



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel / Title

„Es kam die ganze große Welt in den ‚Streicherhof‘“ –
Der „Streicherhof“ als Raum vielfältiger Formen
musikkulturellen Handelns

verfasst von / submitted by

Julia Lenart BA BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien / Vienna 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Melanie Unseld M.A.

Danksagung

Diese Arbeit wäre nicht ohne die Unterstützung vieler Menschen zustande gekommen, denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte. Zunächst möchte ich meiner Betreuerin Melanie Unseld für die fortwährende Unterstützung von der Entwicklung des Themas ausgehend vom Forschungsseminar *Musikerfamilien – Konstellationen und Konzepte* im Wintersemester 2023 bis zur finalen Masterarbeit danken. Durch die Anknüpfung an das gleichnamige FWF-Projekt konnte ich für diese Masterarbeit einige wertvolle Ressourcen nutzen, dazu zählen auch Diskussionen meines Exposés sowie einzelner Kapitel im Rahmen des von Melanie Unseld geleiteten Privatissimums. Entsprechend danke ich auch allen Teilnehmenden für das wertvolle Feedback. Besonderer Dank geht auch an die (ehemaligen und aktuellen) Mitarbeitenden im FWF-Projekt *Musikerfamilien – Konstellationen und Konzepte*: Julia Ackermann für Hinweise zur Familie Streicher sowie einen umfangreichen Abriss des Forschungsstands zu historischer Bildungsforschung; Clemens Kreutzfeldt für Inputs in Hinblick auf raumsoziologische Forschung; Felix Dieterle und Bettina Schuster für Unterstützung und anregende Diskussionen. Außerdem möchte ich Birgit Lodes und den Teilnehmenden im Masterseminar am Institut für Musikwissenschaft danken, in dessen Rahmen ich die Grundrisse der Masterarbeit entwickeln konnte. Im Rahmen des Workshops „Kulturelles Handeln“ mit Susanne Rode-Breyman am Institut für Musikwissenschaft konnte ich außerdem ein Kapitel meiner Arbeit vorstellen und danke für die rege Diskussion. Des Weiteren möchte ich Uta Goebel-Streicher danken, die sich meinen Fragen zur Familiengeschichte angenommen hat. Schließlich will ich noch meiner Familie und meinen Freund:innen für die fortwährende Unterstützung während meines gesamten Studiums danken. Besonderer Dank gebührt Sabrina Mynarik und Patrick Eichler, die Teile der Masterarbeit korrekturgelesen haben. Last but not least möchte ich meiner Partnerin Anna Lea danken, die nicht nur die vielen Arbeitsschritte sowie (kleinere und größere) Momente der Begeisterung und der Verzweiflung begleitet hat, sondern mir auch mit gutem Rat und Kaffee zur Seite stand.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Der Plan des Erdgeschosses in der Ungargasse 375“, aus: WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836.

Abb. 2: „Die Front- und Hofansicht des Gebäudes“, aus: WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	2
1 Einleitung	5
2 Theoretische und methodische Verortung	11
2.1 Historische Praxeologie und musikkulturelles Handeln	11
2.2 Raumsoziologie	17
2.3 Das Haus: Definitionen und theoretische Konzepte	25
2.4 Historische (Musiker-)Familienforschung	33
3 Umrisse eines Gebäudes: Der „Streicherhof“	42
3.1 Begriffliche Klärung	42
3.2 Das Gebäude: Wien-Landstraße, Ungargasse 375	45
3.3 Das Leben im „Streicherhof“	54
4 Musikkulturelles Handeln im „Streicherhof“	63
4.1 Instrumente bauen	63
4.2 Instrumente verkaufen	72
4.3 Musik aufführen	74
4.4 Lernen	81
4.4.1 Musikbezogenes Lernen	81
4.4.2 Klavierbau lernen	87
4.5 Häusliches Musizieren	92
4.6 Netzwerken und Repräsentation	96
4.6.1 Gewerbliche Vernetzung	96
4.6.2 „Ein reger Sammelplatz für Künstler“: Vernetzung im Musikleben	98
4.6.3 Politische Vernetzungen	101
5 Fazit	103
6 Literaturverzeichnis	109

7 Archivalien.....	120
8 Anhang	122
<i>8.1 Liste der analysierten Zeitungsartikel.....</i>	<i>122</i>
<i>8.2 Veranstaltungen im Saal des „Streicherhofs“ 1838–1859</i>	<i>129</i>
<i>8.3 Auszüge aus den Konskriptionsbögen</i>	<i>143</i>
9 Abstract	151

1 Einleitung

Das Musikleben im Europa des 19. Jahrhunderts spielte sich im Kontext einer Zeit ab, die geprägt war von sozialen, politischen, technologischen und institutionellen Veränderungen. Die Revolutionen hatten die Ständegesellschaft geschwächt, es entwickelte sich ein neues Selbstbewusstsein einer bürgerlichen Gesellschaftsschicht, welches sich unter anderem in einem gehobenen Kunstverständnis ausdrückte. In den großen Metropolen wie London, Paris und Wien schritt die Institutionalisierung des Musiklebens fortwährend voran und manifestierte sich unter anderem in der Gründung von Konzertgesellschaften (etwa die 1812 gegründete Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), Musikschulen und Konservatorien (1817 gründete die Gesellschaft der Musikfreunde die erste Singschule, 1822 wurde das erste Konservatorium eröffnet) und Konzerthäusern. Technologische Entwicklungen, die nicht zuletzt auch von der voranschreitenden Industrialisierung geprägt und befördert wurden, trugen ebenso ihren Teil zu den Wandlungsprozessen im Musikleben der Zeit bei. Die Verwendung neuer Materialien und industrielle Fertigungsmethoden bedeuteten Veränderungen im Instrumentenbau, welche in weiterer Folge Einfluss auf Spielweisen und Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks hatten. Instrumentenbaubetriebe trugen und tragen einen wesentlichen Teil zum Musikleben bei. Die Betriebe stellten Instrumente zur Verfügung, belieferten Musiker:innen und standen mit diesen in engem Austausch. Sie trieben Entwicklungen im Instrumentenbau voran (sei es durch Verbesserungen der Mechanik oder durch Erfindungen gänzlich neuer Instrumente) und trugen damit zu musikalischen und spieltechnischen Entwicklungen bei. Doch viele Instrumentenbaubetriebe waren nicht ausschließlich im Instrumentenbau aktiv, sondern sie wirkten in vielfältigen Bereichen des Musiklebens. So unterhielten Klavierbaubetriebe wie Streicher und Bösendorfer in Wien, Érard und Pleyel in Paris oder Broadwood in London Salons und Konzertsäle, in welchen regelmäßig Aufführungen veranstaltet wurden. Diese boten nicht nur Interpret:innen und Komponist:innen eine Bühne, ihre Werke und Fähigkeiten zu präsentieren. Sie dienten zudem als Orte des Netzwerks zwischen Instrumentenbauer:innen, Künstler:innen, Förderer:innen, Kunstbegeisterten etc., die sich hier austauschten.

Eine Instrumentenbaufamilie, die eine Rolle im Wiener Musikleben des 19. Jahrhunderts spielte, war die Familie Streicher. Ihre Fabrik befand sich in der Ungargasse im heutigen dritten Wiener Gemeindebezirk Wien-Landstraße. Nannette (Maria Anna)¹ Streicher (geb. Stein,

¹ In den amtlichen Dokumenten ist sie als „Maria Anna“ verzeichnet; vgl. dazu u. a. ihren Sterbeeintrag: Kirchenbuch Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien, Wien Landstraße – St. Rochus Sterbebuch 03–08, fol. 14; WStLA, Zivilgericht 1783–1850, A2 Verlassenschaftsabhandlung Maria Anna Streicher, 120/1833; in der Literatur und in den Quellen wurde der Name (wie zu der Zeit üblich) zu Nanette bzw. Nannette zusammengeführt.

1769–1833) hatte 1794 den von ihrem Vater Andreas Stein (1728–1792) geerbten Betrieb gemeinsam mit ihrem jüngeren Bruder Matthäus Stein (1776–1842) von Augsburg nach Wien verlegt. Nach der beruflichen Trennung der Geschwister 1802 führte Nannette Streicher mit ihrem Ehemann Andreas (1761–1833) und ab 1823 außerdem mit ihrem Sohn Johann Baptist (1796–1871) die Klavierfabrik weiter. Die Familie lebte bis in die 1830er-Jahre im Haus „Zum Heiligen Florian“ (Landstraße 413, heute Ungargasse 46)². Nach dem Tod von Nannette und Andreas Streicher 1833 erbten deren Kinder Sophie Pauer (geb. Streicher, 1797–1840) und Johann Baptist Streicher das Haus³; letzterer übernahm die Firma und verlegte diese nur wenige Häuserblöcke entfernt in das Haus Landstraße 375 (heute Ungargasse 27)⁴. In den hier befindlichen Wohnungen⁵ lebte unter anderem die Familie Streicher: Auguste Streicher (geb. André, 1802–1846)⁶ und Johann Baptist Streicher sowie deren Kinder Nina Streicher (verh. Heidler, 1824–1852), Andreas Streicher (1825–1900), Sophie Streicher (verh. Schmid von Schmidsfelden, 1830–1899), Carl Streicher (1833–1884) und Emil Streicher (1836–1916). Nach dem Tod von Auguste Streicher 1846 heiratete Johann Baptist Streicher im Jänner 1849 die zwanzig Jahre jüngere Pianistin Friederike Müller (1816–1895)⁷. Noch im selben Jahr kam die Tochter Caroline Streicher (geb. 1849) zur Welt, die ebenfalls hier lebte. Neben den Familienmitgliedern lebten hier zeitweise auch Mitarbeitende und Lehrlinge der Klavierfabrik sowie Dienst- und Erziehungspersonal.⁸

Im dem neu erbauten, sogenannten „Neuen Streicherhof“⁹ wurden nicht nur Tasteninstrumente gebaut und weiterentwickelt: Ein geräumiger Ausstellungssaal im ersten Stock, in dem interessierte Kund:innen Streicher-Instrumente betrachten, spielen und sich vorspielen lassen konnten, ließ sich ebenfalls als Konzertsaal verwenden. Die hier regelmäßig stattfindenden

Der Vorname wird dabei in verschiedenen Quellen und Publikationen unterschiedlich geschrieben. Ich habe mich im Folgenden für die obige Schreibweise entschieden.

² WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 413/1.

³ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 413/5; als Besitzer:innen sind Johann Baptist Streicher und Sophie Pauer eingetragen.

⁴ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/15.

⁵ Die Konskriptionsliste des Gebäudes weist insgesamt 19 Wohneinheiten aus: WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375; zur Quellenproblematik der Konskriptionsbögen vgl. Kap. 3.3. Die Familie Streicher ist in Wohnung Nr. 1 verzeichnet.

⁶ Kirchenbuch Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien, Wien-Innere Stadt (Lutherische Stadtkirche) 1783–1831, TRB01, S. 438.

⁷ Kirchenbuch Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien, 01. St. Stephan (Stephansdom), Trauungen 1843–1853, TRB02, fol. 2.

⁸ Siehe hierfür: WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375.

⁹ Die Bezeichnungen „Neuer“ bzw. „Alter Streicherhof“ finden sich in der Forschungsliteratur zur Familie Streicher immer wieder; vgl. dazu etwa: Donhauser, Peter / Langer, Alexander: *Streicher. Drei Generationen Klavierbau in Wien*, Wien: Donhauser 2014. Da diese Bezeichnungen in den zeitgenössischen Quellen jedoch nicht auftauchen, sondern erst eine spätere Entwicklung sind, verwende ich die beiden Begriffe im Folgenden unter Anführungszeichen (vgl. Kap. 3.1). Wenn ich im Folgenden vom „Streicherhof“ schreibe, beziehe ich mich auf das Gebäude in der Ungargasse 375, welches Johann Baptist Streicher während der 1830er-Jahre neu bauen ließ.

Aufführungen boten bekannten und weniger bekannten Künstler:innen eine Bühne und waren zudem ein Ort der Vernetzung. Die *Leipziger Illustrierte Zeitung* beschrieb den „Streicherhof“ 1885 als einen „Sammelpunkt der musikalischen Notabilitäten Wiens“¹⁰. Die Aufführungen dienten dem Betrieb Streicher außerdem dazu, (neue) Instrumente vorzustellen und zu bewerben. Der „Streicherhof“ blieb bis zu seiner Übergabe an die Firma Stingl im Jahr 1895 ein wichtiger Ort des musikalischen Lebens in Wien.

Die bisherige Forschungsliteratur zur Klavierbaufamilie Streicher befasst sich vorwiegend mit familienbiographischen Abhandlungen¹¹, mit Kontakten von einzelnen Familienmitgliedern zu (musik-)historischen Persönlichkeiten¹² sowie mit technischen Aspekten des Klavierbaus¹³. Die ersten familienbiographischen Texte wurden bereits im frühen 20. Jahrhundert veröffentlicht.¹⁴ Diese müssen allerdings im Geist ihrer Zeit gelesen werden; sie stützen sich auf wenige Quellen, vor allem auf historiographische Schriften des 19. Jahrhunderts, und zeichnen ein verklärendes Bild einzelner Familienmitglieder. In den letzten Jahren trugen Arbeiten von Uta Goebel-Streicher (selbst eine Nachfahrin der Familie) zur weiteren Erschließung der Familiengeschichte bei. Mit den Quelleneditionen des *Stammbuchs von Nannette Streicher* (2001)¹⁵, des *Reisetagebuchs von Johann Baptist Streicher* (2009)¹⁶ sowie der Korrespondenz von Friederike

¹⁰ o. A.: „Die Beethoven Büste“, in: *Leipziger Illustrierte Zeitung*, 19.12.1885, S. 647, zit. nach einer Abschrift aus dem Nachlass Theodor Streichers in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB.

¹¹ Vergleiche dazu u. a.: Goebel-Streicher, Uta: „Die Klavierbauerfamilie Stein-Streicher“, in: Goebel-Streicher, Uta / Streicher, Jutta / Ladenburger, Michael (Hrsg.), *„Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen“: Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn: Beethovenhaus 1999, S. 9–20; Goebel-Streicher, Uta (Hrsg.): *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher 1821–1822*, Tutzing: Hans Schneider 2009.

¹² Siehe dazu u. a.: Keeling, Geraldine: „Liszt and J. B. Streicher, a Viennese Piano Maker“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28/1 (1986), S. 35–46; Hnatek, Hildegard: *Nannette Streicher. Ausschließend privilegierte Clavier-Instrumentenmacherinn. Ihre Beziehung zu Beethoven und zur Kurstadt Baden*, Baden: Rollett-Museum 2000 (Katalogblätter des Rollett-Museums Baden 108); Ladenburger, Michael: „Beethoven und die Familie Streicher“, in: Goebel-Streicher, Uta / Streicher, Jutta / Ladenburger, Michael (Hrsg.), *„Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen“: Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn: Beethovenhaus 1999, S. 33–51.

¹³ Donhauser/Langer, *Streicher*; Latcham, Michael: „The Development of the Streicher Firm of Piano Builders Under the Leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823“, in: Darmstädter, Beatrix / Huber, Alfons / Hopfner, Rudolf (Hrsg.), *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“, veranstaltet von der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien, 16.–18.10.2003*, Tutzing: Hans Schneider 2007, S. 43–71; Langer, Alexander: „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“, in: Goebel-Streicher, Uta / Streicher, Jutta / Ladenburger, Michael (Hrsg.), *„Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen“: Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn: Beethovenhaus 1999, S. 21–33.

¹⁴ Genannt seien hier u. a.: Bolte, Theodor: *Musikerfamilien Stein und Streicher*, Wien: Ludwig Schönberger 1917; Lütge, Wilhelm: „Andreas und Nannette Streicher“, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1927, S. 53–69.

¹⁵ Goebel-Streicher, Uta (Hrsg.): *Das Stammbuch der Nannette Stein (1787–1793). Streiflichter auf Kultur und Gesellschaft in Augsburg und Süddeutschland im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Tutzing: Hans Schneider 2001 (Faksimile und Kommentar).

¹⁶ Goebel-Streicher (Hrsg.): *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*.

Müller (2017)¹⁷ veröffentlichte sie Quellentexte (unter anderem aus dem privaten Familienarchiv). In den jeweiligen Vorwörtern und Kommentaren behandelt Goebel-Streicher zudem eine durch weitere Quellenrecherche belegte Familiengeschichte. Unter den Arbeiten, welche Beziehungen der Familie Streicher zu Persönlichkeiten des Musiklebens herausgearbeitet haben, finden sich in erster Linie solche, welche die Beziehung zwischen Nannette Streicher und Ludwig van Beethoven (1770–1827) beschreiben.¹⁸ Geraldine Keeling beschäftigt sich in einem Aufsatz mit der Beziehung Johann Baptist Streichers zum Pianisten Franz Liszt (1811–1886).¹⁹ Wenngleich diese Beiträge zwar auf interessante Verbindungen der Musikerfamilie Streicher im internationalen Musikleben verweisen, so heben sie bestimmte Personen als herausragende, ‚geniale‘ Subjekte hervor und dienen der Legitimation und historiographischen Bedeutungsbildung der Familie Streicher. Insofern sind auch sie kritisch zu lesen. Den Klavierbau der Familie Streicher nehmen Alexander Langer und Peter Donhauser in ihrer Monographie *Streicher. Drei Generationen Klavierbau in Wien* (2014)²⁰ in den Blick. Neben der vorwiegenden Analyse der technischen Aspekte des Instrumentenbaus beleuchten sie die Produktionsstätten der Streicher-Instrumente. Ihre Betrachtung der „Streicherhöfe“ bietet einige wichtige Anhaltspunkte zur weiteren Recherche in Hinblick auf Organisation sowie Verwendung der Gebäude als Werk- und Konzertstätten. Eine Geschichte des Klavierbaus behandelt der Sammelband *Das Wiener Klavier bis 1850* (2007).²¹ Die darin enthaltenen Beiträge bieten nicht nur historische Kontextualisierungen, sondern befassen sich zum Teil auch mit der Familie Streicher.

In der vorliegenden Masterarbeit möchte ich den „Neuen Streicherhof“ als Raum in den Fokus nehmen, der vielfältige Formen musikkulturellen Handelns beherbergte, ermöglichte und miteinander verband. Hierfür möchte ich mir die theoretischen und methodischen Werkzeuge des (musik-)kulturellen Handelns sowie der Raumsoziologie zunutze machen, um die Bedeutung des Gebäudes einer Klavierbaufirma wie dem „Streicherhof“ für das Musikleben des 19. Jahrhunderts zu untersuchen. Im Folgenden interessiert mich also, inwiefern der „Streicherhof“ von seiner Eröffnung 1838 bis ans Ende der 1850er-Jahre als Raum verstanden werden kann, der unterschiedliche musikkulturelle Praktiken in sich vereinte und ermöglichte. Um sich dieser

¹⁷ Goebel-Streicher, Uta (Hrsg.): *Frédéric Chopin. Einblicke in Unterricht und Umfeld. Die Briefe seiner Liebblingsschülerin Friederike Müller, Paris 1839–1845*, Salzburg/München: Katzbichler 2017 (Musikwissenschaftliche Schriften 51).

¹⁸ Hnatek, *Nannette Streicher. [...] Ihre Beziehung zu Beethoven und zur Kurstadt Baden*; Ladenburger, „Beethoven und die Familie Streicher“.

¹⁹ Keeling, „Liszt and J. B. Streicher“.

²⁰ Donhauser/Langer, *Streicher*.

²¹ Darmstädter, Beatrix / Huber, Alfons / Hopfner, Rudolf (Hrsg.), *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“, veranstaltet von der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien, 16.–18.10.2003*, Tutzing: Hans Schneider 2007.

Thematik gezielt zu nähern, frage ich: Welche Formen musikkulturellen Handelns lassen sich im „Streicherhof“ nachweisen? Inwiefern waren verschiedene Formen musikkulturellen Handelns miteinander verknüpft bzw. bedingten sich gegenseitig? Wie lassen sich diese räumlich festschreiben? Welche Akteur:innen waren an entsprechenden musikkulturellen Praktiken in welcher Form beteiligt? Welche Einblicke erlauben verschiedenen Quellengattungen in Hinblick auf eine raumsoziologische und praxeologische Betrachtung des „Streicherhofs“?

Der Untersuchungszeitraum beschränkt sich auf die Zeit von der Inbetriebnahme der Fabrik an der Adresse Landstraße 375 im Jahr 1838 bis ans Ende der 1850er-Jahre. Dieser Zeitraum umfasst zwar nur einen Ausschnitt aus dem rund 60-jährigen Bestehen der Klavierfabrik im Gebäude Landstraße 375, soll im Folgenden jedoch als repräsentativer Ausschnitt herangezogen werden. In Hinblick auf die historische Kontextualisierung finden sich in dieser Zeit einige Entwicklungen auf musikalischer, gesellschaftlicher und technologischer Ebene. Die Neuerungen des Klavierbaus (nicht zuletzt bedingt durch die voranschreitende Industrialisierung und deren Auswirkungen auf Handwerksbetriebe in verschiedenen Bereichen) erforderten Anpassungsfähigkeit und Weiterentwicklung der Betriebe. Das Musikleben war von einer zunehmenden Institutionalisierung geprägt sowie von Veränderungen im Instrumentenbau und der Spieltechnik. Familiengeschichtlich fällt in diese Zeit einerseits die Phase der Ausbildung und Erziehung der Kinder; die Übernahme der Firma durch die Nachfolgeneration wurde vorbereitet. Andererseits veränderten sich durch den Tod von Auguste Streicher und die Wiederverheiratung von Johann Baptist Streicher mit der Pianistin Friederike Müller zentrale Akteur:innen im Haus.

Auf das Thema bin ich in der Folge der Belegung des Forschungsseminars *Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte* im Wintersemester 2023/24 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (Seminarleitung: Melanie Unseld) gekommen. Angeknüpft an das derzeit laufende FWF-Projekt *Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte* (Projektleitung: Melanie Unseld) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien wurden im Seminar verschiedene Herangehensweisen und theoretische Grundlagen für die Erforschung des Phänomens Musikerfamilie erarbeitet. Aufbauend auf einer Seminararbeit zu familialen Netzwerken der Familie Stein-Streicher habe ich die Forschungsfragen für die vorliegende Masterarbeit entwickelt.

Um die Forschungsfragen in der Tiefe beantworten zu können, ist eine Vielfalt an Quellenmaterial notwendig. Neben den bisher in der Literatur bereits untersuchten Quellen aus den Familiennachlässen der Familie Streicher, sollen außerdem Baupläne, Konskriptionslisten und

zeitgenössische Zeitungsartikel herangezogen werden. Der Nachlass der Familie Streicher befindet sich in Form von Teil- und Einzelnachlässen in mehreren Archiven. Ein Teil der Familiendokumente befindet sich im privat verwalteten Familienarchiv in Wien.²² Der Teilnachlass von Johann Baptist Streicher findet sich in der Wienbibliothek im Rathaus²³ und umfasst neben umfangreichen Korrespondenzen unter anderem auch Bekanntenlisten, das Testament Johann Baptist Streichers und ein Protokoll einer im „Streicherhof“ abgehaltenen Probe. Der Nachlass von Johann Baptist Streichers Enkel Theodor Streicher findet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB)²⁴. Hierin finden sich unter anderem Abschriften von Geschäftspapieren und Dokumenten zur Familiengeschichte sowie Lebenserinnerungen von Caroline und Carl Streicher. Um die materielle, räumliche Komponente des „Streicherhofs“ greifbar zu machen, ziehe ich außerdem Bauakten sowie Konskriptionslisten aus dem Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA) heran.²⁵ Weiters verwende ich Anzeigen und Rezensionen zu Aufführungen im Saal des „Streicherhofs“ aus zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften, um den Aspekt des Aufführens von Musik zu untersuchen.

Im Folgenden werde ich nach einer theoretischen Verortung (Kap. 2) und einer genaueren Beschreibung des Untersuchungsobjekts „Streicherhof“ (Kap. 3) einzelne musikkulturelle Handlungsformen näher beleuchten (Kap. 4). Diese sollen im Fazit (Kap. 5) wieder unter der Perspektive der oben gestellten Forschungsfragen aufgegriffen werden. Die Masterarbeit will einen Beitrag zur Vielfalt des musikalischen Lebens im Wien des 19. Jahrhunderts leisten. Durch den Blick auf den „Streicherhof“ als einen Raum, in dem unterschiedliche, miteinander verwobene Formen musikkulturellen Handelns stattfanden, sollen Perspektiven der Musikerfamilienforschung und raumsoziologische Ansätze miteinander verbunden werden. In diesem Kontext geht es mir auch darum, eine Vielfalt an Akteur:innen ins Licht zu rücken, welche weitreichenden Anteil an der Gestaltung des Musiklebens hatten, von historiographischen Texten jedoch häufig zugunsten der bereits bekannten Persönlichkeiten des Musiklebens ‚übersehen‘ werden.

²² Trotz Nachfrage war es mir leider nicht möglich, diese Dokumente einzusehen. In der Mailkorrespondenz mit Uta Goebel-Streicher wurde jedoch der Eindruck erweckt, dass die darin befindlichen Dokumente ohnehin wenig Bezug zu dem von mir untersuchten Zeitraum hätten.

²³ Teilnachlass Johann Baptist Streicher, in: Wienbibliothek im Rathaus.

²⁴ Nachlass Theodor Streicher, in: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

²⁵ WStLA, Unterkammeramt, A33 – Alte Baukonsense: Akten und Pläne; WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3; WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375.

2 Theoretische und methodische Verortung

Bevor ich mich dem „Streicherhof“ als Raum verschiedener Formen musikkulturellen Handelns widme, will ich die theoretischen und methodischen Grundlagen, auf welche sich meine Masterarbeit stützt, besprechen. Diese verortet sich in einer Verbindungsstelle zwischen Theorien des musikkulturellen Handelns und der Raumsoziologie. Ich verwende Ansätze der historischen Praxeologie, um Praktiken der Vergangenheit zu erforschen. In der Beschäftigung sowohl mit der Familie Streicher als auch mit dem Gebäude „Streicherhof“ werden außerdem Ansätze und Konzepte aus der historischen Hausforschung sowie aus der (Musiker-)Familienforschung von Bedeutung sein. Entsprechend werden in den folgenden Kapiteln die zentralen Ansätze vorgestellt, wobei ich versuche, einen besonderen Fokus auf Arbeiten aus der historischen Musikwissenschaft zu legen.

2.1 Historische Praxeologie und musikkulturelles Handeln

In den letzten Jahrzehnten haben sich unter den verschiedenen *turns* in den Geisteswissenschaften einige methodische Neuausrichtungen ergeben. Die Geschichtswissenschaft hat den Blick auf Handlungen und Praktiken gestärkt. Unter dem sogenannten *practice turn* wurde seit den 2000er-Jahren die Bedeutung von Praktiken für gesellschaftliche Konstitutions- und Transformationsprozesse herausgearbeitet.²⁶ Damit einher ging eine Neubewertung dessen, was als historisch ‚untersuchungswürdig‘ gilt, denn „die Historiographie hat sich [...] über Jahrhunderte hinweg auf außerordentlich erinnerungswürdige Taten konzentriert, auf etwas, das aus dem Geflecht des vergangenen Geschehens herausgegriffen werden und in der Erzählung fortleben soll.“²⁷ Waren es bisher die ‚großen Taten‘ von ‚wichtigen Männern‘ (und wenigen Frauen) gewesen, welche Legitimität für historische Fragestellungen geboten hatten, wurden nun breitere Gesellschaftsschichten für die Forschung interessant. Das historische Subjekt wurde auf neue Weise thematisiert, und vielfältige Gruppen von Akteur:innen rückten in den Fokus des Forschungsinteresses.²⁸

²⁶ Ankele, Monika: „Doing Culture / Doing Gender / Doing Identity. Von den Möglichkeiten praxistheoretischer Ansätze für die Frauenbiografieforschung am Beispiel eines mit Texten bestickten Jäckchens aus dem Jahr 1895“, in: Blumesberger, Susanne / Korotin, Ilse (Hrsg.), *Frauenbiografieforschung. Theoretische Diskurse und methodologische Konzepte*, Wien: Praesens 2012 (BiografiA: Neue Ergebnisse der Frauenbiografieforschung 9), S. 14–15.

²⁷ Brendecke, Arndt: „Von Postulaten zu Praktiken. Eine Einführung“, in: Ders. (Hrsg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau 2015, S. 14.

²⁸ Ebd., S. 13–16.

Eine ähnliche Entwicklung zeigte sich – wenn auch zeitversetzt – in den Fachdiskursen der historischen Musikwissenschaft: Waren lange Zeit musikalische Werke und deren ‚geniale‘ Komponisten im Zentrum des Interesses historischer Musikwissenschaftler:innen gestanden, so kam es gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu Neubewertungen des Werkbegriffs, der Quellenarbeit und der Methodologie.²⁹

Durch den Fokus auf Werke sowie ihren – in der Forschung häufig aus ihren sozialen und historischen Kontexten herausgelöst – Komponisten hatten praxistheoretische Ansätze lange kaum Anwendung gefunden. Einen Anstoß lieferte Christopher Smalls Aufsatz „Musicking – The Meanings of Performing and Listening“³⁰, der Ende der 1990er-Jahre für eine Weitung des Musikbegriffes in Richtung Performanz plädierte. Er forderte, vielfältige Formen musikbezogenen Handelns ins Interesse musikhistorischer Forschung zu rücken, um die komplexen Handlungen und Praktiken rund um die Kunstwerke zu verstehen. Deren Stellenwert müsse dabei nicht verloren gehen, sondern erhält durch die Einbettung in musikbezogene Praktiken noch mehr Tiefe.³¹ Unter dem Schirm der *New Musicology* entwickelten sich im englischsprachigen Raum während der späten 1980er- und 1990er-Jahre sozialgeschichtlich, marxistisch und feministisch geprägte Ansätze, welche über den Rand des Notentextes hinausblickten. In diesem Kontext wurde auch – anknüpfend an Ideen Theodor Adornos – die hegemoniale Stellung ‚westlich-klassischer‘ Musik sowie deren tonaler Systeme kritisch hinterfragt.³²

Die Forderungen aus Smalls inzwischen schon bald 30 Jahre altem Text sorgen weiterhin für Diskussionen um das Selbstverständnis der historischen Musikwissenschaft. Fragen des musikbezogenen Handelns wurden mit etwas Verzögerung zu den soziologischen und kulturwissenschaftlichen Fachdiskursen im englischsprachigen Raum auch im deutschsprachigen Raum ernst genommen und insbesondere unter frauengeschichtlichen Ansätzen in den frühen 2000er-Jahren implementiert. Mit dem Konzept des kulturellen Handelns entwickelte Susanne Rode-Breymann einen Ansatz, der den Untersuchungsgegenstand der historischen Musikwissenschaft weitete.³³ Rode-Breymann kritisiert die Methoden und Forschungsperspektiven der

²⁹ Kreutziger-Herr, Annette: „Kulturelles Handeln/Musikkulturelles Handeln“, in: Kreutziger-Herr, Annette / Unseld, Melanie (Hrsg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel: Bärenreiter 2010, S. 320.

³⁰ Small, Christopher: „Musicking – the Meanings of Performing and Listening. A Lecture“, in: *Music Education Research* 1 (1999), S. 9–22; der hier zitierte Aufsatz bezieht sich zusammenfassend auf das 1998 erschienene, gleichnamige Buch.

³¹ Ebd., S. 12–14.

³² Martin, Peter: „Music and the Sociological Gaze“, in: Shepherd, John / Devine, Kyle (Hrsg.), *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, New York: Routledge 2015, S. 97–99.

³³ Vgl. dazu u. a.: Rode-Breymann, Susanne, „Wer War Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive des Kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung“, in: Dies. (Hrsg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2007 (Musik – Kultur – Gender 3), S. 269–284; Rode-Breymann, Susanne, „Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen“, in: Kreutziger-Herr, Annette

(,traditionellen‘) historischen Musikwissenschaft ähnlich wie Small aus dem Grund, dass der Großteil historischer Akteur:innen übersehen und deren Bedeutung für musikbezogenes Handeln in der Geschichte verschleiert würde. Insbesondere betont sie die Notwendigkeit, Frauen der Musikgeschichte sicht- und hörbar zu machen. Durch den singulären Blick auf (einen Kanon an) Komponisten, Interpreten und Werke werden nur bestimmte Handlungen als musikhistorisch relevant gewertet, und es werden nur jene Räume betrachtet, in welchen primär Männer musikalisch tätig waren. Dies verstellt den Blick auf Frauen, welche auf unterschiedliche Weise und mitunter in anderen Räumen musikbezogen handelten.³⁴ Die anhaltende Dominanz der Werkgeschichte zeigt sich in den Rechtfertigungen Rode-Breymanns, die noch in ihren 2018 veröffentlichten „Überlegungen zum Konzept ‚kulturellen Handelns‘“³⁵ eine ähnliche Argumentation findet wie Small knapp zwei Jahrzehnte zuvor, indem sie den von ihr entwickelten Ansatz als „kein Konzept gegen die unbestreitbar großen Werke“ beschreibt; „aber es ist ein Konzept, das diese Werke aus kulturwissenschaftlicher Perspektive als Prozesse eingewoben begreift, beschreibt, bewertet.“³⁶

Um (nicht nur, aber besonders) Frauen in der Musikgeschichtsschreibung sichtbar zu machen, entwickelte Rode-Breymann ein Konzept, das musikbezogenes Handeln weiter fasst. Zentral für das Konzept des kulturellen Handelns sind für Rode-Breymann drei Perspektivenverschiebungen. Erstens geht es ihr um Sichtbarmachung von Personen, die bis dahin im Schatten der ‚großen Genies‘ gestanden hatten (vor allem behandelt sie in ihren Texten die Sichtbarkeit von Frauen und deren Handlungsspielräumen). Dadurch sollen musikhistoriographische Hierarchiegefälle eingeebnet werden. In einem zweiten Schritt geht es ihr um eine Dezentrierung des musikalischen Werks und in diesem Kontext auch um eine Dezentrierung der Artefakte (die der historischen Musikwissenschaft lange Zeit als bevorzugtes Quellenmaterial dienten) zugunsten von Praktiken. Zuletzt soll das Konzept des kulturellen Handelns die bisherige Wertesicherheit aufbrechen, konkret die binär definierten Pole zwischen dem Wertvollen und dem Nichtwertvollen, dem Wichtigen und dem Unwichtigen hinsichtlich musikgeschichtlicher Forschungsinteressen.³⁷ Insofern sieht sich dieser theoretische Ansatz in einer Tradition der

/ Losleben, Karin (Hrsg.), *History – Herstory. Alternative Musikgeschichten*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009 (Musik – Kultur – Gender 5), S. 186–197; Rode-Breymann, Susanne, „Überlegungen zum Konzept ‚kulturellen Handelns‘“, in: Bebermeier, Carola / Unseld, Melanie (Hrsg.), *La cosa è scabrosa. Das Ereignis ‚Figaro‘ und die Wiener Opernpraxis der Mozart-Zeit*, Köln: Böhlau 2018, S. 21–30.

³⁴ Rode-Breymann, „Orte und Räume des kulturellen Handelns von Frauen“, S. 186–194.

³⁵ Rode-Breymann, „Überlegungen zum Konzept des ‚kulturellen Handelns‘“.

³⁶ Ebd., S. 28.

³⁷ Ebd., S. 23–29.

Frauen- und Geschlechtergeschichte sowie der Sozialgeschichte, welche bereits ab den 1970er-Jahren eine Ausweitung dessen anstrebte, was als ‚historisch relevant‘ betrachtet wird.

In den Texten Rode-Breymanns spiegelt sich ihre Verankerung in einer musikwissenschaftlichen Frauengeschichte wider, bisher unsichtbar gebliebene Frauen vor den Vorhang zu holen. Eine Anwendung des Ansatzes allein aus dem Interesse, Frauen und deren Handlungsräume sichtbar zu machen, läuft allerdings Gefahr, die Dichotomie zwischen den schöpfenden, ‚genialen‘ Komponisten und Virtuosen und den im Schatten stehenden Frauen zu reproduzieren. Die Anwendung des Konzepts erfordert zugleich eine wertfreie Untersuchung jeglichen (musikbezogenen) Handelns, nicht nur von Frauen, sondern von Männern gleichermaßen. Entsprechend beschreibt das *Lexikon Musik und Gender*:

„Ziel der Kategorie Kulturelles Handeln ist es also, in Inter- und Transdisziplinarität die Einbindung und Berücksichtigung beider Geschlechter im kulturellen Kontext vergangener Epochen und in der Gegenwart zu beobachten und daraus auf ihre Handlungsmöglichkeiten im Bereich Musik zu schließen.“³⁸

Eine Weitung des Konzepts in Richtung intersektionaler Ansätze wäre ebenso denkbar, etwa in der Betrachtung weiterer Untersuchungskategorien, die neben Geschlecht auch Differenzkategorien wie Klasse, dis-/ability oder Ethnie miteinbeziehen.

Eine Verschiebung der Perspektive von den Werken beziehungsweise Notentexten hin zu Handlungen und Praktiken bedarf einer Neubewertung der Quellenarbeit. Weitere bisher in der historischen Musikforschung wenig oder gar nicht beachtete Quellengattungen wurden bereits erschlossen und erkenntnisbringend eingesetzt. Zu diesen zählen vor allem Selbstzeugnisse (darunter Tagebücher, Korrespondenzen, lebensgeschichtliche Aufzeichnungen) sowie amtliche Dokumente, Gerichtsakten und ikonographische Quellen – um nur einige wenige zu nennen.³⁹ Eine handlungsorientierte Musikgeschichtsschreibung muss dabei die ‚altbewährten‘ musikalischen Quellen, Notentexte, Partituren, Particelle etc. keineswegs außer Acht lassen. Mit einem Perspektivenwechsel lassen sich auch in diesen Quellengattungen Spuren musikkulturellen Handelns finden, beispielsweise zur Aufführungspraxis, zur Arbeit in Musiktheaterbetrieben oder zu musikalischer Ausbildung. Anleitungen zu quellenkritischer Arbeit können hier vor allem aus der Geschichtswissenschaft gewonnen werden.⁴⁰ Denn eine umfassende

³⁸ Kreutziger-Herr, „Kulturelles Handeln/Musikkulturelles Handeln“, S. 321

³⁹ Rode-Breymann, „Wer war Katharina Gerlach?“, S. 284.

⁴⁰ Anleitungen zu quellenkritischer Arbeit können mit Blick zur Geschichtswissenschaft gewonnen werden; vgl. u. a. zum Umgang mit verschiedenen Formen von Selbstzeugnissen: Dobson, Miriam / Ziemann, Benjamin (Hrsg.): *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth and Twentieth Century History*, London/New York: Routledge 2020 (2. Auflage).

Quellenkritik dient nicht nur der Einordnung der Quelle, sondern auch der Reflexion darüber, was aus dieser tatsächlich herausgelesen werden kann.⁴¹

Unter den Perspektiven, welche die Theorie des kulturellen Handelns eröffnet, muss auch über eine Neubewertung musikhistorischer Methoden nachgedacht werden. Mit musikalischer Analyse lassen sich historische Praktiken nicht fassen, und eine Weitung des Quellenspektrums abseits von Notentexten bietet nicht das entsprechende Material für eine musikalische Analyse. Methodische Anknüpfungspunkte lassen sich in der historischen Praxeologie finden. Dieser Ansatz baut auf der Grundlage, dass „[i]m vergangenen Alltag [...] gewisse Muster [bestanden], die wir bis heute lesen können und denen eine spezifische konstitutive Bedeutung für die Vergangenheit, ihre Sozialwelten und deren Menschen zukommt.“⁴² Für die historische Forschung lautet die Prämisse, dass sich diese Praktiken noch heute – anhand entsprechender Quellen – ausdifferenzieren lassen.⁴³

In der Untersuchung der Vergangenheit dient der historischen Praxeologie die Praktik als Analyseeinheit, denn diese versteht die „Vergangenheit und deren Sozialwelt[en] als eine Verkettung von Praktiken“⁴⁴. Jegliches Handeln von (historischen) Personen kann entsprechend in übergeordnete, gesellschaftliche Ordnungszusammenhänge eingereiht werden. Praktiken werden von Menschen gestaltet und prägen umgekehrt das Handeln von Menschen. Austragungsort der Praktiken ist der Alltag, der soziokulturell, räumlich und zeitlich variiert.⁴⁵ Die historische Praxeologie versucht – wie bereits im Kontext der Überlegungen von Christopher Small und Susanne Rode-Breymann gesehen – die Definition des historisch Relevanten auszuweiten und das Alltägliche ins Zentrum des Interesses zu rücken, um einen Gegenentwurf zu einer Geschichtsschreibung singulärer Ereignisse und Persönlichkeiten zu bieten. Bedeutung haben Praktiken außerdem im größeren kulturgeschichtlichen Kontext, denn „Praktiken sind der Ort, an dem Aushandlungen stattfinden, wo Normen und Werte bestätigt oder unterwandert und wo vor allem Bedeutungen konstituiert werden“⁴⁶. Im Sinne routinisierter Handlungsformen⁴⁷

⁴¹ Rode-Breymann, Susanne: „Höfe als Orte der Musik: Komponierende Fürstinnen und andere ‚musicallische Weibspersohnen‘“, in: Rode-Breymann, Susanne / Tumat, Anthe (Hrsg.), *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2013, S. 53.

⁴² Haasis, Lucas / Rieske, Constantin: „Historische Praxeologie. Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*, Paderborn: Schöningh 2015, S. 16.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 13.

⁴⁵ Ebd., S. 15–16.

⁴⁶ Ankele, „Doing Culture / Doing Gender / Doing Identity“, S. 15.

⁴⁷ Zur Beschreibung der Entstehung von Handlungsabläufen werden oft Anthony Giddens' Ausführungen zu Routinen als Formen gesellschaftlicher Praxis herangezogen; vgl. dazu: Giddens, Anthony: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt am Main / New York: Campus 1988. Weitere Praxistheorien auf den Arbeiten von Pierre Bourdieu auf, vgl. dazu u. a.: Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie*

können Praktiken als gesellschaftlich konstruierte, kollektive Handlungsmuster verstanden werden.⁴⁸ Praktiken prägen einerseits das Handeln der Menschen, werden aber zugleich durch ständige Wiederholung von Einzelpersonen und Gruppen immer wieder neu konstituiert. Aufbauend auf den Theorien Theodor Schatzkis beschreibt Frank Hillebrandt Praktiken sowohl als körperliches Handeln (*doings*) als auch als Sprechakte (*sayings*). Praktiken entstehen nicht aus dem Nichts, sondern sie knüpfen an bereits existierende Praktiken an.⁴⁹ Diese Doppelbödigkeit verweist außerdem auf die Parallelität von Diskurs und Praxis. Menschen handeln nie isoliert, sondern immer eingebunden in historisch gewachsenen, gesellschaftlich geprägte soziale bzw. kulturelle Praktiken und Diskurse.

Es stellt sich folglich die Frage nach der methodischen Herangehensweise, will man Praktiken der Vergangenheit beschreiben. In ihrem Einführungstext zum Sammelband *Historische Praxeologie: Dimensionen vergangenen Handelns*⁵⁰ schlagen Lucas Haasis und Constantin Rieske einen Dreischritt vor. Zunächst gilt es, die Materialität, über welche sich Praktiken niederschlagen, zu untersuchen. Das zentrale Problem der Geschichtswissenschaft ist bekanntlich, dass sie – im Gegensatz etwa zur Soziologie – vergangene Praktiken nicht mehr beobachten kann, sondern nur in ihren Repräsentanten (den Quellen) Spuren davon findet. Die Quelle wird also zu einer Stellvertreterin der Praxis, verweist sie doch auf die Praxis, an die sie gekoppelt ist.⁵¹ In einem zweiten Schritt geht es darum, eine Prozessualität und eine gewisse Kontinuität festzustellen, das heißt, herauszufinden, inwiefern die aus den Quellen herauszulesenden Handlungen überindividuelle Gültigkeit erreichen. Dies gelingt durch die Suche nach weiteren, ähnlich gelagerten Beispielen. In einem dritten Schritt werden die beschriebenen Handlungen in ihrem historischen Kontext verortet. Dabei ist zu untersuchen, inwiefern historische Praktiken auch zeitgenössische Wissens- und Ordnungssysteme widerspiegeln. Hierbei lassen sich etwa diskursanalytische Ansätze anwenden, gehen Praxis und Diskurs doch miteinander einher.⁵²

Haasis und Rieske betonen die Bedeutung einer Quellen- und Perspektivenvielfalt, mit der auf Praktiken der Vergangenheit geblickt wird. Sie sprechen in diesem Kontext von einer *multi-*

der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021 (6. Auflage).

⁴⁸ Hörning, Karl: „Kultur als Praxis“, in: Jaeger, Friedrich / Liebsch, Burkhard (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Band 1*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 141–142.

⁴⁹ Hillebrandt, Frank: „Vergangene Praktiken. Wege zu ihrer Identifikation“, in: Brendecke, Arndt (Hrsg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau 2015, S. 39.

⁵⁰ Haasis, Lucas / Rieske, Constantin (Hrsg.): *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*, Paderborn: Schöningh 2015

⁵¹ Haasis / Rieske, „Historische Praxeologie“, S. 27–31; vgl. dazu auch: Ankele, „Doing Culture / Doing Gender / Doing Identity“, S. 15.

⁵² Haasis / Rieske, „Historische Praxeologie“, S. 33–50.

sited historiography: „Es sind dabei nicht nur verschiedene Materialien zu befragen, sondern man hat zudem die vielen (homogenen oder heterogenen) Stimmen der Vergangenheit anzuhören, die zu der jeweiligen Praktik Stellung beziehen oder sich auf gewisse Weise zu dieser verhalten.“⁵³ Entsprechend reicht es oft nicht, nur eine einzige Quelle oder Quellengattung zu untersuchen. Vielmehr geht es darum, vergangene Praktiken aus verschiedenen Perspektiven mithilfe einer Vielfalt an Quellenmaterial zu beleuchten.

In der Darstellung bedienen sich praxeologische Herangehensweisen oft einer quellennahen Analyse, die eine Nähe zum Gegenstand erlaubt. Um nicht Gefahr zu laufen, die Quellensprache unhinterfragt zu reproduzieren, bedarf es einer hohen Reflexivität der Forschenden. Das eigene Vorgehen, aufgestellte Hypothesen, Lücken im Quellenmaterial und Unsicherheiten sollten offen thematisiert werden und werden somit Teil der historiographischen Erzählung. Denn von den positivistischen Prämissen der Möglichkeit einer Darstellung der Geschichte ‚wie sie wirklich war‘ hat sich die Geschichtswissenschaft schon lange entfernt, denn: „Der Mensch, der erzählt, ist letztlich der einzige historische Fakt“⁵⁴. Entsprechend soll auch in der vorliegenden Masterarbeit offen über die Möglichkeiten und Lücken der Quellen gesprochen werden.

2.2 Raumsoziologie

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, streifen handlungstheoretische Ansätze immer wieder an Fragen von Ort und Raum. Susanne Rode-Breymann hält fest, dass „Orte unmittelbar auf das Handeln derer, die an diesen Orten leben“⁵⁵ verweisen. Die Bedeutung von Raum als Analysekategorie liegt in Fachgebieten wie der Geografie auf der Hand und wird hier auch schon lange genutzt. In den Geistes- und Sozialwissenschaften wurde der Nutzen dieser Kategorie erst im Kontext des *spatial turns* deutlich. Dieser brachte eine Bedeutungsverschiebung mit sich; das bisher in der Forschung vorherrschende Paradigma der Zeit (Zeitlichkeit und Entwicklungen entlang einer zeitlichen Achse waren zentrale Faktoren u. a. historischer und soziologischer Forschung gewesen) wurde durch das Paradigma des Raums ergänzt bzw. ersetzt.

⁵³ Ebd., S. 50.

⁵⁴ Ebd., S. 52.

⁵⁵ Rode-Breymann, Susanne: „Das Haus. Ort kultureller Praxis von Frauen in der Frühen Neuzeit“, in: Philipsen, Christian / Omonsky, Ute (Hrsg.), *Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Augsburg: Wißner 2012 (Michaelsteiner Konferenzberichte 81), S. 52.

Julia Lossau spricht von einer „Verräumlichung der Kultur“⁵⁶, also einem neuen Bewusstsein für Räumlichkeit und deren Bedeutung für gesellschaftliche Entwicklungen. Es geht dabei nicht nur darum, den (materiellen) Raum als Ursache sozialen Lebens zu betrachten, sondern Zusammenhänge zwischen räumlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten zu erforschen. Raum wurde nun nicht mehr als neutrale Voraussetzung für (historisches) Geschehen gedacht, sondern als aktiv auf gesellschaftliches Leben Einfluss nehmender Faktor.⁵⁷

Eine Definition dessen, was man unter einem Raum versteht, zeigt sich bei genauerer Betrachtung nicht so selbstverständlich, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Susanne Rau betont die Bedeutung von konzisen Definitionen und historischen Kontextualisierungen für die Raumforschung.⁵⁸ Die historische Wandelbarkeit von Raumverständnissen zeigt sie anhand eines Überblicks der Bedeutungsveränderungen von Raumkonzepten von der Antike bis ins 20. Jahrhundert⁵⁹ sowie anhand eines kompakten Vergleichs sprachlicher Bedeutungsveränderungen und -verschiebungen⁶⁰. Die allein aus dieser knappen Übersicht europäischer Raumkonzepte und -begriffe beschriebene Vielfalt verdeutlicht die Notwendigkeit einer klaren Definition für wissenschaftlich-analytische Arbeiten.

Grundsätzlich lassen sich, wie Martina Löw und Gabriele Sturm festhalten, in (,westlichen‘) raumsoziologischen Diskursen des 20. Jahrhunderts zwei zentrale Raumkonzepte beschreiben, welche die beiden Autorinnen als „*Behälterraum* und *Beziehungsraum* [Hervorhebung i. O.]“⁶¹ bezeichnen. Raumsoziologische Arbeiten aus den 1980er-Jahren bewegten sich an Schnittstellen von Geschichte, Geografie und Soziologie. Anknüpfungspunkte boten Arbeiten aus dem frühen 20. Jahrhundert, darunter Georg Simmel oder Émile Durkheim. Simmels Ansatz definiert Raum als einen abgeschlossenen Behälter (*Container*), also als einen unveränderlichen, präexistenten Raum, der unabhängig von darin agierenden Körpern existiert. Jegliches Handeln

⁵⁶ Lossau, Julia: „Räume von Bedeutung. Spatial Turn, Cultural Turn und Kulturgeographie“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial turn“*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 36.

⁵⁷ Assmann, Aleida: „Geschichte findet Stadt“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.) *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial turn“*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 13–14; Lossau, „Räume von Bedeutung“, S. 35–38.

⁵⁸ Rau, Susanne: *Räume: Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, Frankfurt am Main / New York: Campus 2017 (Historische Einführungen 14, 2., aktualisierte Auflage), S. 11–13.

⁵⁹ Ebd., S. 17–52; Rau beschränkt sich hier auf, wie sie es nennt, „abendländische“ Konzepte, insbesondere auf Entwicklungen im deutschen und französischen Sprachraum. Diese Einschränkung ist für einen Einführungsband legitim, behandelt sie doch die für europäische Raumdiskurse vorherrschenden Theorien. Zu bedenken ist allerdings, dass es globalhistorisch eine umfassendere Breite an Raumvorstellungen gibt und gab.

⁶⁰ Ebd., S. 55–60; auch diese Übersicht ist, wie Rau selbst thematisiert, nur überblickshaft, gibt aber einen Einblick in die Vielfalt der Raumverständnisse in Europa.

⁶¹ Löw, Martina / Sturm, Gabriele: „Raumsoziologie: Eine disziplinäre Positionierung zum Sozialraum“, in: Kessler, Fabian / Reutlinger, Christian (Hrsg.), *Handbuch Sozialraum*, Wiesbaden: Springer 2019 (Sozialraumforschung und Sozialraumarbeit 14), S. 13.

spielt sich in diesem Verständnis vor der Folie des Raums ab; anders gesagt: Raum und Handlung existieren unabhängig voneinander. Durkheim löst sich zwar insofern von diesem starren Raumverständnis, als er von geteilten bzw. gegliederten Räumen ausgeht. Insgesamt ließen die auf diese Weise gefassten, statischen Raumverständnisse Räume jedoch lange Zeit für soziologische und historische Fragestellungen uninteressant wirken.⁶²

Die im Kontext des *spatial turns* entwickelte Verschiebung der Sichtweise hin zu einem relationalen Raumverständnis machte die Kategorie des Raums für soziologische und historische Fragestellungen nutzbar. Zentral war hierfür die Erkenntnis, dass sich der materielle Raum und die sozialen Konstellationen wechselseitig beeinflussen: „Im Raum materialisieren sich mithin soziale Prozesse und Strukturen, und als ein solches soziales Artefakt wirkt der Raum dann wiederum auf diese sozialen Prozesse und Strukturen zurück.“⁶³ Diese aktive, prozessuale Rolle des Raums beschreibt etwa Aleida Assmann, wenn sie in diesem Kontext von Raum als etwas spricht, „das es zu konstruieren, gestalten, nutzen, besetzen gilt. Raum ist vorwiegend ein Gegenstand des Machens und Planens, eine Dispositionsmasse für intentionale Akteure [...]“⁶⁴. Die Verschiebung von einem starren zu einem prozessualen Raumverständnis erlaubt außerdem den Blick auf Raumdynamiken:

„Mit der Betrachtung von Dynamiken wird so auch unterstrichen, dass Räume nicht einfach die passiven, immobilen Rahmen oder Hintergründe von Geschehnissen, sondern selbst Teil von ihnen sind, weil sie in enger Relation zu den Akteuren, Ereignissen und sozialen Prozessen stehen.“⁶⁵

An dieser Stelle muss auf die sprachliche Differenzierung der Begriffe Ort und Raum verwiesen werden. Im Gegensatz zu Räumen, welche sie als prozesshaft versteht, beschreibt Aleida Assmann Orte als durch (vergangene) Handlungen gezeichnet.⁶⁶ Martina Löw unterscheidet auf ähnliche Weise Raum als Prozess des (An)Ordners im Gegensatz zu konkreten, geographisch markierten Orten, die nötig sind, um etwas (an)ordnen zu können. Anders gesagt: Ein Raum kann sich an einem Ort lokalisieren.⁶⁷ In ihrer Monographie *Raumsoziologie* bringt Löw handlungs- sowie strukturtheoretische Ansätze zusammen und knüpft damit an die von Anthony Giddens postulierte Dualität von Struktur und Handeln sowie an Pierre Bourdieus Habitus-

⁶² Vgl. dazu: Ebd., S. 61; Dell, Christopher: *Raum und Handlung. Raumtheorien des Städtischen*, Bielefeld: Transcript 2023, S. 19; Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015 (8. Auflage), S. 130; Löw / Sturm, „Raumsoziologie“, S. 4–7; Neckel, Sigward: „Felder, Relationen, Ortseffekte: Sozialer und physischer Raum“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.) *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial turn“*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 46.

⁶³ Neckel, „Felder, Relationen, Ortseffekte“, S. 47.

⁶⁴ Assmann, „Geschichte findet Stadt“, S. 15.

⁶⁵ Rau, *Räume*, S. 164.

⁶⁶ Assmann, „Geschichte findet Stadt“, S. 16.

⁶⁷ Rau, *Räume*, S. 64; Löw, *Raumsoziologie*, S. 198–199.

Konzept an. Hier wird wiederum verdeutlicht, wie eng gesellschaftliche Struktur und individuelles Handeln zusammenhängen; man spricht von einer Dualität des Raums:

„Während [Raumstrukturen] handelnd reproduziert werden, wirken Raumstrukturen auch strukturierend auf das Handeln ein. Dualität von Raum lässt sich demnach als Prozess beschreiben, in dem ‚Strukturen eine Form von Handlungen hervorbringen können‘, die umgekehrt in der Konstitution von Räumen ‚eben jene räumlichen Strukturen reproduziert‘.“⁶⁸

Löws raumsoziologischer Ansatz verdeutlicht, „daß Räume nicht einfach nur existieren, sondern daß sie im (in der Regel repetitiven) Handeln geschaffen werden und als räumliche Strukturen [...] Handeln steuern.“⁶⁹ Sie versteht Raum als „relationale (An)ordnung von Menschen und sozialen Gütern“⁷⁰, wobei sie unter sozialen Gütern wiederum zwischen primär materiellen und primär symbolischen Gütern unterscheidet. In Prozessen, die Löw als *spacing* und *Syntheseleistung* bezeichnet, werden Menschen und/oder soziale Güter im Raum platziert. Ebenso fassen Menschen die dadurch entstandene (An)Ordnung durch Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse zu Räumen zusammen. Diese beiden Prozesse der Raumkonstitution laufen parallel ab und entstehen häufig in alltäglichem Handeln, oft in automatisierten Abläufen, die man nach Anthony Giddens als Routinen bezeichnen kann.⁷¹ Menschen sind zwar im Kontext der Raumkonstitution aktiver als soziale Güter, nicht zuletzt aufgrund ihrer Entscheidungs- und Bewegungsfähigkeit, allerdings betonen Löw und Sturm, dass soziale Güter deshalb nicht unbedingt als passiv angenommen werden müssen:

„Auch soziale Güter entfalten eine Außenwirkung zum Beispiel in Gerüchen und Geräuschen und beeinflussen in dieser Weise die Möglichkeiten der Raumkonstruktionen. *Atmosphäre* [Herv. i. O.] wird somit zu einer Qualität von Räumen, die nicht selten Ein- und Ausschlüsse (im Sinne von gruppenspezifischen [sic] Wohlfühlen oder Fremdfühlen) zur Folge hat.“⁷²

Es sind also zusammengefasst drei Grundannahmen, die aus Löws Ausführungen abgeleitet werden können. Erstens ist Raum etwas, das hergestellt wird, nicht etwas, das von vornherein gegeben ist. Zweitens ist Raum sowohl mit Handlung (im Sinne des (An)Ordners, *spacing*) als auch mit mentaler Konstruktionsleistung (*Syntheseleistung*) verknüpft. Und drittens ist Raum nicht statisch, sondern in ständiger Bewegung und kann immer wieder neu konstituiert

⁶⁸ Dell, *Raum und Handlung*, S. 20.

⁶⁹ Löw, *Raumsoziologie*, S. 172.

⁷⁰ Ebd., 153–154; unter sozialen Gütern versteht Löw Körper, die Produkte von materiellem und symbolischem Handeln (in Vergangenheit und Gegenwart) sind. Primär materielle Güter sind etwa Wände, Tische, Häuser; primär symbolische Güter können Werte, Normen oder Vorschriften sein. Löw betont, dass soziale Güter zugleich materiell und symbolisch sein können (daher der Zusatz primär).

⁷¹ Ebd., 154–160; Löw bezieht sich hier auf den strukturalistischen Routine-Begriff von Anthony Giddens, der Routinen als eine Form habitualisierten Handelns versteht, das zugleich gesellschaftliche Institutionen reproduziert; vgl. dazu: Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft*; vgl. dazu auch: Dell, *Handlung und Raum*, S. 33–35.

⁷² Löw / Sturm, „Raumsoziologie“, S. 17–18.

werden.⁷³ Um allerdings einer (stets hierarchischen) Dualisierung zwischen Struktur und Handlung zu entgehen, bedient sich Löw dem Konzept des Relativs. Mit dem Begriff des *RaumZeit-Relativs* fassen lassen sich sowohl die Verschränkung von Raum und Zeit als auch die nicht hierarchisch gedachten Wechselwirkungen zwischen Raumstruktur und Handlung fassen.⁷⁴

Aus den oben beschriebenen Prozessen lässt sich noch eine Bedeutungsebene von Raum in der gesellschaftlichen und historischen Analyse ableiten, insbesondere in Bezug auf Handlungen und Praktiken: Räumliche Strukturen ermöglichen Handeln, können es zugleich aber auch einschränken.⁷⁵ Denn Raumnutzungen und damit verbundene Verhaltensweisen sind – je nach Kontext mehr oder weniger streng – vorgegeben. Betritt man ein Konzerthaus, ist man (in den meisten Fällen) mit bestimmten Verhaltensnormen und Erwartungshaltungen konfrontiert. Auf einem Rock-Festival benimmt man sich im Idealfall anders als bei einer Opernvorstellung der Salzburger Festspiele. Kennt ein:e Akteur:in die jeweiligen räumlichen Konstellationen (und versteht diese auch), weiß er/sie sich entsprechend zu verhalten. Wichtig ist allerdings, zu betonen, dass Akteur:innen auch bewusst und unbewusst entgegen gesellschaftlichen Normen und Praktiken handeln können. Wie Löw beschreibt, kann räumliche Praxis sowohl individuell als auch kollektiv geprägt sein; sie kann gesellschaftlichen Praktiken und Diskursen folgen, aber auch von ihnen abweichen. Denn gesellschaftliche und institutionelle Vorgaben müssen nicht unbedingt eingehalten werden, können mitunter auch zu einer (längerfristigen) Umdeutung eines Raums führen. Zugleich kann es zu Parallel- oder Simultannutzungen von Räumen kommen, das heißt, dass bestimmte Räume auf verschiedene Arten genutzt werden können oder mit der Zeit ihre Funktionen verändern.⁷⁶ Ein solches Beispiel wäre etwa eine aufgelassene Bahnhofshalle, die nun als Konzertsaal genutzt wird.

Aus einer geschlechterhistorischen Perspektive lässt sich vor dem Hintergrund der Wechselwirkung zwischen Raum und Gesellschaft nach geschlechterspezifischen Prägungen von Raumkonstellationen fragen. Susanne Rau rät jedoch davon ab, einfach von ‚männlichen‘ oder ‚weiblichen‘ Räumen zu sprechen, sie schlägt die Bezeichnung „geschlechtlich konnotierte Räume“⁷⁷ vor. Gemeint sind damit gesellschaftliche Zuschreibungen auf bestimmte Räume und damit verbundene Zugangsbedingungen.⁷⁸ Martina Löw nennt Geschlecht und Klasse als entscheidende Strukturkategorien in Hinblick auf räumliche Konstitutionsprozesse. Diese beiden

⁷³ Dell, *Raum und Handlung*, S. 24.

⁷⁴ Löw / Sturm, „Raumsoziologie“, S. 16.

⁷⁵ Löw, *Raumsoziologie*, S. 169.

⁷⁶ Ebd., 182–189; vgl. dazu auch: Rau, *Räume*, S. 183–187.

⁷⁷ Rau, *Räume*, S. 148.

⁷⁸ Ebd.

Kategorien durchziehen alle gesellschaftlichen Bereiche. An Pierre Bourdieus These „der Habitus macht das Habitat“⁷⁹ angelehnt, folgert Löw, dass sich sozialer Raum (im Sinne des Bourdieu’schen Habitus-Begriffs) im physischen Raum widerspiegelt bzw. niederschlägt.⁸⁰ In den letzten Jahren hat sich darauf aufbauend das Bewusstsein intersektionaler Ansätze geweitet⁸¹; Löw und Sturm beschreiben nicht nur Geschlecht als entscheidenden Faktor, sondern auch „Alter, [...] Klassenhabitus oder [...] ethnische Herkunft“⁸². In diesem Kontext lassen sich Machtdynamiken und Hierarchien in der Konstitution von Raum untersuchen⁸³, und daran anknüpfend kann auf das Konzept *agency* (häufig übersetzt mit dem metaphorisch anmutenden Begriff der Handlungsspielräume) verwiesen werden.⁸⁴

Um Räume für theoretische und empirische Analyse zu operationalisieren, schlagen Martina Löw und Gabriele Sturm vor, zunächst einen Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Analyse festzulegen: Soll es um Strukturen oder um Raumkonstitution (Handeln) gehen? Je nachdem schlagen Löw und Sturm unterschiedliche theoretisch-methodische Herangehensweisen vor.⁸⁵ Im Kontext einer handlungsorientierten Fragestellung, wie sie der vorliegenden Masterarbeit zugrunde liegt, steht der Prozess der Konstitution von Räumen im Fokus – also jene Aspekte, die Löw als *spacing* und *Syntheseleistung* versteht.⁸⁶

In der Musikwissenschaft spielte die Beschäftigung mit Räumen seit der Fachgründung eine Rolle. Dies umfasst bereits die (im deutschsprachigen Raum etablierte) Trennung zwischen vergleichender und historischer Musikwissenschaft, der eine räumliche Abgrenzung zwischen europäischer ‚Kunstmusik‘ und Musik außereuropäischer Kulturen zugrunde liegt.⁸⁷ Die

⁷⁹ Vgl. dazu: Schultheis, Franz / Egger, Stephan / Hüser, Charlotte: „Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Habitat und Habitus*, Wiesbaden: Springer 2023, S. 1–26.

⁸⁰ Löw, *Raumsoziologie*, S. 174–184.

⁸¹ Vgl. dazu u. a.: Fenstermaker, Sarah / West, Candace: „Doing Difference“, in: Dies. (Hrsg.), *Doing Gender, Doing Difference: Inequality, Power, and Institutional Change*, New York: Routledge 2002, S. 56–78; Schildmann, Ulrike / Schramme, Sabrina: „Behinderung: Verortung einer sozialen Kategorie in der Geschlechterforschung und Intersektionalitätsforschung“, in: Kortendiek, Beate / Riegraf, Birgit / Sabisch, Katja (Hrsg.), *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden: Springer 2017 (Geschlecht und Gesellschaft 65), S. 1–9.

⁸² Löw / Sturm, „Raumsoziologie“, S. 19.

⁸³ Rau, *Räume*, S. 164–165.

⁸⁴ Das *agency*-Konzept umfasst eine komplexe Geschichte; ursprünglich in den African Studies entwickelt, wurde es nicht zuletzt von Ansätzen der (neuen) Sozialgeschichte der 1970er- und 1980er-Jahre angewandt und weiterentwickelt und prägte Debatten um die Rolle von gesellschaftlicher Struktur oder individueller Handlungsfreiheit; vgl. dazu u. a.: Thomas, Lynn: „Historicising Agency“, in: *Gender & History* 28/2 (2016), S. 324–327; eine Anwendung in der Musikwissenschaft wird besprochen in: Loges, Natasha / Unseld, Melanie: „Women’s Agency around 1800“, in: Lindmayr-Brandl, Andrea / Lodes, Birgit / Unseld, Melanie (Hrsg.), *Women’s agency in Schubert’s Vienna*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2024, S. 15–42.

⁸⁵ Löw / Sturm, „Raumsoziologie“, S. 16.

⁸⁶ Ebd., S. 17.

⁸⁷ Vgl. hierfür: Calella, Michele: *Musikwissenschaft: eine Einführung*, Lilienthal: Laaber 2024 (Grundlagen der Musik 14), S. 43–50.

systematische Musikwissenschaft beschäftigt sich mit Räumen im Sinne physikalisch-akustischer Forschungen. In der historischen Musikwissenschaft spielten Fragen des Raums ebenfalls seit der Fachgründung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Rolle, hier vor allem im Sinne nationalistischer Bestrebungen, etwa im Kontext von Bestrebungen, verschiedene Nationalstile zu unterscheiden. Raum wird ebenfalls schon lange im Kontext institutionengeschichtlicher Musikforschung behandelt.⁸⁸

Raumsoziologische Fragestellungen fanden erst in den letzten Jahren vermehrt Anwendung im Fach, häufig verbunden mit Fragen nach Praktiken, Netzwerken sowie im Sinne von Orten und deren musikgeschichtlicher Traditionen (etwa im Kontext von Institutionsgeschichte).⁸⁹ Die Ausführungen zu Theorien des kulturellen Handelns in Kap. 2.1 haben bereits die enge Verbindung zwischen Handlung und Raum gezeigt. Carolin Stahrenberg kritisiert jedoch den weiterhin bestehenden Mangel an klaren Raumdefinitionen in der historischen Musikwissenschaft. Eine Ursache verortet sie unter anderem darin, dass Musik lange als zeitliche Kunstform (im Gegensatz beispielsweise zur bildenden Kunst) wahrgenommen wurde. Außerdem verstellte die lange anhaltende Prämisse des ‚autonomen Kunstwerks‘, das losgelöst von außermusikalischen und gesellschaftlichen Kontexten (und somit auch von materiellen Räumen) existiert, lange Zeit den Blick auf räumliche Aspekte.⁹⁰

Dabei zeigen sich insbesondere in rezenten Forschungsarbeiten mögliche Erkenntnisgewinne durch raumsoziologische Perspektiven. Susanne Rode-Breymann beschreibt in Verbindung mit ihren Erläuterungen zum kulturellen Handeln, dass die räumliche Perspektive beispielsweise den Blick auf in der historischen Musikforschung bisher wenig beleuchtete Akteur:innen öffnet.⁹¹ Raumperspektiven erleichtern geschlechterhistorische Fragestellungen, denn versteht man Handeln als raumbildend und Geschlecht als durch Handeln konstruiert, so ist auch „von einer geschlechterspezifischen Konstitution von Raum auszugehen“⁹². Hier knüpft Rode-Breymann an Löws Ausführungen zu Geschlecht und Raum an.⁹³ Die Miteinbeziehung der Kategorie Raum ermöglicht die Entdeckung vielfältiger musikalischer Handlungsräume. Außerdem gewinnt dadurch das Bild historischer Musikpraxis an Komplexität: Die komponierenden

⁸⁸ Zur Forschungsgeschichte der Musikwissenschaft vgl.: Calella, *Musikwissenschaft*, S. 35–40, 77–80.

⁸⁹ Noeske, Nina: „Musikwissenschaft“, in: Güzel, Stephan (Hrsg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (3. Auflage), S. 259–264; Noeske, Nina: „Raum“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016.

⁹⁰ Stahrenberg, Carolin: *Hot Spots von Café bis Kabarett: Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933*, Münster: Waxmann 2012 (Populäre Kultur und Musik 4), S. 53–62.

⁹¹ Rode-Breymann, „Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen“, S. 190–196; vgl. auch: Stahrenberg, *Hot Spots von Café bis Kabarett*, S. 10.

⁹² Rode-Breymann, „Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen“, S. 192.

⁹³ Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 174–184.

Individuen und ihre Werke stehen nicht mehr kontextuell losgelöst im Zentrum, sondern können in einem komplexen Gefüge historischer und räumlicher Kontexte verortet werden.⁹⁴

Im Kontext einer musikhistorischen Arbeit stellt sich angesichts der erörterten theoretischen Überlegungen die Frage, wie eine raumbezogene Analyse aussehen kann. Konkrete Analyseinstrumente im Kontext von Raumtheorien liefern unter anderem Susanne Rau und Carolin Stahrenberg. Rau schlägt ein Untersuchungsschema in vier Schritten vor. Ganz oben steht die Frage nach der Raumkonstitution und -konfiguration, also die Frage, wie verschiedene Arten von Räumen entstehen.⁹⁵ In einem zweiten Schritt blickt sie auf Raumdynamiken, um zu betonen, „dass Räume nicht einfach die passiven immobilen Rahmen oder Hintergründe von Geschehnissen, sondern selbst Teil von ihnen sind, weil sie in enger Relation zu den Akteuren, Ereignissen und sozialen Prozessen stehen.“⁹⁶ In diesem Analyseschritt werden auch Fragen von Machtverhältnissen zentral: Wem kommen Möglichkeiten der Raumkonstitution zu? Wie wandeln sich Räume, wie werden sie angeeignet? Wie lösen sich Räume auf? In einem dritten Schritt blickt Rau auf die subjektive Konstruktion von Räumen im Sinne von Wahrnehmungen und Syntheseleistungen, die sie außerdem in gesellschaftliche Konventionen und Diskurse eingebunden versteht (sie unterscheidet Erinnerungs-, Wissens-, Vorstellungs- und Repräsentationsräume).⁹⁷ Zuletzt schlägt Rau vor, Raumpraktiken zu untersuchen: „Zentral ist bei diesem Punkt zum einen, dass Räume durch Praktiken ‚gemacht‘ werden; zum anderen, dass diese Praktiken ihre eigenen Logiken haben können, dass sie vorgegebenen Normen folgen, aber eben auch davon abweichen können.“⁹⁸ Diese Perspektive erlaubt unter anderem den Blick auf individuelle, von Normen abweichende Raumnutzungen, sowie mögliche Gleichzeitigkeiten verschiedener Raumnutzungen.⁹⁹ Insbesondere der letzte Punkt kann für eine praxeologisch orientierte musikhistorische Fragestellung nutzbar gemacht werden.

Stahrenberg geht in ihrer Studie der Berliner Kabarettlandschaft ähnlich vor. Nachdem sie den geographischen Ort der von ihr untersuchten Cafés und Bühnen bestimmt (im Sinne von Nachbarschaft, Umfang, Größe, Raumkonstellationen etc.), nimmt sie diesen als einen historischen und musikalischen Handlungsraum unter die Lupe. Dieser Schritt beinhaltet etwa verschiedene (Arten von) Akteur:innen, Bedingungen musikkulturellen Handelns, Interaktionen zwischen Akteur:innen sowie Strukturen des Ortes. Letztere bestimmen etwa, welche

⁹⁴ Rode-Breyman, „Wer war Katharina Gerlach?“, S. 281–284.

⁹⁵ Rau, *Räume*, S. 135–164.

⁹⁶ Ebd., S. 164.

⁹⁷ Ebd., S. 171–182.

⁹⁸ Ebd., S. 183.

⁹⁹ Ebd., S. 182–18.

Handlungsspielräume in welcher Form welchen Akteur:innen offenstehen. Zuletzt blickt Stahrenberg auf Funktionen des Handlungsraums.¹⁰⁰

Seit einigen Jahren entstehen vermehrt raumsoziologisch geprägte Arbeiten auch im Rahmen musikwissenschaftlicher Forschung. Zu nennen ist außerdem die Dissertation *Music Trade in Antebellum Boston: Spaces of Transatlantic Exchange* von Clemens Kreutzfeldt¹⁰¹, die sich ebenfalls mit Fragen des Raums beschäftigt. Das beim Verfassen dieser Arbeit noch laufende FWF-geförderte Projekt *A World Within a Room? Musizieren und Salonkultur im US-amerikanischen Parlor, 1850–1950* (Projektleitung: Carola Bebermeier) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien beschäftigt sich etwa musikkulturellen Praktiken im Kontext der US-amerikanischen Salonkultur. In diesem Kontext ist etwa der Sammelband *Music Across the Ocean – Kulturelle Mobilität im transatlantischen Raum, 1800–1950*¹⁰² entstanden.

Die hier vorgestellten raumsoziologischen Ansätze bewegen sich innerhalb eines eurozentrisch geprägten Diskurses, sie knüpfen kaum an die globalhistorische Vielfalt von Raumvorstellungen an. Für die vorliegende Masterarbeit über den „Streicherhof“, der selbst von zentraleuropäischen Raumvorstellungen des 19. Jahrhunderts geprägt ist, erscheinen diese Ansätze jedoch als geeigneter Ansatzpunkt.

2.3 Das Haus: Definitionen und theoretische Konzepte

Handlungstheoretische und raumsoziologische Überlegungen, wie sie in den Kap. 2.1 und 2.2 angestellt wurden, verweisen auf die enge Verbindung zu sowohl materiell als auch ideell gedachten Vorstellungen vom Haus. Die Beschäftigung mit einem komplex angelegten Gebäude wie dem „Streicherhof“ erfordert eine Reflexion über verschiedene Konzepte und Begriffsdefinitionen dessen, was in historischen und wissenschaftlichen Diskursen als Haus verstanden wurde (und wird). Denn Begriffe und Konzepte wie Haus, Haushalt, Wohnen, Familie u. a. sind historisch gewachsen und verfügen über kulturell, historisch und geographisch unterschiedliche Bedeutungshorizonte. Bereits die alltägliche Verwendung des Hausbegriffs verweist auf die Mehrdeutigkeit desselben: Haus bezeichnet einerseits ein physisches Gebäude und andererseits

¹⁰⁰ Stahrenberg, *Hot Spots von Café bis Kabarett*, S. 121–265.

¹⁰¹ Kreutzfeldt, Clemens: *Music Trade in Antebellum Boston: Spaces of Transatlantic Exchange*, Dissertation Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 2025.

¹⁰² Bebermeier / Kreutzfeldt / Unseld (Hrsg.), *Music Across the Ocean – Kulturelle Mobilität im transatlantischen Raum, 1800–1950*, Bielefeld: Transcript 2024 (Vernetzen – bewegen – verorten. Kulturwissenschaftliche Perspektiven 5).

(idealtypische) Formen des Zusammenlebens.¹⁰³ Die Geschichtswissenschaft hat sich unter verschiedensten Gesichtspunkten mit dem Haus beschäftigt. So wurde unter anderem danach gefragt,

„wie [das] Haus nach außen und nach Innen abzugrenzen ist, welche Personen – Verwandte, Nachbarn, Gesinde, Freunde diesem sozialen, politischen und wirtschaftlichen Gefüge ‚Haus‘ zuzuordnen sind und welche Funktionen ihm im Alltag zukamen bzw. zukommen sollten.“¹⁰⁴

Die Vielschichtigkeit und Komplexität, die das Phänomen Haus und die darin stattfindenden sozialen Interaktionen ausmachen, beschrieb in den 1980er-Jahren bereits Hans-Jürgen Teuteberg mit Fokus auf die Beziehungen zwischen Raum und sozialem Verhalten.¹⁰⁵ Eine historische Entwicklung der Begrifflichkeiten liefert unter anderem Jon Mathieu, der europäische Diskurse vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart analysiert und dabei versucht, methodisches Handwerk für weitere Forschung zu liefern.¹⁰⁶ Mathieus diskursanalytische Untersuchung zeigt Zusammenhänge, Bedeutungsverschiebungen und variable Semantiken von Haus- und Familien-Begriffen (darunter Haus, Haushalt, Familie, Geschlecht und hausen). All diese Begriffe sind mit verschiedenen Bedeutungszusammenhängen verbunden, die wiederum Aufschluss über Vorstellungen, Normen und Ideale einer gewissen Kultur, Sprache, Region und Zeit zulassen. Sprachveränderungen (etwa die Verwendung neuer oder anderer Wörter) bedeuten jedoch nicht zwangsläufig eine Veränderung der Praxis: Beispielsweise habe, so Mathieu, eine Ablösung des Begriffs Haus durch den Begriff Familie nicht unbedingt eine Veränderung der sozialen Realität dahinter mit sich gebracht.¹⁰⁷

Die Wandelbarkeit des Hausbegriffs zeigt sich nicht nur anhand historischer Diskursanalyse, sondern auch anhand der verschiedenen Blickwinkel, die im Lauf der Forschungsgeschichte auf das Thema geworfen wurden.¹⁰⁸ Die Sozialgeschichte operierte lange mit dem von Otto

¹⁰³ Eibach, Joachim: „Das offene Haus. Kommunikative Praxis im sozialen Nahraum der europäischen Frühen Neuzeit“, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 38/4 (2011), S. 621.

¹⁰⁴ Hochkamp, Michaela: „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, Inken (Hrsg.), *Ehe – Haus – Familie: Soziale Institutionen im Wandel 1750–1850*, Köln: Böhlau 2010, S. 34.

¹⁰⁵ Teuteberg, Hans-Jürgen: „Betrachtungen zu einer Geschichte des Wohnens“, in: Ders. (Hrsg.), *Homo Habitans: Zur Sozialgeschichte des ländlichen und städtischen Wohnens in der Neuzeit*, Münster: Coppenrath 1985, S. 2; Teutebergs Ansätze sind in seiner Zeit zu verorten und können heute nicht mehr als aktuell dienen, deuten jedoch einige in der späteren Forschung aufgegriffenen Aspekte bereits an, die später u.a. durch raumsoziologische Ansätze weiter theoretisch fundiert wurden.

¹⁰⁶ Mathieu, Jon: „Domestic Terminologies: House, Household, Family“, in: Eibach, Joachim / Lanzinger, Margareth (Hrsg.), *The Routledge History of the Domestic Sphere in Europe: 16th to 19th Century*, London: Routledge 2020, S. 25–42; Mathieu versucht einen Mittelweg zwischen qualitativer Analyse und quantitativer Analyse, elektronisch gestützt durch Wortsuchen in verschiedenen Suchmaschinen (u. a. Ngramm Viewer und Google Books). Er hinterfragt dabei kritisch die Möglichkeiten und Grenzen verschiedener methodischer Werkzeuge.

¹⁰⁷ Ebd., S. 26.

¹⁰⁸ Einen Überblick über die Entwicklung der Hausforschung liefern u. a. Mathieu, „Domestic Terminologies“, S. 26–27; Hahn, Philip: „Trends der deutschsprachigen historischen Forschung nach 1945: Vom ‚ganzen Haus‘ zum

Brunner entwickelten Konzept des *ganzen Hauses*. Demzufolge wäre die vormoderne Gesellschaft auf einer patriarchalen, dem Hausvater unterstellten Hausordnung aufgebaut gewesen. Das vor dem Hintergrund des Wunsches nach einer Restabilisierung der Gesellschaft in der Nachkriegszeit entwickelte Konzept entsprach dem Zeitgeist, wurde aber lange darüber hinaus rezipiert. Kritik am Konzept des *ganzen Hauses* fokussierte sich zunächst neben der Nähe zur NS-Ideologie auf den geringen Anwendungsradius (das Konzept konnte beispielsweise nicht im bäuerlichen Milieu nachgewiesen werden) sowie auf die Starrheit dieser geschlossenen Hauskonzeption, die dem dynamischen Charakter des Lebens im und um das Haus nicht gerecht wird.¹⁰⁹ Weitere Kritik (insbesondere aus der Frauen- und Geschlechtergeschichte) bezog sich auf die Quellenarbeit, denn Brunner schloss anhand von wenigen, normativen Quellen auf vielfältig gelebte soziale Praktiken.¹¹⁰ In der Folge unterschätzt bzw. missachtet das Konzept nicht zuletzt die Rolle von Frauen im Haus, wie Claudia Opitz kritisiert.¹¹¹ Darüber hinaus wandte Brunner erst später entwickelte Konzepte auf Gesellschaften früherer Zeiten an (etwa Privatheit und Öffentlichkeit, welche allerdings erst den Rechtssetzungen des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts sowie aufklärerischen Ideen entsprangen). Normative Quellen allein reichen jedoch nicht aus, um historische Praktiken in ihrem vollen Umfang zu erforschen. Unzählige historische (und zeitgenössische) Beispiele zeigen, dass Menschen sich nicht immer den Normen entsprechend verhalten, dass gewohnheitsrechtliche Entwicklungen nicht immer niedergeschrieben werden, und dass Praktiken Eigendynamiken entwickeln. Joachim Eibach fasst schließlich zusammen, dass Gesetzestexte nur bedingte Einsicht in die Praxis geben, denn „[d]as Haus ist letztlich das, was die historischen Akteurinnen und Akteure als solches imaginierten und praktizierten.“¹¹²

In der Diskussion um eine Revision des relativ starren Konzepts des *ganzen Hauses* schlugen David Sabean und später Heinrich Richard Schmidt den aktiven, dynamischen Begriff *hausen*

„offenen Haus“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 47–63.

¹⁰⁹ Bereits in den 1960er-Jahren wurde die Anwendbarkeit des Konzepts auf andere gesellschaftliche Bereiche (etwa auf die bäuerliche Bevölkerung aber auch auf den Adel) bezweifelt; zu weiterer Kritik vgl. u. a. Wiesner-Hanks, Merry: „Family, Household, and Community“, in: Brady, Thomas / Oberman, Heiko / Tracy, James (Hrsg.), *Handbook of European History 1400–1600: Late Middle Ages, Renaissance and Reformation*, Leiden / New York: Brill 1994, S. 62–63; vgl. auch: Hahn, „Trends der deutschsprachigen historischen Forschung nach 1945“, S. 47–55; aus der Geschlechtergeschichte kommend, vgl. Opitz, Claudia: „Neue Wege der Sozialgeschichte? Ein kritischer Blick auf Otto Brunners Konzept des ‚Ganzen Hauses‘“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 20/1 (1994), S. 88–98.

¹¹⁰ Hahn, „Trends der deutschsprachigen historischen Forschung nach 1945“, S. 52–54; Eibach, „Das offene Haus“, S. 636.

¹¹¹ Opitz, „Wege einer neuen Sozialgeschichte?“, S. 92–94.

¹¹² Eibach, „Das offene Haus“, S. 645–646.

vor, im Gegensatz zu dem (statischen) Objekt *Haus*.¹¹³ Statt als eine abgeschlossene Sphäre wurde das Haus in der theoretischen Debatte folglich als ein offenes konzipiert, geprägt von den darin verorteten sozialen und kommunikativen Praktiken.¹¹⁴ Joachim Eibach prägte den Begriff des *offenen Hauses*, das analytisch an die Stelle eines geschlossenen Komplexes trat.¹¹⁵ Entgegen einer Ansicht, wonach die häusliche Sphäre als Rückzugsort ins Private galt, zeigt sich eine hohe Interaktion nach außen. Joachim Eibach und Margareth Lanzinger halten fest: „[...] the domestic sphere proved to be much less a place of ‘refuge’ or ‘privacy’ in the bourgeois milieu, but rather a space for the pronounced and multifaceted co-presence of various people.“¹¹⁶ Ausgehend von einer Analyse der Auswirkungen des Großen Feuers von London 1666 beschreibt Eibach eine historische Bruchstelle, die einen umfangreichen Wiederaufbau und eine Neuordnung häuslicher Praxis bewirkte.¹¹⁷ Die häusliche Praxis der Frühen Neuzeit in London (aber auch anderer europäischer Städte) fasst er unter dem Begriff des *offenen Hauses*: Der Lebensalltag fand kaum in abgeschlossenen Räumen statt, die Türen zur Straße hin waren meist geöffnet, es gab keine Vorhänge oder sonstige Abgrenzungsmechanismen; auch innerhalb des Hauses gab es keine abgegrenzten Räume – das Konzept von Privatheit entwickelte sich erst später. Diese Offenheit hatte unter anderem die Funktion sozialer, nachbarschaftlicher Kontrolle.¹¹⁸ Der Wiederaufbau Londons brachte, so Eibach, eine Neuordnung mit sich: Sogenannte *conduct books* forderten weniger Kontaktfreudigkeit; die Straßen vor den Häusern waren nun weniger Orte des Austauschs als reine Verkehrswege. Außerdem zeigte sich eine stärker werdende Abgrenzung der Häuser zu den Straßen (geschlossene Türen und Zäune), auch Gärten wurden weniger kollektiv genutzt. Flure und Treppenhäuser regelten Kontakte zwischen Hausbewohner:innen; die Arbeits- und Schlaforte von Bediensteten wurden in die Peripherien des Hauses verlagert (Dachboden, Souterrain). Die Zugänglichkeit für Besucher:innen wurde auf bestimmte Räume begrenzt und häufig an eine vorangegangene

¹¹³ Sabeau, David: *Property, Production, and Family in Neckarhausen, 1700–1870*, Cambridge: Cambridge University Press 1990; Schmidt, Heinrich: „Nothurfft vnd Hußbruch“. Haus, Gemeinde und Sittenzucht im Reformiertentum“, in: Holzem, Andreas / Weber, Ines (Hrsg.), *Ehe – Familie – Verwandtschaft. Vergesellschaftung in Religion und sozialer Lebenswelt*, Paderborn: Schöningh 2008, S. 301–328; vgl. dazu auch: Hahn, Trends der deutschsprachigen historischen Forschung nach 1945“, S. 28.

¹¹⁴ Eibach, Joachim: „Das Haus in der Moderne“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 19–35; Eibach, Joachim / Lanzinger, Margareth: „Introduction: Continuities and Transformations in the History of the Domestic Sphere“, in: Dies. (Hrsg.), *The Routledge History of the Domestic Sphere in Europe: 16th to 19th Century*, London: Routledge 2020, S. 2–3; Eibach, „Das offene Haus“, S. 639–640.

¹¹⁵ Siehe dazu: Eibach, „Das offene Haus“, S. 621–664.

¹¹⁶ Eibach/Lanzinger, Introduction“, S. 12.

¹¹⁷ Eibach, „Das offene Haus“, S. 622.

¹¹⁸ Ebd., S. 622–624.

Einladung und Anmeldung geknüpft.¹¹⁹ Privatheit erhielt einen neuen Stellenwert in der bürgerlichen Mittelschicht, Nachbarschaft und Gastfreundschaft erfuhren eine Neudefinition.¹²⁰

Anwendung fand das Konzept des *offenen Hauses* in verschiedenen Bereichen historischer Forschung, die sich mit dem Zusammenleben und Arbeiten im Haus auseinandersetzen. Für die Geschlechtergeschichte zeigt sich sein Nutzen darin, dass damit Vorstellungen von geschlechtergetrennten Sphären (oder Räumen) hinterfragt werden können.¹²¹ Dass die im 19. Jahrhundert verschärfte Polarisierung der Geschlechtscharaktere¹²² nicht auf die Frühe Neuzeit übertragbar ist, zeigte bereits der von Heide Wunder geprägte Begriff des „Arbeitspaares“¹²³. Doch auch für das 18. und 19. Jahrhundert stellt die Dichotomie ein Problem dar. Elisabeth Joris analysiert vor dem Hintergrund vermeintlich geschlechtergetrennter Sphären unterschiedliche Professionalisierungsprozesse von Männern und Frauen im Kontext sozio-ökonomischer Veränderungen ab dem Ende des 18. Jahrhunderts.¹²⁴ Dafür macht sie sich das Konzept des *offenen Hauses* zu Nutze. Sie zeigt anhand zweier Fallbeispiele, dass „das berufliche Tun [...] wie Bildung, Ausbildung und Berufstätigkeit von Frauen zwar im Haus verankert blieben, das jedoch im Sinne eines ‚offenen Hauses‘ nicht als ein dem Öffentlichen Entgegengesetztes zu verstehen ist.“¹²⁵

Joris bezieht sich in ihren Überlegungen auf den relationalen Raumbegriff von Martina Löw und verweist auf die Ordnungsdimension des Hauses innerhalb gesellschaftlicher Strukturen. Im akademischen Kontext zeigt sie, dass auch trotz der allmählichen Professionalisierung und universitären Institutionalisierung von Wissen und Berufsbildung, insbesondere in der Frühen Neuzeit Wissenschaft nicht vom Haus getrennt war: „[...] familiäre Netzwerke blieben für den Wissenstransfer zentral“¹²⁶. Frauen waren häufig Zuarbeitende (insbesondere in der Naturwissenschaft). Erst ab dem 19. Jahrhundert, als die Grenze zwischen Experten und Zuarbeitenden stärker wurde und Frauen aus den Universitäten ausgeschlossen waren, verschränkten sich

¹¹⁹ Ebd., S. 624–625.

¹²⁰ Ebd., S. 625; zur Entwicklung des Konzepts der Privatheit siehe auch: Heyl, Christoph: *A passion for privacy. Untersuchungen zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre in London, 1660–1800*, München: Oldenbourg 2004.

¹²¹ Rau, *Räume*, S. 148.

¹²² Siehe dazu Hausen, Karin, „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘: Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Conze, Werner (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart: Ernst Klett 1976, S. 363–393.

¹²³ Wunder, Heide: „*Er ist die Sonn’, sie ist der Mond*“: *Frauen in der Frühen Neuzeit*, München: Beck 1992.

¹²⁴ Joris, Elisabeth: „Profession und Geschlecht: Das Haus als Ort der Ausbildung und Berufstätigkeit im 19. Jahrhundert“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 355–371.

¹²⁵ Ebd., S. 356.

¹²⁶ Ebd., S. 358.

Männlichkeit und Wissen sowie Weiblichkeit und häusliche Fürsorge.¹²⁷ Elizabeth Harding dekliniert die Verbindung von Wissensproduktion und Geschlecht im häuslichen Kontext anhand von Professorenhaushalten in Helmstedt durch und zeigt darin für die vorindustrielle Zeit Zusammenhänge zwischen räumlicher Konstitution und häuslicher, akademischer Praxis.¹²⁸

Geschlechterhistorische Analysen zeigen auch, wie groß Differenzen zwischen Norm und Praxis sein können: Wenn geschlechtergetrennte Räume zwar normativ veranschlagt wurden, so standen die Praktiken rund um das Haus oft im Widerspruch dazu. Auch die vermeintliche Raumtrennung in öffentlich/privat entsprach nicht den in der Praxis vorherrschenden Überlappungen zwischen Innen und Außen.¹²⁹ Joris betont, dass

„Frauen, insbesondere aus dem kulturell tonangebenden Bürgertum, im 19. Jahrhundert trotz der postulierten Zuordnung zum ‚Haus‘, das als ein nach außen hin geschlossener Raum verstanden wurde, über ihre Tätigkeiten und Stellungnahmen in dem als öffentlich verstandenen Bereich des Politischen zu intervenieren wussten.“¹³⁰

Es waren neue Perspektiven auf Konzepte des Öffentlichen und Privaten sowie auf Definitionen von Arbeit, welche den Blick auf die vielfältigen Einflussbereiche von Frauen richteten. Mit der Frage „What is Work?“¹³¹ versucht Raffaella Sarti den Blick auf vielfältige Formen von Arbeit im Haus zu werfen, die von verschiedensten Akteur:innen durchgeführt wurden.¹³² Während im Mittelalter und der Frühen Neuzeit noch alle Haushaltsangehörigen zum Auskommen des Haushalts (unabhängig vom Geschlecht) beitrugen, entwickelte sich im 19. Jahrhundert mit der Polarisierung der Geschlechtscharaktere eine Wertigkeit und somit auch eine Vorstellung von ‚richtiger‘ Arbeit (zu verstehen als ‚männlich‘).¹³³ Die Tätigkeiten von Frauen sowie ihr Beitrag für das Auskommen des Haushalts wurden entsprechend abgewertet. Erst durch die Verschiebung zu einer Geschlechtergeschichte, welche Männlichkeit und Weiblichkeit in Relation zueinander denkt, konnten diese Annahmen von geschlechtergetrennten Bereichen (im Haus) und damit verbundenen Wertigkeiten allmählich aufgebrochen werden.¹³⁴

¹²⁷ Ebd., S. 358–359; damit verbunden waren komplexe Entwicklungen, welche die „Polarisierung der Geschlechtscharaktere“ befeuerten, vgl. hierfür u. a. Hausen, „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘“.

¹²⁸ Harding, Elizabeth: *Der Gelehrte im Haus: Ehe, Familie und Haushalt in der Standeskultur der frühneuzeitlichen Universität Helmstedt*, Wiesbaden: Harrassowitz 2014.

¹²⁹ Joris, „Profession und Geschlecht“, S. 361.

¹³⁰ Ebd., S. 370.

¹³¹ Sarti, Raffaella / Bellavitis, Anna / Martini, Manuela: „Introduction. What is Work? Gender at the Crossroads of Home, Family, and Business from the Early Modern Era to the Present“, in: Dies. (Hrsg.), *What is Work? Gender at the Crossroads of Home, Family, and Business from the Early Modern Era to the Present*, New York / Oxford: Berghahn 2020, S. 1.

¹³² Ebd.; Raffaella Sarti verweist in diesem Kontext auf eine nötige Begriffsdefinition von Arbeit.

¹³³ Ebd., S. 1–23.

¹³⁴ Sarti, Raffaella: „Men at Home: Domesticities, Authority, Emotions, and Work (Thirteenth–Twentieth Centuries)“, in: *Gender & History* 27/3 (2015), S. 522.

In den letzten Jahren sind Blicke auf die Materialität des Hauses ins Interesse der Forschung gerückt, insbesondere in Verbindung mit sozialen und kommunikativen Praktiken sowie mit wirtschaftlichen Aspekten (Professionalisierung, Arbeit, Ausbildung etc.).¹³⁵ Dabei geht es unter anderem um Anordnungen und Nutzungsweisen von Räumen, die Bedeutung von Einrichtungsgegenständen und deren Platzierungen sowie das Haus als Mittel der Repräsentation im Kontext bürgerlicher Wohnkultur im 19. Jahrhundert.¹³⁶ Elizabeth Harding schlägt vor, Materialität und Praxis methodisch zusammenzubringen und „die Materialität des Hauses im Kontext von Sinnproduktion und Nutzungsweisen zu sehen, und zwar auf zwei Ebenen: Gefragt wird erstens, was die Menschen mit dem Haus mach(t)en, und zweitens, was das Haus mit den Menschen macht(e).“¹³⁷ Dabei geht es nicht nur um die Untersuchung rechtlicher Normen, sondern auch um Aneignungsprozesse. Harding sieht darin eine Möglichkeit, Häuser als Kristallisationspunkte eigenständiger Selbstverortung ihrer Bewohner:innen zu verstehen.¹³⁸ Diese Ansätze lassen sich mit den in Kap. 2.2 besprochenen raumsoziologischen Fragestellungen zusammenführen; auch hier spielen Raumkonstellationen sowie Wechselwirkungen zwischen Materialität und Handlung eine Rolle.

Materialität verweist zudem auf Funktionen von Räumen, wobei anzumerken ist, dass sich distinkte Funktionen erst im Lauf des 17. Jahrhunderts entwickelten.¹³⁹ Während des 19. Jahrhunderts entwickelten sich vorwiegend zwei Arten des bürgerlichen Wohnens: in Form von Einfamilienhäusern oder Etagenwohnungen in Mietshäusern bzw. in Stadtpalais. Die materielle Anordnung der Wohnungen bzw. einzelner Zimmer erlaubt Rückschlüsse auf soziale Praktiken im Haus. Christiane Holm analysiert anhand des physisch aufgeteilten Wohnraums Formen sozialer Disktinktion und Identitätsbildung:

„Was sich in der Villa durch die Stockwerke gesondert fand, wurde in der Etagenwohnung durch die Trennung in Vorder- und Hinterhaus strukturiert. Während Besucher direkt von der Treppe in das Vorderhaus geleitet wurden, sind die Schlafzimmer der Familie im Hinterhaus untergebracht. Zudem erfolgte eine strikte Trennung der Wohnräume von Küche und Toilette mit Doppeltüren und anderen Formen der Geruchsschleusen, die häufig im strategisch günstigen Verbindungstrakt zwischen Vorder- und Hinterhaus positioniert waren. In dieser Zone nächtigten

¹³⁵ Einen Forschungsüberblick liefert u. a. Teuteberg, „Betrachtungen zu einer Geschichte des Wohnens“ (der Überblick geht jedoch nur bis in die frühen 1980er-Jahre); weiterführende Arbeiten finden sich im Sammelband von Joachim Eibach und Inken Schmidt-Voges (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas*; im zweiten Teil „Materialität und Wohnkultur“ wird die Geschichte des Wohnens von der Frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert besprochen.

¹³⁶ Hahn, „Trends der deutschsprachigen historischen Forschung nach 1945“, S. 55–57.

¹³⁷ Harding, Elizabeth: „Einführung: Materialität und Wohnkultur“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 170.

¹³⁸ Ebd., S. 170–171.

¹³⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen von: Eibach, „Das offene Haus“, S. 622.

die Bediensteten, häufig im eingezogenen Schlafboden oder in einer Kammer, denen folglich kein auch nur ansatzweise vergleichbarer Rückzugsort eingeräumt wurde.“¹⁴⁰

Die Vielfalt von Personen, welche in einem Haus lebten und arbeiteten, ging einher mit sozialer Distinktion und der Frage, wer sich in welchen Bereichen (wie lange und zu welchem Zweck) aufhalten durfte. Eine besondere Rolle spielten Verbindungsräume:

„Durch die Separierung der Zugänge erhielt das Treppenhaus zum Haushaltsbereich eine Schlüsselfunktion. Hier nämlich fand nicht nur der Waren- und Informationsaustausch mit den Lieferanten statt, sondern auch der hausinterne, wortwörtlich nicht salonfähige Austausch zwischen den sozial heterogenen Bewohnern, konkret dem Personal der verschiedenen Mietparteien sowie den Mietern der kleinen Wohnungen der oberen Stockwerke.“¹⁴¹

Susanne Rau verwendet für solche Räume den Begriff der „Wege-Räume“, diese „stellen in der Regel Verbindungen zwischen zwei oder mehreren Orten her beziehungsweise dienen dazu, Distanzen zu überwinden“¹⁴². Als Verbindungsräumen kommt ihnen eine besondere Bedeutung in Bezug auf kommunikative Praktiken im Haus zu.

Eibach und Lanzinger betonen die Bedeutung von Materialität im Kontext ökonomischer Aus-handlungen rund um das Haus (etwa im Kontext von Heirat, Erbangelegenheiten etc.). Sie verweisen gerade in Hinblick auf die historische Forschung auf Schwierigkeiten, die aus unterschiedlichen Sichtbarkeiten entstehen. Besonders Frauen sind in den (schriftlichen) Quellen oft unsichtbar.¹⁴³ Das Problem, welches sich Historiker:innen im Kontext praxeologischer Ansätze eröffnet, sehen Eibach und Lanzinger vor allem darin, dass Objekte oft nur durch die schriftliche Beschreibung als Quellen vermittelt werden.¹⁴⁴ Eine Erweiterung des Quellenspektrums kann insofern als Bereicherung für die historische Hausforschung gesehen werden. Insbesondere die Selbstzeugnisforschung hat sich in den letzten Jahrzehnten als hilfreich herausgestellt. Neben normativen Quellen und amtlichen Dokumenten können Selbstzeugnisse wie Tagebücher, Korrespondenzen oder Lebenserinnerungen wertvolle Einblicke in die im und um das Haus gelebten Praktiken bieten.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Holm, Christiane: „Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 244.

¹⁴¹ Ebd., S. 244–245.

¹⁴² Rau, *Räume*, S. 143.

¹⁴³ Ein Problem, das u. a. Susanne Rode-Breymann für die musikwissenschaftliche Forschung besprochen hat (siehe Kap. 2.1).

¹⁴⁴ Eibach / Lanzinger, „Introduction“, S. 12–14; auf dasselbe Problem verweisen auch Lucas Haasis und Constantin Rieske, die die Primärquelle als Stellvertreterin der Praxis beschreiben: Haasis / Rieske, „Historische Praxeologie“, S. 28.

¹⁴⁵ Eibach, Joachim, *Fragile Familien: Ehe und häusliche Lebenswelt in der bürgerlichen Moderne*, Berlin / Boston: De Gruyter 2022, S. 16.

2.4 Historische (Musiker-)Familienforschung

Wendet man den Blick vom Raum zu den Akteur:innen und betrachtet Praktiken im Haus, so streift man an familienhistorischen Fragestellungen. Soll es darum gehen, wer auf welche Art im Haus agierte, so spielt auch die Frage nach Familienkonstellationen und -konzepten eine Rolle. Umgekehrt situiert sich das familiäre Leben in häuslichen Kontexten.¹⁴⁶ Mit dem Beispiel des „Streicherhofs“ steht außerdem die Musiker- bzw. Instrumentenbaufamilie Streicher im Zentrum dieser Masterarbeit. Entsprechend spielen Aspekte des Familialen für die folgende Untersuchung musikbezogener Praktiken im „Streicherhof“ eine wichtige Rolle.

Die Geschichtswissenschaft beschäftigte sich lange nur unter begrenzten (meist demographischen) Perspektiven mit Familie, was der Historiker Michael Mitterauer mit der lange anhaltenden Annahme von einer (biologischen) Konstante der Formation von Familie in der Geschichte begründet.¹⁴⁷ Zwar löst er sich selbst nicht ganz von dieser biologischen Bestimmtheit der Familie, wie es Ansätze der Familienforschung spätestens seit den 2000er-Jahren machen, doch hält er fest, dass die Familie uns „im Laufe der historischen Entwicklung in einer solchen Formenvielfalt [begegnet], daß man von einer überzeitlich gleichbleibenden, natürlich vorgegebenen Einheit menschlichen Zusammenlebens keineswegs sprechen kann“¹⁴⁸. Weiterführend beschreibt der Historiker Joachim Eibach in seiner Monographie *Fragile Familien* (2022), dass Familien zwar über Jahrtausende hinweg Bestand hatten, das Konzept aber im Grunde ein fragiles sei, denn „[j]ede Gesellschaft handelt aufs Neue aus, was Familie eigentlich heißt.“¹⁴⁹ Die Vorstellungen und Praktiken von Familie sind je nach Zeit, Ort und Kultur unterschiedlich – und sie sind eng verwoben mit wandelnden Konzepten vom Haus (Kap. 2.3).

Die Verwandtschaftsforschung des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war geprägt von Fragen der Vererbung, nicht nur materiell, sondern auch biologisch verstanden. In diesem Kontext entstand eine Abstammungslehre, die der Vermeidung von (Erb-)Krankheiten diene, nationale Verwandtschaftsbeziehungen zu konstruieren half und zu einer Rassenlehre beitrug, die im 20. Jahrhundert fatale Folgen hatte.¹⁵⁰ Neuere Ansätze der historischen Familienforschung ab den 1970er-Jahren entwuchsen der historischen Demographie und Sozialgeschichte, unter anderem wurden Funktionen von Familiengefügen (z. B. Reproduktionsarbeit und

¹⁴⁶ Eibach, *Fragile Familien*, S. 10.

¹⁴⁷ Mitterauer, Michael: „Die Familie als historische Sozialform“, in: Mitterauer, Michael / Sieder, Reinhard (Hrsg.), *Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie*, München: Beck 1991 (Beck'sche Reihe 158, 4. Auflage), S. 21.

¹⁴⁸ Ebd., S. 22.

¹⁴⁹ Eibach, *Fragile Familien*, S. 6.

¹⁵⁰ von Braun, Christina: *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*, Berlin: Aufbau 2018, S. 311–337.

Sozialisation) untersucht.¹⁵¹ Die Geschlechtergeschichte brachte ab den 1980er-Jahren neue Schwerpunktsetzungen auf rechtliche, strukturelle und organisationale Fragestellungen in Hinblick auf das Zusammenleben der Geschlechter innerhalb ehelicher bzw. familiärer Konstellationen.¹⁵²

Kritik an älteren Ansätzen der Familienforschung richtete sich vor allem an den normativen Umgang mit Begriffen und Konzepten. Denn durch den Blick auf vorwiegend normative Quellen (Rechtstexte, Ratgeberliteratur etc.) wurden im Endeffekt nicht Praktiken, sondern Normen und Idealbilder erforscht.¹⁵³ Denn in der Geschichte (und der Gegenwart) finden sich immer wieder Unstimmigkeiten zwischen Normen und Praktiken. Ausschließlich auf Rechtstexten und normativen Texten (etwa Ratgeber- oder Hausväterliteratur) basierende Untersuchungen übersehen Aneignungsprozesse und Inszenierungen von familialem Zusammenleben – historische Realitäten werden in solchen Texten eher idealisiert als abgebildet. Neue rechtliche Vorgaben (etwa nach einem Regierungswechsel) müssen sich in jeder Zeit erst etablieren und konkurrieren – für mehr oder weniger lange Zeit – mit bereits bestehenden Formen sozialer Organisation.¹⁵⁴ Eine Öffnung der Forschungsperspektiven ging auch in der historischen Familienforschung mit der Erschließung neuer Quellengattungen einher; insbesondere Selbstzeugnisse gewannen in den letzten Jahrzehnten an Interesse. Sie öffnen den Blick über den normativen Rahmen hinweg, erlauben Einblicke in den häuslichen Alltag, Inszenierungspraktiken, und sie zeigen persönliche Beziehungen und subjektive Reflexionen auf. Des Weiteren können bildliche Darstellungen in Hinblick auf Praktiken der Inszenierung herangezogen werden.¹⁵⁵ Die historische Familienforschung fand insbesondere durch mikrogeschichtliche Ansätze eine methodische Erweiterung. Diese ermöglichen den Blick auf eine größere Vielfalt an individuellen Lebensrealitäten; es wurde zum einen

¹⁵¹ Sabeau, David / Teuscher, Simon: „Kinship in Europe: A New Approach to Long-Term Development“, in: Sabeau, David / Teuscher, Simon / Mathieu, Jon (Hrsg.), *Kinship in Europe: Approaches to Long-Term Development (1300–1900)*, Oxford: Berghahn 2007, S. 23.

¹⁵² Eibach, *Fragile Familien*, S. 7; Schmidt-Voges, Inken, „Strategien und Inszenierungen häuslichen Lebens zwischen 1750 und 1820“, in: Dies. (Hrsg.), *Ehe – Haus – Familie. Soziale Institutionen im Wandel 1750–1850*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2010, 12–15.

¹⁵³ Sabeau/Teuscher, „Kinship in Europe“, S. 26; Hochkamp, „Überlegungen zu Ehe, Haus und Familie“, S. 33; Unseld, Melanie: „Musikerfamilien. Kontinuitäten und Veränderungen im Mikrokosmos der Musikkultur um 1800“, in: Lodes, Birgit / Reisinger, Elisabeth / Wilson, John (Hrsg.), *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3.–6. Dezember 2015*, Bonn: Beethovenhaus 2018 (Musik am Bonner kurfürstlichen Hof 1), S. 26.

¹⁵⁴ Sabeau/Teuscher, „Kinship in Europe“, S. 13; Schmidt-Voges, „Strategien und Inszenierungen des häuslichen Zusammenlebens“, S. 11; diese Kritik an der ‚Vorherrschaft‘ normativer Quellen fand sich schon in den 1960er-Jahren in Bezug auf Otto Brunners Konzept des *ganzen Hauses* (vgl. Kap. 2.3); siehe dazu: Hahn, „Trends der deutschsprachigen historischen Forschung nach 1945“, S. 52–54; Eibach, „Das offene Haus“, S. 636.

¹⁵⁵ Vgl. u. a. Eibach, *Fragile Familien*, S. 16; Schmidt-Voges, „Strategien und Inszenierungen häuslichen Lebens“.

„offengelegt, dass eine weitaus größere Bandbreite möglicher Lebensverhältnisse existierte (eheähnliche Lebensgemeinschaften, gewollte und ungewollte Ehelosigkeit, Lebensgemeinschaften mit und ohne Kinder, gleich – und nicht-gleichgeschlechtliche, generationelle Diversität, leibliche/angenommene Kindschaftsverhältnisse etc.) und zum anderen aufgezeigt, dass zwar Schriften häufig für das Ideal der ‚bürgerlichen Kleinfamilie‘ argumentierten, dass dies aber der Lebensrealität der Bevölkerungsmehrheit vielfach nicht entsprach.“¹⁵⁶

Das Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie (Mutter, Vater, Kind(er)) wurde aus eben diesen Gründen starker Kritik unterworfen. Zwar es bereits vielfach durch neue und erweiterte Modelle des Zusammenlebens und der Familienbildung kontrastiert, doch die Konzepte der bürgerlichen Kleinfamilie bleiben nach wie vor implizit vorhanden:

„Die emotionalisierte, auf Intimität ausgerichtete bürgerliche Familie mit ihren geschlechter-spezifischen Rollenzuweisungen ist in der Forschung [...] bis heute präsent – inklusive der Vorstellung von der Ehe als einer auf Liebe basierenden zweigeschlechtlichen Beziehung – und dies ganz unabhängig von der Frage, ob es sich bei der Ehe um eine vertragliche Vereinbarung, oder um eine Institution handelte, die sich als göttliche Ordnung verstand.“¹⁵⁷

In Betrachtung historischer Familienforschung wurde oft ein Übergang von der Konstellation des *ganzen Hauses* (siehe Kap. 2.3) zur bürgerlichen Kleinfamilie gezeichnet. Jedenfalls vollzog sich im 18. Jahrhundert eine Bedeutungsverschiebung im Haus bzw. im familiären Gefüge; neue moralische Vorstellungen prägten das Sittlichkeitsbild, und im Kontext des aufkommen-den Nationalismus wurde das Verhältnis von Familie zu Staat neu ausgehandelt (das familiäre Leben wurde in den Dienst der Nation gestellt, unter anderem im Sinne der Reproduktionsarbeit).¹⁵⁸ Wenn sich auch in Zeiten der Industrialisierung grundlegende Veränderungen in Hinblick auf rechtliche, soziale und moralische Aspekte rund um das (familiäre) Zusammenleben vollzogen, so greift die oft gezeichnete Entwicklung vom frühneuzeitlichen Arbeitspaar hin zum modernen Liebes- oder Bildungspaar zu kurz. Vielmehr bestand eine Vielfalt an Ehe- und Paarbeziehungen, welche häusliche und familiäre Ökonomien prägten. Inken Schmidt-Voges plädiert daher dafür, in der Erforschung historischer Familienkonstellationen und -konzepten sowohl normative Vorstellung, Ausgestaltung als auch (Strategien der) Inszenierung zu betrachten.¹⁵⁹ Entsprechend öffnete sich in den letzten Jahrzehnten die bisher eng gesteckte Definition von Familie und umfasst eine Vielzahl eheähnlicher Lebensformen, aber auch nicht-blutsverwandter Netzwerke oder geschwisterliche Beziehungen.¹⁶⁰ Familienforscher:innen

¹⁵⁶ Unseld, „Musikerfamilien“, S. 26.

¹⁵⁷ Hochkamp, „Überlegungen zu Ehe, Haus und Familie“, S. 35.

¹⁵⁸ Eibach, *Fragile Familien*, S. 4; Schmidt-Voges, „Strategien und Inszenierungen häuslichen Lebens“, S. 19–22.

¹⁵⁹ Schmidt-Voges, „Strategien und Inszenierungen häuslichen Lebens“, S. 11; vgl. auch: Unseld, „Musikerfamilien“, S. 27.

¹⁶⁰ Joris, Elisabeth: „Kinship and Gender: Property, Enterprise, and Politics“, in: Sabeau, David / Teuscher, Simon / Mathieu, Jon (Hrsg.), *Kinship in Europe: Approaches to Long-Term Development (1300–1900)*, Oxford: Berg-hahn 2007, S. 244; Eibach, *Fragile Familien*, S. 13–26.

gehen inzwischen 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.“¹⁶¹

Die Auseinandersetzung mit Familien in musikhistorischer Forschung beschränkte sich lange auf familienbiographische Arbeiten, die sich mit bekannten Musikerfamilien auseinandersetzten. Allerdings fehlen weiterhin theoretische Konzeptionen des Familialen im musikhistorischen Kontext. Das Forschungsprojekt *Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte* an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Leitung: Melanie Unseld)¹⁶² versucht sich unter verschiedenen Perspektiven dem Phänomen Musikerfamilie zu nähern; dabei geht es nicht nur darum, historische Kontinuitäten und Wandlungsprozesse zu erforschen, sondern auch die Spezifik des Musikalischen vor dem Hintergrund von (historisch gewachsenen) Familienvorstellungen zu erforschen. Ausgangspunkt ist die Erkenntnis, dass – insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert – viele Musiker:innen Familiennetzwerken gehörten, deren Mitglieder in verschiedenen musikbezogenen Berufen tätig waren. Anstatt sich dem Phänomen quantitativ oder exemplarisch zu nähern, versucht Unseld zu zeigen,

„ob und (wenn ja) wie sich das Phänomen der Musikerfamilie um 1800 in das Tableau der historischen und soziologischen Familienforschung einarbeiten lässt, inwiefern sich hierbei die Spezifik der Musik auswirkt, schließlich auch, wie es um die öffentliche Wahrnehmung von Musikerfamilien der Zeit bestellt war.“¹⁶³

Denn bereits eine Definition dessen, was eine Musikerfamilie sei, fällt schwer, müsste diese doch sowohl die (oben besprochene) Wandelbarkeit des Familienbegriffs berücksichtigen, sondern auch „die Frage der Berufs- bzw. Alltagsbedingtheit des musikbezogenen Handelns“¹⁶⁴. Das Modell der bürgerlichen Kleinfamilie reicht für den Fall der Musikerfamilien nicht weit genug, denn:

„Musikerfamilien des 18. Jahrhunderts sind [...] 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.“¹⁶⁵

Das bürgerliche Kernfamilienideal, gepaart mit männlich konnotierter Erwerbsarbeit und weiblich konnotierter Care-Arbeit steht in gewisser Weise der Inszenierungspraxis von

¹⁶¹ Unseld, Melanie: „Training a his Father’s Hands and at Those of the Musical Community That Surrounded These Families“. *Musikerfamilien als Ort der Ausbildung und Professionalisierung*, in: Knoth, Ina (Hrsg.), *Music and the Arts in England, c. 1670–1750*, Dresden: Musicconn, S. 36.

¹⁶² Forschungsprojekt *Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte* (Projektleitung: Melanie Unseld): <https://www.mdw.ac.at/imi/musikerfamilien/>.

¹⁶³ Unseld, „Musikerfamilien“, S. 25.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Unseld, „Musikerfamilien als Ort der Ausbildung und Professionalisierung“, S. 45.

Musikerfamilien im 19. Jahrhundert gegenüber, beispielsweise in Hinblick auf die Inszenierung von Künstlerehepaaren.¹⁶⁶ In ihrer Dissertation beschäftigt sich Christine Fornoff-Petrowski mit Künstlerehepaaren und zeigt, dass sich in Hinblick auf deren Erwerbsarbeit Widersprüche mit dem Modell der bürgerlichen Kleinfamilie ergeben. Denn im Kunstbereich (und insbesondere auch in der Musikwelt) sind Erwerbsarbeit und Familienwelt nicht so klar voneinander getrennt, wie es bürgerliche Idealvorstellungen darzustellen vermochten.¹⁶⁷ Parallel dazu kam der Kunst und insbesondere der Musik ein hoher inszenatorischer Stellenwert innerhalb bürgerlicher Familienideale zu.¹⁶⁸ Aufgrund der Häufung des Phänomens, aber auch der umfassenden Verflechtung von Individuen innerhalb von Familiennetzwerken in musikbezogenen Bereichen, stellt die Kategorie der Musikerfamilie eine nützliche Analysekategorie dar, um musikkulturelle Prozesse der Vergangenheit zu analysieren.¹⁶⁹

Eine Kritik, die Fornoff-Petrowski an den vielfach publizierten biographischen Arbeiten zu Künstlerehepaaren äußert, bedauert, dass diese häufig in psychologisierende, idealisierende Wertungen abrutschen, die darüber hinaus geneigt sind, ungleiche Geschlechterverhältnisse fortzuschreiben.¹⁷⁰

Zwei Aspekte der Erforschung von Musikerfamilien sollen im Folgenden herausgegriffen werden: einerseits die Erwerbstätigkeit als Musiker:innen und andererseits die Ausbildung innerhalb der Familie. Musik als Erwerbstätigkeit (sei es etwa als Instrumentalist:in, Verleger:in, Impresario oder Instrumentenbauer:in) – insbesondere von Frauen – würde dem Ideal einer bürgerlichen Kleinfamilie mit klar getrennten Geschlechterrollen entgegenstehen. Dass eine vor dem Hintergrund der Polarisierung der Geschlechtscharaktere verstandene binäre Arbeitsteilung auf Musikerfamilien nur bedingt zutrifft, zeigt sich bereits durch die (oftmals) beidseitige Erwerbsarbeit und die wenig differenzierte Trennung von (öffentlichem) Erwerbsleben und (privatem) Familienleben, welche in Musikerfamilien charakteristisch sind.¹⁷¹ Und auch innerhalb der musikalischen Sphäre zeigten sich in Diskursen des 19. Jahrhunderts klare Geschlechterhierarchien; während Männern eine schöpfende Rolle zugesprochen wurde, sollten Frauen ‚nur‘ reproduzierend in Erscheinung treten. Dies zeigt sich auch an der Gründung von

¹⁶⁶ Eines der bekanntesten Beispiele sind wohl Clara und Robert Schumann; zu Künstlerpaaren vgl. den Sammelband Fornoff-Petrowski, Christine / Unseld, Melanie (Hrsg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft* Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2021 (Musik – Kultur – Gender 18); vgl. außerdem die gedruckte Dissertation Fornoff-Petrowski, Christine: *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2021.

¹⁶⁷ Fornoff-Petrowski, *Künstler-Ehe*, S. 14–18.

¹⁶⁸ Ebd., S. 44.

¹⁶⁹ Unseld, „Musikerfamilien“, S. 54.

¹⁷⁰ Fornoff-Petrowski, *Künstler-Ehe*, S. 14–17.

¹⁷¹ Unseld, „Musikerfamilien“, S. 28.

Kunstgewerbeschulen im Wien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die zwar auch Frauen aufnahmen, aber nur in jenen Bereichen, die sich mit dem ‚weiblichen Geschlechtscharakter‘ vereinbaren ließen.¹⁷²

Die Musikwissenschaftlerin und -pädagogin Lia Laor kritisiert die bisher geringe Beschäftigung in der historischen Musikwissenschaft mit pädagogischen Aspekten von Musik, die sie vor allem in einer Geringschätzung von pädagogischen Stücken gegenüber den ‚großen Werken‘ der Musikgeschichte verortet.¹⁷³ Einen Anknüpfungspunkt bieten Erkenntnisse aus der historischen Bildungsforschung.¹⁷⁴ Etwa ließe sich an den Diskurs über formales und informelles Lernen anknüpfen und damit einhergehend nach verschiedenen ‚Räumen des Lernens‘ mit jeweils spezifischen Eigenschaften, Grenzen und Wechselwirkungen fragen.¹⁷⁵ Evelyn Buyken nutzt den Begriff des ‚wildes Lernens‘¹⁷⁶, aufbauend auf der Tatsache, dass sich Menschen nicht nur in institutionalisierten, geordneten Settings Wissen aneignen, sondern auch unstrukturierte, spontane und unbewusste Tätigkeiten zur Wissensbildung beitragen. Diese informellen Prozesse lassen sich leichter erforschen, wenn man auf Lernprozesse aus der Perspektive der Lernenden blickt, anstatt lediglich den Lehrprozess zu beachten, wie es die historische Bildungsforschung lange getan hatte.¹⁷⁷ Eine klare Trennung und Gegenüberstellung von formellen und informellen Lernprozessen problematisiert Natalia Ardila-Mantilla jedoch – insbesondere mit Blick auf musikbezogenes Lernen. Denn die Grenzen lassen sich nicht klar ziehen und sind verschiebbar.¹⁷⁸ Ein Problem der Erforschung musikalischer Ausbildung in der Familie ist die oft spärliche Quellenlage. Von einer Öffnung der Methoden und des Quellenspektrums hat die historische Bildungsforschung in den letzten Jahrzehnten profitiert. Die Vielfalt an Quellen

¹⁷² Fornoff-Petrowski, *Künstler-Ehe*, S. 48–49.

¹⁷³ Laor, Lia: *Paradigm War. Lessons Learned from 19th Century Piano Pedagogy*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2016, S. 65–66.

¹⁷⁴ Siehe hierfür u. a.: Tenorth, Heinz-Elmar, „Historische Bildungsforschung“, in: Tippelt, Rudolf / Schmidt-Hertha, Bernhard (Hrsg.), *Handbuch Bildungsforschung*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 1–31; Böhnisch, Lothar: „Familie und Bildung“, in: Tippelt, Rudolf / Schmidt-Hertha, Bernhard (Hrsg.), *Handbuch Bildungsforschung*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 1–17; speziell für die Ausbildung in Musikerfamilien siehe: Unseld, „Musikerfamilien als Ort der Ausbildung und Professionalisierung“, Unseld, Melanie: „Familien-Netzwerke und musikalische Wissensproduktion: Die Familien Kiesewetter und Ambros“, in: Fornoff-Petrowski, Christine / Unseld, Melanie (Hrsg.), *Paare in Kunst und Wissenschaft*, Köln: Böhlau 2021, S. 291–312.

¹⁷⁵ Ardila-Mantilla, Natalia: *Musiklernalwelten erkennen und gestalten: Eine qualitative Studie über Musikschularbeit in Österreich*, Münster: LIT Verlag 2016, S. 61.

¹⁷⁶ Siehe hierzu: Buyken, Evelyn: „Wildes Lernen? Musikpädagogische Konzepte als Schlüssel zum häuslich-familiären Musiklernen um 1800 in Berlin“, in: Meine, Sabine / Rost, Henrike (Hrsg.), *Klingende Innenräume. Gender Perspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2020 (Musik – Kultur – Geschichte 12), S. 137–150.

¹⁷⁷ Ardila-Mantilla, *Musiklernalwelten erkennen und gestalten*, S. 61–69.

¹⁷⁸ Ebd., S. 70–81.

reicht von Selbstzeugnissen über bildliche Quellen, serielle Quellen (z. B. Geburtenregister) bis hin zu materiellen Quellen (darunter auch Gebäude).¹⁷⁹

An dieser Stelle sollte auf einen generellen Trend zu musikalischer Bildung im Bürgertum des 19. Jahrhunderts verwiesen werden. Mit dem (ökonomischen) Aufstieg des Bürgertums kam es im Europa des 19. Jahrhunderts allgemein zu einem Aufblühen bürgerlicher Musizierpraxis und damit einhergehend zu einer gesteigerten Nachfrage an Klavieren und entsprechend auch an Klavierunterricht. Immer mehr Familien konnten sich ein Klavier leisten, das allmählich zum ‚Hausinstrument‘ des wohlhabenden Bürgertums wurde. Die musikalische Ausbildung (häufig am Klavier) war Teil der Erziehung, und da es bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kaum institutionalisierte Musikschulen gab, wurden Kinder von Privatlehrer:innen unterrichtet. Für gewöhnlich fand der Unterricht entweder bei den Schüler:innen zu Hause oder in der Wohnung der Lehrenden statt.¹⁸⁰ Entsprechend kann der Musikunterricht in dieser Form als häuslich gebundene Praxis beschrieben werden.

Vor diesem Kontext stellt sich die Frage nach der Spezifik der Musikausbildung innerhalb von Musikerfamilien. Melanie Unseld zeigt, dass insbesondere für die Zeit vor der beginnenden Institutionalisierung und Standardisierung musikalischer Ausbildung in Konservatorien im 19. Jahrhundert Musikerfamilien ein wichtiger Ort für die (musikbezogene) Ausbildung waren – nicht nur für die nächsten Generation:

„Musikerfamilien waren der Nucleus der musikalischen Professionalisierung vor der Gründung entsprechender Ausbildungsinstitutionen, die eine Akademisierung 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, die als wichtige Basis (auch) der Musikausbildung zu verstehen sind.“¹⁸¹

Dies hatte auch zur Folge, dass Auszubildende (seien es Instrumentalist:innen, Instrumentenbauer:innen o. Ä.) zeitweilig im Haus der ausbildenden Familie lebten und Teil der

¹⁷⁹ Tenorth, „Historische Bildungsforschung“, S. 7–17.

¹⁸⁰ Liu, Verena: „... mit ebenso viel Tatkraft wie Liebe zur Musik.“ *Leiterinnen privater Musikschulen in Sachsen und Mitteldeutschland 1870–1920*, Berlin: Logos 2022; Laor, *Paradigm War*, S. 65–79; Paech, Katharina: „Le piano, ce grand vulgarisateur de la musique“. Klavierunterricht für bürgerliche Pariser Kinder im 19. Jahrhundert zwischen Idealvorstellung und Realität“, in: *De Musica Disserenda* 14/2 (2018), S. 56–64; die erste Klavierschule für rein weibliche Klavierlehrerinnen wurde 1882 in Paris von Hortense Parent gegründet. Paech zeigte außerdem, dass Klavierunterricht für viele ein leichtes Einkommen bot, insbesondere für verwitwete oder alleinstehende Frauen, deren frühere musikalische Erziehung ausreichend war, um später unterrichten zu können. Für Paris beschreibt Paech, dass Lehrer:innen mit gutem Ruf zwischen acht und zwölf Francs verlangen konnten, wohingegen man renommierten Pianist:innen wie Frédéric Chopin, Henri Herz oder Franz Liszt rund zwanzig Francs pro Stunde zahlte.

¹⁸¹ Unseld, „Musikerfamilien als Ort der Ausbildung und Professionalisierung“, S. 43.

Haushaltsökonomie waren. Dabei konnte eine Familie durchaus – einer ökonomischen Logik folgend – unterschiedliche Professionen unter sich vereinigen, die sich wiederum gegenseitig ergänzten und zur Haushaltsökonomie beitrugen.¹⁸² Nach der abgeschlossenen Ausbildung zogen die Lehrlinge weiter, schlossen oftmals auch eine Bildungsreise an; Lernende in Musikberufen waren insofern hoch mobil.¹⁸³

Daraus ergeben sich eine Vielzahl an mehr oder weniger dauerhaft angelegten (Familien-)Konstellationen, die unter einem Dach lebten und lernten. Die musikalische Ausbildung war in verschiedene Formen musikalischer Praxis eingeflochten, denn musikbezogenes Wissen wurde nicht nur im Instrumental- oder Klavierunterricht oder beim Üben erworben. Vielfach waren die Häuser von Musikerfamilien zugleich Austragungsort von Konzerten und verschiedenen Formen musikbezogenen Austausches, in welche die Familienmitglieder eingebunden waren.¹⁸⁴ Dazu gehörten neben Aspekten des informellen bzw. des ‚wilden Lernens‘ auch Aspekte der Sozialisation innerhalb der (Musiker-)Familie. An dieser Stelle könnte man – in Anlehnung an Pierre Bourdieus Habitus-Konzept – den familialen Bildungshabitus als wichtigen Faktor informeller Bildung bewerten. Denn Bildungsbiographien sind immer auch über intergenerationale Entwicklungen geprägt: Bildung und Bildungsansprüche der Eltern wirken auf die Bildungsmöglichkeiten und -aussichten der Kinder.¹⁸⁵ Umgelegt auf Musikerfamilien bedeutet dieser Bildungshabitus ein hohes kulturelles Kapital des Elternhauses, das an die Kinder weitergegeben werden kann. Anhand der Familie Mendelssohn Bartholdy beschreibt Buyken Prozesse des musikbezogenen ‚wilden Lernens‘ im familialen Umfeld.¹⁸⁶ Dabei betrachtet sie nicht nur verschiedene Situationen und Konstellationen, sondern betont auch die Bedeutung der Kategorie Raum im Sinne der Konstituierung des Lernraums, materiell verstanden durch das Vorhandensein von Noten, Instrumenten, entsprechendem Mobiliar etc.. Im Rahmen von (informellen) Musikabenden im Hause Mendelssohn Bartholdy hatten die Kinder beispielsweise Gelegenheit, sich auszutauschen und mit anderen (professionellen und nicht-professionellen) Musiker:innen zu musizieren, was wiederum zur weiteren Musikausübung motivierte.¹⁸⁷ Buykens schließt aus ihren Untersuchungen, dass verschiedene (mehr oder weniger formale) Lernsituationen nebeneinander existieren können. Sie hebt zudem die Rolle des Lernen-

¹⁸² Unseld, „Musikerfamilien als Ort der Ausbildung und Professionalisierung“, S. 38–44.

¹⁸³ Ebd., S. 44–45.

¹⁸⁴ Unseld, Melanie: „Familien-Netzwerke und musikalische Wissensproduktion, S. 303–304.

¹⁸⁵ Böhnisch, „Familie und Bildung“, S. 4.

¹⁸⁶ Buyken, „„Wildes Lernen“?“, S. 143–146.

¹⁸⁷ Ebd., S. 141–146.

Wollens der Akteur:innen sowie die Bedeutung von Lerngemeinschaften hervor, in denen mitunter die Grenzen zwischen Lernenden und Lehrenden verschwimmen.¹⁸⁸

Als Instrumentenbaufamilie dient die Familie Streicher hier als Beispiel einer Musikerfamilie, wobei sich möglicherweise Spezifika in Hinblick auf ihre Verortung im Handwerksgewerbe ergeben. Lernen fand hier nicht nur im Hinblick auf musikbezogenes Lernen statt, sondern auch im Kontext der Handwerksausbildung in der Werkstatt. Die Familie Streicher vereint unter sich eine Reihe an musikbezogenen Berufen; neben dem Instrumentenbau finden sich mit Friederike Streicher eine Pianistin, der Zweig der Familie von Auguste Streicher bezieht eine Verlagsfamilie mit ein, Andreas Streicher war als Komponist, Pianist und Musikpädagoge tätig.¹⁸⁹ Es handelt sich also um eine Familie, die über mehrere Generationen in verschiedenen musikbezogenen Berufen tätig war. Darüber hinaus war die Familie umfassend vernetzt. Mit dem räumlichen Fokus auf das Haus der Familie (den „Streicherhof“) und die darin ausgehandelten musikbezogenen Praktiken, kann die Familie als Beispiel einer Musikerfamilie des 19. Jahrhunderts herangezogen werden.

¹⁸⁸ Ebd., S. 149–150.

¹⁸⁹ Zu den verschiedenen Zweigen der Familie und den ausgeübten Berufen siehe u. a. Donhauser / Langer, *Streicher*; Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*.

3 Umriss eines Gebäudes: Der „Streicherhof“

Eine Betrachtung musikkultureller Praktiken in einem Gebäude wie dem „Streicherhof“ erfordert zunächst eine Kontextualisierung des untersuchten Raums. Carolin Stahrenberg nähert sich über eine geografische Verortung den von ihr untersuchten Kabarettbühnen bzw. Cafés;¹⁹⁰ Susanne Rau stellt in ihrem Vierschritt der Raumanalyse die Frage nach der Raumkonstitution bzw. -konfiguration voran¹⁹¹ (vgl. Kap. 2.2). Bevor ich also auf kulturelle Praktiken im „Streicherhof“ eingehe, will ich anhand des vielfältigen Quellenmaterials (Bauakten, Konskriptionslisten, Zeitungsberichte und Nachlassdokumente) versuchen, die räumlichen Dimensionen des Gebäudes sowie die hier handelnden Akteur:innen zu fassen. Dazu zählt auch eine Einordnung des von mir verwendeten Begriffs „Streicherhof“. Wie sich zeigen wird, verkehrte in dem Gebäude in der Ungargasse 375 eine Vielzahl an Personen, die in unterschiedlichsten Bereichen, auch weit über die Schwelle des Gebäudes hinaus wirkten; die Netzwerke der Familie Streicher könnten entsprechend noch viel weitreichender analysiert werden. Im Folgenden sollen jedoch die Praktiken *im* Haus im Fokus der Untersuchung stehen.

3.1 Begriffliche Klärung

In Kap. 2.3 wurde gezeigt, wie wichtig Wahl und Kontextualisierung von Begriffen (nicht nur) im Kontext historischer Hausforschung sind. Hausbezeichnungen gingen (und gehen) immer auch mit dahinterliegenden Ideen und Idealen einher. Daher will ich an dieser Stelle auch die Bezeichnung „Streicherhof“ diskutieren, die während meiner Recherchen und auch noch im Schreibprozess viele Überlegungen angeregt hat. Denn in der Literatur zur Familie Streicher findet sich die Bezeichnung „Streicherhof“ meist als unhinterfragter Fakt.¹⁹² Kommt man heute bei dem Gebäude in der Ungargasse (Nr. 27) vorbei, so prangt über dem Einfahrtstor die Inschrift „Streicherhof“. Beim Lesen zeitgenössischer Quellen findet sich eine Vielzahl an Begriffen, lediglich die Bezeichnung „Streicherhof“ fehlt. Beispielsweise lassen einige Lithografien des Gebäudes aus den 1840er-Jahren von Franz Xaver Sandmann die heute vorhandene Inschrift „Streicherhof“ nicht erkennen; stattdessen sind sie betitelt als „Streicher’sche

¹⁹⁰ Stahrenberg, *Hot Spots von Café bis Kabarett*, S. 121–265.

¹⁹¹ Rau, *Räume*, S. 135–164; Rau versteht Raumkonstitution nicht nur materiell, sondern auch in Hinblick auf Syntheseleistung.

¹⁹² Dies ist etwa der Fall bei: Donhauser / Langer, *Streicher*; Goebel-Streicher, „Die Klavierbauerfamilie Stein-Streicher“; Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*; Langer, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein“.

Pianoforte-Fabrik“.¹⁹³ An dieser Stelle muss betont werden, dass bildliche Quellen wie Lithographien nicht unbedingt die Realität abbilden, sondern auch Repräsentationsfunktion besitzen.¹⁹⁴ Doch gerade dieser Umstand spricht dafür, dass „Streicherhof“ zur Erstellung der Lithographie kein gewählter Name war, welcher sich anhand einer entsprechenden Aufschrift oder Betitelung ablesen ließe. All diese Umstände entlarven den Begriff „Streicherhof“ als ahistorisch, was Historiker:innen vor die Frage des Umgangs damit stellt.

Zeitungsberichte und Zeitzeug:innenberichte aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus verwenden ebenfalls andere Begriffe. Ein anlässlich der Eröffnung des neu gebauten Gebäudes erschienener Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* titelt „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“¹⁹⁵. Weitere Zeitungsberichte schreiben – insbesondere in Verbindung mit hier stattfindenden Konzerten – häufig vom „Salon“¹⁹⁶ der Familie Streicher oder vom „(Konzert-)Saal“¹⁹⁷. Eine überblicksmäßige Suche bei *Google NGramm-Viewer* unter dem Schlagwort „Streicherhof“ zeigt ebenfalls, dass diese Bezeichnung – in Bezug auf das Gebäude in der Ungargasse – erst später in der Literatur verwendet wurde.¹⁹⁸ Ab den 1870er-Jahren und vermehrt ab der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre lassen sich Nachweise für diesen Begriff in Verbindung mit der Klavierfabrik finden.¹⁹⁹ Andere Bezeichnungen für das Gebäude finden sich auch in Nachlassdokumenten der Familie; Caroline Streicher schreibt unter anderem von „Streichers Ungargasse 27“²⁰⁰, Carl Streicher bezieht sich oft einfach auf „das Haus“²⁰¹.

¹⁹³ Die Lithographien finden sich heute im privaten Streicherarchiv. Sie sind abgebildet bei Donhauser / Langer, *Streicher*, S. 46.

¹⁹⁴ Henning, Eckart: „Bilder“, in: Beck, Friedrich (Hrsg.), *Die archivalischen Quellen: mit einer Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2012 (5., erweiterte und aktualisierte Auflage), S. 158.

¹⁹⁵ F. A.: „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4/1838, S. 16.

¹⁹⁶ Vgl. z. B.: H.: „Concert des Fräuleins Johanna Bierlich im Streicher’schen Salon“, in: *Der Humorist* 16/303 (28.12.1952), S. 1249; W.: „Concert des Pianisten Josef Weidner den 11. Jänner Abends 7 Uhr im Streicher-Salon“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 6/3 (15.01.1857), S. 10–11.

¹⁹⁷ Vgl. z. B.: Hell, Camillo: „Dienstag den 26. Dez. Konzert der Julie von Grünberg im Streicher’schen Saale auf der Landstraße“, in: *Der Sammler* 35/207 (28.12.1843), S. 835; U.: „Matinée musicale des Hrn. Johannes im Saale des Hrn. Streicher“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 4/157 (31.12.1844), S. 626.

¹⁹⁸ Siehe dazu: Google NGramm-Viewer, Stichwortsuche „Streicherhof“, Zeitraum 1800–2022, online: https://books.google.com/ngrams/graph?content=Streicherhof&year_start=1800&year_end=2022&corpus=de&smoothing=0&case_insensitive=false [letzter Zugriff: 20.08.2025]. Eine entsprechende Suche kann nur als versuchsweiser Überblick verstanden werden und keinesfalls eine umfassend fundierte quantitative Analyse ersetzen. Der NGramm-Viewer greift nicht auf die Gesamtheit der publizierten Texte zu, außerdem ergeben sich gerade im deutschsprachigen Bereich durch die in historischen Texten verwendete Frakturschrift häufig Fehler in der Texterkennung. Diese Suche soll lediglich einen groben Überblick geben, ähnlich wie es Jon Mathieu in Bezug auf Hausbegriffe versucht hat: vgl. dazu: Mathieu, „Domestic terminologies“, S. 26.

¹⁹⁹ Eine Häufung des Wortes in den 1820er-Jahren bezieht sich bei genauerer Betrachtung nicht auf das Gebäude der Familie Streicher, sondern auf einen anderen „Streicherhof“.

²⁰⁰ Streicher, Caroline: „Erinnerungen“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB, S. 4.

²⁰¹ Streicher, Carl: „Tagebuch Band I“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung ÖNB, fol. 25v.

Ein früher Hinweis auf den Gebrauch des Begriffs „Streicherhof“ findet sich in der 1885 von Jakob Blümel herausgegebenen „Geschichte und Entwicklungen der Wiener Vorstädte“ in Band B „Landstrasse“.²⁰² In einer kurzen Beschreibung der Umgebung der Ungargasse erwähnt er den „im Jahre 1838 erbauten Streicherhof“.²⁰³ Die vermehrte Verwendung des Begriffs „Streicherhof“ könnte möglicherweise auf den 1947 erschienenen zweiteiligen Artikel „Gäste und Feste im Streicherhof“ von August Streicher (ein Enkel Johann Baptist Streichers) zurückgehen, der in der Beilage *Die Warte* der Zeitschrift *Die Furche* veröffentlicht wurde.²⁰⁴ Darin hält er anekdotenhaft Erlebnisse seiner Kindheit im großelterlichen Haus fest, unter anderem nennt er einige Persönlichkeiten (Johannes Brahms, Clara Schumann, Franz Liszt), die hier verkehrten. Da es sich um einen auto-/biographischen Text handelt, der darüber hinaus sehr selektiv Erinnerungen des Autors wiedergibt, die zum Zeitpunkt des Verfassens schon viele Jahre zurücklagen, muss der Text kritisch gelesen werden. Eine Erklärung des Begriffs „Streicherhof“ findet sich jedenfalls in diesem (zweiteiligen) Text nicht.

Dieser Umstand wirft für die vorliegende Masterarbeit einige Fragen auf. Zunächst soll der Begriff „Streicherhof“ nicht unhinterfragt übernommen werden, da er nicht zeitgenössisch zu sein scheint. Bezeichnungen aus den Quellen wie Etablissement, Fabrik, Salon oder Haus kommen aus mehreren Gründen nicht infrage. Letzterer Begriff ist (wie in Kap. 2.3 gezeigt) historisch und wissenschaftlich vielfach konnotiert. Andere Begriffe beschreiben nur Ausschnitte des Gebäudes; sie sind entsprechend nicht geeignet, die gesamte Fülle an musikkulturellen Praktiken adäquat abzudecken. Es soll jedoch in dieser Arbeit darum gehen, das Gebäude als Gesamtheit zu verstehen. Lediglich mit der Adresse zu arbeiten (Ungargasse 475), würde die Materialität des Gebäudes verkennen, die in der folgenden Analyse jedoch eine wichtige Rolle spielt. Im Begriff „Streicherhof“ werden die verschiedenen Teile des Gebäudes zusammengedacht. Dennoch bleibt der Begriff hinsichtlich der Wortbedeutung nicht unproblematisch, denn die Bezeichnung „Streicherhof“ lässt mit dem Zusatz -hof weitere Konnotationen zu²⁰⁵. Das Gebäude ist in ähnlicher Form wie ein Vierkanthof angelegt, jedoch schwingen in der

²⁰² Blümel, Jakob: *Geschichte der Entwicklung der Wiener Vorstädte nach authentischen Quellen zusammengestellt. B. Die Landstraße*, Wien: Blümel 1885.

²⁰³ Ebd., S. 202.

²⁰⁴ Streicher, August: „Gäste und Feste im Streicherhof. Aus den Erinnerungen eines alten Wieners [Teil 1]“, in: *Die Furche* 3/6 (15.02.1947), S. 11; Streicher, August: „Gäste und Feste im Streicherhof. Aus den Erinnerungen eines alten Wieners [Teil 2]“, in: *Die Furche* 3/7 (22.02.1947), S. 11.

²⁰⁵ Auf der Seite „Hof“ finden sich bei dem vom Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA) geführten online-Lexikon *Wien Geschichte Wiki* neun Bedeutungen, darunter in Bezug auf Mietshäuser, (ländliche) Wirtschaftshöfe oder Herrschaftshöfe: „Hof“, in: *Wien Geschichte Wiki*. Unter anderem spielt sie auf die Gestaltung von ländlichen Vierkanthöfen an, wie sie (vor allem im ober- und niederösterreichischen Raum vorherrschenden) seit Jahrhunderten gebaut wurden. Zur Geschichte ländlicher Vierkanthöfe vgl. u. a.: Dimt, Gunter: *Bauernhöfe: historische Gehöfte in Oberösterreich*, Weitra: Bibliothek der Provinz 2009; Tomasi, Elisabeth: *Die traditionellen Gehöftformen in Niederösterreich*, St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus 1984.

Bezeichnung (wie beim Hausbegriff) einige Konnotationen mit, die der familienbiographischen Konstruktion beitragen. Insofern ist auch dieser Begriff nicht unproblematisch. Ich habe mich dennoch dazu entschieden damit zu arbeiten, „Streicherhof“ jedoch in Anführungszeichen zu setzen, um zu zeigen, dass es sich um einen gewählten Begriff und keine historische Tatsache handelt.

3.2 Das Gebäude: Wien-Landstraße, Ungargasse 375

Johann Baptist Streicher hatte in den 1830er-Jahren das Gebäude Nr. 375 in der Ungargasse in Wien-Landstraße²⁰⁶ gekauft, welches nur wenige Häuserblocks von seinem Elternhaus entfernt gelegen war²⁰⁷. Im November 1836 wurde laut Baukonsens 3708/1836²⁰⁸ der Bau eines neuen Gebäudes genehmigt und infolgedessen auch begonnen. Rund eineinhalb Jahre später wurde das neue Fabriks- und Wohngebäude mit einem Konzert im hauseigenen Ausstellungs- und Konzertsaal eröffnet.²⁰⁹ Zum Anlass der Eröffnung erlaubte Johann Baptist Streicher „[...] gerne Jedem, der Interesse an der Sache hat, die Besichtigung“²¹⁰ des Gebäudes. Auf diese Weise entstanden unter anderem Zeitungsberichte in der *Allgemeinen Theaterzeitung*²¹¹ und in der *Neuen Zeitschrift für Musik*²¹², welche die Leser:innen auf eine Führung durch die Räumlichkeiten und (geplanten) Nutzungsweisen des „neuen Etablissement[s] des Herrn J. B. Streicher“²¹³ führten.

Einen Überblick über Konstruktion, Raumaufteilungen und -größen liefern die Bauakten, die sich heute im Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA) befinden. Der oben genannte Baukonsens 3708/1836 ist einer von fünf Akten, die aus dem 19. Jahrhundert zum Gebäude Nr. 375 in der Ungargasse erhalten sind.²¹⁴ Baukonsense wurden in Wien seit dem 17. Jahrhundert (für

²⁰⁶ Der heutige dritte Wiener Gemeindebezirk Landstraße war während der 1830er-Jahre noch ein Vorort von Wien und wurde erst in den 1850er-Jahren gemeinsam mit anderen Vorstädten als Bezirk eingemeindet; vgl. dazu: „Landstraße“, in: Wien Geschichte Wiki.

²⁰⁷ Der sogenannte „Alte Streicherhof“, in dem Johann Baptist Streichers Eltern die Klavierfabrik geführt hatten lag in der Ungargasse 413; WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 413.

²⁰⁸ WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836.

²⁰⁹ o. A.: „Sonabend den 19. Mai [...]“, in: *Der Wanderer* 25/123 (23.05.1838), S. 492.

²¹⁰ Ad.: „Telegraf von Wien“, *Wiener Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 98/1838, S. 432.

²¹¹ Ebd.

²¹² F. A.: „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 16–18; da einige Passagen beinahe im Wortlaut übernommen sind, ist es wahrscheinlich, dass der Autor dieses Artikels entweder den obengenannten Artikel „Telegraf von Wien“ gekannt oder zur Vorlage genommen hat. Der Artikel in der NZM ist am 13. Juli erschienen, jener in der Theaterzeitung bereits am 16. Mai.

²¹³ Ebd., S. 16.

²¹⁴ WStLA, Unterkammeramt, A33 – Alte Baukonsense: Akten und Pläne 5684/1802; WStLA, Unterkammeramt A33 – Alte Baukonsense: Akten und Pläne 6015/1804; WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens

private Häuser ab dem frühen 18. Jahrhundert) geführt. Sie mussten vor jedem größeren Bauvorhaben beim Unterkammeramt der Stadt beantragt werden und dienten in erster Linie zur Sicherstellung, dass geplante Bauvorhaben weder Nachbarschaftskonflikte aufbrachten noch gegen geltendes Recht verstießen.²¹⁵ Normierungstendenzen im 19. Jahrhundert führten zur Angleichung der Konsense. Diese enthielten zunehmend ähnliche Bestimmungen und Formulierungen, legten beispielsweise die Einhaltung von Bauvorschriften fest (etwa das Feuerlöschpatent), bestimmten die Haftung durch den Baumeister, schrieben die Verwendung guten Materials sowie den Einsatz befugter Arbeiter vor und veranschlagten eine Bauzeit von maximal drei Jahren.²¹⁶ Die Baukonsense enthalten neben dem schriftlichen Ansuchen und der ebenfalls schriftlich erteilten Genehmigung in einigen Fällen auch Baupläne, welche – in unterschiedlich detaillierter Gestaltung – Aufschluss über Grundrisse und Raumaufteilung geben. Mitunter finden sich sogar Hinweise auf die geplante Raumausstattung.²¹⁷

Im Baukonsens 3708/1836 ist zu lesen, dass Johann Baptist Streicher 1836 den Antrag gestellt hatte, auf dem neu erworbenen Grund in der Wiener Vorstadt Landstraße ein Gebäude zu errichten – das Unterkammeramt vermerkte:

„[...] dem hl. Johann Streicher Eigenthümer des Hauses N° 375 auf der Landstrasse [wird] zur Erbauung eines neuen Gassentraktes in einer Läng[e] von 17 Kl[a]ft[er] 3 Schuh [~ 33,2 m, Anm.], so wie zum zubaue eines Seiten- und eines Quertraktes, [...] der angesuchte Konsens [...] ertheilt.“²¹⁸

Dem Akt 3708/1836 liegen die Grundrisse aller Stockwerke (Keller, Erdgeschoss, erster und zweiter Stock) bei. Die Versuchung liegt nahe, diese Pläne als objektive Darstellung des Gebäudes zu lesen, doch ist zu bedenken, dass auch Baupläne eine Form von Text sind, die im Kontext ihrer Zeit verstanden werden müssen. Ähnlich wie Landkarten spiegeln sich in ihnen Vorstellungen und Weltverständnisse der Ersteller:innen wider.²¹⁹ Im Gegensatz zu anderen bildlichen Quellen des Gebäudes erlauben die Baupläne zwar durch Maßangaben, die Größenordnungen besser einzuschätzen, doch ist auch hier eine Übersetzungsleistung erforderlich, da

3708/1836; WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 2559/1857; WStLA, Unterkammeramt A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 13765/1872; für die vorliegende Untersuchung sind jedoch nur die zwei im Untersuchungszeitraum befindlichen Akten von Interesse.

²¹⁵ Im 18. Jahrhundert wurde eine Kommission bestehend aus Stadtbediensteten, Werkleuten, ggf. Grundrichtern und betroffenen Nachbarn zusammengestellt, die das Bauvorhaben bei einem Augenschein begutachteten; vgl. dazu: „Baukonsens“, in: Wien Geschichte Wiki.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836; die Maße gehen auch aus dem beiliegenden Bauplan hervor.

²¹⁹ So hat es Carolin Stahrenberg in Bezug auf die Darstellung von Orten auf Landkarten beschrieben: Stahrenberg, *Hot Spots von Café bis Kabarett*, S. 40.

die verzeichneten Längen- und Flächenmaße heute nicht mehr in Gebrauch sind.²²⁰ Wie sich gerade auch an den Plänen aus dem Baukonsens 3708/1836 zeigt, sind nur jene Aspekte eingezeichnet, die im Kontext der Antragstellung als relevant betrachtet wurden. Die Pläne lassen eine grobe Raumaufteilung erkennen, Stiegentrakte, Eingänge, Fenster, Luftschächte und Wasserleitungen. Genaue Raumbeschreibungen und -funktionen geben sie jedoch nicht an. Außerdem geht hervor, dass nur ein Teil des Gebäudes neu gebaut wurde, nämlich jene Wände, die rosarot markiert sind (siehe Abb. 1 und Abb. 2). Der von der Ungargasse aus gesehene linke Gebäudetrakt wurde nicht erneuert. Der Bericht in der *Neuen Zeitschrift für Musik* schreibt dazu: „Die Fronte wird vollendet 19 Fenster in der Breite zählen, wovon erst die größere Hälfte von 11 Fenstern besteht, da Streicher das Uebrige nach Bequemlichkeit ausbauen will.“²²¹ Interessanterweise berichtet die *Wiener Theaterzeitung* im selben Jahr: Die „äußere Fronte des Hauses ist 30 Klafter lang, enthält 3 Stockwerke mit 19 Fenstern in jeder Reihe.“²²² Über weitere Umbauten in dieser Hinsicht finden sich in den Bauakten im WStLA keine Hinweise, auch nicht in weiteren Zeitungsartikeln. Aus dem Bauplan lässt sich jedoch erkennen, dass der übrige Gebäudeteil (die acht Fenster) vermutlich noch vom vorigen Gebäude stehengelassen wurden.

²²⁰ Die vom Wiener Stadt- und Landesarchiv betreute Website *Wien Geschichte Wiki* gibt eine Umrechnungstabelle für gängige Wiener Längen- und Flächenmaße an, welche ich im Folgenden heranziehe: „Maße“, in: *Wien Geschichte Wiki*.

²²¹ F. A.: „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 17.

²²² Ad.: „Telegraf von Wien“, S. 432.

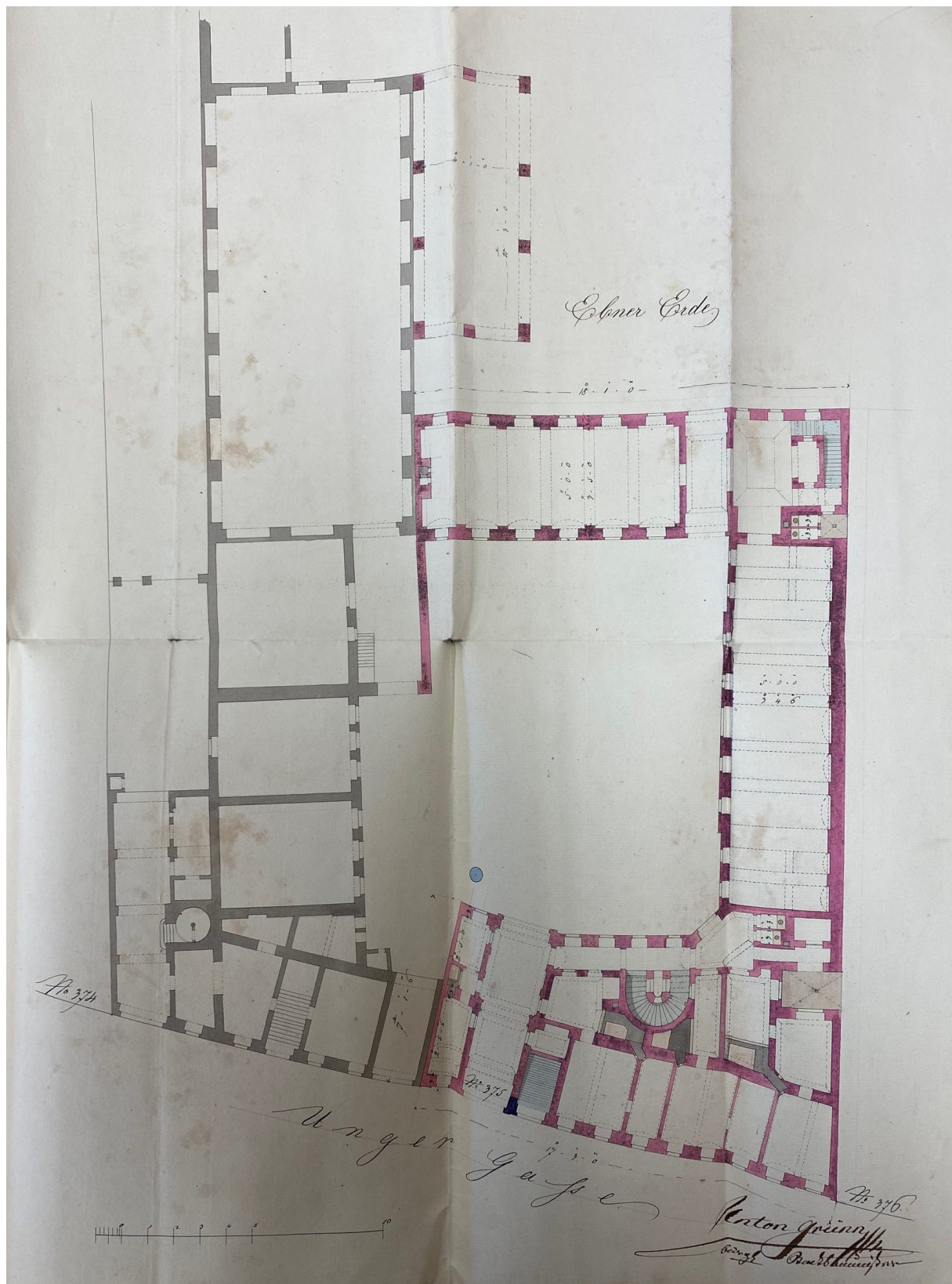


Abb. 1: Der Plan des Erdgeschosses in der Ungargasse 375.

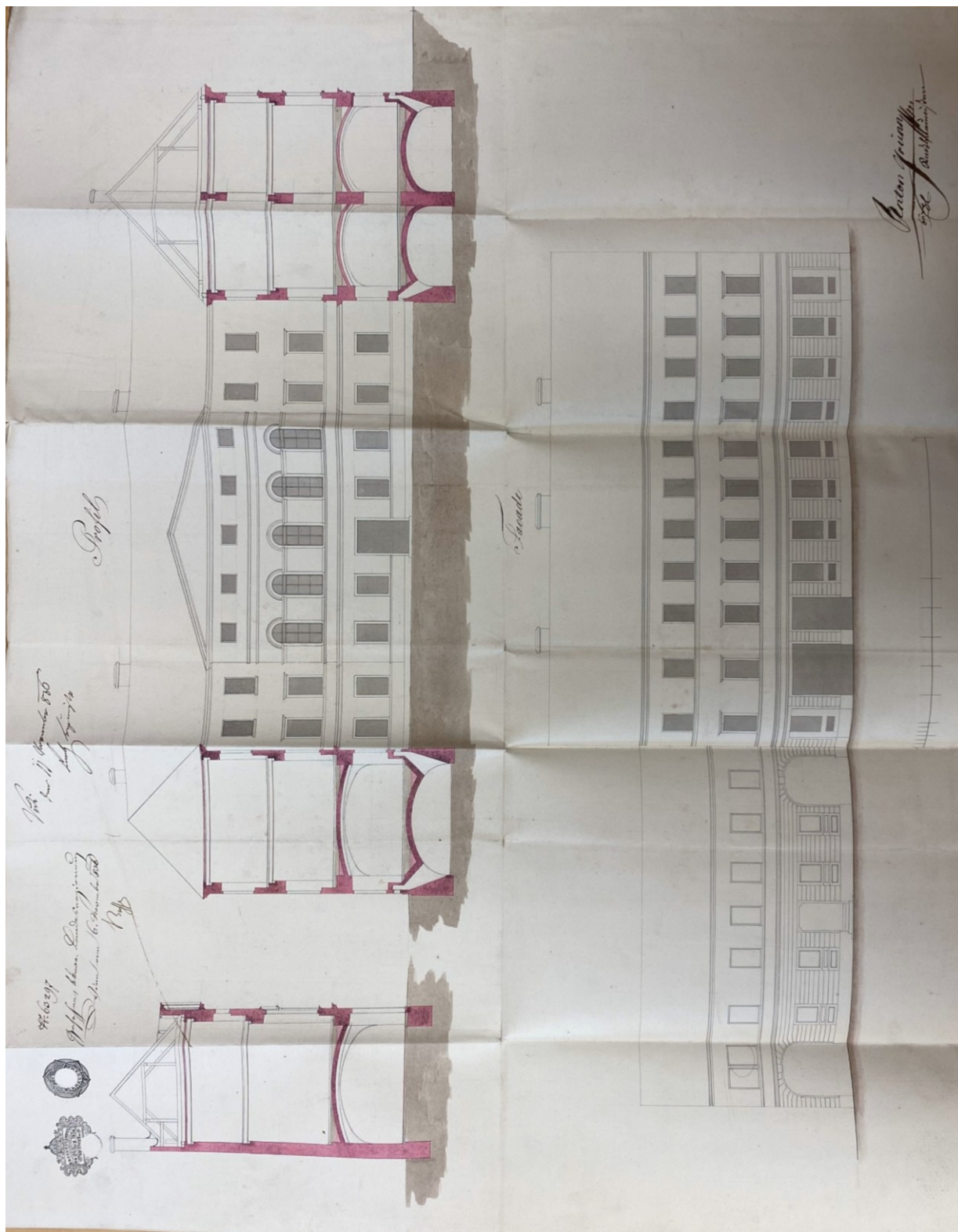


Abb. 2: Die Front- und Hofansicht des Gebäudes. Hier zeigt sich die Differenz zwischen der neugebauten Front (3 Stockwerke) und der ‚alten‘ Front (2 Stockwerke).

Aus dem beiliegenden Konsensschreiben von Bauakt 3708/1836 des Unterkammeramts lassen sich außerdem Materialvorschriften herauslesen, die vor allem den Feuerschutz betonen. Die Angst vor möglichen Bränden war groß, entsprechend wurden Feuerschutzmaßnahmen getroffen: Es sollte ein Brunnen gegraben werden, der „stets im wassergiebigen Stande erhalten“²²³ werden musste. Entsprechende Brandschutzmaßnahmen berichtet auch ein Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: „Der Feuersicherheit wegen, sind endlich in jedem Stockwerke eine kleinere, ebenerdig aber eine größere Feuerspritze aufgestellt“²²⁴. Stein als Baumaterial wurde außerdem für alle Stiegen (vom Keller bis in den Dachboden), Kommunikationsgänge sowie Tür- und Fensterrahmen vorgeschrieben. Besondere Feuergefahr ging von den Werkstätten aus, weshalb „in dem obersten Stockwerke ein, auch im Winter frostsicheres Wasserreservoir angebracht [ist], aus welchem im Falle einer Gefahr, den Werkstätten mittels dem durch in denselben angebrachtem Wechsel jeden Augenblick Wasser zugeführt werden kann“²²⁵. An der Straßenseite (zur Ungargasse hin) wurde „zur Ableitung des Dachwassers [...] eine kupferne Dachrinne angebracht“²²⁶, welche das Wasser direkt in die Kanäle einleitete.

Zeitzeug:innenberichte lassen die Informationen aus den Bauakten noch plastischer werden. In den bereits erwähnten Berichten anlässlich der Eröffnung des neuen Gebäudes erfahren wir, dass Johann Baptist Streicher das Haus „von Grunde aus neu gebaut, und dasselbe dann fast ausschließlich nur dem Bedürfnisse seines großen Werkes gewidmet“²²⁷ hat. Die Errichtung eines moderneren Fabrikgebäudes (als jenes der Elterngeneration) war in einer Zeit, in der sich der Klavierbau stetig weiterentwickelte, zentral für das Bestehen eines Betriebs wie jenem der Familie Streicher. Das 19. Jahrhundert war geprägt von der voranschreitenden Industrialisierung, Veränderungen im Klavierbau (etwa durch die gesteigerte Verwendung von Metall in der Verarbeitung) und steigender Nachfrage an Klavieren. Diese Entwicklungen erforderten von Klavierbaubetrieben wie jenem der Familie Streicher Anpassungsfähigkeit. Zwar sprach sich Johann Baptist Streicher explizit gegen eine industrielle Fertigung von Instrumenten (wie beispielsweise bei Broadwood in England) aus²²⁸, dennoch nahm er am Gebäude Anpassungen vor. Aus dem Baukonsens 2559/1857 aus dem Frühjahr 1857 geht hervor, dass er „in dem linksseitigen Hoftrakte eine bisher als Stallung und Magazin benützte Localität [...] zu einer

²²³ WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836.

²²⁴ F. A.: „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 18.

²²⁵ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, in: Teilnachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB, S. 33.

²²⁶ WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836.

²²⁷ Ad., „Telegraf von Wien“, S. 432.

²²⁸ Restle, Conny: „Klaviere: Handwerkliche, mechanische, spieltechnische und akustische Parameter im Zeitalter der Industrialisierung“, in: Loesch, Heinz / Wolf, Rebecca / Ertelt, Thomas (Hrsg.), *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 3: Aspekte – Parameter*, Kassel: Bärenreiter 2022, S. 107–108.

Werkstätte [...] adaptieren“²²⁹ ließ. Was genau in dieser Werkstätte angebracht wurde, lässt sich aus dem Baukonsens nicht herauslesen, dennoch spricht dieser Ausbau für eine Adaptierung der Fabrik, die möglicherweise infolge gesteigerter Nachfrage an Instrumenten oder neuerer Fertigungsmethoden vorgenommen wurde.

In Hinblick auf die Nutzung der Räumlichkeiten vermitteln die anlässlich der Eröffnung herausgegebenen Zeitungsartikel eine Trennung von Wohnbereich, Fabrik und Konzert- bzw. Ausstellungssaal. In einem von der öffentlichen Zugänglichkeit abgetrennten Bereich, vornehmlich im vorderen Gebäudeteil, befanden sich über den Zeitraum von 1840 bis 1857 neunzehn Wohnungen²³⁰, darunter die Wohnräume der Familie Streicher sowie weitere Mietwohnungen. Die hier befindlichen Küchen mussten – aus Feuerschutzgründen – mit Ziegeln oder Steinplatten belegt sein.²³¹ Zudem verfügte jede Wohnung über eine eigene Holzlage (entweder im Keller oder im Erdgeschoss), die der Versorgung mit Brennholz diente. Diese mussten ebenfalls mit Ziegeln oder gemauerten Abteilungen voneinander getrennt sein.²³² Über die genaue Ausgestaltung und Abtrennung der Wohnverhältnisse lässt sich allerdings wenig sagen. Wohnungen des 19. Jahrhunderts können nicht, wie im heutigen Sinne, als abgeschlossene Entitäten beschrieben werden, die über eigene Küche und Toilettenanlagen verfügten. Noch um 1900 waren eigene Küchen sowie Badezimmer kein Standard in Wohnungen.²³³ Die Baupläne lassen nur bedingt Einblicke in die Raumaufteilung zu. Die eingezeichneten Türen lassen – zumindest für die zwei oberen Stockwerke im Teil des Hauses, welcher der Ungargasse zugeneigt ist – fünf abgetrennte Wohneinheiten mit jeweils zwischen vier und acht Zimmern erkennen.²³⁴ Hierbei ist allerdings festzuhalten, dass erstens über die genaue Raumabgrenzung (durch geschlossene/offene Türen) und -aufteilung aufgrund des Plans allein keine eindeutigen Aussagen getroffen werden können. Gleiches gilt zweitens für die Wohnungen im linken Gebäudeteil, welcher 1836 nicht neu gebaut wurde, und für welchen keine Pläne vorliegen.

Auf der gegenüberliegenden Hofseite und teilweise im rechten Seitentrakt waren die Fabrikräume angelegt. Der 300 Personen fassende Konzert- und Ausstellungssaal fand im ersten Stock des rechten Seitentraktes Platz. Eine zentrale Stelle kommt in den Zeitungsberichten dem

²²⁹ WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 2559/1857.

²³⁰ Diese Zahl lässt sich aus den Konskriptionslisten des Gebäudes herauslesen: WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375.

²³¹ WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836.

²³² Ebd.

²³³ Schott, Dieter: „Technisiertes Wohnen in der modernen Stadt“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 260; vgl. auch Holm „Bürgerliche Wohnkultur“, S. 237–245.

²³⁴ WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836.

Schreib- und Arbeitszimmer von Johann Baptist Streicher zu. Dieses befand sich in einer Durchgangslage zwischen Konzertsaal und Werkstatt: „Es gewährt ihm den Vortheil, eben so schnell in den Saal, wie in den Werkstätten sein [sic], und durch eine Glasthür alle in die Werkstätten Ein- und Ausgehenden sehen zu können.“²³⁵ Beschreibungen wie diese schreiben dem Inhaber der Firma – Johann Baptist Streicher – eine übergeordnete Rolle in alltäglichen Abläufen innerhalb des Gebäudes zu.

Vom Arbeitszimmer aus gelangte man außerdem über eine Stiege zu einem Handmagazin. Die Arbeitsmaterialien lagerten in verschiedenen Magazinen, wobei ein Handmagazin dazu diente, „alle jene Materialien und Bestandtheile [zu lagern], welche den Arbeitern am öftesten verabreicht werden müssen“²³⁶. Die Werkstattträume im hinteren Hoftrakt werden als sehr groß beschrieben; sie erstreckten sich über den ersten und zweiten Stock. Auf einer Fläche von jeweils knapp 210 Quadratmetern²³⁷ hingen Hängegestelle, „auf welchen die rohen Corpus, zugeschnittenen Holzvorräthe ec. aufgestapelt sind, um vollends die höchste Trockenheit zu erlangen“²³⁸. Noch nicht fertiggestellte sowie überspielte Klaviere lagerten in zwei weiteren großen Zimmern sowie einem Saal gemeinsam mit weiteren Holzvorräten und anderen Bestandteilen. Über eine Treppe gelangte man von den Werkstätten im ersten und zweiten Stock in das Packmagazin im Erdgeschoss. Hier wurden die Instrumente verpackt und für die Verladung vorbereitet. Der Transport der Instrumente wurde durch einen eigens gebauten Lift erleichtert:

„Der sonst so beschwerliche Transport der Instrumente ist hier so vereinfacht, daß ein einziger Mann im Stande ist, mittelst eines zweirädrigen Wagens das schwerste Pianoforte aus einer Werkstatt in die andere zu bringen, oder dasselbe auch mit diesem Wagen auf eine Maschine oder Versenkung zu führen, und – nebst dem Pianoforte auf der Maschine stehen bleibend – in den Stockwerken auf- oder abwärts zu drehen. Diese Aufzugmaschine ist innerhalb der Pfeiler einer Treppe angebracht, welche nach dem geräumigen Packmagazine führt [...]“²³⁹

Eine Bedeutung für die Werkstätten kommt auch dem großen Innenhof zu, der als Lichtquelle für die Werkstattträume diente.²⁴⁰

²³⁵ F. A., „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 17.

²³⁶ Ebd., S. 17.

²³⁷ Ebd.; aus dem Artikel gehen Maße von 84x25x12 Fuß (2.100 Quadratfuß) für den zweiten Stock hervor; F. A., „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 17. Diese Maße decken sich mit den Bauplänen und lassen sich auch auf den ersten Stock übertragen; dies entspricht umgerechnet einer Fläche von 209,8047 m² und einer Höhe von rund 3,8 m pro Stockwerk.

²³⁸ F. A., „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 17.

²³⁹ Ebd., S. 17–18; Der hier beschriebene Lastenaufzug findet sich auch in der Literatur zur Familie Streicher als eine ‚Errungenschaft‘ des Betriebs umschrieben; vgl. u. a. Donhauser/Langer, *Streicher*, S. 44.

²⁴⁰ F. A., „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 17; der Autor beschreibt den Hof zunächst mit 225 Quadratklaftern (knapp 810 Quadratmeter) als zu groß, aber sieht in der Anlage als Lichtquelle positiv hervor, welche den Eindruck erwecken ließe, dass man sich im Freien befände.

Die zeitgenössischen Berichte beschreiben neben den Wohnungen und Fabrikräumen außerdem den für Besucher:innen offenen Ausstellungs- bzw. Konzertsaal mit einiger Ausführlichkeit. Über eine kleine Treppe in der Einfahrt gelangte man zunächst (zur rechten) in ein Stiegenhaus und dann weiter über einen Vorraum in den Saal im ersten Stock des rechten Seitentrakts: „Dieser Saal ist für gewöhnlich zur Ausstellung der fertigen Instrumente, ausnahmsweise aber auch zu Concerten bestimmt.“²⁴¹ Die Konzerte fanden, wie sich aus den über den Untersuchungszeitraum gesammelten Rezensionen und Konzertanzeigen schließen lässt, vorwiegend während der Wintermonate (zwischen Oktober und Mai) statt. Der Vorraum wurde bei solchen Veranstaltungen als Garderobe genutzt. Mit einer Fläche von 1.326 Quadratfuß (umgerechnet rund 132,5 m²) fasste der Saal rund 300 Personen und war somit keineswegs ein Raum, in dem kleine gehaltene Salonveranstaltungen stattfanden. Die Bedeutung des Konzertsaals wird bereits in zeitgenössischen Texten in den Kontext europäischer Musikgeschichte gestellt. Die Einrichtung war wohl nicht zufällig gewählt, diente sie doch der Inszenierung des Saals als einen ‚festlichen‘ Ort der Musik:

„Die Malerei von dem geschickten Holzer ist reich und geschmackvoll. Vier Basreliefs auf Musik Bezug habend, sind eine charakteristische Ausschmückung. Ringsum an den Wänden findet man Büsten berühmter Tonkünstler (Haydn, Mozart, Beethoven) und ausgezeichneter Dilettanten, vom Professor Klein verfertigt; die marmorirten Tragsteine, auf welchen sie aufgestellt sind, sind eine Arbeit des bekannten Marmormalers Kreutzer. Drei große vergoldete Luster erhöhen den Gesamteindruck dieses in der That prachtvollen Locales.“²⁴²

Die Überhöhung der Bedeutung des Konzertsaales als ein Ort der Kunst und Musikkultur findet sich auch in einem wenig später erschienenen Artikel:

„An den Pfeilern neben den Fenstern und Spiegelfenstern, so wie an den beiden Enden des Salons auf der Eingangsseite von der Stiege und der Ausgangsseite in die Wohnzimmer, befinden sich auf Marmorgestellen die Büsten unserer größten Compositeure und Virtuosen, zwölf an der Zahl, bei deren Anblick man sich in ein Pantheon versetzt zu seyn glaubt, [...]. Streicher baute der Kunst und ihren Zierden einen Tempel im wahren Sinne des Wortes.“²⁴³

In einigen Konzertrezensionen wird außerdem die Helligkeit des Konzertsaals betont. Erreicht wurde diese durch fünf Fenster (je zehn Fuß hoch, umgerechnet rund 3,16 m) auf der Hofseite sowie fünf gegenüberliegenden Spiegelfenstern, welche das Licht verstärkten. Außerdem hingen von den Decken drei Luster herab, welche zusätzliches Licht spendeten.²⁴⁴

²⁴¹ A. D.: „Telegraf von Wien“, S. 432.

²⁴² Ebd.

²⁴³ o. A.: „Sonabend den 19. Mai [...]“, S. 492.

²⁴⁴ F. A.: „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 17; o. A.: „Sonabend den 19. Mai [...]“, S. 492; die Anzahl der Fenster variiert, während der Artikel aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* fünf Fenstern nennt, nennt der Artikel im *Wanderer* nur vier; ein Abgleich mit den Bauplänen zeigt, dass es tatsächlich fünf Fenster gewesen sein müssen: WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836.

3.3 Das Leben im „Streicherhof“

Im Haus Nr. 375 in der Ungargasse lebte und arbeitete eine Vielzahl an Personen. Denn das Gebäude wurde nicht nur von den Mitgliedern der Familie Streicher bewohnt; in Mietwohnungen kamen über die Jahre weitere Familien und Einzelpersonen unter, sowie Dienstpersonal und ein Teil der in den Werkstätten beschäftigten Personen.

Die Vielfalt der im „Streicherhof“ lebenden Personen lässt sich anhand der erhaltenen Konskriptionslisten erkennen (siehe Anhang).²⁴⁵ Die heute im WStLA aufbewahrten Konskriptionslisten wurden in Wien seit dem Konskriptionspatent von 1804 bis 1856/57 vom eigens dafür eingerichteten Konskriptionsamt geführt. Die einzelnen Bögen sind nach Bezirk und fortlaufender Hausnummer (Konskriptionsnummer) sowie innerhalb eines Hauses nach Wohnungsnummer geordnet. Die Notwendigkeit der Häusernummerierung und der Verzeichnung der Einwohner:innen war ab Ende des 18. Jahrhunderts aufgekommen, nicht zuletzt durch die Reform des Rekrutierungssystems für das Militär.²⁴⁶ In Konskriptionslisten wurden neben Namen, Alter und Beruf der Hausbesitzer:innen bzw. Mieter:innen auch Daten zu deren militärischer Tauglichkeit aufgenommen. Für Personen, die außerhalb Wiens und Niederösterreichs zuständig waren, wurden sogenannte Fremdenlisten beigelegt. Zogen Bewohner:innen aus, so wurden deren Namen durchgestrichen, und die Namen der Nachmieter:innen wurden darunter eingetragen. War ein Bogen vollgeschrieben, wurde er entsorgt. Diese Praxis stellt Historiker:innen, die sich mit diesen Quellen befassen, einerseits vor das Problem der schwierigen Datierbarkeit, andererseits entstanden dadurch Lücken in der Überlieferung. Bei neu angelegten Bögen wurde häufig auch nicht das aktuelle Datum vermerkt.²⁴⁷ Insofern bieten auch die Konskriptionsbögen des „Streicherhofs“ kein detailliertes Bild der hier lebenden und arbeitenden Personen. Insbesondere für die Wohnungen Nr. 2 und Nr. 13 fehlen Einträge in der Konskription, allerdings gibt es für beide Wohnungen Fremdenlisten.²⁴⁸ Hinzu kommt das in Kap. 3.2 besprochene Problem, dass die Wohneinheiten nicht im heutigen Sinne eingeteilt werden können und somit genaue Zuordnungen schwierig bleiben.²⁴⁹

²⁴⁵ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375.

²⁴⁶ Tantner, Anton: „Vom Hausnamen zur Hausnummer: Die Adressierung des Hauses“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 605–606; vgl. auch: „Häusernummerierung“, in: Wien Geschichte Wiki.

²⁴⁷ „Konskriptionsbogen“, in: Wien Geschichte Wiki.

²⁴⁸ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375.

²⁴⁹ Schott, „Technisiertes Wohnen in der modernen Stadt“, S. 260; Holm „Bürgerliche Wohnkultur“, S. 237–245.

Die Berufsbezeichnungen der Bewohner:innen zeigen sich in den Konskriptionslisten recht unterschiedlich. Es finden sich Hausmeister, Händler, k.k. Hofkanzlisten, Ärzte, Angehörige des Militärs, Buchhalter, ein Bäcker, Bankangestellte und Studenten (Berufe sind lediglich bei Männern angegeben, Frauen sind entweder als Ehefrauen, Witwen oder „Private“ verzeichnet).²⁵⁰ In allen neunzehn Wohnungen sind über den Zeitraum zwischen 1840 und 1857 auch „Fremde“, das heißt nicht in Wien bzw. Niederösterreich zuständige Personen eingetragen, zu meist handelt es sich um Hausangestellte, Mägde, (Haus-)Knechte und Diener.²⁵¹

In der Wohnung Nr. 1 sind insgesamt 50 Personen als „Fremde“ verzeichnet, manche mehrfach, viele davon als „Klaviermacher(-gesellen)“ (32) oder „Tischler“ (10)²⁵². Dazu kommen Mägde (9), Hausknechte (2) sowie Gesellschafterinnen bzw. Hauslehrer (3). Nach der Geburt ihrer Tochter Caroline Streicher im November 1849 war auch eine Amme zugegen, welche half, das Kind aufzuziehen.²⁵³ Später folgten eine Reihe an Gesellschafterinnen, die sich um die Erziehung von Caroline Streicher kümmerten.²⁵⁴ Wie diese untergebracht waren, und in welchen Konstellationen Dienst- und Lehrpersonal bzw. auch Klavierbaugesellen mit oder neben den Familienmitgliedern gelebt haben, lässt sich aus den Quellen nicht herauslesen.

Als Bewohner:innen der Wohnung Nr. 1 sind in der Konskription Mitglieder der Familie Streicher verzeichnet: Johann Baptist, Auguste bzw. später Friederike Streicher sowie die Kinder Andreas, Karl, Emil, Nina, Sophie und Caroline Streicher.²⁵⁵ Letztere beschreibt in ihren Erinnerungen, dass selbst als die Kinder erwachsen waren, Johann Baptist Streicher von seinen Söhnen forderte, „dass sie an den Wochentagen ausser Samstag, den Abend im Elternhause zubrachten. Die Söhne fanden es selbstverständlich diese Anordnung des Vaters zu respektieren.“²⁵⁶ In der Konskription sind Carl und Emil Streicher noch als in der Landstraße zuständig gemeldet, lediglich der älteste Sohn, Andreas Streicher war nach Offenbach gezogen, um als Klaviermachergeselle zu lernen.²⁵⁷ Allerdings muss auch hier auf die Schwierigkeit der Datierbarkeit der Eintragungen verwiesen werden.

²⁵⁰ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/15r–33v.

²⁵¹ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/40r–43v.

²⁵² Hier finden sich Mehrfachbezeichnungen, manche Personen wurden in einem Eintrag als Tischler, im nächsten als Klaviermacher bezeichnet.

²⁵³ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 27v.

²⁵⁴ Ebd., fol. 27v, 45v, 47v.

²⁵⁵ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/15r.

²⁵⁶ Streicher, „Erinnerungen“, S. 4.

²⁵⁷ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/15r; zum Werdegang von Andreas Streicher vgl. außerdem die Lebenserinnerungen von Carl Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 22r–23v.

Weitere wichtige Quellen, um das Leben im „Streicherhof“ greifbar zu machen, finden sich unter den Nachlassdokumenten der Familie Streicher. Um den Aussagegehalt von Nachlassdokumenten fassen zu können, ist eine Reflexion über Entstehungskontexte und Überlieferungsgeschichten derselben unerlässlich. Bearbeitungen und Eingriffe haben Einfluss auf das Material und verändern den Werdegang der Quellen von der Entstehung bis zur Auswertung.²⁵⁸ Bei den Texten aus den Nachlässen der Familie Streicher handelt sich es erstens um verschiedene Quellengenres (Lebenserinnerungen, familienbiographische Abhandlungen etc.), die zweitens unterschiedliche Entstehungsgeschichten, Kontexte, Inhalte oder Ersteller:innen besitzen sowie Bearbeitungs- und Sortierungsschritte aufweisen.

Im Nachlass von Theodor Streicher in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) finden sich vielfältige und nicht immer zur Gänze rekonstruierbare Bearbeitungsschichten des Quellenmaterials. Unter den Archivbezeichnungen „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“ sowie „Verschiedene Dokumente und Schriften zur Geschichte der Familie Streicher“ findet sich eine Reihe unterschiedlichster Dokumente. Ein Großteil dieser Unterlagen sind maschinschriftliche Abschriften diverser Originaldokumente (amtliche Dokumente, Aufsätze, Notizen, Zeitungsartikel, familiengeschichtliche Abhandlungen etc.). Auf die Entstehung der Dokumente verweisen Vermerke wie „Copie | in Mamas Handschrift“²⁵⁹, „Aufsatz von Papas Handschrift“²⁶⁰ oder „Copie eines Schriftstückes von Mamas Hand in Emils Besitz“²⁶¹. Aus solchen und ähnlich lautenden Verweisen sowie aus inhaltlichen Kontexten lässt sich schließen, dass unter „Mama“ wohl Friederike Streicher²⁶² und unter Papa Johann Baptist Streicher gemeint war. Einen Hinweis auf die Verfasserin liefert der Verweis „Von Caroline Streicher im Oktober 1917 diktierter Erinnerungen und Daten aus der Familie Streicher und ihrem Leben im Vaterhause“²⁶³. Wenige Seiten später findet sich der Verweis „Zu den Erinnerungen an mein Elternhaus, die ich Theodors Frau diktierter“²⁶⁴. Diese beiden Anmerkungen lassen auf Caroline Streicher als eine

²⁵⁸ Fetz, Bernhard: „Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist. Zum Status biographischer Quellen“, in: Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hrsg.), *Die Biografie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 104–108.

²⁵⁹ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, in: Teilnachlass Theodor Streicher in der Musiksammlung der ÖNB, S. 30.

²⁶⁰ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, in: Teilnachlass Theodor Streicher in der Musiksammlung der ÖNB, S. 31.

²⁶¹ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, in: Teilnachlass Theodor Streicher in der Musiksammlung der ÖNB, S. 2.

²⁶² In den Lebenserinnerungen von Carl Streicher bezeichnet er seine leibliche Mutter Auguste Streicher (geb. André) als „Mutter“, seine Stiefmutter Friederike Streicher (geb. Müller) nannte er „Mama“; vgl. dazu: Streicher, „Tagebuch Band I“.

²⁶³ Streicher, „Erinnerungen“, S. 1.

²⁶⁴ Streicher, „Erinnerungen“, S. 5.

zentrale Informationsquelle des Nachlasses schließen und verweisen zudem auf die Rolle von Theodor Streichers Frau Edith Thorndike (1882–1964) in der Erstellung (und möglicherweise der Sortierung) einiger der Nachlassdokumente. Uta Goebel-Streicher bestätigt, dass Caroline Streicher, die sich umfassend mit der Familiengeschichte beschäftigt hat, die Dokumente kopiert hat, bevor sie diese ihrem Halbbruder Emil Streicher als Erben der Dokumente übergeben musste.²⁶⁵ Die Dokumente sind darüber hinaus noch mit weiteren (meist handschriftlichen) Notizen versehen, die wiederum auf (weitere) Bearbeitungs- und Ordnungsschritte in der Überlieferungsgeschichte verweisen. Dies alles zeugt von einem hohen historischen Familienbewusstsein. Über die Familiengeschichte finden sich in den Nachlässen einige, ähnlich lautende Abhandlungen der Familiengeschichte, welche selektiv Errungenschaften einzelner (vorwiegend männlicher) Familienmitglieder betonen und diese zum Teil im europäischen Kontext als einzigartig hervorheben. Es zeigt sich darin der Versuch, die historische Bedeutung der Familie (vorwiegend durch die Nachfahrinnen der Familie) festzuschreiben. Dies muss bei der Analyse der Quellen mitbedacht werden, um nicht ungefiltert die Quellsprache zu übernehmen; die Intentionen hinter den Texten sowie das (subjektive) Bild, das ihre Verfasser:innen zeichnen, sind bei Selbstzeugnissen immer zu hinterfragen.

Insbesondere die Lebenserinnerungen von Caroline und Carl Streicher werden im Folgenden immer wieder herangezogen. Beide befinden sich im Nachlass von Theodor Streicher in der Musiksammlung der ÖNB. Susanne Blumesberger beschreibt die Quellenproblematiken, die sich bei der (biographischen) Arbeit mit Nachlässen ergeben. Abgesehen von den Sammel-, Ordnungs- und Überlieferungsbedingungen ist zu bedenken, dass auto-/biographische Texte selten ein vollständiges oder ‚reales‘ Bild zeichnen. Sie beinhalten Auslassungen, Hervorhebungen und Konstruktionen von Zusammenhängen, die sich erst durch spätere Ereignisse und Erzähllogiken bedingen.²⁶⁶ Umso schwieriger ist die Einordnung der Informationen, wenn sich die Quellen selbst nur schwer verorten lassen, Verfasser:innen, Entstehungszeitraum und -kontexte nicht umfassend geklärt werden können – so wie im Fall der Lebenserinnerungen von Caroline Streicher.

Diese finden sich unter einem Konvolut, welches bezeichnet ist als „Verschiedene Dokumente zur Geschichte der Familie Streicher“²⁶⁷. Bereits hier ist eine scharfe Trennung von anderen

²⁶⁵ Siehe dazu: Private E-mailkorrespondenz mit Uta Goebel-Streicher vom 21. Mai 2025.

²⁶⁶ Blumesberger, Susanne: „Annäherungen an ein Frauenleben. Werkstattbericht am Beispiel des Nachlasses von Lilli Weber-Wehle“, in: Blumesberger, Susanne / Korotin, Ilse (Hrsg.), *Frauenbiografieforschung. Theoretische Diskurse und methodologische Konzepte*, Wien: Präsens 2012 (BiografiA: Neue Ergebnisse der Frauenbiografieforschung 9), S. 58–63.

²⁶⁷ Streicher, „Lebenserinnerungen“.

Dokumenten (sowohl aus dem Konvolut der Familiengeschichte als auch aus dem Konvolut „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“) schwierig. Es handelt sich – wie bei den meisten anderen Dokumenten darin – um ein Typoskript (sieben Seiten) mit vereinzelt handschriftlichen Anmerkungen. Übertitelt ist der Text als „Vo[n] Caroline Streicher im Oktober 1917 diktierte ‚Erinnerungen und Daten aus der Fam[i]lie Streicher und ihrem Leben im Vaterhause‘“²⁶⁸ Der Text beginnt mit einem biographischen Abriss von Caroline Streichers Großvater, Andreas Streicher. Auf ähnliche Weise beschreibt sie im Folgenden die Biographie ihres Vaters Johann Baptist Streicher und erwähnt dabei neben vereinzelt Anekdoten auch Bekannte der Familie und das Leben im „Streicherhof“. Wenn diese Quelle auch mit der bereits oben erwähnten Vorsicht zu behandeln ist, so lassen sich doch einige Hinweise auf musikbezogene Praktiken im Haus und auf das Zusammenleben der Familie Streicher finden.

Etwas klarer differenziert von anderen Nachlassdokumenten liegen die Lebenserinnerungen von Carl Streicher vor. Sie finden sich unter der Bezeichnung „Tagebuch (nebst Notizzetteln)“²⁶⁹ in zwei Bänden im Nachlass von Theodor Streicher. Es handelt sich um zwei kleine Notizbücher, ungefähr in der Größe DIN A6 (15 x 11cm) mit 96 Blatt, die handschriftlich mit Bleistift und Tinte beschrieben sind. Während der erste Band zur Gänze beschrieben ist, sind im zweiten Band nur wenige Seiten befüllt. Die beigelegten Notizzettel fassen einige Familiendaten aus den Aufzeichnungen zusammen. Bei genauerer Betrachtung des Inhalts zeigt sich, dass es sich weniger um Tagebuchaufzeichnungen als vielmehr um einen später (vermutlich in der Zeit nach dem Tod Johann Baptist Streichers) verfassten auto-/biographischen Text handelt, der Erinnerungen Carl Streichers von der Kindheit bis zur Heirat wiedergibt. Auf den ersten Seiten wurden die mit Bleistift geschriebenen Worte nochmals mit Tinte überschrieben, was auf einen Überarbeitungsschritt durch den Verfasser verweist. Überschrieben ist der Text als „Trockene Aneinanderreihung der Kapitelauszüge aus einem Lebensroman“²⁷⁰. Als solcher weist er einen hohen Grad an Inszenierung und biographischer Konstruktion auf. Carl Streicher betont selbst immer wieder die Unzulänglichkeit seiner Aufzeichnungen, welche die Realität nicht abzubilden vermögen. In der Bewertung dieser Quelle muss der Konstruktionscharakter biographischer Erzählungen mitbedacht werden. Zudem liegen die Erinnerungen zum

²⁶⁸ Ebd., S. 1.

²⁶⁹ Streicher, „Tagebuch Band I, Tagebuch Band 2“.

²⁷⁰ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 1v.

Zeitpunkt des Schreibens teils schon Jahre und Jahrzehnte zurück, und der Verfasser blickt mit einem anderen Wissen auf die Vergangenheit, als er es zum Zeitpunkt der Ereignisse hatte.²⁷¹

Über das Leben der Familie Streicher im „Streicherhof“ berichtet Carl Streicher etwa Folgendes: In Bezug auf die Haushaltsführung der 1849 eingetragenen Stiefmutter Friederike Streicher schreibt er, dass diese „sich mit tüchtigen, verlässlichen Hilfskräften für den Haushalt zu versehen“²⁷² wusste. Der Umgang mit dem Personal mag ein freundlicher, mitunter auch vertrauter gewesen sein, zumal manche Personen lange Zeit und auch später in den Haushalten der nächsten Generation angestellt waren, wie das Beispiel von Jeanette Loos zeigt. In der Fremdenliste scheint sie als Johanna Loos, Gesellschafterin aus Böhmen, ab dem Jahr 1856/57 auf.²⁷³ Laut den Berichten von Carl Streicher arbeitete sie über lange Jahre für die Familie:

„Die noch in besten Jahren stehende Jeanette war schon, als wir noch ganz kleine Bürschchen, von Mutter [Auguste Streicher, Anm.] als Näherin ins Haus berufen worden, erwies sich aber auch sonst als so verwendbar und umsichtig, daß sie bei der steigenden Kränklichkeit der Mutter zu ihrer Pflegerin wurde und später auch der sel. Nina im Haushalt zur Seite stand. Sie wurde auch von Mama [Friederike Streicher, Anm.] ihrem vollen Werthe nach gewürdigt und als Haushälterin beibehalten. Solche treuen Seelen, welche im Hause und mit den Kindern groß gewachsen, genießen auch ihr volles Vertrauen.“²⁷⁴

Die Bedeutung der Haushälterin Jeanette Loos lässt sich außerdem aus dem Testament Johann Baptist Streichers herauslesen, der ihr eine jährliche Rente von 300 Gulden vermachte.²⁷⁵ Sie und der Buchhalter Anton Gabel sind neben Familienmitgliedern (und den in Testamenten der Zeit üblichen Spenden an gemeinnützige oder kirchliche Organisationen) die einzigen, die im Testament mit einem Erbe bedacht wurden.²⁷⁶ Anton Gabel scheint in den Quellen immer wieder als Person auf, die eng mit dem Arbeitsplatz der Klavierfabrik verbunden war. Er scheint nicht in den Konskriptionslisten auf, hat vermutlich auch nicht im „Streicherhof“ gewohnt. Allerdings scheint seine Verbindung zu Johann Baptist Streicher eng; er wurde von seinem Arbeitgeber testamentarisch im Falle seiner Dienstunfähigkeit mit einer Pension von jährlich 500 Gulden beerbt.²⁷⁷

²⁷¹ Zum Konstruktionscharakter von Biographie vgl. u. a.: Blumesberger, „Annäherungen an ein Frauenleben“, S. 58–63; zur Biographieschreibung in der Musikgeschichte vgl.: Unseld, Melanie, *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2014 (Biographik 3).

²⁷² Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 10r.

²⁷³ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/43r.

²⁷⁴ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 4v–5r.

²⁷⁵ Testament, H.I.N. 67575, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus; nach heutiger Währung (Stand Mai 2025) sind dies umgerechnet und inflationsangepasst 4.846,04 Euro jährlich.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd.

Die Quellenlage erlaubt nur begrenzte Schlüsse hinsichtlich geschlechterspezifischer Handlungsräume und Zuständigkeitsbereiche im „Streicherhof“. Die Ehefrau konnte als Vorsteherin des Haushalts über das Dienstpersonal verfügen. Während der 1840er-Jahre stand Auguste Streicher dem Haushalt vor, als sie es aufgrund ihrer Krankheit nicht mehr konnte, übernahm diese Aufgabe ihre älteste Tochter Nina Streicher.²⁷⁸ Die Werkstätten der Klavierfabrik sowie das Arbeitszimmer von Johann Baptist Streicher scheinen den Quellen zufolge den Männern vorbehalten gewesen zu sein; die weiblichen Familienmitglieder werden in den Quellentexten so gut wie nie in Zusammenhang mit diesen Bereichen erwähnt. In den Lebenserinnerungen von Carl und Caroline Streicher nimmt Johann Baptist Streicher als Ehemann, Vater und als Leiter der Klavierfirma eine übergeordnete Rolle im Haus ein. Diese Stellung verdeutlicht sich räumlich in dessen Arbeitszimmer, welches den Berichten Carl Streichers folgend von seiner Mutter Auguste Streicher für gewöhnlich nicht aufgesucht wurde. An einer Stelle berichtet er von einem im Arbeitszimmer versteckten Brief, der die Nachricht vom Tod von Auguste Streichers Vater Anton André beinhaltet und vor ihr während der letzten Tage ihrer Schwangerschaft noch verborgen werden sollte:

„Der Unglücksbrief war im Pulte der Kanzlei, welche im andern Flügel des Hauses lag und wohin die Mutter sich nur sehr selten begab, verwahrt. Ein unglücklicher Zufall aber ließ die Mutter einstens in Abwesenheit des Vaters einen anderen Brief, der augenblicklich nicht zu finden, nun dort suchen und zum Entsetzen des alten Buchhalters H[er]rn Gabel, der sich in heimlichster Lage befand, aber erwähnten Unglücksbrief finden.“²⁷⁹

Diese Beschreibung verweist zwar darauf, dass Auguste Streicher sich für gewöhnlich nicht im Arbeitszimmer ihres Mannes aufhielt, mit dieser Konvention jedoch hie und da brach. Außerdem lässt sich aus dieser Beschreibung eine Hierarchie zwischen dem Buchhalter Anton Gabel und Auguste Streicher herauslesen. Die zentrale Lage des Arbeitszimmers zwischen Werkstätten und Konzertsaal ordnet Johann Baptist Streicher räumlich eine hierarchisch höherstehende Position zu (vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 3.2). Die übergeordnete Rolle des Vaters wirkte sich auch in einer Strenge der Erziehung aus. Aus dem folgenden Zitat geht hervor, welche Autorität der Vater gegenüber den anderen Familienmitgliedern – auch gegenüber der Mutter – innehatte:

„Wir hätten lieber gesehen, daß die Mutter ihrem weichen Geiste, ihrem Trost so unerschöpflichen Arsenal von Mitteln, [...] das Richtige zur allmählichen Heilung dieser Schäden getroffen hätte, anstatt, wenn Alles zu versagen schien, schließlich die Hiebe der väterlichen Reitpeitsche auf dieses filigrane Kind niederhageln zu sehen.“²⁸⁰

²⁷⁸ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 43r.

²⁷⁹ Ebd., fol. 18r–18f.

²⁸⁰ Ebd., fol. 28r–28v.

Wie auch in anderen Textpassagen weisen die Lebenserinnerungen den Elternteilen in diesem Fall stark geschlechterspezifische Charakterzüge zu: Die Mutter besaß einen „weichen Geiste“²⁸¹ und erzog die Kinder mit scheinbar gütigen Methoden, der Vater griff zu körperlicher Gewalt. Zwischen den Arbeitsräumen (Kanzlei und Werkstätten) und den Wohnräumen der Familie Streicher wird in den Lebenserinnerungen der Familienmitglieder wie auch in zeitgenössischen Zeitungsberichten eine gewisse Distanz konstruiert. Carl Streicher beschreibt beispielsweise die häufige Abwesenheit des Vaters durch die Arbeit im Betrieb und die damit verbundene Distanz, denn

„die Bethätigung in demselben nahm seinen ganzen Menschen so in Anspruch, daß wir es nur zu begreiflich finden müssen, wenn er dem Bedürfen jedes Einzelnen aus der Familie, [...] auch nicht entfernt die nothwendige Aufmerksamkeit zuwenden konnte, [...]“²⁸²

Ob diese Distanz tatsächlich so groß war, wie in den Lebenserinnerungen beschrieben, sei an dieser Stelle dahingestellt. Die Verbindungsräume (vgl. Kap. 2.2) im „Streicherhof“ spielten sicherlich eine wichtige Rolle darin, die Distanzen zwischen den einzelnen Bereich zu verkürzen.

Eine Personengruppe, die sich in Konskriptionslisten zwar nicht findet, dafür aber umso häufiger in zeitgenössischen Berichten, sind Gäste der Familie Streicher, also Personen, welche hier (mit unterschiedlicher Regelmäßigkeit) ein und aus gingen, aber nicht hier wohnten. In diesem Fall finden sich Hinweise vorwiegend über jene Personen, welchen bisher ein größeres historisches Interesse vonseiten der Musikgeschichtsschreibung und der familienbiographischen Texte entgegengekommen ist. Einige sind in den anekdotenhaften Erinnerungen von August Streicher erwähnt.²⁸³ Zu bemerken ist allerdings, dass dieser Text nur einzelne, ausgewählte Ereignisse hervorhebt und in dieser Hinsicht äußerst selektiv ist; genannt werden ausschließlich jene Personen, die in den Kanon der Musikgeschichtsschreibung eingegangen sind und somit für den Verfasser von historischem Interesse sind. Inwiefern sich die hier beschriebenen Ereignisse tatsächlich so abgespielt hatten, ist vor dem Hintergrund der Aussagekraft von Anekdoten zu hinterfragen.²⁸⁴ Die darin beschriebenen Ereignisse fallen zwar nicht mehr in den von mir gewählten Untersuchungszeitraum, denn sie spielten sich in den 1860er-Jahren ab, können jedoch beispielhaft auf die 1840er- und 1850er-Jahre übertragen werden.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 34v–35r.

²⁸³ Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof [Teil 1]“, S. 11; Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof [Teil 2]“, S. 11.

²⁸⁴ Vgl. dazu Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 117–123.

August Streicher beschreibt unter anderem, dass Johannes Brahms beinahe täglich im „Streicherhof“ war, um zu üben oder zu komponieren. Die räumliche Nähe drückt sich unter anderem in folgendem Zitat aus: „Für ihn stand ein Flügel im Zimmer neben der Großeltern Speisezimmer. Eine Zeitlang spielte er den ganzen Vormittag darauf und manchmal spielte er noch, wenn wir uns schon zum Mittagmahl setzten. Wenn er nun aufhörte, mußte er durchs Speisezimmer gehen.“²⁸⁵ Diese Szene vermittelt eine gewisse Nähe zwischen der am Mittagstisch sitzenden Familie und dem Hausgast Johannes Brahms, der auf seinem Weg vom Üben an der Familie vorbeiging. Hier wird die Nähe der Familie Streicher (am Mittagstisch) zu einer bekannten Persönlichkeit der Musikgeschichte konstruiert und somit der Stellenwert der Familie in der Musikgeschichte selbst betont.

Diese exemplarischen Ausschnitte sollen einen Einblick in das Leben im „Streicherhof“ und die hier agierenden Personen geben. Die Mitglieder der Familie Streicher stehen hier sicherlich im Vordergrund, sollen jedoch nicht verstellen, dass eine Reihe weiterer Personen hier lebte und arbeitete.

²⁸⁵ Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof [Teil 1]“, S. 11.

4 Musikkulturelles Handeln im „Streicherhof“

Im Folgenden sollen verschiedene musikbezogene Praktiken beschrieben werden, die sich im „Streicherhof“ abspielten. Eine klare Abgrenzung der einzelnen Praktiken ist schwierig, denn häufig gehen sie Hand in Hand. Am Beispiel der Familie Kiese Wetter hat Melanie Unseld gezeigt, dass sich in Musikerfamilien eine Vielfalt von Praxisformen beschreiben lassen, dass allerdings „mögliche Grenzen solcher Praktiken [...] zumindest fluide“²⁸⁶ sind. Musikalische Bildung geschieht beispielsweise nicht nur beim Studieren von Musiktheorie oder beim Üben von Instrumenten, sondern wird auch durch Prozesse der Sozialisation (vgl. Kap. 2.4). Der Besuch von Konzerten, das Interagieren mit Musikschaffenden, die im Haus zu Gast waren, trugen wesentlich zum (musikbezogenen) Bildungshabitus der nachfolgenden Generation bei. Insofern könnte das Beiwohnen eines Konzertes, möglicherweise auch das Mitgestalten bei demselben, gleichfalls in die Kategorie des Aufführens als auch in die Kategorie des Lernens fallen. Dennoch habe ich mich dazu entschieden, in den folgenden Kapiteln einzelne Formen des musikkulturellen Handelns zunächst getrennt zu betrachten, um die einzelnen Aspekte in ihrer Tiefe fassen zu können. Im anschließenden Fazit werden diese wieder zusammengeführt, um sie in Hinblick auf die eingangs gestellten Forschungsfragen nochmal zu analysieren.

4.1 Instrumente bauen

Die erste Form kulturellen Handelns, der ich mich widmen will, ist das Herstellen von Instrumenten im „Streicherhof“. Der Klavierbau war eng an das Haus, an die Werkstätten, Lager und Arbeitszimmer geknüpft. Carl Streicher beschreibt in seinen Lebenserinnerungen diese Gebundenheit an das Haus: „Geschäft! Ein Begriff, [der] ja vornehmlich die Gebundenheit an das Haus, die Abhängigkeit vom Hause, verallgemeinert, in sich schloß!“²⁸⁷ Das Geschäft des Klavierbaus war nicht zuletzt auch ‚Familiensache‘; die über mehrere Generationen sich erstreckende Geschichte der Klavierfabriken Stein-Streicher blickte in der Mitte des 19. Jahrhunderts bereits auf eine lange Tradition des Instrumentenbaus zurück.²⁸⁸ Diese Traditionslinie wird sowohl in den Egodokumenten aus den Familiennachlässen und zeitgenössischen Zeitungsberichten als auch in historiographischen Texten vielfach nachgezeichnet. Die Übergabe des Geschäfts von einer Generation zur nächsten wird hierbei immer wieder symbolisch aufgeladen

²⁸⁶ Unseld, „Familien-Netzwerke und musikalische Wissensproduktion“, S. 307.

²⁸⁷ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 25v.

²⁸⁸ Vgl. hierfür die Ausführungen in Kap. 1; für eine weiterführende Geschichte der Klavierbautradition der Familien Stein-Streicher siehe auch: Donhauser / Langer, *Streicher*; Goebel-Streicher, *Das Tagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*; Latham, *The Development of the Streicher Firm of Piano Builders*.

und zudem patrilinear gedacht. Dies fällt besonders am Beispiel von Nannette Streicher auf, die in vielen Texten als ‚gute Seele‘ des Betriebs bezeichnet, während ihr Mann als Geschäftsführer dargestellt wird. In den Nachfolgenerationen lag der Klavierbau, so scheint es, in männlicher Hand. Die Schwierigkeit, Frauen aus dem Schatten der Quellsprache hervorzuholen, wird sich auch in den folgenden Kapiteln immer wieder zeigen.

Die Blindheit gegenüber Frauen in Hinblick auf für den Klavierbau relevante Tätigkeiten zeigt sich in einem in der Familienbiographie immer wieder aufgegriffenen Narrativ: die Übergabe des Betriebs ‚vom Vater an den Sohn‘. Johann Baptist Streicher hatte das Geschäft von seinen Eltern übernommen, den Klavierbau hat er – so hält es Caroline Streicher fest – von seiner Mutter Nannette Streicher gelernt.²⁸⁹ Obwohl Nannette Streicher (im Gegensatz zu ihrem Mann) eine gelernte Klavierbauerin war, wird sie in den Quellen und in der Literatur immer wieder hinter ihren Mann Andreas Streicher gestellt. Entsprechend wird auch der Moment der Übergabe in den Nachlassdokumenten nicht nur als besonderer in der Familienbiographie hervorgehoben, er findet außerdem zwischen Vater und Sohn statt. Caroline Streicher schreibt in ihren Lebenserinnerungen: „Als er [Andreas Streicher, Anm.] später seinem Sohne die Leitung der Fabrik übergab, und sich vom Geschäfte zurückzog, hat er jedes der kleinen Werkzeuge, die er selbst zu benützen pflegte, geküsst. Dieses hat mein Vater einmal meiner Mutter erzählt.“²⁹⁰

Johann Baptist Streicher rückt sowohl in den Quellen als auch in der Literatur immer wieder ins Zentrum der familienbiographischen Erzählungen. Dies wird auch in den folgenden Ausführungen immer wieder deutlich werden. Insbesondere in Hinblick auf den Instrumentenbau stellen Quellentexte und Literatur andere Akteur:innen häufig in den Schatten von Johann Baptist Streicher; die während seiner Zeit als Firmenleiter entstandenen Innovationen – die sicherlich von Bedeutung für den Klavierbau waren und an dieser Stelle auch nicht gemindert werden sollen – bilden häufig in auto-/biographischen Texten den Kern der Erzählung. Über die Eröffnung des „Streicherhofs“ schreibt ein zeitgenössischer Beobachter, dass Johann Baptist Streicher ein zweckmäßiges Gebäude errichten hatte lassen, welches „dem Bedürfnisse seines großen Werkes“²⁹¹ entgegenkommen sollte. Die Zweideutigkeit des Wortes „Werk“ lässt sich wohl kaum übersehen: Geht es hier nur um die Werkstätte, oder auch um das (Lebens-)Werk?

²⁸⁹ Streicher, „Erinnerungen“, S. 3.

²⁹⁰ Ebd., S. 2.

²⁹¹ Ad., „Telegraf von Wien“, S. 432.

Der Untersuchungszeitraum umfasst eine Zeit, in der die zunehmende Industrialisierung und Mechanisierung von vormaligen Handwerksbetrieben eine hohe Anpassungsfähigkeit derselben erforderten. Während des 19. Jahrhunderts fanden teils rapide, parallel stattfindende Entwicklungen im Gewerbe ganz allgemein, und im Klavierbau im Speziellen statt. In England hatte die Industrialisierung früher begonnen; hier hatte nicht zuletzt der Einsatz von Dampfmaschinen dafür gesorgt, dass viele Produktionsschritte maschinell durchgeführt werden konnten, wie etwa die Holzbearbeitung (Aussägen, Bohren) oder das Pressen von Filzen. Die Firma Broadwood in London setzte als eine der ersten eine Dampfmaschine in den Werkstätten ein.²⁹² Im Gegensatz dazu wurde in Festlandeuropa noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts in Manufakturbetrieben gearbeitet; selbst Einzelteile (Nägel, Saiten, Schrauben u. a. Mechanikteile) wurden in vielen Betrieben per Hand gefertigt.²⁹³ Parallel zu den Produktionsbedingungen veränderten sich auch die verwendeten Materialien. Ab den 1840er-Jahren wurden die ersten Patente für Gusseisenrahmen in Hammerklavieren angemeldet. Conny Restle beschreibt die Veränderungen der Produktion als gravierend:

„Klavierfabriken mit ihren Gießereien, Sägereien und Schleifereien hatten bald nichts mehr gemein mit den Werkstätten des 18. Jahrhunderts, vielmehr ähneln sie nun teilweise Rüstungsbetrieben, in denen heiße Schmelze in Sandformen gegossen, Gussteile mit Flaschenzügen angehoben und transportiert werden und Stahl oder Gusseisen gehämmert, geschliffen und gebohrt wird.“²⁹⁴

Nun hatte Johann Baptist Streicher das neue Gebäude, wenn man den zeitgenössischen Berichten glauben darf²⁹⁵, nach den zu seiner Zeit modernsten Ansprüchen gebaut. Seine Innovationsbegierde wird in den Quellen wie auch in der Literatur immer wieder betont.²⁹⁶ Auch die Möglichkeit eines Ausbaus der Werkstätten (vgl. Kap. 3.2) scheint ein Kalkül verändernder Bedingungen gewesen zu sein. Doch von der industriellen Massenproduktion an Klavieren, wie sie etwa bei Broadwood zu sehen war, wusste sich Johann Baptist Streicher (und daran anknüpfend die Familienbiograph:innen) bewusst abzugrenzen. Hier wurde der Klavierbau in Manufaktur zur Inszenierung als Klavierbaufamilie genutzt (sowohl von Zeitgenoss:innen als auch von Historiker:innen), die sich von industriellen Betrieben im In- und Ausland abgrenzte. Entsprechende Stellen finden sich in den Lebenserinnerungen von Caroline und Carl Streicher, aber auch in anderen Unterlagen zur Familiengeschichte im Nachlass von Theodor Streicher.²⁹⁷

²⁹² Restle, „Klaviere“, S. 107.

²⁹³ Ebd., S. 108.

²⁹⁴ Ebd., S. 110.

²⁹⁵ Siehe dazu etwa: F. A., „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 16–18.

²⁹⁶ Vgl. u. a. Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*; Donhauser / Langer, *Streicher*.

²⁹⁷ Streicher, „Erinnerungen“; Streicher, „Tagebuch Band I“; „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“.

Wenn industrielle Betriebe auch mehr Instrumente liefern konnten, so hielt Johann Baptist Streicher seinen Handwerksbetrieb im Sinne der Fertigung von „Kunstprodukten“ hoch, welche ihm zufolge die fabrikmäßig erzeugten Instrumente in Qualität bei weitem übertrafen:

„Da aber ein Piano ein Kunstproduct und kein Fabrikserzeugniss [sic] sein kann, was man bei allzugrosser Menge in gleicher Güte nicht zu erzeugen imstande ist, so kommen mindere ja in musikalischer Beziehung, d. i. Gleichheit des Tones, Spielart, sehr untergeordnete Pianos vor, was hier, wo die Instrumente durch eine Hand ausgeglichen und mit Kunstliebe vollendet werden, nicht der Fall sein kann.“²⁹⁸

Ein Vergleich der Produktionszahlen zwischen den industriellen und handwerklichen Betrieben lässt einige Unterschiede erkennen. Alexander Langer listet die Verkaufszahlen der Firma Streicher von 1805 bis 1871.²⁹⁹ Es zeigt sich ein Anstieg der verkauften Instrumente, entsprechend mussten auch die Werkstätten für die gestiegene Kapazität eingerichtet sein. In der elterlichen Werkstatt (im „Alten Streicherhof“) wurden zu Beginn des Jahrhunderts noch rund 40 Instrumente pro Jahr gefertigt, in den folgenden 30 Jahren stieg die Anzahl auf 80 bis 100 Instrumente an. Für die Jahre 1834 bis in die Mitte der 1850er-Jahre listet Langer 100 bis 120 Klaviere, in den Folgejahren 140 bis 150, und Ende der 1860er-Jahre sollen es 160 Instrumente pro Jahr gewesen sein³⁰⁰. Im europäischen Vergleich liegen diese Zahlen unter den industriellen Fertigungsmethoden, wie beispielsweise bei Broadwood, wobei die Produktionszahlen in der Literatur den starken Anstieg der Produktion im Verlauf des 19. Jahrhunderts widerspiegeln. Alexander Langer nennt für den Beginn des 19. Jahrhunderts 400 Instrumente jährliche Produktion.³⁰¹ Conny Restle beschreibt für das erste Viertel des 19. Jahrhunderts eine Produktion von 1.400 Instrumenten jährlich bei Broadwood³⁰², und unter dem Artikel „Broadwood“ findet man auf MGG online 2.400 Instrumente jährliche Produktion Mitte des 19. Jahrhunderts.³⁰³

Dass diese Produktionsmengen nicht von einer Person allein gestemmt werden können, liegt auf der Hand. Mitte des 19. Jahrhunderts zählte auch Broadwood rund 400 Angestellte.³⁰⁴ Über genaue Zahlen und Namen der bei der Firma Streicher beschäftigten Personen geben die

²⁹⁸ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, S. 32.

²⁹⁹ Langer, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein“, S. 27

³⁰⁰ Ebd.; die Produktionszahlen der letzten Jahre finden sich auch bei Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Johann Baptist Streicher*, S. 14.

³⁰¹ Langer, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein“, S. 27; ähnliche Zahlen liefert auch Latcham, „The Development of the Streicher Firm of Piano Builders“, S. 46, er behandelt nur die Generation von Nannette Streicher, beschreibt aber für das Jahr 1800 bei Broadwood 300 jährlich produzierte Klaviere.

³⁰² Restle, „Klaviere“, S. 107; sie bezieht sich auf den Lexikoneintrag im New Grove: Adlam, Derek / Ehrlich, Cyril: „Broadwood“, in: *Grove Music Online*.

³⁰³ Neupert, Hanns / Henkel, Hubert: „Broadwood“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2021; die zunehmende Menge an produzierten Instrumenten drückt den Anstieg der Produktion im Verlauf des 19. Jahrhunderts aus.

³⁰⁴ Ebd.

Quellen keine Auskunft. Denn auch hier lassen die Quellen vorwiegend den Blick auf den Inhaber des Betriebs zu; und auch Johann Baptist Streicher verstand sich selbst als wichtigstes Glied in der Kette der Produktion. In einem Aufsatz, der sich gegen die industrielle Massenproduktion von Instrumenten richtete, hielt er nicht nur fest, dass „die Instrumente durch eine Hand ausgeglichen“³⁰⁵ werden müssen. Vielmehr, so schreibt er, kann eine

„Pianofortefabrik, welche so viele Claviere liefert, dass nicht deren jedes von demselben Individuum die letzte Feile empfängt, immer und zwar vorzüglich in Bezug auf Spielart und Ausglei-
chung eine zu grosse Ausdehnung hat und zu viele Pianoforte liefert als das jedes derselben als füglich von einem und demselben Individuum zur höchsten Vollendung gebracht werden können, nothwendigerweise ungleich vollkommene Arbeit liefern [...]“³⁰⁶

Den letzten Schliff, das letzte Ausgleichen behielt sich Johann Baptist Streicher selbst vor. Darüber hinaus stellte er sich in der Hierarchie über seine Mitarbeitenden. Räumlich manifestiert sich diese übergeordnete Position durch das Arbeitszimmer, welches so gelegen war, dass Johann Baptist Streicher jederzeit schnell zu den Werkstätten gelangen konnte, wo diejenigen Gehilfen arbeiteten, „mit denen er jeden Augenblick zu verkehren hat.“³⁰⁷ Zugleich konnte er schnell im Ausstellungs- bzw. Konzertsaal sein (vgl. Kap. 3.2). Mit Susanne Rau könnte man hier auch von „Wege-Räumen“³⁰⁸ sprechen, die Verbindungen herstellen und den Arbeitsfluss erleichtern.

An dieser Stelle will ich genauer auf die Praxis des Klavierbaus aus der Perspektive der daran beteiligten Akteure eingehen. Die Klaviere wurden nicht von den Mitgliedern der Familie Streicher allein gebaut; die Angestellten des Betriebs waren am Bau der Instrumente wesentlich beteiligt. Gerade diese Form von Akteur:innen ist in den historischen Quellen besonders schwer zu fassen. In familiengeschichtlichen Aufzeichnungen wie auch in zeitgenössischen Zeitungsberichten wird beinahe ausschließlich Johann Baptist Streicher als Leiter des Betriebs (sowie dessen männliche Nachfolger) erwähnt. Lehrlinge, Gesellen und andere Mitarbeitende werden so gut wie nie genannt, sie wirken wie eine anonyme Masse. Vereinzelt, insbesondere, wenn diese Mitarbeitenden später selbst bekannte Klavierbauer wurden, diente die Nennung derselben wiederum der Inszenierung des Betriebs. Eben jene Personen sind es, welche im Sinne des Konzepts des kulturellen Handelns aus dem Schatten gehoben werden sollten, um die Vielschichtigkeit des betrieblichen bzw. kulturellen Lebens zu zeigen.³⁰⁹

³⁰⁵ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, S. 32.

³⁰⁶ Ebd., S. 31.

³⁰⁷ F. A., „Das neue Etablissement des Herrn J. B. Streicher“, S. 17.

³⁰⁸ Rau, *Räume*, S. 143.

³⁰⁹ Vgl. dazu Rode-Breymann, „Überlegungen zum Konzept des ‚kulturellen Handelns‘“, S. 21–28.

Eine Liste einiger Mitarbeiter (sowohl im Betrieb von Nannette Streicher als auch im Betrieb der Nachfolgeneration) haben Peter Donhauser und Alexander Langer veröffentlicht.³¹⁰ Die beiden Autoren verweisen darauf, dass es keine zuverlässigen Quellen über die genaue Anzahl der Mitarbeitenden in der Fabrik gibt, da keine geschäftlichen Aufzeichnungen erhalten sind. Sie ermittelten einen Teil der Angestellten durch eine übliche Praxis der Produktion: Neben der Opusnummer, die an jedem Instrument (meistens am Dämpfungsrahmen) angebracht wurde, finden sich auch die Namen von jenen Personen, welche das jeweilige Instrument zusammengesetzt und ausgearbeitet haben. Dies sind zwar nicht alle Personen, die an der Konstruktion eines Instrumentes beteiligt waren, aber immerhin ein Teil. Anhand dieser Namen gelang es Donhauser und Langer, 27 Personen zu ermitteln, wovon jedoch nur ein Teil in die von mir untersuchte Zeit fällt. 18 weitere Namen konnten die Autoren aus einer von Friederike Streicher erstellten Liste entnehmen.³¹¹ Von diesen fallen lediglich Friedrich Irmeler (1835–1905), Friedrich Kalles, Johann Bernhard Klems (1812–1872), Dominik Knierer, Benjamin Lunau, Josef Riedl, Friedrich Ritmüller, Eduard Steingraber (1823–1906) und Valentin Stelzhammer (1817–1884) in die von mir untersuchte Zeit. Abgesehen von Josef Riedl³¹² und dem Bruder Eduard Steingrabers (Karl Steingraber) finden sich keine der hier genannten Namen in den erhaltenen Fremdenlisten der Konskription für das Haus 375 in der Ungargasse wieder (vgl. dazu Kap. 3.2). Dieser Umstand kann mehrere Gründe haben: Zunächst könnten die Konskriptionslisten unvollständig erhalten oder geführt worden sein, entsprechende Namen könnten also einfach fehlen. Außerdem lebten möglicherweise nicht alle Angestellten im Gebäude, weshalb einige der bei Friederike Müller genannten Personen nicht in den Konskriptionslisten dieses Gebäudes aufscheinen.

Die Trennung zwischen Gesellen und Mitarbeitern ist nicht immer klar, was allerdings den Logiken handwerklicher Betriebe geschuldet ist, in denen ein großer Teil der Mitarbeitenden auch aus Lehrlingen besteht (vgl. dazu Kap. 4.4.2). Weitere Mitarbeitende, welche nicht direkt an der Konstruktion der Instrumente beteiligt waren, müssten hier (zumindest weitläufig gedacht) auch noch erwähnt werden, wie etwa der bereits genannte Buchhalter Anton Gabel, dem sicherlich eine wichtige Rolle an einer Schnittstelle zwischen betrieblichen und familiären

³¹⁰ Donhauser / Langer, *Streicher*, S. 60–65.

³¹¹ Ebd.; zu bemerken ist, dass sich die Liste über drei Generationen, vom frühen 19. Jahrhundert bis in die 1890er-Jahre erstreckt und somit nicht nur jene Mitarbeitenden gelistet werden, die in der Zeit zwischen 1838 und 1859 tätig waren. Außerdem sind hier nicht nur Mitarbeiter in den Werkstätten gelistet, sondern auch Buchhalter. Die originale Liste von Friederike Streicher befindet sich im privaten Streicher-Archiv.

³¹² Die Bezeichnung von Josef Riedl in der Fremdenliste der Konskription ist außerdem uneindeutig; zwar zeichnet ein ‚ditto‘-Zeichen ihn als Klaviermacher aus, daneben ist er jedoch noch zusätzlich als „Hausknecht“ verzeichnet. Es ist also fraglich, ob es sich um denselben Josef Riedl handelt; siehe: WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/41r.

Angelegenheiten (sofern diese überhaupt scharf getrennt werden können) zukommt (vgl. dazu Kap. 3.3). Das Leben der Angestellten zu verfolgen, ist aufgrund der Quellenlage nicht leicht. Michael Latcham beschreibt für den Betrieb von Nannette Streicher, dass sie viele Angestellte hatte, ihnen auch 17 Betten zur Verfügung gestellt hat. Die Räumlichkeiten der Klavierfirma unter Nannette Streicher sollen demzufolge sehr ausgedehnt gewesen sein und wenig Raum zum ‚Leben‘ geboten haben.³¹³ Hier könnte man fragen, wie das Leben im „Streicherhof“ organisiert war, inwiefern Arbeit und ‚Leben‘ (Latcham unterstellt hier einen modernen Freizeitbegriff) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt zu trennen waren.

Die Arbeit in den Werkstätten durfte jedenfalls für die Angestellten nicht unbedingt einfach gewesen sein; die Arbeitsprozesse waren mitunter gesundheitsschädlich. Carl Streicher berichtet über seine Ausbildungszeit: „Wir stehen also mit Hobel und Säge unter der Anleitung des braven Köhler, der dafür eigens entlohnt wurde, im Übrigen sein Leben durch den eingeathmeten Meßingstaub der mit der Laubsäge ausgeschnittenen Klavierschilder zellweise vergiftete, in der Werkstatt.“³¹⁴

Im Bereich der Fertigung der Instrumente scheint aus den Egodokumenten eine Deutungshoheit in Bezug auf bestimmte Aufgaben durch. Zunächst zeigt sich klar die Vorherrschaft der Familie Streicher als Leitung des Betriebs gegenüber den Mitarbeitenden, die kaum erwähnt werden. Zentral für den Betrieb sind die drei (potenziellen) männlichen Nachfolger; allen voran Johann Baptist Streicher selbst. Dessen Inszenierung als ein in seinem Beruf Einzigartiges leistender Mann spiegelt sich auch in Zeitungsberichten der Zeit wider. Carl Streicher betont die Vereinnahmung seines Vaters durch den Beruf. Jedes Instrument, das er baute, war ein Einzelstück, an jedem schien er zu hängen: „Theuer gab der Meister seine Instrumente her, wie wol vielfach gesagt wurde; aber die Käufer wußten nicht, daß er mit jedem Instrumente auch ein ‚Theures‘ hingab.“³¹⁵ Noch weiter gehen die Beschreibungen, in einer an Selbstaufgabe grenzenden Hingebung zum Beruf:

„Das, was ein idealistischer Zug seines Wesens genannt werden konnte, webte und lebte in der Anschauung, welche er von der hohen Aufgabe seines Berufes sich bildete und die Bethätigung in demselben nahm seinen ganzen Menschen so in Anspruch, daß wir es nur zu begreiflich finden müssen, wenn er dem Bedürfen jedes Einzelnen aus der Familie [...] auch nicht entfernt die nothwendige Aufmerksamkeit zuwenden konnte, wenn er übersah, daß ein gedeiliches Ordnen der persönlichen Beziehungen, ein Ausbilden und Heranziehen der richtigen Kräfte allem dem

³¹³ Latcham, „The Development of the Streicher Firm of Piano Builders“, S. 46–47.

³¹⁴ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 24r.

³¹⁵ Ebd., fol. 6r–6v.

dauernden Bestand von Aufgaben verbürgen konnte, für welcher er sich selber ganz und voll einsetzte.“³¹⁶

Aus den stark inszenatorischen Worten lässt sich mehr über die Darstellung der Familie sagen als über die tatsächlichen Bedeutungen, die Johann Baptist Streicher in seine Instrumente legte. Hier stellt sich die Frage, wie viel Johann Baptist Streicher tatsächlich in den Werkstätten zugegangen war, oder ob er den Betrieb eher von seinem Schreibtisch aus regelte. Carl Streicher verzeichnet, „dass all die Flügel, die aus Streichers Atelier herausgehen, von ihm allein ausgeglichen, und musikalisch vollendet [sic] werden.“³¹⁷ Dies belegt Uta Goebel-Streicher mit einem Brief Emil Streichers aus dem Jahr 1862, in dem er aus London schreibt, dass nur jene Klaviere ausgeliefert werden dürften, welche vom Vater bereits ausgeglichen wären und ein entsprechendes Zeichen am Stimmstock trügen.³¹⁸ Erst seinem Nachfolger Emil Streicher soll er diese Arbeit überlassen haben, wenn man Caroline Streichers Erinnerungen folgt:

„Das ‚Ausgleichen‘, welches darin besteht, jedem einzelnen Ton den gleichen Charakter zu geben, überliess er [Johann Baptist Streicher, Anm.] Niemanden ändern, als wie später seinem Sohne Emil, denn mein Vater hatte ein ungemein feines musikalisches Gehör.“³¹⁹

Spuren auf die Präsenz von Johann Baptist Streicher in den Werkstätten lassen sich in weiteren, vermutlich von Caroline Streicher erstellten Aufzeichnungen im Nachlass von Theodor Streicher finden. Wie auch die meisten anderen Textquellen wird der Vater hier als besonders fleißig, genügsam und arbeitsam beschrieben, es herrschte laut Caroline Streicher eine „einfache Lebensführung im väterlichen Hause“³²⁰, bereits um sechs Uhr morgens (noch vor dem Frühstück) waren Johann Baptist Streicher und später auch sein Sohn Emil Streicher in der Werkstatt oder im Kontor tätig – „auch nach Bällen, war es für ihn selbstverständlich, morgens pünktlich bei der Arbeit zu sein“³²¹. Diese Ausführungen lassen auf die Rolle der protestantischen Arbeitsethik innerhalb der Familie (die ja selbst eng mit protestantischen Kreisen verbunden war) schließen³²².

Die eine Seite umfassende Beschreibung dreht sich vielfach um die Mahlzeiten, inszeniert als ein Moment des familiären Zusammenkommens. Es bleiben allerdings einige Fragen offen: Hat

³¹⁶ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 34r–35r.

³¹⁷ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, S. 32.

³¹⁸ Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*, S. 14.

³¹⁹ Streicher, „Erinnerungen“, S. 3.

³²⁰ „Verschiedene Dokumente zur Geschichte der Familie Streicher“.

³²¹ Streicher, „Erinnerungen“, S. 3.

³²² Die Familie Streicher hatte familiäre und außerfamiliäre Verbindungen zur protestantischen Gemeinde in Wien. Andreas Streicher war bereits sehr aktiv in der Gemeinde gewesen und hatte beispielsweise auch eine protestantische Singschule mitbegründet; Johann Baptist Streichers Schwester Sophie Streicher heiratete den evangelischen Pfarrer Ernst Pauer.

die Familie die Mahlzeiten unter sich eingenommen? Waren die Mitarbeitenden der Firma Teil davon? Folgt man Caroline Streichers Aufzeichnungen, zeigt sich, dass die Arbeit Johann Baptist Streichers sich auch in die Mahlzeiten zog, denn das „Mittagessen [wurde] oft gestört durch Geschäftl. Abhaltungen“³²³. Außerdem blieb er lange im Geschäft, ging erst „nach Schluss der Werkstätte [...] an die Luft“³²⁴. Eine ähnliche Beschreibung des Mittagstisches findet sich im Bericht von August Streicher, welcher über den durch das Speisezimmer hetzenden Johannes Brahms schreibt (vgl. Kap. 3.3).³²⁵ Doch auch August Streicher hält nicht fest, wer aller beim Mittagstisch saß.

Unter geschlechterhistorischer Perspektive ergibt sich im Kontext des Instrumentenbaus die Frage nach Zugänglichkeiten: *Wer* hatte Zugang zu jenen Räumlichkeiten, die besonders eng mit dem Klavierbau assoziiert waren? Die Egodokumente aus den Familiennachlässen lassen vermuten, dass die Arbeit im Betrieb Männersache war, wobei auch hier wieder auf die Schwierigkeit hingewiesen werden muss, Frauen aus dem Schatten der Quellsprache hervorzuheben. Mit Nannette Streicher hat eine Frau den Klavierbetrieb in Wien aufgebaut und das Geschäft vorangetrieben. Von ihr hat, den Lebenserinnerungen Caroline Streichers folgend, Johann Baptist Streicher den Klavierbau gelernt.³²⁶ In der nachfolgenden Generation scheinen Frauen keinen (aktiven) Anteil im Klavierbau gehabt zu haben. Das zeigt sich sowohl bei der Ausbildung der Töchter (Sophie Streicher wurde überhaupt außerhalb des Hauses unterrichtet, vgl. Kap. 4.4.1), als auch in der Dominanz der männlichen Akteure der Familie Streicher, wenn es um den Klavierbaubetrieb geht. Carl Streicher verweist in seinen Aufzeichnungen auf unterschiedlich frequentierte Bereiche im Haus zwischen den Eheleuten. Dies zeigt die in Kap. 3.2 beschriebene Episode über das zufällige Finden eines Briefes in der Kanzlei durch Auguste Streicher. Das Arbeitszimmer wäre demnach ein Ort, den Auguste Streicher nicht frequentieren sollte bzw. für gewöhnlich nicht aufsuchte. Zugleich lässt sich schließen, dass der Zugang zum Arbeitszimmer nicht streng reglementiert war und sie sich mitunter für gewisse Angelegenheiten dorthin begeben konnte (und dies auch tat). Episoden wie diese zeigen, dass – trotz der sonstigen Unsichtbarkeit von Frauen in vielen Quellen, die sich auf ‚das Geschäftliche‘ beziehen – diese Abwesenheit nicht bedeuten muss, dass Frauen sich zu keinem Zeitpunkt in den Werkstätten oder im Arbeitszimmer aufhielten. Im Sinne eines *offenen Hauses* könnte die Durchgängigkeit der einzelnen Bereiche dazu geführt haben, dass diese nicht so stark

³²³ „Verschiedene Dokumente zur Geschichte der Familie Streicher“, o. S.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof [Teil 2]“, S. 15.

³²⁶ Streicher, „Erinnerungen“, S. 3.

abgetrennt waren, wie sie in zeitgenössischen Berichten, Egodokumenten und auch historiographischen Texten gezeichnet wurden.

4.2 Instrumente verkaufen

Waren die Instrumente fertiggestellt und ausgeglichen, so gelangten sie zum Verkauf. Der Instrumentenverkauf war eingeflochten in verschiedene Formen der Repräsentation, die noch in Kap. 4.3 und Kap. 4.6 besprochen werden. So dienten die im Konzertsaal gegebenen Aufführungen auch der Bewerbung der Instrumente. In vielen Rezensionen wird beispielsweise auf ein oder mehrere Streicher-Klaviere verwiesen, welche in den Konzerten zum Einsatz gekommen waren – meist mit lobenden Worten.³²⁷ Ob in diesem Rahmen auch Käufe angebahnt oder verhandelt wurden, lässt sich aus den Quellen nicht herauslesen.

Was meine Analysen allerdings gezeigt haben, ist, dass sich die Praxis des Instrumente-Verkaufens räumlich am schwierigsten fassen lässt. Überhaupt stellt sich der Verkauf von Instrumenten als eine räumlich offen und zugleich multi-lokal zu denkende Handlungsform dar, insofern als sie sich an vielen Orten abspielte; die Instrumente wurden schließlich auch durch ganz Europa verschickt, auch in Amerika kannte man sie.³²⁸ Durch eine Art Verlagssystem mit Abkommen bei verschiedenen Musikverlegern im deutschsprachigen Raum (darunter Breitkopf und Härtel) konnten Streicher-Instrumente nicht nur in Wien, sondern auch in anderen Städten erworben werden (vgl. Kap. 3.6).³²⁹

In Kap. 3.2 wurde bereits auf das Packlager im Erdgeschoss des „Streicherhofs“ unter den Werkstätten verwiesen, wo die fertigen Instrumente in Holzkisten verpackt und zum Abtransport vorbereitet wurden. Außerdem kann der sich im ersten Stock des rechten Seitentrakts befindliche Ausstellungs- und Konzertsaal als ein Raum gesehen werden, der je nach Konstellation zum Verkauf der Instrumente diente. Denn zu jenen Zeiten, als keine Konzerte gegeben wurden, waren hier Instrumente ausgestellt, die von Interessent:innen ausprobiert und gekauft werden konnten. Über diese Kaufprozesse finden sich gelegentlich Vermerke im Quellenmaterial. Beispielsweise gibt es Hinweise, dass potenzielle Käufer:innen hier Klaviere probierten.

³²⁷ Entsprechende Berichte finden sich unter anderem in: o. A.: „Privat-Concert des Hrn. Streicher“, in: *Der Wanderer* 25/289 (04.12.1838), S. 1156; Hell, „Dienstag den 26. Dez. [...]“, S. 835; St.: „Concert von Herrn und Frau Vimercati“, in: *Illustrierte Theaterzeitung* 38/13 (15.01.1845), S. 54–55; o. A.: „Concert der Pianistin Fräulein Caroline Lukaseder [...]“, in: *Neue Wiener Musikzeitung* 4/2 (11.01.1855), S. 12.

³²⁸ Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*, S. 12.

³²⁹ Goebel-Streicher, „Die Klavierbaufamilie Stein-Streicher“, S. 15.

Die Erinnerungen von August Streicher enthalten Erzählungen über die Burgschauspielerin Charlotte Wolter, die immer wieder Instrumente bei Streicher kaufte:

„Sie sagte ihren Besuch immer vorher an, und zwar kam Sie immer nur am Abend. Der Saal mußte in voller Beleuchtung erstrahlen. Dann setzte sie sich bald vor ein braunes, bald vor ein schwarzes Klavier und fragte fortwährend den Grafen und wohl auch Großvater, welcher Flügel besser zu ihren Haaren und ihrem Teint paßte. Dabei betrachtete sie sich ständig in den Spiegeln, die in die Wände des Saales eingelassen waren. Es dauerte immer eine geraume Zeit, bis ihre Wahl unter den vielen Instrumenten getroffen war.“³³⁰

Zwar zielt das Zitat vor allem darauf ab, sich über die geringe musikalische Kenntnis und die Selbstinszenierung der prominenten Käuferin lustig zu machen. Allerdings lassen sich in Aussagen wie diesen die Abläufe des Instrumentenkaufs herauslesen. Für die Besuche des Grafen Esterhazy, der auch bei Streicher Klaviere kaufte, wurde eigens ein Vorspieler gerufen: „Wenn der Graf angesagt war, wurde stets auch der zur damaligen Zeit berühmteste Walzerspieler Wiens, namens Dorner, bestellt. Er mußte auf den verschiedenen Klavieren, die der Graf bezeichnete, Czardas spielen.“³³¹ August Streichers Beschreibungen lassen den inszenatorischen Aspekt des Kaufprozesses erkennen – sowohl vonseiten der Käufer:innen als auch von Seiten des Verkäufers.

Peter Donhauser und Alexander Langer vergleichen verschiedene Preislisten der Jahre 1831 bis 1863.³³² Einen interessanten Aspekt des Verkaufsprozesses zeigen die beiden Autoren in der Generation von Nannette Streicher: Hier sollten Preise nur mündlich weitergegeben werden, keine Preislisten sollten ausgegeben werden. Diese Praxis stellt die historische Forschung vor das Problem fehlender Quellen. Außerdem wurde gefordert, dass die Klaviere nur gegen Vorauszahlung geliefert würden.³³³

Für den Aspekt des Instrumente-Verkaufs und Bewerbens spielte außerdem die Teilnahme an verschiedenen Leistungsschauen, Gewerbe- und Weltausstellungen eine Rolle (vgl. dazu auch Kap. 4.6). Bereits 1835 hatte Johann Baptist Streicher an der *Allgemeinen oder Zentral-gewerbsprodukten-Ausstellung* in Wien sechs Instrumente präsentiert.³³⁴ In den folgenden Jahren nahm die Firma Streicher immer wieder an ähnlichen Veranstaltungen teil, erhielt auch zahlreiche Auszeichnungen.³³⁵ Zwar ist nicht belegt, ob hier auch Instrumente verkauft wurden,

³³⁰ Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof“, S. 11.

³³¹ Ebd.

³³² Donhauser / Langer, *Streicher*, S. 376–377.

³³³ Ebd.

³³⁴ Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Johann Baptist Streicher*, S. 11–12.

³³⁵ Für die Teilnahme an verschiedenen Ausstellungen und die hier gewonnenen Medaillen vgl. u. a. „Verschiedene Geschäftspapiere zur Geschichte der Familie Streicher“, S. 39.

allerdings waren dies Gelegenheiten, Instrumente vorzustellen und potenzielle Käufer:innen zu finden.

Der Klavierverkauf ist somit eine der am schwierigsten greifbaren Formen kulturellen Handelns im „Streicherhof“. Dies liegt einerseits daran, dass sich Verkaufsprozesse vielfach auch außerhalb des Gebäudes lokalisierten. Andererseits sind sie in den Quellen nicht so leicht greifbar. Eine Nachverfolgung einzelner Instrumente (wie es zum Teil auch Donhauser und Langer gemacht haben) könnte noch weitere Aufschlüsse über die Wege der Instrumente und entsprechend über Käufer:innen und entsprechende Netzwerke liefern.

4.3 Musik aufführen

Musizieren im Haus zeigte sich in vielfältigen Formen, die ebenfalls nicht leicht voneinander zu trennen sind. Im Folgenden sollen jene Momente betrachtet werden, in welchen Musik vor einem mehr oder weniger großen Publikum aufgeführt wurde (in Kap. 4.4 gehe ich auf häusliches Musizieren ein). Im „Streicherhof“ wurden regelmäßig Privatkonzerte, Soiréen und Matinées³³⁶ veranstaltet, die ich unter der Bezeichnung semi-öffentlicher Konzerte fassen würde, insofern als sie zwar teilweise über Ticketverkauf öffentlich zugänglich waren, teilweise aber für nur kleine Kreise unter dem Titel „Privat-Concert“³³⁷ veranstaltet wurden.

Musikalische Aufführungen lokalisierten sich im Saal im ersten Stock des rechten Seitentraktes des Gebäudes, der sowohl als Konzert- als auch als Ausstellungssaal genutzt wurde. Der Berichterstatter der *Neuen Zeitschrift für Musik* beschreibt die Räumlichkeiten wie folgt:

„Man tritt zuerst in ein Vorzimmer, welches für gewöhnlich als Durchgangszimmer dient, bei zu gebenden Concerten aber, durch Oeffnen einer Scheidewand zu einer sehr geräumigen

³³⁶ Die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Begriffen fällt nicht leicht. In den zeitgenössischen Rezensionen werden Begriffe wie Konzert, Privatkonzert (in verschiedenen Schreibweisen) oft synonym verwendet mit den Begriffen Soirée oder Matinée (die sich immerhin anhand der Tageszeit differenzieren lassen). Der Konzertbegriff selbst ist in der Musikgeschichte ein überaus komplexer, der abgesehen von verschiedenen Ebenen (bspw. Konzert als bestimmte Kompositionsformen oder als Aufführungen verstanden) spezifische Bedeutungen hat. Zudem fand gerade im 19. Jahrhundert ein Prozess der Institutionalisierung und Professionalisierung im Musikleben statt, welcher die Formen und Bedingungen von musikalischen Aufführungen prägte; für die Geschichte des Begriffs und seiner Bedeutung siehe: Heister, Hanns-Werner, „Konzertwesen“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016; Scherliess, Volker / Forchert, Arno: „Konzert“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016. Ich habe mich im Folgenden dazu entschlossen, den beschreibenden Begriff der musikalischen Aufführungen zu verwenden, außer, wenn ich direkt aus den Quellen zitiere.

³³⁷ Vgl. u. a. den Zeitungsartikel: o. A., „Privat-Concert des Hrn. Streicher“, S. 1156.

Garderobe umgeschaffen wird. Daran stoßend, befindet sich nun das Pianoforte-Magazin, wo in Winterszeiten auch Concerte gegeben werden sollen“³³⁸.

Der Raum ließ sich entsprechend flexibel für verschiedene Nutzungsweisen verwenden, die durch Modifikation (etwa „durch das Oeffnen einer Scheidewand“³³⁹) angepasst werden konnten.

Konzerte in Salons oder Konzertsälen von Instrumentenbauern erfreuten sich im 19. Jahrhundert zunehmender Beliebtheit in den Metropolen Europas, aber auch in Nordamerika³⁴⁰: Die Firmen Érard und Pleyel in Paris gaben regelmäßige Konzerte, zu deren Anlass sie ihre (neuesten) Instrumente, gespielt von teils bekannten Pianist:innen, einer mehr oder weniger großen Öffentlichkeit präsentierten.³⁴¹ In einem Konzertbericht aus Dezember 1840 stellt Heinrich Adami den Saal in eine Traditionslinie mit jenen Veranstaltungsräumen von anderen Klavierbauern in Europa:

„Erard in Paris hat sich durch die Concerte, welche in seinen Salons gegeben werden, einen großen Ruf gemacht; die berühmtesten Virtuosen lassen sich bei ihm hören. Etwas Aehnliches scheint auch der k. k. Hofclaviermacher Hr. Streicher für Wien im Sinne zu haben, indem auch er in seinem eleganten Salon Concerte abhalten, und seine schönen Flügel dabei produciren lässt.“³⁴²

Für Wien beschreibt Eduard Hanslick in seiner *Geschichte des Konzertwesens* (1868) eine ähnliche Entwicklung: „Kleinere Concerte von halb privatem Charakter finden wir um Mitte der vierziger Jahre in den Salons der Claviermacher **Streicher** und **Bösendorfer** [Herv. i. O.]. Die Benützung dieser Privatsalons nahm in den folgenden 20 Jahren ungemein zu.“³⁴³ Von diesen Konzerten berichten auch Quellen in den Nachlässen der Familie Streicher. Caroline Streicher erinnert sich:

„Es wurde öfters musiziert. Der Streicher-Saal Ungargasse 27 galt damals als besonders beliebter Concertsaal. Es fanden auch vielfach geladene Soiréen darin statt. Das erste Konzert meiner Mutter fand in Wien daselbst statt. Mein Vater pflegte keine Saalmiethe zu nehmen, [...] rechnete nur für den verbrauchten Teil der Kerzenbeleuchtung.“³⁴⁴

³³⁸ F. A., „Das neue Etablissement des Herrn Streicher“, S. 17.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Zu Salons in den USA des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vgl. u. a. das Forschungsprojekt *A World Within a Room? Musizieren und Salonkultur im US-amerikanischen Parlor, 1850–1950* (Projektleitung: Carola Bebermeier) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; über den Salon der Firma Chickering in Boston vgl. u. a. die Dissertation von Clemens Kreutzfeldt, *Music Trade in Antebellum Boston: Spaces of Transatlantic Exchange*.

³⁴¹ Paech, „Klavierunterricht für bürgerliche Pariser Kinder im 19. Jahrhundert“, S. 56; Timbrell, Charles: *French Pianism. A Historical Perspective*, London: Kahn & Averill 1999 (zweite Auflage), S. 27.

³⁴² Adami, „Concert des Herrn Ludwig Stettmeyer“, S. 1342.

³⁴³ Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien: Wilhelm Grasmüller 1868, S. 362.

³⁴⁴ Streicher, „Erinnerungen“, S. 5.

Um sich Akteur:innen, Häufigkeiten und Bedingungen der musikalischen Aufführungen im Konzertsaal zu nähern, habe ich eine kursorische Analyse von Zeitungsrezensionen und -anzeigen aus dem Untersuchungszeitraum herangezogen. Über das Zeitungsportal *Anno* der ÖNB lassen sich Zeitungen aus dem 16. bis ins 20. Jahrhundert digital einsehen.³⁴⁵ Über die Volltextsuche (Begriff „Streicher“) und die Eingrenzung auf den Erscheinungsort Wien fanden sich für die Jahre 1838 bis 1859 insgesamt 1.690 Treffer, von denen allerdings nicht alle von Relevanz waren (sich etwa nicht auf die Familie Streicher bezogen). Um alle Konzerte abzubilden, ohne einen Überschuss an Textmaterial zu haben, habe ich für jede im „Streicherhof“ stattfindende Aufführung je einen, maximal zwei Artikel ausgewählt, um die wichtigsten Aspekte zu erfassen: Datum, Veranstalter:innen, Auftretende, Besetzungen, Repertoire und etwaige weitere relevante Informationen hinsichtlich der Raumnutzung und -beschreibung. Außerdem wurden Zeitungsartikel, die entweder das Gebäude beschrieben oder Hinweise auf kulturelle Praktiken im „Streicherhof“ beinhalteten, in den Quellenkorpus miteinbezogen. Insgesamt wurden auf diese Weise 141 Zeitungsartikel gefiltert, analysiert und in einer Tabelle verzeichnet (siehe Anhang).

Die gefundenen Artikel dokumentieren 107 Konzerte über den Zeitraum von 1838 bis 1859. Die auf diese Weise gefundenen und in einer separaten Tabelle verzeichneten Konzerte haben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Erstens ist die OCR-Suche über *Anno* nicht verlässlich, manche Einträge könnten also übersehen worden sein. Zweitens ist fraglich, ob über jede Veranstaltung, die im „Streicherhof“ gegeben wurde, auch in Zeitungen berichtet wurde, zumal es sich oft auch um mehr oder weniger private Veranstaltungen handelte. Das zeigt sich auch an den unterschiedlichen Mengen an Artikeln, die sich für einzelne Veranstaltungen finden ließen: Manche Konzerte wurden mehrmals angekündigt und rezensiert, für andere fand sich nur ein einziger Beitrag. Die analysierten Artikel bilden also einen nicht unbedingt systematischen, aber in ihrer Qualität repräsentativen Teil der Aufführungen ab, die während der 1840er- und 1850er-Jahre im Saal der Familie Streicher in der Ungargasse stattgefunden haben.

Die Analyse hat gezeigt, dass es sich meist um Konzerte handelte, die von Künstler:innen oder Komponist:innen veranstaltet wurden, die Familie Streicher stellte dafür ihren Saal zur Verfügung. Manchmal, insbesondere in früheren Rezensionen, liest man von Johann Baptist Streicher als Veranstalter. In jedem Fall wird er in einigen Artikeln als Kunstförderer hervorgehoben:

„Der Clavier-Instrumentenmacher Hr. Streicher ist bekanntlich selbst ein großer Freund der Musik, und macht den Freunden der Musik öfters das Vergnügen, in seinem geräumigen,

³⁴⁵ AustriaN Newspapers Online (ANNO) der Österreichischen Nationalbibliothek, online: <https://anno.onb.ac.at/>.

schönen, akustisch gebauten Saale auf der Landstraße Concerte zu geben, wobey er Professoren und vorzügliche Dilettanten zu Ausführung von Musikstücken aller Art versammelt.“³⁴⁶

In den meisten Fällen wurden die Konzerte jedoch von den Personen veranstaltet, die hier vortrugen. Johann Baptist Streicher bestand anscheinend auch in diesem Punkt auf Richtigkeit der Angaben in den Zeitungen. Ein Bericht über ein von Friederike Müller (später verh. Streicher) gegebenes Konzert hatte wenige Tage später eine Berichtigung in der *Wiener allgemeinen Musik-Zeitung* zur Folge:

„Die in Nr. 31 unseres Blattes gegebene Notiz, ‚es habe Dlle. Fried. Müller im Streicher’schen Saale ein Privat-Concert veranstaltet‘, ist dahin zu berichtigen, daß besagtes Concert nicht von erwähneter Künstlerinn, sondern von Hrn. Streicher arrangirt war. Es haben daher sowohl die geschätzte Pianistinn, als sämtliche Mitwirkende, ihre Parten nur aus Gefälligkeit gegen Hrn. Streicher übernommen, welcher, – selbst ein großer Musikfreund – zu seinem und Anderer Vergnügen alljährig auf das Uneigennützigste mehrere Concerte veranstaltet, an denen stets ein eben so gewähltes, als musikalisches Publicum, Antheil zu nehmen pflegt.“³⁴⁷

Zu dem Image als Kunstförderer, welches immer wieder in verschiedenen Berichten bestärkt wurde, passen auch die Wohltätigkeitsveranstaltungen, die als solche in der Presse beworben wurden. Unter den untersuchten Artikeln fanden sich vier Wohltätigkeitsveranstaltungen, eine „zum Besten eines durch Krankheit verunglückten Künstlers“³⁴⁸, ein weiteres „zu Gunsten einer verunglückten Witwe mit vier Kindern“³⁴⁹, ein Konzert, „wovon eine Hälfte des Ertrages zum Holzankauf für Arme bestimmt“³⁵⁰ war sowie ein Konzert „zum Besten des erblindeten Künstlers Signor Fasano“³⁵¹. Bei letzterer „hat der k.k. Hofclaviermacher, Herr J. B. Streicher, um den Ertrag zu erhöhen, nicht nur den Saal unentgeltliche überlassen, sondern auch die Kosten der Beleuchtung aus Eigenem bestritten.“³⁵² Anhand von Berichten wie diesen erscheint der Saal als Repräsentationsraum, den Johann Baptist Streicher für seine Inszenierung nicht nur als hervorragender Instrumentenbauer, sondern auch als ‚guten Bürger‘ nutzte.

Eine vollständige Liste von Personen zu nennen, welche im Konzertsaal aufgetreten sind, bleibt schwierig und kann sich nur auf eine unvollständige Auswahl beschränken. August Streicher hält in seinem 1947 publizierten Artikel fest: „Es kam die ganze große Welt in den ‚Streicherhof‘, wo zur damaligen Zeit auch Klavierkonzerte stattfanden.“³⁵³ Genannt werden in diesem

³⁴⁶ o. A., „(Wien.)“, in: *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* 6 (07.02.1839), S. 47.

³⁴⁷ o. A., „Berichtigung“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 33/3 (18.03.1843), S. 136.

³⁴⁸ C. W...nn, „Freitag am 26. Dezember 1845 [...]“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 156/5 (30.12.1845).

³⁴⁹ Luib, Ferdinand, „Privat-Concert der Dlle. Friederike Müller und des Herrn Leopold Jansa“, in: *Der Wanderer* 41/33 (17.02.1846), S. 163.

³⁵⁰ o. A., „Stadtpost“, in: *Der Humorist* 24/13 (23.01.1851), S. 96.

³⁵¹ o. A., „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 239/9 (12.10.1855), o. S.

³⁵² o. A., „Wiener Local-Neuigkeiten“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 249/49 (17.10.1855), o. S.

³⁵³ Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof [Teil 1]“, S. 11.

Artikel vor allem die allgemeinhin ‚bekanntesten‘ Namen der Musikgeschichte, Clara Schumann, Johannes Brahms und Franz Liszt³⁵⁴. Diese werden auch von musikhistorischen Beiträgen zur Familie Streicher aufgegriffen.³⁵⁵ Die hier reproduzierten Nennungen verschiedener Künstler:innen beziehen sich häufig aufeinander und dienen der historischen Legitimierung der Familie Streicher als bedeutende Musikerfamilie, die sich in die ‚großen Namen‘ der Musikgeschichte einreihen lässt. Es entgeht dabei jedoch die Vielfalt der Konzerte, die hier stattfanden und die Vielfalt der Akteur:innen, welche daran beteiligt waren.

Aufgrund der ungenauen Datenlage, welche die Stichwortsuche auf *Anno* ergeben hat, lassen sich absolute Zahlen der im „Streicherhof“ auftretenden Personen nicht nennen. Unter den Namen finden sich vorwiegend solche, die heute wenig oder gar nicht bekannt sind. Es handelt sich nicht nur um Pianist:innen, sondern auch Sänger:innen und verschiedenste Instrumentalist:innen und Schauspieler:innen. Musikalische Aufführungen in Salons oder Konzertsälen wie jenem der Familie Streicher waren im 19. Jahrhundert für junge Künstler:innen eine Gelegenheit, in die Gesellschaft eingeführt zu werden und das Spielen vor Publikum zu üben, bevor sie öffentlich (ab den 1830er-Jahren etwa im Musikverein) auftraten. Diese Möglichkeit, für junge Musiker:innen, Auftrittserfahrung zu sammeln, beschreibt Melanie Unseld in Bezug auf den Salon der Familie Kiesewetter:

„Das ‚Haus‘ Kiesewetter als offenen, übergenerationellen Ausbildungsort und als Ort der Begegnung und des Austauschs zu verstehen, rückt auch die regelmäßigen Konzerte in den Fokus: Hier sollten nicht nur die gesammelten Partituren zum Klingen gebracht werden, um sich eine klangliche Vorstellung vergangener Musik machen zu können, sondern auch jungen Musikerinnen und Musikern Möglichkeiten des Auftretens gegeben werden.“³⁵⁶

Der Saal der Familie Streicher bot ebenfalls jungen Musiker:innen (teils auch Kindern) die Möglichkeit, vor Publikum zu aufzutreten. Im Februar 1843 fand etwa das erste Prüfungskonzert der öffentlichen Musikschule von C. G. Salzmann statt, bei dem sowohl Sänger als auch Instrumentalisten auftraten.³⁵⁷ Im Juli 1852 fanden Prüfungskonzerte der Akademie der Tonkunst statt.³⁵⁸ Manche Künstler:innen nutzten den Konzertsaal, um ihre ersten Auftritte zu geben, wie „[d]er junge Pianist Joseph Weidner, Schüler des Herrn Johann Stiva“, der am 11.

³⁵⁴ August Streicher bezieht sich vorwiegend auf die 1860er-Jahre, die in dem von mir gewählten Untersuchungszeitraum nicht mehr enthalten sind. Daher finden sich unter den Zeitungsartikeln auch keinerlei Beschreibungen von Aufführungen durch u. a. Clara Schumann oder Franz Liszt.

³⁵⁵ Vgl. hierfür u. a.: Gobel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*; Goebel-Streicher, „Die Klavierbauerfamilie Stein-Streicher“, S. 18.

³⁵⁶ Unseld, „Familien-Netzwerke und musikalische Wissensproduktion“, S. 305.

³⁵⁷ W., „Erstes Prüfungs-Konzert der öffentlichen Musikschule des C. G. Salzmann“, in: *Der Österreichische Zuschauer* 24 (24.02.1843), S. 42.

³⁵⁸ H. F...l, „Prüfungs-Concert der Akademie der Tonkunst“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 166 (21.07.1852), S. 668.

Jänner 1857 „sein erstes Concert unter Mitwirkung des Straus'schen Streichquartetts und des Herrn Findeisen“³⁵⁹ veranstaltete; und auch Friederike Müller (verh. Streicher) gab hier ihr erstes Konzert in Wien.³⁶⁰

Der Saal fasste in seinem Umfang auch größere Besetzungen, beispielsweise traten im März 1844 der Männergesangsverein mit 80 Sängern auf.³⁶¹ Die meisten Zeitungsberichte beschreiben jedoch Konzerte in Kammerbesetzung; Klavier, Streichquartett und Gesang waren die häufigsten Besetzungen. Aber auch Harfe, Klarinette, Oboe, Posthorn sowie Zithern und viele andere werden genannt. Mitunter wurden auch neu entwickelte Instrumente vorgestellt, beispielsweise wurde im Februar 1840 eine neu konstruierte Flöte von Böhm vorgestellt, die „darin verbessert scheint, daß die hohen Töne von schönerem Klange sind“³⁶². Im März 1858 stellte Professor Colasanti das von ihm weiterentwickelte Ophikleidon vor, „ein Instrument, dem man es bei seinem riesigen Umfange nicht ansehen möchte, daß demselben so zarte Töne entlockt werden könnten [...]“.³⁶³

Die Konzerte dienten außerdem der Präsentation und Bewerbung von Streicher-Instrumenten (vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 4.2). Ein großer Teil der Rezensionen erwähnt, dass auf diesen gespielt wurde, viele loben deren Klang. Mitunter wurden neue Instrumente vorgestellt:

„[...] haben wir zugleich in diesem Concerte das besondere Vergnügen gehabt, ein neues, noch wenig gekanntes Instrument, genannt das Pianino vom Hrn. Streicher angefertigt, zu hören. Das Pianino hat ungefähr die Form eines Schreibkastens; der Ton ist ein Mittelding zwischen einem gewöhnlichen Pianoforte und einer Glasglockenharmonika.“³⁶⁴

Besonders Aufführungen, für welche mehrere Klaviere benötigt wurden, boten eine gute Gelegenheit, verschiedene Instrumente zu präsentieren, wie beispielsweise zwei Aufführungen des Konzerts für drei Klaviere von Johann Sebastian Bach im Jahr 1845.³⁶⁵

Wenn in den Zeitungsartikeln zur Eröffnung der neuen Klavierfabrik und des Konzertsaals angegeben wurde, dass der Saal nur in den Wintermonaten für Konzerte genutzt wurde, so zeigt sich, dass die meisten Konzerte tatsächlich zwischen Oktober und Mai stattfanden. Damit

³⁵⁹ o. A., „(Concert)“, in: *Der Humorist* 3/21 (04.01.1857), S. 12,

³⁶⁰ Goebel-Streicher, *Frédéric Chopin*, S. 10; siehe auch Streicher, „Erinnerungen“, S. 5.

³⁶¹ Johann Baptist Streicher war selbst Mitglied und Förderer des Männergesangsvereins; Gr. Ath-s., „Männer-Gesangsverein“, in: *Wiener Allgemeine Musikzeitung* 38/4 (28.03.1844), S. 150.

³⁶² Adami, Heinrich: „Concert des Herrn Ludwig Stettmeyer“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 33/295 (09.12.1840), S. 1342.

³⁶³ o. A., „Concert“, in: *Der Humorist* 22/67 (23.03.1858), S. 4.

³⁶⁴ o. A., „Privat-Concert des Hrn. Streicher“, S. 1156.

³⁶⁵ Vgl. dazu die Zeitungseinträge: Philokales: „Konzert-Salon“, in: *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5/34 (20.03.1845), S. 134; H.-r.: „Musikalische Abendunterhaltung bei Hrn. Streicher“, in: *Der Humorist* 9/313 (31.12.1845), S. 1251.

reichten sie sich in den Rhythmus der allgemeinen Konzertsaison ein. Zeitungsannoncen gaben immer wieder die Preise für Sitze und Stehplätze an. Sperrsitze wurden um zwei Gulden, Eintrittskarten um einen Gulden verkauft. Zu erhalten waren diese bei Musikalienhandlungen (etwa bei der k.k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung Haslinger, Mechetti oder Spina), selten auch in der Wohnung der einladenden Künstler:innen oder bei der Kasse vor dem Konzert.³⁶⁶

Im Nachlass von Theodor Streicher ist ein Programmzettel aus 1869 erhalten, auf welchem die Vortragsstücke gelistet sind, sowie deren Komponist und Vortragender.³⁶⁷ Es ist anzunehmen, dass solche Programmzettel auch zu anderen Konzerten verteilt wurden. Im Nachlass von Theodor Streicher findet sich ebenfalls ein Programmzettel mit dem Titel „Privat-Concert der Friederike Müller und des Leopold Jansa [...]“³⁶⁸, welches im Februar 1846 gegeben wurde. In einem Zeitungsartikel aus 1855 wird von „gedruckten Einladungskarten“³⁶⁹ berichtet, welche vergeben wurden; die Pianistin Arabella Goddard ließ das Publikum wissen, dass sie nur im Konzertsaal der Familie Streicher auftreten würde:

„Erst jetzt beim nahen Schlusse der Konzert-Saison hat sie ihr Kunstreise-Zug in unsere Mauern geführt, und es ist zum Leidwesen für alle wahren Kunstfreunde kaum zu hoffen, daß die liebenswürdige junge Künstlerin sich noch entschließen werde, hier öffentliche Konzerte zu geben; denn die Einladungen, welche zu der musikalischen Soiree im Streicher'schen Salon auf der Landstraße am 20. d. M. ergingen, sagten ausdrücklich, daß sie nicht die Absicht habe, hier Konzerte zu geben, und nur dem lebhaften Wunsche mehrerer Kunstfreunde durch die Veranstaltung dieser Privat-Soirée nachgekommen sei.“³⁷⁰

Über das Publikum erfährt man in den Zeitungsberichten wenig. Unter den üblichen, häufig verwendeten Floskeln finden sich vor allem positive Darstellungen, das Publikum sei zahlreich und gewählt gewesen, und es bestand aus einem „Kreis eleganter und gewählter Zuhörer“³⁷¹.

Insgesamt hatte der Saal im ersten Stock des „Streicherhofs“ also mehrere Zwecke. Während der Sommermonate (und möglicherweise auch, wenn keine Aufführungen stattfanden), diente der Saal als Ausstellungsraum für die in den Werkstätten des Gebäudes gefertigten und weiterentwickelten Instrumente.³⁷² Die Präsentation der Instrumente konnte auch in den Rahmen musikalischer Aufführungen eingebunden sein. Die Organisation dieser ging meistens von den

³⁶⁶ Vgl. dazu u. a.: o. A.: „Concert-Anzeige“, in: *Der Humorist* 5/57 (20.03.1841), S. 232; o. A.: „Einladung zum Abonnement für das zweite und dritte Concert“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 251 (03.11.1853), S. 1048.

³⁶⁷ „Programmzettel“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB, 393–396.

³⁶⁸ „Programmzettel eines Privatkonzertes von Friederike Müller“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB, 394.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ H-L.: „Konzerte. Miß Arabella Goddard“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 4/17 (26.04.1855), S. 66.

³⁷¹ H-r., „Concert-Salon“, in: *Der Humorist* 248/5 (13.12.1841), S. 1015.

³⁷² Dies zeigen auch zeitgenössische Lithographien: Im Streicherarchiv finden sich einige Lithographien aus den 1840er-Jahren, welche das Gebäude, darunter auch den Saal zeigen. Diese wurde u. a. abgedruckt bei: Donhauser / Langer, *Streicher*, S. 46–47.

(Haupt-)Ausführenden aus, wobei Zeitungsberichte häufig die Güte des Gastgebers betonen, welcher den Saal zur Verfügung gestellt hatte. Für die hier auftretenden Künstler:innen bedeuteten diese Gelegenheiten nicht nur eine Probe für die ersten öffentlichen Konzerte am Beginn eines Konzertlebens, sondern auch eine Möglichkeit der Vernetzung (vgl. Kap. 4.6).

4.4 Lernen

Im folgenden Kapitel werden verschiedene Formen des Lernens bzw. der Ausbildung im „Streicherhof“ genauer beleuchtet. Literatur über die Familie Streicher behandelt Aspekte der Ausbildung vorwiegend in Bezug auf die Nachfolger im Familienbetrieb.³⁷³ Wie Kap. 2.4 gezeigt hat, umfasst Bildung im Kontext von Musikerfamilien ein komplexes Gefüge vielfältiger Aspekte, in welches unter anderem auch musikalische Sozialisation, Bildungshabitus und ‚wildes Lernen‘ fallen. Zwei Aspekte des Lernens behandle ich im Folgenden getrennt: einerseits das musikbezogene (instrumentale, gesangliche, musiktheoretische) Lernen der Kinder, und andererseits das Lernen in der Klavierfabrik, die Anlaufstelle für Gesellen und Lehrlinge aus dem näheren und weiteren Umkreis war. Es zeigt sich also, dass der „Streicherhof“ nicht nur ein Ort war, an dem viel gelernt wurde, sondern auch ein Ort, an dem viele verschiedene Akteur:innen lernten. Wenn diese beiden Aspekte am Ende nicht so leicht zu trennen sind, da auch sie miteinander zusammenhängen, so will ich dennoch versuchen, sie zunächst separat zu betrachten. Im Folgenden verwende ich den Begriff des Lernens, um auszudrücken, dass es sich um aktives Handeln der Akteur:innen handelt. In diesem Kontext werde ich mich auch auf den von Evelyn Buyken geprägten Begriff des ‚wildes Lernens‘³⁷⁴ (vgl. Kap. 2.4) beziehen.

4.4.1 Musikbezogenes Lernen

Zunächst will ich auf musikbezogenes Lernen im familialen Umfeld eingehen. Betrachtet man die Geburtsjahre der Kinder von Auguste Streicher bzw. Friederike Streicher und Johann Baptist Streicher, so lässt sich schließen, dass Kindererziehung während der 1820er- bis in die 1860er-Jahre durchgehend eine Rolle spielte³⁷⁵. In diesem Kontext zeigt sich ein komplexes

³⁷³ Vgl. hierfür u. a. Goebel-Streicher, „Die Klavierbauerfamilie Stein-Streicher“; Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*; Michael Latham beschreibt die Ausbildung der Familienmitglieder im Betrieb für die Vorgängergeneration: „The Development of the Streicher Firm of Piano Builders Under the Leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823“.

³⁷⁴ Buyken, „Wildes Lernen“?

³⁷⁵ Die älteste Tochter Nina Streicher war 1824 geboren, die jüngste Tochter Caroline Streicher 1849.

Zusammenspiel aus formalen Lernsituationen (etwa der Unterricht durch Hauslehrer) und informellem Lernen. Die von mir beschriebenen Prozesse fanden zu einem großen Teil im Haus statt, oft angeleitet durch Hauslehrer, Gouvernanten und Gesellschafterinnen. Dies war eine in der Zeit übliche Praxis³⁷⁶, und bereits Johann Baptist Streicher und seine Schwester hatten, laut Berichten von Caroline Streicher, französische Erzieherinnen gehabt.³⁷⁷

Evelyn Buyken verweist darauf, dass sich informelle Lernsituationen oft nicht so leicht in den Quellen finden lassen, weil sie als selbstverständlich oder nicht erinnerungswürdig empfunden wurden und entsprechend nicht explizit niedergeschrieben wurden. Entsprechend beschreibt Buyken, dass es im Kontext des häuslichen Musikhierlerns einer besonders differenzierten Lesart der Quellen bedarf, um „Nuancen des Lernens und Lehrens im familiären Alltag“³⁷⁸ aufzuspüren. Entsprechende Bemerkungen finden sich etwa in den Lebenserinnerungen von Caroline Streicher, die berichtet, dass ihre Halbgeschwister Nina und Carl Streicher gesungen und ihr Halbbruder Andreas Streicher Klavier gespielt haben.³⁷⁹ Ihre Halbschwester Sophie Streicher hatte Gesangsunterricht bei Anna Fröhlich (1793–1880) erhalten: „Sie hatte [...] eine sehr schöne Stimme, und hat das Singen bei Frl. Anna Fröhlich [...] gelernt.“³⁸⁰ Die damals bekannte Lehrerin am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde scheint für Caroline Streicher Anlass gewesen zu sein, diese in ihren Erinnerungen hervorzuheben.³⁸¹ Bei Uta Goebel-Streicher ist nachzulesen, dass Sophie Streicher außerdem im Erziehungsinstitut ihrer Stieftante Caroline Müller ausgebildet wurde.³⁸²

Carl Streicher berichtet in seinen Lebenserinnerungen über mehrere Seiten vom Hausunterricht der drei Brüder Andreas, Carl und Emil Streicher – hier werden nur die männlichen Familienmitglieder erwähnt³⁸³. Er berichtet etwa von der Einbindung des Musikunterrichts in den allgemeinen, zuhause stattfindenden Unterricht. Zwar wären auch öffentliche Gymnasien für die Kinder infrage gekommen (und manche Geschwister scheinen, den Ausführungen Carl Streichers zufolge, auch zeitweise solche besucht zu haben), doch scheint der Hausunterricht

³⁷⁶ Joris, „Profession und Geschlecht“, S. 362.

³⁷⁷ Streicher, „Erinnerungen“, S. 3.

³⁷⁸ Buyken, „„Wildes Lernen“?“, S. 138.

³⁷⁹ Streicher, „Erinnerungen“, S. 5–6.

³⁸⁰ Ebd., S. 6.

³⁸¹ Boisits, Barbara / Kornberger, Monika: „Fröhlich, Schwestern“, in: Boisits, Barbara (Hrsg.), *Österreichisches Musiklexikon online*, 2001.

³⁸² Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*.

³⁸³ Über die Ausbildung der Schwestern erfahren wir bei Carl Streicher wenig, lediglich über die Erziehung seiner Halbschwester Caroline Streicher durch die Gesellschafterin Adele Lacroix. Diesen Aspekt hielt Carl Streicher vor allem aus dem Grund fest, weil er Adele Lacroix später heiratete.

der individuellen Erziehung zur Nachfolge im Klavierbetrieb entgegengekommen zu sein.³⁸⁴ So berichtet Carl Streicher, dass er und sein Bruder Emil Streicher Mitte der 1840er-Jahre vom Theologen Ernst Schroll (geb. 1818) unterrichtet wurden. Dieser ist in der Fremdenliste der Konskription von 1846 als „Acad. Doct. der Theologie“³⁸⁵ in Wohnung Nr. 1 verzeichnet. Dass der Unterricht der Kinder von einem Theologen geführt wurde, kann mit der engen Verbindung der Familie Streicher zur protestantischen Gemeinde in Wien in Zusammenhang stehen.

Carl Streichers Erinnerungen an den Musikunterricht lesen sich als negativ konnotiert; der Hauslehrer „wußte besonders mir ein tieferes Interesse für die Geschichte und die Naturwissenschaften einzuflößen, für Musik nicht, obwol ich seinem Spiele, seiner begeisterten Wiedergabe Beethoven'scher Sonaten zumeist, gerne lauschte.“³⁸⁶ Der Klavierunterricht gestaltete sich hingegen als monotoner und für dessen Geschmack langweiliger „Wiederholungsunterricht“³⁸⁷. Diesen leitete ein (namentlich ungenannter) Gesellschafter, der „in der Musik die Kinder mit dem Schauer einer unbegriffenen Algebra zu erfüllen verstand“³⁸⁸. Weitere Hinweise auf den Klavierlehrer lassen sich weder in den Nachlassdokumenten noch in den Konskriptionslisten finden. Die Nachfolge Ernst Schrolls trat 1846 wieder ein Theologe an; Traugott Alberti, über den wir an dieser Stelle allerdings nichts erfahren, außer, dass er die Familie im Sommer 1848 wieder verlassen haben soll.³⁸⁹ Auch in der Konskriptionsliste scheint er nicht auf. Eine Begeisterung für das Klavierspiel scheinen Carl Streichers Ausführungen zufolge nicht alle Kinder mitgenommen zu haben. Er verortet sich selbst unter jenen, die keine nachhaltigen Erfolge daraus zogen.³⁹⁰ Dieses ernüchternde Fazit ist interessant, insbesondere, wenn man sie mit den Erinnerungen von Caroline Streicher vergleicht, welche die gesanglichen und pianistischen Fähigkeiten der Geschwister eher positiv darstellt.³⁹¹ Solche Widersprüche verweisen wiederum auf die Subjektivität und auf den Konstruktionscharakter auto-/biographischer Erzählungen.

Doch nicht nur die eher als formales Lernen einzustufenden Unterrichtsstunden im Haus beschreibt Carl Streicher. In seinen Erinnerungen finden sich auch Bemerkungen zu Momenten des ‚wilden Lernens‘. Denn auch durch das Beiwohnen von Aufführungen oder Proben im Haus

³⁸⁴ Für einen späteren Zeitpunkt beschreibt Carl Streicher, dass sein Bruder Emil in der Landstraßer Realschule ausgebildet wurde; Carl Streicher, Tagebuch Band I, Musiksammlung ÖNB, fol. 26r.

³⁸⁵ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/41r.

³⁸⁶ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 12r.

³⁸⁷ Ebd., fol. 12v.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd., fol. 15r.

³⁹⁰ Ebd., fol. 24v.

³⁹¹ Streicher, „Erinnerungen“, S. 5–6.

sah sich Carl Streicher geprägt. Er nennt die Anwesenheit von Clara Schumann als einprägsamen Moment seiner musikalischen Bildungsbiographie:

„Führte doch Clara Sch[umann] auch uns, nachdem wir allem Fachlernen und Bethätigen in der Musik längst entsagt, bloß durch die gebende und empfangende Kraft seelischer Thätigkeit, seelischen Bewegens, die Werke Robert Schumanns in das Innenleben ein; nahmen uns doch die ersten orchestralen Aufführungen Schumannscher Sinfonien, ein schon Bekanntes aus dem Spiele der Künstlerin in unseren häuslichen Räumen, den wir so oft lange Stunden gelauscht, vollends gefangen.“³⁹²

Diese – durchaus romantisierende – Beschreibung lässt schließen, dass der junge Carl Streicher im „Streicherhof“ immer wieder dem Klavierspiel von Clara Schumann (die eng mit seiner Stiefmutter Friederike Streicher befreundet war) zuhörte. Er selbst beschreibt, dass sein musikalischer Horizont dadurch geprägt wurde. Momente wie diese können exemplarisch für jene Lernsituationen stehen, welche Buyken als ‚wildes Lernen‘ bezeichnet³⁹³; eine Form des Wissensgewinns, der durch die Sozialisation innerhalb der musikalisch gut vernetzten Familie Streicher geprägt war.

Ähnliches lässt sich anhand einer von August Streicher festgehaltenen Anekdote zeigen, der den vom Üben kommenden Johannes Brahms beschreibt, der sich am Mittagstisch der Familie Streicher vorbeidrückte (vgl. Kap. 3.3).³⁹⁴ Beschreibungen solcher Szenen in den Lebenserinnerungen von Mitgliedern der Familie Streicher haben einerseits inszenatorischen Charakter; die Schreibenden schaffen eine gewisse Nähe zu berühmten Persönlichkeiten der Musikgeschichte und werten damit die Geschichtswürdigkeit der eigenen Erzählung auf. Andererseits erlauben aber gerade solche Momente einen Einblick in die komplexen musikbezogenen Lernsituationen in Musikerfamilien. Buyken hat für die Familie Mendelssohn Bartholdy eine ähnlich komplexe Lernsituation beschrieben, in welcher die Kinder sich nicht nur durch geordneten Unterricht musikbezogenes Wissen aneigneten, sondern auch durch das Interagieren mit Musiker:innen im Haus.³⁹⁵

Eine weitere Quelle im Zusammenhang mit musikbezogenem Lernen im „Streicherhof“ möchte ich noch besprechen, zumal sie die Rolle von lernenden und lehrenden Frauen in der Familie hervorhebt macht. Es handelt sich dabei um ein Liederbüchlein, etwa im Quartformat mit 16 Seiten, wovon aber nur wenige Seiten beschrieben sind³⁹⁶. Es trägt den mit Tinte geschriebenen

³⁹² Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 32r.

³⁹³ Buyken, „‚Wildes Lernen‘?“.

³⁹⁴ Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof [Teil 1]“, S. 11.

³⁹⁵ Buyken, „‚Wildes Lernen‘?“, S. 141–146.

³⁹⁶ „Für ihre Tochter Caroline von Friederike Streicher abgeschriebenes kleines Lied“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB.

Titel „Caroline Streicher. 1854“. Auf der zweiten Seite ist auf drei Zeilen handschriftlich mit Tinte ein Lied eingetragen, bei dem es sich um ein 16-taktiges, einfaches Kinderlied in G-Dur im 3/8-Takt handelt. Der Text der ersten Strophe steht zwischen den Notenzeilen, sechs weitere Strophen sind untereinander geschrieben (auch noch auf der Folgeseite):

„A B C D.

Ach was ich seh!

Mäuschen wollt naschen dort

Da kömmt Mies, fängt sie fort

a, b, c, d.

Ach was ich seh!

E. F. G. H

Lauf Häschen ja!

Flink und behände sein.

Wird nimmermehr gereun.

e, f, g, h

Jäger ist nah.

I. K. L

Hu Känglein hell

Lausch nicht am Fensterlein

Sieh doch ins Buch hinein

i. k. und l

Faule Mamsel.

M, N, O, P.

Geh Pferdchen geh.

Wer seine Arbeit thut,

dem schmeckt das Eßen gut.

m. n. o. p.

Mein Pferdchen geh. [...]“³⁹⁷

Die Strophen beginnen jeweils mit den fortlaufenden Buchstaben des Alphabets und behandeln ähnlich normative, erziehungsbezogene Reime, die unter anderem Fleiß, Gelehrtheit und Anstand zum Thema haben. Das Lied vereint somit mehrere edukative Ebenen: Auf musikalischer Ebene wird ein Lied (mit Klavierspiel) gelernt, zudem wird das Alphabet gelernt und inhaltlich kommen noch Verhaltensregeln hinzu.

Über den Kontext und das Erlernen des Liedes gibt eine kleine in Typoskript verfasste Notiz auf dem Titelblatt Aufschluss:

³⁹⁷ Ebd., fol. 2r.

„Für ihre Tochter Caroline, von Friederike Streicher abgeschriebenes kleines Lied, das ihr von ihrer lieben Schwester Sofie gelehrt wurde, ehe sie noch Clavierunterricht von der Mutter erhalten hatte, und es sang und sich selbst auf dem Clavier begleitete.“³⁹⁸

Dieser Vermerk lässt sich nicht klar zuordnen, wurde mit ziemlicher Sicherheit erst später angebracht – von wem, lässt sich nicht klären.³⁹⁹ Dennoch lässt diese Aufschrift Schlüsse auf den Musikunterricht zu, den Caroline Streicher erfahren hat. Zunächst verweist sie darauf, dass das Lied von Friederike Streicher für ihre Tochter aufgeschrieben wurde. Datiert ist das Büchlein auf 1854, also muss Caroline Streicher zu dem Zeitpunkt vier bis fünf Jahre alt gewesen sein – vielleicht war es ein Geschenk zum Namens- oder Geburtstag. Möglicherweise hätten noch weitere Lieder eingetragen werden sollen – Platz wäre genug gewesen. In späteren Jahren scheint Caroline Streicher Klavierunterricht von ihrer Mutter bekommen zu haben, was insofern nicht verwundert, als Friederike Streicher als Pianistin tätig gewesen war. Sie hatte eine professionelle Klavierausbildung (u. a. in Paris bei Frédéric Chopin) erhalten und trat während der 1840er-Jahre öffentlich auf. Insofern scheint es naheliegend, dass sie auch den Klavierunterricht ihrer Tochter selbst in die Hand nahm. Die Formulierung des Satzes auf dem Titelblatt des Liederbüchleins betont darüber hinaus das Talent der in eine Musikerfamilie geborenen Caroline Streicher, die sich schon am Klavier begleitete, bevor sie ‚richtigen‘ Klavierunterricht erhalten hatte.

Gelernt hat Caroline Streicher – wenn man der Aufschrift glauben darf – das Lied allerdings nicht von ihrer Mutter, sondern von ihrer Halbschwester Sophie Streicher, die 1854 bereits Mitte zwanzig war. Ob dies der Fall war, weil Sophie Streicher von ihrer Stiefmutter, von ihrer Halbschwester oder von anderen Familienmitgliedern dazu angehalten worden war, lässt sich nicht sagen. Es zeigt sich hierin allerdings eine geschlechterspezifische Ausprägung des Lernens in Musikerfamilien: Die (Stief-)Tochter kümmerte sich um die erste Ausbildung ihrer jüngeren Halbschwester. Sophie Streicher hatte eine Gesangsausbildung bei Anna Fröhlich erfahren und im Rahmen ihrer eigenen musikbezogenen Bildung in ihrer Kindheit sehr wahrscheinlich auch Klavierspiel gelernt⁴⁰⁰. Somit war sie in der Lage, ihrer Halbschwester die ersten Schritte am Instrument und im Singen beizubringen. Diese familiär wirkende Lernsituation zwischen den Schwestern wirkt nicht so streng hierarchisch getrennt bzw. organisiert wie bei den Brüdern, die von den Hauslehrern unterrichtet worden waren. Lernende und Lehrende sind

³⁹⁸ Ebd., fol 1r.

³⁹⁹ Eine ungefähre Datierung lässt sich sowohl über den Kontext der anderen überlieferten Nachlassdokumente (welche vielfach in einer ähnlichen Weise mit Typoskript verfasst sind) als auch über die historisch einsetzende Verbreitung von Schreibmaschinen dieser Art machen. Vermutlich stammt die Aufschrift aus dem frühen 20. Jahrhundert.

⁴⁰⁰ Streicher, „Erinnerungen“, S. 6.

Familienmitglieder, wenn auch durch ihr Alter und die (musikalische) Erfahrung auf unterschiedlicher Ebene. Dieser Umstand könnte als ein geschlechterspezifischer Aspekt (häuslichen) Lernens gesehen werden.

Die auf dem Liederbüchlein beschriebene Szene zeigt wiederum, die bereits von Natalia Ardila-Mantilla beschriebene Schwierigkeit, klar zwischen formalen und informellen Lernsituationen abzugrenzen.⁴⁰¹ Insgesamt spielten im „Streicherhof“ in Bezug auf musikbezogenes Lernen innerhalb der Familie vielfältige Facetten eine Rolle: formal geleiteter Unterricht durch den Hauslehrer bei den Jungen (getrennt von der Institution Schule), weniger formalisiertes Lernen zwischen Geschwistern bei den Mädchen. Außerdem lernten die Kinder durch das Beiwohnen von Konzerten, Proben und im Sinne der Sozialisation durch die Allgegenwärtigkeit von musikbezogenem Handeln im Haus. Räumlich lassen sich die beschriebenen Lernsituationen schwer einordnen: Weder Carl Streichers Erinnerungen noch das Liederbüchlein geben Hinweise darauf, wo genau im Haus das Lernen stattfand. An dieser Stelle stellt sich außerdem die Frage nach der Notwendigkeit der (physischen) Kopräsenz im Kontext musikbezogenen Lernens. Die Eigenheit von Musik und Klang, durch Wände hindurch zu klingen, ermöglicht ein Lauschen außerhalb des Raums, in dem musiziert wird. Bei den Beschreibungen Carl Streichers (der keine genaue räumliche Angabe der Szene mit Clara Schumann gibt) könnte man sich auch vorstellen, dass dieser hinter einer geschlossenen, angelehnten oder eventuell auch offenen Türe dem Spiel der Pianistin lauschte.

4.4.2 Klavierbau lernen

Das Lernen des Klavierbaus im „Streicherhof“ erweist sich als räumlich leichter zu fassen, da es sich zu einem großen Teil in den Werkstätten des Betriebs abspielte. Hier lernten sowohl Gesellen und Lehrlinge aus ganz Europa als auch die nächste Generation, welche später den Familienbetrieb weiterführen sollte. Die Konskriptionslisten des Gebäudes zeigen eine Reihe von Klaviermacher(-gesellen) und Tischlern⁴⁰², die zeitweise im „Streicherhof“ lebten. Inwiefern sie in der Wohnung der Familie Streicher lebten (wie in der Konskription verzeichnet), oder ob es eigene Räumlichkeiten für die Gesellen gab, lässt sich aus den Quellen nicht

⁴⁰¹ Ardila-Mantilla, *Musiklernwelten erkennen und gestalten*, S. 72–81.

⁴⁰² Caroline Streicher erwähnt in ihren Erinnerungen, dass die Tischlerlehre eine Voraussetzung für den Klavierbau war: Streicher, „Erinnerungen“, S. 7; es ist vorstellbar, dass unterschiedliche Beamte die Berufsbezeichnungen der Verzeichneten unterschiedlich aufgefasst und festgehalten haben, zumal dieselben Personen in verschiedenen Einträgen abwechselnd als Tischler oder Klaviermacher angegeben sind.

herauslesen (vgl. Kap. 3.3). Dass es eine gängige Praxis innerhalb der Familie war, Lehrlinge aufzunehmen, zeigt eine Abschrift eines Briefes von Friederike Streicher aus dem Nachlass von Theodor Streicher in der Musiksammlung der ÖNB:

„So wie schon in früheren Jahren die nachher sehr geachteten Instrumentenmacher, Bessalie, prinziplicher Instrumentenmacher in Breslau, Wiecszniewsky in Stettin, Gehbauer in Königsberg, Klemms in Düsseldorf, Schüler Streichers waren, [...] so sandten auch jetzt die geachtetsten Firmen Irmeler aus Leipzig, Lunau aus Lübeck, Rittmüller aus Göttingen, Trau aus Heidelberg ihre Söhne, in die allbekannte Fabrik Streicher, um in dem Fache Künstler zu werden und nicht Handwerker zu bleiben.“⁴⁰³

Neben der Nennung einiger bekannter Namen im Klavierbau, dient hier die Abgrenzung vom Handwerk zur Kunst der Inszenierung als Künstlerfamilie, welche zur Lehre vieler Klavierbauer beigetragen hat. Auf die Aufnahme von Lehrlingen verweist außerdem eine Anzeige im *Fremden-Blatt* aus dem Jahr 1851: „In der Streicher’schen Pianofortefabrik können 2 mit guten Zeugnissen versehene Corpusmacher Aufnahme finden.“⁴⁰⁴

Die für die 1840er- und 1850er-Jahre erhaltenen Fremdenlisten der Konskription des Hauses Ungargasse Nr. 375 verzeichnen 32 Klaviermacher, Klaviermachergesellen und Tischler, einige davon mehrmals.⁴⁰⁵ Das Problem dieser Listen sind die teils ungenauen und mitunter (aufgrund der Überlieferung) unvollständigen Angaben, die außerdem je nach schreibendem Beamten (erkennbar an den unterschiedlichen Handschriften) zu differieren scheinen. Denn es kommen jeweils unterschiedliche Professionsbezeichnungen in verschiedenen Jahren gehäuft vor: Im ersten Eintrag 1840 sind (neben Hausangestellten) ausschließlich Klaviermacher verzeichnet, im zweiten Eintrag 1846 sind es Tischler, im dritten Eintrag sind es Klaviermachergesellen.⁴⁰⁶ Manche Namen scheinen zudem doppelt auf (mehrmalige oder längere Aufenthalte waren möglich), mitunter mit abweichender Berufsbezeichnung. Andreas Andersen (geb. 1806) aus Dänemark ist im Eintrag aus 1840 als „Klaviermacher“⁴⁰⁷ verzeichnet, im Eintrag aus 1843 ist ein Andreas Andersin (geb. 1806) aus Dänemark als „Tischler“⁴⁰⁸ eingetragen. Dies bedeutet allerdings auch, dass die Nennung einer genauen Zahl an Klavierbaugesellen nicht möglich und nicht von anderen Mitarbeitenden im Betrieb zu trennen ist (vgl. Kap. 4.1).

⁴⁰³ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, S. 3; die mehrere Seiten lange Briefabschrift schildert die Familiengeschichte, auf den/die Adressat:in verweist nur die wenig aufschlussreiche Anschrift „Euer Wohlgeborene“, datiert scheint der Brief auf den 5. Jänner 1870 gewesen zu sein.

⁴⁰⁴ o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 5/231 (28.09.1851), o. S.

⁴⁰⁵ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/40r–41v.

⁴⁰⁶ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/40r–41v.

⁴⁰⁷ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/40r.

⁴⁰⁸ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/40v; es ist anzunehmen, dass es sich trotz der unterschiedlichen Namensschreibung (Andersen – Andersin) um dieselbe Person handelt.

Die Nennung von Klaviermacher(geselle)n und Tischlern in den Fremdenlisten verweist auf ein zumindest zeitweiliges Leben der Lernenden im „Streicherhof“. Melanie Unseld hat in Bezug auf Musikerfamilien gezeigt, dass Personen, die bei der Familie in die Lehre gingen, zeitweise zur Haushaltsökonomie beitrugen (vgl. Kap. 3.3 und Kap. 2.4).⁴⁰⁹ Wie genau sich das Zusammenleben zwischen Mitgliedern der Familie Streicher und der im Betrieb Lernenden ausgestaltet hat, lässt sich aus den Quellen nicht herauslesen. Beschreibungen der Wohnung Nr. 1, in welcher die Familie Streicher gelebt hat, zeigen, dass diese mit sieben Zimmern, zwei Kabinetten, zwei Vorzimmern und zwei Küchen groß genug gewesen sein dürfte, um noch weitere Personen zu beherbergen.⁴¹⁰ Da auch die genaue Wohnungseinteilung nicht aus den Konskriptionsbögen hervorgeht, und diese entsprechend schwer mit den Bauplänen abzugleichen sind, müssen Fragen nach der Ausgestaltung des Kohabitats vorerst offen bleiben. Möglich wäre auch, dass Lehrlinge in anderen Wohnungen unterkamen; beispielsweise weisen die Fremdenlisten der Wohnung Nr. 13 für die Jahre 1846, 1850 und 1856/56 (die früheren sind nicht erhalten) insgesamt 16 Personen aus, die als Schlosser, Schlossergesellen und -lehrlinge verzeichnet sind.⁴¹¹

Der „Streicherhof“ als Ausbildungsstätte für Klavierbauer lässt sich anhand zweier Beispiele näher betrachten. In der Konskriptionsliste findet sich unter den Gesellen der Name „Heinrich Katolnik 1820, Klav.mach.ges. Salzburg.“⁴¹² Heinrich Katholnigg⁴¹³ (1819⁴¹⁴–1885) war als Sohn eines Tischlermeisters geboren worden, insofern liegt eine Tischlerlehre (die wiederum Voraussetzung zur Klavierbaulehre war) nahe. Es ist anzunehmen, dass er auf seiner Gesellenfahrt in den 1840er-Jahren nach Wien kam und hier bei Johann Baptist Streicher lernte. Nach seiner Rückkehr eröffnete er in Salzburg eine Klavierwerkstatt. Wie aus Zeitungsberichten hervorgeht, wurden seine Klaviere spätestens während der 1850er-Jahre hier auch öffentlich gespielt. In einem Bericht über ein Konzert von Emilie Müller heißt es: „Das Instrument, auf welchem sie spielte, war ein neuer Flügel aus dem Atelier des hiesigen Klaviermachers Katholnigg, der sich durch Kraft, Fülle und Wohlklang des Tons in hervorragender Weise

⁴⁰⁹ Unseld, „Musikerfamilien als Ort der Ausbildung und Professionalisierung“, S. 43–45.

⁴¹⁰ Vgl. hierfür die Beschreibungen in „Verschiedene Dokumente zur Geschichte der Familie Streicher“.

⁴¹¹ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/39v–43v; für diese Wohnung ist nur die Fremdenliste erhalten; wer die Wohnung sonst (noch) bewohnt hat, kann aus den Konskriptionsbögen nicht herausgelesen werden.

⁴¹² WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/41.

⁴¹³ In Matriken, Zeitungsberichten u. a. finden sich verschiedene Schreibweisen (Katholnigg, Katholnig, Katolnik). Da Katholnigg in den von mir untersuchten Quellen die häufigste Schreibweise war, verwende ich diese.

⁴¹⁴ Laut Taufmatrike wurde Heinrich Katholnigg nicht, wie in der Konskriptionsliste angegeben, 1820 geboren, sondern am 20. Dezember 1819: Kirchenbuch Salzburg: Rk. Erzdiözese Salzburg, Salzburg – St. Andrae, Taufbuch 6 1819–1835, S. 17.

auszeichnete.“⁴¹⁵ Im Jahr 1858 restaurierte Katholnigg die inzwischen 300 Jahre alte Orgel auf der Hohen Salzburg.⁴¹⁶

Wie sehr sich die Ausbildungszeit in eine Familienbiographie einschreiben kann, zeigt das Beispiel von Karl und Eduard Steingraeber. In der Fremdenliste der Konskription scheint im Jahr 1846 der Eintrag „Karl Steingräber 1823 [Klav.mach.ges.] Weimar“⁴¹⁷ auf. Karl Steingraeber lernte gemeinsam mit seinen Brüdern Eduard und Bernhard ebenfalls Klavierbau, zunächst im Familienbetrieb, den ihr Onkel Johann Gottlieb Steingraeber 1820 in Neustadt an der Orla eröffnet hatte.⁴¹⁸ Die Fabrik gibt es noch heute; auf der familieneigenen Website findet sich ein Text über die Familiengeschichte *200 Jahre Steingraeber. Ein geschichtlicher Überblick*⁴¹⁹ sowie eine Zeittafel *200 Jahre Klavierbau-Geschichte der Familie Steingraeber*⁴²⁰. Die Familienbiographie stellt Eduard Steingräber (1823–1907) als späteren Leiter der Klavierfabrik ins Zentrum der Erzählung. Die Lehrzeit in Wien bei Johann Baptist Streicher nimmt dabei einen wichtigen Abschnitt in dem familienbiographischen Abriss ein.⁴²¹ Hier heißt es, dass er in den Betrieben von seinem Onkel und seinem Vater lernte; er „ging dann aber nach Wien zu dem berühmten Streicher“⁴²². Den Innovationsdrang, welchen der familienbiographische Text ihm zuschreibt, soll Eduard Steingraeber unter anderem während seiner Lehre in Wien geschöpft haben, wie die Beschreibung des Baus seines Meisterstücks (angefertigt für die Meisterprüfung) zeigt: „Am 17. März 1852 präsentierte er der Meisterkommission in Hof (Bayern) seinen Flügel [...]. Die Mechanik fertigte er nach dem Vorbild seines Wiener Lehrmeisterbetriebs Streicher, [...]“⁴²³ Eine Anekdote beschreibt seine Zeit in Wien und die hier geknüpfte Verbindung zu Franz Liszt, für den er im Alter von 23 Jahren Konzertdienst leistete:

„Er musste erleben, dass drei Streicher-Flügel unter den Händen des Virtuosen zu Bruch gingen. Auf offener Bühne musste er zur Reparatur schreiten: Stabilität und klangliche Leichtigkeit zu

⁴¹⁵ o. A.: „Salzburger Tagsneuigkeiten“, in: *Neue Salzburger Zeitung* 8/238 (17.10.1856), o. S.

⁴¹⁶ Süss, „Salzburg“, in: *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 10 (1858), S. 276.

⁴¹⁷ WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375/41.

⁴¹⁸ Donhauser und Langer nennen Eduard Steingräber in ihrer Mitarbeiterliste, die sie aus einer von Friederike Streicher angefertigten Liste von Schülern des Betriebs Streicher im privaten Streicherarchiv entnahmen: Dohnauser / Langer, *Streicher*, S. 64.

⁴¹⁹ Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne: *200 Jahre Steingraeber. Ein geschichtlicher Überblick*, 2020.

⁴²⁰ Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne: *200 Jahre Klavierbau-Geschichte der Familie Steingraeber*, 2020.

⁴²¹ Sowohl die von der Familie Steingräber publizierten Texte als auch weitere Internetquellen (u. a. Wikipedia) verweisen darauf, dass Eduard Steingräber (ab 1846) in der Klavierwerkstatt von Nannette Streicher gearbeitet hätte. Ein Blick auf das Todesjahr von Nannette Streicher (1833) zeigt allerdings, dass es sich um Johann Baptist Streichers Werkstatt gehandelt haben muss.

⁴²² o. A.: „Des 75jährigen Jubiläums der Hofpiano- und Flügel-Fabrik Steingräber & Söhne in Bayreuth [...]“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 95/1 (1928), S. 162.

⁴²³ Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne: *200 Jahre Steingraeber*, S. 1.

verbinden, dem virtuosen Pianisten mit klugen klavierbauerischen Ideen zu dienen – dieses Credo legte er für seine Firma, seine Mitarbeiter und später auch für seine Familie fest.“⁴²⁴

Nach dem Aufenthalt in Wien und einem weiteren Aufenthalt in Dresden kehrte Eduard Steingraeber nach Neustadt zurück und eröffnete 1852 in Bayreuth seinen eigenen Betrieb, der noch heute besteht.⁴²⁵ Die Ausbildungszeit bei Johann Baptist Streicher hat sich jedenfalls in die Familienbiographie eingeschrieben und trägt in den Texten zur biographischen Konstruktion bei.

Anhand der Nachlassdokumente der Familie Streicher lassen sich ‚familienfremde‘ Lehrlinge im Betrieb nur schwer fassen. Betrachtet man die Lebenserinnerungen von Caroline und Carl Streicher, so sind die meistgenannten Lehrlinge im Betrieb die Söhne. Caroline Streicher hält fest: „Mein Bruder Karl lernte ebenfalls wie seine Brüder die Tischlerei als Grundlage zur Clavierfabrikation.“⁴²⁶ Um der Lehrlingsausbildung möglichst viel Raum zu geben, wurden die Kinder zuhause unterrichtet – das Lernen des Klavierbaus ging hier mit allgemeiner Bildung Hand in Hand (vgl. Kap. 4.4.1). Der Druck auf die potenziellen Nachfolger scheint groß gewesen zu sein, das Interesse der jungen Generation aber recht gering. Carl Streicher beschreibt die Lehre im Betrieb mehr als Qual:

„Das Wehmuthsbild vergangener Jahre gewann nun Fleisch und Blut; Hobel und Säge wurden mir in die Hände gegeben und ich sollte mich als ehrsam Claviermacherlehrling erproben. Auf dem ältesten Bruder Andreas war als einstigen Nachfolger des Vaters im Geschäfte kein Verlaß.“⁴²⁷

Der älteste Bruder Andreas Streicher (1825–1900) hatte nach seiner Ausbildung das Haus in den frühen 1850er-Jahren verlassen, „um sich als ‚lernender‘ Claviermacher in der Fremde [zu] versuchen“⁴²⁸. Caroline Streicher schreibt über Andreas Streicher: „Er sollte Klaviermacher werden, wurde dazu ausgebildet. Er war unendlich musikalisch, präludierte schön, stimmte sehr gut u. rein die Instrumente, womit er sich vielfach in der Fabrik beschäftigte.“⁴²⁹ Doch weder er noch sein Bruder Carl Streicher übernahmen den Betrieb; letzterer wurde Bankangestellter.⁴³⁰ Der jüngste Bruder Emil Streicher stieg 1857 in den Betrieb ein und übernahm ihn nach dem Tod von Johann Baptist Streicher.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ o. A.: „Des 75jährige Jubiläums der Hofpiano- und Flügel-Fabrik Steingräber & Söhne in Bayreuth [...]“, S. 162.

⁴²⁶ Streicher, „Erinnerungen“, S. 7.

⁴²⁷ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 16v.

⁴²⁸ Ebd., fol. 22r.

⁴²⁹ Streicher, „Erinnerungen“, S. 5.

⁴³⁰ Ebd., S. 5–6; Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 22r–23v.

Insgesamt kann der Klavierbetrieb der Familie Streicher also als Lernort sowohl innerhalb der Familie (mit einem in den Quellen vielfach betonten Fokus auf den Fortbestand des Familienbetriebs) als auch auswertiger, im Klavierbau lernenden Personen beschrieben werden. Um ‚familienfremde‘ Lehrlinge historisch greifen zu können, bedarf es allerdings einer Vielfalt an Quellen, da sie in den Nachlassdokumenten der Familie Streicher nur am Rande genannt werden, und die Konskriptionslisten geben auch nur begrenzte Information über die konkrete Ausgestaltung des Zusammenlebens und -arbeitens.

4.5 Häusliches Musizieren

Während des 19. Jahrhunderts wurde häusliche Musizierpraxis im Bürgertum allgegenwärtig. Wie präsent das Klavierspielen gegen Ende des Jahrhunderts in Wien war, zeigt ein Bericht Eduard Hanslicks. Dieser sprach 1900 gar von einer „Seuche“, die sich durch das häusliche Klavierspielen ausgebreitet hatte:

„Die Qualen, die wir täglich durch nachbarlich klimpernde Dilettanten oder exerzierende Schüler erdulden, sind in allen Farben oft genug geschildert. Ich glaube allen Ernstes, daß unter den hunderterlei Geräuschen und Missklängen, welche tagüber [sic] das Ohr des Großstädtlers zermartern und vorzeitig abstumpfen, diese musikalische Folter die aufreibendste ist.“⁴³¹

Im „Streicherhof“ können anhand des Quellenmaterials ebenfalls Momente des häuslichen Musizierens beschrieben werden, die nicht im Kontext von Aufführungen vor Publikum stattfanden, sondern teils geregelt, teils spontan im Haus zustande kamen. An diesen Momenten des häuslichen Musizierens wirkten auch Mitglieder der Familie Streicher mit. Neben dem Klavier- und Gesangsunterricht der Kinder (vgl. Kap. 4.4.1) und den regelmäßig stattfindenden Aufführungen im Saal (vgl. Kap. 4.3) war Musik auch an anderen Gelegenheiten im „Streicherhof“ zu hören.

In den Lebenserinnerungen von Caroline Streicher finden sich Hinweise auf (gemeinsames) Musizieren ihrer Halbgeschwister nur selten. Sie schreibt etwa, dass die älteste Tochter, Nina Streicher, gesungen habe.⁴³² Deren Schwester Sophie Streicher hat ebenfalls gesungen, „hatte eine sehr schöne Stimme“⁴³³, ebenso wie der Bruder: „Karl hatte eine schöne Singstimme“⁴³⁴.

⁴³¹ Hanslick, Eduard, *Aus neuer und neuester Zeit. Der Modernen Oper IX. Theil. Musikalische Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1900.

⁴³² Streicher, „Erinnerungen“, S. 5.

⁴³³ Ebd., S. 6.

⁴³⁴ Ebd., S. 7.

Auch der älteste Sohn Andreas Streicher musizierte, spielte Klavier und „prälugierte schön“⁴³⁵. Diese knappen Anmerkungen beschreiben zwar keine Szene des häuslichen Musizierens; sie lassen jedoch vermuten, dass die Kinder gelegentlich gesungen bzw. Klaviervespielt haben.

Das Liederbüchlein, welches Friederike Streicher ihrer Tochter Caroline Streicher gewidmet hat (vgl. Kap. 4.4.1) verweist auch darauf, dass die junge Caroline Streicher im Haus das hier niedergeschriebene Lied „sang und sich selbst auf dem Clavier begleitete“⁴³⁶. Außerdem kann das Lernen des Stücks (durch die Hilfe der Schwester) als gemeinsames häusliches Musizieren verstanden werden. Hier, als auch an anderer Stelle verschwimmen die Grenzen zwischen häuslichem Musizieren und musikbezogenem Lernen.

Neben den Familienmitgliedern waren es auch Hausgäste, welche im „Streicherhof“ musizierten. In Kap. 4.4.1 wurden bereits Carl Streichers Eindrücke vom Klavierspiel Clara Schumanns beschrieben, welcher „dem Spiele der Künstlerin in unseren häuslichen Räumen“⁴³⁷ lauschte. Die Erinnerungen von August Streicher verweisen darauf, dass manche Pianist:innen im „Streicherhof“ Klaviere zum Üben bereitgestellt bekamen. Diese waren entsprechend regelmäßig im Haus zugegen, um hier zu üben oder zu komponieren. Unter den Persönlichkeiten, die im „Streicherhof“ verkehrten, werden unter anderem Franz Liszt und Johannes Brahms genannt. Auch Clara Schumann gehörte „zu den ständigen Gästen des Hauses Streicher [...]“. Für sie stand ein eigener Konzertflügel bereit, ebenso für Johannes Brahms, der fast täglich vormittags erschien und bis Mittag spielte. Ob er komponierte oder nur übte, weiß ich nicht.“⁴³⁸ Dass es nicht unüblich war, dass für Pianist:innen in den Häusern von Klavierbauern Instrumente zur regelmäßigen Verwendung bereitgestellt wurden, zeigt auch die Korrespondenz von Friederike Müller (verh. Streicher) aus ihrer Studienzeit in Paris, die hier regelmäßig im Haus der Firma Érard auf einem Klavier spielen konnte.⁴³⁹ August Streicher berichtet außerdem von Momenten des spontanen gemeinsamen Musizierens, etwa als Johannes Brahms dem jungen August Streicher gemeinsam mit Clara Schumann versuchte, ein Lied vorzuspielen

„Nun sagte Brahms zu Clara Schumann: ‚Spielen Sie August den Schönbrunnerwalzer vor, [...]‘. Sie erwiderte: ‚Ich würde ihn gerne spielen, aber ich kenne ihn ja gar nicht.‘ Brahms beugte sich nun übers Klavier, an dem Clara Schumann saß, und spielte mit der rechten Hand den Walzer im Violin. Dann bat er die Schumann, ihm ein wenig im Baß auszuhelfen, worauf

⁴³⁵ Ebd., S. 5.

⁴³⁶ „Für ihre Tochter Caroline von Friederike Streicher abgeschriebenes kleines Lied“.

⁴³⁷ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 32r.

⁴³⁸ Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof“, S. 11.

⁴³⁹ Vgl. hierfür: Goebel-Streicher (Hrsg.), *Frédéric Chopin*; zum Üben in das Haus eines Klavierbauers zu kommen, ermöglichte außerdem das Netzwerken, da Pianist:in und Klavierbauer:in die Möglichkeit zur Interaktion hatten.

sie die Begleitung spielte. Da sagte Brahms: „Jetzt haben wir das Dreihändigspielen erfunden, welch schöner Erfolg!“⁴⁴⁰

Was diese Anekdote zeigt, ist die Interaktivität des Musizierens, das im „Streicherhof“ nicht ausschließlich in einer mehr oder weniger geregelten Form der im Saal stattfindenden Konzerte Ausdruck fand, sondern in den Alltag eingebunden war.

Im Teilnachlass von Johann Baptist Streicher finden sich Hinweise auf stärker geregelte und dokumentierte Proben im „Streicherhof“. Ein vorgefertigter Protokollschein des *Niederösterreichischen Gewerbevereins* beschreibt ein handschriftlich ausgefülltes Sitzungsprotokoll einer gemeinsamen Probe. Überzeichnet ist das Blatt mit „Commission zur Beurtheilung der Probe des Bach’schen Concertes für 3 Claviere“⁴⁴¹. Vermerkt ist weiters, dass die Probe „unter dem Vorsitze des Fräulein Friederike Müller“ stattfand, mit den weiteren Mitgliedern „Fräulein Luise Bereny, Betty Feuszer, Mina Müller, Sophie Streicher und J. B. Streicher als Protokollführer“⁴⁴². Das Protokoll hält fest:

„Nachdem die Spielerinnen ohne, wie es bey Damen leicht zu geschehen pflegt, vorher noch lang zu plaudern, sich zu den Instrumenten gesetzt hatten, begann die Probe. Die besondere Commission muß erklären, daß sie, in Berücksichtigung die Damen besagtes Concert zum erstenmale zusammen spielten, über die Ruhe und Präcision mit welcher die Ausführung geschah, ihre einstimmige Zufriedenheit zu erkennen geben muß, und zu erklären daß sie nach dem Gehörten mit Recht hoffen darf, daß die Aufführung noch besser als die Probe gehen wird. Die Commission erlaubt sich in Erwägung dessen, dem löblichen Vereine vorzuschlagen als gerechte Würdigung erwähnter Verdienste: Dem Fräulein Friederike Müller die große goldene, den Fräulein Louise Bereny und Betty Feuszer aber die kleine goldene Medaille vertheilen zu wollen.“⁴⁴³

Geprobt wurde also nicht nur zu dritt (am Klavier saßen vermutlich Friederike Müller, Luise Bereny und Betty Feuszer), sondern in diesem Fall unter Aufsicht von Johann Baptist Streicher und Wilhelmine (Mina) Müller (einer Tante von Friederike Müller, welche ihre Nichte schon während ihres Aufenthaltes in Paris stets begleitet hatte⁴⁴⁴).

Neben dem Aspekt des häuslichen Musizierens finden sich in den Quellen Verweise auf geschlechterspezifische Einschränkungen des Musizierens. Carl Streichers Lebenserinnerungen vermerken, dass seine Stiefmutter Friederike Streicher nach der Heirat nicht mehr bzw. weniger Klavier spielte. Die genauen Umstände bleiben jedoch unklar:

⁴⁴⁰ Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof“, S. 15.

⁴⁴¹ „Protocoll der Sitzung am 25. Novb. 1847“, H.I.N. 164.508, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Vgl. hierfür Goebel-Streicher (Hrsg.), *Frédéric Chopin*.

„Wir sehen Fr. Friede[rike] Str[eicher] [...] nun nicht mehr öffentlich concertieren, wie manch andere gefeierte Größen, die auch als Frauen noch den Beifall des publico nicht leicht vermissen mögen. Aber es gibt noch Konzerte im väterlichen Saale, bei welchen gelegentliche Mitwirkung aus Gnade gewährt werden mag, es gibt große, gesellschaftliche Musikabende, es füllt in den ersten Jahren den größten Theil des Tages der prachthvolle, der bestwirkende? Vortrag all der Werke, welche vornehmlich dem Genus Chopins angehören.“⁴⁴⁵

Friederike Streicher trat demzufolge nur noch – auf Erlaubnis des Ehemannes – im eigenen Haus, im Saal des „Streicherhofs“ auf. Entsprechend finden sich während der 1850er-Jahre auch kaum Konzertrezensionen über etwaige öffentliche Auftritte. Inwiefern die mit der Heirat einhergehende Verschiebung der Aufgaben für Friederike Streicher tatsächlich ein Ende ihrer aktiven Musikausübung bedeutete, bleibt jedoch fraglich. Im Haus durfte sie weiterhin gespielt haben; Carl Streicher schreibt, dass der Klang ihres Spiels den ganzen Tag durch das Haus geschallt sei. Der Umstand, dass Friederike Streicher sich – wie für gut gestellte bürgerliche Frauen üblich – „mit tüchtigen, verlässlichen Hilfskräften für den Haushalt zu versehen“⁴⁴⁶ wusste, lässt außerdem darauf schließen, dass sie weiterhin Zeit am Klavier verbringen konnte. Carl Streicher schreibt diesbezüglich:

„Nun denn: der ‚geistige Ehebruch‘, als welchen wir den, in den ersten Jahren nach ihrer Verheirathung, fortlaufend geübten und den ganzen Genius Chopins erschöpfenden Vortrag seiner Werke ansehen müssen, war für diese ungewöhnlich engagierte Frau ein Unentbehrliches in doppelter Beziehung.“⁴⁴⁷

Das Klavierspielen war für Friederike Streicher demnach eine wichtige Beschäftigung, dennoch zeigt sich eine scheinbare Unvereinbarkeit ihres Lebens als (öffentlich auftretender) Pianistin mit den Anforderungen an eine (bürgerliche) Mutter und Ehefrau. Es bedurfte wohl einigen Widerstands vonseiten Friederike Streichers, um sich die Möglichkeiten des Klavierspielens zu erhalten, denn „[u]ngleich mancher anderen Frau unter ähnlichen Verhältnissen, besaß Mama Wuth genug, auch nach dem Vorfall im Oct. [18]49 ihr künstlerisches Wirken innerhalb der häuslichen Wände fortzusetzen [...]“.⁴⁴⁸ Häusliches Musizieren war also auch für Friederike Streicher eine Möglichkeit, weiterhin Klavier zu spielen. An Beispielen wie diesen zeigen sich die Auswirkungen der bürgerlichen Geschlechterrollen, die auch im Bereich der Musik unterschiedliche geschlechterspezifische Handlungsräume eröffneten.

⁴⁴⁵ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 10r–10v.

⁴⁴⁶ Ebd., fol. 10r.

⁴⁴⁷ Ebd., fol. 33r–33v.

⁴⁴⁸ Ebd., fol. 38v–39r.

4.6 Netzwerken und Repräsentation

Bereits in den vorherigen Kapiteln wurde die Präsenz von Künstler:innen im „Streicherhof“ vielfach beschrieben. Für Betriebe wie die Klavierfabrik Streicher war (und ist) das Knüpfen von Netzwerken nicht nur auf künstlerischer, sondern auch auf gewerblicher und politischer Ebene von Bedeutung. Vergleiche mit ähnlichen Instrumentenbaubetrieben in Europa zeigen, dass auch diese sich ähnlicher Arten der Repräsentation und des Netzwerkens bedienten: Érard und Pleyel, zwei der größten Pariser Klavierproduzenten dieser Zeit, gaben in ihren Konzertsälen ebenfalls Konzerte, in denen sie ihre Instrumente einem breiten Publikum präsentieren konnten.⁴⁴⁹ Gleiches gilt für die Firma Bösendorfer in Wien. Im Folgenden sollen die verschiedenen Ebenen der Vernetzung (gewerblich, künstlerisch und politisch) noch einmal anhand von Beispielen genauer beschrieben werden.

4.6.1 Gewerbliche Vernetzung

Den Aufzeichnungen seiner Tochter Caroline Streicher folgend, stand Johann Baptist Streicher „mit den hervorragenden Clavierfabrikanten des Auslandes in freundschaftlichen Beziehungen“⁴⁵⁰. Grundsätzlich spielte die Vernetzung auf industriellem Gebiet für ihn eine wichtige Rolle, und der „Streicherhof“ diente als Bühne des Kontaktaufbaus und der Kontaktpflege. Bereits während der 1830er-Jahre bis ans Ende der 1860er-Jahre nahm Johann Baptist Streicher an Industrie- und Weltausstellungen teil. Er gewann hier mehrmals goldene Medaillen. Im Jahr 1845 war er Mitglied in der Kommission der Wiener Gewerbeausstellung, 1854 bei der Münchener Ausstellung, 1857 wurde er zum Berichterstatter von der ersten Londoner Industrieausstellung ernannt. Kurz nach der Eröffnung des neuen Gebäudes in der Ungargasse hielt der *Niederösterreichische Gewerbeverein* 1839 seine erste Sitzung ab. Johann Baptist Streicher wurde auch hier aktives Mitglied, 1857 wurde er zum zweiten Vorsteher-Stellvertreter ernannt⁴⁵¹ und hielt immer wieder Vorträge.⁴⁵² Außerdem war er in der niederösterreichischen Handelskammer aktiv, wurde hier zum Sachverständigen bei Streitigkeiten über Fabrikmarken.⁴⁵³ Sein Engagement im Gewerbeverein erlaubte es ihm, Einfluss auf die in- und ausländische Industrie zu

⁴⁴⁹ Paech, „Klavierunterricht für bürgerliche Pariser Kinder im 19. Jahrhundert“, S. 56; Timbrell, *French Pianism*, S. 27.

⁴⁵⁰ Streicher, „Erinnerungen“, S. 4.

⁴⁵¹ Vgl. hierfür eine Abschrift eines Ansuchens auf den Titel des k.k. Kammer-Pianoforte-Verfertigers in: „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, S. 79–80.

⁴⁵² Goebel-Streicher, *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher*, S. 12.

⁴⁵³ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, S. 79–80.

nehmen. Um nur ein Beispiel zu nennen: Bis Ende der 1850er-Jahre wurden Klaviersaiten aus dem Ausland (vorwiegend aus Großbritannien) bezogen. Unter anderem auf Johann Baptist Streichers Anraten wurde diskutiert, ob nicht auch Saiten von Wiener Betrieben verwendet werden könnten. Er wurde folglich mit der Prüfung der Saiten betraut und stellte seine Ergebnisse dem Gewerbeverein vor:

„Herr Streicher besprach die großen Vorzüge, welche die in Wien erzeugten Miller’schen Klaviersaiten vor allen rivalisirenden Europäischen Fabrikaten hätten, und gab die Resultate der bezüglichen angestellten, auf’s Überzeugendste sprechenden Gewichtproben in folgender Weise an: je 18 Stück Saiten von Pöhlmann rissen bei einer Belastung mit 2293 Pfund, von Webster und Horsfall bei 2896 Pfund und von Miller erst bei 3146 Pfund.“⁴⁵⁴

Der Wiener Stahlwarenfabrikant Martin Miller hatte die Produktion insbesondere von Basssaiten in den 1840er-Jahren verbessert und galt als Pionier der Gussstahlerzeugung.⁴⁵⁵ An dieser Stelle soll die ‚Anwerbung‘ des Wiener Saitenherstellers als Beispiel dafür stehen, wie wichtig die gewerbliche Vernetzung für den Bau der Instrumente war; denn der Handwerksbetrieb war darauf angewiesen Rohstoffe oder Materialteile zu beziehen. Durch seine Stellung (sowohl als Leiter der Klavierfabrik als auch in hohen Positionen verschiedener Gewerbe- und Handelsvereine) kann Johann Baptist Streicher als Gatekeeper und Vermittler in vielen gewerblichen Angelegenheiten betrachtet werden. Es gibt allerdings kaum Hinweise darauf, dass der Gewerbeverein oder die Handelskammer (abgesehen der konstituierenden Sitzung des *Niederösterreichischen Gewerbevereins*) ihre Treffen regelmäßig im „Streicherhof“ abgehalten hätten.

Eine gewerbliche Form der Vernetzung hat sich bereits im Kontext des Verkaufs der Instrumente gezeigt (Kap. 4.2). Uta Goebel-Streicher beschreibt eine Art Verlagssystem, in welches die Firma Streicher mit verschiedenen Verlegern im deutschsprachigen Raum eingebunden war. Unter den beteiligten Verlegern finden sich die Namen Breitkopf und Härtel, Philipp Carl Hoffmann, Johann Anton André, Franz Lauska und Heinrich Friedrich Schütz. Bei diesen konnte man Streicher-Klaviere erwerben, und die Verleger erhielten eine Provision von 10 bis 15 Prozent. Auf diese Weise konnten Klaviere in den jeweiligen Orten im ganzen deutschsprachigen Raum verkauft werden.⁴⁵⁶ Im Fall des Musikverlegers Johann Anton André zeigt sich außerdem die verwandtschaftliche Verbindung: Dieser war der Vater von Johann Baptists erster Frau Auguste Streicher (geb. André). Familiäre Netzwerke spielten auch in weiterem Sinne eine Rolle – geknüpft wurden diese unter anderem durch Heiraten, über Patenschaften oder

⁴⁵⁴ o. A.: „Wochenversammlung des Nieder-Oesterreichischen Gewerbe-Vereines [...]“, in: *Wiener Zeitung* 19 (24.01.1858), S. 245.

⁴⁵⁵ Restle, „Klaviere“.

⁴⁵⁶ Goebel-Streicher, „Die Klavierbaufamilie Stein-Streicher“, S. 15.

Beistände. Der Hochzeit der ältesten Tochter Nina Streicher mit dem Regimentsarzt Carl Heidler 1846 stand neben ihrem Bruder Andreas Streicher der Pianist Franz Liszt bei.⁴⁵⁷

Die Verbindung zu anderen Gewerbebetrieben, wie beispielsweise Wirtshäusern wird ebenfalls in den Quellen beschrieben. August Streicher beschreibt in seinen Erinnerungen, dass der Bierbrauer Dreher immer wieder im „Streicherhof“ war und von der Firma Klaviere kaufte: „Dreher kaufte wiederholt gleichzeitig mehrere ganz gleiche Klaviere, die er für seine verschiedenen Etablissements brauchte.“⁴⁵⁸

4.6.2 „Ein reger Sammelplatz für Künstler“: Vernetzung im Musikleben

Caroline Streicher beschreibt in ihren Erinnerungen ihr Elternhaus als nach außen hin relativ offen: „Unser Haus war sehr gastfrei u. ein reger Sammelplatz f. Künstler des In- und Auslandes. Die meisten bedeutenden musikalischen Persönlichkeiten, welche nach Wien kamen, pflegten im Hause Streicher Besuch zu machen.“⁴⁵⁹ Ein Besuch im „Hause Streicher“ war jedoch an eine vormalige Anmeldung geknüpft. Die Praxis des vorherigen Anmeldens war in Europa ab dem 17. Jahrhundert immer üblicher geworden (vgl. Kap. 2.3)⁴⁶⁰. Für jene Musiker:innen, welche in den „Streicherhof“ kommen und mit dem Eigentümer der Firma sprechen wollten, waren Empfehlungsschreiben ein Schlüssel. So hält auch Caroline Streicher fest: „Sie kamen häufig mit Empfehlungsschreiben.“⁴⁶¹ Die Praxis des Kontakteknüpfens und der Empfehlungsschreiben zeigt sich auch in der Korrespondenz Friederike Müllers aus Paris: Die Bemühungen und Überlegungen zu strategischen Kontaktaufnahmen mit verschiedenen Personen aus Kunst, Politik und Wirtschaft nehmen viel Platz in ihren Briefen ein.⁴⁶²

Der alltägliche Umgang mit Künstler:innen im „Streicherhof“ wird auch in den bereits besprochenen Erinnerungen von August Streicher deutlich (vgl. Kap. 4.4.1 und 4.5). Die Nähe von (bekannten) Künstler:innen zur Familie Streicher wird hier immer wieder konstruiert, wenn diese im Haus auf den für sie bereitgestellten Instrumenten übten oder komponierten. Zur Vermittlung zwischen den Künstler:innen dienten außerdem die Kontakte der Familie. Zur Veranschaulichung sei an dieser Stelle folgende Anekdote aus August Streichers Erzählungen zitiert;

⁴⁵⁷ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 43v.

⁴⁵⁸ Streicher, „Gäste und Feste im im Streicherhof [Teil 2]“, S. 11.

⁴⁵⁹ Streicher, „Erinnerungen“, S. 4.

⁴⁶⁰ Eibach, „Das offene Haus“, S. 624–625.

⁴⁶¹ Streicher, „Erinnerungen“, S. 4.

⁴⁶² Vgl. dazu: Goebel-Streicher (Hrsg.), *Frédéric Chopin*.

Johannes Brahms wollte Clara Schumann begrüßen, sie aber nicht beim Üben stören. Friederike Streicher wurde von ihrem Enkel August Streicher zur Vermittlung gerufen:

„Ich möchte ihr gerne guten Tag sagen, befürchte aber, sie zu stören.“, Warten Sie“, erwiderte Großvater [Johann Baptist Streicher, Anm.], „ich werde meine Frau hineinschicken, die wird diplomatisch vermitteln“, und mir befahl er: „Hole rasch Großmutter herbei!“ Ich lief zu Großmutter und kam bald mit ihr zu den Herren zurück. Sie begrüßte Brahms, man erklärte ihr die Situation und bat sie, die Schumann auf den Besuch von Brahms vorzubereiten. Dann ging Großmutter mit mir zur Schumann. Diese sagte gleich auf Großmutter's schüchterne Anfrage: „Natürlich soll Brahms hereinkommen. August lauf und bring ihn herbei!“⁴⁶³

Die vermittelnde Rolle von Friederike Streicher wird hier deutlich – nicht nur zwischen der Familie Streicher und anderen Künstler:innen, sondern auch zwischen den Künstler:innen selbst. Entsprechend bot eine gute Beziehung zu Mitgliedern der Familie Streicher Möglichkeiten zum Kontaktaufbau.

In den Familiennachlässen finden sich einige Hinweise auf Vernetzung der Familie Streicher in künstlerischen Kreisen. Die „Verschiedenen Geschäftspapiere“ im Nachlass Theodor Streicher nennen eine Liste an Künstler:innen, die Streicher-Instrumente spielten: „Hummel, Mozart Sohn, Moscheles, Henselt, Mendelssohn, Alois Schmid, Halm, Charles Meyer, Rosenhain, Lachner, Pauer, Liszt, Dreyschock, Clara Schumann, Brahms, Ferdinand Hiller.“⁴⁶⁴ Ähnliche Namen finden sich an anderer Stelle in den Dokumenten, denn Johann Baptist Streicher stand

„mit den Künstlern selbst in freundschaftlicher Verbindung: die H[e]nselt, Liszt, Clara Schumann, Brahms, Dreysch[o]ck, T[h]alberg, sie alle, nah und fern waren ihm werthe Freunde, und selten mochte ein bedeutender Künstler Oesterreichs Ha[u]ptstadt passieren, der nicht im Streicherschen Hause Gastfreundliche und liebevolle Aufnahme gefunden hatte.“⁴⁶⁵

Caroline Streicher beschreibt außerdem eine umfangreiche Liste an Freunden ihres Vaters, unter denen sich nicht nur Pianist:innen finden, was wiederum auf die Vielschichtigkeit von Netzwerken verweist:

„Klavirtuosen Adolf Henselt (von ihm ist das ‚Wenn ich ein Vöglein wäre‘), dann den Schweizer Schyder von Wartensee, Componist, der viel in Frankfurt lebte [...]. Alexander Dreyschock, Klavirtuose, Anton Halm der Klavierpädagoge, der Maler Kriehuber, der besonders als Lithograph berühmt, Professor Reuter an der Technik in Wien, Hofrat Käsar. Er hatte sehr viel für Flachs u. wenn er auf dieses Thema kam, kam es so leicht nicht herunter. [...] Sein Vetter Friedrich Metzler. Dieser letztere – er war Procurist der Firma Wernau u. Wien – verkehrte fast täglich in unserm Hause, nahm meist die Abendmahlzeiten bei uns ein, nachdem er vorher mit Papa Tarok zu spielen pflegte. [...] Dieses waren beiläufig die intimsten Freunde meines Vaters, an welche ich mich erinnern kann.“⁴⁶⁶

⁴⁶³ Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof [Teil 1]“, S. 11.

⁴⁶⁴ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, o. S.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 40–41.

⁴⁶⁶ Streicher, „Erinnerungen“, S. 4.

Eine Liste an berühmten Personen vorweisen zu können, diente einer Klavierfabrik wie der Firma Streicher auch als Prestige. Dies ging im 19. Jahrhundert so weit, dass sich richtiggehende Streitigkeiten um die Gunst eines ‚Werbegeichts‘ entwickeln konnten. Friederike Müller berichtet in den Briefen von ihrem Parisaufenthalt über ihren eigenen Zwiespalt, sich mit den Klavierproduzenten Érard und Pleyel gutzustellen. Als sie bei einer Privatveranstaltung auf einem Pleyel-Instrument gespielt hatte (obwohl ein Érard-Flügel zugegen gewesen wäre), brachte ihr das Unstimmigkeiten mit der Érard-Familie ein.⁴⁶⁷

Die Verbindung zwischen Klavierspieler:innen und Klavierbauer:innen war kein Einzelphänomen; die beiden Sphären versuchten voneinander zu profitieren. Pianist:innen dienten als ‚Werbeträger:innen‘ für die Instrumente, umgekehrt war es für Instrumentalist:innen von Vorteil, gute Kontakte zu Instrumentenbauer:innen zu pflegen. Nicht nur erwirkten sie so Zugang zu (neuen) Instrumenten, sondern konnten mitunter sogar auf die Konstruktion einwirken. Friederike Müller schrieb während ihres Parisaufenthalts an ihre Tanten, sie habe von ihrem Lehrer Frédéric Chopin den Hinweis bekommen, sich mit Klavierbauern in Wien (darunter auch Johann Baptist Streicher) bekannt zu machen, unter anderem, um Einfluss auf die Bauweise zu nehmen⁴⁶⁸.

Mit Friederike Streicher kam 1849 eine Klaviervirtuosin in den „Streicherhof“. In seinen Aufzeichnungen erinnert sich Carl Streicher, dass diese zweite Ehe seines Vaters auch für die Firma von Interesse war:

„[E]s kam, wie es kommen mußte, daß Fr[äu]lein Fried[erike] Müller Frau Fr[iederike] Str[eicher] wurde, daß die Weltdame, die begabteste Schülerin und Interpretin Chopins auch der Firma neuen Glanz und eine Blüthe brachte, deren sie sich in solch hohem Maße andernfalls wohl kaum hätte berühren können. Es war die Repräsentation der Hausfrau in diesem Punkte, die glücklichste Ergänzung väterlichen Wirkens, welches mit ungewöhnlicher Durchdringung des Stoffes nun Gesichtspunkte zum Schaffen brachte und von dem Streben beseelt war, in bestimmte Gruppen der Instrumente ein Individuelles der Sangfähigkeit zu legen, in erster Linie zum Genügen eines inneren Bedürfnisses, viel später erst des gemeinen Nutzens wegen.“⁴⁶⁹

Mit der Pianistin hatte die Klavierfabrik Streicher also eine Repräsentationsfigur gewonnen: „Das Geschäft, die äußeren gesellschaftlichen und künstlerischen Beziehungen verzeichneten vom Jahre 1849 an einen, vorher nicht gekannten Aufschwung und Glanz.“⁴⁷⁰ Wie die Ausführungen in Kap. 4.5 gezeigt haben, wirkte Friederike Streicher vor allem durch ihre Kontakte

⁴⁶⁷ Streicher, Friederike: Brief vom 25. April 1841, H.I.N. 69.418, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus.

⁴⁶⁸ Streicher, Friederike: Brief vom 22./23. Mai 1841, H.I.N. 69.431, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus.

⁴⁶⁹ Streicher, „Tagebuch Band I“, fol. 5r–6r.

⁴⁷⁰ Ebd., fol. 7r–7v.

und Möglichkeiten des Netzwerkens, nicht so sehr durch ihr Auftreten als Pianistin in öffentlichen Konzerten.

Eine Möglichkeit des Netzwerkens im „Streicherhof“ eröffneten regelmäßige ‚offene‘ Tage: „Der Freitag einer jeden Woche stand unser Haus für die Gäste offen, die Mahlzeiten waren sehr einfach gehalten, da der geistige Austausch allzusehr im Vordergrund stand.“⁴⁷¹ Der Bericht Caroline Streichers hebt den intellektuellen Austausch hervor. Scheinbar wurde für die Gäste gekocht und gemeinsam gegessen. Wer zu diesen Tagen erschien, erfahren wir aus Caroline Streichers Aufzeichnungen nicht.

Es waren jedoch nicht nur Musiker:innen, welche im „Streicherhof“ verkehrten. Das geht bereits aus den Programmen der hier gegebenen Privatkonzerte hervor, hier wurde nicht nur gespielt und gesungen, sondern auch rezitiert. August Streicher verweist darauf, dass sein Großvater Johann Baptist Streicher mit dem Burgschauspieler Laroche befreundet war; dieser „kam daher häufig zu Besuch“⁴⁷². Ebenso sollen der Burgtheaterdirektor Heinrich Laube und die Burgschauspielerin Charlotte Wolter häufig im „Streicherhof“ verkehrt sein. Letztere hat hier immer wieder Instrumente ausprobiert und gekauft (vgl. Kap. 4.2). Die Liste könnte sicherlich noch weiter geführt werden, soll an dieser Stelle jedoch bei diesen Beispielen belassen werden.

4.6.3 Politische Vernetzungen

Zuletzt sollen noch politische Netzwerke angesprochen werden, welche die Familie Streicher über die Jahre knüpfte. Diese sind eng verflochten mit den beiden bereits besprochenen Formen des Netzwerkens (und teilweise auch nicht scharf voneinander zu trennen). Sie bringen den Einfluss der Klavierfabrik allerdings auf eine weitere Bedeutungsebene. Als Klavierfabrikant belieferte Johann Baptist Streicher auch das österreichische Kaiserhaus. Eine Liste an Namen, die der Betrieb zwischen 1834 und 1859 belieferte, findet sich unter den „Verschiedenen Geschäftspapieren“ im Nachlass Theodor Streicher. Darunter sind genannt Kaiser Ferdinand, Kaiserin Carolina Auguste, die Erzherzoginnen Sofie, Hermine, Hildegard und Elisabeth. Außerdem belieferte der Betrieb die Kaiserin von Russland, die Königin von Sachsen, die Großherzoginnen von Sachsen-Weimar, Oldenburg, die Herzoge von Braunschweig und Sachsen-Altenburg sowie die Prinzen von Hessen-Cassel und Nassau.⁴⁷³ Weitere Namenslisten finden sich

⁴⁷¹ Streicher, „Erinnerungen“, S. 4.

⁴⁷² Streicher, „Gäste und Feste im Streicherhof [Teil 2]“, S. 11.

⁴⁷³ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, S. 2.

im Teilnachlass von Johann Baptist Streicher in der Wienbibliothek. Auf einer „Bekanntenliste“ finden sich zuerst genannt eine Reihe an Personen mit verschiedenen Titeln: „S. Ex. Graf Amade. S. Ex. Grfinn [sic] Amade. [...] Graf Dietrichstein, S. Ex. Baron Steinfels, [...]“.⁴⁷⁴ Eine genaue Einordnung dieser Liste ist nicht möglich, vermutlich handelt es sich um eine Bekannten-, Kund:innen- oder Gästeliste.

Unter den „Verschiedenen Geschäftspapieren“ im Nachlass von Theodor Streicher finden sich außerdem Berichte über den Besuch des Erzherzogs Karl Ludwig im „Streicherhof“:

„Seiner k.k. Hoheit geruhen in dem Claversalon sich die verschiedenen Pianos vorspielen zu lassen, sprachen sich auf das Günstigste über dieselben aus, und hörten mit besonderem Interesse jenen Flügel, welchen die Herrn Streicher und Sohn für die Ausstellung bestimmt haben. Hierauf durchschritten der Durchlauchtigste Herr Erzherzog sämtliche Werkstätten, in welchen die Arbeiter sich aufgestellt hatten, besahen die Aufzugsmaschine und sonstigen Vorrichtungen und nachdem Se. k.k. Hoheit über eine Stunde verweilt hatte, verliessen Hochdieselben die Fabrik mit den Aeusserungen der schmeichelhaftesten Befriedigung.“⁴⁷⁵

Teil der Betrachtungen war die Vorstellung für eine Industrieausstellung. Datierung findet diese Notiz leider keine, sehr wahrscheinlich wurde diese Begehung nach dem Eintritt Emil Streichers in die Firma (1851) gemacht.

Insgesamt zeigt sich also ein komplexes Gefüge an Netzwerken, für die der „Streicherhof“ den entsprechenden Raum darstellte – wobei Praktiken des Netzwerkers mitunter auch außerhalb des Hauses stattfanden und in Prozesse des alltäglichen Handelns eingebunden waren.

⁴⁷⁴ Bekanntenverzeichnis, I. H. 67601/1, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus.

⁴⁷⁵ „Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, S. 29.

5 Fazit

Die vorliegende Masterarbeit hat sich unter Einbezug der Perspektiven des musikkulturellen Handelns und der Raumsoziologie dem sogenannten „Streicherhof“ genähert. Meinen Untersuchungen habe ich eine theoretische und methodische Verortung vorangestellt, in der ich auf Ansätze der historischen Praxeologie, der Theorie des musikkulturellen Handelns, der Raumsoziologie sowie der historischen Haus- und (Musiker-)Familienforschung eingehe (Kap. 2). Die Ausführungen dienten dazu, das Begriffswerkzeug zu schärfen sowie methodische Herangehensweisen für eine musikhistorische Masterarbeit zu definieren, welche mit praxeologischen und raumsoziologischen Ansätzen arbeitet. In einem nächsten Schritt folgte eine genauere Beschreibung des Untersuchungsgegenstandes, des „Streicherhofs“ (Kap. 3). Hierbei bedurfte es zunächst einer Begriffsklärung, denn der Name „Streicherhof“ hat eine Geschichte, die erst nach dem von mir gewählten Untersuchungszeitraum einsetzt und insbesondere in der Forschungsliteratur zur Familie Streicher immer wieder unhinterfragt aufgegriffen wurde. In diesem Schritt habe ich außerdem einige der von mir verwendeten Quellen kontextualisiert und kritisch eingeordnet. Das herangezogene Quellspektrum war vielfältig: Bauakten, Konskriptionslisten, Nachlassdokumente (Lebenserinnerungen, Protokolle, familiengeschichtliche Texte etc.) und zeitgenössische Zeitungsberichte erlaubten, den „Streicherhof“ aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten.

Zu Beginn dieser Arbeit stand die Frage danach, inwiefern der „Streicherhof“ als Raum verstanden werden kann, der unterschiedliche Formen musikkulturellen Handelns in sich vereinte und ermöglichte. Vier Fragestellungen dienten dazu, sich dieser übergreifenden Frage zu nähern. Zunächst wurde gefragt: Welche Formen musikkulturellen Handelns lassen sich im „Streicherhof“ nachweisen? Entsprechend habe ich in einem ersten Schritt eine Differenzierung zwischen verschiedenen Formen musikkulturellen Handelns gezogen. In den jeweiligen sechs Unterkapiteln habe ich diese genauer beschrieben: Instrumente bauen, Instrumente verkaufen, Musik aufführen, (musikbezogenes) Lernen, häusliches Musizieren und Netzwerken (auf gewerblicher, künstlerischer und politischer Ebene). Immer wieder zeigte sich in der Analyse die Schwierigkeit, die einzelnen Praxisformen trennscharf voneinander abzugrenzen. Die singuläre Betrachtung war zu einem gewissen Grad notwendig, um die einzelnen Aspekte in ihrer Tiefe beleuchten zu können.

Aus diesem Grund versuche ich im Folgenden die in Kap. 4 getrennt betrachteten Formen musikkulturellen Handelns entlang der zweiten Forschungsfrage zusammenzuführen: Inwiefern

waren verschiedene Praktiken miteinander verknüpft bzw. bedingten sich gegenseitig? An dieser Stelle zeigten sich in der Analyse immer wieder Berührungspunkte und vielschichtige Überschneidungen einzelner Formen musikkulturellen Handelns. Als Instrumentenbaufamilie schien es zunächst naheliegend, die Praxis des Klavierbauens in der Analyse voranzustellen (Kap. 4.1). Bereits hier zeigen sich Überschneidungen: Denn viele der Mitarbeitenden waren zugleich Lehrlinge im Betrieb (Lernen und Instrumente bauen gingen Hand in Hand). Das Lernen im „Streicherhof“ habe ich in zwei Unterbereiche geteilt: einerseits lernten die Lehrlinge im Klavierbaubetrieb (Kap. 4.4.2), andererseits fand hier das musikbezogene Lernen der Kinder der Familie Streicher statt (Kap. 4.4.1). Diese beiden Aspekte stellten sich als komplex dar, da sich – in Anschluss an die Forschungsliteratur zur Bildungsforschung – Lernen im „Streicherhof“ in vielschichtigen Prozessen festmachte. Die Nähe und der ständige Umgang mit (professionellen) Musiker:innen, wie sie in den Lebenserinnerungen einiger Familienmitglieder beschrieben wurden, bedeuteten für die hier aufwachsenden Kinder ein Umfeld, welches deren musikalischen Bildungshabitus entscheidend prägte. Unter der Perspektive des von Evelyn Buyken geprägten Konzepts des ‚wilden Lernens‘⁴⁷⁶ lässt sich zeigen, dass nicht nur geregelter Unterricht Teil des Lernens ist, sondern dass Menschen auch in spontanen, unregelmäßigen Momenten des Alltags lernen. Im Falle des „Streicherhofs“ zeigte sich, dass die hier stattfindende häusliche Musizierpraxis (Kap. 4.5) mit Lernen einherging; ebenso die Anwesenheit bei den hier regelmäßig stattfindenden Aufführungen im Konzertsaal (Kap. 4.3) und der Austausch mit den hier auftretenden und anwesenden Künstler:innen (was außerdem als Form des Netzwerkes gesehen werden kann, vgl. Kap. 4.6) trugen zum Bildungshabitus der Kinder bei. Damit bestätigt die Untersuchung die Erkenntnis, wonach die Ausbildung innerhalb von Musikerfamilien oft in verschiedenste Praxisformen eingebunden war.⁴⁷⁷

Weitere Verflechtungen zeigen sich bei den letztgenannten Aspekten: Die im Konzertsaal veranstalteten Aufführungen boten Möglichkeiten für Vernetzung; sei es zwischen Künstler:innen, Mäzen:innen, Unternehmer:innen oder anderen Akteur:innen. Der „Streicherhof“ wurde nicht zuletzt auch als ein „reger Sammelplatz für Künstler“⁴⁷⁸ beschrieben, was sich auch anhand der Vielfalt der hier auftretenden Personen widerspiegelt (vgl. Kap. 4.3). Zugleich boten diese Veranstaltungen Gelegenheit, (neue) Instrumente vorzustellen, gespielt von (mehr oder weniger) berühmten Pianist:innen. Insofern können sie als eine Art Werbeplattform für die Marke Streicher gesehen werden: Die Presse berichtete regelmäßig über die hier stattfindenden Konzerte

⁴⁷⁶ Buyken, „Wildes Lernen“?.

⁴⁷⁷ Vgl. dazu: Unseld, „Familiennetzwerke und musikalische Wissensproduktion“, S. 44–45.

⁴⁷⁸ Streicher, „Erinnerungen“, S. 4.

und lobte immer wieder die zum Einsatz gekommenen Instrumente der Firma Streicher. Johann Baptist Streicher wird selbst in einigen Artikeln lobend hervorgehoben, darin sowohl als Firmeninhaber als auch als Kunstförderer und Wohltäter inszeniert. Die Verbindungen zwischen Pianist:innen und Instrumentenbauer:innen waren für beide Seiten von Nutzen: Erstere gelangten über gute Kontakte mit Instrumentenbauer:innen zu Instrumenten, auf denen sie spielen und üben konnten; letztere fanden in Instrumentalist:innen eine Art ‚Werbeträger:in‘ für ihre Instrumente. In beiderlei Interesse lag die technische Weiterentwicklung der Instrumente, und diese gelang am besten durch die Zusammenarbeit beider Seiten.

Als Werbeplattform dienten die Veranstaltungen im Saal des „Streicherhofs“ wiederum indirekt dem Instrumentenverkauf. Inwiefern bei den Aufführungen auch Instrumentenkäufe gemacht oder angebahnt wurden, lässt sich aus den Quellen nicht herauslesen. Allerdings diente der Konzertsaal außerdem als Ausstellungssaal, in welchem Interessierte die Instrumente ausprobieren konnten, bevor sie sich für einen Kauf entschieden. Der Saal konnte entsprechend für unterschiedliche Nutzungsweisen adaptiert werden. Das Verkaufen der Instrumente (Kap. 4.2) war über die Schwelle des Gebäudes hinaus eingebettet in komplexe Netzwerke, war etwa eingebunden in eine Art Verlagssystem, welches die Firma Streicher mit Musikverlegern im deutschsprachigen Raum aufgebaut hatte.

Das Netzwerken (Kap. 4.6) spielte sich auf entsprechend auf verschiedenen miteinander verbundenen Ebenen ab: auf gewerblicher, künstlerischer und politischer Ebene. Das Knüpfen von Kontakten war für den Betrieb entscheidend, um Instrumente zu bewerben und in weiterer Folge zu verkaufen. Netzwerken geschah – wie bereits gezeigt – in Zusammenhang mit anderen Formen musikkulturellen Handelns, etwa im Rahmen der im Konzertsaal stattfindenden Aufführungen, beim Verkauf von Instrumenten, aber auch außerhalb des Hauses im Rahmen von verschiedenen gewerblichen Veranstaltungen. Anhand von Aufführungen im Konzertsaal oder eigens veranstalteten „offenen Tagen“ lässt sich der „Streicherhof“ außerdem als „offenes Haus“ im Sinne des von Joachim Eibach beschriebenen Konzepts⁴⁷⁹ fassen. An verschiedenen Stellen zeigte sich immer wieder die Offenheit des Hauses, sei es in Bezug auf den Klavierbau (Arbeitskräfte und Lehrlinge kamen und gingen), in Bezug auf die hier stattfindenden Veranstaltungen oder im Rahmen der „offenen Tage“ beschrieben werden. Gleiches gilt für den Verkauf der Instrumente sowie für die in den Lebenserinnerungen beschriebene Nähe zu bekannten

⁴⁷⁹ Vgl. hierfür das Konzept des „offenen Hauses“ von Joachim Eibach: Eibach, „Das offene Haus“.

Künstler:innen (Johannes Brahms, Clara Schumann, Franz Liszt etc.), die den Beschreibungen zufolge im „Streicherhof“ ein- und ausgingen.

An dieser Stelle lässt sich die dritte Forschungsfrage anknüpfen: Wie lassen sich verschiedene Formen musikkulturellen Handelns räumlich festschreiben? Hier zeigten sich je nach Handlungsform und Quellenlage Unterschiede. Schwierig zu fassen war beispielsweise das Verkaufen der Instrumente, da dieses sich auf verschiedenen Ebenen abspielte, teilweise war es ausgelagert (durch das angesprochene Verlagssystem), teilweise fand es im „Streicherhof“ statt. Am ehesten kann das Verkaufen der Instrumente im Ausstellungssaal im ersten Stock des Gebäudes festgehalten werden; dieser bot Interessent:innen die Gelegenheit, verschiedene hier ausgestellte Instrumente zu probieren – oder sie sich vorspielen zu lassen. Der Saal konnte durch Transformation auch zu einem Konzertsaal umgewandelt werden, in welchem mehrere hundert Personen Platz fanden. Auch dieses Setting diente der Repräsentation der Marke Streicher und somit indirekt dem Instrumentenverkauf. Lernen und häusliches Musizieren waren ebenfalls Aspekte, welche sich nicht an bestimmte Räume koppeln ließen, wobei es hier vor allem die Quellen waren, welche keinen genaueren Einblick zuließen. Außerdem fand Lernen in vielfältigen Settings und Formen statt – und somit gewissermaßen im gesamten Haus. Anhand von Lebenserinnerungen einzelner Familienmitglieder und der Inschrift auf einem Caroline Streicher gewidmeten Liederbüchlein lässt sich schließen, dass häusliches Musizieren alltäglich war. Manchen Pianist:innen wurden Instrumente zur Verfügung gestellt. In welchen konkreten Räumen diese Formen musikkulturellen Handelns stattfanden, lässt sich anhand der Quellen allerdings nicht genau bestimmen. Leichter ließ sich das Bauen der Instrumente festschreiben; nämlich innerhalb der Werkstätten. Durch die gemeinsame Betrachtung von Nachlassdokumenten, zeitgenössischen Beschreibungen und Bauplänen konnten die Räumlichkeiten der Werkstätten genauer beschrieben werden.

In einem weiteren Schritt wurde gefragt: Welche Akteur:innen waren an entsprechenden musikkulturellen Praktiken in welcher Form beteiligt? Hier zeigten sich mitunter geschlechterspezifische Ausprägungen, wobei historiographische Texte wie auch Lebenserinnerungen von Familienmitgliedern vielfach einen geschlechterspezifischen Bias aufweisen. Der Instrumentenbau scheint in den Quellen eine rein männliche Betätigung gewesen zu sein. Im Kontext der Familiengeschichte, in welcher die Klavierbauerin Nannette Streicher eine große Rolle beim Aufbau des Betriebs in Wien spielte, mag es überraschen, dass in der nächsten Generation Frauen im Kontext der Werkstätten und des Klavierbaus nicht erwähnt werden. Den Erinnerungen Carl Streichers entnehmen wir sogar eine – zumindest vonseiten des Ehemannes geäußerte

– Unvereinbarkeit des (öffentlichen) Klavierspielens seiner zweiten Ehefrau Friederike Streicher mit den gesellschaftlichen Anforderungen an Ehefrauen und Mütter in bürgerlichen Familien des 19. Jahrhunderts (und im Übrigen darüber hinaus). Hingegen scheint ihre Rolle als Vermittlerin und Netzwerkerin (unter anderem durch ihre Freundschaft mit Clara Schumann) von Bedeutung gewesen sein – nicht zuletzt auch für den wirtschaftlichen Erfolg der Marke Streicher.

Die Vielfalt der im „Streicherhof“ wirkenden Akteur:innen lässt sich durch die Offenheit des Gebäudes nach außen kaum fassen. Es waren nicht nur Mitglieder der Familie Streicher, welcher hier wirkten, sondern eine Vielfalt an Musikschaftern, Instrumentenbauern, Hauslehrern und Erzieher:innen, Personen aus gewerblichen und politischen Kreisen etc.. Der in der Literatur (und auch in den Nachlassdokumenten) starke Fokus auf Johann Baptist Streicher als zentralen Akteur im „Streicherhof“ wird mithilfe der Quellenvielfalt relativiert, zugunsten der Sichtbarkeit vielfältiger Akteur:innen. Denn ohne ein Netzwerk an Personen, welche in den verschiedensten Bereichen in unterschiedlichen Formen tätig waren, könnte eine Firma wie die Klavierfabrik Streicher nicht bestehen. Die Unsichtbarkeit des Großteils historischer Akteur:innen hat bereits Christopher Small kritisiert und mit dem Konzept des *musicking* versucht, einen Gegenentwurf zu bieten. Ein ähnlicher Gedanke (wenn auch weniger *performance*-orientiert) steckt hinter dem von Susanne Rode-Breymann entwickelten Konzept des musikkulturellen Handelns, das bemüht ist, Personen aus dem Schatten der Geschichte zu holen.

An dieser Stelle lässt sich die letzte Forschungsfrage anknüpfen: Welche Einblicke erlauben verschiedenen Quellengattungen in Hinblick auf eine raumsoziologische und praxeologische Betrachtung des „Streicherhofs“? Die von mir herangezogenen Quellen konnten unterschiedlichste Bereiche abdecken und ergänzten sich – im Sinne einer praxeologischen Herangehensweise – gegenseitig. Während Bauakten und Konskriptionslisten über die Konstitution des Gebäudes Auskunft geben können, ergänzen Lebenserinnerungen und andere Nachlassdokumente diese durch Beschreibungen von Personen und Handlungen. Dennoch bleiben Lücken: Bauakten zeigen letzten Endes nur das, was in der jeweiligen Bausituation von Interesse und von Bedeutung war. Während in manchen Plänen zwar Funktionen von Räumen eingezeichnet sein können, fanden sich im Fall des „Streicherhofs“ keinerlei entsprechende Hinweise. Sie geben lediglich über die Raumaufteilung und die Maße Auskunft. Konskriptionslisten können ebenfalls lückenhafte Quellen sein, was zu einem großen Teil ihrer Verwendung und der Überlieferungsgeschichte geschuldet ist (vgl. Kap. 3.3). Die Lebenserinnerungen von Familienmitgliedern (vorwiegend Carl, Caroline und August Streicher) sind insofern kritisch zu lesen, als sie

jeweils bestimmte Bilder des (Familien-)Lebens im „Streicherhof“ zeichnen, die sich mitunter widersprechen. Sie betonen zudem die Nähe zu berühmten Persönlichkeiten der Musikgeschichte, um die historiographische Bedeutung der Familie Streicher hervorzuheben. Insofern müssen sie – wie alle Formen von Selbstzeugnissen – kritisch gelesen werden. Einen Einblick in die öffentliche Repräsentation des „Streicherhofs“ bieten Zeitungsartikel, welche über die hier gegebenen Konzerte und andere Veranstaltungen oder Ereignisse berichten sowie Konzertankündigungen. Doch auch sie bilden nur einen Ausschnitt ab, was einerseits daran liegt, dass auch die Berichterstatter nicht immer vollständige Informationen liefern können, andererseits den begrenzten Möglichkeiten der Stichwortsuche über die Plattform *Anno* der ÖNB geschuldet ist.

Insgesamt hat die vorliegende Masterarbeit einen Einblick in die Vielfalt musikkulturellen Handelns im „Streicherhof“ gegeben. Damit verweist sie auf die Bedeutung von vorinstitutionellen Räumen für das Musikleben im Wien des 19. Jahrhunderts. Die Familie Streicher soll hier nur als Beispiel stehen für andere Instrumentenbaubetriebe, die ähnlich aufgebaut waren (Érard, Pleyel, Broadwood, Bösendorfer etc.). Diese könnten in einem weiteren Schritt ebenfalls hinsichtlich vielfältiger musikalischer Praktiken innerhalb der jeweiligen Fabriksgebäude untersucht werden. Weitere Beschäftigung mit der Familie Streicher (oder mit Instrumentenbaufamilien im Allgemeinen) könnten nach der (Selbst-)Repräsentation bzw. nach der Inszenierung derselben fragen. Familien, insbesondere Unternehmer- und Musikerfamilien, inszenieren stets auch bestimmte Familienbilder gegenüber der Öffentlichkeit. Inwiefern bürgerliche Familienideale mit Musikerfamilien bzw. dem Spezifikum der Instrumentenbaufamilie zusammengehen, könnte ebenfalls noch untersucht werden. Vorerst soll der „Streicherhof“ jedoch als Beispiel für einen Raum stehen, in den „die ganze große Welt“ kam.

6 Literaturverzeichnis

Ad.: „Telegraf von Wien“, in: *Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 98/1838, S. 432.

Adami, Heinrich: „Concert des Herrn Ludwig Stettmeyer“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 33/295 (09.12.1840), S. 1341–1342.

Adlam, Derek / Ehrlich, Cyril: „Broadwood“, in: *Grove Music Online*, online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04030> [letzter Zugriff: 01.09.2025].

Ankele, Monika: „Doing Culture / Doing Gender / Doing Identity. Von den Möglichkeiten praxistheoretischer Ansätze für die Frauenbiografieforschung am Beispiel eines mit Texten bestickten Jäckchens aus dem Jahr 1895“, in: Blumesberger, Susanne / Korotin, Ilse (Hrsg.), *Frauenbiografieforschung. Theoretische Diskurse und methodologische Konzepte*, Wien: Praesens 2012 (BiografiA: Neue Ergebnisse der Frauenbiografieforschung 9), S. 13–33.

Ardila-Mantilla, Natalia: *Musiklernwelten erkennen und gestalten: Eine qualitative Studie über Musikschularbeit in Österreich*, Münster: LIT Verlag 2016.

Assmann, Aleida: „Geschichte findet Stadt“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.) *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial turn“*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 13–27.

„Baukonsens“, in: Wien Geschichte Wiki, online: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Baukonsens> [letzter Zugriff: 01.09.2025].

Bebermeier, Carola / Kreutzfeldt, Clemens / Unseld, Melanie (Hrsg.), *Music Across the Ocean – Kulturelle Mobilität im transatlantischen Raum, 1800–1950*, Bielefeld: Transcript 2024 (Verketten – bewegen – verorten. Kulturwissenschaftliche Perspektiven 5).

Blümel, Jakob: *Geschichte der Entwicklung der Wiener Vorstädte nach authentischen Quellen zusammengestellt. B. Die Landstraße*, Wien: Blümel 1885.

Blumesberger, Susanne: „Annäherungen an ein Frauenleben. Werkstattbericht am Beispiel des Nachlasses von Lilli Weber-Wehle“, in: Blumesberger, Susanne / Korotin, Ilse (Hrsg.), *Frauenbiografieforschung. Theoretische Diskurse und methodologische Konzepte*, Wien: Praesens 2012 (BiografiA: Neue Ergebnisse der Frauenbiografieforschung 9), S. 51–65.

Böhnisch, Lothar: „Familie und Bildung“, in: Tippelt, Rudolf / Schmidt-Hertha, Bernhard (Hrsg.), *Handbuch Bildungsforschung*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 1–17.

Boisits, Barbara / Kornberger, Monika: „Fröhlich, Schwestern“, in: Boisits, Barbara (Hrsg.), *Österreichisches Musiklexikon online*, 2001, online: <https://dx.doi.org/10.1553/0x000208b7> [letzter Zugriff: 10.05.2025].

Bolte, Theodor: *Musikerfamilien Stein und Streicher*, Wien: Ludwig Schönberger 1917.

Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021 (6. Auflage).

von Braun, Christina: *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*, Berlin: Aufbau 2018.

Brendecke, Arndt: „Von Postulaten zu Praktiken. Eine Einführung“, in: Ders. (Hrsg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau 2015, S. 13–20.

Buyken, Evelyn: „„Wildes Lernen“? Musikpädagogische Konzepte als Schlüssel zum häuslich-familiären Musiklernen um 1800 in Berlin“, in: Meine, Sabine / Rost, Henrike (Hrsg.), *Klingende Innenräume. Gender Perspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2020 (Musik – Kultur – Geschichte 12), S. 137–150.

Calella, Michele: *Musikwissenschaft: eine Einführung*, Lilienthal: Laaber 2024 (Grundlagen der Musik 14).

C. W...nn: „Freitag am 26. Dezember 1845 [...]“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 156/5 (30.12.1845).

Dell, Christopher: *Raum und Handlung. Raumtheorien des Städtischen*, Bielefeld: Transcript 2023.

Dimt, Gunter: *Bauernhöfe: historische Gehöfte in Oberösterreich*, Weitra: Bibliothek der Provinz 2009.

Dobson, Miriam / Ziemann, Benjamin (Hrsg.): *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth and Twentieth Century History*, London/New York: Routledge 2020 (2. Auflage)

Donhauser, Peter / Langer, Alexander, *Streicher. Drei Generationen Klavierbau in Wien*, Wien: Donhauser 2014.

Eibach, Joachim: „Das offene Haus. Kommunikative Praxis im sozialen Nahraum der europäischen Frühen Neuzeit“, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 38/4 (2011), S. 621–664.

Eibach, Joachim: „Das Haus in der Moderne“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 19–37.

Eibach, Joachim / Lanzinger, Margareth: „Introduction: Continuities and Transformations in the History of the Domestic Sphere“, in: Dies. (Hrsg.), *The Routledge History of the Domestic Sphere in Europe: 16th to 19th Century*, London: Routledge 2020, S. 1–22.

Eibach, Joachim, *Fragile Familien: Ehe und häusliche Lebenswelt in der bürgerlichen Moderne*, Berlin / Boston: De Gruyter 2022.

F. A.: „Das neue Etablissement des Herrn Streicher“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4/9 (13.07.1838), S. 16–18.

Fenstermaker, Sarah / West, Candace: „Doing Difference“, in: Dies. (Hrsg.), *Doing Gender, Doing Difference: Inequality, Power, and Institutional Change*, New York: Routledge 2002, S. 56–78.

Fetz, Bernhard: „Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist. Zum Status biographischer Quellen“, in: Fetz, Bernhard / Schweiger, Hannes (Hrsg.), *Die Biografie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*: Berlin New York: De Gruyter 2009, 103–154.

Fornoff-Petrowski, Christine: *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2021.

Fornoff-Petrowski, Christine / Unseld, Melanie (Hrsg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft* Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2021 (Musik – Kultur – Gender 18).

Giddens, Anthony: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt am Main / New York: Campus 1988.

Goebel-Streicher, Uta: „Die Klavierbauerfamilie Stein-Streicher“, in: Goebel-Streicher, Uta / Streicher, Jutta / Ladenburger, Michael (Hrsg.), „Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen“: *Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn: Beethovenhaus 1999, S. 9–20.

Goebel-Streicher, Uta (Hrsg.): *Das Stammbuch der Nannette Stein (1787–1793). Streiflichter auf Kultur und Gesellschaft in Augsburg und Süddeutschland im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Tutzing: Hans Schneider 2001 (Faksimile und Kommentar).

Goebel-Streicher, Uta (Hrsg.): *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher 1821–1822*, Tutzing: Hans Schneider 2009.

Goebel-Streicher, Uta (Hrsg.): *Frédéric Chopin. Einblicke in Unterricht und Umfeld. Die Briefe seiner Lieblingsschülerin Friederike Müller, Paris 1839–1845*, Salzburg/München: Katzschler 2017 (Musikwissenschaftliche Schriften 51).

Gr. Ath.-s.: „Männer-Gesangsverein“, in: Wiener Allgemeine Musikzeitung 38/4 (28.03.1844), S. 150.

H.: „Concert des Fräuleins Johanna Bierlich im Streicher’schen Salon“, in: *Der Humorist* 16/303 (28.12.1952), S. 1249.

Haasis, Lucas / Rieske, Constantin: „Historische Praxeologie. Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*, Paderborn: Schöningh 2015, S. 7–54.

Hahn, Philip: „Trends der deutschsprachigen historischen Forschung nach 1945: Vom ‚ganzen Haus‘ zum ‚offenen Haus‘“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 47–63.

Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien: Wilhelm Grasmüller 1868.

Hanslick, Eduard: *Aus neuer und neuester Zeit. Der Modernen Oper IX. Theil. Musikalische Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1900.

Harding, Elizabeth: *Der Gelehrte im Haus: Ehe, Familie und Haushalt in der Standeskultur der frühneuzeitlichen Universität Helmstedt*, Wiesbaden: Harrassowitz 2014.

Harding, Elizabeth: „Einführung: Materialität und Wohnkultur“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 169–174.

Hausen, Karin, „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘: Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Conze, Werner (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart: Ernst Klett 1976, S. 363–393.

„Häusernummerierung“, in: Wien Geschichte Wiki, online: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/H%C3%A4usernummerierung> [letzter Zugriff: 01.09.2025].

Heister, Hanns-Werner, „Konzertwesen“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016, online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/533429> [letzter Zugriff: 01.09.2025].

Hell, Camillo: „Dienstag den 26. Dez. Konzert der Julie von Grünberg im Streicher’schen Saale auf der Landstraße“, in: *Der Sammler* 35/207 (28.12.1843), S. 835.

Henning, Eckart: „Bilder“, in: Beck, Friedrich (Hrsg.), *Die archivalischen Quellen: mit einer Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2012 (5., erweiterte und aktualisierte Auflage), S. 157–181.

Heyl, Christoph: *A passion for privacy. Untersuchungen zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre in London, 1660–1800*, München: Oldenbourg 2004.

H. F...l: „Prüfungs-Concert der Akademie der Tonkunst“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 166 (21.07.1852), S. 668.

Hillebrandt, Frank: „Vergangene Praktiken. Wege zu ihrer Identifikation“, in: Brendecke, Arndt (Hrsg.), *Praktiken der Frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau 2015, S. 34–45.

H–L.: „Konzerte. Miß Arabella Goddard“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 4/17 (26.04.1855), S. 66.

Hnatek, Hildegard: *Nanette Streicher. Ausschließend privilegierte Clavier-Instrumentenmacherinn. Ihre Beziehung zu Beethoven und zur Kurstadt Baden*, Baden: Städtische Sammlung Baden 2000.

Hochkamp, Michaela: „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, Inken (Hrsg.), *Ehe – Haus – Familie: Soziale Institutionen im Wandel 1750–1850*, Köln: Böhlau 2010, S. 31–48.

„Hof“, in: Wien Geschichte Wiki, online: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hof> [letzter Zugriff: 01.09.2025].

Holm, Christiane: „Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 233–253.

Hörning, Karl: „Kultur als Praxis“, in: Jaeger, Friedrich / Liebsch, Burkhard (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Band 1*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 139–151.

H.-r.: „Concert-Salon“, in: *Der Humorist* 248/5 (13.12.1841), S. 1015–1016.

H.-r.: „Musikalische Abendunterhaltung bei Hrn. Streicher“, in: *Der Humorist* 9/313 (31.12.1845), S. 1251.

Joris, Elisabeth: „Kinship and Gender: Property, Enterprise, and Politics“, in: Sabeian, David / Teuscher, Simon / Mathieu, Jon (Hrsg.), *Kinship in Europe: Approaches to Long-Term Development (1300–1900)*, Oxford: Berghahn 2007, S. 231–257.

Joris, Elisabeth: „Profession und Geschlecht: Das Haus als Ort der Ausbildung und Berufstätigkeit im 19. Jahrhundert“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 355–371.

Keeling, Geraldine: „Liszt and J. B. Streicher, a Viennese Piano Maker“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28/1 (1986), S. 35–46.

Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne: *200 Jahre Steingraeber. Ein geschichtlicher Überblick*, 2020.

Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne: *200 Jahre Klavierbau-Geschichte der Familie Steingraeber*, 2020.

„Konskriptionsbogen“, in: Wien Geschichte Wiki, online: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Konskriptionsbogen> [letzter Zugriff: 01.09.2025].

Kreutzfeldt, Clemens: *Music Trade in Antebellum Boston: Spaces of Transatlantic Exchange*, Dissertation Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 2025.

Kreutziger-Herr, Annette: „Kulturelles Handeln/Musikkulturelles Handeln“, in: Kreutziger-Herr, Annette / Unseld, Melanie (Hrsg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel: Bärenreiter 2010, S. 320–321.

Ladenburger, Michael: „Beethoven und die Familie Streicher“, in: Goebel-Streicher, Uta / Streicher, Jutta / Ladenburger, Michael (Hrsg.), *„Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen“: Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn: Beethovenhaus 1999, S. 33–51.

„Landstraße“, in: Wien Geschichte Wiki, online: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Landstra%C3%9Fe> [letzter Zugriff: 01.09.2025].

Langer, Alexander: „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“, in: Goebel-Streicher, Uta / Streicher, Jutta / Ladenburger, Michael (Hrsg.), *„Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen“: Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn: Beethovenhaus 1999, S. 21–33.

Laor, Lia: *Paradigm War. Lessons Learned from 19th Century Piano Pedagogy*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2016.

Latham, Michael: „The Development of the Streicher Firm of Piano Builders Under the Leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823“, in: Darmstädter, Beatrix / Huber, Alfons / Hopfner, Rudolf (Hrsg.), *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“, veranstaltet von der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien, 16.–18.10.2003*, Tutzing: Hans Schneider 2007, S. 43–71.

Liu, Verena: *„... mit ebenso viel Tatkraft wie Liebe zur Musik.“ Leiterinnen privater Musikschulen in Sachsen und Mitteldeutschland 1870–1920*, Berlin: Logos 2022.

Loges, Natasha / Unseld, Melanie: „Women’s Agency around 1800“, in: Lindmayr-Brandl, Andrea / Lodes, Birgit / Unseld, Melanie (Hrsg.), *Women’s agency in Schubert’s Vienna*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2024, S. 15–42.

Lossau, Julia: „Räume von Bedeutung. Spatial Turn, Cultural Turn und Kulturgeographie“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial turn“*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 29–43.

Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015 (8. Auflage).

Löw, Martina / Sturm, Gabriele: „Raumsoziologie: Eine disziplinäre Positionierung zum Sozialraum“, in: Kessel, Fabian / Reutlinger, Christian (Hrsg.), *Handbuch Sozialraum*, Wiesbaden: Springer 2019 (Sozialraumforschung und Sozialraumarbeit 14), S. 3–21.

Luib, Ferdinand: „Privat-Concert der Dlle. Friederike Müller und des Herrn Leopold Jansa“, in: *Der Wanderer* 41/33 (17.02.1846), S. 163.

Lütge, Wilhelm: „Andreas und Nannette Streicher“, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1927, S. 53–69.

Martin, Peter: „Music and the Sociological Gaze“, in: Shepherd, John / Devine, Kyle (Hrsg.), *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, New York: Routledge 2015, S. 97–104.

Mathieu, Jon: „Domestic Terminologies: House, Household, Family“, in: Eibach, Joachim / Lanzinger, Margareth (Hrsg.), *The Routledge History of the Domestic Sphere in Europe: 16th to 19th Century*, London: Routledge 2020, S. 25–42.

Mitterauer, Michael: „Die Familie als historische Sozialform“, in: Mitterauer, Michael / Sieder, Reinhard (Hrsg.), *Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie*, München: Beck 1991 (Beck'sche Reihe 158, 4. Auflage), S. 21–45.

Neckel, Sighard: „Felder, Relationen, Ortseffekte: Sozialer und physischer Raum“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.) *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem „Spatial turn“*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 45–55.

Neupert, Hanns / Henkel, Hubert: „Broadwood“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2021, online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/594572> [letzter Zugriff: 01.09.2025].

Noeske, Nina: „Musikwissenschaft“, in: Güzel, Stephan (Hrsg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (3. Auflage), S. 259–273.

Noeske, Nina: „Raum“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016, online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/538022> [letzter Zugriff: 05.05.2025].

o. A.: „Sonabend den 19. Mai [...]“, in: *Der Wanderer* 123 (23.05.1838), S. 492.

o. A.: „Privat-Concert des Hrn. Streicher“, in: *Der Wanderer* 25/289 (04.12.1838), S. 1156.

o. A.: „(Wien.)“, in: *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* 6 (07.02.1839), S. 47.

o. A.: „Concert-Anzeige“, in: *Der Humorist* 5/57 (20.03.1841), S. 232.

o. A.: „Berichtigung“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 33/3 (18.03.1843), S. 136.

o. A.: „Stadtpost“, in: *Der Humorist* 24/13 (23.01.1851), S. 96.

o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 5/231 (28.09.1851), o. S.

o. A.: „Einladung zum Abonnement für das zweite und dritte Concert“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 251 (03.11.1853), S. 1048.

o. A.: „Concert der Pianistin Fräulein Caroline Lukaseder [...]“, in: *Neue Wiener Musikzeitung* 4/2 (11.01.1855), S. 12.

o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 239/9 (12.10.1855), o. S.

o. A.: „Wiener Local-Neugkeiten“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 249/49 (17.10.1855), o. S.

o. A.: „Salzburger Tagsneugkeiten“, in: *Neue Salzburger Zeitung* 8/238 (17.10.1856), o. S.

o. A.: „(Concert)“, in: *Der Humorist* 3/21 (04.01.1857), S. 12.

o. A.: „Concert“, in: *Der Humorist* 22/67 (23.03.1858), S. 4.

o. A.: „Wochenversammlung des Nieder-Oesterreichischen Gewerbe-Vereines [...]“, in: *Wiener Zeitung* 19 (24.01.1858), S. 245.

o. A.: „Die Beethoven Büste“, in: *Leipziger Illustrierte Zeitung*, 19.12.1885, S. 647.

o. A.: „Des 75jährige Jubiläums der Hofpiano- und Flügel-Fabrik Steingräber & Söhne in Bayreuth [...]“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 95/1 (1928), S. 162–163.

Opitz, Claudia: „Neue Wege der Sozialgeschichte? Ein kritischer Blick auf Otto Brunners Konzept des ‚Ganzen Hauses‘“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 20/1 (1994), S. 88–98.

Paech, Katharina: „‘Le piano, ce grand vulgarisateur de la musique’. Klavierunterricht für bürgerliche Pariser Kinder im 19. Jahrhundert zwischen Idealvorstellung und Realität“, in: *De Musica Disserenda* 14/2 (2018), S. 55–71.

Philokales: „Konzert-Salon“, in: *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5/34 (20.03.1845), S. 134.

Rau, Susanne: *Räume: Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, Frankfurt am Main / New York: Campus 2017 (Historische Einführungen 14, 2., aktualisierte Auflage).

Reisinger, Elisabeth: „Einleitung“, in *Musik Machen – Fördern – Sammeln. Erzherzog Maximilian Franz im Wiener und Bonner Musikleben*, Bonn: Beethovenhaus 2020 (Schriften zur Beethovenforschung 31), S. 1–20.

Restle, Conny: „Klaviere: Handwerkliche, mechanische, spieltechnische und akustische Parameter im Zeitalter der Industrialisierung“, in: Loesch, Heinz / Wolf, Rebecca / Ertelt, Thomas (Hrsg.), *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 3: Aspekte – Parameter*, Kassel: Bärenreiter 2022, S. 107–126.

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

Rode-Breymann, Susanne: „Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen“, in: Kreutziger-Herr, Annette / Losleben, Karin (Hrsg.), *History – Herstory. Alternative Musikgeschichten*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009 (Musik – Kultur – Gender 5), S. 186–197.

Rode-Breymann, Susanne: „Das Haus. Ort kultureller Praxis von Frauen in der Frühen Neuzeit“, in: Philipsen, Christian / Omonsky, Ute (Hrsg.), *Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, Augsburg: Wißner 2012 (Michaelsteiner Konferenzberichte 81), S. 51–65.

Rode-Breymann, Susanne: „Höfe als Orte der Musik: Komponierende Fürstinnen und andere ‚musicallische Weibspersohnen‘“, in: Rode-Breymann, Susanne / Tumat, Anthe (Hrsg.), *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2013, S. 52–64.

Rode-Breymann, Susanne: „Überlegungen zum Konzept ‚kulturellen Handelns‘“, in: Bebermeier, Carola / Unseld, Melanie (Hrsg.), *La cosa è scabrosa. Das Ereignis ‚Figaro‘ und die Wiener Opernpraxis der Mozart-Zeit*, Köln: Böhlau 2018, S. 21–30.

Sabean, David: *Property, Production, and Family in Neckarhausen, 1700–1870*, Cambridge: Cambridge University Press 1990.

Sabean, David / Teuscher, Simon: „Kinship in Europe: A New Approach to Long-Term Development“, in: Sabean, David / Teuscher, Simon / Mathieu, Jon (Hrsg.), *Kinship in Europe: Approaches to Long-Term Development (1300–1900)*, Oxford: Berghahn 2007, S. 1–32.

Sarti, Raffaella: „Men at Home: Domesticities, Authority, Emotions, and Work (Thirteenth–Twentieth Centuries)“, in: *Gender & History* 27/3 (2015), S. 521–558.

Sarti, Raffaella / Bellavitis, Anna / Martini, Manuela: „Introduction. What is Work? Gender at the Crossroads of Home, Family, and Business from the Early Modern Era to the Present“, in: Dies. (Hrsg.), *What is Work? Gender at the Crossroads of Home, Family, and Business from the Early Modern Era to the Present*, New York / Oxford: Berghahn 2020, S. 1–83.

Scherliess, Volker / Forchert, Arno: „Konzert“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016, online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/533715> [letzter Zugriff: 01.09.2025].

Schildmann, Ulrike / Schramme, Sabrina: „Behinderung: Verortung einer sozialen Kategorie in der Geschlechterforschung und Intersektionalitätsforschung“, in: Kortendiek, Beate / Riegraf, Birgit / Sabisch, Katja (Hrsg.), *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden: Springer 2017 (Geschlecht und Gesellschaft 65), S. 1–9.

Schmidt, Heinrich: „„Nothurfft vnd Hußbruch“. Haus, Gemeinde und Sittenzucht im Reformiertentum“, in: Holzem, Andreas / Weber, Ines (Hrsg.), *Ehe – Familie – Verwandtschaft. Vergesellschaftung in Religion und sozialer Lebenswelt*, Paderborn: Schöningh 2008, S. 301–328.

Schmidt-Voges, Inken: „Strategien und Inszenierungen häuslichen Lebens zwischen 1750 und 1820“, in: Dies. (Hrsg.), *Ehe – Haus – Familie. Soziale Institutionen im Wandel 1750–1850*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2010, S. 9–27.

Schott, Dieter: „Technisiertes Wohnen in der modernen Stadt“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 255–271.

Schultheis, Franz / Egger, Stephan / Hüser, Charlotte: „Zur Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Habitat und Habitus*, Wiesbaden: Springer 2023, S. 1–26.

Small, Christopher: „Musicking – the Meanings of Performing and Listening. A Lecture“, in: *Music Education Research* 1 (1999), S. 9–22.

St.: „Concert von Herrn und Frau Vimercati“, in: *Illustrierte Theaterzeitung* 38/13 (15.01.1845), S. 54–55.

Stahrenberg, Carolin: *Hot Spots von Café bis Kabarett: Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933*, Münster: Waxmann 2012 (Populäre Kultur und Musik 4).

Streicher, August: „Gäste und Feste im Streicherhof. Aus den Erinnerungen eines alten Wieners [Teil 1]“, in: *Die Furche* 3/6 (15.02.1947), S. 11.

Streicher, August: „Gäste und Feste im Streicherhof. Aus den Erinnerungen eines alten Wieners [Teil 2]“, in: *Die Furche* 3/7 (22.02.1947), S. 11.

Süss, „Salzburg“, in: *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 10 (1858), S. 276.

Tantner, Anton: „Vom Hausnamen zur Hausnummer: Die Adressierung des Hauses“, in: Eibach, Joachim / Schmidt-Voges, Inken (Hrsg.), *Das Haus in der Geschichte Europas: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 605–621.

Tenorth, Heinz-Elmar, „Historische Bildungsforschung“, in: Tippelt, Rudolf / Schmidt-Hertha, Bernhard (Hrsg.), *Handbuch Bildungsforschung*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 1–31.

Teuteberg, Hans-Jürgen: „Betrachtungen zu einer Geschichte des Wohnens“, in: Ders. (Hrsg.), *Homo Habitans: Zur Sozialgeschichte des ländlichen und städtischen Wohnens in der Neuzeit*, Münster: Coppenrath 1985, S. 1–23.

Thomas, Lynn: „Historicising Agency“, in: *Gender & History* 28/2 (2016), S. 324–339.

Timbrell, Charles: *French Pianism. A Historical Perspective*, London: Kahn & Averill 1999 (zweite Auflage).

Tomasi, Elisabeth: *Die traditionellen Gehöftformen in Niederösterreich*, St. Pölten: Niederösterreichisches Pressehaus 1984.

U.: „Matinée musicale des Hrn. Johannes im Saale des Hrn. Streicher“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 4/157 (31.12.1844), S. 626.

Unsel, Melanie, *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2014 (Biographik 3).

Unsel, Melanie: „Musikerfamilien. Kontinuitäten und Veränderungen im Mikrokosmos der Musikkultur um 1800“, in: Lodes, Birgit / Reisinger, Elisabeth / Wilson, John (Hrsg.), *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3.–6. Dezember 2015*, Bonn: Beethovenhaus 2018 (Musik am Bonner kurfürstlichen Hof 1), S. 25–54.

Unsel, Melanie: „Training a his Father’s Hands and at Those of the Musical Community That Surrounded These Families“. Musikerfamilien als Ort der Ausbildung und Professionalisierung“, in: Knoth, Ina (Hrsg.), *Music and the Arts in England, c. 1670–1750*, Dresden: Musiconn, S. 33–56.

Unsold, Melanie: „Familien-Netzwerke und musikalische Wissensproduktion: Die Familien Kieseewetter und Ambros“, in: Forno-Petrowski, Christine / Unseld, Melanie (Hrsg.), *Paare in Kunst und Wissenschaft*, Köln: Böhlau 2021, S. 291–312.

W.: „Erstes Prüfungs-Konzert der öffentlichen Musikschule des C. G. Salzmann“, in: *Der Österreichische Zuschauer* 24 (24.02.1843), S. 42.

W.: „Konzert des Pianisten Josef Weidner den 11. Jänner Abends 7 Uhr im Streicher-Salon“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 6/3 (15.01.1857), S. 10–11.

Wiesner-Hanks, Merry: „Family, Household, and Community“, in: Brady, Thomas / Oberman, Heiko / Tracy, James (Hrsg.), *Handbook of European History 1400–1600: Late Middle Ages, Renaissance and Reformation*, Leiden / New York: Brill 1994, S. 51–78.

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

7 Archivalien

Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus

Bekanntnenverzeichnis, I. H. 67601/1, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus.

Protokoll der Sitzung vom 25. Novb. 1847, H.I.N. 164.508, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus.

Streicher, Friederike: Brief vom 25. April 1841, H.I.N. 69.418, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus.

Streicher, Friederike: Brief vom 22./23. Mai 1841, H.I.N. 69.431, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus.

Testament, H.I.N. 67575, in: Teilnachlass Johann Baptist Streicher, Wienbibliothek im Rathaus.

Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

„Für ihre Tochter Caroline, von Friederike Streicher abgeschrieben kleines Lied [...]“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB.

„Programmzettel eines Privatkonzertes von Friederike Müller“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB, 394.

„Programmzettel“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB, 393–396.

Streicher, Carl: „Tagebuch Band I“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB.

Streicher, Carl: „Tagebuch Band II“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB.

Streicher, Caroline: „Erinnerungen“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB.

„Verschiedene Geschäftspapiere und Schriften aus dem Haus der Klavierfabrik Streicher“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB.

„Verschiedene Dokumente zur Geschichte der Familie Streicher“, in: Nachlass Theodor Streicher, Musiksammlung der ÖNB.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA)

WStLA, Zivilgericht 1783–1850, A2 Verlassenschaftsabhandlung Maria Anna Streicher, 120/1833.

WStLA, Unterkammeramt, A33 – Alte Baukonsense: Akten und Pläne 5684/1802.

WStLA, Unterkammeramt, A33 – Alte Baukonsense: Akten und Pläne 6015/1804.

WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 3708/1836.

WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 2559/1857.

WStLA, Unterkammeramt, A13 – Faszikel 3 – Baukonsens 13765/1872.

WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 375.

WStLA, Konskriptionsamt, A102/1 – Konskriptionsbogen Landstraße: KNR 413.

Matriken

Kirchenbuch Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien, Wien Landstraße – St. Rochus Sterbebuch 03–08, fol. 14.

Kirchenbuch Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien, Wien-Innere Stadt (Lutherische Stadtkirche) 1783–1831, TRB01, S. 438.

Kirchenbuch Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien, 01. St. Stephan (Stephansdom), Trauungen 1843–1853, TRB02, fol. 2.

Kirchenbuch Salzburg: Rk. Erzdiözese Salzburg, Salzburg-St. Andrae, Taufbuch 6 1819–1835, S. 17.

8 Anhang

8.1 Liste der analysierten Zeitungsartikel

Die im Folgenden gelisteten Zeitungsartikel wurden über die Stichwortsuche auf der Website *Anno* (AustriaN Newspaper Online) der ÖNB gefunden und enthalten vorwiegend Rezensionen oder Anzeigen zu Veranstaltungen, welche im „Streicherhof“ in den Jahren 1838 bis 1859 stattfanden (geordnet nach Erscheinungsdatum).

Ad.: „Telegraf von Wien“, in: *Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 98/1838 (16.05.1838), S. 432.

o. A.: „Sonabend den 19. Mai [...]“, in: *Der Wanderer* 123 (23.05.1838), S. 492.

F. A.: „Das neue Etablissement des Herrn Streicher“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4/9 (13.07.1838), S. 16–18.

o. A.: „Privat-Concert des Hrn. Streicher“, in: *Der Wanderer* 25/289 (04.12.1838), S. 1156.

o. A.: „Wien“, in: *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* 11/6 (07.02.1839), S. 47.

o. A.: „Fahrnisse“, in: *Wiener Zeitung* 272 (26.11.1839), S. 738.

S.: „Herrn Streicher's Fortepiano-Magazin“, in: *Der Wanderer* 27/115 (13.05.1840), S. 458.

h.: „Concert-Salon“, in: *Der Humorist* 4/65 (30.05.1840), S. 435–436.

o. A.: „Concert-Salon“, in: *Der Wanderer* 27/133 (03.06.1840), S. 532.

Hr.: „Die Lieder des Orpheus im Streicher'schen Saale“, in: *Der Humorist* 4/241 (02.12.1840), S. 989–990.

Adami, Heinrich: „Concert des Herrn Ludwig Stettmeyer“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 33/295 (09.12.1840), S. 1341–1342.

Meyer: „Am 31. Jänner d. J. gaben Hr. Erlanger und dessen Gattinn Josephine [...] ein Concert im Saale des k. k. Hof-Instrumentenmachers Streicher“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 1/15 (04.02.1841), S. 59.

o. A.: „Concert-Anzeige“, in: *Der Humorist* 5/57 (20.03.1841), S. 232.

o. A.: „Sonntag, den 3. Oct.“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 34/232 (28.09.1841), S. 1020.

H.-r., „Concert-Salon“, in: *Der Humorist* 248/5 (13.12.1841), S. 1015.

Pf.: „Aus der Musikwelt“, in: *Der Sammler* 34/36 (03.03.1842), S. 147.

- A. S.: „Concerte“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 3/10 (24.01.1843), S. 42.
- W.: „Erstes Prüfungs-Konzert der öffentlichen Musikschule des C. G. Salzmann“, in: *Der Österreichische Zuschauer* 24 (24.02.1843), S. 42.
- o. A.: „Notizen“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 3/31 (14.03.1843), S. 128.
- o. A.: „Berichtigung“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 3/33 (18.03.1843), S. 136.
- A. S.: „Privat-Concert“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 3/44 (13.04.1843), S. 183.
- o. A.: „Matinée musicale“, in: *Oesterreichischer Beobachter* 124 (04.05.1843), S. 492.
- Mr.: „Matinée musicale des Hrn. J. Sedlacek“, in: *Der Humorist* 7/92 (10.05.1843), S. 374–375.
- Klotz, J. F.: „Matinée musicale“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 3/57 (13.05.1843), S. 239.
- o. A.: „Notizen“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 3/107 (07.09.1843), S. 432.
- Hell, Camillo: „Dienstag den 26. Dez. Konzert der Julie von Grünberg im Streicher’schen Saale auf der Landstraße“, in: *Der Sammler* 35/207 (28.12.1843), S. 835.
- M. Gr.: „Matinée musicale von Dlle. Julie von Grünberg“, in: *Der Österreichische Zuschauer* 1 (01.01.1844), S. 7–8.
- Becher, A. J.: „Auguste Miller“, in: *Sonntagsblätter* 3/13 (31.03.1844), S. 302–303.
- Gr. Ath-s.: „Männer-Gesangsverein“, in: *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 38/4 (28.03.1844), S. 150.
- Mir.: „Konzerte“, in: *Der Sammler* 36/124 (03.08.1844), S. 503.
- o. A.: „Das zweite und letzte Privat-Concert des Hrn. Dr. C. Löwe“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 37/186 (03.08.1844), S. 772.
- Gr.-Ath-s.: „Konzert-Salon“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 4/110 (12.09.1844), S. 437.
- A. S.: „Sonntag den 1. Dezember im Salon des k. k. Hofinstrumentenmachers Streicher, auf der Landstraße“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 4/146 (05.12.1844), S. 583.
- U.: „Matinée musicale des Hrn. Johannes im Saale des Hrn. Streicher“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 4/157 (31.12.1844), S. 626.
- St.: „Concert von Herrn und Frau Vimercati“, in: *Illustrierte Theaterzeitung* 38/13 (15.01.1845), S. 54–55.

Il.: „Musikalische Abend-Unterhaltung bei Hrn. Streicher“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 38/38 (13.02.1845), S. 154.

Philokales: „Konzert-Salon“, in: *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5/34 (20.03.1845), S. 134.

A. S.: „Samstag den 5. d. M. Privat-Akademie bei dem K. k. Hof-Instrumenten-Verfertiger Streicher“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 5/43 (10.04.1845), S. 171.

o. A.: „Concert der Pianistin Karoline Lukaseder“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 38/96 (22.04.1845), S. 387.

J.: „Konzertanzeige“, in: *Der Wanderer* 32/100 (26.04.1845), S. 399.

Mahler: „Sonntag den 27. April“, in: *Der Sammler* 37/68 (29.04.1845), S. 271.

Il.: „Soirée musicale des Hrn. J. B. Streicher“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 38/103–104 (30.04.1845), S. 425.

J. W.: „Concert der Frau von Krings-Eichthal“, in: *Der Wanderer* 32/294 (09.12.1845) S. 1176.

C. W...nn: „Freitag am 26. Dezember 1845 [...]“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 5/156 (30.12.1845).

H.-r.: „Musikalische Abendunterhaltung bei Hrn. Streicher“, in: *Der Humorist* 9/313 (31.12.1845), S. 1251.

Ph—s: „Musikalische Soirée im Salond des Hofvlaviermachers J.B. Streicher, am 8. Februar 1846“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 6/19 (12.02.1846), S. 75.

Luib, Ferdinand: „Privat-Concert der Dlle. Friederike Müller und des Herrn Leopold Jansa“, in: *Der Wanderer* 33/41 (17.02.1846), S. 163.

Luib, Ferdinand: „Musikalisch-declamatorische Soirée des Hrn. Heinrich Hoffmann“, in: *Der Wanderer* 33/41 (17.02.1846), S. 163 .

Luib, Ferdinand: „Akademie des Herrn Baron Anton von Klesheim“, in: *Der Wanderer* 33/77 (31.03.1846), S. 308.

Adami, Heinrich: „Concert im Salon des Herrn Streicher“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 39/113 (12.05.1846), S. 430.

o. A.: „Krapp-Bau in Dalmatien“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 39/122 (22.05.1846), S. 487.

Santos: „Karl v. Waldheim, im Streicher'schen Salon, am 26. Dez.“, in: *Der Österreichische Zuschauer* 207 (30.12.1846), S. 1654.

o. A.: „Vorgestern Mittags“, in: *Der Humorist* 11/16 (19.01.1847), S. 64.

o. A.: „Das Privatkonzert des Hrn. Karl Hertlein“, in: *Die Gegenwart* 3/51 (03.03.1847), S. 240.

A. S.: „Thomas Czpankowski's Privat-Konzert“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 7/14–15 (02.02.1847), S. 105.

o. A.: „In Streicher's Salon“, in: *Die Gegenwart* 3/73 (30.03.1847), S. 340.

Ph—s: „Privat-Konzert der Pianistin Emilie Stiller“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 7/50 (27.04.1847), S. 203–204.

S-t-n: „Konzert des Hrn. Heinrich Röver“, in: *Die Gegenwart* 3/102 (04.05.1847), S. 476.

o. A.: „Verstorbene zu Wien“, in: *Wiener Zeitung* 185 (07.07.1847), S. 1481 .

o. A.: „Abgereist“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 7/94 (07.08.1847), S. 380.

o. A.: „Verlassenschafts-Gläubiger nach Auguste Streicher, geb. André“, in: *Wiener Zeitung* 29 (29.01.1848), S. 78.

o. A.: „Konzert des Herrn Metzger“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 8/16 (05.02.1848), S. 63–64.

Seyfried: „Wiener Kurier“, in: *Der Wanderer* 35/106 (03.05.1848), o. S.

o. A.: „Verzeichniß“, in: *Wiener Zeitung* 152 (01.06.1848), S. 724.

S.: „Das Wiener Musik-Konservatorium“, in: *Der Wanderer* 36/64 (16.03.1849), o. S.

Eugen: „Kunstsalon“, in: *Die Geissel. Tagblatt aller Tagblätter* 2/82 (06.04.1849), S. 328.

o. A.: „Anzeige“, in: *Wiener Zeitung* 26 (30.01.1850), S. 328.

o. A.: „Stadtpost“, in: *Der Humorist* 24/13 (23.01.1851), S. 96.

o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 5/231 (28.09.1851), o. S.

o. A.: „Concerte“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 28 (04.02.1852), S. 116.

o. A.: „Conzert der Harfenspielerin Madame de Eichenthal“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 1/8 (19.02.1852), S. 39.

Robert: „Matinée musicale“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 1/9 (26.02.1852), S. 43.

o. A.: „Concerte“, in: *Fremden-Blatt* 6/64 (16.03.1852), o. S.

o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 6/68 (20.03.1852), o. S.

Reißen: „Conzert des Herren Louis Minkus“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 1/13 (25.03.1852), S. 61.

o. A.: „Wiener Stadtpost“, in: *Der Humorist* 16/113 (12.05.1852), S. 460.

H. F...l: „Prüfungs-Concert der Akademie der Tonkunst“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 166 (21.07.1852), S. 668.

o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 6/238 (06.10.1852), o. S.

o. A.: „Concerte“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 288 (15.12.1852), S. 1159.

H.: „Concert des Fräuleins Johanna Bierlich im Streicher'schen Salon“, in: *Der Humorist* 16/303 (28.12.1852), S. 1249.

L.: „Privatconcert der Pianistin Frl. Lukaseder“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 2/2 (13.01.1853), S. 6–7.

o. A.: „Öffentlicher Dank“, in: *Wiener Zeitung* 55 (05.03.1853), S. 561.

o. A.: „Konzerte“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 2/14 (07.04.1853), S. 57.

o. A.: „Konzerte“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 2/16 (21.04.1853), S. 64.

o. A.: „Einladung zum Abonnement für das zweite und dritte Concert“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 251 (03.11.1853), S. 1048.

o. A.: „Aus der Musikwelt“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 47/262 (17.11.1853), S. 1095.

o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 7/275 (20.11.1853) o. S.

o. A.: „Erste und zweite Quartett-Produktion der Gebrüder Müller aus Braunschweig“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 2/47 (24.11.1853), S. 197 .

o. A.: „Concerte“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 47/278 (06.12.1853), S. 1167.

Carlo: „Concert“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 3/4 (26.01.1854), S. 18.

Carlo: „Concert“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 3/5 (02.03.1854), S. 40.

L.: „Concert des Fräulein Minna von Prybila“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 4/1 (04.01.1855), S. 4.

o. A.: „Konzertanzeige“, in: *Fremden-Blatt* 9/3 (04.01.1855), o. S.

o. A.: „Concert der Pianistin Fräulein Caroline Lukaseder [...]“, in: *Neue Wiener Musikzeitung* 4/2 (11.01.1855), S. 12.

o. A.: „Konzerte“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 49/49 (01.03.1855), S. 207.

o. A.: „Concerte“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 49/60 (14.03.1855), S. 251.

o. A.: „Concerte“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 49/65 (20.03.1855), S. 271.

- o. A.: „Die seit einigen Tagen in Wien anwesende Pianistin Miß Arabella Goddard aus London [...]“, in: *Wiener Zeitung* 96 (22.04.1855), S. 1101–1102.
- o. A.: „Wiener Stadtpost“, in: *Der Humorist* 19/110 (24.04.1855), S. 404.
- H–L.: „Konzerte. Miß Arabella Goddard“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 4/17 (26.04.1855), S. 66.
- o. A.: „Konzertanzeige“, in: *Fremden-Blatt* 9/95 (21.04.1855) o. S.
- o. A.: „Concerte“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 49/107 (09.05.1855), S. 439.
- o. A.: „Wiener Local-Neuigkeiten“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 49/233 (10.10.1855), S. 943.
- o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 239/9 (12.10.1855), o. S.
- o. A.: „Wiener Local-Neuigkeiten“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 49/249 (17.10.1855), o. S.
- o. A.: „Musikalische Umschau in Wien“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 4/47 (22.11.1855), S. 187.
- o. A.: „Konzert“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 4/51 (20.12.1855), S. 205.
- o. A.: „Concerte“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 50/2 (03.01.1856), S. 7.
- o. A.: „Soirée musicale des Bernard Hildebrand-Romberg“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 5/7 (24.01.1856), S. 27.
- o. A.: „Das autographe Manuscript des ‚Don Giovanni‘ von Mozart“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 5/10 (14.02.1856), S. 37–38.
- o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 10/25 (30.01.1856) o. S.
- o. A.: „Das Konzert des jungen Pianisten [...]“, in: *Wiener Zeitung* 41 (19.02.1856), S. 505.
- o. A.: „Kunstnotizen“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 2/89 (04.11.1856), S. 355.
- W.: „Konzert des Pianisten Josef Weidner den 11. Jänner Abends 7 Uhr im Streicher-Salon“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 6/3 (15.01.1857), S. 10–11.
- o. A.: „Wiener Stadtpost“, in: *Der Humorist* 21/25 (27.01.1857), S. 93–94.
- o. A.: „Kunsthrichten“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 6/8 (19.02.1857), S. 31.
- F. L.: „Concerte“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 51/69 (25.03.1857), S. 295.
- o. A.: „Musikalische Wochenlese“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 3/44 (03.06.1857), S. 175.

- o. A.: „Das Concert der Harfenspielerin Marie Moesner“, in: *Der Humorist* 22/5 (08.01.1858), S. 3.
- o. A.: „Konzert“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 7/4 (28.01.1858), S. 15.
- o. A.: „Concert-Revue“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 52/22 (28.01.1858), S. 87.
- o. A.: „Concert“, in: *Fremden-Blatt* 12/28 (05.02.1858), o. S.
- o. A.: „Concert“, in: *Der Humorist* 22/67 (23.03.1858), S. 4.
- o. A.: „Musikalische Wochenlese“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 4/26 (30.03.1858), S. 102.
- D.: „Sonntag den 27. März“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 52/72 (30.03.1858), S. 266.
- o. A.: „Konzerte“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 7/15 (15.04.1858), S. 59.
- o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 12/98 (30.04.1858), o. S.
- o. A.: „Concert-Revue“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 52/113 (19.05.1858), S. 451–452.
- o. A.: „Kunstnachrichten“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 7/43 (28.10.1858), S. 171.
- o. A.: „Musikalisches“, in: *Wiener Zeitung* 264 (18.11.1858), S. 1416.
- o. A.: „Anzeige“, in: *Wiener Theater-Zeitung* 53/22 (28.01.1859), S. 88 .
- o. A.: „Musikalische Umschau in Wien“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 8/5 (03.02.1859), S. 18.
- Z.: „Concerte“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 5/13 (15.02.1859), S. 50.
- o. A.: „Anzeige“, in: *Der Humorist* 23/69 (27.03.1859), o. S.
- o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 13/94 (24.04.1859), o. S.
- Reuter, J.: „Berichtigung“, in: *Die Presse* 12/98 (30.04.1859), o. S.
- o. A.: „Anzeige“, in: *Fremden-Blatt* 13/104 (07.05.1859), o. S.
- Z.: „Kunstnotizen“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 5/41 (24.05.1859), S. 162.
- o. A.: „Verzeichniß Nr. 3“, in: *Wiener Zeitung* 117 (22.05.1859), S. 2292.
- o. A.: „Schillerstiftung“, in: *Die Presse* 12/263 (14.10.1859), o. S.
- o. A.: „Kunstnachrichten“, in: *Neue Wiener Musik-Zeitung* 8/45 (10.11.1859), S. 180.

8.2 Veranstaltungen im Saal des „Streicherhofs“ 1838–1859

Die Liste wurde anhand der über die Stichwortsuche bei Anno (AustriaN Newspaper Online) zusammengestellt. Aufgrund der teilweise unvollständigen Angaben in Artikeln und Anzeigen sind die Angaben im Folgenden lückenhaft geblieben. Vornamen oder Kürzel wurden aus pragmatischen Gründen nicht ergänzt. Dennoch erlaubt die Sammlung an einen Überblick über das Konzertgeschehen im „Streicherhof“ in den Jahren 1838 bis 1859.

19.05.1838: *Eröffnungskonzert*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher

Mitwirkende: Jansa, Khayll, Zach, Borzaga, Frl. Fenninger, Hr. Maglo, Hr. Schachner, Hr. Tietze, Prof. Lewy, Mikschick

Besetzung: Klavier, Streichquartett, Gesang

Programm: Onslow: Quartett in E-moll; Majocchi: Tirolese; Chopin: 2 Etüden; Jansa: Violinkomposition; Schachner: Nocturne und Etüde für Klavier; Kreutzer: „Das Mühlrad“; o. N.: Phantasie & Variationen

25.11.1838: *Privat-Concert*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher

Mitwirkende: Jansa, Khayll, Zach, Borzaga (Jansa-Quartett); Hr. Friedlowsky u.a. Dilettanten

Besetzung: Klavier, Streichquartett, Gesang

Haydn: Streichquartett, Spohr: „Lied der Emma“; Schachner: Nocturno für Klavier; Duett für Sopran und Bass aus „Straniera“; Divertissement für Klarinette und Klavier

03.02.1839: *Mittags-Konzert*

Mitwirkende: Jansa, Khayll, Zach, Borzaga (Jansa-Quartett), Walcher, Dlle Tuczeck; Buttler, Dirzka

Besetzung: Klavier, Streichquartett, Gesang

Programm: Beethoven: Streichquintett; italienische Romanze; Hummel: Quartett (Es-moll); Arie aus „Belisario“; Worzischeck: Variationen auf 2 Pianoforten

28.05.1840: *musikalisch-deklamatorische Akademie für wohltätigen Zweck*

Mitwirkende: Rettich, Ungher, Gabussi, Wildauer, Moriani, Badiali, Jansa, Lipinsky, F.X.

Mozart, Dlle A. Hofmann, Hr. J. Gehrler

Besetzung: Klavier, Klarinette, Gesang, Violine

Programm: Proch: „Meine Klage“; Arie aus „Pia de Tolomei“, Duett aus „La Ronda“, „I Marinari“, „Der Ballkranz“; Saphir: „Die guten und die schlechten Freier“; Seidl: „Schmetterlin“; zwei Instrumentalstücke: Lipinsky: Fantasie über „Sonnambula“, Mozart: Trio für Klavier, Violine und Klarinette

29-11-1840: *Privat-Concert*, veranstaltet von August Schmidt

Mitwirkende: August Schmidt (Hg.)

Besetzung: Klavier, Gesang

13 Lieder u. a.: Meyerbeer: „Ständchen“; Spohr: „Verlust“; Marschner: „Sonnenschein“; Müller: „Der Tzikos“; Lachner: „Sänger und Hirtin“; Kompositionen von Seyfried, Preyer und Fischhof; Lindpaintner: „Erinnerungen“, Mendelssohn: „Chor“

06.12.1840: Concert

Mitwirkende: Ludwig Stettmeyer, Regondi, Libel, Dlle. Kühne, Mozart, Prof. Gischhof

Besetzung: Klavier, Flöte, Melophon, Cello, Gesang

Programm: Stettmeyer: Fantasie; Kuhlman: Sonate für Flöte und Klavier; Böhm: Variationen; Konzertstück für Melophon und Cello; Bellini: Arie aus Romeo; Weber: „Glöcklein im Thale“

31.01.1841: Mittags-Konzert, veranstaltet von Herrn und Frau Erlanger

Mitwirkende: Hr. Erlanger, Josephine Erlanger, Jansa, Durst, Zäch, Krischker, Regondi, Libel

Besetzung: Klavier, Streichquartett, Melophon, Gesang

Programm: Haydn: Quartett; Lafofn/Herz: „Dernier grand Duo“ für Violine und Klavier; Thalberg; 2 Melophon-Stücke; Lied nach Storch: „Das Jägerhaus“; Romance variée

31.03.1841: Mittags-Konzert

Mitwirkende: Eduard Piqué, Richard Lewy, August Hölzl, Mathilde Wildauer

Besetzung: Gitarre, Klavier, Gesang, Posthorn

Programm: Piqué: Divertissement hongroise für Gitarre; Lewy: Klavierbearbeitung von Mozarts „Figaros Hochzeit“; Gesangsstück; Austerlitz: G-dur Variationen für Gitarre; Fantasie über Motive der Oper „Lucrezia Borgia“; Gesangsstücke; Variationen auf der E-Saite für Gitarre

03.10.1841: Mittags-Konzert

Mitwirkende: August Pott, Luise Schlegel, Richard Lewy

Besetzung: Violine, Gesang, Klavier, Posthorn

Programm: Pott: Violinkonzert; Arie aus „Cosi fan tutte“; Lipinski: Großes Adagio für Violine; Solo für Klavier; Posthornklänge aus „Orpheus“ für Gesang und Posthorn; Brume: Pastorale Violin-Variationen

11.12.1841: Privatsoirée / Concert-Salon, veranstaltet von Friederike Müller

Mitwirkende: Friederike Müller, Dlle Kaiser, Hr. Lutz

Besetzung: Klavier, Gesang (Zwischennummern)

Programm: Chopin: Concert in F, Nocturno und Andante mit Polonaise; Döhler: Impromptu, Thalberg: Romanze und Etüde; Alkan: Etüde; danach Lieder und Arie

27.02.1842: Konzert: „Stabat mater“ (Rossini), veranstaltet von Hr. Guglielmi

Mitwirkende: Schüler von Gesangslehrer Hr. Guglielmi

Besetzung: Klavier, Gesang

Programm: Rossini: Stabat Mater in Klavierfassung

22.01.1843: Konzert

Mitwirkende: Ernst Pauer, Carl Romberg

Besetzung: Klavier, Cello

Programm: Mendelssohn: Konzert d-Moll op. 40; eigene Kompositionen von Pauer: Ballade; Romanze in fis-Moll, „Pregiera“, Konzertetüde, Salonstücke; Solostücke für Cello

19.02.1843: Prüfungskonzert

Mitwirkende: Schüler von Salzmann u. a.: Karl Buchmüller, Friedrich Kortschik, Franz Pie-tschmann

09.04.1843: *Konzert*, veranstaltet von Ernst Pauer

Mitwirkende: Ernst Pauer; J. Mayer (Violine), Hr. Bregenzer (Gesang)

Besetzung: Klavier, Violine, Gesang

Programm: Field: 4. Konzert Es-Dur; Berio: Violinkonzert; Lannoi: „Das Grab“; Cherubini: Ouvertüre z „Fantasia“

12.03.1843: *Privat-Concert*, veranstaltet von Friederike Müller

Mitwirkende: Friederike Müller

Besetzung: Klavier

Programm: Beethoven: Konzert in Es; Chopin: Nocturne, Etüden; Döhler: Triller-Etüde; Osborn-Beriot: Variationen

07.05.1843: *Matinée musicale*

Mitwirkende: Johann Sedlacek, Therese (14 Jahre alt) und Marie Sedlacek (12 Jahre alt);

Dlle. Diem, Hr. Koch; Kapellmeister Strauß

Besetzung: Orchester, Chor, Klavier, Harfe, Gesang

Programm: Beethoven: Ouvertüre aus Egmont; Sedlacek: Konzertstück für Flöte; Weber: Aufforderung zum Tanze; Parish-Alvars: Harfensolo; Herz: Variationen über Othello; Souvenir de Simplon; Vogl: „Schmiedelied“; Beethoven: Große Phantasie für Klavier, Orchester und Chorbegleitung

26.12.1843: *Mittags-Konzert*

Mitwirkende: Julie von Grünberg, Hr. Simon (Violine), Auguste Miller (Gesang)

Besetzung: Klavier, Gesang, Violine

Programm: Mendelssohn: Konzert d-Moll; Moscheles: Etüde chromatique; Henselt: „La Fontaine Nocturne“; Henselt: Etüde „Wenn ich ein Vöglein wär“; Thalberg: Russische Lieder; Mendelssohn: Sonntagslied; Rosini: Tarantella napoletana und La Danza; Freiligrath: Blumenrache; Aeror: Violinfantasie

29.03.1844: *Mittags-Konzert*

Mitwirkende: Auguste Miller, Julie v. Grünberg, Hr. Briccialdi; Hr. Staudigl

Besetzung: Gesang, Flöte, Klavier, Deklamation

Programm: Mendelssohn: Lied; Puget: „L'herbagère e les gens du Roi“; Proch: Lied (Komposition für Auguste Miller); Thalberg: Fantasie; Deklamation; Briccialdi: Fantasie für Flöte über „I Puritani“; Deklamation; Instrumentalstück; Gabussi: „La Barcarola“; Mendelssohn: Volkslied

24.03.1844: *Konzert des MGV*, veranstaltet vom Männergesangsverein

Mitwirkende: 80 Sänger des MGV

Besetzung: Chor

Programm: Sechter: 79. Psalm; Kreutzer: „Die Capelle“; Storch: „Kriegers Heimkehr“; F.X. Mozart: „Lust am Wein“; Preyer: „Um Mitternacht“; Spohr: „Gute Nacht“; Esser: „Trinklied“; Mendelssohn: „Des Jägers Abschied“

30.07.1844: *Privat-Concert*, veranstaltet von Herrn Loewe

Mitwirkender: Herr Loewe

Besetzung: Gesang, Klavier

Programm: Loewe: Balladen-Zyklus

04.08.1844: *Privat-Concert*, veranstaltet von Herrn Loewe

Mitwirkender: Herr Loewe

Besetzung: Gesang, Klavier

Programm: Loewe: Balladen-Zyklus

08.09.1844: *Privat-Concert*

Mitwirkende: Hr. Dolmetsch; Frl. Bury, Hr. Kraus

Besetzung: Klavier, Gesang

Programm: Dolmetsch: Konzert-Rondo für Klavier; Schubert: „Der Eichwald braust“; Josephine Lanz: „Scheideblick“; Dolmetsch: Nocturne und Etüde; Beethoven: Lied aus der Ferne; Hoven: „Ob ich dich liebe“; Fessauer: „Lockung“; Dolmetsch: Fantasie über Motive aus der Oper „Der Freischütz“

01.12.1844: *Matinée musicale*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher

Mitwirkende: E. Pauer, J. Hellmesberger; Marchion; Dlle Rothmeyer, Schlesinger; Hr. Johannes

Besetzung: Klavier, Violine, Cello

Programm: Thalberg: Duo Brillant für Klavier und Violine; Mendelssohn: Reiselied; Wolf: Preis-Trio für Cello, Violine, Klavier; Dessauer: „Die Braut“; Pauer: „Ständchen“; Böhm: Variationen; Liszt: Norma-Fantasie

26.12.1844: *Matinée musicale*, veranstaltet von Herrn Johannes

Mitwirkende: Hr. Johannes, Hr. Borzaga, Dlle. Betti Bury; Hr. Grünwald; Amalie Mauthner (12 Jahre alt)

Besetzung: Klavier, Flöte, Violine, Gesang

Programm: Fritsch: Variationen; Böhm: Variationen; Nina Stollewerk: „Morceau Fantaisie“; Broch: Lied; Grünwald: Variationen; Thalberg: Fantasie über Don Juan

12.01.1845: *Vocal- und Instrumental-Privatunterhaltung*, veranstaltet von Herrn und Frau Vimercati

Mitwirkende: Herr und Frau Vimercati, Friedrich Butler (9 Jahre alt), Ignaz Butler

Besetzung: Mandoline, Gesang, Klavier

Programm: Vimercati: „Potpourri brillant“; Herz: Krönungs-Fantasie; Pacini: Arie aus „Niobe“; Rezitativ-Cavatine aus „Torquato Tasso“; Beriot/osborne: Variationen für Klavier und Violine (hier: Mandoline); Vimercati: Variationen über „Molinara“

09.02.1845: *Musikalische Abend-Unterhaltung*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher

Mitwirkende: Jansa, Borzaga, Durst, Häusler; Eduard und Alfred Jäll (11 Jahre alt); Hr. André (Gesang, erstmals vor größerem Publikum); Dem. Schrott; Karoline Lukaseder (10 Jahre alt)

Besetzung: Klavier, Violine, Cello

Programm: Jansa: Quartett; Lafont/Herz: Duo Concertant für Klavier und Violine; Speyer: Lied; Spohr: Duett aus Faust; Pirkhert: Etüden; Mayer: Etüden; Thalberg: Norma-Fantasie

16.03.1845: *Matinée musicale*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher

Mitwirkende: Jansa, Borzaga, Durst, Häusler; Betti Bury, Hr. Fischhof, Ernst Pauer; Rabel

Besetzung: Klavier, Streichquartett

Programm: Mozart: D-Dur Quartett; Mendelssohn: Arie aus „Paulus“; Hummel: As-Dur

Sonate zu 4 Händen; Händel: Arie aus „Agrippina“; Bach: Konzert für 3 Klaviere, Doppelquartett und Kontrabass

05.04.1845: *Abend-Concert*, veranstaltet von Friederike Müller

Mitwirkende: Friederike Müller und Jansa Quartett, Helmesberger, Fr. v. Hayeck, Ernst Pauer

Besetzung: Klavier, Streichquartett

Programm: Spohr: Quintett; Chopin: Nocturne; Prudent: Etüde; Liszt: Galope russe; Zäch: Quartett-Variationen; Schubert: „Forelle“ und „Der Wanderer an den Mond“; Pauer: „Schmerz und Trennung

20.04.1845: *Concert*, veranstaltet von Karoline Lukaseder

Mitwirkende: Karoline Lukaseder, Hellmesberger, Häusler, Borzaga, Hindle, Grünwald

Besetzung: Klavier, Streichquartett

Programm: Ries: Quintett; Mayseder: Quartett; Kullack: Paraphrase aus Lukrezia; Heinrich: Elegie; Prudent: Etüde; Zwischennummern: Nicolai: Lied; Mendelssohn: Lied; Weber: Arie

27.04.1845: *Mittags-Konzert*, veranstaltet von Michel-Angelo Russo

Mitwirkende: Russo, J. Herger, Gatineau und Kärbling, Bassini

Besetzung: Klavier, Gesang

Programm: Russo: „La Tristesse“ (angekündigt); Thalberg: 2 Fantasien; Döhler: Walzer; Esser: ballade; Gatineau (Spaßmacher); zwei Chansons und eine Cavatine

27.04.1845: *Musikalische Abend-Unterhaltung*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher (?)

Besetzung: Ernst Pauer, Hellmesberger, Groß, Frl. Pauline v. Stradiot, Hr. Sondheim, Otto Nicolai

Besetzung: Klavier, Gesang

Programm: Mendelssohn: Trio; Pauer: Wiegenlied, Andante appassionato, Fantasie; Nicolai: Lied aus „Zerbino“; Reisegger: Lied

07.12.1845: *Matinée musicale*, veranstaltet von Frau von Krings-Eichthal

Mitwirkende: Krings-Eichtal; Frl. Wildauer; Frl. Neumann

Besetzung: Pedalharfe, Gesang, Deklamation

Programm: Parish-Alvars: Fantasie für Pedalharfe; Romanze, Fantasie; Baumann: „Il re-viendra“, „Vor ihra Hütt“

26.12.1845: *Privatkonzert*, veranstaltet von Carl Gürtler

Mitwirkende: Kunst-Hoffmann, Hr. König, Hr. Friedrich, A. Müller, Hr. Findeisen, Hr. Hauswirth

Besetzung: Gesang, Klavier, Deklamation, Horn

Programm: Hirsch: Lied; Hornsolo; Nicolai: „Herbstlied“; Ernst: „Carneval“; Müller: „Tief drunten“; „Gute Nacht“ (Deklamation); Liszt: „Die Lorelei“

28.12.1845: *Musikalische Abend-Unterhaltung*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher

Mitwirkende: Friederike Müller und Jansa Quartett (Jansa, Durst, Heißler, Schlesinger), Fischhof, Kobel, Betti Bury

Besetzung: Klavier, Streichquintett, Gesang

Programm: Mozart: Quartett; Onslow: Sextett; Bach: Konzert für 3 Klaviere; Händel: Arie aus „Messias“ und aus „Agrippina“

08.02.1846: *Musikalische Soirée*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher
Mitwirkende: J. A. Pacher, Jansa-Quartett (Jansa, Durst, Heißler, Schlesinger), Karoline Bautier

Besetzung: Klavier, Gesang, Streichquartett

Programm: Pacher: Adagio und Allegro capriccioso, Nocturno, vier Etüden; Molique: Fantasie über Russische Lieder; Haydn: Quartett; Spohr: Blumenduett; Hauser: zwei Lieder

15.02.1846: Mittags-Konzert, veranstaltet von Friederike Müller und Leopold Jansa

Mitwirkende: Friederike Müller, Jansa-Quartett, Burghardt, Hr. Pischek

Besetzung: Klavier, Streichquartett, Gesang

Programm: Jansa: Quartett; Hummel: Trio in Es op. 12; Krufft: Caprice; Beethoven: Andante mit Variationen op. 47; Beethoven: „Adelaide“; Lied nach der Heimat

15.02.1846: *Musikalisch-deklamatorische Soirée*, veranstaltet von Heinrich Hoffmann

Mitwirkende: Hoffmann, Hr. Minetti, Caroline Bautier, Richard Lewy, Carl Lewy, Amalie Mauthner, Leopoldine Brussi, Hr. Heindl

Besetzung: Klavier, Gesang, Deklamation, Waldhorn, Flöte

Programm: Hackel: Duett „Die beiden Nachtigallen“; „Hauser: „Ständchen“; Hölzl: „Der Schmerz“; Mozart: Quintett aus „Cosi“; Lewy: „Du bist mein“; drei Klavierpiecen (v. Mayer, Prudent und Alkan); Gedicht von Baumann; Böhm: Variationen für Flöte

29.03.1846: *Akademie*, veranstaltet von Baron Anton von Klesheim

Mitwirkende: Klesheim, Betty Bury, Hr. Basse, Carl Lewy

Besetzung: Deklamation, Gesang, Klavier

Programm: Parish-Alvars: Fantasie für Pedalarhe; Mundartgedichte; Lachner: „Der Jäger und sei Muatterl“; Mosenthal/Hoven: Das Angedenken; Klesheim/Kreipl: Maistüberl; Lieder von Mendelsohn und Speyer

10.05.1846: *Privatkonzert*, veranstaltet von Kapellmeister W. Taubert

Mitwirkende: Taubert, Jenny Lind, Hr. Bötticher, Jansa, Bagge, Wilhelmine Neruda (7 Jahre)

Besetzung: Klavier, Gesang, Violine, Cello

Programm: Taubert: Trio, u. a. Stücke (Lieder u. a.); Spohr: Arie des Faust; Beriot: Variationen für Violine; schwedische Lieder

26.12.1846: *Konzert*, veranstaltet von Karl v. Waldheim

Mitwirkende: Waldheim, Hr. Ditt; Frl. Prukner

Besetzung: Klavier, Gesang

Programm: Moscheles: Etüde; Liszt: Tarantelle; zwei Lieder

17.01.1847: *Mittags-Konzert*, veranstaltet von Herrn A. Lavigne

Mitwirkende: Hr. Lavigne, Hr. Mortier de Fontaine, Hr. Schlosser, Frl. L. B.

Besetzung: Oboe, Klavier, Gesang

Programm: „Sonnambula“-Fantasie, „Souvenir de la Montagne“; Klavier-Solo; Lied

28.02.1847: *Mittags-Konzert / Privat-Concert*, veranstaltet von Carl Hertlein

Mitwirkende: Hr. u. Fr. Paganini, Hr. Pychowski, Frl. Brussi (Tänzerin), Hertlein, Baron v. Klesheim, Dmle. Pruckner, Hr. Minetti

Besetzung: Flöte, Gesang, Klavier, Deklamation

Programm: Briccialdi: Concertino für Flöte; Böhm: Andante und Polonaise für Flöte; Drouet: Variationen; Duette aus Nicolais „Heimkehr“; Klavierstück; Deklamation v. chinesischem Gedicht

28.02.1847: *Privat-Concert*, veranstaltet von Thomas Czapkowsky

Mitwirkende: Czapkowsky, Hr. Becker

Besetzung: Klavier, Gesang, Deklamation

Programm: Beethoven; c-Moll-Konzert; Mendelssohn: Rondo capriccioso; Löwe: Ballade „Heinrich der Vogler“; Fuchs: „Schiffers Gruß“

28.03.1847: *Privat-Akademie*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher

Mitwirkende: Hr. Formes, Hr. Reichardt, Mad. Hasselt, Dlle. Schwarz

Besetzung: k. A.

Programm: k. A.

25.04.1847: *Concert*, veranstaltet von Emilie Stiller

Mitwirkende: Stiller, Lina Prukner, Hr. Wurzinger, A. Bauer, Nina Stollewerk, Frl. Marie Hilg

Besetzung: Klavier, Gesang, Cello

Programm: Herz: Krönungs-Fantasie; Thalberg: Hugenotten-Fantasie, Halm: Etüde; Bellini: italienische Romanze; Gabussi: Duo; zwei Lieder u. a. von Beethoven

02.05.1847: *Privat-Concert*, veranstaltet von Herrn Röver

Mitwirkende: Röver, Stollewerk, Wilhelmine Müller (Tochter von Kapellmeister Müller), Hr. Pacher

Besetzung: k. A.

Programm: Servais: Souvenir de Spa; Stransky: Adagio; Offenbach: Masette; Nina Stollewerk: zwei Lieder; Prechtler: Deklamationsstück; J. A. Pacher: zwei Stücke für Klavier

02.02.1848: *Mittags-Konzert*, veranstaltet von Herrn Metzger

Mitwirkende: Bauer, H. Röver, Frl. Janda, Hr. Hölzl, Hr. Metzger

Besetzung: Klavier, Cello, Violine, Gesang

Programm: Metzger: Trio für Violine, Cello, Klavier; Romanze; Lied der Turandot; Beethoven: Sonate phantastique

30.04.1848: *Privat-Concert*, veranstaltet von Anna Zinggeler

Mitwirkende: Zinggeler, Friedrich Kaiser, Dr. Liszt

Besetzung: Gesang, Streichquartett (Zwischennummern)

Programm: k. A.

31.03.1849: *Privat-Concert*, veranstaltet von Franz Weber

Besetzung: Weber, Hr. Leithner, Frl. Stollewerk, Frl. Lukaseder, Hr. Gais, Theodor Ellerlein, Hr. Schill

Besetzung: Harfe, Lythokymbalon, Klavier, Gesang, Physharmonika

Programm: Weber: Concertino für Lythokymbalon und Harfe, Klavier und Physharmonika; Pacher: Fantasie

26.01.1851: *Mittags-Konzert*, veranstaltet von Herrn Lasner

Mitwirkende: Hr. Lasner

Besetzung: o. A.

Programm: o. A.

02.02.1852: *Matinée musicale*, veranstaltet von John Thomas

Mitwirkende: Thomas; Friederike Müller; Hr. Staudigl

Besetzung: Harfe, Klavier, Gesang

Programm: Parish-Alvars: Fantasie über Montecchi; Thomas: Charakterstück für Harfe; La-barre: Duo „Wilhelm Tell“ für Harfe und Klavier; Parish-Alvar: Feentanzfantasie; zwei Lieder von Westmorland und Thomas

15.02.1852: *Privatkonzert*, veranstaltet von der Baronin de Eichthal

Mitwirkende: Eichthal, Hr. Staudigl, Hr. Schlesinger

Besetzung: Harfe, Gesang

Mitwirkende: Lachner: Allegro; Oberthür: versch. Stücke; Schubert: Ave Maria; Alvars: Solo; Pohl: Lieder/Balladen

22.02.1852: *Matinée musicale*, veranstaltet von Gustav Gottfried Weiß

Mitwirkende: Weiß, Joseph König, Anton Door, u. a.

Besetzung: Gesang, Violine, Klavier

Programm: Haydn: Arie aus der Schöpfung; Donizetti: Arie aus Lucia di Lamermoor; Weiß: 3 Lieder; Weiß: Konzert-Ouvertüre für 2 Klaviere; Bieurtemps: fis-Moll-Konzert für Violine; weitere Lieder

14.03.1852: *Concert*, veranstaltet von Julius Sulzer

Mitwirkende: Sulzer, Hr. Erl, Hr. Staudigl, Fr. Hermann-Efillag

Besetzung: Gesang u. a.

Programm: Sulzer: Lieder

21.03.1852: *Concert*, veranstaltet von Louis Minkus

Mitwirkende: Minkus, Hr. Dachs, Fr. Schütz-Oldosi, Carl Treumann, Frl. Valerie v. Rüpplin, Hr. Treumann (Komiker)

Besetzung: Klavier, Violine, Gesang, Deklamation

Programm: Duo (Hugenotten-Fantasie); Minkus: Konzert militaire, Rondo espagnole; Donizetti: „L'amor funesto“ und „La Zingara“; Volkslied; Rücken: „Mädle, Ruck. Ruck“

09.05.1852: *Privat-Concert*, veranstaltet von Heinrich Bächy (Zürich)

Mitwirkende: Bächy, Frl. Emilie Schmiedl, Heller, Hr. Dorer

Besetzung: Gesang, Klavier, Violine

Programm: Vier Lieder, ein Opernduett

17.07.1852: *Prüfungskonzert*, veranstaltet von der Akademie der Tonkunst

Mitwirkende: o. A.

Besetzung: o. A.

Programm: o. A.

18.07.1852: *Prüfungskonzert*, veranstaltet von der Akademie der Tonkunst

Mitwirkende: o. A.

Besetzung: o. A.

Programm: o. A.

11.12.1852: *Concert*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher

Mitwirkende: Proßnitz, Hellmesberger, Schlesinger, Lydia Nejebse

Besetzung: Gesang, Klavier, Violine, Cello

Programm: Beethoven: Trio in c-Moll; Taubert: zwei Lieder, Romanze; Zellner: Lieder für Cello; Proch: „Der blinde Geiger“

26.12.1852: *Concert*, veranstaltet von Johanna Bierlich

Mitwirkende: Bierlich, Frl. Weiser, Julius Epstein, Hr. Berendt

Besetzung: Violine, Klavier, Gesang

Programm: Biertemp: Fantasie-Caprice; Haumann: Fantasie über „Ma Celine“; Mendelssohn: Duo für zwei Klaviere; Stücke von Dreyschock, Mendelssohn und Mozart

06.01.1853: *Privat-Concert*, veranstaltet von Karoline Lukaseder

Mitwirkende: Lukaseder, Hr. Durst, Hr. Schlesinger, J. Raab (10 Jahre alt), Frl. Rejebse

Besetzung: Klavier, Violine, Cello, Gesang

Programm: Hummel: Trio für Klavier, Violine, Cello; Schulhoff: Etüde; Henselt: Etüde; Prudent: Feu Follet; Willmers: Sextett aus „Lucia“; Beriot: Konzert Nr. 6 für Violine; Mendelssohn: Volkslied aus Thüringen; Fesca: Wanderer; Preyer: „Warum“, Barth: „Als wär es so und so“

03.04.1853: *Soirée musicale*, veranstaltet von Adolph Proßnitz

Mitwirkende: Proßnitz, Marie Kriehuber; Betti Bury; Dreyschock, Frl. Langer

Besetzung: Klavier, Streichquartett, Gesang, Deklamation

Programm: Hummel: Quintett für Klavier und Streichquartett, Sonate zu vier Händen; Zingarelli: Rondo aus Romeo, Romanze, Lucrezia-Trinklied; Mozart: Adagio; Mendelssohn: Rondo Capriccioso; Chopin: Marche funèbre; Proßnitz: drei Kompositionen

17.04.1853: *Conzert*, veranstaltet von Herrn Arnstein

Mitwirkende: Arnstein, Frl. Schmidt; Schlesinger (junior)

Besetzung: Violine, Gesang, Klavier

Programm: Arnstein: Impromptu, Mazurka, Adagio, Heimathsklänge; Boß: Romanze; Sumpert: Lied und zwei Klavierstücke

13.11.1853: *Mittags-Konzert*, veranstaltet von Therese von Sochocka

Mitwirkende: Sochocka, Hr. Treumann, Hr. Radwaner, Hr. Dorr

Besetzung: Gesang u. a.

Programm: o. A.

19.11.1853: *Quartett-Produktion (I)*, veranstaltet von den Gebrüdern Müller (Braunschweig)

Mitwirkende: Müller

Besetzung: Streichquartett

Programm: Quartette von Haydn, Beethoven und Schubert

20.11.1853: *Privat-Concert*, veranstaltet von Therese von Sochocka

Mitwirkende: Sochocka, Door, Anna Marzi, Luise Otto, Louise Trenka, Hr. Uffmann, Hr. Treumann

Besetzung: Klavier, Gesang, Deklamation

Programm: Thalberg: Sonnambula-Fantasie; Bellini: Rezitativ und Arie aus Capuletti;

Mundart-Gedicht; Nicolai: Duett aus Oper; Mendelssohn: Sonate für Klavier und Cello;
Nicolai: Lied; Donzetti: Duett; Deklamation

22.11.1853: *Quartett-Produktion (2)*, veranstaltet von den Gebrüdern Müller (Braunschweig)

Mitwirkende: Müller

Besetzung: Streichquartett

Programm: Quartette von Haydn, Beethoven und Schubert

04.12.1853: *Musikalische Matinée*, veranstaltet von den Geschwistern Raczek

Mitwirkende: Friedrich, Sophie und Victor Raczek, Hr. Stanzieri, eine Sängerin

Besetzung: Klavier, Gesang, Streicher

Programm: Dancla: Duetto brillante; Beriot: Adagio und Rondo; Mayseder: Air varié; Hellmesberger: Trio concertant; Meyer: Airs Styriens; Lieder

22.01.1854: *Privat-Concert*, veranstaltet von Herrn Putler

Mitwirkende: Putler Sohn, Putler Vater, Lukaseder, Fr. Schamberger

Besetzung: Klavier, Streichquartett, Gesang

Programm: Spohr: Quintett c-Moll; Thalberg: Norma-Fantasie; Czerny: Klavier-Quartett; zwei Kompositionen von Putler

19.02.1854: *Conzert*, veranstaltet von Herrn Horzalka

Mitwirkende: Anna Capponi, Horzalka, J. Erl, Frl. Liebhart

Besetzung: zwei Klaviere, Gesang

Programm: Horzalka: vier Kompositionen; Fantasie über Sonate Pathetique (Beethoven), zwei Fantasien für zwei Klaviere; Cavatine, Arie

31.12.1854: *Conzert*, veranstaltet von Minna von Prybilla

Mitwirkende: Prybilla; Schlesinger, Heißler; Frl. Titjens, Hr. Mayerhofer

Besetzung: Klavier, Cello, Violine, Gesang

Programm: Hummel: Trio für Klavier, Cello, Violine; Liszt: Erlkönig; Prybilla: drei Solopiecen (Une pensée variée, Tarantelle, Nocturne)

06.01.1855: *Concert*, veranstaltet von Caroline Lukaseder

Mitwirkende: Lukaseder, Hr. Heißler, Hr. Bauer, Hr. Schlesinger, Julius Heller, M.

Starzewsky, Emilie von Freienfeld, Joseph Wagner

Besetzung: Klavier, Gesang, Streichtrio

Programm: Mendelssohn: Quartett; Mendelssohn: Scherzo; Chopin: Nocturne; Wallace: Grande Polka de Concert; Dancla: Duo brillante für 2 Geigen; Dreyschock: L'inquiétude; Gesänge

24.02.1855: *Musikalische Soirée*, veranstaltet von Johann Baptist Streicher

Mitwirkende: Lukaseder, Hr. L. Strauß, FM, Hr. Lickl, Hr. Olschbauer

Besetzung: Klavier, Violine, Gesang

Programm: Beethoven: Sonate in A; Chopin: Nocturne; Alkan: Etüde, Prudent: Feu Follet, Wallace: Polka; Viextemp: Etüde, Beriot: La Basque; Wolf: Duo de Concert; Gounod: Meditation; Haslinger: Ritter Toggenburg; zwei Lieder

10.03.1855: *Concert*, veranstaltet von H. Röver

Mitwirkende: Röver, Erl, Fürchtegott, Frl. Lukaseder, Dolleschal

Besetzung: Cello, Klavier, Physharmonika

Programm: Servais: Konzert g-Moll; Gounod: Meditation; Röver: Fantasie; Kompositionen von Mendelssohn und Schulhoff; Gounod: Trio

17.03.1855: *Soirée*

Mitwirkende: Hr. Stanzieri, Käßmeayer, Borzaga, Frl. Kriehuber, Hr. Franz

Besetzung: Klavier, Deklamation

Programm: Hummel: Trio; Gesangsstücke; Schubert: Die Neugierde, Molique: Hannchen über Alles; Deklamation; Kompositionen von Stanzieri

20.04.1855: *Musikalische Soirée*, veranstaltet von Arabella Goddard

Mitwirkende: Goddard, Jos. Hellmesberger, Hr. Schlesinger

Besetzung: Klavier, Violine, Cello

Programm: Mendelssohn: Trio für Klavier, Cello, Violine; Heller: Schubert-Transkription (Forelle); Pauer: „La Cascade“, Kullak: „Psyche“

21.04.1855: *Concert*, veranstaltet von Ernst Förchtgott und Carl Rossek

Mitwirkende: Förchtgott, Rossek, Frl. Brzowska, Frl. Kriehuber

Besetzung: Klavier, Gesang

Programm: Löwe: 3 Balladen u. a.

06.05.1855: *Mittags-Konzert*, veranstaltet von Marie Wieck

Mitwirkende: Wieck, Hellmesberger, Durst, Heißler, Schlesinger, Rudolf Pantzer Besetzung: Klavier, Streichquartett, Gesang

Programm: R. Schumann: Quintett op. 44; Schulhof: „Souvenir de Varsovie“, „Carneval de Venice“; Mendelssohn: Frühlingslied; Kullak: „Perles d'écume“; Chopin: Nocturne, Walzer op. 64; Zwischennummern: Lieder von Löwe und Schumann

14.10.1855: *Privat-Wohltätigkeitsvorstellung*, veranstaltet von Constanze Geiger

Mitwirkende: Constanze Geiger, Hr. v. Fielitz, Laura Rudini

Besetzung: Klarinette, Deklamation, Gesang

Programm: Fasano: „Un Sovenire di Barcelona“; Gedichte/Deklamation; Arie; Lustspiel „Am Klavier“

18.11.1855: *Concert*, veranstaltet von Mina von Prybla

Mitwirkende: Prybla, Frl. Kriehuber, Prof. Heißler, Prof. Bauer, Zäch, Schlesinger, Hr. Maierhofer

Besetzung: Klavier, Streichquartett, Gesang

Programm: Spohr: Quintett; Liszt: Transkription eines Schubertlieds; Moscheles: Etüde; drei eigene Kompositionen; Zwischennummern v. Frl. Kriehuber und Maierhofer

16.12.1855: *Musikalische Soirée*, veranstaltet von Karl Evers

Mitwirkende: Evers, Hellmesberger, Borzaga, Frl. Bury

Besetzung: Klavier, Violine, Gesang

Programm: Evers: Trio, Romanze, Elegie, La Coquette, Lieder, Sonate für Klavier und Violine u. a. Stücke

30.12.1855: *Musikalische Matinée*, veranstaltet von Ernst Pauer

Mitwirkende: Pauer, Hr. Petschaker, Hr. Klein, Hr. Hürth, Hr. Lewy, Hr. Weinkopf, Hr.

Romberg, Hr. Franz

Besetzung: Klavier, Klarinette, Oboe, Fagott, Gesang, Cello, Deklamation

Programm: Pauer: Quintett; Esser: Lieder; Händel: Klavierkonzert; Beethoven: Rondo; Gervais: Phantasie für Cello; Gedicht; Pauer: La cascade, Tarantell; zwei Gedichte

19.01.1856: *Soirée musicale*, veranstaltet von Bernhard Hildebrand-Romberg

Mitwirkende: Romberg, Hr. Helmesberger, Frl. Kriehuber

Besetzung: Cello, Klavier, Geige, Gesang

Programm: Mendelssohn: Trio, Romberg: Elegie für Cello; Hildebrand-Romberg: 2 Solo-Stücke; Chopin: Polonaise für Cello und Klavier; drei Lieder von Schumann u. a. Lieder

02.02.1856: *Matinée musicale*, veranstaltet von Charles Edwin Hirst

Mitwirkende: Hirst, Carl Hofmann, Frl. Louise Liebhart, Emma und Flora Nowotny

Besetzung: Klavier, Violine, Zither, Gesang

Programm: Beethoven: Sonate op. 26, Vieuxtemps: Fantasie caprice; Mendelssohn: Lieder ohne Worte; Gesangsstück; Peßmeier: Souvenir de Possenhofen (für zwei Zithern); Schulhoff: Galopp di Bravura

17.02.1856: *Konzert*, veranstaltet von Kasimier Hoffmann

Mitwirkende: Hoffmann, Julius Heller, Wilhelmine Leutner

Besetzung: Klavier, Violine, Gesang

Programm: Beethoven: Sonate op. 12; Hummel: La bella capriciosa; Bach: Ciaccone; Lieder

02.11.1856: *Matinée*, veranstaltet von Julius Heller

Mitwirkende: Heller, Fr. Haitzinger, Lukaseder

Besetzung: Geige, Klavier, Gesang

Programm: Beethoven: Trio B; Vieuxtemps: Rondo a-Moll; Bazini: Rondo de Lutius

11.01.1857: *Concert*, veranstaltet von Joseph Weidner

Mitwirkende: Weidner, Ludwig Strauß, Röver, Karl König, Krall, Findeisen, Regina Rosenthal

Besetzung: Klavier, Violine, Cello (Streichquartett), Gesang, Deklamation

Programm: Spohr: Quintett c-Moll; Stücke von Chopin, Veit, Prudent; Arien und Lieder (u. a. aus dem Propheten); Gedicht

25.01.1857: *Matinée musicale*, veranstaltet von J. R. Salomonski

Mitwirkende: Salomonski, Hr. Kaminski, Frl. Preis; Frl. Fritz

Besetzung: Gesang (Bariton, Tenor, Sopran), Klavier

Programm: Duett aus Belisario (?), Romanze aus Maria di Rudenz; Arien aus verschiedenen Opern; Chopin: Polonaise

15.02.1857: *Matinée musicale*, veranstaltet von M. Kaminski

Mitwirkende: Kaminski, Fr. Fridlowksi, Fr. Lieven, Hr. Groß, Frl. Lukaseder, Hr. Steger, Hr. Kozlowski

Besetzung: Gesang, Klavier, Violine

Programm: Arien aus verschiedenen Opern, Schubertlieder; Weber: Polonaise E-Dur; David: Violinkonzert

22.03.1857: *Concert*, veranstaltet von Julius Heller

Mitwirkende: Heller, O. Michaelis, Hr. Förchtgott, Hr. Dachs

Besetzung: Violine, Klavier, Gesang, Deklamation

Programm: Grädener: Sonate für Klavier und Geige; Bach: Giaccona, Vieuxtemps: Andante und Rondo; Gedichte; Lenz: Loblied I

29.05.1857: *Concert*, veranstaltete von Arthur Napoleon (13-14 Jahre alt)

Mitwirkender: Napoleon

Besetzung: Klavier

Programm: Beethoven: Geister-Trio, Chopin: Impromptu/Polonaise, Bach: Fuge und Präludien; Wieniawski: Walzer

06.01.1858: *Concert*, veranstaltet von Marie Moesner

Mitwirkende: Moesner, Dlle. Friedlowsky, Hr. Eghardt, Mad. Rettich

Besetzung: Harfe, Gesang, Deklamation

Programm: 5–7 Harfenstücke; „Ungarische Lieder“; Adagio; 2 Gedichte

24.01.1858: *Concert*, veranstaltet von Ludwig Bakody

Mitwirkende: Bakody, Frl. Diamonte, Hr. Denis, Hr. Michaelis, Hr. Hoffmann

Besetzung: Klavier, Violine, Cello, Gesang, Deklamation

Programm: Bakody: Kompositionen; Chopin: Polonaise A; Trio für Klavier, Violine und Cello; Lieder von Beethoven und Schubert; Violoncellosolo; Deklamation

02.02.1858: *Mittags-Konzert*, veranstaltet von Josefine Mertz

Mitwirkende: Mertz; Hr. Guntz

Besetzung: Klavier, Gesang

Programm: Mertz: Kompositionen (Valse reveuses, Condoliera u. a.); Stücke von Mendelssohn und Chopin; Field: Nocturne; Lieder

20.03.1858: *Concert*, veranstaltet von Vincenz Colosanti

Mitwirkende: Colosanti, Hr. Epstein

Besetzung: Ophikleidon, Klavier

Programm: k. A.

24.04.1858: *Concert*, veranstaltet vom Ehepaar Pflughaupt

Mitwirkende: Ehepaar Pflughaupt

Besetzung: Klavier

Programm: Schumann: Variationen für zwei Klaviere; Liszt: Konzertetüde u. a.

27.03.1858: *Concert*, veranstaltet von Therese und Mina Kreß

Mitwirkende: Schwestern Kreß, Hr. Meidner

Besetzung: Violine, Klavier

Programm: Beriot: Konzert Nr. 7; Vieuxtemps: Morceau de Salon; Artot: Fantasie aus Norma

11.04.1858: *Matinée musicale*

Mitwirkende: Josefine Preise, Hr. Kalics, Frl. Ilka Markowits, Hr. Dubitz, Hr. Ludwig, Hr. Olshbauer, Hr. Dachs, Hr. Wiswe

Besetzung: Gesang, Klavier, Harfe

Programm: Duette; Sodefroy: La danse des Syphes für Harfe; Schubert- und Schumannlieder; Arie von Rossini; Nationallieder; Weber: Rondo für zwei Klaviere

16.05.1858: *Concert*

Mitwirkende: Frl. Kriehuber, Hr. Decker; Tedesco, Emma Nowotny mit Schwester

Besetzung: Gesang, Klavier, Zither

Programm: Mendelssohn: Lieder; Molique: Hannchen; Abt: Er ist doch so weit; Tedesco: eigene Komposition; Emma Nowotny: zwei Zither-Stücke

23.10.1858: *Soirée musicale*, veranstaltet von R. Feldau und R. Spakowsky

Mitwirkende: Feldau, Spakowsky, Hr. Weidner, Fr. Kierschner, Hr. Lang

Besetzung: Klavier, Violine, Gesang

Programm: Rubinstein: Duo concertante für Violine und Klavier, Melodie; Mendelssohn: Lied ohne Worte; Prudent: Feu follet; Liszt: Walzer; Schumann: Andante und Variationen für 2 Klaviere; Vieuxtemps: Reverie, Souvenir de Russie; Koutski: La Cascade; Lieder

30.01.1859: *Musikalisch-declamatorische Matinée*, veranstaltet von Ignaz Lasner

Mitwirkende: Lasner, Frl. Delia, Hr. Sonnenthal, Hr. Schmid, Emma u. Flora Nowotny, Hr. Spitzer, Hr. Walter

Besetzung: Cello, Klavier, Violine, Zither, Gesang

Programm: Servais: Fantasie; Kummer: Erinnerungen an Bellini und Rossini; Gounod: Meditation über Bachs Präludium (mit Klavier, Zither Violine); zwei Stücke für zwei Zithern; Hal-singer: Lied

13.02.1859: *Concert*, veranstaltet von Hr. Horzalka

Mitwirkende: Horzalka

Besetzung: Klavier, Blas- und Streichinstrumente

Programm: Horzalka: Sonett für Klavier, Blas- und Streichinstrumente

27.03.1859: *Privatkonzert*, veranstaltet von Fr. Sochoda-Stille-Seffi

Mitwirkende: Fr. Sochoda-Stille-Seffi, Frl. Delia, Hr. Sonnenthal, Hr. Neumann, Frl. Tiethens, Hr. Römer

Besetzung: Gesang und Klavier

Programm: k. A.

26.04.1859: *Konzert*, veranstaltet von Therese und Mina Kreß

Mitwirkende: Therese und Mina Kreß

Besetzung: k. A.

Programm: k. A.

08.05.1859: *Matinée musicale*, veranstaltet von Hr. Sedlaczek

Mitwirkende: Hr. u. Fr. Sedlaczek, Hr. Wild, Fr. Prukner, Hr. Panzer

Besetzung: k. A.

Programm: k. A.

22.05.1859: *Concert*, veranstaltet von Guglielmo Nacciarone

Mitwirkende: Nacciarone, Frl. Prukner, Hr. de Branko

Besetzung: Klavier, Gesang

Programm: Henselt: Etüde; Mendelssohn: Lied ohne Worte; Beethoven: Sonate f-Moll; Gesangsstücke

8.3 Auszüge aus den Konskriptionsbögen

Die folgende Transkription enthält Ausschnitte aus der Konskription des Gebäudes Ungargasse 375. Einige Spalten, insbesondere die vielen Unterkategorien der Spalte „Classification des männlichen Geschlechtes“ und „Anmerkungen“ wurden in der Übertragung ausgelassen, da die wenigen hier verzeichneten Aspekte keine Relevanz für die von mir untersuchte Fragestellung aufweisen. Transkribiert wurden außerdem nur jene Bögen, die zwischen 1840 und 1856/57 angelegt wurden, da sie in den Untersuchungszeitraum fallen. Entsprechend fehlen in der Übertragung die Spalten „Hausnummer“ und „Name des Hausbesitzers“, da diese redundant sind (Hausnummer und Hausbesitzer (Johann Baptist Streicher) bleiben gleich). Unleserliche Stellen wurden durch die Bezeichnung „[...]“ gekennzeichnet. Die in der ersten Spalte („Wohnpartey-Nummer“) befindlichen Jahreszahlen in eckigen Klammern verweisen auf neu angelegte Einträge in den jeweiligen Jahren.

Wohnpartey-Nummer.	Name der Bewohner.	Geburtsjahr.	Qualifikation
1	Johann Streicher	1796	k.k. Hof- u. bürgerl. Klavermacher [...] Landstr.
	Ehw. Auguste Friederike	1802 1816	Offenbach Brynn
	Sohn Andreas	24. July 1826	Klavermacher Offenbach (Hessen)
	[Sohn] Karl	27/3/1833	Studierender Bankbeamter Landstr.
	[Sohn] Emil	24/4/1836	Klavermacher [Landstr.]
	Tocht. Anna	1824	verheiratet
	Sophie	1839	vereh.
	T. Karoline	1849	
3	Josef Wittmann	3. 8 ^{ber} 1811	Maurer u. Hausmeister Weißgärber
	Ehw. Maria Anna	1813	Brünn
	Sohn Karl	1839	Landstr

	[Sohn] Josef	1842	[Landstr]
	[Sohn] Julius	1846	
[1850]	Josef Jung	1811	Hausmeister Zapfendorf Baiern
[1856]	Ehw. Regina	1819	Auspitz, Mähren
	S. Andreas	1847	Landstr
	T. Anna	1857	[Landstr]
	Maria	1854	[Landstr]
4	Wenzel Popelka	1795	gew. Bgl. Handelsmann Konarwitz, Böhmen, gestorben
	Ehw. Theresia	1801	Mödling NO
	Stief Tocht. Leopoldine	1828	Klein Häflein NO
[1856]	Peter Runzner	1796	Südfruchthändler Gemischtwarenhändler Hall in Tirol
	Ehw. Theresia	1801	Mödling NO
	Recht T. Anna	1837	Stadt
	[recht T.] Wilhelmine	1840	Leopoldst.
5	Heinrich Löhle	1791	k.k. Versatzamts Efektenschätzmeister [...]
	Ehw. Theresia	1795	Prag
	Sohn Moriz	1827	Stadt
	Josef Poisinger	1810	Bürgl. Wagenlakierer v. Triebensee in NO
	Ehw. Franziska	1822	Braunhirschengasse
6	Josef Edler v. Morgenbehser	1795	k.k. Hofkanzlist Stadt
	Ew. Maria	1806	Stadt
	Klara	1811	
	Sohn Johann	1825	[Stadt]
	[Sohn] Leopold	1826	[Stadt]
	[Sohn] Karl	1828	Wieden
	Tocht Maria	1823	Stadt
	[Tochter] Josefa	1836	Landstrasse
	Klara Pister	1811	k.k. Reichs Raths waise Stadt
[1850]	Franz Beer	1804	Architekt Wieden

[1856]	Alois Eibl	1806	Dr der Mediz [...]
	Eh Marie	1819	Stdt
	S Alois	1858	L[an]dstr[asse]
	Josef	1852	[Landstraße]
	T. Marie	1849	[Landstraße]
	Hermine	1854	[Landstraße]
7	Barbara Edl. V. Troll	1771	
[1843]	Franz Plansky	1810	Doctor der Medizin Breiskau [sic] in Böhmen
	Ehw. Rosa	1812	Pavia in Italien
[1846]	Paul Ritter v. Airoidi	1793	General Major u. k.k. Garde Oberlieutnant Mailand
	Ehw Vinzenzia	1799	
[1850]	S[ohn] Alois	1826	
	[Sohn] Hieronimus	1829	
[1856]	Tocht[er] Pauline	1830	
	Josef Bucker	1795	k.k. Oberstlieutnant Gratz
[1856]	Ehw. Elenora	1814	[Gratz]
	Georg Hofbauer	1793	Reichenbach NO Ofz. der k.k. Hof u. Dom [...]
[1856]	Eh Christin	1800	Wien
	S[ohn] Ludwig	1821	Landstrasse Agent
[1856]	Johann	1825	[Landstrasse] Zuckerbacker
	Leopold	1832	[Landstrasse]
[1856]	T[ochter] Josefa	1830	L[an]dstr[asse]
	Zezilie	1835	[Landstraße]
8	Franz Hauser	1796	fremd
[1843]	Elisabeth von Böhm	1786	k.k. Hofrathswittwe Lemberg in Gali.
	Franz Pratochwilla	1810	k.k. Hofkr. Buchh. Registerrat Leopoldstadt
[1843]	Ehw Maria	1818	Stadt
	T[ochter] Maria	1843	Landst[raße]
[1843]	Edmund Edl. v. Böhm	1822	Landrechts[...] Stadt
	Johann Edl. v. Böhm	1825	Doctor der Medizin Philosophie

[1856]			Stadt Wien
	Moritz Freiherr von Boineburg	1788	Weila Sachsen Gew. k.k. General der Kavalerie
9 [1850 1856 1843]	Josef Anton Fitsch	1806	k.k. Hofpostamts-Offizial Feldkirch in Tirol
	Ehw Louise	1816	Lindau, Bayern
	Sohn August	1837	Linz
	Tocht[er] Leopoldine	1838	Linz
	Theobald, Freiherr Boineburg Lenkfels	1798	k.k. gew. Major Weimar, Sachsen
	Eh [...]	1816	Karlsburg
	S[ohn] Karl	1845	Landstrasse
	Moritz	1848	[Landstrasse]
	Georg	1856	[Landstrasse]
	T[ochter] Anna	1852	[Landstrasse]
	Maria	1854	
10 [1843]	Josefa Gräfin v. [...]	1770	Gew. k.k. Majorswittwe Wien
	Gottfr[ied] Ebalde Fechner	12. Feber 1821	Akad. Schüler Landschaftsmahler Stadt
	Jakob Fechner	23. Octob. 1825	Hörer der Philosophie Tonkünstler Stadt
	Heinrich Fechner	12/4. 1828	Student Stadt
	Sofie Müller	1781	Wien Privat ledig
	Sofie Wilhebaur	1782	[Wien Privat ledig]
11 1843	Johann Anton Ritter v. Troll	1791	k.k. u. ö. Landstand Haklingen, Bayern
	Ehw Maria	1808	Inspruck, Tirol
	Josef Ries	1792	bgl. Klavermacher v. Laa in Preußen
	Ehw Karolina	1802	Braunhirscheng.
	Sohn Josef	1830	Laimgrube
	Tocht[er] Franziska	1831	[Laimgrube]
	[Tochter] Karolina	1833	Landstr[aße]
	[Tochter] Theresia	1835	[Landstraße]

[1850]	[Tochter] Henriette	1836	[Landstraße]
	[Tochter] Josefa	1838	[Landstraße]
	Andreas Stischanius	1803	k.k. Lotto Direkt. [...] Mariavölk Ungr.
[1856]	Ehw Theresia	1808	Horn
14	Katharina Vilser	1786	Bürgl. Tischlerswittwe Stadt
	Sohn Ludwig	21 August 1817	Tischler Landstr[aße]
	Ferdinand Rang	1796	k.k. pers. Regimentsarzt Wittwer Groß [...] Ungr
	Tocht[er] Franziska	1832	Lemberg
	T[ochter] Sidonia	1834	[Lemberg]
	Jakob Edler von Zell	1787	Stadt Privat
	Eh Katharina	1817	Burkstatt NÖ
	S[ohn] Wilhelm	1842	St[a]dt Wien
15	Ign[az] Paul Hofmann	1791	k.k. Gubernialrath Leopoldstadt
	Eh. Franziska	1812	Preysing NÖ
	Anton Rathgeb	1782	Handlungsbuchhalter Stadt
	Tocht[er] Emilie	1836	Landst[aße]
	[Tochter] Amalia	1841	[Landstraße]
	S[ohn] Anton	1846	[Landstraße]
16	Katharina Haus von Hausen	1801	v. Korbach in Bayern gew. k.k. Oberpostamtsverwalterswitwe
	Sohn Karl	1823	[...] Bezirks [...] in Laisdorf v. Salzburg
	[Sohn] Anton	1825	Postverwalt.
	[Sohn] Julius	16/12. 1827	
	[Sohn] Josef	15/12. 1829	Studierend Philos
	Karl Krennek	1822	Tischlermeister Böhmen
17	Ludwig Brandl	1808	Bürgl. Bäcker seit 3.2.1832 Gump[en]d[or]f
	Ehw. Pauline	1812	Stadt
	Tochter Pauline	1836	[Stadt]
	Tochter Maria	1839	[Stadt]
	Georg Brandl	1809	Bürgl. Handelsmann seit 23.6.1831

18 [1856]	Elisabeth König	1768	Dggs. Kanzlistens Wittwe Schwarzenbach in Ungarn
	Tochter Maria	1807	Landstr.
	Michael Feringer	1811	k. k. Hofpostoffz. Stadt
	Ehw. Maria	1807	[Stadt]
19 [1850]	Jakob Degen	1760	Kunstwerkmeister der Nationalbank Basel, Schweiz
	Ehw, Karoline	1779	Stadt
	Tocht[er] Karoline	1801	verh. [Stadt]
	Tocht[er] Anna	1806	[Stadt]
	Karl Schlechter	1811	k.k. Kanzlist beim General Rechnungs Di- rektorium
	Karoline Schima	1801	St[a]dt Wien

Im Folgenden habe ich jene Auszüge aus der Fremdenliste festgehalten, welche ich in der Arbeit vorwiegend erwähne (Wohnungen Nr. 1 und 13). In den Fremdenlisten werden die Wohnungen in einem Jahr untereinander geführt, bei der nächsten Verzeichnung wird wieder bei Wohnung Nr. 1 begonnen usw.. Der Übersicht halber habe ich die Einträge der einzelnen Wohnungen im Folgenden zusammengefasst, nach Aufnahmejahr geordnet. Verzeichnet sind Name, Geburtsjahr, Beruf und Herkunft.

Wohnung Nr. 1

Andreas Andersen (1806), Klaviermacher, Hofen, Denemark
Georg Hallunk (1808), [Klaviermacher], Hamburg
Jakob Babutzek (1812), [Klaviermacher], [...]
Johann Randik (1808), [Klaviermacher], Pesth
Andreas Voigt (1811), [Klaviermacher], Bayern, Ringheim
Jakob Reich (1809), [Klaviermacher], Brünn
August Bott (1809), [Klaviermacher], Kopenhagen
Thomas Schäffer (1811), [Klaviermacher], Bonn, Preußen
Josef Hofmann (1811), [Klaviermacher], Hennersdorf, Schles.
Christian Denike (1780), [Klaviermacher], Mesewitz Schles. (Laut Paß seit 1815 in Österreich)
Ignaz Sperl (1815), [Klaviermacher], Schönau
Simon Banard (1807), Hofn., Untermarkersdorf
Karl Arent (1813), Student, [...] Galz.
Karl Knizadek (1814), Student, Blumau, Mähren
Anna Strer (1820), Magd, Rudoletz, Mähren
Anna Ettlinger (1814), Magd, Amstetten

Susanna Vanderschmisen (1785), Magd, Brüßl

1843

Luise Luitgert (1820), Konversat., Hamburg

Veronika Chatovins (1820), Magd, Böhmen

Anna Franz (1822), Magd, Böhmen

Andreas Andersin (1806), Tischler, Dänemark

Johann Hallerig (1808), [Tischler], Hamburg

August Botz (1801), [Tischler], Dänemark

Christ. Dehnike (1780), [Tischler], Preußen

Johann Benedicker (1819), [Tischler], Zellnerdorf

Anton Hänig (1818), [Tischler], Sutton, Böhmen

Gregor Pizel (1806), [Tischler], St. Antoni

Wilhelm Braun (1782), [Tischler], Bresslau

Heinrich (?) Herlein (1807), H[au]skn[echt], Ebersberg

1846

Ernst Schroll (1818), Acad. Doct. der Theologie, Ottendorf [...]

Heinrich Katolnik (1820), Klav.machges., Salzburg

Kaspar Wokart (1822), [Klav.machges.], Augsburg

Karl Steingräber (1823), [Klav.machges.], Weimar

Johann Benedict (1819), [Klav.machges.], H. A.

Franz Weiß (1817), [Klav.machges.], Pest

Wilhelm Brenn (1782), [Klav.machges.], Breslau

Johann Karatnizek (1817), [Klav.machges.], Ollmütz

Karl Tiebel (1816), [Klav.machges.], Böhmen

Josef Lehban (1815), [Klav.machges.], G[a]lizien

Ignaz Brochek (1800), Klaviermacher, Halle

Josef Riedl (1809), [Klaviermacher], Hausknecht, Penzing

Josefa Walter (1819), Magd, Halle

Theres Brettner (1812), [Magd], Bayern

1850

Heinrich Seifert (1825), Klaviermacher, Dresden Sachs.

Josef Valack (1814), Tischler, [...] Ungr.

Julius Heinrich (1822), Tischler, Ekendorf, Preußen

Michael Wohlleitner (1815), Hausknecht, Siegendorf [...]

Maria Jarzbeer (1825) Magd, Schrems

Barbara Wanschada (1818), Magd, Harlig, Böhmen

Anna Klahsel (1827), Magd, Stockerau

1856/5

Maria Kreutz (1848), Waise

Johanna Loos (1805), Gesellschafterin, Böhmen

Elisabeth Brukler (1824), Köchin, Pargarten OÖ

Anna Nowitz (1830), Stubenmädchen, Dubnitz

Wohnung 13

1846

Brigitte Machold (1826), Magd, Mähren
Vinzenz Stoklahska (1822), Schlosser, Mähren
Vinzenz Wolfig (1821), [Schlosser], Böhmen
Franz Schlimar (1829), [Schlosser], [...], Mähren
Anton Kriebauer (1828), Schlosser Lg., [...] Böhmen
Anton Jake (1832), [Schlosser Lg.], Swiezen, Böhmen
Josef Bönisch (1812), [Schlosser Lg.], Mähren

1850

Magdalena Wurz (1825), Magd, Weisgerber; Mutter Erdberg
Franz Kranpa (1824), Schlosser, Taus, Böhmen
Johann Fuhrmann (1832), [Schlosser], Haag
Franz Swoboda (1828), [Schlosser], [...]
Johann Poppilek (1829), Schlosser, [...], Gaischhitz
Karl Weier (1834), [Schlosser], Geiersberg
Franz Hambel (1836), [Schlosser], Geiersberg
Franz Stockbauer, (1835) [Schlosser], [...]

1856/57

Barbara Utz (1837), Köchin, Kraselsdorf
Heinrich Haustein (1833), Schlossergesell, [...]
Ehw. Katharina (1832), Wien
Josef Schwetz (1831), [Schlossergesell], Petrowitz
Stefan Glitz (1837), [Schlossergesell], Griesberg
Wenzel Jentis (1839), Schlosserlehrling, [...], Böhmen
Johann Marschalek (1840), [Schlosserlehrling], Spanau, Mähren
Wenzel Janda (1836), [Schlosserlehrling], Willetiz, Böhmen
Franz Tomastik (1843), [Schlosserlehrling], [...], Böhmen

9 Abstract

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit nimmt den sogenannten „Streicherhof“, das Gebäude, in welchem die Klavierbaufamilie Streicher im 19. Jahrhundert Instrumente produzierte und (Privat-)Konzerte veranstaltete, als Raum in den Fokus, der vielfältige Formen musikkulturellen Handelns beherbergte, ermöglichte und miteinander verband. Die Arbeit bedient sich Ansätzen des musikkulturellen Handelns, der historischen Praxeologie sowie der Raumsoziologie und bezieht Forschungsliteratur zur historischen Haus- und (Musiker-)Familienforschung ein. Gefragt wird danach, welche Formen musikkulturellen Handelns sich im „Streicherhof“ nachweisen lassen, und inwiefern diese miteinander verknüpft waren bzw. sich gegenseitig bedingten. Außerdem wird gefragt: Wie lassen sich verschiedene Praktiken räumlich festschreiben? Welche Akteur:innen waren an diesen in welcher Form beteiligt? Und zuletzt: Welche Einblicke erlauben verschiedene Quellengattungen in Hinblick auf eine raumsoziologische und praxeologische Betrachtung des „Streicherhofs“? Die Masterarbeit bedient sich eines vielfältigen Quellenspektrums: Neben Bauakten und Konskriptionslisten werden Zeitungsberichte und -anzeigen sowie verschiedenste Nachlassdokumente (Lebenserinnerungen, Protokolle, familiengeschichtliche Abhandlungen etc.) herangezogen, um das Gebäude und die darin stattfindenden Praktiken aus verschiedenen Perspektiven zu beschreiben. Zunächst werden die Ergebnisse entlang sechs verschiedenen Praktiken getrennt beschrieben: Instrumente bauen, Instrumente verkaufen, Musik aufführen, (musikbezogenes) Lernen, häusliches Musizieren und Netzwerken. Im anschließenden Fazit werden diese wieder entlang der Forschungsfragen zusammengedacht. Es zeigt sich, dass die einzelnen Formen musikkulturellen Handelns eng miteinander verknüpft waren; beispielsweise gingen die im Konzertsaal stattfindenden Aufführungen mit Formen des Netzwerkens einher und waren zugleich eine Plattform für die Bewerbung der (neuen) Instrumente der Firma Streicher. In Hinblick auf Praktiken des Lernens lassen sich unter der Perspektive des ‚wilden Lernens‘ vielfältige Lernsituationen beschreiben; sowohl hinsichtlich der Klavierbaubildung als auch im Kontext musikbezogenen Lernens der Kinder der Familie Streicher. Dabei zeigt sich auch, dass sich nicht alle Formen musikkulturellen Handelns gleichsam räumlich festschreiben lassen. Ein vielfältiges Quellenspektrum ist für eine praxeologische Fragestellung unerlässlich und erlaubt, die verschiedenen Perspektiven zu einem größeren Bild zusammenzuführen. Die Masterarbeit leistet damit einen Beitrag zum Diskurs um die Vielfalt des musikkulturellen Lebens im Wien des 19. Jahrhunderts und hebt in diesem Kontext die Bedeutung vorinstitutioneller Räume hervor.

Abstract (English)

This master's thesis focuses on the so-called 'Streicherhof', the building in which the Streicher family of piano makers produced instruments and organised concerts throughout the 19th century. The thesis looks at different musical practices that were located, enabled and connected within the 'Streicherhof'. It uses the concept of *musikkulturelles Handeln* (developed by Susanne Rode-Breymann) as well as approaches from historical praxeology and sociology of space and it incorporates literature from the field of historical house and family research. The thesis asks: What musical practices can be identified within the 'Streicherhof' and how were they interconnected? How can different practices be spatially located within the building? Which actors were involved in these practices and in what form? And finally: What insights do different types of sources provide with regards to a praxeological examination of the 'Streicherhof'? The master's thesis draws on a diverse range of sources: in addition to construction plans and conscription lists it uses contemporary newspaper reports as well as a wide variety of estate documents (memoirs, protocols, writings on the family history, etc.) to describe the building and the practices from different perspectives. First, six different musical practices are described in detail: instrument making, selling instruments, music performance, (music-related) learning, domestic music-making, and networking. In the subsequent conclusion, these separate descriptions are then considered in relation to the research questions. The study shows that individual musical practices were closely linked together; for example, the performances taking place at the 'Streichersaal' were accompanied by forms of networking and at the same time served as a platform for promoting (new) instruments produced by the Streicher piano company. Furthermore, a wide range of learning practices can be described from the perspective of 'wild learning', both in terms of piano-making training and in the context of music-related learning by the children of the Streicher family. It also becomes apparent that not all musical practices can be spatially defined in the same way. However, a diverse range of sources helps to look at musical practices from several perspectives and thus allows us to draw a bigger picture. Overall, this master's thesis contributes to the discourse on the diversity of musical cultural life in 19th-century Vienna and highlights the importance of pre-institutional spaces within this context.