

Caroline Schleicher-Krähmer, die erste Soloklarinettistin

Von Nicola Faerber, Darmstadt

»Krähmer, Caroline, geb. Schleicher, erblickte am 17ten December 1794 zu Stockach, fünf Stunden von Constanz am Bodensee, das Licht der Welt.«¹ Diese einleitende Erläuterung zur Person Caroline Schleicher-Krähmers entstammt einem der bekanntesten Musiklexika des 19. Jahrhunderts, der 1837 erschienenen »Enzyklopädie der gesammten musicalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst«. Deren Herausgeber und Co-Autor Gustav Schilling war für seine musicalischen Publikationen bekannt. Im Universal-Lexikon widmete er dem Leben und Schaffen von Caroline Schleicher-Krähmer einen mehrseitigen Artikel, der bislang eine der ausführlichsten Quellen über sie ist.

Dies veranschaulicht die Bedeutung der Musikerin in der Musikwelt der damaligen Zeit. Zugleich überrascht die Ausführlichkeit, mit der der Autor auch auf ihren Charakter eingeht. Doch im Gegensatz zu heutigen Lexikoneinträgen wurde damals neben reinen Fakten auch auf Charaktereigenschaften und Persönliches eingegangen. Die Angabe des 17. Dezember 1794 als Geburtstag ist anhand des Taufbuchs der Stockacher Vorstadt Aachen belegbar,² wobei nicht klar ersichtlich ist, ob es sich dabei sowohl um den Tauf- als auch Geburtstag handelt.

Die Stadt Stockach gehörte bis auf wenige kurze Unterbrechungen bis ins Jahr 1806 zum katholischen Österreich.³ Dieser Umstand erklärt das vorherrschende katholische Glaubensbekenntnis der Region und auch, weshalb Caroline Schleicher-Krähmer trotz ihres protestantischen Vaters, Franz Joseph Schleicher, in der katholischen Kirche St. Oswald getauft wurde.

Dem Taufbuch ist zu entnehmen, dass das Haus der Familie Schleicher in der »Vorstadt Aachen« stand. Die Vorstadt Aachen war trotz ihrer unmittelbaren Nähe zu Stockach nicht eingemeindet, besaß aber dennoch »weder ein Wappen als Wahrzeichen einer selbständigen Gemeinde noch eine eigene Gemarkung«.⁴ Ob dies möglicherweise ein weiteres Argument zur Niederlassung des Ehepaars Schleicher ge-

1 Schilling, Gustav (Hg.): *Enzyklopädie der gesammten musicalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1837, Bd. 4, S. 211

2 Stadtarchiv Stockach, Geburts-, Ehe- und Todten-Register der zur Stadt Stockach eingepfarrten Vorstadt Aachen vom Jahre 1789–1805

3 Wagner, Hans: *Aus Stockachs Vergangenheit*, Konstanz 1967; Ystas, Yvonne, und Warndorf, Thomas: *Stockacher Lesebuch. 725 Jahre Geschichte und Geschichten*, Konstanz 2008

4 Wagner, a. a. O. 1967, S. 13

wesen war und nicht nur »um in des Schwiegervaters Nähe zu bleiben«,⁵ kann nur vermutet werden. Gemeint ist hier Caspar Strassburger, ein »begüterter Landmann«,⁶ der mit seiner Familie in Mannenbach am Schweizer Ufer des Bodensees lebte.

Kindheit und soziales Umfeld

Caroline Schleichers Vater war in Massenbach in der Nähe von Heilbronn geboren worden und als Berufsmusiker mit dem Fagott viel umhergereist. Bei einer dieser Reisen lernte er die älteste Tochter des Caspar Strassburger, Josepha, in Mannenbach kennen und heiratete sie bald darauf. Noch heute legt das Eheregister der Gemeinde Massenbach aus dem Jahr 1787 Zeugnis von diesem Ereignis ab: »Am 12ten September wurde nach ergangener Herrschaftlich gnäd. Erlaubniß Franz Joseph Schleicher ein lediger Musikant von hier mit Maria Josepha Strasburgerin aus Mannenbach, Frauensfelder Landvogtey, Schweizerischen Gebiets, ledigen Standes, eines Musikanten Tochter, hier im Pfarrhaus in Gegenwart mehrerer Zeugen getraut.«⁷

Innerhalb von nur 13 Jahren gebar Josepha 13 Kinder, deren vermutlich sechstes Caroline gewesen war. Es überrascht, dass die Kinder mehrheitlich in Stockach zur Welt kamen, wenn man die kriegerischen Auseinandersetzungen unmittelbar vor den Toren der Stadt bedenkt. Dies könnte auch erklären, weshalb alle Kinder »in die Kost, zu einer kinderlosen Familie, welche eine Stunde von Stockach in einer Eisenschmelze beschäftigt waren«,⁸ gebracht wurden. Es muss sich bei dieser Eisenschmelze um das Schmelzwerk in Zizenhausen, etwa 2,8 km von Stockach entfernt, handeln. Zizenhausen genoss jedoch einen zweifelhaften Ruf als »eine Herberge von Zauberern, Wahrsagern, Schatzgräbern, Giftmischern, Zuhältern, Wilderern, Zigeunern, Kesselflickern, verdächtigen Korbmachern und Hausierern.«⁹ Letztlich können die Gründe für die Weggabe der Kinder in eine Pflegefamilie nicht mehr ermittelt werden.

Da über die Pflegefamilie in Zizenhausen bislang nichts bekannt ist, ist auch ungeklärt, ob Caroline Schleicher schon dort mit Musik in Berührung kam. Sicher ist jedoch, dass sie von dem Moment an, als sie im Alter von fünf Jahren wieder zu ihrer Familie zurückkehrte, täglich von Musik umgeben war. Ihre Mutter war Musikerin, sang und spielte sowohl Klarinette als auch Geige.¹⁰ Caroline Schleichers ältere Schwester Cordula sollte »nach des Vaters Wunsche [...] die Flöte erlernen; diese jedoch hatte mehr Neigung zur Clarinette, übte sich heimlich darauf, und erhielt nachgehends vollständigen Unterricht, wie auch im Violinspiele, daß sie später in Concerten auf beiden Instrumenten sich großen Beifall erwarb.«¹¹

5 Schilling, a. a. O. 1837, Bd. 4, S. 211

6 Ebenda

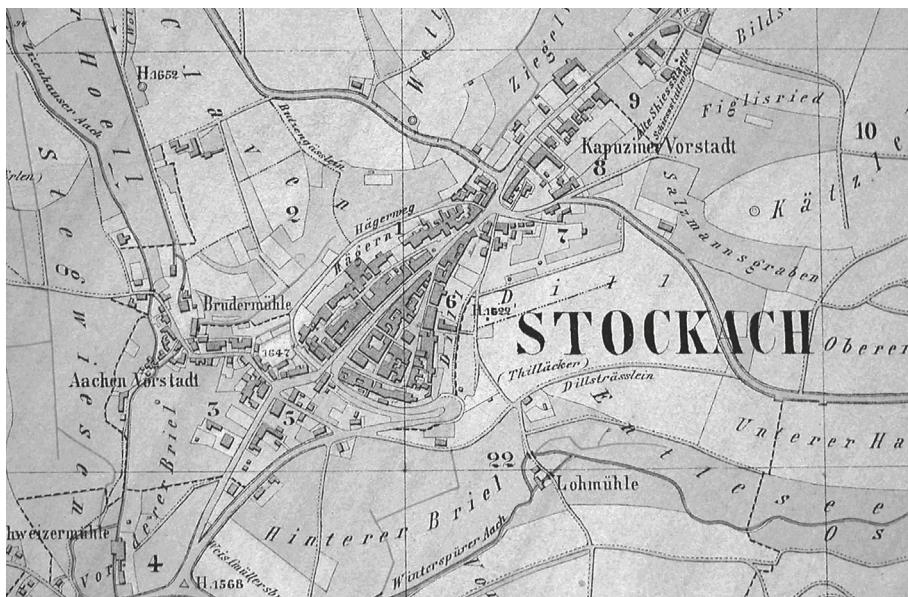
7 Landeskirchliches Archiv Baden-Württemberg, Eheregister Massenbach, 1787

8 Schilling, a. a. O. 1837, Bd. 4, S. 211

9 Busse, Hermann Eris (Hg.): Stockach – Meßkirch – Pfullendorf. Badische Heimat 21, 1934, S. 211

10 Schilling, a. a. O. 1837, Bd. 4, S. 211

11 Schilling, a. a. O. 1837, Bd. 4, S. 211–212



Ausschnitt aus dem Stockacher Gemarkungsplan von 1867 – links die »Aachen Vorstadt«, wo Caroline Schleicher aufwuchs (Stadtarchiv Stockach)

Der Vater selbst war zu jener Zeit als Regiments-Kapellmeister in Ellwangen stationiert und wurde bald darauf als Fagottist in die Stuttgarter Hofkapelle berufen. Seine dortige Tätigkeit lässt sich anhand eines Konzertprogramms aus dem Jahr 1805 belegen, welches der Feder Ludwig Abeilles (1761–1838) entstammt. Darin heißt es: »Fagott-Conzert v. Krom[m]er, geblasen von Schleicher«.¹² Auch das Württembergische Hof- und Staatshandbuch aus den Jahren 1804 und 1805 nennt Franz Joseph Schleicher als Fagottisten der »Churf. Kammer- Hof- u. Kirchenmusik«.¹³

Musikalische Ausbildung

Es entspricht durchaus den Gepflogenheiten jener Zeit, dass Musiker ihre Kinder schnellstmöglich auf mehreren Instrumenten unterrichteten, nicht zuletzt damit diese zum Familienunterhalt beitragen. So auch in der Familie Schleicher: »Bezüglich der schmalen Einkünfte ließ Schleicher sich's eifrig angelegen seyn, seine talentvollen Kinder in ihrer Kunstausbildung möglichst rasch vorwärts zu bringen«.¹⁴ Weitere prominente Beispiele sind etwa Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) und seine Schwester Maria Anna (1751–1829) sowie Clara Wieck-Schumann (1819–1896), eine der renommiertesten Pianistinnen ihrer Zeit.

12 GLA Ludwigsburg, Krankheiten des Theater- und Musikpersonals, Sign.: E 18 I, Bü 339

13 GLA Ludwigsburg, Württembergisches Hof- und Staatshandbuch, 1804 & 1805

14 Schilling, a. a. O. 1837, Bd. 4, S. 212

Franz Joseph Schleicher nahm seine beiden Töchter mit nach Stuttgart, wo sie nicht nur beim Vater, sondern höchst wahrscheinlich auch bei einigen seiner Musikerkollegen Unterricht erhielten. Caroline Schleicher bekam dort neben dem Klavierunterricht im Alter von neun Jahren auch den ersten Klarinettenunterricht und trat bald darauf zum ersten Mal öffentlich mit der Klarinette auf. Schilling schreibt hierzu »Schon nach 10 Monaten war die kleine Virtuosin im Stande, die zweite Stimme eines Terzetts für zwei Klarinetten und Fagott vorzutragen, welches Erstlingsdebut im gleichen Maaße Bewunderung und Beifall fand.«¹⁵

Die ständige Nähe zu professionellen Musikern muss als Glücksfall für die Ausbildung der Mädchen gewertet werden, besonders in einer Zeit, in der selbst das allgemeine Schulwesen nur marginal ausgebildet und im Wesentlichen nur der vermögenden Bevölkerung zugänglich war. Von einem Schulbesuch Caroline Schleichers ist nichts bekannt, jedoch ist erwiesen, dass sie des Lesens und Schreibens mächtig war, da ein von ihr eigenhändig verfasstes Dokument aufgefunden werden konnte. Vermutlich war ein Schulbesuch schon allein deshalb in ihrem Fall nur schwer möglich, da die Familie nach der Kündigung Franz Joseph Schleichers in Stuttgart ständig auf Reisen war. Auch von Clara Wieck-Schumann wissen wir, dass sie keine fundierte Schulbildung genossen hatte und sich dieses Mankos wohl bewusst war.¹⁶

Die aus heutiger Sicht mangelhaften Bildungsmöglichkeiten des 18. und 19. Jahrhunderts müssen als Resultat des damaligen gesellschaftlichen Konsens' gesehen werden. Beispielsweise veröffentlichte die Leipziger »Allgemeine Musikalische Zeitung« einen Artikel, in dem erklärt wurde: »Die Schülerin ermüdet auf halbem Wege. Der weibliche Sinn will mehr Blumen und frühe Frühlingsfrüchte. Das Mädchen sagt sich daher mehr oder weniger deutlich, dass dieses nicht der rechte Weg seyn könnte.«.¹⁷ Mangelnde Ausdauer, vielleicht sogar mangelnder Intellekt, der dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben wurde, führten dazu, dass »Knaben und Mädchenerziehung überhaupt von einander, in Zweck und Ausführung, wesentlich unterschieden werden sollten.«¹⁸

Eine institutionalisierte musikalische Ausbildung im deutschsprachigen Raum begann erst während des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts konkretere Gestalt anzunehmen. Bis dahin konnten sich Musiker nur über eine Lehre bei Stadtzinkenisten (= Zinkenbläser, Stadtmusikanten), in kirchlichen und militärischen Einrichtungen oder mit Hilfe von Privatunterricht ausbilden. Doch auch dies war für weibliche Musiker unüblich, wenn nicht gar unmöglich. Als Kinder eines Musikerehepaars bot sich den Schleicher'schen Töchtern die für Musikerinnen im Grunde einzige Möglichkeit, musikalische Fertigkeiten zu erwerben und diese auch über den häuslichen Gebrauch hinaus anzuwenden: durch Unterricht im Elternhaus.

15 Ebenda

16 Reich, Nancy B.: Clara Schumann. Romantik als Schicksal. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 41

17 Rochlitz, Friedrich von (Hg.): Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1798/99–1848, VIII, Nr. 33, Sp. 514

18 Ebenda, VIII, Nr. 33, Sp. 513



Ansicht von Stockach im 18. Jahrhundert – links die Vorstadt Aachen (Stadtmuseum Stockach)

Soweit rekonstruierbar, erwarb sich Caroline Schleicher zunächst im Kreis der Familie ihr instrumentales Können. Sie erhielt ihren ersten Geigenunterricht von ihrer Mutter, Klarinettenunterricht beim Vater und Klavierunterricht zunächst beim Chorregenten in Ellwangen. Ihr Wunsch, sich musikalisch weiterzubilden, hielt bis ins Erwachsenenalter an. Sie nahm beispielsweise Geigenunterricht bei Friedrich Ernst Fesca (1789–1826), einem äußerst renommierten Geiger und Komponisten seiner Zeit, und Kompositionunterricht bei Franz Danzi (1763–1826) in Karlsruhe.

Status professioneller Musiker

Vermutlich bewogen mehrere Gründe Franz Joseph Schleicher, um seine Entlassung in Stuttgart anzusuchen und sich mit seinen beiden Töchtern als »Musikalisches Kleeblatt« auf Reisen zu begeben. Der Status eines (Hof-)Musikers jener Zeit war der eines Arbeiters und Handwerkers und nicht etwa der eines Hochbegabten oder gar Genies. Der Geniekult, wie er beispielsweise bei Niccolò Paganini (1782–1840) geschaffen wurde, kam erst später auf. Dies äußerte sich konsequenterweise auch in der Bezahlung, und so heißt es bezüglich Schleichers Berufung in die Stuttgarter Hofkapelle: »Nicht gern folgte er diesem Rufe, wohl wißend, daß der Gehalt, für seine Familie kaum hinreichend seyn würde«.¹⁹ Joseph Haydn (1732–1809) wollte mit seiner »Abschiedssinfonie« seinem Arbeitgeber, dem Fürsten Nikolaus I. Esterházy (1714–1790), aufzeigen, dass die Musiker nach monatelanger Abwesenheit von ihren

19 Schilling, a. a. O. 1837, Bd. 4, S. 212

Familien diese wiedersehen wollten. Auch dies veranschaulicht die Stellung eines Hofmusikers.

Neben der schlechten Bezahlung dürfte auch der Wunsch nach einer nationalen, wenn nicht gar internationalen Karriere ausschlaggebend gewesen sein. Dafür war es jedoch notwendig, auf Konzertreisen gehen zu können, was als fest angestellter Hofmusiker nur mit Erlaubnis des Regenten möglich war. Diese Erlaubnis wurde jedoch oftmals nicht gewährt, da die schlechten Reisemöglichkeiten meist eine monatelange Abwesenheit bedingten. Franz Joseph Schleichers Wunsch nach Selbstbestimmung schildert Schilling folgendermaßen: »[Er] nahm, des Reisens ungebundene Freiheit vorziehend, stets nur auf kurze Zeitfristen die fixen Anstellungen nachbarlicher Fürstenhöfe an«.²⁰

Die Organisation solcher Reisen muss in jenen Tagen einen enormen Aufwand bedeutet haben und dürfte ohne persönliche Kontakte kaum realisierbar gewesen sein. Schon die Kommunikation konnte nur langsam abgewickelt werden, da Briefe meist mehrere Tage unterwegs waren und andere Kommunikationsmittel nicht existierten. Ein öffentliches Konzertwesen war zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht entwickelt. Es gab keine professionellen Konzertveranstalter oder Künstleragenturen im heutigen Sinn, weshalb die Musiker in der Regel selbst Manager, Veranstalter, Tourorganisator und Presseabteilung in einer Person vereinten. Auch für Saalmiete, -heizung und -beleuchtung vor Ort waren sie selbst verantwortlich.

Nicht zu vergessen die physischen Strapazen, die eine Kutschreise bedeutete. Die Kutschen waren nur mangelhaft gefedert, die Insassen aufgrund fehlender Fenster und Dämmung der Witterung ausgesetzt und das Straßenverkehrsnetz nur spärlich ausgebaut. Auf Reisen gingen hauptsächlich Händler oder wohlhabende Adlige. Für Musiker mit großen Instrumenten wie beispielsweise Klavier oder Harfe kam die Transportproblematik erschwerend hinzu. Allerdings ist nicht gewiss, ob die Familie Schleicher ein eigenes Klavier besaß und dieses auf ihren Reisen bei sich hatte. Geige, Klarinette und Fagott waren diesbezüglich weit unproblematischer. Doch trotz all dieser Widrigkeiten waren Konzertreisen finanziell einträglicher als Festanstellungen bei Hof.

Erste musikalische Reisen

Eine ursprünglich geplante Tournee des Schleicher'schen musikalischen Trios nach Tirol und Italien konnte aufgrund von Kriegswirren nicht stattfinden.²¹ Stattdessen reiste das Ensemble in die Schweiz, vermutlich aufgrund deren geographischer Nähe, politischer Stabilität und musikalischer Aktivität. Die Familie blieb mehrere Jahre in der Schweiz, wo ein Engagement der Zürcher Musikgesellschaft Caroline Schleicher ermöglichte, sowohl als Orchestermusikerin als auch als Solistin erste Erfahrungen zu sammeln. Während Cordula Schleicher in Zürich blieb und weiterhin als Orchestermusikerin, Solistin und Musiklehrerin tätig war, folgten für Caroline und ihren

20 Ebenda, S. 211

21 Ebenda, S. 212

Vater Aufenthalte in Baden (Schweiz) und Aarau. Auch dort konnte Caroline Schleicher ihre Fähigkeiten weiter ausbauen und sich sogar als Dirigentin betätigen. Es überrascht, dass eine junge Frau zu jener Zeit nicht nur eine feste Anstellung in einem Orchester erhalten hatte, sondern sogar das Dirigentenamt bekleiden durfte. Besonders wenn man bedenkt, wie ungewöhnlich noch heute der Anblick einer Frau in dieser Funktion ist.

Da die ältere Schwester in der Schweiz geblieben war, fehlte dem Trio nun eine Stimme: »Durch die Verehelichung der Erstgeborenen entstand allerdings eine momentane Lücke, welche jedoch bald wieder durch Carolinen's jüngere Schwester, Sophie, befriedigend ausgefüllt war.«²² So konnte das Schleicher'sche Trio nun in anderer Zusammensetzung weiterziehen und im Königreich Bayern, beim Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen und erneut in der Schweiz konzertieren.

Nach mehreren Jahren Konzerttätigkeit in Süddeutschland ließ sich das Trio schließlich in Pforzheim nieder, da es mit Franz Joseph Schleichers gesundheitlichem Zustand nicht zum Besten stand und er dort eine Stelle als Stadtzinkenist erhalten hatte. Diesen Posten scheint jedoch aufgrund seiner schlechten gesundheitlichen Verfassung seine Tochter Caroline übernommen zu haben. Am 9. Januar 1819 verstarb Franz Joseph Schleicher im Alter von nur 51 Jahren.²³ Auch wenn Caroline Schleichers Tätigkeiten in Pforzheim nicht aktenkundig geworden sind, sind sie doch aufgrund einer Zeitungsannonce in der Karlsruher Zeitung nachweisbar: »Pforzheim. Musikal. Instrumente zu verkaufen. Zwei Dresdner Fagott von Brenzer, ein gutes Violonzell, und ein großer Contre-Baß, für ein Orchester oder Kirche brauchbar, sind zu verkaufen. Man wolle sich desfalls an Frau Schleicher nach Pforzheim wenden.«²⁴

Selbstständigkeit

Nächste Station im Leben der Klarinettistin war Karlsruhe, wo sie zwei Jahre verbrachte. Hier konnte sie sich sowohl kompositorisch und musikalisch weiterbilden, als auch im dortigen Theater und bei Hof als Solistin auftreten. Dank einer überraschend selbstbewusst formulierten Anzeige – ebenfalls in der Karlsruher Zeitung – ist auch ihre pädagogische Tätigkeit belegt: »Karlsruhe. [Anzeige und Empfehlung] Die Unterzeichnete hat die Ehre, dem Musik liebenden Publikum anzuseigen, daß sie, mit Genehmigung der hohen Obrigkeit, bereit ist, jungen Frauenzimmern Unterricht auf dem Klavier und der Guitarre mit Gesang zu ertheilen, dann auch musikalische Uebungen mit der Violine und dem Klarinett zu begleiten. Sie glaubt sich auf das Urtheil hiesiger und auswärtiger Musikkenner und Freunde berufen zu dürfen, und des Vertrauens, um welches sie bittet, nicht unwürdig zu seyn. [...] Karoline Schleicher«.²⁵

22 Ebenda

23 Landeskirchliches Archiv Karlsruhe, Totenprotokoll der Stadt Pforzheim, 1819

24 Karlsruher Zeitung Nr. 161 vom 12.6.1819

25 Karlsruher Zeitung Nr. 251 vom 10.9.1819

In dieser Anzeige werden alle Instrumente der Musikerin genannt. Dabei fällt auf, dass auch sie dem Brauch ihrer Zeit folgte, wonach Musiker mehrere Instrumente erlernten und meist komponierten. Leider ist nicht eindeutig, was mit »musikalische Uebungen mit [...] dem Klarinetten [...] begleiten« gemeint ist. Es gibt bislang keinerlei Hinweis darauf, dass die Musikerin ihr eigenes Hauptinstrument tatsächlich auch unterrichtet hat.

Frauen und Musik

Frauen wurde in jener Zeit der private Raum, die Familie, als Wirkungskreis zugeschrieben, während der Mann als Ernährer der Familie berufstätig war und in der Öffentlichkeit agierte. Das Klavier war also in vielerlei Hinsicht als Instrument für Frauen »geeignet«, da es kaum transportabel war, eine gewisse Distanz zum Instrument erforderte und graziöse Bewegungen der Arme bei nahezu bewegungslosem Körper ermöglichte. Anders verhält es sich dagegen bei Blas- und Streichinstrumenten, die immer Körpernähe und körperlichen Einsatz verlangen und noch dazu leicht transportabel sind. Oftmals waren Musikinstrumente sexuell konnotiert. Beispielsweise wurde mit der Form einer Geige die Silhouette eines weiblichen Körpers assoziiert, was wohl auch Teil des Erfolgs von Niccolò Paganini, dem »Teufelsgeiger«, war.

Die Klarinette wurde dagegen aufgrund ihrer Form als Phallussymbol wahrgekommen.²⁶ Es ist leicht vorstellbar, dass Blasinstrumente vom Publikum demnach als anzüglich empfunden wurden. Wie verpönt musste erst eine Frau sein, die es in der Biedermeierzeit wagte, ein solches Instrument zu spielen – noch dazu in der Öffentlichkeit. Hierin zeigt sich nun ein Konflikt, der für Caroline Schleichers Berufsleben prägend war: Auf der einen Seite das musikalische Talent und der Wunsch, sich künstlerisch zu betätigen, wenn nicht gar zu verwirklichen – auch wenn dieser Begriff sicherlich nicht dem Vokabular des 19. Jahrhunderts angehörte – und auf der anderen Seite die Notwendigkeit, sich gesellschaftlichen Zwängen unterzuordnen, um nicht als unweiblich und verrucht ausgeschlossen und geächtet zu werden. Ein steter Balanceakt zwischen künstlerischer Selbstverwirklichung und gesellschaftlicher Akzeptanz also.

Es gibt Hinweise darauf, dass sich die Klarinettistin ihres Sensationscharakters bewusst war und diesen gezielt einsetzte, zugleich jedoch darum bemüht war, auf der Bühne als »bescheiden« und »sittsam« aufzutreten, was sie beispielsweise mit schlichter Kleidung und gesenktem Blick zu erreichen versuchte. Dies scheint ihr gelungen zu sein, wenn Schilling sie als »sanft, bescheidene, anspruchslose, sittsam gebildete, zur beglückenden Häuslichkeit erzogene Künstlerin« beschreibt.²⁷

Aus dieser Perspektive überraschen die mangelnden Hinweise darauf, die heute erste namentlich bekannte Soloklarinettistin habe ihr Hauptinstrument unterrich-

26 Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt (Main)/Leipzig 1991

27 Schilling, a. a. O. 1837, Bd. 4, S. 214

tet, kaum mehr: Weibliche Schüler dürfte es kaum gegeben haben, da die Klarinette als für Frauen unziemlich galt, und männliche Schüler dürften ausgeblieben sein, da es unschicklich war, bei einer Frau in die Lehre zu gehen.

Wie problematisch ein Auftritt mit der Klarinette sein konnte, zeigt eine Schildderung Hector Berlioz' (1803–1869), der unter der Überschrift »Groteske Musikantengeschichten« den Besuch eines Klarinettenkonzerts beschreibt:

»Ein Klarinettenkonzert.

Doebler hatte soeben in einer großen Stadt Deutschlands ein Konzert angekündigt, als ein Unbekannter ihn aufsuchte und zu ihm sagte: ›Mein Name ist W., ich bin eine große Klarinette, und ich komme nach H. mit der Absicht, mein Talent zur Geltung zu bringen. Aber ich bin hier wenig bekannt, und Sie würden mir einen außerordentlichen Dienst erweisen, wenn Sie mir erlauben wollten, in dem von Ihnen veranstalteten musikalischen Abend ein Solo zu spielen. Die Wirkung, welche ich hervorzubringen hoffe, wird die Aufmerksamkeit und Gunst des Publikums auf mich lenken, und ich werde es Ihnen verdanken, mein erstes Konzert mit Erfolg geben zu können.‹

›Was möchten Sie in meinem Konzert zum Vortrag bringen?‹

›Ein großes Konzert für Klarinette.‹

›Nun gut, ich nehme Ihr Anerbieten an; ich werde Sie auf mein Programm setzen; kommen Sie heute abend in die Probe; es freut mich sehr, Ihnen einen Gefallen erweisen zu können.‹

Am Abend versammelt sich das Orchester, unser Mann erscheint, und man beginnt mit der Probe zu seinem Konzert. Dem vornehmen Brauche einiger Virtuosen gemäß unterläßt er es, seine Partie zu spielen; er begnügt sich damit, das Orchester proben zu lassen und die tempi anzugeben. Das Haupt-tutti, welches dem Bauernmarsch im ›Freischütz‹ ziemlich ähnlich war, erschien den Anwesenden sehr grotesk und beunruhigte Doebler. ›Allein‹, sprach dieser beim Hinausgehen, ›die Solopartie wird wohl alles wieder gutmachen; der Herr ist wahrscheinlich ein sehr geschickter Virtuose; man kann nicht verlangen, daß eine große Klarinette zu gleicher Zeit auch ein großer Komponist sei.‹

Tags darauf, im Konzert, betritt der Klarinettist, als die Reihe an ihn kommt, das Podium, ein wenig eingeschüchtert durch Doeblers glänzenden Triumph.

Das Orchester spielt das tutti, welches vor dem Einsatz des ersten solo mit einer Fermate auf dem Dominantakkord schloß: ›Ram, pam, pam, didel, didel, didel, dum‹, ganz wie im ›Freischütz‹. Beim Dominantakkord angelangt, hält das Orchester inne, der Virtuose setzt sich mit der linken Hüfte in Positur, schiebt das rechte Bein vor, setzt sein Instrument an den Mund, hält die Ellbogen in waagerechter Stellung und schickt sich an, zu beginnen. Seine Wangen blähen sich, er pustet, er drückt, er wird rot; vergebliche Anstrengungen; nichts kommt aus dem widerspenstigen Instrument heraus. Nun hält er dieses vor sein rechtes Auge und blickt durch den Schalltrichter in das Innere, wie in ein Fernrohr; da er darin nichts entdeckt, probiert er aufs neue; er bläst mit Wut. Nicht ein Ton! In seiner

Verzweiflung befiehlt er den Musikern, das tutti von vorn wieder anzufangen:

›Ram, pam, pam, didel, didel, dum, und während das Orchester sich damit herumschlägt, hält der Virtuose seine Klarinette, ich sage nicht zwischen den Beinen, sondern viel weiter oben, mit dem Schalltrichter nach hinten, dem Schnabel nach vorn, schraubt eilig das Mundstück ab und stößt den Wischer ins Rohr hinein ...

Dies alles beanspruchte eine gewisse Zeit; schon hatte das mitleidslose Orchester sein tutti beendet und war bei seiner Fermate auf dem Dominantakkord angelangt. ›Noch einmal! noch einmal von vorn! von vorn anfangen!‹ schreit der in Ängsten schwebende Künstler den Musikern zu. Und die Musiker gehorchen: ›Ram, pam, pam, didel, didel, dum. Und nach wenigen Augenblicken sind sie zum dritten Male bei dem unerbittlichen Takte angelangt, der das Einsetzen des Solos ankündigt: ›Da capo! noch einmal! noch einmal!‹ Und das Orchester legt lustig wieder los: ›Ram, pam, pam, didel, didel, dum.‹

Während dieser letzten Wiederholung hatte der Virtuose die verschiedenen Teile des unglückseligen Instrumentes wieder zusammengefügt, hatte dasselbe wieder zwischen die Beine genommen, ein Messer aus der Tasche gezogen, um damit an dem Mundstück der Klarinette herumzukratzen, welche er in der bekannten Weise vor sich hinhielt.

Ein Lachen und Wispern rauschte durch den Saal. Die Damen wandten das Antlitz ab und zogen sich in den Hintergrund der Logen zurück; die Männer dagegen standen auf, um besser zu sehen; man hörte Ausrufe, kleine, unterdrückte Schreie, und der skandalerregende Virtuose fuhr fort, an seinem Mundstück herumzukratzen. Endlich glaubt er, es sei jetzt so weit; das Orchester ist zum vierten Male bei der Fermate des tutti angelangt, der Solist setzt seine Klarinette wieder an den Mund, reckt die Ellbogen auseinander, bläst, schwitzt, wird rot, krümmt sich, aber nichts ist herauszubringen! Da! noch eine äußerste Anstrengung, und es fährt heraus wie ein tönender Blitz, das herzzerißendste, wütendste K-u-a-ck, das man jemals gehört hat. Es klang, als ob hundert Stück Seide auf einmal zerrißen würden; das Geschrei eines Vampirschwarmes, einer in Geburtsnöten liegenden Hexe lässt sich an Heftigkeit bei weitem nicht mit jenem entsetzlichen K-u-a-ck vergleichen!

Ein Ausbruch freudigen Schreckens erschüttert den Saal, man klatscht stürmisch; der verzweifelte Virtuose tritt bis zum Rande des Podiums vor und stottert:

›Meine Damen und Herren, ich weiß nicht ... ein Un ... fall ... in meiner Klarinette ... aber ich werde sie her ... her ... richten lassen, und ich bitte Sie ... nächsten Montag in mein Kon ... zert zu kommen und mein Kon ... zert zu Ende zu hören.‹ ... !«²⁸

In dieser Schilderung werden zahlreiche problematische Aspekte angesprochen: Die Schwierigkeit, an einem fremden Ort eine Auftrittsgelegenheit zu bekommen,

die körperliche Nähe zum Instrument und deren sexuelle Konnotation, das verschämte Wegsehen des weiblichen Publikums und nicht zuletzt die technischen Tücken des Instrumentes selbst. Die Erfolge Caroline Schleicher-Krämers sind umso bedeutsamer, wenn man bedenkt, dass sie, die darüber hinaus als Frau gegen eine Vielzahl gesellschaftlicher Konventionen verstieß, stürmischen Beifall für ihr Klarinettenspiel und Lob für ihre Eigenkompositionen erhielt.

Wien

Offenbar überkam die Musikerin bereits nach wenigen Monaten in Karlsruhe der Drang erneut zu reisen und ihre Karriere als Soloklarinettistin gezielt weiterzuverfolgen. Ihre erste Tournee führte sie durch zahlreiche deutsche Städte und an die deutschen Fürstenhöfe, wo sie durchweg Erfolge feiern konnte. Sie trat bei diesen Konzerten sowohl mit der Klarinette als auch mit der Geige solistisch auf und führte häufig eine Eigenkomposition für Klarinette und eine Komposition ihres Kompositionslehrers Franz Danzi auf der Geige auf.

Ihre Reise führte sie schließlich in eine der bedeutendsten Musikmetropolen weltweit: nach Wien. Dort gelang es ihr nicht nur mehrere öffentliche Konzerte zu geben, sondern sogar bei Hof vor der kaiserlichen Familie aufzutreten. Wien war aber nicht nur in beruflicher Hinsicht eine außerordentlich wichtige Station im Leben der Musikerin. Hier lernte sie auch ihren späteren Ehemann, Ernst Johann Krähmer (1795–1836), kennen.

Der Oboist und Hofmusiker war in der Nähe von Dresden geboren und bereits während des Wiener Kongresses 1815 in die Kaiserstadt gereist. Der Wiener Kongress bedeutete für die Stadt zwar astronomisch steigende Miet- und Lebensmittelpreise, schaffte aber zugleich Arbeitsplätze. Für die unzähligen Bälle und Dinners wurden auch Musiker gebraucht, offenbar auch Ernst Krähmer. Seine Fertigkeiten als Oboist ermöglichten es ihm, in der kaiserlichen Hofkapelle zu spielen und rasch als einer der fähigsten Oboisten Wiens zu gelten. Heute ist er vor allem wegen seiner Kompositionen für den Csakan, eine ungarische Spazierstockflöte, bekannt, die jedoch bereits in den 1850er Jahren wieder außer Mode kam. Auch dieses Instrument beherrschte Ernst Krähmer bis zur Perfektion und er war maßgeblich an der technischen Weiterentwicklung des Instrumentes in Kooperation mit dem renommierten Instrumentenbauer Franz Schöllnast (1775–1844) beteiligt.

**Bey Ant. Diabelli und Compagnie,
Kunst- und Musikhandlern, am Graben Nr. 1125, ist neu erschienen,
und der C. Viertl in Pest um denselben Preis zu haben:**

S a m m l u n g
Wichter und angenehmer Originalstücke für zwey Csakan,
componirt

von E. Krähmer.

Sechtes Werk. 2 fl. 50 kr. B. W.

Krämer, E. 12 Ländler für den Csakan mit Begleitung des Pianoforte. 8tes Werk. 2 fl. B. W.

— Bravour-Variationen für den Csakan über Himmel's Lied (Ein Mardt sind ich dich), mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncell oder Pianoforte. 11tes Werk. 3 fl. 50 kr.

— Introduction, Variations et Polonaise pour le Csakan, avec accomp. de Pianoforte. Oeuv. 6. 2 fl.

— Concert à Pianoforte für den Csakan, mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncell 12es Werk. 3 fl.

— detta für dopp. mit Begleitung des Pianoforte. 2 fl.

— Divertissement per il Csakan solo, per esercitarsi nell' espressione & Flessità. Op. 4. 2 fl. 50 kr.

— Original-Wer. Bourr. für den Csakan allein. 3tes Werk. 1 fl.

— Zwölf Veränderungen in fortsetzender Manier zur Liebhabung der Singer, des Trommlers und der verschönenartigsten Eintheilung. Dem zweckmäßigen Gebrauch für Csakanspieler comp. und gewidmet. 1tes Werk. 1 fl.

— Neueste theoretisch-practische Csakan-Schule nach den fortwährenden Neuerungen und einer Tafel: Tabelle für alle Tone und des Triller, verwandte Stellen, welche ohne die hiermit angelegten Vorstelle gar nicht, oder doch nur sehr schwer und unvollkommen zu machen sind. 11tes Werk. 3 fl.

— Konzert für den Wiener und Preßburger Csakan. 30 kr.

Annonce in der Wiener Zeitung vom 18. Oktober 1824

Nach wenigen Wochen Aufenthalt in Wien reiste Caroline Schleicher noch einmal nach Karlsruhe, um ihre Angelegenheiten zu klären, und in ihren Geburtsort Stockach sowie nach Zizenhausen, wo sie sich von ihrer Ziehmutter verabschiedete. Anschließend, im September 1822, heiratete Caroline Schleicher Ernst Krähmer im Wiener Stephansdom.

In den folgenden Jahren trat das Ehepaar Krähmer gemeinsam in jährlichen Konzerten in Wien auf und hatte rasch einen sehr guten Ruf und ausverkaufte Konzertsäle. Selbst bei äußerst erfolgreichen Musikerinnen bedeutete die Verehelichung meist den Rückzug vom Podium in die Familie und somit ein Ende der Karriere. Es ist daher außergewöhnlich, dass das Ehepaar nicht nur gemeinsam Konzerte gab und auf Tourneen ging, sondern sowohl als Duo als auch jeweils solistisch auftrat. Es wurde meist ein Doppelkonzert für Klarinette und Oboe gegeben, Ernst Krähmer trat als Solist mit der Oboe und dem Csakan auf, während Caroline ein Werk für Klarinette und eines für Geige aufführte. Darüber hinaus spielten beide auch jeweils ihre eigenen Kompositionen.

In den 14 Ehejahren bis zu Ernst Krähmers frühem Tod gebar Caroline Schleicher-Krähmer zehn Kinder, komponierte, unterrichtete, gab Konzerte und ging auf Tourneen. Nur fünf der zehn Kinder überlebten das Kleinkindalter, doch nach dem Tod ihres Ehemannes musste sie diese allein versorgen. Auch Caroline Schleicher-Krähmer lehrte ihre Kinder das Musizieren und trat früh mit ihnen in Österreich und weiteren Ländern der Habsburg-Monarchie auf. Insbesondere erteilte sie aber Klavierunterricht für Töchter wohlhabender Häuser, wie beispielsweise die Memoiren von Marie von Ebner-Eschenbach belegen.²⁹

Zusammenfassung und Ausblick

Caroline Schleicher-Krähmer war nachweislich eine außergewöhnlich begabte Musikerin und hatte den Mut, für ihre künstlerischen Ambitionen gegen gesellschaftliche Konventionen zu verstößen. Sie erarbeitete sich einen hervorragenden Ruf als Klarinettistin und führte ein mehr als vier Jahrzehnte umfassendes Berufsleben als Soloklarinettistin. Ihr Repertoire auf der Klarinette setzte sich aus bekannten Werken der Zeit, wie beispielsweise Carl Maria von Webers (1786–1826) »Concertino« und Franz Tauschs (1762–1817) »Adagio und Polonaise« zusammen. Hinweise auf Mozarts berühmtes Klarinettenkonzert A-Dur oder Louis Spohrs zahlreiche Werke für Klarinette in ihrem Repertoire gibt es bislang nicht. Anhand verschiedener Konzertprogramme ist belegbar, dass sie auch Eigenkompositionen aufführte und in Druck brachte. Bislang konnte jedoch nur eine Komposition, eine Sonatine für Klarinette und Klavier, aufgefunden werden.

Leben und Schaffen der ersten Soloklarinettistin wurden in einer Dissertation ausführlich recherchiert und aufgearbeitet. Die Publikation erscheint in Kürze im österreichischen Vier Viertel Verlag.

29 Ebner-Eschenbach, Marie von: Meine Kinderjahre, in: Autobiographische Schriften I, kritisch herausgegeben und gedeutet von Christa Maria Schmidt, Tübingen 1989, S. 40 ff.