

„Die ganze Kunst des guten Unterrichts besteht also darin, dass man dem innern Antriebe des Menschen immer neue Nahrung gebe, ohne die Selbstthätigkeit des Lernenden auch nur im geringsten zu beschränken.“

**Nina d'Aubigny von Engelbrunner
und ihre Methodik im Instrumentalunterricht**

von CLAUDIA SCHWEITZER

Instrumentalschulen deutscher Frauen aus dem 18. oder beginnenden 19. Jahrhundert, die von ihren Arbeitsweisen und Ansprüchen im Unterricht berichten, sind nahezu unbekannt. Während in England das Lehrwerk für das Spiel auf der Glasharmonika von Ann Ford-Thicknesse (1761)¹ und die Harfenschule von Mademoiselle Merelle (ca. 1800)² und in Frankreich Schulen für das Harfenspiel von Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis (1802)³ und Theresia Demar (ca. 1810)⁴ sowie Traktate über das Clavierspiel von Madame Hutin (ca. 1800)⁵ und Madame Cœdès (1806)⁶ im Druck erschienen, ist die Ausbeute im deutschsprachigen Raum wesentlich geringer. Es gab natürlich Publikationen mit Kompositionen, die man als für Frauen angemessen erachtete (meist handelte es sich um kürzere und musikalisch wenig aufregende Stücke⁷) und Handreichungen, wie Erzieherinnen und Gouvernanten den Anfangsunterricht gestalten sollten. Allein diese Bestimmung zeigt, worum es sich handelte: Gouvernanten, also keine eigenen Instrumentallehrerinnen, sollten den bürgerlichen Mädchen eine kleine Einführung geben. Die herangewachsenen jungen Frauen sollten in der Lage sein, im Kreise der Familie oder bei kleinen Gesellschaften einige Lieder, bei denen sie sich selbst begleiteten, und kleine Musikstücke vorzutragen. Das bevorzugte Instrument war das Clavier, gefolgt von der Harfe und

¹ Ann Thicknesse: *Instructions for playing on the musical glasses*, London 1761.

² Mlle Merelle: *New and complete instructions for the pedal harp in two books containing all the necessary rules with exercises, preludes [...]*, London ca. 1800.

³ Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis: *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la Harpe en moins de Six Mois de Leçons, et contenant un enseignement et des détails entièrement nouveaux sur les Sons Harmoniques et sur plusieurs autres effets également neufs que peut produire cet Instrument*, Paris 1802.

⁴ Theresia Demar: *Méthode de Harpe. Divisée en Trois Parties, op. 21*, Paris ca. 1810.

⁵ Madame Hutin: *Méthode simple & facile pour vaincre en peu de temps, toutes les difficultés de Piano-Forté*. Angekündigt wurde dieses Schulwerk im *Journal de Paris* vom 19. 9. 1800.

⁶ Madame Cœdès: *Lettres sur la musique, avec des exemples gravés*, Paris 1806. Der 1. Brief enthält eine allgemeine Einleitung, der 2. die musikalischen Grundlagen der Musiktheorie, der 3. beschäftigt sich mit Harmonielehre und der 4. mit Unterrichtsmethodik und Clavierspiel.

⁷ Vgl. dazu Peter Schleuning: *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 219-222.

dem Modeinstrument Gitarre – allesamt Instrumente, die man zur Begleitung eigenen Gesangs verwenden konnte. Von den Gouvernanten wurden, um den Mädchen diese Fähigkeiten beizubringen, keine großartigen instrumentalen wie musikpädagogischen Kenntnisse gefordert, waren ja auch die Erwartungen an das Ergebnis nicht allzu hoch bemessen.

Clavierspielen und Singen gehörten in bürgerlichen Kreisen zum „guten Ton“, egal, ob das Mädchen dazu Lust verspürte oder nicht, gleich, wie viel es dabei lernte oder nicht erlernte. Getreu dieser Maxime bezeichnete Friedrich Guthmann 1806 in einem *Winke über den musikalischen Unterricht der Frauenzimmer* betitelten Aufsatz die Unterrichtsform, wie man sie einem angehenden Virtuosen angedeihen lasse, als „zu gründlichen, zu ermüdenden, zu weitläufigen Weg[e]“: „Die Früchte sind zwar gewiss, aber für die kurze Zeit des Unterrichts zu sparsam und zu spät. Die Schülerin ermüdet auf halbem Wege. [...] Ich will hiermit keinesweges eine gewisse sichere Grundlage bey dem Unterricht verwerfen; nein! sie ist selbst dem niedrigsten Dilettanten, wenn er nur die leichteste Piece für sich lernen soll, nothwendig. Diese Grundlage muss nur bey Frauenzimmern weniger erschöpfend, weniger tief und weniger Zeit erfordernd seyn.“⁸

Diese letzte Forderung nach dem Legen guter Anfangsgrundlagen konnte allerdings sicherlich nicht von jeder Gouvernante erwartet und erfüllt werden. Oft begann das Problem wohl bereits mit der Stückauswahl. Wurde zum Unterricht nicht einfach das Familiennotenbuch verwendet, so waren Bearbeitungen beliebter Vokalmelodien und andere leicht eingängige Literaturstückchen an der Tagesordnung.⁹

Ein Text von Carl Gottlieb Horstig, erschienen 1807 in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* beschreibt recht abschreckend ein solches Unterrichtserlebnis (wobei man nicht weiß, ob es sich bei der Lehrerin um eine Gouvernante handelt):

⁸ Friedrich Guthmann: *Winke über den musikalischen Unterricht der Frauenzimmer*, AMZ 1806, S. 513-516, hier Sp. 514.

⁹ In der AMZ erschien im Jahr 1800 eine Besprechung einer *Kleine und leichte Klaviersachen für Kinder, zum allerersten Anfange im Musikklernen, von Mylich* betitelten Sammlung und empfiehlt dieses Werk ausdrücklich „Hofmeistern und Gouvernantinnen [...], von denen man gewöhnlich neben den Siebensachen auch Unterricht im Klavierspielen verlangt, und die denn aus Noth zu Operettenstückchen und allerhand unzweckmässigen Scharteken greifen, oder sich das Erb- und Familien-Notenbuch von der gnädigen Frau Mama oder eins vom Dorfkantor ausbitten müssen.“ AMZ 1800, Sp. 294-296, hier Sp. 295.

„Noch vor wenig Tagen hörte ich ein kleines Mädchen spielen, welches eben angefangen hatte, Klavier zu lernen. Auf ihre Finger sah sie, trotz einer, die noch nicht gewiss ist, ob sie die rechten Tasten treffen werde, so viel auch ihre Lehrmeisterin dabey mit dem Finger auf die Noten zeigte. Die Melodie hätte sie nicht zurechtweisen können; denn bey der Unsicherheit im Takte und der ungleichen Beschleunigung des Minderschwierigen, gab es noch gar keine Melodie, und an Harmonie war in diesem Stücke, welches an geschmackloser Dürftigkeit und Stimmenarmuth keinem sogenannten Übungsstücke etwas nachgab, gar nicht zu denken. Da spielte nun das arme Mädchen, und meynte Wunder, was sie heraus gebracht hätte. Weder ihre Meisterin, noch ihre Aeltern, fühlten in der Freude über den erstaunenswürdigen Anfang des Lernens, all das Holprige und Peinigende in einem solchen Vortrage; und die Schülerin selbst musste sich an der Freude laben, dass ihre Finger so mit den Tasten umzugehn vermögend wären. Bedauern hätte ich sie müssen, wenn sie am Klange selbst sich hätte vergnügen können.“¹⁰

Doch wie unterrichteten Frauen, die in ihrer Jugend durch ihre Herkunft aus höheren Gesellschaftsschichten oder Musikerfamilien eine fundierte Ausbildung genossen hatten? Welche Ansprüche stellten sie an sich selbst und an ihre Schülerinnen? In einer Studie bis etwa 1814¹¹ konnte ich in Deutschland/Österreich insgesamt 30 Lehrerinnen aufzählen, von denen mindestens 24 selbst eine gute instrumentale Ausbildung genossen hatten. Diese Zahlen sprechen für sich. Doch keine von ihnen hinterließ eigene Aufzeichnungen über Inhalte ihres Unterrichts, geschweige denn methodische Überlegungen¹².

¹⁰ Carl Gottlieb Horstig: *Ueber den ersten Unterricht im Klavier*, in AMZ 1807, Sp. 545-548, hier Sp. 545-546.

¹¹ Claudia Schweitzer: „... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*. BIS-Verlag Oldenburg, erscheint 2008.

¹² Die Hinweise zum Unterricht der blinden Maria Theresia Paradis stammen aus Zeitungsartikeln und gehen sicher auf das direkte Umfeld der Lehrerin zurück, bleiben aber dennoch Zeugnisse aus 2. Hand. Vgl. dazu die Veröffentlichungen von Hermann Ullrich aus den Jahren 1960-1963 (bes. *Maria Theresia Paradis als Musikpädagogin*, in *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs* 1960, S. 9-15 und *Die erste öffentliche Musikschule der Maria Theresia Paradis in Wien 1808-1824*, Teil I/II in *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs* 1962, S. 187-191/1963, S. 56-62) und Marion Fürst: *Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin*, Köln-Weimar-Wien 2005.

Über eine „*Madame Bitzenberg, geb. Huber*“¹³ heißt es zum Beispiel 1796 im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, sie sei eine „*sehr geschickte Klavierspielerinn, von richtigem Fingersatz, Akuratesse, Geschwindigkeit und Takt. Sie ist in jedem Betracht sehr musikalisch, spielt auch die Violine und singt; ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig.*“¹⁴ Hier werden Eigenschaften aufgezählt, die man in dieser Zeit als unabdingbar für eineN guteN PianistIn empfand und die immer wieder in Rezensionen und zeitgenössischen Beschreibungen aufgezählt werden: richtiger Fingersatz, akkurates und schnelles Spiel, Taktfestigkeit und natürlich Musikalität. Wie aber erlangte man diese Fertigkeiten?

Um 1800 beschäftigte man sich ausführlich mit der Frage des Anfangsunterrichts. Hatte noch 100 Jahre zuvor der Liebhaber oder angehende Musiker im Mittelpunkt der Traktate gestanden, so tauchte nun, in der Nachfolge Rousseaus, vermehrt das Kind als LernendeR in der Literatur auf.

Allgemein wird in den Schriften dieser Zeit, die sich mit musizierenden Kindern beschäftigen, immer wieder die Forderung aufgestellt, dass die Kompositionen kindgemäß seien. Dies betraf vor allem die Länge der Stücke, die Fingersetzung, eine Anpassung an die Größe der Kinderhand und an das geistige Fassungsvermögen des Kindes. Wie allerdings eine kindgerechte Vermittlung vonstatten gehen sollte, darüber gibt es selten Auskunft. Meist bestehen die Schulen zum größten Teil aus Folgen von kürzeren und sich im Schwierigkeitsgrad steigenden Clavierstücken.¹⁵

An völlig unerwarteter Stelle fanden sich dann doch noch persönliche Unterrichtsüberlegungen einer Lehrerin, die sich verstärkt mit der Vermittlung musikalischer Inhalte an Anfänger und Kinder beschäftigten: Nina d'Aubigny von

¹³ Madame Bitzenberg, geb. Huber, lebte gegen Ende des 18. Jh. in Wien. Sie scheint besonders zwischen 1790 und 1808 aktiv und bekannt gewesen zu sein. Weitere biographische Details zum Leben dieser Frau sind nicht bekannt.

¹⁴ Johann Ferdinand von Schönfeld: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, Faksimile München-Salzburg 1976, S. 8.

¹⁵ Vgl. z. B. A. Walter: *Ueber Tonstücke für angehende Klavierspieler*, AMZ 1814, Sp. 401–405. Als Kennzeichen guter Tonstücke für „angehende Klavierspieler“ nennt der bereits genannte Walter folgende Merkmale: einen sehr geringen Schwierigkeitsgrad, um die Lernenden nicht abzuschrecken, Kürze in Rücksicht auf die mangelnde Geduld der Kinder, Eignung für die kleine Kinderhand, Vermeidung von Tonarten mit vielen Vorzeichen und Verzicht auf Spielanweisungen mit Ausnahme von Tempoangaben (die allerdings nicht ganz streng gehandhabt werden sollen). Die Stücke sollen außerdem mit guten Fingersätzen versehen sein, beide Hände gleichermaßen beanspruchen und der Tonumfang soll in der Höhe f^3 nicht überschreiten.“

Engelbrunners *Briefe an Natalie über den Gesang*¹⁶ sind noch heute bekannt und geben Zeugnis von dem Wirken der Autorin als Gesangspädagogin. Dieses Buch, erstmals 1803 in Leipzig veröffentlicht (eine 2. Auflage erschien 1824), fand hohe Beachtung und weite Verbreitung in einer Zeit, da die Zielsetzung und Inhalte musikalischen Liebhaberunterrichts Gegenstand ausführlicher Diskussion geworden waren. Eine ausführliche Studie, die sich naturgemäß vorrangig mit den gesangstechnischen Aspekten dieses Buches auseinandersetzt, erschien im Jahr 2000 von Manfred Elsberger¹⁷. Weniger bekannt ist, dass die Autorin auch Unterricht im Clavier- und Harfenspiel erteilte. Die für diese Thematik interessanten Hinweise ihres Gesangstraktates sowie weiterer Schriften der Autorin sollen hier eingehender betrachtet werden.

Nina d'Aubigny von Engelbrunner

Zunächst einige kurze Worte zu der Autorin Jana Wynandine Gertraud, genannt Nina d'Aubigny von Engelbrunner: Die am 14. April 1770 geborene Schriftstellerin, Sängerin, Lehrerin und Komponistin war die Tochter des Kasseler Prinzenerziehers und Legationsrates Johann Conrad Engelbrunner (1729-1817¹⁸) und seiner Frau Sabine Jacobine d'Aubigny (1749-1818). Als Sängerin war sie bei dem Ehepaar Sales in Koblenz ausgebildet worden und war als solche mehrfach in den Kasseler Konzerten in Erscheinung getreten. Wie ihre drei ebenfalls musikalisch talentierten und geförderten Schwestern Susanna Christina, genannt Susette (1768-1845), Sara Sophia Amalia, genannt Emilie (1772-1849) und Julie Charlotte (1773-1853) war Nina, die Zweitälteste, gezwungen, entweder eine „gute Partie“ zu machen (was sich als schwierig gestaltete, da das Familienvermögen arg zusammengeschrumpft war) oder ihren Lebensunterhalt entgegen den Gepflogenheiten ihres Standes selbst zu verdienen. Von den Schwestern heiratete nur die Älteste: Susette.

Kurz nach deren am 23. August 1794 stattgefundenen Hochzeit zog Nina zu ihrer Schwester und ihrem Schwager, dem Hofprediger und Superintendenten Carl Gottlieb Horstig, in die Residenzstadt Bückeburg. Hier verbrachte sie sechs Jahre, in denen sie

¹⁶ Nina d'Aubigny von Engelbrunner: *Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten*, Leipzig 1803.

¹⁷ Manfred Elsberger: *Nina d'Aubigny von Engelbrunner. Eine adelige Musikpädagogin am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert*, München 2000.

¹⁸ Alle biographischen Angaben nach Elsberger.

nicht nur intensiv am musikalischen Leben der Stadt teilnahm, sondern auch komponierte und Zeitschriftenartikel verfasste. Ihr Leben war stets vom Spannungsfeld zwischen ihrer adeligen Herkunft und der Notwendigkeit zu einer professionellen Berufsausübung geprägt. Nina, die sich selbst in frühen Jahren als eher langsam und schwerfällig im Vergleich zu ihrer älteren Schwester empfunden hatte¹⁹, wusste dieser Tatsache in den Bückeburger Jahren durch ausdauerndes und konsequentes Lernen abzuwehren und entwickelte sich zu einer interessanten Gesprächspartnerin für ihren Schwager Carl Gottlieb Horstig, der selbst als Autor verschiedener musikpädagogischer Artikel in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in Erscheinung getreten war. Horstig hatte sich wie seine Schwägerin für den Gesang als wesentliches Mittel der Erziehung und ästhetischen Bildung ausgesprochen und selbst Kinderlieder zu diesem Zwecke veröffentlicht. Nina d'Aubigny stand also in der Zeit, da sie ihre Unterrichtsmethode erprobte und schriftlich fixierte, ein anregender und interessierter Gesprächspartner zur Verfügung.

Die SchülerInnen

Zu Nina d'Aubignys SchülerInnen in Bückeburg zählten die beiden Fürstentöchter Wilhelmine (geb. 1783) und Caroline (geb. 1786) von Schaumburg-Lippe. Sie erhielten Unterricht in Gesang, Clavier- und Harfenspiel. Besonders mit Wilhelmine, der späteren Gräfin Münster, entwickelte sich eine lang andauernde intensive Freundschaft. Inhalte aus den Unterrichtsstunden fanden auch Eingang in die *Briefe an Natalie über den Gesang*, und zwar besonders im Rahmen des 19. Briefes²⁰. Nach den Prinzessinnen nahmen bald auch die Kinder einer weiteren befreundeten Familie, nämlich des Freiherrn Christian Ulrich von Ulmenstein, Unterricht bei Nina d'Aubigny.

Aus einer anderen Klientel dagegen stammte Helene Lucie Colson (geb. 1786), die Enkelin des „Bückeburger Bachs“ Johann Christoph Friedrich. Sie erhielt gemäß zeitgenössischem Brauch kostenlosen Unterricht, da das *„liebenswürdige Kind“* sonst *„niemals Musik gelernt hätte, für die sie eine entschiedene Vorliebe hat, denn seine Mutter, die Witwe, hätte nicht das Geld, ihr Lehrer zu beschaffen.“*²¹

¹⁹ Vgl. Elsberger S. 23.

²⁰ Vgl. dazu ausführlich Elsberger S. 166-167. Der 19. Brief beschäftigt sich mit dem Thema „Gehörbildung mit Kindern“.

²¹ Brief Nina d'Aubignys vom 15. 9. 1799, zitiert nach Elsberger S. 30.

Daneben gab es die musikalische und erzieherische Arbeit mit den Nichten und Neffen, vor allem mit Eduard Horstig (1795-1828), um dessen Erziehung sich Nina d'Aubigny sehr bemühte. Seine Entwicklung wird in den *Briefen an Natalie über den Gesang* im Besonderen dargestellt. Zwischen Neffen und Tante bestand eine lebenslange enge Bindung. Die Unterrichtssituation schuf damit gleich zweimal die Basis für eine dauerhafte Freundschaft – in einem Falle zum Neffen der Lehrerin, im anderen zu einem Mitglied der Adelschicht, aus der Nina d'Aubigny ja auch selbst entstammte. Hatte auch das schwindende Familienvermögen dazu geführt, dass sie ihren Lebensunterhalt selbst erarbeiten musste, so spielten sich diese Aktivitäten doch immer in dem ihrer Stellung gemäßen gesellschaftlichen Rahmen ab. Hier fand sie ihren Bekannten- und Freundeskreis, hier konnte sie sich musikalisch einbringen, hier fand sie ihre SchülerInnen.

Die namentlich bekannten SchülerInnen Nina d'Aubignys der Bückeburger Zeit waren allesamt Kinder: Im Jahr 1799, zum Zeitpunkt des Unterrichtsbeginns der damals 13jährigen Bach-Enkelin Helene Lucie Colson, waren Wilhelmine von Schaumburg-Lippe elf, ihre Schwester Caroline acht und Eduard Horstig vier Jahre alt.

Die Briefe an Natalie über den Gesang

Die 31 *Briefe an Natalie über den Gesang* richten sich an Mütter und Erzieherinnen und ihre Kinder (sogar im Säuglingsalter) und zeigen, wie Nina d'Aubigny in der Zeit unterrichtete, da sie ihre Methode entwickelte. Das Buch ist, so lobt der Autor einer außergewöhnlich ausführlichen Rezension in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, „recht eigentlich Wort zu seiner Zeit“, den „leichten und freyern Konversationston“ der Briefe findet er im Hinblick auf die Zielgruppe angebracht und „nicht übel benutzt“²². Die Autorin kaschiert hingegen mit der Wahl eines in den Augen ihrer Zeitgenossen typisch weiblichen Stilmittels, dass sie mit der Publikation eines methodischen und anspruchsvollen Lehrwerkes eigentlich in eine Männerdomäne vorgedrungen war: Die Briefform machte ihr Buch „salonfähig“. Hinzu kommt, dass es immer mehr in Mode kam, die Sprache eines Werkes auf eine bestimmte Personengruppe abzustimmen. War in früheren Jahren die „Allgemeinverständlichkeit“ ein häufig formuliertes Anliegen der Autoren gewesen, so

²² AMZ 1803, Sp. 837-848 und 853-861, hier Sp. 837 und 838. Eine eingehende Interpretation dieser Rezension findet sich bei Elsberger S. 224-227.

wurde nun bei den theoretischen Werken und Schulen immer öfter nach Zielgruppen unterschieden²³.

Viele Dinge in den *Briefen an Natalie über den Gesang* sind ausgesprochen gesangsspezifisch, einige Aspekte sind aber auch auf den Instrumentalunterricht übertragbar.

Grundsätzlich soll das Buch zum einen den Lehrenden das Unterrichten erleichtern, zum anderen sollen es Wissbegierige, die auf dem Lande fern von den sich in einer Stadt bietenden kulturellen Möglichkeiten leben, auch zum autodidaktischen Lernen einsetzen können²⁴. Genauer beschreibt Nina d'Aubigny dies Verfahren im Mai des Jahres 1801 in einer Rezension zu Johann Peter Milchmeyers *Kleiner und Großer Pianoforteschule*.

Hier heißt es (und man beachte den ebenfalls verwendeten „Konversationston“):

„Sie klagten mir einst, liebe Amalie, daß es eine mißliche Sache um die Fortschritte der Talente sey, wenn man, wie Sie den größeren Theil seiner Zeit auf dem Lande, fern von seinen Lehrmeistern zubringen müsse, und statt vorwärts wieder zurück zu gehen gezwungen sey; doch kann ich über diesen Punkt unmöglich ganz ihrer Meinung beypflichten. Es hat mir immer geschienen, als ob gerade diese immer fortdauernde Vormundschaft des Lehrmeisters eine widrige Wirkung auf den Schüler, in welchem Fache es immer seyn möge, hervorbringe, und selbst bey manchem das natürliche Genie unterdrückt hätte, wenn der Schüler sich ganz mechanisch an die tägliche Beyhülfe und gleichsam wie ein Lahmer an die Krücke gewöhnt. Zur Entwicklung des Genies gehört Selbstthätigkeit und Selbstständigkeit.

²³ In der Vorrede zu Michael Johann Friedrich Wiedeburgs *Der sich selbstinformierende Clavierspieler* von 1765 heißt es beispielsweise: „Weil ich nun willens war, auch dem Frauenzimmer und sonst unstudirten Personen zu dienen, so ist in diesem Unterrichte manches mit Fleiß mehr als einmal vorgekommen, und alles sehr weitläufig und der Deutlichkeit halben, einfältig, ohne sich einer gekünstelten Schreibart zu bedienen, vorgetragen worden. Ich habe mich also der Deutlichkeit, Einfalt und der zu meinem Zwecke nöthigen Weitläufigkeit beflissen, mich auch nicht genau an einer vorgesetzten ordentlichen Abhandlung gebunden, sondern alles nur so, wie es mir bey einer Selbstinformation nöthig zu seyn vorkam, hingesetzt. Sonderlich habe ich mir bey der Verfertigung gewünscht, daß ich obenbenannten Liebhabern dienlich und verständlich seyn möchte.“ Michael Johann Friedrich Wiedeburg: *Der sich selbst informierende Clavierspieler, oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbstinformation im Clavierspielen*, Halle und Leipzig 1765, Vorrede.

²⁴ Aubigny Briefe S. 4.

*O wie oft fehlt es dem weiblichen Geschlecht gerade daran, weil es bey den meisten Erziehungen unter ewiger Vormundschaft gehalten wird, die eine Nullität in allen Theilen des aktiven Lebens hervorbringt und ihm kaum die Mittel läßt, e i n e n , eignen Gedanken richtig und gut auszuführen. Der Schüler bleibt ewig Schüler, wenn er nie ohne das Gängelband seines Meisters einen Schritt wagen darf. Ich bin überzeugt, Sie bemerken weit größere Fortschritte in der Kunst, bey welchem Talent es immer sey, vorausgesetzt die ersten Grundlinien des Unterrichts sind durch einen guten Meister gelegt, wenn Sie einen Theil des Jahrs sich selbst überlassen sind, und nun das Gelernte mit eigenem Beobachtungsgeist für sich verarbeiten können. Es versteht sich von selbst, daß sie hier eben die Zeit auf die Ausbildung Ihres Talentes verwenden werden, die Sie in der Stadt unter der Führung des Meisters ihr gewiedmet haben würden, und dann, daß Sie sich der Hülfsmittel bedienen werden, die Virtuosen in der Kunst uns zum Selbstunterrichte geschenkt haben und uns noch täglich schenken.*²⁵

Nina d'Aubignys Unterrichtskonzept

Selbstständigkeit, kritisches und eigenverantwortliches Tun der Lernenden, dies sind also Hauptpunkte in Nina d'Aubignys Methode. Der Hinweis darauf findet sich immer wieder in den *Briefen an Natalie über den Gesang* und anderen Schriften. Der erste Unterricht soll (nach anfänglicher Einführung durch das Singen von Kinderliedern durch Mutter oder Erzieherin) unbedingt von einer Fachkraft erteilt werden, die sich im Laufe der Zeit immer weiter zurücknimmt. In den Pausen zwischen den praktischen Unterrichtsstunden arbeiten SchülerIn und LehrerIn mittels des Lehrwerkes. Damit werden die SchülerInnen zum selbstständigen Denken angeregt und aufgefordert. Sie brauchen eigene Übstrategien und natürlich Konsequenz zu regelmäßigem Arbeiten.

Diese Überlegungen stehen in deutlichem Kontrast zu dem üblicherweise gewünschten Unterrichtsverhältnis. So forderte etwa Daniel Gottlob Türk: *„Wer das Klavier nur zum Vergnügen spielen lernt, der hat genug gethan, wenn er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es seyn kann sechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet: wer aber das*

²⁵ Nina d'Aubigny von Engelbrunner: *Ueber die kleine und große Pianoforte=Schule des Hrn. Milchmayer in Dresden*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Mai 1801, S. 277-280, hier S. 277-278.

*Klavierspielen zu seinem Hauptgeschäfte machen will, für den sind täglich drey bis vier Stunden Uebung kaum hinreichend, und außer diesen ist wenigstens noch Eine Lectionsstunde nöthig.*²⁶

Dass diese Forderung oft nicht den wirklichen Gegenheiten entsprach, zeigte bereits Nina d'Aubignys fiktiver Brief (s. o.). Dennoch: diese Tatsache wurde in der Regel eher als negativ und nicht wie bei Aubigny als gewinnbringend eingestuft.

Eine gute Lehrkraft gleich zu Beginn ist hingegen für Nina d'Aubigny die wichtigste Voraussetzung für einen erfolgreichen Unterricht. Sie muss nicht nur in der Lage sein, das Fortkommen der ihr Anvertrauten zu sichern, sondern sie versteht es auch, den trockenen Anfangsstoff spannend und abwechslungsreich aufzubereiten. Über geeignete Wege dazu nachzudenken, ist ihre Pflicht: *„Es kostet nicht mehr Mühe, eine Sache gut, als sie schlecht zu lehren, oder zu lernen.“*²⁷

Alle musikalische Unterweisung beginnt mit dem Singen, das bereits im frühen Säuglingsalter gefördert werden soll. Dies ist Aufgabe der Mutter beziehungsweise Erzieherin des Kindes. Kenntnisse in der Musiklehre wie etwa das Notenlesen sollen Kindern *„durch mannichfaltige Spiele“*²⁸, also in spielerischer kindgemäßer und versinnlichender Form zwischen dem dritten und dem sechsten Lebensjahr beigebracht werden, um späteren Instrumentalunterricht zu erleichtern²⁹. Dessen Beginn ist nicht vor dem sechsten Lebensjahr anzusetzen. Die im Vorfeld des Instrumentalunterrichts zu erlernenden Termini zeigen drei Tafeln im Anhang der *Briefe an Natalie über den Gesang*³⁰. Nicht umsonst heißt es bei Friedrich Guthmann über den Autor von als

²⁶ Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, Leipzig-Halle 1789*, Einleitung §. 8., Reprint Kassel 1997, S. 7.

²⁷ Aubigny *Briefe* S. 58.

²⁸ Aubigny *Briefe* S. 61.

²⁹ Vgl. Aubigny *Briefe* Tafel IV. Wie dieser Stoff genau zu vermitteln sei, dazu schweigt Nina d'Aubigny leider fast völlig, es heißt lediglich zu den Notenwerten und Taktarten: *„Es giebt tausend Mittel, die jungen Zöglinge auf eine praktische Weise mit der Theorie der Musik bekannt zu machen: theils durch Aufzeichnung und Bildung der Tonleitern auf einer Schiefertafel, um die Tonleitern vollkommen kennen zu lernen; theils durch Zerschneidung von ganzen Körpern, z. B. Aepfel, Birnen &c. wodurch die Eintheilung handgreiflich wird, theils durch Eintheilung der Schritte bey Spaziergängen, wo die Taktverschiedenheit sehr bemerklich ist. Dies alles ausführlich zu beschreiben, wäre eine Beleidigung für die Erfindsamkeit liebender Erzieherinnen.“*

³⁰ Aubigny *Briefe* Tafeln II, III und IV, S. 62. Darauf sind alle Dur- und harmonischen Molltonleitern, fünf Notenschlüssel (der Violin- und Bass- sowie drei verschiedene C-Schlüssel), Intervalle, Versetzungszeichen und enharmonische Verwechslungen, Notenwerte und Taktarten abgebildet. Zumindest in Hinblick auf die Notenschlüssel liegt das Niveau, das die Kinder erlernen sollen, deutlich über dem sonst für Frauen vorgesehenen Programm.

optimal anzusehender Literatur über das Klavier- und Pianofortespiel: „*Er muss – was freylich viel verlangt ist – sogar P ä d a g o g und Kinderkenner seyn.*“³¹ An anderer Stelle fordert er eine „*musikalische Kinderfrau*“, da sie „*unvermerkt den Keim zur künftigen musikalischen Bildung*“ legen werde³² und spricht damit ganz in Nina d’Aubignys Sinn.

Beispiel einer Unterrichtsstunde

Wie hoch Nina d’Aubigny Motivation und Selbstständigkeit im Instrumentalunterricht bewertet, zeigt ihr eigener Bericht über die ersten Harfenstunden, die sie Helene Lucie Colson erteilte. Er findet sich in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in dem Artikel *Briefe über die Harfe*:

„Ich komme eben jezt von meiner ersten Lektion zurück die ich auf der Harfe gegeben habe. – Gegeben? höre ich Sie ausrufen. Ist das Ihr Ernst? Ja wohl, lieber Freund: nach meiner Meynung kann man durchaus nicht sagen, dass man etwas gelernt habe, bevor man nicht andere darin unterrichtet hat. Sie kennen das alte Sprüchwort: docendo discimus.³³ Ich bin ein mittheilsames Geschöpf. Für mich giebt es keinen neuen Gedanken, und keine neue Empfindung, der ich recht froh werden kann, bevor ich nicht irgend jemanden gefunden habe, der sich von Herzen mit mir darüber freut.“

Die Methode der Lehrerin ist nicht starr, sondern stetig in Entwicklung. Sie selbst lernt niemals aus, sie gibt und nimmt in jeder Unterrichtsstunde und teilt neue Erkenntnisse und Gedanken mit ihren Schülerinnen. So beginnt denn auch der Bericht über den Harfenunterricht mit einem Gespräch:

„Ach, welch schönes Instrument haben Sie da, sagte meine Schülerin bey einem ihrer Besuche, als sie meine Harfe stehen sah. Und hätten Sie denn auch wohl Lust zu diesem Instrumente? war meine Antwort; Ihrer angenehmen Stimme möchte ich diese Begleitung wohl gönnen, denn für den Gesang scheint die Harfe recht eigentlich gemacht zu seyn. ‚O, ich wüsste nicht, was ich darum gäbe, wenn ich die Harfe lernen könnte.‘ Haben Sie denn eine Harfe? ‚Meine

³¹ Friedrich Guthmann: *Woran fehlt es der musikalisch-theoretischen Literatur über Klavier- und Pianofortespiel noch?*, Intelligenz-Blatt zur AMZ, Februar 1804, Sp. 33-36, hier Sp. 35.

³² Friedrich Guthmann: *Noch ein Wort über Erziehung für Musik*, AMZ 1805, Sp. 834-836, hier Sp. 834.

³³ „Ich unterrichte, wir (beide) lernen.“

Grossmutter hat eine von unserm seligen Grossvater B a c h , aber die hat keine Saiten mehr. ' – Wenn ihr weiter nichts fehlt, als das, so soll unsre Harfe bald im Stande seyn. “

Die Begeisterung der Lehrerin hatte die Schülerin angesteckt, sie war damit zum Erlernen des Harfenspiels angeregt worden. Motivation ist dann auch das Stichwort, nach dem die erste Stunde abläuft:

„Vor Ungeduld konnten wir die Saiten kaum erwarten. Sie wurden aufgezogen und gestimmt – und nun spielen Sie mir gleich auf der Stelle: Freut euch des Lebens, sagte ich zu meiner jungen Schülerin. ‚Wie könnte ich das?‘ Versuchen Sie nur, Sie können es gewiss; Ihr Ohr wird es Sie lehren. Ich gab ihr die ersten Töne an, das erweckte die Lust. Sie fand die Melodie und nur bey grossen Sprüngen berührte ich zuweilen den entlegenen Ton mit leisem Finger. “

Es folgt eine Erläuterung, wie eine Tonleiter, Terzenfolgen und Akkorde gefunden und mit welchen Fingern sie gegriffen werden können.

„Alles ging vortrefflich und ich bin gewiss, wenn ich wieder zu meiner Schülerin komme, dass sie das Gelernte nicht nur fertig spielt, sondern auch noch manches selbst gefunden hat, womit ich sie auf einmal nicht beschweren wollte. “

Der nächste Schritt ist sogleich, die Schülerin zu eigenem Üben, Ausprobieren und Entwickeln von Methoden anzuleiten:

„Jezt denke ich nun schon darauf, wie ich meine gelehrige Schülerin immer mehr in den Stand setzen will, ihre eigne Lehrmeisterin zu werden. Das ist nach meiner Meynung doch die beste Art des Unterrichts, die man auch in andern Künsten und Wissenschaften nicht zum grossen Nachtheil für die Selbstthätigkeit des Schülers, so sehr vernachlässigen sollte. “³⁴

Der dritte Brief berichtet dann über die Fortschritte der Schülerin. Und Nina d'Aubigny kommentiert:

³⁴ Nina d'Aubigny von Engelbrunner: *Zweyter Brief* aus: *Briefe über die Harfe* in AMZ 1801, Sp. 700-701.

„Und was mich bey der Sache am meisten freut, das ist der geringe Aufwand von Zeit und Mühe, den mir dies alles verursacht. So wahr ist und bleibt es doch, dass der Mensch am meisten lernt, dem man eine vernünftige Anleitung giebt, wie er sein eigener Lehrmeister werden könne. Lust und Liebe setze ich bey jeder Art des Lernens voraus. Wer diese nicht hat, der sollte auch nicht anfangen zu lernen. Aber nach meiner Erfahrung, die ich an jungen, unverdorbnen Menschen gemacht habe, ist es bey nahe auch nicht möglich, dass jemand nicht gern und mit Vergnügen alles lernen sollte, wenn es ihm nur nicht verleidet wird. Die ganze Kunst des guten Unterrichts besteht also darin, dass man dem innern Antriebe des Menschen immer neue Nahrung gebe, ohne die Selbstthätigkeit des Lernenden auch nur im geringsten zu beschränken.“³⁵

Im Anschluss daran berichtet Nina d'Aubigny von einem anderen „Frauenzimmer von reiferm Alter“, das, durch das Beispiel der Jüngeren angeregt, auch das Harfenspiel zu erlernen wünschte. Der Unterricht beginnt mit dem Versuch, helle, reine, liebliche und sanfte Töne zu erzeugen. *„Meine Schülerin begriff, was ich sagen wollte, und brachte bald mit ihrem weichen Finger, den ich anfänglich mit meiner Hand regierte, einen so lieblichen Ton hervor, als ich ihr schwerlich durch meinen männlichern Griff hätte vorzeigen können.“³⁶* Auch diese Stunde endet mit ähnlichen Worten wie die erste Lektion der jungen Schülerin: *„Genug für heute! Sie haben schon so viel gelernt, dass Sie wochenlang sich mit der Harfe beschäftigen können, ohne Ueberdruss und Langeweile zu fühlen [...]. Sobald Sie wiederkommen, sollen Sie mehr von mir erfahren.“³⁷*

Zielsetzungen des Unterrichts

Auf der Basis des in der Kindheit gelegten Fundaments praktischer musikalischer Erfahrungen (durch Gesang und Gehörbildung) und theoretischen Wissens sind diese ersten Stunden recht frei gestaltet. Sie formulieren zunächst klare kleine Unterrichtsziele wie das Spielen eines Liedes oder das Hervorbringen eines guten Tones, darüber hinaus stellen sie die Forderung an eigenes Tun, Probieren und selbstständiges Lernen. Wie das Lehrwerk sind die Unterrichtsstunden (neben Kontrolle

³⁵ Nina d'Aubigny von Engelbrunner: *Dritter Brief* aus: *Briefe über die Harfe* in AMZ 1802, Sp. 553-556, hier Sp. 554.

³⁶ Ebd., hier Sp. 555.

³⁷ Ebd., hier Sp. 556.

und Verbesserung) Anreiz, Neues zu probieren und sich weiter mit einer bestimmten Thematik zu beschäftigen.

Weitere Aspekte fallen an diesen Passagen auf: Einmal scheint der Unterricht mit Helene Lucie Colson als Gesangsunterweisung begonnen zu haben, die dann durch Harfenstunden ergänzt wurden. Häufig waren bei Mädchen Gesangs- und Clavier- oder Harfenstunden (also Unterricht in der Begleitung der eigenen Stimme) miteinander kombiniert, ohne dass dies eigens erwähnt wurde, passte es doch zum Bild des „Frauenzimmers“, das seine Familie durch Gesang und Clavier- (oder Harfen)spiel im eigenen Heim unterhielt³⁸. Zum Zweiten ist dieser Unterricht sicher nicht so tiefeschürfend und technisch ausgelegt gewesen, wie es bei reinen Instrumentalstunden zunächst einmal angenommen werden kann, da der Zweck dieser Unterweisung nicht darin lag, das Instrument so gut wie möglich zu erlernen, sondern sich selbst adäquat beim Singen begleiten zu können.

Nina d’Aubignys Ansatz ist, wie wir heute sagen würden, ganzheitlich. Er hat einen schnellen Zugang zu musikalischem Erleben als Zielsetzung und beginnt nicht mit einem festen Regel- und Übungskanon, wie ihn die meisten Clavierschulen der Zeit zeigen. Johann Peter Milchmeyer etwa beschreibt seine Stundenplanung für den Anfang so: In den ersten 20 Minuten, wo die Aufmerksamkeit am größten ist, wurde Notenlesen und Blattspiel („Lesen“) geübt. Anschließend wurden weitere 20 Minuten mit „*musikalischen Gängen*“, also technischen Übungen zugebracht. Erst im letzten Teil der Stunde ging es an Literaturstücke „*um den Schülern ein Vergnügen zu machen und die Aeltern zu befriedigen, weil diese leicht glauben können, ihr Kind lerne nichts, wenn es nicht bald ein paar Stückchen spielt.*“³⁹

³⁸ Vgl. dazu Freia Hoffmann: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/Main-Leipzig 1991.

³⁹ Peter Johann Milchmeyer: *Anfangsgründe der Musik, um das Pianoforte, sowohl in Rücksicht des Fingersatzes als auch der Manieren, des Ausdrucks und richtigen Vortrags, mit der größten Vollkommenheit spielen zu lernen*, Dresden [1801], S. 40. Gemäß den neuen Verhältnissen schreibt Milchmeyer seine Clavierschule: „1) für Liebhaber, welche bloß zum Vergnügen das Pianoforte wollen spielen lernen; 2) für Aeltern, die es in dieser Kunst zu einem gewissen Grade gebracht haben, allein wegen Mangel an Uebung einen solchen Leitfaden zum Unterrichte brauchen; 3) für unbemittelte Künstler, welche vielleicht nicht auf rechtem Wege sind und durch dieses Werk – wie ich mir schmeichle – mit Ersparung vieler Zeit und Kosten dahin gewiesen werden können; 4) für Hauslehrer und Gouvernanten auf dem Lande und in kleinen Städten, denen es an Gelegenheit fehlt, über den Unterricht ihrer Schüler sich mit großen Künstlern zu unterhalten; 5) für die sich in ähnlicher Lage befindenden Schulmeister und Kantoren auf den Dörfern und in kleinen Orten; 6) für alle Musiker, welche die Composition erlernen und dabey auf dem Pianoforte nothwendig einige Fertigkeiten haben müssen.“ (S. 18)

Den Unterrichtseinstieg wählt Nina d'Aubigny bei dem jungen Mädchen über das Spielen einer bekannten Melodie nach dem Ohr – Gehörbildung hat für sie eine große Bedeutung, wie es sich auch in den *Briefe an Natalie über den Gesang* zeigt. Dabei soll gleich zu Beginn die Schülerin motiviert werden und Lust bekommen, sich am Spiel auf dem neuen Instrument zu versuchen. Die ältere Frau dagegen beginnt mit dem Versuch, ihrer Harfe einen gut klingenden Ton zu entlocken. Ein erstes musikalisches Erfolgserlebnis steht zu Beginn aller Unterweisung. Damit liegt Nina d'Aubigny im Trend ihrer Zeit. Friedrich Guthmann etwa fordert 1804 in seinem *Stufengang des Unterrichts*: „Das musikalische Gefühl muss gleich Anfangs geweckt und verfeinert werden.“⁴⁰ Erst im Anschluss an diese Einführung beginnt die systematische Unterweisung, die Raum lässt für eigene Überlegungen der Schülerin in dem Zeitraum bis zur nächsten Unterrichtsstunde. Von Anfang an ist Nina d'Aubignys eigentliches Unterrichtsziel die „Selbstthätigkeit“ der Schülerin, die Befähigung, sich selbst weiterzubilden.

Und dies ist der Punkt, an dem Nina d'Aubignys Zielsetzung des Instrumentalunterrichts über die sonst meist formulierten Intentionen wie die technische Beherrschung des Instruments, die ästhetische Bildung des gesamten Menschen und natürlich die Förderung musikalischen Ausdrucks und die Entwicklung des Geschmacks hinausgeht. Ihr Gedankengang ist leicht nachzuvollziehen: Aus kindgerechtem, motivierendem und versinnlichendem Lernen entsteht eine ganzheitliche Betrachtungsweise, welche die SchülerInnen dann mit entsprechender Anleitung befähigt, immer eigenständiger zu lernen, Noten zu lesen, zu üben, Musik zu erfassen und Gefühle musikalisch zu äußern. Der Anspruch Nina d'Aubignys übersteigt damit das Ideal der musizierenden Ehefrau und Mutter, selbst wenn das spieltechnische Niveau sich auf gleicher Ebene abspielen sollte. Sie vertritt geistig dieselbe Linie wie ihr Schwager Horstig, der schon 1799 in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* betonte: „Mit den einfachsten Tönen sollten wir anfangen zu spielen. Jeder rein herausgebrachte Ton für sich müsste uns schon Vergnügen machen.“⁴¹ Nina d'Aubigny möchte Mädchen wie Jungen, Frauen wie Männer zum eigenen musikalischen Erleben ohne Lehrer im Hintergrund befähigen. Und sie verlangt von der Lehrerin beziehungsweise dem Lehrer, dass sie sowohl in der Lage seien, diese musikalischen

⁴⁰ Friedrich Guthmann: *Stufengang des Unterrichts. Bruchstück aus einer noch ungedruckten Methodik des Klavier- und Pianofortespiels*, in: AMZ 1804, Sp. 407-409, hier Sp. 409.

⁴¹ Carl Gottlieb Horstig: *Klimpern und Stümpern*, in: AMZ 1799, Sp. 589-591, hier Sp. 590.

Erlebnisse zu wecken, also auch sie reproduzierbar und übertragbar zu machen. Auch dies ist sind Forderungen, die zu formulieren alles andere als selbstverständlich waren.

Nina d'Aubigny, die in ihrer Jugend selbst eine fundierte Ausbildung genossen und sich in späteren Jahren in eigenständigem Arbeiten stetig weiter fortgebildet hatte, setzte damit in ihrer Unterrichtskonzeption Erfahrungen, Ziele und Wünsche aus ihrem eigenen Leben um. Sie transportierte Ansprüche aus ihrer eigenen (adeligen und behüteten) Kindheit in ein Konzept, das auch in bürgerlichen Kreisen – der neuen Unterrichtsklientel – greifen sollte. Dass ihre Methode anerkannt wurde, zeigte die bereits erwähnte ausführliche Rezension der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*.

Nina d'Aubigny selbst fand ihren Weg im schriftstellerischen und musikpädagogischen Wirken. Da sie hier äußerst erfolgreich war, konnte sie nach Regeneration und Festigung ihrer eigenen finanziellen Situation wieder in die ihrem Adelsstand gemäße Rolle schlüpfen, sich vom öffentlichen musikalischen Auftreten und Unterrichten zurückziehen und einen Salon ins Leben rufen. Sie starb am 29. Januar 1848 in Nestelbach bei Graz.