This chapter is part of:

Music and the Arts in England, c. 1670–1750

Edited by
Ina Knoth

Published by *musiconn.publish*, Dresden 2020

DOI: <https://doi.org/10.25366/2020.112>

musiconn.publish has no responsibility for the persistence or accuracy of URLs for external or third-party internet websites referred to in this publication and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate or appropriate.

The digital reproduction rights for all illustrations were either obtained by the authors or granted by public domain licences. However, in case of suspected copyright infringement, please contact the editor or the publisher.

This chapter is available under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International \(CC BY-NC-SA 4.0\)](#) licence.

MELANIE UNSELD

„training [...] at his father's hands and at those of the musical community that surrounded these families“

Musikerfamilien als Ort der Ausbildung und Professionalisierung

„Music was frequently a family affair – sons followed fathers into the profession.“¹ Man mag diesen Satz für einen Gemeinplatz halten, immerhin ist die Musikgeschichte voller mehrgenerationeller Musikerfamilien – und doch ist bezeichnend, wie Roz Southey in ihrer Studie über *Music-Making in North-East England during the Eighteenth Century* ein lange bekanntes Phänomen beschreibt: Dass Musikerfamilien in England im 18. Jahrhundert existierten und hier über Generationen hinweg ihre Profession patrilinear weitergegeben wurde, liegt in der Aussage auf oberer Ebene zutage. So weit, so allgemeingültig (übrigens weit über die Grenzen Nordost-Englands hinaus). Was aber im Satz verborgen liegt, ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik als „family affair“ und Musik als „profession“: Ist mit „affair“ und „profession“ das gleiche gemeint und wenn nicht, worin liegen die Unterschiede, die (mögliche) Grenze? Weiters wäre zu fragen, ob im Feld der Musik von einer „profession“ (im Singular) die Rede sein kann, und nicht zuletzt liegt die Vermutung auf der Hand, dass sich hinter den beiden Begriffen (auch) die Frage nach der weiblichen Teilhabe verbirgt: „family“ als gemischtgeschlechtliche Gruppe, „profession“ als patrilineare Tradition. Damit wer-

¹ Roz Southey, *Music-Making in North-East England during the Eighteenth Century*, Aldershot und Burlington 2006, S. 165.

den Fragen nach dem Konzept des Familialen gestellt, allerdings ohne die Spezifik des Sozialgefüges ‚Familie‘ im 18. Jahrhundert explizit zu machen.

Über Musikerfamilien auf diese Weise zu schreiben, ist keinesfalls unüblich. Dennoch stellt sich die Frage, ob die Art und Weise, wie also über Musik als „family affair“ nachgedacht, gesprochen bzw. geschrieben wird, den Situationen von Musikerfamilien im 18. Jahrhundert entspricht. Denn deutlich wird beim oben zitierten Beispiel, dass die Tatsache, wie über Familie nachgedacht und geschrieben wird, maßgeblich geprägt ist durch das dahinter verborgene Familien-Bild: Von einer ‚father-to-son-profession‘ zu schreiben etwa heißt, eine unilineare (genauer: patrilineare) Deszenz als Grundlage von Professionalität anzunehmen, was nicht nur die Frage aufwirft, wie Virtuosinnen, Sängerinnen etc. zu Professionalität gelangen konnten, sondern auch, welche Rolle Deszenz – mithin blutsverwandtschaftliche Abstammung – in Musikerfamilien überhaupt spielte.

I. Über ‚Familie‘ nachdenken und schreiben: Kritik am impliziten Modell der Kleinfamilie

Wenn sich im Sprechen über Musikerfamilien Grundannahmen über das Familiäre verbergen, sind diese bis heute häufig geprägt vom Familienbild des bürgerlichen 19. Jahrhunderts, das auf „Privatisierung und Emotionalisierung der Familie“ sowie auf „einer verschärften Betonung der unterschiedlichen Geschlechtscharaktere von Mann und Frau“ setzte.² Das eingangs zitierte Beispiel ist nur eines von vielen, dass und wie (vor allem: wie unsichtbar) sich diese Grundannahmen auch dort halten, wo sie – da aus dem 19. Jahrhundert stammend – ahistorisch sind. Dass es sich dabei nicht nur um eine sprachliche Ungenauigkeit handelt, sondern dass sich daran grundlegende ‚blinde Flecken‘ historischer Forschung erkennen lassen, zeigt ein jüngeres Beispiel aus der europäischen Frühgeschichte: 1878 wurde im schwedischen Birka ein Wikingergrab entdeckt, das typische Grabbeiga-

2 Andreas Gestrinch, *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*, München ³2013, S. 5–6. Vgl. zum bürgerlichen Familienbild im deutschsprachigen Diskurs des 19. Jahrhunderts v. a. Wilhelm Heinrich Riehl, *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*, Bd. 3, *Die Familie*, Stuttgart 1855. S. a. Melanie Unseld, „Argumentieren in Wissenschaft und Musik: Wilhelm Heinrich Riehls *Hausmusik* (1855)“, in: *Zum Selbstverständnis der Gender Studies. Methoden – Methodologien – theoretische Diskussionen und empirische Übersetzungen* (LAGENda 1), hrsg. von Corinna Onnen und Susanne Rode-Breyman, Opladen u. a. 2017, S. 121–128.

ben eines Kriegers beinhaltete, darunter mehrere Speere, Axt und Schwert, zwei Pferde und ein Brettspiel. Die Entdeckung geschah zu einem Zeitpunkt, als der Familiendiskurs weithin durch das Modell der bürgerlichen Kleinfamilie geprägt war, und so war es zunächst klar, dass – da es sich *nicht* um ein Familiengrab handelte (keine Gruppe, keine Kinder), noch dazu die entsprechenden Grabbeigaben gefunden wurden – es sich um das Grab eines Wikingerkriegers handelt. Diese Überzeugung hielt annähernd 140 Jahre. Erst 2017 kamen Wissenschaftler_innen auf den Gedanken, nach dem Geschlecht des Skeletts zu forschen: Es war weiblich.³ Offensichtlich aber hatte das im 19. Jahrhundert weitverbreitete Familienbild als Denkgrundlage für Forschung der Frühgeschichte gedient, so dass die These ausgeschlossen zu sein schien, dass es sich bei dem Skelett um eine Frau handeln könne. Die Frau im bürgerlichen Familienbild war nur innerhalb der Familie (und damit in einem Familiengrab zu bestatten) denkbar.⁴ Als epistemologische Grundlage frühgeschichtlicher Forschung wird hier der Diskurs um die bürgerliche Kleinfamilie sichtbar, ein Diskurs, der sich ab dem mittleren 19. Jahrhundert beobachten lässt und dessen Sedimentierung in Gesellschaft, Gesetzgebung und Identitätskonzepte eine derart dominante Denkform abgab, dass er sich nicht zuletzt auch in historisch arbeitenden Disziplinen festsetzte, so dass ein kritisch-differenzierender Blick auf das normierende Potential dieser Denkform lange kaum möglich schien. Die Denkform ‚Familie als Klein- oder Kernfamilie‘ war seit dem bürgerlichen 19. Jahrhundert so stark verankert, dass selbst hier mit diesem Modell im Sinne einer tendenziell unsichtbaren, gerade daher aber umso wirkmächtigeren Annahme gearbeitet wurde. Besonders wichtig bei der Analyse von Familienstrukturen (auch und gerade vor dem bürgerlichen 19. Jahrhundert) scheint es daher, genauer nachzufragen, was ‚Familie‘ in der jeweiligen Zeit heißt, ohne dabei freilich ins Gegenteil jenes bürgerlichen Modells zu verfallen, d. h. ein anderes allgemeingültiges Modell zu propagieren, etwa dem einem ‚Mythos von der Großfamilie‘ das Wort zu reden.⁵

3 Charlotte Hedenstierna-Jonson u. a., „A Female Viking Warrior Confirmed by Genomics“, in: *American Journal of Physical Anthropology* 164 / 4 (2017), S. 853–860, <https://doi.org/10.1002/ajpa.23308> (abgerufen am 25.03.2020).

4 „Already in the early middle ages, there were narratives about fierce female Vikings fighting alongside men. Although, continuously reoccurring in art as well as in poetry, the women warriors have generally been dismissed as mythological phenomena.“ Ebd., S. 853.

5 Vgl. Dorett Funcke und Bruno Hildenbrand, *Ursprünge und Kontinuität der Kernfamilie. Einführung in die Familiensoziologie*, Wiesbaden 2018, insbes. S. 27–32 (Kapitel „Der Mythos von der Großfamilie“).

Die neuere Familienforschung geht von einem historisch-kritischen Familienbegriff aus, der das Soziotop Familie (a) zeitlich differenziert und (b) weitere Differenzkriterien wie Stand, Religion, Profession, Region, ökonomische Verhältnisse etc. berücksichtigt.⁶ Diese Differenzierungen verbieten denn auch, allzu grobmaschig von persistenten Modellen auszugehen: Weder war das Modell der (nachträglich idealisierten) Großfamilie grundsätzlich etabliert, noch das Modell der Kern- oder Kleinfamilie. Den Historikerinnen Inken Schmidt-Voges, Michaela Hohkamp und anderen ist daher zuzustimmen, dass die Bandbreite möglicher Lebensverhältnisse (eheähnliche Lebensgemeinschaften, gewollte und ungewollte Ehelosigkeit, Lebensgemeinschaften mit und ohne Kinder, gleich- und nicht-gleichgeschlechtliche, generationelle Diversität, leibliche / angenommene Kindschaftsverhältnisse etc.) im 18. und frühen 19. Jahrhundert groß und – jenseits der diskursbestimmenden Schriften und den in den Quellen sichtbaren „Inszenierungen häuslichen Lebens“ – eine enorme Vielfalt der „Ehe- und Paarbeziehungen, der Ausgestaltung von familiärer Ökonomie und Haushaltsstrukturen“ zu beobachten ist.⁷ Dass aber Familien einer ökonomisch stabilen Grundlage bedürfen, dass deshalb ökonomisch sinnvolle Haushaltsstrukturen etabliert wurden und dabei Ausbildung und Professionalisierungsprozesse substantieller Bestandteil von Familienstrukturen waren, ist bei all dieser Vielfalt unbenommen. Auf diesen Ausschnitt des Familialen sei daher im Folgenden der Fokus gelegt, und insbesondere dorthin, wo implizite Vorannahmen des Familialen Phänomene unsichtbar zu machen drohen. Dabei gehe ich davon aus, dass (1) Ausbildung und Profession näher beieinanderliegen als in modernen Vorstellung von Professionalisierungsprozessen angenommen wird und dass (2) Formen des professionellen Handelns in Musikerfami-

6 U. a. Rebekka Habermas, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*, Göttingen 2000; Stephanie Coontz, „Historical Perspectives on Family Studies“, in: *Journal of Marriage and Family* 62 / 2 (2000), S. 283–297; Andreas Gestrich, Jens-Uwe Krause und Michael Mitterauer, *Geschichte der Familie*, Stuttgart 2003; François-Joseph Ruggiu, *L'Individu et la famille dans les sociétés urbaines anglaise et française (1720–1780)*, Paris 2007; Albrecht Koschorke u. a., *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*, Konstanz und München 2010; Inken Schmidt-Voges (Hrsg.), *Ehe – Haus – Familie. Soziale Institutionen im Wandel 1750–1850*, Köln u. a. 2010 und Christina von Braun, *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*, Berlin 2018.

7 Vgl. dazu auch Michaela Hohkamp, „Wer ist mit wem, warum und wie verheiratet? Überlegungen zu Ehe, Haus und Familie als gesellschaftliche Schlüsselbeziehungen am Beginn des 19. Jahrhunderts – samt einem Beispiel aus der Feder eines Mörders“, in: Schmidt-Voges (Hrsg.) 2010, *Ehe – Haus – Familie*, S. 31–47; Inken Schmidt-Voges, „Strategien und Inszenierungen häuslichen Lebens zwischen 1750 und 1820. Eine Einführung“, in: ebd., S. 9–28.

lien existierten, die dann unsichtbar bleiben, wenn man „family affair“ und „profession“ als getrennte und trennbare Sphären des Familialen versteht. Ausbildung und Professionalisierungsprozesse werden im Folgenden mithin als Bestandteil des Konzepts des Familialen gedacht. So ergibt sich nicht zuletzt die Möglichkeit, auch jene Tätigkeiten von weiblichen Familienmitgliedern als Teil eines professionellen Selbstverständnisses wahrnehmbar zu machen, die ansonsten allzu rasch als Assistenz, Zuarbeit oder Vergnügen – mithin als unprofessionell im doppelten Wortsinne – abgewertet wurden. Auf diese Weise geht es den folgenden Überlegungen um einen neuen Blick auf bekannte Familien(konstellationen) der Musikkultur des 18. Jahrhunderts. Die Überlegungen gehen davon aus, dass wir auf bekannte Quellen anders schauen, wenn wir einen anderen Blickwinkel einnehmen. Einen solchen möchte der folgende Text aufzeigen; die Erschließung weiterer Quellen zu der hier vorgestellten Neukonzeption des Familialen muss weiterer (Musikerfamilien-)Forschung vorbehalten bleiben.

II. ‚Familie‘ im 18. Jahrhundert

Will man das Gefüge, aus dem viele Musiker_innen (auch) des 18. Jahrhunderts stammen und in dem sie wesentliche Züge ihrer musikalischen Ausbildung erhalten haben, betrachten, bieten sich neuzeitliche Vorstellungen des Familialen an, insbesondere die Berücksichtigung einer über-generationellen Familie, die als ökonomisch-moralische Einheit verstanden wird: ökonomisch, da sich die so verstandene soziale Einheit einer Ordnung unterwirft, die sich gemeinschaftlich-arbeitsteilig um das Einkommen und finanzielle Auskommen der gesamten, nicht bloß blutsverwandtschaftlich verbundenen Gemeinschaft kümmert; moralisch, da die Einheit allen ihren Mitgliedern einen zwar hierarchisch strukturierten, aber unter religiös-moralischen Gesichtspunkten gesicherten Platz zuweist. Dies war insbesondere für Mädchen und unverheiratete Frauen ein bestimmender, wenngleich auch besonderer Kontrolle unterworfenen Faktor.⁸

8 Erkennbar wird dies u. a. an der Situation der Mägde in der Frühen Neuzeit. Vgl. dazu auch Renate Dürr, *Mägde in der Stadt. Das Beispiel Schwäbisch Hall in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1995.

Für diese familiäre Ökonomie wesentlich war der wirtschaftliche Erfolg.⁹ Darum waren einerseits die (arbeitsteiligen) Strukturen so geschaffen, dass alle an ebendiesem Erfolg mitarbeiten konnten / mussten – woraus sich die Selbstverständlichkeit ableitete, dass Lehrlinge, Kostzöglinge, Dienerschaft etc. zur ‚Familie‘ hinzugerechnet wurden. In Ephraim Chambers' *Cyclopædia* (1728) etwa heißt es zum Lemma „Familia, Family“: „commonly implies all the Servants, belonging to a particular Master.“¹⁰ Andererseits war dies die Grundlage dafür, dass innerhalb einer Familie nicht notwendigerweise eine Profession ausgeübt wurde, sondern dass Professionen grundsätzlich so auszuwählen, zu kombinieren und zu realisieren waren, dass die Familie ökonomisch erfolgreich agieren konnte.

Zur Struktur der Familie gehörte eine gattenzentrierte Lebensweise, die vom Hausvater- / Hausmutter-Paar¹¹ ausgehend neben blutsverwandtschaftlichen Familienmitgliedern Gesinde und Lehrlinge umfasste (einschließlich der Eingriffsrechte in die Familienverhältnisse ebendieser), dazu auch Paten- und Vormundschaften. Wiederverhehlichung galt ebenso als ökonomisch stabilisierend wie eine Heiratspraxis, die – anders als in Adelsfamilien – darauf abzielte, „rationale Formen der Arbeitsorganisation zu sichern“.¹² Für die familialen Ausbildungszusammenhänge in Musiker-, aber auch Instrumentenbauer-, Theater- oder anderen Künstlerfamilien (zumindest des 18. Jahrhunderts) ist die Situation nicht anders: neben blutsverwandtschaftlichen und angeheirateten Familienmitgliedern gehören auch solche Personen hinzu, die zur Ausbildung in eine Familie geschickt wurden, ohne dass irgendeine Art von Verwandtschaft vorlag. Daraus ergaben sich höchst unterschiedliche (temporäre oder dauerhafte) Familienkonstellationen, die nicht selten enge Schnittstellen zu beruflichen Netzwerken aufweisen.

9 Mit Erfolg ist hier explizit eine möglichst lang andauernde ökonomische Stabilität der Familie gemeint, womit ein markanter Unterschied zu einem Erfolgsbegriff deutlich wird, wie er für Musik als Kunst veranschlagt wird und der insbesondere mit der Neukonturierung des Genie-Begriffs im ausgehenden 18. Jahrhundert in Verbindung steht. Dort meint Erfolg insbesondere eine *individuelle* Leistung, die nicht notwendigerweise auf finanziellen Erfolg zu Lebzeiten, viel mehr auf Persistenz von Namen und Werk in der Zukunft (Geschichtsschreibung, Kanon etc.) abzielt.

10 Ephraim Chambers, *Cyclopædia. Or, an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, Bd. 2, London 1728, S. 10.

11 Heide Wunder, *„Er ist die Sonn', sie ist der Mond“: Frauen in der Frühen Neuzeit*, München 1992.

12 Funcke und Hildenbrand 2018, *Ursprünge und Kontinuität der Kernfamilie*, S. 108.

Wenn Familie, auf diese Weise verstanden, auch ein Ort von Professionalisierung¹³ war, lässt sich hier auch das Erlernen von professionstypischen Handlungsprozessen und von mit der Profession verbundenen habituellen Anforderungen beobachten, wobei nicht zu vergessen ist, dass der Professionen-Begriff selbst historisch zu verstehen ist, zumal an der Schwelle von ständischer zur funktional differenzierten Gesellschaft.¹⁴ Damit ist festzuhalten, nimmt man arbeitssoziologische Ansätze¹⁵ in die historische Familienforschung mit auf, dass die Vorstellung von Profession selbst im 18. Jahrhundert im Wandel begriffen war und sich deutlich von der heutigen Vorstellung von Beruf unterschied,¹⁶ Professionalisierung aber auch in der Familienstruktur des 18. Jahrhunderts wichtiger Bestandteil der Berufsbiographie war, sowie auch das Erlernen von Professionalität, mithin das „habitualisierte[], szenisch-situativ zum Ausdruck kommende[] Agieren[] unter typischerweise sowohl hochkomplexen wie auch paradoxen Handlungsanforderungen“.¹⁷ Festzuhalten ist außerdem, dass sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die (allmähliche) Auslagerung von Berufsqualifikationen an Universitäten die Bedeutung der Familie für Ausbildung und Professionalisierungsprozesse insofern veränderte, als diese Veränderungen auf Verwissenschaftlichung und den Fokus auf eine exklusiv männliche Individualisierung qua Beruf abzielten. Zugleich aber blieb der soziale

13 Professionalisierungsprozesse werden darüber hinaus auch als Abbild gesellschaftlicher Machtstrukturen, Verteilungskämpfe und Aushandlungsprozesse verstanden, wobei Formen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung und der Professionalisierung nicht geschlechtsneutral waren und sind. Vgl. dazu Angelika Wetterer, *Arbeitsteilung und Geschlechterkonstruktion. „Gender at work“ in theoretischer und historischer Perspektive*, Konstanz 2002.

14 Rudolf Stichweh, „Professionen in einer funktional differenzierten Gesellschaft“, in: *Pädagogische Professionalität. Untersuchungen zum Typus pädagogischen Handelns*, hrsg. von Arno Combe und Werner Helsper, Frankfurt a. M. 1996, S. 49–69. Vgl. auch Gudrun Ehlert, Art. „Professionalisierung“, in: *socialnet Lexikon*, 2019, <https://www.socialnet.de/lexikon/Professionalisierung> (abgerufen am 09.05.2020).

15 U. a. Niklas Luhmann, *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*, hrsg. von Dieter Lenzen, Frankfurt a. M. 2002.

16 Der deutsche Begriff „Beruf“ etwa setzte sich – wie der Begriff „Familie“ – erst im 19. Jahrhundert allmählich durch. Zuvor war von „Gewerben“, „Handwerken“ und „Hantierungen“, auch von „Professionen“ die Rede. Im Französischen überwogen, etwa in der Diderotschen *Encyclopédie* (1751–1780) die Begriffe „sciences“, „arts libéraux“ und „arts mécaniques“, was an mittelalterliche Vorstellungen erinnert. Vgl. Thomas Sokoll, Art. „Beruf“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Jaeger, Stuttgart 2005, Sp. 43–50, hier Sp. 45.

17 Bernd Dewe und Hans-Uwe Otto, Art. „Profession“, in: *Handbuch Soziale Arbeit. Grundlagen der Sozialarbeit und Sozialpädagogik*, hrsg. von dems. und Hans Thiersch, München und Basel 2011, S. 1131–1142, hier S. 1131. Hierzu gehört freilich auch, was Andreas Reckwitz als professionelles Selbstverständnis des bürgerlichen Arbeitssubjekts des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts beschreibt. Vgl. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006.

Raum des ‚Hauses‘ ein Ort, an dem Frauen auch professionell agieren konnten. „Das berufliche Tun [...] von Frauen“ sei zwar, so Elisabeth Joris, „im Haus verankert [ge]blieben, das jedoch im Sinne eines ‚offenen Hauses‘ nicht als ein dem Öffentlichen Entgegengesetztes zu verstehen ist.“¹⁸

Eingedenk dieser Beobachtungen zum Familialen scheint es sinnvoll zu sein, im Kontext der Familienforschung mit jenem differenzierten ‚Haus‘-Begriff zu arbeiten, den die Geschichtswissenschaft – nicht zuletzt eingedenk der Problematik des Begriffs und in kritischer Auseinandersetzung damit – in jüngerer Zeit vorgeschlagen hat.¹⁹ Für die hier skizzierten Überlegungen sind dabei vor allem die Perspektiven auf ‚Haus‘ als Ordnungskonzept und als sozialer Raum von Bedeutung: Ersteres meint sowohl die rechtlich-institutionelle Ebene dieser Lebensform, die auf soziale Ordnung abzielt, als auch die Bedeutung, die das ‚Haus‘ als „Bezugspunkt kollektiver und individueller Identitätsbildungsprozesse“ hatte.²⁰ Mit ‚Haus‘ als sozialem Raum fällt der Blick nicht nur auf Fragen der Bedeutung von Verwandtschaft (kinship) und die variablen Grenzen des ‚Hauses‘ etwa durch temporär öffentliche Nutzung konkreter Räume, sondern damit auch auf verschiedene Haustypen, die an Spezifika der Professionen gebunden sind.²¹

18 Elisabeth Joris, „Profession und Geschlecht. Das Haus als Ort der Ausbildung und Berufstätigkeit im 19. Jahrhundert“, in: *Das Haus in der Geschichte Europas. Ein Handbuch*, hrsg. von Joachim Eibach, Inken Schmidt-Voges und Simone Derix, Berlin und Boston 2015, S. 355–372, hier S. 356.

19 Zur Auseinandersetzung mit dem Begriff des ‚ganzen Hauses‘ (Otto Brunner) in der deutschsprachigen Forschung („Brunner-Debatte“) vgl. Philip Hahn, „Trends der deutschsprachigen historischen Forschung nach 1945: Vom ‚ganzen Haus‘ zum ‚offenen Haus‘“, in: Eibach, Schmidt-Voges und Derix (Hrsg.) 2015, *Das Haus in der Geschichte Europas*, S. 47–63. Siehe dort auch die gegenüber dem Brunner’schen Haus-Begriff formulierte Kritik seitens der Genderforschung, die für die Musikgeschichte von besonderer Relevanz ist.

20 Ebd., S. 54.

21 Vgl. dazu u. a. der Professorenhaushalt: Ulrike Gleixner, „Der Professorenhaushalt“, in: *Das Athen der Welfen. Die Reformuniversität Helmstedt 1576–1810*, hrsg. von Jens Bruning, Wolfenbüttel 2010, S. 129–143; Elizabeth Harding, *Der Gelehrte im Haus – Ehe, Familie und Haushalt in der Standeskultur der frühneuzeitlichen Universität Helmstedt*, Wiesbaden 2014; Melanie Unseld, „Medea auf der Récamière. Transformation zwischen Text, Musik und Performanz im Melodram um 1800“, in: *SprachMedienWelten. Wissen und Geschlecht in Musik*Theater*Film** (mdw Gender Wissen 8), hrsg. von Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl, Wien u. a. 2020, S. 83–111.

III. Im Haus einer Musikerfamilie: Ökonomie, Arbeitserziehung und Berufsvielfalt

Wer im 18. Jahrhundert professionell (im oben genannten Sinne) Musik machte, kam nicht selten aus einer Musikerfamilie. Wenngleich quantitative Erhebungen dazu ausstehen, dürfte es eine Viel-, wenn nicht gar die Mehrzahl der professionellen Musiker und Musikerinnen gewesen sein, und zwar von so unterschiedlichen Bereichen (und strukturell-institutionellen Zusammenhängen) wie höfische Kapelle, städtische Musikdarbietungen, Instrumentalisten- und Virtuositentum, Kantorat und Kapellmeister bis hin zu Stadtpfeiferei, Tanz- und Militärmusik, Instrumentenbau, Musikverlagswesen und -handel. Dies betrifft, um nur wenige Beispiele aus dem 16./17. Jahrhundert zu nennen, die italienisch-englische Musikerfamilie Bassano ebenso wie die englischen Musikerfamilien Gibbons, Purcell, Tomkins ebenso wie die Familie Avison in Newcastle, in der der junge Charles Avison zu Beginn des 18. Jahrhunderts sein „early training [...] at his father's hands and at those of the musical community that surrounded these families“²² erhielt. Nicht zu vergessen sind hierbei auch die Hofmusikerfamilien²³ Mozart, Cramer, Cannabich, Stamitz, Beethoven und Ries an den Höfen in Salzburg, Mannheim oder Bonn, die in verschiedenen Musikprofessionen tätigen Familien wie die Familien Arne, Storace und Dussek / Corri,²⁴ die in Musik, Literatur und Bildender Kunst professionalisierte Familie Burney, die juristisch-bildnerisch-musikalisch-literarisch tätige Familie Coltellini,²⁵ die vor allem in den Tasteninstrumenten reüssierende französische Musikerfamilie Couperin, die italienische Instrumentenbauerfamilien Guadagnini oder die aus Augsburg stammende, in Wien erfolgreiche Familie Stein-Streicher, die unzähligen Theaterfamilien, darunter die irische Familie Hamilton, die

22 Southey 2006, *Music-Making in North-East England*, S. 15.

23 Vgl. z. B. *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker, Heidelberg 2014; siehe ebenda insbesondere die Musikerlisten zu den hohenlohischen Residenzen und zur württembergischen Hofmusik sowie die Anmerkungen zu den dichten familiären Querverbindungen von Bärbel Pelker. S. a. Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (Hrsg.), *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3.–6. Dezember 2015* (Musik am Bonner kurfürstlichen Hof 1), Bonn 2018.

24 Melanie Unseld, „Musikerfamilien. Kontinuitäten und Veränderungen im Mikrokosmos der Musikkultur um 1800“, in: ebd., S. 25–54.

25 Dazu vgl. Carola Bebermeier, *Celeste Coltellini (1760–1828). Lebensbilder einer Sängerin und Malerin* (Biographik. Theorie – Kritik – Praxis 4), Köln u. a. 2015.

(Tänzer-), Schauspieler-, Manager-Familien Hallam oder Kemble / Siddons²⁶, zahllose Opern- und Wandertruppen u. v. m. Wie explizit sich jede einzelne der Familien im beruflichen Zusammenhang als solche auswies, auf welche Medien sie dabei zurückgriff (visuelle Medien, Notendruck²⁷, Firmen-Name²⁸, Biographik / Lexikographik²⁹, Stammbaum u. a. m.), und welche Traditionslinien dabei ausgestellt wurden (patrilinear / uxori-linear, Geschwister, Schüler u. a.), ist ebenso unterschiedlich wie die Funktion und Wirksamkeit dieser öffentlichen Sichtbarmachung. Auch die Sichtbarkeit des Familialen in der Musikgeschichtsschreibung ist verschieden. Wenngleich zu einer Reihe von Musikerfamilien Einzelstudien vorliegen – die angeführte Literatur mag hier punktuelle Hinweise geben – steht eine Studie, die vergleichend Musikerfamilien als sozialen Raum in den Blick nimmt, noch aus.

Musikausbildung fand in ganz Europa – abgesehen von frühen Ausbildungsstätten wie den italienischen conservatori oder den Singschulen im kirchlichen Kontext („Sängerknaben“) – in Familien statt.³⁰ Somit war die Ausbildung der folgenden Generation(en) grundlegender Teil der Arbeitsgemeinschaft im ‚Haus‘. Da Musikberufe insgesamt noch stark mit der Idee des Handwerks verbunden waren, lässt sich für die musikalische Ausbildung im ‚Haus‘ durchaus der Begriff der ‚Arbeitserziehung‘ veranschlagen. Der Historiker Andreas Gestrich erläutert den Begriff in Anlehnung an Reinhard Sie-

26 Wobei die Schauspielerin Sarah Siddons auch als Bildhauerin angesehen war.

27 Vgl. u. a. der Hinweis auf die geschwisterliche Verbindung auf Notendruckten von Veronika Cianchettini, die auf Titelblättern ihrer gedruckten Kompositionen als „Sister to Mr. Dussek“ ausgewiesen wird. Siehe dazu auch Unseld 2018, „Musikerfamilien“.

28 Vgl. dazu die Firmenbezeichnungen der Klavierbauerfamilie Broadwood (John Broadwood & Son[s], ab 1728 bzw. ab 1808) oder die wechselnden Firmennamen der Steinschen Klavierbauer-Familie, u. a. „Frère et Sœur Stein d'Augsbourg à Vienne“, ab 1802: „Nannette Streicher neé Stein“. Zu letzterer s. Michael Latcham, „The development of the Streicher firm of piano builders under the leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823“, in: *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“ veranstaltet von der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien vom 16. bis 18.10.2003*, hrsg. von Beatrix Darmstädter, Alfons Huber und Rudolf Hopfner, Tutzing 2007, S. 43–71; Klaus Martin Kopitz, Art. „Nannette Streicher“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, 2018, http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Nannette_Streicher (abgerufen am 06.11.2020).

29 Für die Familie Dussek vgl. Unseld 2018, „Musikerfamilien“.

30 Dies galt sowohl für die Kinder von Musikerfamilien, als auch für Kinder, die sich für Musik talentiert zeigten, aber aus Nicht-Musikerfamilien stammten: „For talented children from non-musical families, an apprenticeship was the usual way into the profession.“ Lowell Lindgren und Colin Timms, „The Correspondence of Agostino Steffani and Giuseppe Riva, 1720–1728, and Related Correspondence with J. P. F. von Schönborn and S. B. Pallavicini“, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 36 (2003), S. 1–174, hier S. 165. Ein anderes Ziel verfolgte das Unterrichten von Schülerinnen oder Schülern, das zwar durchaus auch privatim erteilt wurde, aber nicht auf eine professionelle Tätigkeit abzielte.

der als eine Ausbildungsweise, die gleichsam „naturwüchsig“ zu denken sei, „die von den Kindern zu übernehmenden Einstellungen, Verhaltensweisen und Fertigkeiten durch unmittelbares Erleben im Rahmen der Hausgemeinschaft vermittelt wurden.“³¹ Auch Edward Palmer Thompson unterstrich in seiner bereits 1963 erschienenen Studie *The Making of the English Working Class* die Bedeutung der Kinderarbeit, wobei „[t]he most prevalent form of child labour was in the home or within the family economy.“³²

Musikerfamilien waren der Nucleus der musikalischen Professionalisierung vor der Gründung entsprechender Ausbildungsinstitutionen, die eine Akademisierung³³ der Musikberufe seit dem späten 18., vor allem aber im 19. Jahrhundert vorantrieb. In der Familie wurde musikalisches Wissen tradiert, über Generationen hinweg stabilisiert und weitergegeben. Dabei waren Musikerfamilien Kern- und Knotenpunkte für weiter reichende, zum Teil sich überschneidende professionelle, künstlerische, ökonomische, religiöse u. a. Netzwerke,³⁴ die als wichtige Basis (auch) der Musikausbildung zu verstehen sind. Familien, die im weiten Feld der Professionen der performativen Künste tätig waren, spinnen untereinander ein enges Netz, in dem Kinder, Kindeskiner, aber auch Kostzöglinge oder andere im Haushalt Lebende, in der eigenen oder anderen ortsansässigen, regional bis international vernetzten Familie unterrichtet und früh in die Praxis eingeführt wurden.

Diese Form der Ausbildung qua Lehre bedeutete auch, in der ausbildenden Familie zu leben. Damit wird erkennbar, dass es sich in diesem Sinne beim Familialen nicht notwendigerweise um blutsverwandtschaftliche Zusammenhänge handelte. Gerade weil Musik, Theater, Schauspiel, Tanz – mithin die performativen Künste – mit all ihren notwendigen Tätigkeitsbereichen viele Hände benötigte, waren diese Familien, insbesondere in

31 Andreas Gestrich, Art. „Familie“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 3, hrsg. von Friedrich Jaeger, Stuttgart 2006, Sp. 790–812, hier Sp. 803. Vgl. dazu auch Reinhard Sieder, *Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie*, München 1991 (engl. Übersetzung: *The European Family. Patriarchy to Partnership from the Middle Ages to the Present*, Oxford 1989).

32 Edward Palmer Thompson, *The Making of the English Working Class*, London 1963, S. 332. In dieser groß angelegten Studie zur englischen Arbeiterklasse wird „musician“ gleichauf mit zahlreichen anderen Berufen genannt, die die „society of artisans“ (S. 156) bildeten.

33 Wobei die kollektive Professionalisierung qua Akademisierung Musikberufe nicht zuletzt auch – wie andere Berufsgruppen – zu höherer gesellschaftlicher Anerkennung in der beruflichen Hierarchie verhelfen sollte.

34 S. Melanie Unseld, „„Verehrter LandsMann!“. Die Netzwerke der Musikerfamilien Salomon, Ries und Beethoven zwischen Bonn und London“, Vortrag auf dem 3. Hauptsymposium („Der Bonner Beethoven“) im Rahmen des Internationalen wissenschaftlichen Kongresses *Beethoven-Perspektiven*, Beethoven-Haus Bonn, 10.–14. Februar 2020 (Druck in Vorb.).

ihren ökonomisch erfolgreichen Phasen, kontinuierlich auf der Suche nach Lehrlingen. Diese kamen für die eigene Professionalisierung in die Familie temporär hinein und arbeiteten hier bereits professionell mit, z.B. indem sie Kopistenarbeit übernahmen, Begleitstimmen aussetzten oder Partien für Nebenrollen komponierten, bei Aufführungen mitwirkten etc. Auf der Bühne zu stehen, zunächst als Kinderdarstellerin oder Tänzerin, später als Schauspielerin, Sängerin, dann auch für die Bühne zu schreiben, ggf. zu komponieren, ggf. – etwa als Witwe – eine Theatertruppe zu leiten – solche Berufsbiographien sind für das 18. Jahrhundert auch für Frauen, etwa aus Schauspielerfamilien, nicht unüblich.³⁵

Solche Ausbildungswege waren ebenso wenig akademisiert wie standardisiert, damit hochgradig kontingent, folgten aber der Grundidee, dass durch die frühe Einbindung in den Alltag der performativen Künste Routinen erlernt, Talente erkannt, entwickelt und erprobt werden konnten. Auf diese Weise im ‚Haus‘ ausgebildet zu werden, bereitete die Heranwachsenden auf eine professionelle Laufbahn in mehreren künstlerischen Feldern, nicht notwendigerweise in einem einzelnen Fach („profession“) vor. Die Zeit als Lehrling war dabei keineswegs immer konfliktfrei: Quellen sprechen von Ausbeutung und Misshandlung, aber auch von unzuverlässigen Lehrlingen, die ihren Pflichten nicht nachkamen.³⁶

Dass Kinder und Heranwachsende zum Zweck der Ausbildung migrierten, war eher erwartbar als die Ausnahme. Und nicht unüblich war, dass Lehrlinge nach der Ausbildungszeit in einer Musikerfamilie auf Reisen gingen. Finanziert werden konnten diese Reisen, die als weiterer Teil der Ausbildung verstanden wurden, durchaus häufig durch die ausbildende Musikerfamilie selbst. Das ist immerhin erstaunlich, denn auf diese Weise übernahm die Musikerfamilie Kosten, die alternativ durch andere, etwa die Aristokratie bzw. der Hof oder andere Patronatspersonen finanziert wurden. Hier wird deutlich, wie eng die Lehrlinge zum ‚Haus‘ als ökonomischer Einheit verbunden

35 Vgl. dazu etwa die weiblichen Mitglieder der Schauspieler-Musikerfamilie Brandes.

36 Vgl. Southey 2006, *Music-Making in North-East England*, S. 165: „Apprentices frequently played in concert and dancing assembly bands but were not necessarily always trouble-free; Avison listed the maintaining of such apprentices as a necessary part of the expenses of a subscription series, and a burdensome one, although he did not state precisely why; he may have been thinking, as he wrote, of the difficulties he had had with one of his apprentices, George William, who had run away in 1739, prompting Avison to advertise for him in local papers.“

blieben und welche Bedeutung sie auch dann noch für das ‚Haus‘ hatten, wenn sie nicht mehr buchstäblich unter dem gemeinsamen Dach wohnten.

Die Reisen dienten zwei wesentlichen Zwecken: der weiteren Ausbildung des Lehrlings und der Vernetzung. Auf diese Weise konnte einerseits das Renommee der Musikerfamilie (der ‚Name‘) etabliert, andererseits die für die Musikkultur so wichtige Vernetzung initiiert und gestärkt werden (Mobilität). In diesem Sinne war eine (Ausbildungs)Reise nach London und seinem im 18. Jahrhundert bereits stark entwickeltem Musikmarkt mit dem Versuch verbunden, hier eine freie musikalische Karriere zu starten und entsprechend für zahllose Musikerinnen und Musiker hoch attraktiv, was an zahlreichen Musiker_innen-Biographien erkennbar ist.³⁷

Wie lange dann jede / r Einzelne und in welcher Form des „apprenticeships“ in Musikerfamilien (vor Ort und auf Reisen) verblieb, differiert von wenigen Wochen bis zu Jahren, von engem Studium bis hin zur losen Nutzung der Familie als ‚Kontaktbörse‘. Musikerfamilien des 18. Jahrhunderts sind, so wäre daher zu verallgemeinern, gerade nicht (bzw. nicht ausschließlich) als räumlich stabile Einheit einer zusammenhängenden blutsverwandtschaftlichen Familie zu denken, sondern auch als Nucleus von ästhetischen und ökonomischen Einheiten, zu deren Interesse es gehörte, gut vernetzt und hoch mobil zu sein.

Versteht man Familie schließlich auch als moralische Einheit, lag ein großes Interesse auch auf der Stabilisierung der moralischen Integrität. Beides war auch für Musikerfamilien essentiell. Die moralische Integrität wird insbesondere dann plausibel, berücksichtigt man zum einen die schmale Trennlinie der Profession zu unteren sozialen Schichten (Spielleute), zum anderen den hohen Anteil der Mädchen und Frauen, die als professionelle Akteurinnen in der Öffentlichkeit (Bühne) standen.³⁸ In Theater- und Musikerfamilien des 18. Jahrhunderts waren – wie in der ökonomischen Ein-

37 Vgl. dazu auch Lindgren und Timms 2003, „The Correspondence of Agostino Steffani and Giuseppe Riva“. Zur (ökonomisch erzwungenen) Mobilität von Musikerfamilien im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert vgl. auch Ann V. Beedell, *The Decline of the English Musician 1788–1888. A Family of English Musicians in Ireland, England, Mauritius, and Australia*, Oxford 1992.

38 Thomas Sokoll geht sogar davon aus, dass die Geschichte der Berufe „vornehmlich männlich bestimmt gewesen“ sei. Es habe zwar einige wenige „Frauenberufe“ (und auch Frauenzünfte) gegeben, im Grunde aber gehörte die arbeitende Frau zum Teil der männlichen Berufswelt: „[...] die Frau des Meisters [arbeitete] im Betrieb (v. a. in Verkauf und Buchführung) mit[...] oder Töchter [wurden] ‚angelernt‘ [...]. Aber als solche blieb sie im berufl. Schatten des Mannes, aus dem sie erst heraustreten konnte, wenn sie als Meisterwitwe seinen Betrieb weiterführte.“ Sokoll 2006, Art. „Beruf“, Sp. 49. Da Sokoll in seiner Übersicht die

heit Familie vorgesehen – Mädchen und Frauen selbstverständlich Teil der Arbeitsgemeinschaft und damit auch moralisch abgesichert, was aufgrund der hohen moralischen Vulnerabilität von Bühnenkünstlerinnen nicht unwesentlich war.³⁹ Aus der Couperin-Familie beispielsweise waren mehrere weibliche Familienmitglieder, etwa als Töchter des renommierten François Couperin (le Grand) moralisch abgesichert, was sich daran erkennen lässt, dass sie etablierter wie angesehener Teil der Versailler Hofmusik waren, darunter etwa Marguerite-Antoinette Couperin, jüngste Tochter von Couperin und Marie-Anne Ansault. Auch sie war im Familienkontext ausgebildet worden und reüssierte als Cembalistin am Versailler Hof. Dass sie zunächst den Titel als „Maîtresse de Clavecin de Mesdames de France“, mithin als Lehrerin der Töchter Louis' XV., erhielt, später (1736) auch den Titel der königlichen Titularcembalistin, verband künstlerische mit institutioneller Anerkennung.⁴⁰ Aus der böhmisch-englischen Musikerfamilie Dussek wiederum stammten u. a. die Cembalistin, Komponistin und Pädagogin Veronika Dussek, verheiratet mit dem Londoner Musikverleger Francesco Ciani chettini, oder auch die Harfenistin, Sängerin, Pädagogin und Komponistin Sophia Dussek, Schwägerin von Veronika Dussek und aus der Edinburgher Musikerfamilie Corri stammend. Die Schwägerinnen, beide aus Musikerfamilien kommend und in solche wiederum einheiratend, waren mit ihren verschiedenen Tätigkeiten über Jahrzehnte in das Londoner Musikleben integriert.

Die Vielfachbezeichnungen bei den Schwägerinnen Ciani chettini / Dussek – ein in der modernen Lexikographik eher nivelliertes, denn thematisiertes Phänomen – verweist schließlich auch auf das Phänomen der ‚Berufsvielfalt‘. Als ökonomisch stabilisierend galt das Arbeitsteilige innerhalb eines ‚Hauses‘ bzw. das Selbstverständnis, dass zum wirtschaftlichen Erfolg viele Teilbereiche notwendig waren: Alle Beteiligten (unabhängig von Alter, Geschlecht etc.) trugen ebenso grundsätzlich wie arbeitsteilig zum Einkommen bei. Die Vielzahl an notwendigen Tätigkeiten etwa, die Musik zu dem macht, was sie ist – ein klingendes Ereignis –, bedurfte einer Vielzahl an Menschen,

Künste als Beruf nicht inkludiert, dürfte hier Anlass zur Differenzierung geben sein. Zur Frage der Frauenberufe vgl. auch Wetterer 2002, *Arbeitsteilung und Geschlechterkonstruktion*.

39 Vgl. u. a. Suzanne Aspden, *The Rival Sirens. Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*, Cambridge 2013. Die moralische Vulnerabilität von Künstlerinnen, insbesondere Bühnenkünstlerinnen, existierte noch weit über das 18. Jahrhundert hinaus. Ein familialer Kontext (Heirat, Familie etc.) konnte diese Vulnerabilität abschwächen, wenngleich Heirat nicht selten den Verzicht auf öffentliches Auftreten nach sich zog.

40 Claudia Schweitzer, „...ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, Oldenburg 2008.

die in der Lage waren, diese Vielzahl an Tätigkeiten gemeinsam und / oder arbeitsteilig auszuführen.⁴¹ Je nach Profession konnte dies sein: Kopisten- und andere Schreibarbeiten, Instrumentenstimmung und -reparaturen, unterrichten, die Organisation von Auftritten, das Leiten von Proben, arrangieren, Generalbass spielen, üben, komponieren, mit dem Publikum kommunizieren, Noten drucken, Geschäftsmodelle entwickeln, Kontakte pflegen u. a. m. Für kaum eine dieser (Teil)Tätigkeiten gab es eine spezialisierte Ausbildung, vieles wurde im täglichen Betrieb bzw. nach täglichem Bedarf erlernt und jedes Mitglied der Familie tat gut daran, ein Bündel dieser (Teil-)Tätigkeiten zu beherrschen. Die ökonomische Stabilität einer Musikerfamilie wurde durch das möglichst reibungslose Ineinandergreifen dieser vielfältigen Tätigkeiten jedes / r einzelnen unterstützt. Vice versa waren vom Scheitern einer solchen ökonomischen Einheit alle Beteiligten betroffen.

Es ist vor diesem Hintergrund nicht erstaunlich, dass in zahlreichen Musikerfamilien zahlreiche Tätigkeiten gebündelt zu finden waren, die heute jede einzelne für sich als „Beruf“ bezeichnet werden, im Verständnis des 18. Jahrhunderts aber zur Existenz des Musikerhauses zusammengehörig gedacht waren. Denn zum (v. a. ökonomischen) Erfolg einer Musikerfamilie zählte insbesondere dort, wo keine Anbindung an einen Hof für eine gewisse ökonomische Stabilität sorgte, ein Portfolio an Tätigkeiten, die sich am Bedarf orientierten, sich bestenfalls ergänzten und auf diese Weise nicht nur individuellen Fähigkeiten Raum gaben, sondern vor allem auch ökonomische Multiplikationseffekte hatten. Das Beispiel der in London tätigen, mehrgenerationellen Musikerfamilien Dussek / Corri / Cianchettini mit Berufsfeldern wie Virtuosität (Tasteninstrumente, Harfe, Gesang), komponieren, unterrichten, Musik verlegen und Musikalienhandel bestätigt das ebenso wie der aus der Mannheimer Musikerfamilie stammende Johann Baptist Cramer, der in London als Pädagoge, Komponist, Klaviervirtuose, Musikverleger, Musikalienhändler und Instrumentenbauer erfolgreich war.

Musikprofessionen waren, darauf mögen die knappen Beispiele hindeuten, im 18. Jahrhundert notwendigerweise ein weites Feld, durchaus kontingent und volatil, am Markt orientiert und noch nicht selbstver-

41 In Theaterfamilien und solchen, die generell performative Künste als Profession ausübten, war dies kaum anders. Hinzu kommen Professionen wie Literatur (Libretti, Dramen, Reise- und Memoirliteratur, pädagogische Literatur), Journalismus, Verlags- und Publikationswesen, aber auch bildende Künste u. a. m., die weitere professionelle Schnittstellen und Synergien boten.

ständig und in umfassendem Maße von Spezialisierung gekennzeichnet, die sich dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu etablieren begann und hierbei mit der akademischen Institutionalisierung der Musikausbildung Hand in Hand ging. Jene kontingent-volatilen Professionen aber ließen sich durch einen sozialen Zusammenhang, wie es das Haus als ökonomische Einheit bot, stabilisieren.

IV. Familie Burney. Ein Beispiel für künsteübergreifende Berufsvielfalt, Arbeitserziehung und Professionalisierungs(un)möglichkeiten

Wie aber lassen sich diese allgemeinen Beobachtungen zu Musikerfamilien weiter konkretisieren? Wie lassen sie sich vor allem bei der Darstellung der einzelnen Akteur_innen und ihrer Handlungsfelder nutzbringend einsetzen? Wie werden in den Quellen Hinweise auf künsteübergreifendes Handeln, arbeitsteiliges Handeln und innerfamiliäre Professionalisierungsprozesse erkennbar? Dies sei im Folgenden kurz am Beispiel der Familie Burney⁴² in den Blick genommen. Der 1726 geborene Charles Burney war Sohn von James Macburney, der zeittypisch in mehreren Professionen tätig war. Die Quellen lassen ihn als Tänzer, Geiger und als Porträtmaler auftreten. Die Musik war u. a. in der Familie durch Charles' Halbbruder James verankert, James Burney war Organist in Shrewsbury und unterrichtete den heranwachsenden Charles, bevor dieser für sieben Jahre nach London in das Haus des Komponisten Thomas Augustine Arne und seiner Frau, der bei Francesco Geminiani ausgebildeten Sängerin Cecilia Arne, geb. Young, gegeben wurde. Damit durchlief Burney bereits in jungen Jahren geradezu prototypisch die Ausbildung zum Musiker: innerhalb der Musikerfamilien Burney und Arne, wobei das Haus Arnes mit seinem professionellen Netzwerk in London zukünftige berufliche Vorteile versprach. Immerhin wurde Burney so in die Lage versetzt, unter der Leitung von Georg Friedrich Händel als Orchestermusiker spielen zu können. Die Zeit als Lehrling war für Burney gleichwohl nicht konfliktfrei, so dass er 1748 durch seinen Patron Fulke Greville aus dem Lehrverhältnis zu Arne „ausgelöst“ wurde. An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, dass die Ausbildung in einer Musikerfamilie eng mit ökonomi-

42 Vgl. grundlegend zu einzelnen Familienmitgliedern <https://www.mcgill.ca/burneycentre/> (abgerufen am 01.04.2020).

schen Bedingungen verknüpft war. Wollte ein Lehrling das Haus verlassen, musste ggf. sogar eine Form der Ablöse gezahlt werden.

Auch die Aspekte von Mobilität und professioneller wie personeller Volatilität von Musikerfamilien lassen sich in der Burney-Familie zeigen.⁴³ Auffällig ist hier, dass sich sowohl die Grenzen zwischen den Professionen, als auch die zwischen den Künsten immer wieder auflösten bzw. durchlässig blieben: Betrachtet man die Familie nur im Ausschnitt dreier Generationen, ist auffällig, dass sich die einzelnen Familienmitglieder in (zum Teil mehreren) Bereichen der Bildenden Kunst (Malerei, Karikatur), der praktischen Musik und der Literatur (Drama, Reise- und Erinnerungsliteratur, Musikkritik, Musikgeschichte u. a.) bewegten. Vom Vater Macburney war schon die Rede, dessen Beruf als Porträtmaler nach zwei Generationen durch Edward Francisco Burney wieder aufgegriffen wurde.⁴⁴ Letzterer arbeitete vorwiegend als Porträtmaler und Illustrator bzw. Karikaturist (in der Tradition von William Hogarth, James Gillray u. a.), und dass seine musikbezogenen Karikaturen (zumindest) von profundem musikhistorischem Wissen zeugen, ist etwa dem Gemälde *Amateurs of Tye-Wig Music* (*Musicians of the Old School*) (ca. 1820) zu entnehmen.⁴⁵ Charles Burney selbst verstand sich⁴⁶ als Musikhistoriker, Komponist, Organist und Lehrer. Schließlich gilt der Fokus auch der nachfolgenden Generation, die Kinder von Burney aus seiner ersten Ehe

43 Die nachfolgenden biographischen Angaben sind den von Philip Olleson herausgegebenen Tagebüchern und Briefen von Susanna Elizabeth (Susan) Burney entnommen, ebenso der „Biographical Introduction“ von Olleson, ebd. Olleson vertritt dabei nicht explizit die Perspektive einer Musikerfamilie als ökonomisch-moralische Einheit, ist sich der Problematik in der Darstellung, insbesondere der Aktivitäten der Töchter von Burney aber wohl bewusst. Insofern lassen sich Darstellung und Kommentierung der Arbeitssituation als Musikerfamilie auch jene Fiktionen entnehmen, die dann entstehen, wenn eine stärker am bürgerlichen Kernfamilienmodell orientierte Lesart zum Vorschein kommt. Siehe zu Ollesons weiterer Auseinandersetzung mit Musikerfamilien auch ders., „Father and Sons. Charles Wesley, Samuel Wesley, and Charles Wesley ‚the Younger‘“, in: *Music and the Wesleys*, hrsg. von Stephen Banfield und Nicholas Temperley, Urbana 2010, S. 175–182 und ders., „Charles Wesley and his Children“, in: *Charles Wesley. Life, Literature and Legacy*, hrsg. von Kenneth Newport und Ted Campbell, Peterborough 2007, S. 124–140.

44 Vgl. <https://www.mcgill.ca/burneycentre/resources/edward-francisco-burney-1760-1848> (abgerufen am 01.04.2020).

45 S. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/burney-amateurs-of-tye-wig-music-musicians-of-the-old-school-t07278> (abgerufen am 01.04.2020). Vgl. dazu auch Thomas Tolley, „Stamp of Genius: Beethoven as Satire in Regency Britain“, auf dem 1. Hauptsymposium („Der politische Beethoven“) im Rahmen des Internationalen wissenschaftlichen Kongresses *Beethoven-Perspektiven*, Beethoven-Haus Bonn, 10.–14. Februar 2020 (Druck in Vorb.).

46 Burney selbst beschrieb seine Tätigkeit zu Beginn seiner Karriere folgendermaßen: „[I] began to be in fashion in the City, as a Master, and had my hands full of professional business of all kinds with scholars at both ends of the town, Composition, & public playing.“ Zit. aus den *Memoirs* in: Olleson 2012, *The Journals and Letters of Susan Burney*, S. [5].

mit Esther, geb. Sleep: Die älteste Tochter, die Cembalistin Esther (genannt: Hetty) Burney⁴⁷ heiratete ihren Cousin, den Geiger und Cembalisten Charles Rousseau Burney, beide waren professionell musikalisch tätig; die zweite Tochter, Frances (genannt Fanny), war höchst erfolgreiche Schriftstellerin und Dramatikerin (zunächst pseudonym veröffentlichend).⁴⁸ Auch die dritte Burney-Tochter, Susanna Elisabeth, war schreibend tätig, allerdings ohne zu veröffentlichen.⁴⁹ Und auch die Söhne waren literarisch tätig: James Burney war Reiseschriftsteller (und Admiral⁵⁰), Charles Burney d.J. war Lehrer, Intellektueller und bibliophiler Sammler: „His collection included about 13,500 printed books and manuscript volumes, nearly 400 volumes of notes, cuttings, playbills and other material related to the history of the English theatre, and about 700 volumes of newspapers spanning the 17th, 18th, and 19th centuries.“⁵¹ – Betrachtet man das professionelle Spektrum der Burneys im Ausschnitt dieser Generationen, wäre es dann, statt von einer Musiker-Familie zu sprechen, ebenso plausibel, von einer Literaten-Familie oder auch einer Maler-Familie zu schreiben? In der Tat – was freilich nicht gegen den Begriff der Musikerfamilie spricht, sondern ausschließlich gegen die Verengung der Vorstellung solcher als Musikerfamilien bezeichneten familiären Konstellationen auf eine (Kunst)Sparte oder Profession.

Zugleich sind die drei Burney-Töchter gute Beispiele für Wesentliches in Bezug auf Ausbildung, Partizipation von Frauen und die künstlerischen Professionen im Rahmen einer Musikerfamilie im England des 18. Jahrhunderts: Burney, der Vater, kannte, wie erwähnt, selbst das Prinzip, die nachfolgende Generation in einer Musikerfamilie auszubilden. Wie gestaltet er dies nun für seine Töchter? In Anbetracht seiner vielfältigen Tätigkeiten und zudem

47 Hetty Burney spielte Harfe und Cembalo und taucht in den Familiendokumenten als herausragende Interpretin auf. Sie bekam sieben (vgl. Olleson 2012, *The Journals and Letters of Susan Burney*, Family Tree) bzw. zehn Kinder (vgl. Philip H. Highfill, Jr., Kalman A. Burnim und Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, Bd. 1, Carbondale 1973, S. 428).

48 Vgl. dazu u. a. Barbara Darby, *Frances Burney Dramatist. Gender, Performance, and the Late-Eighteenth-Century Stage*, Lexington / Kentucky 1997, sowie <https://www.mcgill.ca/burneycentre/resources/frances-fanny-burney-darblay-1752-1840> (abgerufen am 01.04.2020).

49 Vgl. Olleson 2012, *The Journals and Letters of Susan Burney*.

50 James Burney begleitete Captain Cook auf zwei seiner Expeditionen (1772–1773, Antarktis und Pazifik) und veröffentlichte zahlreiche Bücher darüber, u. a. die fünfbandige *Chronological History of the Discoveries in the South Sea or Pacific Ocean*, London 1803–1817. Für weitere Informationen s. <https://www.mcgill.ca/burneycentre/resources/james-burney-1750-1821> (abgerufen am 01.04.2020).

51 S. <https://www.mcgill.ca/burneycentre/resources/charles-burney-jr-1757-1817> (abgerufen am 01.04.2020).

zwischen 1762 und 1767 Witwer von sechs Kindern,⁵² konnte er, wie er 1771 an Denis Diderot schrieb, nicht viel Zeit für die Ausbildung erübrigen. Über seine Tochter Susan berichtete Burney: „She [...] is very fond of Music, has a good Ear, & talents Which I have not had leisure to cultivate.“⁵³ Dennoch zeigen die Tagebücher und Briefe der Schwestern, dass alle eine profunde Musikausbildung erhalten hatten und zwar nicht primär durch den Vater, sondern – eben im Musikerfamilien-Prinzip – durch Personen, die im ‚Haus‘ Burney lebten. Dazu gehörten Kollegen des Vaters, durchreisende Musikerinnen und Musiker, aber auch Aktivitäten wie gemeinsame Konzert- und Opernbesuche, Austausch über Musik, musikalische Aufführungen und Unterricht im Haus: Diese Form der literat-musikalischen „Arbeitserziehung“ legte – um nur die Kinder aus erster Ehe zu berücksichtigen – nicht zuletzt die Grundlage für die Musikerin Hetty Burney, die Dramatikerin Fanny Burney, die ‚Musikexpertin‘ Susan Burney, den Reiseschriftsteller James Burney und den ebenso enzyklopädisch wie historisch sammelnden Wissensenthusiasten Charles Burney d.J. Darüber hinaus ist in den Familiendokumenten erkennbar, dass die Phase der „Arbeitserziehung“ gleichsam nahtlos in die professionellen Praktiken übergang. So wurde beispielsweise um 1775 im Haus Burney über die Musik von Carl Philipp Emanuel Bach diskutiert – zu diesem Zeitpunkt war Hetty Burney bereits mit Charles Rousseau Burney verheiratet und Mutter dreier Kinder:

In the mid-1770s C. P. E. Bach’s music was also a staple of the Burney household, for in a letter of 2 March 1775 to family friend Samuel Crisp (1707–1783), Fanny Burney (1752–1840) writes of entertaining the Italian soprano Lucrezia Aguiari or Aguiari (1743–1783): „After Tea, we went into the Library, & Hetty [i.e., Esther, Charles Burney’s daughter] was prevailed upon to play a Lesson of Bach of Berlin’s, upon our Merlin Harpsichord. It was very sweet, & she [Aguiari] appeared to be really much pleased with it, & spoke highly of the Taste & feeling with which she [Hetty] played. Mr Burney sat down next. They all stared, as usual, at his performance.“⁵⁴

52 1767 heiratete Burney in zweiter Ehe die Witwe Elizabeth Allen, die selbst drei Kinder mit in die Ehe brachte. Zwei weitere gemeinsame Kinder folgten 1768 und 1772.

53 Brief Charles Burney an Denis Diderot, 10.10.1771, zit. nach Olleson 2012, *The Journals and Letters of Susan Burney*, S. 13.

54 Todd Gilman, „The Evolution of Charles Burney’s Musical Taste Between 1770 and 1811“, Forschungsbericht, https://www.mcgill.ca/burneycentre/files/burneycentre/2014_fellowship_report_todd_gilman_0.pdf (abgerufen am 01.04.2020). Brief Fanny Burney an Samuel Crisp, 02.03.1774, in: *The Early Journals and Letters of Fanny Burney*, Bd. 2, 1774–1777, hrsg. von Lars E. Troide, Oxford 1990, S. 77–78.

Der Fall von Susan Burney wiederum zeigt, dass es für Frauen aus Musikerfamilien für die Frage weiterer professioneller Handlungsspielräume existentiell war, welchen Partner sie heirateten. Denn obwohl sie als das musikalisch begabteste Kind galt, obwohl auch ihr jene „Arbeitserziehung“ zuteil wurde und sie als Musikerin wie als Diskussionspartnerin zu einem festen Bestandteil des Londoner Salons ihres Vaters gehörte, erwuchs ihr daraus nicht die Möglichkeit einer professionellen Entfaltung. Das berufliche Umfeld ihres Ehemannes Molesworth Philips, einem Offizier der Royal Navy, ließen keine professionellen Ambitionen der gebildeten und hochmusikalischen Susan Burney zu. Ihre musikalischen Aktivitäten nach ihrer Heirat lassen gleichwohl erkennen, dass die Basis ihrer musikalischen Ausbildung profund war: Sowohl während ihrer Besuche in London, als auch in ihrem Haus in Mickleham (Surrey), wohin die junge Familie nach der Hochzeit gezogen war, spielte sie als Cembalistin mit professionellen Musikern (etwa dem aus der Schweiz stammenden Geiger Scheener⁵⁵ oder Johann Peter Salomon), die sie regelmäßig besuchten. Sie führte damit nach der Heirat fort, was sie aus dem ‚Haus‘ ihres Vaters gewohnt war, war aber zugleich abgeschnitten von der Idee der musiko-literarischen Professionalität, die bei Burney (Vater) und ihren Schwestern Hetty und Frances weiter existierte. Obwohl weiterhin Teil der familialen Künste-Netzwerke (die wiederum weitere Musikerfamilien mit einschloss und auf diese Weise ebenso breit wie tief in die Londoner Musik- und Theaterkultur verwoben war), verlor Susan Burney durch ihre Rolle als Offiziersgattin zwar nicht ihre musiko-literaten Kompetenzen, aber doch den Status des arbeitsteilig-professionellen Handelns innerhalb des ‚Hauses‘ Burney. Denn dass sie weiterhin Konzerte und musikalische Salons mit deren gängigen konzertähnlichen Musikdarbietungen mit großer Kenntnis rezipieren und kritisieren konnte, zeigen ihre Tagebuch-Eintragungen immer wieder. Über das Konzert der französischen Geigerin Louise Gautherot in den Hanover Square Rooms etwa schrieb sie:

Mad^e Gautherot played a Violin Duet with Cramer – I was glad to see she was supposed to do herself credit in it – but for my own part it seemed a great disadvantage to her – she executed all the passages – but it was wth evident Labour – nothing was distinct – nothing clear – the powerful tone, the *freedom – decision*, & most of all the perfect *facility* wth w^{ch} Cramer repeated every passage after her,

55 Auch „Shanere“ oder „Sheneer“. Weitere Informationen s. Olleson 2012, *The Journals and Letters of Susan Burney*, S. 200, FN 4.

disgraced all that she attempted, & betrayed the weakness & inferiority, w^{ch} tho' certainly it was no wonder to perceive w^d have appeared far less glaring had she not subjected herself to so close & immediate a comparison. She has labored infinitely there can be no doubt to attain such rapid execution, & so much precision – but in the most valuable points is I believe very inferiour to Sirmen indeed. – It is true I heard Sirmen before I had heard any great Violin Players – & now perhaps she w^d not seem so charming to me as she did in those *early* days [...].⁵⁶

Susan Burney zeigt sich hier als kenntnisreiche, kritisch abwägende und durchaus unabhängige Kritikerin. Denn die Londoner Presse sah die Leistung von Gautherot weitaus positiver: Der *Morning Chronicle and London Advertiser* schrieb (2. März 1789): „*Madame Gautherot's concerto was so delicious and charming a performance, that the audience could not contain their raptures till the end of the respective movements*“. In der *London Evening Post* (26. Februar 1789) hieß es: „*Madame Gautherot played on the violin a Concerto of Viotti's, a Parisian Composer, with amazing taste and brilliancy. There are few professional men who can surpass her exertion*“. Und die *Whitehall Evening Post* vom gleichen Tag hielt fest: „*Madame Gautherot's concerto on the violin was equal to any performance on the same instrument by the first musical master of the present times*“.⁵⁷ Die Konzertberichte, die Susan Burney in ihr Tagebuch notierte, zeigen mithin nicht nur eine sehr eigenständig kritische Haltung und eine profunde Kenntnis der (Violin)Spielpraxis, sondern die weite Kenntnis verschiedener Interpretinnen und Interpreten (Gautherot, Cramer, Sirmen).

Ist mithin die schiere Wahrnehmung der künstlerischen Tätigkeiten und ihrer professionell-familialen Settings der Burney-Schwestern bereits eine Herausforderung, ist die historiographische Darstellung eine zweite Hürde, insbesondere dann, wenn die Idee von Familie als Lebenszusammenhang außer Acht bleibt: die arbeitsteilig, künsteüberschreitend, innerfamiliäre Ausbildung hin zur Professionalität, letztere im Sinne eines „habitualisierten, szenisch-situativ zum Ausdruck kommenden Agierens unter typischerweise

56 Tagebucheintrag Susan Burney, 25.04.–01.05.1789, zit. nach Olleson 2012, *The Journals and Letters of Susan Burney*, S. 226–227 (Hervorheb. orig.).

57 Zit. nach Volker Timmermann, Art. „Gautherot, Louise, geb. Deschamps“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, 2008, <https://www.sophie-drinker-institut.de/gautherot-louise> (abgerufen am 01.04.2020); s. dort auch weitere Informationen zu Gautherot sowie das Konzertprogramm des von Susan Burney kommentierten Konzerts.

sowohl hochkomplexen wie auch paradoxen Handlungsanforderungen“.⁵⁸ Im Fall der Burney-Familie betrifft das insbesondere diejenigen Familienmitglieder, die in den großen Publikationsprojekten von Charles Burney mit ihrer Expertise eingebunden waren, insbesondere Fanny und Susan Burney, beide zu diesem Zeitpunkt noch unverheiratete, junge Frauen in ihren frühen zwanziger Jahren:

By the mid-1770s, Charles Burney's reputation was at its height. Following the success of the two volumes of *Tours* and an intensive period of writing in which both Susan and Fanny were *employed as secretaries and assistants*, he published the first volume of the *General History of Music* in January 1776 [...]; the second volume would follow in 1782 and the third and fourth in 1789.⁵⁹

Das Dilemma, wie ein solcher Arbeitszusammenhang adäquat bezeichnet werden könnte, ist offensichtlich. Bezeichnet man Fanny und Susan Burney allerdings als Sekretärinnen ihres Vaters, wird das Missverständnis über Musikerfamilien deutlich: Im Sinne des ‚Hauses‘ war es selbstverständlich, dass ein Großprojekt wie das Schreiben einer Musikgeschichte ein ökonomisches Unterfangen war und dabei alle zur Verfügung stehenden Kräfte des Hauses Burney mitarbeiteten. Doch ‚Sekretärin‘ ist eine moderne Berufsbezeichnung, noch dazu eine, die seit dem 19. Jahrhundert zutiefst in die Wirrungen abwertender Gender-Hierarchien verstrickt wurde. Wie aber soll man insbesondere Susan Burney, verh. Philips, alternativ bezeichnen? Der oben verwendete Begriff ‚Musikexpertin‘ bringt immerhin ihre Expertise und Professionalität zum Ausdruck, ohne dass sich daraus der (moderne) Anspruch ableitet, die Bezeichnung ‚Musikexpertin‘ als Profession oder gar als Beruf zu verstehen.

58 Dewe und Otto 2011, Art. „Profession“, S. 1131.

59 Ollsen 2012, *The Journals and Letters of Susan Burney*, S. 14 (Hervorheb. M. U.). Zu bedenken ist bei dem Begriff ‚Sekretär‘, dass der Beruf des Sekretärs / der Sekretärin im 19. Jahrhundert eine starke Feminisierung des Berufsbildes durchlief, insbesondere aufgrund der geringen Aufstiegschancen. In der heutigen Begriffsverwendung spielt diese Feminisierung eine starke Rolle, was bei der Verwendung des Begriffs für die vorindustrielle Berufssituation (vgl. hierfür etwa den Eintrag „Sekretär“ im Grimmschen Wörterbuch: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS25724#XGS25724, abgerufen am 01.04.2020) mitberücksichtigt werden muss.

V. Verlorene Gewissheiten und neue Einblicke. Ein Ausblick

Nimmt man Musikerfamilien als ökonomisch-moralische Einheit wahr, nicht als Abbild einer (früh- / vor-)bürgerlichen Idealform von Kernfamilie, erweitert sich das Wissen über Produktionsbedingungen von Musik erheblich. Verloren gehen dabei Gewissheiten über die genaue Grenzziehung zwischen Berufsfeldern und auch über jene implizit angenommene Grenze zwischen „family affair“ und „profession“. Erkennbar wird, dass zwischen Profession und Handeln als Experte bzw. Expertin dort ebensowenig eine Grenze gezogen werden kann wie zwischen ‚öffentlichem‘ und ‚privatem‘ Handeln, dass gerade das gemeinschaftliche Handeln und Arbeiten im ‚Haus‘ gegen eine solche Distinktion spricht. Deutlicher zum Vorschein treten allerdings die Bedingungen musikbezogenen Handelns im 18. Jahrhundert mitsamt ihren gelebten und immer wieder neu ausgestalteten Übergängen zu anderen Künsten, anderen Professionen.

Es werden dabei Spezifika der Professionalisierung wie die der ‚Arbeitserziehung‘ sichtbar, die wesentliche Bedeutung vor der Gründung von Musikausbildungsstätten und der damit einhergehenden Akademisierung hatten.⁶⁰ Prägnanter tritt auch hervor, was im 18. Jahrhundert unter ‚(Musik-)Beruf‘, besser: Musik-Professionen, verstanden wurde. Das ‚Haus‘ als ökonomische Einheit ist Basis für eine Vielfalt an Tätigkeiten, die – je nach ökonomischem Wert und des mit dem Haus (bzw. Namen) verbundenen kulturellen Kapitals – zur Stabilisierung des Hauses dienen kann. Dass hierbei auch jene Grenzen überschritten wurden, die die akademischen Disziplinen der Gegenwart ausschließlich mit dem Impetus der Interdisziplinarität überschreiten, etwa Bildende Kunst, Literatur und Musik, war in diesem Modell gang und gäbe. Das Beispiel der ‚Musikerfamilie‘ Burney ließe sich entsprechend auch als ‚Malerfamilie‘ Burney oder auch als ‚Literatenfamilie‘ Burney beschreiben. Auf diese Weise wird auch besser erklärlich, woher ein Karikaturist wie Edward Burney seine profunden musikalisch-musikhistorischen Kenntnisse hatte, und wie das Schreiben über Reisen, über Geschichte, über Musik u. a. m. miteinander zusammenhängen, warum Reiseliteratur, Theaterdichtung, Musikgeschichtsschreibung und -kritik in der Burney-Familie

60 Es wäre weiterer Überlegungen wert, warum sich das Konzept der Arbeitserziehung insbesondere in den Musikerfamilien erfolgreich behaupten konnte, trotz einer allgemeinen Tendenz zur Institutionalisierung der Erziehung, die für das so genannte „pädagogische Jahrhundert“ zu verzeichnen ist.

nicht unverbunden nebeneinander stehen. Schließlich kann mit einem Modell von Musikerfamilie als ökonomisch-moralischer Einheit die Berücksichtigung von Frauen adäquater gelingen. Das Beispiel der Burney-Töchter konnte zeigen, dass sie in die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Musik ebenso einbezogen waren wie ihre männlichen Altersgenossen, auch wenn ihnen – etwa durch Heirat – Handlungsspielräume beschränkt wurden. Um all jenes historiographisch wahrnehmbar zu machen, was jenseits der Beschränkungen für Musikerinnen (und andere Künstlerinnen) des 18. Jahrhunderts möglich war zu rezipieren und zu produzieren, kann das Modell der Familie als ökonomisch-moralische Einheit hilfreich sein. So ist das Modell nicht zuletzt dazu geeignet, angemessenere Begrifflichkeiten für die hier vorhandene, hohe Expertise zu finden, die sich – etwa im Haus Burney – (auch) in den Töchtern zeigte.