülerInnen und 3 angestellten Lehrerinnen laut Auskunft des Inhabers in drei Räumen der Privatwohnung unterrichtete.⁶⁸⁸

3.2.3 *Curricula und Unterrichtsorganisation*

Im Rahmen der Genehmigung zur Eröffnung einer gewerblichen Musikschule hatten die Betreiberinnen ihren „Lehrplan“ und Informationen über „die Ziele und die Verfassung“ der Musikschule ebenso wie Prospekte und später Prüfungskonzertzettel beim Ministerium einzureichen.⁶⁸⁹ Die meisten der hier untersuchten Musikschulen gliederten ihr Curriculum in drei Abteilungen: Anfänger, Fortgeschrittene und professionelle Ausbildung. Exemplarisch soll der Unterrichtsinhalt auf jeder Stufe hier aus den Prospekten und Statuten der Dresdner Pädagogischen Musikschule von Wera von Mertschinsky wiedergegeben werden:

1. Elementarschule: „Erziehung zur Musik“, dies beinhaltete Klavier- und Violinunterricht zweimal wöchentlich in einer Gruppe von zwei bis vier SchülerInnen, außerdem einmal pro Monat vierhändiges Klavierspiel, „Elementar-Ästhetik“ (Formenlehre und allgemeine Musiklehre) und eine „Musikstück-Besprechung“.
2. Mittelschule: „Allmähliches Übergehen aus dem rein erziehenden Unterricht in den höheren, künstlerischen Unterricht“, dies beinhaltete zweimal wöchentlich Gruppenunterricht wie oben in einem der Hauptfächer Klavier, Violine, Viola, Cello, Flöte oder Sologesang sowie einmal im Monat die oben genannten theoretischen Fächer inklusive einer „Encyclopädischen Musikstück-Besprechung“.

⁶⁸⁶ Ebd., unfoliert am Ende der Akte.

⁶⁸⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18203, Fo. 11.

⁶⁸⁸ Ebd., Akte 18222.

⁶⁸⁹ § 6 Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend (vom 3. April 1880), zit. nach: Reichel, *Die sächsische Schulreform in der Weimarer Republik*, S. 47.

3. Akademie: „Schönggeistige Pflege der Musik“, neben den oben genannten Hauptfächern in Gruppen à drei Schülerinnen war hier auch Gitarren- und Mandolinenunterricht möglich, dazu Ensemble- und Partiturspiel sowie „Opern- und Symphoniespiel mit erläuternden Unterredungen (2-/4-händig)“ (Klavierauszüge); außerdem wöchentlicher Unterricht in „Vortragslehre“, Tonsatz und Harmonielehre, „Darstellende Ästhetik mit Anschauen und Anhören“, „Philosophie der Musikgeschichte“, „Vergleichende Psychologie der Musikstücke“, „Würdigung einzelner Tonmeister“, einmal monatlich dazu „Musik-Darstellung“, „Musikalische Konversation“.⁶⁹⁰

Diese Einteilung war gängig, doch unterscheiden sich der Lehrinhalt und die Ausrichtung „schönggeistige Pflege der Musik“ der dritten Abteilung von anderen Musikschulen, die ihre dritte Abteilung auf die Erreichung professioneller Fähigkeiten als SolistInnen und PädagogInnen oder auf die Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung am Konservatorium ausrichteten. So beschrieben beispielsweise Helene Bretholz und Helene Windinge ihre drei Abteilungen als:

- „A. Grundschule für Anfänger
- B. Weiterbildungsklassen für vorgeschrittene Dilettanten
- C. Ausbildungsklassen für künstlerische Ausbildung für weiterstrebende Dilettanten und solche, welche die Musik zum Beruf wählen wollen.“⁶⁹¹

In der C-Abteilung studierten über den gesamten Zeitraum der Akte betrachtet (1909–1923) nie mehr als fünf SchülerInnen gleichzeitig, die A- und B-Abteilung waren deutlich stärker besucht. Die Abteilung für Anfänger (A) hatte dabei meistens die höheren SchülerInnenzahlen im Vergleich zur Abteilung B für Fortgeschrittene.

Emma Zierold teilte ihre 1911 eröffnete Musikschule ebenfalls in drei Abteilungen mit den Bezeichnungen:

- „1. Die Vorschule (Elementarschule),
- 2. Die Hauptschule, Abteilung A
- 3. Die Hauptschule, Abteilung B.“⁶⁹²

Die meisten Musikschulen gaben die Dauer eines vollständigen Kurses mit drei Jahren an. Ebenfalls findet man auf diversen Abgangszeugnissen, auch denen der Konservatorien von Leipzig, Dresden, Weimar oder Sondershausen, die Bestätigung einer dreijährigen musikalischen Ausbildung. Selma Lenz gab für ihre Gesangs- und Opernschule eine Ausbildungsdauer von drei Jahren mit individueller Verlängerung an:

- „Die Dauer des Unterrichtskurses im Sologesang beträgt drei Jahre. Schülerinnen, die mit der Entwicklung der Stimme zu kämpfen haben, oder auch solche, denen das Studium schwerfällt, müssen dementsprechend länger lernen.“⁶⁹³

⁶⁹⁰ Alle Angaben zusammengetragen aus: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174.

⁶⁹¹ Ebd., Akte 18242, Fo. 10.

⁶⁹² Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 13f. Statuten, § 2 Gliederung der Schule.

⁶⁹³ Ebd., Akte 18180, Fo. 23.

Helene Brettholz und Helene Windinge gaben unterschiedliche Studiendauern je nach Abschlussziel vor:

„Dauer des Studiums:

Ziel: Grundschullehrerin, ca. 2–3 Jahre

Ziel: Mittelschullehrerin, ca. 3–4 Jahre

Ziel: Hochschullehrerin oder Künstlerin, ca. 4–6 Jahre.

Die Dauer des Studiums hängt natürlich in erster Linie von dem Können bei Beginn des Studiums ab, sowie auch von der Begabung und dem Fleiß des Schülers.“⁶⁹⁴

Jedoch absolvierten nicht wenige SchülerInnen ihre Ausbildung an verschiedenen Instituten, sodass sie teilweise nur ein Jahr an einer Musikschule verblieben und dennoch ein Abschlusszeugnis erhielten. Leider sind von den Zeugnissen, die die Musikschule ausstellten, ebenso wie von denen, die Lehrkräfte mit ihrer Bewerbung einreichten, nur vereinzelt Abschriften überliefert. Als Beispiel dafür seien hier zwei Zeugnisse wiedergegeben. Zum Zwecke der Anstellung einer eigenen Schülerin als Lehrerin für die Anfängerklassen stellte Helene Windinge 1909 ein Zeugnis aus:

„Zeugnis.

Fräulein Gertrud Pietzsch besucht seit 2 Jahren unsere Schule in der Absicht, sich als Lehrerin für Klavier auszubilden. Sie hat während dieser Zeit fleissig und gewissenhaft studiert und ist praktisch und theoretisch so weit vorgebildet, dass sie fähig ist Schüler und Schülerinnen in den 1. Lehrjahren gründlich zu unterrichten.

18.09.1909

Helene Windinge
Mitinhaberin der Musikschule“

Das Anstellungsgesuch für Gertrud Pietzsch wurde vom Ministerium daraufhin genehmigt.⁶⁹⁵ Sie unterrichtete einige Jahre und schien dann ihre Ausbildung an einem Konservatorium fortgesetzt zu haben, denn 1918 wurde erneut ein Anstellungsgesuch für die nun als „Konservatoristin“ vorgestellte Gertrud Käthe Klara Pietzsch eingereicht und genehmigt.⁶⁹⁶

Nach einjährigem Unterricht stellte 1904 die Pädagogische Musikschule von Wera von Mertschinsky in Dresden folgendes Abschlusszeugnis⁶⁹⁷ aus:

„Pädagogische Musikschule.

Staatlich anerkannt.

Zeugnis

Fräulein Johanna Schaaf, geboren zu Leipzig, am 6. Juli 1880, trat Ostern 1903 – nachdem sie mehrere Jahre hindurch am Dresdner Konservatorium Klavier-Unterricht

⁶⁹⁴ Ebd., Akte 18242, Fo 63. Die Begriffe Grund-, Mittel- und Hochschullehrerin beziehen sich hier eindeutig nur auf den Musikunterricht, geben dem Prospekt aber in Verbindung mit dem häufigen Gebrauch von Studium und studieren den Anschein einer akademischen Ausbildung.

⁶⁹⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 24 (Abschrift Zeugnis) und 25.

⁶⁹⁶ Eb., Fo. 91.

⁶⁹⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 69f.

genossen hatte – in die Pädagogische Musikschule ein und belegte die Fächer: Klavier-, Ensemble-Spiel, Harmonielehre, Kontrapunkt, Musikgeschichte und Musikpädagogik. Ostern 1904 beschloss Fräulein Schaaf den Unterricht mit Ablegung eines Exams, nach welchem ihr das Reifezeugnis zugesprochen wurde in der Eigenschaft als Pianistin und Lehrerin des Klavierspiels in unumschränkten Sinne.

Fräulein Schaaf verfügt als Pianistin über eine höchst anerkennenswerte, wohl durchbildete Technik, einen kräftigen, für den Konzertsaal geeigneten Anschlag und weiss ein Musikstück seinem geistigen Gehalt nach wiederzugeben und ihr Spiel bravourmässig zu entfalten. Auch hat Fräulein Schaaf während der Unterrichtszeit in der Pädagogischen Musikschule eine reiche Litteratur [sic], von Mozart bis zu Liszt [sic], durchlaufen. Ihre Examenstücke bestanden in der Beethovenschen Kreutzer-Sonate und im Mendelsohn'schen G-Moll Konzert.

Ebenso wie im Klavierspiel hat Fräulein Schaaf in der Pädagogik und den übrigen [sic] Hilfsfächern Treffliches geleistet und erreicht.

Zensuren: Fleiss und Betragen: 1; Klavierspiel: 1; Ensemblespiel: 1b; Harmonielehre: 1b; Kontrapunkt: 2; Pädagogik: 1; Musikgeschichte: 1; Unterrichtserteilung: 1b; Examen-Zensur: 1b.

Gesamt-Zensur: 1b

Dresden, den 1. April 1904.

Vorsteherin: Wera von Mertschinsky

Artistischer Direktor und Lehrer: Richard Kaden

Inspektor: Professor Dr. Paul Hohlfeld“

Es stellt sich die Frage, wieso Johanna Schaaf ihren Abschluss nicht am Konservatorium machte, wenn sie dort schon mehrere Jahre Unterricht erhalten hatte. Entweder bot die Pädagogische Musikschule insgesamt eine bessere Ausbildung, hatte einen besonders guten Ruf für pädagogische Ausbildung oder die Schülerin verließ das Konservatorium, weil sie dort die Abschlussprüfung nicht bestand. Anhand der Examenstücke (s.o.) kann jedoch von einem hohen pianistischen Niveau ausgegangen werden, auch wenn man für die Aussagekraft der Benotung keine Referenzwerte hat. Ab 1905 unterrichtete Schaaf einige Jahre an der Pädagogischen Musikschule, nachdem sie vom Ministerium als Lehrkraft genehmigt worden war.⁶⁹⁸

Die oben genannten Unterrichtsfächer in Wera von Mertschinskys Lehrplan deuten mit Ästhetik, Musikgeschichte und Psychologie auf eine akademisch geprägte Pädagogik hin. In einem Prospekt von 1895 gab der Einleitungstext die Richtung vor: Die Pädagogische Musikschule solle „Musik in erziehender Form lehren, d.h. im organischen Zusammenhange mit der gesamten Erziehung überhaupt darauf hinwirken, dass die heranwachsende Generation, ebenso wie geschichtlich, litterarisch [sic], sprachlich, also auch musikalisch gebildet werde.“ Darin erkannte die Musikschule eine „Lücke in der bisherigen Jugend-

⁶⁹⁸ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 71. Ab 1913 ist sie nicht mehr nachweisbar, schied aber eventuell schon vorher aus.

erziehung“ und wollte die „in der Schule zurücktretende Phantasiebildung“ ergänzen. Statt „Technik und Mechanik“ sollten die Fähigkeit gelehrt werden, „Musik richtig zu hören und zu genießen“. Trotzdem sollte es für „Fachschüler“ möglich sein, eine breite Ausbildung „zur vollen künstlerischen Persönlichkeit“ zu erhalten.⁶⁹⁹ Das Programm wurde vom Ministerium ohne Beanstandungen genehmigt. Dass der Unterricht auch tatsächlich in diesem Geiste gehalten wurde, beschrieb auch ein Revisionsbericht über die Musikschule im Jahr 1901.⁷⁰⁰ Der Ansatz dieser Musikschule weist schon weit in das 20. Jahrhundert hinein, die Betonung des erziehenden Charakters von Musik und die Ganzheitlichkeit des „organischen Zusammenhangs“ aller Erziehungsbemühungen hat große Parallelen zur Reformpädagogik und musischen Erziehung.

Hinsichtlich der Unterrichtsform gab es in vielen Musikschulen Kleingruppenunterricht von zwei bis drei SchülerInnen. So wurden bei Emma Zierold Klavier-, Violine- und Gesangsstunden regulär in Zweiergruppen unterrichtet, da diese wohl die größte Nachfrage fanden. Die übrigen Fächer, zu denen weitere Instrumente, verschiedene Ensemblegruppen, Musiktheorie und Schauspiel zählten, wurden je nach Bedarf und Nachfrage angeboten.⁷⁰¹ Bei Wera von Mertschinsky gab es sowohl Gruppen- als auch Einzelunterricht, wobei neben den ökonomischen Aspekten auch pädagogische Gründe des gemeinsamen Miteinander- und Voneinanderlernens eine Rolle spielten. In der Pädagogischen Musikschule wurden alle Fächer in Gruppen unterrichtet, gegen Aufpreis und „auf besonderen Wunsch werden auch Solo-Stunden erteilt“.⁷⁰² In späteren Jahresberichten zeigt sich jedoch anhand der Stundenpläne, dass außer für Klavier alle Instrumente und Gesang mehrheitlich als Einzelunterricht stattfanden. Im Laufe der Jahre entwickelte sich auch der Klavierunterricht zu Einzelunterricht und wurde nur für Anfänger als Gruppenunterricht beibehalten.⁷⁰³ Elise Kleinod betonte 1896 in dem Prospekt ihrer vor allem auf Gesang ausgerichteten Musikschule sogar, dass sie ausschließlich Einzelunterricht erteile.⁷⁰⁴ Auch in Margarethe von Strombecks 1892 in Dresden gegründeten Musikschule wurde laut Statuten in Klassen mit je zwei Schülern oder Schülerinnen geschlechtergetrennt unterrichtet, jede Gruppe erhielt wöchentlich zweimal eine Stunde Unterricht. Einzelunterricht war möglich, kostete aber das doppelte Honorar, worin sicherlich auch für die bezahlenden Eltern ein ökonomisches Argument für Gruppenunterricht lag. Die SchülerInnen konnten sich von den circa zehn Lehrkräften der Musikschule den gewünschten Lehrer oder Lehrerin auswählen, soweit es organisatorisch machbar war.⁷⁰⁵

Die Unterrichtszeiten richteten sich nach den SchülerInnen. Wenn es viele schulpflichtige Kinder waren, fand hauptsächlich nachmittags und auch samstags Musikunterricht statt. Für junge Männer und Frauen, die nicht mehr zur Schule gingen, konnte auch vormittags Unterricht gegeben werden. In Margarethe von Strombecks Musikschule wurde von

⁶⁹⁹ Ebd., Fo. 4f.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd., Fo. 39. Für mehr Information über die Revisionsberichte siehe auch das folgende Kapitel II.2.4.

⁷⁰¹ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 38–44, Jahresbericht 1913/1914.

⁷⁰² Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 4. Prospekt von 1895.

⁷⁰³ Vgl. ebd., Fo. 17ff. (Jahresbericht 1897), Fo. 38ff. (Jahresbericht 1900), Fo. 132 (Jahresbericht 1922).

⁷⁰⁴ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18210, Fo. 45.

⁷⁰⁵ Ebd., Akte 18199, unfolierte Statuten von 1905.

Montag bis Samstag in zwei Blöcken à vier Unterrichtseinheiten parallel in verschiedenen Räumen unterrichtet. Die Unterrichtszeiten waren in dieser Schule 8:00–13:30 Uhr und 14:30–19:00 Uhr. Der ganztägige Unterrichtsbetrieb, oftmals mit Leerstunden, da man sich nach den SchülerInnen richtete, deckt sich mit anderen Musikschulen, wenn auch nicht immer samstags.⁷⁰⁶ Manche Musikschulleiterinnen reichten mit den jährlichen Jahresberichten auch den jeweils aktuellen Stundenplan ein, der teilweise, bei mehreren angestellten LehrerInnen, recht komplex und großformatig werden konnte.⁷⁰⁷ Der Beruf, verbunden mit einer mehr oder weniger großzügigen Mittagspause, füllte also den Tag vollständig aus. Ähnlich verhielten es sich mit den Unterrichtszeiten in Selma Lenz' Musikschule: Sie unterrichtete im Fach „Sologesang“ montags bis samstags ab morgens um 9 Uhr mit einer zweistündigen Mittagspause bis abends um 19 Uhr. Zwischen 16 und 17 Uhr hatte sie anscheinend eine reguläre Kaffee- oder Teepause eingeplant.

STUNDEN-PLAN.						
der Klasse						
VORMITTAG						
Montag.	Dienstag.	Mittwoch.	Donnerstag.	Freitag.	Samstags.	
7-8						
8-9						
9-10	Sologesang	Sologesang	Sologesang	Sologesang	Sologesang	Sologesang
10-11	Sologesang	Sologesang	Sologesang	Sologesang	Sologesang	Sologesang
11-12	Chorgesang	Sologesang	Sologesang	Ensemble	Sologesang	Sologesang
12-1						
NACHMITTAG						
1-2						
2-3	Sologesang				Sologesang	
3-4		Partien	Sologesang	Sologesang	Partien	Gesamtprobe
4-5						
5-6	Chorgesang	Ensemble	Partien	Chorgesang	Orchester	Gesamtprobe
6-7	Orchester		Chorgesang	Gesamtprobe		

Abbildung 3: Stundenplan der Gesangs- und Opernschule von Selma Lenz in Dresden für 1908/1909, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18180, Fo. 31

Wie aus dem Werbeprospekt der Gesangsschule von Amalie Joachim hervorgeht, unterrichtete auch sie jede Woche drei Klassen: Fortgeschrittene, Mittelstufe und Anfänger, dazu private Einzelstunden je nach Anfrage. In der Klasse I der Fortgeschrittenen bekamen alle wöchentlich zwei Unterrichtseinheiten à 40 Minuten ausschließlich von der Schulleiterin Joachim. Die Lehrerin bestimmte je nach Bedarf, „ob ein Theil dieser Zeit für technische Uebungen verwendet oder ob nur Text, also Opern, Oratorien und Lieder, studirt [sic] werden sollen“.⁷⁰⁸ Die SchülerInnen der Klasse II erhielten wöchentlich drei Unterrichtseinheiten von kürzerer Dauer: 20 Minuten „Stimmübungen, Solfeggien, leichtere Arien,

⁷⁰⁶ Vgl. bei Selma Lenz: Montag bis Samstag 9:00 bis manchmal 20:00 Uhr, jedoch nicht durchgängig jeden Tag von früh bis spät. Ebd., Akte 18180, Fo. 28.

⁷⁰⁷ Solche Pläne können zum Beispiel in den Akten von Margarethe von Strombeck (Akte 18180) und auch Wera von Mertschinsky (Akte 18174) eingesehen werden.

⁷⁰⁸ Prospekt, in: Borchard, *Stimme und Geige*, CD-ROM-Beilage (wie FN 666), S. 2.

einfache Lieder, welche die Stimmentwicklung fördern“.⁷⁰⁹ Der Unterricht für Klasse III bestand aus reinem Stimmbildungsunterricht und war gedacht für Anfänger sowie für „Schüler, deren Tonbildung mangelhaft ist“.⁷¹⁰ Interessant ist die Konzeption im Anfängerunterricht: Jede SchülerIn erhielt täglich für 10 Minuten Unterricht. Darin inbegriffen war auch Unterricht in „dialektfreie[m] Lesen, resp. Declamation und dramatische[m] Unterricht“ bei der Hofschauspielerin Fräulein Weinrich. Die „Klassenschüler“ verpflichteten sich für mindestens ein halbes Jahr.

3.2.4 Charakterisierungen des Unterrichts in ministeriellen Revisionsberichten

Beschreibungen des Unterrichts erhält man vor allem über die Revisionsberichte in den Gewerbeakten. Das Ministerium schickte teilweise regelmäßig, teilweise eher stichprobenartig Gutachter zu den Musikschulen, um den Unterricht und die öffentlichen Prüfungen zu bewerten. Dabei gab es neben größtenteils positiven durchaus auch kritische Beurteilungen, zu einem Entzug der Betriebsgenehmigung aus fachlichen Gründen kam es in Sachsen jedoch in keinem mir bekannten Fall.

Die Gutachter waren bestellte Fachleute, zum Beispiel Klavierprofessor Hermann Vetter vom Dresdner Konservatorium. In einer Akte ist die Zahlung von 20 Mark pro Revisionsbericht an den Gutachter vermerkt. Er schrieb über einen Kontrollbesuch in der Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge, die Schule verfüge über schöne Zimmer und gute Instrumente. Vier Lehrerinnen unterrichteten in den Fächern Klavier, Gesang, Violine und Theorie, wobei er explizit lobte, dass Klavier nach einer festgelegten Methode unterrichtet werde, wenn auch nicht auf „pädagogisch-wissenschaftlicher Grundlage“.⁷¹¹ Er kritisierte am Klavierunterricht den Anschlag („hart und stechend“) und die „verkehrte“ Pedalbehandlung, laut Vetter verwendeten von zehn SchülerInnen neun das Pedal falsch. Außerdem hob er hervor, dass sich ältere Schülerinnen nicht automatisch als Lehrerinnen für den Anfängerunterricht eigneten, weil sie zu wenig „pädagogische Vorbildung“ hätten, daher befriedigte ihn die Situation in der Elementarschule nicht. Er kam zu dem Schluss, dass die Musikschule „eine bessere Dilettantenschule“ sei.⁷¹² Abgesehen von methodisch-fachlichen Kritikpunkten schrieb er nichts über pädagogische Beobachtungen. Anscheinend kam es durch den hergestellten Kontakt im Rahmen der Revision einige Monate später zu einem von Vetter an dieser Musikschule gehaltenen Vortrag über Klavierspiel.

Ähnlich methodenkritisch äußerte sich Vetter auch im Revisionsbericht 1914 zur Musikschule von Margarethe von Strombeck. Er bescheinigte der Vorsteherin eine gute musikalische Bildung, die Klaviere und Lehrmittel seien auch in gutem Zustand, aber dass Klavier nach der Methode Friedrich Wiecks unterrichtet wurde, fand er „veraltet“.⁷¹³ Hier muss man wohl davon ausgehen, dass Vetter die privaten Musikschulen auch als Konkur-

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Ebd.

⁷¹¹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 65. Ausführlicher zur Musikschule Brettholz, Windinge, Fallbeispiel II.3.2.

⁷¹² Ebd., Fo. 66. Diese Information wurde in der Akte von fremder Hand unterstrichen.

⁷¹³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, Fo. 93. Eine der 1905–1919 bei Strombeck angestellten Klavierlehrerinnen hieß übrigens Minna Clara Wieck. Bisher konnte ich aber nicht herausfinden, ob familiäre Verbindungen zu Friedrich Wieck bestanden. Der zweite Vorname Clara könnte dies andeuten. Vgl. Fo. 35.

renz für seine Klavierklasse am Konservatorium Dresden betrachtete, weshalb er stets die methodische Rückständigkeit oder Mangelhaftigkeit der Kolleginnen herausstellte.

Die Pädagogische Musikschule von Wera von Mertschinsky wurde nicht von Vetter beurteilt. 1901 notierte Gewerberat Enke in einer Übersicht zu Musikschulen, die im letzten Jahr einer Revision unterzogen wurden: „mehr Erziehung der musik. Kunstaesthetik als der technischen Leistungsfähigkeit“,⁷¹⁴ was einer neutralen Beschreibung entspricht. Ein anderer Gutachter gibt 1917 ebenfalls einen eher beschreibenden, aber positiv gehaltenen Revisionsbericht ab:

„Die Schule bot am 12. Mai 1917 in den Unterrichtsräumen Röcknitzstrasse 20 eine eigenartige, wohlgelungene Schüleraufführung. Nach einem einleitenden musikgeschichtlichen Vortrag des Leiters [sic] wurde eine kleine Oper dargestellt. Dabei verstand es Herr Kaden die Erfindungsgabe der Ausführenden geschickt anzuregen, so dass das Ganze, wenn auch teilweise als Improvisation, recht gut gelang. Die Schule legt, wie ersichtlich war, das Hauptgewicht auf musikalische Erziehung.“⁷¹⁵

In Leipzig wurden Revisionen der Musikschulen von Anton Kohl durchgeführt, der manchmal mit „Direktor“⁷¹⁶ unterzeichnete, laut Leipziger Adressbuch war er „Direktor der 2. städtischen Fortbildungsschule und Gewerbeschulinspektor“⁷¹⁷. Hier liegt also ein anderer Fall vor als in Dresden bei Professor Vetter: Kein Fachkollege begutachtete die Musikschulen, sondern ein pädagogischer Inspektor. Dementsprechend lag in seinen Berichten der Schwerpunkt auf pädagogischen Aspekten. Häufig beschrieb er zudem den Führungsstil der Musikschulleiterin, wie zum Beispiel bei Frieda Prager: „hält ihre Lehrer unter strenger Aufsicht“⁷¹⁸ (1913), „führt die Zügel mit fester Hand und hat entsprechenden Erfolg“⁷¹⁹ (1917), „strenges Regiment“⁷²⁰ (1918), „Frl. Prager leitet ihre Schule mit ebensoviel Tatkraft wie Liebe zur Musik“⁷²¹ (1920). Mit ähnlichen Worten beschrieb er 1912 auch die Musikschulleiterin Elise Kleinod, die damals bereits 64 Jahre alt war und ihre Musikschule seit 1893 führte: „Auch die sonstigen Leistungen des Instituts sind gut, wie sie es überhaupt versteht, mit straffer Hand die Zügel zu führen.“⁷²² Im Jahr 1920 „kämpft [...] Frau Kleinod mit Eifer für die Hebung ihres Instituts“,⁷²³ welches wegen ihres schlechten Gesundheitszustandes 1926 geschlossen wird.

Der Gutachter lobte beide Musikschulleiterinnen als gute Lehrerinnen, hob erfreuliche öffentliche Prüfungen hervor und verteidigte Elise Kleinod 1912 sogar vor „Anfeindungen“, die es aufgrund „einer besonderen Methode“ in ihrem Gesangsunterricht gebe. 1915 schrieb er dazu: „Doch hat sie den Erfolg auf ihrer Seite. In der letzten Prüfung wurden

⁷¹⁴ Ebd., Akte 18174, Fo.39.

⁷¹⁵ Ebd., Fo. 131. Gezeichnet ist der Bericht mit „Dr. Thümmeler“, zu dem aber nichts Weiteres herauszufinden war. Im Dresdner Adressbuch von 1917 gibt es keinen Dr. Thümmeler.

⁷¹⁶ Vgl. z.B. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18213, Fo. 68.

⁷¹⁷ *Leipziger Adressbuch* 1913, S. 434, online unter: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/91539/468/0/>, Zugriff am 2.10.2020.

⁷¹⁸ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18213, Fo. 79.

⁷¹⁹ Ebd., Fo. 90.

⁷²⁰ Ebd., Fo. 94.

⁷²¹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18213, Fo. 106.

⁷²² Ebd., Akte 18211, Fo.22.

⁷²³ Ebd., Fo. 106.

recht gute Leistungen erzielt.“⁷²⁴ In Frieda Pragers Musikschule wurde viel mehrhändig am Klavier gespielt, die öffentlichen Prüfungen zeigten „gute Erfolge“ mit „sauberem Spiel“. „Man hörte gern zu.“⁷²⁵

Zu Frieda Pragers Schule, die noch bis 1933 bestand und die Anton Kohl ab den 1920er Jahren fast jährlich besuchte, vermerkte er, dass die Musikschulleiterin selbst häufig den Unterricht ihrer angestellten Lehrkräfte besuche bzw. „beaufsichtigt“ (1922) und „überwacht“ (1924, 1928, 1930).⁷²⁶ Diese Strenge wurde sowohl als Grundlage für die Fortschritte der SchülerInnen als auch als Grund für hohe SchülerInnenzahlen und Vertrauen der Eltern in diese Musikschule interpretiert, sodass laut Gutachten auch trotz des Ersten Weltkrieges keine wirtschaftlichen Verluste entstanden.⁷²⁷ Allerdings steht dieser Darstellung Frieda Pragers Schilderung im Jahresbericht 1915/1916 entgegen, worin sie über die schwierige Situation aufgrund des Krieges und stark gesunkene SchülerInnenzahlen klagte – die allerdings laut den Akten ab 1916/1917 tatsächlich wieder stiegen.⁷²⁸

3.2.5 Unterrichtshonorare und Vertragsregularien

Um die folgenden Honorarangaben historisch einordnen zu können, möchte ich einige Vergleichsangaben zu anderen Berufen und den deutschen Einkommen allgemein vorwegschicken: Dorothea Kaufmann beschreibt die Verdienstspanne für reisende Musikerinnen in Damenkapellen als sehr variabel, von circa 35 bis 240 Mark pro Monat im Ausnahmefall, normal dürften Einkünfte von etwa 50–100 Mark/Monat gewesen sein – meist verbunden mit Kost und Logis durch den Veranstalter, teilweise auch mit Übernahme der Reisekosten.⁷²⁹ Für männliche Unterhaltungsmusiker in Festanstellung gibt Kaufmann höhere Einkünfte mit circa 100–150 Mark/Monat an.

Einige Berufe aus anderen Branchen zeigen zum Vergleich, dass Fabrikarbeiterinnen um 1908 monatlich circa 50–70 Mark verdienten, Schreibkräfte etwa 40 Mark, Heimarbeiterinnen bis zu 80 Mark (bei hoher Stundenzahl) und Handnäherinnen nur circa 26 Mark.⁷³⁰ Karl Helfferich, Verfasser einer allgemeinen statistischen Auswertung über Deutschlands Volkswohlstand 1888–1913 und der damalige Direktor der Deutschen Bank, gab als durchschnittliches Pro-Kopf-Jahreseinkommen bezogen auf die Einwohnerzahl in Preußen für 1896 circa 410 Mark (= 34 Mark/Monat), 1912 knapp 600 Mark an (= 50 Mark/Monat).⁷³¹ Er merkte außerdem deutliche Einkommensunterschiede innerhalb Deutschlands an, die in Hinblick auf Sachsen und die „Thüringischen Staaten“ für die untersuchten Musikschulen relevant sind:

⁷²⁴ Ebd., Fo. 22 und 69.

⁷²⁵ Ebd., Akte 18213, Fo. 115, 121, 130.

⁷²⁶ Ebd., Fo. 111 und 125.

⁷²⁷ Ebd., Fo. 85 (Revisionsbericht 1916) und 94 (Revisionsbericht 1918): Die SchülerInnenzahl habe „kaum abgenommen“, was der „Beweis [ist], daß Fr. Prager sich das Vertrauen der Eltern ihrer Schüler erworben hat“. Pragers „strenge Regiment“ schaffe Erfolge und dadurch Vertrauen bei den Eltern.

⁷²⁸ Ebd., Fo. 83 und 88f. Sie verlor fast die Hälfte ihrer Schülerschaft: 1913 hatte die Musikschule 110 SchülerInnen, 1915 nur noch 60.

⁷²⁹ Allerdings mussten Noten, Instrumente und Bühnenoutfit von den Musikerinnen selbst finanziert werden. Als Preis für ein Bühnenkostüm gibt Kaufmann 80–150 Mark an. Vgl. Kaufmann, *Damenkapellen*, S. 133.

⁷³⁰ Angaben entnommen aus: Kaufmann, *Damenkapellen*, S. 133.

⁷³¹ Karl Helfferich, *Deutschlands Volkswohlstand 1888–1913*, Berlin 1913, S. 98f.

„In Sachsen liegt der Durchschnitt eher etwas höher, in Württemberg und Baden etwas niedriger, in den Hansastädten, wo der Durchschnitt nahe an 1000 Mark herankommt, beträchtlich höher, in den verhältnismässig armen Thüringischen Staaten beträchtlich niedriger.“⁷³²

Die Einkommensteuergrenze lag laut Helfferich bei 900 Mark, welche 1896 etwa von zwei Dritteln der arbeitenden Bevölkerung nicht erreicht wurde. Bis 1912 sank dieser Anteil von Geringverdienern von 66 Prozent auf knapp 40 Prozent. Das heißt, die Löhne stiegen über die Jahrhundertwende insgesamt an, wodurch auch mehr Menschen einkommensteuerpflichtig wurden. Die meisten Menschen lagen mit ihren Einkommen im Zeitraum 1896–1912 also im Bereich unter 900 Mark, die nächsthöhere und einkommensteuerpflichtige Gruppe verdiente 900–3000 Mark pro Jahr, und diese niedrigste Steuergruppe war gleichzeitig in allen aufgeführten Jahren die deutlich größte Gruppe im Verhältnis zu den Besserverdienenden.⁷³³ Soweit soll die kurze Einordnung der üblichen Einkommen genügen, um nun einen spezifischeren Blick auf Verdienste in Musikschulen zu richten.

Im Allgemeinen schienen die Unterrichtshonorare orts- und situationsabhängig innerhalb einer großen Bandbreite zu liegen und daher sind Durchschnittswerte schwer anzugeben, wie mehrere zeitgenössische Quellen bezeugen.⁷³⁴ Der 1897 in zweiter Auflage erschienene Ratgeber *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen* aus Berlin gab folgende Zahlen als Beispiel:

„Den Verdienst einer Musiklehrerin zu normieren ist sehr schwer, da dieselben außerordentlich verschieden bezahlt werden. Es giebt Lehrerinnen, die 50 Pf. pro Stunde und andere, die 10 M pro Stunde erhalten, ja sehr berühmte Lehrer erhalten zuweilen auch das Doppelte. Es giebt ferner feste Stellungen an Privat- wie auch an städtischen und staatlichen Konservatorien; auch diese sind in ihrer Bezahlung sehr verschiedenartig, sie variieren zwischen 800–3000 M ungefähr. Talent und Fähigkeit, Glück und Verbindungen sind auch hier, und hier vielleicht noch mehr als anderswo, entscheidend.“⁷³⁵

Daneben betonte Ichenhaeuser ausdrücklich, dass die Tätigkeit als Instrumental- oder Gesangslehrerin es „sicher“ ermögliche, „das zum Leben Notwendige zu verdienen“. Dies stellte sie in scharfen Kontrast zu Instrumentalkünstlerinnen, welche als Durchschnittstalente „einer trostlosen Zukunft entgegen[sehen]“. Sängerinnen hatten laut Ichenhaeuser dagegen schon „bessere Aussichten“, denn „Sängerinnen werden zu allen chorischen öffentlichen Musikaufführungen, zu jeder Oper und Operette benötigt“. Jedoch mahnte sie: „Die Gagen sind im Anfang außerordentlich niedrig, die Anschaffungen für Kostüme, Perücken, Schmuck usw. sehr groß, die angehende Künstlerin wird daher in den ersten Jahren immer noch der Unterstützung bedürfen.“⁷³⁶ In der Frage der Existenzsicherung musste sich eine Musikerin also sehr genau überlegen, welchen Berufsweg sie einschlug. Daran

⁷³² Ebd., S. 98. Auch einen internationalen Vergleich liefert der Autor (S. 100): Pro-Kopf-Jahreseinkommen 1908 in Frankreich ca. 514 Mark, in Deutschland ca. 555 Mark, in England dagegen deutlich höher mit 815 Mark.

⁷³³ Siehe Tabelle in: Helfferich, *Deutschlands Volkswohlstand 1888–1913*, Berlin 1913, S. 101.

⁷³⁴ Vgl. z.B. Marie von Helldorf, *Auf eigenen Füßen*, S. 67.

⁷³⁵ Ichenhaeuser, *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen*, S. 142.

⁷³⁶ Alle Zitate: ebd.

erkennt man deutlich die Einschränkungen für Frauen, nicht in der ganzen Bandbreite der Musikberufe als professionelle Musikerinnen tätig sein zu können.

Die in der vorliegenden Studie untersuchten Musikschulen gaben in den Gewerbeakten Auskunft über ihre Honorare vor allem anhand vorgedruckter Fragebögen des Ministeriums, die jedoch nicht in allen Akten enthalten sind. Außerdem haben sich zum Teil Werbeprospekte in den Akten erhalten, da sie vom Ministerium genehmigt werden mussten. In den eingereichten Jahresberichten musste laut Gesetz nur über die Unterrichtsstundenzahl, SchülerInnen- und LehrerInnenzahl Bericht erstattet werden.⁷³⁷ Manche Musikschulleiterinnen waren auskunftsfreudiger als andere, weshalb nicht von allen Honorarangaben überliefert sind. In der untenstehenden Tabelle 8 werden die überlieferten Unterrichtshonorare für kompletten Unterricht in den drei Abteilungen, in die die meisten Musikschulen ihre SchülerInnen je nach Niveau einteilten, als Durchschnittswerte wiedergegeben. Dabei gab es jedoch, wie aus Prospekten deutlich wird, vielfältige Kombinations- und Auswahlmöglichkeiten, ob man Gruppen- oder Einzelunterricht bevorzugte, ob man zusätzliche Fächer wie Musikgeschichte oder Musiktheorie nicht belegen wollte, ob man zusätzlich Ensembleunterricht buchte und, wenn ja, gemeinsam mit MitschülerInnen oder für höheres Honorar auch mit LehrerInnen. Auch zwischen verschiedenen Instrumenten sowie Gesang bestand oft ein Preisunterschied. Bei der Belegung mehrerer Fächer konnte es zudem auch wieder Vergünstigungen geben.

Name der Musikschule, Jahr der Preisangabe, Ort	Anfänger (Mark/mtl)	Mittelstufe (Mark/mtl)	Oberstufe, Klavierlehrerseminar	Durchschnittswert (Mark/mtl)	jährliches Honorar
Höhere Musikschule von Elise Kleinod im Jahr 1893, Leipzig	8	12	16	12	144
Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky im Jahr 1895, Dresden	3	16	26	15	180
Musikinstitut von Margarethe von Strombeck im Jahr 1905, Dresden	10	?	24	12	144
Opern- und Chorschule von Selma Lenz im Jahr 1906, Dresden	/	/	/	25	300
Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge im Jahr 1909, Dresden	5	10	17	11	132
Gleiche Musikschule im Jahr 1915	9	13	25	16	192
Musikschule von Emma Zierold im Jahr 1916, Dresden	7,50	?	40	24	288

Tabelle 8: Unterrichtshonorare verschiedener von Frauen geleiteter privater Musikschulen in Sachsen wie in den Jahresberichten der Musikschulleiterinnen angegeben. Tabelle: Verena Liu

⁷³⁷ Vgl. Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend (vom 3. April 1880), zit. nach: Reichel, *Die sächsische Schulreform in der Weimarer Republik*, S. 47: „§ 7. Alljährlich ist der Oberaufsichts- und der Aufsichtsbehörde ein Verzeichniß der Unterrichtsstunden, der Lehrer und der Schüler einzureichen.“

Über den gesamten Untersuchungszeitraum sind, soweit Daten vorhanden sind, Preiserhöhungen zu verzeichnen, die jedoch moderat verliefen. Margarethe von Strombeck erhöhte von 1905 auf 1910 einmalig um 20 Prozent, allerdings nur in den höheren Klassen. Für den Anfängerunterricht behielt sie den Preis bei. Außerdem muss man in diese Honorarangaben noch einbeziehen, dass manche Musikschulen Freistellen vergaben, dank derer zum Beispiel bei Margarethe von Strombeck im Jahr 1910 drei Schülerinnen und drei Schüler einen Schulgelderlass im Wert von insgesamt 330 Mark bekamen. Helene Brettholz und Helene Windinge gewährten 1910 in ihrer Musikschule fünf Schülerinnen Schulgelderlass, bzw. eine Ermäßigung im Wert von insgesamt 300 Mark.

Als Vergleichswerte seien hier einige Angaben von anderen Musikschulen und Konservatorien aus verschiedenen deutschen Gegenden genannt: Das Raff Konservatorium in Frankfurt am Main inserierte 1891 in der *NZfM* für das Schuljahr 1891/1892 mit Jahreshonoraren von 180 bis 360 Mark.⁷³⁸ Die Konkurrenzanstalt in Frankfurt am Main, Dr. Hochs Konservatorium, verlangte 360 bis 450 Mark jährlich.⁷³⁹ Das Konservatorium in Karlsruhe gibt im selben Jahr 100 bis 250 Mark an Ausbildungshonorar an.⁷⁴⁰ 1909 kostete die volle solistische Klavierausbildung am Weimarer Konservatorium jährlich 320 Mark, Klavier im Nebenfach oder mit niedrigerem Leistungsniveau unterschied zwischen 120 Mark für Schüler und 150 Mark für Schülerinnen.⁷⁴¹

Dass sich berühmte Lehrerinnen wie Amalie Joachim auf einem ganz anderen Preisniveau bewegten, belegt ihr Prospekt von 1897. Sie verlangte von festen Schülerinnen in ihrer Berliner Privat-Gesangsschule monatliche Honorare, die im Voraus zu zahlen waren. Die drei Niveaustufen, die sie in ihrer Gesangsschule unterrichtete, hatten gestaffelte Unterrichtspreise: Für wöchentlich zwei Stunden à 40 Minuten mussten die Fortgeschrittenen 80 Mark pro Monat bezahlen, was einem Jahreshonorar von 960 Mark gleichkam. Die Mittelstufe kostete 60 Mark monatlich und bekam drei Stunden wöchentlich, allerdings nur jeweils für 20 Minuten. Die Anfängerklasse, in der Stimmbildung und Sprechunterricht gegeben wurde, kostete 50 Mark für täglich 10 Minuten Unterricht. Ebenfalls möglich war es jedoch, ein Paket von zwölf Unterrichtseinheiten (12 x 30 Minuten = 160 Mark; das entspricht 13,30 Mark für 30 Minuten) zu buchen und innerhalb von vier bis sechs Wochen sozusagen Intensivunterricht zu nehmen. Auch einzelne Privatstunden gab Amalie Joachim, dafür lag der Preis jedoch mit 20 Mark pro 30 Minuten um ein Vielfaches höher. Am Ende des Prospekts ist handschriftlich vermerkt, dass nicht besuchte „Stunden die nicht tags zuvor abgesagt wurden, verfallen“. Neue SchülerInnen nahm die Schule zum Ersten jeden Monats auf, mit Verpflichtung auf mindestens sechs Monate.⁷⁴² Eine Kündigung des Schulbesuchs musste vier Wochen vorher mitgeteilt werden. Schulferien gab es an Weihnachten,

⁷³⁸ Vgl. *NZfM* 31(1891), S. 355.

⁷³⁹ Vgl. ebd., S. 356.

⁷⁴⁰ Vgl. ebd., S. 364.

⁷⁴¹ Huschke, *Zukunft Musik*, S. 113.

⁷⁴² „Schüler, welche an dem Klassenunterricht theilnehmen, verpflichten sich auf mindestens ein halbes Jahr.“ Prospekt, in: Borchard, *Stimme und Geige*, CD-ROM-Beilage (wie FN 666), hier S. 3.

Ostern und Pfingsten „wie an den öffentlichen Schulen“, im Sommer machte Joachim von 1. Juli bis 1. Oktober eine lange Unterrichtspause.⁷⁴³

Ähnliche Regelungen legten auch die hier untersuchten Musikschulen vor. Wera von Mertschinsky zum Beispiel ließ ebenfalls das Unterrichtshonorar an jedem Ersten des Monats im Voraus bezahlen, eingeschlossen waren Ferienzeiten: „Die Ferien sind nicht honorarfrei.“⁷⁴⁴ Neben vier Wochen Sommerferien vom 15. Juli bis 15. August waren dies jeweils acht Tage an Ostern, Pfingsten und Weihnachten sowie drei Tage an Michaelis.⁷⁴⁵ Auch Helene Brettholz und Helene Windinge legten fest: „Die großen Ferien werden in Abrechnung gebracht.“⁷⁴⁶ Sie gaben vier Wochen Sommerferien, dazu Ostern, Pfingsten und Michaelis je 8 Tage und Weihnachten 14 Tage Ferien an. An ihrer Musikschule galt eine Kündigungsfrist von vier Wochen. Das Honorar musste im Voraus zu jedem Fünften des Monats überwiesen werden. Eventuelle Unterbrechungen des Unterrichts („Krankheit, Reise, Fortzug, etc.“)⁷⁴⁷ befreiten nicht vom Honorar, „doch werden die ausgefallenen Stunden nachgegeben“.

Außerdem kamen weitere Gebühren hinzu: Die SchülerInnen bzw. deren Eltern hatten sich in einigen Musikschulen an den Heizkosten zu beteiligen. Margarethe von Strombeck berechnete dafür 1910 pro Schüler oder Schülerin 2 Mark jährlich. Auch Helene Brettholz und Helene Windinge erhoben von Oktober bis April einen Heizungsbeitrag von 25 Pfennig je SchülerIn.⁷⁴⁸ Zusätzlich verlangten sie eine Anmeldegebühr von 1 bis 5 Mark, je nach Abteilung, und eine Zeugnisgebühr von 3 bis 5 Mark.

Wesentliche Unterschiede im Honorar zu von Männern geleiteten Musikschulen konnte ich in den Akten des Sächsischen Hauptstaatsarchives nicht feststellen. In Bernhard Rollfuß' Musikakademie für Damen, die von 1875 bis 1893 in Dresden existierte, kostete der Klavierunterricht 12 Mark monatlich, der vollständige „Clavier-Cursus“ mit Ensemblespiel und theoretischen Fächern (insgesamt fünf Unterrichtsstunden wöchentlich) 20 Mark monatlich.⁷⁴⁹ Diese Musikschule hatte ein interessantes Angebot an die Mütter der Schülerinnen: Sie konnten kostenlos den theoretischen Unterricht (z.B. Klavierdidaktik) der Akademistinnen besuchen, die sich zu Klavierlehrerinnen ausbilden ließen, um den Klavierunterricht der Töchter an dieser Musikschule besser beurteilen zu können.⁷⁵⁰

3.2.6 Repertoire in den typischen Unterrichtsfächern von Frauen für Frauen: Klavier und Gesang

Neben der hohen Nachfrage von Klavierunterricht im Allgemeinen, über die weiter oben schon berichtet wurde, ist speziell bei Frauen eine Engführung auf die zwei Unterrichtsfächer Klavier und Gesang zu erkennen. Da eine musikalische Ausbildung allein auf dem

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 5. Hervorhebung im Original.

⁷⁴⁵ Michaelis am 29. September war u.a. der Beginn des akademischen Wintersemesters, nach Ostern begann das Sommersemester. Auch die Musikkonservatorien richteten sich danach, häufig wurde daher von „Oster-“ oder „Michaelisprüfungen“ zum Semesterende gesprochen.

⁷⁴⁶ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 21.

⁷⁴⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 21.

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 9.

⁷⁵⁰ Ebd.

Klavier als nicht vollständig erachtet wurde, die typischen Orchesterinstrumente für Mädchen aber selten in Frage kamen, war der Gesang als zusätzliches Fach die übliche Wahl. So empfiehlt auch die *Encyklopädie des gesammten Erziehungs- und Unterrichtswesens* von 1876 neben dem Klavier ein weiteres Instrument und explizit für Mädchen den Gesang: „im übrigen geben wir auch bereitwillig zu, daß, wer Clavier gelernt hat, immer noch irgend ein anderes Instrument, das Mädchen wenigstens den Gesang daneben lernen soll“.⁷⁵¹ An dieser Regel sollte sich in den kommenden Jahrzehnten nichts Grundlegendes ändern.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand Gesangsunterricht in zwei Bereichen statt: In der Singstunde in der Schule, in der gemeinschaftlich gesungen wurde, und im privaten Gesangsunterricht, der auf Sologesang zielte. Aufgrund der hohen Bedeutung für die Erziehung zur Sittlichkeit, die dem gemeinsamen Schulsingen zugeschrieben wurde, beschäftigten sich enorm viele Abhandlungen von Autoren aus ganz unterschiedlichen Fachrichtungen mit der Auswahl der richtigen Lieder, der richtigen Ausbildung der Schullehrer, dem passenden Umfang von Gesang in der Schule und weiteren allgemeinpädagogischen oder sogar allgemeingesellschaftlichen Streitpunkten.⁷⁵² Gesangstechnik und -didaktik als rein musikpädagogisches Fachgebiet wurden in Bezug auf den Schulgesang nicht thematisiert. Sowohl für den Schul- wie auch für den Privatunterricht wurden neben Liedsammlungen auch Lehrwerke verwendet, hier gab es wie in der Klaviersparte einen florierenden Markt mit vielen Neuerscheinungen jährlich.

Für das Verständnis der Unterrichtspraxis möchte ich im Folgenden einen groben Überblick über die verwendeten Lehrwerke und das übliche Repertoire der damaligen Instrumental- und Gesangspädagogik exemplarisch wiedergeben. Während der Zusammenstellung konnte ich beobachten, dass sich das Lehrmaterial regional stärker als erwartet unterschied, das Repertoire an Liedern jedoch für den deutschsprachigen Raum recht konstant war. Christian Palmer, der vermutlich durch seinen Stuttgarter Lebensmittelpunkt geprägt war, nannte in den 1870er Jahren folgende Werke:

Titel	Autor	Erscheinungsjahr
Anleitung zum Gesang-Unterrichte in Schulen	Gottlob Friedrich Kübler	1826
Umfassende Gesang-Schule für den Schul- und Privat-Unterricht	Johann Christian Schärtlich	1832
Anleitung zum Gebrauche der Sing-schule	Joseph Gersbach	1833

⁷⁵¹ Palmer, Art. „Clavierspiel“, S. 933.

⁷⁵² Ebd., S. 947–964. Palmer nennt auf S. 954 beispielsweise: J.C. Wanner *24 mehrstimmige Kindergesänge für Schule und Haus* (Tübingen 1857), Friedrich Silcher *Kinderlieder* (mehrere Veröffentlichungen, ca. 1840), Ludwig Erk *Deutscher Liederschatz. Zunächst für Seminarien und die höheren Klassen der Gymnasien und Realschulen* (Berlin 1865); zur Qualifikation von Schulgesanglehrern siehe Wilhelm Lackowitz, „Ueber den Gesangsunterricht in Volksschulen. Beobachtungen und Rathschläge aus der Praxis“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 25(1871), No. 17, 18, 19, S. 129–131, S. 137–138, S. 145–147.

Methodischer Leitfaden für den Gesangsunterricht in Volksschulen	Ludwig Erk	1834
Systematische, theoretisch-praktische Elementar-Singschule zum Gebrauch beim Privat-Unterricht sowie in den höheren Lehranstalten und Chorknabenschulen beider Confessionen	Sigmund Lebert Ludwig Stark	1859
50 leçons de chant	Giuseppe Concone	1870
Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris	verschiedene Übersetzungen	„neueste Auflage“

Tabelle 9: Lehrwerke für Gesangsunterricht, erstellt nach: Encyklopädie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens⁷⁵³

An den Erscheinungsjahren erkennt man, dass es sich in Palmers Liste nicht um die aktuellsten Neuerscheinungen handelte (Palmers Lexikoneintrag erschien 1878 in der zweiten Auflage). Relevant könnte die Empfehlung des Lehrwerks des Pariser Konservatoriums sein, auch für den Klavierunterricht empfiehlt er das Pendant dazu. Dies legt ein Interesse oder vielleicht sogar eine Orientierung der deutschsprachigen Musikpädagogik an die französische, das heißt hauptsächlich Pariser Musikpädagogik nahe.

Vergleicht man diese Empfehlungen mit der Unterrichtspraxis, die Musikschulleiterinnen in ihren Statuten angaben, zeigt sich, dass die technischen Übungen von Giuseppe (Jean) Concone tatsächlich stark verbreitet gewesen zu sein scheinen. Daneben waren, zumindest wie hier bei den Musikschulen aus Dresden, ältere Gesangsschulen wie die von Peter von Winter oder Giuseppe Aprile vom Beginn des 19. Jahrhunderts sowie auch die eher zeitgenössischen Vocalisen der berühmten Sängerin und Gesangspädagogin Mathilde Marchesi beliebt.

Musikschule	angegebene Unterrichtsliteratur für Gesang	angegebenes Repertoire an Vortragsstücken für Gesang
Opern- und Chorschule von Selma	„Die in den Gesangsschulen von Peter von Winter, ⁷⁵⁴ Marchesi, ⁷⁵⁵ Concone, ⁷⁵⁶ Aprile, ⁷⁵⁷ Bordogni ⁷⁵⁸	keine konkreten Angaben: „Compositionen älterer und neuerer Meister“ ⁷⁵⁹

⁷⁵³ Palmer, Art. „Gesang“, S. 947–964. Einige der dort gemachten Angaben zu Titeln, AutorInnen oder Erscheinungsjahren waren lücken- oder fehlerhaft und wurden von mir in Tabelle 10 soweit möglich korrigiert.

⁷⁵⁴ Peter von Winter (1754–1825) war ein Komponist und Kapellmeister, aber auch renommierter Gesangslehrer, der eine bekannte Gesangsschule schrieb: *Vollständige Singschule in vier Abtheilungen mit teutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen*, Mainz 1825.

⁷⁵⁵ Mathilde Marchesi (1821–1913) war eine berühmte Sängerin, sie veröffentlichte mehrere Gesangslehrwerke, unter anderem „Vocalisen“ genannte Tonbildungsübungen.

⁷⁵⁶ Vgl. Giuseppe Concone in Tabelle 9 nach Palmer.

⁷⁵⁷ Giuseppe Aprile (1732–1813) war ein italienischer Kastratensänger, der ab Ende des 18. Jahrhunderts Technikübungen für Gesang (*soffeggi*) veröffentlichte.

⁷⁵⁸ Marco Bordogni (1789–1856) war ein italienischer Opernsänger und Gesangslehrer, der verschiedene „Vocalisen“ veröffentlichte.

⁷⁵⁹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18180, Fo. 10.

Lenz, Dresden	enthaltenen Übungen für richtige Atmung, Mundstellung und Tonbildung“	
Pädagogische Musikschule von Wera von Mertschinsky, Dresden	keine Angaben	„Mozart – Arie aus ‚Figaros Hochzeit‘ Beethoven – Arie aus ‚Fidelio‘ und „Mignon Romanze“ Wagner – Arie der Elisabeth aus ‚Tannhäuser‘ Schumann – Zyklus ‚Dichterliebe‘ und ‚La charmante Marguerite‘ Händel – Arie aus dem ‚Messias‘ Weber – Cavatine aus dem ‚Freischütz‘ Gounod – Arie aus ‚Faust‘ Henschel – Lied Schubert – Lieder Thomas – Mignon-Romanze“ ⁷⁶⁰
Musik-Institut von Margarethe von Strombeck, Dresden	„Unterstufe. Technische Studienwerke: J. Concone: 75 Lecons de chant et 50 Vocalises. C. Banek: op. 64. Liv. I. N. Vaccai: Praktische Schule des italienischen Gesanges. B. Lütgen: Kunst der Kehlfertigkeit. Ferd. Sieber: Studien für Kehlfertigkeit op. 136. Winter: Uebungen.“ „Mittelstufe. Technische Studienwerke: J. Concone: 25 Vocalisen. C. [sic] Marchesi: op. 2 Vocalisen. Lablache: Vocalises. /Friedländer/“ „Oberstufe. Technische Studienwerke: Aprile: Vocalisen. Mathilde Marchesi: Coloraturarien.“	„Unterstufe Vortragsgesänge: F. Sieber: Il bel canto, Band I. Alessandro P. Romano: Libro Primo di Arie Antiche a una voce. Kleine leichte Lieder von: Mendelsohn [sic], Abt. Curschmann, Weber, Lassen, Giordani, Pergolese [sic], Mozart, Haydn, Schubert.“ „Mittelstufe. Vortragsgesänge: Mozart, Rossini, Donizetti, Weber: Leichte Arien. Schubert: Haidenröslein [sic], Du bist die Ruh, etc. Schumann: Dichterliebe, Mondnacht, etc. Scarlatti [sic]: Le violette. Pergolese, Franz, Fielitz, Grieg, Gounod.“ „Oberstufe. Vortragsstücke: Arien aus Opern und Oratorien. Lieder: von Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Jensen, Cornelius, Fielitz, Straus [sic], etc.“ ⁷⁶¹

Tabelle 10: In von Frauen geleiteten Musikschulen verwendete Lehrwerke für Gesangsunterricht, erstellt aus Angaben der Akten des Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akten 18174, 18180, 18199

⁷⁶⁰ Ebd., Akte 18174, Fo. 9.

⁷⁶¹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, Fo. 29–31. In der Abschrift, die in der Akte überliefert ist, befinden sich zahlreiche Tippfehler, die ich mit [sic] gekennzeichnet habe. Bei „C. Marchesi“ handelt es sich sehr sicher um Mathilde Marchesi, ihr op. 2 sind Vocalisen.

Aus dieser Unterrichtsliteratur wurden unterhaltsame Konzertprogramme zusammengestellt, die dem Publikum durch einen Wechsel aus Instrumental- und Vokalvorträgen, Gedichtdeklamation, Kinderliedern und Opernauszügen Abwechslung boten. In der folgenden Tabelle 11 werden exemplarisch Programme aus verschiedenen Jahren einer Dresdner Musikschule gezeigt. Die Musikschulkonzerte von Selma Lenz fanden stets in einem damals bürgerlich geprägten Ausgehviertel statt. Selma Lenz wählte den Palmengarten als Veranstaltungsort, der auf den gedruckten, in der Akte beiliegenden Konzertprogrammen als „Musenhaus“ bezeichnet wurde.⁷⁶² Der Schwerpunkt der Musikschule lag, wie der Name betont, auf Gesangs- und Opernausbildung, zu welcher auch Deklamation und Chorgesang gehörten. 1902 wurde das Programm noch von Klavierstücken und Kammermusik mit Violine dramaturgisch aufgelockert, während es sich in späteren Aufführungen nur noch auf Oper, Chorgesang und Deklamation konzentrierte. 1902 deklamierte die Gedichte übrigens Laura Rappoldi, eine Tochter der Pianistin, Konservatoriumslehrerin und Dresdner Kammermusikerin Laura Rappoldi-Kahrer.⁷⁶³

Jahr	Konzertprogramm
1902	„Concert von Selma Lenz mit ihren Schülerinnen“ 1. Arno Krug: „Die Maikönigin“ (dreistimmiger Chor) 2. Robert Schumann: „Drei Fantasiestücke“ (Duo für Violine und Pianoforte) 3. Hildach: „Der Spielmann“ (Lieder) - Erwin Banck: „Unvergessen“ - Erwin Banck: „Frühlingsnahren“ 4. Giacomo Meyerbeer: Lied des Pagen aus „Die Hugenotten“ 5. Wolfgang Müller: „Das Schloss im Meer“ (Gedicht) 6. Reinhard Becker: „Abendglöckchen läuten“ (Kinderlieder) „Von allen Dingen auf der Welt“ 7. Adolf Jensen: „Am Ufer des Flusses“ (Klavierstück?) 8. E. Frank:⁷⁶⁴ „Mein Schwesterchen zieh ein“ (Kinderduette) „Drei kleine Dirnen“ „Hier ist der Knecht Rupprecht“ 9. Johan Svendsen: „Romanze“ (Klavierstück) 10. Erwin Banck: „Mazurka“ (Klavier und Violine) 11. Richard Wagner: Arie aus der Oper „Tannhäuser“ 12. Werkmeister: „Das Glück“, Unbekannt: „Gut herausgerissen“, Sommerstorff: „Die menschliche Dankbarkeit“ (3 Gedichte) 15. Richard Wagner: Lied der Spinnerinnen mit den Recitativen und Ballade der Senta aus der Oper „Der fliegende Holländer“

⁷⁶² Ebd., Akte 18180, Fo. 38.

⁷⁶³ Vgl. Simon Zlotos, Art. „Laura Rappoldi-Kahrer“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. vom Sophie Drinker Institut, online unter: <https://www.sophie-drinker-institut.de/rappoldi-kahrer-laura>, Zugriff am 7.10.2020, sowie Christine Fornoff-Petrowski, *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Dissertationsschrift Universität Oldenburg 2020.

⁷⁶⁴ Eventuell der Komponist und Klavierpädagoge Eduard Franck (1817–1893).

1906	„Opern-Aufführung“
	1. Carl Maria von Weber: 2. Akt aus „Der Freischütz“
	2. Friedrich von Flotow: Vorspiel und zweiter Akt aus „Martha“
	3. Otto Nicolai: Szene aus „Die lustigen Weiber von Windsor“
	4. Richard Wagner: Lied der Spinnerinnen und Ballade aus „Der fliegende Holländer“
1908	„Konzert (Opern-Abend)“
	1. Wolfgang Amadeus Mozart: Zwölf Nummern aus dem I. und II. Akt „Die Zauberflöte“
	2. Ruggero Leoncavallo: I. Akt aus „Der Bajazzo“
	3. Deklamation: Gedichte von Fontane und Baumbach
	4. Chorgesang: Max Zenger: „Die Jungfrau und der Klausner“
	? Fischer: „Am Arensee“
	? Ludwig: „Campanella“
	? „Ständchen“ (vierstimmiger Chor mit Alt-Solo)

Tabelle 11: Ausschnitt von Vortragsrepertoire auf öffentlichen (Prüfungs-)Konzerten der Gesangs- und Opernschule Selma Lenz, Dresden. Quelle: Angaben der Akten des Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18180, Fo. 15, 20, 32

Im Musik- und Gesangs-Institut von Elise Kleinod in Leipzig, das 1893 bis 1926 bestand, wurden in den öffentlichen Prüfungskonzerten der ersten Jahre neben anderen Werken auch Lieder und Chorstücke aufgeführt, die Elise Kleinod komponiert hatte. 1894 wurden drei Chorstücke mit den Titeln *Frühlingslied*, *Abendfrieden* und *Ich möchte heim* genannt, die am Ende des Programms vorgetragen wurden.⁷⁶⁵ Im Jahr darauf wurde eine zusammenfassende Rezension über verschiedene öffentliche Konzerte von Kleinods Musikschule in die Akte eingeklebt. Der Rezensent⁷⁶⁶ fand ausdrücklich positive Worte für das Konzert mit geistlichen Werken, bei dem Kleinod selbst ein Lied von Mendelssohn (*Sei stille dem Herrn*) und von sich selbst (*Kreuz und Palme*) sang sowie ihre beiden Chorstücke *Abendfrieden* und *Ich möchte heim* wieder aufführte. Der Musikschulleiterin wünschte der Rezensent die Möglichkeit zur Publikation ihrer Kompositionen: „Hoffentlich werden dieselben durch Drucklegung auch weiteren Kreisen erschlossen.“⁷⁶⁷ Bezüglich der öffentlichen Prüfungen hob er die mehrfache Begabung von Elise Kleinod hervor:

„Bot uns die erstere ein erfreuliches Bild der gesanglichen und compositorischen Leistungsfähigkeiten der Frau Elise Kleinod, so zeigte uns die andere die vortreffliche Musikpädagogin, deren Institute getrost die jungen Musikbeflissenen anvertraut werden dürfen.“⁷⁶⁸

Auch in den folgenden Jahren wurden im Rahmen der Musikschulkonzerte Kompositionen der Musikschulleiterin aufgeführt. 1897 standen zwei Chorstücke mit Solostimme auf dem Programm: *Über den Sternen* (nach einem Text von Ida Hahn-Hahn)⁷⁶⁹ und *Lieblingsgebet von*

⁷⁶⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18210, Fo. 22f.

⁷⁶⁶ Name und Zeitung unbekannt, Datum: 30. April 1895, Kürzel: „C-B“.

⁷⁶⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18210, Fo. 32.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Ida Hahn-Hahn (1805–1880) war eine vielgelesene deutsche Schriftstellerin.

Kaiser Friedrich.⁷⁷⁰ Die Noten sind leider nicht erhalten. Auch eine andere Musikschulleiterin, Emma Zierold in Dresden, präsentierte 1915 in einem Musikschulkonzert eine von ihr komponierte *Neue Königshymne für Chor*.⁷⁷¹

Im April 1898 wurden drei Lieder von Elise Kleinod aufgeführt: *Maienglöckchen läuten nieder*, *Mondnacht* und *Wenn der Frühling auf die Berge steigt*. In späteren Jahren ist nicht überliefert, ob sie weiterhin komponierte und ihre Stücke aufführen ließ. Durch die positiven Pressestimmen, die mehrere Jahre wiederkehrenden Aufführungen eigener Kompositionen und ihre öffentlichen Auftritte als Sängerin kann man bei Elise Kleinod von einem großen und erfolgreichen künstlerischen Ausdruckswillen ausgehen. Ihre musikalische Ausbildung hatte die aus Neisse (Oberschlesien) stammende Kleinod am Leipziger Konservatorium erhalten und präsentierte sich also in ihrer Studienstadt als aktive Musikschulleiterin. Sie hatte im Gründungsjahr zwei Lehrerinnen (eine für Klavier und Theorie, eine für Gesang und italienische Aussprache) angestellt, dazu zwei Lehrer für Violine bzw. Violoncello und unterrichtete selbst Gesang, Klavier und Theorie. 1896 war die Klaviernachfrage wohl gestiegen (drei Lehrerinnen und ein Lehrer), das Interesse für Gesangsunterricht aber zurückgegangen – nur noch die Musikschulleiterin selbst unterrichtete Gesang.⁷⁷²

Im Vergleich zu Musikschulen mit Gesangsschwerpunkt präsentierten die Musikschulen, an denen mehr Klavier unterrichtet wurde, in ihren öffentlichen Vorspielen auch technische Übungen. In der Musikschule von Wera von Mertschinsky fanden 1901 die öffentlichen Prüfungen beispielsweise über mehrere Tage statt, wovon der erste Tag nur der „Technik-Prüfung“ diente, welche aus „A. Gymnastisches“, „B. Theorie“ und „C. Eigentliche Technik“ bestand. In Teil A wurden „Übungen, Tonleiter, Passagen“ geprüft. In Teil B ging es um Harmonielehre und Teil C bestand aus Etüden von Köhler, Kayser, Bertini, Czerny, Kuhlau, Feigerl, Rade und Kreutzer.⁷⁷³ Für Elementarschüler gab es eine Extraprüfung, in der im ersten Teil ebenfalls Technik und Harmonielehre geprüft wurde. Im zweiten Teil der Prüfung, „Vortrags- und Verständnis-Prüfung“, wurden kleine Stücke für Klavier und Geige, sowie leichte Sonatinen (teilweise nur einzelne Sätze) von Clementi, Lichner und Beethoven vorgespielt. Außerdem wurden „Volkslieder und Opernmelodien“ gesungen.⁷⁷⁴ SchülerInnen der ‚Mittelschule‘, also der fortgeschritteneren Abteilung, spielten 1902 aus Robert Schumanns *Album für die Jugend* die Stücke *Fröhlicher Landmann*, *Schnitterliedchen* und *Romanze*, eine Sonate in F-Dur von Heinrich Lichner, die *Fantasie* in d-Moll KV 397 von Mozart (KV 397), eine Mazurka in g-Moll von Chopin und *Pizzicato* aus Léo

⁷⁷⁰ Gemeint ist damit vermutlich Kaiser Friedrich III. (1831–1888), der zwar nur im Jahr 1888 tatsächlich regierte, aber als Kronprinz wegen seines Engagements für Kunst, Kultur und Wissenschaft sehr populär war.

⁷⁷¹ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 67.

⁷⁷² Vgl. ebd., Fo. 2 und Fo. 48.

⁷⁷³ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 42. Exakte Angaben der Etüden und Ausführenden laut Programmheft: „Köhler – Etüde No. 5, Fräulein Gertrud Bauch; Kayser – Etüde für Violine, Fräulein Rich; Bertini – Etüde op. 29, Fräulein Schäfer; Czerny op. 299 – Etüde No. 14, Fräulein Engelke, Etüde No. 15, Fräulein Herrschel, Etüde No. 33, Fräulein Anne Bauch, Etüde No. 34, Herr Füge, Etüde No. 37, Fräulein Füge; Kuhlau – Sonate C-Dur, Herr Rich, Sonate D-Dur, Fräulein Herrmann; Feigerl – Etüde für Violine, Fräulein Pokorny; Czerny – Anschlags-Etüde No. 2, Fräulein Mary Salmond, Anschlags-Etüde No. 3, Fräulein Florrie Salmond; Rade – Etüde für Violine, Herr Wegwitz; Kreutzer – Etüde für Violine, Fräulein Florrie und Mary Salmond, Etüde für Violine, Fräulein Mellor.“

⁷⁷⁴ Vgl. ebd.

Delibes Ballett *Sylvia*.⁷⁷⁵ In dieser Pädagogischen Musikschule gab es auch öffentliche „Verständnis-Prüfungen“, in denen „Formales“, „Ästhetisches“, „Ethisches“ und die „Darstellung“, das heißt die musikalische Umsetzung, vorgeführt wurde. Eine Lehrerin oder ein Lehrer referierte über ein Thema, über das anscheinend anschließend mit einer Gruppe von SchülerInnen diskutiert wurde. Zum Beispiel behandelten im Jahr 1901 die Vorträge Interpretationsfragen („Besprechung über Phrasierung“), Musikgeschichte („Über die Entstehung der Mozartschen Zauberflöte“) oder philosophische Ableitungen („Was lehrt uns der Inhalt der Zauberflöte Ouvertüre [sic] fürs Leben?“). Anschließend wurde die Ouvertüre zu Mozarts Zauberflöte kammermusikalisch musiziert. Auf den Vortrag über Phrasierung folgten später zwei „Phrasierungskonzerte“,⁷⁷⁶ deren genaues Programm leider nicht überliefert ist. Mit diesen Prüfungsformen war die Musikschule eine Ausnahme, aber die Praxis der (oft musikalisch illustrierten) Vorträge ist von vielen Musikschulen bekannt.⁷⁷⁷

In Margarethe von Strombecks Musikschule ist an den Konzertprogrammen zu erkennen, dass viele AnfängerInnen bei ihr Unterricht hatten. 1905 fand beispielsweise Ende Januar ein Vortragsabend statt, bei dem ein Mädchen zwei kleine Kinderstücke vorspielte. Neben ihrem Namen war vermerkt, dass sie am 1. November (1904) angefangen habe. Nach drei Monaten Unterricht absolvierte sie also bereits ein kurzes Solovorspiel. Eine andere Schülerin, die im Oktober angefangen hatte, spielte kleine vierhändige Stücke vor. Auch bei Vortragsabenden der Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge wurden auf den Programmzetteln Angaben darüber gemacht, wie lange die Schülerinnen schon in ihrer Musikschule Unterricht bekamen. Eine Schülerin spielte nach sechs Monaten den 1. Satz einer nicht näher bestimmbaren Clementi-Sonatine in C-Dur, eine weitere Schülerin präsentierte nach eineinhalb Jahren in der Musikschule den *Walzer* op. 34,1 Des-Dur von Chopin („Minutenwalzer“), eine andere Schülerin nach fünf Jahren den *Erlkönig* in der Bearbeitung für Klavier von Franz Liszt aus seinen Transkriptionen *12 Lieder von Franz Schubert*. Interessant ist die Angabe zu Gertrud Pietzsch, die als Lehrerin für Anfänger angestellt war: Sie spielte das als ‚Liebestraum‘ bekannte *Notturmo No. 3* von Liszt und bekam seit gut zwei Jahren an der Musikschule Unterricht.⁷⁷⁸ Sicherlich war sie allerdings nicht als Anfängerin in die Musikschule eingetreten, da Liszts Liebestraum, wie auch die anderen oben genannten Klavierstücke, für jemand mit so kurzer Spielerfahrung nicht einstudierbar wäre. Laut eines Zeugnisses von 1909 kam sie „in der Absicht sich als Lehrerin für Klavier auszubilden“⁷⁷⁹ an die Musikschule von Brettholz und Windinge.

Typisch war bei Musikschulkonzerten auch, dass einzelne LehrerInnen ebenfalls vortrugen. Zum Beispiel spielte im oben genannten Konzert von Margarethe von Strombecks Musikschule der Kammermusikus und Violinlehrer Spitzner als Eingangsstück eine Violinsonate in A-Dur von Niels Gade. Begleitet wurde er von einer Klavierlehrerin.⁷⁸⁰ Dieses

⁷⁷⁵ Vgl. ebd., Fo. 43.

⁷⁷⁶ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Jahresbericht 1901/02 und Fo. 44.

⁷⁷⁷ Vgl. hierzu auch III.3.

⁷⁷⁸ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 33.

⁷⁷⁹ Ebd., Fo. 24.

⁷⁸⁰ Auch bei einem „Vortragsabend“ der Musikschule Dresden-Ost von Emma Zierold spielten im zweiten Teil Lehrer und Lehrerinnen Geigen- und Klavierstücke vor. Vgl. ebd., Akte 18168, Fo. 67.

Konzert von 1905 fand in einem Veranstaltungssaal eines Hotels statt, war auf circa zwei Stunden (17–19 Uhr) angesetzt und bestand aus zwei Teilen. Der zweite Teil wurde von Chorauftritten umrahmt, der erste von Instrumentalstücken. Klavier- und Gesangsstücke stellten den überwiegenden Programmteil, aber es erklangen auch fünf Werke mit Violine und zwei mit Cello. Der Abschlusschor mit Sopransolo präsentierte nochmals eine fortgeschrittene Schülerin, die zuvor schon mit drei Liedern aufgetreten war.

Musik-Institut von Margarethe von Strombeck
Struvestrasse 25, pt.

EINLADUNG
an den

Montag, den 30. Januar 1905, abends 5 7 Uhr
im Hotel Bristol (Bismarckplatz 7)
stadtfrieden

Vortragsabend.

PROGRAMM.

Erster Teil.

1. N. W. Gade, Sonate A-dur für Klavier und Violine	Fräulein Anna Just, Herr Kammermusik-Spieler
2. Wera J., a) Morgenlied, b) Schneeglockchen	Edith Dreßler, auf dem 1. Stuhl
3. Schumann, Grillen	Frl. Frls Hählg.
4. Tartini, Sonate G-moll für Violine	Herr Günter Otto
5. a) Weber, Cavatine der Agathe aus dem „Freischütz“ b) Bangert, „Ich hab' ein kleines Lied erachtet“	Fräulein Paula Spinner.
6. Mehul, Variationen	Anna Rose
7. Bergmann, Trio für Klavier, Violine und Violoncello	Marianne von Mangoldt, Herr Karl Wagenknecht
8. Behr, Gondelfahrt, 4 händig 9. a) Händel, Gebet b) Gluck, Hymne	Herr Walter Engelsmann, Hans und Walter Klemm
10. Merkel, Neckerei	Günther Falck
11. Papini, Serenade italienne für Violine	Charlotte Schubart
12. Clementi, Sonate B-dur für zwei Klaviere	Ise Rudert, Susanne Winkler, Fräulein Just.

Zweiter Teil.

13. Mozart, Ave verum für Violine, Klavier und Harmonium	Fräulein Paula Spinner, Fräulein Edith Reihfeld, Miss Georgina Galpin, Iseine Kapley, Ise Rudert, Charlotte von Mangoldt, Herr Günter Otto, Fritz Winkler, Frl. Just, Frl. Braum, Charlotte Hauer, auf dem 1. Stuhl, Miss Edith Galpin.
14. Ehrlich, Kleine Stücke, 4 händig	Fräulein Anna Radloff.
15. Pjeczonska, Danse des ondes	Frl. Helene Weermann.
16. a) v. Floitz, Die Rosenblüthen, b) Schumann, Mondnacht c) Marchesi, La Folletta	Charlotte Schwesinger, Antonie, Ise und Agnes Pfeiffer.
17. Wolf, Lied ohne Worte, 4 händig	
18. Behr, Ineige Bitte	
19. Mozart, Minuette, 6 händig	
20. Döring, Rubenzahl	Gertrud Diez.
21. Wilm, Melodie	Hella Hermann.
22. Rubinstein, Melodie für Violine	Fräulein Edith Reihfeld.
23. Grieg, Walzer	Gertrud Baumann.
24. Wilm, a) Romanzo b) Serenade	Curt Becker.
25. Liehner, Tulpe für 2 Klaviere unisono	Agnes Pfeiffer.
26. a) Grosse, Drei 2stimmige Chöre. b) Reinecke, Vom Blümlein, das andere Blätter gewollt. für Sopran-Solo und zweistimmigen Chor.	Gotfried Gilbert.
	Sopran-Solo: Fräulein Anna Radloff.

Abbildung 4: Einladung zum Vortragsabend des Musikinstituts von Margarethe von Strombeck, 30. Januar 1905, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, Fo. 44

Auffällig ist, dass in den hier untersuchten Akten ein ‚Klassiker‘ der romantischen Gesangsliteratur, Robert Schumanns *Frauenliebe und Leben* op. 42 (Text von Adalbert von Chamisso), nicht auftaucht. Weder in den Repertoirelisten noch bei öffentlichen Konzerten der Musikschulen ist mir dieser Liedzyklus begegnet. Dabei war das Werk nachweislich sehr populär, die Noten wurden vielfach aufgelegt, und die einzelnen Lieder wurden gern musiziert. Vor allem die im 19. Jahrhundert berühmte Clara Schumann als Pianistin und Amalie Joachim als Sängerin, die mehrfach gemeinsam mit *Frauenliebe und Leben* aufgetreten waren, hatten die Beliebtheit begründet. Beatrix Borchard schreibt über die beiden Künstlerinnen und den Liederzyklus:

„Zwei Künstlerinnen, beide Ehefrauen und Mütter [...]. Wenn also gerade diese beiden *Frauenliebe und Leben* öffentlich aufführten, präsentierten sie den Zuhörerinnen ein Orientierungsbild: Zum Nachsingen und Nachleben empfohlen. [...] Nicht zuletzt dank Clara Schumann und Amalie Joachim hatten sich Tausende junger Mädchen dieses Frauenbild für ihr Leben zu eigen gemacht.“⁷⁸¹

Warum das Werk in den Musikschulen Leipzigs und Dresdens anscheinend keine Rolle spielte, muss momentan offen bleiben. Gesangstechnisch möglich wäre es für Schülerinnen, die bei Musikschkonzerten auch Wagner-Arien sangen, sicher gewesen. Es gibt keine Aussagen dazu, ob die GesangslehrerInnen den Zyklus didaktisch für nicht geeignet hielten oder etwa inhaltliche Einwände hatten. Eventuell war auch die Interpretation so stark mit den berühmten Musikerinnen Amalie Joachim und Clara Schumann verbunden, dass es Hemmungen gab, sich ebenfalls mit *Frauenliebe und Leben* öffentlich zu präsentieren.

Dadurch, dass die jüngere Generation ihren ehemaligen LehrerInnen in den Beruf nachfolgte, unterrichteten konsequenterweise diejenigen, die als Mädchen ausschließlich Klavier- und Gesangsunterricht erhalten hatten, eben auch fast ausschließlich wieder diese beiden Fächer. Die bereits in Kapitel I als Teil der Töchterausbildung beschriebene und in Kapitel III ausführlicher beleuchtete Selbstreferenzialität der Musikausbildung von und für Frauen und Mädchen führt in Bezug auf die angebotenen Unterrichtsfächer zu einer absoluten Dominanz des Klaviers, gefolgt von Gesangsunterricht. Häufig hatten sich ehemalige Opern- oder Konzertsängerinnen in ihren Musikschulen vorrangig auf Gesang spezialisiert. Dahinter folgten die ebenfalls beliebte Violine und in Relation dazu viel seltener weitere diverse Instrumente.

3.2.7 Andere Unterrichtsfächer: Geige, Cello, Gitarre, Zither, Gymnastik etc.

Im Vergleich zu den oben genannten Fächern Klavier und Gesang, die im Zentrum des Unterrichtsangebotes standen, nahm der Unterricht für sonstige Instrumente in den von Frauen geleiteten Musikschulen eher eine unbedeutendere Position ein, das Angebot existierte aber theoretisch in mehreren Musikschulen.

Die gängige zeitgenössische Meinung war zweifellos, „daß für das weibliche Geschlecht das Clavier als Hauptinstrument wohl beibehalten werden muß“.⁷⁸² Den Grund hierfür sah

⁷⁸¹ Borchard, *Stimme und Geige*, S. 334f. und S. 337.

⁷⁸² Palmer, Art. „Instrumentalmusik“, S. 726.

der Autor⁷⁸³ in den üblichen Argumenten: Blasinstrumente „entstellen den weiblichen Mund allzu häßlich“, während andere Saiten- und Zupfinstrumente zwar für Frauen möglich seien, aber nicht dieselben Ausdrucksmöglichkeiten wie das Klavier böten. Herausragende Geigerinnen wie „einst zu Mozart’s Zeit die Strinasacchi, in unsern Tagen die Milanollo“, deren Grazie in der Bogenführung er ausdrücklich lobt, „können [...] doch naturgemäß nur Ausnahmen sein“.⁷⁸⁴ Orgel und Harmonium seien dagegen „für die weibliche Hand“ ähnlich geeignet wie Klavier und denjenigen zu empfehlen, „die es mit musikalischen Studien ernstlicher meinen“.⁷⁸⁵ Dies gelte im Übrigen auch für Klavierschüler, auch ihnen sei nach dem Klavier weiterführend die Orgel empfohlen.⁷⁸⁶ Ausgehend von diesen Stuttgarter Empfehlungen aus den 1870er Jahren sollen die hier untersuchten Musikschulen Sachsens betrachtet werden.

Entgegen der obigen Darstellung war Orgelunterricht kein Fach, das in den Musikschulen angeboten wurde. Bei manchen Vortragsabenden wurde jedoch ein Chor auf einem Harmonium begleitet, falls es im angemieteten Saal verfügbar war.⁷⁸⁷ Es stellt sich bei näherer Betrachtung heraus, dass die Violine nach Klavier und Geige als dritthäufigstes Fach angeboten und gewählt wurde. Für Violine wurden häufiger Lehrer angestellt, aber auch Geigenlehrerinnen sind nachweisbar. Ich konnte an drei Musikschulen insgesamt fünf angestellte Geigenlehrerinnen finden, die alle erst nach der Jahrhundertwende aktenkundig werden.⁷⁸⁸ In den meisten Fällen waren Orchestermusiker auf Stundenbasis als Lehrer für Geigen- oder Cellounterricht angestellt.

In folgender Tabelle 12 habe ich die angebotenen Fächer zusammengetragen, soweit darüber Informationen verfügbar waren.⁷⁸⁹ Es zeigt sich, dass sehr viele von Frauen geleitete Musikschulen neben Klavier und Gesang sowohl Violine als auch Cello als Unterrichtsfächer anboten und dass besonders Violine ein bei den SchülerInnen durchaus beliebtes Instrument war. In den drei Musikschulen, die Zahlenangaben machten (siehe Tabelle 12), stand die Violine hinter dem Klavier sogar auf dem zweiten Platz. Allerdings müssen auch die Musikschulen berücksichtigt werden, die sich auf Gesang spezialisiert hatten. Insgesamt betrachtet erhöht sich dann die Zahl der GesangsschülerInnen wieder deutlich, sodass, wie im vorhergehenden Kapitel ausgeführt, Klavier und Gesang mit Abstand die Schwerpunkte der von Frauen geleiteten Musikschulen waren.

⁷⁸³ Christian Palmer (1811–1875), Theologieprofessor aus Württemberg, der mit dem Lieder-/Chorkomponisten und Musikpädagogen Friedrich Silcher in Kontakt stand.

⁷⁸⁴ Palmer, Art. „Instrumentalmusik“, S. 726.

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ Ebd.

⁷⁸⁷ Vgl. das oben besprochene Konzert der Musikschule von Margarethe von Strombeck 1905: Programmpunkt Nr. 13 „Mozart, Ave verum für Violine, Klavier und Harmonium“ (und Chor). Siehe Abbildung 4.

⁷⁸⁸ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 133: Käthe Ludwig (im Jahr 1922), Akte 18242, Fo. 5 Frl. Hutchinson (im Jahr 1909), Fo. 45 Edith Weibl (im Jahr 1911) und Marie Höfer (im Jahr 1917), Akte 18168, Fo. 143ff. Frl. Langerwisch (im Jahr 1922).

⁷⁸⁹ Leider variierten die Angaben, die Musikschulleiterinnen dem Ministerium machten, sehr stark hinsichtlich ihrer Detailliertheit und damit auch hinsichtlich ihrer Aussagekraft. Manche schlüsselten die SchülerInnenzahlen nach Geschlecht, Alter und Instrument auf, andere gaben nur eine insgesamt Zahl an SchülerInnen und die prinzipiell angebotenen Fächer an. Ergänzend geben auch die Prüfungsprogramme Aufschluss über die Verteilung nach Instrumenten und Gesang, wenn sie erhalten sind.

Ebenso wurde in fast allen Musikschulen Theorieunterricht gegeben, sogar musikgeschichtlichen Unterricht gab es in zwei Musikschulen. Eine Dresdner Besonderheit fällt um 1915 auf: In einem Fall entsteht 1914 eine Kooperation mit AnhängerInnen von Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau, die die neu entwickelte Rhythmische Gymnastik im Rahmen eines Prüfungskonzerts vorführten und daraufhin einen Gymnastikkurs an der Musikschule von Brettholz und Windinge anboten. Im Jahresbericht 1913/1914 heißt es dazu: „Das Institut Hellerau hat sozusagen eine Filiale in unserer Schule gelegt.“⁷⁹⁰ 19 Kinder nahmen an diesem Kurs teil.⁷⁹¹ Die Musikschule partizipierte damit an einer neuen und später an Einfluss gewinnenden (musik-)pädagogischen Methode. Zwei Jahre später scheint die Rhythmische Gymnastik in Atemgymnastik eingeflossen zu sein und wurde nun nicht mehr von externen Lehrerinnen aus Hellerau unterrichtet. Und auch die Musikschule von Emma Frantzen bot 1916 plötzlich als neues Unterrichtsfach Pädagogische Gymnastik an.⁷⁹² Das Interesse an Gymnastik scheint in Dresden durch Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) hervorgerufen worden zu sein, der dort 1910 bis 1914 die Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus leitete und aus dessen Methode sich das Studienfach Rhythmik entwickelte.⁷⁹³

Musikschule	Jahr	Fächerangebot
Musik- und Gesangsinstitut von Elise Kleinod, Leipzig	1893 (Prospekt)	Klavier, Gesang, Violine, Cello, Musiktheorie
	1896 (Jahresbericht)	Klavier, Gesang, Violine, Cello, Musiktheorie
Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky, Dresden	1895 (Prospekt)	Elementarschule: Klavier, Violine Mittelschule: Klavier, Gesang, Violine, Viola, Cello, Flöte Akademie: Klavier, Gesang, Violine, Viola, Flöte, Gitarre, Mandoline; für alle: musiktheoretischer und musikgeschichtlicher Unterricht, Ensemblespiel
	1897 (Jahresbericht)	Klavier (31), Gesang (12), Violine (12), Musiktheorie, Ensemblespiel
	1906 (Jahresbericht)	Klavier („Großteil“), Gesang (1 Schülerin), Violine („einige“), Komposition (1 Schülerin), Kinderchor (seit 1904)
	1905 (Statuten)	Klavier, Gesang, Violine, Cello, Chor, Musiktheorie
Musikinstitut von Margarethe von Strombeck, Dresden	1905 (Jahresbericht)	Klavier (78), Gesang (9), Violine (13), Cello (1), Chor (18), Ensemble (1), Harmonielehre (10)
	1908 (Jahresbericht)	Klavier (69), Gesang (8), Violine (21), Cello (3), Harmonielehre
	1914 (Jahresbericht)	Klavier (62), Violine (19), Cello (2)
	1906 (Lehrplan)	Sologesang, Ensemblegesang, Partienstudium, Chorgesang, Deklamation, Darstellungskunst, Bühnenbewegungen
Gesangs- und Opernschule von Selma Lenz, Dresden	1908 (Jahresbericht)	Sologesang, Ensemblegesang, Partienstudium, Chorgesang, Deklamation, Darstellungskunst, Bühnenbewegungen

⁷⁹⁰ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 56.

⁷⁹¹ Ebd.

⁷⁹² Vgl. Jahresbericht 1916/17, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 75ff.

⁷⁹³ Vgl. Verena Liu, „Rhythmiker:innen der ersten Stunde. Die Methode Jaques-Dalcroze in der Instrumental- und Gesangspädagogik des frühen 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum“, in: *Das Lehren lernen – Instrumentalpädagogik auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, hrsg. von Freia Hoffmann und Ivo I. Berg, Mainz 2022, S. 113–124.

Musikschule von Helene Brettholz und Helene Win- dinge, Ober- löbnitz (Dresden)	1909 (Zeitungsan- zeige)	Klavier, Gesang, Violine
	1909 (Statuten)	Klavier, Gesang, Violine, Ensemblespiel, Musiktheorie, Musikgeschichte
	1912 (Jahresbericht)	Klavier, Gesang, Violine, Musiktheorie, Musikgeschichte
	1914 (Jahresbericht)	Klavier, Gesang, Violine, Musiktheorie, Musikgeschichte, Rhythmische Gymnastik (Lehrerin aus Hellerau)
	ca. 1916 (Prospekt)	Klavier, Gesang, Violine, Gitarre, Laute, Rhetorik und Atemgymnastik, Deklamation, Harmonielehre
	1919 (Jahresbericht)	Klavier, Gesang, Violine
Musikschule Dresden-Ost von Emma Zierold/Emma Frantzen, Dres- den	1911 (Statuten)	1. Instrumentalschule, 2. Gesangsschule, 3. Opern- und Theaterschule, 4. Musiktheorieschule, 5. Seminar
	1913 (Jahresbericht)	Klavier, Solo-/Ensemble-/Chorgesang, Violine, Mandoline, Klarinette, Theorie, Partienstudium, Deklamation, Schauspiel, Unterrichtslehre
	1916 (Jahresbericht)	Klavier, Solo-/Ensemble-/Chorgesang, Violine, Mandoline, Klarinette, Theorie, Partienstudium, Deklamation, Schauspiel, Unterrichtslehre, hochdeutsche Aussprache, Pädagogische Gym- nastik, Hör- und Treffübungen
	1919 (Jahresbericht)	Klavier, Gesang, Theorie, Violine, Mandoline, Laute, Gitarre, Zither
Musikschule von Frieda Prager, Leipzig	1912 (Jahresbericht)	Klavier (99), Gesang (1), Violine (10)
	1914 (Jahresbericht)	Klavier (85), Gesang (1 Schülerin), Violine (24)
	1918 (Jahresbericht)	Klavier (60), Violine (30)

Tabelle 12: Angebot an Unterrichtsfächern an verschiedenen von Frauen geleiteten privaten Musikschulen in Sachsen 1893–1919, Angaben aus: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18210, 18174, 18199, 18180, 18242, 18168, 18312. Die Zahlen hinter den Fächern geben, soweit bekannt, die Anzahl der SchülerInnen in diesem Fach an.

Die Gruppe der Saiten- und Zupfinstrumente, vor allem aber die Geige, war also nach Klavier und Gesang die nächstliegende Instrumentenwahl an Musikschulen und dies fällt vor allem dann auf, wenn es eine Tendenz zu mehr Schülerinnen als Schülern gab. Leider ist nicht nachzuvollziehen, wie in den Geigen- und Celloklassen die Verteilung zwischen Schülerinnen und Schülern lag. Zupfinstrumente wie Gitarre, Mandoline oder Zither und auch Laute spielten zahlenmäßig keine große Rolle, wurden aber dennoch angeboten. In der Musikschule Dresden-Ost von Emma Frantzen wurde Mandoline bereits 1913/1914 unterrichtet, sechs Jahre später noch ausgeweitet auf Mandoline, Laute, Gitarre und Zither, wofür zuerst 1919 nur ein Lehrer, ab 1920 noch zusätzlich zwei Lehrerinnen angestellt wurden. Die Lehrerin für Mandoline, Laute und Gitarre wechselte sogar 1922, woraus man schließen kann, dass auch für diese Instrumenten ausreichend ausgebildetes Personal für Unterrichtstätigkeiten zur Verfügung stand. 1925 wurden diese Instrumente anscheinend nicht mehr nachgefragt.

Diese temporären Modeinstrumente könnten mit der gleichzeitig virulenten Jugendmusikbewegung in Verbindung stehen, in der Zupfinstrumente besonders beliebt waren.⁷⁹⁴ Dies wäre dann neben der Rhythmischen Gymnastik nach Jaques-Dalcroze ein zweiter Punkt, bei dem das Angebot in von Frauen geleiteten Musikschulen sehr nah am musikpädagogischen Zeitgeist war.⁷⁹⁵ Es müsste durch einen Vergleich mit von Männern geleiteten Musikschulen festgestellt werden, ob diese These auch hier Gültigkeit hat oder ob Frauen musikpädagogischen Entwicklungen gegenüber aufgeschlossener waren und mit ihren Musikschulen flexibler auf neue Interessen reagierten.

Ein Instrument, das häufig mit Frauen assoziiert wird,⁷⁹⁶ ist mir überhaupt nicht begegnet: die Harfe. Sie galt als eher schwierig zu erlernendes Instrument im Vergleich zum Klavier⁷⁹⁷ und wurde in keiner der hier untersuchten Musikschulen unterrichtet. Es mag an der Übermacht des Klavieres liegen, das in den meisten Haushalten vorhanden war, und vermutlich auch am Anschaffungspreis des teuren Instruments Harfe. An privaten Musikschulen, auch an denen, die von Männern geleitet wurden und die zu einem Großteil DilettantInnen ausbildeten, bestand allem Anschein nach keine Nachfrage nach Harfenunterricht.

Wie bereits im obigen Abschnitt ausgeführt, waren die meisten Zeitgenossen der Meinung, dass sich die Orchesterinstrumente, davon vor allem die Blasinstrumente, nicht für Frauen eigneten, sei es aus ästhetischen Gründen beim Musizieren oder auch aus physischen Gründen wegen angeblich fehlender Kraft. Der zitierte Lexikonartikel über Instrumentalmusik klammert daher im Abschnitt zur Instrumentenwahl gleich zu Beginn die Frauen von allen Orchesterinstrumenten aus und spricht fortan nur noch über Instrumentenwahl beim männlichen Schüler.⁷⁹⁸ Dies spiegelt sich in der obigen Liste wider, in der zwar stellenweise Flöte und Klarinette angeboten werden, dann aber wieder vom Lehrplan verschwinden, vermutlich aufgrund fehlender Nachfrage.

3.2.8 Unterricht in theoretischen Fächern

Wie aus Tabelle 12 im vorhergehenden Unterkapitel ersichtlich wurde, war theoretischer Unterricht an fast jeder Musikschule vorgesehen. Er setzte sich jedoch teilweise sehr unterschiedlich zusammen und wurde auch unterschiedlich stark gewichtet. Für den Theorieunterricht musste außerdem extra bezahlt werden, es sei denn, man hatte einen kompletten Ausbildungskursus, wie ihn manche Musikschulen anboten, gebucht. Mit dem Unterricht in theoretischen Fächern orientierten sich die Musikschulen an den Lehrplänen der Konservatorien und versuchten vermutlich auch, auf den Besuch eines Konservatoriums vorzubereiten. Denn auch wenn in Bezug auf Dilettantinnen die typischen musikalischen

⁷⁹⁴ Vgl. Holz, *Musikschulen und Jugendmusikbewegung*, S. 89–92.

⁷⁹⁵ Anna-Christine Rhode-Jüchtern stellte in einem Artikel ebenfalls innovationsorientierte Berliner Musikpädagoginnen vor, sodass sich dieser Eindruck verfestigt. Dies., „Die ‚Kestenbergianerinnen‘. Eine vergessene Gruppe innovativer Berliner Musikpädagoginnen“, in: Susanne Fontaine u.a. (Hrsg.), *Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag, Tel Aviv*, Freiburg i.Br. 2008, S. 119–144.

⁷⁹⁶ Vgl. hierzu beispielsweise Jonas Traudes, *Musizierende ‚Wunderkinder‘. Adoration und Observation in der Öffentlichkeit um 1800*, Wien, Köln, Weimar 2019, Kapitel 4: „The Infant Lyra. Ikone der Unschuld“, S. 303–421 und Hoffmann, *Instrument und Körper*, Abschnitt „Harfe“, S. 131–152.

⁷⁹⁷ Palmer, Art. „Instrumentalmusik“, S. 726: „[...] die Harfe aber, so schön sie sich in weiblichen Händen ausnimmt, und so [...] hochpoetisch ein Harfenspiel ist, bietet dem Dilettanten mehr Schwierigkeiten dar [...]“.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd., S. 726f. Vgl. hierzu die oben zitierten Ausschnitte von Palmer.

Hauptfächer für Frauen gesetzt schienen, wurde doch bezüglich der professionellen Ausbildung hinzugefügt: „Es hängt mit der Kunst des Gesanges, des Klavier- oder Geigenspiels noch manch andere Kenntnis zusammen“,⁷⁹⁹ womit die theoretischen Kenntnisse gemeint waren. Auch Johanna Kinkel wies schon 1852 auf die grundlegenden musiktheoretischen Ziele hin, die im Klavierunterricht für junge Frauen erreicht werden sollten:

„Ein Dilettant, der es nur so weit gebracht hat, daß er Musik von der Schwierigkeit der leichtern Mozartschen Sonaten bewältigen kann, müßte soviel Generalbaß verstehen, daß er ein Vorspiel oder eine Begleitung zu einem Liedchen improvisiren [sic] und in jede Tonart transponiren [sic] könnte. [...] Lehrst Du sie nun noch den Hauptseptimen-Akkord richtig anbringen und auflösen, so kann sie sich für alle Dilettantenbedürfnisse selbst helfen.“⁸⁰⁰

Detaillierte Unterrichtsinhalte ließen sich aus den Dokumenten in den Gewerbeakten kaum rekonstruieren. Im Prüfungsprogramm 1901 der Pädagogischen Musikschule Wera von Mertschinskys, welches auch Verständnisprüfungen in theoretischen Fächern umfasste, ist festgehalten, dass ElementarschülerInnen über „Tonleitern, Dreiklänge und Vierklänge“⁸⁰¹ geprüft wurden. Verwendete Lehrwerke sind nur bei Margarethe von Strombeck angegeben.⁸⁰² Für „Harmonielehre und Contrapunkt“ gab sie „nach Rischbieter's Lehrbuch“ an, womit vermutlich Wilhelm Rischbieters *Der Harmonieschüler*⁸⁰³ gemeint war. Die hohe Auflagenzahl lässt auf eine große Popularität des Werkes zu der Zeit schließen. Das Fach Komposition wurde in von Strombecks Musikschule „nach Lehrbuch von Bussler“ unterrichtet. Vermutlich handelte es sich hier um ein Lehrwerk von Ludwig Bussler, der mehrere Bücher mit hohen Auflagenzahlen zu Harmonie- und Kompositionslehre, zum Fugensatz, zur Formenlehre und zu allgemeiner Musiklehre veröffentlichte. Manche Musikschulleiterinnen dokumentierten immerhin etwas detaillierter, was sie unter Musiktheorie verstanden. So schrieb zum Beispiel Elise Kleinod 1893 in ihrem Prospekt:

„Unterrichtsfächer: Klavier Violinspiel, Cellospiel, Gesang (Ausbildung bis zur Bühne), Theoretischer Unterricht (Elementare Musiklehre; Harmonielehre/Contrapunkt/Fugenlehre; Formen- und Compositionslehre; Methodik des Klavierspiels)“.⁸⁰⁴

Anhand der Interpunktion ist zu erkennen, dass „Theoretischer Unterricht“ aus vier Teilen bestand, die in heutigen Begriffen Allgemeine Musiklehre, Harmonielehre und Kontrapunkt, Formenlehre und Klavierdidaktik genannt werden.

In folgenden vier Musikschulen (siehe Tabelle 13) konnten die Lehrenden namentlich Fächern zugeordnet werden, und es zeigt sich, dass mehrere Frauen dieses Fach unterrichteten, häufig sogar die Musikschulleiterinnen selbst. Dazu hat die Durchsicht der Akten ergeben, dass manche Musikpädagoginnen explizit auch für Theorieunterricht eingestellt wurden:

⁷⁹⁹ „Musikstudien“ (ohne Angabe der Autorin), in: *Das Kränzchen. Illustrierte Wochen-Zeitung* 19,2(1906), S. 31.

⁸⁰⁰ Kinkel, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*, S. 54 und 62.

⁸⁰¹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 42.

⁸⁰² Die Angaben in der Akte stammen aus dem von ihr im Zuge des Antrags auf Genehmigung zum Betrieb einer privaten Musikschule eingereichten Lehrplan aus dem Jahr 1905. Alle folgenden Zitate siehe ebd., Akte 18199, Fo. 32.

⁸⁰³ Wilhelm Albert Rischbieter, *Der Harmonieschüler. Aufgaben und Regeln / Erläuterungen und Beispiele*, Berlin 251904; ders., *Aufgaben und Regeln für Harmonieschüler*, Berlin 21876.

⁸⁰⁴ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18210, Fo. 2.

Musikschule	Lehrerin für Theorie (u.a.)	Lehrer für Theorie
Musik- und Gesangsinstitut von Elise Kleinod, Leipzig	Elise Kleinod Johanne Rieder	/
Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky, Dresden	Wera von Mertschinsky	Richard Kaden
Musikinstitut von Margarethe von Strombeck, Dresden	Gertrud Zeglin Margarethe Engler	1 Lehrer (N.N.)
Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge, Oberlößnitz, Dresden	1 Lehrerin (N.N.) Helene Brettholz Helene Windinge	/

Tabelle 13: Übersicht Musiktheorielehrerinnen und -lehrer an von Frauen geleiteten Musikschulen, Angaben aus: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18211, 18174, 18199, 18242

Neben der Musiktheorie unterrichteten zwei der hier untersuchten Musikschulen auch explizit Musikgeschichte oder musikwissenschaftlich angelegte Kurse. Besonders hervorzuheben ist hier die Pädagogische Musikschule, die mit ihrem gesamten Konzept darauf zielte, „weniger Musikmachen [zu] lernen, hingegen mehr Musik genießen [zu] lernen“.⁸⁰⁵ An dieser Musikschule zählten zum Theorieunterricht die Kurse „Elementar-Ästhetik“ (Formenlehre, Allgemeine Musiklehre), „Musikstück-Besprechung“, Harmonielehre, Kontrapunkt, „Encyclopädische Musikstück-Besprechung“, „Darstellende Ästhetik mit Anschauen und Anhören“, „Vergleichende Psychologie der Musikstücke“, „Philosophie der Musikgeschichte“, „Musik-Darstellung“ und „Musikalische Konversation“. Diese Kurse fanden einmal in der Woche oder zweiwöchentlich statt. Öffentlich geprüft wurde das Gelernte laut Prüfungsprogrammen zum Beispiel im März 1902 in der „Verständnis-Prüfung“ für „Akademie und Mittelschule“:

„A. Formales. 1. Vortrag: Die Grundformen der Musik. [...] 2. Vorspiel verschiedener Kompositions-Studien. [...]

B. Poetisches. 3. Vortrag über Robert Schumann. 4. Diskussion über die Schumann’schen Waldscenen.

C. Ethisches und Aesthetisches. 5. Beurteilung der Schumann’schen Waldscenen.“⁸⁰⁶

Dazu fanden an der Pädagogischen Musikschule während des Jahres bis zu zehn Vorträge über musikalische Fragestellungen statt, die als öffentliche Abendveranstaltungen in den Jahresberichten aufgeführt wurden. Die Musikschule schien in dieser Hinsicht eine Art Volkshochschulcharakter gehabt zu haben und nicht nur den eigenen SchülerInnen offenzustehen. Im Jahr 1895 hielt Richard Kaden, der „Artistische Direktor“ der Musikschule, beispielsweise drei Vorträge zu den Themen: „Die Handhaltung beim Klavierspiel“, „Die Kreutzer-Sonate und ihr Vortrag“ und „Richard Wagner und sein Theater zu Bayreuth“.⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 4. Auf dem Prospekt von 1895 aufgedrucktes Motto des Würzburger Violaprofessors Hermann Ritter (1849–1926), ungekürzt: „Weniger Musikmachen lernen, hingegen mehr Musik genießen lernen möge in der Jugenderziehung durch einen wahren Musikunterricht bewirkt werden.“

⁸⁰⁶ Ebd., Fo. 43.

⁸⁰⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 13.

Diese Tradition wurde bis zu Kadens Tod 1923 fortgesetzt. Häufige Themen waren neben pianistischer Praxis Vorträge über einzelne Werke bekannter Komponisten wie Wagner, Schumann oder Beethoven. Nach Kadens Tod hielt im Rahmen einer „Beethovenfeier“ 1927 die Schulleiterin Wera Kaden, ehem. von Mertschinsky, einen Vortrag über Beethovens Leben, zu dem eine Konzertsängerin die beiden Lieder aus Beethovens Schauspielmusik zu *Egmont* vortrug und eine Schülerin die *Egmont*-Ouvertüre auf dem Klavier spielte.⁸⁰⁸

Die zweite Musikschule, die in ihrem Lehrplan Musikgeschichte als Fach nannte, ist die Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge in Dresden-Oberlößnitz, welche weiter unten noch ausführlich als Fallbeispiel vorgestellt wird. In den Akten findet sich allerdings kein weiterer Hinweis auf Inhalte ihrer Musikgeschichtskurse, unterrichtet wurde dort jedoch laut Auskunft von den Inhaberinnen selbst.⁸⁰⁹

3.2.9 Eine-Person-Musikschulen

Aufgrund der bereits mehrfach thematisierten weitgefassten Bedeutung von Musikschule, Konservatorium, Musikakademie und ähnlichen Begriffen fallen unter von Frauen geleitete Musikschulen auch Einrichtungen, in denen nur eine Person tätig war, die hauptberuflich unterrichtete, was zudem häufig auch noch in ihrer Privatwohnung stattfand. Hier scheint die Benennung Werbeeffekte gehabt zu haben. Andererseits ist bei vielen dieser Eine-Person-Musikschulen doch nicht ganz von der Hand zu weisen, dass sie einen halböffentlichen Schulcharakter hatten – wenn beispielsweise ein kompletter Raum ausschließlich zum Unterrichten verwendet wurde und auch groß genug für ein (kleines) Auditorium war (siehe Kapitel „Räumlichkeiten“). Auch die häufige Zusammenarbeit mit anderen Pädagoginnen oder Expertinnen für nichtmusikalische Fächer wie Italienisch oder Atemtechnik spricht für eine Musikschule, die eben doch nicht nur aus einer Person bestand. In Amalie Joachims Privater Gesang-Schule beschäftigte die Inhaberin beispielsweise laut Prospekt mindestens zwei weitere Lehrerinnen: Die Hofschauspielerin Fräulein Wienrich unterrichtete „Dialektfreies Lesen, resp. Deklamieren und dramatische[n] Unterricht“⁸¹⁰ und für die Anfängerklassen und mittleren Fortgeschrittenen behielt sich Amalie Joachim vor, ihre Stunden von „eine[r] tüchtige[n] Lehrkraft, welche ganz in meinem Sinne unterrichtet“,⁸¹¹ vertreten zu lassen. Außerdem hatte sie drei KlavierbegleiterInnen engagiert: Fräulein Marie Bruno, Frau Bielenberg und Herrn Schaeling.⁸¹²

Wie Amalie Joachim hatte auch Selma Lenz, die zuvor bereits in Düsseldorf als Gesangslehrerin tätig gewesen war,⁸¹³ in Dresden eine Musikschule eröffnet, die sich unter dem Namen Gesangs- und Opernschule Selma Lenz rein auf die Gesangsausbildung fokussierte. In ihrem Gesuch von 1906 für die Eröffnung einer gewerblichen Schule sprach Lenz von 25 Jahren, die sie bereits als Gesangslehrerin tätig sei, wovon sie seit 8 Jahren in

⁸⁰⁸ Ebd., Fo. 138.

⁸⁰⁹ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 74.

⁸¹⁰ Prospekt, in: Borchard, *Stimme und Geige*, CD-ROM-Beilage (wie FN 666), S. 2.

⁸¹¹ Ebd., S. 3.

⁸¹² Olga Plaschke, *Amalie Joachim. Blätter der Erinnerung*, Berlin 1899, S. 14, zit. nach: Borchard, *Stimme und Geige*, S. 482.

⁸¹³ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18180, Fo. 1.

Dresden unterrichtete. Der Wunsch zur Eröffnung einer Musikschule entstand eventuell aus der gestiegenen Schülerinnenzahl und einem „erweiterten“ Lehrplan, der zusätzliche Lehrkräfte einbezog.⁸¹⁴ Der Unterricht war klar auf Selma Lenz als erfahrene Sängerin, Gesangslehrerin und Damenchorleiterin ausgerichtet, was sie durch ein kleines Werbeheft betonte, in dem Rezensionen vergangener Gesangsauftritte im In- und Ausland abgedruckt waren. Unter anderem trat 1894 bei der Weltausstellung in Antwerpen ein „aus ihren Soloschülerinnen bestehendes Ensemble (40 Damen)“ auf, wo Selma Lenz „einen grossen Erfolg davon[trug]“.⁸¹⁵ 1901 berichteten die Dresdner Nachrichten von einem ihrer Musikschulkonzerte:

„Die geschätzte hiesige Gesangslehrerin Frl. Lenz veranstaltete vorgestern im vollbesetzten Musenhaus ein Konzert. Der aus 40 Schülerinnen bestehende Chor erwies sich als ein trefflich geschulter, auf Wohllaut und Ausdruck mit gleicher Sorgfalt bedachter Stimmkörper, dem zu lauschen ein erquickender Genuss wurde. Die Reinheit der Tongebung, das ausgezeichnet geübte Zusammengehen bei allen rhythmischen und dynamischen Schattierungen, sowie die verständissvolle [sic] Textbehandlung, wie sie bei allen Vorträgen zu bemerken waren, stellten der Lehrerin zweifellos ein sehr günstiges Zeugnis aus.“⁸¹⁶

Die Musikschule konnten junge Frauen ab dem Altern von circa 15 Jahren besuchen, die Schülerinnenzahl war mit 40–70 relativ hoch für eine Eine-Person-Musikschule. Selma Lenz war die einzige Lehrerin für den Hauptfachunterricht Gesang, hatte jedoch noch zwei bis drei weitere Lehrer aus der Praxis stundenweise angestellt, die die Fächer Deklamation, Darstellungskunst, Bühnenbewegung und Opernpartienstudium unterrichteten. Sie legte bei der Auswahl ihrer Lehrkräfte offenbar Wert auf Kontakte zum Theater, da alle in den Jahresberichten genannten Lehrer als Sänger, Schauspieler oder Kapellmeister an Theatern wirkten.⁸¹⁷ Die Ausbildung war deutlich auf eine spätere Gesangskarriere ausgerichtet, wie Selma Lenz in den Statuten selbst schrieb: „Der Zweck der Schule ist, die Schülerinnen im Kunstgesang für den Konzertsaal und für die Bühne, teils auch für den häuslichen Gebrauch auszubilden.“⁸¹⁸ Im Jahresbericht 1908 schrieb sie auch davon, dass inzwischen einige „Meisterschülerinnen“ aus ihrem Unterricht hervorgegangen seien, die „durch ihre Leistungen in öffentlichen größeren Aufführungen, in Kirchen- und weltlichen Concerten künstlerische Erfolge erzielten“.⁸¹⁹ Ihre Gesangs- und Operschule befand sich vermutlich in den Räumen ihrer Privatwohnung, zumindest ist im Dresdner Adressbuch unter der angegebenen Adresse der Musikschule Selma Lenzens Wohnung zu finden.⁸²⁰ Die Musikschule hielt sich bis zum Tode von Selma Lenz 1918 in der hier dargestellten Form.

⁸¹⁴ Vgl. ebd., Fo. 22.

⁸¹⁵ Vgl. ebd., Fo. 1–6.

⁸¹⁶ Ebd., Fo. 2.

⁸¹⁷ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18180, Fo. 24.

⁸¹⁸ Ebd. Fo. 23.

⁸¹⁹ Ebd., Fo. 30.

⁸²⁰ Vgl. *Adressbuch für Dresden und seine Vororte* 1906, Teil III, S. 502, online unter: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/72459/1831/0/>, Zugriff am 9.10.2020.

Alwina Bleisteiner (geboren 1867 in Moskau) hatte früher gemeinsam mit ihrem Mann die Adscharys Musikschule⁸²¹ geleitet, welche sie 1928 nach dem Tod ihres Mannes innerhalb ihrer Wohnung wiedereröffnete. Der Rat der Stadt erhob dagegen Einwände, hatte allerdings keine Bedenken gegen ihre „persönliche Würdigkeit und Zuverlässigkeit“, sondern fand: „Zu erwägen wäre nur, ob es zweckmäßig und ratsam ist, eine derartige Zwergschule zu genehmigen“.⁸²² 1932 ergab eine Revision durch das Ministerium, dass sie nur acht SchülerInnen hatte, die ein angestellter Lehrer unterrichtete. „Man kann dieses Zwergunternehmen kaum noch als Schule ansprechen.“⁸²³ Es wurde, wie man an diesem Beispiel nochmals sehen kann, immer wieder über die plausible Größe diskutiert, ab wann die Benennung Musikschule zulässig erschien. Das entscheidende Kriterium war für das Ministerium, ob weitere Lehrer oder Lehrerinnen angestellt waren, wie auch aus einem Schriftverkehr aus dem Jahr 1904 zu Margarethe von Strombecks Musikschule hervorgeht. Im Vergleich zum Musik-Institut eines gewissen Karl Schubert in Dresden, der dort allein unterrichtete, kam das Ministerium zu dem Schluss, dass es sich bei Strombecks Musikschule um eine gewerbliche Schule handle, weil Lehrkräfte angestellt seien. Schuberts Musikschule dagegen galt nicht als gewerbliche Schule und ihm wurde verboten, den Namen Musik-Institut weiter zu führen. Das Ministerium argumentierte, man könne bei MusikschülerInnen nicht nachprüfen, ob sie sich für das Erwerbsleben, also ‚gewerblich‘, ausbildeten oder nicht, daher sei dieses sonst übliche Kriterium im Falle der Musikschulen hinfällig.⁸²⁴

Die Eine-Person-Musikschule war demnach in der Realität trotzdem eine Musikschule mit angestellten LehrerInnen, jedoch mit dem starken Zuschnitt auf eine zentrale Hauptfachlehrerin und Inhaberin.

3.2.10 Musikschulen mit angestellten Lehrerinnen und Lehrern

Der Normalfall war, dass in von Frauen geleiteten Musikschulen, die als gewerbliche Schulen in den Akten geführt wurden, meistens mehrere Lehrkräfte angestellt waren. In zahlreichen Fällen handelte es sich bei angestellten Lehrerinnen sogar um ehemalige Schülerinnen desselben Instituts, die als Gesangs- oder Klavierlehrerinnen zuerst ausgebildet und dann als Kolleginnen übernommen wurden. Dies kann man beispielsweise bei der Ramann-Volckmann'schen Musikschule in Nürnberg,⁸²⁵ bei Anna Hesses Musikschule in Erfurt⁸²⁶ oder auch bei der Musikschule der Klavierpädagogin und Assistentin Leschetizkys Malvine Brée in Wien⁸²⁷ beobachten. Auch Luise Menzel, die zuerst eine größere Musikschule in

⁸²¹ Bei „Adschary“ scheint es sich um einen Künstlernamen des Ehepaars zu handeln, da sie den Behörden den Tod ihres Mannes „Joh. Bleisteiner gen. Adschary“ mitteilte und als „Frau Alwina verw. Bleisteiner gen. Adschary“ unterzeichnete. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18203, Fo. 5.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Ebd., Fo. 24.

⁸²⁴ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, Fo. 4.

⁸²⁵ Die engagierteste Schülerin von Ramann und Volckmann war Ina Löhner. Neben ihrer Tätigkeit als Musikpädagogin und später Musikschulleiterin publizierte sie über Musikpädagogik und über ihre Lehrerinnen Ramann und Volckmann. Vgl. Ina Löhner, *Die Musik als human-erziehbildendes Bildungsmittel. Ein Beitrag zu den Reformbestrebungen unserer Zeit auf dem Gebiet der musikalischen Unterrichtslehre*, Leipzig 1886.

⁸²⁶ Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 231 und Stadtarchiv Erfurt, Nachlass der Familie Nissen. Sign. 5.110.N7-1, unfoliert.

⁸²⁷ „[Malvine Brée] hatte in Wien auch eine eigene Schule, in welcher sie einige von ihren Schülerinnen als Lehrerinnen beschäftigte.“ So ihr Schüler Czeslaw Marek in seinen Lebenserinnerungen, zit. nach: Silke Wenzel, Artikel „Malvine

Breslau leitete, an der 9 Lehrkräfte angestellt waren, bildete später in ihrer eigenen Musikschule mindestens 13 Musiklehrerinnen aus, von welchen sie drei in ihrer Musikschule anstellte.⁸²⁸ Aus Frankreich ist auch die Musikschule einer Musikpädagogin überliefert, in der ihre eigenen (erwachsenen) Kinder mitarbeiteten.⁸²⁹ Diese Variante habe ich für Deutschland im behandelten Zeitraum nur in eher kurzen Übergangsphasen bei Familienbetrieben wie Otto Pragers Musikschule vorgefunden, doch scheint sie auch für längere Perioden nicht ausgeschlossen.

Angaben zum Verdienst der angestellten Lehrkräfte kann man aus Inseraten in Fachzeitschriften erhalten, zum Beispiel im *Musikalischen Wochenblatt* 1890: „Clavierlehrer oder -Lehrerin gesucht an einer grösseren Musikschule. Honorar bis 1800 Mark.“⁸³⁰ Dies entspricht einem sehr guten Honorar, doch noch höher konnte das Gehalt einer Gesangslehrerin in leitender Funktion an einem Konservatorium mit 5000 Mark liegen, was das obere Ende der Gehaltsskala darstellen dürfte.⁸³¹

Die Zahlen, die in den sächsischen Gewerbeakten genannt werden, liegen deutlich darunter. Elise Kleinod gab beispielsweise auf einem Fragebogen für gewerbliche Schulen an, im Musikschuljahr 1893/1894 für „Lehrergehalt“ 989,95 Mark ausgegeben zu haben, was sich auf mehrere LehrerInnen verteilte. In diesem Jahr unterrichteten neben ihr selbst (Klavier, Gesang, Theorie) noch Johanne Rieder (Klavier, Theorie), Margarethe Lindener (Gesang, italienische Aussprache), Bernhard Hess (Violine) und Carl Klein (Cello) – insgesamt also zwei angestellte Lehrerinnen und zwei Lehrer. Wie viel ihr Normalsatz für eine wöchentliche Unterrichtsstunde war, ließ Elise Kleinod im Fragebogen frei.⁸³² Aus der genannten Summe von 989,95 Mark bei circa 58 SchülerInnen lässt sich schließen, dass die genannten LehrerInnen auf keinen Fall vollbeschäftigt waren. Andererseits gibt Elise Kleinod an, Einnahmen durch Unterrichtshonorare in Höhe von 2417,65 Mark gehabt zu haben. Somit war das ausgezahlte Gehalt an die Lehrkräfte mit 41 Prozent der Gesamtausgaben der größte Posten der Musikschule. An zweiter Stelle kam die Miete mit 600 Mark, danach Werbungskosten mit 368,70 Mark. Würde man das von Kleinod genannte jährliche Lehrergehalt von 989,95 Mark gleichmäßig verteilen, bekäme jede der vier Lehrkräfte nur etwa 20 Mark Honorar pro Monat (247,5 Mark/Jahr). Wenn man von einem Stundensatz von etwa 1 Mark ausgeht, wie es eine andere Leipziger Musikschule angab,⁸³³ könnte dies bedeuten, dass sie etwa fünf Stunden pro Woche an dieser Musikschule unterrichteten.

Brée“, in: *MUGI*. Brée veröffentlichte 1902 außerdem ein vielverkauftes Buch über Leschetizkys Klavierschule, welches auch auf Englisch und Französisch erschien und bis 1910 vier Auflagen erreichte.

⁸²⁸ Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 229f.

⁸²⁹ Gemeint ist Marie-Louise Mongin (1841–1931), die ab ca. 1890 oder früher in Paris eine Musikschule mit breitem Angebot von Klavier- und Korrepetitionsunterricht, Harmonielehre, Gehörbildung und Solfège betrieb. Vgl. Silke Wenzel, Artikel „Marie-Louise Mongin“, in: *MUGI*, Zugriff am 5.10.2020. Der SDI-Artikel über Mongin erwähnt ihre Musikschule nicht, vgl. Anja Herold, Artikel „Marie-Louise Mongin“, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Zugriff am 5.10.2018.

⁸³⁰ *Musikalisches Wochenblatt* 25(1890), S. 312. Leider ist nur eine Antwortchiffre angegeben.

⁸³¹ Huschke, *Zukunft Musik*, S. 113. Die Angabe bezieht auf Weimar im Jahr 1910 und entsprach zu dem Zeitpunkt in etwa dem Gehalt des Direktors der Großherzoglichen Orchester- und Musikschule Weimar.

⁸³² Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18210, unfoliert.

⁸³³ Vgl. die Musikschule von Otto Prager, ab 1911 geleitet von Frieda Prager. Otto Prager gibt 1903/1904 im Fragebogen 1–1,50 Mark Honorar pro Stunde an angestellte LehrerInnen an, 1910/1911 sind es 1–2 Mark. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18213, unfolierte Fragebögen.

Vermutlich wird es sich jedoch so verteilt haben, dass die Geigen- und Cellolehrer in Relation weniger Stunden hatten als die zwei Klavier- und Gesangslehrerinnen. Besonders die männlichen Streichinstrumentenpädagogen unterrichteten nur nebenberuflich an den Musikschulen.⁸³⁴

Eine umfangreichere Angabe zur „Lehrerbesoldung“, die den obigen Berechnungen entspricht, findet sich bei Margarethe von Strombecks Musikschule in Dresden. In den Fragebögen für 1907/1908 und 1910/1911 gab sie als „Lehrer-Besoldung“ pro Jahr zwischen 60–144 Mark bzw. 36–360 Mark pro Person an. Sie hatte zu diesem Zeitpunkt zehn bzw. neun angestellte Lehrkräfte, wovon die Hälfte weiblich war. Auch bei von Strombeck stellten bei Gesamteinnahmen von 10790,55 Mark im Schuljahr 1907/1908 die Gehaltskosten mit 6114,50 Mark den größten Ausgabeposten dar (57 Prozent). Die Mietkosten betrugen hier 850 Mark, die Unterhaltungskosten für das Inventar (Instrumente) 600 Mark. Dank von Strombecks Angaben können Rückschlüsse auf erwirtschaftete Gewinne gezogen werden: Im Jahr 1907/1908 blieben nach Abzug aller Ausgaben 2572,90 Mark übrig, im Jahr 1910/1911 waren es 3086,30 Mark. Anhand dieser Dimensionen ist deutlich zu erkennen, wie weit die Einkünfte von angestellten und selbständigen MusikpädagogInnen auseinanderlagen.⁸³⁵

Zwischen drei und zehn angestellte Lehrerinnen und Lehrer unterrichteten in den hier untersuchten von Frauen geleiteten Musikschulen, wobei vor allem für die Fächer Klavier und Gesang deutlich mehr Frauen als Männer als angestellte MusiklehrerInnen vorzufinden sind. Die Anstellung der Lehrkräfte musste beim Ministerium genehmigt werden, wozu ein Gesuch mit Nachweisen der fachlichen Qualifikation eingereicht werden musste.⁸³⁶ Jedes Gesuch kostete 3 Mark, wodurch bei häufigerem Wechsel teilweise nicht unerhebliche Kosten entstanden. Einwände gab es seitens des Ministeriums fast nie, außer in einem Fall, bei dem das zu junge Alter (18 Jahre) der Lehrerin bemängelt wurde und deshalb die Anstellung nicht genehmigt wurde.⁸³⁷ Die Fluktuation war eher hoch, jedoch blieben einzelne LehrerInnen auch über Jahre an derselben Musikschule. Viele stammten aus der Stadt oder der Region und wurden teilweise nach einer Unterbrechung einige Zeit später wieder angestellt. Eine Lehrerin, deren Berufsweg man über einen längeren Zeitraum wenigstens punktuell nachvollziehen kann, ist Margarethe Knothe. 1899 wurde sie als „bekannte Konzertsängerin, welche sehr oft in den hiesigen Kirchen gesungen hat“, ⁸³⁸ von Margarethe von Strombeck an ihrer Musikschule angestellt. In ihrem Fall ist auch die Abschrift eines Zeugnisses ihrer ehemaligen Privatlehrerin, der Hofopernsängerin a.D. Johanna verw. Fischer Kuckal erhalten:

⁸³⁴ Vgl. ebd., Akte 18199, unfolierter Fragebogen, ausgefüllt von Margarethe von Strombeck 1907/1908.

⁸³⁵ Selbstverständlich kann nicht der gesamte Gewinn als Einkunft verbucht werden, sondern muss teilweise reinvestiert oder zurückgelegt werden. Von Strombeck gab beispielsweise an, dass sie über eine Rücklage von 9000 Mark verfüge. Vgl. ebd., Fo. 6.

⁸³⁶ Diese vielfach erwähnten Zeugnisse und Nachweise sind kaum erhalten, nur manchmal finden sich Abschriften davon. Sie wurden anscheinend nur eingereicht, geprüft und wieder zurückgegeben.

⁸³⁷ Dies betraf die Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge im Jahr 1916, mehr dazu im Fallbeispiel II.3.2.

⁸³⁸ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 29.

„Zeugnis. Fräulein Margarethe Knothe hat vom 15. April 1890 bis 1. November 1892 ihre Ausbildung in Gesang und Deklamation von mir erhalten und in dieser Zeit bei großer Begabung und außerordentlichem Fleiß sich die Fähigkeiten sowohl als Concert-Oratoriensängerin, als auch für das Lehrfach erworben.“⁸³⁹

Ab 1904 leitete sie an Margarethe von Strombecks Musikschule auch einen Kinderchor,⁸⁴⁰ unterbrach aber 1906 oder 1907 ihre Anstellung und kehrte 1908 als verheiratete Frau Knothe-Wolf zurück. Der Anteil an Gesangsunterricht war in dieser Musikschule allerdings in der Zwischenzeit stark zurückgegangen. Ab 1912 hatte die Musikschule eine neue Gesangslehrerin (Margarethe Fahnert),⁸⁴¹ und Margarethe Knothe-Wolf gründete 1913 eine eigene Gesangsschule in Dresden, die bis 1940 bestand.⁸⁴²

Auch ausländische Musikpädagoginnen⁸⁴³ blieben teilweise über mehrere Jahre an einer Musikschule, wie zum Beispiel die Däninnen Johanne Aabo Christensen (1913–1916) und Gudrun Jespersen (1912–1918) als Klavierlehrerinnen an der Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge, welche selbst aus Dänemark stammte und in Dresden studiert hatte. Die Gründe für das Ende der Tätigkeit waren im ersten Fall der Erste Weltkrieg („Frl. Aabo schied in Folge des Krieges aus“) bzw. im zweiten Fall die Erkrankung des Vaters in der Heimat („Frl. Jespersen musste wegen Krankheit des Vaters ihre Stellung bei uns aufgeben“).⁸⁴⁴

Es sind hauptsächlich zwei Ausbildungswege der LehrerInnen zu erkennen: Entweder waren die angestellten LehrerInnen AbsolventInnen von Konservatorien, häufig aus der Region, das heißt vor allem Leipzig und Dresden, oder sie wurden in den Musikschulen selbst ausgebildet und später übernommen. Die letztere Variante scheint in von Frauen geleiteten Musikschulen auch nur von Frauen wahrgenommen worden zu sein, zumindest ist mir kein Fall begegnet, in dem ein Mann von derselben Musikschule ausgebildet wurde, an der er später als Lehrer unterrichtete.⁸⁴⁵ Ebenso gab es in von Männern geleiteten privaten Musikschulen Lehrerinnen, die dort ausgebildet wurden und später unterrichteten, zum Beispiel an der Musikakademie für Damen von Bernhard Rollfuß, die von 1880 bis 1893 in Dresden existierte. Er hatte bei circa 100 Schülerinnen 14 Lehrerinnen und Lehrer angestellt, darunter zeitweise auch Felix Draeseke als Lehrer für Musiktheorie. Die Hälfte des Kollegiums war weiblich. Von diesen sieben Lehrerinnen waren zwei am Leipziger bzw. Dresdner Konservatorium ausgebildet worden, zwei Schwestern waren an einer Musikschule in Prag und von ihrem Onkel, einem Sächsischen Hofmusiker, ausgebildet worden, die übrigen drei Lehrerinnen hatten den dreijährigen ‚Clavierkursus‘ an Bernhard Rollfuß’ Musikschule absolviert.⁸⁴⁶

⁸³⁹ Ebd., Fo. 29v.

⁸⁴⁰ Vgl. ebd., Fo. 59.

⁸⁴¹ Vgl. ebd., Fo. 118.

⁸⁴² Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18175, „Gesangsschule von Margarete Knothe-Wolf, Dresden. 1913–1940“.

⁸⁴³ Mir sind nur ausländische Frauen in den Akten begegnet. Die ausländischen Männer, die zum Studium nach Deutschland kamen, scheinen mit von Frauen geleiteten Musikschulen nicht in Verbindung gestanden zu haben.

⁸⁴⁴ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 26, 51, 60 und 89.

⁸⁴⁵ Für von Männern geleitete Musikschulen traf das jedoch schon zu.

⁸⁴⁶ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18194, Fo. 1–3.

Die Anstellung unqualifizierter MusikpädagogInnen war aufgrund der Notwendigkeit einer ministeriellen Anstellungserlaubnis durch Qualifikationsnachweis ausgeschlossen. Die Musikschulen legten selbst großen Wert auf die Ausbildung qualifizierten Nachwuchses, wie beispielsweise 1912 Helene Brettholz und Helene Windinge über ihre Musikschule in Dresden-Oberlößnitz schrieben: „Unser Bestreben ist es in erster Linie tüchtige Lehrkräfte heranzubilden, zweitens das allgemeine Musikverständnis und die Hausmusik zu heben.“⁸⁴⁷

3.2.11 Doppelspitzen, Leitungsteams

Eine Variante, in der einige Musikschulen organisiert waren, war eine aus zwei oder drei Personen bestehende gemeinsame Leitung oder die Aufgabenteilung in Inhaberin und pädagogisch verantwortlicher Person. Diese Form der geteilten Verantwortung existierte als reines Frauen- oder als Männerteam,⁸⁴⁸ ebenso gab es jedoch auch gemischtgeschlechtliche Leitungsteams sowie Geschwister- und Ehepaare, die gemeinsam eine Musikschule leiteten.

Ein interessantes Beispiel, das sich vom Dreierteam zu einem Ehepaar entwickelte, ist die 1883 eröffnete⁸⁴⁹ Pädagogische Musikschule in Dresden. Gegründet von Wera von Mertschinsky, stand sie anfangs unter der „artistischen“ Direktion von Richard Kaden, während von Mertschinsky als „Eigentümerin und Vorsteherin“ angegeben war, die selbst Klavier unterrichtete. Als dritte Person des „Direktoriums“ wurde viele Jahre lang der Schullehrer a.D. Paul Hohlfeld als „Inspektor in allgemein pädagogischer Hinsicht“ geführt.⁸⁵⁰ Anhand einer Rede des Direktors Kaden, die 1903 gedruckt erschien, ergibt sich für die Rolle der Musikschulgründerin und Eigentümerin ein merkwürdiges Bild: Wera von Mertschinsky kam in dem hier zitierten *Allgemeinen Bericht* ihrer eigenen Musikschule nicht zu Wort und wurde nur an wenigen Stellen erwähnt. Im ersten Satz wurde sie als Gründerin der Musikschule genannt. In der Festrede auf den Direktor – anlässlich seines 25-jährigen Bühnenjubiläums – wird von Mertschinsky sogar als „treue und verständnisvolle Schülerin des Jubilars“⁸⁵¹ beschrieben, gleichwohl sie sich ein „grosse[s] Verdienst [...] durch Gründung der Pädagogischen Musikschule, sowie durch ihre verständnisvolle und aufopfernde Bethätigung als Vorsteherin und Lehrerin der Anstalt“⁸⁵² erworben habe. Und im kurzen Bericht über diese Feier erzählte Kaden: „Fräulein von Mertschinsky hatte die Feier gänzlich im Stillen vorbereitet. Als Herr Kaden ins Zimmer eintrat, um Musikgeschichte vorzutragen, fand er zu seinem nicht geringen Erstaunen ein zahlreiches Publikum versammelt und sämtliche Schüler der Anstalt.“⁸⁵³ In diesem allgemeinen Bericht bleibt sie sehr im

⁸⁴⁷ Ebd., Akte 18242, Fo. 45.

⁸⁴⁸ Als vielleicht bekanntes Beispiel sei hier die Musikschule von Adolph Bernhard Marx, Theodor Kullak und Julius Stern genannt, die von 1850 bis 1855 existierte. Danach gründete jeder eine eigenständige Musikschule. Auch die Nachfolger von Lina Ramann und Ida Volckmann übernahmen 1890 deren Musikschule in Nürnberg als Doppelspitze: August Göllicher und Theodor Schmidt.

⁸⁴⁹ Die Akte beginnt erst im Jahr 1895, aber von Mertschinsky gibt auf dem Prospekt an, die Musikschule existiere seit 1883. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 4.

⁸⁵⁰ Ebd., Fo. 6. Jahresbericht 1895/1896. Paul Hohlfeld (1840–1910) war ein Dresdner Gymnasiallehrer, der ehrenhalber die Amtsbezeichnung Professor trug.

⁸⁵¹ „Rede des Prof. Dr. Paul Hohlfeld zum 25jährigen Lehrerjubiläum [sic] des Dir. Richard Kaden (19. Februar 1897)“, in: Richard Kaden, *Die Pädagogische Musikschule zu Dresden. Allgemeiner Bericht*, Dresden 1903, S. 22.

⁸⁵² „Rede des Prof. Dr. Paul Hohlfeld“, S. 22.

⁸⁵³ Er sprach nur von „Schülern“, obwohl sicherlich ein Großteil Schülerinnen darunter war. Kaden, *Die Pädagogische Musikschule zu Dresden*, S. 14.

Hintergrund, obwohl sie, wie aus der Gewerbeakte zu dieser Musikschule ersichtlich wird, eine engagierte Inhaberin der Anstalt war.

Die Musikschule hatte zeitweise bis zu neun angestellte Lehrkräfte, von denen die männlichen hauptberuflich Mitglieder des Orchesters des Königlichen Hoftheaters Dresden oder sonstige Berufsmusiker (z.B. ein Organist) waren, die Frauen Klavier und Gesang unterrichteten. Über dieses Lehrkollegium wurde ein sehr vielfältiges Fächerangebot ermöglicht. Von Mertschinsky unterrichtete selbst Klavier und Harmonielehre, Professor Hohlfeld dagegen unterrichtete nicht selbst, war aber bei Prüfungen anwesend und hielt Vorträge an der Musikschule.⁸⁵⁴ Direktor Kaden, der selbst auch Mitglied im Orchester des Hoftheaters war, unterrichtete Streichinstrumente, Klavier und Theoriefächer. Die Jahresberichte und Gesuche an das Ministerium sind von Wera von Mertschinsky verfasst und unterschrieben worden, insofern ist sie deutlich als die Verantwortung tragende und verwaltende Person erkennbar.

Um 1909 heirateten Wera von Mertschinsky und Richard Kaden in bereits fortgeschrittenem Alter, und von da an war Richard Kaden „Mitinhaber“ der Musikschule, der auch die Jahresberichte mitunterschrieb. Hohlfeld schied ab diesem Jahr aus dem Direktorium aus. Die SchülerInnenzahl war bereits seit einigen Jahren zurückgegangen, sodass hauptsächlich Herr und Frau Kaden den Unterricht bestritten. Ein Lehrer und drei weitere Lehrerinnen unterstützten sie sporadisch.⁸⁵⁵ Wera Kaden führte weiterhin den Schriftverkehr mit dem Ministerium. Die Musikschule hatte eine stabile SchülerInnenzahl zwischen 40 und 60 und schien damit für den Lebensunterhalt des Inhaberehepaares auszureichen. Im Juli 1923 verstarb Richard Kaden und Wera Kaden stellte im gleichen Jahr den Musikpädagogen Müller für Klavier und Musiktheorie ein, der sofort „Mitinhaber“ und wie Richard Kaden „Direktor“ wurde.⁸⁵⁶ Wera Kaden führte die immer kleiner werdende Musikschule mit dem Direktor und zwei weiteren Lehrerinnen für Gesang und Violine bis 1931 fort und löste sie dann auf, da sie vermutlich aus Altersgründen ins Städtische Frauenheim in Dresden umzog.⁸⁵⁷ Über ihre Gründe, warum sie immer eine männliche Person in die Leitung der Musikschule einband, ist nichts bekannt. Dies war jedoch weder eine rechtliche noch eine wirtschaftliche Notwendigkeit, wie die anderen von Frauen allein geleiteten Musikschulen zeigen.

Eine gescheiterte Ehe ging offenkundig der Gründung der Musikschule von Emma Zierold in Dresden voraus: Sie hatte nicht nur die Scheidung eingereicht, nachdem ihr Mann, mit dem sie gemeinsam eine Musikschule leitete, offenbar mehrere Affären mit Schülerinnen und Lehrerinnen eingegangen war, sondern ihren Mann auch beim Schulamt angezeigt. Die Genehmigung zur Eröffnung einer Musikschule wurde ihr 1912 schließlich erteilt, das Ministerium sah jedoch keinen Grund, Zweifel gegen die im Gesetz für gewerbliche Schulen geforderte „Würdigkeit und Zuverlässigkeit“ von Herrn Zierold zu

⁸⁵⁴ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 74.

⁸⁵⁵ Vgl. ebd., Fo. 102f.

⁸⁵⁶ Ebd., Fo. 133.

⁸⁵⁷ Vgl. ebd., Fo. 142 und 143.

erheben.⁸⁵⁸ Noch 1914 thematisierte sie die Situation bei einer Revision in ihrer Musikschule, wie der Gutachter berichtete:

„Am 24. April habe ich die Schule revidiert und fand nichts zu beanstanden. Der Unterricht wird in 2 Zimmern erteilt; Schülerzahl z.Zt. ca. 30. Frau Zierold hat sich noch nicht über den Ausgang ihres Ehescheidungsprozesses beruhigt und will weitere Schritte gegen den Direktor Zierold unternehmen.“⁸⁵⁹

1921 stieg Emma Frantzen als Mitinhaberin bei der Musikschule ein und schon 1922 zog sich Emma Zierold wegen schlechter Gesundheit von der Leitung zurück.⁸⁶⁰ Die Musikschule bestand noch bis 1933 unter Leitung von Emma Frantzen und hatte während ihres Bestehens immer zwei bis vier angestellte Lehrkräfte. Ab 1930 war die Klavierlehrerin Margarete Rastedt Teilhaberin in der Musikschule Emma Frantzens.⁸⁶¹

Neben Ehepaaren oder Leitungsteams wurden einige Musikschulen von einer Doppelspitze aus zwei Frauen geleitet. Bekanntes Beispiel hierfür sind Lina Ramann und Ida Volckmann, die 1865 in Nürnberg gemeinsam eine Musikschule gründeten und bis 1890 gemeinsam leiteten. Beide unterrichteten in der Musikschule, wobei Volckmann eher die künstlerische Ausbildung, also die fortgeschritteneren Schülerinnen und Schüler übernahm, während Ramann vor allem Unterricht in Musiktheorie, Musikgeschichte und pädagogischen Grundlagen gab.⁸⁶²

In Weimar existierte am Anfang des hier gesetzten Untersuchungszeitraums die Musikschule der Schwestern Stahr aus dem Umfeld von Franz Liszt, die mit Volckmann und Ramann bekannt waren. Die *Neue Berliner Musikzeitung* berichtete 1871 von einem erfolgreichen Musikschulkonzert:

„Schließlich erwähnen wir noch die sehr befriedigenden Resultate einer grössern Prüfung des musikalischen Instituts der Fräuleins A. und H. Stahr, welche sich durch vielseitige Programme (namentlich die neuere Schule, vor Allem Liszt trat entschieden in den Vordergrund) und gediegene Leistungen auszeichneten. Von den Eleven leisteten recht Befriedigendes: Lindstedt, Peuver, Kius, Lewin, Hundel, Harthmuth etc.“⁸⁶³

Auch die beiden Musikpädagoginnen Therese Röttger und Mathilde Bier teilten sich in ihrer Anfang der 1890er Jahre gegründeten Kasseler Musikschule die Verantwortung. Wie bei den oben genannten Beispielen fällt auch bei ihnen auf, dass sich vor allem Musikpädagoginnen und -pädagogen zusammenfanden, die unterschiedliche Qualifikationen und Schwerpunkte einbrachten, sodass sie im gemeinsamen Institut ein möglichst umfassendes, auf den SchülerInnenkreis zugeschnittenes Fächerspektrum anbieten konnten. Die klassische Kombination waren wie hier bei Röttger und Bier die Fächer Klavier und Gesang:

„Die Schule besteht etwas länger wie zwei Jahre und umfaßt Klavier, Gesang und Theorie. Die Gesangsklassen werden von Therese Röttger geleitet, welche, 1867 zu Hannover geboren, von 1886 ab vier Jahre lang Gesangsstudien auf dem Kölner Konser-

⁸⁵⁸ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18168, Fo. 46.

⁸⁵⁹ Ebd., Fo. 47.

⁸⁶⁰ Vgl. ebd., Fo. 136f.

⁸⁶¹ Vgl. ebd., Fo. 182.

⁸⁶² Vgl. Liu, *Ida Volckmann*, Masterarbeit, S. 73f.

⁸⁶³ *Neue Berliner Musikzeitung* 1871, No. 21 (24.5.1871), unter Rubrik „Correspondenzen“, S. 164.

vatorium betrieben und dasselbe mit glänzendem Reifezeugniß als Konzertsängerin und Lehrerin verlassen hat. Mathilde Bier ist 1867 geboren, hat zur gleichen Zeit auf dem Kölner Konservatorium Klavier und Gesang, ersteres als Hauptfach, studirt und sich ein gleiches, schöner Abgangszeugniß errungen. Beide Damen haben sich in der kurzen Zeit ihres Zusammenwirkens in Cassel den Ruf ebenso tüchtiger, wie strebsamer Pädagoginnen erworben und bereits einen zahlreichen Schülerkreis um sich sammelt.“⁸⁶⁴

Der Moment, in dem sich die späteren Musikschulleiterinnen kennenlernten, ist häufig auf eine durchaus naheliegende Situation zurückzuführen: Viele begegneten sich in jungen Jahren während der Ausbildung am selben Ort oder gar am selben Institut. Davon abgeleitet werden können auch eine eher kongruente Auffassung von Musikpädagogik und eine ähnliche Unterrichtsgestaltung innerhalb der Musikschulen. Ramann und Volckmann erhielten beide ihre musikalische Ausbildung in Leipzig, Röttger und Bier studierten zur gleichen Zeit am Kölner Konservatorium. Helene Brettholz und Helene Windinge, die in Dresden-Oberlößnitz von 1906 bis 1923 gemeinsam eine Musikschule mit phasenweise zwei Filialen leiteten, hatten beide am Dresdner Konservatorium bei der gleichen Klavierprofessorin (Laura Rappoldi-Kahrer) studiert und vermutlich war in dieser Zeit die Idee entstanden, im Haus von Helene Brettholz' Mutter eine Musikschule zu eröffnen. In diesem Fall war es sogar eine binationale Doppelspitze, denn Helene Windinge kam aus Dänemark, wo sie schon in Kopenhagen studiert hatte, zum weiteren Studium nach Dresden. Diese Musikschule wird als Fallbeispiel unter II.3.2. ausführlich vorgestellt, weshalb ich an dieser Stelle auf weitere Beschreibungen verzichte.

3.2.12 Existenzdauern der untersuchten Musikschulen

Auf die unterschiedlichen Gründe für das Ende einer Musikschule gehe ich im nächsten Abschnitt ein. Zuerst soll, soweit es rekonstruierbar ist, anhand einer Tabelle ein Überblick gegeben werden, wie lange sich eine von einer Frau geleitete Musikschule am Markt halten konnte:

Musikschule	Ort	Zeitraum	Existenzdauer	Grund für Geschäftsaufgabe
Gesangschule von Elise Scheidemann	Erfurt	1869–1925	56 Jahre	Tod der Inhaberin
Musikschule von Anna Hesse	Erfurt	1882 – mind. 1926	mind. 44 Jahre	unbekannt (ab 1910 mit neuem Leiterinnenduo: Martha Kolbe und Hedwig Riehl)
Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky	Dresden	1883 ⁸⁶⁵ –1931	48 Jahre	Alter der Inhaberin, sie zog ins Städtische Frauenheim um

⁸⁶⁴ Morsch, *Tonkünstlerinnen*, Berlin 1893, S. 233.

⁸⁶⁵ Die Akte wurde erst ab 1895 geführt, aber laut eigener Auskunft auf dem Prospekt von 1895 und Notizen in der Gewerbeakte bestand die Musikschule seit 1883.

Musikinstitut von Margarethe von Strombeck	Dresden	1892 ⁸⁶⁶ –1920	28 Jahre	wirtschaftliche Gründe: Die Inhaberin schloss die Musikschule „infolge der jetzigen Verhältnisse“ ⁸⁶⁷ zum 1.11.1920
Musik- und Gesangsinstitut von Elise Kleinod	Leipzig	1893–1926	33 Jahre	Alter und Krankheit der Inhaberin (78 Jahre), daher Entzug der Konzession
Gesangs- und Opernschule von Selma Lenz	Dresden	1898 ⁸⁶⁸ –1918	20 Jahre	Tod der Inhaberin am 28.2.1918
Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge	Ober- löbnitz bei Dres- den	1906 ⁸⁶⁹ –1923	17 Jahre	Heirat der einen Leiterin, Rückkehr nach Dänemark der anderen Leiterin
Otto Pragers Musikschule, Inhaberin und Leiterin Frieda Prager	Leipzig	1874–1932, davon unter Frieda Pragers Leitung: 1911–1932	58 Jahre 21 Jahre	Tod der Inhaberin am 7.9.1932
Musikschule Dresden-Ost, von Emma Zierold gegründet und später von Emma Frantzen übernommen	Dresden	1912–1933	21 Jahre	unklare Gründe, Inhaberin löste Musikschule zum 15.7.1933 auf

Tabelle 14: Existenzdauern privater, von Frauen geleiteter Musikschulen in Sachsen 1893–1933, Angaben aus: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18211, 18174, 18199, 18214, 18242, 18168, 18180 und Stadtarchiv Erfurt, Nachlass Familie Nissen, 5.110.N 7-1

Wie aus Tabelle 14 ersichtlich wird, existierten die Musikschulen allesamt über einen langen Zeitraum, das heißt, sie konnten sich erfolgreich am Markt des privaten Musikunterrichts behaupten. Daraus ist zu schließen, dass für eine Frau, die eine Musikschule gründete und erfolgreich leitete, diese Tätigkeit ein lebenslanger Beruf war. Die Phase der Erwerbstätigkeit war bei Musikschulleiterinnen also nicht begrenzt auf die Jahre zwischen Ende der

⁸⁶⁶ Auch diese Akte wurde erst ab 1905 geführt, laut eigener Auskunft und laut einer Bescheinigung des Gewerbeamtes über die Anmeldung von Klavier- und Geigenunterricht vom 27.5.1892. Von Strombeck schrieb, die Musikschule sei im Laufe der Jahre immer größer geworden. In der Akte findet sich ein längerer Verlauf, in dem darüber diskutiert wurde, ob diese und eine andere Musikschule als „gewerbliche Schulen“ zu verstehen seien. Dies wird schließlich 1904 positiv beschieden, daher wurde ab 1905 eine Akte geführt. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, Fo. 1–12.

⁸⁶⁷ Ebd., Fo. 129f.

⁸⁶⁸ Die Akte wurde erst ab 1906 geführt. Selma Lenz gab in der Akte an, bereits seit acht Jahren in Dresden Unterricht zu geben und durch öffentliche Prüfungskonzerte wohlbekannt zu sein. Sie belegte dies mit Zeitungsrezensionen. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18180, Fo. 22.

⁸⁶⁹ Die Akte wurde erst ab 1909 geführt, doch laut Auskunft in der Akte eröffneten die beiden Inhaberinnen diese Musikschule bereits 1906. Vgl. ebd., Akte 18242, Fo. 9, Gesuch vom 3.1.1909: „Unser Institut besteht in Radebeul-Oberlöbnitz unter der Bezeichnung Radebeuler Musikschule seit über 3 Jahren.“

Schul-/Pensionszeit und Heirat. Von den elf in Tabelle 14 aufgelisteten Musikschulleiterinnen (eine Doppelspitze, ein Leitungswechsel) waren zudem vier während ihrer Tätigkeit verheiratet,⁸⁷⁰ das heißt, auch eine Ehe stand nicht unbedingt einer Berufstätigkeit in Leitungsfunktion entgegen. Ein Gegenbeispiel dazu ist Helene Brettholz, die aus der gemeinsamen Musikschule mit Helene Windinge nach ihrer späten Hochzeit mit etwa 40 Jahren ausschied, woraufhin die Musikschule innerhalb von einem guten Jahr aufgrund des Rückgangs der Schülerzahlen geschlossen wurde.

Von Frauen geleitete Musikschulen mit jahrzehntelanger Existenzdauer sind auch schon vor 1870 dokumentiert. Ein Beispiel dafür ist die Musikschule Schindelmeisser in Berlin: Fanny Schindelmeisser⁸⁷¹ hatte die Musikschule im Herbst 1835 gegründet, ab ihrem Tod 1846 wurde die Schule von ihrer Tochter weitergeführt. Im Sommer 1871 wurde die Schule geschlossen. Dazu erschien in der *Neuen Berliner Musikzeitung* eine Notiz:

„(Berlin) Die durch Frau Fanny Schindelmeisser im Herbst 1835 gegründete Clavierschule, welche seit 1846 von ihrer Tochter, Fräulein Adele Dorn, fortgeführt wurde, ist jetzt nach fünfunddreissigjährigem Bestehn geschlossen worden. Es sind in diesem Zeitraum beinahe 800 Scholaren im Institut gewesen, von denen sich auf Staatskosten eine namhafte Anzahl für das Lehrfach nach Schindelmeisser'scher Methode ausbildete. In Zukunft wird Fräulein Dorn, eine Schülerin von Louis Berger, nur noch Privatunterricht erteilen, dabei aber nach wie vor die für rasches und gründliches Erlernen der Elementarkenntnisse bewährten Schindelmeisser'schen Tastaturen in Anwendung bringen. Sowohl diese Tastaturen wie auch die zugehörigen acht Notenhefte (von den ersten Fingerübungen an, in fortschreitender Schwierigkeit, bis zu den grossen Etuden von Moscheles und Henselt) sind bei Fräulein Dorn käuflich zu haben.“⁸⁷²

Diese von Mutter und Tochter geführte Musikschule hielt sich in Berlin über 35 Jahre. Die „Schindelmeisser'sche Methode“, die unter anderem mit stummen Klaviaturen aus Papier unterrichtete, welche sich Fanny Schindelmeisser hatte patentieren lassen, erreichte um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine größere Popularität. Auch Fanny Mendelssohn verh. Hensel komponierte für diese Musikschule kleine Stücke, und in mehreren Städten wurden Musikschulen nach diesem Vorbild gegründet.⁸⁷³ Wie aus der oben zitierten Mitteilung hervorgeht, unterrichtete Adele Dorn⁸⁷⁴ nach 1871 weiterhin, jedoch führte sie keine Musikschule mehr. Das kann an ihrem Alter gelegen haben oder auch an der massiven Zunahme von Konkurrenz, gerade in Berlin.

3.2.13 Das Ende einer Musikschule: Verkauf, Geschäftsaufgabe, Entzug der Konzession

Die hier untersuchten sächsischen Musikschulen wurden, wie in Tabelle 14 aufgeführt, vor allem aus Altersgründen oder wegen des Todes der Inhaberin geschlossen. In einem Fall war der Ausstieg einer Mitinhaberin aufgrund von Heirat verantwortlich für die Geschäfts-

⁸⁷⁰ Emma Frantzen; Wera von Mertschinsky, verh. Kaden; Elise Kleinod; Elise Scheidemann.

⁸⁷¹ Ihre Geburtsdaten sind unbekannt. Vgl. Anja Herold, Art. „Schindelmeisser, Fanny“, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*.

⁸⁷² *Neue Berliner Musikzeitung* 33,25(1871), S. 261.

⁸⁷³ Vgl. Herold, Art. „Schindelmeisser, Fanny“.

⁸⁷⁴ Die Lebensdaten von Adele Dorn sind nicht bekannt. Vermutlich wurde sie in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geboren.

aufgabe, in einem Fall waren wirtschaftliche Gründe ausschlaggebend. Im Fall der Musikschule Dresden-Ost, die von 1922 bis 1933 von Emma Frantzen geleitet wurde, wird aus der Gewerbeakte nicht ersichtlich, warum sie die Musikschule im Juli 1933 auflöste. Die SchülerInnenzahlen waren konstant geblieben, über andere Probleme ist nichts bekannt, sie hatte sogar ab 1930 mit der Klavierlehrerin Margarete Rastedt eine Teilhaberin eingestellt. Bei Elise Kleinod, die noch mit 78 Jahren einige wenige Schülerinnen unterrichtete, aber gesundheitlich angeschlagen war, entschied das Ministerium 1926 nach einem sehr kritischen Revisionsbericht, die Schule zu schließen.⁸⁷⁵ Dieser Konzessionsentzug gründete sich auf mangelnde Größe und mangelnde Gesundheit, nicht jedoch auf mangelnde fachliche Qualität. Ein staatliches Einschreiten wegen fachlicher Zweifel ist mir trotz oder vielleicht auch wegen der engmaschigen Kontrollen durch Jahresberichte und Revisionsbesuche nicht bekannt geworden. In nur einem Fall wurde, wie bereits erwähnt, die Anstellung einer Klavierlehrerin aufgrund ihres jugendlichen Alters von 18 Jahren nicht genehmigt, was aber keine Auswirkungen auf die Musikschule als Ganze hatte.⁸⁷⁶ In einem anderen Fall wurde die Unterrichtsqualität eines angestellten Musiklehrers kritisiert, was ebenfalls keine Auswirkungen auf die Konzession der Musikschule hatte.⁸⁷⁷

Emma Zierold übergab ihre Musikschule an ihre vorherige Teilhaberin Emma Frantzen, sodass sie zwar als Leiterin ausschied, die Musikschule jedoch fortbestand. Auch die Erfurter Musikschule von Anna Hesse wurde 1910 an die neuen Inhaberinnen Martha Kolbe und Hedwig Riehl übergeben, die die Musikschule bis nach 1926 weiter ausbauten. Über die Modalitäten dieser Übergaben ist leider nichts bekannt. Prinzipiell konnten Musikschulleiterinnen, wenn sie in den Ruhestand gingen, ihre Institute wie eine Firma verkaufen. Grund für den Verkauf waren bei unverheirateten Frauen zum Beispiel die nicht vorhandenen Erben. Aber ein frühzeitiger, finanziell lohnender Verkauf war auch attraktiv, da er die Möglichkeit bot, sich mit dem Verkaufserlös zur Ruhe zu setzen, wie dies beispielsweise Ramann und Volckmann in München taten. Wie viel Geld für eine Bildungseinrichtung zu bekommen war, unterschied sich erheblich und ist nur sehr selten überliefert worden. Abhängig war der Preis sicher von der Region, der SchülerInnenzahl, dem Renommee und auch der persönlichen Beziehung zu den NachfolgerInnen. Hier lohnt sich für eine grobe Einschätzung wieder ein Blick auf die Mädchenschulen: Die 1875 von Elisabeth Kühne in Blankenburg im Harz (heute Sachsen-Anhalt) gegründete Lehr- und Erziehungsanstalt für Töchter höherer Stände, welche sie 13 Jahre lang leitete und für die sie aus eigenen erwirtschafteten Mitteln erfolgreich einen Neubau mit angrenzendem kleinen Park realisierte, hatte einen guten Ruf erworben. Als die 38-jährige Elisabeth Kühne die Anstalt 1888 aufgrund ihrer Heirat verkaufte, erzielte sie laut Sylvia Schraut einen „stolzen Verkaufspreis von 60.000 Mark“.⁸⁷⁸ Von 60.000 Mark konnte man – je nach Lebensstil –

⁸⁷⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18211, unfoliert, vor Fo. 133. Das direkte Zitat befindet sich im Unterkapitel II.2.2.

⁸⁷⁶ Dies betraf die Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge im Jahr 1916. Vgl. ebd., Akte 18242, Fo. 76 und 77.

⁸⁷⁷ Dies betraf die Musikschule Dresden-Ost unter der Leitung von Emma Zierold im Jahr 1919. Vgl. ebd., Akte 18168, Fo. 106.

⁸⁷⁸ Schraut, *Bürgerinnen im Kaiserreich*, S. 82.

problemlos 20 bis 30 Jahre leben. Über den Kaufpreis der Ramann-Volckmann'schen Musikschule 1890 ist mir nichts bekannt, aber die beiden Musikpädagoginnen lebten danach noch bis 1912 bzw. 1922 in München bei deutlich reduzierter Erwerbstätigkeit.⁸⁷⁹ Das entspricht ebenfalls einem Zeitraum von 20 bis 30 Jahren.

Die Umbruchszeit nach 1918 schien im Allgemeinen anfangs wenig Einfluss auf die Arbeit und Existenz der Musikschulen zu haben, dennoch zeichneten sich ab Beginn der 1920er Jahre die wirtschaftlichen Veränderungen der Weimarer Republik ab.⁸⁸⁰ Am Beispiel Dresdens beschreibt Matthias Herrmann, dass die erwähnenswerten musikalischen Bildungseinrichtungen der Stadt (vorerst) weiterbestanden, „lediglich das Musikinstitut von Margarethe von Strombeck ging im Zuge des gesellschaftlichen Umschwungs 1920 zu Grunde“.⁸⁸¹ Dass von der exklusiven Auswahl derer, die „zu erwähnen“ sind, die einzige zugrunde gegangene Musikschule eine private, von einer Frau geleitete war, scheint kein allgemeineres Phänomen gewesen zu sein – zumindest konnte ich keine derartige Tendenz ab 1918 feststellen. Das ausführliche Zitat dazu gibt Anlass für ein Nachdenken über Geschichtsschreibung:

„Neben dem privaten Konservatorium sind die Dresdner Musikschule, die Musikschule Dresden-Ost (bis 1922 mit einer Opern- und Theaterschule verbunden), die Opernschule Petrenz sowie ab 1923 die Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle zu erwähnen. Lediglich das Musikinstitut von Margarethe von Strombeck ging im Zuge des gesellschaftlichen Umschwungs 1920 zu Grunde.“⁸⁸²

In diesem Abschnitt wird nur einmal der volle Name einer Leitungsperson genannt: Margarethe von Strombeck. Die Betonung des Geschlechts, die durch die Namensnennung entsteht, fällt zusammen mit dem Hinweis auf ökonomischen Misserfolg/Untergang. Man bekommt den Eindruck, dass nur eine Musikschule von einer Frau geleitet wurde und dass diese wirtschaftlich nicht erfolgreich war. Jedoch befindet sich hier unter den sechs genannten Musikbildungseinrichtungen noch eine weitere Musikschule, deren Inhaberinnen und Leiterinnen Frauen waren: Die Musikschule Dresden-Ost wird ohne Inhabernamen genannt, war aber von Emma Zierold gegründet und 1922 von Emma Frantzen übernommen worden. Damit wurde ein Drittel der nennenswerten Musikschulen von Frauen geleitet. Ich interpretiere diese Auswahl und Präsentation in einer Publikation über die Geschichte des Dresdner Konservatoriums als einen Prozess, in dem Erinnerungswertes festgeschrieben (sechs musikalische Bildungseinrichtungen Dresdens) und mit einer Zuschreibung (ökonomisches Bestehen bzw. Niedergang) versehen wird. In diesem Zusammenhang kann es

⁸⁷⁹ Lina Ramann starb 1912, Ida Volckmann 1922. Neben musikpädagogischen und musikwissenschaftlichen Publikationen unterrichtete Ida Volckmann noch einige PrivatschülerInnen. Vgl. Liu, *Ida Volckmann*, Masterarbeit, S. 60f.

⁸⁸⁰ Daneben wurden in den 1920er Jahren massive Reformen aufgrund der Jugendmusikbewegung und Leo Kestenberg in Bezug auf den privaten Musikunterricht umgesetzt. Vgl. hierzu Mia Holz, *Musikschulen und Jugendmusikbewegung. Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er-Jahre*, Münster und New York 2019 und Hans-Joachim Rieß, *Die öffentliche Musikschule in Deutschland im Begründungszusammenhang kultureller Bildung. Eine ideengeschichtliche Untersuchung vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Kassel 2019.

⁸⁸¹ Matthias Herrmann, „Im Wandel der Zeit. Vom privaten zum städtischen Konservatorium 1918–1945“, in: Manuel Gervink (Hrsg.), *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber 1856–2006*, Dresden 2005, S. 37–75, hier S. 37.

⁸⁸² Herrmann, „Im Wandel der Zeit“, S. 37. Herrmann stützt sich bei seiner Aufzählung zusätzlich auf die Diplomarbeit von Sabine Richter (HfM Dresden 1992), *Private musikalische Bildungseinrichtungen Dresdens in den Jahren 1880–1930*. Die Diplomarbeit war leider bei meiner Nachfrage an der HfM Dresden dort nicht vorhanden oder katalogisiert.

bedeutsam sein, dass ausgerechnet bei der einzigen nicht überlebensfähigen Musikschule der weibliche Name explizit erwähnt wird. Die Musikschule Dresden-Ost als eine dieser für den Chronisten erwähnenswerten Musikschulen soll im Folgenden als Fallstudie 1 vorgestellt werden.

3.3 Zwei Fallstudien aus dem Quellenmaterial

3.3.1 Fallstudie 1: Musikschule Dresden-Ost, 1912–1933

Die Möglichkeit zur wirtschaftlichen Selbständigkeit, die private Musikschulen Frauen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert boten, lässt sich anschaulich anhand der Musikschule von Emma Emilia Zierold, einer verheirateten Musiklehrerin in Dresden, nachvollziehen. Sie gründete und leitete die Musikschule bis 1919, danach übernahm die Musikpädagogin Emma Frantzen die Musikschule.⁸⁸³

Im Dezember 1911 wandte sich „Frau Direktor Zierold“ an den Rat der Stadt mit der Bitte, ein „Reform-Konservatorium verbunden mit Opern- und Theaterschule“⁸⁸⁴ eröffnen zu dürfen. Zierold war damals mit dem Musikschuldirektor Carl Zierold verheiratet, woher die Anrede „Frau Direktor“ stammte. Ihr Gesuch wurde vorerst nicht befürwortet. Nachdem die Behörde jedoch von einer fürsprechenden Person⁸⁸⁵ über Zierolds Lebenssituation in Kenntnis gesetzt worden war, dass sie nämlich in Scheidung von ihrem Mann lebe, den sie wegen mehrmaliger Affären mit Musikschülerinnen und -lehrerinnen beim Schulamt angezeigt hatte, erhielt sie im Februar 1912 vom Ministerium des Inneren die Genehmigung zum Betrieb einer Musikschule, die Gebühren für diese Genehmigung sind mit 10 Mark vermerkt.⁸⁸⁶ Von der Eröffnung an hatte Emma Zierold direkt zwei Lehrerinnen und zwei Lehrer eingestellt⁸⁸⁷ und im folgenden Monat kamen nochmals eine Lehrerin und ein Lehrer dazu.⁸⁸⁸ Somit nahm die Musikschule ihren Betrieb mit sieben Lehrkräften (sechs Angestellten und der Inhaberin) auf.

Da sie nun nicht mehr als die Frau des Musikdirektors, sondern als eigenständige Person galt, wurde sie fortan nicht mehr mit „Frau Direktor“ angeschrieben und ihr Gesuch beim Ministerium, selbst den Titel „Direktorin“ führen zu dürfen, wurde abgelehnt.⁸⁸⁹ Argumentiert wurde, dass Leiter oder Leiterinnen gewerblicher Schulen üblicherweise keinen besonderen Titel trügen. Dies scheint die offizielle Ansicht zu diesem Moment gewesen zu sein, es gab jedoch viele Frauen und vor allem auch Männer, die ihre Korrespondenz als „Direktorin“ oder „Direktor“ unterzeichneten, dazu gehörte schließlich wie oben zitiert

⁸⁸³ In den folgenden zwei Fallbeispielen werden sich manche bereits genannten Informationen oder Zitate wiederholen. Dies geschieht, um ein vollständiges Bild entstehen zu lassen und im Sinne des Leseflusses nicht zu häufig auf vorangegangene Kapitel verweisen zu müssen.

⁸⁸⁴ Akte 18168, Folio 1. Das Stichwort Reform war zu der Zeit in Dresden bei pädagogischen Einrichtungen beliebt, ein Hinweis auf frühes Interesse an Reformpädagogik. Vgl. dazu auch das nächste Fallbeispiel II.3.2. sowie Kapitel III.4.3.

⁸⁸⁵ Auf Folio 2 findet sich eine längere handschriftliche Notiz mit unklarem Autor/Autorin.

⁸⁸⁶ Vgl. Folio 6.

⁸⁸⁷ Die Namen der Lehrkräfte sind in der Akte angegeben, ihre eingereichten Zeugnisse sind allerdings nicht erhalten: Alfred Pellegrini, Max Birn, Maria Alberti und Johanna Rother. Vgl. Folio 6.

⁸⁸⁸ Folio 26–28: Johanna Freyer, Walter Ziegler.

⁸⁸⁹ Folio 9–11.

auch Zierolds geschiedener Ehemann.⁸⁹⁰ Andere nannten sich Vorsteherin, Leiterin oder Inhaberin. In dieser Frage schien eine ähnlich undefinierte Begriffslage wie zwischen den Begriffen Musikschule, Musikakademie und Konservatorium zu herrschen und vermutlich passte man die Wahl des Titels an die erwünschte Wirkung auf den Adressaten an. Auch Emma Zierolds Gesuch nach Erweiterung des Schulnamens auf ‚Musik-, Opern- und Theaterschule‘ wurde nicht genehmigt,⁸⁹¹ obwohl sie in den Statuten ihrer Musikschule explizit diese Ausbildungsrichtungen angab:

„§ 1 Gründung und Zweck der Schule. Die Schule ist ein Privatunternehmen von Frau Emilia [sic] Emma Zierold und umfasst den Unterricht in allen Zweigen der Tonkunst vom Anfang bis zur Erlangung künstlerischer Reife und bietet sowohl denjenigen, welche sich der ausübenden Tonkunst als Instrumentalisten, Dirigenten, Sänger und Sängerinnen für Konzert und Oper, Musiklehrer und -Lehrerinnen oder der Schauspielkunst widmen, als auch denen, welche die Tonkunst nur zu ihrem Vergnügen und zur Förderung ihrer Allgemeinbildung lernen wollen, einen gediegenen, nach streng künstlerischen und pädagogischen Grundsätzen geleiteten Unterricht.“⁸⁹²

Die Schülerinnen und Schüler waren in drei Niveaustufen eingeteilt: Vorschule (Anfänger), Hauptschule A (Fortgeschrittene) und B (Berufsausbildung oder gute Dilettanten). Inhaltlich hatte Emma Zierold fünf Abteilungen konzipiert:

- die Instrumentalschule
- die Gesangsschule
- die Opern- und Theaterschule
- die Musiktheorieschule
- das Seminar (für angehende Lehrerinnen und Lehrer)⁸⁹³

Aus dem ersten erhaltenen Jahresbericht von 1913/1914 lässt sich eine mittelgroße Musikschule mit breitem Fächerangebot und gemischter Schülerschaft nachzeichnen: 13 Männer, 11 Frauen, 9 Knaben, 5 Mädchen – insgesamt 38 Schülerinnen und Schüler. Der Unterricht fand in zwei Räumen statt.⁸⁹⁴ Als Unterrichtsfächer wurden Klavier, Violine, Mandoline, Klarinette, Theorie, Solo-, Ensemble-, Chorgesang, Partienstudium, Deklamation, Schauspiel und Unterrichtslehre angegeben. Klavier, Violine und Sologesang wurde in Zweierklassen unterrichtet, die übrigen Fächer nach Bedarf und Nachfrage.⁸⁹⁵ Auffällig ist, dass von der in den Statuten anscheinend mit größerem Schwerpunkt geplanten „Musiktheorieschule“ später keine Rede mehr war, sondern Theorieunterricht im Rahmen der Nachfrage auf jeder Niveaustufe angeboten wurde.

Es fanden während jedes Schuljahres mehrere öffentliche Auftritte statt. 1913/1914 waren es zum Beispiel drei: Eine „Vortrags-Uebung“ und die „Osterprüfungs-Aufführung“ an zwei Tagen. Im darauffolgenden Jahr gab es vier öffentliche Konzerte, unter

⁸⁹⁰ Als Beleg für den verbreiteten Titel mag auch die Kapitelüberschrift in Anna Morschs Buch *Deutschlands Tonkünstlerinnen* (Berlin 1893) dienen: „IV. Abschnitt: Direktorinnen von Konservatorien, Musik- und Gesangsinstituten; hervorragende Pädagoginnen“.

⁸⁹¹ Vgl. Folio 10.

⁸⁹² Folio 13.

⁸⁹³ Statuten der Musikschule Folio 13–25.

⁸⁹⁴ Diese Information stammt aus dem Revisionsbericht von 1914, Folio 47.

⁸⁹⁵ Jahresbericht 1913/1914, Folio 38–44.

anderem eine karitative „Frühlings-Feier“,⁸⁹⁶ bei welcher neben musikalischen Darbietungen auch Theodor Körners Lustspiel *Der Vetter aus Bremen* in der Regie von Emma Zierold aufgeführt wurde. 1919/1920 gab es fünf öffentliche Aufführungen und Prüfungen. Im Oktober 1915 ist ein öffentliches Konzert dokumentiert, zu welchem eine von Emma Zierold komponierte *Neue Königshymne für Chor* aufgeführt wurde.⁸⁹⁷ Auch für die folgenden Jahre bis zur Schließung wurden in jedem Jahresbericht bis zu fünf Schüleraufführungen und öffentliche Prüfungen dokumentiert. Die damaligen Konzertprogramme liegen sogar teilweise der Akte bei und zeigen ein buntes Programm aus Klaviersonaten, Violinsonaten, Symphonie- und Ouvertürentranskriptionen, Liedern, Arien und Instrumentalstücken. Neben den SchülerInnen traten auch die Lehrkräfte mit Klavier, Geige oder Gesang selbst auf die Bühne. Bei den auftretenden Schülerinnen und Schülern wurden jeweils das Eintrittsdatum in die Musikschule und etwaige Vorkenntnisse erwähnt. Daraus konnte das Publikum den Lernfortschritt bzw. das Lerntempo abschätzen und die Musikschule konnte mit ihren Lernerfolgen überzeugen. Diese Praxis, die nicht nur Zeugnis über die Arbeit ablegte, sondern gleichzeitig eine Werbemaßnahme für den pädagogischen Erfolg der Musikschule war, habe ich auf Programmzetteln verschiedener Musikschulen gesehen. Sie wird auch bereits 1879 in der Fachzeitschrift *Der Klavierlehrer* empfohlen, um „dem Hörer einen erwünschten Massstab zum Fortschritt der Schüler“ und auch „zur Beurtheilung der Art des Unterrichts“ an die Hand zu geben.⁸⁹⁸

Emma Zierold hatte jährlich mehrfach Wechsel bei ihren angestellten Lehrerinnen und Lehrern anzumelden. Da jede Einstellung durch das Ministerium anhand von Führungszeugnis und Qualifikationsnachweisen genehmigt werden musste und 3 Mark Gebühren kostete, die Emma Zierold zu entrichten hatte, bat sie in ihrer Funktion als Leiterin und Unternehmerin bereits 1913, vermutlich erfolglos, um Erlass der Kosten.⁸⁹⁹ Die konstante Fluktuation unter der Lehrerschaft lässt sich, wie schon weiter oben beschrieben, an vielen privaten Musikschulen beobachten und zeigt sich auch in Emma Zierolds Musikschule, die fast jedes Jahr neue Lehrkräfte einstellte. Die Lehrerinnen überwogen, aber es waren immer Männer und Frauen angestellt. Da die eingereichten Führungs- und Ausbildungszeugnisse in den Akten leider nicht erhalten sind, wissen wir nicht viel mehr als die Namen der Lehrkräfte. Aus dem Jahr 1917 sind Namen, Geburtsdatum und -ort von drei neuen Musiklehrerinnen vermerkt: Isaline Mehlig, geb. 12.1.1865 in Dresden; Maria Felix, geb. 16.4.1886 in Chemnitz; Gertrud Thieme ehem. Eichel, geb. 20.2.1889 in Ruhla (Thüringen).⁹⁰⁰ Diese drei Lehrerinnen hatten keineswegs einheitliche Lebensumstände: Die Erste ist 1917 bereits 52 Jahre alt und arbeitete in ihrer Geburtsstadt, die Zweite ist 31 Jahre alt, unverheiratet und eventuell aufgrund ihrer Ausbildung nach Dresden gekommen und dort geblieben, die Dritte ist mit 28 Jahren die Jüngste, aber verheiratet und stammt zudem nicht aus Sachsen, sondern aus einer Kleinstadt in Thüringen. Die Lebenswege von angestellten Musiklehrerinnen sind ein Forschungsdesiderat, doch stellt sich mir nach der Sichtung des Quellen-

⁸⁹⁶ Folio 51–58. Der Reinertrag wurde dem Roten Kreuz gespendet.

⁸⁹⁷ Folio 59–68.

⁸⁹⁸ *Der Klavierlehrer* 12(1879), S. 139.

⁸⁹⁹ Vgl. Folio 37.

⁹⁰⁰ Folio 85f.

materials das Bild eines breiten und gut funktionierenden Arbeitsmarktes dar, der weder ältere noch auswärtige (oder Ausländerinnen) noch verheiratete Frauen ausschloss. Der Beruf Musiklehrerin schien zudem eine große Flexibilität und Mobilität zu ermöglichen.

Ein erster Revisionsbericht liegt für 1914 vor, der Gutachter „fand nichts zu beanstanden“.⁹⁰¹ Er erwähnte allerdings, dass „Frau Zierold sich noch nicht über den Ausgang ihres Ehescheidungsprozesses beruhigt [hat] und weitere Schritte gegen den Direktor Zierold unternehmen [will]“.⁹⁰² Das Gewerbeschulgesetz von 1880 machte eine Schulgenehmigung unter anderem von der „Würdigkeit und Zuverlässigkeit“⁹⁰³ des Inhabers und/oder Direktors⁹⁰⁴ abhängig. Eventuell anlässlich des Revisionsberichts oder aufgrund externer Beschwerden ließ die für gewerbliche Schulen zuständige Abteilung des Ministeriums die Notwendigkeit rechtlicher Schritte prüfen und kam aber zu folgendem Ergebnis:

„Das Ministerium des Innern findet zur Zeit keinen hinreichenden Anlass, gegen den Unternehmer der Johannstädter Musikschule Karl Zierold in Dresden und gegen die Unternehmerin der Musikschule Emilie Emma Zierold in Dresden aufgrund von § 3 und § 4 unter c des Gesetzes, gewerbliche Schulen betreffend, vom 3. April 1880, einzuschreiten.“⁹⁰⁵

Die privaten Musikschulen standen in Sachsen unter einer relativ engmaschigen behördlichen Kontrolle, worunter nicht nur die Jahresberichte, die Einstellung neuer Lehrkräfte und der Nachweis von ausreichendem Betriebskapital, sondern auch wie oben angesprochen die Überprüfung moralischer Tauglichkeit für pädagogische Tätigkeiten fiel.

Emma Zierold begann ihre Schuljahre im Frühjahr, ihre Jahresberichte reichten immer von April bis April. Im Schuljahr 1914/1915 war die Schülerschaft deutlich angestiegen, vor allem bei den Mädchen und Frauen stiegen die Zahlen um etwa das Doppelte. Anhand Tabelle 15 lassen sich die Größenveränderungen im Laufe des insgesamt 20-jährigen⁹⁰⁶ Bestehens der Musikschule erkennen:

Jahresbericht ⁹⁰⁷	insgesamt	Mädchen	Knaben	Frauen	Männer
1913/1914	38	5	9	11	13
1914/1915	55	11	11	21	12
1915/1916	54	14	11	22	7
1916/1917	51 + 29	14	8	22	7
+ Filialen	= 80	15	9	5	/
1917/1918	71 + 26	16	13	30	12
+ Filialen	= 97	9	8	6	3
1918/1919	114	28	28	36	22

⁹⁰¹ Folio 47.

⁹⁰² Folio 47.

⁹⁰³ Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend (vom 3. April 1880), zit. nach: Andreas Reichel, *Die sächsische Schulreform in der Weimarer Republik*. Teil 2: *Dokumentation*, Dissertation TU Dresden 2014, S. 46f.

⁹⁰⁴ Der Gesetzestext verwendet nur das männliche Genus, aber die Existenz vieler Musikschulleiterinnen und die Anwendung des Gesetzes auf diese belegen, dass Frauen ebenfalls gemeint waren.

⁹⁰⁵ Folio 46. Aktenvermerk vom 29.5.1914.

⁹⁰⁶ Die Jahre ab 1920 liegen außerhalb meines Untersuchungszeitraums und unterliegen ganz neuen historischen Gegebenheiten. Ich zeige sie hier ohne weitere Interpretation, um ein Gesamtbild der Musikschule im Lauf der Zeit zu zeigen.

⁹⁰⁷ Zahlen entnommen aus: Folio 38ff., 51ff., 59ff., 75ff., 87ff., 98ff., 112ff., 119ff., 129ff., 143ff., 149ff., 153ff.

1919/1920	127	33	34	30	30
1920/1921	118	40	33	15	30
1921/1922	65	29	21	7	8
1922/1923	83	24	24	16	19
1923/1924	38	12	14	8	4
1924/1925	27	6	7	12	2
1925/1926	25	6	7	10	2
1926/1927	21	4	5	9	3
1927/1928	21	6	7	4	4
1928/1929	27	5	8	8	6
1929/1930	32	6	12	5	9
1930/1931	33	5	15	10	3
1931/1932	25	5	8	8	4

Tabelle 15: Fallbeispiel 1, Übersicht SchülerInnenzahlen 1913–1932

Die höchste SchülerInnenzahl erreichte die Musikschule in den Jahren direkt nach dem Ersten Weltkrieg mit deutlich über 100 Schülerinnen und Schülern. Durch zwei Weichenstellungen hatte Emma Zierold ab 1916 ihre Musikschule vergrößert: Erstens richtete sie zwei Zweigstellen ein und zweitens beteiligte sie die Musiklehrerin Therese Neumann als Teilhaberin. Außerdem wurde der Name, den sie schon 1913 beantragt hatte, nun genehmigt: „Musikschule Dresden-Ost verbunden mit Opern- und Theaterschule“.⁹⁰⁸ Ebenfalls 1916 wurde der Musiklehrer August Richard Neumann angestellt, der Ehemann der neuen Teilhaberin Therese Neumann, welche eine Zweigstelle als Leiterin übernommen hatte. Die von den SchülerInnen bzw. deren Eltern zu entrichtenden Honorare bewegten sich 1916 auf gehobenem Niveau mit 7,50 Mark/Monat für die Vorschule und 480 Mark/Jahr (= 40 Mark/Monat) für die Operngesangsausbildung.

Therese Neumann schied nach einem Jahr als Teilhaberin bereits wieder aus, erscheint jedoch zusammen mit ihrem Mann als angestellte Klavierlehrerin an der Musikschule im Jahresbericht 1917/1918. Es ist nicht gänzlich rekonstruierbar, aus welchen Gründen dieser Rückzug geschah. Vermutlich war er auf die Situation zurückzuführen, dass eine der beiden Zweigstellen vorübergehend schließen musste und 1920 komplett aufgehoben wurde. Die SchülerInnenzahl nahm dennoch sogar zu, und Emma Zierold stellte weitere Lehrerinnen ein, 1918 hatte sie sechs angestellte Lehrkräfte (fünf Frauen, einen Mann).⁹⁰⁹ 1919/1920 konnte die Musikschule ein breites Angebot von Unterricht in Klavier, Gesang, Musiktheorie, Geige, Gitarre, Zither und Laute auflisten. Ein bei der Revision 1919⁹¹⁰ als sehr unfähig und sogar unmusikalisch gescholtener Hilfslehrer, der Klavier und sämtliche Zupfinstrumente (Laute, Gitarre, Mandoline, Zither) unterrichtete, schien aufgrund der Rüge durch neue Lehrerinnen ersetzt worden zu sein: Fräulein Menge unterrichtete nun Klavier, Theorie, Violine, Fräulein Buscher unterrichtete Laute, und Fräulein Hübsch gab Zitherunterricht.⁹¹¹ Mandoline und Gitarre entfielen demnach mit dem Wegfall des Lehrers.

⁹⁰⁸ Folio 69, Genehmigung für alle Veränderungen am 27.7.1916.

⁹⁰⁹ Vgl. Folio 85ff.

⁹¹⁰ Vgl. Folio 106, Revisionsbericht vom 15.11.1919.

⁹¹¹ Vgl. Folio 119–124.

Schon seit der Gründung der Musikschule wurde neben Klavier und Gesang mit Saiten- und Blasinstrumenten sowie Schauspielunterricht eine breitere Fächerauswahl als in anderen privaten Musikschulen angeboten. Nun erfuhren nach dem Ende des Ersten Weltkriegs Zupfinstrumente in Emma Zierolds Musikschule eine merklich gesteigerte Nachfrage, und dies lässt sich eventuell mit einer Nähe zur Jugendmusikbewegung begründen oder dem Einfluss der Musikpädagogik von Émile Jaques-Dalcroze zuschreiben, der von 1911 bis 1914 in Hellerau bei Dresden unterrichtete.⁹¹²

Im Jahr 1920 fand Emma Zierold mit dem Musiklehrer August Dörffel einen neuen Mitinhaber,⁹¹³ welcher jedoch auch nur ein Jahr blieb, woraufhin 1921 Frau „Dr.“⁹¹⁴ Emma Frantzen, die 1920 als Klavier-, Gesangs- und Theorielehrerin eingestiegen war, neue Mitinhaberin wurde. Der Stadtrat äußerte bei diesem dritten Wechsel innerhalb weniger Jahre nun Bedenken, ob die Musikschule denn genug Gewinn für zwei Inhaberinnen erwirtschaftete.⁹¹⁵ Die Beteiligung wurde schließlich aber genehmigt und bedeutete für die Musikschule sehr bald eine wichtige Veränderung. Denn nach den Feierlichkeiten zum „25. Jubiläum von Frau Dir. [Direktor] Zierold durch Musikaufführung im Konfirmandensaal der Trinitatis-Gemeinde“,⁹¹⁶ die im Oktober 1921 stattfanden, unterzeichnete ab 1922 Emma Frantzen als „Leiterin der Musikschule Dresden Ost“ im Jahresbericht.⁹¹⁷ Auf Nachfrage des Ministeriums, ob Emma Zierold noch in der Musikschule aktiv sei, antwortete Emma Frantzen:

„Wie ich bereits vor längerer Zeit dem Schulamte mitgeteilt habe, hat sich Frau Direktor E. Zierold von der Leitung der Musikschule Dresden-Ost zurückgezogen und dieselbe mir zur alleinigen Weiterführung überlassen.“⁹¹⁸

Aus einem weiteren Dokument in der Akte wird deutlich, dass Emma Zierold sich aufgrund ihres schlechten Gesundheitszustands zurückgezogen hatte. Im Juli 1922 wurde Emma Frantzen, die verheiratet war, die „selbständige Fortführung“ der Musikschule genehmigt.⁹¹⁹ Die Teilhaberinnenstrategie der Musikschulleiterinnen Emma Zierold und Emma

⁹¹² Vgl. zu diesen Unterrichtsfächern Kapitel II.2.7.

⁹¹³ Vgl. Genehmigung des Ministeriums vom 12.4.1920, Folio 108–111. Der Name der Musikschule soll beibehalten bleiben.

⁹¹⁴ Der Titel wird nur einmal bei ihrem ersten Auftreten als neue Lehrkraft 1920 erwähnt und im Rest der Akte kein weiteres Mal. Es ist unklar, ob es sich eventuell um einen Fehler handelt. Vgl. Fo. 119–124.

⁹¹⁵ Vgl. Folio 125 vom 23.4.1921. Der Stadtrat verweist außerdem auf „beiliegende Gerichtsakten“, die leider nicht in der Akte enthalten sind. Es bleibt unklar, auf welchen Gerichtsvorgang er sich bezieht.

⁹¹⁶ Folio 129ff. Gemeint ist vermutlich das 25-jährige Lehrerinnenjubiläum oder ihr 25. Jubiläum als Musikschulleiterin, da sie vor der Gründung ihrer eigenen Musikschule 1913 bereits eine Musikschule mit ihrem damaligen Mann betrieben hatte. Das Jubiläum bezieht sich auf das Jahr 1896.

⁹¹⁷ Vgl. Folio 135.

⁹¹⁸ Folio 136f. Briefe vom 18.5. und 8.6.1922.

⁹¹⁹ Vgl. Folio 142. Aufgrund des gesteckten Zeitrahmens dieser Studie hier eine knappe Zusammenfassung über die Zeit bis zur Schließung: Nach dem Ausstieg Emma Zierolds sank die SchülerInnenzahl innerhalb weniger Jahre um ein Vielfaches, ab Mitte der 1920er Jahre auf unter 30 Schülerinnen und Schüler (siehe Tabelle 15). Es waren jedoch weiterhin bis zum Schluss ein bis drei Lehrkräfte angestellt, wenn sie auch zeitweise wegen Schülermangels 1928/1929 entlassen werden mussten (Fo. 172ff.). Auch das Fächerangebot mit Klavier, Gesang, Theorie, Geige und Zupfinstrumenten blieb wie gehabt. 1925 beantragte Emma Frantzen eine Namensänderung, bzw. wollte sie in Zukunft den Zusatz „verbunden mit Opern- und Theaterschule“ nicht mehr führen, da seit Emma Zierolds Ausstieg keine Nachfrage mehr für diesen Unterricht bestand (Fo. 152, Gesuch wurde genehmigt). Auch Emma Frantzen fand 1930 in der Klavierlehrerin Margarete Rastedt eine Teilhaberin (Fo. 182). Über deren weiteren Verbleib oder ihr Ausscheiden geben die Akten leider keine Auskunft.

Frantzen war klug, da so Musiklehrerinnen und -lehrer in der Musikschule mitarbeiteten, die sich mit Kapital beteiligten und damit wirtschaftliches Risiko abfederten. Trotz mehrerer Wechsel solcher Teilhaberkonstellationen gelang es den Leiterinnen jedes Mal, die Musikschule weiterzuführen. Im August 1933 teilte Emma Frantzen dem Schulamt mit, dass die Musikschule seit dem 15. Juli 1933 aufgelöst sei, ohne weitere Gründe zu nennen. Außer wirtschaftlichen, gesundheitlichen oder sonstigen persönlichen Gründen könnte auch der Nationalsozialismus eine Rolle gespielt haben.

3.3.2 Fallbeispiel 2: Musikschule Brettholz-Windinge in Oberlößnitz bei Dresden, 1906–1923

Die Organisation einer privaten Musikschule durch eine Doppelspitze aus zwei Musiklehrerinnen, wie es vor allem für Lina Ramann und Ida Volckmann mit deren Nürnberger Musikschule gut dokumentiert ist, zeigt sich aufgrund meiner Rechercheergebnisse als eine häufiger als bisher angenommene Variante in der Leitung privater Musikschulen. Wie bereits weiter oben ausgeführt, existierten unterschiedliche Leitungskonstellationen, die häufig aus der persönlichen Situation der Beteiligten erwuchsen, indem sich zum Beispiel zwei angehende Musikpädagoginnen während ihres Studiums am Konservatorium kennenlernten und daraufhin gemeinsam eine Musikschule gründeten, um Verantwortung und Aufgaben zu teilen.

Eine dieser Musikschulen mit Doppelspitze ist in den Akten des Sächsischen Staatsarchivs gut nachzuverfolgen und soll hier als zweites Fallbeispiel ausgebreitet werden. Es handelt sich um eine Musikschule in Oberlößnitz, einem Ort im Landkreis Meißen, der bis 1934 eigenständig war und dann zu Radebeul eingemeindet wurde. Die Entfernung zu Dresden beträgt nur knappe 10 Kilometer, sodass man von einem Vorort Dresdens sprechen kann, der idyllisch in den Weinbergen liegt.

Die Musikschule von Clara Helene Elisa Brettholz aus Dresden und Christiane Helene Windinge aus Dänemark wurde laut Aktenaufschrift 1906 als Radebeuler Musikschule⁹²⁰ gegründet, die erhaltenen Dokumente beginnen im Frühjahr 1909. Auf dem ersten Folio der Akten befindet sich eine aufgeklebte Werbeanzeige,⁹²¹ datiert auf den 15. April 1909:

Radebeuler Musik-Schule
Pädagogische Lehranstalt
Inhab.: Helene Brettholz-Windinge
Beginn des neuen Schuljahres: 1. Mai 1909
Lehrfächer: Klavier, Gesang, Violine
[...] [Anmeldung und Adresse]
Mässige Preise. Prima Referenzen.

Das Inserat war nicht nur etwas irreführend (es wirkt, als sei ‚Helene Brettholz-Windinge‘ eine Person), sondern bewirbt auch eine bisher nicht genehmigte Musikschule. Dies fiel einer behördlichen Stelle auf und diente dem zuständigen Ministerium als Anlass, bei der Kreishauptmannschaft nachzufragen, „ob das anstehende Unterrichtsunternehmen als

⁹²⁰ Akte 18242, Aufschrift auf Aktendeckel sowie Folio 9f. vom 31.7.1909: „Unser Institut besteht in Radebeul-Oberlößnitz unter der Bezeichnung Radebeuler Musikschule seit über 3 Jahren“.

⁹²¹ Folio 1. Es ist nicht angegeben, aus welcher Zeitung die Anzeige stammt.

ein unter das Gesetz ‚gewerbl. Schulen betr. vom 3. April 1880‘ fallendes anzusehen ist“.⁹²² Besonders kritisch gesehen wurde die Wahl der Bezeichnungen „Schule“ und „Lehranstalt“.

Daraufhin wurden von der zuständigen Stelle Informationen über und von Helene Brettholz und Helene Windinge eingeholt und in der Akte dokumentiert: Eine „telephonische Rückfrage“⁹²³ auf dem Gemeindeamt Oberlößnitz ergab, dass sich die Musikschule im Haus der Mutter von Helene Brettholz befand, welche eine Fremdenpension führte. Die Bezeichnung im Zeitungsinserat hätten die Inhaberinnen „Reklame halber gewählt“.⁹²⁴ Im vergangenen Jahr, also noch vor der behördlichen Genehmigung der Musikschule 1909, hätten die beiden Frauen 43 Schülerinnen und Schüler unterrichtet, 4 davon auf Freistellen. Die meisten seien unter 14 Jahre alt, „mit Ausnahme einiger Mädchen von 14–16 Jahren“.⁹²⁵ Das Gemeindeamt setzte auch bereits eine geschätzte Steuerabgabe an: „Die beiden Musiklehrerinnen sind mit je 700 Mark zur Monatseinkommenssteuer geschätzt.“⁹²⁶ Die Inhaberinnen selbst erteilten auf Nachfrage über sich Auskunft: „Wir beiden Inhaberinnen teilen uns in die Einnahmen, ohne dass die eine oder andere ein festes Einkommen garantiert bekommt.“⁹²⁷ Obwohl sie sich „Inhaberinnen“ nannten, bezeichneten sie sich auch ausdrücklich als Lehrerinnen „für Musik bez. Privatunterricht“⁹²⁸ und sahen ihre „Klavieranstalt“⁹²⁹ nicht als gewerbliche Schule im Sinne des Gesetzes vom 3. April 1880, da sie keine angestellten Lehrkräfte beschäftigten. Allerdings gab es doch eine weitere Lehrkraft, „eine uns befreundete Dame, Fr. Nina Hutchinson“, die „Violinunterricht auf eigene Rechnung“ gebe.⁹³⁰ Im Moment habe sie nur zwei Schüler, was „nicht zufriedenstellend“ sei. Unter den geschilderten Bedingungen sei laut Ministerium nicht von einer gewerblichen Schule auszugehen und daher wurde die Verwendung der Bezeichnungen „Schule“ und „Lehranstalt“ vom Ministerium vorläufig untersagt,⁹³¹ bis im September desselben Jahres das von den Inhaberinnen offiziell gestellte Gesuch „zum Betriebe einer Musikschule“ vom Ministerium des Inneren genehmigt wurde.⁹³²

Der Streit um nicht genehmigte Bezeichnungen blieb jedoch ein wiederkehrendes Problem, auch im folgenden Jahr erteilte das Ministerium der Musikschule mehrere Rügen wegen unzulässiger Verwendung von Begriffen wie „genehmigte Fachschule“, „ministeriell genehmigte musikpädagogische Lehranstalt“ oder auch „Ausbildungskurse für vorgeschrittene Dilettanten und Berufsschüler (insbesondere Lehrerinnen)“.⁹³³ Im März 1914 reichten die Inhaberinnen mit folgenden Worten ein Gesuch um Namensänderung ein: „Den Namen, welchen wir für unser Unternehmen wünschen und welcher passend wäre – ohne

⁹²² Ebd.

⁹²³ Folio 6.

⁹²⁴ Ebd.

⁹²⁵ Ebd.

⁹²⁶ Ebd.

⁹²⁷ Folio 4.

⁹²⁸ Ebd.

⁹²⁹ Ebd.

⁹³⁰ Folio 5.

⁹³¹ Folio 2. Anordnung vom 27.5.1909.

⁹³² Folio 8.

⁹³³ Folio 30–39. Zum Nachweis der Verwendung sind die betreffenden Werbebroschüren und Zeitungsanzeigen in die Akte eingeklebt. Die jeweiligen Begriffe sind dort rot markiert.

zuviel zu sagen – ist: Musikalische Studienanstalt für Klavier–Violine–Gesang“.⁹³⁴ Sie argumentierten zum einen, dass es häufig zu Namensverwechslungen mit einer anderen Musikschule im Ort komme, und wollten zum anderen einen Namen, der zu der anvisierten Weiterentwicklung der Schule hin zu einem an professionellen Bedürfnissen orientierten Klavierlehrerinnenseminar passe.⁹³⁵ Dieses Gesuch wurde abgelehnt, es blieb beim einfachen Titel Musikschule Brettholz-Windinge.

Die Musikschule gliederte sich laut Statuten von 1909 in drei Abteilungen:

„A. Grundschule für Anfänger

B. Weiterbildungsklassen für vorgeschrittene Dilettanten

C. Ausbildungsklassen für künstlerische Ausbildung für weiterstrebende Dilettanten und solche, welche die Musik zum Beruf wählen wollen.“⁹³⁶

Die fünf Unterrichtszimmer (12–30 Quadratmeter groß) befanden sich im Haus von Helene Brettholz’ Mutter, welche ebendort auch eine Fremdenpension betrieb. Für die Benutzung der Räume war laut Jahresbericht von 1910/1911 eine Miete von jährlich 500 Mark zu entrichten.⁹³⁷

In der Akte befindet sich ein undatierter Werbeprospekt,⁹³⁸ vermutlich aus jenen Jahren, der für Musikschule und Pension gleichzeitig unter dem Namen Villa Louisenhof mit „prima Referenzen und Empfehlungen“ wirbt: „Die Villa ist in Dresdens bekannten [sic] Villenort Oberlössnitz (genannt das ‚Sächsische Nizza‘)⁹³⁹ gelegen. Grosser schattiger Garten mit Springbrunnen.“ Im Sommer würden „viele hübsche Ausflüge“ unternommen und auch „Dresdens Theater, Konzerte und Sehenswürdigkeiten“ besucht. Sie schlossen sich damit der bereits seit den 1850er Jahren florierenden Dresdner Mädchenpensionatsbranche an, die noch bis in die Zeit der Weimarer Republik hinein eine bedeutende Erwerbsquelle für viele Pensionsleiterinnen und Pensionslehrerinnen war. Der Ort Oberlössnitz als in den Weinbergen vor Dresden gelegenes Villenviertel rechtfertigte einen höheren Preis (75–90 Mark/Monat für ein Pensionszimmer) als in weniger exklusiven Gegenden. Die Musikschule scheint jedoch vom Pensionat getrennt gewesen zu sein, da zur Pension zwar Sprachunterricht in Deutsch und Englisch (1–1,25 Mark/Stunde) und Unterricht in Kunstgeschichte und Literatur (6 Mark monatlich) dazugebucht werden konnten, nicht jedoch der sonst für Mädchenpensionate ebenso übliche Gesangs- und Instrumentalunterricht.

Die materielle und finanzielle Ausstattung von Helene Brettholz und Helene Windinge war von Anfang an gut. Sie besaßen drei Klaviere und einen Flügel als „unser bezahltes Eigentum“, konnten im elterlichen Haus mehrere großzügige Unterrichtsräume mieten und besaßen laut eigener Aussage „die erforderlichen Mittel und Kenntnisse“, um die Musikschule zu führen.⁹⁴⁰ Für die Genehmigung zur Eröffnung einer Musikschule schien den

⁹³⁴ Folio 55.

⁹³⁵ Folio 55: „Außerdem soll unsere Schule nach und nach zu einer Anstalt heranwachsen, an welcher in erster Linie tüchtige Lehrkräfte herangebildet werden. Diese unsere Absicht würde leichter verständlich werden – wenn der Name des Institutes auf den Zweck desselben hindeutete.“

⁹³⁶ Folio 10.

⁹³⁷ Unfolierter Jahresbericht, „Berichtsblatt ‚B‘ an Innenministerium 1910/11“.

⁹³⁸ Folio 38.

⁹³⁹ Mit dem Beinamen „Sächsisches Nizza“ wirbt Radebeul/Lößnitz noch heute für sich.

⁹⁴⁰ Alle Zitate Folio 10.

sächsischen Behörden die finanzielle Situation ausschlaggebend zu sein. So begründete die Dresdner Amtshauptmannschaft ihre Befürwortung damit, dass die „Gesuchstellerinnen [...] ausreichende Mittel zum Betrieb der Anstalt“ besäßen, besonders „sind die Musikinstrumente Eigentum“ und „ferner befinden sich beide im Besitze der bürgerlichen Ehrenrechte und sind in keiner Weise gegen deren Würdigkeit und Zuverlässigkeit Bedenken zu erheben“.⁹⁴¹ Auch der Revisionsgutachter bescheinigte vier Jahre später der Musikschule „schöne Zimmer und gute Instrumente“.⁹⁴²

Im Jahr 1916 konnte die Musikschule ihr zehnjähriges Bestehen feiern, zu dessen Anlass die SchülerInnen dem Institut ein „prachtvolles Beethovenbild von Trapke“⁹⁴³ schenkten und ein festlicher Klavierabend gestaltet wurde, bei dem Schülerinnen und eine Lehrerin auftraten. Die Musikschule verzeichnete im Jahr ihres zehnjährigen Bestehens insgesamt 109 Schülerinnen und Schüler, es gab zwei Zweigstellen der Musikschule am Rand Dresdens sowie in einem Stadtteil von Radebeul. Trotz des Ersten Weltkriegs ist im Jahresbericht 1916/1917 von einem erfolgreichen Jahr die Rede.⁹⁴⁴ Die höchste SchülerInnenzahl wurde im Jahr 1919/1920 erreicht, nach der Heirat und dem Ausstieg von Helene Brettholz 1922 halbierte sich die Zahl um mehr als die Hälfte. Die tabellarische Auflistung lässt die Entwicklung klar erkennen:

Jahresbericht ⁹⁴⁵	insgesamt	Schülerinnen	Schüler	Anmerkungen
1908	43			
1910/1911	85	70	15	
1911/1912	90	keine Angaben		
1912/1913	90			
1913/1914	95			
1914/1915	82			
1915/1916	?			
1916/1917	109			
1917/1918	150			
1918/1919	164			
1919/1920	177			
1920/1921	171			
1921/1922	?	„Von dem Schuljahr 1921–1922 ist nun zu berichten, dass es sehr schwierig geworden ist, und dass der Musikerberuf jetzt so ist, dass man kaum zum täglichen Brot verdienen kann. Es müsste doch etwas getan werden, um den Beruf in so schweren Zeiten zu unterstützen und helfen.“ ⁹⁴⁶		
1922/1923	77	→ über 50 % weniger im Vergleich zu 1920/1921		

Tabelle 16: Fallbeispiel 2, Übersicht SchülerInnenzahlen 1908–1923

⁹⁴¹ Folio 11f. Wieso Helene Windinge als Dänin Bürgerrechte in Sachsen zuerkannt wurden, ist unklar.

⁹⁴² Folio 65f. Revisionsbericht vom 17.12.1914. Der Gutachter war Professor Vetter vom Dresdner Konservatorium.

⁹⁴³ Folio 81.

⁹⁴⁴ Folio 81f.

⁹⁴⁵ Zahlen aus der gesamten Akte zusammengetragen.

⁹⁴⁶ Fo. 107f.

Die beiden Musikpädagoginnen Helene Brettholz und Helene Windinge, Letztere stammte aus Dänemark und hatte zuerst in Kopenhagen⁹⁴⁷ studiert, kannten sich vom gemeinsamen Studium am Konservatorium in Dresden, beide waren dort unter anderem Studentinnen der Königlich-Sächsischen Kammervirtuosin Laura Rappoldi-Kahrer (1853–1925)⁹⁴⁸ gewesen. Der Kontakt zur Professorin bestand offenbar nach dem Studium weiter, denn im Jahr 1910 besuchte Rappoldi-Kahrer einen öffentlichen Vortragsabend der Musikschule im „dichtgefüllten Saal der ‚Vier Jahreszeiten‘“ und äußerte sich laut *Radebeuler Tageblatt* „anerkennend“ über die dargebotenen Leistungen.⁹⁴⁹ Weitere enge Kontakte zum Dresdner Konservatorium, zum Beispiel durch Lehrkräfte oder Schülerwanderungen, sind in den Akten nicht belegt, jedoch prinzipiell vorstellbar.

Brettholz und Windinge gaben Klavierunterricht und hatten bereits im Jahr der Eröffnung, wie bereits dargestellt, eine ehemalige Kommilitonin als Geigenlehrerin dazu geholt. Zuerst arbeitete diese freiberuflich („auf eigene Rechnung“),⁹⁵⁰ wurde aber anscheinend bald angestellt und schied 1911 wieder aus der Musikschule aus. Bereits einige Monate nach der offiziell genehmigten Eröffnung 1909 wurde eine zusätzliche Klavierlehrerin für Anfänger eingestellt und in den folgenden Jahren sind zahlreiche Einstellungsgesuche in den Akten dokumentiert. Die Anzahl der Lehrkräfte wurde nicht für jedes Jahr angegeben, aber aus den bestehenden Angaben kann man schließen, dass es durchschnittlich immer etwa fünf bis acht Lehrerinnen und Lehrer gewesen sein müssen. Im Jahr 1917 berichtete die Musikschule von jetzt neun Lehrkräften, davon sechs Klavierlehrerinnen und einer zusätzlichen Geigenlehrerin. Es waren in der Mehrzahl Lehrerinnen angestellt, aber hin und wieder auch Lehrer, wie zum Beispiel 1916 Herr Kapellmeister Rietzsch, der Geige unterrichtete und beabsichtigte, „später Teilhaber der Musikschule zu werden, so bald er weiss, ob er vom Heeresdienst befreit wird“.⁹⁵¹ Diese Absicht konkretisierte sich jedoch nie, er verließ die Musikschule 1919.

Unter der Lehrerschaft gab es größtenteils eine hohe Fluktuation, jedoch auch einige langfristige Angestelltenverhältnisse. Fräulein Jespersen aus Dänemark zum Beispiel „musste wegen Krankheit des Vaters ihre Stellung bei uns aufgeben“, nachdem sie seit der Eröffnung sechs Jahre lang „zur größten Zufriedenheit“ an der Musikschule unterrichtet hatte.⁹⁵² Sie war nicht die einzige Dänin an der Musikschule, 1913 wurde noch die 20-jährige Johanne Aabo Christensen (Jahrgang 1893) eingestellt. Offenbar pflegte Helene Windinge regen Kontakt in ihre dänische Heimat.⁹⁵³

Im Allgemeinen wurden Anstellungsgesuche für neue Lehrkräfte vom Ministerium genehmigt, nur in dem bereits erwähnten Fall der Klavierlehrerin Else Zinke gab es eine Ablehnung aufgrund ihres sehr jungen Alters von 18 Jahren. Das Ministerium bezog sich dabei

⁹⁴⁷ Laut ihren Angaben war ihre Lehrerin dort Frl. Agnes Müller. Vgl. Folio 5v.

⁹⁴⁸ Siehe Zlotos, Art. „Rappoldi-Kahrer, Laura, geb. Kahrer, verh. Rappoldi“, Zugriff am 24.8.2020.

⁹⁴⁹ Folio 39, *Radebeuler Tageblatt* vom 7.12.1910.

⁹⁵⁰ Folio 5.

⁹⁵¹ Folio 74f.

⁹⁵² Folio 89f.

⁹⁵³ Vgl. Folio 51. Die deutsch-dänische Zusammenarbeit ging sicherlich von Helene Windinge aus. Das *Radebeuler Tageblatt* berichtete zum Beispiel auch vom Auftritt einer dänischen Opernsängerin, einer „Landsmännin“ Windinges, bei einem Schülervortragsabend. Zeitung vom 7.12.1910, Folio 39.

auf das Gesetz über gewerbliche Schulen, nach dem eine entsprechende Würdigkeit⁹⁵⁴ vorgeschrieben war, wozu neben Sittsamkeit auch Lebenserfahrung gehöre. Der zuständige Oberregierungsrat von Wolf hatte jedoch durchaus auch fachliche Zweifel an Else Zinkes Qualifikation, die sich darauf bezogen, dass sie in der Musikschule Brettholz-Windinge selbst ausgebildet worden war. Er schrieb dazu verallgemeinernd, dies sei eine „auch in anderen Musikschulen immer und immer wieder gemachte Erfahrung – ein Beispiel bietet hierfür das Königliche Konservatorium zu Dresden“. Die Leiter und Leiterinnen von Musikschulen wollten junge Lehrkräfte, „noch ehe sie eine allgemeine technische und musikalische Reife erlangt haben“, für Anfängerklassen einsetzen, „weil sie billig zu haben sind“. Gegen diese Praxis erhob der Oberregierungsrat entschiedenen Einspruch und formulierte musikpädagogische Qualitätsstandards:

„Auch für die Anfangsgründe der musikalischen Ausbildung – zumal an einer staatlich genehmigten gewerblichen Schule – ist eine Lehrkraft erforderlich, die die vollkommene Reife besitzt. Es scheint aber ganz ausgeschlossen, daß eine solche Reife in einer kleinen Musikschule, wie es diejenige der Damen Brettholz und Windinge ist, erlangt werden kann.“⁹⁵⁵

Der hinzugezogene Sachverständige Professor Hermann Vetter, Vorsitzender des Direktoriums und Vorstand der Klavierschule des Königlichen Konservatoriums Dresden, sprach sich ebenfalls aufgrund mangelnder Vorbildung gegen die Zulassung von Else Zinke aus und forderte darüber hinaus allgemein höhere Einstellungsanforderungen für private Musikschulen. Als Vertreter des Konservatoriums positionierte er sich zudem vehement gegen „die völlig unzutreffenden Behauptungen des Herrn Ober Reg-Rat [sic] von Wolf“ bezüglich des Einsatzes junger, billiger Lehrkräfte (siehe Zitat oben).⁹⁵⁶

Ebenfalls im Jahr 1916 wurde das Gesuch zur Anstellung von Fräulein Wennerlund genehmigt, welche vier Jahre in der Ausbildungsklasse der Musikschule studiert hatte und der die Leiterinnen in ihrem Gesuch „hervorragenden Fleiß“ und „Begabung“ attestierten, sodass sie jetzt eine „tüchtige Lehrkraft“ geworden sei.⁹⁵⁷ Vielleicht war in Else Zinkes Fall tatsächlich das jugendliche Alter ausschlaggebend gewesen, denn ein Jahr später wurde ihre Anstellung schließlich genehmigt. Falls noch nicht erreichte Volljährigkeit – 1916 lag diese bei 21 Jahren – das Problem gewesen wäre, wäre sie noch weitere drei Jahre zu jung gewesen. Auch in früheren Jahren war die Anstellung fortgeschrittener Schülerinnen als Lehrerinnen für Anfänger mehrmals genehmigt worden. Beispielsweise wurde im Herbst nach der offiziellen Eröffnung im August 1909 dem Gesuch stattgegeben, Fräulein Gertrud Pitzsch anzustellen, ausdrücklich lagen „keine Einwände“⁹⁵⁸ vor.

Zu jedem Anstellungsgesuch waren Qualifikations- und Führungszeugnis(se) einzureichen, die nach der Prüfung zurückgegeben wurden und deshalb in den Akten nur

⁹⁵⁴ Vgl. § 5(1) Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend (vom 3. April 1880): „Als Lehrer dürfen nur solche Personen verwendet werden, welche unbescholten und würdig sind“, zit. nach: Reichel, *Die sächsische Schulreform in der Weimarer Republik*, S. 46.

⁹⁵⁵ Alle Zitate von Oberregierungsrat von Wolf aus Folio 76f.

⁹⁵⁶ Folio 77v.

⁹⁵⁷ Alle Zitate aus Folio 71.

⁹⁵⁸ Folio 17: Vermerk „keine Einwände“; Folio 25: Anstellung gestattet.

vermerkt, aber meistens nicht enthalten sind. Ein erhaltenes Beispiel ist Gertrud Pietzschs Zeugnis⁹⁵⁹ aus dem Jahr 1909, ausgestellt von der Musikschule Brettholz-Windinge:

„Zeugnis. Fräulein Gertrud Pietzsch besucht seit 2 Jahren unsere Schule in der Absicht sich als Lehrerin für Klavier auszubilden. Sie hat während dieser Zeit fleissig und gewissenhaft studiert und ist praktisch und theoretisch so weit vorgebildet, dass sie fähig ist Schüler und Schülerinnen in den 1. Lehrjahren gründlich zu unterrichten.

18.10.1909

Helene Windinge
Mitinhaberin der Musikschule“

Diese Musiklehrerin war laut Aktenauskunft später zum Studium auf das Konservatorium gewechselt und wurde 1918 erneut an der Musikschule Brettholz-Windinge als Lehrerin angestellt.⁹⁶⁰

Trotz der üblichen Fluktuation gab es ein stabiles Kollegium und somit lässt sich von Zufriedenheit der angestellten LehrerInnen mit den Arbeitgeberinnen und dem Arbeitsumfeld ausgehen. Das *Radebeuler Tageblatt* lobte in einem Bericht über ein Prüfungskonzert im Dezember 1910 sogar besonders die Qualität und den erfolgreichen Unterricht der Lehrkräfte: „Auch diesmal konnte man aus allen Darbietungen die solide Vorbereitung und den geschmackbildenden Einfluß künstlerisch veranlagter und in trefflicher Schule vorgebildeter Lehrkräfte spüren.“⁹⁶¹ Wie bereits erwähnt, äußerte sich auch Laura Rappoldi-Kahrer, die ehemalige Professorin der beiden Inhaberinnen am Dresdner Konservatorium, lobend über die musikalischen Leistungen, die in der Musikschule erzielt wurden.

Interessant ist auch die Verbindung der Musikschule zu Hellerau; wie Oberlößnitz und Radebeul ist Hellerau ein Vorort von Dresden. Dort entstand 1908 in der Übernahme eines englischen genossenschaftlich-sozialreformerischen Stadtplanungskonzepts eine Gartenstadt mitsamt einem Festspielhaus. In dieses Projekt stieg 1911 der Musikpädagoge Émile Jaques-Dalcroze ein, der dort in seiner Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus seine Methode der Rhythmischen Gymnastik unterrichtete. Unter anderem die später berühmte Tänzerin Mary Wigman begann dort ihre Tanzausbildung. Schnell fand die Methode Jaques-Dalcroze durch das neu entstandene Studienfach Rhythmik Aufnahme in vielen Konservatorien. In den Jahren 1912–1914 erlebten die ‚Festspiele‘ genannten Schulaufführungen in Hellerau internationale Anerkennung der damaligen Kunstavantgarde. Obwohl der Schweizer Staatsbürger Jaques-Dalcroze aufgrund des Ersten Weltkriegs schon 1914 nicht mehr nach Deutschland zurückkehrte und die Schule, die mehrere hundert Schülerinnen und Schüler hatte, in wirtschaftliche Schwierigkeiten geriet, hielten sich bis 1925 verschiedene Nachfolgegründungen in Hellerau.⁹⁶²

Es ist eine erstaunliche Information aus den Gewerbeakten, dass es zwischen diesen avantgardistischen Kreisen der Reformbewegung und der Privatmusikschule Brettholz-

⁹⁵⁹ Folio 24.

⁹⁶⁰ Folio 91. Gesuch zur Anstellung der „Konservatoristin Getrud Käthe Klara Pietzsch“.

⁹⁶¹ Folio 39, *Radebeuler Tageblatt* vom 7.12.1910.

⁹⁶² Vgl. die Darstellung zur Geschichte des heutigen Europäischen Zentrums der Künste, online unter: <https://www.hellerau.org/de/geschichte>, Zugriff am 12.3.2022; vgl. auch Liu, „Rhythmiker:innen der ersten Stunde“.

Windinge zu einer Kooperation kam. 1914 erweiterte die Musikschule Brettholz-Windinge das Angebot und dazu erschien ein neuer Prospekt, welcher vom Ministerium genehmigt werden musste. Zuerst waren im Rahmen von Prüfungskonzerten als Gäste auch eine Rhythmische Gymnastikklassse der Jaques-Dalcroze-Schule aus Hellerau aufgetreten: „Zweck dieser Vorführung war, den Lößnitzbewohnern die Methode vorzuführen, zwecks Errichtung ‚rhythmischer Kurse‘ in unserer Schule.“⁹⁶³ In Zukunft sollten auch Kurse in Rhythmischer Gymnastik angeboten werden, wozu eine Lehrerin aus Hellerau in die Musikschule kam, die aber nicht angestellt war. Im Jahresbericht schrieben die Leiterinnen, dass die Rhythmikkurse an ihrer Musikschule bereits 1914 von 19 Kindern besucht worden seien.⁹⁶⁴ Für die folgenden Jahre berichten die Akten nichts mehr über die Rhythmikkurse.

Auf dem erneuerten Prospekt findet sich im April 1915 der Vermerk der Amtshauptmannschaft Dresden, dass die Musikschule die vom Ministerium geforderten Änderungen nicht eingereicht habe – aber „da die Musikschule ohnehin mit Existenzsorgen zu kämpfen hat“,⁹⁶⁵ ließ die Behörde es dabei bewenden. Die wirtschaftlichen Nöte bestätigt auch der Jahresbericht 1915/1916, erstmals seit Bestehen der Musikschule ging die Schülerzahl zurück, eine dänische Musiklehrerin schied infolge des Krieges aus und für die öffentlichen Prüfungen konnte in diesem Jahr aus Kostengründen nicht wie sonst ein Hotelsaal angemietet werden. Die Leiterinnen schrieben dazu: „Hoffen wir, dass das neue Jahr uns Frieden bringt und mit ihm auch wieder einen günstigen Geschäftsgang.“⁹⁶⁶

Beide Musikpädagoginnen, vor allem aber die Deutsche Helene Brettholz, setzten sich den Behörden gegenüber immer wieder energisch für ihre Interessen und teilweise gegen Konkurrenten ein. Zum einen standen beide einem musikpädagogischen Verein nahe bzw. waren Mitglieder. Dies betonte Helene Brettholz als fachliche Anerkennung ihrer Fähigkeiten als Musiklehrerin.⁹⁶⁷ Dennoch gab es Kritik an der fachlichen Qualität. Der Konservatoriumsvorstand Professor Hermann Vetter, der ihre Musikschule im Dezember 1914 für das Ministerium einer Revision unterzog, schrieb zum Beispiel:

„Im Allgemeinen halte ich das Institut für eine bessere Dilettantenschule, wo man aber eine künstlerische Reife nicht erlangen kann. Ich würde mich aber freuen, wenn es der strebsamen und resoluten Vorsteherin [sic Singular] gelingen sollte ihre Absicht, Schülerinnen für die staatliche Prüfung vorzubereiten, zu verwirklichen.“⁹⁶⁸

Er lobte insgesamt, dass die Musikschule nach einer festgelegten Methode unterrichte, da viele andere privaten Musikschulen überhaupt keine Methode hätten. Allerdings war er mit der verwendeten Methode nicht sonderlich einverstanden: Sie „entbehrt pädagogisch-

⁹⁶³ Folio 56, Jahresbericht 1913/1914.

⁹⁶⁴ Vgl. ebd.

⁹⁶⁵ Folio 59.

⁹⁶⁶ Folio 60 Jahresbericht 1915/1916.

⁹⁶⁷ Vgl. Folio 55, 15.3.1914, Brief an die Amtshauptmannschaft Dresden bezüglich neuen Prospekts und Gesuch um Namensänderung: „Am Schluss bemerke ich noch, dass ich – H. Brettholz – seit Februar Mitglied des musikpädagogischen Vereins bin – was doch gewiss auch beweist, daß man meinem Können und meiner Lehrfähigkeit vertraut. Fr. Windinge wird später ebenfalls die Aufnahme in diesen Verein anstreben.“ Es wird nicht klar, welchen Verein Helene Brettholz hier genau meint.

⁹⁶⁸ Folio 65f. Revisionsbericht vom 17.12.1914. Hervorhebungen wie im Original, von fremder Hand, vermutlich vom zuständigen Beamten aus dem Innenministerium.

wissenschaftlicher Grundlagen“.⁹⁶⁹ Sowohl Anschlag als auch Pedalbehandlung seien bei den Schülerinnen verkehrt, dementsprechend hörte er bei seinem Besuch „keine künstlerisch reifen Leistungen“.⁹⁷⁰ Diese Aussagen sind unter der Prämisse zu sehen, dass Hermann Vetter Klavierprofessor am Königlichen Konservatorium Dresden und dort auch der Leiter der Klavierabteilung war. Die private Musikschule Brettholz-Windinge war also eine potentielle Konkurrenz um SchülerInnen. Wenn man bedenkt, dass beide Leiterinnen selbst am Königlichen Konservatorium bei der Klavierprofessorin Rappoldi-Kahrer studiert hatten, verwundert die negative Beurteilung, zumal deren ehemalige Professorin sich positiv über die Leistungen und den Unterricht der Musikschule geäußert hatte. Zeitlich wurde der Revisionsbericht (erstes Halbjahr 1915) nach dem Eintritt von Helene Brettholz in den musikpädagogischen Verein (Februar 1914) verfasst, eventuell könnte hier auch ein Zusammenhang bezüglich der kritischen Beurteilung bestehen.

Obwohl der Bericht selbstverständlich kein öffentlich zugänglicher Text war, wird darin zumindest dem Ministerium gegenüber eine massive Abwertung der privaten Musikpädagogik zu Ausdruck gebracht, die sicherlich vor Veters Hintergrund als Konservatoriumsmitglied zu sehen ist. Die Leiterinnen der Musikschule zeigten sich jedoch an Zusammenarbeit und fachlichem Austausch interessiert und luden Vetter ein („auf Bitten der Vorsteherin“), in ihrer Musikschule einen Vortrag über „Methodik des Klavierspiels“ zu halten, was er am 8. April 1915 auch tat.⁹⁷¹ Ebenso gab es auf fachlicher Ebene die bereits geschilderte Kooperation mit der Jaques-Dalcroze-Schule Hellerau sowie (Gast-)Auftritte von professionellen Musikerinnen und Musikern bei Vortragsabenden der Musikschule, darunter Opernsängerinnen und Orchestermusiker.⁹⁷²

Durch die Vorschrift, dass jede gewerbliche Schule einen Jahresbericht vorzulegen hatte, gab es jedes Jahr Kontakt zum Ministerium. Dies nutzten beide Leiterinnen für zahlreiche Beschwerden über unlautere und unqualifizierte Konkurrenz sowie für Forderungen nach politischer Regelung der Probleme. Zum Beispiel bat Helene Brettholz im Jahresbericht 1920/1921 das Ministerium, „energisch einzuschreiten“ und Musikunterricht im Nebenerwerb entweder zu verbieten oder „extra hohe Steuern“ zu erheben.⁹⁷³ Sie glaubte, solch ein politisches Einschreiten würde „uns Schulbesitzern sehr helfen“. Das größte Problem sah sie also in Musikunterricht als Nebenerwerb, ein Grundthema, das beide Leiterinnen seit 1913 mehrfach in Jahresberichten beklagt hatten.

1913 schrieb Helene Windinge im Rahmen des Jahresberichts an das Ministerium einen zweiseitigen Text über die „Übelstände, [...] welche im musikalischen Unterrichtswesen herrschen“.⁹⁷⁴ Zwei Gruppen machte sie als Problemverursacher aus: Erstens die „Gelegenheitslehrerinnen“, also den Nebenerwerb, und zweitens, „dass die Herren Lehrer Musikunterricht erteilen dürfen. Selbst wenn auf den Seminaren Musik getrieben wird, so ist

⁹⁶⁹ Fo. 66.

⁹⁷⁰ Ebd. Auf dem Revisionsbericht ist vermerkt, dass der Gutachter 20 Mark erhalten habe.

⁹⁷¹ Ebd.

⁹⁷² 1910 trat eine Opernsängerin aus Dänemark auf (Folio 39), 1915 trat Konzertmeister Rietzsch in einem Prüfungskonzert als Violonist auf (Folio 69), 1916 gab es einen Kammermusikabend von Helene Brettholz und Herrn Rietzsch sowie einen Klavierabend der Klavierlehrerin Helga Wennerlund.

⁹⁷³ Folio 102–104.

⁹⁷⁴ Folio 49f.

doch dieselbe nur als Nebenfach gedacht und kann von den Lehrern unmöglich so ausgeübt werden als von einem ausgebildeten Musiklehrer.“⁹⁷⁵

Besonders die Art und Weise, wie Windinge über die Gelegenheitslehrerinnen sprach, stimmt auf eklatante Weise mit der Kritik Veters an der Musikschule Brettholz-Windinge überein: Es sei fatal zu denken, für Anfängerunterricht müsse die Lehrperson weniger gut ausgebildet sein. Auch der herablassende Tonfall in der Beschreibung und Bewertung solchen Unterrichts ist ähnlich und zeigt den hohen Konkurrenzdruck in der Musikpädagogik. Bei jeder Gelegenheit wurde der Mitbewerber auf der schwächeren Position diskreditiert. Der Vertreter eines staatlichen Konservatoriums wertete die privaten Musikschulen ab, die Leiterinnen privater Musikschulen werteten wiederum Privatmusiklehrerinnen ab. Ein Ausschnitt aus Helene Windinges Text, den Helene Brettholz mitunterschrieben hat, soll hier von einem Eindruck vermitteln:

„Am Schluss meines Berichtes kann ich nicht umbei d. Übelstände zu gedenken, welche im musikalischen Unterrichtswesen herrschen. Es gibt hier, wie auch wohl sonst überall, viele Damen, welche für geringes Geld Unterricht erteilen. Sie haben nie richtigen gründl. Unterricht genossen und überhaupt nicht eine Stufe erreicht, welche sie befähigt zu unterrichten. Aber für Anfänger genügt es, meinen sie u. Eltern, die nichts von Musik und vornehmlich vom Unterrichten verstehen, sind froh für billigen Preis bei einer sonst respekt. Dame Unterricht zu erhalten. Die Dame hat es nicht nötig, sie will sich nur ein Taschengeld verdienen – aber wehe, wenn man dann so eine verbildete Schülerin in die Hände bekommt; es kostet unendlich viel Mühe, ehe man so eine Schülerin auf d. richtigen Weg bringt.“⁹⁷⁶

Ein Jahr später nutzten die beiden Musikschulleiterinnen wieder den Jahresbericht, um dem Ministerium mitzuteilen, dass sie mit der unlauteren Konkurrenz von Schullehrern und sogar Postbeamten nicht einverstanden seien.

„Zum Schluss kann ich nicht umhin zu erwähnen, dass es doch eigentlich sehr unrichtig ist, dass die Schullehrer Musikunterricht erteilen – sogar Postbeamte in Radebeul erteilen Violinstunden – so viel ich weiß, ist das Betreiben eines Nebengewerbes den Postangestellten und Lehrern nicht gestattet und doch wird noch nicht Einspruch dagegen erhoben.“⁹⁷⁷

Auch aus einer anderen Stadt wurden interessanterweise musikunterrichtende Postbeamte gemeldet. Eine Beschwerde über einen klavierunterrichtenden Postbeamten befindet sich in der Akte der Musikschule Carl Wilfferodt, allerdings aus dem Jahr 1926 in Leipzig.⁹⁷⁸ Für Männer und Frauen, die Musikschulen leiteten, existierte somit ein ähnlicher Konkurrenzdruck.

Ab 1921 zeigten sich, trotz hoher SchülerInnenzahlen und weiterhin zweier Filialen, Auflösungstendenzen in der Doppelspitze. Helene Windinge musste für drei Wochen zu

⁹⁷⁵ Folio 50. Mit „Lehrer“ bezeichnete sie hier Schullehrer.

⁹⁷⁶ Aus dem Jahresbericht 1912/1913, Fo. 49.

⁹⁷⁷ Fo. 57.

⁹⁷⁸ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18222, Fo. 65. Leiter der Musikschule war Carl Wilfferodt, es unterrichtete an der mit 30–40 SchülerInnen eher kleinen Musikschule auch seine Schwester Elisabeth Wilfferodt. Sie existierte von 1904 bis 1938.

ihrer kranken Mutter nach Dänemark reisen und bat daher um Aufschub der Abgabe des Jahresberichtes 1921/1922. Ein einschneidendes Ereignis war am 22. August 1922 die Hochzeit von Helene Brettholz, die den Namen Hennig annahm, in einen anderen Vorort Dresdens zog und aus der Musikschule ausschied. Sie hatte jedoch ihrer ehemaligen Mitinhaberin die Erlaubnis zur Weiterführung unter Beibehaltung des ursprünglichen Namens gegeben.⁹⁷⁹ Der letzte Jahresbericht datiert vom 17. April 1923 und dokumentiert, dass die SchülerInnenzahl im Vergleich zu 1922 um über 50 Prozent eingebrochen war. Helene Windinge schrieb dementsprechend: „Die Zeiten sind für Musikschulen sehr schwer, und man kann kaum soviel verdienen, dass man davon leben kann.“⁹⁸⁰ Dennoch behielt sie weiterhin die beiden Filialen und hatte immer noch drei Lehrerinnen angestellt. Dazu kooperierte Helene Windinge jetzt mit einem anderen Musikschulleiter, der an ihrer Musikschule Geigenunterricht gab.

Was letztlich den Ausschlag für die Geschäftsaufgabe gab, kann nicht rekonstruiert werden. Ein gutes Jahr nach Ausscheiden von Helene Brettholz erklärte Helene Windinge, die sich bereits in ihrer dänischen Heimat befand, die Musikschule Brettholz-Windinge gegenüber dem zuständigen Ministerium für aufgelöst:

„Odensen, d. 5.10.1923 (Dänemark)

Hierdurch teile ich höflichst mit, dass ich ab 1. Oktober vor der Hand hier in meiner Heimat bleibe und somit die Musikschule Brettholz-Windinge, Oberlössnitz, Sophienstr. 1, aufgelöst ist.

Hochachtungsvoll gez. Helene Windinge“⁹⁸¹

⁹⁷⁹ Vgl. Fo. 109–111.

⁹⁸⁰ Fo. 112.

⁹⁸¹ Fo. 114.

4. Professionalisierung und Emanzipation

4.1 Private Musikpädagogik als Beruf um die Jahrhundertwende

Die vorliegende Studie blickt auf musikpädagogisch tätige Frauen und die von ihnen geleiteten Musikschulen, jedoch war der gesamte Markt der Musikausbildung für angehende ProfimusikerInnen, musikliebende Laien und natürlich Kinder und Jugendliche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts massiv angewachsen und spielte in vielen Zusammenhängen eine gesellschaftliche Rolle. Die zunehmende Konkurrenz führte zu vermehrten Forderungen nach Professionalisierung und Abgrenzung oder Ausschluss unqualifizierter MusikpädagogInnen vom Markt. Der dritte Teil meiner Untersuchung setzt sich daher mit Entwicklungen hin zu einer Professionalisierung des Berufsfeldes Gesangs- und Instrumentalpädagogik vor allem für Frauen auseinander und zeigt mit Kapiteln über Publikationen von Musikpädagoginnen sowie über Verbindungen zur bürgerlichen Frauenbewegung, in welchen weiteren Feldern Musikschulleiterinnen aktiv waren.

Zum Einstieg soll ein Ausschnitt aus *Das Klavier und seine Meister* von Oscar Bie⁹⁸² aus dem Jahr 1901 die geläufige Problematisierung dieses Berufsfeldes, vor allem bezogen auf den Klavierunterricht, und die Geringschätzung gegenüber den Ausübenden veranschaulichen:

„Das Klavierspiel ist ein Weltberuf bis in die äussersten Peripherien des Dilettantismus, der keinen Accord zusammen anschlagen und keine Noten punktieren kann. [...] [Es ist] eine ungeheure Kette von der kleinen gähnenden Schülerin über die Lehrer, die treppauf, treppab laufen, zu den Virtuosen, die im Winter spielen, im Sommer unterrichten. [...] Nirgends in einer Kunst wohl wird so viel gesündigt, als bei der heute beliebten Wahl des Klavierlehrers. Den Unfähigsten wird aus falscher Sparsamkeit die musikalische Bildung – eine so schwierige und so tiefe Bildung! – anvertraut, und Vermögen werden verschleudert, um die Musik in einem Kinde zu ruinieren.“⁹⁸³

Weiter schrieb Bie vom grassierenden „Lehrdilettantismus“,⁹⁸⁴ gegen den sich der Berufsstand erwehren wolle, indem eine Anstellung nur noch für geprüfte Lehrkräfte möglich sein solle. „Doch fehlt noch die gesetzliche Regelung“, bemängelte Bie und fuhr fort, die Musikschulen und Konservatorien zu kritisieren, an denen massenhaft vorrangig PianistInnen ausgebildet würden, die ihre Studien häufig auf zu niedrigem fachlichem Niveau mit folgendem Ergebnis abschlossen: „Die Hälfte bleibt Dilettant, die andere Hälfte ergreift die Lehrercarriere.“ In Köln erreichten laut Bie im Studienjahr 1896 von 400 Klavierschülern⁹⁸⁵

⁹⁸² Oscar Bie, *Das Klavier und seine Meister*, Leipzig 21901 (München 11898). Oscar Bie (1864–1938) war Kunst- und Musikhistoriker und verkehrte u.a. mit Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal. Er arbeitete lange Zeit als Publizist und Journalist in Berlin, wo er die Literaturzeitschrift *Neue Deutsche Rundschau* 28 Jahre lang leitete. Ab 1921 war er Professor für Ästhetik an der damaligen Musikhochschule Berlin (heute UdK). Oscar Bie war Jude, trat aber 1895 aus der jüdischen Gemeinde aus und war Mitglied des patriotischen elitären Clubs Deutsche Gesellschaft 1914. Vgl. Art. „Oscar Bie“, in: *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, Band 2, München u.a. 1993, S. 401–410.

⁹⁸³ Bie, *Das Klavier und seine Meister*, S. 282.

⁹⁸⁴ Alle Zitate im folgenden Abschnitt aus: ebd., S. 283.

⁹⁸⁵ Bie verwendete nur die männliche Form, aber damit waren sicherlich auch Klavierschülerinnen gemeint, was man aus der großen Zahl (400) schließen kann, die sich aufgrund der insgesamt Größe des Kölner Konservatoriums nicht ausschließlich auf Schüler beziehen konnte.

nur 30 das Niveau für die Unterrichtsbefähigung, „ohne dass ein Mittel [...] existiert, die anderen am Unterricht zu verhindern“. Diese Aussage ist korrekt, denn der Beruf war nicht geschützt. Bie sprach alarmistisch von einer wahren „Überschwemmung“ und warnte vor dem „Riesenproletariat, das aus unseren Musikschulen hervorgeht“. Er selbst zog nach eigenen Angaben in den Jahren 1895–1897 in Berlin am Konservatorium Klindworth-Scharwenka „Stichproben auf den Klavierunterricht“, bei denen er einen starken Überhang an Schülerinnen feststellte (über 200 Schülerinnen, davon ein Viertel aus dem Ausland, dagegen nur ca. 40 Schüler), womit der Bogen zum Thema der vorliegenden Studie geschlagen wird. Dieses Konservatorium entlasse nach seinen Berechnungen pro Jahr ca. 50 Lehrerinnen „in die Welt“, und damit meint er, wie er weiter ausführt, in die große Konkurrenz.

Durch diese Beschreibungen könnte man den Eindruck gewinnen, es hätte um 1900 die Musikpädagogik betreffend keine gewachsenen und funktionierenden Strukturen gegeben, sondern nur einen wild wuchernden Markt, der von größtenteils unprofessioneller Lehrerschaft bedient wurde. Doch ein Blick auf das gesamte 19. Jahrhundert zeigt, dass es über ganz Deutschland verteilt gut ausgebildete Musikpädagogen und Musikpädagoginnen gab, die ihren Beruf mit Erfolg, einem guten Renommee und einem aktiven Netzwerk zur Musikwelt betrieben und dadurch sicher auch den hier untersuchten Musikschulen als Vorbilder dienten.

In Weimar waren dies beispielsweise die Schwestern Helene und Anna Stahr, sie waren Musiklehrerinnen mit eigener Musikschule und standen im Kontakt mit Franz Liszt. Über Franz Liszt ergab sich schließlich ein Kontakt zu den beiden jüngeren Musikschulleiterinnen Lina Ramann und Ida Volckmann aus Nürnberg, es gab mehrere von Ramann selbst belegte Treffen.⁹⁸⁶ Im Juni 1884 folgten Ramann und Volckmann einer Einladung zu den Schwestern: „Liszt bat so liebenswürdig, mit ihm Anna und Helene Stahr’s ‚Nachmittag‘ zu besuchen – er wolle uns im Wagen abholen“.⁹⁸⁷ Bei dem erwähnten „Nachmittag“ handelte es sich um eine regelmäßige Veranstaltung, veranstaltet von den Schwestern Stahr, zu der Künstler und Intellektuelle aus Weimar oder zu Besuch in Weimar geladen waren. In diesem Rahmen traten auch die Schülerinnen und Schüler der Stahr-Schwester auf. Ramann und Volckmann, selbst bereits bekannte Musikpädagoginnen, besuchten also SchülerInnen-vorspiele von anderen Musikpädagoginnen in semiöffentlichem Rahmen. Man darf stark vermuten, dass die pianistischen Leistungen verglichen wurden und musik- sowie besonders klavierdidaktischer Austausch unter den Lehrerinnen stattfand. Allerdings zeigt das obige Zitat von Ramann auch, dass sie nicht auf eigenes Betreiben die Weimarer Kolleginnen aufsuchten, sondern auf Liszts Vorschlag, mit dem Ramann und Volckmann eng befreundet waren.

Entgegen den abwertenden Äußerungen Bies wurden Musikpädagoginnen und -pädagogen zudem von ZeitgenossInnen und von jenen, die eine Chronik schrieben, neben auftretenden KünstlerInnen, Orchestermittgliedern, Kapellmeistern oder Komponisten als ebenso elementare Persönlichkeiten der jeweiligen städtischen oder regionalen Musikszene wahrgenommen und fanden daher Eingang in musikspezifische Regionalgeschichts-

⁹⁸⁶ Vgl. Ramann, *Lisztiana*, S. 256f.

⁹⁸⁷ Ebd., S. 256.

schreibung. Selten werden sie an vorderster Stelle genannt – dieser Platz ist meist berühmteren Namen vorbehalten –, jedoch ist in Schriften zur regionalen Musikgeschichte⁹⁸⁸ durchaus das Bewusstsein vorhanden, dass Musiklehrerinnen und -lehrer ein wichtiger Teil des Musiklebens waren. Nicht nur in der hier untersuchten Region waren für Netzwerkbildung die Konservatorien ein wichtiger Ort. Eine besondere Bedeutung hatte vor allem das Leipziger Konservatorium mit seinem überregionalen Einzugs- und Ausstrahlungsgebiet, weshalb in der Leipziger Musikgeschichtsschreibung zum 19. Jahrhundert besonders häufig die Musikpädagogik betont wird.⁹⁸⁹

Aber auch in anderen Städten wird die Bedeutung einzelner Musikpädagoginnen und -pädagogen hervorgehoben. So findet man etwa in einer *Musikgeschichte der Stadt Halle* von 1942 am Ende des Kapitels über die Zeit von 1814 bis 1850 unter den „weiteren musikalischen Persönlichkeiten, welche während jener Jahre für Halle Bedeutung erlangten“, nur zwei Personen: Den Universitätsmusiklehrer Helmholtz und die Gesangslehrerin Charlotte Mörtzschke, an anderer Stelle im Buch⁹⁹⁰ unter dem Namen „Fräulein Moertzschke“ als Hilfslehrerin an der Hallenser Musikschule erwähnt, über die der Chronist Serauky weiter Folgendes schrieb:

„Auch die Gesanglehrerin Charlotte Mörtzschke, welche am 7. Februar 1842 im 54. Lebensjahre dahinschied, durfte als eine bemerkenswerte Förderin hallischer Musikkultur während dieser Jahre gelten. Denn sowohl bei dem Musikfeste von 1829 als auch im Kreise des Geheimrats von Lehmann erwarb sie sich durch das Einstudieren von Chören Verdienste; selbst die Konzerte der Berggesellschaft waren stets ihrer Unterstützung sicher. Bei ihrem Tode gedachte denn auch ein großer Kreis von Schülern und Musikfreunden der Verewigten. Der Vorstand des Musikvereins ehrte Charlotte Mörtzschkes musikalisches Wirken mit der Aufführung des Mozartschen Requiems durch die Singakademie.“⁹⁹¹

Auch am Ende des Kapitels, in dem der Autor in einem kurzen Abschnitt explizit auf die Musiklehrer im damaligen Halle einging, wurde Charlotte Mörtzschke nochmals unter den „Musikpädagogen, die sich stärkerer Beachtung erfreuten“, als „Gesangslehrerin“ erwähnt, als einzige Frau zwischen sechs Männern.⁹⁹²

⁹⁸⁸ Vgl. Günter Lutze, *Die Fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen von 1801–1901. Festschrift zur Hundertjahrfeier der Lobkonzerte 1901*, Sondershausen 1901; Bernhard Ritter, *Festschrift zur Erinnerung an das 50jährige Bestehen des Sophienstifts in Weimar*, Weimar 1904; Werner Promnitz, *Fünfzig Jahre Hochschule für Musik zu Sondershausen*, Göttingen 1933; Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, 2. Band (= Beiträge zur Musikforschung 8), Halle 1942; Friedrich Wilhelm Beinroth, *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen von ihren Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck 1943; Chorbeirat der Robert-Franz-Singakademie: *Festschrift zum 150jährigen Bestehen der Robert-Franz-Singakademie Halle (Saale)*, Halle 1964; Martin Wehnert, Johannes Forner und Hansachim Schiller: *Hochschule für Musik Leipzig, gegründet als Conservatorium der Musik 1843–1968*, Leipzig 1968; Karla Neschke und Helmut Köhler (Hrsg.), *Residenzstadt Sondershausen. Beiträge zur Musikgeschichte*, Sondershausen 2004; Manuel Gervink (Hrsg.), *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber 1856–2006*, Dresden 2005; Wolfram Huschke, *Zukunft Musik. Eine Geschichte der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar*, Weimar 2006; Jens Riederer, *Mädchenpensionate. Töchterbeime. Frauenschulen. Wege weiblicher Bildung in Weimar 1850–1950* (= Ausstellungskatalog Stadtmuseum Weimar), Weimar 2010.

⁹⁸⁹ Vgl. z.B. Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehung- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Olms 2004.

⁹⁹⁰ Vgl. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, S. 524.

⁹⁹¹ Ebd., S. 546f.

⁹⁹² Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, S. 633.

Zum Selbstverständnis professioneller Musikpädagoginnen ist der Spitzname „Wander-Professor“ aufschlussreich, den Franz Liszt Ida Volckmann gab. In der dazugehörigen Anekdote berichtete Lina Ramann in ihren Erinnerungen, dass der Spitzname in Anlehnung an den Dirigenten Bülow und dessen Wanderkonzerte entstanden sei, worauf sich Volckmann im Vergleich zum Dirigenten als Vertreterin des Musiklehrerstandes positionierte:

„Wanderprofessor –: ein Scherzname, den Liszt gelegentlich heiteren Tischgeplauders Ida Volckmann bei uns in Nürnberg beigelegt hat. Bülow's Wander-Reform-Concerte mit den ‚Meiningern‘ veranlaßten den Meister zu der Äußerung: ‚Zu meiner Zeit wäre so etwas nicht gegangen. Sie werden sehen, es kommt noch so weit, daß die Dirigenten mit ihrem Taktstock als Dirigier-Virtuosen durchs Land wandern‘ – ‚Na‘, lachte Ida, ‚da dürfen wir Lehrer nicht zurückbleiben – wir wandern mit, und lehren gleich *prima-vista* pro eine Stunde ein Stück – alles nach Taxe je nach Werth und Rang des Komponisten – Sie, Meister, sind der theuerste.‘ ‚Bravol!‘ rief Liszt belustigt – ‚Sie sind der erste Wander-Professor!‘ Das Wort blieb mündlich und schriftlich bei uns im Gebrauch.“⁹⁹³

Diesem professionellen Selbstbewusstsein begegnet man auch bei den hier untersuchten Musikschulleiterinnen aus Sachsen, wenn etwa Helene Brettholz im Jahresbericht 1914 vermerkte, dass sie Mitglied des musikpädagogischen Vereins geworden sei, und dies als Anerkennung ihrer fachlichen Fähigkeiten verstanden wissen wollte;⁹⁹⁴ oder wenn Selma Lenz über ihre Musikschulkonzerte schrieb: „Das Auditorium zu diesen Aufführungen besteht aus Interessenten der Musiklehrerschaft Dresdens und der Presse.“⁹⁹⁵

Ohne in die Vorgeschichte der Klavierpädagogik weiter eintauchen zu können, möchte ich noch erwähnen, dass für deutschsprachige Gegenden eine circa 100-jährige (bezogen auf meinen Untersuchungszeitraum ab 1870) Traditionsbildung oder zumindest ein seit Generationen existierendes Gefühl der Zusammengehörigkeit im Bereich klavierpädagogischer Publikationen erkennbar ist, was Mario Aschauer namentlich an ‚Clavierschulen‘ des 18. Jahrhunderts untersucht hat:

„Spätestens in den 1780er-Jahren lässt sich auch in den Quellen die Deutschsprachigkeit als ein Vehikel der Identitätsbildung ‚deutsches Clavierpiel‘ – geographisch ist damit der mittel- und norddeutsche Raum gemeint – feststellen.“⁹⁹⁶

In Anbetracht der quasi genealogischen Beziehungen, die zwischen LehrerInnen und SchülerInnen, welche später selbst wieder unterrichten, entstehen, scheint eine klavierpädagogische Lehrtradition, wie sie zum Beispiel für den deutschsprachigen Raum in Lehrwerken dokumentiert ist, nur logisch. Deutschsprachigkeit mag für diese Publikationen kategorisch gewesen sein, der tatsächliche Unterricht wird dagegen auch mehrsprachig gehalten worden sein. Dies lässt sich nicht nur aus Anzeigen für mehrsprachigen Musikunterricht in Fach-

⁹⁹³ Liszt behielt diesen Spitznamen, der um 1880 entstanden war, bis zu seinem Tod 1886 in der Korrespondenz mit Ramann und Volckmann bei. Ramann, *Lisztiana*, S. 226. Hervorhebungen übernommen.

⁹⁹⁴ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 55.

⁹⁹⁵ Ebd., Akte 18180, Fo. 22.

⁹⁹⁶ Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen*, S. 23.

zeitschriften⁹⁹⁷ oder durch mehrsprachige Hinweise auf Musikschulprospekten⁹⁹⁸ schließen, sondern auch daraus, dass deutsche Musikpädagoginnen im Ausland unterrichteten.⁹⁹⁹ Dazu kam die internationale Ausrichtung der Konservatorien, an denen sich zahlreiche ausländische StudentInnen von teilweise ebenfalls ausländischen DozentInnen ausbilden ließen. In der Verbindung mit flächendeckendem Fremdsprachenunterricht vor allem in der Mädchenbildung verliert die Deutschsprachigkeit an Bedeutung, aber die Lehrtraditionen, die regional gewachsen waren, konnten durch die Mehrsprachigkeit nun an noch mehr Personen weitergegeben werden.

Zu den Lehrerinnenkreisen an allgemeinbildenden Schulen fand in schriftlich überlieferter Form kein nennenswerter Austausch statt. Der Leipziger Lehrerinnenverein beispielsweise wurde 1887 gegründet und hatte bald um die 70 Mitglieder. Beim 2. Stiftungsfest des Vereins spielten Fräulein Caspar Klavier und Fräulein Schubert, Frau Direktor Hoffmann und Fräulein Goßrau sangen.¹⁰⁰⁰ Von diesen musizierenden Frauen ist keine in den Gewerbeakten zu Musikschulen vertreten. Im Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Verein jedoch existierte seit 1897 eine Musiksektion, über die im Folgenden noch berichtet wird. Insgesamt finden sich bei der Auswertung der verbreiteten Zeitung *Die Lehrerin in Schule und Haus*, dem Verbandsorgan des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins, auch nur vereinzelt Verbindungen von allgemeiner Schulpädagogik und Gesangs- und Instrumentalpädagogik. 1889 etwa wurde darin die neu erschienene Klavierschule von Emil Breslaur, dem Herausgeber der Fachzeitschriften *Musikpädagogische Blätter* und *Der Klavierlehrer*, der eng mit Anna Morsch zusammenarbeitete, „den verehrten Kolleginnen, welche neben wissenschaftlichem Unterricht auch Klavierstunden erteilen und wenig Gelegenheit haben, neue Musikalien kennen zu lernen“, empfohlen.¹⁰⁰¹ Also handelte es sich hier um Klavierunterricht im Nebenerwerb, wie auch auf der nächsten Seite in der Empfehlung auf ein weiteres Breslaur-Buch (*Methodik des Klavierspiels*, Berlin 1886) ersichtlich wird: „Es ist dies ein Buch, welches in sehr eingehender, gründlicher Weise den Klavier-Unterricht behandelt und allen Lehrerinnen, denen die Gelegenheit fehlte, Methodik zu studieren, in ergiebigster Weise ein Ratgeber sein würde.“¹⁰⁰² Ebenso empfahl dieselbe Person „A. Hesse“ – bei der es sich mit gewisser Wahrscheinlichkeit um die engagierte Erfurter Musikschulleiterin Anna Hesse handeln könnte – im Jahr darauf eine weitere neu erschienene Klavierschule, dieses Mal von einer Musikpädagogin: *Eine theoretisch-praktische Klavierschule* von Hermine Bovet, wiederum ein Buch für Klavierlehrerinnen im Nebenerwerb: „[...] ich möchte hiermit ein Buch warm empfehlen, dessen Verfasserin es sich zur Aufgabe gestellt, allen denen, die nicht Musik gründlich studieren konnten, aber das ernste Bestreben

⁹⁹⁷ Vgl. beispielhaft *Die Musik* 17(1908), Anzeigenteil.

⁹⁹⁸ Vgl. den Prospekt der Pädagogischen Musikschule von Wera von Mertschinsky in Dresden 1895: Ganz am Ende erfolgt auf Französisch, Englisch und Russisch der Hinweis, dass in diesen Sprachen unterrichtet werden könne. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 5.

⁹⁹⁹ Lina Ramann unterrichtete mehrere Jahre in den USA, Frieda Prager unterrichtete in der französischsprachigen Schweiz, Helene Windinge kam aus Dänemark, um nur einige Beispiele zu nennen.

¹⁰⁰⁰ Vgl. *Die Lehrerin in Schule und Haus* 8(1890/1891), S. 241.

¹⁰⁰¹ A. Hesse, „Eine neue Klavierschule“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 2(1888/1889), S. 44–46, hier S. 44.

¹⁰⁰² Die Preise für die Bücher sind nicht gerade niedrig: 4,50 Mark für die Klavierschule, 10 Mark für das Methodik-Lehrbuch. Dass sich Lehrerinnen bei einem, wie in Kapitel I.1.3. dargelegten, privaten Bücherbudget von etwa 25–40 Mark pro Jahr diese Bücher kauften, ist vermutlich eher unwahrscheinlich.

haben gute Lehrerinnen zu sein, einen gediegenen Führer für den Klavierunterricht zu geben.“¹⁰⁰³ Bevor weiter unten die Beziehung zwischen Musikpädagogik und anderen Berufen mit hohem Frauenanteil genauer betrachtet werden, soll zunächst der Blick auf die stets geforderte Professionalisierung gelenkt werden. Vergegenwärtigt man sich die damals bereits existierenden Ausbildungswege für Musikpädagoginnen, stellt sich die Frage nach der wiederkehrenden Kritik am fachlichen Niveau umso dringlicher.

4.2 Ausbildungswege für Privatmusiklehrerinnen

Um eine erfolgreiche Musikpädagogin zu sein, und hierbei bezieht sich erfolgreich sowohl auf die positive Reputation als Musiklehrerin wie auch auf den wirtschaftlichen Erfolg, bedurfte es diverser Voraussetzungen. Einerseits benötigte die Musikpädagogin eine solide Ausbildung, pädagogisches Talent und Unterrichtserfahrung, andererseits aber auch wirtschaftliches Geschick, wirksame Werbemaßnahmen und Organisationstalent, vor allem wenn es darum ging, eine eigene Musikschule zu leiten. Zu den einzelnen Bereichen wurde in den vorangegangenen Kapiteln systematisch dargelegt, was sich vor allem aus den Gewerbeakten rekonstruieren ließ, im Folgenden möchte ich auf die zunehmende Professionalisierung des Berufes Privatmusiklehrerin während des Untersuchungszeitraums eingehen.¹⁰⁰⁴

Wichtig für das pädagogische Renommee einer Musikpädagogin waren selbstverständlich die Lernerfolge ihrer Zöglinge, welche in den meisten Musikschulen unter anderem aus diesem Grund bei öffentlichen Prüfungen präsentiert wurden. Aber auch ihr eigener Ausbildungsweg, inklusive der Verbindungen zu bekannten Lehrern und Lehrerinnen bzw. Künstlern oder Künstlerinnen, hatte große Bedeutung, ein eigenes Netzwerk in der musikalischen Welt sowie in der Region vor Ort war notwendig und zusätzlich waren Abschlüsse und Zeugnisse von staatlichen Konservatorien und im Idealfall auch eigene Bühnen- und Konzerterfahrung wichtige Kennzeichen der Professionalität, die hinter dem Musikschulunternehmen stand. Marie von Helldorf empfahl in ihrem Berufsratgeber *Auf eigenen Füßen* aus dem Jahr 1906 interessanterweise 52 „bewährte Ausbildungsanstalten für Musik“¹⁰⁰⁵ in Deutschland, laut ihrer Angabe gab es in manchen Städten mehrere. Das bedeutet, dass sie sich nicht ausschließlich auf die öffentlichen Konservatorien¹⁰⁰⁶ im deutschsprachigen Raum bezog. Deziert macht sie auf die Unterschiede zwischen einer Ausbildung am Konservatorium und einer Ausbildung bei einer privaten Musikschule bzw. einer Privatmusiklehrerin aufmerksam: Während man am Konservatorium einen umfassenderen Unterricht, bessere Auftrittsmöglichkeiten und insgesamt eine günstigere Ausbildung bekomme, sei der Privatunterricht „viel eingehender, viel individueller“ und zudem sei ein

¹⁰⁰³ A. Hesse, „Ein Führer für den Klavierunterricht“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 15(1889/1890), S. 460–462. Auf Hermine Bovet gehe ich nochmals in Kapitel III.4 ein.

¹⁰⁰⁴ Hierbei beziehe ich mich vor allem auf Frauen. Prinzipiell gilt das Geschriebene für Männer gleichermaßen, außer ich weise explizit auf Unterschiede hin.

¹⁰⁰⁵ Von Helldorf, *Auf eigenen Füßen*, S. 66.

¹⁰⁰⁶ Mit der Zahl von 16 im 19. Jahrhundert bedeutenden Konservatorien im deutschsprachigen Raum operiert das *Handbuch Konservatorien*.

berühmter Lehrer oder eine berühmte Lehrerin auch ein gutes Startkapital in die eigene Karriere.¹⁰⁰⁷

Als mögliche Ausbildungswege für Musikpädagoginnen beschreibe ich daher im Folgenden sowohl den Weg über private Musikschulen, die ausdrücklich Musiklehrerinnen ausbildeten, als auch über Konservatorien, die sowohl Solistinnen wie Pädagoginnen ausbildeten. Der sogenannten Privatmusiklehrerprüfung gehe ich dabei in einem gesonderten Unterkapitel auf den Grund.

4.2.1 *Ausbildung von Privatmusiklehrerinnen durch Privatmusiklehrerinnen*

An den Musikschulen und Konservatorien wurde die nächste Generation von Klavier- und Gesangslehrerinnen ausgebildet, in vielen Fällen war von vornherein das gesteckte Endziel der musikalischen Ausbildung die Tätigkeit als Lehrerin. Dass viele junge Frauen nach einiger Zeit als Musikschülerinnen oder nach Beendigung des Musikunterrichts selbst den beruflichen Weg in die Musikpädagogik einschlugen, zeugt von dem einflussreichen Vorbild, das Musiklehrerinnen sein konnten. Sowohl die Schülerinnen als auch die Lehrerinnen kamen aus ähnlichen sozialen Welten, dies ließ den Beruf Musikpädagogin als realistische Perspektive erscheinen. Diesen Effekt der sozialen Ähnlichkeit stellt auch Elke Kleinau für Schullehrerinnen im 19. Jahrhundert fest: „[...] scheint demnach der Schulträger das Lehrpersonal überwiegend aus den sozialen Schichten zu rekrutieren, die er auch als Publikum anzusprechen wünschte.“¹⁰⁰⁸ Manche Institutionen, wie die Ramann-Volckmann'sche Musikschule in Nürnberg, scheinen junge Klavier- und Gesangsschülerinnen in besonderem Maße zum Berufsweg Musikpädagogin inspiriert zu haben. In dieser Musikschule wirkten engagierte Musiklehrerinnen, und da gleichzeitig ein musikdidaktischer Ausbildungsgang¹⁰⁰⁹ angeboten wurde, lässt sich vermuten, dass diese Verbindung von Vorbildern und Gelegenheit die Berufswahl attraktiv machte. Ramann schrieb zum Beispiel im Rahmen des gemeinsamen Besuchs der Tonkünstlerversammlung 1884 von „„Unserer Bande“ (die Lehrerinnen und Schülerinnen, die uns nach Weimar gefolgt)“,¹⁰¹⁰ worin sich die enge Beziehung und Zusammenarbeit innerhalb der Nürnberger Musikschule ausdrückt, zu der neben den Kolleginnen auch die Schülerinnen zählten.

Abgesehen von der Inspiration zur existentiell notwendigen oder freiwilligen Berufswahl, die den jüngeren Schülerinnen durch ihre Lehrerinnen vorgelebt wurde, bildeten in einem späteren Ausbildungsstadium private Musikschulen also auch gezielt zukünftige Musikpädagoginnen aus. Helene Brettholz und Helene Windinge nannten die Ausbildung von „tüchtigen Lehrkräften“ als das Hauptziel ihrer Musikschule – neben der Hebung des allgemeinen Musikverständnisses und der Hausmusik. Dementsprechend wurde dieses Ausbildungsziel auch in ihren Prospekten beworben.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁷ Von Helldorf, *Auf eigenen Füßen*, S. 67.

¹⁰⁰⁸ Kleinau, *Bildung und Geschlecht*, S. 213.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Lina Ramann und Ida Volckmann: *Ramann-Volckmann'sche Musikschule zu Nürnberg unter Direktion von August Göllerich und Theodor Schmidt. Eröffnet am 17. November 1865*, Prospekt von 1890, S. 5 und 9.

¹⁰¹⁰ Ramann, *Lisztiana*, S. 251.

¹⁰¹¹ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 63.

Die Entscheidung zur Musikschulleitung wurde möglicherweise getroffen, weil die vorgelebte Tätigkeit attraktiv war und zu eigenen Musikschulgründungen führte oder indem eine angestellte Lehrerin die Musikschule von der bisherigen Leiterin übernahm. Laut Anna Morsch setzte zum Beispiel Molly von Kotzebue, ab 1875 eine Gesangsschülerin von Auguste Götze, ihre Ausbildung und ihren Wunsch, den musikpädagogischen Beruf zu ergreifen, gegen den Vater durch und übernahm schließlich Götzes Musikschule in Dresden, weil diese nach Leipzig umzog.¹⁰¹² Auch bei Elise Brandhorsts Musikschule in Hannover war eine ehemalige Schülerin als angestellte Kollegin für die Nachfolge bestimmt: „An Elise Brandhorst’s Seite, von ihr herangebildet, wirkt seit 10 Jahren Fr. Therese Boyde, eine tüchtige strebsame Kunstjüngerin, welche von Frau Brandhorst als Nachfolgerin für ihr Institut bestimmt ist.“¹⁰¹³

Beispiele für Frauen, die an der Ramann-Volckmann’schen Musikschule in Nürnberg ausgebildet wurden und später weiterhin als Musikpädagoginnen und dazu teilweise als Konzertpianistinnen in Erscheinung traten, finden sich in vielfältigen Kontexten und an unterschiedlichen Orten:



Abbildung 5: Inserat Musikschule Ina Löhner
in: *Der Klavierlehrer* 16(1905), S. 259

Ina Löhner, ausgebildet in der Ramann-Volckmann’schen Musikschule Nürnberg und dort auch zeitweise als Lehrerin tätig, war später selbst Musikschulleiterin mit zwei eigenen Musikschulen „nach Ramann-Volckmann“ und stand weiterhin in engem Kontakt mit ihren ehemaligen Lehrerinnen. Sie publizierte auch einige Texte über Ramann und Volckmann sowie deren Musikpädagogik (s.u.). *Hedwig Schneider*, wie Ina Löhner an der Ramann-Volckmann’schen Musikschule ausgebildet, war von 1883 bis 1888 Lehrerin für Musikgeschichte, Methodik, Klavier und Italienisch am Sondershausener Konservatorium, davor war sie mehrere Jahre als Musikpädagogin in Leipzig tätig.¹⁰¹⁴ *Auguste Rennebaum*, ausgebildet an der Ramann-Volckmann’schen Musikschule und dort als Lehrerin tätig, wurde später Musikprofessorin in Budapest.¹⁰¹⁵ *Erika von Binzer* wurde von Ida Volckmann in späteren Jahren privat ausgebildet: „Die bekannte Konzertspielerin, Fräulein Erika von Binzer, erhielt allein durch sie ihre Ausbildung bis zu künstlerischer Vollendung und sie trägt das Zeugnis ihrer wertvollen Schulung in die Öffentlichkeit.“¹⁰¹⁶ Sie war unter anderem um 1920 Lehrerin am Weimarer Konservatorium.¹⁰¹⁷

Bei Margarethe Knothe-Wolf lässt sich der Einfluss einer Musikschulleiterin vermuten, allerdings nicht auf sie als Schülerin, sondern während sie bereits angestellte Lehrerin an der Pädagogischen Musikschule von Wera von Mertschinsky war. Zuerst wurde sie dort 1899 als „bekannte Konzertsängerin“ und noch unverheiratet für den Gesangsunterricht

Bei Margarethe Knothe-Wolf lässt sich der Einfluss einer Musikschulleiterin vermuten, allerdings nicht auf sie als Schülerin, sondern während sie bereits angestellte Lehrerin an der Pädagogischen Musikschule von Wera von Mertschinsky war. Zuerst wurde sie dort 1899 als „bekannte Konzertsängerin“ und noch unverheiratet für den Gesangsunterricht

¹⁰¹² Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 223f. Eine Akte über die Musikschule ist allerdings im Sächsischen Hauptstaatsarchiv nicht vorhanden.

¹⁰¹³ Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 228.

¹⁰¹⁴ Vgl. II.1.1.4 zum Sondershausener Konservatorium.

¹⁰¹⁵ Marie Ille-Beeg, *Lina Ramann. Lebensbild einer bedeutenden Frau auf dem Gebiete der Musik*, Nürnberg 1914, S. 17.

¹⁰¹⁶ Ille-Beeg, *Lina Ramann*, S. 33.

¹⁰¹⁷ Vgl. Bruno Hinze-Reinhold, *Jubiläums-Jahresbericht der Staatlichen Musikschule zu Weimar*, Weimar 1922.

angestellt und unterrichtete sieben Jahre. Nach einer einjährigen Unterbrechung kam sie 1907 für weitere vier Jahre als verheiratete Frau Knothe-Wolf zurück an diese Musikschule. 1913 eröffnete sie schließlich eine eigene Gesangsschule in Dresden, die bis 1940 bestand.¹⁰¹⁸

Neben den fremden Lehrerinnen gab es auch familiäre Verbindungen und Vorbilder über Mütter, Tanten, Schwestern oder weitläufigere Verwandtschaft. Aus Musikerfamilien entsprangen neben berühmten Komponisten, Dirigenten und Solisten und Solistinnen auch viele Musikpädagogen und -pädagoginnen. Für die hier diskutierte Fragestellung heißt das, dass eine Mutter, die als Gesangs- oder Instrumentalpädagogin arbeitete, häufig ihre Kinder selbst unterrichtete, wodurch Talente früh erkannt und ausgebildet wurden. Durch das Vorbild der Mutter inspiriert, arbeiteten einige Töchter später ebenfalls, vielleicht auch nur zeitweise, als Musikpädagoginnen. Es soll nicht der Eindruck entstehen, Mütter hätten ausschließlich Töchtern die Musikpädagogik mit in die Wiege gelegt, Söhne wurden selbstverständlich ebenso geprägt. Zudem gab es andererseits auch Familien, in denen der Vater ein haupt- oder nebenberuflicher Musikpädagoge war und die Musik und Musikpädagogik an seine Töchter und Söhne weitergab.

Mit Blick auf die Professionalisierung ist die These von Gudrun Wedel über Lebensläufe von Lehrerinnen im Allgemeinen interessant, nach der „Frauen aus dem Bürgertum häufig nicht vor der Alternative Erwerb oder Nichterwerb standen, sondern [...] es dazwischen ein Spektrum von Erwerbsmöglichkeiten gab, die spezifische Ergänzungsfunktionen erfüllten“.¹⁰¹⁹ Sie stellt hierzu auch heraus, dass erst rückblickend zwischen „vollständiger“ oder „unvollständiger“ Berufstätigkeit unterschieden werden könne,¹⁰²⁰ beispielsweise wenn ein Berufseinstieg durch eine Heirat endete oder wenn finanzielle oder familiäre Notlagen phasenweise zu weiblicher Erwerbsarbeit führten. Diese Ambiguität gegenüber der eigenen Karriere kennzeichnet besonders die Berufswege von Privatlehrerinnen für Klavier und Gesang, da sie in einer Branche mit großer Nachfrage arbeiteten, in die sie teilweise eher aus Mangel an Alternativen und in Rückgriff auf ihre Mädchenbildung eingestiegen waren. Frauen dagegen, die eigene Musikschulen gründeten, kümmerten sich nicht nur um eine handfestere Ausbildung, sondern handelten in unternehmerischer Perspektive planvoller und auf längere Sicht ausgelegt, wie man nicht zuletzt an den jahrzehntelangen Existenzdauern sehen kann.

In den Quellen finden sich viele Beispiele für ein solches Vorgehen. Marie von der Osten-Sacken, geb. Neander,¹⁰²¹ hatte eine Schwester, die sich „in Berlin unter Stockhausen zu einer tüchtigen Gesangslehrerin ausgebildet hatte“.¹⁰²² Nach ihrer Hochzeit ließ sich Marie von der Osten-Sacken, die wie ihre Schwester auf eine typische Höhere-Töchter-Musikausbildung (an Klavier, Orgel und Violine) zurückgreifen konnte, gezielt von ihrer

¹⁰¹⁸ Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akten 18174 und 18175.

¹⁰¹⁹ Wedel, *Lehren zwischen Arbeit und Beruf*, S. 25.

¹⁰²⁰ Ebd.

¹⁰²¹ Geburtsangabe laut Anna Morsch 23. Januar 1848 in Mitau (deutscher Name der lettischen Stadt Jelgava, in der Nähe von Riga). Vgl. Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 225. Der angeheiratete Adelstitel „von der Osten-Sacken“ verweist ebenfalls auf eine deutschbaltische Familie.

¹⁰²² Ebd.

Schwester sowie nach dem Tod ihres Mannes bei zwei weiteren Gesangslehrerinnen unter anderem in St. Petersburg als „tüchtige Oratoriensängerin und Gesangslehrerin“¹⁰²³ ausbilden und gründete in Reval¹⁰²⁴ eine Gesangsschule, die sechs Jahre existierte, und leitete mit einem Kollegen einen großen gemischten Chor. 1886 ging sie auf Anraten von Amalie Joachim nach Braunschweig und übernahm dort 1887 die seit 26 Jahren existierende Wieseneder'sche Musikbildungsschule, welche sie in Zusammenarbeit mit dem Braunschweiger Hofkapellmeister Hermann Riedel durch mehrere Gesangsklassen vergrößerte und qualitativ verbesserte.¹⁰²⁵ Interessant ist der letzte Satz in Anna Morschs Porträt, das 1893 erschien, also nur sechs Jahre nach der Übernahme der Braunschweiger Musikschule:

„Marie v. d. Osten-Sacken ist eine stets vorwärts strebende, mit allem Neuen fortschreitende Pädagogin, das kleine Braunschweig ist für ihren Geist oft zu eng, sie würde nicht abgeneigt sein, einen sich bietenden größeren Wirkungskreis in Amerika zu übernehmen.“¹⁰²⁶

An ihrem Beispiel lässt sich ein planvoller Karriereaufbau erkennen, der von ihrer musikalischen Jugendausbildung über eine gezielte musikpädagogische Weiterbildung zu einer ersten kleineren Gesangsschule in Reval und nach sechs Jahren zur Übernahme einer etablierten Musikschule in Braunschweig führte. Nach einigen Jahren in Braunschweig schien sich Marie von der Osten-Sacken bereits nach neuen Entwicklungsmöglichkeiten im Ausland umzusehen. Ob sie diese Pläne realisierte, muss an dieser Stelle eine offene Frage bleiben, da sich ihre Spur verliert.

4.2.2 *Studium an einem öffentlichen Konservatorium*

Ein Studium am Konservatorium wurde, zumindest ab der Jahrhundertwende, auch in der breiteren Bevölkerung und für Frauen als Vorbereitung auf einen Beruf betrachtet. Das Konservatorium sei der Ort, „wo die künftige Lehrerin sich auf ihren Beruf vorbereiten, die ausübende Künstlerin möglichst vollkommene Ausbildung erlangen will“.¹⁰²⁷ Neben den für Frauen zugänglichen Hauptfächern Klavier, Gesang und Geige wurde der Unterricht durch die gleichen Nebenfächer ergänzt, die auch Männer belegen mussten: Musikgeschichte, Harmonielehre, Kontrapunkt, Ensemblespiel, Italienisch.

An vielen Stellen wird offensichtlich, dass die meisten Frauen sich in realistischer Einschätzung der Marktchancen auf den pädagogischen und nicht auf den künstlerischen Weg einstellten, wenn etwa die Mädchenzeitschrift *Das Kränzchen* 1906 in einem kurzen Artikel zum Thema „Musikstudien“ ständig von der „künftigen Lehrerin“, der „tüchtigen Lehrkraft“ und der Wichtigkeit von Unterrichtspraxis im Studium sprach: „vor allem aber, daß sie praktisch lerne, wie man Schüler unterrichten soll“. Dagegen wurde die Perspektive, als Künstlerin zu arbeiten, für die meisten als abwegig dargestellt:

„Freilich: viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt! Manch eine kam schon in der festen Hoffnung, dereinst als Künstlerin glänzen zu können; aber sie mußte den

¹⁰²³ Ebd.

¹⁰²⁴ Reval war der damalige deutsche Name der estnischen Stadt Tallinn.

¹⁰²⁵ Vgl. Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 226.

¹⁰²⁶ Ebd.

¹⁰²⁷ Anonym, „Musikstudien“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 19,2(1906), S. 31.

stolzen Traum begraben und froh sein, die Schule als tüchtige Lehrkraft verlassen zu können.“¹⁰²⁸

Am Beispiel der Weimarer Großherzoglichen Orchester- und Musikschule lässt sich zeigen, wie die Ausbildung aussah: Der zweistufige Kursus in der Abteilung Musikschule – der Frauenabteilung¹⁰²⁹ – bildete in zwei Jahren für den Unterricht in Klavier und Gesang aus (= Unterstufe), in weiteren zwei Jahren konnte eine künstlerische Ausbildung in Klavier und Gesang erfolgen (= Oberstufe).¹⁰³⁰ In der Oberstufe wurde ab 1916 zusätzlich an einer Seminarschule, die von Weimarer Kindern besucht wurde, Unterrichtspraxis eingeübt:

„Um vorgeschrittenen Schülern [sic!], die sich zum Lehrberuf ausbilden, ständige Gelegenheit zum Unterrichten zu geben, wurde zu Ostern eine ‚Übungsschule‘ eingerichtet, in der unter teilweiser Aufsicht des Fachlehrers bzw. Direktors Minderbemittelte Anfangsunterricht im Klavierspiel erhalten. Diese Neuerung begegnete so allgemeinem Interesse, daß nicht alle Anmeldungen berücksichtigt werden konnten.“¹⁰³¹

Eine Broschüre der Großherzoglichen Musikschule von 1900, welche Lehrplan und Methoden darstellt, enthält kaum Greifbares zur Gesangs- oder Klavierdidaktik, die den Studierenden vermittelt wurde.¹⁰³² Das Gesangsstudium wurde auf Basis der beliebten Belcanto-Methode der Sängerin und Gesangspädagogin Mathilde Marchesi¹⁰³³ und ihrer Unterrichtswerke unterrichtet, in der Klavierausbildung wurde nach Klavierschulen von Scharwenka, Lebert und Stark oder Jiranek unterrichtet, dazu wurden Etüden und Vortragsstücke studiert. Musikpädagogische Vorlesungen oder vorbereitende Seminare, vor allem den Elementarunterricht für Kinder betreffend, werden nicht erwähnt und fanden vermutlich bis 1916 nicht statt.¹⁰³⁴

Andere Konservatorien und vor allem private Musikschulen waren in dieser Hinsicht progressiver, da dort den Studierenden nicht erst ab den 1910er Jahren, sondern teilweise schon Jahrzehnte früher Unterrichtspraxis in Seminarklassen ermöglicht wurde. Auch das Leipziger Konservatorium verfügte über eine Seminarschule¹⁰³⁵ und ebenso warben weitere Konservatorien mit derartigen sehr berufspraktisch orientierten Angeboten, wie zum Beispiel das Konservatorium in Karlsruhe 1891: „Es sind besondere Kurse zur Ausbildung von Musiklehrern und Lehrerinnen eingerichtet in Verbindung mit practischen Uebungen im Unterrichten.“¹⁰³⁶ Die Klavierklasse der Weimarer Großherzoglichen Musikschule hatte trotz des Krieges in den Jahren 1916/1917 einen großen Zulauf, weshalb eine neue Lehrkraft verpflichtet wurde. Ausgewählt wurde Fräulein Hedwig Hinz aus Gumbinnen in

¹⁰²⁸ Ebd.

¹⁰²⁹ Vgl. II.1.1.3.

¹⁰³⁰ Der Kursus für die männlichen Orchesterschüler dauerte dagegen fünf Jahre (drei Jahre Unterstufe für Instrumentalisten, zwei Jahre Oberstufe für Solisten).

¹⁰³¹ Hinze-Reinhold, *Jahresbericht 1916/17*, S. 6.

¹⁰³² Vgl. hierzu auch Hoffmann, „Die Großherzoggl. Musikschule in Weimar“, S. 269f.

¹⁰³³ Die Sängerin Mathilde Marchesi, geb. 1821 in Frankfurt a.M., gest. 1913 in London, unterrichtete in Köln, Wien und Paris. Viele ihrer Schülerinnen wurden erfolgreiche Opernsängerinnen. Vgl. https://www.mdw.ac.at/spielformat-raum/bio/Mathilde_Marchesi_de_Castrone und Thomas Seedorf, Art. „Marchesi“, in: *MGG Online*, beide Zugriff am 8.3.2022.

¹⁰³⁴ Vgl. Anonym, *Darlegung des in der Großherzoglichen Musikschule verwendeten Lehrstoffes und der angewandten Methode*, Weimar ca. 1900.

¹⁰³⁵ Vgl. Huschke, *Zukunft Musik*, S. 78ff.

¹⁰³⁶ Vgl. *NZ/M* 32(1891), S. 364.

Ostpreußen, welche 1911 an ebendieser Weimarer Musikschule nach vorangegangener „pianistischer Ausbildung“ die Reifeprüfung als Solistin und Lehrerin bestanden hatte und danach anscheinend knappe sechs Jahre „zur weiteren Vervollkommnung bis zu ihrer Anstellung“ in der Klavierklasse ihres Lehrers unterrichtet wurde.¹⁰³⁷ Diese Praxis, fortgeschrittene Studentinnen und Absolventinnen in Anfängerklassen unterrichten zu lassen, begegnet einem also in privaten Musikschulen und in Konservatorien, wobei durchaus Kritik daran geübt wurde. Wie bereits im Fallbeispiel der Musikschule Brettholz-Windinge beschrieben, kritisierte das sächsische Ministerium, dass vor allem aus Kostengründen fortgeschrittene Studentinnen als Lehrerinnen angestellt würden, „noch ehe sie eine allgemeine technische und musikalische Reife erlangt haben“.¹⁰³⁸ Auch wenn vom Leiter der Klavierabteilung des Dresdner Konservatoriums diese Anschuldigung als „völlig unzutreffende Behauptung“¹⁰³⁹ zurückgewiesen wurde, lässt dies jedoch erkennen, dass die Konservatorien in ökonomischem Wettbewerb zu den privaten Musikschulen standen und dass sich die Unterrichtsmethoden an beiden nicht wesentlich unterschieden.

Im Vergleich zu einer Ausbildung an einer privaten Musikschule oder bei einer privaten Person hatte das Studium an einem Konservatorium für Frauen den Vorzug, dass der erreichte Abschluss als ein offizieller galt.¹⁰⁴⁰ Viele der Absolventinnen blieben meist als Musiklehrerinnen in der Musiklaufbahn, bzw. in selteneren Fällen mit einer Solokarriere, an die sich erst später eine Lehrtätigkeit anschloss. Es lässt sich feststellen, dass fast alle professionellen Musikerinnen früher oder später zumindest zeitweise auch Musikunterricht gaben. Für manche Konservatoriumsabsolventinnen erschlossen sich im Laufe des Lebens dazu weitere berufliche Tätigkeitsfelder, wie im prominenten Fall der Friedensaktivistin Bertha von Suttner, die Gesang studiert und zeitweise als Gesangslehrerin gearbeitet hatte, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren, bevor sie später vor allem journalistisch und als politische Aktivistin international erfolgreich war und 1905 als erste Frau den Friedensnobelpreis erhielt.¹⁰⁴¹

Auffällig ist, dass in allen historischen Studien zum Frauenstudium und zur Frauenemanzipationsbewegung die Zulassung von Frauen an Musikhochschulen nach meiner Kenntnis generell nicht erwähnt wird, auf jeden Fall nie im Zusammenhang mit dem Begriff Frauenstudium. Hier stellt sich die Frage, ob ein Klavierstudium etwa nicht als Studium zählte. Galt ein Studium am Konservatorium nur als Fachausbildung? Sicherlich war das, was die Frauenbewegung forderte, vor allem der freie Zugang zu allen Fächern der Universitäten. Ein wichtiger Bezugspunkt war damals die liberale Situation in der Schweiz, wo Frauen seit den 1870er Jahren alle Fächer studieren konnten. Der Boom der Musikstudentinnen an Konservatorien führte dagegen nicht zur Anerkennung der zusätzlichen

¹⁰³⁷ Hinze-Reinhold, *Jahresbericht 1916/17*, S. 6.

¹⁰³⁸ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 77.

¹⁰³⁹ Ebd., Fo. 77v.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Grotjahn, „Musik als Wissenschaft und Kunst“, S. 351–354.

¹⁰⁴¹ Vgl. Bertha von Suttner, *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte*, hrsg. von Sigrid und Helmut Bock, Berlin 1990. Bertha von Suttner lebte von 1843 bis 1914 größtenteils in Österreich, ihre Tätigkeiten führten sie nach Georgien und bis in die USA.

Bildungsmöglichkeit, die auch eine Berufstätigkeit ermöglichte.¹⁰⁴² Wie in der vorliegenden Studie dargestellt, überwog im Diskurs eher die Abwertung des Musikstudiums bzw. von Frauen mit einem Konservatoriumsabschluss. Ob also für bürgerliche Frauen und Männer der Zugang zu höherer Bildung über ein Studium am Konservatorium wirklich erreicht wurde, das heißt, dass ein Konservatoriumszeugnis einem Universitätsabschluss gleichwertig war, muss bezweifelt werden. Andererseits ist die gegensätzliche Analyse von Walter Salmen ebenso anzuzweifeln:

„Erst die Einbindung in renommierte Konservatorien, Hochschulen oder Akademien sicherte diesem Beruf ein tariflich geregeltes Einkommen sowie eine fachpädagogische Ausbildung. Dieser Mangel an Qualifikation trug erheblich dazu bei, den Vorwurf der Dominanz von ‚Pfuscherinnen schlimmster Art‘ (Hermann Kretzschmar, 1884) nachhaltig zu erhärten und die gesellschaftliche Stellung insbesondere der Klavierlehrerin gedemütigt auf dem Niveau von besseren Dienstboten erstarren zu lassen.“¹⁰⁴³

In diesem Zitat wird der Berufsstand der Gesangs- und InstrumentalpädagogInnen vor allem auf die „gedemütigte Klavierlehrerin“ mit niedrigem sozialem Status enggeführt. Interessant ist Salmens Aufrufen der weiblichen „Pfuscherinnen“ – während im vorangehenden, hier nicht zitierten Textteil von Privatmusiklehrern die Rede ist, in die der Autor vermutlich gedanklich die Privatmusiklehrerinnen einschließt, ohne die weibliche Form explizit zu nennen. Wenn es um das niedrige Niveau des Klavierunterrichts im auslaufenden 19. Jahrhundert geht, betont Salmen durch die Auswahl des Kretzschmar-Zitats das weibliche Geschlecht. Es entsteht somit der verzerrte Eindruck, dass vor allem Frauen schlechten Klavierunterricht gegeben hätten.

Wenn man Unterrichtsqualität überhaupt in Bezug auf das Geschlecht bewerten will, müsste man eher aufseiten der Männer die Gefahr nachlässigen oder unqualifizierten Unterrichts befürchten: Aufgrund ihrer wesentlich breiteren Möglichkeiten professioneller Musiktätigkeiten war ‚Stunden geben‘ für viele Musiker nur das unprätentiose Standbein, das gegebenenfalls für die materielle Existenzsicherung sorgte. Für Frauen war es jedoch oftmals die einzige Möglichkeit, einen Musikberuf auszuüben, und dementsprechend widmeten sie sich dem Unterrichten mit professionellem Selbstverständnis und Qualitätsanspruch, wie sich unter anderem an den Frauen zeigen lässt, die eigene Musikschulen leiteten.

4.2.3 Die Privatmusiklehrerprüfung vor 1925

Der Zugang zu pädagogischer Berufstätigkeit an Schulen wurde seit der Mitte des 19. Jahrhunderts über staatliche Prüfungen geregelt. Für Frauen, die als Lehrerinnen an einer allgemeinbildenden (Mädchen-)Schule arbeiten wollten, existierten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in quasi allen mittleren und größeren Städten Lehrerinnenseminare, die in ein bis drei Jahren und meistens in Verbindung mit Unterrichtspraxis auf die Lehrerinnenprüfung vorbereiteten. Seit 1845 konnte man in Preußen vor einer staatlichen Prüfungskommission ein Elementar- oder ein höheres Lehrerinnenexamen ablegen. Dabei kam den

¹⁰⁴² Vgl. hierzu auch Hiltrud Schröder und Eva Rieger: „Notleidende ältliche Klavierlehrerin?‘ Der Allgemeine Deutsche Lehrerinnenverband (ADLV) und seine Musiksektion“, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 14,48(1989), S. 33–41.

¹⁰⁴³ Walter Salmen, *Beruf: Musiker. Verachtet – Vergöttert – Vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*, Kassel 1997, S. 94.

meist an Mädchenschulen angebundenen Lehrerinnenseminaren die Funktion einer gymnasialen Oberstufe zu, da Mädchen kein Gymnasium besuchen konnten.¹⁰⁴⁴ Die Lehrerinnenprüfung war ein wichtiges Element in dem Bestreben nach weiblicher Erwerbsarbeit, schließlich war die Prüfung die Eintrittskarte für den bei Frauen beliebten Lehrerinnenberuf und ermöglichte daneben auch andere entlohnte Tätigkeiten als Gouvernante und Pensionslehrerin oder -leiterin.¹⁰⁴⁵

Ein Äquivalent zum Lehrerinnenexamen existierte für den musikpädagogischen Bereich bis 1925 auf staatlicher Seite nicht, die Ordnung für Privatmusiklehrerprüfung trat am 2. Mai 1925 in Preußen in Kraft. Zwar bescheinigten Abschlusszeugnisse von Konservatorien oder MusiklehrerInnenseminaren an privaten Musikschulen das musikalische Niveau und die Lehrbefähigung, für die Berufsausübung war ein solcher Nachweis jedoch nicht obligatorisch. Wie bereits ausgeführt, sorgte sich der Berufsstand wegen des verbreiteten „Lehrdilettantismus“¹⁰⁴⁶ und der großen Menge an Personen, die in dem Berufsfeld unterkommen wollten. Die Berufsbezeichnungen GesangslehrerIn, KlavierlehrerIn und auch die Bezeichnungen der übrigen InstrumentalpädagogenInnen waren nicht geschützt, das heißt, dass keine gesetzliche Regelung dazu vorlag, welche fachliche Befähigung eine Musiklehrkraft nachweisen musste. Daher durfte im Prinzip jede Person Schüler und Schülerinnen annehmen, um sie gegen Geld musikalisch auszubilden.

Die fehlende Qualitätsprüfung von Lehrenden und damit also die mangelnde staatliche Kontrolle wurde im Fachdiskurs seit dem späten 19. Jahrhundert zunehmend stark kritisiert. Im Jahr 1902 wurde über die Kritik hinaus eine dahingehende Petition eingereicht. Der Gesangspädagoge George Armin aus Leipzig berichtete in *Die Musik* von diesen Forderungen nach staatlicher Kontrolle, am Ende seines Artikels wies er sie aber zurück:

„Um dem ewigen Jammer über den Verfall der Gesangkunst, der nun seit über 50 Jahren von den Gesanglehrern und Kritikern besprochen wird, ein Ende zu machen, will die Zunft der Gesanglehrer an das Kultusministerium eine Petition behufs einer staatlichen Prüfung richten. [...] Hat man aber die Wege gefunden, so ist ein Prüfungsamt nicht von Nöten; denn die grosse, schöne Kunst spricht durch sich selbst [...] während der Talentlose sie auch bei staatlicher Sanktion nie begreifen wird.“¹⁰⁴⁷

Aus diesem Zitat spricht die häufig fehlende Solidarisierung mit Forderungen anderer Musikpädagoginnen und -pädagogen und die Haltung, allein fachliche Qualität und Leistung führe im Berufsleben zum Erfolg. Auch Anfang des 20. Jahrhunderts schien es noch keine kollektive Wahrnehmung dafür zu geben, einer Berufsgruppe anzugehören, die gemeinsame Interessen vertrat. Da Musikpädagogik generell ein vieldiskutiertes Feld mit diversen Ansichten war (und ist), das aber gleichzeitig politisch wenig Gewicht hat, wurde hier trotz

¹⁰⁴⁴ Vgl. Martina Nieswandt: „Lehrerinnenseminare: Sonderweg zum Abitur oder Bestandteil höherer Mädchenbildung?“, in: Elke Kleinau und Claudia Opitz (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Band 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996, S. 174–188, hier S. 177.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Küpper, „Die höheren Mädchenschulen“, S. 189.

¹⁰⁴⁶ Bie, *Das Klavier und seine Meister*, S. 283.

¹⁰⁴⁷ George Armin, „Über die Einführung einer staatlichen Prüfung der Gesanglehrer“, in: *Die Musik* 17(1902), S. 1544–1552, hier S. 1544 und 1552.

immer wieder vereinzelt vertretener Forderungen staatlicherseits nicht eingegriffen, was sich in der Berufsgruppe in einem Gefühl „staatlicher Passivität“ äußerte:

„[Der Staat] stand bisher von allen Künsten der Musik am fernsten; seine Aufwendungen für die Tonkunst sind kaum nennenswerte [...] [weshalb bei einer] Korporation der Musiklehrkräfte der Staat aus seiner passiven Haltung über kurz oder lang hervortreten würde [...].“¹⁰⁴⁸

Ähnlich sprach sich Rudolf Maria Breithaupt für die „berechtigte Forderung der meisten Musikpädagogen“ aus, ein „staatliches Examen oder Diplom“ einzuführen: „Der Staat sollte endlich dafür sorgen, dass die Kurpfuscherei auf dem Musikunterrichtsgebiete mit Stumpf und Stiel ausgerottet würde.“ Weiter vorne beschrieb Breithaupt den Zustand der „Kurpfuscherei“, in dem nach seiner Darstellung auf verständige Fachdidaktik kaum Wert gelegt wurde: „Wer Flöte bläst, soll künftighin nur Flöte blasen und nicht Klavier unterrichten, wer Geige spielt, soll Geige lehren, wer aber Klavierunterricht erteilt, soll die Finger von Gesangsmethoden lassen.“¹⁰⁴⁹ Mit diesem Wunsch weist er die Richtung für eine mit der fortschreitenden Professionalisierung einhergehende Spezialisierung auf einzelne Fächer bzw. Instrumente.

Eine einheitliche und verpflichtende Privatmusiklehrerprüfung existierte also in dem hier untersuchten Zeitraum nicht, wohl aber war es üblich, durch erfolgreich bestandene Ausbildung und Abschlussprüfung an sowohl privaten Musikschulen wie auch an öffentlichen Konservatorien ein Zeugnis zu erhalten, das die Reife für musikpädagogische Berufstätigkeit bescheinigt.¹⁰⁵⁰ In den in Kapitel II ausführlich vorgestellten sächsischen Gewerbeakten sind teilweise Abschriften solcher Zeugnisse erhalten, viel öfter noch sind Anstellungsgesuche für neue Lehrerinnen enthalten, auf denen vermerkt ist, dass Zeugnisse beigelegt waren. Auch wenn es, wie dargelegt, keine einheitlich geregelte Prüfung oder Zulassung gab, waren offensichtlich institutionelle Ausbildungsnachweise nachgefragte Dokumente fachlicher Qualifikation. Eine umfassende Aufarbeitung der für die verschiedenen deutschen Länder unterschiedlichen Regelungen, die vor der Einführung der obligatorischen Privatlehrerprüfung durch die Kestenberg'schen Reformen Mitte der 1920er Jahre eine Berufstätigkeit als MusikpädagogIn erlaubten, steht aktuell noch aus. Für Sachsen kann man dem Gesetz über gewerbliche Schulen von 1880 entnehmen, dass weder MusikschuldirektorInnen noch dort angestellte LehrerInnen eine Prüfung nachzuweisen hatten, denn LehrerInnen von künstlerischen Fächern waren vom Nachweis der Prüfungen, die für SchullehrerInnen galten, ausgenommen.¹⁰⁵¹

¹⁰⁴⁸ Heinrich Neal, „Die ‚Lohnbewegung‘ der Musiklehrer“, in: *NZfM* 31(1902), S. 415f.

¹⁰⁴⁹ Rudolf Maria Breithaupt, „Musik und Schule“, in: *Die Musik* 5(1902), S. 336–344, hier S. 340.

¹⁰⁵⁰ Ab 1910 existierte in Preußen die staatliche Prüfung für Gesangslehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten, diese betraf aber nicht den Bereich der privaten Gesangs- und Instrumentalpädagogik.

¹⁰⁵¹ §§ 3, 5 Gesetz, gewerbliche Schulen betreffend vom 3.4.1880.

4.3 Publizistische Aktivitäten von Musikpädagoginnen

Ein gewisser Anteil der Musikpädagoginnen publizierte das durch Musikunterricht und Austausch mit KollegInnen gewonnene Wissen in Lehrwerken und anderen musikpädagogischen Schriften, wie beispielsweise das bekannte *Liszt-Pädagogium*¹⁰⁵² von Lina Ramann (in Zusammenarbeit mit Ida Volckmann) mit Interpretationsanweisungen zu Kompositionen Franz Liszts, das von vielen PianistInnen und LehrerInnen konsultiert wurde (und wird). Instrumental- und Gesangspädagoginnen waren auch in musikalischen Fachorganen, vor allem im *Klavierlehrer*, publizistisch vertreten. Welche musikpädagogischen Ansichten und theoretischen Auseinandersetzungen wurden in veröffentlichten Texten vertreten? Im Folgenden kommen praktische pädagogische Konzepte zur Sprache, wie zum Beispiel Gruppenunterricht oder Musikgeschichte als Teil der Musikschulausbildung. Hinsichtlich der Musikdidaktik gab es eine ziemliche Vielfalt und nicht alle Methoden bewährten sich im Lauf der Zeit. Darüber geben zum Beispiel Besprechungen von öffentlichen Prüfungen oder auch die Prüfberichte in den Gewerbeakten Auskunft, die etwa auf „besondere Methoden“¹⁰⁵³ hinwiesen.

Die von Frauen verfassten Klavier- oder Gesangslehrwerke, die Texte zu Unterrichtsdidaktik sowie zu Komponisten, Werken und Musikgeschichte entstanden nach langjähriger Lehrtätigkeit und, wie in den Vorworten oft betont, aus dem Bedürfnis heraus, Erkenntnisse und Erfahrungen einem größeren InteressentInnenkreis weiterzugeben. Bei der Recherche hierzu erweiterte sich mein Untersuchungsraum von Mitteldeutschland/Sachsen/Berlin nach Süden (Kinkel in Stuttgart/Tübingen, Ramann-Volckmann in Nürnberg, Gervinus in Heidelberg) und Westen (Bovet in Köln/Düsseldorf), sodass man hier von Erkenntnissen, die sich auf den gesamtdeutschen Raum beziehen, sprechen kann. In diesem Kapitel beziehe ich auch Musikpädagoginnen mit ein, die keine eigene Musikschule hatten, das heißt ich öffne aufgrund der interessanten Quellenlage den eng gesteckten Kreis der Personen etwas. Insgesamt lässt sich ab den 1880er Jahren beobachten, dass zunehmend Musikpädagoginnen in ihrem Beruf publizistisch in Erscheinung treten, wie im Folgenden beispielhaft gezeigt werden soll.

4.3.1 Zunehmende Zahl von Veröffentlichungen durch Musikpädagoginnen

Viele Musikpädagoginnen setzten sich sowohl im theoretischen musikpädagogischen Diskurs als auch didaktisch in Bezug auf die beiden hauptsächlich nachgefragten Fächer Klavier und Gesang mit ihrem Fach auseinander. Ein bekanntes Lehrwerk, das am Beginn meines Untersuchungszeitraumes erschien, war beispielsweise Caroline Pruckners Gesangshandbuch von 1872. Unter dem Titel *Theorie und Praxis der Gesangkunst. Handbuch für angehende Sänger und Sängerinnen* beschäftigte sie sich mit Erklärungen zur Stimmphysiologie und Stimmbildung und beschrieb in „Charakterbildern aus der Sängerwelt“ den Beruf aus

¹⁰⁵² Lina Ramann, *Liszt-Pädagogium. Klavier-Kompositionen Franz Liszt's nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen nach des Meisters Lehren / pädagogisch glossirt von L. Ramann*, Leipzig 1902.

¹⁰⁵³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18211, Fo. 69 (Revisionsbericht 1915): „Frau Kleinod legt den Schwerpunkt auf den Gesangsunterricht. Sie bedient sich hierbei einer besonderen Methode, wegen der sie viel angegriffen wird. Doch hat sie den Erfolg auf ihrer Seite. In der letzten Prüfung wurden recht gute Leistungen erzielt.“

unterschiedlichen Perspektiven. Ein zweiter Teil bestand aus ausnotierten Gesangsübungen mit Klavierbegleitung, vermutlich von ihrer Hand, da nichts anderes angegeben wurde. Im Vorwort schrieb sie, dieses Buch möchte sie „ihren Schülerinnen, sowie der singenden und lehrenden Welt“ übergeben und es sei „vor allem auf empirischem Wege“¹⁰⁵⁴ entstanden, womit sie auf ihre langjährige Erfahrung verwies, die hier eingeflossen war. Caroline Pruckner (1832–1908) wirkte nach einer Solistinnenlaufbahn in Wien als Gesangspädagogin und hatte sich laut Anna Morsch darauf spezialisiert, „kranke Stimmen [...] wieder singfähig“¹⁰⁵⁵ zu machen.

Ab den späten 1880er Jahren häuften sich musikpädagogische Veröffentlichungen von Frauen, was man, unter Einberechnung der in den Vorworten der Publikationen genannten mehrjährigen Lehrerfahrung, auf den Zuwachs an Musikpädagoginnen seit den 1870er Jahren zurückführen kann. Umfassende Bibliographien über musikpädagogische Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts existieren nicht, und nicht wenige Lehrwerke sind verschollen oder befinden sich zumindest nicht in Bibliothekskatalogen, daher muss auch meine für die vorliegende Studie vorgenommene Recherche lückenhaft bleiben. Dennoch lässt sich die zunehmende Tendenz bei Veröffentlichungen von Frauen sowohl anhand noch erhaltener Exemplare in Bibliotheken oder Archiven als auch durch eine zunehmende Zahl von Besprechungen und Anzeigen in der Presse deutlich erkennen. Dabei finden sich diese nicht nur in musikbezogenen Fachzeitschriften, sondern auch in Medien, die ein breiteres Publikum erreichten, wie das Vereinsorgan des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins: *Die Lehrerin in Schule und Haus*.

Ende der 1880er Jahre erschienen mehrere musikpädagogische Lehrwerke von Hermine Bovet,¹⁰⁵⁶ die mehrfach rezensiert wurden: *Theoretisch-praktische Klavierschule* (1888); *Leichte Anregungen in Liedern, Tänzen und Übungen für Anfänger in progressiver Folge für Klavier zu zwei und vier Händen*, op. 2 (1888); *Musikalische Fibel für kleine Kinder. 26 Anfangsstudien in 5 Tönen und getrennten Schlüsseln*, op. 3 (1888).¹⁰⁵⁷ Hermine Bovet begann laut Anna Morsch im Alter von 25 Jahren, das heißt vermutlich im Jahr 1867, als Musikpädagogin zu arbeiten, und sie ist noch 1929 in einem Musikerkalender als Klavierlehrerin aufgeführt.¹⁰⁵⁸ In einer Ausgabe der Zeitschrift *Die Lehrerin in Schule und Haus* schrieb 1889¹⁰⁵⁹ eine Person mit dem Kürzel A.H. eine Besprechung über die drei oben genannten Publikationen und empfahl

¹⁰⁵⁴ Caroline Pruckner, *Theorie und Praxis der Gesangkunst. Handbuch für angehende Sänger und Sängerinnen*, Wien 1872, Vorwort.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 235.

¹⁰⁵⁶ Bovet wurde 1842 in Höxter geboren, ihr Todesdatum und -ort sind bisher unbekannt. 1922 lebte sie als Klavierpädagogin in Honnef (Westfalen). Vgl. Silke Wenzel, Art. „Hermine Bovet“, in: *MUGI*, Zugriff am 17.3.2022.

¹⁰⁵⁷ Außer einem Exemplar der *Klavierschule* von 1899 in der Bayrischen Staatsbibliothek sind diese Werke momentan nirgends zugänglich und gelten als verschollen. Die Angaben zu den Erscheinungsjahren differieren, es wird auch 1895 genannt. Doch diese Angabe ist nicht haltbar, da Anna Morsch bereits 1893 in ihrem Artikel über Hermine Bovet (Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 46f.) alle drei Publikationen nennt. Vgl. Freia Hoffmann, Art. „Le Beau, Marie Adolpha“, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon des Sophie Drinker Instituts*, Zugriff am 17.3.2022. Dieser Artikel gibt im Werksverzeichnis „um 1895“ für Bovets Lehrwerk an, in dem eine Komposition von Le Beau veröffentlicht wurde. Vgl. Wenzel, Art. „Hermine Bovet“, in: *MUGI*. Dieser Artikel datiert op.1 auf 1888, op. 2 auf 1895, op. 3 ohne Jahresangabe, dazu gibt Silke Wenzel eine vierte Publikation ohne Jahresangabe an, die 1929 belegt ist: *Theoretisch-praktische Syllabier-, Gesangs- und Liederschule. 2 Bände*.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Wenzel, Art. „Hermine Bovet“, in: *MUGI*.

¹⁰⁵⁹ Hesse, A.: „Ein Führer für den Klavierunterricht“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 15(1889/1890), S. 460–462.

diese für den Klavierunterricht. Die Rezensentin könnte eventuell aufgrund ihres Engagements in der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins die bereits in Kapitel III.1. genannte Musikpädagogin Anna Hesse sein, die seit 1882 eine Musikschule in Erfurt betrieb, zu der später noch ein Lehrerinnenseminar hinzutrat.¹⁰⁶⁰ Laut der Rezension waren die drei Publikationen im Verlag der Friedrichstädter Buch- und Musikalienhandlung aus Düsseldorf erschienen und mit Vorworten von ihren ehemaligen Lehrern am Konservatorium Köln, Samuel de Lange und Eduard Mertke, versehen. Bovet wurde als fachlich fundierte musikpädagogische Autorin beschrieben, die rezensierende Person stellte aber auch ihren eigenen Erfahrungsreichtum heraus: „Ernstes Forschen, gründliches Wissen, Erfahrung im praktischen Unterricht haben hier zusammengewirkt, um ein Werk eigener Art, und soviel ich weiß, auch einzig in seiner Art zu schaffen.“¹⁰⁶¹ Das Klavierlehrwerk beinhaltete Harmonielehre, Satzbildung, Modulation, Kontrapunkt und bot „somit [...] alles Wissenswerte und Wissensnötige bis reichlich zur Mittelstufe im Klavierspiel“.¹⁰⁶² Dabei war es didaktisch wohl so angelegt, dass es sich in besonderer Weise auch für ein Selbststudium eignete: „Das Buch ist warm zu empfehlen, namentlich allen denen, die mehr oder weniger auf Selbststudium angewiesen waren oder sind.“¹⁰⁶³ Op. 2 mit seinen kleinen, leichten Stücken à zwei und vier Händen eigne sich gut zur Verwendung neben einer grundlegenden Klavierschule, der/die RezensentIn schlug als Kombinationsmöglichkeit Kullaks Lehrwerke vor: „Zu den Materialien von Kullack [sic] würde es ein gutes Ergänzungsbuch sein.“¹⁰⁶⁴ Dies wirft die Frage auf, warum nicht Bovets *Theoretisch-praktische Klavierschule* selbst empfohlen wird, obwohl diese Klavierschule in der Rezension durchaus mit Lob bedacht wurde. Denkbar ist, dass der/die RezensentIn die eigene Vorliebe für Kullak'sches Lehrmaterial zum Ausdruck bringen und sich als klavierpädagogisch versiert zeigen wollte.

Die *Musikalische Fibel für kleine Kinder* op. 3 ist aus mehreren Gründen die interessanteste dieser drei Publikationen. Es handelt sich um eine Anleitung für Mütter oder Erzieherinnen, die ihren Kindern ersten Musikunterricht geben möchten. In der Rezension wurde nicht nur die Relevanz frühkindlicher Musikpädagogik betont, sondern auch die Rolle von Frauen in ihrer Funktion als Mutter oder im Beruf der Erzieherin:

„Lust und Liebe zur Musik muß schon vor Beginn des methodischen Unterrichts in unsere Kinder gelegt werden, und das kann nur die Mutter oder Erzieherin thun. [...] Gesang und Spiel gehen Hand in Hand und erfreuen Herz und Sinn.“¹⁰⁶⁵

Mit ihrer *Musikalischen Fibel* schlug Bovet einen Bogen zwischen der Kindergartenbewegung, durch die frühkindliche Förderung in die Pädagogik eingezogen war, sowie den alltäglichen Handlungsfeldern, in denen Frauen als Mütter und Erzieherinnen großen Einfluss ausübten.¹⁰⁶⁶ Bovet bewies hier Gespür für die Nachfrage auf dem Musikalienmarkt und erkannte eine Marktlücke hinsichtlich fundierter Anleitung zur frühkindlichen Musikförderung. Die

¹⁰⁶⁰ Vgl. Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 231; Morgenstern, *Frauenberuf*, S. 187.

¹⁰⁶¹ Hesse, „Ein Führer für den Klavierunterricht“, S. 461.

¹⁰⁶² Ebd.

¹⁰⁶³ Ebd.

¹⁰⁶⁴ Ebd., S. 462.

¹⁰⁶⁵ Hesse, „Ein Führer für den Klavierunterricht“, S. 462.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Zelfel, *Erziehen – die Politik von Frauen*, v.a. S. 165–171.

Rezension legte nahe, dass Bovet mit ihrer Klavierschule und Fibel etwas für die Musikpädagogik Neuartiges publiziert hatte.

Einen Namen als Überarbeiterin und Verfasserin von Lehrmaterialien machte sich die thüringisch-sächsische Musikpädagogin und ehemals erfolgreiche Opern- und Konzertsängerin Auguste Götze um die Jahrhundertwende.¹⁰⁶⁷ 1893 bewarb in der Musikfachzeitschrift *Signale für die musikalische Welt* der Verlag Bartholf Senff aus Leipzig neu erschienene *Singübungen* von Peter von Winter mit dem Zusatz: „Ausgewählt, revidiert [sic] und vervollständigt von Auguste Götze“.¹⁰⁶⁸ Im Heft enthalten waren laut Anzeige „Intervall-Uebungen zur Bildung des Ansatzes und der Verbindung der Töne“, „Uebungen zur Geläufigkeit“ und „Uebungen mit unterlegten Worten“¹⁰⁶⁹ zum Preis von 3 Mark und damit im mittleren Preissegment für Musikalien oder Musiklehrwerke.¹⁰⁷⁰ Auguste Götze gab mehrere überarbeitete Auflagen von Lehrmaterialien heraus, publizierte Sammlungen eigener Übungen und fasste ihre Unterrichtsgrundsätze im Aufsatz *Über den Verfall der Gesangkunst* zusammen. Dieser Text erschien im Jahresbericht 1875 des Dresdner Konservatoriums und 1893 nochmals im Eigenverlag. Darin polemisierte sie gegen jene „Gesangstalente“, die den Aufwand „mühevoller Lehrjahre“ ablehnten und stattdessen von einem „raschen [...] öffentlichen Wirken und Glänzen“¹⁰⁷¹ träumten. Sie dagegen stellt sich in die Tradition alter italienischer Gesangsausbildung. Der Artikel wurde 1870 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* im Rahmen einer Rezension des Konservatoriumsberichts zustimmend besprochen und ausführlich zitiert.¹⁰⁷²

Auch als Musikkritikerin für Zeitungen und Zeitschriften wie *Signale für die musikalische Welt*, *Deutsche Gesangkunst* und die *Neue Musik-Zeitung* sowie als Verfasserin von Theaterstücken war sie in der Öffentlichkeit präsent.¹⁰⁷³ Ihre Vielseitigkeit zeigt ein Bericht im *Klavierlehrer* 1905 über eine „Schillerfeier bei Augusta Götze“:¹⁰⁷⁴ Der Autor Georg Hiller bedauerte darin eingangs, dass es nunmehr leider keine literarischen Salons mehr gebe, aber im Rahmen der Schillerfeierlichkeiten hätten immerhin viele literarisch-musikalischen Veranstaltungen auch im kleineren Kreis stattgefunden, darunter auch eine Schillerfeier bei „Fräulein Auguste Götze, unsere[r] berühmte[n] Gesangslehrerin“.¹⁰⁷⁵ Sie sei nicht nur

¹⁰⁶⁷ Auguste Götze wurde am 24.2.1840 in Weimar geboren und verstarb am 29.4.1908 in Leipzig. Sie unterrichtete am Konservatorium in Dresden und führte in Dresden und Leipzig eine Musikschule, was anhand von Werbeanzeigen z.B. in den *Signalen* 25(1887), S. 395 belegt ist, zu ihr sind aber keinerlei Akten im Sächsischen Hauptstaatsarchiv vorhanden. Anna Morsch erwähnt sie nur im Artikel zu Molly von Kotzebue (Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 223f.) Es existieren Dokumente von ihr oder über sie im Stadtmuseum Leipzig und im Goethe-Schiller-Archiv Weimar. Die Quellenlage hinsichtlich ihrer Musikschulen ist zu lückenhaft, sodass sie in der vorliegenden Studie nicht berücksichtigt wurde. Zu Lebzeiten war Auguste Götze jedoch eine im öffentlichen Leben Sachsens präsente Musikpädagogin, ihre Tätigkeiten werden mit einem Porträt auf der Webseite der Stadt Leipzig gewürdigt: Manfred Leyh, Art. „Götze, Auguste“, online unter: <https://www.leipzig.de/jugend-familie-und-soziales/frauen/1000-jahre-leipzig-100-frauen-portraits/detailseite-frauenportraits/projekt/goetze-auguste-pseudonym-auguste-weimar/>, Zugriff am 3.3.2022.

¹⁰⁶⁸ *Signale für die musikalische Welt* 20(1893) S. 318.

¹⁰⁶⁹ Ebd.

¹⁰⁷⁰ Je nach Seitenumfang bewegten sich musikpädagogische Publikation in etwa zwischen 1 und 6 Mark, wie man in den Anzeigenteilen der zeitgenössischen Musikfachzeitschriften erkennen kann.

¹⁰⁷¹ Zit. nach Leyh, Art. „Götze, Auguste“.

¹⁰⁷² *Allgemeine Musikalische Zeitung* 21(1875), Sp. 331–333.

¹⁰⁷³ Vgl. Leyh, Art. „Götze, Auguste“.

¹⁰⁷⁴ Georg Hiller, „Schillerfeier bei Augusta Götze“, in: *Der Klavierlehrer* 16(1905), S. 251f.

¹⁰⁷⁵ Hiller, „Schillerfeier bei Augusta Götze“, S. 251.

Musikerin, sondern „auch ein bevorzugtes Kind der Muse der Dichtkunst“.¹⁰⁷⁶ Der Autor führte dieses Talent auf Götzes in Weimar verbrachte Kindheit und Jugend zurück und erwähnte zwei ihrer erfolgreichen Dichtungen: Die Vollendung des *Demetrius*-Fragments von Friedrich Schiller sowie eine Tragödie mit dem Titel *Vittoria Accaramboni*. Götze trug bei der besagten Feier zwei Monologe vor, von denen sie einen selbst gedichtet hatte. Dieser Monolog findet sich mit seinen vollständigen 21 Strophen im Anschluss an den Bericht abgedruckt.¹⁰⁷⁷ Bei der Schillerfeier sangen Götzes Schülerinnen einige Lieder und das Finale aus Tschaikowskys Oper *Die Jungfrau von Orléans* in einer Übersetzung von Auguste Götze. Der erklingende Frauenchor wurde ebenfalls von Götze einstudiert und geleitet. Anhand Hillers Beschreibung werden Götzes vielseitige Begabungen, die sie bei Veranstaltungen wie dieser einbringen konnte, offensichtlich.

Die Klavierlehrerin Elisabeth Caland¹⁰⁷⁸ dagegen verbreitete vor allem die Methoden und Ansichten ihres Lehrers Ludwig Deppe durch mehrere Publikationen, die in kurzer Zeit mehrere Auflagen erlebten und ins Französische und Englische übersetzt wurden.¹⁰⁷⁹ Trotz des Verkaufserfolgs fiel die Kritik ambivalent aus. In *Die Musik* aus dem Jahre 1902 fand der Rezensent, dass die Lektüre „eher ermüdet als anregt“ und „durchaus nicht überzeugen [konnte]“; wobei hier nicht die beschriebene Unterrichtsmethode gemeint war als vielmehr der Schreibstil der Autorin, welcher mit einer „Menge verworrener oder langweiliger Vergleiche, [...] der Sache ganz fern stehende[n] oder nebensächliche[n] Betrachtungen“ und „seitenlange[n] Citate[n] aus deutschen, französischen und englischen Dichtern und Forschern“ überaus „lästig“ zu lesen sei.¹⁰⁸⁰ Zu einem ganz anderen Urteil kam Rudolf M. Breithaupt in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1905 in seiner Rezension über Calands Thesen zum Einsatz von Muskelkraft beim Klavierspiel.¹⁰⁸¹ Er schrieb euphorisch:

„Die klavieristischen Probleme scheinen mit dieser grundlegenden Schrift nahezu gelöst. [...] denn es ist der Verfasserin der ‚Deppeschen Lehrsätze‘ geglückt, uns diejenigen Kraftquellen zu erschliessen, die uns bislang theoretisch und praktisch unbegreiflich schienen, und auch der physiologischen Forschung noch unbekannt waren.“¹⁰⁸²

Ungeachtet teilweise negativer Kritiken schien ein internationales Interesse an ihren Büchern zu bestehen, denn sie veröffentlichte jahrelang bei einem Magdeburger Verlag vor allem an der Praxis ausgerichtete Werke zu pianistischer Technik und Klavierdidaktik nach

¹⁰⁷⁶ Ebd.

¹⁰⁷⁷ Vgl. ebd., S. 252.

¹⁰⁷⁸ Elisabeth Caland, 1862–1929, arbeitete als Klavierlehrerin in Berlin, siehe z.B. Inserat in *NZfM* 14(1902), S. 212.

¹⁰⁷⁹ Elisabeth Caland, *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*, Stuttgart 1902; *Réforme pianistique. (Système Deppe.) Traduction autorisée de l'allemand avec Préface et Annotations p. Mariannina L'Huillier*, Brüssel 1899; *Artistic Piano Playing, as Taught by Ludwig Deppe. Together with Practical Advice on Questions of Technique*, Nashville 1903.

¹⁰⁸⁰ Alle Zitate aus der Rezension von Hans Bosshardt in: *Die Musik* 3(1902), S. 206.

¹⁰⁸¹ Elisabeth Caland, *Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch anatomische Betrachtungen*, Magdeburg 1905.

¹⁰⁸² Rudolf Maria Breithaupt, Rezension, *NZfM* 22/23(1905), S. 488.

Deppe,¹⁰⁸³ die mehrsprachige Erklärungstexte enthielten.¹⁰⁸⁴ Dass die Publikationen mehrere Auflagen erlebten, war vermutlich auch von finanzieller Seite her für die Musikpädagogin Caland nicht unerheblich.

Mehrere Musikpädagoginnen setzten sich publizistisch mit den pädagogischen Ansichten ihrer eigenen Lehrer und Lehrerinnen auseinander, wodurch nicht nur Traditionslinien, sondern auch berufliche Netzwerke oder Konstellationen zutage traten. Eine weitere Musikpädagogin, die die Methoden ihres eigenen Lehrers niederschrieb und damit eine erfolgreiche Lehrbuchautorin wurde, war beispielsweise auch Malwine Brée, die als Assistentin des erfolgreichen Klavierpädagogen Leschetitzky dessen Methode in Buchform publizierte, worauf im nächsten Kapitel vertieft eingegangen wird.

Kurz nach der Jahrhundertwende legte Nina Gorter (1866–1922) unter dem Titel *Geschmeidigkeit und Kraft*¹⁰⁸⁵ ein Klavierlehrwerk mit besonderem Schwerpunkt auf die anatomischen Grundlagen vor allem der Hand und des Anschlags vor. Dieses Lehrwerk war speziell für den Gebrauch an KlavierlehrerInnenseminaren vorgesehen. Nina Gorter kam als Musikpädagogin aus den Niederlanden nach Deutschland, wo sie Émile Jaques-Dalcroze kennenlernte und eine seiner ersten Mitarbeiterinnen sowie Übersetzerin seiner Schriften wurde. Bevor sie ihm 1910 nach Dresden-Hellerau folgte, war sie in Berlin eine Kollegin der politisch einflussreichen Musikpädagogin Maria Leo¹⁰⁸⁶ am Eichelberg'schen Konservatorium.¹⁰⁸⁷ Ab 1911 war sie in Hellerau stellvertretende Direktorin und setzte sich als Pädagogin wesentlich für die Entwicklung des Faches Rhythmik ein.¹⁰⁸⁸ Die hier aufscheinende Verbindung zwischen Reformideen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und selbständigen Musikpädagoginnen war bereits im Fallbeispiel von Helene Brettholz und Helene Windinge zu sehen, die in ihrer Musikschule nahe Dresden Kurse in Rhythmischer Gymnastik in einer Kooperation mit Hellerau anboten.

Manchmal sollten musikpädagogische Publikationen konkret der Mitfinanzierung eines Projekts dienen, wie als Beispiel die 1905 in Breslau erschienene Schrift *Der erzieherische Wert der Musik*¹⁰⁸⁹ von Elisabeth Simon zeigt, die ebenfalls in Breslau seit 1878 eine Musikschule

¹⁰⁸³ Elisabeth Caland, *Ludwig Deppe's Fünffingerübungen und sein mit Fingersatz und Pedalgebrauch bezeichnetes Übungsmaterial aus Etüden von Czerny, Bertini, Cramer etc.*, Stuttgart 1900; *Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch anatomische Betrachtungen*, Magdeburg 1905; *Praktischer Lehrgang des künstlerischen Klavierspiels m. zahlreichen Erläuterungen in 2 Teilen*, Magdeburg o.J.

¹⁰⁸⁴ Elisabeth Caland, *Ludwig Deppe's Fünffingerübungen und sein mit Fingersatz und Pedalgebrauch bezeichnetes Übungsmaterial aus Etüden von Czerny, Bertini, Cramer etc. Mit deutschem, französischem, holländischem, englischem und russischem Texte. Zugest. und mit einem erl. Anbange über Oktavenübungen versehen von Elisabeth Caland*, Magdeburg 1923.

¹⁰⁸⁵ Nina Gorter, *Geschmeidigkeit und Kraft. Anatomie d. Hand; für Klavierspieler u. z. Gebr. an Klavierlehrer-Seminaren*, Berlin 1904.

¹⁰⁸⁶ Ausführliche Informationen zu Maria Leo folgen im übernächsten Unterkapitel.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Anna-Christine Rhode-Jüchtern: „Maria Leo“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg, 2008, online unter: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002957, Zugriff am 18.3.2022.

¹⁰⁸⁸ Vgl. dazu Songrid Hürtgen-Busch, *Die Wegbereiterinnen der rhythmisch-musikalischen Erziehung in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1996 und Liu, „Rhythmiker:innen der ersten Stunde“.

¹⁰⁸⁹ Vgl. das Inserat in *Der Klavierlehrer* 16(1905), auf der Innenseite der Rückseite. Das Buch umfasste laut Angabe 40 Seiten zum Preis von 1 Mark.

betrieb.¹⁰⁹⁰ Der Erlös sollte in ein noch zu errichtendes „Musiklehrerinnenheim“¹⁰⁹¹ fließen, wobei unklar bleibt, ob Elisabeth Simon auch Initiatorin oder nur Unterstützerin dieses Projektes war. Der Verlag betonte in der Anzeige die fachliche Legitimation durch bekannte Musikpädagogen deutscher Konservatorien: „Namhafte Musiker wie Reinecke, Rheinberger, Klauwell u.a. äussern sich sehr anerkennend über das Werkchen.“¹⁰⁹²

4.3.2 Musikpädagogischer Austausch und Traditionslinien

Musikpädagoginnen mischten sich publizistisch in den Fachdiskurs ein und wurden durchaus vom männlichen Teil der Leserschaft wahrgenommen. Im vorangegangenen Kapitel lag der Fokus auf Lehrwerken oder sonstigen eigenständigen Publikationen. Im folgenden Abschnitt soll eine exemplarische Auswahl von unterschiedlichen Veröffentlichungen und öffentlichen Interventionen vorgestellt werden, anhand derer die Breite und Vielseitigkeit deutlich wird, mit der Musikpädagoginnen am Diskurs teilnahmen.

Es waren in vielen Fällen Schülerinnen, die die Methoden ihrer Lehrer niederschrieben und recht erfolgreich, das heißt mit mehreren Auflagen oder Übersetzungen in andere Sprachen, veröffentlichten. An dieser Stelle unbedingt zu nennen sind die Veröffentlichungen der bereits oben genannten Wiener Klavierpädagogin Malwine Brée (1851–1937), welche nach ihrer pianistischen Ausbildung durch Carl Tausig, Franz Liszt und Theodor Leschetizky in Wien von circa 1871 bis nach 1908¹⁰⁹³ eine Klavierschule mit angestellten, von ihr ausgebildeten Lehrerinnen betrieb. Zudem arbeitete sie ab 1893 als Assistentin Leschetizkys, indem sie in seinen Vorklassen mit hauptsächlich technischem Schwerpunkt unterrichtete. Anhand ihrer Erfahrung mit Leschetizkys Vorgehensweise veröffentlichte Brée 1902 bei Schott in Mainz das Buch *Die Grundlage der Methode Leschetizky*, durch das sie international bekannt wurde. Im vollständigen Titel der Erstausgabe und einer Widmung drückt sie ihre langjährige Erfahrung mit Leschetizkys Unterricht und ihre Verehrung für ihn aus. In dieser Erinnerungs- und Überlieferungsmanier an einen großen pädagogischen „Meister“¹⁰⁹⁴ ähnelt Brées Publikation Lina Ramanns *Liszt-Pädagogium*,¹⁰⁹⁵ welches im selben Jahr bei Breitkopf & Härtel erschien. Von Malwine Brées Zusammenfassung über die Methode Leschetizky erschienen noch im Jahr der Veröffentlichung 1902 direkt eine französische und eine englische Übersetzung, bis 1910 erreichte das Buch vier Auflagen, es erschien 1927 in einer überarbeiteten Fassung und wurde 1997 mit einem Vorwort des amerikanischen Pianisten Seymour Bernstein von einem New Yorker Verlag neu aufgelegt.¹⁰⁹⁶

Ebenfalls eine enge Verbindung, auch in ihrer musikpädagogischen Arbeit, hatte Ina Löhner zu ihren ehemaligen Lehrerinnen. Sie war eine Schülerin und später angestellte

¹⁰⁹⁰ Für ihre Musikschule inserierte sie selbst in derselben Ausgabe, S. 259: „Schule für höheres Klavierspiel nebst Vorschule“.

¹⁰⁹¹ *Der Klavierlehrer* 16(1905), auf der Innenseite der Rückseite: „Der Ertrag dieser Schrift ist als Beitrag zur Errichtung eines Musiklehrerinnenheims in Breslau bestimmt.“

¹⁰⁹² Werbeanzeige, in: *Der Klavierlehrer* 16(1905), Rückumschlaginnenseite.

¹⁰⁹³ Genauere Angaben sind zurzeit leider nicht zu ermitteln. Vgl. Silke Wenzel, Art. „Malvine Brée“, in: *MUGI*, Zugriff am 19.12.2019.

¹⁰⁹⁴ Malwine Brée, *Die Grundlage der Methode Leschetizky. Mit Autorisation d. Meisters hrsg. von s. Assistentin Malvine Brée. Mit 47 Abb. d. Hand Leschetizkys*, Leipzig 1902.

¹⁰⁹⁵ Ramann, *Liszt-Pädagogium* (Leipzig 1902).

¹⁰⁹⁶ Vgl. Wenzel, Art. „Malvine Brée“, in: *MUGI*, Zugriff am 19.12.2019.

Klavierlehrerin von Lina Ramann sowie Ida Volckmann und veröffentlichte anlässlich des 70. Geburtstags von Lina Ramann im Jahr 1903 einen Artikel.¹⁰⁹⁷ Löhner strich darin mehrfach den Anteil Ida Volckmanns an Publikationen Ramanns heraus, wodurch sie einerseits zeigte, dass sie über internes Hintergrundwissen verfügte, da öffentlich nur Ramann als Autorin genannt wurde. Andererseits waren Ramann und Volckmann noch am Leben, als der Artikel erschien, und daher ist es auch als höfliche Geste zu interpretieren, Volckmanns Anteil öffentlich zu machen.¹⁰⁹⁸ Löhner fasste darüber hinaus die Ramann'sche Musikpädagogik in folgende drei aus Ramanns Publikationen entnommene Leitsätze zusammen und unterstrich dadurch, dass es sich um eine durchdachte Pädagogik mit festen Grundsätzen handelte:

- „1. ‚Man bilde dem Kinde nichts an, sondern entwickle von innen heraus.‘“
- „2. ‚Der Lehrstoff liege nicht außerhalb der Aufnahms- und Verarbeitungsfähigkeit des Schülers.‘ [...] Man denke sich Werke des tiefsinnigsten Inhalts wie beispielsweise Beethoven Sonaten unter den Fingern unreifer zwölfjähriger Kinder“.
- „3. ‚Das Ziel der Erziehung, welches sich in dem Gedanken einer harmonischen Ausbildung des Menschen findet einerseits sowie von den Altersperioden bedingte gegenseitige Einwirkung und Bestimmung der Geistesvermögen untereinander andererseits, schreiben der Tätigkeit der Einzelkräfte ihr Maß wie ihre Begrenzung vor.‘“¹⁰⁹⁹

Ina Löhner betonte in ihrem Artikel, dass es Ramann und Volckmann wichtig gewesen sei, Anfänger in „gemeinschaftliche[m] Unterricht [in] Klassen zu vier Schülern“ zu unterrichten und Melodien singend zu erarbeiten, bevor sie auf dem Klavier gespielt wurden. In einem Vergleich von moderner Sprachdidaktik und Musikdidaktik scheint Löhner hier den Ramann-Volckmann'schen Pädagogikansatz, der ja wie die dazugehörigen Veröffentlichungen größtenteils aus den 1870er Jahren und davor stammte, um modernere Theorien zu erweitern, und fügte somit im Jahr 1903 eigene Interpretationen hinzu:

„Wie die moderne Lehrmethode Anschauung, Denken, Lesen, Schreiben u.s.w. verbindet, so hat ein pädagogischer Musikunterricht Hören, Denken (Vorstellen), Lesen, Singen, Spielen, gleichzeitig zu üben [...]. Und wie beim Sprachunterricht der Ausgangspunkt das Bild ist, welches der Verstand zu seiner Übung zergliedert, so ist beim Musikunterricht der Ausgangspunkt die Melodie und zwar die einfachste und verständlichste Melodie [...]. Diese Melodie besitzen wir im Volks- und Kinderlied.“¹¹⁰⁰

Der folgende Aspekt scheint hierbei bemerkenswert: Anhand eines langen Ramann-Zitats stellte Löhner zwischen Lina Ramanns Aussagen und deutschnationalen Überzeugungen einen Bezug her, betonte Ramanns Bevorzugung deutscher Kinderlieder im Anfängerunterricht und ergänzte noch die Information, dass die im fränkischen Wertheim gegründete Deutsche Nationalschule im Fach Musik nach Ramannscher Methode unterrichtet sowie

¹⁰⁹⁷ Ina Löhner, „Lina Ramann. Ein Gedenkblatt zu ihrem 70. Geburtstage am 24. Juni 1903“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 90(1903), S. 1166–1173.

¹⁰⁹⁸ Ebd., S. 1170: „auf Grundlage des mit I. Volckmann selbst ausgearbeiteten Lehrmaterials“ oder S. 1169: „unter Mitwirkung namhafter Künstler – insbesondere I. Volckmanns“.

¹⁰⁹⁹ Ebd., S. 1170. Der Satz ist grammatikalisch unkorrekt im Original, vermutlich ist „schreibt“ statt „schreiben“ gemeint.

¹¹⁰⁰ Löhner, „Lina Ramann, ein Gedenkblatt zu ihrem 70. Geburtstage am 24. Juni 1903“, S. 1171.

sich für Musik als Pflichtfach in allgemeinbildenden Schulen einsetzt.¹¹⁰¹ Löhners Auswahl des Zitats halte ich für eine bewusste Setzung sowohl hinsichtlich der Positionierung Ramanns in der deutschen (Musik-)Pädagogik als auch in Bezug auf die bürgerliche Frauenbewegung in Abgrenzung zur international ausgerichteten Arbeiterbewegung, zu der die proletarische Frauenbewegung zählte.

Während sich Ramann im Kontext des Originalzitats eindeutig auf musikalische Internationalität bezog, die sie auch nicht unbedingt ablehnte – „Aus den Grundelementen der Nationalität soll die Erweiterung zum Internationalen erwachsen“¹¹⁰² –, rückte Löhner den gesamten Ausschnitt weg vom rein musikpädagogischen Aspekt, denn sie leitete Ramanns Zitat folgendermaßen ein: „Daß die Wahl des Volks- und Kinderliedes aber noch einen andern Untergrund hat, als den der musikalischen Einfachheit, [...] spricht die ‚deutsche‘ Frau an einer andern Stelle noch besonders aus“.¹¹⁰³ Die Hervorhebung durch Anführungsstriche („deutsche‘ Frau“) stellt eine persönliche Agenda Löhners dar, die Ramann in ihrem Zitat so nicht aufrief. Diese Akzentuierung erklärt sich eventuell auch vor dem Hintergrund der Zeitschrift, in dem der Artikel erschien. *Die Lehrerin in Schule und Haus* war das Vereinsorgan des bürgerlich-konservativen Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Auch Ramann und Volckmann selbst gehörten zu den Musikpädagoginnen, die ihren engen Kontakt zu einer bekannten Musikerpersönlichkeit (Franz Liszt) in Publikationen dokumentierten. 1902 veröffentlichte Lina Ramann bei Breitkopf & Härtel das *Liszt-Pädagogium*, in dem „pädagogische Glossen, harmonische Analysen, ästhetische Beleuchtungen zu Lisztschen Werken“ von verschiedenen Interpreten und Interpretinnen gesammelt sowie „viele von Liszt noch mündlich Mitgeteilte bezüglich der Interpretation seiner Werke“¹¹⁰⁴ wiedergegeben wurde. Ramann schrieb im Vorwort des *Liszt-Pädagogiums*:

„Das im vieljährigen Verkehr mit dem Meister seitens der Herausgeberin Erlebte, Besprochene, Beobachtete und Aufgezeichnete bildet den Ausgangspunkt des Werkes, der seine Ergänzung in mündlichen Überlieferungen findet, welche sich einstige Schüler und Schülerinnen und Bekenner des Meisters bewahrt haben. Ich nenne insbesondere *August Stradal, Berthold Kellermann, August Göllerich, Heinrich Porges, Ida Volckmann, Auguste Rennebaum* u. A. Bei den Überlieferungen sind Hefte und Aufzeichnungen derselben zu Rate gezogen, welche der Zeit ihres Studiums angehören.“¹¹⁰⁵

Diese Ateliereinblicke in die Intentionen Liszts wurden direkt nach Erscheinen von der *Neuen Zeitschrift für Musik* als „sehr interessant und verdienstvoll“¹¹⁰⁶ gewürdigt, die Zeitschrift schrieb außerdem davon, dass der Reingewinn dieser Publikation dem Liszt-Museum in Weimar zufließen solle.¹¹⁰⁷ In ihren, anders als geplant, erst weit nach ihrem Tod veröffentlichten Memoiren *Lisztiana* berichtete Ramann minutiös über ihren und Volck-

¹¹⁰¹ Ebd., S. 1171f.

¹¹⁰² Ebd., S. 1171.

¹¹⁰³ Ebd.

¹¹⁰⁴ Beide Zitate: Löhner, „Lina Ramann, ein Gedenkblatt zu ihrem 70. Geburtstage am 24. Juni 1903“, S. 1169.

¹¹⁰⁵ Ramann, „Prospekt“, in: *Liszt-Pädagogium*, S. 2. Hervorhebungen im Original.

¹¹⁰⁶ NZfM vom 2. April 1902, 14(1902), S. 206f.

¹¹⁰⁷ Ebd.

manns freundschaftlichen und fachlichen Umgang mit Franz Liszt. Anhand dieser Aufzeichnungen lässt sich unter anderem auch das Alltagsleben von Ramann und Volckmann als Musikschulleiterinnen sowie deren enge Vernetzung in die deutsche Musikszene anschaulich rekonstruieren.¹¹⁰⁸

Im Zusammenhang mit dem Kreis um Franz Liszt ist außerdem die Französin Marie Jaëll (1846–1925), eine damals berühmte Pianistin, Komponistin und Musikpädagogin, zu erwähnen. Sie verbrachte in den 1880er Jahren mehrmals einige Monate pro Jahr bei Liszt in Weimar, wo sie ihm bei seinem Schriftverkehr und bei Korrekturvorgängen half und auch in den Unterrichtsalltag eingebunden war.¹¹⁰⁹ Nach Liszts Tod 1886 hatte sich Jaëll intensiv mit Klavierpädagogik auseinandergesetzt und eine eigene, auf Anschlagstechnik fokussierte Methode entwickelt und darüber mehrere Schriften publiziert.¹¹¹⁰ Zu dieser Methode findet sich im internationalen Fachdiskurs eine Besprechung von einer Frau, was ich nur selten vorgefunden habe. Jeanne Bosch schrieb in ihrem Leitartikel „Über Klavierspiel und Tonbildung nach Marie Jaëlls Lehrweise“:¹¹¹¹ „Eine rationelle Lehrweise des Klavierspiels, ein sicherer, auf festem, physiologischem Grund erbauter Weg, that Not. Die Jaëll-Methode ist ein solcher Weg.“¹¹¹² Als besonders „genialen Griff“¹¹¹³ lobte Bosch Jaëlls Idee, die Fingerkuppen mit schwarzer Farbe zu versehen, sodass auf den Klaviertasten durch schwarze Abdrücke die Fingerstellung und der Anschlagspunkt erkenn- und korrigierbar seien. Bezüglich Methoden der Klavierdidaktik stand Jaëll zumindest zeitweise auch direkt mit Ramann und Volckmann im Austausch. Dass MusikpädagogInnen, vor allem wenn sie sich am selben Ort aufhielten, auch privat untereinander rege in fachlichem Austausch standen, steht außer Frage, es lässt sich jedoch nur selten durch Quellen konkret belegen. Eine seltene derartige Fundstelle ist durch Lina Ramann für das Jahr 1884 überliefert. Ramann beschrieb einen Streit bei Liszt in Weimar, der sich um den Klavierpädagogen Theodor Kullak drehte:

„Die Unterhaltung wurde von seiner [Liszts] Seite heftig. Kullak war wieder einmal das heikle Thema. Die Jaëll schien gleichgültig und schläfrig – Ida schwieg, um nicht durch irgend ein Wort Öl ins Feuer zu gießen. [...] Ida [Volckmann] setzte sich ans offene Fenster und sah zweien Tauben zu, die auf einem Zweig des großen Fichtenbaumes, der das Fenster streift, ihr anmuthiges Spiel trieben. Ossiana [= Jaëll] und ich saßen auf dem Divan und plauderten leise.“¹¹¹⁴

Ramann beschreibt, wie sich in dieser Situation die anwesenden drei Klavierpädagogikexperten Ramann, Volckmann und Jaëll nicht auf eine Diskussion mit Liszt einlassen wollten. In ihren Memoiren gibt Ramann leider keine Auskunft über ihre eigene Haltung zu

¹¹⁰⁸ Vgl. z.B. Liu, *Ida Volckmann* (Masterarbeit).

¹¹⁰⁹ Vgl. Jannis Wichmann, Art. „Jaëll, Marie“, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon des Sophie Drinker Instituts*, Zugriff am 24.3.2020.

¹¹¹⁰ Marie Jaëll, *Le toucher. Nouveau principes élémentaires pour l'enseignement du piano*, Paris 1893; *Der Anschlag. Neues Klavierstudium auf physiologischer Grundlage*, Leipzig 1901. Dazu weitere Ausgaben oder erweiterte Neuauflagen.

¹¹¹¹ Jeanne Bosch, „Über Klavierspiel und Tonbildung nach Marie Jaëlls Lehrweise“, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 4(1902), S. 1–6.

¹¹¹² Ebd., S. 6.

¹¹¹³ Ebd., S. 5.

¹¹¹⁴ Eintrag vom 2.6.1884. Ramann und Volckmann weilten zu Besuch bei Liszt in Weimar. Ramann, *Lisztiana*, S. 262.

Kullak. Da Marie Jaëll ihre pädagogischen Werke erst ab den 1890er Jahren veröffentlichte, als die älteren Kolleginnen Lina Ramann und Ida Volckmann bereits einige musikpädagogische Schriften veröffentlicht hatten, könnte man anhand der beschriebenen Situation von einer Umgebung sprechen, durch die Marie Jaëll fachlich beeinflusst wurde.

4.3.3 Drei in vielen Feldern aktive Musikpädagoginnen in Berlin nach 1900:

Anna Morsch, Maria Leo, Frieda Loebenstein

Die älteste der drei Frauen, Anna Morsch, wurde bereits an mehreren Stellen genannt und soll in diesem Unterkapitel noch einmal separat porträtiert werden. Sie war seit den späten 1870er Jahren bis zu ihrem Tod 1916 eine umtriebige Musikpädagogin, über die bisher leider keine Einzelstudie vorliegt. Am Ende des von mir untersuchten Zeitraums treten zwei Musikpädagoginnen mit Publikationen in die Öffentlichkeit, von denen eine als Dozentin für Klaviermethodik an der Berliner Hochschule für Musik eng mit Leo Kestenberg zusammenarbeitete und die andere schon seit der Jahrhundertwende in Berlin und darüber hinaus als politische Vertreterin der privaten Musiklehrerinnen unter anderem gemeinsam mit Anna Morsch aktiv war, zum Beispiel im Rahmen der Musikpädagogischen Kongresse oder auch als stellvertretende Vorsitzende des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer.¹¹¹⁵ Man kann gut belegen,¹¹¹⁶ dass beide auf die Pläne der Kestenberg-Reformen, die in der Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts als einschneidend beschrieben werden,¹¹¹⁷ ideellen oder auch konzeptionellen Einfluss hatten: Frieda Loebenstein (1888–1968) und Maria Leo (1873–1942).

Frieda Loebenstein

Frieda Loebenstein stammte aus einer jüdischen Kaufmannsfamilie in Hildesheim und hatte die typische Erziehung für höhere Töchter erhalten, bei der sich ihr musikalisches Talent zeigte, welches sie in Hannover im noch jungen Schulgesangsseminar des Tonika-Do-Bundes weiter ausbildete. Sie zog 1912 als 24-Jährige nach Berlin und studierte am Stern'schen Konservatorium, wo sie ab 1921 als Dozentin für Gehörbildung wirkte. Ab 1926 wurde sie Dozentin für Klavierpädagogik an der Berliner Hochschule für Musik, an der zur gleichen Zeit Leo Kestenberg eine Klavierprofessur innehatte, mit dem sie also in direktem kollegialen Austausch stand.¹¹¹⁸ Ihren pädagogischen Schwerpunkt legte sie vor allem auf den Anfänger- und Kinderunterricht.¹¹¹⁹ Frieda Loebenstein veröffentlichte 1922 im Verlag des Tonika-Do-Bundes ihr erstes Buch zur Gehörbildung.¹¹²⁰ 1927 erschien

¹¹¹⁵ Vgl. Rhode-Jüchtern: Art. „Maria Leo“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Zugriff am 18.3.2020.

¹¹¹⁶ Nicht zuletzt durch Kestenbergs eigene Darlegungen: Leo Kestenberg, „Zum 80. Geburtstag von Maria Leo“, in: *Musik im Unterricht* XLIV(1953), S. 286–288.

¹¹¹⁷ Vgl. Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung*, S. 239ff.

¹¹¹⁸ Vgl. Eva Erben, „Der erste Klavierunterricht. Frieda Loebensteins Lehrwerk als Anregung für einen gelungenen Start im Anfangsunterricht Klavier“, in: *üben&musizieren* 1(2016), S. 41–43.

¹¹¹⁹ Zur Biographie Loebensteins Christina Prauss, Art. „Frieda Loebenstein“, online unter: <http://vernetztes-erinnern-hildesheim.de/pages/home/hildesheim/personen/opfer/frieda-loebenstein.php>, Zugriff am 19.3.2022 und Eva Erben, „Den Himmel berühren“. *Die Musikpädagogin Frieda Loebenstein (1888–1968)*, Augsburg 2021. Loebenstein emigrierte aus NaziDeutschland nach Brasilien und lebte dort als Ordensschwester und Musiklehrerin bis zu ihrem Tod 1968.

¹¹²⁰ Frieda Loebenstein, *Intervallmethodik als Mittel funktionaler Gehörbildung*, Hannover 1922.

unter dem Titel *Der erste Klavierunterricht*¹¹²¹ ein Klavierlehrwerk für den Elementarunterricht, womit Loebenstein Unterricht für sieben- bis zehnjährige Kinder meinte.¹¹²² Im Vergleich zu anderen MusikpädagogInnen verwendete sie bereits zu einem frühen Zeitpunkt die von Agnes Hundoegeger neu entwickelte Tonika-Do-Methode, die aus einer Solmisationsmethode sowie einer Rhythmussprache besteht und die sie im Schulgesangsseminar des Tonika-Do-Bundes in Hannover erlernt hatte.¹¹²³ Durch diese Methode konnten die jungen Schülerinnen und Schüler laut Loebenstein früh eine innere Vorstellung von Musik entwickeln, das heißt im Idealfall sich ein Stück vorstellen, bevor sie es zum Klingen brachten. Der ideale Unterrichtsumfang besteht laut Loebenstein aus zwei wöchentlichen Musikstunden in Form von einer Einzelstunde für die pianistische Ausbildung und einer Stunde Gruppenunterricht, in der durch Gruppenspiele, Musikediktate, gemeinsames Singen und Tonika-Do-Lehrmaterialien vor allem das musikalische Verständnis geschult wird.¹¹²⁴ Ihre beiden erfolgreichsten Publikationen erschienen im Jahr 1932: ein theoretisches Handbuch zur Klavierpädagogik und ein Spielheft für den Anfängerunterricht.¹¹²⁵

Maria Leo

Maria Leo, eine gebürtige Berlinerin und wie Kestenbergs und Loebenstein ebenfalls aus einer jüdischen Familie stammend, war laut Anna-Christine Rhode-Jüchtern Kestenbergs „wichtigste pädagogische Verbündete“.¹¹²⁶ Sie war 15 Jahre älter als Frieda Loebenstein und hatte sich 1912, als Loebenstein von Hannover nach Berlin kam, bereits eine gefestigte Existenz als private Musiklehrerin mit eigener Musikschule bzw. Musiklehrerinnenseminar aufgebaut. 1911 wurde sie die erste Leiterin des auf ihre Initiative hin eingerichteten Musikseminars der Musikgruppe Berlin e.V. Dieses Musikseminar wurde von der Berliner Ortsgruppe des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen organisiert. Wie Rhode-Jüchtern ausführt, habe dieses Musikseminar eine Lücke in der musikalischen Ausbildung von Frauen gefüllt, die durch die 1910 eingeführte neue Prüfungsordnung für GesangslehrerInnen an höheren Schulen entstanden sei. Frauen, die sich wie vorgeschrieben zu staatlich angestellten Musiklehrerinnen – mit Pensionsanspruch – prüfen lassen wollten, hatten aufgrund ihres Geschlechts jedoch keinen Zugang zum für die Prüfungsvorbereitung zuständigen Königlichen akademischen Institut für Kirchenmusik. Laut Rhode-Jüchtern war es ein zentrales Anliegen von Maria Leo, einen parallel konzipierten und zugangsoffenen Vorbereitungskurs zu etablieren, der Musikpädagoginnen durch eine erfolgreiche Teilnahme an der seit 1910 gültigen staatlichen Prüfung eine Anstellung als Gesangslehrerin an höheren Schulen ermöglichte.¹¹²⁷ Interessant ist in Bezug auf private Musikschulen die Beobachtung Rhode-Jüchterns, dass „mit der Ausnahme einer Seminarklasse am Stern’schen

¹¹²¹ Frieda Loebenstein, *Der erste Klavierunterricht. Ein Lebrgang zur Erschließung des Musikalischen im Anfangsklavierunterricht*. Ausgabe A für Lehrer, Ausgabe B Notenheft für Schüler, Berlin-Lichterfelde 1927.

¹¹²² Vgl. Erben, „Der erste Klavierunterricht“, S. 41.

¹¹²³ Vgl. als Überblick über die Methode: Martin Losert, *Die didaktische Konzeption der Tonika-Do-Methode. Geschichte – Erklärungen – Methoden* (= Forum Musikpädagogik 95), Augsburg 2011.

¹¹²⁴ Vgl. Erben, „Der erste Klavierunterricht“, S. 42.

¹¹²⁵ Frieda Loebenstein, *Klavierpädagogik*, Leipzig 1932 und dies., *Das Klavier im Spiel der Kleinsten*, Dresden 1932.

¹¹²⁶ Rhode-Jüchtern, Art. „Maria Leo“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*.

¹¹²⁷ Rhode-Jüchtern, „Das Musikseminar der Maria Leo“, S. 75–79, besonders anschaulich auch das Schaubild „Die staatliche wie private Ausbildung zum musikalischen Lehrberuf in Preußen ab 1910“ auf S. 76.

Konservatorium keines der großen Berliner Konservatorien bereit [war], eine solche Anstrengung auf sich zu nehmen“.¹¹²⁸ Obwohl im Jahr 1926 das Musikseminar als staatliche Institution anerkannt und vom Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer übernommen wurde, behielt Maria Leo die Leitung bis 1932.¹¹²⁹

Maria Leos Einsatz für gut qualifizierte und gut entlohnte Frauenerwerbsarbeit steht hier eindeutig als Positionierung für die damalige Forderung nach Professionalisierung in der Musikpädagogik, aber auch in einer direkten Linie zu Forderungen der bürgerlichen Frauenbewegung seit dem späteren 19. Jahrhundert.¹¹³⁰ Die Herangehensweise des Musikseminars in der Ausbildung angehender Musikpädagoginnen klammerte künstlerischen Hauptfachunterricht aus und konzentrierte sich stattdessen neben einer Übungsschule für Unterrichtspraxis auf die Vermittlung fachspezifischer Kenntnisse in Musiktheorie und Gehörbildung,¹¹³¹ Chorliteratur, Vomblatt- und Partiturspiel, Pädagogik und Psychologie sowie in Musikwissenschaft. Die *Neue Musik-Zeitung* berichtete im Jahr 1912 von der ersten Prüfung in Leos Seminar und betonte die Praxisorientierung von Ausbildung und Prüfung:

„Am *Seminar der Musikgruppe Berlin E.V.* hat die erste Prüfung stattgefunden. Den beiden Kandidatinnen für das Klavierfach, die ihre Vorbildung noch in dem jetzt aufgelösten Privatseminar der Leiterin genossen hatten, erkannte die Prüfungskommission das Diplom mit dem Prädikat ‚sehr gut‘ zu. Die Prüfung erstreckte sich neben dem Klaviervortrag auf alle Seminarfächer (Pädagogik, Methodik, Anatomie, Techniklehre, Gehörbildung, Harmonielehre, Kontrapunkt, Musikgeschichte usw.) und gipfelte in der Vorführung der von den Seminaristinnen im letzten Jahre selbständig unterrichteten Uebungsschüler und einer an fremden Schülern zu haltenden Probelektion. Dieser noch nicht allgemein gepflegten praktischen Vorbereitung für das Lehrfach wendet das Seminar, das jetzt auch auf das Schulgesangfach ausgedehnt ist, seine besondere Aufmerksamkeit zu.“¹¹³²

Neben ihrer Berufstätigkeit war Maria Leo in Fragen der Entwicklung des Berufs politisch engagiert und durch mehrere Ämter außerordentlich involviert: Sie war Mitglied und Protokollführerin im Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein (ADLV), wo sie in der Untersektion für Musiklehrerinnen Lehr- und Prüfungspläne mitentwickelte, sie war in die Musikpädagogischen Kongresse des Musikpädagogischen Verbandes involviert und trat dort als Rednerin auf, außerdem vertrat sie den ADLV im Hauptausschuss in der Deutschen Angestelltenversicherung, wo sie sich für die Aufnahme der Musiklehrerinnen als Berufsstand einsetzte. Maria Leo wurde 1922 stellvertretende Vorsitzende des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, ab 1937 wurde sie jedoch aufgrund ihrer

¹¹²⁸ Ebd., S. 76.

¹¹²⁹ Ebd., S. 66 und 79. Maria Leo musste die Leitung aufgeben, weil ihr Vater Jude war.

¹¹³⁰ Vgl. Anna-Christine Rhode-Jüchtern, „Neue Wege des musikalischen Denkens. Über die Musikpädagogin, Frauenrechtlerin und ‚Kestenbergianerin‘ Maria Leo (1873–1942)“, in: *Musik und Emanzipation*, hrsg. von Marion Gerards und Rebecca Grotjahn, Oldenburg 2010, S. 229–238; sowie dies., „Neue Wege musikalischen Denkens. Maria Leo: Pionierin einer reformpädagogischen Instrumentallehrerinnenausbildung zu Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: *Das Leben lernen*, S. 125–135.

¹¹³¹ Maria Leo präferierte wie Frieda Loebenstein für Gehörbildung die Tonika-Do-Methode, die Agnes Hundoegger ausgearbeitet hatte. Vgl. weiter oben den Abschnitt über Frieda Loebenstein.

¹¹³² NMZ 8(1912), S. 187. Hervorhebungen im Original.

jüdischen Herkunft aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen. 1942 nahm sie sich, nachdem sie einen Deportationsbescheid erhalten hatte, in Berlin das Leben. Rhode-Jüchtern schreibt über Leos musikpolitische Bedeutung:

„Neben Arnold Ebel wirkte sie, die 1922 stellvertretende Vorsitzende des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer geworden war, an den Bestimmungen mit, die das künstlerische Prüfungsamt sowie die Lehrpläne für die höheren Lehranstalten und für die Seminare für Kindergärtnerinnen reformieren sollten. 1925 war sie maßgeblich an der Entwicklung des Erlasses über den privaten Musikunterricht beteiligt und setzte sich in zahllosen Vorträgen, Sitzungen, Besprechungen und bei Schulmusikwochen für die gesetzliche Regelung des Privatmusikunterrichts ein.“¹¹³³

Maria Leo war in Zeitschriften als Berichterstatterin präsent, zum Beispiel fasste sie in der *Neuen Musik-Zeitung* 1911 in einem längeren Artikel¹¹³⁴ die 8. Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen zusammen, die im Rahmen der jährlichen Versammlung des ADLV stattfand. Man erfährt aus ihrem Bericht die aktuelle Mitgliederzahl des Musiklehrerinnenverbandes von über 3200 Personen sowie dass den Vorstand des Vereins Sophie Henkel leitete, die eine Schülerin Clara Schumanns und Leiterin der Frankfurter Musikschule war. Leo berichtete außerdem von der Stellenvermittlung, die der Verband unterhielt: 1910/1911 fehlte es an Violinlehrerinnen, es gab genügend Klavierlehrerinnen und weniger Nachfrage nach Gesangslehrerinnen. Das durchschnittliche Gehalt war laut Leo innerhalb von zehn Jahren von 1200 Mark auf 1800 Mark gestiegen. Hauptsächlich vermittelte die Stellenvermittlung an Konservatorien, Pensionate und bei Anfragen aus dem Ausland. Die Leiterin der Stellenvermittlung legte laut Leos Bericht angehenden Musiklehrerinnen nahe, sich nicht der „Ueberfülle und Konkurrenz“¹¹³⁵ in Großstädten auszusetzen, denn die Arbeitsbedingungen und Einkommen seien in kleineren Orten besser.

Anna Morsch

Mit Maria Leo in sehr engem Zusammenhang, sowohl in Bezug auf den Ort Berlin als auch hinsichtlich des persönlichen politischen Engagements, steht die etwa eine Generation ältere Musikpädagogin Anna Morsch (1841–1916). Diese beiden Frauen galten in der Fachöffentlichkeit als die bekanntesten Musikpädagoginnen, die sich aktiv politisch betätigten. So beschrieb beispielsweise der Berliner Pianist und Musikpädagoge Xaver Scharwenka (1850–1924) in seiner Autobiographie die Gründung des Musikpädagogischen Verbandes in den Jahren 1902 und 1903:

„In den Kreisen der Berliner Musiker von Standesbewußtsein gährte [sic] und brodelte es schon seit längerer Zeit. Die Stadt war dermaßen von Musikinstituten niedrigsten Ranges überschwemmt, daß es angezeigt erschien, diesem Unfug entgegenzutreten [...]. Mit diesem Ziel im Auge tat sich eine Anzahl beherzter Männer und Frauen in leitenden Stellungen zusammen und konstituierte sich zu einem Komitee“.¹¹³⁶

¹¹³³ Rhode-Jüchtern, Art. „Maria Leo“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*.

¹¹³⁴ M.L. (= Maria Leo), „8. Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen“, in: *Neue Musik-Zeitung* 19(1911), S. 396–398.

¹¹³⁵ M.L. (= Maria Leo), „8. Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen“, S. 397.

¹¹³⁶ Xaver Scharwenka, *Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers*, Leipzig 1922, S. 121.

Bereits die selbstverständliche Nennung von „Männer[n] und Frauen in leitenden Stellungen“ ist aussagekräftig dafür, dass Frauen in diesem Bereich als Mitgestalterinnen des Berufsbildes wahrgenommen wurden. Anschließend nannte er die ihm wichtig erscheinenden Gründungsmitglieder. Als weibliche Komiteemitglieder zählte er drei Frauen auf:¹¹³⁷ Anna Morsch, Maria Leo und Dr. Olga Stieglitz¹¹³⁸ – alle drei waren Musikpädagoginnen, zwei davon mit eigenen privaten Musikschulen. Dies bedeutet, dass in Bezug auf die obige Beschreibung der „Berliner Musiker von Standesbewußtsein“ selbständige Frauen in Leitungspositionen selbstverständlich hinzugezählt wurden. Besonders das Engagement Anna Morschs hob Scharwenka im gleichen Abschnitt hervor, indem er sie als „die unermüdliche Streiterin im Kampfe gegen das Musikerproletariat und ganz gewiß die fleißigste Arbeiterin in unserem Wirkungskreise“¹¹³⁹ beschrieb. Sie war Gründungsmitglied und wurde direkt bei der Gründungssitzung als Schriftführerin in den Vorstand gewählt (Scharwenka war 1. Vorsitzender, Gustav Holländer 2. Vorsitzender).

Anna Morsch wurde 1841 nördlich von Berlin in Gransee geboren und verbrachte fast ihr gesamtes Leben in Berlin, ihre Klavierausbildung erhielt sie von Carl Tausig und Louis Ehlert.¹¹⁴⁰ Sie hatte bereits jahrelang als Privatlehrerin unterrichtet, bevor sie 1885 in Berlin eine eigene Musikschule gründete.¹¹⁴¹ Bereits ab 1877 begann sie unter dem Pseudonym Albert Moser (A.M.) mit „Briefe[n] aus der Musikgeschichte an eine Freundin“¹¹⁴² ihre publizistische Tätigkeit, die Ausdruck ihres großen musikwissenschaftlichen Interesses war.¹¹⁴³ Im Jahr darauf wurde sie unter ihrem richtigen Namen Redakteurin in der von Emil Breslaur neu gegründeten Zeitschrift des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine *Der Klavierlehrer. Musik-pädagogische Zeitschrift* und blieb für diese Zeitschrift bis zu ihrem Tod redaktionell 1916 tätig.¹¹⁴⁴

Als Buchautorin veröffentlichte sie 1887 gesammelte Vorträge über italienische Kirchenmusik und arbeitete unter Emil Breslaur an einem Musiklexikon mit.¹¹⁴⁵ Für die Weltausstellung in Chicago 1893 wurde sie vom Deutschen Frauencomité mit der Präsentation von Frauen in der musikalischen Welt Deutschlands betraut, wozu sie im Sommer 1892 Daten und Informationen sammelte und sortierte. Die daraus resultierende Publikation

¹¹³⁷ Scharwenkas Aussage ist hier insgesamt unpräzise, er nennt vier Männer und drei Frauen namentlich, weitere Anwesende fasst er unter „und anderen“ zusammen (Scharwenka, *Klänge aus meinem Leben*, S. 121).

¹¹³⁸ Zu Olga Stieglitz finden sich Informationen im *Deutschen Musiker-Lexikon*, hrsg. von Erich H. Müller, Dresden 1929, S. 1402: Sie wurde 1856 in der Uckermark geboren, studierte an der Universität Berlin, erwarb ihren Dokortgrad 1905 in Bern, gab in Berlin Klavierunterricht (Werbeanzeige „Klavierunterricht und methodische Vorbereitung für den Lehrberuf“, in: *Der Klavierlehrer* 16(1905), S. 259) und war ab 1907 Hochschuldozentin für Germanistik in Berlin. Sie veröffentlichte unter anderem eine Einführung in die Musikästhetik (1912). Olga Stieglitz verfasste 1916 in den *Musikpädagogischen Blättern* den Nachruf auf Anna Morsch, s. ebd. 11(1916), S. 147.

¹¹³⁹ Scharwenka, *Klänge aus meinem Leben*, S. 121.

¹¹⁴⁰ Vgl. Martina Bick, Art. „Anna Morsch“, in: *MUGI*, Zugriff am 27.3.2022.

¹¹⁴¹ Zahlreiche Inserate für ihre Musikschule finden sich in den Ausgaben der Zeitschrift *Der Klavierlehrer*. Anna Morsch erwähnt ihre eigene Musikschule auch in einer Aufzählung in ihrem Buch *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, S. 222.

¹¹⁴² Erschienen in der Zeitschrift *Die Tonkunst*.

¹¹⁴³ Vgl. hierzu Martina Bick, „Mittäterschaften? Wie Musikschriftstellerinnen zur Heroenbildung beitrugen“, in: *Musik(vermittlung) und Gender(forschung) im Internet. Perspektiven einer anderen Musikgeschichtsschreibung*, hrsg. von Beatrix Borchard u.a., Hildesheim, Zürich, New York 2016, S. 181–195, hier S. 188.

¹¹⁴⁴ Vgl. Bick, Art. „Anna Morsch“, in: *MUGI*.

¹¹⁴⁵ Anna Morsch, *Der italienische Kirchengesang bis Palestrina. Zehn Vorträge gehalten im Victoria = Lyceum zu Berlin 1885*, Berlin 1887 sowie Mitarbeit bei *Julius Schubert's Musikalisches Conversations-Lexikon*, hrsg. von Emil Breslaur, Leipzig [1890].

Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart ist eine beeindruckende Sammlung aktiver Komponistinnen, Musikschriftstellerinnen, Sängerinnen, Instrumentalistinnen und Musikpädagoginnen kurz vor der Jahrhundertwende und daher eine wertvolle Quelle für die heutige historische Forschung. Anna Morsch selbst verortete sich in dieser Publikation sowohl im Kapitel der Musikschriftstellerinnen sowie bei den Musikpädagoginnen, wobei sie sich selbst auf zwei Seiten als Musikschriftstellerin porträtierte,¹¹⁴⁶ während sie ihre eigene Musikschule nur in einer Aufzählung zu Berlin der Vollständigkeit halber nannte: „An Musikinstituten, die von Damen geleitet werden, besitzt Berlin noch: [...] die Musikinstitute von Mathilde Singer, Frau Giesecke, Anna Dittrich und Anna Morsch, der Verfasserin des vorliegenden Werkes“.¹¹⁴⁷ Interessant bezüglich ihrer Selbstbeschreibung sind Morsch's Angaben zu den Zeitschriften, in denen sie bereits veröffentlicht hatte (*Der Klavier-Lehrer*, *Neue Berliner Musikzeitung*, *Allgemeine Musikzeitung*, *Musikalische Jugendpost*, *Frauenberuf* „und andere Fachzeitschriften“)¹¹⁴⁸ sowie die Betonung ihrer musikwissenschaftlichen Arbeitserfahrung:

„1890 war sie Mitarbeiterin bei der von Professor Breslaur besorgten Neubearbeitung des Julius Schubertschen ‚Musikalischen Konversations-Lexikon‘ [sic], an welchem sie besonders alle das historische Gebiet betreffende Artikel bearbeitete.“¹¹⁴⁹

Sicherlich ist bezüglich der Gewichtung ihrer beiden Tätigkeitsfelder hier nachvollziehbar, dass sie sich als Herausgeberin und Autorin mehr als Musikschriftstellerin denn als Musikpädagogin darstellen wollte. Eventuell spricht auch eine gewisse Bescheidenheit daraus, sich nicht im eigenen Buch zweimal selbst in verschiedenen Berufen zu porträtieren. Jedoch ordnete Morsch auch Lina Ramann den Musikschriftstellerinnen und nicht den Musikpädagoginnen zu,¹¹⁵⁰ woraus sich meiner Ansicht nach ein Ungleichgewicht im Stellenwert beider Berufe erkennen lässt. Dies zeigt sich auch insgesamt an der Sortierung der Kapitel des Buches: Im ersten Kapitel porträtierte Morsch „Komponistinnen und Musikschriftstellerinnen“, diesen Berufsfeldern misst sie scheinbar das größte Interesse oder die größte Relevanz für das Musikleben in Deutschland zu. Erst im vierten und letzten Kapitel widmete sie sich den „Direktorinnen von Konservatorien, Musik- und Gesangs-Instituten; hervorragende[n] Pädagoginnen“.

In *Der Klavierlehrer* vom 15. September 1899 findet sich der organisatorische Hinweis an die Leserinnen und Leser: „Alle für die Redaktion bestimmten Einsendungen als: Briefe, Manuskripte, Bücher, Musikalien pp. werden von jetzt ab unter der Adresse: Fr. Anna Morsch, Berlin W., Passauerstr. 3 erbeten“.¹¹⁵¹ Im Anzeigenteil dieser Ausgabe inseriert Anna Morsch für ihr „Musikinstitut“¹¹⁵² unter derselben Adresse. Das bedeutet, dass sie

¹¹⁴⁶ Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, S. 32f.

¹¹⁴⁷ Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, S. 222.

¹¹⁴⁸ Ebd., S. 32f.

¹¹⁴⁹ Ebd., S. 33.

¹¹⁵⁰ Lina Ramann hatte 1890 ihre Nürnberger Musikschule verkauft und war daher 1893 keine Musikschulbesitzerin mehr. Morsch's vierseitiges Porträt von Ramann beschäftigt sich jedoch auf drei Seiten mit der Musikpädagogin und ihren musikpädagogischen Publikationen, nur auf der letzten halben Seite mit Ramanns Liszt-Biographie und anderen Musikschriften. Vgl. Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, S. 24–27.

¹¹⁵¹ *Der Klavierlehrer* 18(1899), S. 249.

¹¹⁵² Ebd., S. 250.

beruflich und räumlich die musikpädagogische mit der publizistischen Tätigkeit zusammenbrachte und an einer entscheidenden Informationsstelle saß, an der Musikpädagogik, Musikpolitik, Vereinswesen und internationale Kontakte zusammenliefen. Für den *Klavierlehrer* war sie zudem nicht nur Redakteurin, sondern trat darin auch als Fachautorin¹¹⁵³ mit eigenen Aufsätzen in Erscheinung.

Das Wirken von Morsch, Leo und Loebenstein veranschaulicht, wie facettenreich sich manche Musikpädagoginnen engagierten. Neben dem Musikunterricht waren ebenso Tätigkeiten in Fachzeitschriften und Fachgremien Teil ihrer Arbeit, über die sie aktiv an der Ausgestaltung des zunehmend verbindlicher werdenden Berufsprofils mitwirken konnten.

4.3.4 *Musikwissenschaftliche Aktivitäten*

Dem Interesse und der Hingabe von Personen mit musikalischem (Berufs-)Umfeld, die ihre Zeit musikwissenschaftlicher Forschungs- und Publikationstätigkeiten wie zum Beispiel Musikerbiographien oder Musikeditionen widmeten, sind viele Erkenntnisse und Publikationen aus der Zeit zu verdanken, bevor es eine Musikwissenschaft als klar umrissenes universitäres Fach gab. In diesem Bereich des Musikschriftstellertums, der Quellen- und Notenedition, der Nachlasssicherung und -verwaltung waren viele Frauen aktiv. Wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben, legte Anna Morsch in ihrem professionellen Portfolio neben dem musikpädagogischen Beruf, ihren redaktionellen Tätigkeiten und ihrem politischen Engagement auch großen Wert auf die Darstellung ihrer musikwissenschaftlichen Expertise. Im Folgenden soll von Anna Morsch ausgehend das musikwissenschaftliche Arbeiten verschiedener Musikpädagoginnen als ein relevanter Teilbereich ihres Berufsfeldes gezeigt werden. Dazu gehören auch etwa Lina Ramanns Liszt-Biografie oder die Händel-Editionen, die Victorie Gervinus zusammen mit ihrem Mann herausgab.

Anna Morsch erarbeitete sich als öffentlich sprechende Musikgelehrte ein interessiertes Berliner Publikum:

„Am 10., 17. und 24. März [1898] veranstaltet Fräulein Anna Morsch in der Aula der Charlottenschule, Steglitzerstrasse 29, drei musikhistorische Vortragsabende. Sie spricht über Schumann, Chopin und Liszt und lässt eine grössere Auswahl von Vokal- und Instrumentalkompositionen als Erläuterungen dazu aufführen, zu welchen eine Reihe unserer hervorragendsten Künstlerinnen ihre Mitwirkung zugesagt haben. Abonnements-Karten zu 5 M[ark], für Musikstudirende zu 3 M, Einzelkarten zu 2 M sind in dem Musik-Institute der Vortragenden, W. Passauerstrasse 3, zu haben. Der Reinertrag ist zu einem wohlthätigen Zwecke bestimmt.“¹¹⁵⁴

Die im obenstehenden Zitat angekündigten Vorträge wurden sechs Wochen später im *Klavierlehrer* kurz, aber äußerst positiv besprochen. Angesichts der Preisangaben muss die Vortragstätigkeit auch eine relevante Einnahmequelle für Morsch gewesen sein, da sie nicht jedes Vortragshonorar spendete. Der Vortragssaal war laut Besprechung zu allen drei

¹¹⁵³ Beispielweise Anna Morsch, „Carl Maria von Weber in Berlin. Ein Gedenkblatt zum hundertjährigen Geburtstage des Künstlers am 18. Dezember 1886“, in: *Der Klavierlehrer* 21(1886), S. 241–243ff. Eine ausführliche Auflistung ihrer Veröffentlichungen findet sich online bei Bick, Art. „Anna Morsch“, in: *MUGI*.

¹¹⁵⁴ *Der Klavierlehrer* 5(1898), S. 63.

Vorträgen voll besetzt, und Anna Morsch bekam bei ihren Vorträgen über Schumann, Chopin und Liszt Unterstützung von ausführenden Musikerinnen („eine ganze Schaar unserer ersten Künstlerinnen“).¹¹⁵⁵ Der namentlich nicht bekannte Rezensent oder die Rezensentin betonte, bereits früher gute Vorträge von Anna Morsch gehört zu haben. Die Qualität des Vortrags wurde mit folgender positiver Beschreibung gewürdigt:

„Die edle Form, die warme Begeisterung und Gemüthstiefe, mit der sie ihren Stoff erfasst, die geistvolle und fesselnde Darstellung, das Zusammenfügen der interessantesten Daten aus dem reichen Künstlerleben, die sie zu einem einheitlichen Bilde zu gestalten weiss, dazu die zahlreichen in ihre Vorträge bei Besprechung der Meisterwerke eingefügten musikalischen Erläuterungen“.¹¹⁵⁶

Es erklangen allein am Schumann-Abend von vier verschiedenen Pianistinnen und einer Sängerin die Papillons von Schumann (Fräulein O. Lichterfeld), Variationen für zwei Klaviere (Fräulein E. und H. Persius), mehrere Lieder (Fräulein Käthe Freudenfeld) sowie der eigene Damenchor von Anna Morsch mit drei nicht genauer benannten Frauenchören von Schumann. Anna Morsch pflegte seit Gründung ihrer eigenen Musikschule 1885 ihre musikwissenschaftliche Vortragstätigkeit. Die Vorträge hielt sie jedoch nicht in ihrer eigenen Musikschule, sondern an einer Berliner Mädchenschule, dem bekannten Viktoria-Lyzeum. Laut Martina Bick hielt Morsch zu folgenden Themen Vortragszyklen:

- Der italienische Kirchengesang bis Palestrina;
- Der deutsch-protestantische Kirchengesang;
- Berlins tonkünstlerisches Leben in der Vergangenheit;
- Zeitgenossen und Nachfolger Mendelssohns („über Ignatz Moscheles, Moritz Hauptmann, Ferdinand Hiller, Ferdinand David, Richard Wüerst, Bennet (?), Niels Wilhelm Gade“);
- Zeitgenossen Robert Schumanns („über Robert Volkmann, Robert Franz, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Adolf Jensen“).¹¹⁵⁷

Anhand der Dokumentationen im *Klavierlehrer* lässt sich Morschs Vortragstätigkeit ausführlich verfolgen, es scheint sich immer um eine Kombination von Besprechung und Demonstration am Instrument gehandelt zu haben.

Dieses Vorgehen ist auch aus der Ramann-Volckmann'schen Musikschule bekannt, wo Lina Ramann den Vortrag hielt und Ida Volckmann die entsprechenden Werke auf dem Klavier darbot.¹¹⁵⁸ Auch die Musikschulleiterinnen im Aktenkonvolut des Sächsischen Hauptstaatsarchives berichteten an mehreren Stellen von Vorträgen an ihren Musikschulen: Zum Beispiel fanden in der Dresdner Pädagogischen Musikschule im Unterrichtsjahr 1901/1902 zwei Vorträge „Über die Riemannsche Phrasierungslehre“ statt (Referent nicht angegeben, vermutlich Richard Kaden) und darauf folgten zur praktischen Umsetzung ebenfalls zwei „Phrasierungs-Konzerte“.¹¹⁵⁹ Im Jahr 1927, als ihre Musikschule bereits über

¹¹⁵⁵ *Der Klavierlehrer* 8(1898), S. 108.

¹¹⁵⁶ Ebd.

¹¹⁵⁷ Vgl. Bick, Artikel „Anna Morsch“, in: *MUGL*.

¹¹⁵⁸ Vgl. Liu, *Die Musikpädagogin Ida Volckmann*, S. 112f.

¹¹⁵⁹ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 44.

40 Jahre bestand, organisierte Wera Kaden eine Beethoven-Feier zu Beethovens 100. Todestag,

„bei welcher Gelegenheit Frau Dir. Kaden einen Vortrag über Beethovens Leben hielt und Frau Hilde Schulze-Uhlig, Konzertsängerin, Lieder aus Egmont vortrug und eine Schülerin die Egmont-Ouvertüre auf dem Klavier spielte“.¹¹⁶⁰

An öffentlichen Konservatorien wurden ebenfalls von Musikpädagoginnen und sogar von Studentinnen Vorträge gehalten, zum Beispiel in Weimar an der Großherzoglichen Musikschule im Fach Musikgeschichte, wo standardmäßig „freie Vorträge der Schüler und Schülerinnen“¹¹⁶¹ stattfanden, welche teilweise sogar in den Jahresberichten extra hervorgehoben wurden:

„Im Verlaufe des Schuljahres haben 10 interne und 8 öffentliche Schüler-Abende, sowie 4 Schüleraufführungen größeren Stils stattgefunden; unter diesen letzteren sei noch der musikgeschichtliche Vortrag des Fräulein Elly Schmidt aus Jena (Klasse des Herrn Hermann Keller) über ‚die Romantik in der deutschen Musik‘ erwähnt.“¹¹⁶²

Nur selten gaben Frauen auch Unterricht in den theoretischen Nebenfächern am Konservatorium. So unterrichtete, wie bereits erwähnt, in Sondershausen mit Hedwig Schneider von der Gründung 1883 bis 1888 eine Schülerin von Ramann und Volckmann unter anderem auch Musikgeschichte und Italienisch. Im öffentlichen Rahmen von Konservatorien war sie, soweit bisher aus Quellen bekannt, die einzige Frau, die explizit Musikgeschichte unterrichtete.¹¹⁶³

Deutlich zeigt sich an diesen Beispielen, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf theoretische Auseinandersetzung mit musikalischem Hintergrundwissen während der Ausbildung am Konservatorium und in privaten Musikschulen Wert gelegt wurde, was parallel zur zunehmenden Etablierung und Akzeptanz des universitären Faches Musikwissenschaft stand. Das Streben nach professioneller Musikausbildung drückte sich also unter anderem in der Akademisierung von Musik aus, worauf auch private Musikschulen reagierten, sei es durch konkrete Lehrinhalte, Musikpublikationen, Vorträge, Gestaltung von Prüfungskonzerten oder auch durch die Namensgebung der Institution, wie jeweils in den vorangegangenen Kapiteln geschildert wurde.

Im Zusammenhang mit musikwissenschaftlichen Arbeiten sei hier auch auf die musikbiographischen Schriften hingewiesen, die von Musikpädagoginnen verfasst wurden. Bereits erwähnt wurde Anna Morschs Sammelband mit biographischen Porträts *Deutschlands Tonkünstlerinnen*. Es gibt auch aus dem früheren 19. Jahrhundert viele weitere Beispiele, wie etwa die bereits 1858 verstorbene Pianistin, Komponistin und Musikpädagogin Johanna Kinkel: Sie schrieb nicht nur eine didaktische Anleitung für den Klavier- und Gesangs-

¹¹⁶⁰ Ebd., Fo. 138.

¹¹⁶¹ *Darlegung des in der Großherzoglichen Musikschule verwendeten Lehrstoffes und der angewandten Methode*, Weimar [ca. 1900], S. 5.

¹¹⁶² Vgl. *Jahresbericht der Großherzoglichen Musikschule in Weimar. Schuljahr 1915/16*, S. 5. Hermann Keller nahm allerdings im April 1916 eine Organistenstelle in Stuttgart an, weshalb seine Schülerin Elly Schmidt in die Klavierklasse von Bruno Hinze-Reinhold wechselte und in dieser im Jahresbericht zu finden ist.

¹¹⁶³ Vgl. hierzu die Anzeigen in *NZfM* (32)1883, S. 368, in: *Signale* (46)1886, S. 719 und im *Regierungs- und Nachrichtenblatt für das Fürstenthum Schwarzburg-Sondershausen* (96)1888, S. 382.

unterricht,¹¹⁶⁴ sondern auch musikalische Essays über Felix Mendelssohn und Chopin¹¹⁶⁵ und hielt Vorträge über den Komponisten Mozart, über einzelne Musikwerke wie zum Beispiel die frühen Klaviersonaten Beethovens und über „das moderne Klavierspiel“,¹¹⁶⁶ zudem gab sie Bewertungen und pädagogische Empfehlungen zu damals populären Klavierkomponisten wie Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny, Thalberg, Chopin, Mendelssohn und Henselt.

An dieser Stelle ist unbedingt auch Lina Ramanns biographische Arbeit zu Franz Liszt¹¹⁶⁷ zu nennen und zu würdigen, die durch zwei Dinge einen besonderen Stellenwert erhalten hat: Zum einen war es die erste umfängliche Liszt-Biographie und sie erschien noch in Liszts letzten Lebensjahren. Zum anderen konnte Ramann der von Liszt autorisierten Arbeit an seiner Biographie im Rückgriff auf direkten Austausch mit ihm sowie auf biographisches und musikalisches Material Liszts und auf Gespräche mit Zeitgenossinnen und Zeitgenossen nachgehen. Unter anderem führte sie ein mehrtägiges Interview mit seiner Lebensgefährtin. Diese Forschungsarbeiten Ramanns, sowie die ebenfalls von Ramann gesammelten und übersetzten *Gesammelten Schriften*¹¹⁶⁸ Liszts, wurden zu wichtigen Quellen für die anschließend einsetzende Liszt-Forschung. Neben der Liszt-Biographie veröffentlichte Lina Ramann Studien zu Bach, Händel und vor allem auch zu einzelnen Werken Liszts.¹¹⁶⁹ Auch wenn auf den Publikationen nur der Name Lina Ramanns erschien, so ist hier auf jeden Fall ihre enge Freundin und Kollegin Ida Volckmann mitzudenken sowie auch ein Kreis an interessierten Schülerinnen, Lehrerinnen und Förderinnen. In engem Austausch mit diesem Privatkolloquium entstanden die Texte Lina Ramanns, wie folgendes Zitat aus ihren Lebenserinnerungen zeigt:

„December [1873]. Stet und ersichtlich schreitet die Vorarbeit zu meinem Werke vorwärts – trotz körperlicher Leiden. Ida hat mich von meiner Klavier-Lehrthätigkeit befreit, so daß mir überwiegend die direktorale Arbeit an der Schule zufällt – mein dummes Asthma hindert mich am Sprechen. [...] Fördernd, sehr fördernd waren unsere Donnerstag-Abende. An ihnen las ich meiner ‚Hauskritik‘ vor, was ich die Woche über zu Wege gebracht. Sie setzt sich zusammen aus Ida, aus Louise v. Schwarz, der witzigen und sprachkundigen Ina Löhner, dazwischen auch der poetischen Alex v. Harsdorf, deren dichterisches Talent manche der an Liszt gerichteten Gedichte mir ins Deutsche übertragen hat, überhaupt unsere Bestrebungen in begeisterten Versen besingt. [...]

¹¹⁶⁴ Johanna Kinkel, *Acht Briefe an eine Freundin über Clavierunterricht*, Stuttgart und Tübingen 1852; dies., *Anleitung zum Singen. Übungen und Liedchen für Kinder von drei bis sieben Jahren*, op. 20, Mainz (Schott) 1849.

¹¹⁶⁵ Vgl. Melanie Ayaydin, Artikel „Johanna Kinkel“, in: MUGI, Zugriff am 30.3.2020.

¹¹⁶⁶ Johanna Kinkel: „Das moderne Klavierspiel“, in: *Der Maikäfer* 5(1844), abgedruckt in: Ingrid Bodsch und Monica Klaus, *Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk*, Bonn 2010, S. 86–93. Die erwähnten Texte über Mozart und Beethovens Sonaten befinden sich ebenfalls darin, S. 93–113.

¹¹⁶⁷ Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, 3 Bände, Leipzig 1880–1894.

¹¹⁶⁸ Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1880–1883. Liszts Mitarbeit belegt beispielsweise folgende Stelle aus Ramanns Liszt-Memoiren: „Während die jungen Mädchen am Sophatisch saßen und Ida mit ihnen plauderte, besprach Liszt mit mir noch Einiges bezüglich der Ges. Schriften“, in: Ramann, *Lisztiana*, S. 178.

¹¹⁶⁹ Lina Ramann, *Aus der Gegenwart. Aufsätze über Musik. Für Musikfreunde*, Nürnberg und München 1868; dies., *Bach und Händel. Eine Monographie. Vortrag gehalten a. d. Ramann-Volkemann Musikschule*, Leipzig 1869; dies., *Franz Liszt's Oratorium Christus. Eine Studie als Beitrag zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Notenbeispielen und dem Text des Werkes*, Weimar 1874; dies., *Wesen und Form der Elegie*, Leipzig 1877; dies., *Franz List als Psalmensänger. Mit Notenbeispielen*, Leipzig 1886; deutsche Bearbeitung von: Franz Liszt, *Hector Berlioz und seine ‚Harold-Sinfonie‘*, Leipzig 1881.

Ida's blitzschneller Verstand und blitzschnelle Zunge ergänzt ihr ebenso schnelles wie feines Fühlen. Beiden [Ida und Louise von Schwarz] gegenüber mußte ich oft die Segel streichen. Alle heißen Debatten frommen der Sache“.¹¹⁷⁰

Der regelmäßige Austausch zeugt, obwohl in privatem Rahmen stattfindend, von einer professionellen Herangehensweise Ramanns an ihre eigenen Texte, die sie vor Veröffentlichung zur Prüfung in einem internen Zirkel aus Personen mit musikalischem Fachwissen diskutierte.

Ein weiteres Feld musikwissenschaftlicher Tätigkeit waren Noteneditionen: Victorie Gervinus beschäftigte sich gemeinsam mit ihrem Mann seit der Hochzeit 1836 intensiv mit den Werken Händels. Sie besaßen bereits damals eine Gesamtausgabe¹¹⁷¹ und führten in den 1850er Jahren Händels Oratorien „mit der deutschen Uebersetzung meines Mannes [Georg Gottfried Gervinus], zu den von mir selbst hergestellten Klavierauszügen und unter meiner Leitung“¹¹⁷² auf. Zusammen arbeitete das Ehepaar an der Abhandlung *Händel und Shakespeare*,¹¹⁷³ welche Georg Gottfried Gervinus in seiner Autobiographie als gemeinsame „geistige Nachkommenschaft“¹¹⁷⁴ bezeichnete und über die Arbeitsteilung schrieb:

„Das wissenschaftliche Verstandeswerk darin ist meine eigene Arbeit; die breiten Materialien, die technischen Hilfsmittel, die übersichtliche Einführung in das Ganze der in sicherer psychischer Beherrschung angefaßten Kunstwerke [...] ist der Zuschuß der Frau zu dem Werke, in dem ihr Name und ihr Angedenken mit dem meinigen, wenn es fortleben sollte, fortleben muß.“¹¹⁷⁵

Nach dem Tod ihres Mannes begann Victorie Gervinus, mit deutlich eigenständigen Schwerpunktsetzungen die Publikationsidee ihres Mannes umzusetzen und ausgewählte Stücke aus den Händel'schen Opern für Gesangsstudien herauszugeben. Sie nahm dafür unter anderem Einsicht in Händels Originalpartituren in Hamburg, fertigte zu 34 Opern knappe Inhaltsangaben an und verfasste Klavierauszüge:

„Die Clavier-Auszüge zu den Gesängen dieser Sammlung, die ich selbstständig herzustellen hatte [...]. Ich verfolgte dabei den Plan, die Begleitung zu den Gesängen möglichst vereinfacht und bequem für den Spieler herzustellen. Das seit 40 Jahren ausdauernd fortgesetzte Studium der Händel'schen Musik hatte mich zu der Arbeit vorbereitet und mir jenes feste Ziel gesteckt, das ich namentlich bei reicher Instrumentirung [sic] und raschem Tempo umso fester im Auge behielt.“¹¹⁷⁶

¹¹⁷⁰ Ramann, *Lisztiana*, S. 42f.

¹¹⁷¹ Sie sprach in einem Brief von „der damals vollständigsten, englischen Ausgabe Händel's“. Vgl. Regina Baar, „Victorie Gervinus – Leben und Wirken der Ehefrau und Witwe“, in: *Georg Gottfried Gervinus 1805–1871. Gelehrter – Politiker – Publizist*, hrsg. von Franz Enghausen, Susan Richter und Armin Schlechter, Heidelberg u.a. 2005, S. 73–84, hier S. 77.

¹¹⁷² Victorie Gervinus in einem Brief von 1881, zit. nach: Regina Baar: „Victorie Gervinus – Leben und Wirken der Ehefrau und Witwe“, S. 77.

¹¹⁷³ Georg Gottfried Gervinus, *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1868.

¹¹⁷⁴ Georg Gottfried Gervinus, *G.G. Gervinus Leben. Von ihm selbst 1860*, Leipzig 1893, S. 326. Diese Autobiographie wurde von seiner Witwe Victorie Gervinus zur Veröffentlichung nach ihrem Tode für die Drucklegung vorbereitet, wie im Vorwort S. V–VI vom Herausgeber festgehalten wird. Vgl. auch Baar, „Victorie Gervinus – Leben und Wirken der Ehefrau und Witwe“, S. 83.

¹¹⁷⁵ Gervinus, *G. G. Gervinus Leben*, S. 332.

¹¹⁷⁶ Victorie Gervinus: *Sammlung von Gesängen aus Händel's Opern und Oratorien. Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben von Victorie Gervinus*, Erster Band, Leipzig 1877, S. V.

Die siebenbändige Sammlung erschien 1877 bei Breitkopf & Härtel und verkaufte sich gut.¹¹⁷⁷ Aufgrund der laut Regina Baar „recht starke[n] Einflußnahme auf Anlage, inhaltliche Konzeption und Zielsetzung des Werkes“¹¹⁷⁸ und auch bezüglich ihres eingeforderten Mitspracherechts in der Händelgesellschaft kam es zu ernsthaften Meinungsverschiedenheiten Victorie Gervinus' mit Friedrich Chrysander, dem langjährigen Kollegen ihres Mannes bei der Herausgabe der Händel-Gesamtausgabe.¹¹⁷⁹ In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist auch der große Einsatz von privaten Geldmitteln, den das Ehepaar Gervinus für die Publikationen und auch die Händelgesellschaft aufbrachte.¹¹⁸⁰

Abschließend soll stellvertretend für viele andere Musikpädagoginnen, die in intellektuellen Kreisen verkehrten, von den Spuren des intellektuellen Austausches der Musikpädagogin Mina Tobler mit Max Weber berichtet werden. Mina Tobler war Pianistin und arbeitete ab 1905 in Heidelberg als selbständige Klavierlehrerin. Sie verstarb 1967 und publizierte noch einige Jahre vor ihrem Tod ein musikpädagogisches Werk: *Neue Schule des Klavierspiels. Mit Beiträgen zeitgenössischer Komponisten*.¹¹⁸¹ Bekannt ist Mina Tobler heute vor allem, weil sie zeitweise die Geliebte von Max Weber gewesen war. Rainer Lepsius vermutet in einem Aufsatz über Mina Tobler, dass diese nicht nur Max Weber zur ausführlichen Beschäftigung mit Musik inspiriert habe, sondern auch – als an den Konservatorien von Leipzig, Zürich und Brüssel ausgebildete Pianistin – konkrete musikalische Sachverhalte mit Weber erörtert habe bzw. „vermochte sie Harmonielehre und Kompositionsstrukturen praktisch zu erklären“¹¹⁸² – ein intellektueller Austausch, der schließlich direkt in Webers (posthum erschienene) Schrift *Zur Musiksoziologie* einfluss. Etwas später im Text spricht Lepsius, ohne Belege zu nennen, Mina Tobler ein rationales Verständnis der Weber'schen Gedanken ab:

„Weber hat sicherlich mit Mina Tobler auch über musiktheoretische Fragen diskutiert, doch blieben dieser die ‚rationalen‘ Grundlagen des europäischen Tonsystems und die sozialen Bedingungen der Musikentwicklung vermutlich fremd. [...] Mina Tobler konnte Weber wohl kaum eine intellektuelle Resonanz geben, kein kritisches Gegenüber sein, sie reagierte spontan und gefühlsmäßig.“¹¹⁸³

Und das, obwohl Weber selbst 1919 an Mina Tobler schrieb, dass er die „alten liegen

¹¹⁷⁷ Vgl. Baar, „Victorie Gervinus – Leben und Wirken der Ehefrau und Witwe“, S. 80.

¹¹⁷⁸ Ebd., FN 48.

¹¹⁷⁹ Ebd., S. 80.

¹¹⁸⁰ Schon für die ersten Bände der Händel-Gesamtausgabe investierte G.G. Gervinus jährlich 1000 Taler, da sich der Verlag Breitkopf & Härtel aufgrund geringer Subskribentenzahl weigerte, mit der Drucklegung zu beginnen. Victorie Gervinus ließ 1892 ihr musikpädagogisches Lehrbuch *Naturgemässe Ausbildung in Gesang und Klavierspiel* ebenfalls bei Breitkopf & Härtel auf eigene Kosten drucken. In der Händelgesellschaft war das Ehepaar Gervinus mit 2367 Talern beteiligt und begünstigte testamentarisch die Händel-Ausgabe, außerdem sahen sie vor, dass mit Erlösen aus der Erbmasse und einer weiteren Summe Geld ein Fonds zur Finanzierung der Händelausgabe gebildet werden sollte. Vgl. Matthias Miller: „neben gelegentlichen Abbeugungen zu Bach und Mozart – Gervinus und Händel“, in: *Georg Gottfried Gervinus 1805–1871. Gelehrter – Politiker – Publizist*, hrsg. von Franz Enghausen, Susan Richter und Armin Schlechter, Heidelberg u.a. 2005, S. 63–72, hier S. 69 und 72; sowie Baar, „Victorie Gervinus – Leben und Wirken der Ehefrau und Witwe“, S. 83.

¹¹⁸¹ Mina Tobler, *Neue Schule des Klavierspiels. Mit Beiträgen zeitgenössischer Komponisten*. H. Degen, W. Fortner, E. L. v. Knorr, W. Maler, K. Schäfer u.a.; mit Vorbemerkungen, Heidelberg 1963.

¹¹⁸² Rainer Lepsius, „Mina Tobler, die Freundin Max Webers“, in: Bärbel Meurer (Hrsg.), *Marianne Weber. Beiträge zu Werk und Person*, Tübingen 2004, S. 77–90, hier S. 85f.

¹¹⁸³ Ebd., S. 86.

gebliebenen Notizen“ zur „Musiksoziologie“ im Seminar in München vorgestellt habe und sich die Bemerkung verkneifen musste: „unter Leitung einer Freundin sei diese damalige Arbeit getan worden“ – diese Anmerkung fand Weber für den Universitätskontext „zu indiskret“. ¹¹⁸⁴ Dass in seiner Beziehung zu Mina Tobler die Musik und der Austausch über Musik eine wichtige Rolle spielten, zeigt auch ein Briefzitat nach Webers Wegzug aus Heidelberg und der damit einhergehenden räumlichen Trennung von Tobler: „Ja, liebes [sic], daß ich Dein Klavier jetzt so ganz entbehre, ist auch keine Kleinigkeit.“ ¹¹⁸⁵ An vielen weiteren überlieferten Briefstellen berichtet Weber speziell ihr (weit mehr als in Briefen an andere Personen) über musikalische Erlebnisse und auch die Herausgeber seiner Schrift *Zur Musiksoziologie*, Christoph Braun und Ludwig Finscher, betonen mehrfach Mina Toblers großen Anteil an Webers Musikverständnis. ¹¹⁸⁶

Blickt man in die Zeit nach dem Ende des Kaiserreichs, tritt ein weiterführendes Ergebnis meiner Untersuchungen zu Publikationen von Musikpädagoginnen zutage, das jedoch tiefergehender Auswertung bedürfte: Es scheint, dass die Verwurzelung und Etablierung von Frauen in der Musikpädagogik sich in Veröffentlichungen zu innovativen Konzepten niederschlug, die sowohl für die musikpolitischen Reformen Mitte der 1920er Jahre mitgestaltend waren als auch in Schulmusik und Instrumentalpädagogik weit ins 20. Jahrhundert hinein nachwirkende Impulse setzten. Zu nennen sind hier etwa Frieda Loebenstein und Maria Leo als Pionierinnen im Einsatz der Tonika-Do-Methode, ebenso Frieda Schmidt-Maritz ¹¹⁸⁷ Ideen zu Schulmusik und musischer Bildung. Auch auf internationaler Ebene war beispielsweise die in die USA ausgewanderte Ungarin Margit Varró ¹¹⁸⁸ als engagierte Klavierpädagogin einflussreich, da sie das europäische Verständnis von Musikpädagogik mit nach Nordamerika nahm und vielgelesene Bücher und Lehrwerke publizierte. Die Namen dieser Musikpädagoginnen sind in der Musikgeschichtsschreibung ebenso zu erinnern, wie beispielsweise die prägenden Musikpädagogen Karl Leimer und Walter Gieseking bekannt sind. All diese MusikpädagogInnen waren von der in dieser Studie untersuchten Generation von Musikpädagoginnen ausgebildet worden, die als deren Lehrerinnen wesentlichen Einfluss auf ihre Vorstellung von Musikpädagogik gehabt hatten.

¹¹⁸⁴ Alle Zitate aus dem Brief von Max Weber an Mina Tobler, 16. August 1919, zit. nach: *Max Weber Gesamtausgabe, II.10, Briefe 1918–1920*, Tübingen 2012, S. 723.

¹¹⁸⁵ Brief von Max Weber an Mina Tobler, 3. Juli 1919, zit. nach: *Max Weber Gesamtausgabe, II.10*, S. 674.

¹¹⁸⁶ Vgl. Max Weber, *Zur Musiksoziologie*, Einleitung, S. 9ff. und S. 16ff.; zu Paarkonstellationen siehe ebenso Fornoff-Petrowski, *Künstler-Ehe*.

¹¹⁸⁷ Frieda Schmidt-Maritz, *Musikerziehung durch den Klavierunterricht. Eine Wegleitung zu musikalischer Bildung*, Berlin 1925; und dies., *Gesang und Bewegung als Elemente der Schulmusik. Für die ersten Schuljahre methodisch dargestellt und begründet*, Berlin 1931.

¹¹⁸⁸ Margit Varró, *Der lebendige Klavierunterricht. Seine Methodik und Psychologie*, Berlin 1929 (1958). Vgl. zur Person Ruth-Iris Frey-Samlowski, „Ein Leben für die Musikpädagogik. Zum 25. Todestag der Klavierpädagogin und Pianistin Margit Varró“, in: *nmz* 6(2003), online unter: <https://www.nmz.de/artikel/ein-leben-fuer-die-klavierpaedagogik>, Zugriff am 31.3.2020, sowie Frey-Samlowskis Dissertation über Margit Varró: *Leben und Werk Margit Varrós. Lebendiger Musikunterricht im internationalen Netzwerk*, Mainz 2012.

4.4 Anfänge einer organisierten Musikpädagogiklandschaft in Deutschland

4.4.1 Professionalisierungskonflikte

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, auf dem Höhepunkt der flächendeckenden Verbreitung von häuslichem Klavierspiel, wurde eine Sättigung der Nachfrage nach Klavier- und Gesangsunterricht spürbar.¹¹⁸⁹ Der Markt wuchs nicht mehr konstant wie in den vergangenen Jahrzehnten, wodurch die Konkurrenz härter wurde. Den Scheitelpunkt und darauffolgenden Rückgang der Nachfrage kann man etwa in den 1910er Jahren verorten, denn inzwischen war das Grammophon das bequemere und modernere Musikmedium geworden, außerdem folgte ab 1914 der Erste Weltkrieg mit seinen wirtschaftlichen Folgen und schließlich änderte sich die Gesellschaft nach 1918 grundlegend. All diese Bedingungen führten dazu, dass schließlich auch die Musikpädagogik massiven Reformen unterzogen wurde. In dieser Hoch- und gleichzeitig beginnenden Übergangsphase um die Jahrhundertwende wurden ernsthaftere Versuche als bisher unternommen, den Beruf des privaten Musiklehrers bzw. der Musiklehrerin zu schützen. 1898 beschrieb Oscar Bie eine, wie er es nannte, „Bewegung“,¹¹⁹⁰ die sich dafür einsetzte, den Gesangs- und Instrumentalunterricht von einer bestandenen Lehrbefähigungsprüfung abhängig zu machen. Auch Heinrich Neal¹¹⁹¹ erwähnte 1902 „die Bewegung, die da und dort, jüngst auch in Frankfurt a. M. entstanden ist“¹¹⁹². Drei Personen hob Bie besonders hervor, welche bereits musikalische Ausbildung mit pädagogischer Abschlussprüfung anboten: Theodor Kullak und Emil Breslaur (der Herausgeber des *Klavierlehrers*) in Berlin sowie Otto Klauwell in Köln.¹¹⁹³

Bie unterschlug damit nicht nur die Konservatorien, die längst qualifizierte MusiklehrerInnen ausbildeten, sondern auch zahlreiche weitere Musikschulen wie zum Beispiel die Ramann-Volckmann'sche in Nürnberg, die ebenfalls und schon wesentlich länger Ausbildungsgänge mit Abschlussprüfungen für Klavier- und GesangslehrerInnen anboten. Ebenso bleibt unklar, ob die drei genannten Personen eine einheitliche Abschlussprüfung durchführten, denn eine staatlich festgelegte Prüfung existierte bis dahin nicht. Im *Klavierlehrer* von 1905 wurde erwähnt, dass das Konservatorium Klindworth-Scharwenka (Berlin) „ein erhöhtes Gewicht auf die streng seminaristische Ausbildung von Musiklehrern und Lehrerinnen legen [wird]“. Dazu wurde der bereits bestehende Stundenplan erweitert und „in engstem Anschluss an das Prüfungsprogramm des Musikpädagogischen Verbandes zur Hebung des Musiklehrerstandes gehalten“.¹¹⁹⁴ Eine breiter organisierte ‚Bewegung‘ scheint sich dahinter nicht zu verbergen.

Die Kritik unter Kollegen und Kolleginnen war erbittert, man grenzte sich scharf voneinander ab: Die Konservatoriumsdirektoren und -lehrkräfte distanzieren sich von den privaten Musikschulen, die privaten Musikschulen von den PrivatlehrerInnen. Der von Bie erwähnte Otto Klauwell veröffentlichte beispielsweise 1902 in der Zeitschrift *Die Musik*

¹¹⁸⁹ Vgl. Hildebrandt, *Pianoforte*, S. 367ff.

¹¹⁹⁰ Bie, *Das Klavier und seine Meister*, S. 273.

¹¹⁹¹ Heinrich Neal (1870–1940) war Komponist sowie Mitbegründer und Direktor des Heidelberger Konservatoriums (von 1894 bis mindestens 1902).

¹¹⁹² Heinrich Neal, „Die ‚Lohnbewegung‘ der Musiklehrer“, in: *NZfM* 31(1902), S. 414–416, hier S. 414f.

¹¹⁹³ Bie, *Das Klavier und seine Meister*, S. 273.

¹¹⁹⁴ Beide Zitate aus: „Mitteilungen von Hochschulen und Konservatorien“, in: *Der Klavierlehrer* 16(1905), S. 253.

den bereits weiter oben zitierten Artikel über den „Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das Klavierspiel“, in welchem er über das „grassierende Unterrichtspuschertum“¹¹⁹⁵ klagte. In demselben Heft war das gleiche Urteil über Gesangsunterricht zu lesen: „In die Zeiten des dunkelsten Mittelalters glaubt man sich zurückversetzt, wenn man die grosse Menge der [...] Gesanglehrenden und -lernenden [...] über Gesang, Tonbildung, Ansatz u.s.w. [...] hört.“ Die „grosse Menge“ wird sogar noch konkretisiert: „[...] Tausende [drängen] alljährlich sich dazu, lehrend oder lernend mit ihren ihnen von der Mutter Natur verliehenen stimmlichen Pfunden zu wuchern [...]“. Doch der Autor Adolf Göttmann, der unter anderem als Sänger und Gesangslehrer tätig war,¹¹⁹⁶ merkte gleichzeitig in selbstironischem Tonfall an, dass in Bezug auf Gesang „heute noch wie vor mehr als hundert Jahren die Klage über den Verfall der Gesangkunst das stehende Leitmotiv ist“.¹¹⁹⁷ Eine gewisse Nostalgie scheint also Diskussionen um Musikpädagogik zu jeder Zeit innezuwohnen, zumal auf den Gebieten, die sich schlecht rekonstruieren lassen: Mit welcher Methode sollte man die Gesangkunst verschiedener Jahrhunderte vergleichen können? Gleiches gilt für Instrumentalmusik: Wie möchte man sinnvoll vergleichen, wie ‚gut‘ KlavierschülerInnen um 1880 im Vergleich zu KlavierschülerInnen 1930, 1980 und 2020 ihre Etüden und Sonaten spielten?

Auch die Diskussion um den Stellenwert von Musikunterricht neben den anderen Schulfächern wurde seit Langem geführt. 1902 wurde in der *Neuen Zeitschrift für Musik* ein festzustellender „Mangel an Kollegialität“¹¹⁹⁸ zwischen Schul- und Privatmusiklehrkräften konstatiert, wenn Schulstunden und Nachsitzen ohne Rücksicht auf den vereinbarten privaten Musikunterricht angesetzt würden. „Daß der Musiklehrer seinen Schüler vergeblich erwartet, genirt [sic] die Herren nicht, es handelt sich ja nur um den Musikunterricht.“¹¹⁹⁹ Der Autor forderte die Anerkennung von Musikstunden und eine rücksichtsvolle Zusammenarbeit seitens der öffentlichen Schulen: „[...] die Privatmusikstunde [hat] im Rahmen der allgemeinen Erziehung dieselbe Berechtigung wie eine Schulstunde.“¹²⁰⁰ Bis zu Leo Kestenbergs Reformen Mitte der 1920er Jahre wurde über das Verhältnis von Musik und Schule eine lange Fachdiskussion geführt, in der die Musikpädagogen und -pädagoginnen die schwächere Verhandlungsposition hatten.¹²⁰¹

¹¹⁹⁵ Otto Klauwell, „Der Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das Klavierspiel“, in: *Die Musik* 3(1902), S. 163–172, hier S. 164.

¹¹⁹⁶ Adolf Göttmann (1861–1920) war Komponist, Sänger, Kapellmeister, Gesangslehrer und Musikschriftsteller. Vgl. www.bmlo.de/g0445, Zugriff am 6.3.2022.

¹¹⁹⁷ Adolf Göttmann, „Gesangstudium und Gesangsmethode“, in: *Die Musik* 3(1902), S. 188–192, hier S. 188.

¹¹⁹⁸ Neal, „Die ‚Lohnbewegung‘ der Musiklehrer“, S. 415.

¹¹⁹⁹ Ebd.

¹²⁰⁰ Ebd.

¹²⁰¹ Vgl. z.B. Rudolf Maria Breithaupt Artikel „Musik und Schule“ in: *Die Musik* 5(1902), S. 336–344. Breithaupt konstatierte eine Aufbruchstimmung in der kulturellen Bildung allgemein (mit Verweis auch auf den 1902 neu gegründeten Dürerbund) und machte Vorschläge für eine Erweiterung des Schulmusikunterrichts um musikgeschichtliche Lehrstoffe und instrumentalen Unterricht. Es klingt Jugend- und Jugendmusikbewegung an, wenn er etwa die erfrischende und kräftigende Wirkung von Turnsport mit der Wirkung von Musik auf die Seele vergleicht (S. 339). Als ideale Schulmusik stellte sich Breithaupt eine Integration des privaten Musikunterrichts in den staatlichen vor, wodurch sich auch die Frage nach Qualifikationsnachweis und Gehalt von Musikpädagogen erledigen werde, denn sie müssten natürlich „akademisch oder konservatoristisch gebildete Lehrer und Künstler“ sein und würden staatliche Angestellte (S. 344).

Wenn Berufe ‚sich professionalisieren‘, das heißt wenn berufsbezogene Organisationsformen und Interessensvertretungen entstehen und die Ausbildung und Ausübung reglementiert und standardisiert wird – was im Allgemeinen zu einer Aufwertung des Berufes und einer Steigerung der Löhne führt –, wird diese Professionalisierung oft als Fortschritt und Verbesserung gesehen. Das ist jedoch eine eher eindimensionale Interpretation, die ausklammert, dass Reglementierung und Normierung auch Ausschluss bedeutet sowie der Durchsetzung von einzelnen Gruppeninteressen dient. Mit den Worten von Elke Kleinau und Claudia Opitz: „Gerade die männliche Professionalisierung läßt sich auf der Frauenseite oftmals als Diskriminierungsgeschichte lesen“.¹²⁰² Als beispielsweise die bis dahin privaten Elementarschulen als Volksschulen verstaatlicht wurden, führte dies dazu, dass in Deutschland für die angestellten Lehrkräfte über die Bedingung des Lehrerinnenzölibats¹²⁰³ eine gravierende staatliche Benachteiligung der Lehrerinnen gegenüber ihren Kollegen hinsichtlich ihrer Anstellungschancen eingeführt wurde. Eine solche Diskriminierung von Frauen hatte bis dahin aufgrund der privaten Trägerschaft nicht bestanden. In der Gesangs- und Instrumentalpädagogik ließ sich der vitale private Markt jedoch bis in die 1920er Jahre nicht mithilfe staatlicher Regularien lenken bzw. griff die Politik hier kaum ein, obwohl Forderungen danach bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder von verschiedenen Seiten aus der Praxis laut geäußert wurden. Aufgrund dieser Unreguliertheit blieb die Musikpädagogik permanent ein attraktives Berufsfeld für Frauen.¹²⁰⁴

Bereits 1871 forderte Emil Breslauer: „Es müßte Sache des Staates sein, nur solchen Lehrern die Erlaubniss [sic] zum Unterricht zu ertheilen, die sich durch eine Prüfung über ihre vollständige Befähigung zum Unterricht ausweisen“.¹²⁰⁵ Und noch früher, im Jahr 1864, berichtete Eduard Hanslick von „Musikalischen Prüfungs-Commissionen“ zur „Hebung des Musikunterrichts“¹²⁰⁶ und von dem Wunsch nach staatlichen Qualifikationsbescheinigungen, wie es auch bereits damals auf freiwilliger Basis möglich zu sein schien:

„Es ist, wie Sie wissen, in den letzten Jahren wiederholt vorgekommen, daß Musiker, Organisten, Lehrer, welche nicht am Wiener oder Prager Conservatorium gebildet waren, doch an diesen Instituten geprüft und mit einem Zeugniß ihrer Fähigkeiten ausgerüstet werden wollten.“¹²⁰⁷

Doch innerhalb der Musiklehrerschaft sprach man nicht mit einer Stimme. Der musikpädagogische Verband prangerte im Jahr 1912 in einem Flugblatt die „groben Mißstände“ und den „schlechten Unterricht“ an, den der „vielleicht größte Teil unserer Jugend [...] erhält“,

¹²⁰² Elke Kleinau und Claudia Opitz (Hrsg.): *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*. Band 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996, Vorwort, S. 10.

¹²⁰³ Der Lehrerinnenzölibat wurde im Deutschen Reich 1880 per Erlass eingeführt und besagte, dass eine vom Staat angestellte Lehrerin nach einer Heirat aus dem Schuldienst gekündigt wurde und ihren Rentenanspruch verlor. Aufgehoben wurde diese Regelung in der Weimarer Verfassung von 1919.

¹²⁰⁴ Auf diese Konsequenz wies auch bereits Karsten Mackensen hin: „[die] unregelte Ausbildungsvielfalt im 19. Jahrhundert, die für Frauen von Vorteil sein konnte“, vgl. Art. „Professionalität“, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 441–442, hier S. 442.

¹²⁰⁵ Emil Breslauer, *Musik-pädagogische Flugblätter*. Nr. II. *Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre*. 1. *Einleitung, Klassenunterricht. Dur- und Moll-Tonleiter*, Berlin 1871, S. 3.

¹²⁰⁶ Eduard Hanslick, „Musikalische Briefe II“, in: *Neue Freie Presse*, 10.9.1864, zit. nach: *Sämtliche Schriften*, Band I/7, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien, Köln, Weimar 2011, S. 138–144, hier S. 142.

¹²⁰⁷ Ebd., S. 143f.

und führte dies auf fehlende „Staatsaufsicht“ zurück, wonach es „jedem frei stehe, eine Schule, ein ‚sogenanntes‘ Konservatorium zu eröffnen“. Es wurde in dem Flugblatt sogar vor „vielen unlauteren Elemente[n], Pfuscher[n] und Nichtskönnern[n]“ gewarnt.¹²⁰⁸ Auf diese Beschreibung der Situation hin sah sich der Sächsische Verband der Musikschuldirektoren gezwungen, eine Entgegnung zu veröffentlichen, in der er schrieb, dass der musikpädagogische Verband offenbar über die sächsische Situation „in völliger Unkenntnis“ sei, da laut dem Gesetz für gewerbliche Schulen von 1880 auch Musikschulen staatlicher Kontrolle unterlägen und die gesetzlichen Regelungen „es einfach zur Unmöglichkeit [machen]“, dass unqualifizierte Kräfte eine Konzession erhielten. Daher könnten die Eltern in Sachsen ihre Kinder „unbedenklich den Musikschulen bzw. – Instituten zur Ausbildung anvertrauen, während die Gefahr, einen schlechten Unterricht zu erhalten, bei den ohne Aufsicht und gesetzliche Bestimmungen tätigen Privatmusiklehrern viel grösser ist“.¹²⁰⁹ Auch hier grenzten sich also die unterschiedlichen musikpädagogischen Gruppen scharf voneinander ab, zumal es in der Entgegnung so klingt, als wäre der fachliche Austausch nicht ausreichend gegeben oder als würde die Lage vom musikpädagogischen Verband, dessen Sitz in Berlin war, übertrieben dramatisiert.

Blickt man für die Jahre 1868–1908¹²¹⁰ auf die Entwicklung im Bereich des Schulwesens, wo durch die Lehrerinnen der höheren Töchterschulen die Professionalisierung des eigenen Berufsstandes wie auch die Ausweitung der Mädchenbildung und die Frauenemanzipation durch Möglichkeiten zur Erwerbsarbeit ganz entscheidend geprägt wurden, so zeigt sich ein enormes öffentliches Engagement für den Lehrberuf allgemein, aber auch konkret bezüglich Erwerbsmöglichkeiten für bürgerliche Frauen. Das allgemeine Mädchenschulwesen war im Vergleich zur Musikpädagogik ein ungleich größeres Feld, und die Musikpädagoginnen profitierten von den Errungenschaften ihrer Kolleginnen, zum Beispiel indem sie sich in bestehende Organisationen eingliederten: 1897 gründete sich als Untergruppe des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins die Musiksektion, um Interessen von Musiklehrerinnen zu kanalisieren und sowohl nach außen als auch gegen Interessenverbände von Männern zu vertreten.¹²¹¹

Man kann bei der hier dargestellten Professionalisierungsgeschichte der Gesangs- und Instrumentalpädagogik also trotz eher spärlicher Forschungs- und Quellenlage nicht übersehen, wie stark involviert Frauen waren. Dennoch wird musikalische Professionalität unter anderem in historischen Betrachtungen häufig noch immer in Abhängigkeit von „öffent-

¹²⁰⁸ Alle Zitate aus dem Flugblatt des Musikpädagogischen Verbandes e.V. vom 3.5.1912 (handschriftlich vermerkt), in: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18166, Fo. 3.

¹²⁰⁹ Alle Zitate der „Entgegnung“ aus: Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18166, Fo. 4. Unter den 22 Unterzeichnern ist nur 1 Frau, die als Musikschulinhaberin in den Akten und auch bei Anna Morsch allerdings nicht erwähnt wird: Martha Kindermann in Leipzig. Richard Kaden unterzeichnete für die Pädagogische Musikschule, deren Mitinhaber er durch die Heirat mit Wera von Mertschinsky geworden war (vgl. Kap. II.2.11.).

¹²¹⁰ 1868 prägte Henriette Schrader-Breymann den Begriff der „geistigen Mütterlichkeit“, ein Schlagwort der bürgerlichen Frauenbewegung. 1908 reformierte Preußen das Schulsystem so, dass Frauen zum Abitur und zum Hochschulstudium zugelassen waren. Vgl. Margret Kraul, „Von der Höheren Töchterschule zum Gymnasium. Mädchenbildung in Deutschland im 19. Jahrhundert“, in: Trude Maurer (Hrsg.), *Der Weg an die Universität. Höhere Frauenstudien vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 169–190.

¹²¹¹ Mehr zur Musiksektion im nächsten Kapitel.

lichem Wirken“¹²¹² sowie mit Blick auf Ausbildungsmöglichkeiten, Arbeitsfelder und ökonomischen Erfolg als eine „männliche Kategorie“¹²¹³ definiert: „Professionelle Betätigung ist an das Existieren einer Öffentlichkeit gebunden, die in der bürgerlichen Gesellschaft als dezidiert männlicher Raum begriffen wird.“¹²¹⁴ Auch wenn in dem gerade zitierten Lexikonartikel zum Beispiel die Musikpädagogik als Berufsfeld für Frauen hervorgehoben wird, besonders die „Gründung von privaten Musikschulen und damit [die] Professionalisierung der Musikausbildung“, ¹²¹⁵ halte ich im gesamten Zusammenhang der Professionalitätsdefinition die Zuschreibung „männlich“ nicht für ein nützliches Attribut. Meiner Ansicht nach kreisten die Professionalisierungskonflikte nicht um Geschlechtergrenzen per se, sondern bezogen sich auf noch nicht gefestigte Qualifikationswege und -nachweise sowie auf den Status als – in heutigen Begriffen – staatliche oder private Institution gegenüber freiberuflich Tätigen. In den Fachzeitschriften gab es hauptsächlich Kritik von arrivierten Persönlichkeiten an anonymen Privatmusiklehrern und -lehrerinnen, private Musikschulen wurden sowohl namentlich als auch anonym weitaus seltener kritisiert. Bereits in den 1870er Jahren ist diese Einstellung zu beobachten, als die Debatte um eine notwendige Professionalisierung der Musikpädagogik begann, zunehmend an Fahrt aufzunehmen. Dies belegt zum Beispiel der Bericht über die Diskussionspunkte auf dem zweiten Deutschen Musiker-Tag 1871:

Tagesordnungspunkt (TOP) 1: „obligatorische Aufnahme des Musikunterrichts in die Volksschule nebst Feststellung des beim Musikunterricht der Kinder zu befolgenden Systems“;

TOP 2: „gründliche Reorganisation des Gesangunterrichts auf den höheren Schulen durch Aufstellung und Einführung einer rationellen obligatorischen Unterrichtsgrundlage“;

TOP 3: „Creirung einer Staatsbehörde für die Beförderung und Ueberwachung künstlerischer Pflege der Tonkunst, sowie Unterstützung hervorragender, kunstfördernder Institutionen“.¹²¹⁶

Es gab eine „lebhafteste Debatte“ über den dritten Punkt, die den Wunsch nach Abgrenzung und Qualitätskontrolle zum Ausdruck brachte. Zum ersten Punkt zeigte sich der Berichterstatter selbst eher ablehnend, da die Volksschule nicht überladen werden sollte „mit Disciplinen, die für das praktische Leben von keinem directen Vorthail sind“ – ein Argument, mit dem er gleichzeitig die Expertise von MusikpädagogInnen (außerhalb des Volksschule) gegenüber VolksschullehrerInnen herausstellte. Der Antragsteller von Tagesordnungspunkt 1 empfahl übrigens vier musikpädagogische Methoden als vorbildlich für

¹²¹² Mackensen, Art. „Professionalität“, S. 442. Wobei ferner im Artikel durchaus auch ein offeneres Verständnis von Öffentlichkeit thematisiert wird.

¹²¹³ Ebd.

¹²¹⁴ Ebd.

¹²¹⁵ Karsten Mackensen, Art. „Musik als Beruf. Einleitung“, in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 373–375, hier S. 374. Auf das im darauffolgenden Satz aufgegriffene Schlagwort der ‚geistigen Mütterlichkeit‘ gehe ich in Kapitel III.4.3. ein. Siehe Mackensen, ebd., S. 374: „Die Besetzung dieser Sphäre kann als Institutionalisierung der Mutterrolle begriffen werden.“

¹²¹⁶ Otto Lessmann, „Der zweite deutsche Musiker-Tag in Magdeburg am 16., 17. und 18. September 1871“, in: *Neue Berliner Musik-Zeitung* No. 39 (27.9.1871), S. 305–307, hier S. 305.

Kinder: Neben der Fröbel'schen stammen die drei übrigen von den Pädagoginnen Lina Ramann (Nürnberg), Caroline Wieseneder (Braunschweig) und Jeanne Marie Gayette-Georgens (Berlin). Wenn hier von vier Empfehlungen drei auf zeitgenössische Musikpädagoginnen entfallen, zeigt auch dies die bedeutende Rolle, die Frauen in der Musikpädagogik und hier besonders in der elementaren Ausbildung spielten sowie ihren diesbezüglich präsenten Platz in der öffentlichen Wahrnehmung.¹²¹⁷

Der Verein der Musiklehrer und -lehrerinnen veröffentlichte 1879 in seinem Vereinsorgan *Der Klavierlehrer* die Ergebnisse einer Sitzung, bei der darüber beraten wurde, welchen Unterrichtsnachweis man einführen könnte. Es sei dringend, denn die „grosse Anzahl derjenigen, welche ohne Beruf und Fähigkeit Musikunterricht ertheilen, schädigt die Interessen der Kunst, sowie die der Musiklehrer und des Publikums. [...] Wir schützen dadurch die Kunst, das Publikum, wir schützen aber auch uns selbst vor unwürdiger, den Stand der Musiklehrer schädigenden Konkurrenz.“ Es wurde erwähnt, dass auch Frauen mitdiskutierten: „Besonders erfreulich war es auch, dass in dieser Sitzung mehrere Damen mit Erfolg das Wort ergriffen haben.“¹²¹⁸ Musikpädagoginnen waren in diesem und in später gegründeten Vereinen von Anfang an vertreten und zumindest innerhalb des professionellen Netzwerks öffentlich sichtbar, teilweise durch eigene Anträge oder Wortmeldungen, aber auch schlicht durch ihre Namen auf den veröffentlichten Mitgliederlisten.

Die besondere Bedeutung des Vereinswesens für politische Aktivitäten von Frauen im Kaiserreich muss an dieser Stelle in einem breiteren Ansatz aufgefächert werden. Die politische Einflussnahme von Frauen war zu den politischen Ämtern von Männern sehr verschieden, allein durch das verwehrte aktive und passive Wahlrecht wurde die (bürgerliche) Gesellschaft in zwei Teile halbiert. Wie unter anderem Kerstin Wolff jedoch gezeigt hat, habe gerade in kommunalen, wohltätigen und kulturellen Fragen politisches Handeln aus vielen Partizipationsformen bestanden, die beiden Geschlechtern Einflussmöglichkeiten gegeben hätten.¹²¹⁹ Frauenvereine beispielsweise genossen gesellschaftlich hohes Ansehen, und das galt vor allem für solche Vereine, die sich Wohltätigkeits- oder Bildungszwecken widmeten. Gleichzeitig setzten sie als Vereine soziale Themen auf die politische Agenda, sammelten und vergaben Spenden, gründeten (später häufig verstaatlichte) Einrichtungen wie Schulen, Armenhäuser, Kindergärten, Kliniken und erlangten mit ihrem Einsatz für benachteiligte soziale Gruppen Bedeutung innerhalb der Gesellschaft. Eine sehr produktive Vereinsgründerin in Berlin war die aus Breslau stammende Lina Morgenstern mit u.a. der Gründung eines Fröbel-Kindergartenvereins, als Mitgründerin des Lette-Vereins zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts, der Gründung der Berliner Volksküchen und dem deutschen Hausfrauenverein. Lina Morgenstern ist auch in Bezug

¹²¹⁷ Alle Zitate zu diesem Bericht aus: Otto Lessmann, „Der zweite deutsche Musiker-Tag in Magdeburg am 16., 17. und 18. September 1871“, in: *Neue Berliner Musik-Zeitung* No. 39 (27.9.1871), S. 305–307 und No. 40 (4.10.1871), S. 313–315, hier S. 314: „Was endlich die Methode anbetrifft, nach welcher der Musikunterricht der Kinder einheitlich eingerichtet werden soll, so handelt es sich für den Antragsteller um die Methode Fröbel, Ramann, Wieseneder oder Gayette.“

¹²¹⁸ *Der Klavierlehrer* 14(1879), S. 167.

¹²¹⁹ Vgl. Kerstin Wolff, *Stadtmütter. Bürgerliche Frauen und ihr Einfluss auf die Kommunalpolitik im 19. Jahrhundert (1860–1900)*, Königstein/Taunus 2003, S. 13 und die Zusammenfassung ihrer Ergebnisse S. 198–207. Wolff definiert drei Formen als maßgeblich: Vereinsgründungen, familiäre Verbindungen und Einsatz von Vermögen (Spenden).

auf schriftstellerische und journalistische Arbeiten bekannt, in denen sie sich unter anderem auch mit Musikpädagoginnen beschäftigte.¹²²⁰

1866 waren die bildenden Künstlerinnen die ersten erwerbstätigen Frauen, die mit tatkräftiger Unterstützung bürgerlicher Männer einen Berufsverband gründeten. Dieser Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen¹²²¹ eröffnete 1868 eine Zeichenschule und sorgte somit für fachliche Qualifikation und einen Schritt hin zu mehr Professionalität. Des Weiteren vergab der Verein Kredite und verfügte ab 1879 über eine Pensionskasse. Die Frage der Altersversorgung hatte auch in den anderen Berufen sehr hohe Priorität. Durch die stetig wachsende Mitgliederzahl und den Aufbau eines Finanzpolsters wurde der Verein als juristische Person anerkannt und neben der staatlichen Förderung des Kultusministeriums mit 1500 Mark jährlich hatte der Verein gute Beziehungen zu privaten Unterstützern bis hin zum preußischen König.¹²²²

Hierin zeigt sich ein Unterschied in der Akzeptanz bzw. Toleranz verschiedener Berufsfelder von Frauen. Die künstlerische Tätigkeit stand unter dem Protektorat persönlicher Beziehungen, durch die der Künstlerinnen-Verein bis in höchste gesellschaftliche Kreise vernetzt war und auch bei bürgerlichen Männern Unterstützung fand. Finanziell auffallend weniger erfolgreich war jedoch der fast zeitgleich im Jahr 1868 gegründete Verein der Lehrerinnen und Erzieherinnen.¹²²³ Die Mitglieder dieses Vereins mussten mit vielen politischen Rückschlägen kämpfen, da sie seitens der Behörden auf Ablehnung stießen und keine staatliche finanzielle Unterstützung erhielten. Obwohl der Verein 1878 ca. 800 Mitglieder zählte, fehlten, da er sich nur durch moderate Mitgliedsgebühren finanzierte, für die meisten üblichen Vereinsaktivitäten – wie etwa ein Publikationsorgan – die finanziellen Mittel.¹²²⁴ Der Vergleich dieser beiden Vereine zeigt im Kleinen, dass in den 1860er Jahren anscheinend noch größere gesellschaftliche Vorbehalte gegen die berufliche Organisation von Frauen im pädagogischen Berufsfeld existierten. Dies änderte sich in den kommenden Jahrzehnten, da der 1865 gegründete Allgemeine Deutsche Frauenverein und weitere Dachverbände stetig gewachsen waren und die Frage um weibliche Erwerbstätigkeit prominenter im öffentlichen Diskurs vertreten konnten.

Erst der 1890 gegründete Allgemeine Deutsche Lehrerinnen-Verein war zahlenmäßig (circa 16.000 Mitglieder zur Jahrhundertwende)¹²²⁵ und politisch erfolgreich, was zu großen Teilen an den führenden Köpfen wie Helene Lange, Auguste Schmidt und Gertrud Bäumer lag.¹²²⁶ Das Vereinsorgan war die auflagenstarke Zeitschrift *Die Lehrerin in Schule und Haus*. In dieser Zeitschrift, die schon vorher bestand, wurde häufig über sozialpolitische Themen

¹²²⁰ Vgl. z.B. Lina Morgenstern, *Frauenarbeit in Deutschland*. 1. Teil: *Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland und Statistik der Frauenarbeit auf allen ihr zugänglichen Gebieten*. 2. Teil: *Adressbuch und Statistik der Frauenvereine in Deutschland*, Berlin 1893; Lina Morgenstern, *Die Frauen des 19. Jahrhunderts*, Band 2, Berlin 1898.

¹²²¹ Vgl. Herrad-Ulrike Bussemer, *Frauenemanzipation und Bildungsbürgertum. Sozialgeschichte der Frauenbewegung in der Reichsgründungszeit*, Weinheim und Basel 1985, S. 219.

¹²²² Vgl. ebd., S. 219–223.

¹²²³ Vgl. ebd., S. 223.

¹²²⁴ Vgl. Bussemer, *Frauenemanzipation und Bildungsbürgertum*, S. 227.

¹²²⁵ Vgl. Kraul, „Von der Höheren Töcherschule zum Gymnasium“, S. 186.

¹²²⁶ Vgl. <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/akteurinnen/allgemeiner-deutscher-lehrerinnen-verein-adlv>, Zugriff am 3.4.2022.

wie beispielsweise Pensionsangelegenheiten für Lehrerinnen berichtet.¹²²⁷ 1894 gründeten 34 Frauenvereine in Berlin den Bund Deutscher Frauenvereine, der durch mehrere politische Petitionen und Massendemonstrationen enorme öffentliche Aufmerksamkeit generierte und sich vor allem für Belange der Frauenerwerbsarbeit einsetzte.¹²²⁸ Auch das Frauenwahlrecht wurde 1918 aufgrund von Demonstrationen, Kongressen und Petitionen der Frauenstimmrechtsvereine in Zusammenarbeit mit den großen Dachverbänden wie dem Bund der Frauen und dem International Council of Women eingeführt.

4.4.2 Soziale Sicherungssysteme und Verbandsarbeit

Das große Problem, weshalb es zu den oben geschilderten Professionalisierungskonflikten kam, lag in den ungeschützten Berufsbezeichnungen. Alle, die in irgendeiner Weise Musikunterricht gaben, konnten sich als MusiklehrerIn oder MusikpädagogIn bezeichnen, was zu großer Konkurrenz und fachlicher Heterogenität führte. Der Unmut hierüber ist in den meisten Veröffentlichungen zum Thema zu spüren und ein deutliches Zeichen für das erstarkende Selbstverständnis der Gesangs- und InstrumentalpädagogInnen als Berufsgruppe. Mit dem Selbstverständnis als Anbieter einer professionellen Leistung ging die Forderung nach Verbesserung der Löhne und sozialer Sicherungssysteme einher. In anderen Branchen wurden solche Forderungen durch mächtige Berufsverbände vertreten und durchgesetzt, welche in der Musikpädagogik jedoch nicht sehr einflussreich und durchsetzungsstark waren. Der Wunsch nach einer öffentlichkeitswirksamen Vertretung und geeinten Stimme der MusikpädagogInnen ist in einer Mitteilung aus dem *Klavierlehrer* 1903 deutlich zu erkennen:

„Es ist mit Genugtuung zu konstatieren, dass das Vorbild der geschlossenen Vereine oder der freiwillige Zusammentritt der Musiklehrer in grösseren Städten derart ermutigend auf die kleineren Städte und auf einzelne Lehrer und Lehrerinnen wirkt, dass sie sich dem Beispiel der Kollegen anschliessen und gleichfalls mit festen Bedingungen vor ihr Publikum treten. Es darf dies mit besonderer Freude begrüßt werden, es legt Zeugnis ab von dem erstarkenden Standesgefühl, von dem Bewusstsein der Würde des erwählten Berufes und der Wahrung der berechtigten Interessen gegenüber der Willkür des Publikums.“¹²²⁹

Bereits 1879 war in Berlin der Verein der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen¹²³⁰ gegründet worden, der „zunächst allein die materiellen Bestrebungen unverrückt im Auge“¹²³¹ behalten wollte. Damit gemeint waren die sozial virulenten Themen Krankenkasse, Darlehenskasse, allgemeine Pensionskasse oder Altersversorgungskasse und Invalidenpensionskasse. Die Gründung einer Krankenkasse wurde als wichtigste Aufgabe gesehen.¹²³² Bereits bei

¹²²⁷ Zum Beispiel wurde die 1875 gegründete Deutsche Pensionsstiftung für Lehrerinnen und Erzieherinnen vorgestellt (in 1(1884), S. 46) oder auch Aufrufe zum Beitritt in Lehrerpensionsverbände verbreitet (ab 1888).

¹²²⁸ Vgl. <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/akteurinnen/bund-deutscher-frauenvereine-bdf>, Zugriff am 3.9.2019.

¹²²⁹ Anonym (vermutlich Emil Breslaur), „Die Honorarfrage im musikalischen Privatunterricht“, in: *Der Klavierlehrer* 11(1903), S. 167.

¹²³⁰ Alfred Kalischer berichtete darüber: „Gründung des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen. Mittwoch, den 19. Februar 1879“, in: *Der Klavierlehrer* 5(1879), S. 49–51.

¹²³¹ Ebd., S. 49.

¹²³² Ebd.

der ersten „Vorberatung“ war unter neun Berliner Musikschulleitern mit Charlotte Ascher eine Musikschulleiterin vertreten.¹²³³ Im ersten Jahr seines Bestehens traten 182 Personen dem Verein bei, davon 75 Frauen und 107 Männer. Mit dem vereinseigenen Organ *Der Klavierlehrer*, das von 1878 bis 1910 bestand und danach unter dem Namen *Musikpädagogische Blätter* bis in die 1930er Jahre existierte, erreichte man zahlreiche AbonnentInnen, es wurden neben der Berliner Hauptgruppe in anderen Städten Ortsgruppen gegründet, und die eigene Krankenkasse nahm 1880 tatsächlich ihre Arbeit auf.¹²³⁴

In Wien gründete sich 1886 der Club der Wiener Musikerinnen,¹²³⁵ der sich für soziale Absicherung von Musikerinnen und vor allem auch Musiklehrerinnen einsetzte: Die drei Gründungsmitglieder Rosa Lutz, Marie von Grünzweig und Olga von Hueber waren allesamt Klavierlehrerinnen. Der Wiener Verein richtete einen Kranken-, Renten- und Urlaubsfonds ein und versuchte, eine feste Honorarregelung einzuführen. Dies waren Ziele, die alle MusikpädagogInnen akut betrafen und sich daher so gut wie gleichlautend bei den anderen musikpädagogischen Vereinen ebenfalls wiederfanden.

Im Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein (ADLV) konstituierte sich sieben Jahre nach seiner Gründung 1890 im Jahre 1897 eine Untergruppe für Musikpädagogik, die sich Musik-Sektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins nannte. Das Ziel der Gruppe war laut Inserat im *Klavierlehrer* die „Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrerinnen“.¹²³⁶ Daneben schlossen sich im Jahr 1902 mehrere musikpädagogische Einzelvereine verschiedener Städte zum Musikpädagogischen Verband zusammen, der sich „ebenso wie die Musiksektion“ des ADLV „für eine allgemeine Verbesserung der Musikerziehung“ einsetzte.¹²³⁷ Auf dem ersten musikpädagogischen Kongress, den dieser Verband 1903 organisierte, standen ausschließlich Themen der außerschulischen Musikpädagogik auf der Tagesordnung.¹²³⁸ Dies änderte sich in den folgenden Jahren hin zu einer Erweiterung auf alle Musikbereiche, bis später vor allem die Schulmusik das beherrschende Thema wurde.

Auch Wilfried Gruhn ordnet in seiner *Geschichte der Musikerziehung* neben dem Musikpädagogischen Verband die Musikpädagoginnen als die zweite relevante Gruppe ein, welche um die Jahrhundertwende die Professionalisierung vorantrieb.¹²³⁹ Wie sich einer Bekanntmachung aus dem Jahr 1905 entnehmen lässt, hatte die Musik-Sektion des Lehrerinnenvereins „über 1600 Mitglieder“¹²⁴⁰ gewonnen und bereits in über 40 Städten¹²⁴¹ Ortsgruppen gebildet, deren Vorsitzende sämtlich Frauen waren.

¹²³³ Ebd.

¹²³⁴ Vgl. *Der Klavierlehrer* 4(1880), S. 48.

¹²³⁵ Vgl. https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Musik/Wiener_Musik-Institution, Zugriff am 14.3.2022, ebenso: Sabine Böck, Artikel „frauen* in der musikpädagogik am beispiel wien“, in: *spiel|mach|t|raum. frauen* an der mdw 1817–2017plus*, hrsg. von Andrea Ellmeier, Birgit Huebener und Doris Ingrisch, mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2017ff., online unter: <https://www.mdw.ac.at/spielmachtraum/artikel/frauen-in-der-musikpaedagogik>, zuletzt bearbeitet 10.1.2019, Zugriff am 14.3.2022.

¹²³⁶ *Der Klavierlehrer* 16(1905), Anzeige auf der Umschlaginnenseite.

¹²³⁷ Vgl. Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung*, S. 208.

¹²³⁸ Vgl. Anna Morsch, „Musikpädagogischer Kongress“, in: *Der Klavierlehrer* 11(1903), S. 160 ff.

¹²³⁹ Vgl. Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung*, S. 208.

¹²⁴⁰ *Der Klavierlehrer* 16(1905), Anzeige auf der Umschlaginnenseite.

¹²⁴¹ In alphabetischer Reihenfolge: Berlin, Bonn, Braunschweig, Bremen, Breslau, Bromberg, Cassel, Chemnitz, Danzig, Darmstadt, Dessau, Dresden, Düsseldorf, Eisenach, Elbing, Erfurt, Frankfurt a.M., Hagen i.W., Halle, Hamburg,



Abbildung 6: Titelblattinnenseite der Zeitschrift *Der Klavierlehrer* 16(1905)

Im Hauptvorstand der Musiksektion war auch Anna Morsch vertreten, die, wie bereits weiter oben ausgeführt, eine der aktivsten Berliner Musikschulleiterinnen und ab 1899 Redaktionsleiterin des *Klavierlehrers* war. In ihrem 1893 erschienenen *Tonkünstlerinnen-Lexikon* stellte sie einige Kolleginnen vor, die ebenfalls in der Musiksektion engagiert waren, wie beispielsweise Anna Hesse, Leiterin einer Musikschule und des späteren Seminars für Klavierlehrerinnen in Erfurt, die eben dort auch die Ortsgruppe leitete, oder Rosa Passarge aus Bromberg, eine Gesangschulleiterin und die Ortsgruppenvorsitzende ihrer Region.

Die Ortsgruppen der Musiksektion lieferten im *Klavierlehrer* aus den jeweiligen Städten Berichte über ihre Aktivitäten ab. Als Anschauungsbeispiel wird hier ein solcher Ortsgruppenbericht aus dem Jahr 1898, also ein Jahr nach Gründung der Musiksektion, wiedergegeben.¹²⁴² Die Ortsgruppe Frankfurt am Main berichtete von einem „erfreuliche[n] innere[n] und äussere[n] Wachstum der Frankfurter Musikgruppe“. Im vergangenen Vereinsjahr hatten elf Sitzungen und fünf Vorstandssitzungen stattgefunden. Dazu stand die Ortsgruppe zu folgenden Themen mit „den übrigen Gruppen“, die in Klammern genannt werden,¹²⁴³ im Austausch:

Hannover, Iserlohn, Königsberg, Köslin, Kreuznach, Landau, Leipzig, Lübeck, Magdeburg, Mainz, Mannheim, Nordhausen, Osnabrück, Plauen, Potsdam, Rostock, Schwerin, Siegen, Stettin, Stuttgart, Wiesbaden, Zittau. Vgl. *Der Klavierlehrer* 16(1905), Anzeige auf der Umschlaginnenseite.

¹²⁴² Alle folgenden Zitate aus: *Der Klavierlehrer* 8(1898), S. 113. Als AutorIn wird „H.“ angegeben, vermutlich handelt es sich um Sophie Henkel, die nicht nur Vorsitzende der Ortsgruppe Frankfurt a.M., sondern auch 1. Vorsitzende der gesamten Musiksektion war (siehe Abbildung 6).

¹²⁴³ Hier ist nicht ganz klar, welche Gruppen damit gemeint sind, da zum Beispiel in New York keine Ortsgruppe der Musiksektion existierte.

- „1. Welche Eigenschaften muss eine Klavier- resp. Gesanglehrerin ausser der selbstverständlichen musikalischen Begabung und Ausbildung haben, um in ihrem Berufe etwas Tüchtiges zu leisten? (Breslau.)
2. Welche Bedeutung hat die Theorie für den praktischen Musikunterricht? Wie soll der Schüler üben? (Leipzig.)
3. Was ist wirkliche musikalische Begabung, wie weit geht sie und von welchem Alter an kann sie ausgebildet werden? (New York.)
4. Wie sorgen wir für das Alter? (Frankfurt a.M.) An der ersten und dritten Aufgabe beteiligte sich unsere Gruppe.“¹²⁴⁴

Die Mitgliederzahl der Ortsgruppe hatte sich von 27 auf 34 erhöht. Das bedeutet, im Gründungsjahr der Musiksektion hatten sich in Frankfurt am Main direkt 27 Musikpädagoginnen zusammengefunden, was auf ein bereits vorher existierendes loses Netzwerk hindeutet. Die Mitglieder teilten sich Abonnements für Zeitschriften wie *Der Klavierlehrer* und *Musikpädagogische Blätter*, dazu unterhielt die Ortsgruppe eine kleine Bibliothek. „Unsere Musikbibliothek umfasst 118 Nummern“, welche ausgeliehen werden konnten und an andere Gruppen zur Ansicht verliehen wurden. Die Ortsgruppe erhielt Freikarten für Hauptproben von verschiedenen „hiesigen Konzertinstitutionen“, ein Vorteil, den Musikpädagoginnen ohne Verbandsanschluss sicher nicht genossen. Dazu organisierte die Ortsgruppe eine Stundenvermittlung, die zwar zu 100 Prozent erfolgreich vermittelte (acht Anfragen, acht Vermittlungen – für Klavier und Gesang), aber laut eigener Auskunft sehr verhalten angenommen wurde. Die Berichterstatteerin schlussfolgerte, dass die Stundenvermittlung nicht bekannt genug sei. Schließlich veranstaltete die Ortsgruppe auch noch ein erfolgreiches Konzert „zum Besten der ‚Allgemeinen Deutschen Krankenkasse für Lehrerinnen und Erzieherinnen‘“, bei dem 650 Mark als „Reingewinn“ erzielt worden seien, welche an die Krankenkasse des ADLV gegangen seien. „Zum Schluss gebe ich der Hoffnung Ausdruck, dass unsere Gruppe sich auch in diesem Jahre weiter entwickeln und dass die gute Sache immer mehr Freunde und Anhänger finden möge.“

Auf die musikpädagogische Stellenvermittlung lohnt ein gesonderter Blick. Sie wurde vermutlich nach dem Vorbild der Stellenvermittlung von Lehrerinnenvereinen eingeführt. Nicht nur die Musiksektion, auch andere musikpädagogische Vereine wie zum Beispiel der Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen richteten diese Stellenvermittlungen ein (siehe Abbildungen 7 und 8).

¹²⁴⁴ *Der Klavierlehrer* 8(1898), S. 113.

**Stellenvermittlung der Musiksektion
des Allgem. Deutschen Lehrerinnen-Vereins.**
Centralleitung: Berlin W., Luitpoldstr. 43.

Anszug aus dem
Stellenvermittlungs-Register.

Offene Stellen:
Für ein Musik-Institut in einer belebten Stadt Pommerns wird eine Klavierlehrerin, Oberstufe, gesucht. Violin-Elementarunterricht gleichzeitig erwünscht. Antritt 1. 8. oder 1. 9. 05.

Für ein gut besuchtes Musikinstitut in einer lebhaften Stadt im S. V. wird eine tüchtige Violinlehrerin gesucht. Das Violinfach soll neu eingerichtet werden und wird daher vorläufig kein Fixum bewilligt.

Gesuchte Stellen:
Eine vorzügliche Gesangspädagogin, die sich durch schriftstellerische Arbeiten auf diesem Gebiete einen Namen gemacht hat, sucht Engagement an einem Konservatorium.

Eine tüchtige Klavierspielerin und Lehrerin, ausgebildet am Münchener Konservatorium, sucht Stellung an einer Musikschule.

Meldungen sind zu richten an die Centralleitung der Stellenvermittlung der Musiksektion.
Adr.: Frau H. Burghausen, Berlin W., Luitpoldstr. 43.

Abbildung 7: Inserat der Stellenvermittlung der Musiksektion des ADLV, in: *Der Klavierlehrer* 16(1905), Umschlaginnenseite hinten

Verein Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen (E. V.)
Korporatives Mitglied des Musikpädagogischen Verbandes (E. V.)

Zweck: Kollegialer Zusammenschluss, geistige und materielle Förderung der Mitglieder. Monatliche musikwissenschaftliche und pädagogische Vorträge. Schüleraufführungen. Anschluss an die Allg. D. Pensions-Anstalt u. den Allg. D. Wohlfahrtsverband. Pensionszuschusskasse. Bibliothek. Beitrag 5 Mark. Satzungen durch die I. Vorsitzende Fräul. A. Morsch, W. 50, Ansbacherstrasse 37.

Sprechstunde: Dienstag 5–6 Uhr.

Unterrichts-, Stellen- und Engagements-Vermittlung
Nachweis tüchtiger Lehrerinnen und Tonkünstlerinnen
... für Klavier, Gesang, Violine, Theorie ...
durch die Leiterin
Fr. Hedwig Wilsnach, W. 15, Hohenzollerndamm 6.
Sprechstunde: Dienstag 4–5 Uhr.

Hermann Oberhelmer

Abbildung 8: Anzeige des Vereins Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen, in: *Der Klavierlehrer* 3(1909), S. 48

Einerseits gab es die Möglichkeit, sich als Instrumental- oder Gesangspädagogin als stellensuchend bei der Verantwortlichen der Stellenvermittlung zu melden, oder von der anderen Seite als Musikschule oder Privatperson/Familie sich von der Stellenvermittlung eine geeignete und, wie in den Anzeigen immer hervorgehoben wurde, gut qualifizierte Musiklehrerin empfohlen zu bekommen. Im Anzeigenteil des *Klavierlehrers* von 1898 findet sich beispielsweise folgender Hinweis:

„Stellenvermittlung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereines. Central-Leitung, Leipzig, Hohestr. 35 empfiehlt Instituten und Familien gute Klavier- und Gesanglehrerinnen. Aufträge erb.[erbeten] an die Stellenvermittlung der Musiksektion, Frau Musikdirektor Claus, Leipzig, Grassistr. 33.“¹²⁴⁵

In der darauffolgenden Ausgabe der Zeitschrift wurde sogar noch ausführlicher nicht nur im Anzeigenteil geworben, sondern unter der Rubrik „Mitteilungen aus den Vereinen“ die Funktion der Stellenvermittlung erläutert:

„Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins. Die aus unscheinbaren Anfängen hervorgegangene Stellenvermittlung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins, deren Zentralleitung sich in Leipzig, Hohe Strasse 35, befindet, hat sich nach wenigen Jahren bereits zu einem allgemein geschätzten Unternehmen entwickelt. Jetzt hat auch die Musiksektion desselben Vereins eine Stellenvermittlung für ihre Mitglieder eröffnet. Sie hofft dadurch sicherer zu ihrem Ziele zu gelangen, dass der Musikunterricht nur tüchtig ausgebildeten kunstverständigen Lehrkräften anvertraut werde. Die Vermittlung liegt nur in den Händen sachverständiger Musiklehrerinnen, die ihre Kräfte freiwillig in den Dienst der guten Sache gestellt haben. Es werden auch nur

¹²⁴⁵ *Der Klavierlehrer* 6(1898), S. 81.

Lehrerinnen als Mitglieder aufgenommen, die eine gute Vorbildung nachweisen können.
Frau Musikdirektor Claus, Leipzig, Grassistrasse 33.“¹²⁴⁶

Doch könnte man die Frage stellen, ob es sich statt einer wohlütig klingenden „guten Sache“ nicht eher um eine qualifikationsbasierte Kontrolle des Marktzugangs handelte. Welche Kriterien angelegt wurden, die eine „tüchtig ausgebildete“ Lehrkraft kennzeichneten, bleibt hier unklar. Wie viele Lehrerinnen und InteressentInnen über diese Vermittlung tatsächlich zusammenfanden, ist nicht zu eruieren, da meines Wissens nach keine Dokumente dieser Vereine von und für Musiklehrerinnen erhalten sind.¹²⁴⁷

Trotz umtriebiger und konstanter Aktivitäten konnten diese Vereine vorerst keine gravierenden Verbesserungen erreichen, denn über 20 Jahre nach der ersten Gründung eines musikpädagogischen Berufsvereins schrieb Heinrich Neal in einem auf breites Echo stoßenden¹²⁴⁸ Artikel „Die ‚Lohnbewegung‘ der Musiklehrer“ (1902) über die problematische Lage, in der sich „die große Zahl Musiklehrer und -Lehrerinnen [befindet], die jede Stunde von dem Wohlwollen, ja von der Laune ihrer Klienten abhängig sind“ sowie in „stetem Angstgefühl [sind], die Unterrichtsstunden wieder zu verlieren“.¹²⁴⁹ Doch den „Mangel an Initiative“ schrieb Neal den Lehrern und Lehrerinnen selbst zu, als Ursache sah er das in ihnen pulsierende „Künstlerblut“, welches „unter Künstlern“ Zusammenschluss erschwere und „nur zu oft läßt der Künstler im Lehrer eine praktische Lebensanschauung vermissen“.¹²⁵⁰ Über die konkreten Forderungen, die Neal aufführte, lässt sich rekonstruieren, was selbständige Gesangs- und Instrumentallehrerinnen und -lehrer bis dahin nicht flächendeckend hatten – nämlich geregelte, abgesicherte Arbeitsverhältnisse:

„Festsetzung einer niedrigsten Honorargrenze [sic],
monatliches Uebereinkommen,
Festlegung der Ferien,
Arbeitsnachweis,
Kranken- und Pensionskasse.“¹²⁵¹

An drei Adressen richtete sich Neal in seinem Text: An das „Publikum“, die Schulen und den Staat. Ein typischer Streitpunkt zwischen Lehrenden und dem „Publikum“ (wie Neal die Schülerinnen und Schüler sowie deren Eltern und Verwandte bezeichnete) war schon damals der kurzfristige Stundenausfall, der freischaffende Musikpädagoginnen und -pädagogen in finanzielle Schwierigkeiten brachte.¹²⁵² Interessanterweise kam Neal hierbei auch auf die Ausgaben für Musikstunden zu sprechen, die nicht alle Familien problemlos

¹²⁴⁶ *Der Klavierlehrer* 7(1898), S. 96. Auf S. 97 folgt nochmals die Werbeanzeige dieser Stellenvermittlung im Anzeigenteil. Zu Frau Claus liegen momentan keine weiteren Informationen vor.

¹²⁴⁷ Im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden existiert eine dünne Akte mit Statuten und einem Flugblatt zum Sächsischen Musikschuldirektoren-Verband, vgl. Bestand 11125, Akte 18166.

¹²⁴⁸ Vgl. „Revue der Revueen“, in: *Die Musik* 4(1902), S. 279: „Ein weithallendes Echo verdienen die beiden Aufsätze zur Existenzfrage der Musiklehrer von Heinrich Neal und Oskar Möricke.“ Oskar Möricke veröffentlichte in *NZfM* 33/34(1902), S. 431–432 eine Replik auf Neal.

¹²⁴⁹ Neal, „Die ‚Lohnbewegung‘ der Musiklehrer“, S. 414f.

¹²⁵⁰ Ebd., S. 415.

¹²⁵¹ Ebd.

¹²⁵² „[...] an Feier- und Festtagen [...] wird der Ausfall als schon vorher berechnet leichter verschmerzt; was soll der Lehrer aber sagen, daß wegen jeder unbedeutenden Familienangelegenheit, wegen Ausflügen oder Besuchen, wegen schönen oder schlechten Wetters [...] die Stunde vorher abgesagt und in den meisten Fällen nicht bezahlt wird?“ Ebd.

aufbringen könnten, weshalb es wohl häufiger vorkomme, dass längere Pausen (mehrere Wochen bis Monate) entstünden, die den Lernfortschritt dementsprechend verzögerten, was wiederum der Lehrkraft zu Lasten gelegt werde.

„Das Publikum aber muß lernen, für den Musikunterricht eine bestimmte Summe im Haushaltsetat einzustellen, dann wird es nicht schwer fallen, den Unterricht zu einem dauernden, gleichmäßigen und bei einigem Talent auch erfolgreichen zu gestalten, von Seite des Unterrichtenden kann die Hingabe doch eine so andere sein, wenn er nicht mehr von den heimlichen Ersparnissen des mütterlichen Wirtschaftgeldes [sic] abhängig ist.“¹²⁵³

Das in diesem Artikel mehrfach thematisierte „Moment der Geldersparnis“¹²⁵⁴ zeigt einen wichtigen Aspekt, der in der allgemeinen Literatur und Forschung über das Bürgertum und seine Liebe zur Musik weniger wahrgenommen wird: Musik als Kulturgut kostete Geld, und in dieser Hinsicht wurde versucht zu sparen, wo es möglich war, aber gleichzeitig möglichst wenig auffiel. Die musikalische Ausbildung scheint laut Neal eher unter mütterlicher Verantwortung gestanden zu haben und teilweise sogar heimlich vom Haushaltsgeld bezahlt worden zu sein. Dies ist ein spannender Punkt, der auf die in manchen Haushalten mit knappem Budget existierende Diskrepanz zwischen erwünschter Bildung und nicht leistbaren Ausgaben hinweist. Außerdem demonstriert Neals Beschreibung, dass die Verantwortung für die Kindererziehung und Musikausbildung zum Aufgabenfeld der Mutter gerechnet wurde und zudem vom Haushaltsbudget bezahlt wurde, also mit zahlreichen anderen familiären Ausgaben konkurrierte.

Von dieser Situation ausgehend, verweist der Autor schließlich quasi als positives Beispiel auf die „Privatkonservatorien“, an welchen eine große Disziplin herrsche, die Stunden auf jeden Fall bezahlt werden müssten und daher ein „reger Besuch der Unterrichtsstunden“ und somit beidseitige Zufriedenheit für Lehrende und Lernende garantiert sei.¹²⁵⁵ Unter die Privatkonservatorien fallen auch die in der vorliegenden Studie untersuchten von Frauen geleiteten Musikschulen: Wie bereits gezeigt, führten die Leiterinnen ihre Institute zu Geschäftsbedingungen, die ein wirtschaftliches Bestehen ermöglichen mussten. Das heißt, Honorare wurden zum Beispiel im Voraus gezahlt, Absagen durften nicht kurzfristig sein, häufig musste auch zumindest während der kurzen Oster-, Michaelis- und Weihnachtsferien fortlaufend bezahlt werden, für Kündigungen gab es eine vereinbarte Kündigungsfrist, für Schülervorspiele wurden teilweise Eintrittskarten verkauft und auch für Heiz- und Instandhaltungskosten war häufig eine jährliche Summe zu entrichten.

Neals Artikel blieb nicht unkommentiert, bereits in der übernächsten Ausgabe der *NZfM* entgegnete ihm (der eine Generation ältere) Oskar Möricke, dass Veränderungen schwierig durchzusetzen seien, denn „im Uebrigen ist Jedermann zu jeder Zeit ersetzbar, und will der Eine nicht, dann tut's der Andere, [...] des Einen Tod bringt dem Anderen Brot“ und verweist damit auf „die vielen Conservatoirzöglinge [, die] ein bedeutendes Contingent Musiklehrer und -Lehrerinnen [liefern], deren Qualität bezüglich pädagogischer

¹²⁵³ Ebd.

¹²⁵⁴ Ebd.

¹²⁵⁵ Ebd.

Kenntnisse zuweilen viel zu wünschen übrig läßt“, ferner spricht er speziell für Berlin von einer „colossalen Concurrenz“.¹²⁵⁶ Von starker Konkurrenz auf dem Musikmarkt berichtet Dorothea Kaufmann in ihrer Studie über Damenkapellen auch aus Dresden, wo um 1900 bei einer Einwohnerzahl von rund 400.000¹²⁵⁷ circa 4500 haupt- und nebenberufliche Musikerinnen und Musiker auf dem freien Markt konkurrierten. Man kann davon ausgehen, dass viele von ihnen neben Gelegenheitsengagements (für die eine öffentliche Stellenbörse existierte) unter anderem privaten Musikunterricht anboten.¹²⁵⁸

Möricke stellte gleich zu Beginn seiner Zuschrift mit einem Zitat die Querverbindung der Musikpädagogik zum Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein her, denn dieser hatte zu einer Agitation aller Musiklehrkräfte aufgerufen:

„Auf Anregung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins soll nächstens die Existenzfrage geregelt werden, und es wäre zu wünschen, daß möglichst alle Beteiligten an der Agitation Teil nähmen, auch diejenigen, welche bisher aus Furcht, ‚möglicherweise einen oder den anderen Schüler zu verlieren, abgeneigt waren‘. Der Sachlage nach erinnert man sich unwillkürlich an verschiedene Boycotts, welche unter colossalen Opfern zwar Aufbesserungen erzielten, jedoch keineswegs gänzlich befriedigende Endresultate.“¹²⁵⁹

Dies belegt, wie eng verzahnt Frauenbewegung und (musik-)pädagogische Professionalisierung durch organisatorische Vereinsstrukturen waren. Überzeugt war der Autor von dem Boykottaufruf anscheinend nicht. Er empfahl dem ADLV ein anderes Vorgehen, das auf öffentlicher Denunziation derjenigen fußen sollte, „welche neben ihrem Hauptberufe noch Musikunterricht erteilen und somit den Musiklehrenden das Einkommen schmälern“:

„Meines Erachtens nach müßte eine Agitation bezwecken, zunächst all diejenigen von solchem ‚Nebenberufe‘ ferne zu halten, welche neben ihrem Hauptberufe noch Musikunterricht erteilen und somit den Musiklehrenden das Einkommen schmälern, und zwar durch öffentliche Kundgebungen: vor allem durch Namhaftmachung der solche Nebenberufe ausübenden Persönlichkeiten (Beamte, Schullehrer), und durch Hinweis auf die Ursache derselben [...] (meist finanzielle Verhältnisse, das Gehalt reicht nicht zur Bestreitung des Unterhalts aus [...]). Es könnte als der ‚Allg.D.L.-V.‘ etwa ein Preßorgan gründen oder Flugblätter zur Verteilung gelangen lassen, auf welchen [...] auf die Tatsache verwiesen würde, daß nur im Hauptberufe ‚Genügendes, Vollwertiges‘ geleistet werden kann.“¹²⁶⁰

Aus dem gesamten Text geht deutlich hervor, dass Möricke dem ADLV gesellschaftliche Durchschlagskraft zutraute, denn auch der letzte Satz nennt nochmals den Lehrerinnenverband als treibende Gruppierung, die sich für eine grundsätzliche Absicherung der Be-

¹²⁵⁶ Oskar Möricke, „Zur Existenzfrage der Musiklehrenden“, in: *NZfM* 33/34(1902) S. 432. Oskar Möricke (1839–1911) war ein Komponist und Musikpädagoge in Berlin.

¹²⁵⁷ Einwohnerzahlen siehe: www.statistik-dresden.de, Bevölkerungsentwicklung 1830–2013 und www.dresden.de, Statistische Mitteilungen. Bevölkerung und Haushalte (2013), Zugriffe am 7.3.2019.

¹²⁵⁸ Vgl. Kaufmann, „...routinierte Trommlerin gesucht“, S. 158.

¹²⁵⁹ Möricke, „Zur Existenzfrage der Musiklehrenden“, S. 431f. Die mehrfachen Anführungszeichen innerhalb des Zitats entsprechen dem abgedruckten Text.

¹²⁶⁰ Ebd., S. 432.

rufsbedingungen einsetze: „[die] ‚Existenzfrage der Musiklehrenden‘ [ist] durch ein energisches Zugreifen des ‚All. D. L.-V.‘ lösbar.“¹²⁶¹

Die geforderte grundsätzliche Klärung der „Existenzfrage“ hielt er für richtig und umsetzbar, wenn er auch eine völlig andere Taktik vorschlug. Das öffentliche, namentliche Anprangern von nebenberuflichen KonkurrentInnen als unqualifizierte Musikpädagogen oder Musikpädagoginnen, was er am Ende des Textes nochmals als eine Maßnahme der „Aufklärung des Publikums betreffs der Mehr- oder Minderwertigkeit der Lehrkräfte“¹²⁶² empfahl, war eine wesentlich aggressivere Protestform als ein Unterrichtsboykott – welcher schließlich durch den Verdienstausschlag den Musikpädagoginnen selbst am meisten schadete. Die Privatmusikschulen sah Möricke im Gegensatz zu Neal eher als pädagogisch minderwertige Konkurrenz, da sie durch Gruppenunterricht und strenge Bezahlstatuten (im Voraus/pränumerando und während der Ferien) mit weniger Aufwand wesentlich mehr erwirtschafteten als einzelne Privatlehrer, weshalb ihnen Möricke vorrangig wirtschaftliche Interessen unterstellte.¹²⁶³ Die Skepsis gegenüber künstlerisch-pädagogischen Unternehmungen, die wirtschaftlich erfolgreich sind, und die Tendenz, solche AkteurInnen oft pauschal zu kritisieren, ist ein nicht nur damals verbreiteter Topos, in dem sicher eine legitime Perspektive steckt. Die Behauptung und häufig sogar Anschuldigung, im künstlerischen Gebiet aus rein wirtschaftlichen Interessen zu handeln, ist jedoch selten wirklich belegbar und daher mehr eine diskursive Diskreditierung als eine Tatsache.

Insgesamt wird deutlich, dass die Konflikte und Sorgen um Konkurrenzdruck, Qualitätssicherung und soziale Absicherung ihre Ursache in wirtschaftlichen und sozialpolitischen Problemen sowie ausbleibender staatlicher Regulierung hatten und dass die Musikpädagoginnen in dieser Phase der Professionalisierung sowohl durch fachliche Kompetenz wie auch durch politisches Engagement in Vereinen Einfluss auf die zukünftige Entwicklung nahmen, jedoch vorerst keine nachhaltigen Verbesserungen erwirken konnten.

4.4.3 Musikpädagoginnen und die bürgerliche Frauenbewegung

Die für die vorliegende Studie grundlegende Frage des Zugangs zu Erwerbsarbeit und Bildung für Frauen beschreibt Bärbel Kuhn als eine Thematik, die „bereits von der Aufklärung aufgegriffen und in der Französischen Revolution, im Frühsozialismus, in der Literatur der Romantik und des Jungen Deutschland und schließlich in der Revolution 1848/49 verhandelt“ worden sei.¹²⁶⁴ Jedoch begann die Thematik erst in den 1860er Jahren in Form der ‚Frauenfrage‘ als soziale und wirtschaftliche Frage wirklich virulent zu werden und wurde von der bürgerlichen Frauenbewegung als zentrale Forderung aufgenommen.¹²⁶⁵ Ein

¹²⁶¹ Ebd.

¹²⁶² Möricke, „Zur Existenzfrage der Musiklehrenden“, S. 432.

¹²⁶³ Ebd.: „Das Unterrichtshonorar gestaltet sich zuweilen billiger, weil häufig in einer Lehrstunde etwa 4, 5, 6 Zöglinge je 15, 12 oder 10 Minuten Unterricht erhalten, und weil Viele die Minderwertigkeit solcher ‚billigen Unterrichtsweisen‘ nicht begreifen können – im Vergleiche zur Privatunterrichtserteilung, bei welcher sich die Privatlehrenden während der ganzen Lehrstunde nur mit einem Zöglinge beschäftigen [...]. Der allzu geschäftsgemäße Betrieb der Conservatorien hat es allerdings schon Manchem verleitet, den Unterricht in solchen Lehranstalten zu nehmen, denn man merkt die Absicht (zahlen, zahlen auch während der Ferien und zwar pränumerando verpflichtende schriftliche obligatorische Sicherheitsleistung [...])“.

¹²⁶⁴ Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 37.

¹²⁶⁵ Vgl. Frevert, *Frauen-Geschichte*, S. 112ff.

Zentrum der Aktivitäten war dabei neben Berlin die Leipziger Region.¹²⁶⁶ Wenn man auf die von Herrad Bussemer mit Daten aus zeitgenössischen Zeitschriften in den Jahren 1866 bis 1877 zusammengetragenen Orte mit Organisationen der Frauenbewegung blickt, ist die Häufung von Städten in der Mitte und im Osten Deutschlands deutlich erkennbar: Borna, Braunschweig, Bremen, Breslau, Dresden, Eisenach, Gotha, Kassel, Leipzig, Lissa, Nordhausen, Rostock, Schwerin, Stuttgart, Zwickau.¹²⁶⁷ In Leipzig wurde 1865 der Allgemeine Deutsche Frauenverein mit zugehöriger Vereinszeitschrift gegründet und von 1887 bis 1892 erschien in Weimar die Zeitschrift *Frauenberuf. Zeitschrift für Interessen der Frauenfrage*. Dazu spielte Weimar auch als Gründungsort des Deutschen Frauenvereins Reform (gegründet 1888) bzw. ab 1891 des Frauenverein Reform um Hedwig Ketteler eine wesentliche Rolle im Engagement um die Zulassung von Frauen zu Gymnasien und zum Abitur. Angesichts meines geographischen Schwerpunkts auf Sachsen und Mitteldeutschland ist also unbedingt zu fragen, inwieweit es Überschneidungen, Verbindungen, Kollaborationen oder auch ablehnende Einstellungen zwischen den Musikschulleiterinnen und der bürgerlichen Frauenbewegung gab.

1865 gründete Louise Otto-Peters in Leipzig den bereits oben erwähnten Allgemeinen Deutschen Frauenverein (ADF), welcher vor allem das Thema Frauenerwerbsarbeit in die breite deutschsprachige Öffentlichkeit trug. Ebenfalls sehr aktiv waren die Emanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts und ihre Akteurinnen zum Beispiel in den englischsprachigen Ländern und in Frankreich. Seit der Gründung des ADF erschien als Vereinsorgan und zentrales Publikationsmedium für Emanzipationsthemen von 1866 bis 1919 die Zeitschrift *Neue Bahnen*. Diese Zeitschrift berichtete über Aktivitäten des Vereins, aber ebenso über einzelne Persönlichkeiten und aktuelle Themen des ADF.

Namentlich genannt wurden in den *Neuen Bahnen* zum Beispiel die Musikschulleiterin Lina Ramann und auch Caroline Wieseneder, deren Musikschule in Braunschweig 1886 von Marie von der Osten-Sacken übernommen wurde, wie auch Anna Morsch berichtete.¹²⁶⁸ Zwischen der prominenten Frauenrechtlerin und langjährigen Herausgeberin der *Neuen Bahnen* Louise Otto-Peters (1819–1895) und den beiden Musikpädagoginnen Lina Ramann und Ida Volckmann bestand nachweislich eine freundschaftliche Beziehung, die Ramann selbst in ihren *Lisztiana*-Memoiren¹²⁶⁹ dokumentierte.

Vor dem bürgerlichen Hintergrund der hier vorgestellten Akteurinnen und leider fast durchweg fehlenden Ego-Dokumenten ist die Haltung von Musikschulleiterinnen zur Frauenbewegung, die sich selbst mit der Zeit in eine bürgerliche, aber auch eine radikale Strömung aufgeteilt hatte, schwierig zu bestimmen. Die bürgerliche Musikpädagogik wurde beherrscht von einer bürgerlich-konservativen Einstellung, die sich zum Beispiel in Kanon-

¹²⁶⁶ Vgl. Susanne Schötz, „Leipzig und die erste deutsche Frauenbewegung“, in: *Leipzigs Bedeutung für die Geschichte Sachsens. Politik, Wirtschaft und Kultur in sechs Jahrhunderten*, Leipzig 2014, S. 157–180, hier S. 157f.

¹²⁶⁷ Vgl. Herrad-Ulrike Bussemer, „Bürgerlicher Frauenbewegung und männliches Bildungsbürgertum 1860–1880“, in: Ute Frevert (Hrsg.), *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), Göttingen 1988, S. 190–205.

¹²⁶⁸ Vgl. Susanne Schötz, „Blicke in die Runde“ von Leipzig aus. Regionales und Internationales in den *Neuen Bahnen*, in: *Louise-Otto-Peters-Jahrbuch I/2004*, hrsg. von Johanna Ludwig u.a., Leipzig 2004, S. 115–134, hier S. 124; Morsch, *Tonkünstlerinnen*, S. 225f.

¹²⁶⁹ Ramann, *Lisztiana*, S. 268.

empfehlungen¹²⁷⁰ oder in der Ausrichtung diskursprägender Zeitschriften und ihrer AutorInnen äußerte.¹²⁷¹ Um die Zusammenhänge zwischen Frauenbewegung und Musikpädagogik nachvollziehbar beschreiben zu können, ist es notwendig, noch einmal auf die Ausgangssituation kurz nach der Jahrhundertmitte und die Problematik der Frauenfrage zurückzukommen.

Im Allgemeinen wurde die Frauenfrage als „soziale Frage des Bürgertums“,¹²⁷² die vor allem die unverheirateten Töchter der Mittelschicht betraf, wahrgenommen. Erklärungsansätze hierfür waren ein „Überschuss“ der weiblichen Bevölkerung, eine allgemein sinkende Heiratsbereitschaft und Männer, die immer länger mit der Eheschließung warteten.¹²⁷³ Bereits in zeitgenössischen Studien wurden soziale und ökonomische Hintergründe eruiert, wodurch eigentlich schon damals klar wurde, dass überhaupt kein ‚Frauenüberschuss‘ und folglich keine Zunahme lediger Frauen insgesamt bestanden.¹²⁷⁴ Auch die angeblich abnehmenden Eheschließungen waren ein Irrglaube, die Zahl der Eheschließungen blieb von der Mitte des 19. bis in das 20. Jahrhundert hinein quasi konstant,¹²⁷⁵ wobei die Forschung dazu noch nicht abgeschlossen scheint.¹²⁷⁶ Eine plausible Erklärung für die gefühlte Bedrohung des Gesellschaftsgefüges durch eine hohe Zahl lediger Frauen kann das im Laufe des 19. Jahrhunderts gestiegene Heiratsalter von Frauen sein. Da viele Frauen nicht mehr mit Anfang 20, sondern eher mit Mitte bis Ende 20 heirateten, waren in der Tat in den bürgerlichen Häusern die Töchter im heiratsfähigen Alter länger zu versorgen bzw. mussten anderweitig versorgt werden, was die Familien in vielen Fällen durch allgemein gestiegene Lebensunterhaltskosten¹²⁷⁷ vor wirtschaftliche Probleme stellte – und was daher mit drastischen Worten auch öffentlich¹²⁷⁸ problematisiert wurde. Somit entstand eine gesellschaftliche Stimmung, aus der heraus nach politischen Lösungen gerufen wurde.¹²⁷⁹ Bärbel Kuhn sieht in der damals herrschenden gesellschaftlichen Stimmung zur Frauenfrage eine „Krisenstimmung bürgerlicher Männer“,¹²⁸⁰ die um das tradierte Ehe- und Familienmodell bangten, in welchem Männer eine besonders privilegierte Position einnahmen.

¹²⁷⁰ Vgl. Kapitel II.1.3., II.1.4., II.2.6.

¹²⁷¹ Der Journalist Karl Storck war zum Beispiel stark deutschnational eingestellt und propagierte dies in zahlreichen Artikeln, die in den Musik-/Kulturzeitschriften *Allgemeine Musikzeitung*, *Die Musik* oder *Der Türmer* veröffentlicht wurden. Vgl. Michael Schenk, „Karl Storck (1873–1920): Zwischen Kulturpolitik, Musikpädagogik und Chauvinismus! Ein Beitrag zur Personalisierung von Fachgeschichte“, in: Niels Knolle (Hrsg.), *Musikpädagogik vor neuen Forschungsaufgaben* (= Musikpädagogische Forschung 20), Essen 1999, S. 135ff.

¹²⁷² Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 37.

¹²⁷³ Kuhn belegt diese Argumentationen mit zahlreichen zeitgenössischen Quellen. Ebd., S. 38ff.

¹²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 39.

¹²⁷⁵ Kuhn weist jedoch auf eine mögliche (aber noch nicht erhobene) Verlagerung hin: Infolge der Aufhebung der Ehebeschränkungen 1868 wäre es möglich, dass sich in den unteren Gesellschaftsschichten die Zahl der Eheschließungen erhöhte und dementsprechend in den oberen Schichten sank, wodurch die schichtenunabhängige Statistik konstant bliebe. Vgl. ebd., S. 39f., dort FN 14.

¹²⁷⁶ Juliane Jacobi merkt ebenfalls an, dass es, auch wenn statistisch in der gesamten Bevölkerung keine signifikanten Veränderungen sichtbar gewesen seien, tatsächlich eine Zunahme lediger Frauen im Bürgertum gegeben haben könne, wozu man die statistischen Quellen detaillierter befragen müsste. Vgl. dies., *Mädchen- und Frauenbildung in Europa*, S. 242.

¹²⁷⁷ Vgl. Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 43.

¹²⁷⁸ Nicht nur in wissenschaftlich-statistischen Publikationen, sondern vor allem auch in Unterhaltungsmedien wie Frauen-, Familien- oder Illustrierten Zeitschriften, aber auch auf den Weltausstellungen 1873 (Wien), 1878 (Paris), 1893 (Chicago). Vgl. Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 42 sowie Barth-Scalmani und Friedrich, „Frauen auf der Wiener Weltausstellung von 1873“, S. 189.

¹²⁷⁹ Vgl. Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 40f.

¹²⁸⁰ Ebd., S. 42.

Nachvollziehbar wird diese Sorge in Anbetracht so mancher Appelle aus dem Lager der Frauenbewegung, wie zum Beispiel: „Wo es zu wählen gilt zwischen Geldheirat oder Ledigbleiben, da sind es nicht die Schlechtesten, die das Zweite vorziehen.“¹²⁸¹ Durch das Zusammenwirken von wirtschaftlichen Bedingungen und dem Engagement der deutschen Frauenbewegung war spätestens zum Ende des 19. Jahrhunderts ein alternatives Lebensmodell jenseits von Ehe und Mutterschaft für Frauen möglich geworden.

Dennoch argumentierte die bürgerliche Frauenbewegung stark mit dem Konzept der ‚geistigen Mütterlichkeit‘ als Legitimation für berufliche Aktivitäten außerhalb der Familie und zeigte sich damit den bürgerlichen Werten verpflichtet. Laut Juliane Jacobi wurden im späten 19. Jahrhundert die Begriffe Mütterlichkeit, motherhood, maternité prägende Begriffe des Diskurses,¹²⁸² in welchem die Frauenfrage eng mit den Themen Familie, Mutterschaft, Erziehung, häusliches Leben und Eheleben verbunden war. Hieraus leitete die Frauenbewegung in der Ausweitung auf das gesellschaftliche Leben die Argumentation ab, dass Frauen vor allem für Berufe prädestiniert seien, die in Zusammenhang mit Pflege, Erziehung und Fürsorge stünden. In diesen Feldern seien ‚mütterliche‘ Eigenschaften gefragt, die auch unverheiratete Frauen ohne eigene Familie hervorragend verkörperten. Das Konzept der ‚geistigen Mutterschaft‘ entsprang nicht zuletzt aus der Fröbel’schen Kindergartenbewegung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aus der heraus mit der Kindergärtnerin ein neuer Beruf entstanden war, der tatsächlich vielen Frauen eine berufliche Perspektive bot. Die ‚geistige Mütterlichkeit‘ wurde der „prägende Einfluß auf fast alle Bewegungen [...], die für eine fortschrittliche Frauenbildung kämpften, in Deutschland wie überall in der westlichen Welt“.¹²⁸³

Insgesamt, wie bereits oben erwähnt, gehörte die Diskussion um Frauenberufe und Frauenbewegung zu den Reaktionen auf eine allgemeine „Krisenstimmung“,¹²⁸⁴ ausgelöst durch gesellschaftliche Effekte der Industrialisierung und des Kapitalismus: „Vermassung, Mechanisierung, Versachlichung“,¹²⁸⁵ wie Ute Frevert es formuliert.

„Diese Art von Gesellschaftskritik war nicht nur in der bürgerlichen Frauenbewegung verbreitet; sie erfasste und bewegte damals weite Kreise des deutschen Bildungsbürgertums, das sich zwischen der Expansion des industrietechnischen Materialismus und dem Aufstieg der ebenso materialistischen Arbeiterbewegung zerrieben und ‚heimatlos‘ fühlte. Die Sehnsucht nach Einheit und Sinn spiegelte sich in den verschiedenen, um die Jahrhundertwende entstehenden ‚Alternativbewegungen‘ (Jugendbewegung, Lebensreformbewegung) und Kunstrichtungen (Jugendstil) ebenso wie in einem übersteigerten Nationalismus und Imperialismus [...]“.¹²⁸⁶

¹²⁸¹ Lisbeth und Robert Wilbrandt, *Die deutsche Frau im Beruf* (= Handbuch der deutschen Frauenbewegung IV), Berlin 1902, S. 22, zit. nach: Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 46.

¹²⁸² Vgl. Jacobi, *Mädchen- und Frauenbildung in Europa*, S. 245–254.

¹²⁸³ Ann Tayler Allen: „Geistige Mütterlichkeit‘ als Bildungsprinzip. Die Kindergartenbewegung 1840–1870“, in: Elke Kleinau und Claudia Opitz (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*. Band 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996, S. 19–34, hier S. 19.

¹²⁸⁴ Kuhn, *Familienstand: ledig*, S. 42.

¹²⁸⁵ Frevert, *Frauen-Geschichte*, S. 125.

¹²⁸⁶ Ebd., S. 126.

Die verschiedenen Frauenbewegungen erzielten im Laufe des 19. und anschließend im 20. Jahrhundert gesellschaftsumwälzende Erfolge, über die viele glücklich waren – die aber auch Ablehnung erfuhren: Im wilhelminischen Kaiserreich und besonders ab der Jahrhundertwende erstarkte der Antifeminismus und nahm im Emanzipationsdiskurs zunehmend Raum ein.¹²⁸⁷ Der Antifeminismus ging dabei nicht ausschließlich von Männern aus, es gab auch Frauenverbände, die sich gegen Frauenerwerbsarbeit, Frauenstudium und das Frauenwahlrecht engagierten. Ute Planert erklärt dies mit den „Fragmentisierungserfahrungen der Moderne“,¹²⁸⁸ welche vor allem in der Arbeitswelt gemacht worden seien, wo die Produktionsprozesse rationalisiert, von Maschinen übernommen und vom einzelnen Arbeiter entkoppelt funktionierten. Dem Gefühl der Überforderung und Entfremdung vom eigenen Menschsein wollten die AntifeministInnen das Ideal der Ehefrau und Mutter entgegenstellen, welche nicht in den Erwerbsprozess eingebunden seien und somit in ihrem Wesen natürlicher, wärmer, seelenvoller, ganzheitlicher sein könnten. Planert kommt zu dem gleichen Schluss wie Bärbel Kuhn: Die sogenannte Frauenfrage sei vorrangig als eine Krise von Rollenbildern ab der Frühphase der Moderne zu verstehen, von der die gesamte deutsche Gesellschaft betroffen gewesen sei.¹²⁸⁹ In Verbindung mit einem deutlichen Antiintellektualismus führte die antifeministische Haltung zu einer Mentalität, die schließlich in den Beginn des Ersten Weltkriegs die Hoffnung auf ein Ende der „schmachvolle[n] Verweibung unseres modernen intellektuellen Kulturlebens“¹²⁹⁰ setzte. Das Zitat von 1915/1916 stammt aus einem längeren Abschnitt eines Textes von Friedrich Sigismund, einem entschiedenen Gegner u.a. des Frauenstimmrechts. In seinen Texten sind die Begriffe Feminisierung, Moderne, Intellektualität und Kultur allesamt negativ besetzt. Für die vorliegende Studie vor allem relevant ist die Klage über die Feminisierung des Kulturlebens, zu welchem mit dem Musikleben auch die Musikpädagogik gehörte.

Die bürgerliche Frauenbewegung mag vor den gesamtgesellschaftlichen Hintergründen der Zeit als eine sehr partikulare Interessenvertretung einer „sozialen Minderheit“ erscheinen, aber dies unterschätzt das „Selbstverständnis der intellektuellen und politischen Führerinnen, die sich als Sprecherinnen für alle Geschlechtsgenossinnen verstanden“ sowie als die „prägende Kraft bei der Gestaltung der zukünftigen Gesellschaft“,¹²⁹¹ wie es Jacobi herausarbeitet. Die Argumente und Forderungen der bürgerlichen Frauenbewegung hielten mit Verzögerung auch Einzug in konservativere Kreise,¹²⁹² daher konnte schließlich auch die so beliebte ‚Backfisch‘-Literatur wie Elise Polkos vielfach aufgelegter Ratgeber *Unsere Pilgerfahrt von der Kinderstube bis zum eignen Herd*¹²⁹³ die Frauenbewegung nicht unerwähnt lassen. Im Gründungsjahr des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins 1865 erstmals erschie-

¹²⁸⁷ Vgl. hierzu Ute Planert, *Antifeminismus im Kaiserreich. Diskurs, soziale Formation und politische Mentalität*, Göttingen 1998.

¹²⁸⁸ Ebd., S. 277.

¹²⁸⁹ Vgl. Planert, *Antifeminismus*, S. 274ff.

¹²⁹⁰ Friedrich Sigismund, „Frauenbewegung und Staat“, in: *Politisch-Anthropologische Revue* 15,8(1915/1916), S. 438, zit. nach: Planert, *Antifeminismus*, S. 282.

¹²⁹¹ Jacobi, *Mädchen- und Frauenbildung in Europa*, S. 244.

¹²⁹² Laut Ute Frevert standen die meisten „führenden Frauen“ des 1894 ins Leben gerufenen Bundes deutscher Frauenvereine politisch eher bürgerlich-links, der Verband insgesamt rückte jedoch durch eine auf größtmöglichen internen Konsens ausgerichtete Politik immer weiter nach rechts. Vgl. Frevert, *Frauen-Geschichte*, S. 127f.

¹²⁹³ Die erste Auflage erschien 1862, die zweite 1865, mindestens bis 1909 erschienen neun Auflagen insgesamt.

nen, widmete Elise Polko der Frauenbewegung in der sechsten Auflage des vielgelesenen und -verschenkten Büchleins vier Seiten, um „mit wenigen Worten und nur im Allgemeinen jener Bewegung zu gedenken, die augenblicklich unter dem Namen: ‚Frauenemancipation‘ die Welt durchzieht“.¹²⁹⁴ Denn, schrieb sie weiter, sie möchte sich nicht vorwerfen lassen müssen, „ein sogenanntes ‚Zeichen der Zeit‘ unbeachtet gelassen zu haben“.¹²⁹⁵ Von den vier Seiten zum Thema bestanden allerdings zwei aus einem langen zitierten Ausschnitt aus Heinrich von Sybels Schrift *Über die Emancipation der Frauen* von 1870, welcher sich mit John Stuart Mills *The Subjection of Women* (auf Deutsch 1869 unter dem Titel *Die Hörigkeit der Frau* erschienen) auseinandersetzt. Für alle, die „sich ausführlich über den Stand der Partheien und über die Wünsche der Trägerinnen jener Bewegung unterrichten möchte[n]“,¹²⁹⁶ wies sie auf Fanny Lewalds mehrfach aufgelegte 14 Briefe hin, veröffentlicht unter dem Titel *Für und wider die Frauen* (1870) sowie auf Mathilde Reichardt Strombergs Buch *Frauenrecht und Frauenpflicht*, das eine Replik auf Fanny Lewald darstellt.¹²⁹⁷ Obwohl die Frauenbewegung Erwähnung findet, bezog Elise Polko unmissverständlich ihre eigene, ablehnende Position. In einem Absatz über die beliebte Erwerbstätigkeit als Lehrerin, welche junge Frauen unter anderem auch deshalb attraktiv fanden, weil sie sich zu Hause als Töchter, die auf den richtigen Ehemann warteten, unterfordert fühlten, äußerte Polko beispielsweise folgende Meinung:

„Schande über die Kräfte, die brach liegen können im Elternhause! Wo wäre je dort eine echte und rechte Tochter überflüssig?! So lange nicht äußere Verhältnisse es nöthig machen, daß man um des Erwerbes Willen Vater und Mutter verlasse, soll und muß das Kind bei ihnen bleiben.“¹²⁹⁸

Des Weiteren ärgerte sie sich über „falsche Emancipations- oder andere Gelüste“,¹²⁹⁹ welche die Töchter dem Elternhaus entzögen. Betrachtet man die hohen Auflagen von Polkos Bestseller, war sie eine stark wahrgenommene Stimme im Diskurs um die Mädchenerziehung, die familiäre und gesellschaftliche Rolle der Frau und um Vorstellungen von ideeller Weiblichkeit.¹³⁰⁰

Derweil eher beeindruckt berichtete die beliebte Mädchenzeitschrift *Das Kränzchen* über den internationalen Frauenkongress, der sich 1888 in Washington gegründet hatte und 1903 in Berlin stattfand:

„Die nahezu dreihundert Referate waren systematisch in vier Sektionen eingeteilt, welche die vielfache Frage der Frauenbildung, den Frauenberuf, soziale Einrichtungen und Bestrebungen, sowie die rechtliche Stellung der Frau umfaßten, wozu noch Verhandlungen über die Friedensbewegung und die Frage des Frauenstimmrechts traten.“¹³⁰¹

¹²⁹⁴ Polko, *Unsere Pilgerfahrt*, S. 145.

¹²⁹⁵ Ebd.

¹²⁹⁶ Polko, *Unsere Pilgerfahrt*, S. 146.

¹²⁹⁷ Mathilde Reichardt Stromberg, *Frauenrecht und Frauenpflicht. Eine Antwort auf Fanny Lewald's Briefe „Für und wider die Frauen“*, Bonn 1870.

¹²⁹⁸ Polko, *Unsere Pilgerfahrt*, S. 143f.

¹²⁹⁹ Ebd., S. 144.

¹³⁰⁰ Vgl. zu Polko: Viola Herbst, *„Mit losgebundenen Flügeln. Zur Mobilität im Leben der Sängerin und Musikschriftstellerin Elise Polko“*, Berlin und Heidelberg 2022.

¹³⁰¹ „Der internationale Frauenkongreß“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,44(1903), S. 704.

Vorsitzende des organisierenden Weltfrauenbundes war die US-Amerikanerin May Wright, Schatzmeisterin die Deutsche Helene Lange. Mehrere Teilnehmerinnen aus Deutschland wurden lobend hervorgehoben, darunter die in dieser Arbeit mehrfach zitierten Lina Morgenstern mit ihren statistischen Arbeiten zur Erwerbstätigkeit von Frauen und Eliza Ichenhausers Berufsratgeber für Frauen.

„Unter den sonstigen Vertreterinnen der deutschen Frauen spielen Frau Marie Stritt, [...] Lina Morgenstern, Dr. Käte Schirmacher [sic], Alice Salomon, Eliza Ichenhäuser, Anna Pappritz, Adele Gerhard, Frau Kommerzienrat [Hedwig] Heyl u.a. eine hervorragende Rolle.“¹³⁰²

Legt man den Fokus auf Frauenbewegung und Musikpädagoginnen, muss man konstatieren, dass Gesangs- und Instrumentalpädagogik in Äußerungen von Vertreterinnen der Frauenbewegung, die nicht selbst Musikerinnen waren, nicht besonders oft Erwähnung finden.¹³⁰³ Entweder wurden Musikpädagoginnen, obwohl sie zu allgemeinbildenden Lehrerinnen zahlreiche Unterschiede aufwiesen, in den großen Lehrerinnenkreis subsummiert (wie man teilweise durch Artikel beispielsweise in der Zeitschrift *Die Lehrerin in Schule und Haus* schlussfolgern könnte) oder diese Berufsrichtung lief als zu spezifisch und gesellschaftlich weniger relevant unter dem Radar, denn wirklich zentral besprochen wurden vor allem pflegerische und erzieherische Berufe.¹³⁰⁴ Louise Otto-Peters prognostizierte 1866, dass Frauen sich weniger häufig für Musik, Kunst oder Schriftstellerei als Beruf entscheiden würden, wenn erst weitere Berufe für Frauen offen wären:

„Wenn man uns darum etwa entgegenhält, die Kunstgebiete wären schon jetzt von Frauen, unter denen die Hälfte meist zu den Mittelmäßigkeiten gehöre, überflutet, dies würde noch weit mehr geschehen, wenn die Frauen im allgemeinen zu höherer Bildung und zu dem Bewußtsein gebracht würden, einen selbständigen Beruf und Erwerb haben zu müssen, so sagen wir gerade umgekehrt: Sie werden die Gebiete der Kunst viel weniger überfüllen, wenn ihnen andere Gebiete offenstehen, wenn es auch auf anderen möglich ist, eine unabhängige, ehrenvolle und einträgliche Lebensstellung zu erringen.“¹³⁰⁵

Betrachtet man jedoch die Entwicklung über den gesamten von mir untersuchten Zeitraum, lag sie damit falsch. Die Zahlen der Studentinnen an Konservatorien wurden immer höher und die Konkurrenzsituation, auch zu den männlichen Kollegen, entspannte sich entgegen ihrer Annahme nicht. Was Otto-Peters damals nicht mit einkalkulierte, war, wie sehr insgesamt die Zahl der erwerbstätigen Frauen steigen würde. 1866 war sie noch davon ausge-

¹³⁰² Ebd.

¹³⁰³ Eine Ausnahme und zugleich zentrale Persönlichkeit der Frauenbewegung ist hier Louise Otto-Peters. Sie war, wie bereits erwähnt, mit Lina Ramann und Ida Volckmann befreundet. Beatrix Borchard stellt in ihrem Buch über Amalie und Joseph Joachim ebenfalls über Louise Otto-Peters eine Verbindung zur Musikpolitik/-pädagogik her. Vgl. Borchard, *Stimme und Geige*, S. 300.

¹³⁰⁴ Vgl. zum Beispiel den Vortrag von Henriette Goldschmidt (1825–1920), eine in Leipzig tätige, führende Vertreterin der Frauenbewegung, den sie 1889 bei der 15. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins hielt: „Die höhere Berufsbildung der Frau“, abgedruckt in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 9(1889/90), S. 258–266. In diesem Vortrag spricht sie über Lehrerinnen, Schriftstellerinnen, Krankenschwestern und Hebammen: „Es sind zwei Berufskreise, die wir als unser Recht beanspruchen: der höhere Lehrberuf und der ärztliche Beruf“ (S. 259). Sie fordert Zugang zu Universitätsstudien und Zulassung zu den Berufen (S. 263).

¹³⁰⁵ Otto-Peters, *Das Recht der Frauen auf Erwerb*, S. 101.

gangen, dass Erwerbstätigkeit in den meisten Fällen die Konsequenz von Ehelosigkeit oder Witwenschaft sei. Dass sich die von ihr bereits damals geforderte Erziehung zur Selbständigkeit und Orientierung zum Beruf tatsächlich realisieren würde, hätte sie vielleicht auch nicht in diesem Umfang erwartet. Ein weiterer wesentlicher Punkt, den sie offensichtlich nicht mitbedacht hatte, war, dass Berufe nicht genderneutral wahrgenommen wurden und daher (damals wie heute) künstlerische, pädagogische und soziale Berufe die Hauptbetätigungsfelder von Frauen wurden bzw. blieben.

Eine gedankliche Verbindung von Forderungen nach weiblicher Erwerbstätigkeit, Aktivitäten der Frauenbewegung und der zunehmenden Sichtbarkeit von Frauen in der Musikpädagogik artikulierten manche Zeitgenossen mit durchaus unterschiedlichen Untertönen. Fast schon anerkennend klingt es, wenn beispielsweise Alfred Kalischer¹³⁰⁶ über Lina Ramann in seiner Rezension zu ihrer musikpädagogischen Schrift *Allgemeine musikalische Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend* (1870) von einer „amazonenkühne[n] Lanze“¹³⁰⁷ sprach, die die Autorin für eine allgemeiner gefasste Musikpädagogik breche. Der Rezensent bezog sich hier sowohl auf Amazonen als Figuren der Antike, da Ramann die Antike als Beispiel für staatsprägende Musikpädagogik aufführte, er rief jedoch zugleich die Bilder kämpfender, kriegerischer Amazonen auf, ein bekannter Vergleich für Emanzipationsbestrebungen moderner Frauen. In Ramanns Publikation ging es nicht um die Emanzipation der Frau, sondern um ihr methodisches Konzept für Musikpädagogik. Kalischer stellte also ohne konkreten Anlass die Autorschaft einer Frau in den Kontext emanzipatorischen Handelns oder emanzipatorischer Absichten – schließlich hätte er Ramann auch nur ‚eine Lanze brechen‘ lassen können, ohne die Amazonen aufzurufen.

Zeitgenössische Berufsratgeber für Frauen zogen teilweise die Verbindung zwischen Erwerbstätigkeit als Musikerin und Frauenbewegung sehr eindeutig. So verantwortete in einer Reihe mit dem Titel *Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben. Seine Ziele und Aussichten*, welche 1895/1896 erschien, der Publizist und Noteneditor Karl Krebs (1857–1937) den Band *Die Frauen in der Musik*. Darin bemerkte er mit ironischem Unterton, dass ein mittelmäßiger Arbeitsplatz für die Frauenbewegung wohl bereits ein genügender Erfolg sei. Gleichzeitig schien er durchaus aufgeschlossen für ernstgemeinte Karriereambitionen junger Musikerinnen zu sein:

„Was über die Aussichten gesagt ist, welche die Musik vom Standpunkt des Broterwerbs aus bietet, mag wenig aufmunternd sein. Es soll aber auch nicht abschrecken, nur zu Vorsicht mahnen. [...] Wer echtes, kräftiges Talent in sich fühlt, körperlich gesund ist und den festen Willen hat, lange Jahre hindurch sehr fleißig zu arbeiten, der möge es getrost mit der Musik versuchen. Helfen ihm die Musen nicht auf einen hohen Platz hinauf, so gewähren sie ihm doch vielleicht bescheidenen Unterschlupf – und das würde ja für die Zwecke der modernen Frauenbewegung bis auf weiteres genügen.“¹³⁰⁸

¹³⁰⁶ Alfred Kalischer (1842–1909) war ein Berliner Musikwissenschaftler, Musikjournalist und Privatlehrer.

¹³⁰⁷ Alfred Kalischer, Rezension zu: „Lina Ramann, Allgemeine musikalische Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend. Nebst einer speciellen Lehrmethode der Elementarstufen des Clavierspiels für Musikschulen und Musiklehrer überhaupt (Leipzig 1870)“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* No. 29 (19.7.1871), S. 225–227, hier S. 226.

¹³⁰⁸ Krebs, *Die Frauen in der Musik*, S. 210.

Bei vielen der in der vorliegenden Studie vorkommenden Musikpädagoginnen findet sich emanzipatorisches Engagement in mehr oder weniger deutlicher Weise. Leider nicht immer lassen sich diese Haltungen durch persönliche Äußerungen der Frauen belegen, oft entsteht erst über Beschreibungen anderer ein Bild dazu.

Im Fall der Heidelberger Klavierlehrerin Elise Keller (1850–1921) liegt jedoch erfreulicherweise ein seltenes Ego-Dokument vor, in dem sie emanzipatorisches Engagement schildert. In ihrer Lebensbeschreibung berichtete Elise Keller vom Besuch des Lehrerinnenkongresses 1896 in Kassel, bei welchem sie „mit lebhafter Begeisterung“¹³⁰⁹ die beiden Berliner und Leipziger Frauenrechtlerinnen Helene Lange und Auguste Schmidt gehört habe. Der Grund für ihr Interesse an der Frauenbewegung und deren Forderung nach der Öffnung des Abiturs für Mädchen war „die entmutigende Beobachtung, dass meine jungen schulentlassenen Schülerinnen plötzlich ihr allgemeines Streben verloren, da keine richtende Hand mehr über ihnen schwebte“.¹³¹⁰ Elise Keller beließ es nicht bei ihrem Interesse allein, sondern gründete daraufhin um die Jahrhundertwende in Mannheim zwei Vereine bzw. war an den Gründungen beteiligt: Im Verein für höheres Wissen und Studium war sie zwei Jahre mit im Vorstand und dem Verein für Musiklehrerinnen stand sie ebenfalls zwei Jahre vor. Letzteren gründete sie laut eigenen Angaben „infolge der Anregung aus Berlin“,¹³¹¹ was sich auf die weiter oben beschriebenen berufspolitischen Aktivitäten um Anna Morsch beziehen könnte. Allerdings ist in Elise Kellers Lebensbeschreibung auch ein zweiter Aspekt sehr deutlich vorhanden, und zwar der Rückzug aus dem als zu sozialpolitisch empfundenen Engagement. Die Nähe zu frauenrechtlichem, emanzipatorischem Engagement schien sich ihrem Gefühl nach nicht mit ihrem Beruf als Musikpädagogin und auch, wie sie allgemeiner formuliert, mit ihrer „Richtlinie“, das heißt eventuell ihrer politischen Einstellung, zu vertragen.¹³¹² An dieser Stelle ist zu fragen, ob Engagement in Frauenvereinen durch Schädigung des gesellschaftlichen Rufes eventuell zu beruflichem Schaden führen konnte und Elise Keller sich daher zurückzog. Sie beschrieb, dass sie in Heidelberg und Mannheim mit den intellektuellen und künstlerischen sowie wirtschaftlich gehobenen Kreisen Umgang gepflegt und auch bei deren Soirées musiziert habe, vielleicht ist ihr Rückzug aus den Vereinsämtern in diesem Zusammenhang zu sehen. Über die Haltung der städtischen Oberschicht, die sicher von Stadt zu Stadt auch unterschiedlich eingestellt war, kann ich nur mutmaßen, dass häufig eher konservativere Ansichten vorherrschten und daher frauenpolitisches Engagement um die Jahrhundertwende eventuell dem persönlichen Ansehen und damit auch dem beruflichen Erfolg schaden konnte.

In der Zusammenschau von Musikpädagogik und Frauenbewegung darf, obwohl der Fokus auf Frauen als Akteurinnen liegt, nicht ausgeklammert werden, dass es auch Männer gab, die emanzipatorische Forderungen unterstützten. Es wurde schon weiter oben auf die progressive Haltung Franz Brendels in Leipzig hingewiesen, dessen Frau Elisabeth Brendel

¹³⁰⁹ Elise Keller, *Lebenslauf*, Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur Heid. Hs. 2580, unveröffentlichtes Digitalisat, S. 1–11, hier S. 7.

¹³¹⁰ Ebd.

¹³¹¹ Ebd.

¹³¹² Ebd.: „Meiner Richtlinie lagen die sozialen Fragen, die sich bald aus dem Vorstand für Frauenstudium entwickelt hatten, zu ferne, es vertrug sich nicht mit meinem Musikberuf.“

Pianistin und Klavierlehrerin war. Lina Ramann hatte als junge Frau vom Ehepaar Brendel viele musikalische Inhalte vermittelt bekommen – von Franz Brendel als Musikjournalist, von Elisabeth Brendel als Klavierlehrerin. Beide waren Gründungsmitglieder des ADF um Louise Otto-Peters, weshalb man davon ausgehen kann, dass der Beginn der Bekanntschaft zwischen Lina Ramann, vermutlich auch Ida Volckmann (die am Leipziger Konservatorium studiert hatte) und Louise Otto-Peters auf spätestens Mitte der 1860er Jahre festzulegen ist.

Auch der Frankfurter Musikschulleiter Joachim Raff (1822–1882) unterstützte laut einer Biographie über ihn „die Emanzipation und Bildung der Frau“,¹³¹³ wovon Raffs Tochter Helene, die als Malerin und Schriftstellerin in München lebte, profitierte. Joachim Raff unterrichtete seine Tochter zu Hause, er wollte sie nicht auf eine höhere Töchterschule schicken, da er eine „den Knaben gleichgestellte Bildung“¹³¹⁴ für sie anstrebte und dies in Mädchenschulen nicht gewährleistet sah. Raff führte an seinem Konservatorium eine weibliche Kompositionsklasse ein,¹³¹⁵ in der folgende Frauen studierten: Victoire Lyon, Olga von Radecky, Agathe Schultz, Mary Wurm, Anna Mozer und Anni Wirsind [sic].¹³¹⁶ Mary Wurm (1869–1938) war später durchaus erfolgreich, sie konzertierte und publizierte in Deutschland und England und engagierte sich politisch.¹³¹⁷ Allerdings weigerte sich Joachim Raff beharrlich, außer Clara Schumann weitere Frauen als Musiklehrerinnen an seinem Konservatorium anzustellen. So antwortete Raff einer Bewerberin: „Sehr geehrtes Fräulein! Mit Ausnahme von Mme. Schumann ist und wird im Conservatorium keine Lehrerin angestellt. Mme Schumann selbst kann ich ebenwohl als Mann rechnen. Wenn Sie daher frei Unterricht geben wollten, so könnte dies nur privatim geschehen.“¹³¹⁸

In Sachsen fällt Richard Kaden (1856–1923) ins Auge, der als künstlerischer Direktor von Wera von Mertschinskys Dresdner Pädagogischer Musikschule, welche von 1883 bis 1931 bestand, in der Wahrnehmung der musikpädagogischen Entwicklungen im Vorfeld der Kestenberg-Reformen nicht unbekannt ist. Seine Person ist besonders interessant, da in ihm als Vorsitzender¹³¹⁹ des sächsischen Musikschuldirektorenverbandes berufspolitisches Engagement mit einem Arbeitsplatz in einer von einer Frau geleiteten Musikschule zusammenkam;¹³²⁰ wobei in diesem Fall Wera von Mertschinsky und Richard Kaden im

¹³¹³ Res Marty, *Joachim Raff. Leben und Werk*, Altendorf 2014, S. 378.

¹³¹⁴ Ebd., S. 248.

¹³¹⁵ Vgl. ausführliches Zitat über Raffs Kompositionsklasse aus: Helene Raff, *Joachim Raff. Ein Lebensbild*, Regensburg 1925, S. 224 in Kapitel II.1.

¹³¹⁶ Vgl. Marty, *Joachim Raff*, S. 344f.

¹³¹⁷ Vgl. zu ihrer Biographie Monika Tibbe, *„Emanzipation der Tat“. Mary Wurm. Pianistin, Komponistin, Dirigentin, Musik-schriftstellerin* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 15), Oldenburg 2018.

¹³¹⁸ Zit. nach Marty, *Joachim Raff*, S. 345. Originalbrief in Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

¹³¹⁹ Siegfried Freitag, der den einzigen wissenschaftlichen Fachartikel über Richard Kaden verfasst hat, bezeichnet ihn als 2. Vorsitzenden, was aufgrund der Akten dieses Verbandes nicht korrekt ist. Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18166 (= Sächsischer Musikschuldirektoren-Verband und Deutscher Musikdirektoren-Verband), Fo. 1 und Fo. 7v. Vgl. Siegfried Freitag, „Richard Kaden (1856–1923) und seine Reformbestrebungen im Bereich der privaten Musikschulen“, in: Rudolf-Dieter Kraemer (Hrsg.), *Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte. Zeitgeschichte. Lebensgeschichte* (= Musikpädagogische Forschung 18), Essen 1997, S. 64–72, hier S. 65.

¹³²⁰ Irritierend wirkt die Aussage von Siegfried Freitag, es sei Kadens Musikschule gewesen. Wera von Mertschinsky gründete die Musikschule laut eigener Auskunft in den Akten bereits 1883, Kaden als künstlerischer Direktor lässt sich anhand der Akte durch den Prospekt von 1895 nachweisen und ist erst nach seiner Heirat mit Wera von Mertschinsky im Jahr 1909 „Mitinhaber“. Vgl. Akte 18174, Fo. 4f., 7 und 96. Noch verzerrter stellt ein Nachruf auf Richard Kaden die Musikschule als Gründung und Eigentum von Kaden dar, ohne Wera von Mertschinsky überhaupt zu erwähnen. Vgl. Fritz Reuter, „Richard Kaden (1856–1923)“, in: *Zeitschrift für Musik* 17(1923), S. 10–14.

Jahr 1909 heirateten, sodass er „artistischer Direktor und Mitinhaber“¹³²¹ wurde. Interessant ist, dass Kaden wohl der treibende Motor hinter der Gründung des sächsischen Musikschuldirektorenverbandes war, der aus den bereits seit 1907 bestehenden Vereinigungen von Musikschuldirektoren in einzelnen sächsischen Städten¹³²² hervorging. Vermutlich bis zu seinem Tod blieb er Vorsitzender des Verbandes, was sein Brief vom Juli 1921 in seiner Funktion als Vorsitzender an das Wirtschaftsministerium nahelegt.¹³²³ Im Hinblick auf eine eventuelle geistige Nähe zur Frauenbewegung, oder weiter gefasst zu Emanzipations- und Reformbewegungen des späten 19. Jahrhunderts, fällt an der Musikschule von Mertschinsky und von Kaden auf, dass auch Zeitgenossen von einem enorm fortschrittlichen pädagogischen Ansatz sprachen, der sich bereits im Namen Pädagogische Musikschule ausdrückte, was in reformpädagogische Richtungen zielte.¹³²⁴ Da Wera von Mertschinsky jahrelang mit ihm zusammenarbeitete und ihn später sogar heiratete, scheint sie, auch wenn persönliche Aussagen dazu fehlen, seiner pädagogischen Linie zugestimmt zu haben.

Auch zu den anderen Musikschulleiterinnen, die im Bestand 11125 des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden dokumentiert sind, existieren nach meinem jetzigen Kenntnisstand keine konkreten Meinungsäußerungen bezüglich der Frauenbewegung. Eine direkte Zuordnung zur Frauenbewegung wird auch schwierig, insofern keine aktive Mitgliedschaft in einem Verein besteht, der zum Bund der Frauenvereine als Dachverband der Frauenbewegung gehört. Doch auch wenn Frauen Mitglieder in einem solchen Verein waren, kann dadurch noch keine präzise Aussage über ihre Haltung zur Frauenbewegung getroffen werden. Wie in den vorangegangenen Unterkapiteln beschrieben, waren viele Musikschulleiterinnen in der Untersektion Musik des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverbandes engagiert, welcher der zahlenmäßig bedeutendste Verein im Bund Deutscher Frauenvereine war.¹³²⁵ Der bereits zitierte Bericht von Maria Leo über die achte Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen von 1911 zeigt, dass sich der Verband konkret für die Verbesserung der beruflichen Situation der Musikpädagoginnen sowie für die Hebung des professionellen Niveaus einsetzte. Die Tagungspunkte 1911 bestanden aus: Stellenvermittlung, Schulgesang, Fürsorge für das Alter, Prüfungsordnung für MusiklehrerInnen, Diskussion der sozialen Lage der Musiklehrerinnen. Nicht thematisiert wurden die allgemeinen Frauenrechte, wenn auch die Abschlussresolution der Versammlung Forderungen aufstellte, die exakt auf die durch die Frauenfrage aufgeworfenen Fragen passten:

„Die Versammlung faßte ihre Meinung in folgender Resolution zusammen:

I. Der Beruf der Musiklehrerin bietet dem größten Teil seiner Mitglieder keine ausreichende wirtschaftliche Existenz.

¹³²¹ Sächsisches Staatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18174, Fo. 96. Die Heirat scheint Siegfried Freitag nicht bekannt gewesen zu sein, vgl. Siegfried Freitag, „Zur Entwicklung des Musikschulwesens in der Zeit von 1870 bis 1930 in Deutschland am Beispiel der Stadt Dresden“, in: *Erbe und Gegenwart deutscher Musikerziehung*, hrsg. vom Verband deutscher Komponisten e.V. Regionalverband Thüringen, Weimar 1989, S. 30–36, S. 33.

¹³²² Kaden nannte hier Leipzig und Chemnitz. Sächsisches Staatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18166 (= Sächsischer Musikschuldirektoren-Verband und Deutscher Musikdirektoren-Verband), Fo. 1.

¹³²³ Vgl. ebd., Fo. 6f.

¹³²⁴ Vgl. Freitag, „Richard Kaden“, S. 64 und Reuter, „Richard Kaden“, S. 10f.

¹³²⁵ Vgl. Frevert, *Frauen-Geschichte*, S. 110.

II. Unsere Aufgabe muß es sein, die bescheidenen Anfänge die bereits zur Hebung der sozialen Lage der Musiklehrerin gemacht worden sind, fortzusetzen durch:

1. Aufklärung des Publikums (durch Zeitungsartikel, Flugblätter, Elternabende und persönliches Eintreten) über die Anforderungen, die in verschiedener Beziehung an eine Musiklehrerin zu stellen sind,
2. Einschränkung der Ueberproduktion an Musiklehrerinnen durch Zurückweisung ungeeigneter Elemente,
3. Gründliche Vorbildung der in den Beruf Eintretenden,
4. Erstrebung der staatlichen Prüfung für alle Musiklehrer,
5. Altersversorgung.¹³²⁶

Teile dieser Forderungen vertraten und realisierten die sächsischen Musikschulleiterinnen in ihrem Berufsleben, zum Beispiel in der vielfach vorgebrachten Forderung an das Ministerium, unqualifizierter Konkurrenz keine Genehmigung zu erteilen.¹³²⁷ Andererseits bewiesen sie das Gegenteil von Punkt I der oben zitierten Resolution, indem sie sich als Musiklehrerinnen und Musikschulleiterinnen wirtschaftlich erfolgreiche Existenzen aufbauten. Insgesamt komme ich zu dem Schluss, dass Frauen, die zwischen 1870 und 1920 den Beruf Musikpädagogin wählten, von der seit den 1860er Jahren anwachsenden Frauenbewegung und den von dieser Bewegung gesetzten Themen und gesellschaftlichen Verbesserungen für berufstätige Frauen profitierten. Politisches Engagement findet sich in den Reihen der Musikpädagoginnen durchaus, jedoch stets streng berufspolitisch.

¹³²⁶ M.L. (= Maria Leo), „8. Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen“, S. 398.

¹³²⁷ Vgl. das Fallbeispiel der Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge, v.a. die vorgetragenen Beschwerden und Verbesserungsvorschläge an das Ministerium, Akte 18242, Fo. 49f.

5. Ergebnisse und Ausblick

Das Ziel dieser Studie war, Musikschulleiterinnen und ihre Musikschulen als gesellschaftliches Phänomen zur Zeit des Kaiserreiches zu untersuchen. Neben berufs- und gesellschaftsgeschichtlichen Fragen stand auch die ökonomische Komponente von Musikkultur und Musikpädagogik im Fokus. Bis auf wenige Ausnahmen sind die meisten Frauen, die eigene Musikschulen gründeten, mit ihrem Unternehmergeist bisher von der (Musik-)Geschichtsschreibung größtenteils unbeachtet geblieben. Der geographische Untersuchungsraum bezog sich vorrangig auf Mitteldeutschland und Sachsen, die untersuchten Musikschulen befanden sich alle im städtischen Umfeld. Viele davon standen in den großen Städten Leipzig und Dresden, die etwa die gleiche Größe hatten wie das damalige München, Köln oder Breslau.¹³²⁸ Weimar und Sondershausen sowie Halle, Erfurt und Chemnitz waren kleinere Städte, jedoch ebenfalls mit teilweise bedeutendem Kulturleben, auch dort befanden sich von Frauen geleitete Musikschulen. Berlin als damals einzige Millionenstadt Deutschlands und Kulturmetropole spielte in der Studie an vielen Stellen eine Rolle, ebenso wurden Informationen über Musikpädagoginnen in Wien herangezogen. Die Ergebnisse der vorliegenden Studie sind daher sicher geprägt von regionalen Besonderheiten, doch kann man vorsichtig vom geographisch eingeschränkten Untersuchungsraum auf die deutschsprachigen oder von westeuropäischer Kunstmusik beeinflussten Länder allgemein schließen. Der regionale Ausschnitt bot eine ungeahnte Fülle an Funden zu Musikschulleiterinnen, welche mir in Stichproben andernorts, zum Beispiel im Süden oder Westen Deutschlands, nicht begegnet ist. Dieser Eindruck mag der Quellenlage geschuldet sein und könnte sich durch intensivere Recherche revidieren. Anhand der reichhaltigen Ergebnisse bin ich jedoch zu der Ansicht gelangt, dass die zeitliche und räumliche Überschneidung der hier untersuchten Region mit Zentren sowohl der Frauenbewegung als auch der Anfänge musikpädagogischer Berufspolitik mit der Aktivität von Musikpädagoginnen in Zusammenhang steht und in dieser Region Musikpädagoginnen stärker mit eigenen Musikschulen vertreten waren.

Folgende zentralen Ergebnisse hat die Untersuchung in Bezug auf von Frauen geleitete private Musikschulen ergeben: In größeren Städten wie Berlin, Dresden oder Leipzig existierten viele von Frauen geleitete Musikschulen nebeneinander und auch neben zahlreichen Musikinstituten, die von Männern geleitet wurden. In kleineren Städten wie Weimar, Erfurt, Eisenach, Halle, Chemnitz oder Halberstadt gab es eher nur eine oder zwei von Frauen geleitete Musikschulen, die teilweise auch die einzigen privaten Musikinstitute dieser Städte waren. Im Vergleich der Struktur dieser Musikschulen kristallisierte sich heraus, dass alle mit angestellten Lehrkräften arbeiteten. Die Musikschulen hatten jeweils zwischen drei und zehn Musikpädagoginnen und -pädagogen angestellt, die häufig auf nebenberuflicher Basis für die Musikschule tätig waren. Manche Musikschulen weckten zwar mit der auf ihren Namen bezogenen Bezeichnung¹³²⁹ den Anschein, es unterrichte nur eine Frau, zum

¹³²⁸ Vgl. Carsten Burhop, *Wirtschaftsgeschichte des Kaiserreichs 1871–1918*, Göttingen 2011, S. 17.

¹³²⁹ Beispiele aus den Gewerbeakten: Gesangs- und Opernschule Selma Lenz, Pädagogische Musikschule Wera von Mertschinsky, Musik- und Gesangsinstitut von Elise Kleinod.

Beispiel häufig renommierte ehemalige Sängerinnen wie Amalie Joachim oder Auguste Götze, doch auch Musikschulen, die auf den ersten Blick nur aus der Inhaberin bestanden, die selbst unterrichtete, hatten in der Regel weitere Lehrkräfte zur Unterstützung für Nebenfächer oder für den Anfängerunterricht. Die Musikschule nutzte den starken Zuschnitt auf den Namen der zentralen Person für Werbezwecke. Werbebezogene Überlegungen hatten einen großen Einfluss auf die Namensgebung der Institutionen, wie aus dem Schriftverkehr mit dem für die Genehmigung zuständigen Ministerium hervorgeht. Die Inhaberrinnen achteten sehr genau darauf, welche Zielgruppe sie erreichen wollten und was der Name ihrer Musikschule über den dort angebotenen Unterricht aussagen sollte. Auch die sächsischen Behörden unterschieden zwischen Privatmusiklehrerinnen und privaten Musikschulen anhand der Existenz angestellter Lehrkräfte. Die Musikschulen hatten meist gewerbliche Räumlichkeiten, konnten sich jedoch in manchen Fällen auch in Privatwohnungen oder -häusern befinden.

Überraschend häufig stieß ich auf Musikschulen, die nicht von einer Frau alleine, sondern von einem Frauenduo, mit wechselnden TeilhaberInnen, als Ehepaar oder mit ganzen Leitungsteams geführt wurden. Eine Besonderheit war die Strategie einiger Musikschulleiterinnen, Teilhaberinnen einzubinden, die sowohl selbst unterrichteten als auch eigenes Kapital einbrachten. Diese Strategie reduzierte sowohl den organisatorischen Leitungsaufwand für die einzelne Person als auch das finanzielle Risiko, das ein selbständiges Unternehmen bedeutete.

Die eingangs formulierte These, Musikschulgründungen könnten eine Möglichkeit für bürgerliche Frauen gewesen sein, die Lebensphase zwischen Adoleszenz und Heirat zu überbrücken, hat sich nicht bestätigt. Zwar gaben einige Musikschulleiterinnen nach ihrer Hochzeit tatsächlich ihre Musikschule auf, die Mehrzahl der Musikschulleiterinnen, darunter auch verheiratete, führte ihre Musikschule jedoch über Jahrzehnte erfolgreich. Heirat und Ehe spielten insgesamt öfter als vermutet eine Rolle im Leben der hier untersuchten Musikschulleiterinnen, sei es als späte Heirat,¹³³⁰ als geschiedene Ehe¹³³¹ oder als fortwährende Ehe mit einem Mann, der den gleichen oder einen anderen Beruf ausübte.¹³³² Viele Musikschulleiterinnen waren tatsächlich unverheiratet, dies kann man jedoch nicht als Regelfall aufstellen.

Die häufigsten Gründe für die Geschäftsaufgabe und den Verkauf einer Musikschule waren das Alter oder der Tod der Inhaberin. In historischen Darstellungen, in denen private Musikschulen vorkommen, fällt auf, dass tendenziell der wirtschaftliche Erfolg und die lange Existenzdauer bei von Frauen geleiteten Musikschulen nicht hervorgehoben wird. Im Vergleich dazu wird dieser Aspekt bei von Männern geleiteten Musikschulen eher aufgegriffen, was auch damit zusammenhängen mag, dass deren Musikschulen später teilweise zu staatlichen oder städtischen Musik(hoch)schulen und damit Teil dieser Institutionsgeschichte wurden. Als Musikschulleiterinnen sind mir nur Jenny Meyer¹³³³ und Sophie

¹³³⁰ Wie bei Wera von Mertschinsky und Helene Brettholz.

¹³³¹ Wie bei Emma Zierold.

¹³³² Wie bei Alwina Bleisteiner und Elise Kleinod.

¹³³³ Jenny Meyer (1834–1894) leitete von 1888 bis zu ihrem Tod 1894 das Stern'sche Konservatorium in Berlin, eine der Vorläuferinstitution der heutigen Universität der Künste Berlin. Vgl. dazu: <https://www.udk->

Henkel¹³³⁴ bekannt, deren Musikschulen lange nach ihrer Zeit als Leiterinnen in staatliche oder städtische Hand übergingen.

Klavierunterricht war mit Abstand das Hauptstandbein für private Musikschulen, das trifft auch auf von Männern geleitete Institute zu und ging auf die hohe Nachfrage nach Klavierunterricht zurück. Daher hatten Musikschulen – im Gegensatz zu heutigen städtischen Musikschulen mit ihrem umfassenden Fächerangebot – damals teilweise nur SchülerInnen in Klavier, Gesang, Ensemblespiel und Theorieunterricht. Nach dem Klavier folgte als Fach mit der zweitgrößten Nachfrage der Gesang, besonders ehemalige (Opern-)Sängerinnen gründeten explizite Gesangsinstitute, aber wie erwähnt boten auch die meisten anderen Musikschulen Gesangsunterricht an. Klavier- und Gesangsunterricht waren in allen untersuchten Fällen die Fächer, die die Musikschulleiterinnen selbst unterrichteten, dazu kamen häufig noch der Theorieunterricht und die Leitung der Ensembles (Chöre, Kammermusik, Ensemblearrangements).

Relativ verbreitet, aber mit deutlich weniger SchülerInnen wurde an den Musikschulen Geige unterrichtet. Andere Streich-, Zupf- oder Blasinstrumente wurden oft von dafür je nach Bedarf angestellten Lehrkräften unterrichtet, was bedeutet, dass im Prinzip ein umfangreiches Unterrichtsangebot angeboten werden konnte (wie die entsprechenden Prospekte es oft bewerben), diese Fülle aber meist eher nicht nachgefragt wurde (wie die Jahresberichte der einzelnen Musikschulen belegen). Die Ausbildungsziele von den hier untersuchten privaten Musikschulen reichten von Anfänger- und Laienunterricht über musikdidaktische Ausbildung für zukünftige Musiklehrerinnen, die Vorbereitung auf Aufnahmeprüfungen an Konservatorien bis zur Gesangsausbildung für die Konzert- und Opernbühne. Die pädagogischen Prinzipien waren dabei teilweise von Reformpädagogik und Akademisierung der Musik beeinflusst, so veröffentlichten mehrere Musikschulleiterinnen auch musikwissenschaftliche Texte, andere zeigten sich interessiert an neuen Entwicklungen innerhalb der Musikpädagogik. Nach der Jahrhundertwende findet man zum Beispiel das Angebot von Gymnastikunterricht an zwei privaten Musikschulen in Dresden, nachdem Émile Jaques-Dalcroze, Nina Gortler und andere in Hellerau bei Dresden in der neuartigen Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus internationale Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatten.

Im Allgemeinen wurde jedoch eher nach traditionellen Methoden und Repertoire unterrichtet und so wurde es zum Beispiel als Ergebnis eines erfolgreichen Klavierunterrichts gewertet, wenn Klaviersonaten von Mozart und Beethoven sowie das *Wohltemperierte Klavier* von Bach und anspruchsvollere Klavierstücke von Komponisten des 19. Jahrhunderts

[berlin.de/universitaet/die-geschichte-der-universitaet-der-kuenste-berlin/die-vorgaengerinstitutionen-von-1696-bis-1975/vorgaengerinstitutionen-musik-und-darstellende-kunst/das-sternsche-konservatorium-der-musik-1850-1936/](https://www.musikschule-frankfurt.de/index.php?article_id=12), Zugriff am 29.6.2020.

¹³³⁴ Sophie Henkel (1855–1944) übernahm von ihrem Vater 1899 eine große Musikschule in Frankfurt a.M., die sie über 30 Jahre leitete. 1959 gründete sich die Frankfurter Musikschule als von der Stadt getragener Verein neu und beruft sich auf seine Vorgeschichte unter der Leitung von Heinrich und Sophie Henkel. Vgl. dazu https://www.musikschule-frankfurt.de/index.php?article_id=12, Zugriff am 13.12.2020. Zu Sophie Henkel und ihrer Musikschule entsteht aktuell eine Dissertation (Matthias Goebel, Musikhochschule Frankfurt a. M.).

(Schumann, Chopin, Rubinstein, Liszt und weitere) gespielt werden konnten.¹³³⁵ Im Gesangsunterricht wurden auf höheren Niveaustufen vor allem Opernpartien¹³³⁶ und Lieder bzw. Liederzyklen vor allem von Schumann und Schubert unterrichtet. Sicherlich erreichten nicht alle dieses Niveau, was auch aus den auf verschiedene Niveaustufen ausgerichteten Curricula ersichtlich wird: Meist gliederten die Musikschulen ihre Ausbildung in Anfänger- und Mittelstufe sowie eine weiterführende Stufe, die zu einem künstlerischen oder musikpädagogischen Reifezeugnis führen sollte. Die Dauer eines Kurses (= Erreichung einer Niveaustufe) wurde im Durchschnitt mit drei Jahren angegeben, womit die musikalische Ausbildung vom Anfangsstadium bis zu einem Abschlusszeugnis als SolistIn oder MusikpädagogIn etwa mindestens neun Jahre gedauert hätte. Es war jedoch nicht gesetzt, dass die musikalische Ausbildung stringent nur in einer Einrichtung stattfand, ein oder mehrere Wechsel waren nicht unüblich. Einerseits boten nicht alle privaten Musikschulen zum Beispiel ein Musiklehrerinnenseminar an, sodass Musikschulen mit einem solchen Angebot einen Zulauf an bereits vorgebildeten SchülerInnen verzeichneten. Andererseits wechselten gute SchülerInnen mit beruflichen Ambitionen häufig auf ein öffentliches Konservatorium, um dort ihr Reifezeugnis zu erwerben.

Der Unterricht war auf Anfängerniveau meistens als Kleingruppenunterricht organisiert, für fortgeschrittene SchülerInnen war Einzelunterricht der Regelfall. Die Größe der Musikschulen variierte stark. Während die SchülerInnenzahlen mancher Institutionen im unteren zweistelligen Bereich lagen, hatten größere Musikschulen phasenweise weit über 100 SchülerInnen. Der Durchschnittswert lag bei 60 bis 80 SchülerInnen, darunter sowohl Schulkinder als auch junge Erwachsene. Vor allem in den Musikschulen mit Schwerpunkt Gesangsunterricht war der Großteil weiblich und auch im Allgemeinen kann ein leichter Überhang an Schülerinnen gegenüber Schülern konstatiert werden, der jedoch weniger stark ausfällt, als ich ursprünglich annahm. Dies stützt die These, dass eine musikalische Ausbildung im bürgerlichen Milieu sowohl für Töchter als auch für Söhne angestrebt wurde.

Das Honorarniveau in von Frauen geleiteten Musikschulen unterschied sich weder von Musikschulen von Männern noch von öffentlichen Konservatorien wesentlich, das jährliche Honorar für einen vollständigen Kurs, der auch Theorieunterricht, Ensemblespiel und je nach Musikschule weitere Fächer beinhaltete, bewegte sich zwischen 140 und 300 Mark. Auffällig ist, dass Gesangsunterricht immer teurer war als Klavier- oder sonstiger Instrumentalunterricht. Da sich die hier untersuchten Musikschulen allesamt mehrere Jahrzehnte am Markt hielten, scheint von den Musikschulleiterinnen ein mindestens ausreichender Umsatz erwirtschaftet worden zu sein. Die eingangs gestellte Forschungsfrage, ob von Frauen geleitete Musikschulen wirtschaftlich und pädagogisch erfolgreich waren, lässt sich daher meiner Einschätzung nach bejahen. Dafür sprechen die stabile wirtschaftliche Situation sowie auf pädagogischer und künstlerischer Seite im Allgemeinen positive Beurtei-

¹³³⁵ Einen sehr detaillierten Überblick zur verwendeten Klavierliteratur auf drei unterschiedlichen Niveaustufen gibt Margarethe von Strombeck, vgl. Akte 18199, Fo. 13–32.

¹³³⁶ Als Beispiel Wera von Mertschinskys Musikschule im Schuljahr 1894/1895: diverse Händel-Opern, Mozarts *Zauberflöte* und *Figaros Hochzeit*, Beethovens *Fidelio*, Wagners *Tannhäuser*, Gounods *Faust*, Webers *Freischütz*. Vgl. Akte 18174, Fo. 11.

lungen in den Revisionsberichten der behördlichen Gutachter und in der Fach- und Tagespresse anlässlich öffentlicher Prüfungen.

Die musikwissenschaftliche und historisch-musikpädagogische Forschung wird anscheinend mit den bisherigen Erkenntnissen zur Erwerbstätigkeit von Frauen im 19. Jahrhundert beim erweiterten Fachpublikum nicht rezipiert.¹³³⁷ In einer kürzlich erschienenen Buchbesprechung zu einer Clara-Schumann-Biografie anlässlich ihres 200. Geburtstages im Jahr 2019 ist zum Beispiel zu lesen, wie wenig Rollenvorbilder es angeblich damals für Frauen gab und dass die mütterliche Linie, aus der Clara Schumann stammt, hier eine Ausnahme bilde:

„Sehr belebend ist das Augenmerk, das Borchard auf die Mutter von Clara Schumann legt, Mariane Wieck, geborene Tromlitz. Auch sie war Sängerin und Pianistin, auch sie sicherte sich durch musikalische Berufstätigkeit eine eigene ökonomische Existenz, wie das auch für mehrere Schwestern Clara Schumanns gilt. Das Rollenmodell einer wirtschaftlich unabhängigen Frau, für das neunzehnte Jahrhundert einigermmaßen ungewöhnlich, ist also im weiblichen Strang der Familie ziemlich häufig.“¹³³⁸

Aus den Ergebnissen der hier vorliegenden Studie ist hoffentlich ersichtlich geworden, dass diese „eigene ökonomische Existenz“ von Musikerinnen/Musikpädagoginnen zumindest ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht so exzeptionell war, wie im Zitat dargestellt. Ähnlich präsentiert Wilfried Gruhns Geschichte der Musikerziehung Musikschulleiterinnen als Ausnahmefälle: „Und es waren immer mehr auch Frauen, die als private Musiklehrerinnen arbeiteten und – in einzelnen Fällen – Musikschulen eröffneten.“¹³³⁹ Als Beispiel nennt der Autor in der Fußnote Fanny Schindelmeissers Musikschule in Berlin (1836 gegründet) und die Ramann-Volckmann'sche Musikschule in Glückstadt und Nürnberg (gegründet 1858 bzw. 1865).

Die Existenz zahlreicher von Frauen geleiteter Musikschulen im 19. Jahrhundert war bisher vergessen. Nun sollen die bisher bekannten und vielleicht prominenteren Fälle in ihrer Bedeutung nicht geschmälert werden, sondern im Gegenteil möchte ich auf die viel größere Relevanz dieses Themas hinweisen. Ein wesentlicher Punkt in Bezug auf selbständige Erwerbstätigkeit scheint jedoch die vom oben zitierten Rezensenten herausgestellte Bedeutung der Herkunftsfamilie zu sein, mit der ich mich in Kapitel I.1 beschäftigt habe. Es spielt nicht nur der in vielen (aber nicht allen) Fällen musikalische Familienhintergrund eine wichtige Rolle, sondern auch die bewusste oder unbewusste Erziehung zur Selbständigkeit der Töchter. In diesem Zusammenhang müssen in Manfred Hettlings These von

¹³³⁷ In Bezug auf bildungsgeschichtliche Forschung zum 19. Jahrhundert wird zuweilen das fehlende historische Bewusstsein oder Interesse offen als „antihistorisch“ angesprochen: „[...] so muß doch auf die weitgehend unhistorische – ja manchmal sogar antihistorische – Haltung der Pädagogik hingewiesen werden“. Oskar Achs, „Zur Geschichte der Erforschung des Bildungswesens der Stadt Wien“, in: Wiener Geschichtsblätter 45(1990), S. 25, zit. nach: Barth-Scalmani, „Geschlecht: weiblich, Stand: ledig, Beruf: Lehrerin“, S. 346.

¹³³⁸ Jan Brachmann, „Musik als Beziehungstat“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.9.2019, online unter: <https://edition.faz.net/faz-edition/feuilleton/2019-09-13/963e91e1c62316a3779e940eea6fc373/?GEPC=s9>, Zugriff am 19.3.2022.

¹³³⁹ Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung*, S. 143.

Selbständigkeit als „archimedische[m] Punkt bürgerlicher Lebensführung“¹³⁴⁰ im 19. Jahrhundert, die bisher auf die Bürger im Sinne der männlichen Hälfte der Bevölkerung bezogen war, zukünftig unbedingt selbständig tätige Bürgerinnen einbezogen werden. Sicherlich waren Bürgerinnen im 19. Jahrhundert von vollumfänglicher gesellschaftlicher Teilhabe definitiv ausgeschlossen, da sie kein Wahlrecht hatten und keine öffentlichen politischen Ämter bekleiden durften, auf der Ebene der Alltagsrealität allerdings war die für dieses Jahrhundert gern konstatierte Trennschärfe zwischen Männern und Frauen, öffentlich und privat sowie anderen Dichotomien weit weniger klar gezogen. Unter anderem selbständige Musikschulleiterinnen können dafür ein anschauliches Beispiel geben: Wie ihre männlichen Kollegen verfügten sie über Bildung, finanzielle Unabhängigkeit und gründeten meist ihren eigenen Hausstand. Auch Kerstin Wolff kommt in ihrer Studie über Frauen in der Kommunalpolitik von 1860 bis 1900 für den politischen Bereich zu dem Ergebnis, dass „Fehlinterpretationen“ der „tatsächlichen Lebenspraxis“¹³⁴¹ zwangsläufig vorkämen, wenn nicht geschlechtersensibel geforscht werde. Politik wird als männlich besetztes Feld definiert, denn, so der Gedankengang, durch fehlendes Wahlrecht sei der gesetzliche Ausschluss von Frauen aus politischem Handeln festgelegt. Kerstin Wolff konnte zeigen, dass Bürgerinnen im Kaiserreich (am Beispiel Hamburg-Harburgs) politisch trotzdem viel bewegt hätten: Durch Vereinsgründungen, durch Familienverbindungen und durch den Einsatz von Vermögen in Form von Spenden hätten sie in der Kommunalpolitik erheblichen Einfluss auf große Bauvorhaben ebenso wie auf Personalentscheidungen gehabt.¹³⁴²

Anhand der Ergebnisse im dritten Teil der vorliegenden Studie wird deutlich, welcher umfassenden Einfluss Musikpädagoginnen im untersuchten Zeitraum und darüber hinaus auf grundlegende Prozesse der Professionalisierung des Berufsstandes und der Weiterentwicklung von Musikpädagogik und -didaktik im 20. Jahrhundert hatten. Namentlich zu nennen sind hier Lina Ramann, Ida Volckmann, Auguste Götze, Marie Jaëll, Ina Löhrer, Victorie Gervinus, Anna Morsch, Sophie Henkel, Elisabeth Caland, Maria Leo und Frida Loebenstein als öffentlich im Diskurs vertretene weibliche Stimmen, obwohl diese Namensliste sicherlich um zahlreiche weitere Musikpädagoginnen ergänzt werden könnte.

5.1 *Offen gebliebene Fragen*

Im Laufe der Studie bin ich davon abgekommen, nach verschiedenen ‚Typen‘ innerhalb der Musikschulen oder der Musikschulleiterinnen zu suchen. Es stellte sich heraus, dass die untersuchten Musikschulen in manchen Punkten große Ähnlichkeiten aufwiesen (etwa in der durchgehend jahrzehntelangen Existenz), in anderen Punkten jedoch sehr unterschiedlich waren (etwa in Größe, Fächerangebot, Organisationsstruktur). Auch konnte ich keine durchgängigen regionalen Unterschiede beispielsweise zwischen Leipziger und Dresdner Musikschulen, zwischen größeren und kleineren Städten oder im Lauf des Untersuchungszeitraums deutlich veränderte Strukturen erkennen. Mit Mäkelä und seinen Überlegungen

¹³⁴⁰ Vgl. Manfred Hettling, „Die persönliche Selbständigkeit. Der archimedische Punkt bürgerlicher Lebensführung“, in: *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann, Göttingen 2000, S. 57–78.

¹³⁴¹ Beide Zitate: Wolff, *Stadtämter*, S. 11.

¹³⁴² Ebd., S. 198–207.

zur Typenbildung bei ExilmusikerInnen¹³⁴³ halte ich es daher für sinnvoll, nur die grobe Oberkategorie ‚Von Frauen geleitete private Musikschulen‘ zu wählen und weiterführend einzelne konkrete Fallstudien zum tiefergehenden Verständnis zu unternehmen. Falls in Zukunft das Korpus an von Frauen geleiteten Musikschulen mit guter Quellenlage wesentlich erweitert würde, können jedoch möglicherweise stimmige Kategorien gefunden werden, die bestimmte Musikschulen zusammenfassen.

Die in zeitgenössischen Publikationen größtenteils fehlende Thematisierung von Musikpädagoginnen, die eigenständige Musikschulen leiteten, und die daraus später resultierende fehlende äußere Wahrnehmung als Gruppe führen zu der offen gebliebenen Frage, ob man es hier mit aktivem ‚Herausschreiben aus der Geschichte‘ zu tun hat oder ob von Frauen geleitete Musikschulen als ein banales Alltagsphänomen der Zeit wahrgenommen wurden und deshalb selten schriftlich thematisiert wurden. Die vorliegende Studie gibt bereits ein grobes Bild von der bisher nicht wahrgenommenen Menge an Musikschulleiterinnen, eine noch viel größere Anzahl an Musiklehrerinnen wartet weiterhin auf ihre historische Wiederentdeckung.¹³⁴⁴ Ich vermute, dass zur damaligen Zeit die spätere Bedeutung von gedrucktem Wort eklatant unterschätzt wurde bzw. kein Bewusstsein dafür vorhanden war, dass fehlende schriftliche Erwähnungen zu späterem Vergessen oder Missinterpretationen führen würden. Dies ist vermutlich unter der Prämisse zu verstehen, dass das Phänomen zu der Zeit derart alltäglich und omnipräsent war, dass sich niemand zuständig fühlte, darüber gesondert zu berichten. Ob diese These stimmt oder von Männern verfasste Publikationen doch die selbständigen Musikpädagoginnen eher ‚aus der Geschichte heraus-schreiben‘, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden, sondern müsste gesondert und tiefergehend erörtert werden.

Ein Forschungsdesiderat zum Thema ist, dass es zu den Prüfungs- und Zulassungsregulationen für Privatmusiklehrerinnen im Deutschen Kaiserreich in den verschiedenen Ländern derzeit außerhalb einschlägiger Fachartikel zur Geschichte der Instrumental- und Gesangspädagogik, die jedoch naturgemäß eine sehr enggezogene Fragestellung behandeln,¹³⁴⁵ keine umfassende systematische Aufstellung gibt. Vielfach beginnen Forschungen zu diesem Thema erst mit den Kestenberg’schen Reformen ab Mitte der 1920er Jahre, aber für die Zeit davor, in der es unübersichtlich viele unterschiedliche Regelungen gab, existiert keine wissenschaftlich aufgearbeitete Darstellung. Diese wäre, am besten in Verbindungen mit den Quellentexten, sehr wünschenswert, um einen schnelleren, präziseren und fundierteren Forschungseinstieg in vielfältige Fragestellungen rund um den Privatmusikunterricht

¹³⁴³ Tomi Mäkelä, „Vom Individuum zum Typus. Probleme der modellorientierten Typologisierung von Musiker-Emigranten um 1933–1945“, in: *Professionalismus in der Musik* (= Musik-Kultur 5), hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 231–242.

¹³⁴⁴ Welche Ausmaße das Aufspüren von Frauen zu einer historischen Fragestellung nehmen kann, sieht man etwa an Gudrun Wedels Lexikon *Autobiographien von Frauen* (2010), für das die Autorin in einer Recherche von mehreren Jahrzehnten über 2200 Autobiographinnen dokumentiert hat, welche nun für weitere Forschungen gut sortiert zur Verfügung stehen. Darunter finden sich auch mehrere Musiklehrerinnen.

¹³⁴⁵ Vgl. etwa den aufschlussreichen Artikel von Anna-Christine Rhode-Jüchtern, „Das Musikseminar der Maria Leo (1873–1942) – historisches Erbe für die heutige Musikpädagogik?“, in: Friedhelm Brusniak und Damien Sagrillo (Hrsg.), *Vom Ersten Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikerziehung in Prag 1936 bis 2016. Ein Beitrag zum Diskurs über ‚cultural heritage‘. Kongressbericht Würzburg 2016* (= Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 9), Weikersheim 2016, S. 65–85.

zur Zeit der Jahrhundertwende oder auch für das gesamte lange 19. Jahrhundert zu ermöglichen.

Zur Frage des musikalischen Repertoires an privaten Musikschulen gibt es viele weiterführende Forschungsfragen, die in der vorliegenden Studie nicht behandelt werden konnten. Die Pflege der Musik Johann Sebastian Bachs, der aus der untersuchten Region stammte und dort maßgeblich gewirkt hatte, hatte unter anderem durch den Leipziger Thomaner- und den Dresdner Kreuzchor eine lebendige Tradition. Welchen Stellenwert hatte Musik von Johann Sebastian Bach in der privatwirtschaftlichen Musikpädagogik? In den Angaben zur verwendeten Unterrichtsliteratur tauchen das *Wohltemperierte Klavier* und die *Englischen Suiten* auf, andere Werke von Bach wurden jedoch anscheinend nicht unterrichtet oder aufgeführt.¹³⁴⁶ Insgesamt scheint sich das Klavier- und Gesangsrepertoire von dem heute auf höherem Niveau unterrichteten Repertoire eher wenig zu unterscheiden, im Anfängerbereich hat sich das Repertoire jedoch nahezu komplett geändert. Auch diese Feststellung könnte in vergleichenden Studien weiter erhellt werden, was hinsichtlich der historischen Entwicklung von Musikdidaktik sicherlich neue Erkenntnisse liefern würde.

Obwohl mein Untersuchungszeitraum den Ersten Weltkrieg umfasst, blieb anhand der Quellen relativ im Dunkeln, vor welchen Herausforderungen der Musikschulbetrieb in dieser Zeit stand. Sicherlich gab es starke Beeinträchtigungen, wenngleich Quellen öfter von möglichst regulärem Betrieb berichten, obwohl sowohl Lehrkräfte wie auch Schüler zum Militärdienst eingezogen worden waren. Am Sondershausener Konservatorium wurde „unter stets schwerer werdenden Verhältnissen ohne namhafte Störungen weitergearbeitet“, Lehrkräfte wurden ersetzt, und man kann sogar ein Wachstum während der Kriegsjahre feststellen.¹³⁴⁷ Im Jahresbericht der Großherzoglichen Musikschule Weimar 1916/17 wird ebenfalls von einer Zunahme der SchülerInnenzahl trotz massiver Erschwernisse wie fehlenden Heizmaterials berichtet, weshalb der Unterricht teilweise in Privatwohnungen der Lehrkräfte stattfinden musste:

„Trotz aller erschwerenden Einflüsse des Krieges, der mit den immer weiter greifenden Einberufungen eine verschwindend kleine Zahl an männlichem Schülermaterial bedingt und das Ausländertum z.B. naturgemäß fast völlig ausschaltet, hat sich die Schule eines erheblich steigenden Besuches zu erfreuen. [...] Die durch den Krieg bedingte allgemeine Knappheit an Heizmaterial machte sich auch in der Musikschule unangenehm fühlbar. Der volle Betrieb konnte nur dadurch aufrechterhalten werden, daß man sich in der Schule selbst auf wenige Zimmer beschränkte, während ein Teil der Lehrer ihre Unterrichtsstunden bereitwilligst in ihrer eigenen Häuslichkeit abhielten.“¹³⁴⁸

Außerdem wurden an derselben Institution zwei Benefizkonzerte zugunsten des Roten Kreuzes abgehalten.¹³⁴⁹ Von den privaten Musikschulen sind ebenfalls Probleme mit der

¹³⁴⁶ Es liegen jedoch nicht für alle Musikschulen ausführliche Angaben zum Repertoire vor, daher kann es nicht ausgeschlossen werden.

¹³⁴⁷ „Dabei wuchs von Jahr zu Jahr die Schülerzahl, so daß man schließlich vom Besuch der Hochschule allein ausgehend, von einer fast glänzenden Lage des Instituts hätte sprechen können.“ Promnitz, „Hochschulgeschichte der Jahre 1883–1933“, S. 20 (auch vorangegangenes Zitat).

¹³⁴⁸ Ebd., S. 6f.

¹³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 7.

Heizung der Räume dokumentiert, bei einigen nahmen die SchülerInnenzahlen ab, manche betonten, dass sie glücklicherweise in der Lage seien, die Zahlen stabil zu halten. Musikschulleiterinnen wie Helene Brettholz und Helene Windinge äußerten sich bedauernd über die anhaltende Kriegssituation.¹³⁵⁰ Von den gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen nach dem Ende des Ersten Weltkriegs schienen die von Frauen geleiteten Musikschulen teilweise kaum berührt worden zu sein, nur in einem Fall wird die Aufgabe der Musikschule von Margarethe von Strombeck damit in Zusammenhang gebracht.¹³⁵¹ Trotz des politischen Bruchs 1918/1919 blieb die Musikschullandschaft anscheinend vorerst stabil und veränderte sich erst im Laufe der 1920er Jahre gravierend. Dies müsste jedoch genauer untersucht werden und kann hier nur als Hypothese formuliert werden.

5.2 Ausblick in die Entwicklung ab 1919

Musikpädagogik, Bürgertum, Frauenemanzipation – die zentralen Aspekte der hier vorliegenden Studie entwickelten sich nach 1918 in rasanter Weise weiter. Mit der Einführung des Wahlrechts für Frauen und der neuen demokratisch-republikanischen Regierungs- und Staatsform konnten Frauen ab 1919 nun direkt in politischen Gremien mitarbeiten, bereits bei der ersten Wahl im Januar 1919 wurden 37 Frauen in die 423 Abgeordnete zählende Nationalversammlung gewählt, 4 weitere rückten nach,¹³⁵² somit saßen in der Nationalversammlung in Weimar fast 10 Prozent weibliche Abgeordnete. Obwohl sich die Lebenswelten und Möglichkeiten von Frauen teils signifikant erweitert hatten und wesentliche Ziele (z.B. das Frauenwahlrecht) erreicht worden waren, entpuppte sich die Zeit der Weimarer Republik für die Frauenbewegung als schwierig. Viele Frauenvereine lösten sich entweder aufgrund der nun erreichten Ziele oder aus Nachwuchsmangel auf. Im damals anstehenden Generationswechsel fehlten in den Leitungsebenen der Frauenvereine engagierte junge Frauen, denn die Vereinsarbeit war anscheinend nicht mehr attraktiv und wirkte verstaubt.¹³⁵³ Die Erwerbsmöglichkeiten von Frauen hatten sich im Ersten Weltkrieg zuerst deutlich erweitert; als jedoch die Männer aus dem Krieg zurück in den Arbeitsmarkt kamen, wurden Frauen aus vielen Bereichen wieder zurückgedrängt. In den 1920er Jahren erschienen zunehmend Studentinnen und junge weibliche Angestellte in der städtischen Wahrnehmung, die mit ihrem modernen Kleidungsstil und Kurzhaarfrisuren das Bild der ‚Neuen Frau‘ prägten.¹³⁵⁴ Mit den gesellschaftlich-politischen Veränderungen seit 1919, aber auch bereits seit Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914, waren für das traditionelle Bürgertum eine große Unsicherheit und teilweise tiefgreifende Verschlechterungen des materiellen

¹³⁵⁰ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18242, Fo. 60ff.

¹³⁵¹ Herrmann, „Im Wandel der Zeit“, S. 37.

¹³⁵² Vgl. dazu <https://weimar.bundesarchiv.de/WEIMAR/DE/Content/Virtuelle-Ausstellungen/Aufbruch-in-die-Moderne/frauen-nationalversammlung.html>, Zugriff am 25.07.2022.

¹³⁵³ Vgl. Anja Schüller, „Bubikopf und kurze Röcke. In der Weimarer Republik veränderten sich die Frauenrollen und die Frauenbewegung kam in die Jahre“, online unter: <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35265/weimarer-republik?p=1>, Zugriff am 5.4.2022.

¹³⁵⁴ Vgl. ebd. und Barbara von Hindenburg, „Erwerbstätigkeit von Frauen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik“, veröffentlicht 2018, online unter: <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/erwerbstaetigkeit-von-frauen-im-kaiserreich-und-der-weimarer-republik>, Zugriff am 5.4.2022.

Status verbunden, was meist als ‚Krise‘ adressiert wird.¹³⁵⁵ Zusätzlich zu den finanziellen Verlusten infolge des Krieges und der Inflation verloren die bürgerliche Lebenswelt und Lebensweise bei den jüngeren Generationen an Attraktivität. Die große Beliebtheit und Verbreitung der modernen Massenmedien Schallplatte, Radio und Film änderten die Freizeitgestaltung nachhaltig, das selbsttätige häusliche Musizieren verlor an Bedeutung.¹³⁵⁶

Wie bereits mehrfach angedeutet, waren die Reformen, die unter Leo Kestenberg im Bereich der musikalischen Ausbildung ab der Mitte der 1920er Jahre eingeleitet wurden, auch noch weit nach 1945 maßgeblich für die Entwicklung und das Selbstverständnis der Musikpädagogik.¹³⁵⁷ Wie relevant die Entwicklungen nach dem Ersten Weltkrieg für die Geschichte der Musikschulen waren, zeigt auch der Artikel zum Thema Musikschule in einem Musiklexikon aus dem späten 20. Jahrhundert. Dieser siedelt die ersten Musikschulen erst in den 1920er Jahren an: „Die Idee der Musikschule als pädagogische Einrichtung wurde 1924 von Fr.[Fritz] Jöde erstmals verwirklicht.“¹³⁵⁸

Die vorliegende Untersuchung konnte nun jedoch zahlreiche Beispiele aus der Zeit von 1870 bis 1920 vorstellen, die Musikschulen als pädagogische Einrichtungen zeigen. Sicher zielt der Lexikonartikel auf die Einflüsse der Jugendmusikbewegung ab, relativierend würde ich dennoch als Erkenntnis unter anderem meiner Untersuchung ergänzen, dass die Ideen von Fritz Jöde, Leo Kestenberg, Maria Leo und weiteren AkteurInnen der 1920er Jahre klar erkennbar auf Vorläufer und existierende Strukturen zurückgriffen. Ein Beispiel dafür ist die Etablierung von Rhythmik und Rhythmischer Gymnastik. Dieses neue musikpädagogische Element hatten einige Musikschulleiterinnen in Dresden bereits 20 Jahre zuvor an ihren Musikschulen eingeführt.¹³⁵⁹ Als die Hochschule für Musik in Sondershausen im Jahr 1933 ihr 50-jähriges Jubiläum feierte, bezog Werner Promnitz in einem Text zu „Arbeit und Programm“ der Hochschule eine aussagekräftige Position, die deutlich den Reformschub der 1920er Jahre zum Ausdruck brachte. Der Autor spricht sich unter der Prämisse von „neuzeitlichen Anschauungen“ sehr positiv über Rhythmik als elementaren Bestandteil von Musikpädagogik aus und beklagt einen Mangel an „gründlich vorgebildeten Lehrkräften für ‚Rhythmische Erziehung‘“:

¹³⁵⁵ Vgl. dazu beispielsweise Michael Schäfer, *Bürgertum in der Krise. Städtische Mittelklassen in Edinburgh und Leipzig 1890 bis 1930. Mit 10 Tabellen* (= Bürgertum 23), Göttingen 2003; Ulrich Sieg, *Jüdische Intellektuelle und die Krise der bürgerlichen Welt im Ersten Weltkrieg*, Stuttgart 2000; Tibor Iván Berend, *Decades of Crisis. Central and Eastern Europe before World War II*, Berkeley 1998.

¹³⁵⁶ Vgl. dazu Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*, Frankfurt am Main 1997; eine umfassende Darstellung zur Jugend der Zwischenkriegsjahre bietet das Portal <https://jugend1918-1945.de>.

¹³⁵⁷ Vgl. zu Kestenberg etwa Damien Sagrillo, Alain Nitschké und Friedhelm Brusniak (Hrsg.), *Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa* (= Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 8), Weikersheim 2016; Wilfried Gruhn, *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestnerbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*, Hofheim 2015; Ulrich Mahler, *Leo Kestenberg und seine Anstöße zur Entwicklung von Musikschulen*. Vortrag auf dem Musikschulkongress des Verbandes deutscher Musikschulen 2013, Bamberg, 28. April 2013, online unter: <http://www.musikschulen.de/m Medien/doks/mk13/dokumentation/f-2.pdf>, Zugriff am 6.4.2022; Susanne Fontaine, Ulrich Mahler, Dietmar Schenk und Theda Weber-Lucks (Hrsg.), *Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag, Tel Aviv*, Freiburg i.Br. 2008; Günter Batel, *Musikerziehung und Musikpflege. Leo Kestenberg. Pianist – Klavierpädagoge – Kulturorganisator – Reform der Musikerziehungswesen*, Wolfenbüttel 1989.

¹³⁵⁸ Diethard Wucher, Art. „Musikschule“, in: *Das große Lexikon der Musik. Auf der Grundlage des Dictionnaire de la Musique*, Band 5, hrsg. von Günther Massenkeil, Freiburg 1978 und 1987, S. 428f.

¹³⁵⁹ Vgl. Kapitel II.2.7.

„In den pädagogischen Auseinandersetzungen der jüngstvergangenen Zeit hat sich der Begriff Schülerleistung dahin gewandelt, daß darunter vornehmlich Arbeitsleistung, die Funktion verstanden wird. Die materiale und formale Seite tritt somit zurück und die funktionelle gewinnt das Übergewicht. Gewisse psychologische und individualistische Gesichtspunkte werden hervorgekehrt und zwar nicht nur insoweit, als die Funktionsbetätigung des Kindes in Betracht kommt, sondern auch insofern, als die Entscheidung darüber, was der jeweiligen pädagogischen Situation gemäß sei, der selbstverantwortlichen Lehrerpersönlichkeit überlassen werden soll. Damit wird eine volle Freiheit für die Erzieherpersönlichkeit gefordert, die aber bei den aus den Musikseminaren hervorgehenden Lehrkräften der in die Musikwelt hineinwachsenden Jugend gegenüber eine hervorragende theoretische und praktische Kenntnis über die fundamentalen pädagogischen Leitsätze und Unterrichtsmethoden nach neuzeitlichen Anschauungen voraussetzt. Es fehlt auch gegenwärtig noch an gründlich vorgebildeten Lehrkräften für ‚Rhythmische Erziehung‘, die den sehr vielseitigen und umfassenden Stoff beherrschen und an Lehrerausbildungsstätten: Pädagogien, Akademien, Hochschulen und Konservatorien weitergeben können. Die ‚Rhythmische Erziehung‘ berührt sich eng mit der gesamten pädagogischen Erneuerungsbewegung unserer Zeit und sollte in die praktische Kleinarbeit aller übergehen, die mit der Heranbildung der musikalischen Jugend zu tun haben!“¹³⁶⁰

Sicher spielt für die Wahrnehmung von „neuzeitlichen Anschauungen“ auch der zeitliche Kontext nach dem Ersten Weltkrieg und in der ersten Demokratie eine einflussreiche Rolle. Entwicklungen, die sich bereits seit dem Ende des vorangegangenen Jahrhunderts andeuteten und herauskristallisierten, wurden ab 1918 unter völlig veränderten Vorzeichen als Beleg einer neuen Zeit und Gesellschaft wahrgenommen und interpretiert.

Dennoch ist es verwunderlich, dass auch in den 1920er Jahren die private Ausbildung am Instrument oder für den Gesang selbst in einem Band mit dem Titel *Musikpädagogische Gegenwartsfragen* kaum vorkommt.¹³⁶¹ Herausgegeben wurde er vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin als Tagungsband der Vorträge der 6. Reichsmusikschulwoche, die vom 3. bis 8. Oktober 1927 in Dresden stattfand. Obwohl der Untertitel eine *Übersicht über die Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule* verspricht und 37 Aufsätze zum Thema versammelt (von denen 3 von Frauen geschrieben wurden, nämlich diejenigen über Musikunterricht im Kindergärtnerinnenseminar, Musiklehrplan für Mädchenschulen und Musik- und Turnunterricht an Mädchenschulen), wird die außerschulische Gesangs- und Instrumentalpädagogik kaum gestreift. Dabei war den Referentinnen und Referenten zwar bewusst, dass eine Aufnahmeprüfung für das Studium der Schulmusik bereits qualifizierte musikalische Ausbildung voraussetzen musste,¹³⁶² und auch, dass nicht die Schulmusik, sondern die außerschulische Gesangs- und Instrumentalpädagogik die Grundlagen für

¹³⁶⁰ Promnitz, „Arbeit und Programm der ‚Hochschule für Musik‘“, S. 28.

¹³⁶¹ Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin (Hrsg.), *Musikpädagogische Gegenwartsfragen. Eine Übersicht über die Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule*, Leipzig 1928.

¹³⁶² Vgl. in *Musikpädagogische Gegenwartsfragen* den Artikel von Hans Rupp über „Das Problem der musikalischen Begaubungsprüfung“, S. 49–63.

eine musikalische Berufsausbildung legte,¹³⁶³ dieser außerschulische Bereich wurde jedoch nicht in den Themenkreis Musikpädagogik eingeschlossen. Auch ein im Tagungsband enthaltener Artikel mit dem Titel „Musikpädagogisches aus der Musikgeschichte Sachsens“ von Arnold Schering beschränkte sich auf die Chortradition und hier vor allem die Thomanerschule, die privaten Musikschulen schienen ihm irrelevant für die Musikpädagogik in der Musikgeschichte Sachsens zu sein.

Dabei lässt sich sogar noch Mitte der 1950er Jahre meiner Meinung nach anhand der Angaben zum Lehrkörper der Hochschule für Musik Dresden,¹³⁶⁴ einer ehemaligen Dresdner Musikschule,¹³⁶⁵ eine offensichtlich lange nachwirkende Tradition der bürgerlichen Töchtererziehung erkennen: Von den Leitungspositionen ist 1953 nur die Abteilung Gesang mit einer Frau (Kammersängerin Professorin Elisa Stünzner) besetzt, insgesamt sind im Lehrpersonal verhältnismäßig wenige Frauen vertreten. Auffällig ist jedoch, dass von insgesamt 13 Klavierlehrkräften acht Frauen sind. Die beiden Professuren sind mit Männern besetzt. Ferner gab es eine Frau unter den sieben Lehrbeauftragten für Violine, die Lehrperson für Harfe ist eine Frau und es gab sechs weibliche Lehrbeauftragte für Gesang und Sprecherziehung, zwei davon als Professorinnen. Die Bibliothek/Instrumentenausleihe und die Mensa wurden jeweils von einer Frau geleitet. Wenn man die zwei Verwaltungspositionen außer Acht lässt, ergibt sich 1953 unter allen künstlerischen Lehrkräften an der Dresdner Hochschule für Musik ein Frauenanteil von circa 14 Prozent (16 Personen). Von den 16 Frauen war der Großteil in den Abteilungen Klavier und Gesang (8 bzw. 6 Personen) angestellt. Diese Zahlen kann man als eine Traditionslinie aus dem 19. Jahrhundert deuten: Auch Mitte des 20. Jahrhunderts gab es verhältnismäßig viele musikalisch gut ausgebildete Frauen vor allem in den Fächern Klavier und Gesang, welche sich beruflich der Lehrtätigkeit zuwandten.

Verfolgt man die Geschichtsschreibung ab 1919, kann festgestellt werden, dass sich sowohl die Forschung als auch der Ausbildungsaufbau im Bereich Musikpädagogik ab der Weimarer Republik stark auf die Schulmusik fokussierte. Die Traditionslinien außerschulischer Musikpädagogik wurden anhand von Chroniken öffentlicher Konservatorien in Geschichte gegossen, während die private Musikerziehung – obwohl mannigfach damals wie heute vorhanden – nicht im gleichen Maße von Aufmerksamkeit getragen wird und bisher in der musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Forschung eher unterrepräsentiert ist.¹³⁶⁶ Es ist zu hoffen, dass dieser Bereich musikalischen Handelns in Zukunft vermehrt mitgedacht wird, insbesondere weil es ein Feld war und ist, in dem viele Frauen als Akteurinnen die Musikwelt mitgestalteten und auch in unserer Gegenwart mitgestalten.

¹³⁶³ Vgl. ebd. den Artikel von Hermann W. von Waltershausen über „Die Schulmusik als Grundlage der musikalischen Berufsbildung“, S. 262–269.

¹³⁶⁴ Hochschule für Musik Dresden (Hrsg.), *Prospekt*, Dresden 1953.

¹³⁶⁵ Vgl. Kapitel II.1.2. zur Geschichte dieser Dresdner Musikbildungseinrichtung.

¹³⁶⁶ Vgl. Ivo I. Berg und Freia Hoffmann: „Einleitung“, in: *Das Lehren lernen. Instrumentalpädagogik auf dem Weg ins 20. Jahrhundert* (=üben&musizieren. Texte zur Instrumentalpädagogik), hg. von Ivo I. Berg und Freia Hoffmann, Mainz 2022, S. 9–14.

Anhang

Liste der Musikschulen, die im Zeitraum 1870–1914 im deutschsprachigen Raum von Frauen geleitet wurden und auf die ich im Laufe meiner Forschung zum Thema aufmerksam geworden bin. Diese Liste bildet trotz ihres Umfangs von rund 100 Institutionen nur einen Bruchteil der damals bestehenden Musikschulen ab und kann nicht annähernd als vollständig betrachtet werden.

Fett gedruckt sind Institute, die von mehreren Personen geleitet wurden.

	Stadt	Name der Leiterin	Schulname
1	Berlin	Ascher, Vorname? (Frl.)	Petri-Konservatorium
2		von Asten, J. und M. (Frsls.) (Julie und Marie)	Musikschule (Instrumental) Klavierlehrerinnen (Julie war Schülerin von Clara Schumann)
3		Bellincioni, Gemma	Gesang- und Opernschule
4		Braun, Martha	Gesangschule
5		Bury-Hesse, A. (Frau)	Gesangsinstitut
6		Dittrich, Anna (Organistin)	
7		Dreyschock, Elisabeth	Gesangsschule
8		von Facius, Valesca	Gesangschule
9		Feininger, Elisabeth	Gesangschule
10		Felisch, A. (?) und L. (?)	Musikschule (Instrumental)
11		Fessler, Frau KS Professor (Vorname?)	Gesang- und Theaterschule Fessler
12		Friedenthal, Bertha	Musikschule (Instrumental)
13		Fuchs, Vorname? (Frl.)	Musikschule (Instrumental)
14		Giesecke, Vorname? (Frau)	Musikschule
15		Gruenstein, Margarethe	Höhere Schule für Klavierspiel
16		von Hanuschewski, Ottilie	Konservatorium
17		Heinrich, Constanze	
18		Hirschfeld, Jane	Gesangsschule
19		Hohn, Lydia	Gesangschule
20		Joachim, Amalie	Gesangschule
21		Jordan, Helene	Gesangschule
22		Kolbe, D. (?) Kolbe, W. (?), Frsls.	Gesangschule

23		Kuhr-Golz, Marg. (?) (mit Battke, Max)	Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg
25		Leo, Maria	Klavierschule und Lehrerinnenseminar
26		Meyer, Jenny	Stern'sches Konservatorium
27		Monti, Wilma	Gesangsschule (altitalienisch)
28		Morsch, Anna	Musikinstitut
29		Pfaff, Marie	Gesang-Schule für Damen
30		Rau, Elsa	Klavierschule
31		Remmert, Martha (Hofpianistin, Kammervirt.)	Franz Liszt Akademie
32		Reß, Luise	(unklar: Musikschule oder Privatlehrerin?)
33		Rintel-Morska, Lina	Musikschule (Instrumental)
34		de Ruda, Rosa	
35		Schäben, Anna Kutschenreuter, Otto	Konservatorium des Westens
36		Schlesinger-Stefani, Marie	Musikinstitut „Cäcilia“, Schwerpunkt Zither
37		Schröter, Sophie	Schule für natürlichen Kunstgesang
38		Schultzen von Asten, Anna (Frau)	Gesangsschule
39		Singer, Mathilde	Musikinstitut
40		Stern, Antonie	Gesangsschule
41		Wandelt, Bertha	Musikschule (Instrumental)
42		Woelm, Emma	Luisen-Konservatorium ‚West‘
43	Braun- schweig	von den Osten-Sacken, Marie (Baronin)	Wieseneder'sche Musikbildungsschule
44	Bremen	Marschall, Vorname? (Frau)	Musikinstitut
45	Breslau	Krickel, Vorname? (Frl.)	Klavierschule
46		Menzel, Luise	Musikschule
47		Simon, Elisabeth	Klavierschule nebst Vorschule
48		Walter, Vorname? (Frau)	Klavierschule
49		Wilken, Vorname? (Frl.)	Klavierschule
50	Bromberg	Passarge, Vorname? (Frl.) Schwadke, Vorname? (Frl.)	Gesangsinstitut

51	Chemnitz	Teichert-Nitzsche, Melitta und Teichert, Arno	Gesangs- und Opernschule
52	Darmstadt	Müller, Vorname? (Frl.)	Musikschule
53	Dresden	Brettholz, Helene Windinge, Helene	Musikschule Dresden-Oberlößnitz
54		Falkenberg, Vorname? (Frau)	Musikschule
55		Frantzen, Emma	Musikschule
56		Kaiser, Elisabeth	Unterrichtskurse Konzertgesang
57		Knothe-Wolf, Margarethe	Gesangsschule
58		von Kotzebue, Molly	Gesangs- und Opernschule
59		Lenz, Selma	Gesangs- und Opernschule
60		von Mertschinsky, Wera Richard Kaden	Pädagogische Musikschule
61		Ottermann, Luise	Gesangunterrichts-Kurse
62		von Strombeck, Margarethe (Frl.)	Gesangsschule
63	Eisenach	Brandhorst, Elise	Musikschule
64	Erfurt	Hesse, Anna	Musikschule und Musiklehrer-Seminar
65		Scheidemann, Elise (Frl.)	Musik-Institut
66		B. Schick Frau Anna Schick	Musik-Institut
67	Erlangen	von Branka, Vorname? (Frl.)	Musikschule
68		Götte, Vorname? (Frl.)	Musikschule
69		Haas, Vorname? (Frl.)	Musikschule
70		Zucker, Vorname? (Frau)	Musikschule
71	Frankfurt a.M.	Beck, Lina	
72		Henkel, Sophie	Musikschule
73	Görlitz	Paternoster, W. (?)	Musik-Institut
74	Gotha	Patzig, A. (?)	Musik-Institut
75	Hannover	Brandhorst, Elise	1. Hannover'sches Musik-Institut
76		Reinecke, Vorname? (Frl.) (wie Wolfenbüttel?)	Musikinstitut

77	Halberstadt	Tanneberg, Vorname? (Frl.)	Musikschule
78	Karlsruhe	Rampmeyer, Vorname? (Frl.)	Elementarschule für Musik
79	Halle	Petri, Vorname? (Frau)	Musikschule
80	Karlsruhe	Rampmeyer, Vorname? (Frl.)	Elementarschule für Musik
81	Kassel	Bier, Mathilde und Röttger, Therese	Musikschule
82		Weidenmüller, Vorname? (Frl.)	Musikschule
83		Brandhorst, Elise	Musikschule
84	Kiel	Vollbehr, Vorname? (Frl.)	Elementarschule für Musik
85	Leipzig	Bleisteiner, Alwina (und Joh. Bleisteiner)	Adscharys Musikschule
86		Dreyschock, Elisabeth	Gesangsinstitut
87		Kindermann, Martha	Musikinstitut
88		Kleinod, Elise	Höhere Musikschule
89		Prager, Frieda	Musikschule
90	München	Le Beau, Marie Adolpha	Musikschule (Klavier)
91	Posen	Dr. Theile, Vorname? (Frau)	Gesangsschule
92	Reval	v.d. Osten-Sacken, Marie (Baronin)	Gesangsschule
93	Rostock	Bunzlow, Vorname? (Frl.)	Gesangsschule
94	Schwerin	Krause, Elise	Musikschule
95	Ulm	Nagel, Friederike	Musikschule
96	Weimar	Stahr, Anna und Helene	musikalisches Institut
97	Wien	Brée, Malvine	Musikschule, Assistentin Leschetizkys
98		Markowska, Elise	Musikschule
99		Pruckner, Caroline	unklar, ob eigene Musikschule außerhalb des Konservatoriums
100		Stern, Regine	Musikschule
101	Wolfenbüttel	Reinecke, Betty (Frl.)	Pädagogium für Musik

Abbildungen

Seite 107, Abbildung 1: Inserate von MusiklehrerInnen und Musikschulen in *Der Klavierlehrer* 16(1904), S. 254f.

Seite 109, Abbildung 2: Programmzettel für ein Schülerkonzert, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, Fo. 99.

Seite 137, Abbildung 3: Stundenplan der Gesangs- und Opernschule von Selma Lenz in Dresden für 1908/09, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18180, Fo. 31.

Seite 152, Abbildung 4: Einladung zum Vortragsabend des Musikinstituts von Margarethe von Strombeck 30. Januar 1905, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125, Akte 18199, Fo. 44.

Seite 198, Abbildung 5: Inserat Musikschule Ina Löhner in *Der Klavierlehrer* 16(1905), S. 259.

Seite 238, Abbildung 6: Titelblatt-Innenseite der Zeitschrift *Der Klavierlehrer* 16(1905).

Seite 240, Abbildung 7: Inserat der Stellenvermittlung der Musiksektion des ADLV, in: *Der Klavierlehrer* 16(1905), Umschlaginnenseite hinten.

Seite 240, Abbildung 8: Anzeige des Vereins Berliner Musiklehrerinnen und Tonkünstlerinnen in *Der Klavierlehrer* 3(1909), S. 48.

Tabellen

Seite 45, Tabelle 1: Übersicht der Lehrpläne für Höhere Mädchenschulen, Klassen 1–9/10, Reihenfolge nach Stundenanteil

Seite 78, Tabelle 2: Betriebsformen und Frauenanteil der Inhaberschaft Ende des 19. Jahrhunderts

Seite 117f., Tabelle 3: Empfehlungen für Unterrichtsliteratur Klavier im Jahr 1876

Seite 124, Tabelle 4: SchülerInnenzahlen an verschiedenen privaten Musikschulen in Sachsen 1880–1920

Seite 126, Tabelle 5: SchülerInnenzahlen der Pädagogischen Musikschule Wera von Mertschinsky, verh. Kaden in den Jahren 1901–1919

Seite 127, Tabelle 6: SchülerInnenzahlen der Musikschule Dresden-Ost in den Jahren 1913–1920

Seite 127, Tabelle 7a: Herkunft der SchülerInnen der Musikschule von Margarethe von Strombeck im Jahr 1907/1908

Seite 128, Tabelle 7b: Herkunft der SchülerInnen der Musikschule von Margarethe von Strombeck im Jahr 1910/1911

Seite 142, Tabelle 8: Unterrichtshonorare verschiedener von Frauen geleiteter privater Musikschulen in Sachsen

Seite 145f., Tabelle 9: Lehrwerke für Gesangsunterricht nach *Encyklopädie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens*

Seite 146f., Tabelle 10: In von Frauen geleiteten Musikschulen verwendete Lehrwerke für Gesangsunterricht

Seite 148f., Tabelle 11: Ausschnitt von Vortragsrepertoire auf öffentlichen (Prüfungs-)Konzerten der Gesangs- und Opernschule Selma Lenz, Dresden

Seite 155f., Tabelle 12: Angebot an Unterrichtsfächern an verschiedenen von Frauen geleiteten privaten Musikschulen in Sachsen 1893–1919

Seite 159, Tabelle 13: Übersicht Musiktheorielehrerinnen und -lehrer an von Frauen geleiteten Musikschulen

Seite 169f., Tabelle 14: Existenzdauern privater, von Frauen geleiteter Musikschulen in Sachsen 1893–1933

Seite 177f., Tabelle 15: Fallbeispiel 1 (Musikschule Dresden-Ost), Übersicht SchülerInnenzahlen 1913–1932

Seite 183, Tabelle 16: Fallbeispiel 2 (Musikschule Brettholz-Windinge), Übersicht SchülerInnenzahlen 1908–1923

Literatur- und Quellenverzeichnis

Archivmaterial

Keller, Elise: *Lebenslauf*, Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur Heid. Hs. 2580, unveröffentlichtes Digitalisat.

Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts > 05. Fachschulen und Berufsschulen > 05.09 Lehranstalten für Musik und Theater > 05.09.01 Musikschulen:

- Akte 18166 (Sächsischer Musikschul-Direktorenverband und Deutschen Musikdirektorenverband)
- Akte 18168 (Musikschule Dresden-Ost von Emma Frantzen)
- Akte 18174 (Pädagogische Musikschule von Kaden vorm. von Mertschinski)
- Akte 18175 (Gesangsschule von Margarete Knothe-Wolf)
- Akte 18180 (Gesangs- und Opernschule von Selma Lenz in Dresden)
- Akte 18181 (Marschalls Musikschule zu Dresden)
- Akte 18194 (Musikakademie für Damen in Dresden. R. Rollfuß)
- Akte 18199 (Musikinstitut von Magarethe v. Strombeck in Dresden)
- Akten 18202 + 18203 (Adscharys Musikschule von Johannes Bleisteiner, Inh. Frau Alwina Bleisteiner in Leipzig)
- Akte 18205 (Musikschule von Kurt Burkhardt in Leipzig)
- Akte 18208 (Musikinstitut von Grünthaler zu Leipzig)
- Akten 18210 + 18211 (Höhere Musikschule von Elise Kleinod zu Leipzig, später: Musik- und Gesangs-Institut von Elise Kleinod in Leipzig)
- Akten 18213 + 18214 (Otto Pragers Musikschule in Leipzig. Inh. u. Leiterin Frieda Elisabeth Prager)
- Akte 18223 (Musik-Institut von Zschocher in Leipzig)
- Akten 18234–18237 (Musikschule zu Klingenthal)
- Akten 18242–18244 (Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge in Oberlößnitz bei Dresden; Zweiganstalt Dresden der Musikschule von Helene Brettholz und Helene Windinge in Oberlößnitz; Musikschule von H. Brettholz und H. Windinge in Oberlößnitz, Zweiganstalt Kötzschenbroda)
- Akte 18248 (Dresdener Musikschule, später: Wagner's Musikinstitut, Inh. R.L. Schneider)

Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand 11125 Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts > 05. Fachschulen und Berufsschulen > 05.02. Allgemeine Gewerbeschulen:

- Akte 16451 (Gewerbliche Schulen. Allgemeines)
- Akte 16458 (Ministerium des Inneren. Allgemeine Angelegenheiten 1906–1915)
- Akte 16517 (Der deutsche Gewerbeschul-Verband, 1890–1908)

Stadtarchiv Erfurt, Nachlass der Familie Nissen. Sign. 5.110.N7-1, unfoliert.

Quellen und Primärliteratur

Anonym, *Darlegung des in der Großherzoglichen Musikschule verwendeten Lehrstoffes und der angewandten Methode*, Weimar [ca. 1900].

Anonym, „Musikstudien“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 19,2(1906), S. 31.

Anhaltisches Gesangbuch für Kirche, Schule und Haus [kein Hrsg. genannt], Köln 1868.

Armin, George: „Über die Einführung einer staatlichen Prüfung der Gesanglehrer“, in: *Die Musik* 17(1902), S. 1544–1552.

Beinroth, Friedrich Wilhelm: *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen von ihren Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck 1943.

Bericht der Grossherzoglichen Orchester- und Musik-Schule in Weimar, Weimar 1872–1885.

Bericht der Grossherzoglichen Musikschule in Weimar, Weimar 1910–1913.

Bie, Oscar: *Das Klavier und seine Meister. Mit zahlreichen Porträts, Illustrationen und Faksimiles*, München ²1901 [München ¹1898].

Blume, Wilhelm Hermann: *Evangelisches Gesangbuch für Schule und Haus*, bearbeitet von Ludwig Ruprecht, Göttingen ²1863.

Bosch, Jeanne: „Über Klavierspiel und Tonbildung nach Marie Jaëlls Lehrweise“, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 4(1902), S. 1–6.

Bosshardt, Hans: Rezension zu Elisabeth Caland *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*, in: *Die Musik* 3(1902), S. 206.

Brée, Malwine: *Die Grundlage der Methode Leschetizky*. Mit Autorisation d. Meisters hrsg. von s. Assistentin Malwine Brée. Mit 47 Abb. d. Hand Leschetizkys, Leipzig 1902.

Breithaupt, Rudolf Maria: „Musik und Schule“, in: *Die Musik* 5(1902), S. 336–344.

Breithaupt, Rudolf Maria: Rezension, *NZfM* 22/23(1905), S. 488.

Brendel, Franz: „Die Organisation des Musikwesens durch den Staat. VI. Die Musikschulen“, in: *NZfM* 3+4(1865), S. 17–19 und 25–27.

Breslauer, Emil: *Musik-pädagogische Flugblätter. Nr. II. Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre. 1. Einleitung. Klassenunterricht. Dur- und Moll-Tonleiter*, Berlin 1871.

Breslaur, Emil (Hrsg.): *Julius Schubert's Musikalisches Conversations-Lexikon*, Leipzig [1890].

Caland, Elisabeth: *Réforme pianistique. (Système Deppe.)* Traduction autorisé de l'allemand avec Préface et Annotations p. Mariannina L'Huillier, Brüssel 1899.

Caland, Elisabeth: *Ludwig Deppe's Fünffingerübungen und sein mit Fingersatz und Pedalgebrauch bezeichnetes Übungsmaterial aus Etüden von Czerny, Bertini, Cramer etc.*, Stuttgart 1900.

Caland, Elisabeth: *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*, Stuttgart ²1902.

Caland, Elisabeth: *Artistic Piano Playing, as Taught by Ludwig Deppe. Together with Practical Advice on Questions of Technique*, Nashville 1903.

Caland, Elisabeth: *Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch anatomische Betrachtungen*, Magdeburg 1905.

Caland, Elisabeth: *Ludwig Deppe's Fünffingerübungen und sein mit Fingersatz und Pedalgebrauch bezeichnetes Übungsmaterial aus Etüden von Czerny, Bertini, Cramer etc.* Mit deutschem, französischem, holländischem, englischem und russischem Texte. Zugest. und mit einem erl. Anhang über Oktavenübungen versehen von Elisabeth Caland, Magdeburg 1923.

Caland, Elisabeth: *Praktischer Lehrgang des künstlerischen Klavierspiels m. zahlreichen Erläuterungen in 2 Teilen*, Magdeburg o.J.

Clément, Bertha: Serie „Lebensziele“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* ab der Ausgabe 16,27(1903), S. 417.

Gesangbuch für die Grafschaft Wernigerode. Zum Gebrauch in Kirche, Schule und Haus [kein Hrsg. genannt], Wernigerode ³1882.

Gesangbuch zum Gebrauche in Kirche, Schule und Haus für Herzogtümer Sachsen-Coburg und Gotha, Gotha 1898 [kein Herausgeber genannt].

Gervinus, Georg Gottfried: *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1868.

Gervinus, Georg Gottfried: *Leben. Von ihm selbst 1860*, Leipzig 1893.

Gervinus, Victorie: *Sammlung von Gesängen aus Händel's Opern und Oratorien. Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben von Victorie Gervinus*, Leipzig 1877.

Gervinus, Victorie: *Naturgemässe Ausbildung in Gesang und Clavierspiel mit besonderer Rücksicht auf gemeinschaftlichen Unterricht nebst einer Harmonielehre und einer gewählten Sammlung von Liedern und Clavierstücken*, Leipzig u.a. 1892.

Goldschmidt, Henriette: „Die höhere Berufsbildung der Frau“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 9(1889/90), S. 258–266.

Gorter, Nina: *Geschmeidigkeit und Kraft. Anatomie d. Hand; für Klavierspieler u. z. Gebr. an Klavierlehrer-Seminaren*, Berlin 1904.

Graue, C.D.: *Der Clavier-Unterricht und die Kennzeichen seines Werthes. Ein Leitfaden für Unterrichtsuchende*, Bremen 1879, in: Michael Roske: *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert. Mit Dokumentation* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 22), Mainz 1985, Anhang.

Hanslick, Eduard: *Sämtliche Schriften*, Band I/4 und I/7, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien, Köln, Weimar 2002 und 2011.

Harten, Angelika: *Wildfang im Pensionat. Eine Erzählung für junge Mädchen*, Köln 1897.

Helfferich, Karl: *Deutschlands Volkswohlstand 1888–1913*, Berlin 1913.

von Helldorf, Marie Henriette: *Auf eigenen Füßen. Praktischer Wegweiser durch alle Berufsarten für erwerbende Frauen*, Berlin 1906.

von Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1870.

Hesse, A.: „Eine neue Klavierschule“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 2(1888/89), S. 44–46.

Hesse, A.: „Ein Führer für den Klavierunterricht“, *Die Lehrerin in Schule u. Haus* 15(1889/90), S. 460–462.

Hiller, Georg: „Schillerfeier bei Augusta Götze“, in: *Der Klavierlehrer* 16(1905), S. 251f.

Hinze-Reinhold, Bruno: *Jahresbericht der Großherzoglichen Musikschule in Weimar*, Weimar 1915/1916.

Hinze-Reinhold, Bruno: *Jahresbericht der Großherzoglichen Musikschule zu Weimar*, Weimar 1916/1917.

Hinze-Reinhold, Bruno: *Jahresbericht der Staatlichen Musikschule in Weimar*, Weimar 1922–1926.

Hinze-Reinhold, Bruno: *Jubiläums-Jahresbericht der Staatlichen Musikschule zu Weimar*, Weimar 1922.

Hochschule für Musik Dresden (Hrsg.): *Prospekt*, Dresden 1953.

Hoppe, Marei: *Bille, der Backfisch*, Berlin 1955.

Ichenhaeuser, Eliza: *Erwerbsmöglichkeiten für Frauen. Praktischer Ratgeber für erwerbsuchende Frauen in allen Angelegenheiten der Vorbildung, der Anstellung und der sozialen Selbständigkeit*, Berlin 1897.

Ille-Beeg, Marie: *Lina Ramann. Lebensbild einer bedeutenden Frau auf dem Gebiete der Musik*, Nürnberg 1914.

Jaëll, Marie: *Le toucher. Nouveau principes élémentaires pour l'enseignement du piano*, Paris 1893.

Jaëll, Marie: *Der Anschlag. Neues Klavierstudium auf physiologischer Grundlage*, Leipzig 1901.

Kaden, Richard: *Die Pädagogische Musikschule zu Dresden. Allgemeiner Bericht*, Dresden 1903.

Kalischer, Alfred: Rezension zu Lina Ramann, Allgemeine musikalische Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend. Nebst einer speciellen Lehrmethode der Elementarstufen des Clavierspiels für Musikschulen und Musiklehrer überhaupt (Leipzig 1870), in: *Neue Berliner Musikzeitung* No 29. (19.7.1871) S. 225–227.

Kalischer, Alfred: „Gründung des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen. Mittwoch, den 19. Februar 1879“, in: *Der Klavierlehrer* 5(1879), S. 49–51.

Kestenbergs, Leo: „Zum 80. Geburtstag von Maria Leo“, in: *Musik im Unterricht*, XLIV, 1953, S. 286–288.

Kinkel, Johanna: *Anleitung zum Singen. Übungen und Liedchen für Kinder von drei bis sieben Jahren*, op. 20, Mainz (Schott) 1849.

Kinkel, Johanna: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*, Stuttgart und Tübingen 1852.

Klamm, Johanna: „Endlich die Rechte“ (Fortsetzungsgeschichte), in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,9(1903), S. 139f.

Klauwell, Otto: „Der Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das Klavierspiel“, in: *Die Musik* 3(1902), S. 163–172.

Knapp, Albert: *Evangelischer Liederschatz für Kirche, Schule und Haus. Eine Sammlung geistlicher Lieder aus allen christlichen Jahrhunderten*, neu bearbeitet von Joseph Knapp, Stuttgart 1891.

Knoke, Arnold: *Was kann unsere Tochter werden? Frauenbildung – Frauenberufe*, Leipzig 1929.

Koch, Henny: „Irrwisch“, in: *Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung* 16,26(1903), S. 402 und 404.

Krebs, Karl: *Die Frauen in der Musik*, Berlin 1895.

L.K. (anonym): „Die Pensions-Stiftung und das Budget einer Privat-Schullehrerin“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 1(1884), S. 46–50.

Laatsch, Hedwig Julia: *Ein Jahr aus meiner Jugend. Pensionatstagebuchblätter einer Fünfzehnjährigen*, Dresden 1905.

Lackowitz, Wilhelm: „Ueber den Gesangunterricht in Volksschulen. Beobachtungen und Rathschläge aus der Praxis“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* Jg. 25, 1871, No. 17, 18, 19, S. 129–131, S. 137–138, S. 145–147.

Lange, Helene: *Lebenserinnerungen*, Berlin 1921.

M.L. (= Maria Leo), „8. Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen“, in: *Neue Musik-Zeitung* 19(1911), S. 396–398.

Limmroth, Manfred: *Als Oma noch ein Backfisch war. Ein Bilderbuch der achtziger Jahre*, Hannover 1963.

Lindner, Bertha: „Die Privatschule und ihre Lehrerinnen“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 10(1884), S. 298–300.

Loebenstein, Frieda: *Intervallmethodik als Mittel funktionaler Gehörbildung*, Hannover 1922.

Loebenstein, Frieda: *Der erste Klavierunterricht. Ein Lehrgang zur Erschließung des Musikalischen im Anfangsklavierunterricht*. Ausgabe A für Lehrer, Ausgabe B Notenheft für Schüler, Berlin-Lichterfelde 1927.

Loebenstein, Frieda: *Klavierpädagogik*, Leipzig 1932.

Loebenstein, Frieda: *Das Klavier im Spiel der Kleinsten*, Dresden 1932.

Löhner, Ina: *Die Musik als human-erziehbliches Bildungsmittel. Ein Beitrag zu den Reformbestrebungen unserer Zeit auf dem Gebiet der musikalischen Unterrichtslehre*, Leipzig 1886.

Löhner, Ina: „Lina Ramann, ein Gedenkblatt zu ihrem 70. Geburtstage am 24. Juni 1903“, in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 40, Jg. 19, 1903, S. 1166–1173.

- Lexis, Wilhelm: *Die Hochschulen für besondere Fachgebiete im Deutschen Reich. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachmänner herausgegeben*, Berlin 1904.
- Lutze, Günter: *Die Fürstliche Hofkapelle zu Sondershausen von 1801–1901. Festschrift zur Hundertjahrfeier der Lohkonzerte 1901*, Sondershausen 1901.
- Morgenstern, Lina: *Die Frauen des 19. Jahrhunderts*, Band 2, Berlin 1898.
- Morgenstern, Lina: *Frauenarbeit in Deutschland*. 1. Teil: *Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland und Statistik der Frauenarbeit auf allen ihr zugänglichen Gebieten*. 2. Teil: *Adressbuch und Statistik der Frauenvereine in Deutschland*, Berlin 1893.
- Morsch, Anna: „Carl Maria von Weber in Berlin. Ein Gedenkblatt zum hundertjährigen Geburtstage des Künstlers am 18. Dezember 1886“, in: *Der Klavierlehrer* 21(1886), S. 241–243.
- Morsch, Anna: *Der italienische Kirchengesang bis Palestrina. Zehn Vorträge gehalten im Victoria = Lyceum zu Berlin 1885*, Berlin 1887.
- Morsch, Anna: *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893.
- Möricke, Oskar: „Zur Existenzfrage der Musiklehrenden“, in: *NZfM* 33/34(1902) S. 431–432.
- Neal, Heinrich: „Die ‚Lohnbewegung‘ der Musiklehrer“, in: *NZfM* 31(1902), S. 414–416.
- Otto-Peters, Louise: *Das Recht der Frauen auf Erwerb. Blicke auf das Frauenleben der Gegenwart*, Wiederveröffentlichung der Erstausgabe von 1866 (= LOUISEum 7), Leipzig 1997.
- Pataky, Sophie (Hrsg.): *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien [!] der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, 1. u. 2. Band, Berlin 1898 (= Pforzheim 1987, Reprographischer Nachdruck).
- Polko, Elise: *Unsere Pilgerfahrt von der Kinderstube bis zum eignen Herd*, Leipzig ²1865, ⁶1877, ⁹1892.
- Promnitz, Werner: *Fünfzig Jahre Hochschule für Musik zu Sondershausen*, Göttingen 1933.
- Pruckner, Caroline: *Theorie und Praxis der Gesangkunst. Handbuch für angehende Sänger und Sängerinnen*, Wien 1872.
- Raff, Helene: *Joachim Raff. Ein Lebensbild*, Regensburg 1925.
- Raff, Helene: „Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe“, in: *Die Musik* 1 (1901/02), S. 36–1441 (die Briefe erschienen als Fortsetzungsartikel).
- Ramann, Lina: *Aus der Gegenwart. Aufsätze über Musik. Für Musikfreunde*, Nürnberg und München 1868.
- Ramann, Lina: *Bach und Händel. Eine Monographie. Vortrag gehalten a. d. Ramann-Volkmann Musikschule*, Leipzig 1869.
- Ramann, Lina: *Franz Liszt's Oratorium Christus. Eine Studie als Beitrag zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben*. Mit Notenbeispielen und dem Text des Werkes, Weimar 1874.
- Ramann, Lina: *Wesen und Form der Elegie*, Leipzig 1877.
- Ramann, Lina (Hrsg.): *Franz Liszt. Gesammelte Schriften*, Leipzig 1880–1883.
- Ramann, Lina und Ida Volckmann: *Ramann-Volckmann'sche Musikschule zu Nürnberg unter Direktion von August Göllerich und Theodor Schmidt. Eröffnet am 17. November 1865*, Prospekt von 1890, Digitalisat online unter: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0011/bsb00116105/images/>, Zugriff am 23.7.2019.
- Ramann, Lina: *Liszt-Pädagogium*, Leipzig 1902.

Ramann, Lina: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*, hrsg. von Arthur Seidl, Textrevision von Friedrich Schnapp, Mainz 1983.

Ramann, Lina: *Die Musik als Gegenstand des Unterrichtes und der Erziehung. Vorträge zur Begründung einer allgemein-musikalischen Pädagogik. Für Künstler, Pädagogen und Musikfreunde. Gehalten im Winter 1866/67 an der Ramann-Volkmann'schen Musikschule zu Nürnberg von L. Ramann*, Leipzig 1868, Reprint 1986 (= MPZ Quellenschriften 8).

Ramann, Lina: *Allgemeine musikalische Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend. Nebst einer speciellen Lehrmethode der Elementarstufen des Klavierspiels für Musikschulen und Musiklehrer überhaupt. Von Lina Ramann. Vorst. der Ramann-Volkmann'schen Musikschule zu Nürnberg. Zweite Ausgabe*, Leipzig 1873, Reprint 1986 (= MPZ Quellenschriften 8).

Reichardt, Johann Friedrich: *Gesänge fürs schöne Geschlecht*, 1775.

Reichardt Stromberg, Mathilde: *Frauenrecht und Frauenpflicht. Eine Antwort auf Fanny Lewald's Briefe „Für und wider die Frauen“*, Bonn 1870.

Reuter, Fritz: „Richard Kaden (1856–1923)“, in: *Zeitschrift für Musik* 17(1923), S. 10–14.

von Rhoden, Emmy: *Der Trotzkeopf. Eine Pensionsgeschichte für erwachsene Mädchen*, Stuttgart ³1891.

Rischbieter, Wilhelm Albert: *Der Harmonieschüler. Aufgaben und Regeln / Erläuterungen und Beispiele*, Berlin ²⁵1904.

Rischbieter, Wilhelm Albert: *Aufgaben und Regeln für Harmonieschüler*, Berlin ²1876.

Ritter, Bernhard: *Festschrift zur Erinnerung an das 50jährige Bestehen des Sophienstifts in Weimar*, Weimar 1904.

Rost, Karl: *Die Tonkünstlerin. Forderungen, Leistungen, Aussichten in diesem Berufe* (= Frauen-Berufe 15), Leipzig ²1899.

Rost, Bernhard: *Entwicklung und Stand des höheren Mädchenschulwesens im Königreich Sachsen mit besonderer Berücksichtigung der letzten Decennien; historisch-statistisch dargestellt*, Tübingen 1907.

Scharwenka, Xaver: *Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers*, Leipzig 1922.

Schelper, Clara: *Gerti als Backfisch. Eine Jungmädchengeschichte*, Hollfeld 1952; Marei Hoppe, *Bille, der Backfisch*, Berlin 1955.

Schmidkunz, Hans: „Die Geschichte der Musikschulen“, in: *Die Musik* 9(1903) S. 181–189.

Schmidt-Maritz, Frieda: *Musikerziehung durch den Klavierunterricht. Eine Wegleitung zu musikalischer Bildung*, Berlin 1925.

Schmidt-Maritz, Frieda: *Gesang und Bewegung als Elemente der Schulmusik. Für die ersten Schuljahre methodisch dargestellt und begründet*, Berlin 1931.

Schroeder, Carl: „Wie ich das Fürstliche Konservatorium (jetzige Hochschule für Musik) in Sondershausen gründete“, in: Werner Promnitz, *Fünfzig Jahre Hochschule für Musik zu Sondershausen*, Göttingen 1933, S. 14–15.

Schumann, Eugenie: *Erinnerungen*, Stuttgart 1925.

Statistisches Bureau des Herzoglichen Staatsministeriums: *Berufsstatistik für die Herzogthümer Sachsen-Coburg und Gotha. Berufs- und Gewerbezahlung vom 14. Juni 1895*, Gotha 1899.

Stieglitz, Olga: *Einführung in die Musikästhetik*, Stuttgart 1912.

Stieglitz, Olga: Nachruf auf Anna Morsch, *Musikpädagogische Blätter* 11(1916), S. 147.

Stöcker, Lydia: „Zur Psychologie der Großstadtschülerin“, in: *Die Lehrerin. Organ des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins* 32(1911), S. 249f.

von Suttner, Bertha: *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte*, hrsg. von Sigrid und Helmut Bock, Berlin 1990.

von Sybel, Heinrich: *Über die Emancipation der Frauen*, Bonn 1870.

Tiburtius, Franziska: *Erinnerungen einer Achtzigjährigen*, Berlin 1923.

Tobler, Mina: *Neue Schule des Klavierspiels. Mit Beiträgen zeitgenössischer Komponisten. H. Degen, W. Fortner, E. L. v. Knorr, W. Maler, K. Schäfer u.a.; mit Vorbemerkungen*, Heidelberg 1963.

Varró, Margit: *Der lebendige Klavierunterricht. Seine Methodik und Psychologie*, Berlin 1929.

Wagner, Richard: „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871, S. 307–359.

Weber, Max: *Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921* (= Max Weber Gesamtausgabe, I.14), Tübingen 2004.

Weber, Max: *Briefe 1918–1920* (= Max Weber Gesamtausgabe, II.10), Tübingen 2012.

Wecker, Johanna: „Die Privatschule“ (plus Replik der Herausgeberin Marie Loeper-Housselle), in: *Die Lehrerin in Schule und Haus* 8(1884), S. 249–252.

von Winter, Peter: *Vollständige Singschule in vier Abtheilungen mit teutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen*, Mainz 1825.

Wirtschaft und Statistik, hrsg. vom Statistischen Reichsamt, 5(1937), S. 199f., online unter: https://www.destatis.de/GPStatistik/servlets/MCRFileNodeServlet/DEAusgabe_derivate_00001236/Wirtschaft_und_Statistik-1937-05.pdf, Zugriff am 25.7.2020.

Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin (Hrsg.): *Musikpädagogische Gegenwartsfragen. Eine Übersicht über die Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule*, Leipzig 1928.

Zeitungen und Zeitschriften (und ihre Abkürzungen)

Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung, ab 1885: *Allgemeine Musikzeitung* (AMZ), Leipzig.

Das Kränzchen. Illustrierte Mädchen-Zeitung, Stuttgart.

Der Klavier-Lehrer. Musikpädagogische Zeitschrift. Später mit den Zusätzen: *Organ der Deutschen Musiklehrer- und Tonkünstler-Vereine zu Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig, Stuttgart und des Musikpädagogischen Verbandes*, Hrsg. Emil Breslaur/Anna Morsch, Berlin.

Die Lehrerin in Schule und Haus, ab 1910: *Die Lehrerin. Organ des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins*, Leipzig/Berlin.

Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift, Hrsg. Bernhard Schuster, Berlin und Leipzig.

Musikalisches Wochenblatt, Hrsg. Ernst Wilhelm Fritzsche, Leipzig.

Musikpädagogische Blätter. Zentralblatt für das gesamt musikalische Unterrichtswesen, ab 1911 vereinigt mit: *Der Klavier-Lehrer*, Hrsg. Emil Breslaur/Anna Morsch, Berlin.

Neue Musikzeitung (NMZ), Leipzig, Köln, Stuttgart.

Neue Zeitschrift für Musik (NZfM), Leipzig.

Signale für die musikalische Welt (*Signale*), Leipzig.

Neue Berliner Musikzeitung, Hrsg. Gustav Bock, Berlin.

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig.

Lexika

Bayrisches Musiker-Lexikon online (bmlo), hrsg. von Josef Focht (Version vom 28. Juni 2017):

Eintrag zu „Adolf Göttmann“, online unter: www.bmlo.de/g0445, Zugriff am 15.7.2020.

Brockhaus:

Art. „Musikschule“, in: *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, Bd. 12, Leipzig, Berlin, Wien 1903, S. 108.

Art. „Musikschule“, in: *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 19, Leipzig und Mannheim 2006, S. 163.

Deutsches Musiker-Lexikon, hrsg. von Erich H. Müller, Dresden 1929:

Art. „Stieglitz, Olga“, S. 1402.

Encyklopädie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens, hrsg. von Karl Adolf Schmid, Gotha 1876–1887:

Palmer, Christian: Art. „Clavierspiel“, 1. Band, S. 933–942.

Palmer, Christian: Art. „Gesang“, 2. Band, S. 947–964.

Palmer, Christian: Art. „Instrumentalmusik“, 3. Band, S. 724–730.

Palmer, Christian: Art. „Musik“, 4. Band, S. 1107–1123.

Herders Conversations-Lexikon, hrsg. von Benjamin und Karl Raphael Herder, Band 3, Freiburg i.Br. 1855:

Art. „Geschlechtsvormundschaft“, S. 69f.

Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. von Freia Hoffmann, online unter: <https://www.sophie-drinker-institut.de/lexikon>, Zugriff am 15.7.2020.

Babbe, Annkatrin: Art. „Schumann, Marie“, Zugriff am 15.9.2020.

Babbe, Annkatrin: Art. „Schumann, Elise“, Zugriff am 15.9.2020.

Babbe, Annkatrin: Art. „Schumann, Eugenie“, Zugriff am 15.9.2020.

Gärtner, Markus: Art. „Vrabély, Serafina“, Zugriff am 19.5.2020.

Herold, Anja: Art. „Mongin, Marie-Louise“, Zugriff am 5.10.2020.

Herold, Anja: Art. „Schindelmeisser, Fanny“, Zugriff am 12.10.2020.

Hoffmann, Freia: Art. „Le Beau, Marie Adolpha“, Zugriff am 15.7.2020.

Wichmann, Jannis: Art. „Jaëll, Marie“, Zugriff am 24.3.2020.

Zlotos, Simon: Art. „Rappoldi-Kahrer, Laura“, Zugriff am 7.10.2020.

Das große Lexikon der Musik. Auf der Grundlage des Dictionnaire de la Musique, Band 5, hrsg. von Günther Massenkeil, Freiburg 1987.

Wucher, Diethard: Art. „Musikschule“, S. 428f.

Lexikon Musik und Gender, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel, Stuttgart und Weimar 2010:

Loeser, Martin u.a.: Art. „Geschichtsschreibung“, S. 250–256, darin v.a. Annette Kreutziger-Herr „4. Longue durée“, S. 253f.

Mackensen, Karsten: Art. „Professionalität“, S. 441f.

Mackensen, Karsten: Art. „Musik als Beruf. Einleitung“, S. 373–375.

Sanders, Olaf u.a.: Art. „Bildungswissenschaften/Musikausbildung“, S. 143–147.

Vedder, Brigitte: Art. „Musik als Beruf. Musikpädagogin“, S. 377–379.

Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, Band 2, München u.a. 1993:

Art. „Oscar Bie“, S. 401–410.

Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hrsg.), Universität Hamburg, 2005ff.

Rhode-Jüchtern, Anna-Christine: Art. „Maria Leo“, Zugriff am 18.3.2020.

MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., online unter: <https://mugi.hfmt-hamburg.de/index.html>, daraus die Artikel:

Ayaydin, Melanie: Art. „Johanna Kinkel“, Zugriff am 30.3.2020.

Bick, Martina: Art. „Anna Morsch“, Zugriff am 27.3.2020.

Hoffmann, Freia: Art. „Laura Rappoldi-Kahrer“, Zugriff am 7.10.2019.

Klassen, Janina: Art. „Clara Schumann“, Zugriff am 2.11.2020.

Wenzel, Silke: Art. „Hermine Bovet“, Zugriff am 2.11.2020.

Wenzel, Silke: Art. „Malvine Brée“, Zugriff am 20.7.2019.

Wenzel, Silke: Art. „Marie-Louise Mongin“, Zugriff am 5.10.2018.

Wenzel, Silke: Art. „Seraphine Tausig“, Zugriff am 5.10.2018.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1997ff.:

Altenburg, Detlef: Art. „Neudeutsche Schule“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016 unter:

<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11897>, Zugriff am 6.12.2020.

Brand, Torsten: Art. „Lobe, Johann Christian“, Personenteil Band 11, Sp. 348–350. Mehlig, Reiner (Sigrid Abel-Struth): Art. „Musikschule“, Sachteil Band 6, Sp. 1609–1618.

Rather, Wolfgang: Art. „Hugo Riemann“, Personenteil Band 14, Sp. 64–78.

Seedorf, Thomas: Art. „Marchesi“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016 unter: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52178>, Zugriff am 8.11.2020.

Musikalisches Conversations-Lexikon, Band 10, hrsg. von August Reissmann, Berlin 1878:

Art. „Tausig, Carl“, S. 120f.

Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart, Band 7, Altenburg 1869:

Art. „Geschlechtsvormundschaft (Cura sexus)“, S. 268f.

Sekundärliteratur

Albisetti, James C.: „Could separate be equal? Helene Lange and Women's Education in Imperial Germany“, in: *History of Education Quarterly*, 22(1982), S. 301–317.

Albisetti, James C.: „Professionalisierung von Frauen im Lehrberuf“, in: *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Band 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, hrsg. von Elke Kleinau und Claudia Opitz, Frankfurt und New York 1996, S. 188–200.

Allen, Ann Taylor: „„Geistige Mütterlichkeit“ als Bildungsprinzip. Die Kindergartenbewegung 1840–1870“, in: Elke Kleinau und Claudia Opitz (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Band 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996, S. 19–34.

Altenburg, Detlef: *Die Neudeutsche Schule. Dokumente zum musikalischen Parteienstreit im 19. Jahrhundert*, Köln 2012.

Aschauer, Mario: *Handbuch Clavier-Schulen. 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick*, Kassel 2011.

Baar, Regina: „Victorie Gervinus – Leben und Wirken der Ehefrau und Witwe“, in: *Georg Gottfried Gervinus 1805–1871. Gelehrter – Politiker – Publizist*, hrsg. von Franz Enghausen, Susan Richter und Armin Schlechter, Heidelberg u.a. 2005, S. 73–84.

Babbe, Annkatrin und Volker Timmermann (Hrsg.): *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), Oldenburg 2016.

Babbe, Annkatrin: „Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 8), Oldenburg 2011.

Barlag, Christiane und Freia Hoffmann: „Die Großherzogl. Musikschule Weimar (1872)“, in: Freia Hoffmann (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, Band II, Lilienthal 2021, S. 245–283.

Barth-Scalmani, Gunda und Margret Friedrich: „Frauen auf der Wiener Weltausstellung von 1873. Ein Blick auf die Bühne und hinter die Kulissen“, in: *Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Brigitte Mazohl-Wollnig, Wien u.a. 1995, S. 175–232.

Barth-Scalmani, Gunda: „Geschlecht: weiblich, Beruf: Lehrerin. Grundzüge der Professionalisierung des weiblichen Lehrberufs im Primarschulbereich in Österreich bis zum Ersten Weltkrieg“, in: *Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Brigitte Mazohl-Wollnig, Wien u.a. 1995, S. 343–400.

Batel, Günter: *Musikerziehung und Musikpflege. Leo Kestenberg. Pianist – Klavierpädagoge – Kulturorganisator – Reformator des Musikerziehungswesens*, Wolfenbüttel 1989.

Berend, Tibor Iván: *Decades of Crisis. Central and Eastern Europe before World War II*, Berkeley 1998.

Berg, Christa (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Band IV 1870–1918. Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München 1991.

Berg, Ivo I. und Freia Hoffmann (Hrsg.): *Das Lehren lernen. Instrumentalpädagogik auf dem Weg ins 20. Jahrhundert* (= üben&musizieren. Texte zur Instrumentalpädagogik), Mainz 2022.

Bick, Martina: „Mittäterschaften? Wie Musikschriftstellerinnen zur Heroenbildung beitrugen“, in: *Musik(vermittlung) und Gender(forschung) im Internet. Perspektiven einer anderen Musikgeschichtsschreibung*, hrsg. von Beatrix Borchard u.a., Hildesheim, Zürich, New York 2016, S. 181–195.

Böck, Sabine: „frauen* in der musikpädagogik am beispiel wien“, in: *spiel|mach|t|raum. frauen* an der mdw 1817–2017plus*, hrsg. von Andrea Ellmeier, Birgit Huebener und Doris Ingrisch, mdw – Universität für

Musik und darstellende Kunst Wien, 2017ff., online unter: <https://www.mdw.ac.at/spielmachtraum/artikel/frauen-in-der-musikpaedagogik>, zuletzt bearbeitet: 10.1.2019, Zugriff am 8.11.2020.

Bodsch, Ingrid und Monica Klaus: *Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk*, Bonn 2010.

Borchard, Beatrix: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien, Köln, Weimar 2005.

Brachmann, Jan: „Musik als Beziehungstat“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.9.2019, online unter: <https://edition.faz.net/faz-edition/feuilleton/2019-09-13/963e91e1c62316a3779e940eea6fc373/?GEPC=s9>, Zugriff am 19.9.2019.

Budde, Gunilla-Friederike: „Bürgerinnen in der Bürgergesellschaft“, in: Peter Lundgreen (Hrsg.), *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums* (= Bürgertum 18), Göttingen 2000, S. 249–271.

Budde, Gunilla-Friederike: *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914* (= Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte 6), Göttingen 1994.

Bunzel, Anja und Natasha Loges (Hrsg.): *Musical salon culture in the long nineteenth century*, Woodbridge 2019.

Burhop, Carsten: *Wirtschaftsgeschichte des Kaiserreichs 1871–1918*, Göttingen 2011.

Bussemer, Herrad Ulrike: „Bürgerlicher Frauenbewegung und männliches Bildungsbürgertum 1860–1880“, in: Ute Frevert (Hrsg.), *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), Göttingen 1988, S. 190–205.

Bussemer, Herrad Ulrike: *Frauenemanzipation und Bildungsbürgertum. Sozialgeschichte der Frauenbewegung in der Reichsgründungszeit*, Weinheim und Basel 1985.

Cahn, Peter: *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt (1878–1978)*, zugleich Dissertation Universität Frankfurt a.M., Frankfurt a.M. 1980.

Chorbeirat der Robert-Franz-Singakademie: *Festschrift zum 150jährigen Bestehen der Robert-Franz-Singakademie Halle (Saale)*, Halle 1964.

Conze, Werner, Jürgen Kocka und Mario Rainer Lepsius (Hrsg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1985.

Costas, Ilse: „Von der GasthörerIn zur voll immatrikulierten Studentin. Die Zulassung von Frauen in den deutschen Bundesstaaten 1900–1909“, in: Trude Maurer (Hrsg.), *Der Weg an die Universität. Höhere Frauenstudien vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 191–210.

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Geschichte der Musik 6), Laaber Sonderausgabe 2010 (1991).

Deserno, Katharina: *Cellistinnen. Transformationen von Weiblichkeitsbildern in der Instrumentalkunst* (= Musik, Kultur, Gender 14), Köln, Wien, Weimar 2018.

Dollard, Catherine L.: *The Surplus Women. Unmarried in Imperial Germany 1871–1918*, New York und Oxford 2009.

Drechsel, Wiltrud Ulrike (Hrsg.): *Höhere Töchter. Zur Sozialisation bürgerlicher Mädchen im 19. Jahrhundert* (= Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens 21), Bremen 2001.

Drechsel, Wiltrud Ulrike: „Die Professionalisierung des ‚Schulstands‘ und die ‚unbrauchbar gewordenen‘ Elementarlehrerinnen“, in: Elke Kleinau und Claudia Opitz (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*. Band 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996, S. 161–173.

Edler, Arnfried: *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, erweiterte Sonderausgabe, Band 2, Laaber 2007.

Engelsing, Rolf: „Lebenshaltungen und Lebenshaltungskosten im 18. und 19. Jahrhundert in den Hansestädten Bremen und Hamburg“, Cambridge 2008, online unter:

<https://doi.org/10.1017/S0020859000003023>, Zugriff am 15.11.2020.

Erben, Eva: „Der erste Klavierunterricht. Frieda Loebensteins Lehrwerk als Anregung für einen gelungenen Start im Anfangsunterricht Klavier“, in: *üben&musizieren* 1(2016), S. 41–43.

Fontaine, Susanne, Ulrich Mahler, Dietmar Schenk und Theda Weber-Lucks (Hrsg.): *Leo Kestenberg. Musikpädagoge und Musikpolitiker in Berlin, Prag, Tel Aviv*, Freiburg i.Br. 2008.

Fornoff-Petrowski, Christine und Melanie Unseld (Hrsg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*, Wien, Köln, Weimar 2020.

Fornoff-Petrowski, Christine: *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Dissertationsschrift Universität Oldenburg 2020.

Freitag, Siegfried: „Richard Kaden (1856–1923) und seine Reformbestrebungen im Bereich der privaten Musikschulen“, in: Rudolf-Dieter Kraemer (Hrsg.), *Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte. Zeitgeschichte. Lebensgeschichte* (= Musikpädagogische Forschung 18), Essen 1997, S. 64–72.

Frevert, Ute (Hrsg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), Göttingen 1988.

Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986.

Frevert, Ute: *Verhältnisse und Verhinderungen. Frauenarbeit, Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1978.

Frey-Samlowski, Ruth-Iris: „Ein Leben für die Musikpädagogik. Zum 25. Todestag der Klavierpädagogin und Pianistin Margit Varró“, in: *nmz* 6(2003), online unter: <https://www.nmz.de/artikel/ein-leben-fuer-die-klavierpaedagogik>, Zugriff am 31.3.2020.

Frey-Samlowski, Ruth-Iris: *Leben und Werk Margit Varrós. Lebendiger Musikunterricht im internationalen Netzwerk*, Mainz 2012.

Glaser, Edith: „Lehrerinnen als Unternehmerinnen“, in: *Bildungsgeschichten. Geschlecht, Religion und Pädagogik in der Moderne* (= Beiträge zur historischen Bildungsforschung 32), hrsg. von Meike Sophia Baader, Helga Kelle und Elke Kleinau, Köln 2006, S. 179–190.

Grönke, Kadja: „Das Kgl. Konservatorium der Musik zu Leipzig“, in: Freia Hoffmann (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, Band I, Lilienthal 2021, S. 165–211.

Groppe, Carola: *Im deutschen Kaiserreich. Eine Bildungsgeschichte des Bürgertums 1871–1918*, Wien, Köln, Weimar 2018.

Grotjahn, Rebecca: „Musik als Wissenschaft und Kunst“. Das Leipziger Konservatorium als Modell einer höheren musikalischen Bildung“, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 12), Augsburg 2002, S. 351–354.

Grotjahn, Rebecca: „Alltag im Innenraum. Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier. Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum“, in: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte* (= Musik–Stadt 3), hrsg. von Stefan Keym und Katrin Stöck, Leipzig 2011, S. 431–441.

Grotjahn, Rebecca: „Clara und Robert Schumann im Backfischroman“, in: *Musikgeschichten. Vermittlungsformen* (= Musik-Kultur-Gender 9), hrsg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 235–245.

Grotjahn, Rebecca: „Das Konservatorium und die weibliche Bildung“, in: *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857* (= Forum Musikwissenschaft 2), hrsg. von Joachim Kremer und Dörte Schmidt, Schliengen 2007, S. 147–165.

Gruhn, Wilfried: *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 2003.

Gruhn, Wilfried: *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*, Hofheim 2015.

Habermas, Rebekka: *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)* (= Bürgertum 14), Göttingen 2000.

Hannemann, Beate, Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Andreas Lehmann-Wermser, Hans Neuhoﬀ: „Ausbildungsstätten Musik“, in: *Musiksoziologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 4), Laaber 2007, S. 345–356.

Hardach-Pinke, Irene: *Bleichsucht und Blüenträume. Junge Mädchen 1750–1850*, Frankfurt und New York 2000.

Haselmann, Lena: *Agathe Backer Grøndahl – von Norwegen nach Berlin. Professionelle Musikausbildung im 19. Jahrhundert*, Münster und New York 2018.

Haupt, Heinz-Gerhard: „Männliche und weibliche Berufskarrieren im deutschen Bürgertum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 18(1992), S. 143–160.

Hausen, Karin (Hrsg.): *Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen*, Göttingen 1993, daraus v.a. „Wirtschaften mit der Geschlechterordnung. Ein Essay“, S. 40–67.

Head, Matthew: „Fürs schöne Geschlecht. Johann Friedrich Reichardt und der weibliche Amateur“, in: *Professionalismus in der Musik* (= Musik-Kultur 5), hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 285–292.

Heinemann, Michael: „Tradition & Effizienz. Zur Geschichte der Dresdner Musikhochschule von 1856 bis 1914“, in: Manuel Gervink (Hrsg.), *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber 1856–2006*, Dresden 2005, S. 7–36.

Heinritz, Charlotte: „Mädchenjahre in deutschen Frauenautobiographien um 1900“, in: Christina Bennin-ghaus, Kerstin Kohtz (Hrsg.), *Sag mir, wo die Mädchen sind ... Beiträge zur Geschlechtergeschichte der Jugend*, Köln 1999, S. 237–260.

Herbst, Viola: *Mit losgebundenen Flügeln. Zur Mobilität im Leben der Sängerin und Musikschriftstellerin Elise Polko*, Berlin und Heidelberg 2022.

Herrmann, Matthias: „Im Wandel der Zeit. Vom privaten zum städtischen Konservatorium 1918–1945“, in: Manuel Gervink (Hrsg.), *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber 1856–2006*, Dresden 2005, S. 37–75.

Hettling, Manfred: „Die persönliche Selbständigkeit. Der archimedische Punkt bürgerlicher Lebensführung“, in: *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann, Göttingen 2000, S. 57–78.

Heymann-Wentzel, Cordula: *Das Stern'sche Konservatorium der Musik in Berlin. Rekonstruktion einer verdrängten Geschichte*, Dissertation UdK Berlin, online-Publikation 2012.

Hildebrandt, Dieter: *Pianoforte. Oder der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, München 1985.

- Hoffmann, Freia: „Das Fürstl. Konservatorium der Musik in Sondershausen (1883)“, in: dies. (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, Band III, Lilienthal 2021, S. 49–75.
- Hoffmann, Freia: „Das Kgl. Konservatorium für Musik in Dresden (1856)“, in: dies. (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, Band II, Lilienthal 2021, S. 91–140.
- Hoffmann, Freia: „Die Klavierlehrerin. Caroline Krähmer und ein literarisches Stereotyp“, in: *Musik und Biographie*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 149–161.
- Hoffmann, Freia: „Die Pädagogin, Pianistin und Komponistin Elise Müller und der wiederentdeckte ‚Plan einer weiblichen Lehr- und Erziehungsanstalt‘ von Wilhelm Christian Müller“, in: Annkatrin Babbe und Volker Timmermann (Hrsg.), *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), Oldenburg 2016, S. 203–223.
- Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991.
- Holthöfer, Ernst: „Die Geschlechtsvormundschaft. Ein Überblick von der Antike bis ins 19. Jahrhundert“, in: Ute Gerhard (Hrsg.), *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München 1997, S. 390–451.
- Holz, Friedbert: *Der Bildungsauftrag von Musikschulen. Eine ideen- und institutionengeschichtliche Untersuchung am Beispiel Stuttgart* (= Forum Musikpädagogik 140), Augsburg 2018.
- Holz, Mia: *Musikschulen und Jugendmusikbewegung. Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er-Jahre*, Münster und New York 2019.
- Huber, Michael u.a. (Hrsg.): *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*, Straßhof 2001.
- Hürtgen-Busch, Songrid: *Die Wegbereiterinnen der rhythmisch-musikalischen Erziehung in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1996.
- Huschke, Wolfram: *Zukunft Musik. Eine Geschichte der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar*, Weimar 2006.
- Jacobi, Juliane: „Anna Vorwerk (1839–1900). Von der Waldsteinsonate zum wissenschaftlichen Fortbildungskurs“, in: *Schule und Bildung in Frauenband. Anna Vorwerk und ihre Vorläuferinnen* (= Wolfenbütteler Forschungen 141), hrsg. von Gabriele Ball und Juliane Jacobi, Wiesbaden 2015, S. 25–42.
- Jacobi, Juliane: *Mädchen- und Frauenbildung in Europa. Von 1500 bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 2013.
- Kammertöns, Christoph: *Das Klavier. Instrument und Musik*, München 2013.
- Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit* (= Schriften zur Populärmusikforschung 3), Karben 1997.
- Klassen, Janina: *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen 3), Köln, Weimar, Wien 2009.
- Kleinau, Elke und Claudia Opitz (Hrsg.): *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*. Band 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996.
- Kleinau, Elke: *Bildung und Geschlecht. Eine Sozialgeschichte des höheren Mädchenschulwesens in Deutschland vom Vormärz bis zum Dritten Reich* (= Frauen- und Geschlechterforschung in der Historischen Pädagogik 2), Weinheim 1997.
- Kocka, Jürgen: „Kommentar: Kapitalismus im Kontext“, in: *Kapitalismus. Historische Annäherungen*, hrsg. von Gunilla Budde, Göttingen 2011, S. 176–188.

- Kocka, Jürgen: *Arbeiten an der Geschichte. Gesellschaftlicher Wandel im 19. und 20. Jahrhundert* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 200), Göttingen 2012.
- Kocka, Jürgen: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil I: Bildungssystem und Professionalisierung in internationalen Vergleichen* (= Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für Moderne Sozialgeschichte 38), Stuttgart 1989.
- Kocka, Jürgen: *Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft* (= Handbuch der deutschen Geschichte 13), Stuttgart 2001.
- Kraul, Margret: „Höhere Mädchenschulen“, in: Christa Berg (Hrsg.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*. Band IV: 1870–1918. *Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München 1991.
- Kraul, Margret: „Von der Höheren Töchterschule zum Gymnasium. Mädchenbildung in Deutschland im 19. Jahrhundert“, in: Trude Maurer (Hrsg.), *Der Weg an die Universität. Höhere Frauenstudien vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 169–190.
- Kreie, Lena: „Die Entwicklung der höheren Mädchenbildung“, in: Arbeitskreis Andere Geschichte e.V. (Hrsg.), *Braunschweiger Frauen gestern und heute. Sechs Spaziergänge*, Braunschweig 2002, S. 20–33.
- Kreutziger-Herr, Anette: „History und Herstory. Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel“, in: *History. Herstory. Alternative Musikgeschichten* (= Musik-Kultur-Gender 5), hrsg. von ders. und Katrin Losleben, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 21–46.
- Kuhn, Bärbel: *Familienstand ledig. Ehelose Männer und Frauen im Bürgertum (1850–1914)* (= L’homme Schriften 5), Köln, Weimar, Wien 2002.
- Küpper, Erika: „Die höheren Mädchenschulen“, in: Karl-Ernst Jeismann und Peter Lundgreen (Hrsg.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*. Band III: 1800–1870. *Von der Neuordnung Deutschlands bis zur Gründung des Deutschen Reiches*, München 1987, S. 180–191.
- Lange, Christine: „Nur ein unzeitgemäßer Scherz? Akademikerinnen im Deutschland des späten 19. Jahrhunderts. Franziska Tiburtius u.a.“, in: Michaela Holdenried (Hrsg.), *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*, Berlin 1995, S. 226–243.
- Lehnert, Gertrud: „Kulturwissenschaft als Gespräch mit den Toten? Der New Historicism“, in: *Kulturwissenschaft. Konzepte. Theorien. Autoren*, hrsg. von Iris Därmann und Christoph Jamme, München 2007, S. 105–118.
- Lepsius, Rainer: „Mina Tobler, die Freundin Max Webers“, in: Bärbel Meurer (Hrsg.), *Marianne Weber. Beiträge zu Werk und Person*, Tübingen 2004, S. 77–90.
- Linhardt, Marion: *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900*, Tutzing 1997.
- Liu, Verena: *Ida Volckmann (1838–1922). Lina Ramanns „kongeniale Lebrgenossin“ und „treue Freundin“*, unveröffentlichte Masterarbeit, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover 2012.
- Liu, Verena: „Rhythmiker:innen der ersten Stunde. Die Methode Jaques-Dalcroze in der Instrumental- und Gesangspädagogik des frühen 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum“, in: *Das Lehren lernen. Instrumentalpädagogik auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, hg. von Ivo I. Berg und Freia Hoffmann, Mainz 2022, S. 113–124.
- Losert, Martin: *Die didaktische Konzeption der Tonika-Do-Methode. Geschichte – Erklärungen – Methoden* (= Forum Musikpädagogik 95), Augsburg 2011.
- Lüdtke, Alf (Hrsg.): *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt und New York 1989.

Lundgreen, Peter (Hrsg.): *Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986–1997)* (= Bürgertum 18), Göttingen 2000.

Maase, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*, Frankfurt am Main 1997.

Mahlert, Ulrich: *Leo Kestenberg und seine Anstöße zur Entwicklung von Musikschulen*. Vortrag auf dem Musikschulkongress des Verbandes deutscher Musikschulen 2013, Bamberg, 28. April 2013, online unter: <http://www.musikschulen.de/medien/doks/mk13/dokumentation/f-2.pdf>, Zugriff am 14.7.2020.

Mäkelä, Tomi: „Vom Individuum zum Typus. Probleme der modellorientierten Typologisierung von Musiker-Emigranten um 1933–1945“, in: *Professionalismus in der Musik* (= Musik-Kultur 5), hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 231–242.

Marty, Res: *Joachim Raff. Leben und Werk. Biografie in Bildern und Dokumenten über den in der Schweiz geborenen, aufgewachsenen und in Deutschland wirkenden Komponisten und Musikpädagogen (1822–1882)*, Altendorf 2014.

Medick, Hans: „Missionare im Ruderboot?‘ Ethnologische Erkenntnisweisen als Herausforderung an die Sozialgeschichte“, in: Alf Lüdtke (Hrsg.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt und New York 1989, S. 48–84.

Medick, Hans: *Weben und Überleben in Laichingen 1650–1900. Lokalgeschichte als Allgemeine Geschichte* (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 126), Göttingen 1997.

Miller, Matthias: „neben gelegentlichen Abbeugungen zu Bach und Mozart – Gervinus und Händel“, in: *Georg Gottfried Gervinus 1805–1871. Gelehrter – Politiker – Publizist*, hrsg. von Franz Enghausen, Susan Richter und Armin Schlechter, Heidelberg u.a. 2005, S. 63–72.

Müller, Sven Oliver: *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014.

Nieswandt, Martina: „Lehrerinnenseminare: Sonderweg zum Abitur oder Bestandteil höherer Mädchenbildung?“, in: Elke Kleinau und Claudia Opitz (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*. Band 2: *Vom Vormärz bis zur Gegenwart*, Frankfurt und New York 1996, S. 174–188.

Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte. 1800–1866*, München 1983.

Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte. 1866–1918*, München 1990.

Oberhaus, Lars: „Neues vom Musikpädagogischen Eros. (Un)zeitgemäße Betrachtungen zur ‚Musiklehrerpersönlichkeit‘ anhand verschiedener Musiklehrerrollen im Film“, in: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* (November 2007), S. 72–85.

Palmieri, Robert (Hrsg.), *Piano. An Encyclopedia*, New York u.a. 2003.

Pieper, Mecki: „Die Frauenbewegung und ihre Bedeutung für lesbische Frauen (1850–1950)“, in: Verein der Freunde eines Schwulen Museums in Berlin e.V. (Hrsg.), *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur* (= Ausstellungskatalog Berlin Museum 1984), Berlin 1992, S. 116–124.

Planert, Ute: *Antifeminismus im Kaiserreich. Diskurs, soziale Formation und politische Mentalität* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 124), Göttingen 1998.

Prauss, Christina: Art. „Frieda Loebenstein“, online unter: <http://vernetztes-erinnern-hildesheim.de/pages/home/hildesheim/personen/opfer/frieda-loebenstein.php>, Zugriff am 19.3.2020.

Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006.

Reichel, Andreas: *Die sächsische Schulreform in der Weimarer Republik*. Teil 2: *Dokumentation*, Dissertation TU Dresden 2014.

Rhode-Jüchtern, Anna-Christine: „Das Musikseminar der Maria Leo (1873–1942) – historisches Erbe für die heutige Musikpädagogik?“, in: Friedhelm Brusniak und Damien Sagrillo (Hrsg.), *Vom Ersten Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikerziehung in Prag 1936 bis 2016. Ein Beitrag zum Diskurs über ‚cultural heritage‘. Kongressbericht Würzburg 2016* (= Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 9), Weikersheim 2016, S. 65–85.

Rhode-Jüchtern, Anna-Christine: „Die ‚Kestenbergianerinnen‘. Eine vergessene Gruppe innovativer Berliner Musikpädagoginnen“, in: Susanne Fontaine (Hrsg.), *Leo Kestenbergs Musikpädagogie und Musikpolitiker in Berlin, Prag, Tel Aviv*, Freiburg i.Br. 2008, S. 119–144.

Rhode-Jüchtern, Anna-Christine: „Neue Wege des musikalischen Denkens. Über die Musikpädagogin, Frauenrechtlerin und ‚Kestenbergianerin‘ Maria Leo (1873–1942)“, in: *Musik und Emanzipation*, hrsg. von Marion Gerards und Rebecca Grotjahn, Oldenburg 2010, S. 229–238.

Rhode-Jüchtern, Anna-Christine: „Neue Wege des musikalischen Denkens“. Maria Leo: Pionierin einer reformpädagogischen Instrumentallehrerinnenausbildung zu Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: *Das Lehren lernen. Instrumentalpädagogik auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, hg. von Ivo I. Berg und Freia Hoffmann, Mainz 2022, S. 125–135.

Riederer, Jens und Marianne Kopp (Hrsg.): *Als in nach Weimar in die Pension kam... Aus Briefen und Erinnerungen von Agnes Miegel über ihre Zeit im Mädchenpensionat 1894 bis 1896*, Bad Nenndorf 2015.

Riederer, Jens: *Mädchenpensionate. Töchterheime. Frauenschulen. Wege weiblicher Bildung in Weimar 1850–1950* (= Ausstellungskatalog Stadtmuseum Weimar), Weimar 2010.

Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik*, Musikwissenschaft und Musikausübung, Frankfurt a.M. 1981.

Rieß, Hans-Joachim: *Die öffentliche Musikschule in Deutschland im Begründungszusammenhang kultureller Bildung. Eine ideengeschichtliche Untersuchung vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Kassel 2019.

Rode-Breymann, Susanne: „Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen“, in: *History. Herstory. Alternative Musikgeschichten* (= Musik – Kultur – Gender 5), hrsg. von ders. und Katrin Losleben, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 18–197.

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

Roske, Michael: „Der private Klavierlehrer im 19. Jahrhundert. Professionalisierung und Deprofessionalisierung“, in: *Musica* 35(1981), S. 137–141.

Roske, Michael: „Die Musikpädagogik Lina Ramanns. Werk, Wirken, Nachwirkung“, in: Rolf-Dieter Kraemer (Hrsg.), *Musik und bildende Kunst*, Essen 1990, S. 348–350.

Roske, Michael: „Umriss einer Sozialgeschichte der Musikerziehung“, in: Hans-Christian Schmidt und Christoph Richter (Hrsg.), *Handbuch der Musikpädagogik*. Band 2: *Instrumental- und Vokalpädagogik*, Kassel 1993, S. 158–196.

Roske, Michael: *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert*. Mit Dokumentation (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 22), Mainz 1985.

Rudolph, Maria: *Die Frauenbildung in Frankfurt am Main. Geschichte der privaten, der kirchlich-konfessionellen, der jüdischen und der städtischen Mädchenschulen*, Teil 1: *Historische Darstellung der Frankfurter Mädchenschulen* (1978), Teil 2: *Quellen und Urkunden der Geschichte der Frankfurter Mädchenschulen* (= Eruditio. Studien zur Erziehungs- und Bildungswissenschaft 6+7), hrsg. von Otto Schlender, Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas 1979.

Sabin, Stefana: *Frauen am Klavier. Skizze einer Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. und Leipzig 1998.

- Sagrillo, Damien, Alain Nitschké, Friedhelm Brusniak (Hrsg.): *Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa* (= Würzburger Hefte zur Musikpädagogik 8), Weikersheim 2016.
- Salmen, Walter: *Beruf: Musiker. Verachtet – Vergöttert – Vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*, Kassel 1997.
- Sand, Wolfgang: „Zwischen Nationalismus und Völkerverständigung. Leipziger Konservatoriumsschüler im habsburgischen Siebenbürgen, in: Stefan Keym und Stephan Wünsche (Hrsg.), *Musikgeschichte zwischen Ost und West. Von der ‚musica sacra‘ bis zur Kunstreligion*, Leipzig 2015, S. 637–646.
- Saupe, Paul: *200 Jahre Lehrerbildung in Weimar* (= Weimarer Schriften 22), Weimar 1986.
- Schäfer, Michael: *Bürgertum in der Krise. Städtische Mittelklassen in Edinburgh und Leipzig 1890 bis 1930*. Mit 10 Tabellen (= Bürgertum 23), Göttingen 2003.
- Schaser, Angelika: *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933* (= Geschichte kompakt), Darmstadt 2006.
- Schaser, Angelika: *Helene Lange und Gertrud Bäumer. Eine politische Lebensgemeinschaft* (= L’homme Schriften. Reihe zur feministischen Geschichtswissenschaft 6), Köln u.a. 2000.
- Schenk, Michael: „Karl Storck (1873–1920): Zwischen Kulturpolitik, Musikpädagogik und Chauvinismus! Ein Beitrag zur Personalisierung von Fachgeschichte“, in: Niels Knolle (Hrsg.), *Musikpädagogik vor neuen Forschungsaufgaben* (= Musikpädagogische Forschung 20), Essen 1999, S. 125–166.
- Schötz, Susanne (Hrsg.): *Frauenalltag in Leipzig. Weibliche Lebenszusammenhänge im 19. und 20. Jahrhundert* (= Geschichte und Politik in Sachsen 4), Weimar, Köln, Wien 1997.
- Schötz, Susanne: „Blicke in die Runde‘ von Leipzig aus. Regionales und Internationales in den *Neuen Bahnen*“, in: Louise-Otto-Peters-Jahrbuch I/2004, hrsg. von Johanna Ludwig u.a. Leipzig 2004, S. 115–134.
- Schötz, Susanne: „Handelsfrauen im neuzeitlichen Leipzig. Gewerberecht und Lebenssituationen (16. bis 19. Jahrhundert)“, in: Ute Gerhard (Hrsg.), *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München 1997, S. 151–174.
- Schötz, Susanne: „Leipzig und die erste deutsche Frauenbewegung“, in: *Leipzigs Bedeutung für die Geschichte Sachsens. Politik, Wirtschaft und Kultur in sechs Jahrhunderten*, Leipzig 2014, S. 157–180.
- Schraut, Sylvia: *Bürgerinnen im Kaiserreich. Biografie eines Lebensstils*, Stuttgart 2013.
- Schröder, Hiltrud und Eva Rieger: „Notleidende ältliche Klavierlehrerin? Der Allgemeine Deutsche Lehrerinnenverband (ADLV) und seine Musiksektion“, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 14, 48(1989), S. 33–41.
- Schröder, Iris: *Arbeiten für eine bessere Welt. Frauenbewegung und Sozialreform 1890–1914*, Frankfurt a.M. 2001.
- Schüler, Anja: „Bubikopf und kurze Röcke. In der Weimarer Republik veränderten sich die Frauenrollen und die Frauenbewegung kam in die Jahre“, 2008, online unter: <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35265/weimarer-republik?p=1>, Zugriff am 5.7.2020.
- Schwarz, Dieter: „Zur Geschichte des Konservatoriums“, in: *Residenzstadt Sondershausen. Beiträge zur Musikgeschichte*, hrsg. von Karla Neschke und Helmut Köhler, Sondershausen 2004, S. 173–182.
- Schwarz, Franz Josef: *„Ihr, werth des Beyfalls!“ Die Schröters. Studien zu einer Musikerfamilie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1993.
- Schweitzer, Claudia: „... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. *Kulturgeschichte der Klavierlehrerin* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 6), Oldenburg 2008.
- Serauky, Walter: *Musikgeschichte der Stadt Halle*, 2. Band (= Beiträge zur Musikforschung 8), Halle 1942.
- Sieg, Ulrich: *Jüdische Intellektuelle und die Krise der bürgerlichen Welt im Ersten Weltkrieg*, Stuttgart 2000.
- Sowa, Georg: *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843). Pläne, Realisierung und zeitgenössische Kritik. Mit Darstellung der Bedingung und Beurteilung der Auswirkungen*, Regensburg 1973.

Tibbe, Monika: *„Emanzipation der Tat“. Mary Wurm. Pianistin, Komponistin, Dirigentin, Musikschriftstellerin* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 15), Oldenburg 2018.

Traudes, Jonas: *Musizierende „Wunderkinder“. Adoration und Observation in der Öffentlichkeit um 1800*, Wien, Köln, Weimar 2019.

Trepp, Anne-Charlott: *Sanfte Männlichkeit und selbständige Weiblichkeit. Frauen und Männer im Hamburger Bürgertum zwischen 1770 und 1840*, Göttingen 1996.

Uhrig, Dieter: „Die Schumanns und die Dresdner Musikerfamilie Schubert“, in: *Robert Schumann in Dresden* (= Dresdner Hefte 102), hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e.V., Dresden 2010.

Vodopivec, Peter: „Wie die Frauen im slowenischen Raum im 19. Jahrhundert am öffentlichen Leben teilnahmen. Ein Beitrag zur Geschichte der Frauen im slowenischen Raum von 1848 bis 1900“, in: Margret Friederich und Peter Urbanitsch (Hrsg.), *Von Bürgern und ihren Frauen* (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie 5), Köln, Weimar, Wien 1996, S. 141–164.

von Hindenburg, Barbara: „Erwerbstätigkeit von Frauen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik“, 2018, online unter: <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/erwerbstaetigkeit-von-frauen-im-kaiserreich-und-der-weimarer-republik>, Zugriff am 5.7.2020.

Waldinger, Ingeborg: „Eine Wiener Musik-Institution. Vor 125 Jahren wurde der ‚Club der Wiener Musikerinnen‘ gegründet. Das Jubiläum schlägt eine Brücke von der Kunst zur Wissenschaft, von der Pädagogik zum Sozialbereich“, 2011, online unter: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Esays/Musik/Wiener_Musik-Institution, Zugriff am 5.7.2020.

Wasserloos, Yvonne: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Olms 2004.

Wedel, Gudrun: *Autobiographien von Frauen. Ein Lexikon*, Köln, Weimar, Wien 2010.

Wedel, Gudrun: *Lehren zwischen Arbeit und Beruf. Einblicke in das Leben von Autobiographinnen aus dem 19. Jahrhundert*, Wien u.a. 2000.

Wehnert, Martin, Johannes Forner und Hansachim Schiller: *Hochschule für Musik Leipzig, gegründet als Konservatorium der Musik 1843–1968*, Leipzig 1968.

Wilhelmi, Anja: *Lebenswelten von Frauen der deutschen Oberschicht im Baltikum (1800–1939). Eine Untersuchung anhand von Autobiografien*, Wiesbaden 2008.

Wolff, Kerstin: *Stadtmütter. Bürgerliche Frauen und ihr Einfluss auf die Kommunalpolitik im 19. Jahrhundert (1860–1900)*, Königstein/Taunus 2003.

Zelfel, Alexandra: *Erziehen – die Politik von Frauen. Erziehungsdiskurse im Spiegel von Frauenzeitschriften im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Bad Heilbrunn 2004.

Internetquellen

Adressbücher der Stadt Berlin und seiner Vororte von 1893, 1897, 1898, 1902, 1905, 1910, 1920, online unter: <https://digital.zlb.de/viewer/cms/141/>, Zugriff am 25.7.2022.

Adressbücher der Stadt Dresden von 1870, 1893, 1902, 1905, 1906, 1910, online unter: <http://adressbuecher.sachsendigital.de/startseite/>, Zugriff am 25.7.2022.

Adressbücher der Stadt Heidelberg von 1863/64, 1870, 1874, 1878, 1881, 1900, 1901, 1906, 1912, 1914, 1926, 1942, online unter: <https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/hdadressbuch.html>, Zugriff am 25.7.2022.

Adressbücher der Stadt Eisenach von 1885, 1890, 1900, 1906, online unter: https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_ipvolume_00188381, Zugriff am 25.7.2022.

Adressbücher der Stadt Erfurt von 1895 und 1904, online unter: https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_ipvolume_00223812, Zugriff am 25.7.2022.

Adressbücher der Stadt Leipzig von 1884, 1895, 1913, 1920, online unter: <http://adressbuecher.sachsendigital.de/startseite/>, Zugriff am 25.7.2022.

Adressbücher der Stadt Weimar von 1855 und 1893, online unter: http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_ipjournal_00000352, Zugriff am 25.7.2022.

Allgemeines preußisches Landrecht von 1794, online unter: <https://opinioius.de/quelle/1621>, Zugriff am 25.7.2022.

Chronik der Stadt Heidelberg 1893, online unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/chronikhd1893>, Zugriff am 25.7.2022.

Bundesarchiv, Virtuelle Ausstellung „Die Frauen in der Nationalversammlung“, online unter: https://weimar.bundesarchiv.de/WEIMAR/DE/Content/Virtuelle-Ausstellungen/Aufbruch-in-die-Moderne/frauen_nationalversammlung.html, Zugriff am 25.7.2022.

Materialien zum bürgerlichen Gesetzbuch für das Königreich Sachsen (Datenbank), hrsg. von Christian Hattenhauer und Frank L. Schäfer, online unter: <http://www.saechsisches-bgb.de>, Zugriff am 25.7.2022.

Darstellung zur Jugend der Zwischenkriegsjahre, Portal des NS-Dokumentationszentrums der Stadt Köln, online unter: <https://jugend1918-1945.de>, Zugriff am 25.7.2022.

Einwohnerzahlen Dresdens, online unter: www.statistik-dresden.de „Bevölkerungsentwicklung 1830–2013“
www.dresden.de „Statistische Mitteilungen. Bevölkerung und Haushalte (2013)“, beide Zugriff am 25.7.2022.

Erik-Amburger-Datenbank. Ausländer im vorrevolutionären Russland, hrsg. vom Leibnitz-Institut für Ost- und Südosteuropaforschung Regensburg, online unter: www.amburger.ios-regensburg.de, eingesehen: Einträge zur Familie „Heiroth“, Zugriff am 25.7.2022.

Forschungsprojekt zur Geschichte der Konservatorien im 19. Jahrhundert, Sophie Drinker Institut, Bremen, online unter: <https://www.sophie-drinker-institut.de>

Hellerau – Europäisches Zentrum der Künste, online unter: <https://www.hellerau.org>

Musikschule Frankfurt, „150 Jahre Musikschule Frankfurt“, online unter: https://www.musikschule-frankfurt.de/index.php?article_id=12, Zugriff am 25.7.2022.

Sächsische Landeszentrale für politische Bildung:
Artikel „Verfassung“ (ohne Autorenangabe), online unter: <https://www.slpb.de/themen/staat-und-recht/politische-ordnung-politisches-system/verfassung/>, Zugriff am 25.7.2022.
Sächsische Verfassung von 1831, online unter: https://www.slpb.de/fileadmin/media/Themen/Staat_und_Recht/SaechsVerfassung_1831.pdf, Zugriff am 25.7.2022.

Projekt „spiel|mach|t|raum. frauen* an der mdw 1817–2017plus“, hrsg. von Andrea Ellmeier, Birgit Huebener und Doris Ingrisch, mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2017ff., online unter:

https://www.mdw.ac.at/spielmachtraum/bio/Mathilde_Marchesi_de_Castrone,
Zugriff am 25.7.2022.

Stadt Leipzig, „1000 Jahre Leipzig. 100 Frauenporträts“, Eintrag zu Auguste Götze (Autor: Manfred Leyh), online unter:

<https://www.leipzig.de/jugend-familie-und-soziales/frauen/1000-jahre-leipzig-100-frauen-portraits/detailseite-frauenportraits/projekt/goetze-auguste-pseudonym-auguste-weimar/>, Zugriff am 25.7.2022.

Stadt Sondershausen, „Loh-Orchester Sondershausen“ (ohne Autorenangabe), online unter:

www.sondershausen.de/loh-orchester.html, Zugriff am 25.7.2022.

Universität der Künste Berlin, Geschichte der Institution, Stern'sches Konservatorium, online unter:

<https://www.udk-berlin.de/universitaet/die-geschichte-der-universitaet-der-kuenste-berlin/die-vor-angegangenen-institutionen-von-1696-bis-1975/vorangegangene-institutionen-musik-und-darstellende-kunst/das-sternsche-konservatorium-der-musik-1850-1936/>, Zugriff am 25.7.2022.

Weitere konsultierte Literatur

Abel-Struth, Sigrid: *Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft. Zum Stand der deutschen Musikpädagogik und seiner Vorgeschichte* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 1), Mainz 1970.

Abel-Struth, Sigrid (Hrsg.): *Aktualität und Geschichtsbewußtsein in der Musikpädagogik* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 9), Mainz 1973.

Ballstaedt, Andreas: „Das Klavier als Maschine. Eine Skizze über den Zusammenhang von Klavierspielapparaten, Theorien des Klavierspiels und Mechanischer Musik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, Augsburg 2002, S. 153–161.

Baumann, Ursula: „Frauenarbeit in kirchlicher Diskussion und Praxis im Kaiserreich“, in: *Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen*, hrsg. von Karin Hausen, Göttingen 1993, S. 147–166.

Bausinger, Hermann: „Volkskundliche Anmerkungen zum Thema ‚Bildungsbürger‘“, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil IV: Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation*, hrsg. von Jürgen Kocka, Stuttgart 1989, S. 206–214.

Bayreuther, Rainer: „Geschichtliche und ungeschichtliche Sachverhalte in der Musik“, in: *Musikhistoriographie(n)*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Wien 2015, S. 219–233.

Blom, Ida: „Das Zusammenwirken von Nationalismus und Feminismus um die Jahrhundertwende. Ein Versuch zur vergleichenden Geschlechtergeschichte“, in: *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*, hrsg. von Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka, Frankfurt a.M. 1996, S. 315–337.

Borchard, Beatrix: „Frau oder Künstlerin. Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts“, in: *Professionalismus in der Musik* (= Musik-Kultur 5), hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 115–122.

Braun, Gerhard: *Die Schulmusik in Preußen von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenberg-Reform* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 11), Kassel 1957.

vom Bruch, Rüdiger: „Jubilare und Jubiläen in Kunst und Wissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: *Jubiläum, Jubiläum. Zur Geschichte öffentlicher und privater Ehrung*, hrsg. von Paul Münch, Essen 2005, S. 171–207.

Bundesministerium für Arbeit und Sozialordnung (Hrsg.): *Bilder und Dokumente zur deutschen Sozialgeschichte*, Bonn 1997.

von Bunsen, Marie: *Die Welt, in der ich lebte. Erinnerungen aus glücklichen Jahren. 1860–1912*, Leipzig 1929.

Bunzel, Anja: *The Songs of Johanna Kinkel. Genesis, Reception, Context*, Woodbridge 2020.

Clausen, Bernd: „Regionalität und Territorialität als kulturwissenschaftliche Kategorien historisch-musikpädagogischer Forschung am Beispiel des Tonwortstreits: Der Fall Raimund Heuler“, in: Alexander J. Cvetko und Christian Rolle (Hrsg.), *Musikpädagogik und Kulturwissenschaft*, Münster und New York 2017, S. 37–55.

Cvetko, Alexander J. und Andreas Lehmann-Wermser: „Musikgeschichte unterrichten. Historische Etappen und aktuelle Bestandsaufnahmen“, in: Lars Oberhaus und Melanie Unseld (Hrsg.): *Musikpädagogik der Musikgeschichte*, Münster und New York 2016, S. 29–49.

de la Motte-Haber, Helga: „Musikwissenschaft und Musiksoziologie. Wandlungen des Forschungsinteresses“, in: *Musiksoziologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 4), Laaber 2007, S. 19–32.

Engel, Ernst: *Gewerbezahlung vom 1. December 1875 und ihre Resultate*, Berlin 1878.

Engel, Hans: *Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie* (= Stimmen des XX. Jahrhunderts 3), Berlin 1960.

Engelhardt, Ulrich: „... geistig in Fesseln? Zur normativen Platzierung der Frau als ‚Kulturträgerin‘ in der Bürgerlichen Gesellschaft während der Frühzeit der deutschen Frauenbewegung“, in: Rainer Lepsius (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil III: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*, Stuttgart 1992, S. 113–175.

Fausser, Annegret: „Zwischen Professionalismus und Salon. Französische Musikerinnen des Fin de siècle“, in: *Professionalismus in der Musik* (= Musik-Kultur 5), hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 261–274.

Fend, Michael und Michel Noiray (Hrsg.): *Musical education in Europe (1770–1914), compositional, institutional and political challenges* (= Musical Life in Europa 1600–1900 3), 2 Bände, Berlin 2005.

Focht, Josef: „Clavierspielerinnen‘ in München 1770–1830“, in: *Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770–1850*, hrsg. von der Stadt Herne, Konzeption und Redaktion Christian Ahrens und Gregor Klinke, München und Salzburg 2010, S. 129–146.

Friedrich, Margaret: „Vereinigung der Kräfte, Sammlung des kleinen Gutes zu einem gemeinschaftlichen Vermögen, kurz die Assoziation ist hier die einzige Rettung.“ Zur Tätigkeit und Bedeutung bürgerlicher Frauenvereine im 19. Jahrhundert in Peripherie und Zentrum“, in: *Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Brigitte Mazohl-Wollnig, Wien u.a. 1995, S. 125–173.

Friese, Eugen: *An der schönen blauen Donau, oder: Der neue Klavierlehrer. Lustspiel in drei Akten*, Dresden [ca. 1880].

Gerards, Marion und Freia Hoffmann (Hrsg.): *Musik – Frauen – Gender. Buchverzeichnis 1780–2004*, Oldenburg 2006.

Gilcher-Holtey, Ingrid: „Modelle ‚moderner‘ Weiblichkeit. Diskussionen im akademischen Milieu Heidelbergs um 1900“, in: Lepsius, Rainer (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. Teil III: *Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*, Stuttgart 1992, S. 176–205.

Glahn, Daniela: *Johanna Kinkel. Bilder einer Autorschaft* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 11), München 2017.

Gradenwitz, Peter: *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart 1991.

Grotjahn, Rebecca: „Leipzig, Deutschland, Europa: das Leipziger Konservatorium als Multiplikator der Idee ‚höherer Musik‘“, in: *Professionelle Musikausbildung und Internationalität*, hrsg. von Lorenz Luyken und Stefan Weiss, Hannover 2006, S. 24–45.

Hardtwig, Wolfgang und Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.): *Kulturgeschichte Heute* (= Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft 16), Göttingen 1996.

Hausen, Karin und Heide Wunder (Hrsg.): *Frauengeschichte. Geschlechtergeschichte* (= Geschichte und Geschlechter 1), Frankfurt a.M., New York 1992.

Heinze, Leopold: „Musikalisches Lese- und Bildungsbuch für Seminaristen, Gesang- und Clavierlehrer, Organisten, Cantoren und Chordirigenten“, in: ders.: *Theoretische-praktische Harmonie- und Musiklehre*, Ober-Glogau 1873.

Hentschel, Frank: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a.M. und New York 2006.

Hobsbawm, Eric J.: „Kultur und Geschlecht im europäischen Bürgertum 1870–1914“, in: Ute Frevert (Hrsg.), *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), Göttingen 1988, S. 175–189.

Hodde-Fröhlich, Stephanie: *Beruf: Pianistin. Facetten kulturellen Handelns bei Marie Wieck (1832–1916) und Sofie Menter (1846–1918)* (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 7), Hannover 2018.

Huerkamp, Claudia: *Bildungsbürgerinnen. Frauen im Studium und in akademischen Berufen 1900–1945*, Göttingen 1996.

Jäger, Friedrich: „Was ist eine historische Kulturwissenschaft?“, in: *Kulturwissenschaft. Konzepte. Theorien. Autoren*, hrsg. von Iris Därmann und Christoph Jamme, München 2007, S. 143–167.

Kaplan, Marion: „Freizeit. Arbeit. Geschlechterräume im deutsch-jüdischen Bürgertum 1870–1914“, in: Ute Frevert (Hrsg.), *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), Göttingen 1988, S. 157–174.

Kettler, Hedwig: *Das erste deutsche Mädchengymnasium* (= Bibliothek der Frauenfrage 19), Weimar 1893.

Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution* (= Europäische Komponistinnen 7), Köln, Weimar, Wien 2008.

Kloner, Andreas: „Die Klavierlehrerin. Auf den Spuren von Ernst Tochs musikalischer Mentorin in Wien“, in: *Spurensicherung. Der Komponist Ernst Toch (1887–1964). Mannheimer Emigrantenschicksale* (= Mannheimer Hochschulschriften 6), hrsg. von Hermann Jung, Frankfurt a.M. u.a. 2007, S. 47–65.

Königliches Statistisches Landesamt: *Statistische Beiträge zur Bevölkerungs- und Wirtschaftsgeographie des Königreichs Sachsen. Nach den Ergebnissen der Berufs- und Betriebszählung vom 12. Juni 1907*. Erster Band: *Berufsstatistik*, Dresden 1910.

Kreutziger-Herr, Anette: „History und Herstory. Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel“, in: *History. Herstory. Alternative Musikgeschichten* (= Musik-Kultur-Gender 5), hrsg. von ders. und Katrin Losleben, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 21–46.

- Lemme, Marco: *Die Ausbildung von Kirchenmusikern in Thüringen 1872–1990* (= KlangZeiten 11), Köln u.a. 2013.
- Lenger, Friedrich: *Industrielle Revolution und Nationalstaatsgründung (1849–1870er Jahre)* (= Handbuch der deutschen Geschichte 15), Stuttgart 2003.
- Lepsius, Rainer (Hrsg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil III: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*, Stuttgart 1992.
- Lewald, Fanny: *Für und wider die Frauen. Vierzehn Briefe*, Berlin 1870.
- Loeser, Martin u.a.: Art. „Geschichtsschreibung“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel, Stuttgart und Weimar 2010, S. 250–256.
- Löhner, Ina: *Bericht über die 25-jährige Thätigkeit der Ramann-Volckmann'schen Schule zu Nürnberg*, Nürnberg 1890.
- Löhner, Ina: „Lina Ramann“, in: *Musikpädagogische Blätter* 35(1912), S. 181f.
- Lundgreen, Peter: „Historische Bildungsforschung“, in: *Historische Sozialwissenschaft. Beiträge zur Einführung in die Forschungspraxis*, hrsg. von Reinhard Rürup, Göttingen 1977, S. 96–125.
- Mazohl-Wallnig, Brigitte: *Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert* (= L'homme Schriften 2), Wien, Köln, Weimar 1995.
- Möckl, Karl (Hrsg.): *Wirtschaftsbürgertum in den deutschen Staaten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert* (= Deutsche Führungsschichten in der Neuzeit 21), München 1996.
- Müller, Johannes: *Beruf und Stellung der Frau. Ein Buch für Männer, Mädchen und Mütter*, München 1908.
- Münch, Richard: „Die soziologische Perspektive. Allgemeine Soziologie-Kultursociologie-Musiksoziologie“, in: *Musiksoziologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 4), Laaber 2007, S. 33–59.
- Neuhaus, Daniela: *Perspektive Musiklehrer/in. Der Berufswahlprozess von Lehramtsstudierenden mit dem Unterrichtsfach Musik* (= musicolonia 3), Köln 2008.
- Niemöller, Klaus Wolfgang: „Historische Musikpädagogik als Gegenstand allgemeiner Musikgeschichte“, in: Abel-Struth, Sigrid (Hrsg.), *Aktualität und Geschichtsbewußtsein in der Musikpädagogik* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 9), Mainz 1973, S. 10–19.
- Nöldeke, Wilhelm: *Von Weimar bis Weimar 1872–1897. Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des deutschen Vereins für das höhere Mädchenschulwesen*, Leipzig 1897.
- Reuter, Otto: „Die Entwicklung der Weimarer Orchester- und Musikschule“, in: *Signale für die musikalische Welt* 25(1922), S. 1–5.
- Oberhaus, Lars und Melanie Unseld (Hrsg.): *Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, Münster und New York 2016.
- Petersen, Sonja: *Vom ‚Schwachstarkastenkasten‘ und seinen Fabrikanten. Wissensräume im Klavierbau 1830 bis 1930* (= Cottbuser Studien zur Geschichte von Technik, Arbeit und Umwelt 37), Münster u.a. 2011.
- Reagin, Nancy Ruth: *A German women's movement. Class and gender in Hanover. 1880–1933*, Chapel Hill 1995.
- Reckwitz, Andreas: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursociologie*, Bielefeld 2008.
- Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Weilerswist 2012.
- Reuter, Otto: „Die Entwicklung der Weimarer Orchester- und Musikschule“, in: *Signale für die musikalische Welt* 25(1922), S. 1–5.

Ritter, Bernhard: *Erziehungs- und Unterrichtslehre für höhere Mädchenschulen*, Weimar 1897.

Salmen, Walter (Hrsg.): *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel u.a. 1971.

Schildt, Gerhard: *Frauenarbeit im 19. Jahrhundert* (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft 27), Pfaffenweiler 1993.

Schneider-Dominco, Matthias: *Xaver Scharwenka (1850–1924). Werkeverzeichnis (ScharWV)* (= Hainholz Musikwissenschaft 6), Göttingen 2003.

von Schönthau, Paul: *Der Klavierlehrer. Lustspiel in einem Akt*, Berlin 1902.

Schötz, Susanne: „Die Gründerinnen und Gründer des Allgemeinen deutschen Frauenvereins. Neuere Forschungsergebnisse“, in: *Louise-Otto-Peters-Jahrbuch*, II/2006, hrsg. von Johanna Ludwig u.a., Leipzig 2007, S. 6–16.

Statistisches Bureau des Herzoglichen Staatsministeriums: *Berufsstatistik für die Herzogthümer Sachsen-Coburg und Gotha. Berufs- und Gewerbezühlung vom 14. Juni 1895*, Gotha 1899.

Schulz, Andreas: *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert* (= Enzyklopädie Deutscher Geschichte 75), München 2005.

Siegrist, Hannes (Hrsg.): *Bürgerliche Berufe. Zur Sozialgeschichte der freien und akademischen Berufe im internationalen Vergleich* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 80), Göttingen 1988.

Simek, Ursula: „Die Familie als musikalische Akademie? Zur Ausbildung von Musikerinnen vor 1900“, in: *Das Orchester* 45 (1997), S. 16–21.

Speer, Florian: *Ibach und die Anderen. Rheinisch-Bergischer Klavierbau im 19. Jahrhundert* (= Beiträge zur Geschichte und Heimatkunde des Wuppertals 39), Wuppertal 2002.

Stadt Herne (Hrsg.): *Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770–1850. Symposium im Rahmen der 32. Tage Alter Musik in Herne 2007*, Konzeption und Redaktion: Christian Ahrens und Gregor Klinge, München und Salzburg 2010.

Suchy, Irene: „Die Klavierlehrerin. Literarisch-musikalische Überlegungen zu einer verachteten Figur“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 5(2015), S. 53–58.

Tamagawa, Yuko: „Das Mädchen am Klavier. Entstehungsgeschichte eines Klischees in Japan“, in: Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann (Hrsg.), *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 3), Herbolzheim 2002, S. 209–219.

Tenfelde, Klaus: *Arbeiter, Bürger, Städte. Zur Sozialgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 203), Göttingen 2012.

Timmermann, Volker: „Ein fruchtbares, social wichtiges Thema – Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts“, in: Annkatrin Babbe und Volker Timmermann (Hrsg.), *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), Oldenburg 2016, S. 113–129.

Unsel, Melanie: „Die Kulturwissenschaft als Herausforderung für die Musikwissenschaft. Und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart und Weimar 2013, S. 266–288.

Vogler, Rudolf: *Die Musikzeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ 1843–1900* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 81), Regensburg 1975.

Waldinger, Ingeborg: „Eine Wiener Musik-Institution. Vor 125 Jahren wurde der ‚Club der Wiener Musikerinnen‘ gegründet. Das Jubiläum schlägt eine Brücke von der Kunst zur Wissenschaft, von der Pädagogik zum Sozialbereich“, veröffentlicht 2011, online unter: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Musik/Wiener_Musik-Institution , Zugriff am 5.7.2020.

Walter, Bruno: *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, New York 1947, Frankfurt a.M. 231967.

Walter, Rolf: *Einführung in die Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, Köln u.a. 2008.

Weber, Zdenka: „Ein Königreich für ein Paar Hosen!“ Überlegungen zum Thema ‚weibliche Musikinterpretinnen‘, in: *Professionalismus in der Musik* (= Musik-Kultur 5), hrsg. von Christian Kaden und Volker Kallisch, Essen 1999, S. 293–299.

Weiermüller-Backes, Isolde und Barbara Heller: *Klaviermusik von Komponistinnen vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Verzeichnis mit Hinweisen für den Unterricht*, Düsseldorf 2003.

Weimar, Hofdruckerei: *Zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum des Großherzoglichen Realgymnasiums in Weimar*. Ostern 1906, Weimar 1906.

Wieck, Friedrich: *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853.

Zunkel, Ferdinand: „Das Verhältnis des Unternehmertums zum Bildungsbürgertum zwischen Vormärz und Erstem Weltkrieg“, in: Rainer Lepsius (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil III: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*, Stuttgart 1992, S. 82–101.

Zymek, Bernd u.a.: *Sozialgeschichte und Statistik des Mädchenschulwesens in den deutschen Staaten 1800–1945* (= Datenhandbuch zur deutschen Bildungsgeschichte, Band II, 3. Teil), Göttingen 2005.

Dank

Für die Betreuung meines Promotionsprojektes und Anschluss an Diskussionskreise in Hannover, Oldenburg und Wien möchte ich mich herzlich bei Prof. Dr. Melanie Unseld bedanken. Ebenso bin ich Prof. Dr. Lars Oberhaus für seine Bereitschaft, mein historisch ausgerichtetes musikpädagogisches Thema als Zweitreferent anzunehmen, zu Dank verpflichtet.

Ein wunderbares Forum für Austausch und Feedback war für mich während der Promotionsphase das Unabhängige Forschungskolloquium für musikwissenschaftliche Geschlechterstudien (UFO). Bei all den damaligen Kolleg_innen möchte ich mich sehr für die Wochenenden in diesem Rahmen bedanken und wünsche dem UFO noch ein langes Bestehen in seiner tollen selbstorganisierten Form. Ebenso unverzichtbar war die Möglichkeit, Teile der Dissertation im Rahmen verschiedener Tagungen, Kolloquia und Gespräche in Bremen, Weimar, Wien, Tours, Manchester, Berlin und Greifswald vorzustellen und wertvolle Hinweise zu erhalten.

Ein wunderbarer Raum für Recherche und Schreibprozess war die Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar, in der ich die größten Teile meiner Abschlussarbeiten vom Studienbeginn bis zur Promotion verfasst habe. Das freundliche Team und die schöne Architektur machen diese Bibliothek zu einem überaus angenehmen Ort. Ebenso möchte ich mich bei Archiv- und Bibliotheksmitarbeiter_innen in Dresden, Leipzig, Erfurt, Berlin und weiteren Städten bedanken, die mir bei Recherche und Materialbeschaffung behilflich waren. Meine Archivrecherchen konnte ich zum Glück vor Beginn der Corona-Pandemie abschließen.

Vielen Dank für Interesse und Verständnis richte ich auch an meine Kolleginnen und Kollegen an der Universität Greifswald, wo ich in der Abschlussphase der Promotion bereits an neuen Projekten arbeitete und so einen guten Übergang in die wissenschaftliche Arbeit als Postdoc finden konnte.

Das Promotionsvorhaben wurde zu Beginn durch ein Anschubstipendium des Forschungszentrums Musik und Gender der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover gefördert. Die Drucklegung wurde durch Aufnahme in die Exzellenzinitiative des Logos Verlages Berlin mitfinanziert.

Ein großes Dankeschön möchte ich meinem Mann Niuniu Miao Liu aussprechen, denn er hat diese Arbeit nicht nur durch fachliche Expertise und sorgfältige Korrekturarbeit unterstützt, sondern war auch in arbeitsreichen oder frustrierenden Phasen der notwendige emotionale Halt für die fluchende Doktorandin.

Salzburg, Juli 2022

Verena Liu

Auf dem Weg in die Berufstätigkeit standen Frauen aus dem Bürgertum lange Zeit vor allem pädagogische Berufe offen und da die meisten als Mädchen eine fundierte musikalische Ausbildung erhielten, lag Musikpädagogik nahe. Als *Musik- und Gesangsinstitut, Musikakademie oder Gesangs- und Opernschule* sind in Adressbüchern, Werbeanzeigen und weiteren Quellen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts private Musikschulen omnipräsent, denn eine breite Nachfrage an Musikunterricht war - bis zum Siegeszug von Grammophon und Radio - stets vorhanden. In dieser gesellschaftlichen Ausgangslage eröffneten auch zahlreiche Frauen ihre eigenen Musikschulen, die mit Unterrichtsangebot und Konzerten ein fester Bestandteil des Musiklebens in Städten wie Leipzig, Dresden, Erfurt oder Halle waren. Zudem leisteten viele dieser Institutionen wichtige Beiträge bei der Professionalisierung von Musikpädagogik um die Jahrhundertwende.

Dieses Buch trägt zur musikbezogenen Sozialgeschichte des Kaiserreichs neue gendersensible Einsichten bei: Neben berufs- und gesellschaftsgeschichtlichen Fragen zu den Musikschulleiterinnen und ihren Musikschulen steht auch die ökonomische Komponente von Musikkultur und Musikpädagogik im Fokus.

Logos Verlag Berlin

ISBN 978-3-8325-5429-3

<https://www.logos-verlag.de/oekobuch>