

**Louis Spohr und die „Kasseler Schule“  
Das pädagogische Wirken des Komponisten,  
Geigenvirtuosen und Dirigenten  
in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts**

**Dissertation**  
zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

genehmigt durch die Fakultät  
für Geistes-, Sozial- und Erziehungswissenschaften  
der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg

von Ronald Dürre M.A.  
geb. am 19.07.1970 in Gardelegen

Gutachter:  
Prof. Dr. Tomi Mäkelä

Gutachterin:  
Prof. Dr. Susanne Fontaine

Eingereicht am: 21.01.2004  
Verteidigung der Dissertation am: 05.11.2004

Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	5
<b>1. Einleitung</b>	6
<b>1.1 Prämissen und Kontext</b>	6
<b>1.2 Quellenlage</b>	11
<b>1.3 Untersuchungsansatz, Schwerpunkte und Zielsetzung</b>	14
<b>2. Einfluss musikalischer und geistig-sozialer Strömungen auf die Ausprägung der Professionalität Spohrs als Künstler und Lehrer</b>	26
<b>2.1 Der musikhistorische Übergang in das 19. Jahrhundert</b>	26
<b>2.2 Grundlagen des Spohrschen Kompositions- und Vortragsstils</b>	36
<b>2.3 Erziehung des jungen Musikers</b>	44
<b>2.3.1 Humanistische Erziehung und musikalische Grundausbildung im Elternhaus</b>	44
<b>2.3.2 Schulbildung unter dem Einfluss philanthropinistischer Bestrebungen der Bildungsreformer in Braunschweig</b>	50
<b>2.3.3 Weitere musikalische Grundausbildung Spohrs mit beruflicher Zielsetzung</b>	65
<b>3. Künstlerische Vervollkommnung als Basis für Spohrs Wirken als Tonkünstler und Pädagoge</b>	68
<b>3.1 Ausbildung zum Geigenvirtuosen und das Interesse an der Lehrtätigkeit</b>	68
<b>3.2 Spohrs spieltechnisches und didaktisches Konzept</b>	75
<b>3.2.1 Musikhistorischer Kontext</b>	75
<b>3.2.2 Anwendung von Erfahrungen der eigenen Ausbildung</b>	80
<b>3.2.3 Grundlegende Ziele im praktischen Unterricht</b>	81
<b>3.2.4 Musikdidaktische Ansätze im Geigenunterricht</b>	85
<b>3.3 Musiktheoretische Ausbildung durch Analyse kompositorischer Details</b>	112
<b>3.4 Musikästhetische Ansichten im Unterricht</b>	113
<b>4. Pädagogisches Wirken Spohrs bis 1821</b>	134
<b>4.1 Anfänge der Lehrtätigkeit</b>	134

<b>4.2</b>	<b>In Gotha von 1805 bis 1812</b>	139
<b>4.2.1</b>	<b>Berufliche Profilierung als Dirigent, Komponist und Lehrer von 1805 bis 1810</b>	139
<b>4.2.2</b>	<b>Einfluss von Personen und Ereignissen von 1802 bis 1812</b>	145
<b>4.2.3</b>	<b>Unterrichtstätigkeit von 1810 bis 1812</b>	155
<b>4.2.4</b>	<b>Organisation und Durchführung sowie Kosten des Unterrichts in Gotha</b>	160
<b>4.3</b>	<b>In Wien von 1813 bis 1815</b>	163
<b>4.4</b>	<b>Pädagogische Aspekte der Kunstreisen von 1815 bis 1817</b>	167
<b>4.4.1</b>	<b>Reisen durch Deutschland, Frankreich und die Schweiz 1815/16 und die Bekanntschaft mit Hans Georg Nägeli</b>	167
<b>4.4.2</b>	<b>Italienreise 1816/17</b>	173
<b>4.5</b>	<b>In Frankfurt am Main 1817 bis 1819</b>	177
<b>4.6</b>	<b>Konzertreise nach England 1820</b>	182
<b>4.6.1</b>	<b>Dirigate in London</b>	182
<b>4.6.2</b>	<b>Lehrtätigkeit, soziale Erfahrungen und die Bekanntschaft mit Johann Bernhard Logier</b>	185
<b>4.7</b>	<b>Konzertreise durch Deutschland und der Konzertaufenthalt in Paris 1820/21</b>	190
<b>4.8</b>	<b>Suche nach einer festen Anstellung</b>	196
<b>5.</b>	<b>Spohrs pädagogische Tätigkeit in Kassel von 1822 bis 1857</b>	199
<b>5.1</b>	<b>Wirken als Hofkapellmeister</b>	199
<b>5.2</b>	<b>Einfluss auf die bürgerliche Musikkultur</b>	204
<b>5.3</b>	<b>Zusammenarbeit mit Moritz Hauptmann von 1822 bis 1832</b>	209
<b>5.4</b>	<b>Die <i>Violinschule</i></b>	236
<b>5.4.1</b>	<b>Musikhistorische Hintergründe</b>	236
<b>5.4.2</b>	<b>Inhaltliche Bewertung</b>	239
<b>5.4.3</b>	<b>Die <i>Violinschule</i> im Vergleich zu Hans Georg Nägelis und Friedrich Wiecks musikpädagogischen Grundpositionen</b>	247
<b>5.4.4</b>	<b>Überlegungen zur Institutionalität der <i>Kasseler Schule</i></b>	254

<b>5.5</b>	<b>Zusammenarbeit mit Moritz Hauptmann von 1832 bis 1842</b>	<b>259</b>
<b>5.6</b>	<b>Gemeinsames Wirken mit Johann Christian Baldewein von 1842 bis 1848 und Otto Kraushaar von 1842 bis 1856</b>	<b>276</b>
<b>6.</b>	<b>Spohr und die <i>Kasseler Schule</i> – Fazit</b>	<b>306</b>
<b>6.1</b>	<b><i>Kasseler Schule</i> als Gesamtheit der Spohr-Schüler und der von seinem Individualstil geprägten Anhängerschaft</b>	<b>306</b>
<b>6.2</b>	<b>Vervollständigte Liste der Spohr-Schüler als Forschungsergebnis zur personellen Komponente der <i>Kasseler Schule</i></b>	<b>314</b>
<b>6.3</b>	<b><i>Kasseler Schule</i> als terminologische Manifestation der musikalischen und pädagogischen Professionalität Spohrs</b>	<b>335</b>
<b>7.</b>	<b>Anhang</b>	<b>345</b>
<b>7.1</b>	<b>Überlieferte Schülerlisten</b>	<b>345</b>
<b>7.1.1</b>	<b>Liste der Schüler Spohrs in der <i>Niederrheinischen Musik-Zeitung</i></b>	<b>345</b>
<b>7.1.2</b>	<b>Das „Malibran-Verzeichnis“ der Schüler Spohrs</b>	<b>354</b>
<b>7.1.3</b>	<b>Verzeichnis der Spohr-Schüler der <i>Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel</i></b>	<b>361</b>
<b>7.1.4</b>	<b>Schülerverzeichnis von Moritz Hauptmann (Auszug)</b>	<b>368</b>
<b>7.2</b>	<b>Illustrationen, Dokumente und Materialien</b>	<b>374</b>
<b>8.</b>	<b>Quellen</b>	<b>389</b>
<b>9.</b>	<b>Literatur</b>	<b>390</b>
<b>10.</b>	<b>Wissenschaftlicher Werdegang und Lebenslauf des Autors</b>	<b>412</b>

## Vorwort

Die in der Musikwissenschaft seit Anbeginn und in jüngster Zeit wieder verstärkt gepflegte Verknüpfung von Musikgeschichte, Sozialgeschichte und Musiksoziologie generiert vielfältige spezifische Themenstellungen zum beruflichen Wirken der Musiker und zum historischen Stellenwert derselben unabhängig von der ästhetischen Einschätzung ihrer Werke. So setzt sich beispielsweise das Thema *Professionalismus in der Musik* mit dem Beruf des Musikers im Spannungsfeld von Kunstausübung und Existenzsicherung auseinander.<sup>1</sup>

Auf Empfehlung von Herrn Prof. Dr. Tomi Mäkelä und angeregt durch die zu dieser Thematik veröffentlichten Beiträge begann das Studium und die Auswertung von Quellen und Literatur für das hier bearbeitete Thema „Louis Spohr und die *Kasseler Schule* - das pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. Eigene Erfahrungen in der musikpädagogischen Praxis und im Musikleben ermutigten mich, die Sammlung, Prüfung, Deutung und Systematisierung der vorhandenen Erkenntnisse als musikwissenschaftlichen Beitrag zur Vervollständigung des Lebensbildes von Louis Spohr als einer herausragenden Musikerpersönlichkeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in dieser Form aufzubereiten. Ich habe versucht, bei der Ermittlung und Begründung der wissenschaftlich-theoretischen Position allgemein bekannte Daten, Fakten und Zusammenhänge aus dem Leben und Wirken Spohrs und der Zeitgenossen aus seinem Umfeld, vor allem seiner Schüler und Anhänger, auf ihre Signifikanz für sein musikpädagogisches Wirken zu prüfen und aus kritischer Sicht zu bestätigen oder in Frage zu stellen. Gleichzeitig galt es, die wissenschaftlichen Ansprüche an die Bearbeitung des Themas mit der Aufgabe zu verbinden, die

---

<sup>1</sup> *Professionalismus in der Musik*, Bericht über die Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996, herausgegeben von Christian Kaden und Volker Kalisch, in: *Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf*, Band 5, hrsg. von Volker Kalisch, Verlag Blaue Eule, Essen 1999.

Wissensbestände sowohl für den akademischen Lehrbetrieb als auch für die interessierte Öffentlichkeit aufzuarbeiten.

Für die bei der Vorbereitung und Anfertigung dieser Arbeit gewährte Unterstützung möchte ich mich bei allen bedanken, die mir mit Ratschlägen und Hinweisen halfen. Besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Tomi Mäkelä als Betreuer und Gutachter. Für die aufmerksame Begleitung des Vorhabens und den bereitwillig gewährten Zugang zu den Quellenmaterialien und Sammlungen von Untersuchungsergebnissen der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft e.V. Kassel möchte ich dem Präsidenten Herrn Herfried Homburg meinen herzlichen Dank aussprechen. Ich bedanke mich an dieser Stelle auch vielmals für den fördernden Beitrag, den meine Angehörigen bei der Schaffung der notwendigen zeitlichen Freiräume für die Anfertigung dieser Arbeit leisteten.

## **1. Einleitung**

### **1.1 Prämissen und Kontext**

Für das umfassende Verständnis der wirtschaftlichen, sozialen, politischen, wissenschaftlichen und geistig-kulturellen Entwicklungen unserer Zeit erweist sich insbesondere die Beschäftigung mit dem 19. Jahrhundert als unverzichtbar. Dieses Jahrhundert war von einem Europa geprägt, das durch die sich abzeichnenden, bis dahin in der Geschichte der Menschheit nie gekannten globalen Prozesse Fragen aufwarf, die im 20. Jahrhundert weitestgehend unbeantwortet blieben und durch neue, die Existenz der Menschheit bedrohende Entwicklungen noch verschärft, im 21. Jahrhundert weiter auf eine Beantwortung warten. Ausgelöst durch den imperialen französischen Nationalismus dehnte Europa im Spannungsfeld von nationalen und sozialen Bewegungen, von Kriegen, Revolutionen und Restaurationsbemühungen, Modernisierung, Industrialisierung, Bevölkerungswachstum, Expansion und kolonialer Machterweiterung seinen Einfluss

auf alle Erdteile aus. Der britische Historiker und Vordenker Eric Hobsbawm bezeichnet das 19. Jahrhundert daher als eine Periode des beinahe ununterbrochenen materiellen, intellektuellen und moralischen Fortschritts.<sup>2</sup>

In diesem Prozess profilierte sich Spohr in seiner bescheidenen, charaktervollen Art als anerkannte Persönlichkeit, die humanitäres Handeln und Patriotismus mit dem Streben nach Gerechtigkeit, Freiheit und sozialem Fortschritt verband. Der vermeintlich von Europa ausgehende „Fortschritt“ führte einerseits in Naturwissenschaften, Technik, Philosophie, Literatur, bildenden Künsten und Musik zu zukunftsweisenden Entwicklungen, andererseits jedoch zu den unverkennbar bis in die Gegenwart reichenden widersprüchlichen Wirkungen, die das 20. Jahrhundert nach Hobsbawm zum „mörderischsten Jahrhundert“ der Geschichte werden ließen. Musikgeschichtlich gehört die Pflege und Interpretation von Werken des 19. Jahrhunderts bis heute zum unverzichtbaren Bestandteil des Konzert- und Opernrepertoires. Die im 20. Jahrhundert getroffene Auswahl von den im vorangegangenen Jahrhundert geschaffenen musikalischen Werken und Autoritäten erzeugte jedoch ein Bild, das mit der tatsächlichen musikalischen Realität des 19. Jahrhunderts nur bedingt oder gar nicht übereinstimmt. So wie neben der Oper und der symphonischen Instrumentalmusik die Bedeutung der Kantate und des Oratoriums für das 19. Jahrhundert verkannt wurde, so fanden auch die Werke Spohrs keine angemessene Berücksichtigung in einem Repertoire, das über lange Zeit hinweg als typisch für das 19. Jahrhundert galt. Als Ursache dafür, dass Spohr als einflussreicher Komponist, Geiger, Dirigent und nicht zuletzt als gesuchter Geigenlehrer seiner Zeit schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts nach und nach in Vergessenheit geriet, kann die stürmische Entwicklung auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens, also auch der Musik, verantwortlich gemacht werden. Durch eine verstärkte Wiederbelebung seines kompositorischen Schaffens und seines künstlerischen Erbes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie durch eine ihn

---

<sup>2</sup> Eric Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1998, S. 28.

betreffende historiographische Umwertung erhöhte sich das kultur- und musikhistorische Interesse an Spohrs Leben und Wirken.<sup>3</sup> Die Beschäftigung mit seinem Wirken als musikpädagogisch tätiger Violinvirtuose, Komponist und Kapellmeister gestattet einen repräsentativen Einblick in die allgemeinen Arbeits- und Lebensbedingungen von Musikern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das damit verbundene aktuelle wissenschaftliche und öffentliche Interesse führte u. a. zum Entstehen der Arbeit. Sie soll dazu beitragen, das Lebensbild dieser Musikerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts aus historischer, soziologischer, musikologischer und pädagogischer Sicht zeitgemäß zu deuten und zu würdigen. Nachdem Spohrs pädagogische Tätigkeit in verschiedenen Publikationen punktuell erörtert worden ist<sup>4</sup>, werden mit dieser Arbeit alle Lebensabschnitte Spohrs unter musikpädagogischen Gesichtspunkten ganzheitlich betrachtet und gewertet. Damit wird die von Spohr erreichte pädagogische, und vor allem natürlich musikerzieherische Wirkung auf das Leben und Schaffen der von ihm beeinflussten Persönlichkeiten, überwiegend seine Schüler und Anhänger, zusammenfassend gewürdigt und eine neue Einschätzung seines historischen Stellenwertes vorbereitet. Die heutige Freizeitgesellschaft fordert wie jede vergangene oder zukünftige Gesellschaft dazu auf, über den Stellenwert von Kultur, Kunst und Bildung nachzudenken. Im Mittelpunkt aktueller Diskussionen steht die Frage nach der

---

<sup>3</sup> Vgl. Martin Wulfhorst, *Louis Spohr's early chamber music (1796-1812): A contribution to the history of nineteenth-century genres*, Volume I, A dissertation, The City University of New York, 1995, S. 5 ff.

<sup>4</sup> Folgende Arbeiten wurden inzwischen publiziert:

Folker Göthel, *Louis Spohr als Pädagoge*. in: *Musik im Unterricht, Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, Heft 10, 50. Jahrgang, Schriftleitung Prof. Dr. Ernst Laaf, Oktober 1959, S. 301 ff.

Paul Michel, *Die pädagogischen Ansichten Louis Spohrs und ihre Beziehungen zum Philantropismus*. in: *Louis-Spohr-Festschrift*, Weimar 1959, S. 26-61.

Sander Hesselink, *Louis Spohr als Violopedagoge*. in: *Mens en Melodie*, 24, 1969, S. 100-104.

Hartmut Becker, *Die Kasseler Schule*. in: *Louis Spohr - Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*. Kassel 1979.

Irmela Jaeschke, *Louis Spohr als Virtuose und Pädagoge*. Magisterarbeit im Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaften, Philosophische Fakultät der Philipps-Universität, Marburg 1981.

Uta Ukena, *Louis Spohr als Musikpädagogin in seiner Zeit*. Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Staatlichen Prüfung für Musikschullehrer und selbständige Musiklehrer, Detmold 1992.

angemessenen allgemeinen und der für das Berufsleben im Speziellen erforderlichen Bildung, die es dem einzelnen Individuum ermöglicht, erfolgreich am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Die Vermittlung von Bildung wird nicht selten als Möglichkeit zur Lösung universeller Probleme angesehen. Für Musik als Gegenstand der Allgemeinbildung mag das nur begrenzt zutreffen, obwohl Musik heute wie in der Vergangenheit eine beachtliche Rolle nicht nur im Leben des Individuums, sondern auch der Gesellschaft spielt. Die Rolle der Musik erhöht sich für den einzelnen, wenn sie in welcher Art und Weise auch immer mit der beruflichen Tätigkeit verbunden ist. Diese erfordert Professionalität, d. h. eine spezielle Ausbildung, qualifiziertes Wissen und Können. Nach unserem heutigen Verständnis manifestiert sich Professionalität primär in der erreichten beruflichen Kompetenz und Spezialisierung und sekundär in einer institutionell anerkannten Bestätigung durch Zeugnisse oder Diplome. Der Sinn und Zweck einer angestrebten Professionalität zielt neben der Verwirklichung einer motivierend empfundenen, persönlichen Berufung zur Ausübung einer körperlichen oder geistigen, handwerklichen oder künstlerischen Tätigkeit auf das Erbringen einer gesellschaftlich nachgefragten Dienstleistung hin. Mit der Vergütung für seine Leistung kann der Mensch als anerkannte Kapazität auf seinem Gebiet, in Spohrs Fall der Tonkünstler und Musikpädagoge, durch haupt- und nebenberufliches Wirken seine Existenz und die seiner Familie sichern. Für den Berufsmusiker, dem zu Folge auch für den professionellen Tonkünstler, heißt das, sein Künstlertum und seine ästhetischen Ansprüche mit den wirtschaftlichen Anforderungen der Existenzsicherung in Einklang zu bringen.<sup>5</sup> Nur die vom zahlenden Publikum begeistert aufgenommenen Konzertaufführungen sichern finanzielle Einkünfte, die nach der Deckung der allgemeinen Kosten noch eine lukrative Vergütung der künstlerischen Leistung ermöglichen. Die erfolgreiche berufliche Entwicklung des Künstlers setzt also eine

---

<sup>5</sup> Vgl. Christian Kaden, *Professionalismus in der Musik - Eine Herausforderung an die Musikwissenschaft. in: Musik-Kultur*. Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, Band 5, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Düsseldorf 1996, Verlag Blaue Eule, Essen 1999, S. 17 f.

Leistung voraus, die sich an einem, den eigenen ästhetischen Ansprüchen nicht immer entsprechenden Wohlwollen von Auftraggebern und Zuschauern orientieren muss. Auf Konzertreisen, bei Aufführungen eigener Kompositionen und bei musikalischen Gesellschaften sammelte Spohr schon früh Erfahrungen mit der Diskrepanz zwischen seinen ästhetischen Ansprüchen einerseits und den Erwartungen und dem Geschmack des Publikums andererseits.

Die Bedingungen des Spannungsfeldes, das zwischen der tief empfundenen künstlerischen Berufung und der alltäglichen Ausübung des Berufes besteht, wirkten auch in Spohrs lebenslanger pädagogischer Tätigkeit. Sie beschränkte sich nicht nur auf den Anspruch, jungen Menschen Lernhilfen für den theoretischen und praktischen Umgang mit der Musik zu geben, sondern bezog sich auch besonders in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens auf die Erzielung von zusätzlichen Einkünften zur Bestreitung des eigenen Lebensunterhalts. So verlangte er im Regelfall für die Erteilung von Unterricht eine entsprechende Vergütung. Dass ihm die hohen ästhetischen und künstlerischen Ansprüche bei der Realisierung seiner musikpädagogischen Ziele höher waren als der rein kommerzielle Aspekt der Unterrichtstätigkeit, zeigte sein Unbehagen über gut betuchte Geigenschüler besonders in Wien und London, die nur aus einem Renommierbedürfnis heraus bei ihm Unterricht nahmen, und die Tatsache, dass Spohr einer großen Zahl von Schülern auch unentgeltlich Unterricht gegeben hat.

Bei der Darstellung der Professionalität im Lebensbild von Spohr ergeben sich, dem Thema entsprechend, zwei Schwerpunkte: die musikalische und die pädagogische Kompetenz. Das Ziel der Untersuchung sind die zeitlichen, räumlichen und geistig-sozialen Bedingungen, unter denen er seine musikpraktische, musiktheoretische und vor allem musikdidaktische Professionalität erworben und im weiteren als Komponist, Geigenvirtuose, Dirigent und Geigenlehrer angewandt hatte.

Dabei muss selbstverständlich auch der Individualstil seines Violinspiels im musikhistorischen Kontext betrachtet werden, um unter Berücksichtigung des Einflusses gesellschaftlicher und ästhetischer Veränderungen aus seiner Spielweise

ein wesentliches, Schule bildendes Element der tonkünstlerischen und pädagogischen Leistungen Spohrs ableiten zu können. Sowohl die wissenschaftliche Definition einer *Schule* als auch die Zuordnung des Lebenswerkes eines Künstlers zu einer solchen gilt heute als umstritten und veraltet. Dessen ungeachtet erscheint es bei der musikwissenschaftlichen Bewertung eines Lebenswerkes wie hier bei Spohr als unvermeidbar, sich mit *Schulen* und mit den in der Vergangenheit geprägten Schulbegriffen auseinander zu setzen.

## 1.2 Quellenlage

Als Quellen und Bezugspunkte für die mit dem pädagogischen Wirken zusammenhängenden biographischen Daten dienen Spohrs Aufzeichnungen von 1847 bis 1848, die von den Angehörigen 1860/61 mit erheblichen Abweichungen vom Original als *Selbstbiographie*<sup>6</sup> veröffentlicht, als *Lebenserinnerungen*<sup>7</sup> von Spohr, 1968 erstmals ungekürzt nach dem Autograph von Folker Göthel herausgegeben wurden, die 1831 fertiggestellt und bei Tobias Haslinger in Wien etwas später herausgegebene *Violinschule*<sup>8</sup> und das 1860 bei Alexandre Malibran (1823-1867) als Anhang wiedergegebene Verzeichnis seiner Schüler.<sup>9</sup> In der Literatur, zum Beispiel bei den Quellenangaben im Band 2 der *Lebenserinnerungen*, ist verschiedentlich *Spohrs eigenhändiges Schülerverzeichnis* erwähnt. Genauere Nachforschungen für

---

<sup>6</sup> Louis Spohr, *Selbstbiographie*. 2 Bde. Hg. Eugen Schmitz, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1954. Die *Selbstbiographie* in der Ausgabe von 1860/61 wurde in großer Eile herausgegeben und nicht ausreichend überarbeitet. Die von Spohrs zweiter Frau Marianne durch einen Anhang weiter geführte Biographie war eher überschwänglich und subjektiv gefärbt. Durch erhebliche Veränderungen des Textes blieb in vielen Fällen die Ursprünglichkeit der Spohrschen Fassung nicht erhalten.

<sup>7</sup> Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*. *Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen*. Hg. Folker Göthel, 2 Bde. Hans Schneider, Tutzing 1968. In weiteren Zitatangaben als Spohr, *LE I* bzw. *LE II* bezeichnet.

<sup>8</sup> Louis Spohr, *Violinschule*. Originalausgabe, Haslinger, Wien 1831. Vgl. Wulfhorst, a. a. O., S. 61. Wulfhorst kommt zu der Feststellung, dass die *Violinschule* nicht - wie häufig angenommen - 1831 oder 1832, sondern erst 1833 veröffentlicht wurde.

<sup>9</sup> Alexander Malibran, *Louis Spohr - Leben und Wirken*. *Dargestellt von seinem Schüler Alexander Malibran. Nebst einem Verzeichnisse seiner Schüler vom Jahre 1805 bis 1856. Mit Portrait und Facsimile*. J. D. Sauerländer's Verlag, Frankfurt a. M. 1860.

diese Dissertation ergaben, dass ein solches Verzeichnis offenbar nie existiert hat. Der Pädagoge Spohr trug – wie es heute bei Privatunterricht noch vielfach üblich ist – die Namen seiner Schüler in Taschenkalender oder Notizbücher ein (Siehe Anhang). Für die Einnahme der Lektions- oder Monatshonorare waren von 1806 an die Ehefrau Dorette geb. Scheidler bis 1834, danach deren ledige, im Hause Spohrs wohnende Schwester Wilhelmine Scheidler und nach deren Tode, kurze Zeit Spohrs jüngste Tochter Therese zuständig. Von 1838 an übernahm diese Aufgabe vermutlich die zweite Ehefrau Marianne geb. Pfeiffer.

Diesen Sachverhalt beweisen je ein überliefertes Haushalts- und ein Notizbuch mit Tagesdaten und Zahlungsvermerken in Dorette Spohrs Handschrift. Die Eintragungen erfolgten nicht systematisch geordnet, sondern in verschiedenen Abschnitten zwischen allgemeinen Haushaltsausgaben bzw. -einnahmen.

Die von Malibran in seiner 1860 bei Sauerländer in Frankfurt am Main herausgegebenen Spohr-Biographie und die unter dem Kürzel „C. B.“ im Artikel *Louis Spohr. Aus Meinungen* in der *Niederrheinischen Musik-Zeitung*, Jahrgang 1859, S. 149-152 veröffentlichten Listen mit den nach Jahren geordneten Namen und Herkunftsorten der Schüler sind offenbar aus den bis 1860 im Kasseler Spohr-Haus noch vollständig vorhandenen Notiz- und Haushaltsbüchern bzw. Taschenkalendern zusammengestellt worden. Sie weichen nicht nur in Details voneinander ab, sondern enthalten offensichtlich Übertragungsfehler bei der Schreibweise der Namen. Darüber hinaus stimmen sie bei Nennung der Herkunftsorte und dem jeweiligen Studienbeginn verschiedentlich nicht überein. Die in den *Bemerkungen* zur Liste der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* vorgenommene Bezeichnung als *Copie des Original-Verzeichnisses von L. Spohr* muss als Täuschung der Autoren angesehen werden.

Warum Spohr in seinen *Lebenserinnerungen* nur wenige Schüler erwähnt, so bedeutende wie Norbert Burgmüller (1810-1836), Gottfried Herrmann (1808-1878), Friedrich Pacius (1809-1891), Ureli Corelli Hill (1802 1875) und andere aber ausließ, ist damit zu erklären, dass der Text ursprünglich nur für die Familie geschrieben

wurde und Spohr nach der Erwähnung des Todes seines jüngsten Kindes, der Tochter Therese, mit dem Schreiben aufhörte, die Aufzeichnungen also als Torso hinterließ.

Mit vielen der nicht erwähnten Schüler stand er jedoch nach dem Ende deren Ausbildung noch lange in persönlichem oder brieflichem Kontakt.

Weil Spohr in seinen *Lebenserinnerungen* nur wenige seiner Schüler namentlich erwähnt, sind sie als Quelle unergiebig. Deshalb wurde zur klärenden Ergänzung der Listen das Verzeichnis der Schüler Moritz Hauptmanns (1792-1868) herangezogen. Dessen Sohn Ernst Hauptmann (1850-1944) stellte es für die von Alfred Schöne im Jahre 1871 veröffentlichten *Briefe an Franz Hauser* (1794-1870) zusammen. Auch er kam auf Grund nicht chronologisch angeordneter Kalender-Notizen zu irrigen Angaben, beispielsweise bei der Schreibweise von Namen und sogar für die zum Jahr 1824 genannten Studierenden, von denen einige Spohr-Schüler nachweisbar sicher erst 1826 oder 1827 zur Ausbildung nach Kassel kamen.

Die originalen Schüler-Nachweise aus dem Hause Spohrs gingen – bis auf die beiden erwähnten Haushaltsbücher D. Spohrs (vgl. Abbildungen im Anhang) – bei der endgültigen Auflösung des Haushalts nach dem Tode Marianne Spohrs im Jahre 1892 oder im Zweiten Weltkrieg unter. Die Notizbücher bzw. -kalender Hauptmanns verbrannten beim Luftangriff auf Kassel am 22. Oktober 1943 mit dessen gesamten schriftlichen Nachlass. Für den nächsten Tag war der Abtransport zu einem sicheren Auslagerungsort genehmigt worden.

Die *Internationale Louis Spohr Gesellschaft* hat 1954 mit einer Fragebogen-Aktion unter Auswertung von Briefen, Lexika, Zeitungsberichten usw. begonnen, einen nach Möglichkeit revidierten und ergänzten Katalog der Schüler Spohrs zu erarbeiten. Die Bearbeitung erfolgte aus Personalmangel jedoch nur sporadisch, so dass die bislang gesicherten Angaben lückenhaft sind und für die hier vorgelegte Arbeit kritischer Überprüfung, Ergänzung und Korrektur bedurften. Das geschah anhand von vorher noch nicht gesichteten über 3.300 an Spohr gerichteten Briefen, autographen Briefen Spohrs und Aktenbeständen in öffentlichen oder privaten Sammlungen. Leider stehen keine kompletten Jahressbände von Kasseler Zeitungen aus der Zeit von 1822 bis 1859

zur Verfügung; sie und damit auch die Fremdenlisten verbrannten bei einem englischen Luftangriff am 8. September 1941. Die ebenfalls lückenhaften Kasseler Adressbücher enthalten nicht alle Namen der Schüler Spohrs. Als dienlich erwiesen sich nur vereinzelt Berichte oder Nachrufe auf ehemalige Schüler in Lokalzeitungen und Zeitschriften.

Neben den schon erwähnten *Briefen an Franz Hauser* von Hauptmann, herausgegeben von Schöne 1871, wurden der Briefwechsel mit Wilhelm Speyer in *Wilhelm Speyer der Liederkomponist* von Edward Speyer, herausgegeben 1925, der 1957 von Folker Göthel herausgegebene *Briefwechsel Spohrs mit seiner Frau Dorette*, der *Briefwechsel Spohrs mit Adolph Hesse von 1829 bis 1858* sowie weitere in Bibliotheken und Archiven in Braunschweig, Gotha und Kassel eingesehene Handschriften und Dokumente für Aussagen über seine eigene Ausbildung und über die von ihm ausgebildeten Schüler herangezogen. Von besonderem Wert waren Quellen und aufbereitete Materialien, die aus den Sammlungen der *Internationalen Louis Spohr Gesellschaft* für die Anfertigung der Arbeit genutzt werden konnten.

### **1.3 Untersuchungsansatz, Schwerpunkte und Zielsetzung**

Im Zuge der Sammlung und Aufbereitung des verfügbaren Archiv-Materials wurde erkennbar, dass sich die gewählten Schwerpunkte besser im Rahmen einer chronologischen Darstellung als thematisch gegliedert bearbeiten lassen. Die Gliederung folgt daher dem mit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgegebenen zeitlichen Rahmen der biographischen und historischen Gegebenheiten. In diesen Rahmen werden dann die zur Gesamtproblematik gewonnenen Untersuchungsergebnisse als Abhandlungen und Erweiterungen zum Thema eingebettet. Weil als Ergebnis dieser Arbeit keine grundlegend neuen historiographischen Entdeckungen erwartet werden konnten, wird das vorhandene Wissen über Spohr, sein pädagogisches Wirken und seine Schüler systematisch

erfasst und allgemeine Aussagen durch bisher weniger beachtete Tatsachen präzisiert, in Frage gestellt und neu bewertet.

Spohrs mehr oder weniger direkter künstlerischer und pädagogischer Einfluss erstreckte sich entsprechend den Ergebnissen dieser Arbeit nicht nur auf die bisher oft zitierten fast 200 Schüler, sondern auf mindestens 220, vielleicht sogar auf bis zu 250 an Musik und Violinspiel interessierte Jugendliche. Die sich in seiner Person verkörpernde Geigenvirtuosität wäre, wie von Dieter Gutknecht festgestellt wurde, bei Wieniawski und vielen anderen über ein gewohntes Maß, eine konventionelle künstlerische Tradition hinaus begabte und wirkende Künstler, dem Wechselbad der Beurteilungen ausgesetzt, das wohl häufig von fassungsloser Bewunderung geprägt, dann aber in pejorativer Einschätzung umschlagen würde.<sup>10</sup>

So geriet Spohr als überaus gefeierter Meister nach seinem Tode schnell in Vergessenheit. Als Ursache dafür können die substantiell unzureichenden, jedoch in hohen Auflagen verbreiteten Spätwerke angenommen werden. Sie verfälschten das Spohrbild und ließen wenig Raum für eine angemessene Einschätzung der wahren Qualitäten dieses Tonkünstlers. Dessen ungeachtet kann man konstatieren, dass Spohr die Anforderungen erfüllte, die an einen Virtuosen – einen an virtu Reichen, d. h. einen durch ungewöhnliche intellektuelle, künstlerische, physische oder ethische Fähigkeiten sich Auszeichnenden – zu stellen sind.<sup>11</sup>

Die anerkanntermaßen von Spohr erreichte musikalische Professionalität bildete im Weiteren nicht nur die Grundlage für sein Wirken als seinerzeit hoch angesehener Künstler, sondern auch als gesuchter Musikpädagoge. Als Schwerpunkt dieser Arbeit erfolgt die Beantwortung der Frage, wie die von Spohr erworbene tonkünstlerische und pädagogische Professionalität eine das Violinspiel betreffende Stil und Schule bildende Bedeutung erlangt hat. Mit dem Nachweis dieser Bedeutung verbindet sich

---

<sup>10</sup> Dieter Gutknecht, *Zur geschichtlichen Entwicklung der „Geigen-Virtuosität“ bis einschließlich Henryk Wieniawski*. in: Henryk Wieniawski, *Composer and Virtuoso in the musical culture of the XIX and XX centuries*, edited by Maciej Jablonski and Danuta Jasinska, Rhythmos Poznan 2001.

<sup>11</sup> Erich Reimer, *Virtuoso*. in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. v. H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1972.

zweifellos die Anerkennung Spohrs als Begründer einer solchen *Schule*, deren unverwechselbarer Kompositions- und Vortragsstils von in diesem Stil ausgebildeten Schülern bewahrt und über die Grenzen Deutschlands hinaus verbreitet wurde. Die näheren Umstände, Bedingungen und Einflüsse, unter denen Spohr vor allem die für einen Musikpädagogen erforderliche Professionalität erwarb, bedürfen einer näheren Untersuchung. An deren Anfang wird die Betrachtung der Rolle der Eltern und der Atmosphäre im Elternhaus stehen. Es wird nachzuweisen sein, dass der Grundstein für Spohrs erfolgreiche musikalische Ausbildung durch das besonders von der Mutter geförderte gemeinsame Musizieren im Elternhaus und durch den ersten Geigenunterricht bei einem Schullehrer gelegt wurde. Die Rolle des französischen Emigranten Dufour als Sprach- und Geigenlehrer des jungen Spohr wurde in ihrer Bedeutung bisher nicht angemessen berücksichtigt. Dufour machte Spohr als erster mit dem von Giovanni Batista Viotti (1755-1824) ab 1782 geprägten französischen Violinstil vertraut und regte die weitere Ausbildung in Braunschweig an. Diesen sich in ganz Europa verbreitenden französischen Einfluss verstärkte der Unterricht bei dem Braunschweiger Konzertmeister Charles Louis Maucourt (1760-1825). Es muss hervorgehoben werden, dass Spohr in Braunschweig durch die Unterweisungen bei Kunisch und Maucourt sowohl mit dem in Deutschland traditionell gepflegten Violinspiel als auch mit den Anfängen des modernen Geigenspiels im Übergang zum neueren französischen Violinspiel vertraut wurde.

Die Wurzeln der für Spohrs pädagogische Kompetenz maßgeblichen philanthropinistischen Geisteshaltung sind weniger bei dem möglichen Kontakt zu Christian Gotthilf Salzmann (1744-1811) als vielmehr im Elternhaus und in der Braunschweiger Schulzeit zu suchen. Dort besuchte Spohr die Katharinenschule und das *Collegium Carolinum*. Die genauen Zusammenhänge waren bisher nicht eindeutig geklärt, so dass dazu entsprechende Nachforschungen im Rahmen dieser Arbeit erfolgten. Für seine berufliche Profilierung waren die Auftritte bei Schul- und Abonnementskonzerten, die Mitwirkung im Theaterorchester und ab 1799 die Anstellung als Hofkapellist von prägender Bedeutung. Das an der Musik alter

Meister orientierte Repertoire des Studentenorchesters des *Collegium Carolinum* und der Schulchöre weckte genauso wie die Vorliebe seines Kapellmeisters Johann Gottfried Schwanberger<sup>12</sup> (1740-1804) zu dieser Musik das lebenslange Interesse Spohrs für die musikalischen Schätze der Vergangenheit. Das frühe Wirken in Braunschweig erlaubte dem jungen Spohr die intensive Beschäftigung mit der ihn begeisternden Musik Cherubinis. Der damit verbundene tiefe Einblick in die französische dramatische Musik, vor allem in die von 1801 bis 1805 in Braunschweig häufig aufgeführte Oper von Cherubini *Les deux journées ou le porteur d'eau (Der Wasserträger)* und das Lesen der Partitur, gaben ihm den ersten Impuls zur Komposition. Er lernte auch früh Kompositionen von Haydn, Pleyel, Mozart und Beethoven kennen. Das Fehlen eines längeren Kompositionsunterrichts versuchte Spohr durch das Lesen theoretischer Werke und geeigneter Partituren aus der Braunschweiger Theaterbibliothek auszugleichen. Besonders eifrig studierte er die Partituren *Die Zauberflöte* und *Don Giovanni*. Gleichzeitig wird zu klären sein, wie Spohr schon in Braunschweig begann, seine künstlerischen und pädagogischen Anlagen für Erwerbseinkünfte zu nutzen. Darin können die Anfänge der Verbindung von Berufung und Beruf im Sinne einer modernen Karriere zumindest als hauptberuflicher Musiker gesehen werden.

Durch die Kunstreise mit Franz Eck (1774-1804) nahm Spohr maßgebliche Anregungen eines konzertierenden Geigenstils auf, der von Musikern gepflegt wurde, die die *Mannheimer Schule* prägten. Neben der Verehrung für Mozart konnte er sich dem in ganz Europa wirkenden, überwältigenden Einfluss der von Viotti ausgehenden und von Pierre Rode (1774-1830) bei Konzerten in Deutschland vertretenen Praxis des französischen Violinspiels nicht entziehen. Aus der anfänglichen Nachahmung seiner Vorbilder entwickelte Spohr verblüffend schnell den für ihn typischen musikalischen Individualstil, den er als Geigenlehrer mit dem ihm eigenen künstlerischen Selbstbewusstsein an seine Schüler vermittelte. Wenn man diesen

---

<sup>12</sup> Neben dieser im weiteren verwendeten Schreibweise findet man *Schwanberg, Schwaneberger und Schwanenberger*.

Individualstil mit dem Begriff *Schule* in Verbindung bringt, so muss ermittelt werden, ob außer dem Geigenspiel auch Spohrs gesamtes tonkünstlerisches und musikpädagogisches Wirken begrifflich damit erfasst werden kann. Beides gilt historisch gesehen als untrennbarer Beitrag zur Emanzipation des deutschen Musiklebens und der Herausbildung einer sich von der italienischen und französischen Musik unterscheidenden, deutschen Musik, durch die sich nach Carl Dahlhaus und Norbert Miller im „Krieg der Schulen“ das Gleichgewicht zugunsten eines an der Instrumentalkomposition geschulten Musikdenkens verschoben hatte<sup>13</sup>.

Es wird weiterhin untersucht, ob zusätzlich nicht nur Spohrs gesamtes künstlerisches Wirken, sondern auch das pädagogische Lebenswerk als *Schule* im musikhistorischen Kontext zu erfassen ist.

Als Ausgangspunkt der Untersuchung dienen Bemerkungen von Malibran und Hans Michael Schletterer (geb.1824) und ein im 20. Jahrhundert mit Spohr in Verbindung gebrachter Schulbegriff. Obwohl diese Begriffsprägungen noch nicht zu Spohrs Lebzeiten erfolgten, dachten beide Schüler bereits dahingehend über die künstlerische Signifikanz des Violinstils ihres Lehrers nach. Malibran vertrat die Meinung, dass Spohr schon 1804 mit den Konzerten e-Moll und d-Moll als Gründer einer neuen Richtung den Grundstein für einen Schule bildenden Stil gelegt hätte:

„Als solchen gibt er sich sogleich zu erkennen an seinem eigenthümlichen Fingersatz, seinen Dezimen, seinen chromatischen Tonleitern und Fortschreitungen, seinen elegischen Adagio's in dreitheiligem Rhythmus, seinen Melodien und Passagen in Doppelaccorden, wobei der Bogen, alle Noten auf das Innigste mit einander verbindend, dem Ohre des geübtesten Zuhörers eine tadellose Einheit im Tone und Spiele zu vernehmen gibt.“<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. Carl Dahlhaus/Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*. Band 1, *Oper und symphonischer Stil 1770-1820*. Verlag J. B. Metzler Stuttgart Weimar, 1999, S. 10.

<sup>14</sup> Malibran, a. a. O., S. 6 f.

Spohrs Violinstil hatte nach Schletterers Ansicht bereits eine Eigenständigkeit erreicht, die ihn zum „eigentlichen Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen Beimischungen befreiten nationalen Schule“ werden ließ.<sup>15</sup> Abgesehen von der Überschwänglichkeit dieser Formulierung bietet Schletterers Aussage durchaus einen Ansatzpunkt für die Auseinandersetzung mit dem Violinspiel und dem Schulbegriff. Spohr profilierte mit einem fein ausgeprägten Formensinn für das Weiche, Liebliche und Milde sein Violinspiel mehr durch komplizierte Harmonik als durch eine die Gunst der Massen erregende triviale Melodik und wilden Jubel, der sich vor allem in der italienischen dramatischen Musik immer stärker herausbildete. Anstelle der durch volles Orchester und ausgeklügelte Effekte erzielten Aufregung der Sinne und Leidenschaften definierte sich Spohrs Individualstil durch das Streben nach einer Klarheit der Formen, die im maßvollen Umgang mit dem ihm verfügbaren musikalischen Möglichkeiten das Wahre, das Edele, das Schöne und die Würde der Kunst beförderten.

Im Mittelpunkt der Verbindung Spohrs mit dem Schulbegriff steht der Terminus „Kasseler Schule“, dessen Einführung in die Musikgeschichte Andreas Moser zugeschrieben wird.<sup>16</sup> Moser bezeichnet Spohr in der Ausgabe von 1923 zwar den „letzten und bedeutendsten Ausläufer der Mannheimer Schule“ (S. 478), den „Kasseler Meister“ (S. 482), den „größten Geigenmeister aller Zeiten“ (S. 484) und als Person die „Krönung der Mannheimer Schule“ (S. 485) ohne den Begriff „Kasseler Schule“ zu verwenden. Er hebt die große Zahl seiner Schüler hervor,

---

<sup>15</sup> Vgl. Hans Michael Schletterer, *Ludwig Spohr*. Ein Vortrag von Dr. H. M. Schletterer. in: *Sammlung musikalischer Vorträge*, Nr. 29, Herausgeber: Paul Graf Waldersee, Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1881, von S. 129 bis 162. S. 149 schließt sich ein *Verzeichnis der Werke Spohr's, mit Zugrundelegung seines eigenhändig geführten thematischen Verzeichnisses* an.

<sup>16</sup> Vgl. Hartmut Becker, *Die Kasseler Schule*. in: *Louis Spohr - Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*. Kassel 1979, S. 59 ff.  
Vgl. Helmut Peters, *Der Komponist, Geiger, Dirigent und Pädagoge Louis Spohr (1784-1859)*, Braunschweig 1987. Beide nennen das Jahr 1923 mit Bezug auf Andreas Moser, *Die Geschichte des Violinspiels*, Berlin: Hesse, 1923. Für das Zitat bezieht sich Peters auf die 2. verbesserte und ergänzte Auflage von Hans-Joachim Nösselt, S. 201 ff., (Tutzing: Schneider 1966/1967).

äußert sich jedoch nicht explizit dazu, dass das Wirken Spohrs mit einer eigenen Schule verbunden ist. Zwischen den Zeilen kann man aber lesen, dass dieser die Kraft hatte, eine eigene Schule zu bilden, wenn er betont, dass seinen Schülern eben diese Kraft versagt blieb. In den „Stammbäumen der wichtigsten Geigerschulen“ ordnet Moser Spohr mit vier seiner Schüler, „Bott, David, Kömpel und St. Lubin“, tatsächlich der „Jüngeren Mannheimer Schule“ (S. 575) zu. Die 1967 von Hans-Joachim Nösselt herausgegebene zweite verbesserte und ergänzte Auflage von Mosers *Geschichte des Violinspiels* entspricht im Wortlaut dem Text der ersten Ausgabe, führt aber im Anhang des zweiten Bandes unter „Die bedeutenden Geigerschulen in Übersicht“ (ohne Seitenangabe) die „Kasseler Geigerschule“ mit den direkten Schülern „Wexschall, H. Ries, Pacius, F. David und Tofte“ auf. Der Begriff „Schule Spohr“ (S. 348/349) wird im zweiten Band dieser Auflage in der Übersicht „Älteste Musikkonservatorien und deren erste Violinpädagogen“ verwendet. An dieser Stelle erscheint Ferdinand David (1810-1873) als Gründer des Leipziger „Konservatoriums der Musik“ (1843) und Louis Abel wird als solcher der Baseler „Violinschule als Vorstufe der allgemeinen Musikschule“ der „Schule David“ (S. 349) zugeordnet. Mosers Behauptung, dass Spohrs Schüler keine eigene Schule bilden konnten, wird durch diese Darstellung wenigstens partiell in Frage gestellt. Als „Spohrsche Schule“ bezeichnet ferner Folker Göthel in einem MGG-Beitrag Spohrs persönlichen Violinstil, den er durch seinen Unterricht den Schülern vermittelte.<sup>17</sup>

Als These kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei den Termini „Kasseler Schule“, „Spohrsche Schule“ oder „Schule Spohr“ nicht schlechthin nur um die Darstellung einer Geigerschule handelt. Das kann schon aus der Polysemantik des Wortes *Schule* abgeleitet werden. Lexikalisch gesehen impliziert dieses Wort das Verständnis von *Schule* einerseits als *Institution, Schulgebäude und Unterricht* und andererseits als *Schülerschaft*. Letztere Deutung erlaubt *Schule* als Schüler- und

---

<sup>17</sup> Folker Göthel, Art. *Friedrich August Pott*, in: *MGG* Bd. X. Bärenreiter, Kassel 1962, Sp. 1521.

Anhängerschaft eines Gelehrten oder Künstlers als Philosophen-Schule, Schule eines Malers, Schule eines Komponisten etc. im Sinne einer Denk-, Forschungs- oder Stilrichtung, Auffassung, Strömung oder Lehre zu verstehen. Die Musikgeschichte kennt eine große Zahl solcher *Schulen*, die nicht selten mehr oder weniger eng miteinander verbunden oder voneinander ableitbar sind.

Für die Verwendung des Begriffes *Kasseler Schule* als musikwissenschaftlichen terminus technicus kommen in erster Linie die Deutungen in Betracht, die sich auf Unterricht, Schüler und Anhängerschaft eines Künstlers im Sinne von Auffassung, Lehre, Stilrichtung und Strömung beziehen. Besonders treffend scheinen in dieser Hinsicht die englischen Erklärungen für *school* zu sein: *the process of being educated, all the staff and pupils in a school, followers and imitators of an artist*. Im Deutschen ergibt sich für *followers and imitators of an artist* die mögliche Synonymität von *Schule* und *Stil*.

Spohrs Verwendung des Begriffes *Schule* soll als Ergänzung erwähnt werden. Er gebrauchte ihn in den *Lebenserinnerungen* häufig im Sinne von guter Ausbildung bei der Kritik von künstlerischen Leistungen in der Vokal- und Instrumentalmusik. Über die Auftritte der Sängerin Grassini in Mailand, der Rode durch Nachahmen ihres Gesanges das ihm Eigentümliche seiner Spielart, was von der Viottischen Schule abweiche, zu danken haben sollte, äußerte er sich: „... sie hat eine gute Schule und spielt und singt sehr leidenschaftlich ...“.<sup>18</sup> Im Sinne von Lehrwerk findet der Schulbegriff bei Spohrs *Violinschule* Verwendung.

Ausgehend von der Bedeutung des Begriffes *Schule* als Stilrichtung und Lehre, sowie als Schüler- und Anhängerschaft eines Künstlers wird in dieser Arbeit untersucht, wie die *Kasseler Schule* als individueller Violin- und Kompositionstil Spohrs, als Lehrweise und als Gesamtheit der von Spohr in diesem Stil ausgebildeten bzw. beeinflussten Schüler und Anhänger zu definieren ist. Daraus schlussfolgernd erfordert die Bearbeitung des Themas neben der Beschreibung des Geigenspiels vor

---

<sup>18</sup> Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 38.

allein eine detaillierte Übersicht über Spohrs Schüler. Dabei geht es um ihren Anteil an der weltweiten Verbreitung des unverwechselbaren Spohrschen Violinstils, seiner Lehrmethode und erzieherischen Absichten sowie jenes Phänomens, was man heute im wissenschaftlichen Kontext als *Kasseler Schule* bezeichnen kann.

Bei der Untersuchung seines Wirkens als Musikpädagoge werden in chronologischer Folge alle von Spohr künstlerisch beeinflussten Schüler berücksichtigt und entsprechend ihrer Bedeutung gewürdigt. Spohr selbst erwähnte in seinen biographischen Aufzeichnungen nur etwa 20 Schüler. Die Liste der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* und die von Malibran überlieferte Schülerliste erfasste keineswegs alle und blieb auf die Nennung des Unterrichtsortes, der laufenden Nummer (nur bei Malibran), des Familiennamens mit Herkunftsort und der Unterrichtsjahre beschränkt. Als ein Ergebnis dieser Arbeit kann die Einbeziehung aller verfügbaren Daten von bekannten Schülern und Anhängern mit biographischen Angaben und ihrer zeitlichen Einordnung in das Lebenswerk Spohrs gelten. Seine Biographie wird nicht isoliert, sondern im Kontext der pädagogisch-künstlerischen Praxis betrachtet. In bestimmten Fällen wurde versucht, Antworten auf bisher nicht beachtete oder geklärte Zusammenhänge zu finden. In der chronologischen Darstellung wurde auch die Bedeutung der *Violinschule* Spohrs von 1831 für das als *Kasseler Schule* zu definierende tonkünstlerische und musikpädagogische Lebenswerk berücksichtigt. Die inhaltliche Bewertung dieses bekannten Lehrwerks verschafft einen Einblick in die künstlerischen und musikdidaktischen Komponenten der Spohrschen Unterrichtstätigkeit vor und nach 1831.

Das von Spohr praktizierte pädagogische Wirken zielte wie schon angedeutet nicht nur auf die künstlerische Vervollkommnung der Schüler ab. Spohrs erzieherische Einflussnahme sollte bei seinen „jungen Kunstbeflissenen“ die Fähigkeit und Bereitschaft wecken, in ihrem jeweiligen späteren Wirkungskreis mit zielstrebigem Einsatzfreude, Tatkraft und großem Verantwortungsbewusstsein für die allgemeine Förderung der Musikkultur, des Bildungsstandes und des sozialen Ansehens der

Musiker einzutreten.<sup>19</sup> Das kann zusätzlich zu den tonkünstlerischen Besonderheiten als spezifisches Kennzeichen seiner musikpädagogischen Leistung betrachtet werden. Es ist zu prüfen, inwieweit sich Spohrs Individualstil als Virtuose und Komponist mit dieser erzieherischen Wirksamkeit in der *Kasseler Schule* terminologisch verbinden lässt.

Trotz der unverkennbaren Bemühungen um die Erweiterung und Bereicherung der musikalischen Formen bewegte sich Spohr, und damit die *Kasseler Schule*, in einem Rahmen, dessen Beschränkungen und Grenzen nach und nach als eine Manier gedeutet worden waren. Folker Göthel hob in diesem Zusammenhang hervor:

„Man erklärte Spohr für erreaktionär, gefesselt in einem überholten Klassizismus, bemängelte seinen individuellen Stil und übergang die gerade hier verborgenen Keimkräfte für Künftiges ebenso wie seine vor allem im Einsatz für den jungen Wagner bekundeten Aufgeschlossenheit für alles Neue.“<sup>20</sup>

Es spricht für Spohr, dass seine Schüler und Anhänger die Spohrsche Ausdrucksweise zu Lebzeiten des Meisters niemals ernsthaft kritisierten und dem vielfach hochgelobten Stil treu geblieben waren. Insofern muss ermittelt werden, ob es gerechtfertigt ist, wenn in der musikgeschichtlichen Auswertung des 19. Jahrhunderts der von höchsten künstlerischen Ansprüchen geprägte Spohrsche Violinstil mit der Bezeichnung *Kasseler Schule* allein schon begrifflich über den Rang eines Individualstils hinausgehoben wird.<sup>21</sup>

Spohrs Ernsthaftigkeit, der Idealismus in seinem Streben und der seelenvolle Ausdruck seines wahrhaft großen Spiels offenbarten sich gerade in der speziellen deutschen Färbung seiner Kompositionen und der von ihm praktizierten

---

<sup>19</sup> Vgl. Rainer Krempien, *Louis Spohr als Pädagoge*. in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog*, Georg Wenderoth Verlag, Kassel 1984, S. 53.

<sup>20</sup> Folker Göthel, *Der Romantiker Louis Spohr*. in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog*, Georg Wenderoth Verlag, Kassel 1984, S. 8.

<sup>21</sup> Vgl. Hartmut Becker, *Die „Kasseler Schule“*. in: *Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*. mit einem Vorwort von Wolfgang Marschner, Hg. Stadtparkasse Kassel. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1979, S. 59 ff.

Orchesterleitung. Dahlhaus und Miller betonen, dass sich durch die Ersetzung der Oper durch die Symphonie ein für die deutsche Musik zu Beginn des 19. Jahrhunderts charakteristischer Paradigmenwechsel vollzogen hatte, der eine „deutsche Schule“ im allgemeinen Bewusstsein etablierte. Das „Deutsche“ an dieser Schule würde sich durch alle Gattungen hindurch ihrer harmonischen Fülle, ihrer Erfindungskraft in der Beschwörung innerster menschlicher Regungen und ihres Reichtums in der Instrumentation wegen gegenüber den Franzosen und Italienern ausdrücken.<sup>22</sup> Der differenzierte Umgang mit der Sonatenform, die kreative Einbeziehung der Viersätzigkeit, die Vollendung im Streichquartett und in der Symphonie waren für Spohr wie für andere Tonkünstler des 19. Jahrhunderts verbunden mit der Suche nach neuen musikalischen Lösungen.

Der Vorwurf einer gewissen Manieriertheit bei der Art seiner Modulationen und schöpferischer Begrenztheit wurden häufig als Argument benutzt, um die Schule bildende Kraft seines Wirkens in Abrede zu stellen. Im Gegensatz dazu konnte die Ausprägung besonderer Eigenarten im Violinspiel und in den Kompositionen Spohrs in gleicher Weise als Mangel und als Ausdruck eines unverwechselbaren Personalstils angesehen werden. Eben an diesem Personalstil erkennt man im Allgemeinen erst den wahren Künstler. Die Tatsache, dass vor allem Spohrs Violinspiel von seinen Schülern auf das genaueste nachgeahmt wurde, spricht für eine Schule bildende Wirkung des Spohrschen Stils im Sinne einer Geigerschule. Dass die *Kasseler Schule* zwar durch Spohrs Schüler bewahrt und verbreitet, aber nicht fortgesetzt wurde, ist nicht in Ermangelung einer schöpferischen Potenz zu begründen. Es war sicher auch keine Schwäche, wenn Spohr die Schüler nicht davon abhielt, seine eigene, als mustergültig betrachtete Spiel- und Ausdrucksweise nachzuahmen. Die vermeintliche Erziehung seiner Schüler zu Manieristen, denen die

---

<sup>22</sup> Vgl. Dahlhaus/Miller, a. a. O., S. 10.

Kraft, selbst eine Schule zu bilden, versagt geblieben wäre<sup>23</sup>, war offensichtlich nicht die Ursache dafür, dass die als *Kasseler Schule* von Spohr begründete Tradition keine Fortsetzung fand. Unter Berücksichtigung aller Umstände und Einflüsse, die in der Kunst und Kultur des 19. Jahrhunderts ihre Wirkungen entfalteten, müssen die eigentlichen Ursachen für die zeitliche Begrenzung der *Kasseler Schule* in dem sich vom 18. zum 19. Jahrhundert vollziehenden Wandel in der Kultur und Gesellschaft zu suchen sein, der sich nicht nur auf den kunsttheoretischen Paradigmenwechsel beschränkte. Der von Ernst Bloch geprägte Begriff vom „Gänsemarsch der Epochen“<sup>24</sup> war vom 19. Jahrhundert an sowohl für die bildende Kunst als auch für die Musik in dieser stürmisch vordringenden, an Musikproduktionen und -verbrauch überreichen Zeit nicht mehr anwendbar<sup>25</sup>. Nach der Julirevolution 1830 glaubte Heinrich Heine gar das „Ende der Kunstperiode“ erkannt zu haben.<sup>26</sup> Das entstandene Nebeneinander und die vielfältigen Überschneidungen von Stilen, Richtungen, Doktrinen und Phänomenen prägten seit dieser Zeit bis in die Gegenwart einen sich schnell verändernden *Zeitgeist*, der sogenannten *Schulen* zum Beispiel auch in der Malerei nur eine kurze Lebensdauer einräumte. Das hat sich im 20. Jahrhundert kaum geändert. Wer aus dieser Sicht Spohrs *Kasseler Schule* als eine auf seinem Individualstil beruhende Geigerschule mit ihrer weit über die Grenzen Deutschlands und Europas hinaus nachweisbaren Wirkung betrachtet, kann sie mit Recht als individuelle und letztmalige Fortsetzung althergebrachter Schultraditionen im 19. Jahrhundert bewerten.

Wie Spohr mit seinem Individualstil zum Schöpfer einer deutschen Schule des Violinspiels, der *Kasseler Schule*, werden konnte, soll erstens durch die Darstellung

---

<sup>23</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*. Max Hesses Verlag, Berlin 1923, S. 485.

<sup>24</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6. 2. Aufl., Laaber-Verlag, Laaber 1989, S. 16.

<sup>25</sup> Vgl. Göthel, *Der Romantiker Louis Spohr*. a. a. O., S. 7.

<sup>26</sup> Vgl. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 6.

der Wurzeln dieser Schule und durch die Untersuchung der maßgeblichen Lebensumstände verdeutlicht werden. Damit wird die Frage beantwortet, wie Spohr die Kompetenzen als Künstler und Pädagoge erwerben konnte und wie er diese Stil bzw. Schule bildend als Solist, Komponist und vor allem als Geigenlehrer nutzte. Die eingehende Betrachtung seiner Schulbildung, der damit verbundenen geistig-sozialen Ausrichtung, seiner Ausbildung zum Tonkünstler, seines Violinspiels und seines Musikverständnisses aus ästhetischer Sicht bilden den Hintergrund für die Bewertung und das Verständnis seines pädagogischen Wirkens.

Die verschiedenen Lebensabschnitte von 1805 bis zu seinem Tode 1859 waren beinahe ohne Unterbrechung von der Wechselbeziehung zwischen seiner beruflichen Tätigkeit als Kapellmeister, Komponist, Dirigent und Solist und der als Nebentätigkeit betriebenen Arbeit als Musikpädagoge und Förderer des bürgerlichen Musiklebens geprägt.

## **2. Einfluss musikalischer und geistig-sozialer Strömungen auf die Ausprägung der Professionalität Spohrs als Künstler und Lehrer**

### **2.1 Der musikhistorische Übergang in das 19. Jahrhundert**

Weil das Leben und Schaffen des Violinvirtuosen, Komponisten, Dirigenten und Musikpädagogen Spohr dem professionellen Kontext seiner Zeit zuzuordnen ist, soll an dieser Stelle die Frage des zeitlichen Rahmens des 19. Jahrhunderts erörtert werden. Die Bestimmung des sozial- und ökonomie-, politik- und ideengeschichtlichen Zeitrahmens birgt Schwierigkeiten, die sich auch auf die musikgeschichtliche Bestimmung des Beginns und des Endes des 19. Jahrhunderts auswirken.

So wie Georg Knepler das Ende des 18. Jahrhunderts, als *Ancien Régime*, mit der Französischen Revolution verband, spricht auch Hobsbawm vom sogenannten *langen*

19. Jahrhundert<sup>27</sup>, das mindestens von 1789 bis 1918 reichte. Dahlhaus bestimmte ursprünglich das 19. Jahrhundert, das Zeitalter der Romantik, musikgeschichtlich als die Zeit zwischen 1814 und 1914.<sup>28</sup> Er bezweifelte, dass das Jahr 1789 auch musikgeschichtlich als Ende des Ancien Régime betrachtet werden kann und ordnete die Wiener Klassik musikhistorisch in das 18. Jahrhundert ein. Als Ergebnis seiner von René Wellek<sup>29</sup> angeregten späten musikhistorischen Reflexionen machte Dahlhaus die durch Haydns symphonischen Stil ab 1770 eingeleitete ästhetische Staturerhöhung der Instrumentalmusik zum Ausgangspunkt der zum 19. Jahrhundert gehörenden musikalischen Romantik, indem er die Wiener Klassik mit einem literaturgeschichtlichen Begriff als Präromantik (in Deutschland auch *Sturm und Drang*) bezeichnete.<sup>30</sup> Damit hob er den bisher postulierten, ausschließlichen Gegensatz von Klassik und Romantik auf, um sie als zwei Stufen einer Kunstperiode zu betrachten. Der traditionelle Gegensatz dieser Stufen erschwerte bisweilen die musikgeschichtliche Beurteilung Spohrs, wenn es um die Zuordnung zu einer dieser Epochen ging. Diese neue Sichtweise erlaubt es nun, Spohr einen seiner tonkünstlerischen Bedeutung angemessenen Platz im Spannungsfeld des Übergangs von der Präromantik zur Romantik zu geben. Der tatsächlich wirkende musikhistorische Gegensatz in dieser Epoche bestand nach der von Dahlhaus vertretenen These zwischen der „Instrumentalmusik großen Stils“ und der an den Hofopern herrschenden „Metastasianischen Oper“.<sup>31</sup> Diese veränderte Betrachtungsweise hebt den Übergangscharakter der für Spohrs künstlerische Entfaltung wichtigen Periode um 1800 nicht auf, qualifiziert ihn jedoch als notwendigen Entwicklungsprozess von der Präromantik zur Romantik.

---

<sup>27</sup> Vgl. Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme*, a. a. O., S. 28.

<sup>28</sup> Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1961.

<sup>29</sup> René Wellek, *Die Einheit der europäischen Romantik*. in: Grundbegriffe der Literaturkritik, Stuttgart 1965, S. 117 ff.

<sup>30</sup> Vgl. Dahlhaus/Miller, a. a. O., S. 19 und 33 ff.

<sup>31</sup> Vgl. Ebenda, S. 35.

Für die umfassende Betrachtung des Lebens und Schaffens von Spohr ist das musikgeschichtliche Postulat einer Übergangszeit von großer Bedeutung, denn sie begründet die von Heinrich Sievers und Herfried Homburg verwendeten Würdigungen Spohrs als „Meister zwischen den Zeiten“ und im Sinne der herkömmlichen Betrachtungsweise als „Mittler zwischen Klassik und Romantik“.<sup>32</sup> Nach der von Dahlhaus vertretenen These muss Spohr dementsprechend als Mittler zwischen Präromantik und Romantik angesehen werden.

Bei seinem Besuch in Meiningen im Sterbejahr 1859 wurde Spohr als „der einzige noch lebende Heros der altklassischen Kunst“ gefeiert.<sup>33</sup> Schon zu dieser Zeit wurde Spohr mit den Traditionen der als *altklassisch* bezeichneten Tonkunst des späten 18. Jahrhunderts unmittelbar in Verbindung gebracht.

Für Moser war Spohr der letzte und bedeutendste Ausläufer der Mannheimer Schule, die sich eindeutig im 18. Jahrhundert entfaltet hatte. Gleichzeitig zählte er ihn zu den Hauptvertretern der deutschen Romantik und in Beziehung zu Wagner hielt er Spohr für den Vater der Chromatik und Enharmonik in der deutschen Instrumentalmusik.<sup>34</sup> Göthel und Dahlhaus befragten kritisch die mögliche Berechtigung, Spohr als Vertreter des *Biedermeier* zu bezeichnen, wenn er damit als *Nebenromantiker* im Sinne Walter Niemanns musikgeschichtlich als unbedeutender als die *eigentlichen* Romantiker eingeordnet würde.<sup>35</sup> Der Begriff *Biedermeier* transportiert neben einer gewissen Geringschätzung der künstlerischen Größe auch Inhalte, wie Bildung, Geselligkeit und Unterhaltung. Mit der Beschränkung auf einen musikalischen

---

<sup>32</sup> Heinrich Sievers, *Ludwig Spohr - ein Meister zwischen den Zeiten*. in: Festliche Tage neuer Kammermusik 1959. Hrsg. Stadt Braunschweig 1959, S. 2-4 (StB: Brosch. I 26.624). Herfried Homburg, *Politische Äußerungen Louis Spohrs*. in: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde. Bd. 75/6 (1964/5), S. 545-68 (StB:Brosch. I 25.230).

<sup>33</sup> Vgl. Artikel *Louis Spohr. Aus Meiningen*. in: Die Niederrheinische Musik-Zeitung, Jahrgang 1859, S. 149.

<sup>34</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 478 ff.

<sup>35</sup> Vgl. Spohr, *LE I, Vorwort von Göthel*, a. a. O., S. X, und Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 139 ff.

Biedermeierstil bei Spohr werden nur bestimmte Teile des Lebenswerkes berücksichtigt, so dass die Gefahr besteht, dass sein Wirken im bürgerlichen Musikleben mehr aus musikästhetischer und weniger aus der unbedingt zu berücksichtigenden pädagogisch-philanthropinistischen, nationalen und sozialgeschichtlichen Sicht beurteilt wird. In Spohrs persönlichem Einsatz bei nationalen Musikfesten, bei der Pflege von Hausmusik und Privatkonzerten sowie bei der Förderung des Laienchorwesens und nicht zuletzt bei der Ausbildung von jungen Musikern offenbarte sich, bezogen auf die Musik, eine demokratisch-nationale Idee der Volksbildung, wie sie beispielsweise von Hans Georg Nägeli (1773-1836) in der Nachfolge Pestalozzis vertreten wurde.

Alle Versuche, Spohr den ihm gebührenden Platz in der Musikgeschichte zuzuweisen, zeigen, dass Spohr nicht nur unterschiedlich beurteilt wurde, sondern sich auch musikgeschichtlich nicht eindeutig einordnen lässt.

Die prägende Zeit für Spohrs Persönlichkeit waren zweifellos die Jahre 1789 bis 1812 als Abschnitt des Übergangs vom 18. Jahrhundert (mit seiner Krönung durch die Wiener Klassik bzw. Präromantik) zum 19. Jahrhundert (als dem Zeitalter der Romantik), so dass die oben zitierte musikgeschichtliche Einordnung als „Meister zwischen den Zeiten“ und als „Mittler zwischen Klassik und Romantik“ durchaus zutreffend ist. Die von Dahlhaus und Miller vorgenommene Periodisierung der musikalischen Veränderungen im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert umfasst den für Spohrs Lebenswerk wichtigen Zeitraum von 1770 bis 1850.<sup>36</sup>

Der als Paradigmenwechsel bezeichnete Aufstieg der Instrumentalmusik und der Symphonie ab 1770 und die daraus resultierende Konfrontation mit der Oper war nach Dahlhaus der Beginn eines ideengeschichtlichen Umsturzes, der im 19. Jahrhundert dazu führte, dass die Wirkung der Musik in dem Maße wuchs, wie der Einfluss der Literatur abnahm.

---

<sup>36</sup> Vgl. Dahlhaus/Miller, a. a. O., S. 16.

Das Jahr 1800 wiederum sollte man nach Ansicht von Peter Schleuning auch als Zäsur für die Aufspaltung des Musiklebens nach *hoch* (E-Musik) und *niedrig* (U-Musik)<sup>37</sup> betrachten. Mit dem Hinweis darauf, dass diese Darstellungsweise vielleicht doch nicht stichhaltig sein könnte, verweist er auf den Prozesscharakter des Vorgangs. In Anlehnung an die Exklusivität der Kunstausbübung in Adelskreisen entwickelte sich in der bürgerlichen Aufführungspraxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Tendenz weiter, schwer verständliche Kunstmusik für eine gebildete Elite und leichte Unterhaltungsmusik für breitere, weniger gebildete Bürger organisatorisch zu trennen. Diese Entwicklung hat Spohr miterlebt und mitgetragen, so dass er auch in dieser Beziehung als „Meister zwischen den Zeiten“ betrachtet werden kann.

Die oben erwähnten persönlichkeitsprägenden Jahre waren sozial und politisch eine Zeit tiefgreifender Wandlungen von durch den Adel dominierten Verhältnissen hin zur bürgerlichen Gesellschaft. Obwohl sich Spohr recht zurückhaltend zu zeitgeschichtlichen Zusammenhängen äußerte, drückte er seine politische Haltung, sein Eintreten für soziale und gesellschaftliche Veränderungen sowie sein Bemühen um die Musik und die soziale Stellung des Musikers in seinem Auftreten, seinen Aufzeichnungen, seinen Briefen und seiner Einflussnahme auf die Schüler deutlich aus.<sup>38</sup>

Spohrs Leben und Wirken war national geprägt. Die Gründe dafür sind in der widersprüchlichen Zeit der Einführung bürgerlicher Gesetze und Verfassungen und schließlich der Auflösung des mittelalterlichen Reiches der Deutschen nach der durch Napoleon herbeigeführten militärischen Niederlage Preußens in Jena und Auerstedt zu suchen. In diesem Prozess verstärkte sich in den gebildeten Kreisen des

---

<sup>37</sup> Vgl. Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart - Weimar 2000, S. 78.

<sup>38</sup> Vgl. Wolf-Dieter Schuegraf, *Ludwig Spohr - Braunschweig ehrte 1984 einen seiner größten Söhne*. in: Braunschweigischer Kalender 1985. Verlag Joh. Heinr. Meyer, Braunschweig 1985, S. 25.

Bürgertums ein mit der deutschen Frage verbundenes Nationalgefühl, das sich in vielfältiger Weise äußerte. Für Spohr, wie für viele seiner Zeitgenossen, könnte sinngemäß zutreffen, was Hobsbawm über den revolutionären Demokraten Friedrich Engels im Zusammenhang mit der Zukunft kleiner Völker sagte: „Er war stolz darauf Deutscher zu sein, und neigte dazu, sein Volk gegenüber anderen Völkern vorteilhaft herauszustreichen,...“<sup>39</sup>

Spohrs Berichte von Reisen nach Russland, Italien, Frankreich und England waren dafür beredte Beispiele. Hobsbawm betonte hinsichtlich dieses nationalen Stolzes, dass es derzeit an solcher allgemeinen Einstellung nichts Chauvinistisches gegeben hätte und dass diese auch keine Feindseligkeit gegenüber anderen Völkern bedeutet hätte. Tatsächlich bewegte sich Spohrs nationales Empfinden - wie in der Zeit der Romantik allgemein üblich - vor allem auf kultureller, literarischer, musikalischer und volkskundlicher Ebene. Sein politisches Engagement beschränkte sich auf die fördernde Teilnahme an den nationalen Musikfesten, die in ihrer Wirksamkeit den Kampf um die nationale Einheit Deutschlands unterstützten. Spohr verbarg niemals sein wohlwollendes Interesse an einer republikanischen Beantwortung der Frage nach einem einheitlichen Deutschland. Als markantes Beispiel kann seine in Wien 1814 geschaffene patriotische Kantate *Das befreite Deutschland* gelten. Er ersehnte seither die erfolgreiche Erhebung der deutschen Nation, die sich ihm 1848 zu verwirklichen schien. Wie tief seine liberalen und demokratischen Erwartungen und sein Streben nach Freiheit und nationaler Einheit in Deutschland enttäuscht wurden, zeigte seine Reaktion auf den Verfassungsbruch und 1850 die Besetzung Kurhessens durch bayrische, österreichische und preußische Truppen. Unter dem wiederberufenen Minister Daniel Hassenpflug wurde Kassel Schauplatz unerwartet reaktionärer

---

<sup>39</sup> Eric Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg Frankfurt am Main und Wien, mit freundlicher Genehmigung der Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1992, S. 47.

Aktivitäten. Von seiner Verbitterung zeugen Briefzeilen an M. Hauptmann:

„Unsere Lage ist jetzt eine verzweiflungsvolle! [...] Die Feigheit des preußischen Ministeriums hat uns mit dem ganzen übrigen Deutschland um die errungene Freiheit gebracht, und leider ist keine Aussicht, daß die jetzige Generation eine zweite und dann hoffentlich erfolgreichere Erhebung der deutschen Nation erleben werde. - Wäre ich nicht zu alt, ich wanderte nach dem freien Amerika aus.“<sup>40</sup>

Ähnliche Absichten waren schon früher an seiner Heimatliebe gescheitert. Malibran erklärte Spohrs Ablehnung von Angeboten, nach England zu gehen mit den Worten:

„Er liebte Deutschland und vor Allem Kassel!“<sup>41</sup>

Trotzdem gehörte Spohr nicht wie sein Schwager Carl Herrmann Scheidler<sup>42</sup> zu den politischen Vorkämpfern und militanten Wortführern der *radikalnationalen Idee* in Deutschland. Er lehnte jeden Extremismus ab.

Die literarische Hochromantik um 1806 förderte den deutschen *Volksgeist* durch die Rückbesinnung auf alte volkstümliche Lieder, Märchen und Sagen. In Reden und Schriften forderten Johann Gottlieb Fichte und Ernst Moritz Arndt die geistig und sittlich-moralische Erneuerung des deutschen Volkes. Alle meinten damit aber vornehmlich den Adel und das begüterte Bürgertum. Fichte betonte in seinen *Reden an die deutsche Nation* (1807/08) die Notwendigkeit der Erziehung zum Nationalbewusstsein und der Schaffung eines deutschen Staates. Gemeinsam mit den Schriften von Arndt hatten diese Reden einen wesentlichen Anteil an der Entstehung einer gegen Napoleon gerichteten, gesamtdeutsch orientierten Stimmung. Diese äußerte sich unter anderem in der auf die nationale Befreiung gerichteten

---

<sup>40</sup> Spohr, *Selbstbiographie*, a. a. O., S. 342. Siehe auch La Mara, *Aus L. Spohrs Leben*, Leipzig 1892.

<sup>41</sup> Malibran, a. a. O., S. 168.

<sup>42</sup> Johann Conrad Carl Herrmann Scheidler (1795-1866) war der Bruder von Spohrs Ehefrau Dorette. Er war Teilnehmer an den Befreiungskriegen 1813/1814 und gehörte während seiner Studienzeit in Jena zu den Mitbegründern der Urburschenschaft. An der Vorbereitung und Durchführung des Wartburgfestes 1817 war Carl Scheidler maßgeblich beteiligt. Als Staatswissenschaftler erhielt er 1821 an der Universität Jena einen Lehrauftrag und 1825 eine außerordentliche Professur. Zum ordentlichen Honorarprofessor wurde er 1836 ernannt. Seine Tätigkeit war mehr politisch als wissenschaftlich orientiert.

Körperertüchtigung durch die deutsche Turnbewegung und in der Pflege deutschen Liedgutes im Chorgesang als Teil einer sich herausbildenden bürgerlichen Musikkultur. Spohrs Bemühungen, sich durch Leibesübungen, Wandern, Schwimmen und Schlittschuhlaufen bis ins hohe Alter körperlich zu ertüchtigen und an den, wie schon hervorgehoben, national geprägten Musik- und Sängerfesten und in der Bewegung des Volks- und Chorgesangs fördernd teilzunehmen, zeigten, dass sein Wirken dem Zeitgeist entsprach. Spohr wurde mit seinem ausgeprägten Individualstil sehr schnell als der herausragende nationale Vertreter deutscher Tonkunst bezeichnet. Ab 1830 galt er, wie schon zitiert, als *Altmeister deutscher Tonkunst*.<sup>43</sup>

Als der wohl meistgesuchte Lehrer seines Instruments in Mitteleuropa beeinflusste Spohr über 200 Schüler und Anhänger direkt oder indirekt durch sein künstlerisches und musikpädagogisches Wirken. Kaum ein anderer deutscher Tonkünstler war zu seinen Lebzeiten derart anerkannt und hochgerühmt wie Spohr. Er galt als zeitgemäß und fortschrittlich. Es stellt sich erneut die Frage, warum dieser überaus Gefeierte nach seinem Tode so schnell in Vergessenheit geraten konnte.

Es muss vermutet werden, dass Spohr, abgesehen von seiner künstlerischen und pädagogischen Leistung, von seinen charakterlichen Qualitäten, durch die von ihm ausgelebten patriotischen Gefühle und von seiner humanistisch, liberalen Gesinnung her als spezifisch deutscher Tonkünstler genau dem Ideal der national gestimmten Zeitgenossen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entsprach. Er führte die Entwicklungslinien der Geigenschulen seiner Zeit in seinem Personalstil zusammen und zeigte schon in Braunschweig 1803, dass er seinem Vorbild, dem französischen Geiger Rode und dessen Lehrer Viotti ebenbürtig war. Nach Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) gehörte er nach den Auftritten im Gewandhaus Leipzig im Dezember 1804 unter die vorzüglichsten derzeit lebenden Violinspieler.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, Vorwort von Göthel, a. a. O., S. X.

<sup>44</sup> Vgl. Ebenda, S. 80.

Bei der Würdigung Spohrs schwang immer auch Nationalstolz mit. Zum Abbruch der Reise nach Paris wegen des Raubs der Guarneri-Geige 1804 stellt Schletterer noch 1875 die Frage:

„Würde S.[pohr] dieser ganz eigenartige deutsche Meister geworden sein, wäre es ihm möglich gewesen, in seiner Jugend schon Paris zu besuchen?“<sup>45</sup>

Was er damit auch immer ausdrücken wollte, nach Dahlhaus jedenfalls war die *Präromantik* eine Gegenbewegung zu dem in ganz Europa verbreiteten *Klassizismus*, der seinen Ursprung in Frankreich hatte und über die Literatur hinaus seine in Deutschland abgelehnten ästhetischen Ansprüche in der Musik bestimmte. Dieser Klassizismus wurde unter Napoleon als Machtinstrument des Imperiums benutzt, um das unter der Fahne des Romantischen zusammengefasste fortschrittliche und nationale Denken zurückzudrängen.<sup>46</sup>

La Mara machte das ausgesprochen *national-deutsche Wesen* Spohrs als Ursache dafür verantwortlich, dass Spohr

„[...] zu dem universellen der classischen Meister in Gegensatz tritt und nicht die ewige Gültigkeit jener zu erringen vermochte.“<sup>47</sup>

Nun gilt in diesem Zusammenhang die Frage zu klären, ob Spohrs ausgesprochen nationale Profilierung als deutscher Künstler gegenüber den Künstlern des Barock und der Wiener Klassik, die ihre Wirkung im kosmopolitischen 18. Jahrhundert universell entfalten konnten, als historischer Fortschritt oder als regionalistische Einengung mit reaktionärer Tendenz zu bewerten ist: Hobsbawm geht eher von einer fortschrittlichen Tendenz aus, wenn er feststellt, dass Nationen und der damit in

---

<sup>45</sup> Hans Michael Schletterer, Art. *Louis Spohr*. in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Zweiter Band, Neudruck der 1. Auflage von 1875, Duncker & Humblot, Berlin 1967, S. 243.

<sup>46</sup> Vgl. Dahlhaus/Miller, a. a. O., S. 21 und 35.

<sup>47</sup> La Mara [Ida Maria Lipsius], *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1892, S. 120.

Verbindung stehende Nationalismus zwar von oben konstruiert werden, aber als Phänomen vor dem Hintergrund der Annahmen, Hoffnungen, Bedürfnisse und Interessen der kleinen Leute, die nicht unbedingt national und noch weniger nationalistisch seien, auch von unten analysiert werden müssten<sup>48</sup>.

Eine solche Analyse würde zeigen, dass angesichts der französischen Willkürherrschaft in den deutschen Ländern selbst die einfachen Menschen erkannt hatten, dass die Befreiung von der napoleonischen Fremdherrschaft nur durch die Überwindung der deutschen Kleinstaaterei und durch die Herstellung der nationalen Einheit möglich sein würde. Das Heilige Römische Reich deutscher Nation wurde unter dem Druck Napoleons im August 1806 aufgelöst. Damit verloren die in den deutschen Gebieten lebenden Menschen die gemeinsame Klammer der Zusammengehörigkeit. Der französische Kaiser machte sich das Souveränitätsstreben der Landesfürsten zu nutze und forcierte diesen Prozess durch die Schaffung leistungsfähiger deutscher Mittelstaaten. Das Verhalten der deutschen Fürsten wurde nicht nur von Schriftstellern, Philosophen, Künstlern und Wissenschaftlern, sondern auch von den einfachen Menschen als Verrat am Vaterland empfunden. Schon für das 18. Jahrhundert stellte Schleuning fest: „So war für viele im Wort *deutsch* Widerstand gegen Ausland und deutsche Fürsten eins.“<sup>49</sup> Diese Grundhaltung kann auch bei Spohr vorausgesetzt werden.

In der Zeit des Barock, in der Mannheimer Schule oder der frühen Wiener Klassik war die Betonung sowohl nationaler als auch regionaler Zugehörigkeit von Künstlern innerhalb des deutschen Sprachraums weniger bedeutsam. Nach der Auflösung des Reiches wollte man mit der Hervorhebung der Attribute *deutsch* und *national* offenbar die Gefahr bannen, dass die Kleinstaaterei auf das geistig-kulturelle Leben ausgedehnt wurde. Spohr als nationalen deutschen Tonkünstler zu feiern, war

---

<sup>48</sup> Vgl. Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus*, a. a. O., S. 21 f.

<sup>49</sup> Schleuning, a. a. O., S. 270.

historisch fortschrittlicher, als ihn im politischen Sinne regional dem deutschen Land zuzuordnen, in dem er geboren wurde oder in dem er sein künstlerisches Wirken entfaltete. Verbunden mit der Rückbesinnung auf den deutschen *Volksgeist* weckte die deutsche Nationalbewegung auch auf diese Weise das Nationalbewusstsein und verhinderte, dass mit der Auflösung des Reiches auch die nationale Identität verloren ging.

## 2.2 Grundlagen des Spohrschen Kompositions- und Vortragsstils

Der bereits erläuterte Untersuchungsansatz für die Bezeichnung *Kasseler Schule* geht von der möglichen Synonymität der Begriffe *Schule* und *Stil* aus. *Schule* und *Stil* können gleichermaßen auf die Art des Geigenspiels wie auf die Art der Komposition bezogen werden. Der entsprechende Spohrsche Stil war unverwechselbar, obwohl er als Synthese europäischer musikalischer Stilentwicklungen die Traditionen des 17. und 18. Jahrhunderts eklektizistisch fortsetzte. Diese Synthese prägte die Spieltechnik aller Spieler. Auf die Entwicklung des Tones und des Klangvolumens bezogen bemerkt David D. Boyden:

„Natürlich gibt es niemals so etwas wie einen einzigen charakteristischen Violinklang zu irgendeiner Zeit. Die einzelnen Spieler und Instrumente haben ihren eigenen Klang, persönliche und nationale Spielweisen beeinflussen jeden Spieler und jedes Instrument.“<sup>50</sup>

Die Tatsache, dass Spohr aus der ihm zugänglichen Traditionslinie heraus einen allgemein anerkannten, eigenständigen *deutschen* Violinstil ableitete, berechtigt dazu, diesen Stil als *Schule*, d. h. als *Spohrsche Schule*<sup>51</sup> oder mit Bezug auf den letzten jahrzehntelangen Wirkungsort Spohrs als *Kasseler Schule* zu bezeichnen.

---

<sup>50</sup> David D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1716*. B. Schott's Söhne Mainz, S. 507.

<sup>51</sup> Göthel, Art. *Friedrich August Pott*, in: *MGG* Bd. X. Bärenreiter, Kassel 1962, Sp. 1521.

Letztere Bezeichnung setzte sich durch. Wie lassen sich die Wurzeln dieser Schule nachweisen?

In Deutschland führten der Dreißigjährige Krieg und die nationale Zerrissenheit unter anderem auch zur Uneinheitlichkeit des musikalischen Stils. Wenn es um die Grundlagen des Spohrschen Individualstils geht, so müssen die nachwirkenden musikalischen Traditionen im deutschen Violinspiel im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhunderts berücksichtigt werden. Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680) in Wien, sein Schüler Heinrich von Biber (1644-1704) in Salzburg, Johann Paul von Westhoff (1656-1705) und Johann Jacob Walther (1650-1717) in Dresden bemühten sich intensiv um die Weiterentwicklung des Violinspiels. Im Zusammenhang mit wichtigen „technischen Errungenschaften der Deutschen Schule“ hebt Boyden hervor:

„Ihre Fruchtbarkeit im Erfinden eines neuen Violinklangs und technischer Neuerungen erzeugte eine Musik, die eine bis dahin nie erreichte Virtuosität erforderte in Bezug auf erweiterten Tonumfang, scordatura und tonmalerische Effekte.“<sup>52</sup>

Die virtuose Technik bezog sich auf Läufe, Figurationen, Arpeggien, einige Doppelgriffe und einen Umfang bis zur sechsten Lage. Westhoff führte diesen deutschen Violinstil bei Kunstreisen durch Europa auch in Frankreich ein, wo er Ludwig XIV. in Versailles 1782 mit seinem Spiel erfreute. Es besteht kein Zweifel, dass nicht nur nachfolgende deutsche Musiker, sondern später auch französische Violinisten von diesen technischen Fortschritten im Violinspiel beeinflusst wurden. Auf Spohr wirkten diese Traditionen natürlich nicht direkt. Man kann davon ausgehen, dass der Stil der in Norddeutschland im 17. Jahrhundert tätigen Tonkünstler der *Hanseatischen Geigerschule*<sup>53</sup> wie Thomas Baltzar (1630-1663) und Nikolaus Bruhns (1665-1697), beides Könner im mehrgriffigen Spiel, bis nach

---

<sup>52</sup> Boyden, a. a. O., S. 251.

<sup>53</sup> Andreas Moser/Hans-Joachim Nösselt, *Geschichte des Violinspiels. Zweiter Band. Das Violinspiel von 1800 (Deutschland) bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Schneider, Tutzing 1967, S. 285 ff.

Braunschweig ausstrahlte und zu Spohrs Lebzeiten zumindest nachwirkte. Der deutsche Orgelmeister Dietrich Buxtehude (1637-1707) mit der alten deutschen Kontrapunkttradition sollte nicht unerwähnt bleiben. Boyden hebt dazu hervor, dass „der große Organist Buxtehude seinen dramatischen Stil auf einige Werke mit Violine, darunter sieben Sonaten für Violine, Viola da gamba und Cembalo (op.1, 1696)“ übertragen hatte.<sup>54</sup> Die Sonatensammlungen Buxtehudes kennzeichnen den Übergangsstil zur italienischen Manier, die auf verschiedenen Wegen für das europäische Violinspiel im Weiteren immer mehr Bedeutung erlangte. Neben den erkennbaren Fugenthemen, die auf Orgelkompositionen zurückzuführen sind, verwendet er freie Kadenzen am Satzschluss, mehrgriffiges Spiel und eine breite Chromatik. Von den Traditionen einer in Norddeutschland gepflegten, von Johann Sebastian Bach zu einem Höhepunkt geführten Musik wurde Spohr bekanntlich über Kunisch, Schwanberger und Maucourt beeinflusst. Viele Konzerte Bachs in der vorliegenden Form waren ursprünglich für die Violine bestimmt und gelten als „Übertragungen auf das Tasteninstrument“.<sup>55</sup> Das Wirken der Söhne Joh. Seb. Bachs beeinflusste Spohr noch unmittelbarer. Das trifft zumindest für Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788) zu, der als Repräsentant der *empfindsamen Zeit* den Weg für die *Wiener Klassik* bereitete. Er stand als Komponist unter dem Eindruck der italienischen Oper. Ihre gesangliche Melodik führte ihn zu der später auch von Spohr geteilten Anschauung, dass Musik die Sprache der Empfindung und die Stimme des Menschen das Vorbild für alles musikalische Gestalten sei. C. Ph. E. Bachs Beziehungen zum Braunschweiger Hof<sup>56</sup> und zur Familie des Kapellmeisters Schwanberger werden sich zweifellos auf die musikalische Entwicklung des jungen Spohr ausgewirkt haben.

---

<sup>54</sup> Boyden, a. a. O., S. 252.

<sup>55</sup> Moser, a. a. O., S. 306.

<sup>56</sup> Hartmut Becker, *Einflüsse musikalischer Traditionen in Louis Spohrs Braunschweiger Jugendjahren*, in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, Georg Wenderoth Verlag Kassel 1984, S. 21.

Betrachtet man das deutsche Violinspiel im 18. Jahrhundert, so sind Unterschiede zwischen Nord und Süd unverkennbar. Im süddeutschen Raum wurde traditionell ein expressiv-melodischer Stil gepflegt, der sich besonders in Wien unter dem Einfluss italienischer und slawischer Elemente durch Ausdrucksmelodik, Eleganz und süße Kantabilität auszeichnete. Eine unmittelbare Auswirkung dieser Traditionslinie auf Spohrs Stil läßt sich nur aus seiner Kenntnis der frühen Kompositionen des aus Niederösterreich stammenden Ignaz Pleyel (1755-1831) und aus ihm bekannten Violinvariationen Anton Wranitzkis (1761-1819) ableiten, die Spohr bekanntlich als Knabe selbst vorgetragen hatte. Zum bewusst gewählten Vorbild für Spohrs Schaffen wurden das der süddeutschen Tradition verbundene Wirken und die Werke der *Wiener Klassiker* Haydn, Mozart und Beethoven. Besonders Mozarts Schöpfungen, die Spohr außergewöhnlich schätzte, übten einen nachhaltigen Einfluss auf seinen Individualstil aus.

Der Nimbus der für Spohrs Musikverständnis beispielgebenden *Wiener Klassik* ließ schon in Spohrs Jugendjahren die Bedeutung der in der Mitte des 18. Jahrhunderts von böhmischen und mährischen Musikanten dominierten *Mannheimer Schule* in Vergessenheit geraten, obwohl Spohr als Nachfolger dieser Schule betrachtet wird. Unter Ausnutzung der zunehmenden Dominanz italienischer und französischer Musik und durch die Einbeziehung von Volksmusik der einzelnen Nationen blieb diese Schule mit der Reform des Orchesters nicht ohne Einfluss auf die *Wiener Klassik*. In Spohrs Reifezeit war die von der *Mannheimer Schule* vollzogene Abkehr vom Barock mit der allgemeinen Anerkennung des konzertierenden, sinfonischen Orchesterstils längst vollzogen. Die von einem kantablen Stilgefühl und starken folkloren Elementen getragenen Sinfonien, Sonaten, Orchestertrios und Kammermusiken galten als neue, sich allgemein durchsetzende künstlerische Ausdrucksformen. In dem von den *Mannheimern* bevorzugten Orchester hatten die konzertierenden Instrumente den herausragenden Status erhalten. Die Entscheidung des Knaben Spohr für das Violinspiel entsprach dem allgemeinen Trend. Das betraf aber auch die Querflöten und die Waldhörner sowie die noch von Johann Stamitz (1717-1757), dem

Gründer der *Mannheimer Schule*, erstmals in das Sinfonieorchester eingeführten Klarinetten. In Spohrs Kompositionen spielten diese Instrumente eine bedeutende Rolle als Orchesterinstrumente und was die Klarinette betrifft auch als Soloinstrument in den Werken für Klarinette mit verschiedener Begleitung und in den vier Konzerten für Klarinette und Orchester.

Als Gegengewicht zur höfischen Musikpflege mit nicht selten unkritischer Anbetung und Verherrlichung der italienischen und französischen Musik hatte sich gegen Ende des 18. Jahrhundert eine bürgerliche Musikkultur herausgebildet. Obwohl Spohr selbst als Hofkapellmeister angestellt war, leistete er einen wichtigen Beitrag in der nationalen bürgerlichen Musikpflege, die mit Hausmusik, Festmusik, Tanzmusik, Volkslied, Oper, Singspiel und Kirchenmusik das bis dahin übliche Repertoire erweiterte. Der Stilumschwung lange vor Spohrs Schaffensperiode ab 1750 basierte so auf einer vom Bürgertum beeinflussten Musikkultur, die die galante Kunst der höfischen Adelsgesellschaft ablehnte und formal zur Herausbildung der klassischen Sonatenform führte, deren musikalische Bedeutung bis in die Gegenwart reicht.

Die Ablösung des *Concerto grosso* durch die konstante, zyklische Form der Sonate, die auf einer festgefügt Periodisierung und der Herausbildung des zweiten Sonatenthemas beruhte, war eine Neuerung, die bei Spohrs Schaffensbeginn bereits zur gängigen kompositorischen Praxis gehörte. Mit der Durchbrechung des barocken Generalbassschemas verlor das Cembalo als Generalbass- und Direktionsinstrument seine beherrschende Stellung. In Fortsetzung dieser Entwicklungslinie leistete Spohr einen eigenen Beitrag zur Leitung des Orchesters ohne Instrument vom Dirigentenpult aus. Durch die starke Ausweitung der Orchestersprache in der Instrumentation und im Einsatz neuartiger Affektmittel wurde die neue, für das 19. Jahrhundert prägende Ästhetik der Tonkunst durchgesetzt.

Unter stärkeren Einfluss der neuen Tonsprache der *Mannheimer* mit der Kontrastierung von Thematik, Dynamik und Tonart kam Spohr durch die Ausbildung bei Franz Eck. Das auf den Ideen der Aufklärung beruhende Stilempfinden erhielt seinen Ausdruck in einer Vielzahl von typischen Wendungen und Affektmitteln wie

*Raketen, Seufzer, Funken, Walzen, alla zoppa* und *Schleifer*. Die Verwendung von Elementen der Volksmusik und rhythmisch-akzentuierten Tanzthemen ging einher mit einer planvollen thematischen und formalen Gestaltung, die in der Schaffung der auch von Spohr übernommenen, kompositorischen vierteiligen sinfonischen Form gipfelte.

Mit der *Mannheimer Schule* war Spohr somit über F. Eck als letztem Könner der *jüngeren Mannheimer Schule* verbunden; dessen berühmterer Bruder Johann Friedrich Eck (1766-1810) gehörte hingegen noch unmittelbar zur *Mannheimer Schule*. Wie alle großen Musiker der Epochen nach 1770 wurzelte Spohr damit in einem gewissen Maße in der *Mannheimer Schule*. Ihr konzertierender, meisterhafter Geigenstil wurde in der *Kasseler Schule* als Personalstil Spohrs bewahrt und mit weiteren diesen Stil bestimmenden Elementen verbunden und weiter geführt. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts vollzogen sich durch die technische Modernisierung des Instruments und durch die Einführung des Tourte-Bogens beträchtliche Veränderungen in der Haltung der Geige. John Huber unterscheidet in einer Arbeitsdefinition zwischen Barockvioline und moderner Violine<sup>57</sup>. Von entscheidender Bedeutung für die moderne Violine war die Verlängerung des Geigenhalses und damit des Griffbretts sowie Veränderungen am Schallkörper. Ein Name wird mit der modernen Violine und den sich nun von Frankreich her ausbreitenden Neuerungen im Violinspiel immer wieder in Verbindung gebracht. Es ist Viotti, der bei Gaetano Pugnani (1731-1798) studiert hatte. Er brillierte nach Konzertreisen durch Deutschland, Russland und England mit einem triumphalen Auftritt in Paris 1782. Die Violinkonzerte und das Spiel Viottis begründeten gleichzeitig mit den spieltechnischen Neuerungen das moderne Virtuosenstum, bei

---

<sup>57</sup> John Huber, *The development of the modern violin:1775-1825. The rise of the French School*. Erwin Bochinsky, Frankfurt am Main 1998, S. 6. Huber definiert die Barockvioline „a form of the instrument original to the era prior to about 1800, with a shorter than modern neck and fingerboard assembly, joined to the body of the instrument with a butt joint and strengthened by nails or screws at an angle of 5 degree or less, with a lower than modern bridge of distinct form, and which is designed and fitted for use with gut strings at lower than modern tension.“ Die moderne Violine definiert Huber „a form of the violin original to the era after 1800, with a dovetailed neck joint, at an angle of 5 degrees or more, with the high bridge in common use with higher tension strings.“

dem sich der Geiger als Solist vor einer großen Zuhörerzahl öffentlich produziert. Junge, Viotti nacheifernde Künstler sicherten Paris und ganz Frankreich durch ihre Konzerttätigkeit bis zur Jahrhundertwende eine führende Rolle im modernen Violinspiel. Es waren dies neben dem deutschstämmigen Rodolphe Kreutzer (1766-1831), der Schüler von Anton Stamitz (1754-1808) war, Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842), und Rode. Letzterer begeisterte als Viottis Meisterschüler ganz Europa mit seinem Violinspiel. Viotti selbst beschränkte sich nach dem großen Erfolg seines Auftritts in Paris, zwei Jahre vor Spohrs Geburt, auf seine Aufgaben als „Akkompagnist“ der Königin Marie-Antoniette. Zu Beginn der neunziger Jahre überzeugte er das Publikum in London von seinem herausragenden Können. Obwohl er ab 1798 kaum noch öffentlich auftrat, begründeten die bis dahin gezeigten geigerischen Leistungen seinen Ruhm über die Grenzen Frankreichs hinaus. So verwundert es nicht, dass Spohr eigentlich Viotti gern als Lehrer begehrte und sich nach dem Zusammentreffen mit Rode 1803 dessen Violinspiel bis zur Nachahmung genau aneignete.

Durch Viotti lagen die Wurzeln dieser von Rodes Spiel empfangenen Impulse maßgeblich in Italien, wo Guiseppe Tartini (1692-1770) und sein Schüler Pietro Nardini (1722-1793) schon einen beachtlichen Teil der spieltechnischen Neuerungen in das konzertante Violinspiel eingeführt hatten. Bei Tartini führten glanzvolle Bogentechnik, brillante Doppelgriffpassagen, Arpeggien und virtuose Trillerketten mit kantabler, galanter Melodik verknüpft zur breiten und sinnlichen Ausschöpfung der zunehmenden Tonfülle der Violine.

Die italienische Kunst des Violinspiels wurde nicht nur von Viotti und seinen Schülern über viele Länder Europas auf Kunstreisen verbreitet. Lange vor Viotti wurden die Vertreter der *Mannheimer Schule* schon von den dynamischen Orchestereffekten Giovanni Battista Sammartinis (1698-1775) beeinflusst, und Mozart war von der Gesanglichkeit der langsamen Sätze Nardinis beeindruckt. Neben Mozart hatte Viotti eine große Bedeutung für die Entwicklung der Konzertform. Eindrucksvolle thematische Erfindung und meisterhafte

Gestaltungskunst im ersten Satz seines Konzerts für Violine und Orchester Nr. 22 in a-Moll zeigen eine beachtliche Nähe zu Beethoven. Spohr benutzte wie Viotti gern den Wechsel gesanglicher Partien mit brillanten Passagen zur Darstellung solistischer Virtuosität.

Als Spohr 1821 in Paris weilte, musste er betrübt feststellen, dass der offensichtlich verdorbene Geschmack des französischen Publikums dazu geführt hatte, dass der von ihm so verehrte und nachgeahmte französische Violinstil dem Zeitgeist und dem Streben nach mechanischer Fertigkeit geopfert wurde. Sein Schüler Malibran kritisierte im Sinne Spohrs die Professoren des Pariser Konservatoriums

„..., weil sie in Beziehung der Kunst zu traurigen Concessionen genöthigt zu sein glaubten, dem Zeitgeiste Opfer zu bringen: das thun die, deren heilige Aufgabe es ist, conservativ zu sein, weil sie es übernahmen, am Conservatorium zu wirken.“<sup>58</sup>

Damit macht er auf ein wesentliches Merkmal des als *Kasseler Schule* bezeichneten Kompositions- und Vortragsstils aufmerksam: den für Spohr typischen bewahrenden Umgang mit den aus dem 18. Jahrhundert stammenden Traditionen und dem Erbe der von ihm verehrten großen Meister.

---

<sup>58</sup> Malibran, a. a. O., S. 91.

## 2.3 Erziehung des jungen Musikers

### 2.3.1 Humanistische Erziehung und musikalische Grundausbildung im Elternhaus

Besonders wichtig in den Jahren von 1789 bis 1812 war im Zeitabschnitt bis 1797 – nach Martin Wulfhorst die erste Phase des Lebensabschnitts von 1784 bis 1812<sup>59</sup> – der Einfluss des Elternhauses. In kritischer Ergänzung zu den Forschungen von Paul Michel besteht der Anlass, die Einflüsse der Eltern sowie der Braunschweiger Schulreformbewegung auf die Ausprägung einer humanistischen, freiheitlich-demokratischen Gesinnung Spohrs im Geiste des von der Aufklärungsbewegung ausgehenden Philanthropinismus ausführlicher zu untersuchen. Die von Michel nachgewiesene enge Beziehung zu den Philanthropinisten, vornehmlich zu Chr. G. Salzmann und J. Chr. Fr. GutsMuths (1759-1839) wie auch eine unmittelbare Verbindung zu deren Wirkungsstätte in Schnepfenthal soll später intensiver betrachtet werden.<sup>60</sup>

Spohrs familiäre Wurzeln lagen im Fürstentum Anhalt. Dort wurde der Stammvater Christoph Spohr (1614-1679) in Ermsleben bei Aschersleben geboren. Wie er wirkten seine Söhne, Enkel und Urenkel entweder als Ratsbader und Chirurgen, als Lehrer, später als Pastoren im Hildesheimischen.

Spohr kam am 5. April 1784 im Pfarrhaus der Ägidienkirche in Braunschweig, in der sein Großvater Ernst Heinrich Ludwig Henke (1736-1785) Pastor war, als ältestes

---

<sup>59</sup> Vgl. Martin Wulfhorst, a. a. O., S. 27 f. Wulfhorst unterteilte die Lebensphasen Spohrs bis 1812 in vier Phasen: Erste Phase von 1784 bis Frühling oder Sommer 1797; Zweite Phase von Frühling oder Sommer 1797 bis März 1802; Dritte Phase von April 1802 bis September 1805; Vierte Phase von Oktober 1805 bis September 1812.

<sup>60</sup> Vgl. Paul Michel, *Die pädagogischen Ansichten Louis Spohrs und ihre Beziehungen zum Philanthropismus*. in: *Louis Spohr. Festschrift 1959*. Hrsg. von der Sektion Musikwissenschaft des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, Arbeitskreis Thüringen, in Verbindung mit dem Rat des Bezirkes Erfurt, Abteilung Kultur. Weimar 1959, S. 28.

Kind des Arztes Carl Heinrich Spohr (1756-1843) und dessen Ehefrau Ernestine Spohr, geb. Henke (1763-1840), zur Welt.

E. Henke war die Cousine von Spohrs Vater. Der Vater von Großmutter Henke und Großvater Georg Ludwig Heinrich Spohr (1729-1805) war Hartung Elias Spohr (1679-1761). Er versah wie später sein Sohn, der Großvater Spohrs, die Pfarrstelle in Woltershausen bei Alfeld. Hartung Elias Spohr stammte aus Deensen, wo 1746 auch der aufgeklärte Pädagoge und Philanthropinist Joachim Heinrich Campe (1746-1818) geboren wurde.

Spohr verlebte seine Kindheit in Seesen; sein Vater praktizierte von 1786 bis zur Versetzung nach Gandersheim im Jahre 1812 dort als Landphysikus. Die musikalische Atmosphäre in der Familie ist zweifelsfrei eine der ersten Grundlagen seines späteren Lebensweges als Musiker. Der Vater blies Flöte und die Mutter sang italienische Bravourarien und begleitete sich selbst sehr gut auf dem Klavier. Sie war Schülerin des Braunschweiger Hofkapellmeisters Schwanberger. Bei den Seesener Hausmusiken muss es sich demzufolge im Sinne Schleunings um Kunstmusik und nicht um Volksmusik gehandelt haben. Schleuning betont, dass die Kunstmusik zu den Reichtümern, die die Feudalherren dem Volk vorenthielten und nur für sich selbst und ihren engen Zirkel beanspruchten, gehört hätten<sup>61</sup>. Die Tatsache, dass Spohrs Großvater Pastor Henke durch die musikalische Ausbildung seiner Tochter in der Kunstmusik eine wichtige Grundlage für Spohrs Musikerlaufbahn gelegt hatte, kann als Beispiel dafür gelten,

„daß das aufstrebende Bürgertum diese Schranken und Begrenzungen einreißt, sich Zugang zu den bisher nur den feudalen Kreisen vorbehaltenen Kulturgütern verschafft, sie aber auch nach eigenen Bedürfnissen abwandelt und weiterentwickelt, schließlich eigenständige Formen daraus bildet.“<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. Schleuning, a. a. O., S. 2 ff/ S. 9.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 9.

Während sich Spohrs nachfolgende Geschwister Wilhelm (1788-1860; Kammerbaumeister), Caroline (1790-1824), August (1795-1872; Kammerassessor) und Karl (1802-1859; Kreisgerichtsdirektor) beruflich nicht künstlerisch betätigten, entschied sich Spohrs jüngerer Bruder Ferdinand (1792-1831) ebenfalls für die Musik und ließ sich vom Bruder zum Geiger ausbilden.

Die Musikalität der Eltern und der gemeinsame Gesang im Elternhaus, d. h. die eigenen Erfahrungen bei der Tonerzeugung durch die menschliche Stimme, müssen auf Seele und Gemüt des fünfjährigen Spohr prägenden Einfluss ausgeübt haben. Er vermerkt dazu:

„Zuerst begann ich, mit einer klaren Sopranstimme begabt, zu singen und im vierten oder fünften Jahre schon durfte ich in Duetten mit der Mutter an den Abendmusiken teilnehmen.“<sup>63</sup>

Nach der Flöte, die der Vater blies, ist die Geige, auch im Sinne der Affektenlehre, das Instrument, das der menschlichen Stimme am nächsten kommt. Spohrs Entscheidung für ein Saiteninstrument entsprach seiner Vorliebe für den Ausdruck *weicher* Affekte. Tasteninstrumente, wie das von der Mutter gespielte Klavier, eigneten sich mehr für *harte* Affekte, die der Mentalität des Knaben wohl weniger entsprachen.

Ohne Zweifel gelten die Bemühungen der Eltern um die musikalische Ausbildung und Orientierung des jungen Spohr als erste und entscheidende Grundlage für seinen Werdegang als Künstler und Pädagoge. Die Mutter war es, die mit italienischen Bravourarien seinen Sinn für Gesang und Kantabilität im Instrumentalspiel weckte und ihn zielgerichtet auch gegen den anfänglichen Widerstand des Vaters und vor allem des Großvaters Georg Heinrich Spohr musisch erzog und ihm nicht ohne Stolz gestattete, bei den Abendmusiken mit ihr im Duett zu singen.

---

<sup>63</sup> Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 1.

Diese Abendmusiken im Hause Spohr stellen eine frühe Form der sich am Beginn des 19. Jahrhunderts herausbildenden Tradition bürgerlicher Hausmusik dar.

Aufschlussreich für die fortschrittliche Atmosphäre im Elternhaus ist die Tatsache, dass die Mutter Klavier spielt, obwohl dieses 1709 von Bartolomeo Cristofori entwickelte Tasteninstrument mit Hammermechanik erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts in großen Stückzahlen produziert und verbreitet wurde. Im Schaffen Beethovens wird dieses Instrument stets besonders hervorgehoben. Bei ihm erfüllte es die Funktion eines Pionierinstrumentes der bürgerlichen Musik.<sup>64</sup> Spohrs Eltern zwangen jedoch den Ältesten nicht zum Klavierspiel; bis ans Lebensende beherrschte er es nur unvollkommen. M. Hauptmann kritisierte dieses Manko im Jahre 1838 in einem Brief an F. Hauser, weil es effektive Proben der Gesangspartien beim Einstudieren der Opern behindere; denn Spohr zog die Begleitung mit Streichquartett vor.<sup>65</sup>

Weil der Vater dem fünfjährigen Louis auf dessen Drängen hin auf dem Jahrmarkt eine Violine kaufte, nutzte der Sohn später das Klavier, abgesehen von den Kompositionen für seine Ehefrau, weit weniger für seine Werke. Die Hinwendung zur Violine fand keine ungeteilte Zustimmung in der Familie. Der Vater hatte für den Ältesten eigentlich ein Medizinstudium vorgesehen. Der Großvater Spohr in Woltershausen lehnte gar für seinen Enkel eine musikalische Laufbahn entschieden ab, weil „der sich unter einem Musiker nur einen Bierfiedler, der zum Tanze spielt, denken konnte“.<sup>66</sup>

Durch Nachspielen gesungener Melodien und von der Mutter auf dem

---

<sup>64</sup> Vgl. P. Rummenheller, *Fortschritt und Rückzug der bürgerlichen Musik. Das Klavier als Pionierinstrument der bürgerlichen Musik*. Sendung Hessischer Rundfunk gemeinsam mit dem Westdeutschen Rundfunk (11.10. und 20.10.1972). Zitiert bei Günter Mayer, *Weltbild und Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1978, S. 68.

<sup>65</sup> Vgl. Moritz Hauptmann, *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*. I. Bd., Hg. Alfred Schöne. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1871, S. 243 f.

<sup>66</sup> Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 2.

Hammerklavier begleitet, machte sich der Sohn mit seiner ersten Geige vertraut, die noch heute im Städtischen Museum Braunschweig aufbewahrt wird. Die Mutter teilte sein Entzücken über den Wohlklang des aufgelösten G-Dur-Akkords, den er ihr nach dem ersten Unterricht beim Schullehrer Johann Andreas Riemenschneider in der Küche immer und immer wieder vorspielte. Riemenschneider, der seit 1784 in Seesen als Lehrer und später als Rektor tätig war, hatte, wie Campe 20 Jahre vor ihm, seine Ausbildung in Theologie und Pädagogik an der Universität Helmstedt erhalten. In Helmstedt soll Campe jene freisinnigen philanthropinistischen Grundsätze aufgenommen haben, die später für sein Denken, Wollen und Handeln zeitlebens maßgebend gewesen sind.<sup>67</sup> Das kann man als Hinweis auch auf die Geisteshaltung des Lehrers Riemenschneider in Seesen betrachten. Insofern stand Spohr während seines Schulunterrichts in Seesen bis 1796 bei Riemenschneider zweifellos schon unter dem Einfluss des freisinnigen Geistes der Aufklärung. Hinzu kam die Lektüre der von Christian Felix Weiße (1726-1804) in Leipzig 1775-1782 herausgegebenen philanthropischen Zeitschrift *Der Kinderfreund*, die er im Elternhaus vorfand. Der französische Emigrant Dufour förderte etwa von 1791 bis 1796 durch seinen Unterricht Spohrs Geigenspiel ganz entscheidend. Dr. C. H. Spohr lud ihn wahrscheinlich auf Initiative seiner Frau zu Freitischen ein, damit er sich an den anschließenden Hausmusiken beteiligen konnte. Dufour bestritt seinen Lebensunterhalt mit Sprachunterricht. Er spielte als Dilettant sehr fertig Geige und Violoncello. Wenn der Knabe Louis vom Violinspiel Dufours bis zu Tränen gerührt war, dürfte der Einfluss dieses zweiten Lehrers für seine weitere Entwicklung von großer Bedeutung gewesen sein. Das betrifft den Unterricht bei Dufour und gleichzeitig den unvermeidlichen Kontakt mit der französischen Sprache. Während Spohr in seinen biographischen Aufzeichnungen die ersten Kompositionsversuche besonders hervorhob, soll das Augenmerk auf die quantitative und qualitative Seite des Einflusses von Dufour gerichtet werden. Nach Spohrs Angaben hatte der

---

<sup>67</sup> Vgl. Friedrich Koldewey, *Campe's Vorschläge zur Verbesserung des Braunschweigischen Schulwesens*. in: Braunschweigisches Magazin, Nr. 13, 21. Juni 1896, S. 97.

Unterricht bei ihm 1790/91 begonnen und dauerte etwa fünf Jahre. Dann wurde der Zwölfjährige zum Großvater ins Hildesheimische geschickt, damit er vorzeitig konfirmiert werde. Die Kontakte mit dem Violinspiel bei Dufour bestanden demzufolge über einen verhältnismäßig langen Zeitraum. Man darf die Schlussfolgerung ziehen, dass in dieser Zeit weitere gewichtige Grundlagen für das Violinspiel und somit das spätere, erfolgreiche Wirken als Tonkünstler gelegt wurden. Der Nachweis für den Grad der erreichten Fähigkeiten lässt sich aus Spohrs eigenen Aussagen ableiten. Er berichtet, dass er zur Vorbereitung der vorzeitigen Konfirmation etwa von Oktober 1796 bis April 1797 in Woltershausen beim Großvater Georg Ludwig Heinrich Spohr wohnte. Dieser unterwies ihn nicht nur in der Religion, sondern auch in manchen anderen Fächern. Zusätzlich konzentrierte sich Spohr aber auf seine musikalische Weiterbildung. Zweimal wöchentlich wanderte er nach Alfeld, um mit dem dortigen Kantor zu musizieren und sich im Geigenspiel zu vervollkommen. Bei diesem Musizieren mit dem Kantor war der junge Spohr stolz auf sein Können, weil er sich dem Lehrer überlegen fühlte und diesen durch sein fertiges Notenlesen in Verlegenheit setzte.

Wenn man auch jugendliche Selbstüberschätzung unterstellen muss, zeigen diese und die folgende Aussage, dass er bereits einen beachtlichen Grad des musikalischen Könnens erreicht hatte. Auf den Wanderungen zum Musizieren erfreute er als Gegenleistung für Labung mit Kaffee, Kuchen und Obst die Müllerin in einer einsamen Mühle am Wege nach Alfeld mit den Violinvariationen von Anton Wranitzky (1761-1819). Diese Variationen über die schlesische Volksmelodie *Ich bin liederlich - du bist liederlich* wurden im 19. Jahrhundert gern gespielt. Spohr hob hervor, dass darin all die Kunststückchen vorgekommen seien, womit Niccolò Paganini (1782-1840) später die Welt entzückte.

Bei aller Vorsicht mit der Annahme, Spohr habe diese Kunststückchen perfekt beherrscht, darf man aber folgern, dass er durch Dufour an ein zeitgemäßes und anspruchsvolles Violinspiel herangeführt wurde. A. Wranitzky war als Geiger von

seinem älteren Bruder Paul ausgebildet und in der Komposition auch noch von Mozart und Haydn unterrichtet worden.<sup>68</sup>

Spohrs künstlerische Verwandtschaft mit dem französischen Geigenspiel und der Wiener Einfluss lassen sich demzufolge schon auf den Geigenunterricht Dufours und die Kenntnis der Violinvariationen A. Wranitzkis zurückführen. Nachdem er kurz vor seinem 13. Geburtstag vom Großvater in Woltershausen konfirmiert worden war und dieser sich gegen eine musikalische Laufbahn des Enkels nicht mehr gänzlich sträubte, entschloss sich die Familie, den Jungen – wie Dufour empfohlen hatte – nach Braunschweig zu schicken, um weiteren, namentlich theoretischen Unterricht in der Musik zu erhalten. Den Beginn der Ausbildung in Braunschweig kann man auf das späte Frühjahr 1797 datieren.

### **2.3.2 Schulbildung unter dem Einfluss philanthropinistischer Bestrebungen der Bildungsreformer in Braunschweig**

Die Antwort auf die Frage, warum Spohr mit dem Vornamen Louis und nicht Ludewig gerufen wurde, obwohl er am 12. April 1784 in der Braunschweiger Ägidienkirche auf diesen Namen getauft worden war, findet man bei näherer Betrachtung der in Braunschweig nachweisbaren geistig-kulturellen und sozialen Atmosphäre sowie der vorherrschenden Ideen des 18. Jahrhunderts. Das Französische, das Spohr im Elternhaus bei seinem Sprach- und Geigenlehrer Dufour schon in der Kindheit erlernte, benutzten die Gebildeten aller europäischer Länder unter dem Einfluss der Aufklärung als Ausdruck von geistiger und kultureller Verbundenheit und zur distinguierten Verständigung. Für den Hof- und Staatsdienst, als Offizier oder Verwaltungsbeamter benötigten die Angehörigen höherer gesellschaftlicher Kreise nicht mehr die lateinische oder griechische Sprache, um sich über Natur, Gesellschaft, Politik und Kunst zu unterhalten. Mit Denkern wie

---

<sup>68</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 503.

Diderot, Montesquieu und Voltaire hatten sich Paris und Frankreich zum geistigen Zentrum und zum Vorbild für den ganzen Kontinent entwickelt. Die französische Sprache verkörperte das neue Gefühl von Weltoffenheit bei der Nutzung des größeren Angebots an Druckerzeugnissen wie Büchern, Zeitschriften und Zeitungen und der erweiterten Reisemöglichkeiten. Es kann als ziemlich sicher angenommen werden, dass ein solcher Höhepunkt an Weltoffenheit und geistig-kulturellem Kosmopolitismus in Europa selbst unter den gegenwärtigen Bedingungen der erfolgreichen europäischen Integration noch nicht wieder erreicht worden ist. Das von Frankreich ausgehende Interesse für das Allgemein-Menschliche, den guten Geschmack, Vernunft, Verstand, Witz und Geselligkeit der Gebildeten, des Adels und auch des gehobenen Bürgertums war mit der Begeisterung für Medizin, Biologie, Physiologie, Geologie, Chemie, Naturgeschichte, Ökonomie und nicht zuletzt für Musik verbunden. Diese Atmosphäre herrschte nicht nur im Herzogtum Braunschweig, sondern auch in der Familie Spohr. Folgerichtig lagen die Wurzeln für Spohrs weltanschauliche Prägung als Künstler und Pädagoge im Geiste des Philanthropinismus und der Nationalerziehung im Elternhaus und vor allem in der Schulbildung in Braunschweig.

Der Vater C. H. Spohr war, im Vergleich zur beruflichen Tätigkeit seiner Vorfahren als Ratsbader und Chirurgen, ohne Zweifel der erste vielseitig akademisch gebildete Mediziner in der Spohrschen Familiengeschichte. Er hatte die Schule in Hildesheim mit 16 Jahren verlassen und sich in Hamburg anfangs als Sprachlehrer, später als Lehrer an einer Handelsschule nur recht kärglich ernähren können. Ohne jegliche Unterstützung der Eltern und unter großen Entbehrungen besuchte er dann mehrere Universitäten. Er konnte sich durch Unternehmungsgeist und angestrengte Tätigkeit durchgeschlagen und endlich eine Tätigkeit als praktischer Arzt in Braunschweig aufnehmen. In diese für den Philanthropinismus typische Lebensweise führte er auch seinen ältesten Sohn ein.

Spohrs Vater wurde an der Universität Leipzig mit fortschrittlichen reformerischen Ideen seiner Zeit vertraut. Hier versuchten seit der Wende vom 17. zum

18. Jahrhundert Christian Thomasius (1655-1728), Christian Wolff (1679-1754) und Johann Christoph Gottsched (1700-1766), das Bürgertum und den Adel aus spießbürgerlicher Enge und geistiger Rückständigkeit zu befreien und sie an das westeuropäische Bildungsniveau anzuschließen.<sup>69</sup> Die Studienfreundschaft des Vaters mit dem Begründer der Homöopathie Christian Friedrich Samuel Hahnemann war so eng, dass eine von dessen ersten Schriften unter dem Namen C. H. Spohr erschien. Es ist bekannt, dass Hahnemann, im Sinne der Ansichten Rousseaus, in der Natur die Kräfte sah, auf die sich der Mensch verlassen sollte: Die Natur heile zuweilen eine chronische Erkrankung durch eine andere hinzukommende. Hahnemanns Kampf gegen die Mischarzneien der Gegensatztherapie (*contraria contrariis*) mündete 1810 in seiner Begründung der Homöopathie im *Organon der rationellen Heilkunde*, bei der er den Grundsatz anwendete, Ähnliches mit Ähnlichem (*similia similibus*) zu heilen.

Im Hause des Landphysikus Dr. Spohr wurde die *Gothaer Gelehrtenzeitschrift* gelesen und Spohr benutzte für seine ersten Kompositionsversuche Texte aus der schon erwähnten reformpädagogischen Wochenschrift *Der Kinderfreund*, die von dem Leipziger Philanthropisten Chr. F. Weiße in den Jahren 1775 bis 1782 herausgegeben wurde. Gewissenhafte Arbeit, Fremdsprachen und Weltkenntnisse betrachtete der Vater als Voraussetzungen für gute Bildung. Die Tätigkeit als Sprachlehrer ohne pädagogische Vorbildung, die kühne Ungezwungenheit und der Unternehmungsgeist des Vaters können, wenn man Campes und Salzmanns Vorstellungen folgt, als Lebensweise des Philanthropinismus verstanden werden. Campe forderte, dass niemand gehindert werde, sich selbst so glücklich zu machen,

---

<sup>69</sup> Vgl. Fritz Meyen, *Bremer Beiträge am Collegium Carolinum in Braunschweig*. Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, Braunschweig 1962, S. 9.

als er kann und mag; und dass jedem gewährt sei, sich auf eine ungezwungene, selbst beliebige Weise aus und durch sich selbst zu entwickeln.<sup>70</sup>

Spohr war ausgehend von den Anregungen im Elternhaus schon sehr früh diesem philanthropinistischen Grundsatz gefolgt, wenn er betonte, dass er auf der vom Vater gekauften Geige noch vor seinem ersten Geigenunterricht unaufhörlich spielte und versuchte, früher gesungene Melodien herauszubringen. Mit erstaunlichem Selbstbewusstsein machte er als Knabe auch seine ersten Kompositionsversuche, noch bevor er irgendeinen Unterricht in der Harmonielehre erhalten hatte. Auf Spohrs Lebensweg war das betont autodidaktische Herangehen überhaupt bestimmend für den Erwerb der organischen Kompetenz als Künstler und Musikpädagoge.

In einem weiteren philanthropinistischen Grundsatz stellte Campe fest, dass jeder, der eine für andere unschuldige Kunst, Geschicklichkeit oder Wissenschaft besitzt oder zu besitzen glaubt, die vollkommene Freiheit haben muss, sie nicht nur selbst zu üben und anzubauen, sondern auch sie durch mündlichen und schriftlichen Unterricht auf andere nach Gefallen zu übertragen.<sup>71</sup> Spohrs frühes und auffällig zielstrebiges Bemühen, das teilweise selbst angeeignete Wissen und Können zuerst seinem jüngeren Bruder Ferdinand und dann anderen an Musik Interessierten weiter zu vermitteln, ohne selbst als Pädagoge ausgebildet zu sein, können auf die philanthropinistische Erziehung und auf Einflüsse der Reformpädagogik in seiner Schulzeit zurückgeführt werden.

Die musikalische Atmosphäre im Elternhaus entsprach der Rolle, die der Musik von den Philanthropinisten zugeteilt wurde. Johann Bernhard Basedow (1724-1790) stellte in seinem *Elementarwerk* fest:

---

<sup>70</sup> Vgl. Johann Heinrich Campe, *Grundsätze der Gesetzgebung, die öffentliche Religion und die Nationalerziehung betreffend. Dem französischen Nationalkonvent gewidmet*. Braunschweig (Schlesw.) Journal 1793, S. 130 ff. zitiert nach: Quellen zur Geschichte der Erziehung. Verlag Volk und Wissen, Berlin 1960, S. 141 ff.

<sup>71</sup> Vgl. Campe, a. a. O., S. 141 ff.

„Die Tonkunst bietet unserem natürlichen Geschmack an Schönheit und Harmonie viele Vergnügungen, besonders, wenn wir uns in der Jugend bemüht haben, wenigstens etwas von den Regeln dieser Kunst zu wissen.“<sup>72</sup>

So konnte Spohr als Beispiel für das bereits in der Kindheit durch die Tonkunst vermittelte Vergnügen gelten. Campe hob hervor:

„Die Erlernung der Vokal- sowohl als auch der Instrumentalmusik ist eine der besten Übungen der Aufmerksamkeit, weil die musikalische Zeichensprache die konsequenteste unter allen bekannten Schriftsprachen ist.“<sup>73</sup>

Tatsächlich scheint die Musik bei Spohr nicht nur zur Schärfung aller Sinne beigetragen zu haben, sondern auch zu der Fähigkeit, sich über längere Zeiträume mit gezielter Aufmerksamkeit auf die Bewältigung schwieriger Aufgaben zu konzentrieren. Als Beispiele mögen in kurzer Zeit fertiggestellte, umfangreiche Kompositionen oder seine *Violinschule* gelten. Spohrs ungeheure, von ihm selbst mehrfach bestätigte physische Leistungsfähigkeit unterstützte dieses Vermögen. Welche Rolle spielten nun die Braunschweiger Schulen für die Prägung der Persönlichkeit Spohrs? In seinen Aufzeichnungen bestätigte Spohr den Besuch des Braunschweiger *Katharineums*, während er in Briefen an den Vater seines Schülers M. Hauptmann, an C. F. Peters und andere seinen Unterricht im Braunschweiger *Collegium Carolinum* in Braunschweig erwähnt.<sup>74</sup>

Die Durchsicht der Matrikel des *Collegium Carolinum* ergab, dass Spohr nicht eingeschrieben war. Es gibt nur einen Eintrag: *Im Jahr 1803 Spohr, Wilhelm, aus*

---

<sup>72</sup> Johann Bernhard Basedow, *Elementarwerk, ein geordneter Vorrat aller nötigen Erkenntnis, zum Gebrauch der Jugend von Anfang bis ins akademische Alter, zur Belehrung der Eltern, Schullehrer und Hofmeister, zum Nutzen eines jeden Lehrers, die Erkenntnis zu vervollkommen*. in Verbindung mit einer Sammlung von Kupferstichen. II. Band, Dessau 1774, S. 305.

<sup>73</sup> Johann Heinrich Campe, *Allgemeine Revision des gesamten Schul- und Erziehungswesens von einer Gesellschaft praktischer Erzieher*. 9. Teil, Wien und Wolfenbüttel 1787, S. 573-576.

<sup>74</sup> Vgl. Spohr, *Brief an Vater von Moritz Hauptmann*. in: La Mara, *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*, Leipzig 1892, S. 127.

*Seesen unter 1483 10.10.* Dabei handelt es sich um Spohrs Bruder, der später als Baumeister tätig war.<sup>75</sup>

Die ausführliche Beschäftigung mit der Geschichte des Schulwesens in Braunschweig führte zu der Erkenntnis, dass Spohr tatsächlich Schüler des *Katharineums* **und** des *Collegium Carolinum* war. Wie damals viele Schüler der höheren Klassen der Braunschweiger Gymnasien besuchte er von 1797 bis 1799, wahrscheinlich sogar bis 1800 ohne formale Einschreibung ausgewählte Lehrveranstaltungen im *Collegium Carolinum*. Als sogenannter Semikaroliner hatte er nur ein ermäßigtes Studiengeld zu zahlen, und viele Lehrer kannte er, weil es üblich war, dass Lehrer des *Martineums* und des *Katharineums* Unterricht im Collegium erteilten.

Das Braunschweiger *Collegium Carolinum* war als eine in ihrem Aufbau und ihren Zielen für das Schulwesen des Herzogtums völlig neuartige Unterrichtsanstalt auf Initiative von Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709-1789) im Jahre 1745 gegründet worden. Durch sein Studium in Leipzig wurde Jerusalem Mitglied der *Deutschen Gesellschaft* Gottscheds. Er erhob Gottscheds Anschauungen vom bildenden Werte der *schönen Wissenschaften* zur Richtlinie der Ausbildung an der Lehranstalt. Den Bestrebungen Gottscheds zur Ordnung und Gestaltung in Sprache und Literatur folgend war die Unterrichtssprache deutsch. Die Studierenden sollten neben der Einführung in die Wissenschaften vornehmlich auch zu gesundem Urteil, gutem Geschmack und feinen Sitten angeleitet werden.<sup>76</sup> Von dieser Ausrichtung des später eher technisch orientierten *Carolinums* dürfte Spohr während seiner Schulzeit noch profitiert haben.

Das Schulwesen im Herzogtum Braunschweig war schon vor Spohrs Ausbildungsbeginn nachhaltig von der pädagogischen Reformbewegung der Philanthropisten beeinflusst worden. Der aufgeklärte Welfenherzog Karl Wilhelm Ferdinand (1735-1806) bemühte sich nicht nur um den wirtschaftlichen Wohlstand

---

<sup>75</sup> Vgl. Peter Düsterdieck, *Die Matrikel des Collegium Carolinum und der Technischen Hochschule Carolin-Wilhelmina zu Braunschweig 1745-1900*. Verlag August Lax, Hildesheim 1983.

<sup>76</sup> Vgl. Meyen, a. a. O., S. 15 f.

und das Gedeihen seines Landes. Er förderte vor allem die Bildung der Jugend. Von 1782 bis 1790 stand der spätere preußische Staatskanzler und Reformier Karl August von Hardenberg (1750-1822) als Großvoigt, Präsident der Klosterrathsstube und Mitglied des Geheimen Raths-Collegiums in braunschweigischen Diensten.<sup>77</sup>

Als Möglichkeit zur Verbesserung des Schulwesens sah er, der Präsident des Schuldirektoriums und ab 1785 auch Direktor des *Collegium Carolinum* war, die Anwendung der Grundsätze des Philanthropinismus an. Nach anfänglicher Ablehnung einer vom Herzog angebotenen Stelle legte Campe im Dezember 1785 seine *Vorschläge zur Schulverbesserung* vor.<sup>78</sup>

Die drei führenden philanthropinistischen Pädagogen Joachim Heinrich Campe, Johann Stuve (1752-1793) und Ernst Christian Trapp (1745-1818) wurden im folgenden Jahre von Karl Wilhelm Ferdinand, dessen Erzieher Jerusalem gewesen war, nach Braunschweig berufen, um das dortige Schulwesen zu reformieren.<sup>79</sup> Sie gehörten dem Schuldirektorium des *Collegium Carolinum* an. Campe und Trapp waren beide am 1774 gegründeten Philanthropin in Dessau tätig gewesen und setzten – gemeinsam mit Stuve – ihre Arbeit in diesem Geist in Braunschweig fort; dort gaben sie auch das *Braunschweiger Journal* heraus.<sup>80</sup>

Karl I. von Braunschweig und Lüneburg (1713-1780), der Vater des Herzogs K. W. Ferdinand, hatte ursprünglich im Sinne des aufgeklärten Absolutismus seinem Hofprediger Jerusalem erlaubt, die nationalen Zielstellungen der Bildung und Ausbildung in den Wissenschaften und im guten Geschmack für die Landeskinder aus Adelskreisen zu verwirklichen. Zu Spohrs Zeiten kamen schon 88 % der Studierenden aus dem Bürgertum. Sie stammten überwiegend aus der Stadt und dem

---

<sup>77</sup> Vgl. Koldewey, *Campe's Vorschläge*, a. a. O., S. 98.

<sup>78</sup> Vgl. Friedrich Koldewey, *Braunschweigische Schulordnungen von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1828*. Hrsg. von Friedrich Koldewey, A. Hofmann 1886-90, Berlin, Bd.1.2., 8 A I 2255.

<sup>79</sup> Vgl. Reinhard Stach, *Theorie und Praxis der philanthropistischen Schule*. in: *Schriftenreihe Erziehungswissenschaft. Beiträge-Studien-Texte*. Hg. Rudolf Lassahn. Bd. 6, Schindele, Rheinstetten 1980, S. 28.

<sup>80</sup> Vgl. J. H. Campe, *Die Klassiker der Pädagogik*. hrsg. von Dr. G. Fröhlich, Bd. VII. I. Theil, Langensalza, 1889, S. 22.

Herzogtum Braunschweig.<sup>81</sup> Mit den Reformen der siebziger und achtziger Jahre war der konzeptionelle Wechsel von der Adelschule zur Bürgerschule vollzogen.<sup>82</sup>

Die im Herzogtum angestrebte Verwaltungsreform und die durch eine säkulare Schulreform beabsichtigte Modernisierung des Schulwesens erreichte um 1789 eine entscheidende Phase. Sie stieß nicht nur auf den Widerstand der älteren, keineswegs verdienstlosen braunschweigischen Schulmänner. In einem Zeitungsartikel wurde dieser Vorgang so beschrieben:

„Dieser einzigartige Versuch, das gesamte Schulwesen eines Landes nach philanthropischen Grundsätzen auszurichten und die Leitung der Kirche zu nehmen, scheiterte aber, mußte auch scheitern, denn Campe ging so radikal ans Werk und fiel dabei durch so unvorsichtige Aeußerungen auf, dass sogar der König von Preußen aufmerksam wurde und Vorstellungen bei Karl Wilhelm Ferdinand erhob. Auch die Ständeversammlung sprach sich gegen die Schulreform aus, und die Kirche bot selbstverständlich alle ihre Machtmittel auf, um sie zu verhindern.“<sup>83</sup>

Nach Jerusalems Tod im Jahr 1789 resignierten von Hardenberg und Campe. Ersterer trat 1790 in den Dienst des Markgrafen Alexander von Brandenburg und letzterer

---

<sup>81</sup> Vgl. Meyen, a. a. O. S. 18 und 25.

<sup>82</sup> Vgl. Isa Schikorsky, *Das Collegium Carolinum als Reformanstalt. Der beschwerliche Weg zwischen Lateinschule und Universität.* in: *Technische Universität Braunschweig. Vom Collegium zur Technischen Universität 1745-1995*, Hrsg. im Auftrag des Präsidenten von Walter Kertz, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1995, S. 39.

<sup>83</sup> eschu, *Das „Feuer der Revolution“ in Braunschweig. Zur 125. Wiederkehr des Todestages von Joachim Heinrich Campe.* in: *Braunschweiger Landeszeitung* vom Donnerstag, 21. Oktober 1943.  
Vgl. Hanno Schmitt, *Schulreform im aufgeklärten Absolutismus. Leistungen, Widersprüche und Grenzen philanthr. Reformpraxis im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel 1785 -1790.* Mit einem umfangreichen Quellenanhang. (Frankfurt am Main: Dt. Institut f. Internationale Pädagogische Forschung 1979) XIV, 274, 234 S., 8 (Studien und Dokumentationen zur deutschen Bildungsgeschichte. Bd. 12) Erschienen auch als Phil. Diss. Marburg 1978. C 4: 52.  
Vgl. Ulrich Herrmann, *Modelle der Schulreform. Das Braunschweiger Schuldirektorium 1786-1790.* in: *Braunschweigisches Jahrbuch.* Bd. 52. Braunschweig 1971, S. 163-181. A I 1931  
Vgl. Artur Schmidt, *Die Entwicklung des braunschweigischen Schulwesens im Zeitalter des Patrimonialstaates. Der Einfluß Karls I. und Karl Wilhelm Ferdinands sowie die philanthropistischen Bestrebungen Joachim Heinrich Campes.* Hamburg 1969 (:Böneck in Clausthal-Zellerfeld). 1779. 8 Hamburg, Phil. Diss. v. 10. Feb. 1969 L. ALLG BMAG 1896.

nutzte seine durch literarische und pädagogische Arbeiten erworbenen Mittel zur gewerblichen Übernahme der Waisenhaus-Schulbuchhandlung.

Was Spohrs Schulbildung in Braunschweig angeht, ist erwähnenswert, dass neben Wissenschaften und Sprachen auch Künste und Leibesübungen wie Zeichnen, Musik, Fechten, Tanzen, Drechseln und Glasschleifen angeboten wurden.

Welche musisch-künstlerischen Impulse hat Spohr nun in den Braunschweiger Schulen erhalten? Seine Bemerkung über den Beginn seiner Schulzeit, dass er mit Eifer seine musikalischen und andern Studien begonnen habe <sup>84</sup>, kann so gedeutet werden, dass er, wie oben erwähnt, als Semikaroliner das Fach Musik belegt hatte, denn den Violinunterricht beim Kammermusikus Kunisch und den kurzen Unterricht in der Harmonie und im Kontrapunkt bei Karl August Hartung (1733-1800) ab 1797 nannte er gesondert. Mit „andern Studien“ meinte er trotz des auf den philologischen Wissenschaften liegenden Schwerpunktes<sup>85</sup> sicher nicht nur Sprachen, obwohl er in dem erwähnten Brief an M. Hauptmanns Vater in Bezug auf das Lernen von Fremdsprachen betonte, dass er bis zum 16. Lebensjahr auf dem *Collegium Carolinum* in Braunschweig das Lateinische getrieben hätte. Spohr wurde kurz nach seinem Geburtstag im April 1799 vom Herzog als Kammermusiker fest angestellt. Das deutet darauf hin, dass er seine schulischen Studien auch während der Anstellung eine Zeit lang fortgesetzt haben muss. Was das eingangs erwähnte Lateinische angeht, so hätte er aber nie einen anderen Nutzen davon gehabt, als Erleichterung in Erlernung neuerer Sprachen, die dem Künstler unentbehrlich seien, besonders Französisch und Italienisch.<sup>86</sup>

Zu den „andern Studien“ können neben den Wissenschaften „mancherlei Künste und Leibesübungen: Zeichnen, Musik etc.“ zu zählen sein.<sup>87</sup> Nach dem Wahlspruch der Aufklärung *Sapere aude! - Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!*

---

<sup>84</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 4.

<sup>85</sup> Vgl. Schikorsky, a. a. O., S. 39

<sup>86</sup> Vgl. La Mara, *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*. a. a. O., S. 127.

<sup>87</sup> Vgl. Meyen, a. a. O., S. 17.

strebte Spohr eine umfassende Bildung an. Er zeigte mit dem Wirken als Tonkünstler und Musikpädagoge sowie durch die Anfertigung seiner biographischen Aufzeichnungen umfassende Kenntnisse, Fertigkeiten und Interessen auf den verschiedensten Gebieten. Abgesehen von den musikalischen, pädagogischen und publizistischen Leistungen spricht Herfried Homburg mit Blick auf ein von Spohr weniger genutztes Talent im Zeichnen und Malen von einer künstlerischen Doppelbegabung. Dieses Talent wurde durch den ersten Zeichenunterricht im Braunschweiger *Collegium Carolinum* geweckt.<sup>88</sup>

Trotz einer technischen Fortbildung dieses Talents beim Maler Seidel in Königsberg im Jahre 1802 blieb Malen und Zeichnen für Spohr eine Betätigung zum Entspannen. Dabei erreichte er mit den in den Jahren 1806 bis 1808 in Gotha geschaffenen Selbstbildnissen (Siehe Beispiel im Anhang) und dem Porträt des Kantors Schade in Pastellfarben eine künstlerische Qualität, die Homburg als Grenzpunkt der ihm als Liebhabermaler zu Gebote stehenden Aussagemöglichkeiten bezeichnet.<sup>89</sup>

An dieser Stelle muss auch Spohrs sachkundiges Interesse für Architektur, Theater, Wissenschaft, Technik und Politik Erwähnung finden. In seinen biographischen Aufzeichnungen über die Reisen 1815 und 1816 erkennt man das Interesse an der Architektur in Süddeutschland, der Schweiz und Italien, und schließlich in Straßburg auch die Begeisterung für die technische Anlage der Telegraphenverbindung nach Paris.<sup>90</sup> Gespräche mit gebildeten Menschen beeindruckten ihn. Er ließ sich von ihren Kenntnissen und Erfahrungen im gleichen Maße inspirieren wie er jede Möglichkeit nutzte, sich ihnen mitzuteilen und aufklärerisch zu wirken.

Auf die widersprüchlichen Angaben über den Besuch des *Katharineums* und des *Collegium Carolinum* zurückkommend, sollen nun noch weitere Erklärungen folgen. Allem Anschein nach war ein Abschluss der gymnasialen Ausbildung am

---

<sup>88</sup> Vgl. Herfried Homburg, *Louis Spohr malte sich selbst. Das Porträt im Braunschweigischen Landesmuseum*. in: Berichte aus dem kulturellen Leben, Westermann Verlag, Braunschweig 1970, S. 20.

<sup>89</sup> Vgl. Ebenda, S. 20.

<sup>90</sup> Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 215.

*Katharineum* nicht Voraussetzung für das Studium am *Carolinum*. Isa Schikorsky stellte dazu fest:

„Der allgemeine Aufschwung des Collegium und vor allem der verstärkte Zustrom von Landeskindern seit den achtziger Jahren hatten für die Gymnasien der Stadt Braunschweig negative Folgen, denn deren obere Klassen verödeten. Offenbar wurden die Prüfungsbestimmungen nicht streng genug eingehalten, so daß es den jungen Leuten möglich war, auch ohne das eigentlich erforderliche Abschlußzeugnis eines Gymnasiums das Collegium zu besuchen.“<sup>91</sup>

Spohrs Besuch des *Katharineums* und des *Collegium Carolinum* konnte aus diesem Grunde gleichzeitig erfolgen. So betonte er seine Mitwirkung im Schulkonzert der Katharinenschule, die er als Sekundaner besuchte. Er trat mit einer eigenen Violinkomposition auf und sang mit seiner klaren, hohen Stimme die Sopransoli im Schulchor.<sup>92</sup>

Verblüffend ist im Gegensatz zu Spohrs Erinnerungen die Feststellung bei Osterburg, dass die Konzerte nicht über das *Katharineum* liefen, sondern vom *Carolinum* gefördert wurden. Osterburg bemerkte dazu:

„So erlebten musikalisch hochbegabte Schüler des *Katharineums*, wie Louis Spohr (1784-1859), Violinvirtuose und Komponist, wahrscheinlich auch Friedrich Kuhlau (1786-1832), Klaviervirtuose und Komponist, frühe Förderung durch Konzertauftritte über das *Carolinum*, nicht über ihre Schule.“<sup>93</sup>

Im Zusammenhang mit der Pflege der Schulmusik wird u. a. das Braunschweiger Gymnasium in Ernst Ludwig Gerbers *Lexikon der Tonkünstler* von 1812 dahin gehend hervorgehoben, dass es Hervorragendes in der Schulmusik geleistet habe.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Schikorsky, a. a. O., S. 38.

<sup>92</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 5.

<sup>93</sup> Wolfgang Osterburg, *Halleluja-Gesang und noch viel mehr. Musikunterricht im Wandel der Zeiten*. S. 104-107, in: *Schulbilder aus Braunschweig 575 Jahre Martino-Katharineum, Kollegium des Gymnasiums*, Oeding Druck und Verlag GmbH, Braunschweig 1989, S. 105.

<sup>94</sup> Vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, II. Band, Leipzig 1812-14, S. 674.

Spohrs erster öffentlicher Auftritt in seiner Vaterstadt mit einer eigenen Violinkomposition bei einem Schulkonzert der Katharinenschule im Alter von vermutlich 13 Jahren erntete so viel Beifall, dass er nun auch zur Mitwirkung in den Abonnementskonzerten<sup>95</sup> des Deutschen Hauses aufgefordert wurde und – nach eigenen Angaben – das dafür übliche Honorar empfing.

In diesem Zusammenhang erbringt die von Spohr vorgenommene Erwähnung des Honorars als Erwerbsmöglichkeit erneut den Nachweis für eine philanthropinistische Grundeinstellung. Das Honorar schien ihm mindestens genauso wichtig wie die ehrenvolle Mitwirkung als Orchestermusiker und die Soloauftritte mit eigenen Kompositionen, denn Spohrs Vater war in der Braunschweiger Zeit wegen materieller Not gezwungen, seinen Sohn bei dem reichen Honigkuchenbäcker Michaelis unterzubringen, dessen Familie er früher als Arzt betreut hatte. Später teilte sich Spohr mit einem anderen Schüler ein Zimmer im Hause des Kantors Bürger, der ihm sein Musikzimmer mit dem Pianoforte zum Üben und Komponieren überließ. Wegen des Umzugs und der hohen Honorarbelastung für den Unterricht bei Maucourt musste der Vater bei seinen früheren Bekannten Freitische ausmachen, was, wie Spohr sich erinnerte, dem ehrgeizigen Sohne sehr empfindlich war.<sup>96</sup> Das *Drückende* dieser Lage hat Spohr offensichtlich früh dazu gebracht, eigenen Einkünften, also dem Honorar oder Verdienst angemessene Aufmerksamkeit zu widmen.<sup>97</sup>

Chr. G. Salzmann hob aus philanthropinistischer Sicht im Zusammenhang mit dem

---

<sup>95</sup> Vgl. Schleuning, a. a. O., S. 95 ff. Die Finanzierung öffentlicher Konzerte durch Subskription war ab 1750 allgemein üblich geworden. Die Einschreibung von Konzertinteressenten für eine Konzertreihe von bis zu 20 Konzerten reduzierte einerseits die finanziellen Risiken des Veranstalters und andererseits die Höhe der Eintrittspreise für den Konzertbesucher. Da die Zahlung vor Beginn der Konzerte als sogenannte Pränumeration erfolgte, waren genügend finanzielle Mittel für Ausgaben, wie beispielsweise für Musikerhonorare verfügbar.

<sup>96</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 6.

<sup>97</sup> Vgl. Ebenda, S. 9.

Erwecken des Erwerbsstrebens die wertvollen erzieherischen Möglichkeiten hervor:

„Dabei hat man Gelegenheit, der Erwerbsbegierde die gehörige Richtung zu geben, die Kinder vor Niederträchtigkeit, Kargheit und Verschwendung zu bewahren; dadurch erzeugt man in ihnen die edle Neigung, durch sich selbst zu bestehen, zu wirken und Gutes zu stiften. [...] Die Erwerbsbegierde, wenn sie die gehörige Richtung hat, setzt alle Kräfte des Menschen in Tätigkeit und ist ein Sporn zu den mühsamsten und anhaltendsten Unternehmungen.“<sup>98</sup>

Das war bei Spohr ohne Zweifel der Fall, denn:

„Diese erste Einnahme, die ich mir als Künstler erwarb, machte mich sehr glücklich, und noch erinnere ich mich des stolzen Gefühls, mit welchem ich es den Eltern meldete.“<sup>99</sup>

Die von Spohr mehrfach erwähnten Nebenverdienste<sup>100</sup> könnten sich neben der ersten künstlerischen auch auf eine schon zu dieser Zeit begonnene pädagogische Tätigkeit bezogen und als *Sporn* im Sinne der Feststellung Chr. G. Salzmanns ausgewirkt haben.

In den *Lebenserinnerungen* hinterließ Spohr über seine Konzert- und Kunstreisen auffallend oft sehr konkrete und präzise Aufzeichnungen über Belohnungen, Geschenke, Verdienste, Einkünfte und finanzielle Abrechnungen. Unter der Überschrift *Finanzen und Öffentlichkeit* zitiert Schleuning Briefe Mozarts an den Vater, die zeigen, dass bei öffentlichen Konzerten auf Eigeninitiative des Musikers neben dem künstlerischen Engagement immer auch der finanzielle Ertrag von großer Bedeutung war.<sup>101</sup> Die Künstler in der Übergangszeit von der höfischen zur bürgerlichen Musikkultur zogen deshalb nach Möglichkeit eine Anstellung bei Hofe

---

<sup>98</sup> Christian Gotthilf Salzmann, *Ameisenbüchlein. Krebsbüchlein. Noch etwas über die Erziehung nebst Ankündigung einer Erziehungsanstalt*, Verlag Volk und Wissen, Berlin und Leipzig 1948, S. 218-224. Zitiert nach: Quellen zur Geschichte der Erziehung. a. a. O., S. 141 ff.

<sup>99</sup> Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 5.

<sup>100</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 5, S. 9, S. 67.

<sup>101</sup> Vgl. Schleuning, a. a. O., S. 97 ff.

dem freien Künstlertum vor, bei dem sie als Produzenten vom Erlös ihrer Kompositionen, von den Konzerteinnahmen und eventuell vom Musikunterricht leben mussten. Meist favorisierten sie es, durch gesichertes Gehalt am Hof und in der Nähe des Fürsten richtig aufgehoben zu sein.<sup>102</sup> Mozart und Beethoven hatten vergeblich auf eine feste Anstellung gehofft, sie mussten sich mit einem mäßig vergüteten Titel eines kaiserlichen Hofkomponisten begnügen und standen damit dem freien Künstlertum sehr nahe. Spohr lehnte sich zwar mehrfach erfolgreich gegen die *Entwürdigung der Kunst*<sup>103</sup> durch geräuschvolle Unterhaltung und Kartenspiel während der Auftritte von Künstlern an Fürstenhöfen auf, entschied sich aber nach den guten Erfahrungen in Gotha wohl auch aus materieller Sicht trotzdem für die Lebensstellung als Hofkapellmeister in Kassel, ohne auf seine Mitwirkung bei der Entfaltung des bürgerlichen Musiklebens einschließlich selbstständiger Konzertauftritte und musikpädagogischer Tätigkeit zu verzichten. Schleuning betont diese Problematik mit besonderem Bezug auf Spohr unter der Überschrift *Widersprüche in den Musikern*.<sup>104</sup> Er macht diese Widersprüche dafür verantwortlich, dass die bürgerliche Emanzipation im Musikleben so lange gedauert hat. Spohrs Streben nach gesichertem Unterhalt für sich und seine Familie war, wie bereits betont, ein Ausdruck der oben beschriebenen philanthropinistischen Einstellung, die Erwerb, Eigentum und angemessenen Reichtum als Grundlage der Selbstentfaltung des Bürgers zum Ziel hatte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die freisinnige Atmosphäre am *Collegium Carolinum* und die fortschrittlichen Gedanken, die von den philanthropinistischen Reformbestrebungen der achtziger Jahre im Herzogtum Braunschweig ausgingen, zweifellos in der Ausbildungszeit Spohrs von 1797 bis

---

<sup>102</sup> Vgl. Ebenda, S. 28 ff.

<sup>103</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 109.

<sup>104</sup> Schleuning, a. a. O., S. 25 ff.

1800 noch ihre Wirkungen entfalteten. Die Ausprägung seiner Persönlichkeit im Hinblick auf Individualität und Moralität unter dem Einfluss der Aufklärung als dem Zeitalter der Bildung erfolgte maßgeblich im Elternhaus und durch den Schulbesuch in Braunschweig. Hier liegen die Wurzeln dafür, dass er universaler Bildung und Erziehung zum Erlangen von praktischer, künstlerischer und gesellschaftlicher Handlungsfähigkeit, von ökonomischem Nutzen und von moralischer Autonomie zeitlebens die größte Bedeutung beimaß. Er ging davon aus, dass bei entsprechender Veranlagung durch Lernen alles erreicht werden kann, wenn er M. Hauptmanns Vater über die Kompositionstätigkeit schrieb:

„Hierzu gehört nun eben nicht viel. Hat Ihr Sohn aber Erfindung (alles übrige läßt sich erlernen), so darf er dabey nicht stehen bleiben,...“<sup>105</sup>

Es muss das Wissen um die philanthropische Aufgeschlossenheit des Herzogs K. W. Ferdinand gewesen sein, die Spohr nach dem vom Vater verlangten, dann aber misslungenen Konzertausflug nach Hamburg im Frühjahr 1799 dazu ermutigte, diesen um Hilfe zur weiteren Ausbildung zu bitten.<sup>106</sup>

Der Herzog war von Jerusalem in fortschrittlichem Geiste erzogen worden und hatte das Violinspiel beim Konzertmeister der Braunschweiger Hofkapelle Karl August Pesch (gest. 1793) erlernt. Die Bereitwilligkeit des Herzogs, für Spohrs weitere Entwicklung zu sorgen, deutet auf dessen kunstfördernde Einstellung und auf den in Braunschweig herrschenden Geist des Philanthropinismus hin.

---

<sup>105</sup> La Mara, a. a. O., S. 126.

<sup>106</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 7.

### 2.3.3 Weitere musikalische Grundausbildung Spohrs mit beruflicher Zielsetzung

Neben der schulischen Ausbildung in der Katharinenschule und am *Collegium Carolinum* erhielt Spohr Violinunterricht beim Kammermusikus Kunisch, den er als gründlichen, freundlichen und väterlich wohlwollenden Lehrer charakterisiert. Ähnlich wie Dufour war auch Kunisch beruflich ursprünglich nicht Geiger, sondern ein vorzüglicher Hornist, der aus gesundheitlichen Gründen das Spiel dieses Instruments ganz hatte aufgeben müssen. Spohr wusste, dass Kunisch es durch eisernen Fleiß in drei Jahren zu ziemlicher Virtuosität auf der Geige gebracht hatte.<sup>107</sup> Wenn er später betonte, dass er diesem Lehrer viel verdanke, so erklärt sich das aus der allgemeinen Erfahrung, dass ein lernender, sich selbst weiterbildender Lehrer am ehesten in der Lage ist, auf die Befindlichkeiten eines Schülers so erfolgreich einzugehen. Eben das gelang aber dem dreiundsiebzigjährigen Organisten Hartung, bei dem Spohr Unterricht in der Harmonie und im Kontrapunkt nahm, gerade nicht in gleicher Weise. Einerseits lehnte Hartung die Kompositionsversuche Spohrs gleich nach Beginn des Unterrichts in barscher Weise als verfrüht ab, um andererseits spätere, von ihm empfohlene Versuche, jedenfalls aus der Sicht des enttäuschten Schülers, unbarmherzig zu korrigieren und „herrliche Gedanken“ zu streichen, so dass der Eleve alle Lust verlor, ihm wieder etwas vorzulegen. Hartung blieb nur für kurze Zeit Spohrs Theorielehrer; er war der einzige, den Spohr je in der Musiktheorie hatte. Sein Rüstzeug für Kompositionen, mit denen er es wagte, nun zum erstenmal in Braunschweig öffentlich aufzutreten, erhielt er, wie schon erwähnt,

---

<sup>107</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 41 /Anm. S. 226.. Die Lebensdaten des Lehrers sind nicht nachweisbar. Er war bis 1807 Vorgeiger beim Nationaltheater in Berlin und erhielt dann eine Stelle als Musikdirektor in Luzern. Dort war er an der Gründung und der Konzerttätigkeit der Schweizer Musikgesellschaft maßgeblich beteiligt. Er ging dann nach Lyon und verdiente sich als Klavierlehrer sein kümmerliches Brot, da er wegen einer Handverletzung nicht mehr Geige spielen konnte.

durch das Studium theoretischer Werke<sup>108</sup> und guter Partituren, die er durch Vermittlung seines Lehrers Kunisch aus der Theaterbibliothek geliehen bekam. Sein bis dahin erreichtes musikalisches Wissen und Können lässt sich aus der Tatsache ableiten, dass er schon als Solist mit eigenen Kompositionen aufgetreten war und neben Berufsmusikern im Theaterorchester mitwirken durfte. Die Mitwirkung im Theaterorchester war nicht nur eine unerlässliche Übung im Violinspiel, sondern führte dazu, dass er viel gute Musik kennenlernte. Auf Drängen seines Lehrers Kunisch finanzierte Spohrs Vater ab 1798 für ein Jahr den Unterricht beim Konzertmeister der Hofkapelle Maucourt, der vom Domkantor Müller aus Bremen als solider, gebildeter Musiker mit Geschmack und vielen Sprachkenntnissen charakterisiert wird. Seine Kompositionen gelten als bezeichnende Beispiele für die Übergangszeit zum neueren französischen Violinstil. Spohr schätzte ein, dass er von Maucourt in einem Jahr zu einem für sein Alter ausgezeichneten Solospieler ausgebildet worden war. Der Vater erachtete es auch wegen der finanziellen Belastung als zweckmäßig, den Unterricht zu beenden und den Vierzehnjährigen als reisenden Künstler auf eigene Füße zu stellen. Die Bedenken der Mutter erwiesen sich als berechtigt, denn nach kurzem Aufenthalt in Hamburg kehrte Spohr wieder nach Braunschweig zurück und beschloss, seine Ausbildung fortzusetzen. Das fehlende Geld für weitere Studien erbat er sich mutig vom Herzog K. W. Ferdinand, dessen philanthropische und bildungsbewusste Haltung oben schon betont wurde. Der Herzog gab ihm nach erfolgreichem Vorspiel eine besoldete Stelle als Hofmusikus. Kurz nach seinem Geburtstag 1799 wurde er angestellt, obwohl das Reskript erst am 2. August 1799 ausgefertigt wurde. Bei Fleiß und guter Führung stellte der Herzog eine weitere Ausbildung bei einem großen Meister in Aussicht. Durch diese erste berufliche Tätigkeit erreichte Spohr nicht nur seine wirtschaftliche

---

<sup>108</sup> Spohr besaß die *Kurze Anweisung zum Generalbaß-Spielen* von Daniel Gottlob Türk (1791)

Unabhängigkeit<sup>109</sup>, sondern er erhielt durch seine Mitwirkung bei den Hofkonzerten und im Hoftheater unter der Leitung des Kapellmeisters Schwanberger neben der Musik alter Meister einen tiefen Einblick in die französische dramatische Musik und lernte Kompositionen Haydns, Pleyels, Mozarts und Beethovens kennen. In einem der Quartettzirkel der Stadt, in denen Spohr mitwirkte, bestaunte er die ersten Quartette Beethovens. Nachts studierte er *Die Zauberflöte* und *Don Giovanni*, und tagsüber nahm er mit großer Begeisterung am Musikleben der Stadt teil. Sein dadurch erweitertes Wissen und Können nutzte er von nun an auch für die erste nachgewiesene pädagogische Tätigkeit. Er nahm seinen acht Jahre jüngeren Bruder Ferdinand zur Entlastung der Eltern nach Braunschweig und bildete ihn musikalisch aus.

Der Herzog, der ihn immer aufmerksam beobachtete, ließ Spohr nach fast dreijähriger Orchesterzugehörigkeit unter den berühmten Geigern nun einen Lehrer für die weitere Vollendung seiner technischen Fähigkeiten auswählen. Nachdem Viotti und Johann Friedrich Eck die Annahme eines Schülers abgelehnt hatten, nahm der jüngere Franz Eck den Antrag an. Im April 1802 kurz nach Vollendung des achtzehnten Lebensjahres trat Spohr mit dem neuen Lehrer eine einjährige Kunstreise nach St. Petersburg an.

---

<sup>109</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 9./ Anm. 85, S. 347./ S. 67, und Schleuning, a. a. O., S. 17. Spohrs Gehalt betrug 100 Reichstaler. Das war zwar nach den von Schleuning zitierten Gehaltslisten der Dresdner Hofkapelle die unterste Grenze an Musikergehältern, für einen Debütanten wie Spohr aber durchaus ansehnlich. Sein Gehalt wurde dann ab Februar 1804 auf 300 Taler erhöht. Als Hofkapellmeister in Gotha betrug sein Jahresgehalt anfangs mit etwa 331 Reichstaler zuzüglich Deputat nur geringfügig mehr.

### **3. Künstlerische Vervollkommnung als Basis für Spohrs Wirken als Tonkünstler und Pädagoge**

#### **3.1 Ausbildung zum Geigenvirtuosen und das Interesse an der Lehrtätigkeit**

Die Reise mit F. Eck begann am 27. April 1802; der Weg führte zuerst nach Hamburg. Mit einer gewissen Genugtuung erinnerte sich Spohr an seinen missglückten Konzertversuch in Hamburg im Frühjahr 1799. Mit großen Vorsätzen wollte er, der einer der ersten Virtuosen Deutschlands zu sein geglaubt hatte, nun seine Laufbahn als Künstler endgültig beginnen. Mit hoher Selbstdisziplin übte er vormittags stundenlang alles, was F. Eck ihm zur Verbesserung seines Violinspiels aufgegeben hatte. Gleichzeitig begann er mit der Komposition eines Violinkonzerts, das er in St. Petersburg beendete und später als op. 1 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien.

Die Unterbrechungen seiner musikalischen Betätigungen füllte er zur Vermeidung von Ermüdung beim Üben mit Zeichnen und Malen. Begegnungen und Kunsterlebnisse schrieb er gewissenhaft ins Tagebuch ein. Fortschritte im Aquarellieren verdankte Spohr dem Miniaturmaler Seidel in Königsberg, dem er sechzehn Lektionen bezahlte. Spohrs Tagebuchnotizen ist es zu verdanken, dass dessen Name überliefert und heute in Kunstlexika zu finden ist.

Während der Reise nahm Spohr neben dem Unterricht, eigenen Musikstudien und Übungen in den einzelnen Aufenthaltsorten mit F. Eck am gesellschaftlichen und vor allem musikalischen Leben teil. So verkehrte er in Hamburg im Hause des Pianisten und Musiklehrers Franz Heinrich Lütgert (1862-1831) und unterhielt sich mit ihm über Harmonie und Generalbass.

Nicht nur der Kontakt mit den Menschen, sondern auch die Besuche von Konzerten und musikalischen Aufführungen ließen Spohr schnell erkennen, dass sich die Umgangsformen in der Weltstadt Hamburg beträchtlich von dem unterschieden, was er in der kleineren Residenzstadt Braunschweig kannte. Er ließ sich in seinem

jugendlichen Übermut in Gesellschaft sogar dazu hinreißen, den schlechten Geschmack der Hamburger und minderwertige Opernaufführungen scharf anzugreifen.

Die eigentlichen Lektionen bei F. Eck reduzierten sich vorerst auf das Einstudieren von Konzertstücken und die Korrektur des Striches, wozu er schon in Hamburg einen Tourte-Bogen kaufte. Die von François Tourte (1747-1835), der zu einer berühmten Bogenmacherfamilie in Paris gehörte, gefertigten Bögen zeichneten sich durch höchste Güte und ideale Ausgewogenheit der Stange aus.

Der fast viermonatige Aufenthalt in Strelitz erwies sich für Spohr als der günstigste Studienabschnitt der ganzen Reise. Einerseits konzentrierte sich F. Eck mit großem Eifer auf den Unterricht, so dass sein Schüler in alle Geheimnisse seiner Virtuosität eingeweiht wurde, andererseits entwickelte Spohr einen solchen Eifer, dass er an manchem Tage bis zu zehn Stunden übte. Diese Leistung entsprang dem Ehrgeiz, sich nach der Rückkehr in Braunschweig mit einer herausragenden künstlerischen Leistung im Konzert zu beweisen. Er hatte in einem Brief aus Braunschweig erfahren, dass missgünstige Kollegen am Erfolg seiner Kunstreise zweifelten.

Es drängt sich die Frage auf, ob der Erfolg dieser Reise mehr auf Spohrs unermüdliches Streben nach künstlerischer Vollkommenheit zurückzuführen war oder auf F. Ecks Verdienste als Lehrer, den Spohr nicht ganz zutreffend der *französischen Schule* zuordnete.

F. Eck hatte seinem Schüler so viel Wissen und Können vermittelt, dass sich die Zusammenarbeit vom klassischen Lehrer-Schüler-Verhältnis zu einer eher kameradschaftlichen Beziehung entwickelte. In dieser Hinsicht war F. Eck das Vorbild für ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, das Spohr später in seiner Unterrichtstätigkeit ebenfalls bevorzugte; beispielsweise schrieb er über die Gothaer Jahre:

„Ja, ich war wohl etwas mehr en camerade mit ihnen, als es die Würde des Lehrers seinen Schülern gegenüber gestattet.“<sup>110</sup>

Das kameradschaftliche Verhältnis zu F. Eck veranlasste Spohr über alle Zweifel<sup>111</sup> hinweg, seinen Lehrer zu würdigen, indem er sich gern in der Öffentlichkeit als Schüler des berühmtesten der jetzt lebenden Geiger bezeichnete.

Spohrs Übertreibung stellte genau das Gegenteil dessen dar, was Göthel über F. Ecks Platz in der Musikgeschichte feststellte. Nach dessen Forschungen hat F. Eck, der von jungen Jahren an bis 1801 in der Münchener Hofkapelle saß, hauptsächlich als Lehrer Spohrs Eingang in die Geschichte des Violinspiels gefunden. Seine Bedeutung bei der geigerischen Vervollkommnung und dem Zuwachs an Menschen- und Weltkenntnissen für Spohr als Virtuose, Komponist, Dirigent und Lehrer ließ ihn dennoch verdientermaßen aus dem Schatten seines berühmteren Bruders Joh. Fr. Eck heraustreten, so dass mit der Würdigung als Lehrer auch seine Leistungen als Violinist eine angemessene Berücksichtigung fanden.

Als Lehrer hat F. Eck keineswegs nur das Violinspiel seines später so berühmt gewordenen Schülers beeinflusst. Den ersten Anstoß für Spohrs Zuwendung zur Freimaurerei könnte F. Eck gegeben haben. Dieser trat am 6. Mai 1802 in Hamburg einer Loge bei. Der wahre und wenig ehrenwerte Grund dafür war eher die erhoffte Möglichkeit der kostenlosen Nutzung des Logensaales für ein Konzert als das Bekenntnis zur Freimaurerei. Im Schauspielhaus hätten sich die Unkosten auf 100 Taler belaufen, während die Aufnahmegebühr in die Loge nur 10 Louisdor betrug. Diese Episode deutet in jedem Fall darauf hin, dass Spohr hier erste Erfahrungen mit der Freimaurerei machte.

---

<sup>110</sup> Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 112.

<sup>111</sup> Spohr erfuhr später, dass einige Konzerte F. Ecks unter dem Namen des Bruders Johann Friedrich Eck und die Quartette unter dem Namen von Franz Danzi (1763.- 1826), den er aus seiner Münchener Zeit als Violoncellist kannte, erschienen waren.

Als eine pädagogisch ebenso wertvolle wie prägende Erfahrung für Spohrs eigene Tätigkeit als Musikpädagoge erwies sich die fördernde Aufmunterung, an der es F. Eck nicht fehlen ließ. F. Eck ermöglichte ihm vielfältige berufspraktische Übungen bei der Bewältigung der alltäglichen Vielfalt von Herausforderungen für den konzertierenden Künstler. So überließ F. Eck als Solist bei dem Konzert am 16. Oktober 1802 im Schauspielhaus in Danzig seinem Schüler die Leitung des Orchesters am ersten Violinpult. Der glänzende Erfolg des Konzerts resultierte nicht nur aus der guten Leistung F. Ecks, sondern auch aus der Spohr zuerkannten Leistung in der Führung des Orchesters.

Mit gespannter Aufgeschlossenheit verfolgte Spohr die unternehmerischen Aktivitäten des Lehrers bei der Organisation von Konzerten. Besondere Schwierigkeiten hatte F. Eck mit der Konzertgesellschaft in Riga. Seine geschäftliche Unnachgiebigkeit und die schließliche Lösung der Probleme waren für Spohr zweifelsfrei lehrreich.<sup>112</sup>

Der weitere Weg nach St. Petersburg und der dortige Aufenthalt hinterließen bei dem wissbegierigen Spohr nicht nur vielfältige Eindrücke von einer ihm fremden Landschaft, sondern erlaubten ihm auch Einblicke in die Lebensverhältnisse unterschiedlicher sozialer Schichten der russischen Gesellschaft. Er traf viele namhafte Künstler, erlebte sie bei öffentlichen Auftritten und konnte sie meist auch privat kennenlernen. So kam es im Bürgerklub, bei Musikabenden und Konzerten zu den Bekanntschaften mit dem international anerkannten Pianisten und Komponisten Muzio Clementi (1752-1832), dessen Schüler John Field (1782-1837), den Violinisten Johann Gottfried Henning Hartmann (1779-1828), Johann Friedrich Berwald (1787-1861), Ferdinand Anton Tietz (1742-1810), Ferdinand Fränzl (1770-1833) und vielen anderen.

---

<sup>112</sup> Vgl. Ebenda, S. 36 f. Die Konzertgesellschaft der Dilettanten in Riga wollte ihren Konzertsaal für Ecks Konzert nur bewilligen, wenn dieser in ihrem Abonnementskonzert auftreten würde. Franz Ecks Befürchtung, dass dann keiner der Abonnenten zu seinem eigenen Konzert käme, bewahrheitete sich und er verlangte für seinen Auftritt beim Dilettanten-Konzert ein Entschädigungshonorar, das ihm verweigert wurde. Eck trat nicht auf und gab stattdessen ein Konzert zum Besten eines Armenstifts. Vom anwesenden Adel erhielt er ein Geschenk von 100 Dukaten.

Unermüdlich setzte Spohr seine Übungen mit F. Eck fort und nutzte alle Möglichkeiten, das Spiel der in St. Petersburg anwesenden Geiger kritisch zu studieren. Ein Konzert von Tietz brachte ihm die musikpädagogisch bedeutsame Erkenntnis, dass auch ein musikalisches Genie unerlässliche mechanische Fertigkeit und technische Sicherheit, die ein gutes Spiel erfordert, nur durch intensives Üben erlangt. Spohrs Tagebuchaufzeichnungen über die Spielweise F. Fränzls geben Aufschluss über seine eigenen spielerischen Vorstellungen und deuten auf Unterschiede zu F. Ecks Spiel hin, obwohl F. Fränzl wie F. Eck und dessen Bruder als direkte Nachfolger der auslaufenden *Mannheimer Schule* gelten.

Dass der Aufenthalt in St. Petersburg den jungen Künstler mit dem neuesten Stand der Musikkultur vertraut machte, zeigte die dortige Aufführung des Oratoriums *Die Jahreszeiten* von Joseph Haydn im März 1803. Die erste Aufführung hatte doch erst am 24. Januar 1801 in Wien stattgefunden. Die 1799 uraufgeführte *Schöpfung* von Haydn kannte Spohr als Zuhörer von Braunschweig her. Seine Mitwirkung an der St. Petersburger Aufführung der *Jahreszeiten* war für seine künstlerische Vervollkommnung sehr wichtig. Er spielte unter dem aus Hannover stammenden Musikdirektor Friedrich Christian Leveque und mit diesem gemeinsam aus einem Stimmheft und konnte schließlich mit dessen Orchester sein neues Violinkonzert proben. Als Gewinn konnte er nicht nur erweiterte Erfahrungen mit der Orchestrierung seiner Komposition sammeln; die Proben mit dem Orchester brachten überdies zusätzliche Sicherheit im eigenen Vortrag.

Mit Leveque trat Spohr am 1. Juni 1803 auf einem Lübecker Segelschiff die Heimreise an. Sie dauerte insgesamt 28 Tage, so dass er am 5. Juli 1803 wieder in Braunschweig eintraf.

Die Lehr- und Kunstreise mit F. Eck trug also wesentlich zur Festigung und Vervollkommnung des beruflichen Rüstzeugs für Spohrs späteres Wirken als Tonkünstler und Musikpädagoge bei. Das betraf nicht nur die Fortschritte bei der Beherrschung der Geigentechnik, des Kompositionsstiles und der Orchesterführung,

sondern auch den Zuwachs an Weltkenntnissen und an Sicherheit, sich in gehobenen kulturell interessierten Kreisen der in- und ausländischen Gesellschaft zu bewegen. Wenige Tage nach der Ankunft in Braunschweig gab Rode, der als der glänzendste Vertreter des neueren französischen Violinstils galt, ein Konzert im dortigen Theater. Schon im Mai 1802 hatte Spohr Konzerte von Rode eingeübt. Folglich war er durch die Kenntnis dieser Kompositionen mit dessen Spielweise, die er höher bewertete als die seines Lehrers F. Eck, recht gut vertraut. Nachdem er Rode im Juli 1803 in Braunschweig mehrfach gehört hatte, begann er, in Vorbereitung auf sein erstes Konzert vor dem Braunschweiger Publikum nach der Kunstreise, ihm so nachzueifern, dass er sich selbst als die getreueste Kopie Rodes unter allen damaligen jungen Geigern bezeichnete. Mit der Begeisterung für Rode entsprach er gewiss dem musikalischen Trend im Geigenspiel jener Zeit, denn Rodes feinsinniger, geistvoller Vortragsstil fand viele Nachahmer und entwickelte sich zu einer Modeerscheinung. Aus der Rodeschen Manier heraus formte Spohr jedoch seinen eigenen Kompositionsstil und die ihm eigentümliche Vortragsweise.

Vom Ehrgeiz angetrieben, alle Zweifler am Erfolg seiner vom Herzog bezahlten Ausbildung bei F. Eck eines besseren zu belehren, machte er seinen erfolgreichen Konzertauftritt am 8. September 1803 zu einem der glücklichsten Tage seines Lebens. Bald danach zum Jahresbeginn 1804 ließ ihn der Herzog an die Stelle eines kurz zuvor verstorbenen Kammermusikers mit einer Gehaltszulage von 200 Talern zu den ersten Violinen vorrücken. Selbstkritisch begann er neue Kompositionen und widmete sich wieder der musikalischen Ausbildung seines Bruders Ferdinand. Die erste selbstständige Kunstreise nach Paris endete, bevor sie eigentlich begonnen hatte, vor den Stadttores Göttingens nach dem Diebstahl der in St. Petersburg eingetauschten Guarneri-Geige und des Reisegeldes.<sup>113</sup> Nachdem er mit einer finanziellen Zuwendung des Herzogs ein italienisches Instrument von einem

---

<sup>113</sup> Weil er die Geige nicht wieder erlangte, musste er die Reise abbrechen und die Studien begannen erneut. Das in Göttingen geplante Konzert konnte er zwar mit einem geliehenen Instrument geben, aber der Verlust der wertvollen Guarneri-Geige blieb schmerzhaft.

Dilettanten in Braunschweig erworben hatte, übte er mit großem Eifer für die folgende zweite Kunstreise. Sie begann am 18. Oktober 1804 und führte über Halberstadt, Wernigerode, Magdeburg, Halle, Leipzig, Dresden nach Berlin. Die Zuhörer nahmen seine Konzerte und privaten Auftritte, die er stets sehr sorgfältig vorbereitete, mit großem Enthusiasmus auf. In Halle spielte er zum Beispiel am 21. November 1804 neben seinem d-moll-Konzert Kompositionen von Haydn, Mozart und Rode.

Während der Reise war er nicht nur mit neuen Kompositionen beschäftigt, sondern widmete sich auch der Lehrtätigkeit. In Magdeburg nutzte er seine pädagogischen Fähigkeiten, indem er mit Friedrich Ernst Fesca (1789-1826), der schon 1800 öffentlich als Geiger aufgetreten war, die Konzertante von F. Eck einübte, um die erkannten Mängel Fescas in der Bogenführung, beim Ton, bei der Deutlichkeit der Passagen und bei der Reinheit der Intonation zu beseitigen.<sup>114</sup>

Für Spohrs Lehrtätigkeit während der Konzertreise gibt es weitere Hinweise. Er berichtet von seinem Aufenthalt in Halle beiläufig, dass ein Herr Gründler aus Trebnitz bei Breslau sogleich Unterricht im Violinspiel bei ihm genommen habe. In Leipzig übte er wegen der anfänglichen Schwierigkeiten beim Zusammenspiel die Quartette von Beethoven mit den Begleitern vermutlich in belehrender Weise vorher gründlich ein. Weiterhin zeigte sich Spohrs ausgeprägtes Bemühen, sein Wissen und Können anderen mitzuteilen, in der näheren Bekanntschaft mit der jungen Sängerin

---

<sup>114</sup> Fesca war bei Spohrs Konzert am 23. Oktober 1803 in Halberstadt anwesend. Man erzählte Spohr, dass Fesca „ein braver Geiger und talentvoller Komponist sein soll“. Auf einer Musikpartie bei dessen Vater, dem Obersekretär und Marktrichter Johann Peter August Fesca in Magdeburg, hatte Spohr ihn dann persönlich kennengelernt. Göthel hob hervor, dass der Komponist „Fesca, besonders in seiner Kammermusik, eine der interessantesten Erscheinungen der Frühromantik“ war. Friedrich Ernst Fesca spielte 1805 als Geiger im Leipziger Gewandhausorchester, dann in Oldenburg und Kassel. Nach der Auflösung der Kasseler Hofkapelle ging er 1814 nach Karlsruhe, wo er 1815 Konzertmeister wurde. Spohr traf mit ihm 1814 erneut in Wien zusammen und erwähnte ein gelungenes Violinquartett Fescas, das mit den Noten f e e s c a aus den Buchstaben seines Namens begann. Spohr eiferte ihm nach und schrieb das erste von den drei Quartetten aus op. 29 mit dem Thema aus seinem Namen. 1816 musizierte Spohr bei einem Konzertaufenthalt in Karlsruhe wieder mit seinem alten Bekannten. Bei der Durchreise im Februar 1821 besuchte er Fesca und fand ihn an einer schweren Lungenkrankheit leidend vor. Fesca erlag dieser Krankheit 1826.

Rosa Alberghi. Er studierte mit ihr alles ein, was sie von der Konzertdirektion erhielt und schmückte die Arien mit neuen Verzierungen aus.

In Leipzig gelang es Spohr nach Überwindung der anfänglichen Schwierigkeiten, nicht nur bei Musikabenden, seine „Lieblinge“, die sechs Beethovenschen Quartetten op. 18 durch seine Vortragsweise zu voller Anerkennung zu bringen, sondern sich nach dem Bericht von Rochlitz über das erste Konzert im Leipziger Gewandhaus am 10. Dezember 1804 auch den Ruf zu erwerben, einer der vorzüglichsten derzeit lebenden Violinspieler und ein bedeutender Komponist zu sein.<sup>115</sup> Spohr fand in Leipzig 1804 mit seinem d-moll Konzert op. 2 eine so begeisterte Aufnahme als Virtuose und Komponist, dass damit seine künftige künstlerische Rangstellung gesichert war. Nach erfolgreichen Konzerten im Januar 1805 in Dresden und am 3. März 1805 im Schauspielhaus Berlin kehrte er als allgemein anerkannter Violinist im April 1805 nach Braunschweig zurück.

Im Kontext seines pädagogischen Wirkens hatte Spohr seinen Ruf und sein Ansehen soweit etabliert, dass er bald zu einem der gesuchtesten Lehrer Deutschlands und Österreichs wurde.

## **3.2 Spohrs spieltechnisches und didaktisches Konzept**

### **3.2.1 Musikhistorischer Kontext**

Es kann vorausgesetzt werden, dass Künstler wie auch Gelehrte und Wissenschaftler als Lehrer neben den allgemein gesicherten und anerkannten Wissensständen ihres jeweiligen Fach- bzw. Spezialgebietes auch die eigenen Auffassungen und entsprechenden Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten den Schülern vermitteln. Dieser Ansatz kann in vollem Umfang auch für Spohr als musikpädagogisch

---

<sup>115</sup> Johann Friedrich Rochlitz war der erste eigentliche Musikjournalist. Während seines Theologiestudiums hatte er eine gründliche musikalische Ausbildung erhalten. Seine 1798 gegründete *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* wurde von ihm bis 1818 redigiert. Sie entwickelte sich zum maßgeblichen Blatt im derzeitigen Musikleben.

wirkenden Tonkünstler gelten, wenn er seine Spielweise, die sich unter anderem in seinen Violinkompositionen widerspiegelt, zum Gegenstand seines Unterrichts machte. Als Nachweis ist hier sein Tagebucheintrag vom 16. November 1815 zu nennen. Spohr machte, wie später noch ersichtlich ist, die umstrittene Feststellung, dass Wilhelm Bernhard Molique (1802-1869) nach nur wenigen Lektionen bei ihm, sich durch fleißiges Studium Spohrscher Violinkompositionen in seiner Spielweise so ausgebildet hatte, dass er sich als Schüler Spohrs betrachtete. Abgesehen von der Richtigkeit der Aussage Moliques kann man aus Spohrs Feststellung das von ihm angestrebte Ausbildungsergebnis ableiten. Es bestand demzufolge darin, die Schüler in *seiner* Spielweise auszubilden.

Die Ableitung der praktischen, theoretischen und pädagogischen Zielstellungen Spohrs für die musikalische Unterweisung von Schülern an der Violine aus seiner tonkünstlerischen Kompetenz, seinen musikästhetischen Auffassungen, seiner Vortragsweise, seinem Kompositionsstil und der von ihm angewandten Spieltechnik erscheint so als geeigneter Weg zur inhaltlichen Erfassung des Violinunterrichts. Zuerst ist zu klären, wie sich Spohr als Tonkünstler und Musikpädagoge musikhistorisch einordnen lässt.

In der Literatur wird Spohr als Schüler von F. Eck im Allgemeinen der jüngeren *Mannheimer Schule* zugeordnet, deren Kennzeichen das große, edle Spiel war. Darunter ist trotz der freien, schwungvollen Bogenführung ein maßvoller, der Kantabilität dienender Umgang mit dem Instrument zu verstehen. Nicht publikumswirksame Effekte, sondern der vollkommenste Ausdruck jedes Tones in allen Abstufungen und Klangfarben, die Beschränkung auf geschmackvolle Verzierungen und die bewusste Hervorhebung von Dynamik und Tonart waren das Ziel dieses Violinspiels. Seinen persönlichen Stil entwickelte Spohr maßgeblich am Vorbild der von Viotti begründeten *Pariser Schule*. Sie fußte durch Viottis Lehrer Pugnani auf den einflussreichen Traditionen des italienischen Geigenspiels. Die *Pariser Schule* repräsentierte Rode auf Konzertreisen in Deutschland. Ursache für die zunächst vorbehaltlose Übernahme und individuelle Weiterentwicklung der

Stileigenheiten Rodes durch Spohr könnte in der oben schon betonten Tatsache begründet sein, dass er in jungen Jahren längere Zeit von Dufour unterrichtet worden war. Dufour, der als Revolutionsflüchtling aus Frankreich kam, dürfte schon von den sich dort langsam durchsetzenden Neuerungen im Violinspiel seiner Zeit beeinflusst gewesen sein. Durch Maucourt und unter dem Einfluss des Braunschweiger Kapellmeisters Schwanberger erhielt Spohr eine sehr gute technische Grundlage verbunden mit dem ernsten Wesen des im norddeutschen Raum gepflegten Violinspiels. Doch auch in Braunschweig war der Einfluss der französischen Musik dominant. Über die Darbietungen am Hofe in Braunschweig hob Spohr ausdrücklich hervor:

„Ich lernte daher die französische dramatische Musik früher kennen als die deutsche, was auf meine Geschmacksrichtung und damaligen Kompositionen nicht ohne Einfluß blieb.“<sup>116</sup>

Es geschah nach der einjährigen Ausbildung bei F. Eck, dass Spohr die Rodesche Vortragsweise vollkommen übernahm. Der Schritt von der Vortragsweise F. Ecks zu der von Rode muss nicht sehr groß gewesen sein. Die enge Verbindung der jüngeren *Mannheimer* und der *Pariser Schule* zeigte sich bei F. Ecks Bruder und Lehrer Joh. Fr. Eck. Seine Viotti gewidmeten *Violinkonzerte G-Dur* und *E-Dur* stellen nach Mosers Auffassung zusammen mit den Konzerten von Andreas Romberg (1767-1821) und F. Fränzl im Grunde die Verbindung zwischen Viotti-Kreutzer-Rode und Spohr dar.<sup>117</sup>

Insgesamt geht es bei der Charakterisierung der Spohrschen Spieltechnik um den

---

<sup>116</sup> Spohr, *LE I*, S. 9, Anm 28, S. 319 und Anm. 74, S. 338. Von 1800 bis 1807 spielte die von Aurore Bursay geleitete Operntruppe unter dem aus Cambrai stammenden Kapellmeister Le Gaye (gest. 1818) französische dramatische Musik. Le Gaye hatte die aus Magdeburg stammende Henriette Schäfer geheiratet, deren Schwester Antoinette (1784-1839) - als erste Sängerin am Braunschweiger Theater - mit Spohr gut bekannt war. Spohr verkehrte im Haus des Geheimrats Schäfer als er, vom Prinzen Louis Ferdinand zum großen Militärmanöver im Spätsommer 1805 eingeladen, in Magdeburg weilte. Le Gaye war später unter König Jérôme Hofkapellmeister in Kassel.

<sup>117</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 351.

Stilwandel in der Instrumentalmusik, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann und zu dem für das 19. Jahrhundert charakteristischen modernen Violinspiel führte. Die Wurzeln dieser Veränderungen waren weder ausschließlich in Mannheim noch in Paris zu suchen.

Durch Viotti wurden die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis dahin eher unbeachtet gebliebenen Neuerungen im Violinspiel wie in einem Brennspiegel aufgefangen und der Nachwelt als neu und stilbestimmend überliefert. Der im europäischen Raum ablaufende objektive Prozess der Veränderung des Violinspiels lässt sich indes nicht uneingeschränkt auf Viotti als den sogenannten *Vater des modernen Violinspiels* zurückführen. Er spielte zwar eine sehr wichtige Rolle, aber es gab andere Kristallisationszentren. Die älteren Violinisten der *Mannheimer Schule* nutzten beispielsweise eine weit modernere Satztechnik für die Geige als es der Stil und die Spielweise Viottis erforderten.

In Viottis Nachfolge übernahmen dessen Schüler auch die von Pugnani und der italienischen Manier ausgehende freie und schwungvolle Bogenführung zum vollkommensten Ausdruck des Tones in allen Abstufungen und Klangfarben. Rode als Schüler Viottis vertrat auf seinen Konzertreisen diesen neueren Violinstil mit glänzenden Auftritten in anderen Ländern, nachdem die *Pariser Schule* schon begeisterte Verehrer gefunden hatte. Als Lieblings- und Paradeschüler Viottis wurde Rode bei der Kunstreise 1802/03 durch Deutschland in Kritiken dahingehend gewürdigt, dass er des Lehrers eigene interessante Manier vollkommen besitze, aber noch mehr Milde und feineres Gefühl hineinlege. Gelobt wurde der in allen erdenkbaren Modifikationen schöne und gleichbleibende Ton; der durchaus edle, würdige Geschmack.

Typisch für Rode war die Kantabilität, das Gleiten und das Unacordaspiel. Die enge Verwandtschaft der *Pariser Schule* mit der *Mannheimer Schule* zeigte sich bei R. Kreutzer. Als Sohn eines aus Schlesien stammenden Musikers im französischen Militärdienst, war er seit 1770 von dem in Paris lebenden Mannheimer A. Stamitz

ausgebildet worden, gleichwohl galt er neben Rode unter dem unmittelbaren Einfluss Viottis als ausgezeichnete Repräsentant des französischen Violinspiels.

Seit der bereits erwähnten Anstellung in Braunschweig verehrte Spohr Mozart als sein Idol. Durch eine deutsche Operngesellschaft aus Magdeburg wurde er z. B. mit der, wie er es nannte, „Herrlichkeit der Mozartschen Opernmusik“ vertraut.<sup>118</sup> Hier ergab sich eine weitere, aus den italienischen Wurzeln hergeleitete Verbindung mit dem sich in Europa entfaltenden modernen Violinspiel. Mozarts Vater Leopold war nämlich die bedeutsamste Mittelsperson zwischen süddeutschem und italienischem Geigenspiel.

Was Mozarts Violinspiel betraf, so steht es demzufolge in der Nachfolge Tartinis, Pietro Antonio Locatellis (1695-1764), Nardinis und Pugnani, die ihrerseits als Wurzeln der *Pariser Schule* Viottis galten. Weit bedeutsamer als sein Violinspiel wurden für Spohr Mozarts Kompositionen, hauptsächlich die für Streichinstrumente. Sie übten eine fast magisch zu nennende Wirkung auf ihn aus. Ein weiteres Faktum, dass sich das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildende moderne Violinspiel nicht allein auf Viottis Wirken in Paris gründete: Mozarts Konzerte und Sonaten existierten nämlich schon, als Viotti noch der Turiner Hofkapelle angehörte. Durch die aus Mozarts Kompositionen empfangenen Impulse der *Mannheimer Schule* und der *Pariser Schule* führte Spohr deren Stilelemente in seiner Spielweise zusammen. Sein zeitgemäßes, spieltechnisches Konzept, das sowohl als Grundlage für den komponierenden<sup>119</sup> und konzertierenden Tonkünstler als auch für den Unterricht gebenden Musikpädagogen anzusehen ist, stellte somit die zu einem

---

<sup>118</sup> Nähere Angaben über die Magdeburger Operngesellschaft liegen nicht vor. Göthel (Spohr, *LE I*, a. a. O., Anm. 29, S. 319.) merkt an, dass 1802 in Braunschweig *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* gegeben wurden. Obwohl von Spohr nicht erwähnt, muss er schon zwischen 1797 und 1800 als Orchestermusiker bei Aufführungen von Mozartopern mitgewirkt haben, die nachweislich auf dem Braunschweiger Spielplan standen.

<sup>119</sup> Vgl. Wulfhorst, a. a. O., S. 92. Wulfhorst fasst sieben grundlegende Einflüsse für Spohrs frühe Kompositionen zusammen: 1. Der galante Stil der vorklassischen Zeit; 2. Der Stil weniger bedeutender österreichischer und deutscher Komponisten der Klassik; 3. Die Pariser Opernstile der Revolutionszeit (Cherubini, Méhul u. a.); 4. Der Pariser Violinstil des späten 18. Jahrhunderts (Viotti, Rode, Kreutzer); 5. Der Stil der Quartette, Symphonien und Oratorien von Haydn; 6. Der Stil der Quartette, Symphonien und Opern Mozarts; 7. Der Stil Beethovens der ersten (bis 1800) und der zweiten (nach 1800) Periode.

Höhepunkt im Geigenspiel geführte Synthese der damals maßgebenden Geigenschulen und ihren spieltechnischen Neuerungen dar. Diese Spielweise machte Spohr nicht nur in Deutschland zum allseits gefeierten Geigenvirtuosen, denn, wie schon betont, galt er bei Schülern und Eltern weit über seine unmittelbaren Wirkungsstätten hinaus als beehrter und geschätzter Geigenlehrer.

### 3.2.2 Anwendung von Erfahrungen der eigenen Ausbildung

Spohrs Ausbildung zum Musiker entsprach weder der üblichen Lehrlingsausbildung bei den Stadtmusikanten noch der einseitigen und scholastischen Unterweisung und Erziehung zukünftiger Musiker an Konservatorien. Seine oben schon beschriebene Bildung und Erziehung im Elternhaus und in der Schule in Seesen, an der *Katharinschule* und am *Collegium Carolinum* in Braunschweig und die von enormem Fleiß begleiteten musikalisch-künstlerischen Anleitungen durch mehr oder weniger erfahrene Lehrer sicherten ihm zusammen mit dem Erwerb nützlicher Fertigkeiten, Fähigkeiten und Kenntnisse eine eigenständige harmonische Ausprägung seiner Begabungen. Der Vater legte so lange als möglich neben der Förderung des musikalischen Talents größten Wert auf wissenschaftliche Studien. Durch das ausgewogene Verhältnis von körperlicher, geistiger und künstlerischer Vervollkommnung in seinem eigenen Lebenskonzept setzte Spohr Maßstäbe für das neue Bild des Musikers, das der landläufigen Einschätzung des Großvaters vom Musiker, der zum Tanz und zur Unterhaltung aufspielte, absolut nicht entsprach. Mit dem Selbstbewusstsein des allseitig gebildeten Bürgers nutzte er jede Möglichkeit, sich auch gegen die aus der Adelskultur tradierte, geringschätzige Behandlung der Musiker als Hofbedienstete zur Wehr zu setzen.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 10. Eines der ersten Beispiele war Spohrs Missachtung des Verbots des Fortespiels bei Hofkonzerten in Braunschweig. Er erregte die missbilligende Aufmerksamkeit der Herzogin, die beim Kartenspiel nicht gestört werden wollte und erhielt einen Verweis des Hofmarschalls. Spohr seinerseits beklagte sich bei dem an jenem Tage abwesenden Herzog über die Behinderung seines musikalischen Vortrags.

Bei der Ausbildung seiner Schüler nutzte er die eigenen Erfahrungen dahingehend, dass er immer den gesamten Menschen im Auge behielt. Neben der Unterweisung im Violinspiel besuchte und besprach er mit ihnen Konzerte und Musikfeste, ließ sie an Wanderungen teilnehmen, Fabrikationsstätten und Bergwerke besichtigen und ihren Körper durch Schwimmen und Leibesübungen abhärten. Über den Wert der Teilnahme eines Schülers am Musikfest in Frankenhausen 1811 versicherte er:

„Sie glauben nicht, wie nützlich es für einen jungen Künstler ist, so viel ausgezeichnete Männer auf einmahl kennen zu lernen, und welch ein Sporn zu eigenem Fleiß das werden muß.“<sup>121</sup>

Der Vorbildwirkung berühmter, verdienstvoller Persönlichkeiten maß Spohr für sich und seine Schüler größte Bedeutung bei.

Die Gesamtheit der Auffassungen von pädagogischer Tätigkeit, die er in seiner eigenen Ausbildung im Elternhaus und in der Schule erfahren und als nützlich erkannt hatte, wandte er als Geigenlehrer selbst an. Er blieb den in der Jugendzeit aufgenommenen philanthropinistischen Idealen bei der Betreuung und Ausbildung von jungen Menschen immer treu, ja entwickelte sie fachspezifisch weiter. Die Besonderheiten seines eigenen Bildungsweges spiegelten sich auch in der musikalischen Ausbildung wider.

### **3.2.3 Grundlegende Ziele im praktischen Unterricht**

Das 19. Jahrhundert war durch vielfältige pädagogische Bestrebungen im Geiste der Aufklärung, des Philanthropinismus und des Neuhumanismus geprägt. Zu diesen Bestrebungen bei der künstlerischen und wissenschaftlichen Ausbildung von

---

<sup>121</sup> La Mara, *Brief an Hauptmanns Vater*. in: *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*. a. a. O., S. 129.

Musikern gehört auch das Lebenswerk Spohrs, obwohl er kein geschlossenes pädagogisches System entwickelt und hinterlassen hat.<sup>122</sup>

Sein pädagogisches Wirken und sein musikdidaktisches Vorgehen ließen sich aus seiner *Violinschule*, aus seinen biographischen Aufzeichnungen, aus dem umfangreichen Briefwechsel und aus den Veröffentlichungen der Schüler erschließen. Als das auffallendste Ergebnis der Untersuchung seines pädagogischen Lebenswerkes erwies sich die Feststellung, dass er primär nicht die pädagogische Theorie, sondern die unmittelbare Lehrtätigkeit als Mittelpunkt seines Wirkens sah. Ganz im Sinne des Philanthropinismus war der Inhalt seiner Unterweisungen von der Nützlichkeit der für das praktische Violinspiel erforderlichen Fertigkeiten, Fähigkeiten und Kenntnisse bestimmt. Als Ausgangspunkt für die erfolgreiche Beherrschung des Instruments betrachtete Spohr die physische Kondition des Schülers, denn die unmittelbarsten Voraussetzungen für das Violinspiel und folgerichtig auch für den Geigenunterricht sind eine angemessene Körperhaltung, die zweckmäßige Haltung des Instruments, die effektive Führung des Bogens durch hohe Beweglichkeit des rechten Armes und die Geschmeidigkeit und Präzision der Finger der linken Hand. Spohr wußte, dass es für den Schüler darauf ankommt, die Spielbewegungen der Hände, der Arme und der Finger geistig zu steuern und körperlich auszuführen. Der Einhaltung dieser für das Violinspiel erforderlichen Grundvoraussetzungen schenkte er als Violinvirtuose und als Lehrer größte Aufmerksamkeit.

Er selbst bot dem Publikum mit dem Vortrag in der ihm eigenen ruhigen und edlen Art beinahe das Bild einer Statue. Die obere Kante des Notenpults ragte in Augenhöhe. Das Körpergewicht ruhte auf dem linken Bein, dessen Fuß senkrecht zum Notenpult gesetzt und leicht vorgeschoben wurde. Der rechte Fuß befand sich

---

<sup>122</sup> Vgl. Michel, *Die pädagogischen Ansichten Louis Spohrs*, a. a. O., S. 27.

unter der rechten Schulter und bildete zum linken fast einen rechten Winkel.<sup>123</sup> Diese Körperhaltung entsprach - von geringfügigen Unterschieden abgesehen - der von Rode, R. Kreutzer und Baillot vertretenen Methode des Violinspiels.<sup>124</sup> Die von Spohr gezeigte und geforderte relativ feste Körperhaltung wurde schon zu seinen Lebzeiten von anderen Virtuosen durch eine ungezwungenere Stellung ersetzt, die sich durch natürliche Bewegungen den vielfältigen Schattierungen des Vortrages anzupassen vermochte.

Spohrs Konzept zur Unterweisung seiner Schüler am Instrument war mehr als nur eine der Komposition entsprechende Tonerzeugung. Wie seine außermusikalische Einflussnahme auf seine Schüler zeigt, strebte er mit Körperertüchtigungen, Wanderungen, geistvollen Gesprächen, der Vermittlung von Weltkenntnissen und Geselligkeit insgesamt ein Verhältnis der Ausgewogenheit zwischen instrumentaltechnischer, künstlerischer und geistiger Ausbildung an.<sup>125</sup> Zu den erstrebenswerten Zielen im Hinblick auf eine adäquate Bildung äußerte sich Spohr im Urteil über die Kenntnisse und Fähigkeiten seiner Frau Dorette. So schätzte er an seinem Schwiegervater Johann David Scheidler (1748-1802), den er selbst nicht mehr kennengelernt hatte, dass dieser als ein tüchtiger Musiker und wissenschaftlich gebildeter Mann seine Tochter in allem für ein junges Mädchen Wissenswerten teils selbst unterrichtet, teils von anderen guten Lehrern ausbilden lassen hatte. Besonders hob er ihre Gewandtheit in der Muttersprache und die geläufige Beherrschung des Italienischen und des Französischen hervor.<sup>126</sup> Dem Erlernen von Sprachen maß er auch für Musiker große Bedeutung bei, wenn er - wie schon an anderer Stelle erwähnt - dem Vater M. Hauptmanns empfahl, bei seinem Sohn dem Erlernen neuerer

---

<sup>123</sup> Vgl. Folker Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs. Unter Berücksichtigung geigentechnischer Probleme seiner Zeit*. Univ. Diss. Berlin, Engelhardt, Großschönau i. Sa. 1935, S. 14./Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 20, Blatt 2.

<sup>124</sup> Vgl. Rode, Kreutzer, Baillot, *Méthode de violon*, Paris 1803, Deutsche Übersetzung von E. T. A. Hoffmann, Leipzig (Neudr.) Baillot, *L'art du violon*, deutsche Ausgabe, Leipzig 1834.

<sup>125</sup> Vgl. Michel, a. a. O., S. 29.

<sup>126</sup> Vgl. Spohr, LE I, a. a. O., S. 94 f.

Sprachen den Vorrang vor den alten zu geben.<sup>127</sup> Durch die dabei angeregte geistige Tätigkeit erhoffte Spohr zusammen mit der körperlichen Ertüchtigung, einen Ausgleich zur enormen Konzentration des Musikerschülers beim Erwerb spieltechnischer Fertigkeiten zu erzielen. Er wusste, dass beim Geigenspiel das Ausbilden der Muskeln keine Frage der Kraft ist, sondern eine Frage der angemessenen Reaktion auf die geistig vorbereitete Absicht des Spielers. In Paris 1820 vermutete er bei dem außerordentlich virtuosen Pianisten und Modekomponisten Henri Herz (1803-1888), „dass bei ihm, wie bei allen hiesigen jungen Künstlern,[...], die technische Ausbildung der geistigen vorgeschritten zu sein“ schien.<sup>128</sup> So wie er das Streben verabscheute, nur durch mechanische Fertigkeiten zu glänzen, lehnte er auch Unterrichtsverfahren ab, wo der Geist getötet und damit aus solchen Schülern nicht viel Besseres wird als musikalische Automaten. Sie können niemals die künstlerische Interpretation als das eigentliche Ziel des Lernens erreichen. Von besonderer Bedeutung war für Spohr als Geigenlehrer deshalb das bewusste Ansprechen der Gefühle seiner Schüler. In der *Violinschule* fordert er unmissverständlich:

„Mit der Ausbildung des Technischen muß daher die des Geschmacks und das Erwecken und Läutern der Gefühle stets gleichmäßig verbunden seyn.“<sup>129</sup>

Bevor Spohr selbst die erstrebte Meisterschaft als Solist und Komponist erreicht hatte, verspürte er als kaum fünfzehnjähriger zweiter Geiger und Kammermusiker in Braunschweig das Bedürfnis, seine künstlerischen Erfahrungen dem jüngeren Bruder Ferdinand weiterzuvermitteln. Bei ihm begann er, seine in der Familie und der Schule angeeigneten Auffassungen von Bildung und Erziehung in der Wirklichkeit praktisch zu erproben und nutzbar zu machen. Göthel nennt als Voraussetzungen dafür Spohrs

---

<sup>127</sup> Vgl. La Mara, *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*. a. a. O., S. 127.

<sup>128</sup> Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 102.

<sup>129</sup> Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 7.

ursprüngliche didaktische Begabung und seine schon in jungen Jahren erreichte künstlerisch-menschliche Reife.<sup>130</sup>

### 3.2.4 Musikdidaktische Ansätze im Geigenunterricht

Die talentvollen jungen Frauen und vor allem jungen Männer, die zu Spohr kamen, um ihre musikalische Ausbildung mit der Aneignung des von ihm praktizierten Violin- und Kompositionsstils zu vervollständigen und erfolgreich abzuschließen, studierten meistens nur ein oder zwei Jahre bei dem als Lehrer begehrten Tonkünstler. In diesem Zeitraum hofften sie, eine zeitgemäße, auf das Geigenspiel bezogene Vortrags- und Kompositionskunst zu erlernen. Spohr forderte reines, sauberes Spiel mit allen vorgeschriebenen Nuancen unter Berücksichtigung der Stricharten und der vorgeschriebenen Vortragsweise, vor allem die vollkommen reine Intonation.<sup>131</sup>

Als markantes äußeres Zeichen der erfolgten Veränderungen gilt die Haltung des Instruments. Leopold Mozarts 1756 in Augsburg herausgegebene *Violinschule* empfiehlt dem Schüler das freie Auflegen auf das linke Schlüsselbein und damit die Kinnposition rechts vom Saitenhalter. Spohr kritisierte dies 1803 an F. Fränzl in St. Petersburg:

„Er hält die Violine noch nach alter Methode auf der rechten Seite des Saitenhalters, muß daher mit gebücktem Kopf spielen, wie das bei dieser Art, die Violine zu halten, gar nicht zu vermeiden ist.“<sup>132</sup>

Spohr vermittelte demzufolge in seinem Geigenunterricht die neue Art der Haltung. Diese gewandelte Art verwendeten, mit Locatelli beginnend, auch Antonio Lolli (um

---

<sup>130</sup> Vgl. Folker Göthel, *Louis Spohr als Pädagoge*, in: *Musik im Unterricht, Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, Heft 10, 50. Jahrgang, Schriftleitung Prof. Dr. Ernst Laaf, Oktober 1959, S. 302.

<sup>131</sup> Vgl. Göthel, *Louis Spohr als Pädagoge*, a. a. O., S. 301-304. Brief an Julius Müller in Altenburg bei Königsberg, 4. April 1852./ Vgl. Spohr *Violinschule*, a. a. O., S. 195.

<sup>132</sup> Spohr, LE I, a. a. O., S. 44.

1730-1802) und dessen Schüler Ivan Mane Jarnowić (um 1740-1804) sowie Viotti und Nardini. Es ist nicht nachweisbar, wer Spohr wann mit dieser Neuerung bekannt machte. Weil er in diesem Zusammenhang von einem Umlernen bei F. Eck nichts erwähnt, darf man vermuten, dass er schon von Dufour in Anfängen mit dieser Haltung des Instruments vertraut gemacht wurde. Wann bei den Mannheimern die neue Art in Gebrauch kam, ist bisher nicht eindeutig geklärt. Obwohl auch über die Geigenhaltung der „Eckschen Richtung“ keine sicheren Erkenntnisse vorliegen, nimmt Göthel ein „Mittelding“ zwischen alter und neuer Haltung an.<sup>133</sup>

Wenn Spohr im Bericht über die Harzreise mit seinen Schülern 1808 erwähnt, dass sie alle vom Halten der Geige unter dem Kinn durch eine wunde Stelle auffielen, ist das ein Indiz für die Spohrsche Geigenhaltung nach der „Eckschen Richtung“. In Spohrs *Violinschule* von 1831 wird dem Lernenden erklärt, dass das Kinn teils auf die Decke zur Linken des Saitenhalters, teils auf diesen selbst gelegt werden soll. Das Gesicht wird so dem Notenpult zugewandt, dass der Blick über den Steg und die linke Hand auf das Notenblatt fällt.<sup>134</sup> Damit stimmte die Hauptsagittalebene des Kopfes mit der Längsachse der Geige überein.

Bei der späteren modernen Haltung erfolgte ein Festklemmen der linken Seite der Geige, so dass das Instrument mit dem Kieferast in einem Winkel bis zu 45 Grad zur Nasenlinie lag. Charles-Auguste de Bériot (1802-1870) ließ schon die Violine über dem linken Schlüsselbein an den Hals gestemmt aber waagrecht halten.<sup>135</sup> Von Spohr indes wurde die Geige noch leicht nach unten von der Waagerechten abweichend gehalten.

Der Druck des Kinns auf den Saitenhalter und auf die Decke verursachte nicht nur eine wunde Stelle am Kinn des Geigers, sondern beeinflusste auch den Ton ungünstig. Der von Spohr erfundene und von seinem bei der Harzreise erwähnten

---

<sup>133</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 12.

<sup>134</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 24 f.

<sup>135</sup> Vgl. Charles Louis de Bériot, *Méthode de Violon*, Violinschule, op. 102, Bruxelles, Londres, Leipzig, Vienne, Rotterdam, o. J., S. 5.

Orchesterdiener und späteren Gothaer Instrumentenbauer Johann Gottfried Schramm gebauten, 1820 erstmals genannten Geigenhalter verhinderte dieses und erleichterte durch bequemeres Halten die Spieltechnik.<sup>136</sup> Mit der *Violinschule* Spohrs wurde die Benutzung des Geigenhalters bzw. der Kinnstütze erstmalig Bestandteil einer Lehrmethode und eines Geigenstils, den man als *Kasseler Schule* versteht. Der bei Spohr ausgebildete Geigenschüler konnte durch diese Neuerung den linken Arm unabhängiger bewegen. Spohr ordnete den tellerförmigen, ovalen Geigenhalter über dem Saitenhalter an. Weil er die Lage des Kinns bestimmte, kann man so die von Spohr vermittelte Geigenhaltung genau definieren. Viele Schüler Spohrs - zumindest in der Gothaer Zeit - werden ihre Grundausbildung nach der veralteten Methode absolviert haben. Bei Spohr erlernten sie ein zeitgemäßes Violinspiel, das durch Kinn- und Schulterdruck das Instrument fixierte und damit die linke Hand für einen schnellen Lagenwechsel mehr und mehr von der Haltefunktion befreite.

Spohrs Vorstellungen über die Haltung des linken Armes und der linken Hand forderten von den Schülern die Berücksichtigung der Hinweise, dass der Hals des Instruments zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger der linken Hand ruht und über dem ersten Gelenk des Daumens und beim dritten Gelenk des Zeigefingers leicht festgehalten wird, so dass er nicht bis zur Tiefe des Einschnitts zwischen beiden Fingern herabsinken kann. Der Teil der Hand, wo sich der kleine Finger befindet, wird dem Griffbrett möglichst genähert, damit dieser kürzere Finger, ebenso wie die anderen, mit gekrümmten Gelenken von oben herab auf die Saiten fallen kann. Der Ballen und das Handgelenk müssen vom unteren Teil des Halses entfernt bleiben. Den Ellbogen des linken Arms zieht man einwärts, bis er sich unter der Mitte der Geige befindet; man lehnt ihn aber nicht an den Körper an, weil sich sonst die Geige zum Hals hin zu sehr senken würde. Nachdem man den Zeigefinger etwas zurückgezogen hat, setzt man die drei ersten Finger mit gekrümmten Gelenken und

---

<sup>136</sup> Die Fertigung des Kinnhalters erfolgte ab 1838 durch den Erfurter Geigenbauer Joseph Schonger, der auf Veranlassung Spohrs sich in Kassel niedergelassen hatte. Schonger baute und reparierte Geigen für Spohr und seine zahlreichen Schüler.

mit dem fleischigen Teil der Fingerkuppe nacheinander fest auf die E-Saite. In der späteren Entwicklung der Geigenhaltung wurde durch eine stärkere Drehung der Geige nach links erreicht, dass der Ellbogen eine Position unter der rechten Zarge erhielt.<sup>137</sup>

Spohrs Technik der linken Hand lässt sich aus seinen Violinkompositionen ableiten, die er auf seine eigenen Möglichkeiten zugeschnitten hatte. Er verfügte nicht nur über einen fast herkulischen Körperbau, sondern auch über eine sehr kräftige, streckfähige Linke, die nicht nur für das doppelgriffige Spiel und weite Spannungen sondern auch für den Pralltriller und die von ihm mit Vorliebe bei stillstehender Hand in ein und derselben Lage ausgeführte chromatische Tonleiter wie geschaffen war.<sup>138</sup>

Der von Spohr verwendete und wahrscheinlich auch im Unterricht vermittelte Fingersatz ist ebenfalls seinen Kompositionen zu entnehmen. Er hat, abgesehen von einigen Frühwerken, stets alle Fingersätze sorgfältig in die Partituren eingetragen. Dazu benutzte er die Ziffern oder den Vermerk *sopra una corda*. Saiten oder Lagen wurden bei ihm nicht durch Ziffern angedeutet, so dass erst die im Unterricht nachgeahmte Spohrsche Spielweise dem Schüler half, die richtige Lage zu finden. Die volle Nutzung des gesamten Griffbretts ergab sich bei Spohr aus dem Streben nach vielfältigem Modulieren und reicher Chromatik. Als Geigenlehrer vermied er bevorzugte Lagen, die eventuell unbequeme und umständliche Griffe erfordert hätten. Für schnelle chromatische Bewegungen empfahl er, wegen der geringeren Beweglichkeit mit dem kleinen Finger nur eine Note zu greifen. Für drei aufeinanderfolgende Halbtöne ließ er nie einen Finger benutzen.

Spohrs Konzept beinhaltete keine für Anfänger unentbehrlichen Tonleiterübungen. Das Beherrschen solcher Übungen setzte er voraus. Das *Glissando* für chromatische

---

<sup>137</sup> Vgl. Spohr *Violinschule*, a. a. O., S. 24 ff.

<sup>138</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 481.

Abstiege wurde ebenfalls in der *Violinschule* nicht behandelt, obwohl es in seinen Spätwerken vorkommt.<sup>139</sup>

Die Technik des *Gleitens* und *Ablangens* gehörte zu den Voraussetzungen für das Spiel auf einer Saite, das bei Spohr aus ästhetischen Gründen häufig Verwendung fand. Er selbst hatte durch die erwähnte Größe und Streckfähigkeit der eigenen Linken keine Schwierigkeiten mit dem Gleiten und Springen über große Entfernungen. Dezimengänge bis in die erste Lage hinab waren keine Seltenheit. Violinspieler, die nicht über solche natürlichen körperlichen Voraussetzungen verfügen, ziehen den Daumen unter den Geigenhals zurück, um die Querachse der Hand parallel zum Griffbrett zu stellen und damit große Spannungen auszuführen. Nach Spohrs Beschreibung soll der Geiger dabei den Daumen nach und nach um den Vorsprung des Halses herumziehen und den Ellbogen immer weiter unter die Geige bringen. Hat der Schüler eine sehr kleine Hand, so muss er bei den höchsten Applikaturen den Daumen ganz vom Hals herunterziehen und ihn auf die Zarge auflegen.<sup>140</sup>

Diese von Ole Bornemann Bull (1810-1880, nach Moser 1890) als „Paganinische Handstellung“ bezeichnete Technik wollte Emil Kroß in seinem Werk *Wie hält man Geige und Bogen* nach Göthels Feststellungen allgemeingültig machen. In Spohrs Geigenspiel erwies sich das Gleiten als sehr wichtiges Ausdrucksmittel. Durch das Verschieben der Finger erzielte er weiche Übergänge und Verbindungen. Mit und ohne Stützfinger ausgeführt erreichte er den von ihm gewünschten schmeichlerisch-schmachtenden Ausdruck.<sup>141</sup>

Das *Ablangen* oder das *Abreichen* erfolgt nach Spohrs Methode, ohne dass die Hand verrückt werden soll, entweder mit dem vierten oder dem ersten Finger. Wird dabei

---

<sup>139</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 52 ff./ Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 84.

<sup>140</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 102.

<sup>141</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 55 ff.

der abgereichte Ton mit dem nächstliegenden in einem Strich zusammengezogen, so darf er nur einen halben Ton entfernt liegen, weil bei einem ganzen Ton durch das Zurückziehen des Fingers ein unangenehmes Heulen erzeugt werden würde. Folgt aber dem abgereichten Tone nicht gleich der nächstliegende, so darf auch der ganze Ton, selbst bei liegendem Bogenstrich abgereicht werden.<sup>142</sup>

Eine gewisse tonliche Beeinflussung scheint aber nach Spohrs Intentionen erwünscht zu sein, denn mit einem anderen Fingersatz wäre dieses Problem besser zu lösen. Die Benutzung des Fingers der Zielnote betrachtet Spohr als falsches Gleiten, das er wegen der hässlichen Klangwirkung ablehnt. Göthel deutet Spohrs Gleitfingersatz in folgender Weise:

„Der Versuch, das erste Solo aus dem Allegro des 5. Konzerts mit feststehender Hand zu spielen, zeigte deutlich, was für eine bestimmte klangliche Charakterisierung Spohr mit dem Gleitfingersatz erreichen wollte. Statt einer klaren, genauen Wiedergabe der kurzen aufsteigenden Leiterauschnitte beabsichtigte er, mit den Handrücken ein verträumtes, schwärmerisches Verwischen hineinzutragen.“<sup>143</sup>

Obwohl Spohr das *Portamento* und die Gleittechnik immer mit künstlerischem Feingefühl einsetzte, konnte er Kritik daran nicht vermeiden. Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) bemängelte Spohrs häufiges Portamento als übertriebene Nachahmung der Rodeschen Spielweise und wünschte eine differenziertere Tongebung.<sup>144</sup>

Die Allgemeine Musikalische Zeitung vermerkte zu einem Konzert in Prag 1808, dass das „künstliche Miau“ als unangenehm empfunden worden war.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 97.

<sup>143</sup> Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 57./ Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 121 und S. 195 f.

<sup>144</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., Anm. 62, S. 337, und *Berlinische Musikalische Zeitung*, 1805, Nr. 24, S. 95.

<sup>145</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 60.

Über die Verwendung von *Flageolet*-Tönen vermittelte Spohr seinen Schülern klare Vorstellungen. Er akzeptierte sie nur, um einen einzelnen Ton stärker als die übrigen herauszuheben, z. B. bei der Schlussnote von aufsteigenden Skalen oder gebrochenen Akkorden. Spohr gab den Lernenden den Hinweis, dass wegen dem helleren, dem Ohr fremdartigen Klang die gute Schule den Gebrauch dieser Töne nur bei der Oktave, bei der Quinte und bei der Doppeloktave gestattet. Hinsichtlich der Vorliebe Paganinis für das Flageoletspiel warnte Spohr die Schüler dahingehend, dass diese Bereicherung des Violinspiels durch Aufopferung eines großen, vollen Tones doch zu teuer erkaufte werden müsse.<sup>146</sup>

Im 12. Abschnitt der *Violinschule* behandelt Spohr zwar die Doppelgriffe, warnt aber die Anfänger, weil nach seiner Ansicht Geiger, die bei einfachen Tönen rein, bei Doppelgriffen aber, ohne es zu hören, unerträglich falsch spielen, gar keine seltene Erscheinung sind. Das Reingreifen von zwei, drei und vier Tönen hält er aber nicht allein deshalb für so schwierig, weil Ohr und Finger den rechten Platz für mehrere Töne zugleich suchen müssen, sondern auch, weil man die Applikatur so oft wechseln und die Finger bald ungewöhnlich ausgestreckt, bald eng in einander schieben muss.<sup>147</sup>

Bei Terzfolgen lässt er Fingersätze mit Übergreifen als auch Gleitfingersätze verwenden. Im *Dreizehnten Abschnitt. Von den Verzierungen und Ausschmückungen* behandelt Spohr unter Verweis auf die *Violinschule* Leopold Mozarts von 1756 nur die Ausführung des *Trillers*, des *Pralltrillers* und den *Doppelschlag (Mordent)*.<sup>148</sup> In der Etüde Nr. 63 werden der Doppeltriller in Terzen, Sexten und Oktaven, der einfache Triller bei Doppelgriffen und der Triller mit einer begleitenden Stimme geübt.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 108.

<sup>147</sup> Vgl. Ebenda, S. 138.

<sup>148</sup> Vgl. Ebenda, S. 154 ff.

<sup>149</sup> Vgl. Ebenda, S. 163 ff.

Bei der häufig vorgetragenen *Gesangsszene* Nr. 8 (a-moll) op. 47 aus dem Jahr 1816 kommt das Wesen der *Kasseler Schule* als Spohrs im Unterricht zur Nachahmung empfohlenes, spieltechnisches Konzept wohl am deutlichsten zum Ausdruck. Dieses Violinkonzert verbindet ähnlich wie beim Gesang Rezitativ, Arioso und Bravourallegro sehr geschickt miteinander, ohne durch Länge und lange Passagen mit vollem Orchester zu langweilen. Die Zuhörer waren von Spohrs ebenmäßigem Vortrag der *Gesangsszene* voller Kunst und Harmonie immer wieder begeistert. Seine Vorstellungen von einem mustergültigen Violinvortrag blieben auf diese Weise für seine gleichermaßen begeisterten Schüler nicht nur leere Worte. Er verwirklichte sie immer wieder selbst, wie entsprechende Kritiken zeigen. In seinem Konzert in Karlsruhe am 7. Juli 1817 gab er die *Gesangsszene op. 47* und trug mit seiner Frau Dorette die *Sonate für Harfe und Violine op. 115* sowie das *Potpourri für Violine und Klavier op. 42* vor. Die *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* von 1817 würdigte Spohrs Spiel am 7. Juli 1817 in Karlsruhe mit folgenden Worten:

„In seinem unvergleichlichen Spiele (wir kennen keinen der gepriesenen, größten Geiger, dessen einseitige Virtuosität nicht dieser manierfreien Vollendung weichen müßte) glaubten wir Italiens wohlthätigen Genius schon zu erkennen. Das Gewaltige ist noch mehr wie früher zum Schönen gemäßigt; das Großartige durch das Leichtgefällige, das Ergreifendrührende durch das Milde ergänzt; sein Gesang endlich auf dem Instrumente ist wie von einer Brust getragen, geschwellt und freigelassen. Sänger könnten viel von ihm lernen.“<sup>150</sup>

Besonders eindrucksvoll war der Kontrast, der sich aus der riesenhaften Gestalt des Künstlers und seinem ausgesprochen zarten Spiel ergab. Die Fülle und Feinheit des Tones paarte sich mit dem tiefen Gefühl, das Spohr beim Vortrag des Kantabile zum Ausdruck brachte. Die bewundernswerte Fertigkeit in Oktaven- und Dezimenfortschreitungen, in Doppel-, drei- und vierfachen Griffen, die Leichtigkeit und Sicherheit der gewagtesten Sprünge, der freie Bogenstrich bei der ruhigsten

---

<sup>150</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., Anm. 21, S. 226 zitiert nach: *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig 1817 (Sp. 584)

körperlichen Haltung voll edlem Anstand brachten dem konzertierenden Künstler und engagierten Musikpädagogen größte Bewunderung ein.

Spohr wusste, dass die spieltechnischen Mittel mit Bedacht eingesetzt werden müssen und mahnte seine Schüler, sich beispielsweise beim *Tremolo* davor zu hüten, die Möglichkeit des Geigers das der menschlichen Stimme Eigentümliche täuschend nachzuahmen, zu oft und am unrechten Ort anzubringen.<sup>151</sup>

Der bis um 1800 erfolgte und weiter fortschreitende Wandel des Violinspiels und der Spieltechnik betraf auch die Bogenhaltung. Die älteren Schulen lehrten ein Fassen des Bogens weit vor dem Frosch. Die von Spohr an seine Schüler vermittelte Bogenhaltung entsprach der Methode der *Pariser Schule*, bei der der Spieler den Bogen mit allen fünf Fingern der rechten Hand hielt. Den Daumen setzte er gekrümmt mit der Spitze gegen die Stange, dicht am Frosch, dem Mittelfinger gegenüber. Mit Zeigefinger und Mittelfinger umschloss er die Bogenstange so, dass sie in der Vertiefung des ersten Gelenks ruhte. Den Ring- und den kleinen Finger legte er lose auf die Stange und schloss dann die Spitzen der vier Finger so zusammen, dass kein Zwischenraum blieb. Der Hand gab er dabei eine schöne Rundung, bei der keines der Gelenke eckig erschien. Dann setzte er den oberen Teil des Bogens mit den Haaren auf die Saiten, in der Entfernung eines Zolls vom Steg und neigte die Stange ein wenig nach dem Griffbrett zu.<sup>152</sup>

Wie Spohr die Bogenhaltung seiner Schüler korrigiert haben mag, entnimmt man seiner Kritik am Spiel von Friedrich Wilhelm Pixis (1785-1842), der als Schüler von Ignaz Fränzl (1736-1811) und Viotti bei einer Musikpartie in Königsberg 1802 auftrat. Pixis erregte Spohrs Missfallen, weil er beim Spiel den Bogen eine Handbreit vom Frosche gefasst, den rechten Arm viel zu hoch gehoben und den rechten Arm parallel zur Geige gehalten hatte.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 175.

<sup>152</sup> Vgl. Ebenda, S. 25

<sup>153</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., Anm. 52, S. 325.

Bei der einfachen Ab- und Aufbewegung des Bogens legte Spohr Wert darauf, dass sich der Bogen zwischen dem Daumen und Mittelfinger hin und her bewegt. Wenn herabgezogen wird, nähert sich die Stange nach und nach dem mittleren Gelenk des Zeigefingers, während sich der kleine Finger immer mehr von der Stange zurückzieht. Beim Hinaufschieben zieht sich die Stange am Zeigefinger in die Vertiefung des ersten Gelenks zurück und der kleine Finger schiebt sich mit seiner Kuppe etwas über die Stange hinaus.<sup>154</sup>

Diese Drehbewegung der Hand gegenüber der Bogenstange um die sogenannte *Spielachse* und der damit verbundene *Griffwechsel* - das Vor- und Zurückgleiten von Zeige-, Ring- und Kleinfinger über die Bogenstange - wurde offensichtlich von Spohr in seinem Unterricht gelehrt. Die Finger waren dabei stets leicht gebogen. Im Gegensatz zu Spohrs Bogenführung bleiben heute die Fingerspitzen fest am Bogen liegen. Durch Beugen und Strecken der Finger erreicht man die jeweils erforderliche Stellung der Hand zum Bogen.<sup>155</sup>

Weil Spohr die Geige fast im rechten Winkel zum Schultergürtel hielt, lehrte er, den rechten Oberarm am Körper anliegen zu lassen bzw. ihn nur wenig zu heben. Das entspricht auch den Anweisungen in französischen Violinschulen. Bériot forderte, dass der Ellbogen niemals die Linie mit dem Handgelenk überschreiten dürfe.<sup>156</sup>

In der weiteren Entwicklung der Spieltechnik wurde die Geige, wie bereits erwähnt, weiter nach links und schräg gehalten. Daraus ergibt sich die heute übliche höhere Haltung des Oberarms. Für den Wechsel von einer Saite auf die andere vermittelte Spohr ein fast unmerkliches Heben und Senken des Ellbogens (gewissermaßen ein Schütteln desselben)<sup>157</sup>, was eine mehr passive als aktive Bewegung des Handgelenks nach sich zog.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 25

<sup>155</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 16.

<sup>156</sup> Vgl. Bériot, *Methode de Violon*, S. 6.

<sup>157</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 115

<sup>158</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 19.

Die Aneignung der beschriebenen Spieltechnik erfolgte vorrangig nicht durch theoretische Erläuterung, sondern durch praktischen Unterricht, bei dem der Lernende das Spiel Spohrs nachahmen konnte. Für Johann Nikolaus Konrad Götze (1791-1861) hatte der Vater 1808 nur eine Ausbildung für drei Monate beantragt. Spohr beantwortete das Auftragsschreiben:

„Um mit ihrem Sohn einen Cursus in der Theorie der Musik anzufangen, ist ein Vierteljahr viel zu kurz; ich will ihn daher lieber täglich eine Stunde im Violinspiel unterrichten, damit er in der Zeit die möglichst größten Fortschritte macht.“<sup>159</sup>

Im Brief an M. Hauptmanns Vater (1811) äußerte er sich ähnlich:

„Der Unterricht im Violinspiel ist für jetzt die Hauptsache und ihm muß er seine meiste Zeit widmen. Ich rechne ihm wöchentlich 4 Stunden zu geben, womit er eine tägliche Übung von 6 bis 7 Stunden verbinden muß.“<sup>160</sup>

Über seinen Unterrichtsbeginn berichtete Malibran (1845):

„Ich nahm anfangs jeden Morgen eine Unterrichtsstunde, dann alle zwei Tage, und als ich das Verständnis der Schule erlangt hatte, dreimal die Woche.“<sup>161</sup>

Aus diesen überlieferten Äußerungen kann man bei durchschnittlich vier Schülern täglich eine Unterrichtstätigkeit von zwei bis drei Stunden ableiten. Die Bevorzugung der unmittelbaren Unterweisung am Instrument ergab sich daraus, dass Spohr aus psychologischen Gründen in den Lektionen auf eine umfangreiche Vermittlung von Regeln und Vorschriften zugunsten der Spielpraxis verzichtete. Aus eigener Erfahrung mit dem Wunsch des Schülers vertraut, selbst spielen zu wollen, ließ er ihn das Instrument sofort in die Hand nehmen.

---

<sup>159</sup> Michel, a. a. O., S. 45.

<sup>160</sup> La Mara, *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*. a. a. O., S. 126.

<sup>161</sup> Malibran, a. a. O., S. 178.

In der auf die praktische Beherrschung des Violinspiels orientierten Ausbildung spielte die rechte Hand mit den Neuerungen bei der Bogenhaltung und dem Bogenstrich eine wichtige Rolle. Mit Mozart und Beethoven setzte sich die Bevorzugung einer langen Strichart anstelle des in älterer Zeit üblichen kurzen, tonlich wenig ergiebigen Striches durch. Spohrs Spieltechnik und Lehrmethode beruhte auf dem Grundsatz, dass sich die Geige als bevorzugtes Instrument in Dynamik, Klang und gefühlsmäßigem Ausdruck mit der menschlichen Stimme messen muss, das heißt, dass der Gesang beim *Kantabile* als Vorbild für das Geigenspiel dient.<sup>162</sup> Nach seiner Meinung besitzt die Violine Vorzüge vor den Tasten- und Blasinstrumenten, weil sie wie die menschliche Stimme durch das Fortgleiten von einem Ton zum anderen sanfte und leidenschaftliche Stellen besonders gestalten kann.<sup>163</sup> Gleichmäßiger Fluss des Tones und schöner Klang waren für Spohr von Anfang an das Hauptziel seines Vortrages und seiner Lehrmethode. Dieses Ziel war nur mit einem tadellosen Bogenwechsel zu erreichen, bei dem die Änderung der Richtung des Bogens unhörbar wird. Dass er dieser lautlosen Richtungsänderung des Bogens größte Aufmerksamkeit schenkte, läßt sich aus den kritischen Bemerkungen über das Spiel seiner französischen Künstlerkollegen schließen. Während Spohr die gewandte und nancenreiche Bogenführung bei der Spieltechnik Baillots lobte, störte ihn das Fehlen einer freien Bogenführung und die hörbare Mechanik des Auf- und Abstreichens.<sup>164</sup> Göthel vermutet, dass Spohr die Technik des Bogenwechsels im Unterricht direkt vermittelte. Es gab weder bei ihm noch in den französischen Schulen technische Erklärungen dazu.

Spohr warnte aber vor einem verwilderten Bogenstrich und empfahl den Lernenden

---

<sup>162</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 114.

<sup>163</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 126

<sup>164</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 114.

die Aneignung eines gewandten Bogenstrichs. Darunter verstand er die Fertigkeit, den Bogen in langen und kurzen Strichen, langsam und schnell, nahe dem Steg und entfernt davon, im piano und im forte, an der Spitze, in der Mitte und am Frosch mit derselben Leichtigkeit bewegen zu können. Er hielt eine korrekte und gewandte Bogenführung für unentbehrlich nicht nur zur Schönheit des Tons und zur Sauberkeit des Spiels, sondern auch zu allen Abstufungen von Stärke und Schwäche, deren die Violine fähig ist. Die Bogenführung betrachtete er als das erste Erfordernis zu einem gefühlvollen Vortrag und zum Empfinden der Seele des Spiels.<sup>165</sup>

Bei der Beschreibung des Bogenstriches hinsichtlich des Verhältnisses von Geschwindigkeit und Druck bemerkt er:

„Besser jedoch, wie durch diese und jede Theorie, wird der Schüler durch sein Ohr, fühlt dieses nämlich das Bedürfnis nach einem schönen Ton, belehrt werden, wie die Mechanick des Bogenstrichs zur Hervorbringung eines solchen sein müsse.“<sup>166</sup>

Das didaktische Konzept der Nachahmung wird hier offensichtlich, denn bei der Ausführung von Strichen auf den leeren Saiten durch Vorspielen und Mitspielen der Begleitstimme versuchte Spohr, den Schüler, beispielsweise in der Übung Nr. 1 seiner *Violinschule*, zu veranlassen, die Noten in gleicher Länge auszuhalten und in ihm das Gefühl für Rhythmus durch seine Vorbildwirkung im Voraus zu erwecken.<sup>167</sup> Auf diese Weise konnte er auch auf die dynamischen Veränderungen während des Strichs durch Druckregulierungen am Bogen wie auch mit den Fingern auf den gegriffenen Saiten und durch Führung des Bogens weiter oder näher zum Steg eingehen.

Den für ihn typischen Bogenstrich hatte sich Spohr nach der von ihm im Tagebuch erwähnten Umänderung unter Anleitung seines Lehrers F. Eck und seit der

---

<sup>165</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 124

<sup>166</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>167</sup> Vgl. Ebenda, S. 26.

Benutzung eines Tourte-Bogens ab April 1802 angeeignet. Der lange Bogenstrich wurde von vielen Geigern seiner Zeit gepflegt; für Spohr war er neben dem Streben nach Belebung des Spieles durch Dynamik des Tones (*Ecksche Schule*) jedoch das Ausschlaggebende.<sup>168</sup> Die ausgehaltenen Töne in allen Stärkegraden und das feste, sogenannte *staccato serio* verdankte Spohr der Länge seines rechten Armes und der Geschmeidigkeit seiner Gelenke.<sup>169</sup>

In Spohrs *Concertino E-dur op. 92* kommt das eigentümliche lange Stakkato in einem Striche als Novität vor. Mendelssohn bezeichnet es 1835 als das berühmte *Spohrsche Stakkato*.<sup>170</sup> Es handelt sich hierbei um das tremoloartige Festhalten eines Tones häufiger bei skalenmäßigen Läufen, seltener bei gebrochenen Akkorden. Was das Stakkato betraf, so warnte Spohr seine Schüler vor dem Abreißen der vorhergehenden Note beim Beginn des Stakkatos. Im Gegensatz dazu forderte Baillot, die dem Stakkato vorausgehende Note kräftig anzustreichen. Das erleichterte den Strich. Spohr mied das harte Stakkato im Abstrich und bevorzugte stattdessen lange Legatoverbindungen. Dabei, wie auch beim Stakkato, liebte er auf einem Bogen untermischte Akzente.<sup>171</sup>

Für ein gutes Stakkato forderte Spohr von seinen Schülern gleichmäßige, deutliche und scharfe Trennungen im strengen Takt. Beim brillanten Vortrag des Allegros ließ er mit Sicherheit nur die obere Bogenhälfte im Aufstrich benutzen, um im schnellen Tempo die Schwerfälligkeit des Stakkatos im Abstrich zu vermeiden. So empfahl er, das Stakkato im Aufstrich mit der oberen Hälfte des Bogens auszuführen.<sup>172</sup> Im Gegensatz dazu verwendete Baillot Stakkatofolgen auch im Abstrich bis zur Bogenspitze bei Folgen von bis zu dreißig Noten.<sup>173</sup>

---

<sup>168</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 21 und S. 39.

<sup>169</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 481 f.

<sup>170</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 165. Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 482.

<sup>171</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 45 f.

<sup>172</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 133

<sup>173</sup> Vgl. Moser, *Methodik des Violinspiels*, Bd. I, Leipzig 1920, S. 47.

Das den Schülern vermittelte Stakkato war keine ausgesprochene Spezialität ihres Lehrers, denn ab 1800 verwendeten es alle Geiger als Bestandteil ihrer Bogentechnik. Viele andere Virtuosen wie etwa Alexandre Jean Boucher (1778-1861), den Spohr 1820 in Brüssel kennenlernte, bevorzugten jedoch das Abstrichstakkato.

Die Schüler vor 1815 erlernten bei Spohr mit dem sogenannten *Lüften* eine Technik, die derzeit vor allem für die von Rode abgeleitete melodiose, kantable Spielweise ihres Lehrers typisch war. Das Lüften als eine Art weiches Stakkato bei der Unterteilung des langen Bogenstrichs durch synkopische Bindungen und als Anhängsel einer schwächer werdenden absteigenden Tonbildung erschien bei ihm mit Vorliebe beim Abstrich. Spohr verwendete es zum Abheben bei Bindungen mit eingestreuten Pausen. Nach 1815 setzte sich das Lüften allgemein durch.

Ausgehend von der Etüde Nr. 20 der *Violinschule* erhält man eine Vorstellung, wie Spohr seinen Schülern die *Triolen* vermittelte. Dort finden sich mehrere Triolen nacheinander, die mit einer Pause beginnen. Sie müssen der alten Regel gemäß sämtlich im Aufstrich gespielt werden, weil diese nur aus leichten Taktteilen bestehen. Der Bogen wird daher während der Pause von der Saite abgehoben, in der Luft zurückgezogen und bei jeder Triole von neuem an der Spitze angesetzt.<sup>174</sup>

Der fest abgestoßene Strich und das *Martelé* werden in der *Violinschule* erst nach dem Stakkato behandelt. Der Geigenschüler soll die abgehackte Tongebung mit großer Strichlänge und mit mäßigem Tempo erzeugen, damit die Töne nicht zu rauh werden. Er muss gewährleisten, dass der Bogen nach jedem Ton einen Augenblick auf den Saiten still steht. Dies führt dazu, dass die Schwingung der stark angestoßenen Saite augenblicklich gehemmt wird. Die Töne müssen in Zeitdauer und Stärke völlig gleich sein.<sup>175</sup>

Spohr wird als Virtuose und als Musikpädagoge, vorwiegend durch seine Schüler, oft

---

<sup>174</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 49.

<sup>175</sup> Vgl. Ebenda, S. 136

mit dem sogenannten „springenden Bogen“ in Verbindung gebracht. Für das *Fouetté*, die gepeitschte Strichart, ließ er seine Schüler die äußerste Spitze des Bogens benutzen. Während der Spieler nach dem Abstrich den Bogen leicht von der Saite abhob, schlug er ihn im Aufstrich hart auf die Saite und schob ihn kurz auf der Saite liegend weiter. Der Bogen durfte in Spohrs Verständnis dabei nicht springen. Das wurde durch einen Aufschlag dicht an der Spitze erreicht. Diese Strichart benutzte Spohr gern zum scharfen Hervorheben einzelner Akzente und *Sforzati* gegen den Rhythmus.<sup>176</sup> Sie erfordern die Beherrschung des Handgelenks und einen festen Druck durch Pronation, so dass sich bei geneigtem Bogen die ganze Breite der Haare auf die Saite legt. In der Etüde 54, der 4. Variation von Nr. 66 und der II. Concertante op. 88 wird das *Fouetté* auch auf geradem Taktteil verwendet.<sup>177</sup>

Arpeggien ließ Spohr ebenfalls nicht mit springendem Bogen spielen. Er notierte sie nicht in Akkorden, sondern schrieb sie unter genauer Angabe des Strichs in jedem Fall aus.

Spohr lehnte den springenden Bogen, das *Spiccato*, generell ab. In der Etüde Nr. 65 üben die Schüler ein Stakkato in gebrochenen Akkorden. Es sollte ebenso wie das in Skalen laufende gemacht werden, doch Spohr fordert den Schüler auf, sich bei diesem mehr als bei jenem vor dem „Springen des Bogens“ in Acht zu nehmen.<sup>178</sup> In St. Petersburg 1803 empfand Spohr den *springenden Bogen* nach alter Weise bei Joseph Fodor (1751-1828) und bei Ferdinand August Tietz (1742-1810) als unerträglich.<sup>179</sup>

Spohrs Schüler, vor allen Malibran und Schletterer, haben diese Ablehnung aus Voreingenommenheit, vielleicht auch aus Folgsamkeit und Verehrung gegenüber ihrem Lehrer, zum allgemein gültigen Gesetz erhoben. Tatsächlich wurde der springende Strich schon von der *Paduaner Schule* in der Nachfolge von Tartini

---

<sup>176</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 42 f.

<sup>177</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 133, 137, 184.

<sup>178</sup> Vgl. Ebenda, S. 176.

<sup>179</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 43 und 45.

verwendet. Der Schüler Nardinis und bedeutende Virtuose, Konzertmeister und Lehrer des Violinspiels Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) erwähnt in seiner *Metodo per Violino, diviso in 5 parti, distribuito in 132 lezioni progressive per 2 Violini* von 1797 das *staccato ou pichettato*.<sup>180</sup> Es konnte nach Göthel als 1. festes Stakkato auf einem Bogen, 2. Aufstriche mit Zurückführen des Bogens und 3. geworfenes Stakkato (Ricochet) verstanden werden. Der zur *Mannheimer Schule* gehörende Wilhelm Cramer (1746-1799) soll ausgiebigen Gebrauch vom springenden Bogen gemacht haben.

Nach 1810 kam der springende Bogen erneut in Mode und erhielt später die eindeutige Bezeichnung *saltato* oder *sautillé*.<sup>181</sup> In höchster Perfektion verwendeten ihn Paganini und Joseph Mayseder (1789-1863). Spohrs an seine Schüler weiter vermittelte Ablehnung entsprang dem Streben nach einer klangvollen Spielart, die durch den Effekt des springenden Bogens gestört wurde. Er akzeptierte alle erdenklichen dynamischen Abstufungen und verschiedenen Ausdruck, wollte aber immer, sowohl im Passagen- und Figurenspiel als auch im Kantabile, einen einheitlich gefärbten Ton. Die Vorliebe für den liegenden Bogen erweckte in seinem Allegro-Spiel den Eindruck von Großzügigkeit; der Vortrag langsamer Kompositionen erzeugte durch Ruhe einen Zustand der Andacht und der inneren Einkehr. Als besondere Spezialität beherrschte Spohr das sogenannte *Tonspinnen* in der Art des *bel canto* der alten Italiener: die Steigerung eines Tones mit einem Vibrato aus einem zarten kaum hörbaren Ansatz zu einer großen Klangfülle.<sup>182</sup> Für die Mechanik des Bogenstrichs empfahl Spohr den Schülern, Versuche anzustellen, bei denen sie die Bogenrichtung, den Bogendruck im bestimmten

---

<sup>180</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 277.

<sup>181</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 70 f.

<sup>182</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 482.

Verhältnis zur Bogengeschwindigkeit und zur jeweiligen Tonstärke, die richtige Strichstelle und die gleichmäßige Bogenbewegung nach Gehör ermitteln sollten.<sup>183</sup> Die auf diese Weise erreichbare starke Abstufung vom Piano zum Forte eignete sich Spohr bei F. Eck an. Dessen Lehrer und Bruder Joh. Fr. Eck wurde 1792 von Reichardt dahingehend beurteilt, dass er alles besitze,

„... was zu einem vollkommenen Virtuosen gehört und was jetzt so wenige haben: großen und schönen Ton, vollkommene reine Intonation - was sehr, gar sehr viel heißt -, Vortrag, Ausdruck, Geschmack, ganz außerordentliche Fertigkeit, Festigkeit und Sicherheit“.<sup>184</sup>

Das Spiel der Brüder Eck entsprach dem Mannheimer *gout*, einer dynamischen Tonsprache, die dafür von kantablem Stilgefühl und Empfindsamkeit getragene Formelemente einsetzte. Spohr hat die Tonsprache F. Ecks auf der Kunstreise nach St. Petersburg sehr schnell als vorbildhaft und nachahmenswert erkannt. Er beschrieb sie mit den Worten:

„Die Abwechselung von Stärke und Schwäche in seinen Tönen, die Deutlichkeit der Passagen, die geschmackvollen Verzierungen, womit er selbst die unbedeutendsten Kompositionen zu heben weiß, verleihen seinem Spiel einen unwiderstehlichen Reiz.“<sup>185</sup>

Obwohl F. Fränzl als der bedeutendste direkte Vertreter der jüngeren *Mannheimer Geigerschule* galt, erreichte er nicht die Brillanz und Fertigkeit von F. Ecks Spiel. Spohr kritisiert in St. Petersburg 1803 den rauhen und unangenehmen Ton beim starken Spiel. Ihm missfiel, dass F. Fränzl den Bogen zu langsam und zu dicht am

---

<sup>183</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 21.  
Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 26.

<sup>184</sup> Musikalischen Monatsschrift, 1792, zitiert bei Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 351.

<sup>185</sup> Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 31.

Stege führte und ihn zu sehr auf die Saite drückte und die Passagen immer in der Mitte des Bogens, folglich ohne Abwechslung von Stärke und Schwäche spielte.<sup>186</sup> Ein ähnlich hartes Urteil, das durch F. Eck beeinflusst war, fällt Spohr auch 1802 in Königsberg über den Mannheimer Pixis dahingehend, dass sein Ton kraftlos und sein Vortrag ohne Ausdruck sei. Neben einer schlechten Bogenführung fehle ihm alle Kraft im Striche, und die Nuancen von piano und forte fielen bei seinem Spiel ganz weg.<sup>187</sup> Aus diesen Kritiken über das Spiel von Kollegen ist die Aufmerksamkeit des Musikpädagogen Spohr für eine dynamische Gestaltung des Vortrages als wichtiges Unterrichtsziel abzuleiten. In seiner Violinschule fordert er nicht ohne Grund, die Abstufungen vom Piano zum Forte möglichst stark hervorzuheben. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass er die dazu erforderlichen Stricharten nicht planmäßig behandelt<sup>188</sup>, obwohl die Anwendung des Crescendo/Decrescendo bzw. Diminuendo als eines der markantesten Ausdrucksmittel des Geigers Spohr galt. Ihm waren das Kanten des Bogens und die Benutzung des unteren Teiles des Bogens für Schwere und die Benutzung der Spitze für Leichtigkeit bekannt. Eine weitere Besonderheit, die seine Schüler übernehmen konnten, war die Handhabung der Regel, den Aufstrich für das Crescendo und den Abstrich für das Decrescendo zu verwenden. Seine Anweisungen *poussé* (Aufstrich) oder *tiré* (Abstrich) widersprachen oft der dynamischen Grundregel, wenn er den Abstrich auf schwerem und den Aufstrich auf leichtem Takteil benutzen ließ.<sup>189</sup> Auch bei manchen Themenanfängen verwendete er das Crescendo. Diese Eigentümlichkeit sichert bei tonlichen Schwierigkeiten in langsamen Sätzen Ruhe und Sicherheit der Bogenführung und ermöglicht das Feingefühl für die charakteristischen leicht elegisch gefärbten Themen in Spohrs Kompositionen.

---

<sup>186</sup> Vgl. Ebenda, S. 44.

<sup>187</sup> Vgl. Ebenda, S. 31 ff.

<sup>188</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 125.

<sup>189</sup> Vgl. Ebenda, S. 43 und S. 130 ff.

Mit Hinweis auf die große Mannigfaltigkeit der Stricharten machte Spohr seine Schüler mit den gebräuchlichsten und effektivsten Stricharten bekannt. Die Übungen Nr. 52 und Nr. 53 seiner *Violinschule* sind Beleg dafür.

Neben der dynamischen Mannigfaltigkeit, dem langen Strich, einem großen Ton, der Meisterschaft im Kantabile und im zarten Spiel konnten Spohrs Schüler nicht nur das glänzende Stakkato als hochgerühmte Besonderheit, sondern auch die vielfach bewunderte, vornehme Virtuosität des Lehrers nachahmen.

Um diese zu erreichen, bedurfte es der spielpraktischen Unterweisung, denn die in Spohrs Kompositionen vorgeschriebenen Stricharten sind nicht eindeutig definiert. Sicher ist nach Göthel, dass Spohr beim *risoluto* einen markigen Strich mit fest auf der Saite gehaltenem Bogen einsetzte, bei einem *leggieramente* aber den Bogen nur locker hielt und kurz bewegte. In manchen Finalsätzen bildet der Gebrauch langer Bindungen, die dem ganzen Satz den Charakter des weichen, graziösen Dahingleitens und reibungslosen Flusses verleihen, einen Hauptbestandteil des Themas. Durch Chromatik, dem angeschliffenen Stakkato, den weichen Strichunterteilungen, den synkopischen Betonungen und einer bis ins feinste abgestuften Tongebung erreichte Spohr, und ihm nacheifernd seine Schüler, die für die *Kasseler Schule* typischen Wirkungen.

Notwendige Strichwechsel führte Spohr bei Überleitungsfiguren über die Taktstriche und die erste Note hinweg. Bei der Adagiovariation IX zu Etüde 66 der *Violinschule* belehrt er den Schüler, dass dieses Adagio, richtig und gefühlvoll vorgestragen, die feinsten Nuancen der Bogenführung erfordert. Der Schüler soll vor allem die größte Aufmerksamkeit auf den Wechsel des Bogens richten, weil eine einzige Verwechslung des Auf- und Abstrichs alles verderbe. Die Nuancen von *piano* und *forte* müssten streng beobachtet werden, um nach ihnen die Länge des Bogens, so wie die Geschwindigkeit, mit der er gezogen werden muss, abzumessen. Für die Legatovariation Nr. XI zu Etüde 66 der *Violinschule* fordert er, alle Noten recht gleichförmig vorzutragen und auf gleichmäßige Einteilung des Bogens zu achten.

Spohr machte seine Schüler im weiteren Verlauf der Ausbildung mit geläufigen Stricharten seiner Zeit, mit den vier Lagen für die Ausgangsstellungen der linken Hand, mit den Doppelgriffen sowie mit den drei- und vierstimmigen Akkorden und der Vortragsweise bekannt. Als Strichkombinationen oder zusammengesetzte Stricharten erklärt Spohr in der *Violinschule* das von ihm als „Viottistrich“ bezeichnete Steigerungsmittel am Ende einer längeren Passage.<sup>190</sup> Der unbekanntere und weniger prägnante „Kreutzerstrich“ gehörte ebenfalls zum Lehrstoff seines praktischen Unterrichts.<sup>191</sup>

Spohr verlangte von seinen Schülern die Ausnutzung des ganzen Bogens mit einem Einzelstrich in der Mitte. In seiner *Violinschule* Nr. 66 lässt er ihn beim Variationsthema üben, indem im ersten Takt des Themas der Bogen dicht am Frosch ansetzt und zu den zwei ersten Noten bis zur Mitte herabzieht. Dann erhält die dritte Note einen kurzen, aber weichen Hinaufstrich. Für die letzte Note wird die zweite Hälfte des Herabstriches verbraucht. Weil diese Strichart schon von älteren Meistern gekannt und angewandt wurde, betrachtete Göthel die von Hermann Schröder vorgenommene Bezeichnung *Spohrsche Strichart* verständlicher Weise als nicht berechtigt.<sup>192</sup>

In der *Dritten Abtheilung. Vom Vortrage* erläutert er den Unterschied zwischen richtigem und schönem Vortrag. Als Besonderheiten seines Spiels und damit der *Kasseler Schule* sind die von ihm als technische Hilfsmittel bezeichneten Hinweise anzusehen:

„1.) die feinern Schattierungen der Bogenführung, sowohl im Bezug auf den Charakter des Tons vom starken, selbst rauhen bis zum sanft flötenden, wie auch besonders auf Accentuirung und Sonderung der musikalischen Phrasen, 2.) die

---

<sup>190</sup> Dabei wird von den beiden in einem Strich abzustoßenden Noten die erste ganz kurz und schwach angegeben, die zweite aber mit längerem Strich und scharfem Druck möglichst stark herausgehoben.

<sup>191</sup> Bei dieser Strichkombination kommen auf jeden Strich zwei Noten, von denen die beiden ersten gestoßen, die folgenden geschliffen sind. Die zweite der gestoßenen Noten wird mit langem Strich und starkem Druck sehr herausgehoben.

<sup>192</sup> Vgl. Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 50.

Vgl. Hermann Schröder, *Die Kunst des Violinspiels*, Köln 1887.

künstlichen Applicaturen, die nicht der Bequemlichkeit oder leichtern Spielbarkeit, sondern des Ausdrucks und des Tons wegen angewendet werden, wozu auch das Fortgleiten von einem Ton zum andern, so wie der Fingerwechsel auf demselben Ton gehört, 3.) die Bebung in ihren vier Abstufungen und 4.) das Fortteilen im Zeitmass bey feurigen und heftig-leidenschaftlichen Stellen, so wie das Zurückhalten bey solchen, die einen zärtlichen oder wehmüthig-traurigen Charakter haben.“<sup>193</sup>

Mit Blick auf den Umfang des von seinen Schülern zu bewältigenden Lehrstoffes kann man konstatieren, dass Spohr das didaktische Prinzip der Fasslichkeit berücksichtigte, wenn er im Brief an M. Hauptmanns Vater betonte, dass man ja nicht zu viel auf einmal treiben dürfe, um nicht eins über's andere zu versäumen.<sup>194</sup> Er besann sich auf seine Erfahrungen und nahm dabei Bezug auf die Absprache, dass M. Hauptmann bei einem anderen Lehrer zusätzlich wöchentlich zwei Stunden Klavierunterricht bekommen sollte<sup>195</sup>. Das begrüßte Spohr, denn dem Komponisten wäre fertiges Klavierspiel fast unentbehrlich.

Er selbst hatte für die Beherrschung dieses Instruments nicht genügend Zeit erübrigen können und vermochte nach eigenen Angaben soweit Klavier zu spielen, wie er es beim Komponieren brauchte. Für die Korrepetition von ersten Opernproben bediente er sich, wie andere Kapellmeister vor und neben ihm, eines Streichquartetts.

M. Hauptmann machte im Jahre 1838 dieses mühsame Probieren und das angebliche Fehlen der rhythmischen Präzision verantwortlich dafür, dass die neuen, meist französischen Opern in Kassel wenig Erfolg hatten:

„Spohr sagte neulich, er gäbe hundert Louisd'or drum, wenn er Clavier spielen könnte - ich gäbe zweihundert, sagte ich, und ohne Bedenken wollte ich's thun den Augenblick; wenn ich Clavier spielen könnte, hätte ich mich vielleicht damals in Dresden verleiten lassen die angetragene Kapellmeisterstelle anzunehmen, aber

---

<sup>193</sup> Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 195 f.

<sup>194</sup> Vgl. La Mara, *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*. a. a. O., S. 126.

<sup>195</sup> Vgl. Wulfhorst, a. a. O., S. 189 f. Es gibt Hinweise darauf, dass Spohr seinem Schüler Hauptmann selbst Klavierstunden gegeben haben könnte.

ich kann die Kapellmeister, die nicht eine Partitur in die Finger nehmen können, nicht leiden. Und ich hab's vor Augen, wie wichtig das ist, wie hemmend, die ersten Opernproben mit Quartett anzufangen, was das aufhält und wie wenig es gut wird - unsre neuen Opern gehen eigentlich durch die Bank schlecht und dazu ist eine Hauptursache, daß Spohr nicht Clavier spielt - wenn man's Fremden sagt, daß von einer neuen Oper die erste Probe mit Quartett ist, können sie es auch nicht begreifen. Eine Clavierprobe am Anfang hilft mehr als die ersten 10 Quartettproben. In Italien machen sie nach der Clavierprobe nur zwei mit dem Orchester und die Oper geht...“<sup>196</sup>

Spohr betrachtete es als erstrebenswertes Ziel für seine Schüler, sich dem von ihm als bestimmend erkannten geigerischem und satztechnischem Ideal möglichst genau anzunähern. Zu diesem Ideal gehörte eine dem damals erreichten Stand des Geigenspiels entsprechende vollendete Violintechnik, die er mit virtuosen Ansprüchen, der Ausbildung des Geschmacks und der starken Ausprägung des Gefühlsmäßigen verband.<sup>197</sup>

Dieses Ziel war nicht mit Anfängern zu erreichen. Deshalb erteilte Spohr keinen Anfangsunterricht, auch weil er sich zudem durch das Fehlen entsprechender psychologischer Erfahrungen dafür methodisch unsicher fühlte. Für die Ermittlung von Talent und Begabung bei Unterrichtsbewerbern setzte er eine genügend lange und intensive Beschäftigung mit dem Geigenspiel voraus.

Nach Aussage seines Schülers und langjährigen Mitarbeiters M. Hauptmann, der Spohrs Lehrweise genau kannte, konnten von ihm nur Schüler profitieren, die bereits über ausreichende manuelle Geschicklichkeiten verfügten.<sup>198</sup>

Malibran war bei seinem Eintreffen in Kassel entsprechend geigerisch vorgebildet. Aus der Beschreibung seines Lerneifers erfährt man, welche Bedeutung Spohr der Vorbildwirkung und seine Schüler der Nachahmung beimaßen:

---

<sup>196</sup> Moritz Hauptmann, *Briefe*, a. a. O., S. 243.

<sup>197</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 7. und S. 196.

<sup>198</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe*, a. a. O., Band II, S. 244.

„Das erste Jahr übte ich acht bis zehn Stunden des Tags, und verwandte den Rest der Zeit auf das Copiren der Werke des Meisters; dies that ich, um mich ganz in seine Schreibart hineinzuarbeiten.“<sup>199</sup>

Malibran betonte, dass Spohr sein pädagogisches Wirken nicht auf die musikalische Ausbildung im Einzelunterricht beschränkte. Wie ein Vater kümmerte er sich um Unterkunft und Mittagstisch, machte die Schüler mit dem Orchester- und Quartettspiel vertraut und unterstützte sie bei der Bewerbung um eine Anstellung:

„Später trat ich als Liebhaber in die kurfürstliche Capelle, wie dies bei allen Schülern Spohr's zu geschehen pflegte. [...] Dieses System, seine Schüler durch die Übung im Orchester einzuschulen, hielt er für sehr geeignet, ihnen das Verständniß und die Ideen zugänglich zu machen, sie zu Virtuosen heranzubilden, indem sie sich hier für alle Fälle eine gewisse Sicherheit verschafften. Er dachte, der Violinist, der das nicht mitgemacht habe, sei nichts, als ein abgerichteter Canarienvogel, der sich an dem erlernten Stückchen heiser schreie; er habe nichts Gesetztes an sich; er bleibe stets unsicher und sei leicht aus dem Sattel zu heben. - Daher waren alle Violinisten im Orchester entweder jetzt noch, oder vorher seine Schüler.“<sup>200</sup>

Malibran, der als Solist nur mittelmäßige Erfolge erreichte, ist weniger durch sein Geigenspiel als viel mehr durch die Lebensbeschreibungen Spohrs bekannt geworden. Diese sind biographisch zwar nicht genau, zeugen aber von der grenzenlosen Dankbarkeit gegenüber dem verehrten und bewunderten Lehrer, die Spohr von fast allen seiner Schüler entgegengebracht wurde.<sup>201</sup>

Die Bewerber und vor allem deren Eltern wählten den großen Meister zum Lehrer, um durch die Aneignung der vom Konzertpublikum bewunderten Stileigentümlichkeiten Spohrs die hohe Kunst des Violinspiels zu erreichen. Durch

---

<sup>199</sup> Malibran, a. a. O., S. 179.

<sup>200</sup> Ebenda, S. 179.

<sup>201</sup> Vgl. O. Türke, *Louis Spohr und die deutsche Geigerschule*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jahrgang 1893, S. 2 (Kopie im Anhang).

genaueste Überwachung der technischen Fertigkeiten und die Anleitung zum ausgefeilten musikalischen Vortrag seiner Konzerte und Duette führte Spohr die Schüler dazu, das Instrument in der ihm eigenen, unverwechselbaren Weise einzusetzen. Moser vermerkt das kritisch:

„Spohr hatte nämlich die Schwäche, stets diejenigen seiner Zöglinge für die Begabtesten zu halten, die seine Spielweise am getreuesten nachahmten.“<sup>202</sup>

Zu diesem Urteil ließ er sich freilich verleiten, weil Spohr in seinen Lebenserinnerungen eine missverständliche Begebenheit schildert. Das betraf seinen fast gleichaltrigen Schüler Friedrich Wilhelm Hildebrandt (1785-1830), der von 1807 bis 1809 bei ihm studierte. Er habe sich die Vortragsweise des Lehrers in allen Nuancen so zu eigen gemacht, dass er als ein treues Abbild desselben gelten konnte.<sup>203</sup> Dies betraf indes lediglich das genaue Zusammenspiel beim Vortrag der I. Konzertante für zwei Violinen op. 48. Bleibt die Frage, ob es pädagogisch und künstlerisch nachteilig ist, wenn ein Schüler seinem Lehrer als Vorbild nacheifert. In der Nachahmung der Fähigkeiten und Eigenheiten eines großen Vorbildes sahen weder der Lehrer noch seine dankbaren Schüler einen Mangel. Mit größter Verehrung, Ehrfurcht und Stolz erstrebten sie die Beherrschung der Stileigenheiten, wie nur Spohr sie umsetzen konnte. Auf die daraus folgende Gefahr macht Göthel aufmerksam, wenn er feststellt, dass dies bei manchen Schülern Spohrs ohne Zweifel zu einer Überforderung und Befangenheit führte, die eine spürbare Entpersönlichung zur Folge hatte und ihr Spiel oft als nicht gelungene Kopie empfinden ließ.<sup>204</sup> Hildebrandt könnte ein Beispiel für diese Gefahr gewesen sein, denn Spohr war mit dessen weiterer Karriere nicht zufrieden. Er aber war unzureichend über dessen weiteren Werdegang informiert und suchte eine Begründung in den nach einem Unfall verbliebenen Verletzungsfolgen der linken Hand. Tatsächlich aber war

---

<sup>202</sup> Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 485.

<sup>203</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 111.

<sup>204</sup> Vgl. Göthel, *Louis Spohr als Pädagoge*, a. a. O., S. 301-304.

Hildebrandt um 1815 Kammermusikus in Berlin und ab 1816 gehörte er der königlichen Kapelle in Stockholm an. Spohrs Prognose, dass Hildebrandt einer der ersten Geiger Deutschlands werden könne, erfüllte sich indes nicht.<sup>205</sup>

Die Ursache dafür wäre nach Mosers Ansicht bei Spohr zu suchen. Die von ihm verwendete Lehrmethode habe sich wenig geeignet, die Lernenden zu technischer und künstlerischer Selbstständigkeit anzuleiten. Die Beeinflussung des Schülers auf dem Fundament der musikalischen Grammatik und der Anerziehung aller zum Reproduzieren nötigen technischen Ausdrucksmittel dürfte nach Moser nur betrieben werden, um seinen Geschmack zu läutern, sein Stilgefühl zu bilden und sein Temperament in geordnete Bahnen zu lenken. Gegen die bloße Erziehung zum richtigen Gebrauch der musikalischen Sprache erhob er keine Einwände, aber die Einwirkung auf das verinnerlichte Empfinden und die künstlerische Individualität betrachtete er wohl zurecht als bedenklich. Der Einschätzung, Spohr wäre nicht den wenigen Künstlern im Lehrberuf zuzuordnen, die über eine nur in langjähriger Erfahrung und durch liebevolle Beobachtung zu gewinnende Urteilskraft verfügt hätten<sup>206</sup>, ist freilich angesichts der zweifellos vorhandenen Erfolge seiner Schüler nur bedingt zuzustimmen.

Wahrscheinlich fehlte in Spohrs Lehrweise durch die Verallgemeinerung der für seinen Bildungsgang typischen Nachahmung von Vorbildern bei seinen Schülern der letzte Schritt, den er selbst durch die Entwicklung einer eigenen, unverwechselbaren Spielweise getan hatte. Mindestens ab 1807 hatte er den spieltechnischen Einfluss der *Pariser Schule* mit wachsender künstlerischer Reife überwunden und als Virtuose seinen Individualstil und als Komponist seine eigene Sprache ausgeprägt.<sup>207</sup> Mosers Vorwurf, dass seine Schüler in vielen Fällen auf der Stufe von Nachahmern bzw. Manieristen stehen geblieben waren, denen die Kraft gefehlt hatte, selbst eine Schule

---

<sup>205</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 111 u. Anm. 57, S. 344.

<sup>206</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 486.

<sup>207</sup> Vgl. Hans-Rudolf Jung, *Louis Spohr der Geiger und seine Violinkonzerte*, in: Festschrift, a. a. O., Weimar 1959 S. 84.

zu bilden<sup>208</sup>, ist dahingehend zu korrigieren, dass er dabei den übermächtigen Gesamteindruck außer Acht lässt, kraft dessen Spohr ohne eigenes Zutun junge „Kunstbeflissene“ anzog. Außerdem hat er sie stets ermutigt, andere Konzepte vergleichend zu prüfen, ja zu erproben. Nicht wenige seiner Schüler haben dies auch getan und wussten danach das bei Spohr Erlernte umso höher zu schätzen. Insofern hat Mosers Hinweis darauf, dass es Spohr an einer richtigen Beurteilung des Spiels seiner Schüler mangelte, keine allgemeingültige Berechtigung.

Was die pädagogischen Erfahrungen und das Urteilsvermögen Spohrs anging, erkannte Michel im Gegensatz zu Moser, dass Spohr den Weg der empirischen Psychologie nicht nur an seinen eigenen Kindern, sondern auch in der Erziehungsarbeit mit seinen Schülern praktizierte. Als Beispiele nennt er den Wechsel von Übung und anderer Tätigkeit, die Anteilnahme der Eltern am *Musiktreiben* ihrer Kinder, die Fasslichkeit des Lehrstoffes, Besonderheiten der Auftrittssituation und den Umgang mit dem *Scharlatanismus* mancher Schüler.<sup>209</sup> Der Gegensatz zwischen Moser und Michel erklärt sich aus dem unterschiedlichen Feld der Betrachtung. Moser urteilte vor allem über den musikerzieherischen Aspekt bei der Vervollkommnung des Geigenspiels. Michel bezieht sich auf die Nutzung von Erfahrungen und Beobachtungen des Lehrers zur allgemeinen Erziehung und allseitigen Einwirkung auf den Schüler im Sinne des Philanthropinismus. Natürlich verfügte Spohr über die erforderliche Beobachtungsgabe und die genaue Kenntnis der mechanischen Grundlagen des Violinspiels, die er als Lehrer benötigte.

Trotz seines verschlossenen, ernsten, strengen Wesens zeigte Spohr im Umgang mit den Schülern jedoch die für den pädagogischen Erfolg erforderliche väterliche Güte und Großzügigkeit. Unter Berücksichtigung der hohen Arbeitsbelastung als Kapellmeister, Komponist und konzertierender Künstler ist es bemerkenswert, dass seine Lehrtätigkeit von Gewissenhaftigkeit und von tiefem menschlichen und

---

<sup>208</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 485.

<sup>209</sup> Vgl. Michel, a. a. O., S. 39.

künstlerischen Verantwortungsbewusstsein gegenüber dem geigerischen Nachwuchs und - wie die Briefe beweisen - auch gegenüber deren Eltern geprägt war.

### 3.3 Musiktheoretische Ausbildung durch Analyse kompositorischer Details

Entsprechend seinem eigenen Weg der Aneignung theoretischer Kenntnisse in der Musiklehre empfahl Spohr seinen Schülern durch eifriges Partiturlernen und Analyse klassischer Musikwerke autodidaktische Weiterbildung. Diese Methode des Studiums, die sich mehr auf das eigene geistige Vermögen und Urteil verließ, als auf die Autorität eines Lehrers, hat er zur Verwirklichung des aufklärerischen Prinzips der Selbstvervollkommnung für sich Zeit seines Lebens genutzt. Was die Komposition anging, so versprach er M. Hauptmanns Vater, seinem Sohn durch Erklärung der Partituren berühmter Meister eine richtige Ansicht ihrer Größe und Eigentümlichkeit zu geben.<sup>210</sup> Gerald Kilian hebt hervor, dass zum Beispiel Spohrs Verehrung Mozarts so weit ging, dass er die Ouvertüre zur Oper *Die Zauberflöte* als Kompositionsmodell seiner Oper *Alruna* nahm, um dann dem verehrten Vorbild „in der Satztechnik, der Instrumentation, der Form und der Harmonik“ möglichst nahe zu kommen.<sup>211</sup> Von Ausnahmen abgesehen war Unterricht in Musiktheorie sowie Harmonie- und Kompositionslehre später nicht Hauptbestandteil der Spohrschen Lehrmethode<sup>212</sup>. Die meisten in Kassel Studierenden verwies er zum Theorieunterricht an Moritz Hauptmann, Otto Kraushaar (1812-1866) oder Johann Christian Baldewein (1784-1848).

---

<sup>210</sup> Vgl. La Mara, *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*, a. a. O., S. 126.

<sup>211</sup> Gerald Kilian, *Studien zu Louis Spohr*. Wissenschaftliche Beiträge Karlsruhe herausgegeben von Dipl.-Wirtschaftsingenieur M. Wahl, Nr. 16, Dissertation genehmigt von der Philosophisch-Historischen-Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Verlag M. Wahl Karlsruhe 1986, S. 16.

<sup>212</sup> Vgl. Wulfhorst, a. a. O., S. 189. Diese Ausnahmen des Unterrichts in Musiktheorie könnten auf Hauptmann und die Pianisten Johann Ludwig Böhner (1787-1860) und Friedrich Gottlieb Fleischer zutreffen.

Von einem ihm unbekanntem Geigenliebhaber brieflich um Rat befragt, empfahl Spohr neben Soloquartetten und Konzerten von Rode seine eigenen Kompositionen und vor allem immer wieder die Benutzung seiner Schule. Gegenüber theoretischen Lehrwerken hatte er eine gewisse Abneigung. Bei der Frage nach einem neueren Werk zum Studium der Theorie geriet er offenbar in Verlegenheit und verwies darauf, dass die Kompositionslehre von Marx in Berlin am meisten gerühmt würde.<sup>213</sup>

### 3.4 Musikästhetische Ansichten im Unterricht

Es ist davon auszugehen, dass Spohrs Schüler neben der Vermittlung der geigen- und spieltechnischen Besonderheiten seines Individualstils von den musikästhetischen Anschauungen ihres Lehrers entscheidend geprägt wurden. Weil Spohr keine geschlossene musikästhetische Lehre für den Unterricht hinterließ, sollen im folgenden die von ihm in dieser Hinsicht bekannt gewordenen Vorstellungen über Stil, guten Geschmack und vollendete Form als Ausgangspunkt auch für ästhetische Inhalte seiner pädagogischen Tätigkeit im Geigenunterricht dargestellt werden. Spohrs Violinspiel und seine Ausführungen in der *Violinschule* zeugen davon, dass er höchste Anforderungen an sich selbst, seine Kompositionen, an die Orchestermusiker, an die bei ihm Studierenden und an das Publikum stellte. Wolff von Gudenberg bezeichnet Spohrs Kunstauffassung als exklusiv.<sup>214</sup> Das scheint insofern berechtigt, dass er schon für seine eigene künstlerische Vervollkommnung bekanntlich das anspruchsvolle Selbstvertrauen hatte, keinen geringeren als den

---

<sup>213</sup> Vgl. Göthel, *Louis Spohr als Pädagoge*, a. a. O., S. 301-304. Brief an Julius Müller in Altenburg bei Königsberg, 4. April 1852. Gemeint war Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Bände, Leipzig 1837-1847.

<sup>214</sup> Vgl. Eberhard Freiherr Wolff v. Gudenberg, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten (1822-1866)*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 1958, S. 316.

Herzog von Braunschweig um die Mittel für seine weitere Ausbildung zu bitten. Ohne Bedenken fiel seine erste Wahl als geeigneten Lehrer auf Viotti.<sup>215</sup>

Ausgehend von seiner exklusiven Kunstauffassung ärgerte Spohr sich in Italien beispielsweise maßlos über die Unwissenheit, Geschmacklosigkeit und dummdreiste Arroganz der Orchestermusiker in Rom, die 1816 sein Konzert begleiteten.<sup>216</sup>

Eine gewisse Exklusivität zeigte sich auch bei vielen seiner Schüler, die, aus Elternhäusern des wohlhabenden Bildungsbürgertums stammend, in der Regel als hochbegabt und gut vorgebildet von ihm in die hohe Kunst des Violinspiels eingeführt wurden. Er betonte im Vorwort zu seiner Violinschule, dass er kaum je Anfangsunterricht erteilt habe. Trotz dieser Exklusivität erreichte Spohr eine große Breitenwirkung und zwar dank seiner organischen Kompetenz, der künstlerischen und pädagogischen Leistung und seiner menschlichen Eigenschaften. Der Künstler und Geigenlehrer war ein allseits beliebter Mitbürger, der stets ein einfaches und bescheidenes Familienleben führte. Seine Schlichtheit, Aufrichtigkeit, Wärme und bürgerliche Ehrbarkeit, die fern von aller Künstlerextravaganz war, trugen ihm die Sympathie der meisten Menschen ein, die mit ihm Umgang hatten.<sup>217</sup>

Als Angehöriger des deutschen Bildungsbürgertums kam Spohr ohne Zweifel mit den Bestrebungen der Frühromantik in Berührung, die durch die Forderung nach einer neuen Mythologie und die Einbeziehung des Irrationalen und Unbewussten, zumindest in den Themenkreis der Dichtung, eine von der Französischen Revolution in Deutschland ausgelöste Gesellschafts- und Bewusstseinskrise zu überwinden hoffte. Der *Jenaer Kreis* mit Novalis und den Brüdern August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel als die bedeutendsten Theoretiker der Frühromantik strebte in der Auseinandersetzung mit der in Blüte stehenden literarischen Klassik und in kritischer

---

<sup>215</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 7 und 11.

<sup>216</sup> Vgl. Ebenda, S. 296.

<sup>217</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 316 ff.

Fortführung und Ergänzung der Aufklärung ein zeitgemäßes Dichtungsideal an. Analog zur Dichtkunst suchten Tonkünstler wie Spohr in der stetigen Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Entwicklungen in der Musik ein entsprechendes musikalisches Ideal, indem sie sich um die Fortsetzung und Erweiterung der musikalischen Traditionen des 18. Jahrhunderts bemühten.<sup>218</sup> Bedenkt man, dass die Bestrebungen der Frühromantik in der Dichtkunst um 1804 in tiefem Pessimismus endeten, so kann man ermessen, wie schwer es Spohr fallen musste, sein ästhetisches Ideal in der Musik zu finden. Die Hochromantik in der Dichtkunst ab 1806 gehörte zu den Einflüssen, die dabei auf ihn wirkten. Mit der Rückbesinnung auf volkstümliche Traditionen wollten ihre Vertreter den deutschen „Volksgeist“ wecken. Spohrs Schaffen und Wirken war davon ausgehend maßgeblich bestimmt vom Streben nach romantischem Inhalt und Ausdruck unter Beibehaltung einer als klassisch empfundenen Form. Seine ästhetischen Vorstellungen sah er durch die klassischen Traditionen bestätigt, die er als moralische Instanz des musikalischen Handwerks auffasste. Kilian betont deshalb, dass in der Literatur die Hinweise auf Spohrs *klassizistisches Musikertum* dominieren.<sup>219</sup> Er bezieht sich auf eine entsprechende Aussage von Eugen Schmitz, Spohr sei durch die „tiefe Verwurzelung in Mozarts Kunstideal“ ein „Klassizist, dem die Romantik mehr eine zeitübliche Technik als eine Lebens- und Kunstanschauung bedeutete“.<sup>220</sup> Spohr entsprach damit am ehesten der von seinem Zeitgenossen Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831) vertretenen Musikästhetik. Hegel setzte mit dem klassizistischen Grundmodell der *idealen Musik* eine ästhetische Norm, die sich an der älteren Kirchenmusik, an Bach, Händel, Durante und Pergolesi und an der Musik der bürgerlichen Aufklärung des 18. Jahrhunderts, von Gluck bis Haydn und Mozart orientierte. Für

---

<sup>218</sup> Vgl. Dahlhaus/Miller, a. a. O., S. 4. Sie sprechen von den „vorausweisenden präromantischen Zügen des 18. Jahrhunderts“, die „von den Romantikern nur in schwärmerischer Umdeutung assimiliert werden“ konnten.

<sup>219</sup> Kilian, a. a. O., S. 6 und S. 18

<sup>220</sup> Spohr, Louis, *Selbstbiographie*. 2 Bde. Hg. Eugen Schmitz. Nachwort zum Nachdruck, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1954, S. 355 f.

Spohr galten Cherubini und Mozart als *Musterautoren* für die Oper und Beethoven als solcher für das Streichquartett.<sup>221</sup> Hegel hielt 1818 in Berlin seine Antrittsrede in einer Zeit des enormen Aufschwungs des Musiklebens, in dem sich das wirtschaftlich und politisch erstarkende Bürgertum bemühte, im philosophischen und künstlerischen Bereich eine seiner Rolle entsprechende ästhetische Autonomie zu erreichen. Die *Anbetung* der klassischen Musik bestimmte die musikalische Atmosphäre in Berlin, obwohl sie als verknöchert und rückständig verstärkter Kritik ausgesetzt war. Ungeachtet dieser Kritik beeinflusste die von Hegel betriebene Historisierung das Musikleben über Berlin hinaus. Hegels sogenannte *idealische Musik* endete in ähnlicher Weise wie in Spohrs Auffassungen bei Mozart. Rossini und Weber wurden nicht dazugerechnet. Beethoven, dessen von Spohr in Leipzig und Berlin 1804 gespielte Streichquartette op. 18 beim Publikum auch nur zurückhaltende Aufnahme fanden<sup>222</sup>, wurde bei Hegel im Gegensatz zu Spohr nirgends erwähnt. Über die *idealischen* Komponisten äußerte sich Hegel:

„Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, so daß der Jubel nie in wüstes Toben ausartet und selbst die Klage die seeligste Beruhigung gibt.“<sup>223</sup>

Bei Carl Maria von Webers *Freischütz* kritisierte Hegel die Unausgeglichenheit und die fehlende Harmonisierung sowohl der Heiterkeit als auch des Schmerzes.<sup>224</sup> Theodor W. Adorno erkannte in Webers Oper eine drastische, ausgelassen-verzweifelte plebejische Vergröberung und eine unverbindliche und unsichere

---

<sup>221</sup> Vgl. Kilian, a. a. O., S. 18.

<sup>222</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 83. Selbst Bernhard Romberg als kompetenter Berufskollege fragte Spohr in Berlin 1804 hinsichtlich der Quartette op. 18 von Beethoven, wie er nur so barockes Zeug spielen könne.

<sup>223</sup> Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, S. 850.

<sup>224</sup> Vgl. Ebenda, S. 186.

Gestaltung.<sup>225</sup> Ähnliches stellte auch Spohr in der Äußerung fest, dass diese Oper in den Hauptstädten Deutschlands durch die Gabe Webers, für die Fassungskraft des „großen Haufens“ schreiben zu können, einen so enthusiastischen Beifall gefunden habe.<sup>226</sup> Darin äußert sich erneut die erwähnte Exklusivität in Spohrs ästhetischen Ansichten. Spohr leitete seine Kritik an Webers *Freischütz* aus dem Vergleich mit Haydn und Mozart ab. Gleichzeitig begrüßte er den sich in Webers Singspiel äußernden Nationalisierungsprozess der Musikästhetik.

Die restaurative Kulturpolitik Preußens erregte nach der Ernennung des italienischen Franzosen Gaspare Spontini (1774-1851) zum Generalmusikdirektor in Berlin den Protest der an einer Nationalisierung der Musikästhetik interessierten fortschrittlich-demokratischen Kräfte des Bildungsbürgertums. Nach den Aufführungen der Oper *Olympia* von Spontini und des *Freischütz* von Weber im Frühsommer 1821 begann der 20 Jahre währende Berliner Opernstreit. Spohrs *Aufruf an deutsche Komponisten* 1823 und seine führende Mitwirkung bei den deutschen Musikfesten seit 1810 ließen seine Position bei der Suche nach nationaler Identität in der Tonkunst und in diesem Streit klar erkennen. Für eine solche Haltung hatte er persönliche Gründe, denn seine Bewerbung als Kapellmeister in Berlin blieb 1815 ebenso unberücksichtigt wie seine deutsche Nationaloper *Faust*, die er gleichzeitig zur Aufführung angeboten hatte. Bei der erneuten Bewerbung im Jahre 1819 wurde Spohr durch die Neubesetzung der Stelle mit Spontini tief enttäuscht. Die selbst geleitete Erstaufführung seiner Oper *Jessonda* 1825 in Berlin erfolgte erst nach einer zwei Jahre währenden Auseinandersetzung mit Spontini.

Bei seinem Aufenthalt in Wien im Herbst 1824 geriet Hegel durch die gesangliche Eigenart der Rossinischen Melodik, die federnde Rhythmik und neuartige Dynamik,

---

<sup>225</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Bilderwelt des Freischütz*, in: *Moments musicaux*, Frankfurt/Main, 1964, S. 40-46.

<sup>226</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 123. Spohrs häufiger benutzte Wendung vom *großen Haufen* gehörte zum Vokabular der Philanthropisten. In Johann Bernhard Basedows (1723-1790) *Vorstellung an Menschenfreunde und vermögende Männer über Schulen, Studien und ihren Einfluß in die öffentliche Wohlfahrt*, Hg. Dr. H. Lorenz, Leipzig 1893, findet man im § 38 als Wortwahl sowohl *den gemeinen Haufen* als auch *den großen Haufen*.

die teils kühne Harmonik und die Farbigkeit der Instrumentation in den Wiener Rossini-Taumel. Den gewissen Niedergang in der Musik Rossinis gegenüber Mozart verlieh er mit seiner Kritik an Mängeln in der Wort-Ton-Beziehung, an der Musikdramaturgie und an musikalischen Neuerungen Ausdruck:

„Denn nur allzu häufig wird Rossini dem Text ungetreu und geht mit seinen freien Melodien über die Berge, so daß man dann nur die Wahl hat, ob man bei dem Gegenstande bleiben und über die nicht mehr damit zusammenstimmende Musik unzufrieden sein oder den Inhalt aufgeben und sich ungehindert an den freien Eingebungen des Komponisten ergötzen, und die Seele, die sie enthalten, seelenvoll genießen will.“<sup>227</sup>

Spohr hatte ähnliche Vorbehalte gegenüber den von der breiten Masse gewünschten Kompositionen und der mit brillanter Virtuosität verbundenen Opern-, Tanz- und Unterhaltungsmusik. Er wünschte sich klassischen Normen und Werten folgende Musik sowie ein an der Klassik gebildetes Publikum und hoffte in Frankreich 1820, dass der Kunstgeschmack der Deutschen nicht verloren gehe, wemgleich das süße musikalische Gift, was so reichlich von jenseits der Alpen zuflösse, noch so weit um sich greifen sollte.<sup>228</sup>

Bei dem Streit um Spontini und Rossini ging es vorrangig nicht um Stilrichtungen und Geschmacksurteile, sondern um die Bemühungen, eine nationale Eigenständigkeit in der Musik zu erreichen. Hegels und Spohrs ästhetische Vorbehalte gegenüber der Musik Rossinis waren vordergründig als Aufforderung zu verstehen, sich auf die eigenen deutschen nationalen Traditionen zu besinnen. Dem allgemeinen Urteil teilweise folgend zeigte sich Spohr deshalb geneigt, Rossini auch für den ausgezeichnetsten der neueren italienischen Komponisten und für den Reformator des Geschmacks im Opernstile zu halten. Dennoch kritisierte er, dass es Rossini an Kenntnis der Harmonie, an Charakterzeichnung, an Sinn zur

---

<sup>227</sup> Hegel, *Ästhetik*, a. a. O., S. 859.

<sup>228</sup> Vgl. Spohr, LE II, a. a. O., S. 98.

Unterscheidung des ernsten und des komischen Stiles und des Schicklichen für die Sinne fehlte. Seine Modulationen seien in Deutschland längst bekannt und abgedroschen, sein blumiger Gesang wäre nichts anderes als die bisher auf einen Vokal gesungenen Passagen mit unterlegten Silben.<sup>229</sup>

Spohr legte bei Rossini im Sinne des Hegelschen Begriffes der *idealischen Musik* das Maß Mozartscher Kompositionen an, wenn er feststellte, dass sich Rossini immer mehr von dem einfach großen Gesang der älteren Zeit entfernt hätte.

Mit dem Urteil, dass es Rossini zwar keineswegs an Erfindung und Geist fehle und er mit diesen Eigenschaften, in Deutschland wissenschaftlich ausgebildet und durch Mozarts klassische Meisterwerke auf den einzigen richtigen Weg geleitet, leicht einer der vorzüglichsten Gesangskomponisten seiner Zeit hätte werden können, bestätigte Spohr diese Orientierung auf klassische Vorbilder.

Wie Hegel konnte er sich der Wirkung der Kompositionen Rossinis nicht gänzlich entziehen, wenn er feststellte, dass er anfangen würde, günstiger von ihm zu urteilen, sobald er sich nicht über die Grenzen der komischen Oper verlöre.<sup>230</sup>

Die Ursachen für die begeisterte Aufnahme der Opern Rossinis und Webers war weniger in der Musik selbst zu suchen. Sie lagen, wie schon angedeutet, in einer veränderten sozialen und politischen Gesamtsituation und in einer veränderten Funktion der Musik. Weber beschrieb die Wirkung heiterer Musik auf das Publikum treffend:

„Niedergedrückt von den Greueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, sucht man nur Erheiterung [...] Das Theater ward zum Guckkasten [...] Gewohnt, im Leben täglich frappiert zu werden, tat auch hier das Frappante Wirkung.“<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 302.

<sup>230</sup> Vgl. Ebenda, S. 310.

<sup>231</sup> Carl Maria von Weber, *Allgemeine musikalische Zeitung*, Bd. XIX, 1817, S. 201 ff.

Dieser Wirkung erlag auch Spohrs Zeitgenosse und Philosoph Arthur Schopenhauer (1788-1860). Das Missverhältnis zwischen seiner gewaltigen Musikästhetik und seiner Begeisterung für Rossini wurde oft, sicher zu Unrecht, verspottet.<sup>232</sup>

Während Hegel Beethoven praktisch in seiner Musikanschauung unbeachtet ließ, erkannte Spohr dem Grundgedanken seiner Zeit folgend die Bedeutung der vor Haydn geringgeschätzten Instrumentalmusik und sah in Beethoven den genialen Tonkünstler seiner Zeit. Als junger Geigenvirtuose spielte er schon 1803 bei einem Musikabend in Magdeburg Beethovens schon erwähnte Streichquartette op. 18 neben Werken von Haydn und Mozart. Die sechs ersten Beethovenschen Quartette bezeichnete er 1803 in Leipzig als seine „Lieblinge“.

Es ist bezeichnend, dass Spohrs ästhetische Begeisterung für Beethovens Musik vom Bildungsbürgertum in Leipzig damals noch nicht in gleicher Weise geteilt wurde. So hatte er dort anfänglich beträchtliche Schwierigkeiten, seinen Vortrag der Kompositionen Beethovens zur Anerkennung zu bringen. Für eine Abendgesellschaft hatte er die schönsten der sechs neuen Quartette op. 18 ausgewählt. Im Gegensatz zu Braunschweig bemerkte er, dass seine Begleiter mit dieser Musik noch unbekannt und daher unfähig wären, in den Geist derselben einzudringen. Als er dann die seinen Unmut steigernde Unaufmerksamkeit der Zuhörer mit dem Abbruch seines Spiels quittierte, bat man ihn, der Gesellschaft etwas anderes vorzutragen, was ihrem Geschmack und Fassungsvermögen angemessener wäre. Mit den *G-dur-Variationen* von Rode setzte er dann die Abendgesellschaft in großes Entzücken. Später spielte er die mit seinen Begleitern sorgfältig eingeübten Beethovenschen Quartette als erster in Leipzig und verhalf ihnen zur verdienten Anerkennung. Ähnliche Erfahrungen musste er 1805 mit dem Vortrag eines Quartetts von Beethoven in Berlin machen. In Auswertung des dritten Musikfestes in Frankenhausen - 19./20. Oktober 1815 - stellte Spohr beim Vergleich der Publikumswirksamkeit von Konzert- und Ensemblestücken fest, dass der Virtuose beim großen Publikum weit größeren Beifall

---

<sup>232</sup> Vgl. Werner Hilbert, *Die Musikästhetik der Frühromantik. Fragment einer wissenschaftlichen Arbeit.* Kommissionsverlag von Gottl. Schmidt, Remscheid 1911, S. 82.

ernstete als der Komponist und dass überhaupt dem „großen Haufen“ ein brillantes Konzertstück, selbst wenn es geschmacklos ist, weit mehr gefällt als das vortrefflichste Ensemblestück. Er verdenkt es den Komponisten nicht, wenn sie dem Geschmack des Publikums frönen, weil sie es so viel leichter und bequemer haben. Spohr selbst wählte meistens nicht den bequemen Weg und beugte sich nicht den zweifelhaften Vorlieben des Publikums.

Sein Verhältnis zu Beethovens Kompositionen vor allem seiner frühen Periode war maßgeblich von Zustimmung getragen. Bei seiner Beschreibung der Reise nach Wien beschreibt er Beethoven als den würdigen Nachfolger Haydns und Mozarts, die er als Kunstheroen bezeichnete. Während seiner Dirigententätigkeit 1818/19 in Frankfurt und später in Kassel führte Spohr oft die Beethovenschen Sinfonien auf. Damit hatte er einen großen Anteil an der Durchsetzung der sinfonischen Werke Beethovens bei der anfänglich widerstrebenden Öffentlichkeit. Als bezeichnend für seine ästhetischen Ansichten muss die Tatsache gelten, dass er trotz seines freundschaftlichen Verhältnisses zu Beethoven ernste Vorbehalte sowohl menschlich, weil Spohr Anstoß an Beethovens schroffem, abstoßenden Wesen, seinem Trübsinn und seinen ungeordneten Lebensverhältnissen nahm, als auch künstlerisch, wegen der sonderbaren Art zu dirigieren und dem Verlust der Virtuosität als Pianist durch Taubheit, hatte. Er lehnte die meisten Kompositionen des mittleren und späteren Beethoven ab und machte daraus in seinen Aufzeichnungen keinen Hehl. Trotz einzelner Genieblitze erschien Spohr der vierte Satz der neunten Sinfonie so monströs und geschmacklos, die Auffassung der Schillerschen Ode so trivial, dass er darin den Beleg gefunden zu haben glaubte, dass es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn mangle.<sup>233</sup>

Beethovens Musik resultierte daraus, dass er in noch viel stärkerem Maße als seine klassischen Vorgänger auf die Stimme im Inneren und nicht auf die äußere natürliche Klangwelt hörte. Diese Musik zu verstehen, bereitete nicht nur Spohr

---

<sup>233</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, S. 179 ff.

Schwierigkeiten. Goethe, der über eine fein ausgebildete Empfänglichkeit für Musik verfügte, hatte anfänglich Probleme damit. Während er sich noch schwärmerisch für Mozart begeisterte, zeigte er ein auffallend geringes Verständnis für Beethoven und Schubert. Andererseits hegte Goethe nach Hilberts Ansicht merkwürdige Sympathien für Musiker zweiten und dritten Ranges, für Kaiser, Zelter, zeitweilig auch für Reichardt.<sup>234</sup>

Die elementare Kraft der Musik Beethovens stand im krassen Gegensatz zu dem ausgewogen-maßvollen Charakter der Musik Spohrs, die in vollem Umfang den ästhetischen Ansprüchen des gebildeten Bürgertums seiner Zeit entsprach. Die Kritik an Beethovens Musik wurde von vielen seiner Zeitgenossen mitgetragen und akzeptiert. Als Beispiel mag die Uraufführung einiger Teile der *Missa solemnis* und der 9. Sinfonie am 7. Mai 1824 gelten. Während diese noch sehr gut besucht war, fand zwei Wochen später die nur geringfügig veränderte Wiederholung vor halb leerem Haus statt. Der Misserfolg war mit den Schwierigkeiten des Publikums bei der Rezeption selbst des frühen Beethoven zu erklären:

„Das Publikum war frappiert, glaubte manchmal, es handle sich um einen entweder hintersinnigen oder robusten Scherz, fühlte aber jedenfalls, daß es wenig oder nichts verstand, obwohl es eigentlich verstehen sollte, was sich in einem Beethovenschen Werk musikalisch ereignete.“<sup>235</sup>

Ähnliches kennt man von ersten Aufführungen der Opern Rossinis, die einem Fiasko gleich kamen. Weder das gebildete Bürgertum noch Spohr als einer seiner musikästhetischen Exponenten erkannten in Beethovens musikalischer Welt einerseits und in Rossinis Opernmelodik andererseits sofort die Auslöser zweier für das 19. Jahrhundert entscheidender Kulturen der Musik. Diese Kulturen unterschieden sich dergestalt, dass die Musik Beethovens als musikalischer *Text* verstanden, d. h. inhaltlich gedeutet und strukturell analysiert werden musste,

---

<sup>234</sup> Vgl. Hilbert, a. a. O., S. 82.

<sup>235</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, a. a. O., S. 9.

während die Musik Rossinis mit der Betonung der Melodie intuitiv erfasst werden konnte und ihren Reiz in der konkreten Aufführung entfaltete. Bei Beethoven war die Aufführung eine Funktion des Textes, während eine Rossini-Partitur als Vorlage für eine Aufführung fungierte.<sup>236</sup>

In der ablehnenden Haltung zum mittleren und späteren Beethoven, zu Weber und Rossini glaubten Kritiker im Zuge veränderter Musikrezeption in der Mitte des 19. Jahrhunderts den bis heute vielfach wiederholten Nachweis der Beschränktheit und Geistesarmut bei Spohr gefunden zu haben. Bei bekannten Persönlichkeiten des Geisteslebens seiner Zeit bestand zwischen Musikalität, Musikgefühl, Bekanntschaft mit musikalischen Werken, Musikenthusiasmus, Stellungnahme zum einzelnen musikalischen Kunstwerk und musikästhetischen Gedankengängen nicht selten eine Diskrepanz. Eine solche bestand an sich bei Spohr nicht. Ähnlich wie im pantheistischen Weltbild Goethes waren bei ihm alle Erscheinungen der Natur, auch das Klangliche und Musikalische, nur ein seiner harmonischen Natur notwendiger Teil des Ganzen, das er, durch keinerlei Theorie beeinflusst, naiv und als Ganzes erfasste. Dahlhaus hob hervor, dass man in der Goethe-Zeit geglaubt habe, zwischen Natur und Kunst bestünde eine Analogie oder innere Affinität.<sup>237</sup> Bei Überlegungen über den Naturgesang äußerte Spohr Gedanken, die Kilian dahingehend interpretierte, dass musikalische Kunst, die die auf der ästhetischen Konzeption der *Natürlichkeit* und *Einfachheit* beruhende Idee der *Klarheit* und *Fasslichkeit* verwirklichen will, eines verbindlichen musikalischen Normsystems und überschaubarer Form bedürfe.<sup>238</sup> *Klarheit* und *Fasslichkeit* bedeuteten in Spohrs elitärem Kunstverständnis jedoch nicht *Simplizität* und *Trivialität*, sondern die Beachtung bewährter Regeln von *Rhythmus*, *Periodenbau*, *Harmonie* und *Instrumentierung*, um Allgemeinverständlichkeit und Schönheit des Kunstwerkes zur Geltung zu bringen.

---

<sup>236</sup> Vgl. Ebenda, S. 7 ff.

<sup>237</sup> Vgl. Dahlhaus/Miller, a. a. O., S. 36.

<sup>238</sup> Vgl. Kilian, a. a. O., S. 20 ff.

Die Beschreibung der Reise durch die Schweiz nach Italien (1816/17) liefert einen Beweis für seine Auffassungen. Mit kindlicher Entdeckerfreude stellte er in Thierachern eine, wie er es ausdrückte, *musikalische Naturmerkwürdigkeit* fest. Er hätte Kuckucks gehört, die nicht wie üblich, ihren Namen in einem Terzenfall absangen, sondern noch ein drittes *kuk* dazwischen setzten. Er wusste damals nicht, dass diese *Merkwürdigkeit* von allen Kuckucks im Erregungszustand erzeugt wird. Der Naturgesang der Dorfjugend in Thierachern – die Terz ein wenig zu hoch, die Quarte noch höher und die kleine Septime bedeutend zu tief – regte Spohr zu Überlegungen über das von den Tonkünstlern benutzte temperierte Tonsystem an. Voller Bewunderung stellt er fest, dass die Lieder dieser „Naturesänger“ manches Eigentümliche hätten. Das durch das temperierte Tonsystem sich ergebende Abweichen von Naturlauten erhebe nach seiner Meinung die Musik erst zur eigentlichen Kunst, während alle andern Künste sich begnügen müssten, die Natur zu kopieren, und selbst dann, wenn sie idealisieren, der Natur doch alles Einzelne nachbilden müssten.<sup>239</sup> Spohrs Verständnis des *Abweichens von der Natur* bezog sich demzufolge auf den Vergleich verschiedener Tonsysteme, die durch unterschiedliche Reflexionen gewonnen wurden. In jedem Fall sind die Tonsysteme anderer Zeiten oder anderer Völker, genau wie das temperierte Tonsystem, Produkte der menschlichen Betätigung auf der Grundlage der freien Entfaltung des Geistes. Die Bewältigung der in verschiedenen Tonsystemen auftretenden Schwierigkeiten bei der reinen Ausführung bestimmter Intervalle sind deshalb nur durch Scharfsinn und feine Ausbildung des Geistes möglich. Das reine Intonieren der Quarte und Septime im temperierten Tonsystem bereitet, wie jeder Musiklehrer weiß, für den ungeübten Sänger und Geiger gewisse Probleme, die durch Hörbildung überwunden werden können. Dieser musikpädagogische Zusammenhang war für Spohrs Wirken im bürgerlichen Musikleben bei der Förderung des Laienchorwesens überaus wichtig. Spohrs Kompositionen und die damit verbundene Aufführungspraxis entsprachen

---

<sup>239</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 228 f.

dem bürgerlichen Musikideal seiner Zeit und erfüllten die funktionalen Ansprüche solcher Institutionen des Bürgertums wie Musikfest, Singakademie, Liedertafel und Hausmusik. Seine Erkenntnisse und Erfahrungen entsprachen der später von Ferdinand Hand vertretenen musikalischen Ästhetik, die die Musik als Schöpfung des Menschen, als Produkt der freien Selbsttätigkeit des Geistes und als sein Eigentum betrachtet. Hand stellt in seiner *Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig 1837 und Jena 1841, 2 Teile) fest, dass Naturlaute keine Musik sind und in der Natur keine festen Tonfolgen vorliegen. Der subjektive Charakter der Kunst äußert sich im vollendeten Kunstwerk. Das Verhältnis der Töne zueinander entstammt nach seiner Meinung nicht der Natur, sondern wurde durch Reflexion gewonnen. Dank der Tätigkeit des freien Geistes und des Gemüts unterscheidet sich das Ergebnis dieser Reflexion nach Zeiten, Völkern und Orten teilweise beträchtlich. Hand gibt dafür Beispiele:

„Manche Völker gelangten in ihrem einmal fixierten Zustande nicht einmal zur Quarte und mithin auch nicht zur Sexte. Die Galen in Schottland teilen mit indischen und chinesischen Völkerstämmen den Mangel der Quarte und Septime, und ordnen die Folge der Töne *c d e f g a c*. Läge die Tonfolge der Musik in der Natur fertig vor, so sänge auch jeder Mensch, und immer rein. Auch der unreine Ton ist zwar ein vollständiger Ton, aber steht in einem Missverhältnis, und dasjenige, was das Verhältnis der Töne zu einander ausmacht, lehrt nicht die Natur, sondern wird durch Reflexion gewonnen und festgestellt.“<sup>240</sup>

Dies entsprach den schon 1816 getroffenen Feststellungen Spohrs bei Sängern in der Schweiz. Offensichtlich hatte Hand Spohrs Beobachtungen aufgegriffen, denn er führt weiter aus:

„Schweizer und Tiroler, welche in ihrem Gesang die Quarte und Septime besitzen, treffen ohne für unsere Musik gebildet zu sein, wie die Erfahrung noch heute bestätigt, sie selten rein, indem sie die Quarte für uns zu hoch, die Septime zu tief nehmen.“<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Erster Teil, Zweite Ausgabe Leipzig, Verlag von Eduard Eisenach. 1847, S. 32.

<sup>241</sup> Ebenda, S. 32.

Die Wahl der Beispiele zeigt, dass Hand der Vokalmusik vor der Instrumentalmusik in dem Maße den Vorzug gab, wie Spohr den Gesang als Vorlage für das Violinspiel betrachtete. Weil Hands *Ästhetik der Tonkunst* institutionsgeschichtlich mit der bürgerlichen Musikkultur der Singakademien, Liedertafeln und Musikfesten eng verbunden war, hielt es Dahlhaus aus ideengeschichtlicher Sicht für vertretbar, sie als Biedermeier-Ästhetik zu beschreiben. Die offensichtliche Parallelität von Betrachtungsweisen Spohrs und Hands war demzufolge einer der Gründe, warum Dahlhaus und andere Theoretiker Spohr mit dem musikalischen Biedermeier in Verbindung brachten.

In seinen Kompositionen und in seinem Violinspiel stand er ferner unter dem Einfluss der Affektenlehre, die Musik als künstlerische Nachahmung menschlicher Stimme und Stimmungen auffasste. Ähnlich wie Hand als Anhänger der Assoziationsästhetik sah Spohr in tonmalender Musik die Entäußerung der von der menschlichen Phantasie umgeformten Außenwelt. Es geht dabei nach Hands Vorstellung nicht um eine naturalistische Naturnachahmung, sondern eher um *Seelenmalerei*.<sup>242</sup> Wenn Spohr sich über die ästhetischen Wirkungen von Vokal- oder Instrumentalmusik äußerte, bezog er sich neben *Fertigkeit, reiner Intonation* sehr häufig auf die entsprechenden Kategorien *Gefühl, Geschmack* und *Wirkung*. Beim Vortrag des Kantabiles soll sich bekanntlich nach seiner Überzeugung jeder Instrumentalist den menschlichen Gesang immer zum Vorbild nehmen.

Die Violine entsprach Ende des 18. Jahrhunderts dem Ausdrucksbedürfnis des konzertierenden Künstlers und dem Empfinden des damaligen Publikums. An die Stelle der freien, die Linien der Melodie umspielenden Verzierungen, trat der im Notenbild vorgeschriebene Ton, der mit seiner nachhaltigen Wirkung den Hörer fesseln sollte. Das Violinspiel lebt natürlich von der Virtuosität des Künstlers, aber im Zentrum des Instrumentalvortrags steht der Ton als Träger und Vermittler von

---

<sup>242</sup> Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Zweiter Teil, Jena 1841, S. 166.

Ausdruck und Gefühl. Göthel fand für Spohrs künstlerischen Standpunkt die treffenden Worte:

„Überschaut man die Zeit von den Violinkonzerten Mozarts über Viotti und die Franzosen hinweg bis zu den deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts, so steht Spohr im Höhepunkt dieser Entwicklung. In seinem Spiel müssen wir uns alle Mittel subjektiven Ausdrucks im höchsten Maße gesteigert und vereinigt denken. Der Ton ist denn auch ganz sicher eines der größten Wunder seines Spiels gewesen.“<sup>243</sup>

In seinem relativ langen Wirken als Virtuose erlebte Spohr die sich stetig dem Zeitgeist anpassenden Veränderungen des solistischen Vortrags, der von der freien Improvisation über die ausgearbeitete Interpretation bis zur auswendig vorgetragenen Interpretation eines Werkes reichen konnte. Da die freie, spontan wirkende Improvisation als außergewöhnliche Leistung des ausführenden Künstlers häufig nur vorgetäuscht wurde<sup>244</sup>, konnte ein solcher Vortrag leicht als Scharlatanerie gelten, vor der Spohr seine Schüler ausdrücklich warnte. Bei seinen solistischen Auftritten legte er in der Regel die Noten auf. In diesem Zusammenhang lassen sich seine sicher auch den Schülern vermittelten ästhetischen Ansichten über die Vortragsweise von Violinvirtuosen aus seinen Beurteilungen von zeitgenössischen Künstlern ableiten. Die Herausbildung des Künstlertums hatte die Anforderungen an die Virtuosität der Musiker in einem nie gekannten Maße erhöht. Der italienische Violinist und Komponist Paganini erwarb sich zwischen 1809 und 1834 auf ausgedehnten Konzertreisen beim europäischen Publikum den Ruf des *Teufelsgeigers*. Spohr lernte Paganini während seiner Italienreise im Oktober 1816 persönlich kennen. Obwohl er die „Kunststückchen des Wundermannes“, der Meinung von Kennern folgend, auf eine große Gewandtheit in der linken Hand, in Doppelgriffen und allen Arten von

---

<sup>243</sup> Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 73.

<sup>244</sup> Vgl. Tomi Mäkelä, *Musikalische Kreativität und ihre Analyse, Anmerkungen zum Schaffensprozess von Igor Strawinsky*, in: Magdeburger Wissenschaftsjournal, Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, Nr. 1/2000, S. 39.

Passagen zurückführte, kritisierte er, dass gerade das, was den „großen Haufen“ entzückte, Paganini zum Scharlatan erniedrigte. Die Kunststücke Paganinis verglich Spohr mit den „Herrlichkeiten des Hexenmeisters“ der Geige Jakob Scheller (geb. 1750). Schellers Spielweise war geprägt durch übermäßigen Gebrauch von Flageolettönen. In Variationen auf einer Saite brachte er diese in einer gewissen Art pizzikato von der linken Hand ohne Hilfe der rechten oder des Bogens hervor, wobei er die drei übrigen Saiten von der Geige herabzog. Zu seinen Eigenheiten gehörten auch manche unnatürliche Geigentöne.

Als Spohr in Italien von Gegnern Paganinis im Rang über diesen gestellt wurde, betrachtete er es als ungerecht, zwei Künstler so verschiedener Manier miteinander zu vergleichen. Mit Genugtuung nahm er hingegen den in einem Zeitungsbrief ausgesprochenen Vergleich seines Violinspiels mit dem Pugnani und Tartini auf. In der Tat waren Merkmale des von Spohr in Anlehnung an den Rode-Kreutzerschen Stil gepflegten Spieles, nämlich die schönen kräftigen, gehaltenen, gleichmäßig wachsenden und abnehmenden Töne, der lange Bogen, die durch einen Bogenstrich gebundenen Figuren und die sehr mannigfaltigen und lieblichen Abwechslungen als Spielart schon bei Tartini und Pugnani kultiviert worden.

Paganini gab trotz dringender Bitte Spohrs bei einer persönlichen Begegnung keine Probe seines Könnens. Er begründete das damit, dass seine Spielart für das große Publikum berechnet war und bei diesem nie seine Wirkung verfehlte.

Erst 1830 konnte Spohr den Künstler in seinen beiden Konzerten in Kassel hören. Sein ästhetisches Urteil hatte sich nicht geändert. Bei größter Bewunderung für Paganinis linke Hand, die immer reine Intonation und dessen G-Saite fühlte sich Spohr durch die sonderbare Mischung von „höchst Genialem und Kindischem und Geschmacklosem“ abwechselnd angezogen und abgestoßen.<sup>245</sup>

Spohrs ästhetische Vorstellungen vom Auftreten eines Geigenvirtuosen zeigten sich weiterhin in der Beurteilung des Soloviolinisten Alexandre Jean Boucher (1778-

---

<sup>245</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 148.

1861). Trotz der Bewunderung seines wahren Künstlertums distanzierte sich Spohr von dessen Hang zur Scharlatanerie, die sich, unter Ausnutzung einer gewissen Ähnlichkeit in den Gesichtszügen und der Figur, in der Nachahmung des Kaisers Napoleon äußerte.

Spohr nutzte den Ausdrucksbereich der Geige gern zur Nachahmung von anderen Instrumenten wie Horn oder Oboe. Moser beschreibt den großen Eindruck, den seine dem *bel canto* entlehnte Kunst des *Tonspinnens* erzeugte. Nicht ohne Berechtigung nannte er ihn den „größten Lyriker der Geige“.<sup>246</sup>

Im Geiste der Musikästhetik Herders, die von der Auffassung der Musik als Einheit von Wort und Ton übergang zu der Möglichkeit, Instrumente als Ersatz der von der Stimme und dem Wort erzeugten Bilder einzusetzen, komponierte Spohr 1832 seine 4. Sinfonie *Die Weihe der Töne op. 86*. Nachdem er festgestellt hatte, dass ein entsprechendes Gedicht von Karl Pfeiffer, einem Bruder seiner zweiten Frau Marianne, sich nicht für eine Kantate eignete, beschloss er, den Inhalt in einer Instrumentalkomposition zu schildern. Die in dieser Sinfonie vorkommenden Musikmalereien entstanden durch die Ausbildung von Naturlauten zu einem harmonischen Ganzen. Pfeiffers Gedicht sollte vor der Aufführung im Saale verteilt oder laut vorgetragen werden. Spohr war überzeugt, dass diese neue Gattung von Instrumentalmusik, weil sie neben dem Gefühl auch den Verstand in unerwarteter Weise beschäftigt, nicht nur den Kenner, sondern auch den Laien in erhöhtem Maße anspricht.

Der Spieltechnik und den künstlerischen Ausdrucksmitteln nach kann Spohr als romantischer Künstler gelten. Die Formulierung eines musikalischen Romantikbegriffes bereitet jedoch Schwierigkeiten. Es bestehen, vereinfacht gesehen, drei Möglichkeiten der Zuordnung: Erstens kann sie zu den Idealen des empfindsamen Zeitalters, zweitens zur romantischen Geistesbewegung und drittens zur literarischen Romantik in Beziehung gesetzt werden. Für die Charakterisierung

---

<sup>246</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 482 f.

Spohrs als romantischen Künstler war die aus der Zeit der *Empfindsamkeit* und der literarischen Epoche des *Sturm und Dranges* in der Kunst des 19. Jahrhunderts bewahrte Zuwendung zur Natur, zur Vergangenheit, zur mitmenschlichen Toleranz, zum Gefühl, zur Seele und zum Affekte schildernden Klangideal maßgebend. Wenn sich auch die Impulse der romantischen Geistesbewegung und der literarischen Romantik in seinen Opern *Alruna* (1808)<sup>247</sup> und *Faust* (1813)<sup>248</sup> in gewisser Hinsicht widerspiegeln, ließ sich die romantische Grundstimmung in Spohrs Instrumentalmusik und in seinen Violinvorträgen mit Blick auf die Wiener Klassik doch eher aus der Zeit der *Empfindsamkeit* ableiten.

Spohrs frühe Entfaltung als romantischer Künstler hebt die allgemein angenommene Zeitverzögerung der musikalischen Romantik hinter der literarischen und philosophischen Frühromantik auf und entspricht der These, die die Wiener Klassik als Erscheinung der Präromantik auffasst und folglich die Epoche der europäischen Romantik zeitlich von 1770 bis 1850 festlegt.<sup>249</sup> Das musikalische Wirken Spohrs versteht sich in diesem Kontext als unmittelbare Fortführung der von den überragenden Tonkünstlerpersönlichkeiten des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts herbeigeführten Glanzzeit musikalischen Schöpfertums und lässt die herkömmliche Trennung zwischen der Wiener Klassik und der auf sie folgenden Romantik tatsächlich als eine nachträgliche Konstruktion erscheinen.<sup>250</sup> Wie er selbst betonte, hatte er 1802 in Braunschweig die Musik Mozarts kennengelernt, die ihm schließlich für sein ganzes weiteres Leben Idol und Vorbild blieb. Diese Musik hatte noch nicht die für Haydns Instrumentalmusik charakteristische Autonomie erreicht und stand mit ihrer empfindsamen Gefühlsstruktur der vorklassischen Dynamik Johann Christian

---

<sup>247</sup> Bei Teilen dieser Oper wurde von der Kritik eine auffällige Anlehnung an Mozarts Oper *Die Zauberflöte* festgestellt.

<sup>248</sup> Spohrs Oper *Faust* gilt als erste erfolgreiche romantische Oper.

<sup>249</sup> Vgl. Dahlhaus/Miller, a. a. O., S. 16 f.

<sup>250</sup> Vgl. Ebenda, S. 20.

Bachs und der *Mannheimer Schule* sehr nahe. Die Mozarts letzte Schaffenszeit kennzeichnende differenzierte Sprache der Empfindung mit ihren charakteristischen Wendungen ins Trübe, Elegische, Gefühlvolle und Schmerzliche findet man im gesamten Wirken Spohrs wieder. Er orientierte sich an der Musik Mozarts und ließ sich von ihr beflügeln; unter Beibehaltung der klassischen Formelemente verband er das romantische Denken und Fühlen auf ganz eigene, unverwechselbare Weise mit der Erschließung neuer Ausdrucksbereiche. Seine stilbildende Produktivität und geniale Arbeitsweise konzentrierten sich nicht nur auf das Violinspiel und auf Geigenkompositionen, wie seine Bemühungen um die programmatische Symphonie, die Oper, das Oratorium und die geistliche Chormusik beweisen. Spohrs Vertiefung des dramatischen und stimmungsmäßigen Moments, die romantische Harmonik, die erweiterte Einbeziehung von Tonarten, die für ihn besonders typische Vorliebe für das Modulieren und die lyrische Grundhaltung beeinflussten weit über seinen Schülerkreis und seine Wirkungszeit hinaus das romantische Musikschaffen des 19. Jahrhunderts. Die Lyrisierung der Musik wurde für das frühe 19. Jahrhundert der eigentliche Ausweis des Romantischen in der Musik. Diese konnte zumindest aus popularästhetischer Sicht als echt *romantisch* gelten, obwohl sie traditionell nicht mit der romantischen Geistesbewegung und der literarischen Romantik in Zusammenhang gebracht wurde. Ein Bezug ist dennoch herzustellen, wenn der Tonkünstler, einem Poeten gleich, mit dem sanften, bebenden Ton seiner Musik den Hörer in ein, in der alltäglichen Wirklichkeit verlorengegangenes Reich der Andacht, der Gefühle und der Harmonie entführt. Das manifestierte sich in einer gesangsmäßigen Melodieführung, in der man die Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Stimme durch instrumentales Singen nachgeahmt findet. Spohrs kantable Spielart war von der Betonung des Seelischen und der Empfindsamkeit geprägt. Seine Kompositionen haben nach Ansicht von vielen Kritikern einen schwermütigen Charakter. Die Melancholie wurde in Spohrs Werken oft festgestellt, obwohl ihm selbst seine Kompositionen in ihrer großen Mehrzahl vollkommen ebenso heiter zu sein schienen wie die irgendeines andern Komponisten. Erklärend betont er dazu:

„... die beiden ersten Allegrosätze der Concertante in H- und G-moll sind ernst (ersteres vielleicht auch etwas schwermütig), die andern Sätze aber sämtlich heiter.“<sup>251</sup>

Tatsächlich ist bei Spohr eine Vorliebe für weiche Klangfärbung nicht nur im häufigen Moll, sondern auch in dem Aufsuchen entfernter, etwa auf der Violine dunkler klingender B-Tonarten festzustellen.

Das Phänomen der scheinbar unbewussten Neigung Spohrs zu kompositorischen Ideen, in denen oft ein Charakter von Schwermut und Tiefsinn hervorsteht, ließe sich vielleicht mit der vereinfachten, aber dennoch nachvollziehbaren Bemerkung Hilberts begründen: „Jedes Kunstwerk bedeutet eine Vereinigung von Bewusstem und Unbewusstem.“<sup>252</sup> Der Philosoph Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854) unterschied in Anknüpfung an den Dualismus in der Kantschen Philosophie die *bewusstlose* und die *bewusste* schöpferische Tätigkeit des Individuums. Die Melancholie in Spohrs Werken hatte ihre Wurzeln demnach nicht im formenden Willen des Künstlers, sondern erscheint als musikalisches Ergebnis einer unwillkürlichen Entäußerung unbewusster seelischer Befindlichkeiten, die ihrerseits vom Zeitgeist seiner Epoche ausgelöst wurden.

Sehr bewusst bemühte sich Spohr aber um den Ton seines Instruments. Auf der Reise durch die Schweiz nach Italien 1816 stellte er deshalb vielfältige Versuche mit Stimme und Steg bei einer neu erworbenen Geige an. Er studierte dabei die ästhetische Wirkung des Instruments auf den Stil der Kompositionen und auf die Vortragsweise:

„Indem man sich bemüht, die Schwächen des Instrumentes zu verdecken und seine Vorzüge hervorzuheben, wird man vorzugsweise das ausführen, was das

---

<sup>251</sup> Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 126.

<sup>252</sup> Hilbert, a. a. O., S. 85.

Instrument am leichtesten hergibt, und so wird sich die ganze Spielweise nach und nach der Eigentümlichkeit des Instruments unterordnen und anpassen.“<sup>253</sup>

Diese Erkenntnis hat Spohr sicher auch seinen Schülern vermittelt.

Wie in der *Violinschule* erkennbar, konnte er den Schülern profunde Kenntnisse über die Eigenschaften von Violinen und Erfahrungen über ihre klangästhetischen Besonderheiten weitergeben. Die Violine als Soloinstrument musste zunehmend den neuen Herausforderungen an die Virtuosen gerecht werden. Neben dem im 18. Jahrhundert aufgekommenen Wunsch nach größerer Klangfülle, Leopold Mozart spricht von einem *männlichen Ton*, bestand zwar weiterhin, vorrangig in der Kammermusik, das alte Ideal eines kleineren, süßeren Tons. Die hochgewölbten Amati- und Stainerviolinen eigneten sich für die Erzeugung eines solchen Tones und für das Musizieren in kleinen Räumen in vollkommener Weise. Auf starken Ton und beträchtliches Klangvolumen waren jedoch Violinisten angewiesen, die Konzerte in größeren Sälen spielten. Genau diese Eigenschaften hatten die flachen Geigen von Stradivari und Guarneri.<sup>254</sup> Spohr besaß Instrumente von beiden Meistern.

Und doch ist das instrumentale Spiel und die Wahl einer bestimmten Strichart weder allein in der Eigentümlichkeit der Geige noch in gewissen ästhetischen Gesetzen begründet. Beides bleibt zuletzt doch immer eine Frage des persönlichen Einfühlungsvermögens, das bei Spohr als dem typischen Geiger-Komponisten durch die Einheit von musikalischem Gedanken, von Melodieführung, manueller Ausführung und Wahl der Strichart gekennzeichnet war.

Der Eigentümlichkeit seiner Natur entsprachen vor allem die Gleitmotivik und die

---

<sup>253</sup> Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 232.

<sup>254</sup> Vgl. David Dodge Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*. Aus d. Engl. von Hanna Gal., B. Schott's Söhne, Mainz 1971, S. 506 ff.

Wiedergabe gesangsmäßig getragener Stellen. Göthel fasst das in folgende Worte:

„Spohr wollte die Natur seines Instruments gewahrt wissen und verstand darunter in erster Linie eine klangvolle Spielart. Sein Ideal war ein Violinton, der alle erdenklichen dynamischen Abstufungen und verschiedenen Ausdruck zuließ, aber immer gleichgerichtet war, der sowohl im Passagen- und Figurenspiel als auch im Kantabile keine uneinheitlichen Farben erzeugte.“<sup>255</sup>

Spohrs ästhetisches Empfinden richtete sich nicht nur auf die Färbungen des Tones. Abschließend muss hervorgehoben werden, dass die Farben der Natur bei ihm eine ähnliche Begeisterung hervorriefen, wie die Färbungen des Tones. Die italienische Musik übte eine große Anziehungskraft auf ihn aus.

Die hier kurz zusammengefassten Vorstellungen Spohrs von Schönheit und Geschmack, vor allem jedoch seine musikästhetischen Ansichten, waren mit Sicherheit begleitender Inhalt seines Violinunterrichts und der darüber hinausgehenden erzieherischen Einflussnahme auf die Schüler.

#### **4. Pädagogisches Wirken Spohrs bis 1821**

##### **4.1 Anfänge der Lehrtätigkeit**

Ausgehend von dem bei Malibran zusammengefassten Schülerverzeichnis kann man vom Beginn des Spohrschen Wirkens als Geigenlehrer im Jahr 1805 ausgehen. Tatsächlich finden sich die Anfänge dieses Abschnitts seines Wirkens, wie im weiteren noch nachzuweisen ist, viel früher. Sie standen in engem Zusammenhang mit seiner beruflichen Profilierung als Tonkünstler.

Im Alter von 15 Jahren erhielt Spohr nach dem erfolgreichen Vorspiel beim Herzog eine bezahlte Stelle bei den zweiten Violinen in der Braunschweiger Hofkapelle. Sein Jahresgehalt betrug 100 Taler. Durch diese für die Existenzsicherung unverzichtbare

---

<sup>255</sup> Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs*, a. a. O., S. 73.

Nutzung seiner künstlerischen Neigung und Spezialisierung gelang Spohr der entscheidende Schritt zum Berufsmusiker. In seiner weiteren Entwicklung erfüllte er immer mehr die von Kaden aufgeführten drei *Elementar-Kategorien* Spezialisierung, Monetarisierung und Kommerzialisierung für den *Professionalismus in der Musik*. Spohr strebte mit der Vervollkommnung des Violinspiels energisch eine gezielte *Spezialisierung* in der Tonkunst an. Durch die Anstellung als Hofmusiker untersetzte er diese wirtschaftlich durch die *Monetarisierung* seiner künstlerischen Kompetenz und zeigte mit den ersten Bemühungen, eigene Kompositionen zur Aufführung zu bringen, Tendenzen zur *Kommerzialisierung* durch die Verwertung seines künstlerischen Produkts.<sup>256</sup>

Die Nutzung dieser tonkünstlerischen Kompetenz für Erwerbszwecke beschränkte sich jedoch nicht allein auf das Wirken als Kammermusiker, wenn er betont, dass er bei großer Sparsamkeit und mit Hilfe kleiner Nebenverdienste die notwendige wirtschaftliche Unabhängigkeit von seinen Eltern erreichte habe.

Den Begriff *kleine Nebenverdienste* muß an dieser Stelle genauer untersucht werden. Bei der Erledigung seiner *Berufsgeschäfte*, wie Spohr es nannte, dem Mitwirken bei den Hofkonzerten und im Theater, hatte er die Möglichkeit, die französische dramatische Musik und die Mozartschen Opern kennenzulernen. Das brachte keine Nebenverdienste ein.

Sein Spiel und seinen Geschmack vervollkommnete er durch die Teilnahme an Musikpartien und Quartettzirkeln. Neben dem Kennenlernen der Quartettmusik Haydns und Mozarts sowie der ersten Quartette Beethovens dürfte er auch daraus keinen materiellen Gewinn im eigentlichen Sinne eines Nebenverdienstes gezogen haben. Das war sicher auch nicht der Fall, wenn er bei den in Braunschweig konzertierenden Geigern den schönen Ton, das saubere Spiel und außerordentliche Fertigkeiten bewunderte.

---

<sup>256</sup> Vgl. Kaden, a. a. O., S. 17 ff.

Die erworbenen Kenntnisse nutzte Spohr nicht allein für die eigene Vervollkommnung als Tonkünstler, sondern auch für weitere Tätigkeiten, die er sich als Nebenverdienste vergüten ließ. Dabei kann es sich primär um die Erteilung von Geigenunterricht gehandelt haben, denn mit seinen solistischen und korrepetitorischen Aktivitäten verfolgte Spohr andere Ziele. Es wurde ihm nämlich gestattet, mit der Hofkapelle eigene Kompositionen einzuüben. Seine Vorträge eigener Kompositionsversuche behielten bei Abwesenheit des Herzogs eher den Charakter von Proben. Bei einer dieser sogenannten *Proben* erregte Spohr durch sein kraftvolles Spiel das Missfallen der Herzogin. Bei einer hilfeschekenden Klage des Strebsamen beim Herzog zeigte sich dieser verständnisvoller und entschloss sich, das Versprechen zu verwirklichen, Spohr von einem berühmten Geiger weiter ausbilden zu lassen. Der daraufhin zustandegewommene Unterricht bei F. Eck auf der Konzertreise nach St. Petersburg war dann entscheidend für die berufliche Spezialisierung Spohrs als Tonkünstler.

Betrachtet man die Ergebnisse der Kunstreise mit F. Eck aus pädagogischer Sicht, so ist in erster Linie das eigene Streben Spohrs nach künstlerischer Vervollkommnung als entscheidende Handlungsweise zu werten. Wie bereits mehrfach festgestellt, war er durch sein starkes autodidaktisches Bemühen sich selbst der beste Lehrer.

Das am 8. September 1803 im Braunschweiger Schauspielhaus gegebene Konzert war für Spohr die erste Gelegenheit, sein auf der Reise erworbenes Können zu demonstrieren. Er bewies damit vor dem Herzog, dem Publikum und nicht zuletzt vor den kritischen Berufskollegen, dass er die für eine professionelle Berufsausübung erforderlichen besonderen Kenntnisse und Fähigkeiten auf hohem Niveau erworben hatte. Diesen Vorgang des beruflichen Qualitätsnachweises betrachtet Volker Kalisch als Bestandteil der Professionalisierung, die in der Regel mit gesellschaftlicher

Anerkennung belohnt wird und sich auch für den Berufsinhaber hinsichtlich einer Steigerung von Berufsprestige und -einkommen auszahlt.<sup>257</sup>

Als wirtschaftliches Ergebnis der Erhöhung seiner Professionalität wurde Spohr zum Jahresbeginn 1804 als Kammermusikus mit einer Zulage von 200 Talern zu den ersten Geigen versetzt. Der zu diesem Zeitpunkt Neunzehnjährige schätzte seine wirtschaftliche Lage als gut ein, denn er konnte in der damaligen Zeit mit einem Gehalt von 300 Talern und den Nebenverdiensten angenehm und sorgenfrei leben. Die 1804 erneut hervorgehobenen *Nebenverdienste* bestätigten die Fortsetzung seines pädagogischen Wirkens. Für diese Deutung der *Nebenverdienste* spricht einerseits die Tatsache, dass er in seine Notizbücher nicht alle von ihm Unterrichteten eintrug und andererseits Hinweise in den biographischen Aufzeichnungen hinterließ, die seine Lehrtätigkeit beschrieben. Während Namen von Schülern, die gegen Entgelt bei ihm Unterricht erhielten, für die Zeit von 1799 bis 1803 nicht bekannt sind, lässt sich für 1804 gezielter Unterricht nachweisen. Die vorhandenen Auflistungen der Schüler Spohrs ab 1805 enthalten nur 187 Namen mit Verzeichnisnummern. Davon kommen sechs zweimal in den Listen vor, so dass die Schülerzahl 181 beträgt. Tatsächlich hat Spohr, wie noch genauer nachzuweisen ist, viel mehr musikinteressierte junge Menschen unterrichtet.

Aus den bis jetzt verfügbaren Daten ergibt sich eine namentlich erfassbare Gesamtzahl von 223 Schülern. Das bedeutet, dass darüber hinaus mindestens weitere 42 namentlich nachweisbare ohne Verzeichnisnummer ab 1804 von Spohr musikpädagogisch betreut oder beeinflusst wurden. Für die Zeit vor November 1804 ist neben der Ausbildung des Bruders Ferdinand die zu vermutende Erteilung von Unterricht durch die entsprechende Einordnung der *Nebenverdienste* sowie dank der

---

<sup>257</sup> Vgl. Volker Kalisch, *Musikwissenschaft und Professionalisierungsdruck*, in: *Professionalismus in der Musik*, Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996, herausgegeben von Christian Kaden und Volker Kalisch, in: *Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf*, Band 5, hrsg. von Volker Kalisch, Verlag Blaue Eule, Essen 1999, S. 66 f.

zweifelsfreien Deutung von Textstellen in den persönlichen Aufzeichnungen sicher nachzuweisen.

Für Spohrs ausgeprägtes Bedürfnis, eigene künstlerische Fähigkeiten und Fertigkeiten an musikinteressierte Zeitgenossen weiterzuvermitteln, sprechen einige von ihm geschilderte Ereignisse. Der Medizinstudent Adolph Müller (1783-1811), Sohn des Bremer Domkantors Dr. W. C. Müller, berichtete in *Briefe von der Universität in die Heimat* (1874) darüber, dass er bei dem Zusammentreffen mit Spohr in Halle vieles von ihm gelernt und auch den Unterschied zwischen einem Künstler und einem Virtuosen deutlicher eingesehen hätte.<sup>258</sup>

Dem ersten für die Gothaer Zeit im Schülerverzeichnis genannten fast gleichaltrigen Schüler Friedrich Wilhelm Hildebrandt aus Rathenow hatte sich Spohr offenbar schon in Halle als Geigenlehrer empfohlen, wenn er in seinem Tagebuch am 26. November 1804 seine Unterrichtstätigkeit ausdrücklich selbst damit hervorhob, dass ein Herr Gründler aus Trebnitz bei Breslau bei ihm sogleich Unterricht im Violinspiel genommen hatte. Als Schüler steht Gründlers Name in den bekannten Verzeichnissen jedoch nicht, obwohl die Wortwahl auf die Vereinbarung einer vergüteten künstlerischen bzw. pädagogischen Dienstleistung schließen lässt.

Über eine zur gleichen Zeit unterrichtete junge Dame schrieb er:

„Auch ein junges, talentvolles, sechzehnjähriges Mädchen, eine Demoiselle Mayer, die mit Beifall als Violinvirtuosin in Braunschweig Konzert gab, unterrichtete ich während ihres Aufenthalts daselbst und studierte ihr mein D-moll-Konzert ein.“<sup>259</sup>

Diese junge Dame war die begabte Violinvirtuosin Elisabeth Filipowitz (1794-1841), die anfangs unter dem Namen ihres ersten Ehemannes Minelli auftrat.

Obwohl sie im weiteren von Spohr selbst, und besonders bei Mendel und Reissmann als seine Schülerin bezeichnet wurde, die den höchsten Grad ihrer Ausbildung dem

---

<sup>258</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., Anm. 43, S. 335.

<sup>259</sup> Ebenda, S. 85.

Meister Spohr zu verdanken hatte<sup>260</sup>, fand sie keinen Eingang in das Schülerverzeichnis. Außerdem kann sie, die Richtigkeit des Geburtsjahres vorausgesetzt, erst elf und nicht sechzehn Jahre alt gewesen sein. Dem ehemaligen Lehrer, mit dem sie in einer relativ kurzen Unterrichtszeit das D-moll-Konzert einstudiert hatte, sprach sie jedenfalls, wie dieser betonte, noch nach 25 Jahren mehrfach brieflich ihren Dank aus.

Bis zum Jahre 1805 hatte sich der 21jährige beruflich so profiliert, dass er als Orchestermusiker, Soloviolinist, Komponist, Dirigent und Geigenlehrer die Musik zur Existenzsicherung weiter betreiben konnte. Wie der Schüler Grünewald aus Dresden bewies, strahlte sein Ruf der Professionalität als Tonkünstler über die Grenzen Braunschweigs aus. Der weiteren beruflichen Entwicklung eröffneten sich neue Dimensionen, als er das briefliche Angebot aus Gotha erhielt, Konzertmeister und Leiter der Hofkapelle werden zu können.

## **4.2 In Gotha von 1805 bis 1812**

### **4.2.1 Berufliche Profilierung als Dirigent, Komponist und Lehrer von 1805 bis 1810**

Nach dem erfolgreichen Auftreten im Hofkonzert am 11. Juli 1805 bekam Spohr die Stelle als herzoglich Gothaischer Konzertmeister und Leiter der Hofkapelle mit einem Jahresgehalt von ungefähr 500 Talern, die Naturalien mit eingerechnet. Dieses Einkommen wurde jedoch nicht sofort in voller Höhe gezahlt. Auf heutige

---

<sup>260</sup> Vgl. Hermann Mendel und August Reissmann, Art. *Elise Filipowicz*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. Bd. 3, Oppenheim, Berlin 1873, S. 517.

Verhältnisse umgerechnet könnten die von Spohr bezogenen 330 Reichstaler pro Jahr einem monatlichen Gehalt von 1.650 Euro entsprochen haben.<sup>261</sup>

Die Beschränkung hatte wahrscheinlich ihre Ursache in der am Gothaer Hof vermuteten, fehlenden Berufserfahrung und im Alter des neuen Konzertmeisters. So hielt man es beim Dienstantritt Spohrs am 1. Oktober 1805 für ratsam, sein wahres Alter zu verschweigen und ein um vier bis fünf Jahre höheres Alter anzugeben. Gleichzeitig wurde, vielleicht nicht nur aus Rücksicht auf seine Verdienste, sondern auch zur Sicherheit bei der Führung der Hofkapelle, dem ältesten Orchestermitglied ebenfalls der Titel Konzertmeister verliehen. Es spricht für Spohrs künstlerische und vor allem pädagogische Kompetenz, dass es ihm ohne Hilfe sehr schnell gelang, seine wie er es nannte, „ungestörte Dirigentenautorität“ zu nutzen, um ein höchst präzise musizierendes Ensemble zu formen.<sup>262</sup>

Als erster Hinweis auf Spohrs weitere zielstrebige pädagogische Arbeit in Gotha kann die Tatsache betrachtet werden, dass sein Bruder Ferdinand als sein Schüler (Nr. 2 im Schülerverzeichnis) bei ihm wohnte. Der erste in Gotha verzeichnete Schüler war Friedrich Wilhelm Hildebrandt aus Rathenow, den er schon vom Unterricht in Halle kannte.

Wegen des Krieges zwischen Preußen und Frankreich konnte Spohr die mit seiner

---

<sup>261</sup> Geldumrechnungen auf den heutigen Stand bieten nur eine annähernde Vergleichsmöglichkeit. Sie scheitern an den völlig veränderten Verhältnissen der Preise für Dienstleistungen und Waren gegenüber dem 18. und 19. Jahrhundert. Von Schleuning weiter angeführte Beispiele und Berechnungen anhand des Preisvergleichs eines Musikinstruments und von Konzertabonnements für die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen die Annahme zu, dass der Wert eines Talers zumindest im Waren- und Dienstleistungsbereich Kultur um 1780 bei etwa 60 Euro gelegen haben könnte. Folgender Vergleich veranschaulicht diesen Wert: Spohrs Schüler Wassermann verkaufte eine Gitarre für 10 Taler, gab den Preis für Violinbögen mit 4-18 Talern und den für Wiener Instrumente mit 60-400 Talern an. Ein Violinbogen für 11 Taler hätte einen Preis von 330 Euro. Damit bestätigt sich die Richtigkeit der Berechnung, denn ein guter moderner Violinbogen kostet heute um 400 Euro. Das Einkommen des bei Schleuning erwähnten Maurers würde 390 Euro, das des Schulmeisters zwischen 1.000 und 2.000 Euro monatlich entsprechen. Spohrs *Violinschule* kostete 1832 mit 10 Reichstaler relativ viel. Als Orientierung für derzeit übliche Geldwerte: 1 Louisd'or = 5 Reichstaler, 3 Konventionstaler = 4 Reichstaler, 36 Batzen = 1 Reichstaler, 100 Kreuzer = 1 Reichstaler, 24 Groschen = 1 Reichstaler, 1 Dukaten = 3 Reichstaler, 1 Florin = 1 Gulden = 2/3 Reichstaler

<sup>262</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 92.

Frau Dorette beabsichtigte Kunstreise nicht antreten. Dadurch entfiel die damit beabsichtigte Aufbesserung des noch geringen Einkommens zum Lebensunterhalt. Bei einem einzigen erfolgreichen Konzert hätte diese Aufbesserung durchaus bis zu 1000 Taler betragen können. Im Gegensatz dazu war die finanzielle Ergiebigkeit von publizierten Kompositionen nicht bedeutend.<sup>263</sup> Als Ausgleich musste Spohr zwangsläufig zusätzliche Einnahmen aus einer erweiterten Lehrtätigkeit anstreben. In der Schülerliste befinden sich für das Jahr 1807 nur die drei Namen Hildebrandt, Wizemann und Franz. Tatsächlich müssen aber nach genauerer Interpretation der Aufzeichnungen Spohrs mehr Studenten von ihm unterrichtet worden sein, denn als das Künstlerpaar von der schließlich im Oktober 1807 begonnenen und im Frühjahr 1808 beendeten Konzertreise zurückkehrte, wurde es von einer „größeren Schar Schüler“ begrüßt. Spohr erinnerte sich:

„Bei meiner Rückkehr nach Gotha wurde ich von meinen Schülern, deren einige während meiner Abwesenheit dort geblieben, andre kürzlich zurückgekehrt waren, einige Stunden vor der Stadt festlich eingeholt und von ihnen in meine sorgfältig geschmückte Wohnung geführt.“<sup>264</sup>

Spohr kann also im Jahr 1807 nicht nur die drei in den Verzeichnissen genannten Schüler in Gotha zurückgelassen haben. Dafür gibt es wenigstens zwei weitere Belege. Der erste ergibt sich aus der Tatsache, dass die seinen Schülern Wizemann, Hildebrandt, Franz, Lampert und Krall gewidmeten zwei Violinduette op. 9 mit Krall einen Schüler erwähnen, der wie andere oben genannte in der Schülerliste fehlt. Der zweite Beleg basiert auf erkennbaren Ungenauigkeiten in der Führung und Datierung des Verzeichnisses. Während Spohr die Duette op. 9 mit 1808 datierte, sind sie bei A. Kühnel in Leipzig schon 1807 gedruckt worden.<sup>265</sup> Deshalb erhielten außer

---

<sup>263</sup> Vgl. Wulfhorst, a. a. O., S. 195.

<sup>264</sup> Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 110.

<sup>265</sup> Vgl. Louis Spohr. *Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*. Im Auftrage der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Hg. Hartmut Becker und Rainer Krempien. Georg Wenderoth Verlag, Kassel 1984, S. 276 ff.

Lampert auch Bönlein, Frei und Ostückenberg schon 1807 Unterricht bei Spohr. In der Liste stehen nämlich zwischen Franz (1807) und Lampert eben diese Schüler: Bönlein (1808), Frei (1808) und Ostückenberg. Weil diese schon 1807 an Spohrs Lehrstunden teilnahmen, lässt sich daraus die von Spohr angedeutete höhere Zahl erklären. Dafür spricht auch die von ihm mit vermutlich mindestens sechs Eleven unternommene Harzreise. Für diese bald nach der Rückkehr angetretene Fußwanderung zum Brocken im Sommer 1808 hinterließ Spohr zwar keine genauen Angaben über die Zahl der Teilnehmer, aber man muß davon ausgehen, dass die beteiligten Schüler schon 1807 bei ihm waren und ihre Zahl höher als die drei für das Jahr 1807 genannten Schüler lag. Nach dem Schülerverzeichnis kommen als Teilnehmer der Wanderungen Hildebrandt, Franz, Bönlein, Frei, Ostückenberg, Lampert und Götze in Frage. Neben Spohr kam der Orchesterdiener und spätere Gothaer Instrumentenbauer Johann Gottfried Schramm hinzu, der mit den zwei Geigen bepackt wurde.

Unerwähnt blieben zwei weitere Schüler Spohrs, nämlich Johann Louis (Ludwig) Böhner (1787-1860) aus Töttelstädt bei Erfurt und Friedrich Christian Franz (1766-1847). Bei Letzterem, einem landwirtschaftlichen Schriftsteller, kann es sich um den Vater oder Bruder des im Verzeichnis 1807/08 aufgeführten Schülers Johann Friedrich Franz (gest. 1847) aus Dresden gehandelt haben. Fr. Chr. Franz würde ausgehend vom Alter als Schüler selbst kaum in Frage gekommen sein. In der Murhardschen Bibliothek in Kassel befindet sich der Hinweis auf einen Brief von ihm aus Dresden von 1842.<sup>266</sup>

Böhner soll 1807 bei Spohr in Gotha die letzte Abschlussbildung in der Musik erhalten haben, während er selbst Klavierunterricht erteilte und sich im Komponieren übte. Er war zuerst von seinem Vater, einem Kantor und Organist in Töttelstädt, unterrichtet worden. Dann ging er zu seiner weiteren Ausbildung auf das Gymnasium

---

<sup>266</sup> Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Handschriftensammlung Hass. 287. Dieser Brief kann mit Spohrs Aufenthalt in Dresden im Sommer 1836 in Beziehung stehen. Der Lehrer genoss seinerzeit die Gastfreundschaft des ehemaligen Schülers Johann Friedrich Franz.

zu Erfurt, wählte aber auch hier Musik zu seinem Hauptstudium, wurde vom Organisten Kluge im Orgelspiel und von dem Konzertmeister Fischer in der Harmonielehre und im Fingersatz unterrichtet. Weil Böhner nach zwölf erfolgreichen und glücklichen Jahren (1808 nach Jena, 1810 bis 1815 Kunstreisen nach Schweden und in die Schweiz, 1815 bis 1820 in Nürnberg), in seinen Geburtsort Töttestedt zurückgekehrt, ein sehr unstetes Leben als Trinker und Bettler führte, dürfte Spohr es vermieden haben, ihn seinen Schüler zu nennen. Böhner soll über die Virtuosität des Phantasierens in kanonischen Formen verfügt haben und hinterließ ein umfangreiches Werk an vielfältigen Kompositionen von Liedmelodien bis Sinfonien in einer romantischen Tonsprache. Weber bezichtigte er, die Melodie des Jungfernkranzes im *Freischütz* aus seinem D-dur Konzert gestohlen zu haben.<sup>267</sup>

Friedrich Wilhelm Hildebrandt wird in den *Lebenserinnerungen* ausdrücklich erwähnt. Spohr wertete dessen erreichte Virtuosität als großen Erfolg seiner pädagogischen Arbeit, denn Hildebrandt hatte sich seine Vortragsweise in allen Nuancen so zu Eigen gemacht, dass Lehrer und Schüler bei bloßem Zuhören nicht zu unterscheiden waren.

Das Einkommen Spohrs einschließlich der Nebenverdienste aus der Unterrichtstätigkeit reichte nicht aus, um die Lebensverhältnisse der jungen Familie angemessen zu gestalten. Das blieb am Hofe des Gothaer Herzogs nicht verborgen, so dass gelegentliche Zahlungen als Geldgeschenke aus der herzoglichen Kammerkasse Abhilfe schaffen sollten. Folgender Beleg (Privatbesitz von Herrn Herfried Homburg) bestätigt die Sachlage:

„Daß ich ein Geschenk von hundert Thaler aus Herzogl. Kammer durch Herrn Rath  
Strasburger richtig ausbezahlt erhalten habe, bescheinige ich hiermit.

Gotha den 6<sup>ten</sup>

Louis Spohr

Juni 1807

Concertmeister<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, Zweiter Band S. 82 ff.

<sup>268</sup> Quittung vom 6. Juni 1807 über 100 Taler im Privatbesitz von Herrn Herfried Homburg.

Durch persönliche Kontakte mit dem die Regierungsgeschäfte des Gothaer Herzogtums führenden Geheimrat von Frankenberg gelang es Spohr letztendlich, ab September 1808 eine Zulage von 200 Reichstalern zu erwirken.

Diese Zulage gestattete Spohr, seine Lehrtätigkeit zugunsten der Vorbereitung auf eine Konzertreise einzuschränken. Bis Mitte 1809 könnten sich die 1807 und 1808 von ihm unterrichteten acht Schüler verabschiedet haben. Hildebrandt verließ Gotha im Sommer 1809.

Die für 1809 verzeichneten Eberwein aus Rudolstadt und Kriminalrat von Schmerfeld aus Marburg<sup>269</sup> waren offensichtlich nur kurze Zeit in Gotha. Als das Künstlerpaar Spohr im Oktober 1809 die Reise begann, hatten alle genannten ihre Ausbildung bei Spohr beendet. Über die Einnahmen bei den Konzerten in Leipzig, Dresden, Bautzen, Breslau, Liegnitz, Glogau, Berlin, Lübeck und Hamburg führte Spohr ein genaues Verzeichnis im zweiten Band seiner Tagebücher. Das zeugt von dem beachtlichen kommerziellen Interesse, das Spohr zur weiteren Aufbesserung seines Lebensunterhalts am Erfolg der Konzertreise hatte. Als die Herzogin durch ein Schreiben des Hofmarschalls und neuen Intendanten der Gothaer Kapelle, Graf Salisch (1769-1838) eine baldige Rückkehr erbat, wurde berücksichtigt, dass der Abbruch der nach Russland geplanten Reise auch finanzielle Einbußen für die Familie Spohr bedeutete. Spohrs Ehefrau erhielt als Entschädigung dafür eine Anstellung als Solospielerin bei den Hofkonzerten und als Musiklehrerin der Prinzessin mit einer Gage von 200 Talern.

Dies musste Graf Salisch, der als Meister vom Stuhl der Freimaurerloge *Ernst zum Kompaß* zu Spohr in gutem persönlichem Verhältnis stand, maßgeblich beeinflusst haben. Durch ihn war Spohr Freimaurer geworden. Die im Januar 1806 in Gotha vom

---

<sup>269</sup> Vgl. Wulfhorst, a. a. O., S. 185. Wulfhorst erwähnt die Zugehörigkeit Eberweins zu einer bekannten Musikerfamilie in Rudolstadt, wo er später die Hofkapelle leitete. Für Schmerfeld sind die Vornamen Friedrich Wilhelm Theodor Ferdinand, die Lebensdaten 1783-1868 und seine Tätigkeit als Kriminalrat in Marburg bekannt. Später unterstützte Schmerfeld Spohr in Kassel, wo er Geheimer Kammerrat und ab 1837 Obersteuer- und Obergerichtsdirektor war.

Grafen wiederhergestellte Loge hatte zu jener Zeit 72 Mitglieder, darunter auch Spohr.

#### **4.2.2 Einfluss von Personen und Ereignissen von 1802 bis 1812**

In diesem Abschnitt soll die für Spohrs pädagogische Einflussnahme auf seine Schüler bedeutsame Individualität in Geisteshaltung und Weltsicht näher betrachtet werden. Sie zeigte sich unter anderem in der erwähnten Zuwendung zum Freimaurertum und dem Streben nach ganzheitlicher Bildung und Erziehung. Ausgehend von den grundlegenden Impulsen in Elternhaus und Schule trugen die Reisen und das Zusammentreffen mit wichtigen Personen und Wandlungen jener Jahre zur kritischen Erweiterung und Festigung seines Weltbildes bei. Dieses vermittelte er seinen Schülern neben den musikalischen Lektionen. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen hier noch einmal Spohrs Braunschweiger und Gothaer Jahre. Im Geiste der Aufklärung und des Philanthropinismus erzogen und gebildet, schenkte Spohr den in Europa stattfindenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen große Aufmerksamkeit. In den Aufzeichnungen reflektiert er mit gewisser Zurückhaltung seine Beziehungen zu wichtigen Persönlichkeiten, geistigen Bewegungen und Ereignissen jener Zeit.

In Berlin traf Spohr im Frühjahr 1805 bei einer Musikpartie den musisch begabten und gebildeten Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, der ihn dann für August 1805 zum Besuch der Militärmanöver in Magdeburg einlud. Als Gast bei diesen Übungen mied Spohr nach den ersten Hörschäden den Höllenlärm des Kriegsspektakels und probte stattdessen häufig schon früh am Morgen mit dem Prinzen für die musikalischen Abendzirkel.

Prinz Louis Ferdinand, der den Krieg mit Frankreich einem Anschluss vorzog, fiel im Alter von 33 Jahren in der Schlacht bei Saalfeld am 10. Oktober 1806. In den entscheidenden Schlachten bei Jena und Auerstedt am 14. Oktober erlitt Spohrs

Förderer Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig eine Verwundung der Augen, an der er am 10. November verstarb.

Die Auflösung des *Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation* im August 1806, die preußische Niederlage bei Jena und Auerstedt und die danach beginnende französische Herrschaft empfanden die in den deutschen Gebieten lebenden Menschen als schmerzlichen Verlust einer identitätsstiftenden staatlichen Klammer. Es besteht kein Zweifel, dass Spohr im Bemühen um eine persönliche Verarbeitung der entstandenen sozialen und nationalen Situation im Bekenntnis zu den Idealen des Freimaurertums eine Geisteshaltung fand, die seinen im Elternhaus und in der Braunschweiger Schulzeit empfangenen Einstellungen zu Menschlichkeit, Freiheit, Brüderlichkeit, Gerechtigkeit und Sittlichkeit entsprachen. Als Vorbilder konnten ihm bekannte Mitglieder der Freimaurerei wie Lessing, Herder, Fichte, Goethe, Schiller, Haydn, Mozart, Chr. G. Salzmann, vom Stein, Scharnhorst und Gneisenau dienen.<sup>270</sup> Die Brüder seiner Schwiegermutter Friedrich Wilhelm und Julius Carl Preysing und sein Schüler Heinrich Ostückenberg, der mit Chr. G. Salzmanns Sohn eng befreundet war und später als Musiklehrer in der Schnepfenthaler Anstalt wirkte, können als werbende Mittler der Beziehung zur Gothaer Freimaurerloge angesehen werden. Diese war nach ihrer Schließung 1793 vom Hofmarschall Graf Salisch erst 1806 wiedereröffnet worden. Spohr wurde als Freimaurerlehrling am 26. Januar 1807 durch den üblichen Aufnahmebeschluss in Abwesenheit in die Freimaurerloge *Ernst zum Kompaß* angenommen.

Auf der folgenden Mitte Oktober 1807 beginnenden Reise fand Spohr Kontakt zu weiteren bedeutenden Persönlichkeiten. Erster Auftrittsort war Weimar. Am 20. Oktober hörte Spohr dort Lob von Goethe und Wieland. Nach dem Konzert wurde das Künstlerpaar von der ebenfalls anwesenden Großfürstin Maria reich beschenkt. Zwei weitere Zusammentreffen mit Goethe erfolgten 1809 bei der Übergabe der

---

<sup>270</sup> Vgl. Wulfhorst, a. a. O., S. 74 f. Mit dem Hinweis auf entsprechende Forschungsergebnisse hebt Wulfhorst den grundlegenden und weitreichenden Einfluss der Ideen des Freimaurertums auf Spohrs Persönlichkeit, seinen Lebensstil und seine politische Haltung ausdrücklich hervor.

Partituren und des Buches für die Aufführung der Oper *Alruna, die Eulenkönigin* und bei den Orchesterproben, bei denen wiederum Wieland anwesend war.

Nach Konzerten in Leipzig und Dresden gastierten die Spohrs in Prag. Anfängliche Schwierigkeiten waren schnell überwunden, als sich die Fürstin von Hohenzollern nach einer Soiree zu deren Beschützerin erklärte. Beim Konzert in München im Januar 1808 beschenkte König Maximilian Joseph von Bayern die Künstler persönlich mit wertvollen Gaben. In der Person Königs Friedrich Wilhelm Karl von Württemberg lernte Spohr in Stuttgart einen Despoten kennen, der in ihm Empörung über die Entwürdigung der Musik erregte. Spohr schaffte es, dass bei seinem Musikvortrag das übliche Kartenspiel eingestellt wurde. Dort unterstützte der Kapellmeister Franz Danzi (1763-1826) das Künstlerpaar bei den Konzertauftritten nach besten Kräften. Spohr fühlte sich zu Gesprächen mit Danzi hingezogen, weil dieser mit ihm die Begeisterung für Mozart und seine Werke teilte. Damals traf Spohr auch erstmals Carl Maria von Weber, der ihm Auszüge aus der Jugendoper *Rübezahl* zu Gehör brachte.<sup>271</sup> Nach Auftritten in Heidelberg, Frankfurt und Mannheim kehrten Spohr und seine Frau Dorette nach Gotha zurück. Dort wurden sie von Spohrs Schülern empfangen, denen er sich nun verstärkt zuwandte. Markante Beweise für die von ihm angewandten philanthropinistischen Grundsätze beim Unterricht sind seine Berichte über gemeinsame Spaziergänge und kleine Exkursionen, über Turnübungen, Ballspiele und die Ausbildung im Schwimmen. Besonders eindrucksvoll müssen für die Schüler der größere, im Frühjahr 1808 unternommene Ausflug nach Liebenstein und auf den Inselsberg sowie die vierzehntägige Harzwanderung über den Brocken im Sommer 1808 gewesen sein. In Clausthal fuhr er mit ihnen in eine Erzgrube und besuchte Pochwerke und Schmelzhütten.

---

<sup>271</sup> Vgl. Kilian, a. a. O., S. 16. Kilian nennt die Oper „Der Beherrscher der Geister“ und zitiert Spohr dahingehend, dass dieser damals nicht im Entferntesten geahnt hätte, Weber könnte es einst gelingen, mit irgendeiner Oper Aufsehen zu erregen.

Ein anderes herausragendes musikalisches und politisches Ereignis wurde für Spohr und drei seiner Schüler zu einem nachhaltigen Erlebnis. Sie wanderten gemeinsam zum *Fürstenkongress in Erfurt*, der vom 27. September bis zum 4. Oktober 1808 stattfand. Neben dem russischen Zaren Alexander I. waren Häupter von weiteren 34 Herrscherhäusern, zumeist aus den Rheinbundstaaten, von Napoleon I. nach Erfurt eingeladen worden. Spohr interessierte sich für die aus diesem Anlass veranstalteten tragischen Aufführungen des *Théâtre français* und er schaffte es, die drei Schüler bei den Streichinstrumenten im Orchester unterzubringen. Er selbst übte einen Tag lang die Partie des zweiten Horns, um ebenfalls mit dem Orchester in den Theatersaal zu gelangen. Sobald die Musik der Zwischenakte verklungen war, beobachtete er mit einem kleinen Spiegel die hinter ihm sitzenden *Lenker der europäischen Geschicke*. Im Zusammenhang mit dem Fürstenkongress besuchte Napoleon I. ein Hofkonzert im Gothaer Schloss. L. und D. Spohr hatten, mit Spohrs Worten, „die Ehre, vor dem Allgewaltigen“ zu spielen, und der Kaiser richtete einige freundliche Worte an sie.<sup>272</sup> Außerdem erhielten sie ihren Anteil an dem Geldgeschenk Napoleons für die Hofkapelle. Die Dichter Goethe und Wieland wurden indes höher belohnt; ihnen verlieh Napoleon am 6. Oktober 1808 das Kreuz der Ehrenlegion. Reichardt, den Napoleons Bruder, König Jérôme, aus seiner Stelle als Kapellmeister in Kassel entlassen hatte, stattete Ende 1808 der Familie Spohr auf der Durchreise nach Wien einen Besuch ab. Reichardt erwies sich - wie schon in Berlin - als kritischer Bewunderer der Spohrschen Meisterschaft.<sup>273</sup> Im Januar 1809 besuchte Spohr Johann Simon Hermstedt (1778-1846), der in Sondershausen als Direktor der Harmoniemusik und als Klarinettist wirkte. Bei der Überbringung des für Hermstedt komponierten *Klarinettenkonzerts Nr. 1 op. 26* (1808) lernte er auch den als Hofsekretär angestellten Herausgeber des *Historisch-*

---

<sup>272</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S 116 ff.

<sup>273</sup> Vgl. Ebenda, S. 123. Reichardt hatte über Spohrs Auftritt in Berlin 1805 neben lobenden auch kritische Worte gefunden. Nach anfänglicher Verletztheit wohl mehr über die selbstgefällige Miene der Unfehlbarkeit, mit der Reichardt sein Urteil über die ihm vorgestellten neuen Violinquartette fällte, als über den wahren Kern der Kritik, war Spohr für die Hinweise dankbar.

*biographischen Lexikons der Tonkünstler* (1791/92) und des *Neuen historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler* (1812/14), Ernst Ludwig Gerber (1746-1819), persönlich kennen.

Die folgenden Musikfeste, für die sich Spohr in den Jahren 1810, 1811, 1812 und 1815 zusammen mit vielen anderen namhaften Tonkünstlern und Musikfreunden engagierte, dürfen als in das politische Bemühen um die nationale Einheit Deutschlands eingebunden betrachtet werden. Dieses Ziel wurde in der Familie recht kämpferisch auch von Dorettes Bruder C. H. Scheidler verfolgt. Er war als Jenaer Student Mitbegründer der Urburschenschaft, hatte an den Befreiungskriegen teilgenommen und 1817 das Wartburgfest mit initiiert und vorbereitet.

Die Examina- und Schülerlisten des *Gymnasium Ernestinum Gothanum* geben Auskunft, wer das noch heute existierende Gymnasium im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts besuchte. Unter den Namen befindet sich auch Ferdinand Spohr, der mit C. H. Scheidler dieselbe Klasse besuchte. Zweifelsfrei handelt es sich um die Brüder Spohrs und Dorettes, zumal die eingetragenen Geburtsjahre beider mit den amtlichen Daten übereinstimmen.

Die Antwort auf die Frage nach den Gründen, die Spohr wie auch das aufgeklärte Elternhaus Scheidler bewogen hatten, Carl und Ferdinand nicht nach Schnepfenthal, sondern auf das Gymnasium zu schicken, bleibt ungeklärt. Es ist aber bekannt, dass die Erziehungsanstalt Chr. G. Salzmanns den Höhepunkt ihres Wirkens bereits überschritten hatte. Überdies wurden wichtige Prinzipien der Philanthropisten bereits im Ernestinum praktiziert.

Durch die Erkrankung Dorettes nach der Geburt der zweiten Tochter Ida am 6. November 1808 verzögerte sich die geplante Konzertreise nach Russland. Sie wurde endlich im Oktober 1809 begonnen. Der Weg führte über Weimar, Leipzig, Dresden, Bautzen bis Breslau. Von dort musste bekanntlich auf Bitte der Gothaer Herzogin Caroline die Rückreise angetreten werden. Nach Auftritten in Glogau begab sich das Paar nach Berlin, um dort ebenfalls ein Konzert zu geben. Am Tage vor dem Konzert sahen beide eine Ausfahrt des Hofes, der zu Weihnachten 1809 mit dem

Herrscherpaar aus Königsberg zurückgekehrt war. Dass Königin Luise für das Konzert am 11. Januar 1810 Karten besorgen lassen hatte, erhöhte die Neugier des Publikums zusätzlich. Spohr spielte mit seinem ebenfalls in Berlin anwesenden Schüler Fr. W. Hildebrandt die *Conzertante in A-dur (op. 48)*, die, wie schon bei Hofkonzerten in Gotha, große Bewunderung hervorgerufen hatte. Das genaue Zusammenspiel ergab sich nach Spohrs Ansicht daraus, dass beide Geiger dieselbe Schule und dieselbe Vortragsweise und ihre Instrumente gleiche Stärke und annähernd gleiche Klangfarbe besessen hätten. Dadurch sei die von ihm beabsichtigte große Wirkung des Zusammenspiels erreicht worden. Den kritischen Vorwurf der Einförmigkeit und Eintönigkeit wies er mit der Begründung zurück, die beiden Solostimmen seien so geschrieben, dass ihre volle Wirkung nur durch das genaueste Zusammenspiel erreichbar wäre. Er habe später mit mehreren der fähigsten, berühmtesten Geiger nie eine gleiche Wirkung wie bei dem Zusammenspiel mit Hildebrandt erzielen können.<sup>274</sup>

Die *Conzertante in A-Dur* mag als Beispiel für den von John Huber erwähnten Terminus eines idiomatischen Charakters von Musik bzw. einer entsprechenden idiomatischen Technik des Komponisten gelten, die für ein, in diesem Fall zwei spezifische Instrumente kompositorisch speziell benutzt wurden und nur bei der Aufführung mit diesen Instrumenten ihre authentische, das heißt beabsichtigte Wirkung entfalten konnte.<sup>275</sup>

Auf den Zusammenhang zwischen den Eigentümlichkeiten des Instruments auf Komposition sowie Methode und Vortragsweise des Künstlers wies Spohr bei seinen späteren, in der Schweiz 1816 vorgenommenen Versuchen mit Stimme und Steg hin. Die Veränderungen des Instruments - es handelte sich um eine kurz zuvor im Elsaß erworbene Geige von Nicolas Lupot in Paris - bewirkten ein vorher fehlendes, zartes

---

<sup>274</sup> Vgl. Ebenda, S. 130.

<sup>275</sup> Vgl. Huber, a. a. O., S. 30.

Ansprechen auf der Quinte mit entsprechendem Einfluss auf Spohrs Violinkompositionen und auf seine Vortragsweise. Er hob hervor, dass dieses Instrument trotz seines Alters von erst dreißig Jahren einen vollen und kräftigen Ton hatte.

Gute Einnahmen und wichtige Bekanntschaften machte Spohr während seiner Konzerte in Hamburg und Lübeck Mitte Februar 1810. In Hamburg lernte er seinen späteren Nachfolger als Kapellmeister in Gotha, den 17 Jahre älteren Andreas Romberg, persönlich kennen. Dieser bevorzugte es, seine eigenen Quartette zu spielen und kritisierte mit naiver Offenherzigkeit Spohrs Kompositionen. Spohr seinerseits schätzte die Virtuosität Rombergs auf seiner Geige nicht sehr hoch ein, weil Romberg eine eigene, strenge norddeutsche Spielweise vertrat, die nicht dem eleganten und effektvollen französischen Violinstil entsprach. Als gesuchter Quartettspieler stellte Romberg sein geigerisches Können wie Spohr in den Dienst des Kunstwerks. Auch in Lübeck erlangte Spohr Ansehen und Ruf als ausgezeichneter Tonkünstler in einflussreichen bürgerlichen Kreisen der Stadt. Davon profitierte noch dreißig Jahre später sein Schüler G. Herrmann, der auf Spohrs Empfehlung hin zuerst Organist und ab 1833 Musikdirektor in Lübeck werden konnte. Das Ehepaar Spohr kehrte im zeitigen Frühjahr nach Gotha zurück. Spohr widmete sich neben seinen Pflichten als Leiter der Hofkapelle wieder seinen Schülern und der Vorbereitung des ersten deutschen Musikfestes in Frankenhausen. In Anknüpfung an Spohrs umfassende, den Menschen als Ganzes erfassende erzieherische Betreuung der Schüler im Sinne einer philanthropinistischen Lehrweise gilt es jetzt, die vermeintlichen Wurzeln dafür in den Beziehungen zu dem Philanthropinisten Chr. G. Salzmann und seiner Schnepfenthaler Anstalt zu untersuchen. Die folgenden Ausführungen sind das Ergebnis umfangreicher Nachforschungen in Gotha.

Spohr wollte seinen zahlreichen Schülern neben der Kunst des Violinenspiels auch das Rüstzeug eines humanistisch gebildeten Menschen mit auf den Berufs- und Lebensweg geben. Diese starke Einbeziehung humanistischer Erziehungsinhalte bei

der alltäglichen Arbeit mit dem damit verbundenen Streben nach Veredelung des Menschen durch Erziehung zu Moral und sozialer Verantwortlichkeit, zu Toleranz und Menschenliebe entspricht den Idealen der Freimaurer. Als Künstler und Lehrer, der mit den republikanischen Bestrebungen seiner Zeit sympathisierte, verfolgte er somit das Ziel, den Musiker als in sozialer und kultureller Hinsicht vollwertiges Mitglied in die bürgerliche Gesellschaft zu integrieren. Der Widerstand gegen eine noch vorhandene soziale Unterschätzung des Musikerstandes manifestierte sich besonders in seinem pädagogischen Tun. Mit der Bereicherung der Ausbildung der ihm anvertrauten Schüler durch humanistische Bildungsziele folgte Spohr ohne Bezug zu einem theoretischen Erziehungsmodell den Bildungsidealen der Philanthropisten, die Gemeinnützigkeit, Patriotismus und ein zufriedenes Leben für ihre Zöglinge anstrebten. Das prägende Element der Spohrschen Lehrweise war, wie schon dargestellt, eine auf den ganzen Künstler und Menschen ausgerichtete Bildung. Die in Gotha ab 1805 erstaunlich zielgerichtete pädagogische Arbeit nach den Grundsätzen des Philanthropinismus bezeichnete Hartmut Becker als Ausgangspunkt der pädagogischen Aktivitäten Spohrs und betonte die Wirkung der Ansichten des Reformpädagogen Chr. G. Salzmann in Gotha.<sup>276</sup> Unter Bezugnahme auf die Beschreibungen der schon erwähnten Wanderungen mit den Violinschülern stellte Paul Katow fest, dass Spohrs Unterrichtsprinzipien teils auf eigener, empirischer Erfahrung, teils auf den Lehrmethoden seines Logenbruders Chr. G. Salzmann beruht hätten. Spohr habe seine Schüler einerseits zu fähigen Praktikern ausbilden und sie andererseits durch das Verständnis für universale, außermusikalische Fragen zu sozial und kulturell gleichgestellten Mitgliedern der bürgerlichen Gesellschaft erziehen wollen.<sup>277</sup> Durch die Besichtigung von Bergwerken und Fabriken habe Spohr seinen Schülern die Augen für Probleme der körperlich schwer arbeitenden Stände

---

<sup>276</sup> Vgl. Hartmut Becker, a. a. O., S. 59.

<sup>277</sup> Vgl. Katow, a. a. O., S. 35 f.

öffnen wollen. Die gleichzeitige Ausbildung von Körper und Geist gehörte zu den grundlegenden Konzepten des auch von ihm vertretenen Philanthropinismus. Er übte sich selbst bis ins hohe Alter regelmäßig und gezielt im Schwimmen, Turnen und Schlittschuhlaufen.

Katow berücksichtigt die Einflüsse des Elternhauses und der Braunschweiger Schulzeit auf Spohr kaum. Er hebt vielmehr hervor, dass es als sicher gelten dürfe, dass Spohrs spätere republikanische Gesinnung sowie seine pädagogischen Ansichten weitgehend auf die Begegnung mit Männern wie Rudolf Zacharias Becker und Chr. G. Salzmann zurückzuführen seien.<sup>278</sup> Er bezog sich auf den Geist des aufklärerischen Humanismus und die neuartigen Unterrichtsmethoden des Pädagogen Chr. G. Salzmann in seiner Schnepfenthaler Erziehungsanstalt.

Unter Berücksichtigung des bisher dokumentierten Werdegangs Spohrs müssen an dieser Stelle berechnete Zweifel an dem ausschließlichen Einfluss Chr. G. Salzmanns auf Spohr angemeldet werden.

Obwohl für die Beziehungen zwischen Spohr und Chr. G. Salzmann keine Nachweise, wie etwa Briefe bekannt sind, begegneten sich diese Männer gewiss bei der Arbeit in der Freimaurerloge. Spohr pflegte in der Loge *Ernst zum Kompaß* Kontakt mit vielen Persönlichkeiten des Gothaer Geisteslebens wie Heinrich August Ottokar Reichard, Redakteur des Gothaer Hofkalenders, R. Z. Becker, Herausgeber der National-Zeitung der Deutschen, Justus Perthes, Direktor der Herzoglichen Sammlungen, und Adolf Heinrich Friedrich Schlichtegroll, Begründer des Nekrologs der Deutschen. Das Logenhaus lag nur wenige Schritte von Spohrs Wohnung entfernt. Als Ergebnis der aktiven Mitarbeit Spohrs in der Loge ist davon auszugehen, dass auch das Ideengut der Freimaurer die pädagogischen Ansichten Spohrs nachhaltig beeinflusst hat. Er selbst äußerte sich zu diesem Detail seiner Biographie immer nur andeutungsweise. Durch die Forschungen Philippe Autexiers erschließen sich jedoch inzwischen diese Zusammenhänge.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Vgl. Ebenda, S. 32.

<sup>279</sup> Vgl. Philippe A. Autexier, *Lalyre maçonne. Haydn, Mozart, Spohr, Liszt*, Detrad-AVS, Paris 1997.

Für die mehrfach zitierte angebliche Begegnung Spohrs mit Chr. G. Salzmann während eines Besuches in Schnepfenthal konnten hingegen bei erneuten Nachforschungen keine Belege gefunden werden. Sicher ist, dass Spohr am 17. Juli 1810 die Erziehungsanstalt in Schnepfenthal besucht hat. Das ist durch einen Eintrag in das Besucherbuch der Anstalt belegt. Die Darstellung von Michel, dass Spohr 1810 die Anstalt besucht, diese Gelegenheit für Gespräche mit Chr. G. Salzmann und J. Chr. Fr. Guts Muths genutzt und dem Unterricht beigewohnt habe,<sup>280</sup> ist in Bezug auf das Gespräch mit Chr. G. Salzmann unzutreffend. Das beweist ein Eintrag in die fast täglich geführte Dokumentation *Nachrichten aus Schnepfenthal*. Es handelt sich hierbei um eine Publikation der Anstalt, die speziell für die Eltern und Freunde der Zöglinge herausgegeben wurde und Auskunft über Fortschritte, Fehlverhalten, Aktivitäten der Zöglinge mit den Lehrern und sonstige erwähnenswerte Veränderungen innerhalb der Anstalt gab.

In den *Nachrichten aus Schnepfenthal. Für die Eltern und Freunde der dasigen Zöglinge* (Dreizehntes Stück, 1810) ist zu lesen:

„Den 17ten Julius. Der Vater [Salzmann] machte heute eine kleine Reise nach Gotha, um dort verschiedene Gönner und Freunde zu besuchen. Er wählte Master und Du Quesne zu seinen Begleitern; jenen, weil er ihm vor seiner nah bevorstehenden Abreise von uns, die Stadt Gotha mit ihren Umgebungen noch einmahl zu zeigen wünschte; diesen, um ihn einigen seiner dortigen Bekannten vorzustellen.“

Der Besuch Spohrs in Chr. G. Salzmanns Erziehungsanstalt ist am 17.07.1810 nicht erwähnt, wohl aber Salzmanns Abwesenheit.

Es erscheint höchst sonderbar, dass Chr. G. Salzmann gerade an dem Tag nach Gotha wanderte, den Spohr für einen Besuch der Erziehungsanstalt gewählt hatte. Es kann von diesem Eintrag ausgehend als sicher gelten, dass sich Spohr und Chr. G. Salzmann am 17. Juli 1810 in Schnepfenthal nicht begegneten. Die

---

<sup>280</sup> Vgl. Michel, a. a. O., S. 49.

Auswertung weiterer Nachrichten zeigte, dass Spohrs Kompositionen im Musikunterricht der Anstalt keine Berücksichtigung fanden. Chr. G. Salzmann sowie seine durch Herzog Ernst II. von Gotha und Altenburg und den Illuminatenorden unterstützte Erziehungsanstalt muss man hinsichtlich der Beeinflussung Spohrs und der Anregungen für seine pädagogische Arbeit als untergeordnet betrachten.

#### **4.2.3 Unterrichtstätigkeit von 1810 bis 1812**

Zu Beginn des Frühjahrs 1810 beendete das Künstlerpaar Spohr aus Hamburg kommend die abgebrochene Konzertreise. Vor der Rückkehr nach Gotha willigte Spohr in die Übernahme der vom Schauspieldirektor Schröder in Hamburg angetragenen Komposition der Oper *Der Zweikampf mit der Geliebten* ein. Dazu hatten ihn die annehmbaren finanziellen Bedingungen von 60 Louisdor<sup>281</sup> bewogen. Die Nebeneinkünfte aus Konzerten und Kompositionen wie auch aus der Unterrichtstätigkeit blieben offenbar auch nach der Erhöhung des Gehalts unverzichtbarer Bestandteil des Familienbudgets.

Die ab Frühjahr 1810 erfolgte Annahme neuer Schüler ging einher mit der Arbeit an der Oper, der Vorbereitung des Frankenhäuser Musikfestes und den Verpflichtungen als Leiter der Kapelle am Gothaer Hof. Erster Schüler nach der Konzertreise war Franz Nass aus Breslau. Der 19-jährige Heinrich Joseph Wassermann (1791-1838) aus Schwarzbach traf am 4. Juni 1810, von seiner Anstellung als Violinist und Musiklehrer beim Landgrafen von Hessen in Philippsthal kommend, in Gotha ein, um bei Spohr seine Fertigkeiten im Violinspiel zu vervollkommen. Neben den Lektionen bei Spohr und eigenem Unterricht verkaufte er Instrumente und Noten und trat offenbar auch in Konzerten auf.

---

<sup>281</sup> Das entsprach mit umgerechnet 300 Reichstalern fast dem anfänglichen Jahresgehalt als Konzertmeister am Gothaer Hof.

Im November 1810 erwähnte Wassermann die Anwesenheit *des kleinen Jacob*, der Fortschritte mache.<sup>282</sup> Es handelte sich um Spohrs Schüler Jacob aus Carlsbad, der bei Malibran vor Probst, aber in der *Copie des Original-Verzeichnisses von L. Spohr* nach Probst eingeordnet wurde.<sup>283</sup>

Seit Januar 1811 wusste Wassermann, dass er zum Militärdienst im Fuldaischen gezogen werden sollte. Sein weiterer Aufenthalt in Gotha, ein ärztliches Attest und die von Spohr am 5. April 1811 ausgestellte Bescheinigung sollten die Einberufung zum Militär verhindern. Dieses Attest beweist erneut, dass Spohr seine pädagogische Fürsorge über den reinen Violinunterricht hinaus wahrnahm:

„Attestat

Daß H. Heinrich Joseph Wassermann aus Schwarzbach bey mir mit dem besten Erfolg Musik studirt, und bey seinem ausgezeichneten Talent für diese Kunst sich schon zu einem braven Virtuosen gebildet hat und noch mehr bilden wird, so daß es ewig zu bedauern wäre, wenn er aus diesem Fache herausgerissen würde, bescheinige ich hiermit.

Louis Spohr

Herzl. Goth. Concertmeister“<sup>284</sup>

Weil er zusätzlich zu seinen eigenen Aufwendungen die Eltern finanziell unterstützte, litt Wassermann unter ständiger Geldknappheit. Im Frühjahr 1811 gab er finanziell wenig ergiebige Konzerte an verschiedenen Orten. In diesem Zusammenhang nennt er auch den Schüler Probst aus Ballenstedt, der wie oben schon dargelegt vor Jacob aus Carlsbad in der Schülerliste steht:

„Ich und Probst, Schüler von Spohr, haben eine kleine Reise gemacht und in Mühlhausen, Heiligenstadt und Göttingen Konzerte gegeben. Man machte uns

---

<sup>282</sup> Gottfried Rehm, *Heinrich Joseph Wassermann in Gotha*, in: *Buchenblätter - Beilage der Fuldaer Zeitung für Heimatfreunde*, Nr. 19, Brief 72.

<sup>283</sup> Vgl. Verzeichnis der Schüler von Louis Spohr, in: *Die Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jahrgang 1859, S. 150 ff.

<sup>284</sup> Rehm, a. a. O., *Buchenblätter*, Nr. 6, vom 31. März 1978, 51. Jahrgang.

anfangs glänzende Aussichten, hatten aber überall Schaden; wir kommen daher mit leeren statt vollen Beuteln zurück.“<sup>285</sup>

Nachdem Wassermann bis Juni 1811 nicht zum Militär gezogen worden war, bereitete er seinen Abschied von Spohr und Gotha vor. Der Plan, eine Lehrerstelle für Klavier und Gesang im Schwäbischen anzunehmen, zerschlug sich. Von August 1811 an wirkte er als Violinist und Kammermusiker in der Hofkapelle zu Meiningen. Zum Musikdirektor der *Allgemeinen Musikgesellschaft* in Zürich wurde er 1817 ernannt, im Mai 1820 wurde er Mitglied der Hofkapelle in Donaueschingen, später spielte er in Stuttgart und München, 1828 wurde er Musikdirektor in Genf. Anschließend tat er bis zu seinem Tode 1838 als Musikdirektor des Orchesters der *Concertgesellschaft* in Basel seinen Dienst.<sup>286</sup> Als Schüler Spohrs trug er damit zur Verbreitung des Violinspiels und der Musikauffassungen Spohrs bei.

Die für das Jahr 1811 aufgelisteten Schüler, Beer aus Hamburg, Maurer aus Leipzig, M. Hauptmann aus Dresden, Matthäus Bach aus Meiningen und Schäfer aus Dortmund, erwähnt Wassermann in seinen Briefen nicht. Sie könnten vom späten Frühjahr 1811 bis spätestens Ende September 1812 Spohrs Unterricht besucht haben. M. Hauptmann, der auf das drängende Zuraten Hermstedts nach Gotha geschickt worden war,<sup>287</sup> begann sein Studium dort nicht vor Juni 1811. Spohr wünschte im Brief an M. Hauptmanns Vater, dass dessen Sohn beim Frankenhäuser Musikfest, das am 20. und 21. Juni stattfände, anwesend sein sollte.<sup>288</sup> Das zweite Musikfest in Frankenhausen wurde jedoch um drei Wochen verschoben. Wassermanns Abschied von Gotha muss etwa zu der Zeit erfolgt sein, als M. Hauptmann dort bei Spohr eintraf.

---

<sup>285</sup> Ebenda, Nr. 6, Brief vom 30.05.1811.

<sup>286</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., Anm. 23, S. 369.

<sup>287</sup> Vgl. Ferdinand Hiller, *Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr und andere*, Leipzig 1870, Brief vom 4. April 1859.

<sup>288</sup> Vgl. La Mara, *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*. a. a. O., S. 128.

Die Jahre 1811 und 1812 waren für Spohr durch die Komposition seiner *1. Sinfonie op. 20*, des Oratoriums *Das jüngste Gericht* und die Vorbereitungen zum zweiten Musikfest in Frankenhausen (10. und 11. Juli 1811), zu dem von ihm geleiteten ersten Musikfest in Erfurt anlässlich der Napoleontage am 15./16. August 1811, der Aufführung seiner Oper *Der Zweikampf mit der Geliebten* in Hamburg am 15. November 1811, und den Vorarbeiten zum zweiten Musikfest in Erfurt am 15. August 1812 so ausgelastet, dass es zu verstehen wäre, wenn seine Schüler nach der Klage Wassermanns hinnehmen mussten, dass Spohr nun weniger Interesse für sie erübrigen konnte. Im Brief an M. Hauptmanns Vater kündigte Spohr außerdem noch eine Abwesenheit von vier Wochen für einen Aufenthalt in Pyrmont an.

Bei Beer aus Hamburg handelte es sich um Johann Adolph Ferdinand (oder Friedrich) Beer (1791-1864). Beer studierte auch bei A. Romberg und Christian Friedrich Gottlieb Schwencke in Hamburg. Von 1812 bis 1829 spielte er in einem Hamburger Quartett, ab 1830 im Böhmer-Romberg Quartett in St. Petersburg, wo er ab 1836 viele Jahre als Musikdirektor wirkte. In Bremen nahm Beer 1850 eine Stelle an und begab sich später nach Stockholm, wo er als Musikdirektor der Hofkapelle, als Komponist und Geigenlehrer wirkte. Beer war mit der Sängerin Henriette Elisabeth Grund verheiratet, einer älteren Schwester des späteren Spohr-Schülers Eduard Grund (geb. 1802). Spohr konnte diese berühmte Sängerin 1802 in Hamburg bewundern.

Es ist nicht völlig klar, ob der Schüler Maurer aus Leipzig identisch ist mit dem Violinisten Louis Wilhelm Maurer (1789-1878), der als Schüler des Berliner Konzertmeisters Haack schon 1803 Kammermusiker des Berliner Hoforchesters war.<sup>289</sup> Da sich L. W. Maurer von 1806 bis 1817 auf einer Konzertreise in Russland aufhielt und Kapellmeister in Moskau war, scheint die vermutete Identität fraglich, aber unter Annahme eines denkbaren Zwischenaufenthalts 1811 in Deutschland nicht unmöglich. Nach Reisen von 1817 bis 1824 war L. W. Maurer von 1824 bis 1833 Konzertmeister in Hannover.

---

<sup>289</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., Anm. 79, S. 257.

Spohr konzertierte mit L. W. Maurer, seinem alten Bekannten Adolf Wiele (1794-1845)<sup>290</sup> und dem Braunschweiger Konzertmeister Karl Friedrich Müller (1797-1873) beim Musikfest in Nordhausen am 11. und 12. Juni 1829. Am zweiten Tage erklang L. W. Maurers berühmte *Conzertante für vier Violinen*.<sup>291</sup> Aus den *Lebenserinnerungen* ist nicht ersichtlich, ob der Konzertmeister L. W. Maurer Spohrs Unterricht genoss.

M. Hauptmann aus Dresden war nach seinem Studium bei Spohr, von einer kurzen Probezeit am Theater an der Wien 1813 abgesehen, von 1812 bis 1815 Geiger in der Dresdner Hofkapelle. Nach seiner Tätigkeit als Musiklehrer von 1815 bis 1820 in Russland wirkte er ab 1822 als Geiger in der Kasseler Hofkapelle. Auf Wunsch Spohrs wurde er schließlich auch als Theorielehrer musikerzieherisch tätig. Im Jahr 1842 erhielt er die Berufung zum Leipziger Thomaskantor. M. Hauptmann war einer der wichtigsten Anreger der Bachrenaissance und wurde als Theoretiker vor allem durch sein Werk *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853) bekannt.

Über den Werdegang M. Bachs aus Meiningen liegen keine näheren Informationen vor. Es wird vermutet, dass er ein Sohn von Johann Philipp Bach (1751-1846) bzw. ein Enkel von Gottlieb Friedrich Bach (1714-1785) und damit der Urenkel des Kapellmeisters Johann Ludwig Bach (1677-1741) aus Meiningen war.<sup>292</sup>

Kaspar Wilhelm Schäfer wirkte nach seiner Ausbildung in Dortmund, wo er später Johann Hermann Kufferath (1797-1864) unterrichtete, der schließlich dank der Vermittlung von Johann August Friedrich Burgmüller (1766-1824) vom Sommer 1822 an Schüler Spohrs in Kassel wurde.

---

<sup>290</sup> Adolf Wiele war wie Spohr ein Schüler des Braunschweiger Konzertmeisters Maucourt. Nach dem Unterricht bei Baillot wurde er Preisträger des Pariser Konservatoriums. Seit 1821 war er Mitglied und ab 1836 Konzertmeister der Kasseler Hofkapelle.

<sup>291</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 147.

<sup>292</sup> Vgl. Wulfhorst, a. a. O., S. 186.

#### 4.2.4 Organisation und Durchführung sowie Kosten des Unterrichts in Gotha

Für die Bearbeitung dieser Problematik und zur Vervollständigung des Gesamtbildes Spohrs als Pädagoge sind die Zusammenfassung und Deutung aller überlieferten Daten und Fakten unentbehrlich. Wie aus den Schülerlisten und erhalten gebliebenen Briefen ersichtlich ist, hat Spohr den Unterricht in Gotha trotz aller anderweitigen Belastungen regelmäßig erteilt. Als Raum dafür diente offensichtlich das Arbeitszimmer in seiner Wohnung, denn Wassermann berichtet in einem Brief, dass er nach Beendigung seiner ersten Stunde bei Spohr Herrn André auf der Treppe begegnet sei.<sup>293</sup> Den zeitlichen und finanziellen Rahmen des etwa ein Jahr umfassenden Unterrichts für M. Hauptmann von 1811 bis 1812 kann man aus einem entsprechenden Brief Spohrs ableiten. Er teilte dem Vater bekanntlich mit, dass er ihm für das Violinspiel wöchentlich vier Stunden zu geben gedachte. Für zusätzlichen Klavierunterricht in Gotha wurden zwei Wochenstunden eingeplant. Die für ein Jahr anfallenden Kosten bezifferte Spohr auf genau 296 Taler und 20 Groschen. Als zeitliche Grundlage ging er bei 52 Wochen mit je fünf Lektionen von 260 Stunden aus, so dass für den Violin- und Kompositionsunterricht 130 Taler (pro Stunde ½ Taler) zu zahlen waren.<sup>294</sup> Das entsprach den bereits zitierten Angaben Wassermanns, dass Spohr für 12 Lektionen 11 Florin nahm, von ihm aber nur die Hälfte. Der Wert des Florin entsprach damals etwa ½ Taler. Die verbleibenden 166 Taler und 20 Groschen waren für Klavierunterricht (20 Taler), Unterkunft im Hause Spohr (Miete 36 Taler), Frühstück, Abendessen und Wäsche (50 Taler) sowie Mittagstisch im Speisehaus (60 Taler 20 Groschen) aufzubringen. Der Wertverlust des Talers führte später dazu, dass Spohr in den 40er Jahren pro Lektion das Doppelte, das heißt einen Taler, berechnete.<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> Vgl. Rehm, a. a. O., *Buchenblätter*, Nr. 18, 53. Jahrgang, Brief 67 vom 05.06.1810.

<sup>294</sup> Vgl. Ebenda, S. 127 f.

<sup>295</sup> Vgl. Fußnote 293, S. 181: Göthel bezifferte für die vierziger Jahre das Stundenhonorar Spohrs mit 1 Taler, das wären umgerechnet 60 Euro.

Der Wertverlust lässt sich auch beim durchschnittlichen jährlichen Gesamteinkommen von Land- bzw. Fabrikarbeitern nachweisen. Es lag um 1810 schon bei 150 Talern, das war gegenüber den 78 Talern Jahreseinnahme für einen Maurer beim Bau der Dresdner Frauenkirche um 1735 eine Verdopplung, die aus dem Wertverlust des Talers herzuleiten war. Dieser Geldverfall erklärt auch die Tatsache, dass 1845 in Preußen das Existenzminimum schon mit etwa 170 Talern pro Jahr angegeben wurde.

Das reguläre Einkommen der Familie Spohr betrug 1810 etwa 750 Taler: 531 Taler Kapellmeistergehalt zuzüglich den D. Spohr zugebilligten 200 Talern. Allein aus Unterrichtstätigkeit für durchschnittlich vier Schüler können unter günstigen Bedingungen jährliche zusätzliche Einnahmen von mehr als 400 Talern angenommen werden. Die nach diesen Berechnungen relativ hohen Ausbildungskosten waren eine Ursache für die schon erwähnte Exklusivität der Schülerschaft Spohrs und dafür, dass nur wenige länger als ein Jahr bei ihm studierten. Für M. Hauptmann überstiegen die jährlichen Kosten die von Joh. G. Hauptmann für die musikalische Ausbildung des Sohnes ausgesetzte Summe. Spohrs Berechnungsbeispiel und die Bemerkung, er glaube nicht, dass Moritz mit weniger Geld auskommen könne, zeigt, dass er ohne Rücksicht auf seine mögliche Abwesenheit die volle Bezahlung des Unterrichts für 52 Wochen in Rechnung zu stellen gedachte. Die Einnahmen waren zumindest in Gotha notwendiger Bestandteil des Haushaltsbudgets der Familie. In späteren Jahren entspannte sich die finanzielle Lage. Die mehrfach hervorgehobene Tatsache, dass Spohr unbemittelten Talenten kostenlosen Unterricht erteilte sowie Rat und Empfehlungen gab, sind in diesem Zusammenhang nicht nur der Nachweis für größere finanzielle Unabhängigkeit, sondern auch Äußerung seiner sprichwörtlichen Güte und Großzügigkeit und deutlicher Ausdruck einer sozialen Grundhaltung. M. Hauptmanns Vater beruhigte er wegen seines für Juli 1811 geplanten vierwöchigen Aufenthalts in Pymont dahingehend, dass er dem Sohn vorher einige Lektionen geben und ihn auf das, was ihm hauptsächlich fehle, vorher aufmerksam machen könne, so würde er die Zeit seiner Abwesenheit nicht ohne Nutzen

hinbringen. Vorübergehende Abwesenheit Spohrs war für seine Schüler in der Gothaer Zeit keine Seltenheit. Fast den gesamten Monat November 1811 hielt er sich zur Uraufführung seiner Oper *Der Zweikampf* und solistischen Auftritten in Hamburg auf. Im März 1812 betont er im Brief an M. Hauptmanns Vater, dass eine große Arbeit, die ihn seit seiner Rückkehr aus Hamburg beschäftigt, ihn davon abgehalten hätte, über die Fortschritte seines Sohnes beim Studium der Musik Nachricht zu geben.

Spohr teilte dem freimaurerischen Ordensbruder Joh. G. Hauptmann mit, sein Sohn zeichne sich als Mensch und Schüler derart aus, dass er ihn zu seinem täglichen Gesellschafter gewählt habe. Vorausschauend versicherte er ihm, sein Sohn werde ein ausgezeichneter Künstler, an dem er als Vater, die Kunst und er als Lehrer selbst viel Ehre haben könnten.<sup>296</sup>

Spätestens mit Beginn der Kunstreise nach Wien ab Mitte Oktober 1812 ging die Ausbildung der fünf oben genannten Schüler zu Ende. M. Hauptmann erhielt von 1812 bis 1815 eine Stelle als Geiger in der Dresdner Hofkapelle. Im Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in Wien, wo er von April bis August 1813 im Theater an der Wien Probe spielte, bezeichnete ihn Spohr als einen seiner begabtesten früheren Schüler.<sup>297</sup>

Verfolgt man M. Hauptmanns Lebensweg und seine musikalische Entwicklung zuerst als Schüler, als Musiker und Lehrer, dann als pädagogischen Mitarbeiter an der Seite Spohrs und später als Thomaskantor, Mitinitiator der Bachrenaissance und Musiktheoretiker, so sieht man, wie solide Spohr seine Schüler fachlich ausgebildet hat und zu welchen Ergebnissen seine künstlerische, menschliche und charakterliche Einflussnahme auf die ihm Anvertrauten führen konnte. Fast ein halbes Jahrhundert nach seinem Unterricht erinnerte M. Hauptmann 1859 in einem Brief an seine ersten

---

<sup>296</sup> La Mara, *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*. a. a. O., S. 128 f.

<sup>297</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 163 und Anm. 42, S. 361.

Kompositionsversuche unter Spohrs Anleitung, dass es darin eine geregelte Harmonie gäbe und sie Form hätten. Dann verglich er Spohrs Anleitung mit dem vorangegangenen Kompositionsunterricht bei Francesco Morlacchi (1784-1841) in Dresden:

„Was Morlacchi mit vielem Auszanken nicht zu Wege gebracht, lernte ich bei Ihnen, bei wenigen guten Worten und nach dem guten Beispiel am ersten Stück, das Sie mich machen ließen.“<sup>298</sup>

Der in der Literatur häufig kritisierten Tendenz zur Nachahmung in Spohrs Unterrichtskonzept stand das nicht hoch genug zu bewertende Bemühen dieses Lehrenden gegenüber, seinen Schülern die eigenen Vorstellungen von künstlerischer und bürgerlicher Freiheit, von Selbstbewusstsein, von Berufsstolz und Standesehre zu vermitteln. Die Mehrheit war stolz auf ihren Lehrer und setzte dessen Bestrebungen zur umfassenden Verbesserung der Musikkultur, des allgemeinen Bildungsniveaus und des gesellschaftlichen Ansehens der Musiker in ihrem späteren Wirkungskreis erfolgreich fort. Ihr uneigennütziges Wirken für die Hebung des Niveaus der Musikkultur im Sinne Spohrs zeigte sich bei der Vorbereitung und Durchführung von Musikfesten. Ein bezeichnendes Beispiel war das erste norddeutsche Musikfest in Lübeck im Jahre 1839. An diesem später noch zu erwähnenden Ereignis nahmen fünf Schüler Spohrs teil und trugen zum großen Erfolg der Darbietungen bei.

### **4.3 In Wien von 1813 bis 1815**

Den Weg nach Wien nahm das Künstlerpaar Spohr Mitte Oktober 1812 über Leipzig, Dresden und Prag. Nach einem Konzert in Prag am 12. November 1812 kann Spohr erst Mitte November in Wien eingetroffen sein. Er wusste, dass er hier dem Publikum

---

<sup>298</sup> Hiller, a. a. O., *Briefe von Moritz Hauptmann...* . Brief vom 4. April 1859.

gefallen musste, um sich als Meister zu bewähren. Trotz der Vorbereitung auf sein erstes Konzert im kleinen Redoutensaal am 17. Dezember muss er gleich nach seiner Ankunft eine Unterrichtstätigkeit in Wien aufgenommen haben. Das beweist, dass Spohr erstens als gesuchter Lehrer seines Instruments interessierte Schüler anzog und zweitens selbst unter für ihn ungewohnten Bedingungen sofort bereit war, Unterricht zu erteilen.

Sein pädagogisches Wirken in Wien entsprang wie auch in Gotha nicht allein der Berufung. Finanzielle Gründe waren nicht in Abrede zu stellen, denn wegen hoher Kosten, vor allem für Orchester und Chor, und fraglichem Gewinn verzichtete er beispielsweise darauf, sein Oratorium auf eigene Rechnung in einem zweiten Konzert zu geben. Mit der Witwen- und Waisengesellschaft fand er eine Partnerschaft, die vorzügliche Sänger und Instrumentalisten Wiens für zwei Aufführungen unter Leitung des Hofkapellmeisters Antonio Salieri (1750-1825) am 21. und 24. Januar 1813 zusammenbringen konnte.

Die Schülerliste enthält schon für 1812 in Wien drei Namen: Anton Keyl oder Keil, Beckers oder Beters und Friedenheim. Anton Keyl aus Wien war als Erfinder des chromatischen Waldhorns bekannt geworden. Beckers aus Wien erscheint als Schüler Spohrs im Hoffmeister-Jahrbuch 1824 mit einem *Rondeau brillant pour le Violon princ. avec 2 Violons, Alto, Violoncelle Oe. 8*, Wien: Leidesdorff. Über Friedenheim ist noch nichts Näheres bekannt.

Nach dem zweiten Solokonzert am 14. Januar 1813 erhielt Spohr ein Angebot für ein Engagement als Orchesterdirektor am Theater an der Wien. Maßgeblich für die Zusage Spohrs waren die Aussichten, mehr als dreimal so viel Gehalt zu bekommen, als er mit seiner Frau in Gotha bezogen hatte, und dass das Theater durch Verpflichtung der vorzüglichsten Sänger und Musiker bald das erste im deutschsprachigen Raum sein würde.

Spohr wurde mit dem liebenswürdigen und als Theaterdichter in Wien gefeierten Theodor Körner (1791-1813) bekannt. Von ihm wollte er sich einen Operntext nach der Sage vom Faust oder Rubezahl schreiben lassen. Körner verließ aber am 15. März

1813 Wien und Spohr erfuhr, dass er als Freiwilliger unter Lützows Reiterschar für die Befreiung Deutschlands kämpfen wollte. Am 26. August 1813 fiel Körner bei Gadebusch.

Spohr wurde selbst Augenzeuge von militärischen Aktionen. Als er im April/Mai 1813 nach Gotha reiste, um seinen Hausstand aufzulösen und die Kinder nach Wien zu holen, musste er bei Dresden den sich durch die Niederlage Napoleons in Russland und durch die Kriegserklärung Preußens vom 27. März 1813 gegenüberstehenden Armeen der kriegführenden Mächte des Befreiungskrieges ausweichen.

Inzwischen arbeitete er an der Komposition der Oper *Faust*, nach einem Text des einflussreichen Wiener Literaten und Journalisten Josef Karl Bernard (1781-1850), die er Ende September 1813 fertigstellte. Auf Anregung des Kunstmäzens und Geigers Johann Tost schrieb er nach einem Text der Schriftstellerin Karoline Pichler (1769-1843) von Januar bis Mitte März 1814 die Kantate *Das befreite Deutschland*. So wie bei der Beziehung Chr. G. Salzmanns zu Spohr Hinweise auf einen persönlichen Kontakt fehlen, erwähnte die Schriftstellerin in ihren *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* zwar die Kantate, ohne jedoch etwas über eine Begegnung mit Spohr mitzuteilen.<sup>299</sup> Man darf vermuten, dass der Altersunterschied von 40 Jahren zu Chr. G. Salzmann und von 15 Jahren zu Karoline Pichler diese scheinbare Ignoranz verursacht haben könnte.

Wie Spohr bei seinen amtlichen beruflichen Pflichten und der angestregten Kompositionstätigkeit noch den Violinunterricht schaffte, ist kaum vorstellbar. Bei der Schilderung seines sehr ausgefüllten Wiener Alltags erwähnt er nicht ohne Grund, dass er sogar auf dem Wege zu den Wohnungen seiner Schüler fortwährend komponierte. Dies beweist, dass im Gegensatz zu den Gothaer Lektionen nicht die Schüler zu ihm kamen, sondern er die Studierenden selbst aufsuchte. Bei den weiteren sieben Schülern, die er in den Jahren 1813/14 unterrichtete, handelte es sich

---

<sup>299</sup> Vgl. Karoline Pichler, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, Bd. II, 1844, S. 6 f.

mit Ausnahme von Ansbacher aus Wien und Georg Martin Lübke, dem Sohn des 1851 verstorbenen Konzertmeisters Lübke aus Bückeberg, um wohlhabende Angehörige von Adelsfamilien. Es waren dies die Gebrüder Grafen von Germalow aus Moskau, Graf Borgowsky aus Kiew, Fürst Zwetwertinsky aus St. Petersburg und der Graf Zamoisky aus Lemberg. Ob es sich entweder um Studenten, Diplomaten beim Fürstenkongress oder um Offiziere der Befreiungskriege handelte, die nach der Völkerschlacht bei Leipzig und dem Einzug in Paris in der Kaiserstadt weilten, ließ sich bislang nicht ermitteln. Spohr erinnerte sich, dass in Wien zur Feier dieses Einzuges sowie für die Rückkehr des Kaisers und seiner siegreichen Armee große Festlichkeiten vorbereitet wurden. Seine adligen Schüler aus Osteuropa gehörten vermutlich zu den im Herbst 1814 in Wien Angereisten, zu denen Spohr sowohl die Fürsten und ihre Minister als auch die Masse Neugieriger und Müßiger zählte, die zu den Festen gekommen waren, die der Kaiser seinen Gästen in noch nie gesehener Pracht geben wollte.

Spohrs pädagogisches Wirken in Wien beeinflusste auch den Violinisten Karol Lipiński (1790-1861) aus Lemberg. Lipiński begegnete 1814 Spohr in Wien; und das hat einen gravierenden musikerzieherischen Impuls auf seinen weiteren Lebensweg und vor allem auf seine Laufbahn als international bekannter Violinvirtuose ausgeübt. Heute trägt die Musikakademie in Breslau den Namen dieses Künstlers. Zum Gedenken und zu Ehren von Lipiński werden Kompositionswettbewerbe, Ausstellungen und Symposien veranstaltet.<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> Vgl. Auskunft von Frau Dr. Maria Zduniak an Herrn Herfried Homburg in Kassel vom 18.08.1990.

#### 4.4 Pädagogische Aspekte der Kunstreisen von 1815 bis 1817

##### 4.4.1 Reisen durch Deutschland, Frankreich und die Schweiz 1815/16 und die Bekanntschaft mit Hans Georg Nägeli

Spohr hat sich außer in seiner *Violinschule* kaum theoretisch und in den *Lebenserinnerungen* nur beiläufig über seine Lehrtätigkeit geäußert. Die Frage, wie er mit seiner Persönlichkeit über musiktheoretische und musikpädagogische Fragen hinaus auf seine Schüler erzieherisch eingewirkt hat, lässt sich nicht allein aus vorliegenden Erinnerungen von Schülern nachvollziehen. Ausgehend vom Verlust wichtiger Quellen ist die Erschließung des Wissens und Könnens, der Anschauungen, Standpunkte, Empfindungen, Gefühle und Betrachtungsweisen Spohrs, die in seinem Wirken als Geigenlehrer bedeutsam waren, auf der Grundlage der in den *Lebenserinnerungen* verfassten Berichte über Ereignisse, Personen, Kunstwerke, Künstler und musikalische Aufführungen teilweise rekonstruierbar. Weil Spohr von 1815 bis 1821 sein pädagogisches Wirken vor allem zugunsten einer umfangreichen Reise- und Konzerttätigkeit vernachlässigte, soll im weiteren die Auswertung seiner Tagebuchaufzeichnungen aus dieser Zeit für die Vervollständigung seines Bildes als Pädagoge genutzt werden.

Nach dem Abschiedskonzert in Wien am 19. Februar 1815 ging die Familie Spohr am 8. März auf Reisen, obwohl Spohr wieder eine feste Anstellung als Kapellmeister anstrebte. Er bewarb sich deshalb um die nach dem Tode von Friedrich Heinrich Himmel (1765-1814) in Berlin freigewordene Stelle als Hofkapellmeister. Das gleichzeitig eingereichte Angebot, seine deutsche Nationaloper *Faust* aufzuführen, wurde genauso abgelehnt wie seine Bewerbung. Die Stelle erhielt der Cousin von Andreas Romberg, der Solovioloncellist Bernhard Romberg (1767-1841).<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> Vgl. Walter Ederer, *Louis Spohrs Besuche in Berlin*, in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog*, Georg Wenderoth Verlag Kassel 1984, S. 75

Ab September 1815 ließ sich die Familie Spohr wieder in Gotha nieder. In der Schülerliste gab es für 1815 keinen Eintrag.

Obwohl, wie erwähnt, 1815 kein neuer Schüler zu ihm kam, war Spohr im November 1815 mit einigen Lektionen als Geigenlehrer für Molique tätig. Er vermerkte in seinem Tagebuch, dass Molique sich sein Schüler nenne, weil er sich seit jener Zeit durch fleißiges Studium seiner Violinkompositionen immer mehr in seiner Spielweise ausgebildet habe. Molique hatte von seinem Vater, einem Stadtmusikus in Nürnberg, den ersten Violinunterricht erhalten. Weil er nach Spohrs Feststellung schon damals Ausgezeichnetes für seine Jahre leistete, unterrichtete er ihn während seines Aufenthalts in Nürnberg.<sup>302</sup> Im Mendel/Reissmannschen Lexikon ist überdies hervorgehoben, dass Molique Spohr nicht nur Förderung als Geiger verdanke, sondern auch in der Komposition.<sup>303</sup>

Vielleicht durch Spohrs pädagogische Zuwendung angeregt, wurde auch König Maximilian I. von Bayern auf das Talent Moliques aufmerksam und ließ ihn von 1816 bis 1818 vom Hofviolinisten und Konzertmeister Pietro Rovelli (1793-1838) in München weiter bilden.<sup>304</sup> Besonders unter dem Einfluss Rovellis, der Schüler von R. Kreutzer in Paris war, vertrat Molique die neuere französische Geigenschule. In Bezug auf die Spohrsche Tagebuchnotiz gab Molique zu, dass er sich einst als Schüler des Meisters bezeichnete, der die Güte hatte, einige seiner Stücke mit ihm durchgenommen zu haben. Es wäre ihm aber niemals in den Sinn gekommen, über Spohr seinen eigentlichen Lehrer, den wackeren Münchener Konzertmeister Rovelli zu verleugnen, bei dem er in der Folge längere Zeit studiert und den er 1817 nach Wien begleitet hätte. Nachdem Molique bis 1820 am ersten Pult im Orchester des Theaters an der Wien gewirkt hatte, wurde er an Stelle Rovellis Konzertmeister der bayrischen Hofkapelle.

---

<sup>302</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 202.

<sup>303</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Bd. 7 Art. *Wilhelm Bernhard Molique*, S. 166.

<sup>304</sup> Vgl. Moser/Nösselt, Bd. II, a. a. O., S. 214 ff.

Rovelli kehrte als Orchesterdirektor an Sta. Maria Maggiore in seine Vaterstadt Bergamo zurück. Molique wirkte von 1826 an als Musikdirektor in Stuttgart, wo er die oft gerühmte hohe Streicherkultur des dortigen Orchesters begründete. Von 1849 bis 1866 lebte er in London, weil er dort als Solist, Quartettspieler und als Komponist stets besondere Erfolge verzeichnen konnte.<sup>305</sup>

Molique besaß eine Stradivari, die er von einer schottischen Familie gekauft hatte. Ein Offizier dieser Familie bekam sie als Geschenk von Georg III. Sie wurde 1716 für Georg I. angefertigt. Der Offizier trug sie beim Feldzug bei sich und fiel in der Schlacht bei Waterloo.<sup>306</sup>

Als Solist trat Molique mehrfach und zwar am 08.01.1824, 13.01.1824, 03.12.1832, 12.01.1837, 21.01.1837 im Leipziger Gewandhaus auf.<sup>307</sup>

Eduard Hanslick, der drei Konzerte Moliques in Wien (1831, 1839, 1845) gehört hatte, würdigte sein haltungsvolles, ruhiges Spiel und versuchte Erklärungen für eine gewisse Zurücksetzung eines der ersten und gediegenderen Violinmeister zu finden. Joseph Joachim (1831-1907) würde ihn einen der bedeutendsten Virtuosen genannt haben, die ihm im Leben begegneten, wenn seine Bogenführung weniger eckig gewesen wäre. Dadurch hätte sein Ton stets gedrückt geklungen.

Spohrs Genugtuung als Lehrer, einen so erfolgreichen Violinvirtuosen wie Molique unterrichtet zu haben, lässt sich auch aus folgendem Zitat ableiten, das im Bericht über das Musikfest in Norwich 1839 abgedruckt wurde:

„Spohr told me that nearly all the violin players on the Continent had been his pupils. [...] Even Molique of Stutgard, the celebrated artist and composer, was his scholar during a fortnight.“<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 492.

<sup>306</sup> Vgl. Walter Kolneder, *Das Buch von der Violine*, Atlantis, Zürich 1978, S. 142-43.

<sup>307</sup> Vgl. Dörffel, A., *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, 1884, S. 80 ff.

<sup>308</sup> The Musician at Norwich [...] The Norwich Musical Festival. page 355 ff. Dr. Spohr and Dr. Blagrove play Concertante violin [...]; page 363 f. in: *The Monthly Chronicle - a National Journal of Politics, Literature, Science and Art* October, 1839, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Archivmaterial Nr. 62-70.

Spohr unterschied streng zwischen Dilettanten und Virtuosen bzw. zwischen Liebhabern und Berufsmusikern. Im Elsaß lernte er als Gast des Kattunfabrikanten Jaques Hartmann dessen aus Familien- und Firmenmitgliedern bestehendes Dilettantenorchester kennen. Spohr war trotz vorhandener Mängel von den Leistungen der Liebhaber beeindruckt. Davon angeregt begann er, sich tiefgreifendere Gedanken über den erzieherisch-bedeutsamen Einfluss der Musik auf die Kunstbildung des einfachen Volkes zu machen.

Mit dem musikpädagogischen Konzept einer Volksbildung durch Musikerziehung wurde Spohr auf seiner Reise durch die Schweiz vertraut. Er erreichte Basel Anfang April 1816. Dort lernte er schlechte Orchester kennen, die zum größten Teil aus Liebhabern bestanden. Er kam zu der Erkenntnis, dass es um die Musik in der Schweiz noch erbärmlicher stünde als im Elsaß, obwohl die Leute Freude an der Musik hätten und ihr künstlerischer Anspruch leicht zu befriedigen wären. Das Liebhaberorchester in Zürich konnte bei einem Konzert des Musikvereins zwar Spohrs Ansprüche nicht erfüllen, erfreute sich aber der Äußerung großer Zufriedenheit des Publikums.

Spohr lernte Nägeli, den Besitzer einer Musikalienhandlung, in Zürich persönlich kennen. Er war Präsident der Schweizer Musikgesellschaft und Verfasser einer *Gesangsbildungslehre*<sup>309</sup>. Spohr zweifelte nicht an Nägelis großen Verdiensten als Theoretiker und als musikalischer Schriftsteller. Mit Interesse konnte er sich mit seinen Anschauungen vertraut machen. Die theoretische Ableitung der erzieherischen Rolle und des Werts der Musik für den Menschen mag Spohrs musikpädagogisches Wirken beeinflusst haben. Nägeli führte, wie er in späteren Vorlesungen darlegte, die Entstehung der Musik als *Kunsttonleben* auf das Ungleichgewicht zwischen Licht- und Tonleben schon in der unversehrten Natur zurück. Durch Zivilisation und zunehmenden Lärm gehe das *Naturtonleben* gänzlich unter. Da das menschliche Gemüt als Gesamtheit aller seelischen und geistigen Kräfte unter dem Übergewicht

---

<sup>309</sup> Vgl. Hans Georg Nägeli, *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli*, Zürich 1810.

der Lichtwelt leide, habe sich der Mensch mit der Musik einen Ersatz für die Defizite der Tonwelt schaffen müssen. Während die Lichtwelt als gegeben vom Menschen in der bildenden Kunst nur nachgeahmt werden könne, sei die Tonwelt der Musik trotz eines fernen Zusammenhangs mit der Tonwelt der Natur seine ureigene Schöpfung. Der Wert der Musik als kompensatorisches Erziehungsmittel für die allgemeine Menschenbildung liege darin, dass sie die Voraussetzung für eine harmonische Entfaltung der Anschauung mittels Gehör und damit des Anschauungsvermögens im Sinne Pestalozzis schaffe.<sup>310</sup> Für Musik als Gegenstand des Lernens forderte Nägeli die Einhaltung einer naturgemäßen Stufenfolge, die von den Elementen der Musik ausgehen sollte. Das entsprach der Idee Pestalozzis von der Elementarbildung. Den Ursprungsort der Elemente sah Nägeli im Sinne des didaktischen Objektivismus in den Objekten, i. e. in dem musikalischen Werk als das *absolute Kunstganze*, das er in *Teilganze* zergliederte.<sup>311</sup>

Seine *Triplizität des Tonwesens* ging in der aufgeführten Reihenfolge von den Elementen Rhythmik, Melodik und Dynamik aus. Im Rhythmus erkannte Nägeli die *mathematische* Seite der Musik, während die Melodie die *illusorische*<sup>312</sup>, das *allgemeine ästhetische Reizmittel* der Musik darstellen sollte.<sup>313</sup>

Als letztes Element der musikalischen Kunstanschauung galten die Verhältnisse der Töne nach Stärke und Schwäche, bei denen Nägeli fünf dynamische Gradabstufungen unterschied.<sup>314</sup> Spohr sah sich in seiner Auffassung von der Notwendigkeit einer Ordnung bestätigt, die er selbst im Festhalten am klassischen Musikideal befolgte.

---

<sup>310</sup> Vgl. Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik, mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, S. 237 ff.

Vgl. Eckhard Nolte, *Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 1982, S. 40 ff.

<sup>311</sup> Vgl. Hans Georg Nägeli, *Die Pestalozzische Gesangsbildungslehre, nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde von Hans Georg Nägeli*, Zürich 1809, S. 36 ff.

<sup>312</sup> Vgl. Ebenda, S. 19.

<sup>313</sup> Vgl. Ebenda, S. 6.

<sup>314</sup> Vgl. Nägeli, *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer*, 1810, a. a. O., S. 71.

Spohr musste beim Besuch Nägelis am 10. April 1816 zu seinem Bedauern feststellen, dass dieser es im Gegensatz zu seinen theoretischen Verdiensten im praktischen Teile der Tonkunst und in der Geschmacksbildung nicht soweit wie erwartet gebracht zu haben schien. Die drei besten Schülerinnen seines Singinstituts traten mit einer Arie und einem Duett in Spohrs Konzert auf. Er war enttäuscht, weil sie mit schlechter Methode und recht geschmacklos sangen.

In Bern beklagte Spohr bei einem Konzertauftritt am 20. April 1816, dass das Orchester noch schlechter und das Publikum noch ungebildeter seien als in Basel und Zürich. Er hielt sich dann von April bis August 1816 mit seiner Familie in Thierachern bei Bern auf. Von hier reiste er mit Dorette und den Töchtern Emilie und Ida auch zur Teilnahme am Musikfest in Freiburg.

Wenn auch Spohr Nägelis Rede in der Sitzung der Schweizer Musikgesellschaft anlässlich des Schweizer Musikfestes am 7. August 1816 als etwas verworren wie der ganze Nägeli bezeichnete, so enthielt sie doch viel Wahres und Beherzigenswertes. Das traf wohl auch für Nägelis Theorien zu, von denen Spohr die Auffassung über Musik als vom Menschen geschaffene Tonwelt ausdrücklich teilte, wenn er in Bezug des temperierten Tonsystems betonte, dass durch dieses Abweichen von der Natur die Musik sich erst zur eigentlichen Kunst erhebe.<sup>315</sup> Mit seiner Stufenfolge und der Aufgliederung in Grundelemente hatte Nägeli wenigstens für das 19. Jahrhundert erstmalig die Frage nach dem Elementaren in der Musik gültig beantwortet. Es kann davon ausgegangen werden, dass im Weiteren einige von Nägelis Grundpositionen besonders über das Elementare in der Musik in fachlichen Lehrwerken und so auch in Spohrs *Violinschule* wiederzufinden sind.

Einer Mitwirkung beim Musikfest in Freiburg vom 7. bis 9. August 1816 entzog sich Spohr, weil er sah, dass die Proben sehr schlecht gingen. Bei der Aufführung der *Schöpfung* hatte er am Orchester mehr auszusetzen als am Chor. Die laue Aufnahme der Musik durch das Publikum war mit dem Enthusiasmus des Publikums in

---

<sup>315</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 229.

Frankenhausen nicht zu vergleichen. Mit Verweis auf seine Leistungen beim Musikfest in Frankenhausen ernannte die Schweizer Musikgesellschaft Spohr einstimmig zum Ehrenmitglied.

#### 4.4.2 Italienreise 1816/17

Am 5. September 1816 erfüllte sich Spohrs seit Kindertagen gehegter Wunsch, Italien zu sehen. Seine in diesem Land gesammelten Eindrücke und Erfahrungen wurden prägend für sein nationales Selbstverständnis und für seine erweiterte Weltsicht. Beides gilt als wesentlicher Bestandteil der mit der *Kasseler Schule* verbundenen ganzheitlichen Ausbildung.

In den Beschreibungen von architektonischen Sehenswürdigkeiten, Kunstwerken und Naturerscheinungen offenbarten sich das für einen Pädagogen wichtige Interesse, die sachkundige Allgemeinbildung und die emotionale Empfänglichkeit. Im Mailänder *Theatro della Scala* war Spohr nicht nur von der Größe und Schönheit des Hauses beeindruckt, sondern auch vom Lärm vieler Zuschauer überrascht, die während der Aufführung Karten spielten und überlaut sprachen. Er konnte sich nichts Undankbareres vorstellen, als für ein solches Publikum zu schreiben. Trotz seiner Unzufriedenheit mit manchen Darbietungen in Konzerten, bemerkte er, dass die Italiener überhaupt ein sehr musikalisches Volk sind und die Bettler immer singend und spielend Almosen erbitten.

Als Geigenlehrer interessierte sich Spohr für das Konservatorium in Mailand. Bei der Hauptprobe zum Prüfungskonzert hörte er einen jungen Geiger mit guten Anlagen:

„Er intonierte sehr rein, zog schon einen recht guten Ton aus dem Instrument und entwickelte ziemlich viel Fertigkeit und Sicherheit.“<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> Ebenda, S. 249.

Bei einem anderen Schüler hob Spohr ein Solo mit sehr reiner Intonation und einer sicheren und kräftigen Bogenführung hervor. Des Weiteren lobte er gute Schule und viel Gefühl sowie Spiel und Gesang, die sehr rein und deutlich waren.

Aus diesen Urteilen kann man Anforderungen ableiten, die er als Geigenlehrer an seine Schüler stellte. Mit dem Interesse eines Musikpädagogen brachte er auch in Erfahrung, wie das Konservatorium geführt wurde: Die Professoren für Streich- und Blasinstrumente bezogen ihr Gehalt von der Regierung. Sie zahlte auch Wohnung und Kost für zwölf Eleven, sechs Knaben und sechs Mädchen. Die übrigen, etwa achtzehn Schüler mussten für alles selbst aufkommen. Spohr dürfte Vergleiche mit der Durchführung seines Unterrichts in Gotha angestellt haben, obwohl er sich in den Aufzeichnungen darüber nicht äußert. Die von Joseph Moller unterhaltene Dilettanten-Akademie, die unter Alessandro Rollas (1757-1841) Direktion Sinfonien, besonders von deutschen Meistern übte, lobte Spohr als einzige Anstalt dieser Art sehr.

Vom 30. September bis 3. Oktober 1816 hatte die Familie Spohr auf dem Wege von Mailand nach Venedig zwei polnische Grafen als Reisegefährten, mit denen sie in Mailand bekannt geworden waren. Einer von ihnen, Woycek (Albert) Grzymala (1793-1870) aus Warschau, steht für das Jahr 1816 in Spohrs Schülerverzeichnis. In den Tagebuchaufzeichnungen erwähnte er den Unterricht nicht. Er könnte wie bei Molique nur kurze Zeit, nämlich ab 9. September höchstens drei Wochen, gedauert haben. Wie auf Molique konnte Spohr auch auf seinen Schüler Grzymala stolz sein. Bis zur russischen Gefangenschaft 1812 war er Offizier, dann Bankdirektor und Literat in Warschau. Von dort schrieb er 1823 einen Brief, in dem er Spohr an gemeinsame Eindrücke in Mailand und Verona erinnerte. Grzymala lebte ab 1831 in Paris, wo er eine führende Rolle unter den polnischen Emigranten spielte und der intimste Freund Chopins wurde.

In der *Kirche della Pietà* besuchte Spohr eine Messe, die von einem nur aus Mädchen bestehendem Orchester und Chor unter Leitung einer taktierenden Musiklehrerin und einer Orgelspielerin gegeben wurde. Während die *Berlinische Musikalische Zeitung*

1805 (Nr. 6, S. 24) dieses Orchester des *Conservatorio alla Pietà* als das beste Venedigs bezeichnete, fand Spohr Komposition und Ausführung gleichermaßen schlecht.

Er glaubte in Hinblick auf klassische Instrumentalkompositionen zu erkennen, dass die Italiener, wenn auch nur dunkel, fühlen lernten, dass ihnen die Deutschen in dieser Gattung von Komposition überlegen waren. Mit dem ihm eigenen Nationalbewußtsein und einer spürbaren Tendenz von Überheblichkeit hielt Spohr die Selbstzufriedenheit der Italiener bei der von ihm konstatierten Geistesflachheit überhaupt für unerträglich.

In Florenz angekommen fand er mit der Familie sogleich in einigen Hauptkirchen schöne Kunstwerke, Gemälde, Statuen und Basreliefs in Marmor und Bronze von berühmten alten Meistern.

Über die Grabmäler berühmter Künstler sinnierte er:

„Wie sehr ehrt es die Künstler, die sich solche prächtige Ehrendenkmale verdienten, und wie sehr auch ihre Zeitgenossen, die sie ihnen setzten! Wo findet man denn etwas ähnliches in Deutschland? Wo haben Mozart und Haydn ihre Ehrensäulen? Man weiß in Wien nicht einmal, wo sie begraben sind.“<sup>317</sup>

Diese von Spohr aufgeworfene Frage wurde auf Initiative namhafter patriotischer Bildungsbürger seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Schaffung von Denkmälern für berühmte Persönlichkeiten nicht nur in Deutschland nach und nach beantwortet. Ein Beispiel dafür mag die Ehrung für den auch in Italien bestens bekannten Kunstwissenschaftler und Archäologen Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) sein. Nachdem er 1768 in Triest ermordet worden war, dauerte es in Italien 65 Jahre, bis der von Antonio Bosa geschaffene Kenotaph nach Überwindung vieler bürokratischer Hindernisse im Jahre 1833 in Triest feierlich enthüllt wurde. Das von Ludwig Wilhelm Wichmann (1788-1859), dem Vater des Spohr-Schülers Hermann Wichmann (1824-1905) aus Berlin geschaffene Winckelmann-Denkmal im

---

<sup>317</sup> Ebenda, S. 275.

Geburtsort Stendal wurde seit 1825 geplant und endlich nach beträchtlichen Schwierigkeiten 1859, etwa 90 Jahre nach Winckelmanns gewaltsamen Tod enthüllt.<sup>318</sup> Spohr lernte den Schöpfer dieses Stendaler Winckelmann-Denkmal persönlich kennen und schätzen.

Auf Anregung einiger Schüler Spohrs, die dessen in den Italienberichten offenbarte Haltung zu den deutschen Defiziten bei der Ehrung von bedeutsamen Persönlichkeiten sicher kannten, wurde schon kurz nach dem Tode ihres verehrten Lehrers über ein Denkmal nachgedacht. Als Beleg gilt ein Gipsmodell des Bildhauers Johannes Schäfer (1830-1862). Das von Ferdinand Hartzler (1838-1906) modellierte Spohr-Denkmal auf dem Opernplatz in Kassel wurde am 5. April 1883, 24 Jahre nach dem Tod Spohrs feierlich enthüllt. Diese Zeit benötigte das von Schülern initiierte und finanziell fundierte Stifterkomitee, um Erlöse aus Sonderkonzerten, Spenden für den Guss des Standbildes und den Erwerb des erforderlichen Grundstücks zu sammeln.<sup>319</sup>

Beim Quartettspiel in Neapel im März 1817 lernte Spohr zwei Herren kennen, die an seiner Spielweise Interesse zeigten. Es waren dies der Herr Dauner und dessen Sohn, der junge talentvolle Geiger Onario. Sie begleiteten Spohr sehr vorzüglich und er studierte mit ihnen einige seiner Kompositionen ein. Waren Onario und Dauner eventuell 1817 Spohrs Schüler *de Vito* und Dannini aus Neapel? Während es sich bei Onario mit hoher Wahrscheinlichkeit um den im Schülerverzeichnis aufgeführten Onorio *de Vito* aus Neapel handelte, ließe sich die Vermutung anstellen, dass dessen Vater, Herr Dauner, sich italienisch Dannini nannte. Sein möglicherweise nichtehelicher Sohn Onario oder Onorio könnte mit *de Vito* den Namen der Mutter getragen haben. Spohrs Lehrtätigkeit zielte sicher, wie er bei Onario andeutete, darauf ab, seine Partner im Quartettspiel für erfolgreiche Aufführungen

---

<sup>318</sup> Vgl. Grazia Bravar, *Das antike Triest und die Geschichte des Lapidariums*, Sepp-Gustav Gröschel, Heros Winckelmann, in: Eine Begleitbroschüre zur Ausstellung im Winckelmann-Museum zu Stendal vom 12.12.1993 bis 13.03.1994, Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1993.

<sup>319</sup> Vgl. *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog*, Georg Wenderoth Verlag Kassel 1984, S. 206 und 225.

vorzubereiten. In den Tagebucheinträgen fehlen genauere Hinweise. Die *Enciclopedia della musica II* (1964) nennt auf Seite 187 G. M. Festa als Lehrer Onorio de Vitos (1790-1849), der wiederum Lehrer Ferdinando Pintos (1820-1880) war.<sup>320</sup>

Nach der Erledigung von lästigen Passproblemen verließ die Familie Spohr Neapel am 29. März 1817. Nach dem Osterfest in Rom trat sie am 10. April mit beinahe geleerter Kasse die Rückreise nach Deutschland an. Unterwegs boten sich dem Künstlerpaar nur wenige Möglichkeiten, die Finanzen durch Konzerte aufzubessern. Wegen der Hungersnot in der Schweiz im Frühjahr 1817 waren auch Konzerte in Genf so unergiebig, dass Spohr zum ersten Male bittere Nahrungssorgen für die Familie kennenlernen musste.

Alle während der Italienreise gewonnen Zuwächse einer erweiterten Weltsicht wurden Bestandteil der allgemeinen Weltkenntnisse Spohrs, die er seinen Schülern neben der fachlichen musikalischen Ausbildung vermittelte. Unter diesem Gesichtspunkt soll auch Spohrs Frankfurter Zeit untersucht werden.

#### **4.5 In Frankfurt am Main 1817 bis 1819**

Im Oktober 1817 boten die Aktionäre des Theaters in Frankfurt am Main Spohr die Stelle des Opern- und Musikdirektors an. Er nahm das Angebot an und traf im Dezember in Frankfurt am Main ein. Ursprünglich sollte er die Position für ein Jahr bis zum 1. Dezember 1818 besetzen. Seinen Forderungen nach einer ständig gesicherten festen Anstellung entsprach die Direktion nicht. Spohrs strenge und gewissenhafte Arbeit bei der künstlerisch anspruchsvollen Einstudierung der Opern erregte Widerstand und Intrigen im Orchester und Unwillen beim Präses des Direktoriums Jacob Leerse; er war primär an schnellen finanziellen Erfolgen interessiert. Seine Äußerung, dass man keinen berühmten Künstler, sondern nur einen

---

<sup>320</sup> Vgl. Moser/Nösselt, Bd. I, a. a. O., S. 282.

tüchtigen Arbeiter brauche, der all seine Zeit und Kräfte dem Theater widme, kann als Missbilligung von Spohrs Kompositions-, Konzert- und vor allem auch seiner Lehrtätigkeit gelten. In seinem Kündigungsschreiben vom Mai 1819 hob Spohr hervor, dass die Leitung des Theaters oft und freimütig geäußert habe, es wäre mehr nachteilig als vorteilhaft für das Institut, wenn ein Künstler von Ruf, von gebildetem Geschmack und Kompositionstalent an der Spitze ihres Orchesters stünde.

Seit Anbeginn wusste Spohr, dass die Bedingungen zwar genügt hätten, um eine Familie zu ernähren, aber nicht so glänzend waren, wie die seiner früheren Anstellungen. Mögliche Nebenverdienste aus Konzertauftritten, Kompositionstätigkeit und dem Erteilen von Unterricht, die das Direktorium durchaus als Ablenkung der Kräfte von der im Theater vergüteten Tätigkeit ansehen konnte, waren in seinem Konzept von vornherein eingeplant. Trotz der enormen Belastung vernachlässigte er deshalb keineswegs seine selbstgewählte Nebentätigkeit als Lehrer. Durch den festen Wohnsitz begünstigt bildete er in der Frankfurter Zeit 1818/19, ungeachtet der Anfeindungen des Direktoriums, das immer wieder seine volle Arbeitskraft für das von ihm besoldete Amt forderte, sechs Schüler aus. Neben Napoleon Anton Eugen Leon de Saint-Lubin (1805-1850), der nicht in der Schülerliste verzeichnet ist, erhielten 1818 Simon Georg Schmidt (geb.1801) aus Detmold, Urspruch aus Frankfurt, Schmidtmann aus Duisburg und 1819 Ganzert aus Braunschweig und Bärwolf aus Wiesbaden Unterricht bei Spohr. Die Ausbildungsdauer dürfte bei keinem mehr als ein Jahr betragen haben. Genaueres ließ sich nicht ermitteln.

Léon de Saint Lubin wurde 1805 als Sohn französischer Eltern in Turin geboren. Er wuchs in Hamburg auf und genoss Spohrs Unterricht. Nach weiterer Fortbildung bei Böhm in Wien wirkte er als Geiger im dortigen Josephstädter Theater, ab 1830 als Konzertmeister am Friedrich-Wilhelm-Städtischen Theater in Berlin. Bei einer Matinee seines Lehrers 1845 in Berlin trug er mehrere recht gelungene eigene Kompositionen sehr vorzüglich vor.

S. G. Schmidt, Sohn des Hofmusikers Georg Schmidt in Detmold, war nach der Ausbildung bei Spohr zuerst Soloviolinist des Herzogs von Sachsen-Coburg und dann Kapellmeister an der Kathedrale zu Münster. Dort heiratete er 1826 die Sängerin Johanna Wolf, eine Tochter des Krefelder Konzertmeisters Johann Nicolaus Wolf, dessen Sohn Hermann 1833 Spohrs Schüler in Kassel war<sup>321</sup>. Von 1829 bis 1832 wirkten beide als Künstler bei der Gesellschaft *Felix meritis* in Amsterdam. Beim 6. Elbemusikfest im Juni 1833 in Halberstadt sang die von Spohr geschätzte Konzertsängerin Johanna Schmidt die Partie der Amazili im beliebten Duett aus *Jessonda*. Nach Konzertreisen mit seiner Frau durch Deutschland - er gastierte unter anderem im Leipziger Gewandhaus am 26. Januar 1835 - war S. G. Schmidt Musikdirektor in Halle/Saale und später in Bremen. Mit Kompositionen konnte er sich jedoch nicht profilieren.<sup>322</sup>

Über Urspruch aus Frankfurt ist bis jetzt nichts Näheres bekannt. Im Handschriftenarchiv der Murhardschen Bibliothek gibt es Hinweise auf Charlotte Urspruch, geb. Methfessel. Als Urspruchs Frau könnte sie eine Schwester oder Verwandte Albert Gottlieb Methfessels (1785-1869) gewesen sein, der mit Spohr seit Frankenhausen befreundet und von 1832 bis 1841 Hofkapellmeister in Braunschweig war.

Über Schmidtman aus Duisburg 1818 waren keine Einzelheiten bekannt geworden. Aus einem Hinweis im Briefwechsel mit Spohr könnte der Vorname Berthold mit dem Schüler Ganzert aus Braunschweig 1819 in Zusammenhang gebracht werden.<sup>323</sup> Ob und in welcher Beziehung der Schüler Bärwolf aus Wiesbaden 1819 mit Spohrs altem Freund Johann Christian Bärwolf (1774-1839) in Gotha stand, war nicht

---

<sup>321</sup> Vgl. Musikleben der Stadt Krefeld 1780-1945. In: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Heft 124. Hrg. von Arno Volk, Köln, 1979. Klusen, Stoffels, Zart.

<sup>322</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, Art. *Simon Georg Schmidt*, a. a. O., Bd. 9, S. 128.

<sup>323</sup> Vgl. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Handschriftensammlung 287, Briefe vom 30.08.1834; 02.05.1841.

ermittelbar. Johann Christian Bärwolf war als Geiger der Hofkapelle an der Vermittlung der Anstellung Spohrs in Gotha beteiligt und verkaufte Spohrs Möbel im Zusammenhang mit dem Umzug nach Wien. Bärwolf ging 1827 zur Hofkapelle nach Meiningen.

Spohrs Violinunterricht für seine sechs Schüler war nicht die einzige pädagogische Tätigkeit in Frankfurt. Seit Januar 1818 Ehrenmitglied leitete er nach seiner Berufung vom November desselben Jahres an, zusätzlich zu seinen Verpflichtungen am Theater, eine musikalische Klasse in der Frankfurter Museumsgesellschaft. Unter seiner Leitung wurden in den Wintermonaten 1818/19 erstmals fünf Sinfonien von Beethoven in der Mainstadt erfolgreich aufgeführt. Damit gab er den musikerzieherisch bedeutsamen Anstoß dafür, dass die Beethovenpflege in Frankfurt zur Tradition wurde.

In Frankfurt führte Spohr im März 1818 seine Oper *Faust* selbst auf. Er bemerkte, dass sie anfangs dem „großen Haufen“ zwar weniger als den Kennern gefiel, aber mit jeder Aufführung mehr Publikum gewann.<sup>324</sup> Zufrieden mit den Verhältnissen in Frankfurt zeigte sich Spohr im März 1818 noch geneigt, für immer dort zu bleiben. Als Ergebnis des umfangreichen kompositorischen Wirkens entstand damals in der kurzen Zeit von einem halben Jahr die Oper *Zemire und Azor*. Sie war nicht nur eine kompositorische, sondern in Hinsicht auf die Vorbereitung der Aufführung auch eine pädagogische Leistung. Die Oper war von den Sängern und vom Orchester mit großem Eifer einstudiert worden und erhielt ab April 1819 großen Beifall. Das Wirken seines Lehrers in Frankfurt würdigte Malibran aus späterer Sicht mit Worten wie „unermüdliche Tätigkeit“ und „ausdauernden Eifer“, mit welchem er sich seinen Funktionen widmete.<sup>325</sup> Was den späteren Streit angeht, der in den unerfreulichen Abschied Spohrs vom Frankfurter Theater mündete, so habe er sich

---

<sup>324</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 49 f.

<sup>325</sup> Vgl. Malibran, a. a. O., S. 31.

durch sein kaltes Äußere, sein würdevolles Benehmen und seine unleugbaren Fähigkeiten vom Orchester im Dienste der Sache abgegrenzt. Sein Auftreten als strenger Erzieher des Orchesters beschrieb Malibran, der ihn so als Lehrer und Dirigent in Kassel selbst erlebte:

„Bei ihm mußte man präzise erscheinen, er fragte niemand, ob man gern noch eine Wiederholung machen wolle; er ging mit einer Regelmäßigkeit, mit einer kleinlichen Genauigkeit zu Werk, die ein an zügellose Freiheit gewöhntes Corps wahrhaft zur Verzweiflung bringen konnte.“<sup>326</sup>

Die Ablehnung von Familiarität hätten Mitglieder des Frankfurter Orchesters Spohr als Stolz, Hochmut und Puritanismus angerechnet.

Etwas übertrieben scheinen freilich die von Malibran überlieferten Äußerungen der Orchestermusiker, die Spohr als Diktator bezeichnet hätten, der ein Attentat auf die Freiheiten, deren sie sich vor ihm erfreuen konnten, verüben würde, der seine Musiker hinopfern, sie zu Sklaven mache. Er sei ein Tyrann gewesen, den man länger nicht mehr ertragen könne. Spohr habe versucht, seine künstlerischen Absichten mit vollem Einsatz zu verwirklichen, aber bald hätte er nicht mehr gewusst, wie er Abhilfe gegen das Unvermögen schaffen sollte, er sei heftig geworden. So sei er genötigt worden, einer unbekannteren Macht zu weichen, von der sein Talent überwunden und kraftlos gemacht wurde.<sup>327</sup> Wie später einmal bei Unstimmigkeiten mit dem Sängersonal in Kassel erkannte Spohr auch in dieser Lage Grenzen, die eine Auseinandersetzung als sinnvoll erscheinen ließen. Er zog mit der eigenen Kündigung eine für alle Beteiligten kluge Konsequenz, die ihm nicht schwer fiel, denn schon am 7. Juli 1819 hatte er einen Brief der Philharmonischen Gesellschaft aus London in Händen. Auf Vermittlung von Ferdinand Ries (1784-1853), dem Schüler und Freund Beethovens, erhielt er damit die Einladung für ein Engagement gegen ein bedeutendes Honorar ab Mitte Februar 1820. Er schied mit leichtem

---

<sup>326</sup> Ebenda, S. 47.

<sup>327</sup> Vgl. Ebenda, S. 54 ff.

Herzen von Frankfurt am 30. August 1819 und unternahm in der Zeit vom 25. September 1819 bis zum 29. November 1819 mit Dorette von Gandersheim aus, dem Wohnort der Eltern, einträgliche Konzertreisen nach Braunschweig, Hamburg, Berlin, Dresden und Leipzig. Den erfolgreichen Auftritt in Berlin nutzte er für eine erneute Bewerbung um die dortige Stelle als Hofkapellmeister, nachdem bekannt geworden war, dass B. Romberg seinen Abschied eingereicht hatte. Das Bewerbungsschreiben aus Dresden, wo Spohr am 19. und 24. November im Hoftheater aufgetreten war, traf am 1. Dezember 1819 in Berlin ein. Wie schon erwähnt, erhielt Spontini diese Stelle.

## **4.6 Konzertreise nach England 1820**

### **4.6.1 Dirigate in London**

Anfang Januar 1820 begab sich das Künstlerpaar nach Konzerten in Kassel und Frankfurt auf die Reise nach London.

Nach der Ankunft in London am 28. Februar 1820 mangelte es Spohr an Kenntnissen in der englischen Sprache. Nur mit Mühe konnte er sich verständlich machen, denn er fand nur selten Leute, die deutsch oder französisch verstanden. Er konnte den Ernst und die Gravität, womit die Engländer die oft absurden Vorschriften der Etikette beachten, kaum mit dem von ihnen gerühmten Verstand und Freiheitssinn vereinen. Seine anfängliche Befangenheit wegen möglicher überspannter Erwartungen bei seinen Konzertauftritten hatte Spohr deshalb schnell überwunden. Nach einer Privatmusik beim Herzog von Hamilton<sup>328</sup> rühmte er die Stille und Aufmerksamkeit während der Vorträge sowie das artige Benehmen der Anwesenden gegenüber den Künstlern.

---

<sup>328</sup> Vgl. im Anhang Notizblatt S. 304. Für den 17. April 1820 vermerkte Spohr: „beym Herzog von Hamilton.“

Seine musikerzieherischen Aktivitäten konzentrierten sich mit seinem Engagement bei der Philharmonischen Gesellschaft auf die Führung des Orchesters. Ihm missfiel die geübte Praxis, bei der der *Conductor* am Klavier aus der Partitur spielend aushalf, ohne den Takt noch die Tempi geben zu können. Der *Leader* an der ersten Geige, der das tun sollte, hatte jedoch nur seine erste Violinstimme vor sich liegen. Er konnte nach Spohrs Ansicht dem Orchester nicht nachhelfen, musste sich damit begnügen, seine Stimme herunter zu streichen, und das Orchester mitlaufen zu lassen, so gut es gehen wollte.

Über ein internes Konzert, bei dem ihm F. Ries am Piano die Partitur überlassen hatte, berichtet Spohr:

„Ich stellte mich nun mit derselben an ein besonderes Pult vor das Orchester, zog mein Taktierstäbchen aus der Tasche und gab das Zeichen zum Anfangen.“<sup>329</sup>

Die pädagogische Wirkung dieser Dirigierpraxis entfaltete sich dadurch, dass Spohr die Tempi sehr entschieden angeben und zur Erhöhung der Sicherheit im Spiel den Blas- und Blechinstrumenten alle Einsätze andeuten konnte. Bei Unterbrechungen gab er, von F. Ries verdolmetscht, Bemerkungen über die Vortragsweise. Die Genauigkeit des Taktierens mit dem Stäbchen fand nicht nur die Billigung des Orchesters, sondern bei entsprechenden Einstudierungen auch der Sänger. Bei öffentlichen Konzerten blieb es in London noch bis 1832 bei der traditionell geübten Führung des Orchesters durch *Conductor* und *Leader*.

Von seinem guten Verhältnis zum Orchester und damit auch von seinen pädagogischen Erfolgen berichtete Spohr in einem Brief an Speyer im Zusammenhang mit der Einstudierung seiner in London geschriebenen 2. Sinfonie D-Moll, op. 49:

„Das Orchester, dessen Gunst ich mir durch kleine Artigkeiten, schon früher bei der Aufführung meiner andern Sachen, erworben hatte, gab sich alle mögliche

---

<sup>329</sup> Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 73.

Mühe die Sinfonie mir zudank zu spielen... . Auch gewöhnten sie sich immer mehr an meine Weise zu dirigieren und fanden darin eine große Stütze.“<sup>330</sup>

Seine Sinfonie und alle anderen Sachen gingen viel genauer als gewöhnlich und wurden vom Publikum mit Enthusiasmus aufgenommen. Es wurde dazu in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* berichtet, dass er nur zuweilen mitspielte und ansonsten mit der Violine unter dem Arm, mit Bewegungen des Bogens den Takt und bei den verschiedenen Eintritten neuer Sätze dahin ein Zeichen gab, wo sie einsetzen sollten.<sup>331</sup>

Spohr verließ sich bei eigenen Konzerten nicht allein auf seine musikalischen und pädagogischen Fähigkeiten im Umgang mit dem Orchester. Um den Beifall des Publikums und den finanziellen Ertrag zu sichern, scheute er selbst keine Kosten. Anstelle eines kleinen zusammengesuchten Orchesters verpflichtete er die besten Künstler und Sänger Londons. An Speyer schrieb er:

„Was dies gekostet hat, werden Sie ungefähr berechnen können, wenn ich Ihnen sage, daß die besseren sich für Probe und Vorstellung vier bis fünf Guineen bezahlen lassen.“<sup>332</sup>

Spohr hatte, wie daraus ersichtlich, die kommerzielle Seite seiner Aktivitäten immer im Kalkül. Deshalb muss es nicht verwundern, wenn er neben der erzieherischen Arbeit mit dem Orchester nicht auf seine Nebeneinnahmen als Geigenlehrer verzichtete.

---

<sup>330</sup> Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*. Drei Masken Verlag, München 1925, S. 51. (Brief vom 17. April 1820)

<sup>331</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* (1820, Sp. 744 ff.).

<sup>332</sup> Speyer, a. a. O., S. 56. (Brief vom 18. Juni 1820)

#### 4.6.2 Lehrtätigkeit, soziale Erfahrungen und die Bekanntschaft mit Johann Bernhard Logier

Der gute Ruf als Künstler versetzte Spohr in London in die Lage, nun auch sein Glück als Lehrer, wie er sich ausdrückte, zum möglichst großen Erwerb auszubeuten. Er glaubte, dieses seiner Familie schuldig zu sein. Es hätten sich leicht Schüler gefunden, die für das von ihm festgesetzte, in London übliche Honorar von einer Guinee für die Stunde im Violinspiel unterrichtet, und ebenso Damen, die am Piano begleitet sein wollten. Das eigentliche Motiv für derlei Aktivitäten waren natürlich die zu erwartenden Nebeneinkünfte, denn die Schüler waren ohne Talent und Fleiß und ließen sich, wie er schrieb, nur von ihm unterrichten, um sagen zu können, sie seien Schüler von Spohr. Die saure Arbeit, für den Unterricht den ganzen Tag im großen London umher laufen zu müssen, hatte ihm scheinbar durch originelle und sonderbare Schüler darüber hinaus sogar ein gewisses Vergnügen bereitet.

In der Schülerliste stehen für 1820 nur der General Cappel aus London, Corssen oder Lorssen aus Bremen und Küper aus London. Das können nicht alle Schüler gewesen sein, denn für drei wäre der Unterricht ihm weder recht sauer geworden, noch hätte er dafür den ganzen Tag im großen London umher laufen müssen. Außerdem kam der General Cappel ausnahmsweise zu ihm ins Haus. Die etwas sonderbare Beethovenliebhaberin, die sich von Spohr mit der Violine zu Beethovenkompositionen am Piano begleiten ließ, konnte ohnehin nicht als Schülerin gelten. Das trifft auch für den berühmten Arzt zu, den Spohr einmal auf Einladung besucht hatte, um auf entsprechendes Verlangen aus dessen beträchtlicher Geigensammlung durch Probieren das beste Instrument heraus zu finden.

Von einer größeren Intensität seines Unterrichts zeugte Spohrs offensichtliche Freude über Sir George Smarts (1776-1867)<sup>333</sup> Hilfe beim Arrangement der Benefizkonzerte.

---

<sup>333</sup> Als Violinist, Organist und Komponist bekannt war Sir George Thomas Smart viele Jahre Dirigent der Londoner Philharmonischen Konzerte und leitete viele englische Musikfeste. Er trug wesentlich zur Verbreitung deutscher Musik in England bei.

Hätte er sie selbst organisiert, würden diese Veranstaltungen vielleicht sechs Wochen seiner Zeit gekostet haben, die er, wie er feststellte, zum Geldverdienen zu benutzen wusste. Unter Erwerb waren in diesem Zusammenhang also nicht Konzerte, wie das Benefizkonzert am 8. Juni 1820 mit seiner sehr bedeutenden Einnahme zu verstehen. Es kann sich dabei nur um Geld aus der Erteilung von Unterricht für eine größere Schülerzahl gehandelt haben. Auch der Erwerb bezog sich keineswegs auf Auftritte in Privatgesellschaften.

Weil Spohr, wie gesagt, auf zusätzliche Einkünfte angewiesen war, ihn aber Schüler ohne Talent und Fleiß kaum befriedigen konnten, dürfte er die meisten Namen schnell vergessen haben. Bei einer Ergänzung der Schülerlisten hat er sich später offenbar nur noch an General Cappel und ungenau an Corssen und Küper erinnern können. Weil Corssen als *Creussen* oder *Lorßen* in den verschiedenen Listen erscheint, könnte es sich dabei auch um den englischen Familiennamen Lawson handeln. Kam dieser Mann wirklich aus Bremen? Oder stammte er vielleicht aus einem ähnlich klingenden englischen Ort wie Brandon in Cambridgeshire oder Branston in Lincolnshire? Auch die Namen könnten verwechselt worden sein. Küper kann an sich nur ein deutscher Familienname sein, denn im Englischen verwendet man kein ‚ü‘. War also Küper aus Bremen und Corssen (*Creussen*, *Lorßen*, *Lawson*) aus London? Oder stammte Küper tatsächlich aus London und hieß Cooper? In den im Anhang beigefügten Blättern des Notizbuches mit den Seitennummerierungen 302 bis 307 erscheinen mehrfach die Namen Cappel und Küper in Verbindung mit Angaben der Unterrichtsstunden. In ähnlicher Häufigkeit findet man zusätzlich den bisher nicht genannten Namen Miss Drury und einen weiteren unbekanntem Schüler, der mehrfach nur mit dem Kürzel N. aufgeführt wurde. Als *Lorßen* kann ein nur unvollständig lesbarer Eintrag für den 2. April gedeutet werden. Es erhebt sich die Frage, wie *Lorßen* oder *Lawson* einen Platz in der Schülerliste erhalten hatte und Miss Drury und N. nicht. Die berechtigten, aber kaum noch aufzuklärenden Fragen ergeben sich aus der Tatsache, dass Spohr kaum Englischkenntnisse besaß und sich daher wenig mit den Besonderheiten von Laut und Schrift im Englischen

beschäftigte. Daraus resultieren weitere Fragen? Wie und mit welchem Erfolg konnte er Schüler ohne sprachliche Verständigung unterrichten? Bei der Kommunikation mit den Orchestermusikern war ihm F. Ries behilflich gewesen. Entweder er oder sein jüngerer Bruder Hubert begleiteten und führten das Künstlerpaar auch bei Ausflügen in die Umgebung Londons. Als weiteren Betreuer vermittelte F. Ries einen ehemaligen Diener des verstorbenen Konzertunternehmers Johann Peter Salomon (1745-1815). Der alte Johanning stand dem Künstlerpaar mit seinen Kenntnissen der deutschen Sprache, die er zwar teilweise verlernt hatte, und der englischen Sprache, die er nicht vollkommen beherrschte, trotz der häufigen Missverständnisse als Dolmetscher hilfreich zur Seite. Weil sich Spohr beispielsweise mit dem in den *Lebenserinnerungen* erwähnten Arzt und Geigensammler nicht sprachlich verständigen konnte, darf man vermuten, dass er die Schüler und andere Interessenten seiner Kunst ohne den guten, treuen Johanning aufsuchte.

Mit Blick auf das Erwerbsstreben gibt es dafür einen einleuchtenden Grund. Die Begleitung eines Dolmetschers hätte weitere Kosten verursacht, die womöglich den Erwerb geschmälert hätten. Andererseits hatte der alte Herr es sogar Spohrs Bestimmung überlassen, was er ihm nach Ablauf der Saison als Honorar bewilligen würde. Nicht nur aus sprachlicher Sicht kann das Ergebnis des musikerzieherischen Wirkens im Rahmen der Londoner Unterrichtstätigkeit als viel geringer gelten als die dortigen pädagogischen Erfolge in der Orchesterleitung.

Wie sich Spohr mit Blick auf die erzieherische Beeinflussung seiner Schüler zum gesellschaftlichen Ansehen des Künstlers verhielt, bewies sein selbstbewusstes Auftreten als Künstler in Gesellschaften des englischen Adels. Dort wurde Spohr zweifelsfrei veranlasst, noch tiefgründiger über die soziale Stellung des Musikers nachzudenken, der für ein Honorar musiziert, komponiert, dirigiert oder unterrichtet. Bisher hatte er auf dem Kontinent durch selbstbewusstes Auftreten in den Kreisen der Aristokratie und des höheren Bürgertums immer verhindern können, dass er als Künstler in der Standestradiation wie ein Glied der Dienerschaft behandelt worden war. Einen solchen, für ihn unwürdigen Umgang hätte er in England dulden müssen,

wenn er seinen Broterwerb als Künstler auch auf Privatgesellschaften ausgedehnt hätte, denn Künstler mussten in separaten Räumen warten, bis man sie zu ihren Darbietungen aufrief. Anschließend hatten sie die Gesellschaft sofort wieder zu verlassen. L. und D. Spohr waren selbst einmal Zeugen solch einer unwürdigen Behandlung gewesen.

Spohr kannte solche Geflogenheiten weder aus der Braunschweiger noch aus der Gothaer Zeit. In England spürte er als Künstler und andeutungsweise auch als Violinlehrer im Umgang mit dem General Cappel, dass der aus der Zeit der Adelsgesellschaft überkommenen strengen Beachtung der Etikette bei der Zuordnung intellektueller bürgerlicher Berufe - Ärzte, Verwalter, Gelehrte, Dichter usw. - zur ranghöheren Dienerschaft immer noch entsprochen wurde. Bei seinem beruflichen Wirken in der Öffentlichkeit, wo er gegen Bezahlung als Violonsolist, Dirigent, Komponist und Geigenlehrer tätig war, hatte er nicht zu befürchten, unwürdig behandelt zu werden. Er konnte sich jedoch nie dazu entschließen, etwa auch in Privatgesellschaften für Geld zu spielen.

Als L. und D. Spohr zu einer Musikpartie der Herzöge von Sussex und Clarence geladen waren, traf er deshalb wohlweislich Vorsorge. Die Diener versuchten das Künstlerpaar tatsächlich daran zu hindern, den festlich hergerichteten Saal zu betreten und bedachten es erst dann mit Tee und Erfrischungen, als der Herzog dem Haushofmeister einen Wink gegeben hatte. Spohr wertete die Unaufmerksamkeit der Zuhörer bei den Darbietungen der Künstler und deren unterwürfige Verbeugung als Dank für einige leise Bravos als Entwürdigung der Kunst. Bei seinem Auftritt vermied er deshalb demonstrativ jede übertriebene Unterwürfigkeit.

Dass er und Dorette noch zum Abendessen blieben und vom Gastgeber mit großer Aufmerksamkeit behandelt wurden, musste in England als etwas Unerhörtes erscheinen. Das besondere Entgegenkommen der adeligen Gastgeber war der Tatsache zu verdanken, dass die Herzogin vom Meininger Hof stammte und wusste, wie das Künstlerpaar früher an Gothaer Höfen aufgenommen worden war.

Das für einen Geigenlehrer verständliche Interesse für musikpädagogische Belange zeigte sich bei der Beschäftigung mit der Lehrmethode des Klavierpädagogen Johann Bernhard Logier (1777-1846). Der als Sohn eines Geigers der landgräflichen Kapelle in Kassel geborene Musiker und Theaterkomponist Logier hatte 1815 in Dublin erstmals eine Musikschule für gemeinschaftlichen Gruppenunterricht gegründet.<sup>334</sup> In den Blättern des Notizbuches (Siehe Anhang) sind persönliche Begegnungen mit Logier für den 16. und 20. Juni vermerkt. Beim Besuch einer von Logier gegründeten Musikschule sah Spohr, wie dreißig bis vierzig Kinder zu gleicher Zeit nach der neuen, von Logier erfundenen Methode im Klavierspiel und in der Harmonie unterrichtet wurden.

Für die *Allgemeine musikalische Zeitung* verfasste Spohr einen Bericht über seinen Besuch.<sup>335</sup> Darin beschrieb er auch Logiers patentierte Erfindung des Handstützapparates *Chioplast*,<sup>336</sup> der im Unterricht dazu diente, den Kindern eine gute Haltung der Arme und Hände anzugewöhnen. Ein solches Instrument für die richtige Haltung der Geige und des Bogens würde nach Spohrs Ansicht auch seinen Schülern unzählige und stetig wiederholte Erinnerungen ersparen können. Damit machte er deutlich, dass er auch bei seinen relativ fortgeschrittenen Schülern größte Aufmerksamkeit auf die von ihm geforderte Haltung von Geige und Bogen legte. Das Geheimnis der gleichzeitigen Vermittlung der Harmonielehre konnte Spohr nicht erklären. Die Ergebnisse versetzten ihn jedoch in Erstaunen, weil schon die jüngsten Schüler schwierige Aufgaben beim Umgang mit den Tonarten und

---

<sup>334</sup> Vgl. Heinz Becker, *System Logier, Ein Wegbereiter moderner Musikpädagogik*, in: *Musica*, Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens, hrsg. Von Dr. F. Hamel, 11. Jahrgang, Kassel 1957, S. 618 ff. Johann Bernhard Logier hatte zuerst in England als Flötist gewirkt und war dann in Irland als Militärmusiker und Organist tätig. Seine reformerischen Ideen über den privaten Musikunterricht wurden ab 1813 bekannt. Nach der Musikschule in Dublin gründete er 1817 mit Samuel Webbe und Friedrich Kalkbrenner (1785 -1849) in London die *Vereinigte Akademie* für Musiklehre und Klavierunterricht, anfangs nur für Mädchen.

<sup>335</sup> Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1820, Sp. 521 ff.

<sup>336</sup> Vgl. Heinz Becker, a. a. O., S. 618 ff: Der Chioplast war neben dem instrumentalen Gruppenunterricht und einer speziellen Methode zur Vermittlung der Harmonielehre das Neue am System von Logier. Der Chioplast war ein mechanisches Hilfsmittel, das aus einem Tonleiterbrett, einem Rahmen zur korrekten Haltung der Hand und einer Vorrichtung zur Führung der Finger und des Handgelenks bestand.

Harmonien lösen konnten. Zur Erfüllung seines in den *Musikalischen Notizen* geäußerten Wunsches, dass Herrn Logiers Lehrmethode auch in Deutschland bekannt würde, hat Spohrs Bericht zweifellos beigetragen. Von 1822 bis 1827 wirkte Logier in Berlin, wo dann der Klavierpädagoge Stölpel nach seiner Methode unterrichtete. Das *System Logier* rief neben seinen Befürwortern viele Kritiker auf den Plan. Es konnte sich nicht auf Dauer durchsetzen. Die traditionelle Musikpädagogik nahm offenbar Anstoß daran, weil ihr das mit der Methode verbundene geschäftliche Interesse der Anwender größer schien als die didaktischen Bemühungen bei der Gestaltung des Unterrichts.

Spohrs großes Interesse für Logiers Wirken zeugt von dem spontanen Bemühen, Erfahrungen in der musikalischen Bildung der Jugend für sich und andere Pädagogen zu verbreiten und nach Möglichkeit selbst zu nutzen. Neben seiner Bewährung als Tonkünstler konnte Spohr auf diese Weise mit seinem erzieherischen Wirken als Orchesterleiter und seinem aus Existenzgründen gegebenen privaten Unterricht den Aufenthalt in London auch aus pädagogischer Sicht erfolgreich abschließen. Nach einem von Johanning in dessen Haus bereiteten Abschiedsdiner verließ das Künstlerpaar am 22. Juni 1820 London.<sup>337</sup> Der für den Unterhalt der Familie bedeutsame finanzielle Erfolg des Englandsaufenthaltes war nicht zuletzt auch dank der Einnahmen aus der Unterrichtstätigkeit durchaus gegeben. Den in London erworbenen Überschuss ließ Spohr von seinem Freunde, dem Bankier Speyer zur Verzinsung in Frankfurt anlegen.

#### **4.7 Konzertreise durch Deutschland und der Konzertaufenthalt in Paris 1820/21**

Die ländliche Ruhe von Gandersheim nutzte Spohr bald nach der Rückkehr für die Vollendung seines *Klavierquintetts mit Bläsern (c) op. 52*, das er von Dorette

---

<sup>337</sup> Dieses Datum ist auf einem im Anhang beigefügten Blatt des Notizbuches vermerkt.

einüben ließ, um sie ihrer angegriffenen Gesundheit wegen endgültig vom kräftezehrenden Harfenspiel abzubringen. Seine dabei gezeigten pädagogischen Fähigkeiten konnte er sehr schnell auch wieder als Lehrer einsetzen. Hamburger Freunde, die Musiker Friedrich Wilhelm Grund (1791-1874) und Johann Friedrich Schwencke (1792-1852) besuchten ihn in Gandersheim und baten ihn, Wilhelm Grund's jüngeren Bruder Eduard (1802-1871) als Schüler anzunehmen. Dieser wurde von Spohr schon als tüchtiger Geiger bezeichnet, denn er war bis dahin Schüler von Andreas Romberg und seines Schwagers, des Spohr-Schülers Beer gewesen.

Mit diesen drei Musikern studierte Spohr das in eine Fassung mit Streichquartett umgeschriebene Klavierquintett für die Aufführung vor Musikfreunden in Gandersheim ein. Er freute sich über die gute Wirkung und das brillante Spiel seiner Frau, so dass er weitere Harfenkompositionen für das Piano umsetzte.

E. Grund machte beim Unterricht im Geigenspiel große Fortschritte. Spohr hob hervor, dass er durch sein Talent und seine Liebenswürdigkeit bald die Liebe der ganzen Spohrschen Familie gewonnen hätte. Als gut ausgebildeter Klavierspieler gab er Spohrs Töchtern Emilie und Ida Unterricht. Die überaus schweren, fast immer vierstimmigen *Violinduette* (op. 39) führte Spohr mit E. Grund auf, und zwar durch genauen, reinen und feurigen Vortrag zum Erfolg beim Publikum in Gandersheim und Hildesheim.

Spohr empfand E. Grund's Klavierbegleitung aus der Partitur beim Einüben des gerade fertiggestellten neunten Violinkonzerts D-moll, op. 55 als eine Erleichterung, die er früher nie gekannt hatte. Dieser Hilfe durch den Schüler war es zu verdanken, dass er das Konzert am zweiten Tag des Musikfestes in Quedlinburg am 12./13. Oktober 1820 vortragen konnte. Spohr fand in Quedlinburg viele seiner früheren Freunde und Bekannte aus Sondershausen, Gotha, Leipzig, Magdeburg Halberstadt und Braunschweig versammelt.

Neben dem Veranstalter Johann David Rose (1784-1852) hatte auch Georg Friedrich Bischoff (1780-1841), Musikdirektor in Hildesheim, aus Spohrs alter Frankenhäuser

Garde tatkräftig zum Gelingen des Festes beigetragen. Den Unterricht für E. Grund musste er wegen der Reise nach Paris unterbrechen. Dort nahm er keine Schüler an. Für die Beurteilung Spohrs als Pädagoge und zur Ermittlung seiner den Violinschülern vermittelten musikalischen und außermusikalischen Betrachtungsweisen soll im Weiteren die entsprechende Auswertung seines Aufenthalts in Frankreich genutzt werden.

In seinen Briefen aus Paris bekannte Spohr, dass in seiner Braunschweiger Zeit das französische Theater und besonders die dramatischen Kompositionen Cherubinis - *Les deux journées* aus dem Jahr 1800 - den Grundstein gelegt hätten für den Einfluss, den die *Pariser Schule* auf seine Ausbildung als Komponist, als Geiger und natürlich auch als Lehrer hatte.

Mit verblüffender Klarheit erkannte Spohr, dass in Paris die Anfänge der für die musikalische Aufführungstätigkeit in der Folgezeit bestimmenden Tendenzen der „Kommerzialisierung“ und „Kapitalisierung“ von Musik ihre Wirkungen zeigten.<sup>338</sup> Er bemerkte, dass nicht die inhaltliche Substanz den Ausschlag gäbe, sondern der Erfolg eines Stückes bzw. der Aufführung beim Publikum. Der greifbare Erfolg waren die vom zahlenden Zuhörer gefüllten Kassen. Zum kommerziellen Erfolg kam es indes aber nur, wenn die Musik als „unterhaltsamer Genuss“ beim konkreten Aufführungsereignis das Auditorium entsprechend zufrieden stellen konnte.<sup>339</sup> Ohne Zuspruch des Publikums und folglich ohne den Gewinn wäre es für den Komponisten nicht so lukrativ, für die hiesigen Theater zu schreiben:

„So aber, bei dem bedeutenden Gewinn, den eine Oper, wenn sie gefällt, auf die ganze Lebenszeit einträgt, entstehen fast täglich neue Werke: Dichter und Komponist sinnen unaufhörlich auf neue Effekte, versäumen darüber aber nicht, das Publikum durch die Journale monatelang zu bearbeiten“.<sup>340</sup>

---

<sup>338</sup> Vgl. Kaden, Christian, *Professionalismus...*, a. a. O., S. 28

<sup>339</sup> Vgl. Tomi Mäkelä, *Musik als unterhaltsamer Genuß in deutschen Salons des frühen 19. Jahrhunderts.* in: *Musik-Kultur*, Band 7, *Von delectatio bis entertainment: das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*, Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf vom 22. und 23. November 1997, Essen 2000, vom 22. bis 25. August 1996, Essen 1999, S. 28.

<sup>340</sup> Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 103.

Aus pädagogischer Sicht muss man Spohrs kritische Bemerkungen über den Sinn für wahre Musik, den Geschmack und das Ideal der heiligen Kunst beim französischen Publikum als Ausdruck seiner Überlegungen zur Wirkung von Kunstwerken und künstlerischen Aufführungen auf eine anspruchsvolle musikalische Kunstbildung des Volkes sehen.

Damit hatte er die bemerkenswerte Erkenntnis gewonnen, dass, mit den bei Kaden benutzten Kategorien ausgedrückt, in der Pariser Musikszene schon Verhältnisse warenwirtschaftlicher Beziehungen entstanden, in denen die Wertträger die Produkte sind und nicht die Leistungsfähigkeit des Künstlers.<sup>341</sup>

Das konnte nicht ohne Bedeutung für die Ausbildung der Künstler bleiben. Mit dem Hinweis auf die „Effekthascherei“, auf die „Bearbeitung des Publikums“ und später auf durch Freibillets „erkaufte Klatscher“ erkannte Spohr die in dieser Zeit entstandenen und heute allgemeinen üblichen, pervertierten Praktiken der medienwirksamen Vermarktung künstlerischer Produkte einschließlich der Käuflichkeit von Kritikern und Journalisten.<sup>342</sup>

Weil Spohr Geldtribute, käufliche Kritik und Supplikantenvisiten als eines deutschen Künstlers unwürdig erachtete, nahm er in Kauf, von den Journalisten ignoriert zu werden. Tatsächlich wurden nach Spohrs Ansicht die Kritiken dazu benutzt, die eigenen Künstler und ihre Kunstbildung über die aller Nationen zu stellen und die etwaige enthusiastische Aufnahme eines Fremden durch das Publikum als Ausdruck französischer Gastfreundlichkeit auszulegen.

Mit Bedauern stellte Spohr im italienischen Theater fest, dass zwar Rossinische Musik in höchster Vollendung, aber die Mozartsche nicht mit gleicher Trefflichkeit aufgeführt wurde. Entsprechend seiner pädagogischen Erfahrung in der

---

<sup>341</sup> Vgl. Kaden, a. a. O., S. 29.

<sup>342</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 107 f.

Orchesterführung bemängelte er Fehler der Blasinstrumente und falsche Tempi, die er dem Direktor anlastete. Nach seiner damals als innovativ zu bezeichnenden Überzeugung sollte ein Theaterorchester wegen der weiten Entfernung der beiden äußersten Enden nicht anders als durch unausgesetztes Taktgeben dirigiert werden. In Paris wurde das Orchester immer noch vom Pult des ersten Geigers aus geleitet. Weiterhin verwies er im Umgang mit Musik auf das nicht nur für einen Musikpädagogen und seine Schüler sehr hilfreiche, seit 1816 bekannte Mälzelsche Metronom. Er wünschte sich, dass doch endlich die Bezeichnung der Tempi auf Mälzelsche oder Webersche Weise allgemein werden möchte. Damit könnte man verhindern, dass herrliche Musikstücke durch falsches Tempo ihren Effekt einbüßen. Dank der Besuche vieler Aufführungen besaß Spohr nun eine klare Vorstellung vom Repertoire, dem Kunstgeschmack und der Kunstbildung in Frankreich. Für seine Professionalität und Reputation als Musikpädagoge waren die persönlichen Begegnungen mit den herausragenden Geigern der *Pariser Schule* von großer Bedeutung. Er lernte Viotti, R. Kreutzer, Jean Nicolas Auguste Kreutzer (1778-1832), Baillot, François Antoine Habeneck (1781-1849), Charles Philippe Lafont (1781-1839), Antoine Nicolas Marie Fontaine und Guerin kennen. Seine Bewunderung für diese Künstler, und häufig auch Violinpädagogen, veranlassten ihn, nicht nur ihr Geigenspiel eingehend zu studieren, sondern auch kritisch zu bewerten. Bei Lafont, wie bei fast allen Franzosen, kritisierte er die Gleichgültigkeit und Unempfindlichkeit für alles, was das Gefühl anregt. Dies habe nach seiner Ansicht in Frankreich dazu geführt, dass im Allgemeinen das Adagio auch vom Publikum unangemessen vernachlässigt wurde. Während die Spohrsche Vortragsweise des Adagios bei Deutschen, Italienern Holländern und Engländern mit großem Beifall aufgenommen wurde, war das Publikum in Frankreich nicht in gleicher Weise beeindruckt.

Trotz der technischen Vollendung bei Lafont und Baillot wirkte für Spohr deren Vortrag durch das scharfe Hervortreten der Ausdrucksmittel maniert. Bei Lafont missfiel ihm das Herausheben der letzten Note einer Periode durch verstärkten Druck

und schnelles Hinaufstoßen des Bogens. Baillots Mechanik des Auf- und Abstreichens war ihm etwas zu hörbar. An seinem Stil bemängelte er Erkünsteltes, Manieriertes und Veraltetes. Dass Baillot noch immer die etwas gehaltenen Kompositionen Luigi Boccherinis (1743-1805) spielte, war für Spohr erneut ein Beweis, dass die Pariser das Gute vom Schlechten nicht zu unterscheiden wüssten und in ihrer Kunstbildung 50 Jahre zurückgeblieben waren. Bei Würdigung seiner Geschwindigkeit und Leichtigkeit kritisierte er bei Habeneck die Rauheit von Ton und Bogenstrich. Die Spielart der Brüder Kreutzer hielt Spohr für die gediegenste von allen Pariser Geigern.

Insgesamt lässt sich daraus ableiten, dass Spohr deutliche Unterschiede in der Musikkultur und im musikalischen Geschmack zwischen Deutschland und Frankreich feststellte. Seine musikästhetischen Ideale blieben aus seiner Sicht von den Pariser Künstlern ebenso unerreicht, wie er uneingeschränkte Zustimmung zu seinen Kompositionen und Vorträgen erwarten konnte. Auf diese vermeintlich nationalen Besonderheiten machte er aufmerksam, als er trotz einiger Mängel die Kompositionen seines Landsmannes, des in Paris wirkenden Instrumentalkomponisten und Kompositionslehrers Anton Reicha (1770-1836) mit dem Spruch lobte:

„Deutsche Gründlichkeit und Tüchtigkeit sind auch dieses Meisters schönste Zierden.“<sup>343</sup>

Trotz vielfältiger kritischer Einschätzungen hatte die Konzertreise nach Paris Spohrs Erwartungen erfüllt. Ihr Hauptzweck, als Geiger zu debütieren, sich den dortigen ausgezeichneten Künstlern bekannt zu machen und sich mit ihnen auszutauschen, war erreicht.

Auf Nebeneinkünfte aus Unterricht wie in London gibt es vom Aufenthalt in

---

<sup>343</sup> Ebenda, S. 116.

Frankreich keinen Hinweis. Nach Konzerten in Russland, Deutschland, Österreich, in der Schweiz, in Italien, Holland und England dürfte Spohr seine Reise nach Paris als abschließendes Studium und seine Auftritte vor Künstlern und Dilettanten, Kennern und Laien als erfolgreich bestandenes Examen für seine allseitige Anerkennung als Künstler und Lehrer europaweit eingeschätzt haben.

#### **4.8 Suche nach einer festen Anstellung**

Nach der Ankunft in Gandersheim am 12. März 1821 setzte Spohr mit einer breiten Palette seines beruflichen Wirkens das von ihm als vergnügt und tätig empfundene Leben des vorigen Sommers fort. Sein Schüler E. Grund genoss weiterhin die Ausbildung bei ihm und unterrichtete wieder die Kinder der Familie. Der Unterricht, die rege Kompositionstätigkeit und recht einträgliche Konzertauftritte in Alexisbad am 27. Juli 1821 und in Bad Pyrmont am 7. August 1821 konnten das Fehlen einer festen Anstellung bzw. den fehlenden Unterricht für eine größere Schülerzahl nicht ausgleichen. Schon in Paris hatte Spohr vergeblich auf einen erneuten Antrag der Philharmonischen Gesellschaft in London gewartet.<sup>344</sup> Die Hoffnung auf die Kapellmeisterstellen Salieris oder Weigls in Wien führte nach Verhandlungen mit dem Direktor des Hoftheaters Grafen Dietrichstein ebenfalls nicht zu einer Anstellung.<sup>345</sup>

Am 26. August 1821 informierte Spohr seinen Freund Speyer, dass er nach der Konfirmation seiner beiden Töchter mit der ganzen Familie nach Dresden gehen wolle, um sich dort für 1 oder 1 ½ Jahr niederzulassen, um dann erneut nach Italien zu reisen.<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 61 f. (Brief vom 16. Januar 1821)

<sup>345</sup> Vgl. Heussner, *Die Symphonien L. Spohrs*, Dissertation, Marburg 1956, Anhang 23, 24, Briefe an Speyer vom 8. März und 10. Juni 1821.

<sup>346</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 62. (Brief vom 26. August 1821)

E. Grund war indessen zu einem ganz ausgezeichneten Künstler geworden. Beim schon erwähnten Konzert in Bad Pyrmont hatte er mit dem Orchester die Begleitung für Spohrs Solovorträge eingeübt und dann das Orchester geleitet. Nach dem Ende der Ausbildung im Herbst 1821 begab er sich als Solist auf Reisen und errang gute Erfolge. Von 1829 bis 1858 war er Konzertmeister der Hofkapelle in Meiningen. Spohr konnte mit Recht zufrieden darüber sein, dass E. Grund seine höheren Studien<sup>347</sup> bei ihm absolviert hatte.

Als E. Grund Gandersheim im frühen Herbst 1821 verließ, endete auch der Musikunterricht für die Kinder. Spohr wandte sich deshalb an seinen aus Russland heimgekehrten ehemaligen Schüler M. Hauptmann, der sich darum bemühen sollte, in Dresden den Kammersänger, Chordirektor und Gesangslehrer Johannes Aloys Miecksch (1765-1845) als Lehrer für seine Töchter zu gewinnen. Nach der Zusage kümmerte sich M. Hauptmann um das Anmieten einer Wohnung, und zwar bei Johanna Geyer, der Mutter des kaum achtjährigen Richard Wagner.

Nach dem erfolglosen Versuch, seine zehnstimmige *Messe op. 54* von der Leipziger Singakademie aufführen zu lassen, gab Spohr am 22. Oktober ein Extrakonzert im Gewandhaus und reiste nach Dresden weiter. Sein Interesse am Kunstleben Dresdens betraf auch die Proben zum *Freischütz* und den persönlichen Kontakt zu Carl Maria von Weber. Über die mögliche Absicht, wegen einer fehlenden Anstellung die Unterrichtstätigkeit als Haupteinverdienquelle zu betreiben, gibt es zwar keine Hinweise, aber ein ständiger Wohnsitz in Dresden hätte in dieser Hinsicht vielversprechende Möglichkeiten eröffnet. Die Suche endete, als ihn Weber, nach Spohrs Erinnerung, Anfang Dezember aufsuchte, um ihm mitzuteilen, dass er dem Ruf nach Kassel als Kapellmeister an das dort neu errichtete Hoftheater nicht zu folgen gedenke. Weber fragte Spohr, ob er ihn für diese Stelle empfehlen solle, falls er sich darauf bewerben werde.

---

<sup>347</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Eduard Grund*, Bd. 4, S. 423.

Göthel stellt klar, dass Weber schon am 17. September in Kassel abgelehnt hatte und am 20. November Spohr ohne dessen Wissen empfohlen haben muss.<sup>348</sup> Dafür spricht die Tatsache, dass Spohr schon vor Ablauf einer Woche eine Zuschrift des Generaldirektors des Kasseler Hoftheaters, Carl Feige, mit dem Stellenangebot erhielt. Spohrs Bedingungen, Anstellung auf Lebenszeit mit 2.000 Taler Gehalt, alljährlich 6-8 Wochen Reiseurlaub und ausschließliche künstlerische Leitung der Oper, zeigten, dass er an einem festen, dauerhaften Wirkungskreis mit gesicherten Einkünften interessiert war. Mit den Vorstellungen von der Höhe des Gehalts, die er mit Weber und seiner Frau beraten hatte, signalisierte Spohr im Vergleich mit der Gothaer Zeit gestiegene Ansprüche. Sie waren entsprechend seinen Erfahrungen aus Wien und Frankfurt, seiner künstlerischen Kompetenz und seiner Professionalität angemessen. Alle Bedingungen wurden erfüllt.

Nach seiner Zusage in Kassel erhielt er zu seiner Überraschung vom Grafen Salisch das Angebot, in Gotha wieder die Hofkapelle zu übernehmen. Man wollte ihm eine bedeutende Steigerung seines früheren Gehalts bewilligen, denn durch den Tod von A. Romberg am 10. November 1821 war diese Stelle vakant geworden. Ohne die Kasseler Zusage hätte sich Spohr sicher für Gotha entschieden.

In Erfüllung des Engagementsvertrages sollte Spohr spätestens mit dem neuen Jahr seine Stellung antreten. Während Frau und Kinder noch in der bis Ostern in Dresden gemieteten Wohnung verblieben, reiste er am 8. Januar 1822 über Gotha nach Kassel und traf dort am 14. Januar ein.

---

<sup>348</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 124 und Anm. 19, S. 249.

## 5. Spohrs pädagogische Tätigkeit in Kassel von 1822 bis 1857

### 5.1 Wirken als Hofkapellmeister

Spohrs Amtsantritt als Hofkapellmeister des Kurfürsten von Hessen fiel in die Zeit der musikhistorisch bedeutsamen Wandlungen von der als *Präromantik* aufzufassenden musikalischen *Klassik* zu der für das 19. Jahrhundert prägenden *Romantik*. Diese Wandlungen und Übergänge konnten als solche von den Zeitgenossen nicht als musikalische Revolution empfunden werden, weil das Klassische selbst romantisch war und die Reduktion der Romantik auf einen Wesensbegriff nur partiell möglich erschien.<sup>349</sup>

Dem allgemeinen Drang nach Entgrenzung, nach Aufhebung einer durch klassische Stilregeln errichteten Schranke in der Komposition und im Violinspiel konnte Spohr auf der Suche nach dem für die Klassik typischen Musterhaften und Edlen in der Musik zeitlebens nicht folgen. Spohrs Missfallen an Extravagantem und Pittoreskem ließen ihn, wenn nicht zu Lebzeiten, dann doch in den Augen späterer Kritiker von geringerer Bedeutung als die *eigentlichen* Romantiker erscheinen.

Dessen ungeachtet wusste Kurfürst Wilhelm II. (1777-1847), dass er mit Spohr nicht nur einen der glänzendsten Violinvirtuosen, sondern auch einen ausgezeichneten Komponisten und einen der derzeit besten Dirigenten Deutschlands angestellt hatte. Davon zeugt seine eigenhändige Notiz auf einem Bericht Feiges über die Engagementsverhandlungen vom 21. Dezember 1821.<sup>350</sup>

Dieses Urteil erklärt sich daraus, dass der Kurfürst als Bruder der Gothaer Herzogin den Künstler schon von Gotha her kannte. Das Spohr entgegengebrachte Wohlwollen war weniger in seinem Interesse an der Förderung der Kultur begründet, als vielmehr

---

<sup>349</sup> Vgl. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, a. a. O., S. 21.

<sup>350</sup> Vgl. H. Heussner, *Die Symphonien L. Spohrs*, Dissertation, Marburg 1956, Anh. 26.

in dem Streben nach Repräsentation, um seine Oper durch Spohr zu einer der ausgezeichnetsten Deutschlands zu machen.

Spohr, der mit Carl Maria von Weber und Spontini als Wegbereiter der modernen Orchesterleitung mit dem Dirigentenstab<sup>351</sup> gelten konnte, stand mit der Übernahme des Orchesters vor einer großen pädagogischen Herausforderung. Der bisherige Musikdirektor Siegfried Benzon (geb. 1793) hatte sich aus Mangel an Autorität nicht durchsetzen können und war deshalb entlassen worden. Den Sängern und dem Orchester gefiel es, sich den Anordnungen des Musikdirektors ohne weiteres zu widersetzen. Deshalb hielt Spohr es für nötig, die Zügel sogleich etwas schärfer anzuziehen. Das verlangte in erster Linie nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch musikalische Professionalität im Umgang mit den Werken, die einstudiert wurden. Für sein Debüt als Dirigent stand Peter von Winters (1754-1825) im Jahre 1796 vollendete Oper *Das unterbrochene Opferfest* auf dem Spielplan. Spohr hatte Winter 1807 als Kapellmeister in München kennengelernt und war damals über die präzise und feurige Ausführung seiner Kompositionen durch die königliche Kapelle unter der Direktion Winters entzückt. Winter war ein auch im Ausland häufig aufgeführter, sehr produktiver Komponist, der um 1800 als eigentlicher Repräsentant der deutschen Oper galt. Das *Opferfest* muss für Spohr ein guter Einstieg gewesen sein, denn es handelte sich hier um eine der damals meistgespielten Opern in Deutschland. Nach der oben zitierten Voraussage Spohrs im Brief an Speyer ging es mit Rossini zwar nicht zu Ende, aber das auch in Kassel spürbare starke Bedürfnis nach nationalen deutschen Opern führte letztlich zur Schließung der italienischen Opern 1826 in München, 1828 in Wien und 1832 in Dresden.

Spohrs Anforderungen bei den Proben zum *Opferfest* fanden weder beim Gesangspersonal noch beim Orchester den mindesten Widerspruch. Sechs Tage nach seinem Eintreffen in Kassel konnte er die Oper mit großem Erfolg aufführen. Am andern Morgen war die ganze Stadt voll Bewunderung von der Verwandlung

---

<sup>351</sup> Vgl. Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, S. 271 ff.

gewesen, die mit dem Orchester vorgegangen war, berichtet Spohr in einem Brief an Dorette vom 24. Januar 1822.<sup>352</sup>

Für sein weiteres pädagogisches Wirken als Dirigent und Orchestererzieher hatte Spohr damit einen sehr soliden Grundstein gelegt. In einem nächsten Brief an Speyer betont er mit Blick auf die schönsten Hoffnungen für sein künftiges Wirken, dass er bereits ein unbedingtes Vertrauen des Kurfürsten und des Publikums erworben habe.<sup>353</sup>

Die Arbeit in Kassel erfüllte von nun an Spohrs gesamtes Leben. W. v. Gudenberg bezeichnet die Jahre 1822 bis 1832 als die *Glanzzeit* und betont mit Recht die ungewöhnlich lange Amtstätigkeit Spohrs, die mit anderen Kapellmeistern in deutschen Musikzentren unvergleichbar blieb.<sup>354</sup>

Im Zuge der Vergrößerung und Verbesserung des Orchesters erreichte Spohr, dass zwei seiner ehemaligen Schüler, der Bruder Ferdinand und M. Hauptmann Verträge auf Lebenszeit erhielten.

Die Wirkung seiner Persönlichkeit als Virtuose und Orchesterleiter wurde von Zeitzeugen ausführlich beschrieben. Schletterer traf folgendes Urteil:

„Auf seinem Lebensgang ruht kein Makel. Sein Wandel, Denken, Streben, Handeln war ohne Tadel. Denen, die mit ihm lebten, wußte er menschlich näher zu treten, als manche andere große Männer. Obwohl ernst und gemessen, kannte er doch keinen Stolz, keine Selbstüberschätzung.“<sup>355</sup>

Über sein Auftreten als Violinsolist heißt es:

„Wenn der imposante, eines Hauptes Länge seine ganze Umgebung überragende Mann, die Geige unterm Arme, an sein Pult trat - er spielte nie auswendig, weil er auch den Schein vermeiden wollte, als habe er ein Tonstück sklavisch einstudiert, was er mit künstlerischer Auffassung unvereinbar hielt, - mit einer jener

---

<sup>352</sup> Vgl. *Louis Spohr. Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, hrsg. von F. Göthel, Kassel 1957, S. 30.

<sup>353</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 64. (Brief vom 25. Januar 1822)

<sup>354</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. IV, Vorwort.

<sup>355</sup> Schletterer, *Ludwig Spohr, Ein Vortrag...*, a. a. O., S. 148.

unnachahmlichen Verbeugungen voller Würde ohne Stolz, voll Anmuth und Selbstbewußtsein das Publikum begrüßte, und nun seine leuchtenden blauen Augen ruhig über die Menge hinschweifen ließ, dann begann sich der Versammlung eine der Andacht vergleichbare Stimmung zu bemächtigen. [...] Das kleine Instrument, das er so bewundernswürdig zu meistern verstand, glich in seiner Hand einem Spielzeug in der eines Riesen. Es ist nicht zu beschreiben, mit welcher Nonchalance und Freiheit, Eleganz und Überlegenheit Spohr das kleine Ding behandelte. Ruhig, wie aus Erz gegossen, stand er vor seinem Pulte.“<sup>356</sup>

### Die Soubrette Henriette Schmidt äußerte sich wie folgt zu Spohrs Auftreten als Dirigent und Orchestererzieher:

„Wie imponierte seine majestätische Gestalt, die Würde, der feierliche Ernst, womit er an sein Pult trat. Die ihm eigene Ruhe ließ ihn indes kalt und ohne Empfindung für das erscheinen, was auf der Bühne sich zutrug. Er sah mehr einem Standbild ähnlich als einem Kapellmeister, der sich für die Sache interessiert, so kalt schien alles an ihm vorüberzugehen. Und wie schwer wog der Taktierstock in seiner Hand. Wie viel ruhiger als seine Vorgänger nahm er die Tempi. Es hielt schwer, sich daran zu gewöhnen, und an ein Nachgeben seinerseits war am Anfang nicht zu denken, da sollte alles in strengstem, strammsten Takt gehen, [...] Bei näherer Bekanntschaft mit dem Personal und durch die Bitten der Sänger, er möge der menschlichen Stimme doch ebenso gerecht sein wie den konzertierenden Musikern mit ihren Instrumenten, den Tänzern in ihren Tänzen, denen ja so oft nachgegeben werden müsse, ließ er sich doch bewegen, von seiner allzugroßen Strenge nachzulassen.“<sup>357</sup>

### Ähnlich schätzte auch Schletterer Spohr als Dirigent ein:

„Unter Umständen nicht ohne Derbheit, namentlich am Orchesterpult, gewann sein gütig theilnehmendes Wesen ihm Aller Herzen.“<sup>358</sup>

---

<sup>356</sup> Ebenda, S. 152 ff.

<sup>357</sup> Wilhelm Benecke, *Das Hoftheater in Kassel von 1814 bis zur Gegenwart*, Kassel 1906, S. 34.

<sup>358</sup> Schletterer, *Ludwig Spohr*, Ein Vortrag..., a. a. O., S. 148.

Gleich zu Beginn seiner Amtszeit als Kapellmeister kam Spohr mit der Militäretikette am Hofe in Konflikt. Ein Teil der Orchestermusiker - primär Bläser - dienten als Soldaten in der Kurhessischen Armee. Diese auf Lebenszeit angestellten Militärmusiker mussten den Dienst in der Hofkapelle in ihren unbequemen Uniformen leisten. Er konnte nicht erreichen, dass weder das Orchester nur aus Zivilmusikern bestand, noch dass die Militärmusiker nicht in voller Uniform erscheinen mussten. Als den Militärmusikern bequemere Uniformen zugestanden waren, versuchte Spohr vorerst ohne Erfolg die Zivilmusiker wegen der einheitlichen Ansicht ebenfalls entsprechend einkleiden zu lassen.

Dieses Beispiel zeigt, dass die über die künstlerischen Aufgaben hinausgehenden Probleme in der Arbeit als Kapellmeister in zunehmendem Maße kaum konfliktfrei gelöst werden konnten. Es verwundert daher nicht, dass dies bei Spohr zu Reaktionen führte, die seinem Wesen an sich fremd waren. W. v. Gudenberg schlussfolgert, Spohr sei zuweilen ein unbequemer Vorgesetzter gewesen, der bei Fachkollegen als schroff galt<sup>359</sup>. Er bezieht sich auf M. Hauptmanns Klage über Spohr aus dem Jahre 1836 in einem Brief an F. Hauser:

„Es ist seit einiger Zeit ein so rüder, inhumaner Ton in unserem Orchester- und Theater-Direktorium, daß man auf jede Weise drin beleidigt wird, es dringt gerade nicht tief und man schüttelt's leicht ab, aber es ist nicht angenehm, in einem Lokal sich aufhalten zu müssen, wo es vor Grobheiten stinkt, es wird kein zurechtweisendes Wort mehr gesprochen ohne solche Zutat. Ich begreife nicht, wie man sich und so vielen anderen das Geschäft so fatal machen kann [...] Es ist bei Spohr innere Verstimmung und Angewohnheit. Er hat auch in seiner Stellung mancherlei Ärger von oben herein. Die Herren Künstler sind aber auch nicht ohne Schuld. Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist. In guter Kunstzeit ließ der Künstler den Fürsten gelten und dieser den Künstler. Jetzt rennen sich Künstlerstolz und Adelsstolz einander an wie ein paar Ochsenköpfe, und keiner will den anderen

---

<sup>359</sup> Gudenberg von, a. a. O., S. 95.

anerkennen, und am Ende kann doch der Fürst eher den Künstler entbehren -  
 unserer wenigsten ...<sup>360</sup>

Als Ausgleich zu dem unvermeidlichen Ärger bei der Erfüllung der Amtspflichten als Kapellmeister im Rahmen der höfischen Adelskultur widmete sich Spohr mit Begeisterung der Förderung des seinem Stande entsprechenden bürgerlichen Musiklebens in Kassel. Dies tat er mit gleichbleibender Kontinuität über fast drei Jahrzehnte der musikalischen Ausbildung von interessierten, hoffnungsvollen Schülern im Violinspiels und in der Komposition, letzteres im Zusammenwirken mit M. Hauptmann und später Kraushaar und Baldewein.

## 5.2 Einfluss auf die bürgerliche Musikkultur

Nach seiner Ankunft in Kassel traf Spohr auf bürgerliche Gesellschaften, die Nachklänge der Salontraditionen der Jahrhundertwende. In Kassel hatte die Zeit dieser Salons um 1822 schon ihren Höhepunkt überschritten. Unter dem herrschenden politischen Druck der Restauration traten an die Stelle intellektueller Streitgespräche mehr und mehr beschauliche Geselligkeit, häusliche Kunstpflege und Bevorzugung der familiären, intimen Atmosphäre. Daraus bildete sich nach der französischen Julirevolution des Jahres 1830 eine bürgerliche Kultur, die mit dem aus der Kunstgeschichte abgeleiteten Begriff als *Biedermeier* gekennzeichnet wird. Spohrs Wirken in Kassel wurde mit dem auf die Musik übertragenen Biedermeierstil in Verbindung gebracht. Wie oben schon ausgeführt, impliziert diese aus ästhetischer und ideengeschichtlicher Sicht vorgenommene Zuordnung eine Schmälerung seiner musikalischen Leistung im Vergleich mit Tonkünstlern wie Franz Schubert und Carl Maria von Weber, die man uneingeschränkt der musikalischen *Romantik* zurechnet. Der musikalische Begriff des *Biedermeier* steht darüber hinaus im engen Zusammenhang mit der allmählichen Behauptung der bürgerlichen gegenüber der

---

<sup>360</sup> Hauptmann, *Briefe an Hauser*, Bd. I, a. a. O., S. 195 u.241.

Adelskultur. Das musikalische Vereinswesen bildete den Kern des musikalischen *Biedermeier*, in dem bürgerliche Repräsentanz mit sozialem, demokratischem und nationalem Gedankengut, mit Bildungseifer und Geselligkeit verbunden wurde. Das entsprach Spohrs pädagogisch-philanthropischen Ambitionen als Bürger, Tonkünstler und vor allem als Musikpädagoge.

Spohrs Beitrag zur Gründung und die langjährige musikalische Betreuung des *Cäcilien-Vereins* war ein wesentlicher Bestandteil seines pädagogischen Wirkens in Kassel. W. v. Gudenberg stellt dazu fest:

„Sein *Cäcilien-Verein* z. B. war eine Gesellschaft künstlerisch interessierter Menschen der Oberschicht. Mit ihnen musizierte er am liebsten, und in diesen Kreisen haben sein Vorbild und sein Einfluß auch am längsten und intensivsten nachgewirkt. Die Pflege häuslicher Kammermusik gehörte in vielen wohlhabenden Bürger- und Adelsfamilien Kassels noch lange nahezu obligatorisch zum Dekor eines kultivierten Hauses.“<sup>361</sup>

Der Verein entsprach der von Nägeli begründeten Tradition des Liederkranz-Wesens. Der Laienchorgesang wurde - auf dem demokratischen Pathos Pestalozzis fußend - von pädagogisch-philanthropischen Voraussetzungen und von der Idee der Volksbildung getragen. Deshalb müssen die wöchentlichen Übungen, in denen Spohrs Schüler recht erfreuliche Fortschritte erzielten, der vielseitigen pädagogischen Tätigkeit in Kassel zugeordnet werden.

Für sein Wirken im *Cäcilien-Verein* galt ohne Zweifel auch die von Dahlhaus hervorgehobene kompositionsgeschichtliche Konsequenz des im Laienchorwesen gepflegten *Liedertafelstils*, der auch die *Ästhetik der Tonkunst* von Ferdinand Hand mitprägte:

„Die Rücksicht auf Laiensänger, deren literarisch-musikalische Bildung umfassend und tiefbegründet, deren musikalisch-technisches Vermögen jedoch

---

<sup>361</sup> Gudenberg von, a. a. O., S. 316.

begrenzt war, zwang die Komponisten zu einem Chorstil, der Simplizität bewahren mußte, ohne den ästhetischen Anspruch im geringsten zu lockern.“<sup>362</sup>

Das Repertoire des *Cäcilien-Vereins* musste Spohr den musikalisch-technischen Möglichkeiten der Sänger anpassen. So erklangen am 23. November 1823, dem Cäcilientag, vor den etwa 120 Personen, meist Angehörigen der Vereinsmitglieder, Spohrs von Philippine von Calenberg (1765-1848)<sup>363</sup> gedichtete *Hymne an die heilige Cäcilie*, ein *Vaterunser* von Fesca, das *Salve regina* von M. Hauptmann und während des Abendessens einige Lieder für Männerstimmen. Nachdem M. Hauptmann 1824 eine weitere von Philippine von Calenberg gedichtete Hymne an die heilige Cäcilie vertont hatte, erklang diese im Wechsel mit Spohrs Werk zu den bald in engerer, bald in ausgedehnterer Weise begangenen jährlichen Feiern. Das künstlerische Niveau des Cäcilien-Vereins konnte trotz der intensivsten Bemühungen Spohrs wegen der stimmlichen Qualitäten der Sänger über Jahre nicht beträchtlich erhöht werden. M. Hauptmann äußerte sich dazu in seinem Brief an F. Hauser vom 3. April 1840 recht drastisch.<sup>364</sup>

Von Anbeginn seines Wirkens in Kassel widmete sich Spohr auch der Pflege von anspruchsvoller Hausmusik, die den Charakter von Privatkonzerten mit anschließender Geselligkeit hatte. Ausgehend von der Einladung zu einer Abendgesellschaft bei der Kurfürstin und den Prinzessinnen scharte Spohr ausgezeichnete Mitglieder der Hofkapelle um sich und begründete einen Quartettzirkel. An Speyer schrieb er, dass er, sobald die neue Wohnung an der Bellevue bezogen sei, er ein stehendes Quartett bei sich etablieren werde.<sup>365</sup>

---

<sup>362</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, a. a. O., S. 39.

<sup>363</sup> Als Schriftstellerin gehörte Philippine von Calenberg in der westfälischen Zeit zur vaterländisch gesinnten Elite Kassels.

<sup>364</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. I, a. a. O., S. 276.

<sup>365</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 65. (Brief vom 29. März 1822)

Zu diesem Ensemble gehörten anfangs der ihm schon aus Jugendjahren bekannte Sologeiger und Maucourt-Schüler Viele, der Konzertmeister Heinrich Barnbeck (gest. 1836) und ab Ostern 1822 der Violoncellist Nicolaus Hasemann (1788-1842). Beim Einstudieren der Quartette bewährte sich Spohr gern in seinem Metier als Pädagoge. Die Quartettkränzchen waren in zweierlei Hinsicht als pädagogische Tätigkeit zu betrachten: erstens vermittelte er den Mitspielern seine künstlerische Auffassung über die Kompositionen und zweitens nahm er Einfluss auf die musikalische Erziehung der Zuhörer. Ein treffendes Beispiel war die Komposition und Aufführung seines *Doppelquartetts op. 65*. Dieses hatte er zusätzlich mit den fähigsten seiner damaligen Schüler und einem zweiten Violoncellisten aus dem Orchester einstudiert. Spohr begann das Thema des ersten Allegros mit beiden Quartetten unisono und forte, um es den Hörern recht einzuprägen, und führte es dann konzertierend durch beide Quartette abwechselnd durch. Die nachhaltige Wirkung bei den Zuhörern vernahm er mit Freude.<sup>366</sup> Seine Schüler waren bei den Abendgesellschaften mit den von ihnen aufgeführten Kammermusikwerken ebenfalls gern gesehene Gäste oder Mitwirkende.

Im Konzertleben der Haupt- und Residenzstadt Kassel übernahm Spohr ebenfalls schnell die führende Rolle. Die Hofgesellschaft wirkte hier kaum als initiierender Träger, denn Spohrs Antrittskonzert am 22. Januar 1822 im Saal des kurfürstlichen Schlosses blieb für lange Zeit das einzige höfische Konzert. Kurfürst Wilhelm II. und seine Geliebte waren an Konzertmusik kaum interessiert. Dem Bedürfnis des höheren Bürgertums nach Unterhaltung und Bildung entsprechend, veranstalteten deshalb die Musiker der Hofkapelle eigene öffentliche Konzerte. Die Erlöse der Abonnementskonzerte im Winter und der Oratoriumsaufführung jeweils am Karfreitag verwalteten sie selbst. Nachdem Spohr von der Kapelle gebeten worden war, die Direktion dieser Konzerte im neuen Stadtbausaal zu übernehmen, setzte er sich dafür ein, den Ertrag nicht unter den Musikern zu verteilen, sondern eine

---

<sup>366</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 134.

Unterstützungskasse für die Hinterbliebenen verstorbener Kapellmitglieder einzurichten. Die Statuten des Unterstützungsfonds stammen aus dem Jahr 1826.<sup>367</sup> Störend für die sozialen Ziele griff der Landesherr ein, wenn er befahl, die Konzerte im Hoftheater zu geben. Das stellte die althergebrachte Spaltung des Publikums - der Adel in den Logen und das Bürgertum im Parkett - wieder her. Der kurfürstlichen Familie dienten die Konzerte weniger zum musikalischen Genuss als vielmehr zu repräsentativer Schaustellung für die Bürger und Touristen. Die Verwaltung der Konzerte übernahm der Kurfürst als Protektor und beauftragte den Hofmarschall mit der Revision der Rechnungen des Vereins.

Nach der Juli-Revolution 1830 erfuhr die vom begüterten Bürgertum getragene kulturelle Vereinstätigkeit eine erneute Belebung. In Kassel entstanden 1834 der *Verein für Hessische Geschichte*, 1835 der *Hessische Kunstverein*, 1836 der *Verein für Naturkunde*, der *Abendverein* und das *Lesemuseum* neben zahlreichen Gesangs- und Instrumentalvereinigungen. Spohr beispielsweise besuchte regelmäßig das *Lesemuseum*.

Trotz der kulturellen Vielfalt beklagt M. Hauptmann in einem Brief an F. Hauser die Sterilität des Kasseler Kulturlebens.<sup>368</sup> In eine ähnliche Richtung zielte Franz Dingelstedts (1814-1881) Einschätzung, Spohr sei im Kulturleben Kassels der *Hohepriester der Musik*. Der *provisorische Hilfslehrer-Gehülfe* Dingelstedt (seit 1876 Freiherr von Dingelstedt) war in den dreißiger Jahren der Mittelpunkt des Kasseler *Jungen Deutschland*.<sup>369</sup> Viele *jungdeutsche* Oppositionelle lehnten die Vereinstätigkeit als spießbürgerlich ab. Die Bewertung der Rolle Spohrs war als eine für die *Jungdeutschen* typische Ironie zu verstehen, mit der vor allem die Schriftsteller ihre Kritik verschlüsselten.

---

<sup>367</sup> Vgl. Fr. Uhlendorff, in: *450 Jahre Hessische Staatskapelle*, 1952.

<sup>368</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. I, a. a. O., S. 295 f.

<sup>369</sup> Vgl. Franz Dingelstedt, *Gesamtausgabe*, Berlin 1877, Bd. V, S. 3.

### 5.3 Zusammenarbeit mit Moritz Hauptmann von 1822 bis 1832

Spohrs Wirken als Geigen- und Kompositionslehrer in Kassel war von 1822 bis 1842 eng mit dem pädagogischen Wirken von M. Hauptmann verbunden. Nach der Ausbildung bei Morlacchi und Weinlig bis 1811 hatte sein Unterricht in Komposition und Violinspiel bei Spohr in Gotha eine lebenslange freundschaftliche Zusammenarbeit begründet. Als M. Hauptmann 1822 seine bescheidene Anstellung als Geiger in der Hofkapelle in Kassel antrat, verfügte er schon über Orchestererfahrung aus der Dresdener Hofkapelle 1812 bis 1815 und - unter Spohrs Direktion - aus dem Theaterorchester an der Wien 1813. M. Hauptmann erinnerte sich:

„Es ist aber doch eine schöne lange Zeit, die wir uns seiner Gemeinschaft zu erfreuen gehabt haben. Ich von 1811 an, Sie vielleicht etwas später. Ich war persönlich mit ihm ein Jahr in Gotha, ein halb Jahr in Wien, in Dresden einige Monate, in Kassel 20 Jahr.“<sup>370</sup>

Als Musiklehrer in Russland (1815 bis 1820) erarbeitete sich M. Hauptmann die Grundlagen für das pädagogische Wirken in Kassel, das jedenfalls bis 1832 in ungetrübtem Einvernehmen mit Spohr verlief. Die Zäsur 1832 soll später näher erörtert werden.

In Spohrs *Lebenserinnerungen* findet die Unterrichtstätigkeit in Kassel eine augenfällig geringe Berücksichtigung, wenn man von ihrem tatsächlichen Umfang ausgeht. Im Zusammenhang mit Karl Friedrich Curschmann (1805-1841) meldete Spohr eher beiläufig, dass M. Hauptmann auf seinen Wunsch hin begonnen habe, seine Violinschüler in der Theorie der Musik zu unterrichten, und vorzügliches Geschick dazu entwickelt.

---

<sup>370</sup> Hauptmann, *Brief an Hauser*, Bd. II, a. a. O., vom 22. Oktober 1859, S. 181 f.

Aus der von M. Hauptmanns Sohn Ernst zusammengestellten Liste von 101 Privatschülern in Kassel<sup>371</sup> geht hervor, dass M. Hauptmann von 1822 an mindestens 60 der Violinschüler Spohrs in Theorie und Komposition unterrichtete. Obwohl Spohr feststellte, dass Curschmann im Sommer 1825 nach Kassel gekommen sei, um sich unter seiner Leitung zum Musiker ausbilden zu lassen,<sup>372</sup> erscheint er nicht in Spohrs Schülerverzeichnis. Eine kritische Nutzung der Schülerlisten war deshalb geboten. So findet man Curschmann bei M. Hauptmann schon für das Jahr 1824 aufgeführt, obwohl er zu dieser Zeit noch in Berlin Jura studierte und 1825 sein Studium für kurze Zeit in Göttingen fortsetzte.

Curschmann wurde wegen unzureichender theoretischer Vorbildung in der Musik von Spohr an M. Hauptmann verwiesen, bei dem er dann bis 1828 studierte. Durch Curschmanns eifrige Bemühungen, im Kulturleben Kassels mitzuwirken, wurde er bald der Liebling aller musiktreibenden Dilettanten. Als ein sehr nützliches Mitglied des *Cäcilien-Vereins* sang er die Bassoli sehr gut vom Blatt und übernahm öfter auch die Klavierbegleitung und das Amt eines Bibliothekars mit großem Eifer. Mit den fähigsten Kasseler Dilettanten stiftete er ein Opernkränzchen. Den Abschluss seiner Studienzeit bildete 1828 die Aufführung des einaktigen Singspiels *Abdul und Erinnieh* durch Spohr. Danach kehrte er nach Berlin zurück und erhielt als Komponist gut geschriebener eingängiger Lieder viel Beifall. Curschmann starb 1841 in Langfuhr bei Danzig.

Bald nach Aufnahme der Amtstätigkeit Spohrs als Hofkapellmeister in Kassel müssen die ersten Schüler bei ihm eingetroffen sein; in den Listen sind für 1822 sechs Namen genannt. Von diesen hat M. Hauptmann vier Schüler unterrichtet. Bei ihm fehlen Johann Hermann Kufferath aus Mülheim an der Ruhr und Heinrich Mühlenbruch (auch Mühlenbrinck) (geb. 1803) aus Altona. M. Hauptmanns Schüler

---

<sup>371</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Hauser*, Bd. II, a. a. O., S. 281 ff.

<sup>372</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 141.

Georg aus Frankfurt am Main und Valentin Blaschek stehen nicht in Spohrs Liste. Diese beginnt 1822 mit dem 16jährigen Leopold Lindenau (1806-1859), der aus Hamburg kam und als Violinist und Komponist von Orchestermusik und Liedern weit über die Hansestadt hinaus bekannt wurde.<sup>373</sup> Er dürfte noch 1823 mit seinen Hamburger Landsleuten Pacius und Georg Radelfahr (geb.1803) in Kassel Unterricht erhalten haben. Lindenau war ein Jugendfreund Mendelssohns und Geigenlehrer von Fritz Brahms, dem Bruder von Johannes Brahms.

1822 kam auch Theodor Amadeus Müller (1798-1846) aus Weimar zu Spohr. Er ist in den Schülerlisten nicht vermerkt. Sein Vater August Eberhard Müller war Thomaskantor und später Hofkapellmeister in Weimar. Th. A. Müller hatte in den Befreiungskriegen als Freiwilliger gekämpft und erhielt als Mitglied der Weimarer Hofkapelle seine Weiterbildung in Kassel. Spohr hatte sich durch persönliche Fürsprache bei Karoline Jagemann am Weimarer Hof für die Förderung des jungen Th. A. Müller eingesetzt.<sup>374</sup>

Ab 1822 muss auch Anton Bott, der Vater von Jean Joseph Bott (1826-1895), als Violinist der Hofkapelle von Spohr nachhaltig pädagogisch beeinflusst worden sein. Das könnte auch für Jakob Bott, dem Bruder Antons zugetroffen haben.

Johann August Emanuel Friedrich Ochernal (geb. 1805) aus Bremen erhielt ab 1822 Unterricht bei Spohr und M. Hauptmann. Eine Zeichnung, die das *Ochernalquartett* mit S. G. Schmidt, Böttjer und Cabisius in Bremen um 1850 darstellt,<sup>375</sup> gilt als Beweis, dass er damals als Musiker in Bremen wirkte. Nach dem Hofmeister-Jahrbuch von 1844 war Ochernal mit *5 Marches à 11 parts*, verlegt bei *Breitkopf & Härtel* in Leipzig, auch als Komponist tätig.

Julius Otto Gerke (1804-1878) aus Lüneburg, der 1822 von Spohr und M. Hauptmann unterrichtet worden war, erschien als Gerke II 1827 noch einmal in Spohrs

---

<sup>373</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Leopold Lindenau*, Bd. 6, S. 331.

<sup>374</sup> Vgl. Louis Spohr, *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, a. a. O., S. 21.

<sup>375</sup> Vgl. Klaus Blum, *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*, Schneider, Tutzing 1975.

Schülerliste. Briefstellen Spohrs sprechen indes dafür, dass die zwei 1804 und 1807 geborenen Brüder Gerke, die als Violinvirtuosen und Komponisten wirkten, beide in Kassel (1822, 1827) ausgebildet worden sind. Als O. Gerke (I) am 1. Januar 1827 als Violinsolist im Leipziger Gewandhaus aufgetreten war,<sup>376</sup> erkundigte sich Spohr nach *dem kleinen Gerke*.

Er erwähnt, dass er von dem früheren Schüler, dem Musikdirektor O. Gerke (I) aus Paderborn zu dem am 21. Juli 1836 gefeierten tausendjährigen Jubiläum des hl. Liborius eingeladen worden war.<sup>377</sup> Dieser O. Gerke (I) war Nachfolger des Spohr-Schülers Fritz Schmidt (1810-1853) aus Rinteln im Amt des Musikdirektors in Paderborn von 1832 bis mindestens 1836.<sup>378</sup> Ab 1837 hielt sich O. Gerke (I) für neun Jahre in Russland auf. Nach seiner Rückkehr beschäftigte er sich, seit 1847 wieder in Paderborn ansässig, mit Unterricht und Komposition.<sup>379</sup>

Mit Friedrich August Pott (1806-1883) aus Northeim unterrichteten Spohr und M. Hauptmann 1822/23 einen Schüler, der sich danach als Violinsolist, Konzertmeister und Komponist einen guten Ruf erwarb und auf Grund seines ausdrucksvollen, tonschönen Adagiospieles als typischer Vertreter der *Spohrschen (Kasseler) Schule* galt.<sup>380</sup> Weil er 1824 zum ersten Mal öffentlich in Kassel auftrat,<sup>381</sup> musste er mindestens zwei Jahre von Spohr ausgebildet worden sein. Nach Konzertreisen in Dänemark und Deutschland übernahm er 1832 das Amt des Konzertmeisters und des Hofkapellmeisters des Großherzogs von Oldenburg.<sup>382</sup> Obwohl nicht in die Schülerliste eingetragen, soll auch Karl Franzen um 1823 als Schüler Spohrs in Kassel ausgebildet worden sein. Er war später Kapellmeister in

---

<sup>376</sup> Vgl. Dörffel-Statistik, a. a. O., S. 80 ff.

<sup>377</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 173.

<sup>378</sup> Vgl. Theo Hamacher, *Oratorium von Louis Spohr in der Jesuitenkirche in Paderborn*, Wart. 24. 1963. Vgl. auch Walther Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen*, 1967, Bd. II, S. 157.

<sup>379</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Otto Gerke*, Bd. 4, S. 195.

<sup>380</sup> Vgl. Folker Göthel, Art. *Friedrich August Pott*, in: *MGG* Bd. X, Bärenreiter, Kassel 1962, Sp. 1521.

<sup>381</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *August Pott*, Bd. 8, S. 153.

<sup>382</sup> Vgl. Georg Linnemann, *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, Oldenburg 1956, S. 174-229, S. 326 ff.

Oldenburg. Weil sich Kufferath aus Mülheim an der Ruhr durch den Violinunterricht bei dem Spohr-Schüler Kaspar Wilhelm Schäfer in Dortmund und bei dem Violinisten Alexander in Duisburg gründlich auf Aufgaben vorbereitet hatte,<sup>383</sup> bestand scheinbar keine Notwendigkeit während der Ausbildung bei Spohr noch Theorie- und Kompositionsunterricht bei M. Hauptmann zu nehmen. Schon 1823 konnte Kufferath eine Anstellung als Musikdirektor in Bielefeld antreten. Ob er in Bielefeld auch als Musikpädagoge wirksam wurde, konnte nicht ermittelt werden, obwohl es den Hinweis gab, dass Spohrs späterer Schüler F. Schmidt aus Rinteln zuerst von Kufferath ausgebildet worden war.<sup>384</sup>

Kufferaths später Eintrag in M. Hauptmanns Schülerliste 1825 beweist, dass dieses offenbar später aus verschiedenen Unterlagen zusammengestellte Verzeichnis hinsichtlich der Jahreszahlen einige Irrtümer enthält. Im Jahr 1830 ging Kufferath als städtischer Musikdirektor nach Utrecht. Nach Mendel/Reissmann hätten es ihm seine Begabung und kompositorischen Geschicklichkeiten erlaubt, sich bis 1863 in hervorragender Weise an den wackeren musikalischen Bestrebungen in den Niederlanden zu beteiligen. Er starb am 28. Juli 1864 in Wiesbaden.<sup>385</sup>

Mühlenbruch erhielt nur bei Spohr Unterricht. Er war in St. Thomas, Westindien, geboren worden. Der Vermerk *aus Altona* bezieht sich auf den damaligen Wohnsitz des Vaters. Mühlenbruch gab am 18. März 1824 im Leipziger Gewandhaus ein Konzert als Solist<sup>386</sup> und trat 1841 seine Stelle als Hofkapellmeister in Schwerin an. In der Fußnote zur Schülerliste des NMZ-Artikels wurde angemerkt, dass er seit Flotows Anstellung zurückgetreten wäre und durch Aloys Schmitt ersetzt wurde.<sup>387</sup>

---

<sup>383</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Johann Hermann Kufferath*, Bd. 6, S. 183.

<sup>384</sup> Vgl. Karl Brethauer, *Unbekannte Briefe von Louis Spohr*, Zss. des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, 80, 1969.

<sup>385</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Johann Hermann Kufferath*, Bd. 6, S. 183.

<sup>386</sup> Vgl. Dörffel-Statistik, a. a. O., S. 80 ff.

<sup>387</sup> Vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung, Jahrgang 1859, S. 152 Fußnote. Aloys Schmitt (1788-1866) war ein ausgezeichneter Pianist mit makelloser Technik und Anschlagkultur. Er war um 1800 von Johann Anton André (1775-1842) und Ph. C. Hoffmann ausgebildet worden und wirkte ab 1810 als Pianist, Komponist und gesuchter Lehrer seines Instruments. Spohr traf ihn 1816 in Offenbach bei André.

Hubert Ries (1802-1886), den Spohr schon in London 1820 durch dessen Bruder Ferdinand kennengelernt hatte, erscheint wie F. David und Pacius erst 1823 als Violinschüler in Spohrs Liste, obwohl alle drei Schüler zusammen mit Blaschek und Mosenthal aus Kassel und Christian Friedrich Nohr aus Gotha schon 1822 von M. Hauptmann unterrichtet worden waren. Offensichtlich sollte mit den Unterweisungen in Musiktheorie und Komposition bei M. Hauptmann der Vorlauf für den Violinunterricht geschaffen werden. Blaschek und Mosenthal waren Hofmusiker und können nur in Musiktheorie weitergebildet worden sein.

Obwohl Christian Friedrich Nohr (1800-1875) in Spohrs Schülerliste fehlt, kann davon ausgegangen werden, dass er nicht nur von M. Hauptmann, sondern auch von Spohr unterrichtet worden ist; denn er war Geigenvirtuose und später Konzertmeister in Meiningen. Im Leipziger Gewandhaus trat er am 20. März 1828 und am 4. November 1833 auf.<sup>388</sup>

H. Ries aus Bonn war vor seinem Eintreffen in Kassel Schüler seines Vaters Franz Anton Ries (1750-1846) gewesen, der auch Beethoven unterrichtet hatte. Nach der abschließenden Ausbildung bei Spohr 1824 bekam er eine langjährige Anstellung als Konzertmeister am Königsstädtischen Theater in Berlin. Nach Moser hat H. Ries sich durch eine vorzügliche Violinschule auch um die Anfangspädagogik für das Instrument verdient gemacht.<sup>389</sup>

Als den zweifellos herausragendsten Schüler Spohrs bezeichnet Moser den Violinsolisten und Komponisten F. David. F. David erblickte 1810 zu Hamburg in demselben Hause das Licht der Welt, in dem anderthalb Jahre vorher auch sein späterer Freund Felix Mendelssohn geboren worden war. Mit den Generalbassstudien bei M. Hauptmann muss er als zwölfjähriger schon 1822 begonnen haben. Nach zweijährigem Studium des Violinspiels bei Spohr ging er mit seiner Schwester

---

<sup>388</sup> Vgl. Dörffel, a. a. O., S. 80 ff.

<sup>389</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 472.

Louise auf Konzertreisen und debütierte Ende 1825 im Leipziger Gewandhaus mit Spohrs *Violinkonzert a-Moll op. 47, Gesangsszene*. Von 1826 bis 1829 war er erster Geiger im Orchester des Königsstädtischen Theaters in Berlin, wo sein Mitschüler H. Ries bereits als Konzertmeister wirkte.<sup>390</sup> Von 1829 bis 1836 erweiterte er seine Fähigkeiten als Primarius eines Streichquartetts auf dem Gut seines späteren Schwiegervaters. Ab 1835 erhielt er die Stelle des Konzertmeisters am Gewandhaus in Leipzig.<sup>391</sup> Er war Mitgründer des 1843 eröffneten Leipziger Konservatoriums und übte zeitlebens unermüdlich wesentlichen Einfluss auf das deutsche Musikleben aus. Trotz des Herausstellens als hervorragenden Spohr-Schüler wies Moser auch auf F. Davids Fehler als Konzertmeister hin. Er stellte fest, dass er trotz seines technischen Könnens, seiner großen Intelligenz und seiner hervorragenden musikalischen Begabung kein wirklich bedeutender Geiger gewesen sei. Trotz des Mangels an Stilgefühl und unleidlichen Vortragsmanieren bei der Wiederbelebung alter Meisterwerke der Geigenliteratur war er ein erfolgreicher Musikpädagoge. Er verfasste eine Violinschule, und auch unter seinen Schülern haben es später viele als Konzertmeister in größeren Orchestern zu Rang und Ansehen gebracht.<sup>392</sup>

Pacius aus Hamburg begann 1823 seine Ausbildung bei Spohr (Siehe Briefe im Anhang). Der Eintrag seines Namens in M. Hauptmanns Schülerliste für das Jahr 1822 beruht auf einem Irrtum von dessen Sohn Ernst, der das Verzeichnis erst nach dem Tode des Vaters erarbeitete. Außer im Schülerverzeichnis fand Pacius in den *Lebenserinnerungen* seines Lehrers trotz der relativ langen Studienzeit, offensichtlich bis zum Sommer 1826, keine Erwähnung. Beide korrespondierten später noch miteinander und Pacius besuchte den Lehrer nochmals vermutlich im Jahre 1838. Nach einer Anstellung als Solospieler in der Königlichen Kapelle in Stockholm

---

<sup>390</sup> Vgl. Dörffel, a. a. O., S. 80 ff.

<sup>391</sup> Vgl. Ursula Lehmann, Art. *Ferdinand David*, in: *MGG* Bd. III. Bärenreiter, Kassel 1954, Sp. 51.

<sup>392</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 486 ff.

wurde Pacius 1834 Universitäts-Musikdirektor in Helsinki. Durch seine in Finnland erbrachten musikalischen Leistungen wurde er zum Schöpfer des nationalen finnischen Musiklebens. Er schrieb Opern, Chor- und Instrumentalwerke, Lieder und die finnische Nationalhymne. Obwohl Finnland seit 1809 als russisches Großfürstentum nicht mehr zum Schwedischen Reich gehörte, blieb der traditionelle Einfluss des westeuropäischen Kulturkreises weiter bestimmend. Bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts spielten neben Pacius ausgewanderte deutsche Musiker eine beachtliche Rolle im finnischen Musikleben.

Nach Pacius steht G. A. Hohm aus Aschaffenburg in der Schülerliste. Mit ihm beginnt das Jahr 1824 in M. Hauptmanns Schülerliste. Das Jahr ist daher zu korrigieren. Der bei Spohr nachfolgende Radelfahr aus Hamburg hat folglich ebenfalls 1823 seine Ausbildung begonnen.

Franz Hartmann (1807-1857) aus Coblenz wurde auch unter der Jahreszahl 1823 in Spohrs Liste als Schüler eingetragen, obwohl er bei M. Hauptmann erst 1825 erscheint. Hartmann ist der Sohn des Musikdirektors Heinrich August Ferdinand Hartmann, von dem Spohr am 26. Juni 1824 einen Brief erhielt.<sup>393</sup> Nach Henseler gab es am Frankfurter Theater einen Violinisten Fritz Hartmann, der am 6. März 1831 in Bonn konzertierte.<sup>394</sup> Es muss sich dabei um jenen Franz Hartmann gehandelt haben, mit dem G. Herrmann in Frankfurt am Main um 1830 in einem Quartettensemble zusammen musizierte. Wie so oft wurde der abgekürzte Vorname des Violonisten 'Fr.' als 'Fritz' falsch entschlüsselt. Franz Hartmann galt als tüchtiger Violinist und Komponist, der sich als Virtuose auf Kunstreisen und bei den Rheinischen Musikfesten auszeichnete. Er wirkte bis zu seinem Tode im Jahr 1857 als Konzertmeister des Theater- und Konzertorchesters in Köln.<sup>395</sup> Nach Georg Sowa ging Hartmann aus der von dem Juristen und leidenschaftlichen Musikliebhaber

---

<sup>393</sup> Vgl. Brief der Handschriftensammlung 287, Landes- und Murhardsche Bibliothek Kassel.

<sup>394</sup> Vgl. Theodor Anton Henseler, *Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. Bonner Geschichtsblätter*, Band XIII, Bonn 1959.

<sup>395</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Franz Hartmann*, Bd. 5, S. 73.

Anschütz in Koblenz gegründeten Musikschule hervor. Spohr hatte ihn im Instrumentalensemble als 15jährigen gehört und ihm persönlich eine Stelle als Kapellmitglied in Kassel und eine Ausbildung als Solist angeboten.<sup>396</sup>

Es ist in der Literatur mehrfach dargelegt, dass Pacius, G. Herrmann, Hartmann, Radelfahr und Burgmüller in Kassel Stubengenossen waren. Sie erhielten während ihrer Ausbildung bei M. Hauptmann und Spohr in Kassel im Hause des Stabshautboisten Heinrich Bender in der Königstraße 126 Unterkunft und Verpflegung. Spohr hoffte, dass das Beisammensein der Schüler ihren Fleiß beförderte und Bender das Betragen der Schüler überwachen konnte.<sup>397</sup>

G. Herrmann aus Nordhausen erhielt der Schülerliste M. Hauptmanns entsprechend - ihre Korrektheit wird auch von Rainer Krempien bezweifelt - ab 1823 Unterricht bei M. Hauptmann. Er müsste schon in dieser Zeit im Hause Benders gewohnt haben. Nach Krempiens Darstellung hat G. Herrmann seine Ausbildung bei M. Hauptmann 1826 begonnen. Bei der Angabe 1820 handelt es sich offensichtlich um einen Druckfehler, denn weder Spohr noch M. Hauptmann waren 1820 in Kassel. Spohr nahm G. Herrmann jedenfalls erst im Februar 1826 als Schüler an.<sup>398</sup> Durch die Beziehungen des Vaters Johann Heinrich Wilhelm Herrmann (1785-1861), der mit Spohr von Sondershausen her bekannt war, erhielt G. Herrmann unentgeltlichen Unterricht. Weil er von seinem Vater im Violinspiel, vom Organisten Seebach und dem Magdeburger Musikdirektor August Mühling (1786-1847) im Klavier- und Orgelspiel bereits eine gute Ausbildung erhalten hatte, konnte er als Gegenleistung Spohrs Tochter Therese Klavierunterricht geben. Am 7. und 8. Juni 1826 bewährte sich G. Herrmann mit seinem Hausherrn Heinrich Bender sowie seinen Studienkollegen Pacius und Radelfahr schon bei einer kleinen Konzertreise nach

---

<sup>396</sup> Vgl. Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800-1843)*, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1973, S. 134.

<sup>397</sup> Vgl. Krempin, *Louis Spohrs pädagogisches Wirken*, a. a. O., S. 56.  
Brief Spohrs an den Vater von Fredrik Pacius in Hamburg vom 27. September 1825. Privatbesitz. Nach einer Kopie aus der Sammlung von Herrn Herfried Homburg.

<sup>398</sup> Vgl. Ebenda, S. 56 f.

Eschwege erfolgreich mit Vorträgen auf der Violine und dem Fortepiano. Im vierten Abonnementskonzert der Kasseler Hofkapelle am 19. Januar 1827 trat er mit Spohrs *Violinkonzert a-Moll op. 47, Gesangszene* als Solist auf. Wie viele andere Schüler Spohrs konnte G. Herrmann seine Fähigkeiten als Orchestermusiker am Kasseler Hoftheater, als Kammermusiker bei den von Spohr veranstalteten Musikabenden und bei der Chorleitung bzw. -begleitung im *Cäcilien-Verein* erproben und weiterentwickeln. Durch Spohrs Vermittlung erhielt er im Frühjahr 1827 eine Stelle als Geiger in der Hannoverschen Hofkapelle. Ein prägendes Erlebnis für G. Herrmann war die Anwesenheit beim *Elbmusikfest* in Nordhausen 1829. Dieses Musikfest leiteten Spohr und Johann Christian Friedrich Schneider (1786-1853) aus Dessau. Ab Sommer 1829 wirkte G. Herrmann im Frankfurter Theaterorchester und bildete, wie schon erwähnt, mit Franz Hartmann, seinem Bruder Karl und dem Cellisten Louis Pape ein Quartettensemble. Als er sich 1831 um die Stelle als städtischer Musikdirektor und Organist in Lübeck bewerben wollte, bat er Spohr um ein Zeugnis, das dieser ihm am 24. September 1831 ausstellte:

„Dem Herrn Gottfried Herrmann aus Nordhausen, früher mein Schüler, gebe ich, der strengsten Wahrheit gemäß, das Zeugnis, daß er ein ausgezeichnete Solo-Violinist, ein routinierter Orchesterspieler, ein fertiger Klavierspieler und guter Accompagnist, sowie auch in der Theorie der Musik wohl bewandert ist, wie dies gelungene Kompositionen bezeugen. ... Was sein Orgelspiel betrifft, kann ich darüber zwar kein Zeugnis geben, da ich ihn nie Orgel spielen hörte. Doch darf ich bei seiner Fertigkeit als Klavierspieler und seiner Kenntnis der Harmonie wohl voraussetzen, daß er auch hier den Anforderungen werde entsprechen können.“<sup>399</sup>

Spohrs Ansehen in Lübeck und G. Herrmanns Auftreten vor einflussreichen Bürgern der Stadt sicherten ihm die Zusage der Stelle, um die sich 33 weitere Bewerber bemüht hatten. Er wurde zunächst Organist und ab 1833 Musikdirektor in Lübeck.

---

<sup>399</sup> Vgl. Ebenda, S. 56, zitiert nach Marc André Souchay, *Vergangene Zeiten*. Sonderdruck aus: *Schussenrieder Schallwellen*. 1931-1936, S. 291 f.

Sein lebenslanges Wirken in dieser Stadt war nur von 1844 bis 1852 durch das achtjährige Engagement als Hofkapellmeister in Sondershausen unterbrochen. Dem Vorbild und den Zielen seines Lehrers folgend, leistete G. Herrmann in Lübeck einen großen Beitrag zur Entfaltung des bürgerlichen Musiklebens. Wie Spohr organisierte er musikalische Aktivitäten und bedeutsame Aufführungen unter Einbeziehung von Laienmusikern und -sängern. Es gelang ihm als Orchestererzieher, Chorleiter und Dirigent, die Wirkung der Musik und die Einstellung zum sozialen Ansehen der Musiker in Spohrs Sinne im Bewusstsein der bürgerlichen Öffentlichkeit nachhaltig zu fördern. Er war 1838 Mitbegründer des *Norddeutschen Musikfestvereins*, der sich nach dem Vorbild des von G. Herrmann im Jahre 1829 miterlebten *Elbmusikfestes* in Nordhausen der Organisation derartiger Veranstaltungen widmen sollte. Das erste norddeutsche Musikfest in Lübeck 1839 ist ein Beispiel für die Breitenwirkung der *Kasseler Schule*. Neben G. Herrmann trugen nämlich die Spohr-Schüler F. David, Pacius, O. Gerke (I), Franzen und Radelfahr entscheidend zum Gelingen der Aufführungen bei. Joh. Chr. Fr. Schneider fand lobende Worte für G. Herrmann und alle Mitwirkenden.<sup>400</sup> Die Fortsetzung dieser Feste im norddeutschen Raum gelang indes leider nicht.

Als Komponist schuf G. Herrmann ein Quartett, die *Sinfonia patetica*, ein Oktett mit Kontrabass und nach dem Vorbild seines Lehrers *8 Lieder mit Klarinette* für die Fürstin Mathilde von Sondershausen.<sup>401</sup>

Die von M. Hauptmann ausgebildeten Schüler Biermann (Herkunftsort unbekannt), F. von Ditzfurth aus Rinteln und Johann Wiegand (1789-1851) aus Kassel erhielten bei Spohr keinen Unterricht. Der Name Biermann tauchte um 1855 noch einmal im Briefwechsel Spohrs auf.<sup>402</sup>

---

<sup>400</sup> Vgl. Schneiders Artikel in: Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1839, Sp. 584-590.

<sup>401</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., Anm. 62, S. 265.

<sup>402</sup> Vgl. Briefe Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel.

Über Seifarth aus Hamburg, bei M. Hauptmann und Spohr aufgeführt, wurde nichts Näheres bekannt.

Dem Eintrag Fischer (I) aus Ballenstädt (Ballenstedt) in Spohrs Schülerliste wäre der Brief vom 5. April 1823 eines C. Fischer aus Braunschweig zuzuordnen.<sup>403</sup>

Ein Fischer (II) aus Ballenstedt, 1835, erscheint 10 Jahre später als Schüler Spohrs. Auch über ihn gibt es keine weiteren Dokumente.

Von 1824 bis 1826 war der Violinist Friedrich Barnbeck (geb. 1807) Mitglied der Kasseler Hofkapelle. Er wurde in Westfälisch-Minden geboren, wo sein Vater H. Barnbeck (gest. 1836) Stadtmusikdirektor war. Ab 1808 wirkte H. Barnbeck als Konzertmeister in der Kasseler Hofkapelle. Sein Sohn Friedrich wurde von ihm, von Konzertmeister Wiele und nach Mendel/Reissmann von Spohr im Violinspiel unterrichtet.<sup>404</sup> In den Schülerlisten fehlt sein Name. Nachdem er von 1826 bis 1828 Mitglied der Hofkapelle in Braunschweig gewesen war, wirkte er als Geiger bis zu seiner Pensionierung in der Stuttgarter Hofkapelle. Zweifelsfrei dürfte er sich nicht nur als Liederkomponist, sondern nach Spohrs Vorbild auch als Geigenlehrer betätigt haben. Das beweist seine in zwei Teilen in Halberstadt 1845 und 1846 erschienene *Theoretisch-praktische Anleitung zum Violinspiel*. Man muss davon ausgehen, dass Fr. Barnbeck jedenfalls als Mitglied der Hofkapelle unter Spohrs direktem pädagogischen Einfluss gestanden hat.

Ab Mitte 1824 war Spohr ohne eigenes Zutun in Streitigkeiten mit Spontini verwickelt, die mit der Aufführung seiner Oper *Jessonda* in Berlin zusammenhingen. Erst nachdem der Kurfürst Wilhelm II. von Hessen zugunsten seines Hofkapellmeisters eingriff, konnte Spohr am 14. Februar 1825 die Berliner Erstaufführung selbst leiten.

Neben seinen Amtspflichten als Opernchef, dem kontinuierlichen Unterricht und dem

---

<sup>403</sup> Vgl. Brief der Handschriftensammlung 287, Landes- und Murhardsche Bibliothek Kassel.

<sup>404</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Friedrich Barnbeck*, Bd. 1, S. 457.

persönlichen Einsatz im Kulturleben der Haupt- und Residenzstadt Kassel fand Spohr noch Zeit zum Komponieren. Auf Anregung des Musikkritikers Rochlitz aus Leipzig beabsichtigte er, den Oratorientext *Die letzten Dinge* musikalisch zu bearbeiten. Unzufrieden mit seinem Oratorium *Das jüngste Gericht* wandte er sich der eigenen Weiterbildung in dieser Gattung zu. Er begann abermals mit neuen Studien des Kontrapunktes und des Kirchenstils und ging mit großem Eifer an die Vertonung des schwierigen Apokalypse-Textes, den Rochlitz zusammengestellt hatte und nach konkreten Anregungen des Komponisten noch ergänzen musste. Spohr empfand es als dringlich, die vielen neu gegründeten Chorvereinigungen und Musikfeste auch mit zeitgemäßen Werken zu versorgen.<sup>405</sup>

Als erfahrener Musikpädagoge und mit Rücksicht auf das musikalische Vermögen der Sänger seines *Cäcilien-Vereins* hat er alles Gekünstelte, Schwülstige und Schwierige sorgfältig vermieden. Das Ergebnis war eine leichte Ausführbarkeit für Dilettanten, für die das Werk primär bestimmt war. Gleichzeitig beabsichtigte er damit eine leichtere Verbreitung seiner Ansichten beim Publikum.<sup>406</sup>

Wie wichtig das pädagogische Eingehen auf Laienkünstler bei Musikfesten war, bemerkte er beim *Niederrheinischen Musikfest* in Düsseldorf am 14. und 15. Mai 1826, wo er am ersten Tag erfolgreich sein Oratorium *Die letzten Dinge* aufführte. F. Ries dirigierte am zweiten Tag unter anderem seine *Sinfonie D-Dur op. 146*. Dabei kam es zu beträchtlichen Schwierigkeiten bei der Leitung des Orchesters, worin auch Dilettanten in den Bläsern mitwirkten. Mit Rücksicht darauf entwickelte F. Ries eine auffallende Geduld und ging sehr schonend mit dilettantischen Ungeschicklichkeiten der Laienmusiker um. Spohrs Oratorien waren einerseits ein Beispiel für die Nutzung des Vereinswesens zur Förderung der bürgerlichen Musikkultur und andererseits für das Bemühen, trotz der erforderlichen technischen Vereinfachung anspruchsvolle Kompositionen zu schaffen.

---

<sup>405</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 91. (Brief von Spohr an Speyer vom 3. August 1825)

<sup>406</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 94. (Brief Spohr an Speyer vom 26. März 1826)

Das Musikfest in Düsseldorf wurde für N. Burgmüllers weitere Ausbildung von Bedeutung.<sup>407</sup> Während dieser Pfingsttage fanden N. Burgmüllers Mutter, Therese geb. von Zandt, und der die Witwe stützende Kreis einflussreicher Persönlichkeiten Gelegenheit, Spohr den 16jährigen jüngsten Sohn der Musikerfamilie vorzustellen. Dabei baten sie ihn, den *genialisch begabten* N. Burgmüller auszubilden.

Spohr hatte den 1824 verstorbenen Vater des Jünglings bei seinem Düsseldorfer Konzert am 6. Dezember 1817 als hilfreich schätzen gelernt und sagte kostenlosen Unterricht zu, falls sich der Lebensunterhalt für den „langschmächtigen stillen Menschen“ sicherstellen lasse. Dazu erklärte sich Graf Franz von Nesselrode-Ehrenshoven bereit, der schon gemäß Eintrag in seinem Ausgabenbuch ab 31. Januar 1826 N. Burgmüllers Mutter unterstützte.<sup>408</sup>

N. Burgmüller kam Anfang Oktober 1826 mit solider künstlerischer Vorbildung nach Kassel. Der Vater hatte ihn in den Anfängen des Violinspiels unterwiesen und auch Kompositionsunterricht erteilt. Die Mutter war seine Klavierlehrerin. Spohr konnte beim Musikfest an einem der Pfingsttage Einblick in die Partituren der ersten eigenständigen Kompositionsversuche N. Burgmüllers genommen haben: das 1. Streichquartett, eine Ouvertüre, die Klaviersonate und andere. Klaus Martin Kopitz hat die Werke 1998 in seiner N. Burgmüller-Biographie aufgelistet. Indes sind bei seiner Behauptung, Norbert sei „als er zur Ausbildung nach Kassel kam ... im Grunde schon ein fertiger Komponist“ gewesen, doch „...in Kassel riß der Faden ab“, berechtigte Zweifel angebracht. Immerhin entstanden unter Spohrs und M. Hauptmanns anregendem Unterricht acht Lieder, das As-Dur Streichquartett, Klavierwerke, ein Psalm, vier Entr'actes, Entwürfe zur ersten Sinfonie und schließlich das wertvolle Klavierkonzert fis-Moll, alles Werke von beträchtlicher Substanz. Der Unterricht bei M. Hauptmann, an dessen zarte, sanfte Liebenswürdigkeit seines Charakters sich N. Burgmüller später gern erinnerte, kann

---

<sup>407</sup> Vgl. Klaus Martin Kopitz, *Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller. Ein Leben zwischen Beethoven-Spohr-Mendelssohn*, Kleve:B. o. s. s., 1998, S. 133 ff.

<sup>408</sup> Vgl. Ebenda, S. 130.

entgegen der offensichtlich irrtümlichen Eintragung in der Schülerliste<sup>409</sup> für 1824 auch erst ab Oktober 1826 begonnen haben. N. Burgmüller wurde bis 1829 in Kassel ausgebildet und reiste wahrscheinlich erst 1830 ab.

Über N. Burgmüllers Unterricht bei Spohr sind keine schriftlichen Äußerungen überliefert. Der um seine Weiterentwicklung bemühte Lehrer vermittelt ihm aber kleine Arrangements und Kompositionsaufträge für das Hoftheater, ließ ihn im Orchester, bei privaten Kammermusiken als Geiger und Bratscher, in Konzerten und bei den Proben des *Cäcilien-Vereins* als Pianist mitwirken. Darüber hinaus empfahl er ihn als Klavier- und Violinlehrer für den Anfangsunterricht. Zu Trübungen im Verhältnis beider kam es vermutlich durch N. Burgmüllers lustigen, das heißt leichtsinnigen, mitunter ausschweifenden Lebenswandel, den der sittenstrenge Spohr dann offenbar als Grund für das häufige Kranksein dieses zwar genialisch begabten, aber keineswegs bedeutendsten seiner Schüler erkannt haben dürfte. Zweifelsfrei wusste er um die Verlobung mit der Sängerin Sophia Roland und bedauerte das unglücklich endende Liebesverhältnis. Liederlichkeiten eines Begabten erzürnten ihn stets, besonders wenn mehrfache Ermahnungen nicht fruchteten. Dass Spohr den schon 1836 Verstorbenen in seinen *Lebenserinnerungen* überhaupt nicht erwähnt, N. Burgmüller mit ihm oder M. Hauptmann später auch jeden Kontakt vermied, hängt möglicherweise damit zusammen.

Der Briefwechsel eines Ludwig Schmidt aus Rinteln 1823 und eines Friedrich Schmidt 1826 bis 1833 mit Spohr<sup>410</sup> stand sicher im Zusammenhang mit Fritz Schmidt aus Rinteln, der 1827 bei M. Hauptmann und 1828 bei Spohr musikalisch ausgebildet wurde. Er könnte vorher von Musikdirektor Kufferath in Bielefeld unterrichtet worden sein. Wie schon im Zusammenhang mit O. Gerke (I) aus Lüneburg erwähnt, wirkte F. Schmidt von 1829 bis 1832 möglicherweise ohne großen Erfolg als Musikdirektor in Paderborn.

---

<sup>409</sup> Vgl. Moritz Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*. Bd. II., a. a. O., S. 282.

<sup>410</sup> Vgl. Briefe der Handschriftensammlung 287, Landes- und Murhardsche Bibliothek Kassel.

Über die unter 1827 aufgeführten Schüler Christian Güth aus Kassel, Buhlmann aus Hamm, Carl aus Rudolstadt, Mohr aus Kopenhagen, Siebert und Scheuermann aus Arolsen und Georg Friedrich Wilhelm Franz(en) aus Celle ließ sich nichts Näheres ermitteln.<sup>411</sup> Der Name Franz steht schon 1825 in M. Hauptmanns Schülerliste, während Güth und Siebert darin fehlen. M. Hauptmanns Schüler Conrad Bender, Klarinettist in der Hofkapelle, (1832 ein zweites Mal) und die Harfenistinnen N. und L. Lange (1831 ein zweites Mal) aus Kassel unterrichtete Spohr nicht. Bei der Familie Bender in der Königstraße Nr. 126 wohnten, wie schon hervorgehoben, wohl die meisten Schüler Spohrs während ihrer musikalischen Ausbildung in Kassel.<sup>412</sup> Von Spohrs humanistischer Einstellung in zwischenmenschlichen Beziehungen zeugt die Hilfsbereitschaft und Fürsorge nicht nur gegenüber der Familie und Künstlerkollegen, sondern auch gegenüber Schülern und hilfsbedürftigen jungen Musikern. Durch einen Brief an den Domänenrat Boyneburg vom 18. April 1827<sup>413</sup> vermittelte er Christian Friedrich Wilhelm Rose, den Schüler des Konzertmeisters L. W. Maurer aus Hannover, der, wie schon angedeutet, 1811 selbst Spohrs Schüler (*Maurer aus Leipzig*) gewesen sein könnte, als Stadtmusikdirektor nach Eisenach. Am 28. Juli 1827 verlieh die Universität Marburg bei ihrem Jubiläum Spohr, wie er in einem Brief beiläufig erwähnte, die Doktorwürde.<sup>414</sup> Trotz der ständigen Anwesenheit von etwa sechs Schülern fand Spohr die Zeit und die Kraft, eine neue Oper zu komponieren. Nach der glänzenden Aufnahme seines Oratoriums *Die letzten Dinge* und dem bislang mäßigen Erfolg der Oper *Der Berggeist* ging er davon aus, dass ein neues Werk seinen Namen als Komponisten viel bekannter machen könne.

---

<sup>411</sup> Eine Verwechslung mit dem Spohr-Schüler 'Karl Franzen aus Oldenburg', der am Musikfest in Lübeck 1839 teilnahm kann ausgeschlossen werden. Karl Franzen wurde nicht in den Schülerlisten geführt.

<sup>412</sup> Vgl. Kopitz, a. a. O., S. 144.

<sup>413</sup> Vgl. Michel, a. a. O., S. 42 f. (Brief vom 18. April 1827 - Stadtarchiv Eisenach B XXV C 10, Bl. 18/19)

<sup>414</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 97. (Brief von Spohr an Speyer vom 5. August 1827)

K. Pfeiffer, der Bruder seiner zweiten Frau, hatte für Curschmann die Novelle von Ludwig Tieck (1773-1853) *Pietro von Abano* als Operntext eingerichtet. Ob Curschmann seinen Vorsatz, sich sogleich an einer großen Oper zu versuchen, aufgab, oder ob Spohr ihm das Libretto *abgeschwätzt* hat<sup>415</sup>, erscheint letztendlich als unwesentlich. Am 13. Oktober 1827 uraufgeführt, wurde sie zunächst vom Publikum mit Enthusiasmus aufgenommen. Aber auch dieses Bühnenwerk ließ sich jedoch nicht wie erwartet verbreiten, weil einige Bühnen den Inhalt anstößig fanden. Maßgebend war dabei anscheinend die Meinung des Königlichen Opern-Theaters in Berlin. Spohrs Bitte an den Intendanten Graf Brühl, das Buch der Oper *Pietro von Abano* zu lesen und dieses Werk in Berlin einzustudieren lehnte Brühl ab, weil es, „... eine mehr als Grausen erregende Wirkung hervorbringen und ein unheimliches Gefühl bereiten muß“.<sup>416</sup>

Im Februar und März 1828 entstand trotz der starken Auslastung in Amt und Nebentätigkeit die *Sinfonie Nr. 3 (c) op. 78*.

1827 kam Friedrich Walther Brand(t) (geb. 1811) aus Rudolstadt mit guten Kenntnissen und Fertigkeiten, die er bei seinem Vater und dem Konzertmeister Rettich erworben hatte, nach Kassel. Nach theoretischer Ausbildung bei M. Hauptmann und gründlichem Unterricht im Violinspiel bei Spohr, erhielt Brandt schon nach anderthalb Jahren in der Hofkapelle Kassel eine Anstellung. Als *Hofmusicus* ging er jedoch, nach Mendel/Reissmann, schon 1831 in seine Vaterstadt zurück. Von dort aus unternahm er mehrere Kunstreisen und erwarb sich als Violinist mit grossem Tone und glühendem Vortrage einen guten Namen.<sup>417</sup> Später wirkte er nur in Rudolstadt als Lehrer und beachtenswerter Komponist.

Carl Friedrich We(a)izmann (1808-1880) aus Berlin, Götz(e) aus Pösneck (auch 1834 bei Spohr) und Johann Adolph Schmiedekampf aus Rostock stehen im Jahr 1828 in

---

<sup>415</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 95. (Brief Spohr an Speyer vom 1. Februar 1827)

<sup>416</sup> Wilhelm Altmann, *Spohrs Beziehungen zur Generalintendantur der königlichen Schauspiele zu Berlin*, in: NZfM 71. 1904, S. 200 ff. Zitat aus dem Brief des Grafen Brühl an Spohr vom 30.01.1828.

<sup>417</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Friedrich Walther Brand*, Bd. 2, S. 168.

den Listen der Schüler Spohrs. Weizmann erhielt schon 1827 theoretische Lektionen bei M. Hauptmann. Er wirkte später als Kapellmeister in Riga und St. Petersburg. In jenem Jahr begann M. Hauptmann, Kraushaar aus Kassel auf seinen künftigen Beruf als Nachfolger in Theorie- und Kompositionslehre an der Seite Spohrs ab 1842 vorzubereiten.

Friedrich Wilhelm Eichler (1809-1859) aus Leipzig begann 1828 seinen Ausbildungsabschluss in Kassel. Er war schon von 1823 an als Violinsolist jährlich im Leipziger Gewandhaus (06.02.1823, 18.11.1824, 08.12.1825, 30.11.1826, 01.11.1827) aufgetreten. Er zählte zu den besten Schülern Spohrs und gab noch drei weitere Male, am 26. November 1829, am 29. März 1832 und am 8. November 1832, Beweise seines Könnens im Gewandhaus.<sup>418</sup> Nach Mendel/Reissmann wurde er im Jahre 1832 Konzertmeister im Theaterorchester zu Königsberg. Seit 1847 lebte er einige Jahre in London und siedelte sich schließlich in Baden-Baden an.<sup>419</sup>

Spohr fuhr mit seiner Frau Dorette und der neunjährigen Tochter Therese zum Musikfest nach Halberstadt, das vom 3. bis 5. Juni 1828 stattfand. Dort dirigierte er sein Oratorium *Die letzten Dinge* und stellte mit Genugtuung fest, das Werk sei von den verschiedenen dazu eingeladenen Gesangvereinen begeistert und trefflich aufgeführt worden.<sup>420</sup>

Beim Musikfest in Nordhausen am 11. und 12. Juni 1829 übte Spohr mit Wiele aus Kassel, dem Konzertmeister K. Fr. Müller aus Braunschweig und dem Konzertmeister L. W. Maurer aus Hannover die *Concertante für vier Violinen* von L. W. Maurer sehr genau ein. Die vier Solisten erhielten für ihre Darbietung großen Beifall. In Nordhausen traf Spohr auch seine ehemaligen Schüler E. Grund und G. Herrmann wieder.

---

<sup>418</sup> Vgl. Dörffel-Statistik, a. a. O., S. 80 ff.

<sup>419</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Friedrich Wilhelm Eichler*, Bd. 3, S. 331.

<sup>420</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 146.

In den Schülerlisten fehlen die Namen G. Köckert und Bindernagel aus Gotha, die in den Jahren 1828 bis 1830 Spohrs Schüler gewesen sein dürften. Für Köckert spricht ein erhalten gebliebener Briefwechsel.<sup>421</sup>

In einem Brief vom 18. Juli 1829, der sich im Besitz der *Internationale Louis Spohr Gesellschaft* befindet, erklärt sich Spohr bereit auf Empfehlung von Carl Preyßing, den jungen Bindernagel als Schüler anzunehmen.<sup>422</sup> Diese Bereitschaft zeigte er, wie schon oben angedeutet, keineswegs bei allen Bewerbern.

So lehnte er den Norweger Bull aus Bergen 1829 als Schüler ab. Bull hatte sich bis dahin autodidaktisch soweit ausgebildet, dass er eine künstlerische Laufbahn beginnen konnte. Den *frostigen Empfang*<sup>423</sup> und die Ablehnung begründete Spohr angeblich damit, dass es ihm aussichtslos schiene, ein so bizzares Talent wie Bull in geordnete Bahnen lenken zu können.<sup>424</sup>

Trotzdem entschloss sich Bull in Paris von Paganinis Violinspiel begeistert, nach dessen Vorbild eine eigene Virtuosenkarriere anzustreben. Die Möglichkeit dafür bot ihm eine begüterte Pariser Dame; sie sorgte nach Bulls Selbstmordversuch für seinen Unterhalt. Nach weiterem eifrigem Selbststudium begab er sich auf ausgiebige Konzertreisen, die ihn 1838 auch wieder nach Kassel führten. Spohr lobte sein vollgriffiges Spiel, die Sicherheit der linken Hand und seinen gefühlvollen Vortrag. Für die an Paganini angelehnten Kunststücke und den nicht gebildeten Geschmack zeigte er indes wenig Verständnis.<sup>425</sup>

Bulls Kasseler Konzerte im Januar 1839 regten Spohr allerdings zur Komposition des Konzertinos *Sonst und Jetzt*, seines vorletzten Solowerks für Geige, an.<sup>426</sup>

---

<sup>421</sup> Vgl. Handschriftensammlung der Landes- und Murhardschen Bibliothek in Kassel, Nr.287 (1828 bis 1829)

<sup>422</sup> Vgl. *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*. Kassel, 1984, S. 276 Nr. 202 im Besitz der ILSG in Kassel.

<sup>423</sup> Vgl. Ole Bull, *Der Geigerkönig*, herausgeg. von L. Ottmann, Stuttgart 1886, S. 72.

<sup>424</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 445.

<sup>425</sup> Vgl. Ebenda, S. 445.

<sup>426</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 206.

Namentlich die Virtuosenallüren in Bulls *Polacca guerriera* veranlassten ihn, die neue Spielart zu persiflieren um zu zeigen, wie diese Geiger mit geringen künstlerischen Mitteln den Enthusiasmus des „großen Haufens“ zu erregen wusste.<sup>427</sup> August Friedrich Wilhelm Nebelthau (1806-1875), der spätere Oberbürgermeister Kassels, genoss 1830 Spohrs Unterricht, obwohl er nur in der Schülerliste M. Hauptmanns vermerkt ist.<sup>428</sup>

Weitere Schüler, die bis 1831 nur bei M. Hauptmann ausgebildet wurden, waren R. Cart aus London, Grahn, der Komponist Ernst Grenzebach, der Jurist K. Pfeiffer, und der Tenor Josef Eichberger sowie C. Voigt aus Hamburg, Göhring aus Coburg und Berninger aus Mainz. Bei K. Pfeiffer handelte es sich um Spohrs Librettisten, der seine musikalischen Grundkenntnisse bei M. Hauptmann für die Arbeit am Textbuch *Der Alchymist* erweitern wollte. Von Oktober 1829 bis April 1830 schrieb Spohr seine vorletzte Oper *Der Alchymist*. Obwohl K. Pfeiffer das Libretto nach einer Novelle von Washington Irving (1783-1859) verfasst hatte, stand als Verfasser Fr. Georg Schmidt auf der Titelseite des Textbuches, das, 1830 bei der Witwe Estienne in Kassel gedruckt, die Internationale Louis Spohr Gesellschaft besitzt.<sup>429</sup> Der Grund für dieses Pseudonym war einleuchtend, denn K. Pfeiffer war Obergerichtsassessor und der Kurfürst sah es nicht gern, wenn ein Staatsdiener sich neben seinen Berufsgeschäften mit poetischen Arbeiten befasste.<sup>430</sup>

Dass Spohr und M. Hauptmann neben ihrem Dienst als Kapellmeister bzw. Musiker eine durchaus umfangreiche Unterrichtstätigkeit ausübten, muss vom Landesherren nur deshalb geduldet worden sein, weil er sich dadurch höheres kulturelles Ansehen seiner Residenz und zusätzliche Einnahmen für die Bürgerschaft versprach. Dieses sich freilich beständig verringern Wohlwollen betraf wenigstens bis 1831 auch

---

<sup>427</sup> Vgl. Ebenda, S. 206 f. (nach dem Brief vom 15. April 1839 Spohr an Hesse)

<sup>428</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. II, a. a. O., S. 282.

<sup>429</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., Anm. 82, S. 258.

<sup>430</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 13.

Spohrs Kompositionstätigkeit, sein Auftreten bei Musikfesten und allgemeine kulturelle Aktivitäten in Kassel.

Für das im Zusammenhang mit N. Burgmüller schon erwähnte Musikfest in Düsseldorf 1826 zum Beispiel erhielt Spohr einen außergewöhnlichen Urlaub, weil Kurfürst Wilhelm II. sich geschmeichelt fühlte, wenn sein Kapellmeister zu auswärtigen bedeutenden Musikaufführungen eingeladen wurde und sich dabei Ehre und Ruhm erwarb.<sup>431</sup>

Am 25. und 30. Mai 1830 gab Paganini zwei Konzerte, über die sich Spohr nicht begeistert äußerte.<sup>432</sup> Von Paganinis Einfluss auf Kasseler Violinspieler zeugten *Capricen á la Paganini*, die von J. Bott, dem Onkel des späteren Spohr-Schülers J. J. Bott, stammen.<sup>433</sup>

Zuspruch als gesuchter Lehrer seines Instruments genoss Spohr auch in den unruhigen Jahren 1830/31. Von den mindestens 18 Schülern fanden sich 1831 allein 14 Neuzugänge zum Studium ein. Unerlaubte Nebentätigkeiten seiner Beamten mochten angesichts der Auswirkungen der französischen Julirevolution 1830 auf Kurhessen das geringere Übel für Spohrs Dienstherrn gewesen sein. Die Unruhe dieser Jahre betraf aber nicht nur die von Spohr als Kapellmeister und Leiter des *Cäcilien-Vereins* musikalisch begleiteten politischen Ereignisse in Kassel.<sup>434</sup> An Speyer schrieb er, sein Patriotismus habe sich mit künstlerischen Leistungen begnügen müssen. Gleichzeitig teilte er mit, für das Frühjahr 1831 habe er Einladungen zur Direktion der Musikfeste in Hannover, Potsdam und Erfurt erhalten.<sup>435</sup> Dafür erhielt er keinen Sonderurlaub mehr.

---

<sup>431</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 143.

<sup>432</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 104 ff. (Brief Spohrs aus Marienbad vom 5. Juli 1830)

<sup>433</sup> Vgl. Dokumente der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel.

<sup>434</sup> Folgende musikalische Beiträge wurden von Spohr geleistet: zur Einberufung der Landstände das Soloquartett und die Schlussfuge aus Spohrs Kantate *Das befreite Deutschland* und das Halleluja aus Händels *Messias* beim „feierlichen Gottesdienst in der großen Kirche“ am 17. Oktober 1830 oder zur Verkündigung der neuen Verfassung mit der Festoper *Jessonda* und Spohrs Hymne *Hessens Feiergesang...*“ im Theater am Abend des 7. Januar 1831.

<sup>435</sup> Vgl. Speyer, a. a. O., S. 106. (Brief Spohr an Speyer vom 15. November 1830)

Erfreut über die Verbreitung der freisinnigen Ideen im Lande schloss sich Spohr 1831 dem *Lesemuseum*, einer Art politischem Klub, an.<sup>436</sup> Genau in dieser ereignisreichen unruhigen Zeit von August 1830 bis Oktober 1831 erarbeitete und vollendete Spohr seine *Violinschule*. Am 15. September 1830 schrieb er an Adolph Hesse (1809-1863), dass er die Arbeit an der Schule mit wenig Lust und nur deshalb begonnen hatte, weil er seit Jahren dazu gedrängt worden war, nun aber daran Interesse fand, insbesondere an der Ausarbeitung von Etüden. Spohr muss über eine außergewöhnlich starke Willenskraft und eine enorme physische und psychische Leistungsfähigkeit verfügt haben. Er begründete zwar, dass er für die *Violinschule* mehr als ein volles Jahr gebraucht hatte, weil er sich während der Arbeit an diesem Lehrwerk immer wieder anderen Kompositionen zuwandte, deren Vollendung ihn mehr anzog. Die beruflichen Herausforderungen als Kapellmeister, die Nebentätigkeit als Violinlehrer und die Leitung des *Cäcilien-Vereins* sowie die familiären Belastungen erwähnte Spohr jedoch als Begründung für Verzögerungen bei der Arbeit an dieser *Violinschule* überhaupt nicht.

Als erster Schüler für 1830 steht Thomas Mawkes aus London in der Schülerliste. Am 22. Mai 1831 spielte dieser bei einem Konzert in Kassel Spohrs *Gesangsszene* und die 2. Violine in L. W. Maurers *Concertante*.<sup>437</sup> Er war demzufolge mindestens ein Jahr in Kassel. Unter dem Namen Moawks ist Thomas Mawkes in M. Hauptmanns Liste für 1831 genannt.<sup>438</sup> Anschließend kehrte Mawkes nach England zurück. Beim Musikfest in Derby am 30. September 1831 trat er angeblich wenig erfolgreich mit einem Violinkonzert auf.<sup>439</sup>

Vor Julius Fischel (geb. um 1810) aus Königsberg lag nach dem Studium des höheren Violinspiels und der Komposition bei Spohr keine Musikerlaufbahn. Als äußerst begabter Dilettant komponierte er zwar Streichquartette, verdiente aber seinen

---

<sup>436</sup> Vgl. Ebenda, S. 107. (Brief Spohr an Speyer vom 30. Juni 1831)

<sup>437</sup> Vgl. Programmzettel im Besitz der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel

<sup>438</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. II, a. a. O., S. 282.

<sup>439</sup> Vgl. Aus Moscheles' Leben, 1872/73, Bd. I, S. 239.

Lebensunterhalt als Kaufmann in Berlin.<sup>440</sup> Eine theoretische Ausbildung bei M. Hauptmann war nicht erfolgt. W. Attern aus Iserlohn wurde als Komponist bekannt. Er schrieb Konzertouvertüren, Violinkonzerte und Sinfonien.<sup>441</sup> Im Zusammenhang mit der Bezahlung von Unterrichtsstunden sind die gestrichenen Namen der Schüler Attern und Fischel nach Schmiedekampff auf einer Seite des Jahres 1830 im Haushaltsbuch vermerkt (Siehe Anhang). Die unmittelbar folgende Notiz „Schulz bezahlt“ wird sich auf einen Schüler beziehen, der bisher nicht bekannt ist.

Über Heise aus Ludwigslust, er war 1830 bei Spohr, konnten keinerlei Informationen ermittelt werden. Im Laufe des Jahres 1831 begannen insgesamt 14 Schüler ihre Ausbildung bei Spohr. Daraus ist erklärbar, dass für das Jahr 1832 keine Namen genannt sind.

Der später von dem sehr viel jüngeren Johannes Brahms (1833-1897) geschätzte Ernst Reiter (1804-1875) aus Wertheim kam 1830 zu M. Hauptmann<sup>442</sup> und war von 1831 bis Ende 1832 Schüler Spohrs in Kassel. In Basel brachte er das Musikleben der Stadt von 1839 an auf ein beachtliches Niveau. Brahms bewunderte Reiters Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion* im Juni 1865 mit den Worten, dass er dieses Werk in keinem anderen Konzert in so ausdrucksstarker Interpretation gehört habe.<sup>443</sup> Nach dem Studienabschluss bei Spohr soll er Professor des Violinspiels an einem Musikinstitut seiner Geburtsstadt Würzburg gewesen sein.<sup>444</sup> Unklar bleibt, ob dies entsprechend der Anmerkung der *Niederrheinischen Zeitung* vielleicht Wertheim war<sup>445</sup> oder nach Mendel/Reissmann doch eher Würzburg. Von 1835 bis 1837 gab er verschiedene Konzerte. Als Musikdirektor wirkte er ab 1839 für kurze Zeit in

---

<sup>440</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Julius Fischel*, Bd. 3, S. 536 f.

<sup>441</sup> Vgl. Walther Salmen, a. a. O., S. 197.

<sup>442</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Hauser*, Bd. II, a. a. O., S. 282.

<sup>443</sup> Vgl. Dieter Boeck, *Johannes Brahms. Lebensbericht mit Bildern und Dokumenten*, Kassel, 1998, S. 178.

<sup>444</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Ernst Reiter*, Bd. 8, S. 296.

<sup>445</sup> Vgl. *Niederrheinische Zeitung*, Jahrgang 1859, Artikel Louis Spohr S. 149 und Verzeichnis der Schüler von Louis Spohr, S. 150 f., Anm. 9, S. 152.

Straßburg und später in Basel. Reiter dirigierte das Musikfest in Luzern 1843. Er komponierte Lieder und Kammermusikwerke. Sein Oratorium *Das neue Paradies* wurde 1845 in Basel und 1847 in Wien aufgeführt.<sup>446</sup>

Über die 1831 in Kassel außerdem ausgebildeten Schüler Pfeiffer aus Hersfeld, Will aus Hanau und (Friedrich) Winter aus Leipzig liegen keinerlei Dokumente vor. Der 1806 geborene Johann Georg Nikolaus Göhring - in M. Hauptmanns Verzeichnis Görink - aus Coburg wanderte aus und starb in den USA.

August Kiel (1813-1871) aus Sondershausen weilte von 1831 bis 1833 in Kassel. Spohr hatte sich, so Mendel/Reissmann, Kiel zu seinem „Lieblingsschüler auserkoren“ und ihn auch in den theoretischen Zweigen der Tonkunst vortrefflich ausgebildet.<sup>447</sup> Mit den theoretischen Zweigen der Tonkunst mag M. Hauptmanns Zuarbeit gemeint sein, weil Kiel für 1831 auch in M. Hauptmanns Schülerliste steht. Er wirkte dann bis zu seiner Pensionierung 1869 zuerst als Konzert- und dann als Hofkapellmeister in Detmold. Bei Mendel/Reissmann ist zu lesen:

„Vortrefflich als Violinvirtuose, geschickt als Dirigent, ausgezeichnet auch als Lehrer hat er in seinem verhältnismäßig zu eng umschriebenen Wirkungskreise nach allen Seiten hin Gutes gewirkt.“<sup>448</sup>

Johannes Brahms bekundete als junger Hof-Musiklehrer in Detmold für den Hofkapellmeister Kiel nur wenig Hochachtung, obwohl dieser auf die meisten seiner Wünsche einging und ihm das Orchester weit öfter zu Proben überließ, als dem Fürsten Leopold lieb war.<sup>449</sup>

Kiels Schwester Franziska Cornet (1808-1870), die 1825 für die Aufführung des *Berggeist* bei Spohr in Kassel engagiert war, verdankte Brahms das Gelingen seines

---

<sup>446</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Ernst Reiter*, Bd. 8, S. 296.

<sup>447</sup> Vgl. Ebenda, Art. *August Kiel*, Bd. 6, S. 41 f.

<sup>448</sup> Ebenda, Art. *August Kiel*, Bd. 6, S. 42.

<sup>449</sup> Vgl. Boeck, a. a. O., S. 87.

ersten öffentlichen Konzerts in Hamburg 1848.<sup>450</sup> Kiels Lieder und sein *Konzert für Flöte und Orchester*, die erst kürzlich wiederentdeckt wurden, weisen nach Ansicht von Kennern ein beachtliches Niveau auf.

Im Jahre 1831 wählten der spätere Marburger Universitätsprofessor Wilhelm Deichert aus Kassel und ein unbekannt gebliebener Schüler namens Berninger aus Mainz, der auch von M. Hauptmann unterrichtet wurde, Spohr zum Lehrer.

Als Sohn eines Organisten studierte August Maier (1813-1861) aus Ansbach von 1831 bis 1833 bei M. Hauptmann und Spohr. Anschließend wirkte er selbst bis 1835 als Lehrer an der Musikschule in Halberstadt.<sup>451</sup> Während Maiers Ausbildungszeit in Kassel eröffnete der *Halberstädter Musikverein* eine Elementarschule für Gesang und Orchesterinstrumente als erste höhere Musiklehranstalt in Norddeutschland.

Klavierunterricht wurde nicht erteilt. Für den Geigenunterricht gab es bereits seit 1831 einen Violinlehrer. Bis zum Jahr 1834 kamen weitere vier Lehrkräfte hinzu. Als Richtschnur dienten die *Violinschule* von Spohr und das Lehrwerk des *Pariser Conservatoires*.<sup>452</sup> Einer der bis 1834 eingestellten Violinlehrer war August Maier. Nach Ansbach zurückgekehrt, wurde er später erster Lehrer Schletterers. 1855 trat Maier in Ansbach die Nachfolge seines Vaters als Organist an.<sup>453</sup>

Schon vor seiner Ausbildung in Kassel spielte der Dessauer Kammermusiker Lindner aus Hamm als Solist im Leipziger Gewandhaus am 19. Dezember 1822, am 1. Januar 1827 und am 27. Januar 1831.<sup>454</sup> Lindner hat vermutlich von dem renommierten Kapellmeister, Komponisten und Lehrer Joh. Chr. Fr. Schneider in Dessau, der neben Spohr eine der angesehensten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens jener Zeit

---

<sup>450</sup> Vgl. Ebenda, S. 36.

<sup>451</sup> Vgl. Luise Meyer, *Es begann 1831 ... Aus der Geschichte des Musik- und Orchestervereins Ansbach*, unter Mitarbeit von Adolf Lang, Ansbach 1982.

<sup>452</sup> Vgl. Sowa, a. a. O., S. 100.

<sup>453</sup> Vgl. Brethauer, a. a. O., S. 80.

<sup>454</sup> Vgl. Dörffel-Statistik, S. 80 ff.

war, seine erste Ausbildung erhalten. Wer Schüler bei ihm war, brauchte, nach Sowa Darstellung, um eine spätere Anstellung nicht besorgt zu sein. Anders als Spohr hatte sich Joh. Chr. Fr. Schneider von 1829 an nicht mehr mit Privatunterricht begnügt. Er gründete eine Musikschule und widmete sich offiziell der Ausbildung junger Musiker. Den theoretischen Unterricht erteilte er selbst, als Instrumentallehrer wirkten die Mitglieder seiner Hofkapelle.<sup>455</sup>

Sowohl in M. Hauptmanns als auch in Spohrs Schülerverzeichnissen erscheint für 1831 Berninger aus Mainz. Über ihn ließ sich nichts ermitteln.

Amadeus Abel (1820-1837), der Sohn des Musikdirektors Andreas Abel aus Greifswald, wurde zum ersten Mal von M. Hauptmann und Spohr von 1831 bis 1832 und zum zweiten Mal 1833 nur von Spohr in Kassel weitergebildet.<sup>456</sup> Andreas Abel stand mit Spohr von 1826 bis 1836 im Briefwechsel.<sup>457</sup>

Über die letzten unter der Jahreszahl 1831 bei Spohr eingetragenen Schüler Ballin aus Hanau und Karbowsky aus Kassel gibt es keinerlei Informationen. Schöne aus Brünn kann als der später in Dresden lebende, im Jahre 1864 promovierte und, schon im fortgeschrittenen Alter, unter der laufenden Nummer 299 als Schüler M. Hauptmanns aufgeführte Dr. A[lfred] Schöne angenommen werden. Als Professor hatte er 1871 die schwierige Aufgabe der abschließenden Publikation der *Briefe Hauptmanns an Hauser* von dessen verstorbenem Freund, dem Philologen und Archäologen Otto Jahn (1813-1869), übernommen. Er beklagte im Vorwort, dass er nicht in allen Fragen über die notwendige Sachkenntnis verfügt habe.<sup>458</sup> Weil Schöne als Geiger offensichtlich Dilettant geblieben war, wird er eine kurze, vielleicht durch die Wirren der Zeit abgebrochene Ausbildung bei Spohr im Jahre 1831 im Zusammenhang mit der Herausgabe des Briefwechsels M. Hauptmanns mit F. Hauser

---

<sup>455</sup> Vgl. Sowa, a. a. O., S. 171 f.

<sup>456</sup> Vgl. Hans Engel, *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*, Greifswald 1929.

<sup>457</sup> Vgl. Briefe in der Handschriftensammlung der Landes- und Murhardschen Bibliothek in Kassel, Nr. 287

<sup>458</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. I, a. a. O., S. VI, Vorwort.

nicht für erwähnenswert gehalten haben. Für die Klärung des Sachverhalts sind weitere Untersuchungen erforderlich.

Ohne Zweifel brachten die Ereignisse der Jahre 1831/32 einen Einschnitt in Spohrs Wirken als Kapellmeister und Musikpädagoge. Kurprinz Friedrich Wilhelm verfügte die Schließung des Hoftheaters auf unbestimmte Zeit vom 15. April 1832 an. Sänger und Schauspieler ohne Kontrakt auf Lebenszeit erhielten die Kündigung. Im Besitz eines Reskripts auf Lebenszeit weigerten sich Spohr und die meisten seiner Musiker, das Angebot anzunehmen, ihre Stellen gegen Zahlung einer Entschädigung freiwillig aufzugeben. Sie hatten Erfolg.

Mit Blick auf Spohrs Nebentätigkeiten einschließlich der Veröffentlichung seiner *Violinschule* mochte dem Hof nicht nur das Orchester, sondern auch der Kapellmeister zu teuer besoldet erscheinen. An Stelle des anfänglichen Wohlwollens des Kurprinzen kam es immer öfter zu kleinlichen Bevormundungen des Hofkapellmeisters. Freilich blieb dem Landesherren die politisch zunehmend oppositionelle Gesinnung und Haltung Spohrs nicht verborgen.

Die politischen Veränderungen, die Belastungen im persönlichen Leben sowie das umfangreiche, auch organisatorische Arbeitspensum nach 1830, wenn man nur die *Violinschule* bedenkt, gingen nicht spurlos an Spohr vorüber. Für das Jahr 1832 findet man in den Schülerlisten keine neuen Namen. Mit 14 Schülern ab 1831 war seine Zeit zum Unterrichten offenbar voll ausgeschöpft. Nur in der Schülerliste M. Hauptmanns findet man 1832 Hirsch aus Kassel, Groschel aus Düsseldorf, Alt aus Kassel und G. Linden aus Hagen bei Nürnberg. Die Schüler Lange und Bender aus Kassel waren 1831 bzw. 1832 ein zweites Mal von M. Hauptmann unterrichtet worden. Man kann davon ausgehen, dass einige dieser Eleven auch bei Spohr Unterricht nehmen wollten, aber wegen der Folgen von politischen Umbrüchen abgelehnt worden waren.

In der Zusammenarbeit mit M. Hauptmann stellten die Jahre 1831/32 ebenfalls eine deutliche Zäsur dar. Wie v. Gudenberg folgert, muss das Verhältnis zwischen M. Hauptmann und Spohr in den dreißiger Jahren etwas kühler geworden sein. Das

ginge aus zahlreichen kritischen Äußerungen M. Hauptmanns in den Briefen an F. Hauser hervor.<sup>459</sup> So stellt M. Hauptmann 1834 fest, man könne mit Spohr nicht konversieren, er wirke versteinert in seinen einseitigen künstlerischen Auffassungen.<sup>460</sup> Das kann als Zeichen dafür gelten, dass die persönlichen und gesellschaftlichen Veränderungen unter der enormen Arbeitsbelastung in allen Bereichen seines Wirkens nicht ohne Folgen geblieben waren.

## 5.4 Die *Violinschule*

### 5.4.1 Musikhistorische Hintergründe

Auf dem Höhe- und Endpunkt der Glanzzeit des Kasseler Musikgeschehens erschien Spohrs *Violinschule*. Wie schon bei der Beschreibung der musikdidaktischen Ansätze erwähnt, bildeten die Überzeugung von der Allgemeingültigkeit seiner Erfahrungen, das Bedürfnis, diese anderen mitzuteilen, die ursprüngliche didaktische Begabung und die früh erreichte menschlich-künstlerische Reife die Grundlage seines lebenslangen unermüdlichen pädagogischen Wirkens, das in seiner *Violinschule* einen bleibenden Ausdruck fand.

Das Werk Spohrs erschien 1832 bei Tobias Haslinger in Wien und setzte die durch Gasparo Zanetti 1645 begonnenen Publikationen mit Anweisungen zum Geigenspiel fort. Moser nennt sieben ausländische und vier deutsche Lehrbücher, die sich vor 1756, dem Erscheinungsjahr der *Violinschule* Leopold Mozarts (1719-1787), schon mehr oder minder ausführlich mit dem Spiel auf der Geige befassten.<sup>461</sup> L. Mozarts Lehrwerk kann mit Recht als die erste gründliche Violinschule gelten. Die *Méthode*

---

<sup>459</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 337.

<sup>460</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. I, a. a. O., S. 136.

<sup>461</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 355.

*de Violin par M. M. Baillot, Rode et Kreuzer* erschien zu Beginn des 19. Jahrhunderts und wurde nach dem Tode Rodes und R. Kreutzers wegen methodischer und stofflicher Mängel von Baillot wesentlich verbessert als *L'art du Violon par P. Baillot* 1835 bei Schott in Mainz neu herausgegeben. Moser hielt sie 1923 für die bis dahin vielleicht beste französische Violinschule.<sup>462</sup>

Die Lehrwerke von L. Mozart, Baillot und Spohr weisen eine gewisse Verwandtschaft auf. Sie alle erhielten ihre ursprünglichen Anregungen direkt oder indirekt vom Violinspiel der Italiener. L. Mozart hat die Musik Tartinis, Locatellis und Francesco Geminianis (1680-1762) direkt in sein Werk einbezogen.

Die *Mannheimer Schule*, als deren theoretische Ergänzung Wasiliewski L. Mozarts *Violinschule* bezeichnete<sup>463</sup>, war entscheidend vom italienischen Violinspiel beeinflusst worden. Viotti, der Begründer der *Pariser Schule* und der als Vater des modernen Violinspiels geltende Virtuose, kam aus Italien. Seine Technik und Methode prägten sich im Zuge der zunehmenden Einführung der modernen Geigen und des Tourte-Bogens aus und fanden ihre theoretische Grundlage in dem erwähnten Lehrwerk *Méthode de violon par M. M. Baillot, Rode et Kreutzer*.

Die Entwicklung der Spieltechnik und die bautechnische Weiterentwicklung des Instruments bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts verliefen offensichtlich parallel. Diesen Schluss legt der Vergleich der Schulen von L. Mozart (1756) bis zur *Méthode de violon* (1803) nahe. So klare Hinweise in Text und Illustration zum Instrument und seiner Behandlung, wie sie Spohrs *Violinschule* später bot, fehlten aber in den meisten zuvor erschienenen Lehrwerken.<sup>464</sup> John Huber wies darauf hin, dass die Methode des *Pariser Conservatoire* auf der Technik, aber nicht auf der Lehrmethode Viottis beruhte. Zu seinen Lebzeiten hatte Viotti weder Aufzeichnungen noch Pläne

---

<sup>462</sup> Vgl. Ebenda, S. 398.

<sup>463</sup> Vgl. Joseph Wilhelm v. Wasiliewski, *Die Violine und ihre Meister*, 5. Auflage, Leipzig 1910.

<sup>464</sup> Vgl. Huber, a. a. O., S. 32 ff.

einer Lehrmethode erwähnt oder mit seinen Studenten und Kollegen erörtert. Die Tatsache, dass der Ursprung der Technik des modernen Violinspiels Viotti zugeschrieben wurde, beruhte in sehr hohem Maße auf dem Erfolg seiner Schüler. Dieser Fortschritt resultierte daraus, dass seine Schüler - meist schon sehr gut ausgebildete und hoch motivierte Musiker - in der Lage waren, die einzigartigen Eigenheiten von Viottis Technik zu erkennen und sich anzueignen. Hier ist eine verblüffende Parallele zu Spohrs Lehrmethode erkennbar, bei der die Schüler - wie bei Viotti - dank ihrer Vorbildung die Technik des Lehrers durch Beobachtung und Nachahmung erlernten. Aus der fehlenden Notwendigkeit der Vermittlung von Grundkenntnissen erklärte sich sowohl für Viotti als auch später für Spohr das ursprünglich kaum vorhandene Bedürfnis nach schriftlicher Fixierung eines Lehrwerks. Von Viotti existieren nur Fragmente eines solchen. Die sechs handgeschriebenen Seiten wurden 1842 in der *Violinschule* von Habeneck, als Faksimile reproduziert, wiedergegeben.<sup>465</sup> Ausgehend von diesen wenigen Seiten und der von ihm bekannten Musik fällt es schwer, in Viotti den *Vater des modernen Violinspiels* zu erkennen. Seine herausragende Rolle ließ sich primär aus den Aussagen seiner Schüler und Bewunderer ableiten. Nicht zufällig entschied sich der junge Spohr auf die vom Braunschweiger Herzog gewährte Möglichkeit der Wahl für Viotti als den geeigneten Lehrer. Die Qualität seines unvergesslichen Tones, an dessen Eindruck Baillot noch nach 30 Jahren in seinem überarbeiteten Lehrwerk erinnert, begeisterte seine Verehrer und begründete Viottis Ruf in Europa.<sup>466</sup> Den für Viotti charakteristischen Ton entwickelte er aus der Traditionslinie Pugnani-Somi-Corelli. Sie alle waren berühmt für ihren kräftigen Bogenstrich. Als Vorbild für jüngere Geigenvirtuosen löste Viotti mit seiner modernisierten Stradivari, dem Tourte-Bogen und dem für ihn typischen Ton eine musikalische Revolution aus, die im Vergleich zur politischen Revolution in Frankreich erst nach und nach die

---

<sup>465</sup> Vgl. François Antoine Habeneck, *Méthode theorique et pratique du violon*, Paris 1842, S. 25-27 und S. 33-35.

<sup>466</sup> Vgl. Pierre Marie Françoise de Sales Baillot, *L'art du violon*, Paris 1834, S. 265.

Aufmerksamkeit auf sich lenkte.<sup>467</sup> Die jungen Geiger übernahmen nicht nur die instrumentalen Neuerungen und die Spieltechnik. Sie wurden wie Baillot, Rode und R. Kreutzer ihrerseits wieder als Lehrer und Vorbild für jüngere über die Grenzen Frankreichs hinaus wirksam. Diese Wirkung erreichte auch Spohr.

Baillot hatte in Paris von Polidoro und Sainte-Marie und in Rom vom Nardini-Schüler Pollani Unterricht erhalten. Schließlich nahm der Viotti-Schüler Rode beträchtlichen Einfluss auf Spohrs Violinspiel, das freilich durch F. Eck als letztem Anhänger der jüngeren Mannheimer Schule auch mit dieser in enger Beziehung stand. R. Kreutzer, der in Paris Schüler des zu den jüngeren Mannheimern gehörenden A. Stamitz war, beschränkte seine pädagogischen Verdienste nicht nur auf die Mitarbeit an der Violinschule. Seine 1807 erschienenen *42 Etudes ou Caprices pour un Violon seul* verschafften ihm Weltgeltung.<sup>468</sup> Tatsächlich hatte das Lehrwerk von Baillot, Rode und R. Kreutzer die Violintechnik Viottis in den Status einer offiziellen Doktrin für das Geigenspiel gehoben.

#### 5.4.2 Inhaltliche Bewertung

Die *Violinschule* von Spohr zeichnet sich wie die Mozartsche durch logischen Aufbau und klare Textaussagen aus. Diese beginnen mit der *Vorrede für Eltern und Lehrer*, die dadurch mit Spohrs Konzept vertraut gemacht werden. Nach der Vermittlung der *Anfangsgründe in der Musik* schreiten die Aufgaben bis zur letzten Ausbildung des Geigers fort. Die Einschränkung, ob diese überhaupt in einem Buche gelehrt werden könne, bestätigt Spohrs Auffassung von der Vorbildrolle des Lehrers, für den sein Lehrwerk als Leitfaden gedacht ist. Aus eigener Erfahrung mit Fehlern und üblen Angewohnheiten und mit Rücksicht auf die komplizierte Mechanik des

---

<sup>467</sup> Vgl. Huber, a. a. O., S. 119 ff.

<sup>468</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 395.

Violinspiels und der großen Schwierigkeit, rein zu intonieren, empfiehlt er den Eltern in der *Violinschule*, den ersten Unterricht sogleich von einem geschickten und gewissenhaften Lehrer erteilen zu lassen, der nach Verlauf einiger Monate auch feststellen könnte, ob Talent und das unerlässliche Gehör für reine Intonation vorhanden sind. Unter reiner Intonation wollte Spohr natürlich die der gleichschwebenden Temperatur verstanden wissen. Der angehende Geiger bräuchte wohl auch nur diese eine zu kennen.

Obwohl dem Schüler gleich in den ersten Stunden die Geige in die Hand gegeben werden soll, widmete er die gesamte *Erste Abtheilung* dem Bau und der Wirkungsweise von Geige und Bogen. Aus diesem Lehrgegenstand soll der Lehrer für den Anfang nur so viel herausnehmen wie nötig ist, damit der Schüler einen Eindruck vom Instrument und dessen Mechanik bekommt. Er soll möglichst schnell lernen, sein Instrument selbst zu besaiten und auf die, im *5ten Abschnitt* angegebene Weise, in Ordnung zu halten und aufzubewahren.

Als Ausdruck seines technischen Verständnisses und seiner außerordentlichen technischen Veranlagung legte Spohr sowohl im Unterricht als auch in der *Violinschule* großen Wert auf die technischen Möglichkeiten des Instruments und die Spieltechnik. Huber weist bei der Untersuchung der Entwicklung der modernen Violine darauf hin, dass Spohr bei der Auseinandersetzung mit Quartettinterpretationen bei vielen Komponisten ungenügende Kenntnisse für angemessene Hinweise zum Mechanischen des Violinspiels festgestellt habe.<sup>469</sup>

Der Spieler müsse deshalb in der Regel die Haltung des Bogens und der linken Hand selbst bestimmen. Spohr versuchte, das Bedürfnis des Spielers nach genauer Kenntnis des Instruments in der *Ersten Abtheilung* und nach entsprechenden Hinweisen zur Vortragsweise in der *Dritten Abtheilung* durch Noten, Zeichen und Kunstwörter sowie durch Worterklärungen nicht nur in den Übungsstücken der *Violinschule*, sondern auch in seinen Solo-Werken stärker zu berücksichtigen.

---

<sup>469</sup> Vgl. Huber, a. a. O., S. 31.

In der Vorrede fordert er vom Lehrer, nur solche zusätzlichen Übungsstücke heranzuziehen, die hinsichtlich der Bogenstriche und Applikaturen mit derselben Sorgsamkeit bezeichnet seien, wie die in der Schule gegebenen. Im Bedarfsfalle müsse der Lehrer bei Duetten für zwei Violinen in die Stimme des Schülers vorher die Einteilung der Bogenstriche, die Applikaturen usw. auf die in dieser Schule übliche Weise eintragen und über deren genaue Befolgung dann sorgfältig wachen. Ein Siebenjähriger solle, wenn möglich sogleich auf einem guten, alten Instrument beginnen. Das würde das Erwerben eines guten Tones und einer ordentlichen Mechanik sehr erleichtern. Der Ankauf des Instruments solle unbedingt unter Aufsicht des Lehrers oder unter Hinzuziehung eines Sachverständigen erfolgen. Das kontinuierliche Nachhelfen des Lehrers zur Vermeidung von Fehlern würde in den ersten Monaten täglich eine Unterrichtsstunde erfordern. Die *Violinschule* Spohrs berücksichtigt damit psychologische Zusammenhänge bei einfachen Lernvorgängen, die als Nachahmungslernen durch die Situationsgebundenheit von der Anwesenheit und dem Vorbild des Lehrers geprägt sind. Die dabei im Gedächtnis gespeicherten Kenntnisse, Fähigkeiten und Bewegungsfolgen stehen dann im Sinne des Lernens durch Konditionierung für weitere selbstständig durchgeführte Lern- und Übungsprozesse zur Verfügung. Beständiges Prüfen und stetige Wiederholung zu Beginn jeder Unterrichtsstunde seien dabei von höchster Wichtigkeit. Um dem Schwinden des ersten Eifers zu begegnen, müssten die Eltern den Schüler aufmuntern und zum weiteren Üben anhalten.

Für diese als Verstärkung zu verstehende Steuerung der Lernvorgänge empfiehlt die *Violinschule* Spohrs zur Vermeidung von geistiger und körperlicher Ermüdung und Abspannung die gute Verteilung des Übens zwischen die übrigen Beschäftigungen des Tages, die Anteilnahme am Musizieren des Schülers sowie die Aufmunterung und Belohnung seines Fleißes.

Ohne Scheu gestand Spohr in der Vorrede an Eltern und Lehrer, dass er keine eigenen Erfahrungen im Anfangsunterricht besäße. Er forderte zur praktischen Überprüfung seiner Lehrmethode auf und bat um Hinweise zur Verbesserung.

In der Einleitung verglich Spohr die Violine mit den Blasinstrumenten und dem Pianoforte. Der Violine gebühre, nach seiner Ansicht, unter allen bis jetzt erfundenen musikalischen Instrumenten der erste Rang. Er lobte die Schönheit und Gleichheit des Tones, die Mannigfaltigkeit der Nuancen von Stärke und Schwäche und die Reinheit der Intonation. Mit der Möglichkeit zum Ausdruck des tiefsten Gefühls käme die Violine der menschlichen Stimme am nächsten. Ihre Herrschaft sowohl als Orchester- als auch als Soloinstrument hätte sie in den bis dahin 300 Jahren ihres Einsatzes nicht verloren. Die Einfachheit im Bau der Geige bedinge eine umso genauere Mechanik des Spiels. Hinsichtlich einer auf der Ausbildung des Technischen beruhenden, glänzenden Virtuosität forderte Spohr in seiner Schule in gleichem Maße den für den seelenvollsten und innigsten Vortrag erforderlichen Geschmack und das Erwecken und Läutern des Gefühls.

Im Zusammenhang mit der ausführlichen Beschreibung des Baus der Geige, dem Eintreten für die Kinnstütze und die Warnung vor alten, verdorbenen Geigen, deren Deckeninneres ausgeschabt worden war, um ihnen einen volleren und weicheren Ton zu geben und vor *gekeilten* Geigenhälsen betrachtet Huber Spohrs Ausführungen zur Einrichtung, Besaitung und Aufbewahrung der Violine als wertvolle Quelle für die historische Entwicklung der Spieltechnik und der Gestaltung des Instruments. Im Gegensatz zu anderen vergleichbaren Schulen gäben die textbegleitenden Illustrationen detaillierte Hinweise zum Instrument und seiner Handhabung. Spohrs in der *Violinschule* beschriebene Lehrmethode bezöge sich, nach Hubers Feststellung, zweifellos auf die Benutzung der modernen Violine und des Tourte-Bogens.<sup>470</sup>

Die kurze Vorstellung des Instruments, die Ausführung des Striches auf den oberen zwei leeren Saiten mit Begleitstimme des Lehrers und dem Hinweis auf die Schulung des Gehörs dienen in der *Violinschule* dazu, mit einem vorgebildeten Schüler im Schnelldurchlauf Grundkenntnisse und -fertigkeiten zu wiederholen bzw. zu überprüfen. Für einen wirklichen Neuling im Geigenspiel bietet der Lehrgang gerade

---

<sup>470</sup> Vgl. Huber, a. a. O., S. 32, S. 45 f.

nur mit den ersten Übungen einen erfolgversprechenden Einstieg. Dann ist der Schwierigkeitsgrad jedoch so schnell erhöht, dass ein Anfänger überfordert ist. Da schaffen auch die methodische Folgerichtigkeit und der logische Aufbau keine Abhilfe. Bei fleißigen, vorgebildeten Schülern wie M. Hauptmann, der zu Studienbeginn über Kenntnisse und richtige Beurteilung in der Musik verfügte, aber, nach Spohrs wohl zu strenger Einschätzung, im Geigenspiel beinahe ganz von vorn anfang, führte seine der in der viel später verfassten *Violinschule* entsprechenden Lehrmethode zum Erfolg. Nach einem knappen Jahr spielte M. Hauptmann nämlich schon mehrere Kompositionen von Spohr mit vieler Festigkeit, Gewandtheit und Eleganz, nachdem es ihm vorher an reiner Intonation, an Leichtigkeit und an Gewandtheit gefehlt hatte.<sup>471</sup>

Psychologisch geschickt war das Konzept Spohrs deshalb, weil er gleich von Anfang an mit dem Instrument üben ließ. Ohne auf Regeln und Vorschriften zu verzichten, verlangte er, wie schon erwähnt, die reine Intonation durch ausdrückliche Schulung des musikalischen Gehörs aufzufinden. Für die ersten Übungen setzte Spohr die Kenntnis der Noten der diatonischen Reihe vom kleinen g bis zum zweigestrichenen h und den Violinschlüssel voraus. In raschem Fortschreiten über Lagen- und Doppelgriffübungen bietet die *Violinschule* zahlreiche von allen Kritikern hochgelobte Etüden, die, wie Spohr im Brief an Hesse betonte, für ihn von besonderem Interesse gewesen waren. Überhaupt ist die Behandlung der Violintechnik, wie beispielsweise die drei- und vierstimmigen Akkorde, auf die Erfordernisse seines Violinstils und der darauf abgestimmten eigenen Kompositionen ausgerichtet. Das Übungsmaterial war demzufolge überwiegend von der Art seines Tonsatzes geprägt. Das zum Übungsstoff gehörige *a-moll-Konzert* von Rode wurde von Spohr speziell bearbeitet. Moser hielt es für zweifelhaft, ob diese Bearbeitung berechtigt und in Wahrung der Urheberinteressen vertretbar war.<sup>472</sup>

---

<sup>471</sup> Vgl. La Mara, Marie Lipsius, a. a. O., S. 130. Brief an Hauptmanns Vater vom 22. März 1812.

<sup>472</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 484.

Obwohl sich Spohr mit seiner *Violinschule*, dem Zug seiner Zeit entsprechend, der Erlangung hoher Virtuosität des Solisten verpflichtet fühlt, räumt er auch dem Quartett- und dem Orchesterspiel gebührenden Raum ein. Das Solistische müsse man beim Quartettspiel, vom Soloquartett abgesehen, und beim Orchesterspiel zugunsten der Wirkung der Komposition zurückstellen. In der solistischen Zurückhaltung läge das Verdienst des Orchestermusikers.

In dem abschließenden Brief an die Benutzer der *Violinschule* dominiert der eindringliche Rat, sich für kompositorische Versuche intensiv mit der Harmonielehre zur Erlangung von Einsichten in musiktheoretische Zusammenhänge zu beschäftigen. Spohrs genaue Berücksichtigung der Harmonielehre und seine erfolgreichen methodischen Fähigkeiten bestätigte M. Hauptmann in dem schon erwähnten Gratulationsbrief zum Geburtstag des Lehrers am 5. April 1859:

„Die ersten Arbeiten bei Ihnen, die ich noch habe, sind ganz anders, es ist eine geregelte Harmonie darin und sie haben eine Form. Das habe nicht ich gemacht: Sie haben es getan; ...“<sup>473</sup>

Dass ein richtiger, die Erfordernisse der Komposition entsprechender Vortrag nicht zwangsläufig auch schön sein muss, begründete Spohr in der *Violinschule* mit der Forderung nach gefühlvollem Musizieren, bei dem die Absicht des Tonschöpfers nachzuempfinden sein müsse. Dieser Teil des Lehrwerkes steht im Zusammenhang mit dem schon näher behandelten Abschnitt über Spohrs musikästhetische Ansichten. Die Einschätzung seines Schülers Schletterer, dass die *Violinschule* als Denkmal des Fleißes, der Einsicht und der Lehrbegabung Spohrs anzusehen sei, ist ohne Zweifel zutreffend.<sup>474</sup>

Durch genaueste Beachtung des Manuellen und gezielte Hinweise auf die ständige Verfeinerung des Vortrags wollte Spohr allen Benutzern der Schule eine einwandfreie Technik vermitteln, die es erlaubt, sich seinen Stil bis ins Detail

---

<sup>473</sup> Ferdinand Hiller, *Briefe von Moritz Hauptmann*, a. a. O., Brief vom 4. April 1859.

<sup>474</sup> Vgl. Schletterer, *Ludwig Spohr*, in: *Sammlung musikalischer Vorträge*, a. a. O., S. 152.

anzueignen. Das Technische des Geigenspiels blieb für Spohr aber immer nur ein Mittel, um das Musikalische solide und tiefschürfend zur vollen Entfaltung zu bringen. Spohr fasste die Töne als Empfindungslaute auf und nutzte sie zum Ausdruck und zur Erregung von Gefühlen. Durch seine meisterhafte Technik, als Beispiel kann der fast unhörbare Bogenwechsel beim Auf- und Abstreichen gelten, gelang ihm die vollendete Gestaltung des Tones. Ähnlich dem Gesangston sollte der vollendete Ton seiner Violine Gefühle erzeugen und offenbaren. Darin übertraf er seine französischen Vorbilder und viele andere Virtuosen seiner Zeit in einem solchen Maß, dass er als konzertierender Künstler und als Komponist zum Repräsentanten eines als spezifisch deutsch zu bezeichnenden Geigenspiels wurde. Diese Spezifik deutet sich beispielsweise auf seiner Parisreise 1821 darin an, dass das an die dortigen Virtuosen gewöhnte französische Publikum sich gleichgültig und unempfindlich für Spohrs Adagio und dessen Vortragsweise zeigte. Die dort zunehmende Betonung und Darbietung brillanter spielerischer Effekte ließen Spohr erkennen, dass den französischen Geigern „tiefes Gefühl“ fehlte. Charles Philippe Lafonts Spiel machte ihm den Unterschied zu seinem Stilempfinden deutlich:

Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen, zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und läßt er doch dabei ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier, sowohl vom Künstler, wie vom Publikum, als der unwichtigste Satz eines Konzertes betrachtet zu werden und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden schnellen Sätze gut voneinander scheidet und deren Effekt erhöht.“<sup>475</sup>

Bei der Beschreibung der neuartigen technischen Fähigkeiten Paganinis wurden Rode, R. Kreutzer, Baillot und Spohr von Carl Guhr 1829 als „Riesen unter den Violinspielern“ bezeichnet. Indem er als kompetenter Berufskollege Spohr in eine Reihe mit den französischen „Heroen der Geige“ stellte, betonte er dessen

---

<sup>475</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 113.

herausragende Stellung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.<sup>476</sup> Als Tonkünstler verkörperte Spohr damit den Höhepunkt geigerischen Könnens in Deutschland. Sein einst aus der *Pariser Schule* abgeleiteter und eigenständig weiterentwickelter Geigenstil umfasste alles, was bis dahin auf dem Instrument geleistet werden konnte. Der mit der menschlichen Stimme wetteifernde Zauber seines Tones wurde nicht nur zum Leitbild im Violinvortrag und in den Violinkompositionen, sondern vor allem auch in der *Violinschule*. Das in Spohrs Unterricht und folgerichtig auch in der *Violinschule* angestrebte Ideal des Geigenspiels war in hohem Maße auf den vielgerühmten Spohrschen Stil ausgerichtet. Durch die Nachahmung dieses Stils konnten die Schüler ihrem Wunsch entsprechend die Höhen des vom Lehrer beherrschten modernen deutschen Violinspiels erklimmen.

Eine Gefahr, durch die Huldigung der Manier ihres Lehrers die Ausprägung eines eigenen Stils zu vernachlässigen, wurde von keinem der direkten und indirekten Schüler gesehen. Alle Benutzer seiner *Violinschule* mussten freilich über grundlegende Kenntnisse und Fertigkeiten verfügen. Spohr war, wie schon mehrfach hervorgehoben, kein Lehrer, der die elementaren Grundlagen des Violinspiels vermittelte. Das betraf das Einüben spezieller technischer Fertigkeiten genauso wie die Vermittlung elementarer Kenntnisse der Musiktheorie.

Mit den musikpädagogischen Anforderungen, die sich aus dem erreichten Ausbildungsstand des einzelnen Schülers ergaben, setzte sich auch der Musikpädagoge Friedrich Wieck (1785-1873) auseinander.<sup>477</sup> Er verwendete als

---

<sup>476</sup> Carl Guhr, *Über Paganini's Kunst die Violine zu spielen/ ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule/ nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen/ den Heroen der Violine Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr zugeeignet von Carl Guhr/ Director und Kapellmeister des Theaters zu Frankfurt a./M., 1829, Vorrede S. 1.*

<sup>477</sup> Friedrich Wiecks pädagogische, ästhetische und musikpolitische Betrachtungsweise stimmte in vielen Punkten mit Spohrs Ansichten überein. Beide fühlten sich den tonkünstlerischen Traditionen verpflichtet, so dass sie den musikalischen Wandlungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur mit konservativer Zurückhaltung folgten. Eine Einführung in Wiecks Leben und Werk bietet die von Tomi Mäkelä und Christoph Kammertöns kommentierte Ausgabe von *Clavier und Gesang*. Die vollständige Literaturangabe wird in der folgenden Fußnote aufgeführt.

Zeitgenosse Spohrs im Vorwort zu seiner Schrift *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches* für dieses Konzept den Begriff „höhere Ausbildung“ im Gegensatz zum Lehren der „Elemente“, womit er den Anfangsunterricht meinte.<sup>478</sup> Gerade diese „höhere Ausbildung“ im Violinspiel nach dem Vorbild des Meisters war das von Spohrs Schülern, Anhängern und Nachfolgern angestrebte Ziel. Diesem vorrangigen Ziel sind die meisten Lehranweisungen der *Violinschule* gewidmet. Jüngere Meistergeiger wie etwa Bram Eldering, Henri Marteau, Gustav Havemann, Max Strub, Rudolf Schulz, Peter Rybar und viele andere waren davon überzeugt, dass derjenige, der sich Spohrs Technik aneignete, Vollkommenheit im modernen Violinspiel erreichen konnte.

Spohr schrieb wie Wieck für Eltern und Musiklehrer. Der wesentliche Unterschied zu Wiecks Buch (1853) liegt nicht nur im Erscheinungsjahr, sondern in der Art der Aufbereitung der zusammengetragenen musikpädagogischen Erfahrungen. Während Wieck eine Anzahl von unterhaltsamen Texten mit lehrreichem Inhalt präsentiert, hat Spohr die von ihm gesammelten Erfahrungen kurz und lehrbuchartig aufbereitet. Wie beim Unterricht wusste er aus Erfahrung und durch sehr gute Beobachtungsgabe, auf die Schletterer nachdrücklich hinwies<sup>479</sup>, worauf es bei der Einstudierung eines erfolgreichen Vortrags ankam.

#### **5.4.3 Die *Violinschule* im Vergleich zu Hans Georg Nägelis und Friedrich Wiecks musikpädagogischen Grundpositionen**

Die musikpädagogischen Ansätze Spohrs, die in seiner *Violinschule* und in seinem Unterricht ihren Ausdruck fanden, basierten nicht auf einem mit der Musikpädagogik

---

<sup>478</sup> Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang*, Leipzig 1853 in: Friedrich Wiecks *Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*, Kommentiert herausgegeben von Tomi Mäkelä und Christoph Kammertöns, Hamburg 1998, S. 26.

<sup>479</sup> Vgl. Schletterer, *Ludwig Spohr*, in: *Sammlung musikalischer Vorträge*. a. a. O., S. 155.

Hans Georg Nägeli (1773-1836) vergleichbaren theoretisch ausgearbeiteten Konzept. Aus seinen Grundhaltungen heraus wird aber klar ersichtlich, dass er den pädagogischen Zielstellungen der Philanthropisten, junge Menschen auf ein gemeinnütziges und patriotisches Handeln sowie ein erfülltes und glückliches Leben vorzubereiten, seit frühester Kindheit genauso zugetan war wie den von Nägeli in Anlehnung an Pestalozzi vertretenen Zielen der Volkserziehung und der harmonischen Ausbildung aller Kräfte der Schüler über Standesgrenzen hinweg. Dem Anspruch einer ganzheitlichen Bildung war auch Wieck verpflichtet, wenn er ausdrücklich betont:

„Bei dem ferneren und höheren Unterrichte übe ich sogar den entschiedensten Einfluss auf die ganze übrige Bildung und Gesinnung des Schülers aus und benutze jede Gelegenheit, auf sein Gefühl und seinen Schönheitssinn einzuwirken und immer mehr auf naturgemäße Weise zu entwickeln.“<sup>480</sup>

Wie Spohr hatte Wieck ebenfalls kein theoretisch ausgearbeitetes, musikpädagogisches Konzept. Er selbst nennt im Vorwort seine Schriften *Clavier und Gesang* „ein Buch eigenthümlicher Art; kein gelehrtes und systematisch wohlgeordnetes“.<sup>481</sup> Das Fehlen dieses Konzepts wird von Wieck selbst begründet:

„Ich vermeide grundsätzlich, eine abgeschlossene Methodik zu geben, deren sklavische Befolgung ja überhaupt ganz gegen meine Absicht - gegen meine eigene Methode wäre.“<sup>482</sup>

Spohrs Bemühen, seine zahlreichen Schüler musikalisch weiter zu bilden, beweist, dass er, und wohl auch der erfolgreiche Klavier- und Gesangslehrer Wieck, unbewusst und in anderer Weise als Nägeli dessen Überzeugung vom Wert der Musik für den Menschen in ihrem pädagogischen Wirken umsetzten.

---

<sup>480</sup> Wieck, a. a. O., S. 35.

<sup>481</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>482</sup> Ebenda, S. 23.

Für die Verwirklichung der von Nägeli entwickelten Idee einer Volkserziehung durch Musikerziehung finden sich weder bei Spohr noch bei Wieck eindeutige Hinweise, wenn man Volkserziehung als schulische Bildung und Erziehung versteht, die auch die Kinder von Armen und Arbeitern mit einbezieht. Ausgehend von ihrer liberalen Gesinnung erregte zwar die Lage mittelloser Menschen ihr Mitgefühl, die von ihnen ausgebildeten Schüler kamen jedoch vorwiegend aus wohlhabenden, bürgerlichen Kreisen.

Obwohl Spohr in seinen *Lebenserinnerungen* und folgerichtig auch in der *Vorrede* seines Lehrwerks durchaus immer auf den Unterschied zwischen Berufsmusikern und Dilettanten einging, war sein pädagogisches Wirken stets darauf gerichtet, junge Menschen durch die Aneignung musikalischer Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten in die Lage zu versetzen, sich und anderen *erhebende* Kunstgenüsse zu bereiten.<sup>483</sup> Sie konnten nach eigenem Ermessen das Violinspiel als Berufsmusiker oder als anspruchsvolle Liebhaber betreiben. Die heute typische Trennung und differenzierte Bewertung von privater und beruflicher Musikausübung entwickelte sich in jener Zeit erst in Ansätzen. In ähnlicher Weise zählte für Wieck vor allem die musikalische Leistung. Er betrachtete sich als „ein Lehrer, der immer das Wahre, Schöne und Künstlerische im Auge hatte und somit seine Schüler beglückte“.<sup>484</sup> Während Nägeli die Musik als kompensatorisches Erziehungsmittel zugunsten des vernachlässigten Hörsinnes zu verwenden trachtete,<sup>485</sup> stand bei Spohr die musikalische Ausbildung seiner Schüler im Mittelpunkt seiner Lehrtätigkeit. Nägelis Grundposition, die Entwicklung des Vermögens der Kunstanschauung des Schülers als die Hauptaufgabe der Kunstbildung anzusehen, findet man bei Spohr, wenn er, wie oben schon zitiert, durch intensive Erklärung des Inhalts der Partituren berühmter

---

<sup>483</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 1.

<sup>484</sup> Wieck, a. a. O., S. 35.

<sup>485</sup> Vgl. Eckhard Nolte, *Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1982, S. 46.

Meister eine gültige Ansicht ihrer Größe und Eigentümlichkeit zu geben gedenkt.<sup>486</sup> Das Hören guter Musik und virtuoser Leistungen und daraus folgend die Fähigkeit zum Geschmacksurteil sind bei Wieck ebenfalls Bestandteil der musikalischen Ausbildung. Im Zusammenhang mit der Tatsache, dass Schüler, namentlich die „jungen gebildeten Damen“ mit ihren Fortschritten und Leistungen unzufrieden sind, verweist er auf die Diskrepanz zwischen den Erwartungen und den Unzulänglichkeiten der erworbenen Technik und der rein mechanischen Fertigkeit dieser Schüler. Die Erwartungen würden aus der inneren, geistigen musikalischen Ausbildung „durch Jahre lang fortgesetztes Hören guter Musik und zum Theil virtuoser Leistungen“ genährt werden.<sup>487</sup>

Die von Künstlern wie dem Würzburger Universitätsprofessor Josef Fröhlich, den Spohr im November 1815 persönlich kennengelernt hatte, vertretene Auffassung, dass mechanisches Lernen nie in das Innere Heiligtum der Musik führe und nur der denkende Geist den aus dem Kunstwerk hervorgehenden Empfindungen zur Darstellung verhelfen könne,<sup>488</sup> wurde von Spohr als auch von Wieck geteilt. Dessen ungeachtet war Spohr 1820 vom Chiroplast Logiers für das Klavierspiel und dessen Unterrichtsstil in der Harmonielehre beeindruckt, weil beides die gleichmäßige Verstandes- und Gefühlsbildung nicht zwangsläufig behindern musste. Nägeli lehnte das fertige Kunstwerk und sein störendes Spalten in die Funktionen des Wissens und Könnens als Ausgangspunkt der Kunstbildung ab. Wie er in der Gesangsbildungslehre unterschied Spohr *Formbildung* und *Gemütsbildung*, ohne sie ganz strikt zu trennen. Er fordert in seiner *Violinschule*:

„Mit der Ausbildung des Technischen muss daher die des Geschmacks und das Erwecken und Läutern des Gefühls stets gleichmäßig verbunden seyn.“<sup>489</sup>

---

<sup>486</sup> Vgl. La Mara, a. a. O., S. 126, *Brief an J. G. Hauptmann*.

<sup>487</sup> Wieck, a. a. O., S. 53 f.

<sup>488</sup> Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1809, 10. Jahrgang, S. 795.

Vgl. auch Georg Sowa, a. a. O., S. 25.

<sup>489</sup> Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 7.

Bei klarer Trennung der Form- von der Gemütsbildung legte Nägeli den Schwerpunkt auf die Formbildung. Bei seinem Liederkurs zur Gemütsbildung ging er davon aus, dass die Kunstwerke als *Befruchtungsstoff* nicht pädagogisch gemacht, sondern nur pädagogisch geordnet werden könnten. Zufällig und beiläufig dürften sie Stoff zur Beschulung enthalten.<sup>490</sup>

Die Vermischung der reinen Formbildung mit der Einführung von Kunstwerken als Befruchtungsstoff, natürlich mit weiterem Inhalt zur Schulung, erfolgt bei Spohr in der *Violinschule* im *Dritten Abschnitt der Zweyten Abtheilung* mit der Übung Nr. 1 auf der Seite 26.

Die Elementarmethode Pestalozzis hatte Nägeli in seiner *Gesangsbildungslehre* auf die Musik übertragen. Das Konzept des synthetisch aufbauenden, methodischen Stufengangs legt Spohr auch seiner *Violinschule* zugrunde. Im Zusammenhang damit wählt Wieck im *Kapitel 1. Ueber Elementarunterricht im Clavierspiel* den Vergleich mit dem Hinaufsteigen einer Leiter und plädiert für die strenge Beachtung der „Individualität des Schülers“ bei seiner „stufenweisen Fortbildung“.<sup>491</sup> Nägelis Konzept der pädagogisch-stufenweisen Entwicklung des Lernenden im Sinne Pestalozzis erfüllt Spohr damit, dass er zuerst beginnt, dem Schüler einen Begriff vom Instrument und dessen Mechanik zu geben und dann in der *Zweyten Abtheilung* zu den Noten, dem Notenplan und den Schlüsseln, zur Haltung der Violine und des Bogens, zur Bewegung des rechten Arms und zur Bewegung der Finger der linken Hand übergeht.<sup>492</sup> Im dritten Abschnitt der *Zweyten Abtheilung* beginnt dann die erste Tonübung am Instrument. Im Sinne der in der *Gesangsbildungslehre* geforderten Formbildung im Elementarkursus sieht Nägeli in den Tonreihen als Teile des Kunstganzen die Elemente, bei denen der naturgemäße Bildungsgang im Sinne

---

<sup>490</sup> Vgl. Nägeli, *Gesangsbildungslehre...*, 1810, a. a. O., S. 225.

<sup>491</sup> Ebenda, S. 29 ff.

<sup>492</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 3 ff.

Pestalozzis beginnen müsse.<sup>493</sup> Seine *Triplizität des Tonwesens* beruht auf der Erkenntnis, dass jede Tonreihe durch die elementaren Eigenschaften der Dauer, der Höhe und der Stärke ihrer Töne definiert ist. Daraus resultieren die drei Grundelemente jedes Tonkunstwerks: Rhythmik, Melodik und Dynamik.<sup>494</sup> Sie sind als quantitativ schätzbare Gradabstufungen wahrnehmbar. Im Vergleich zu Nägeli, der entsprechend seiner Auffassung von der Musik als Zeitgestalt den Rhythmus zum Ausgangspunkt<sup>495</sup> seiner Methode machte, stellt Spohr den Ton und somit die Melodik an den Anfang der musikalischen Bildung, wenn er fordert, dass sich der Studierende von Anfang an bemühen sollte, einen reinen und wohlklingenden Ton hervorzubringen. In völliger Übereinstimmung mit Spohr empfiehlt auch Wieck die Beschäftigung mit den Tönen als Ausgangspunkt des Klavierunterrichts. Durch Übungen bekommt der Schüler „einen schönen Anschlag“, „[...] um die Töne so schön klingen zu lassen, als nur möglich“.<sup>496</sup> Spohr bleibt nicht allein beim Ton stehen, wenn er sofort in der Fußnote vom Lehrer fordert, durch Begleitung im strengen Takt den Schüler zu veranlassen, die Noten in gleicher Länge auszuhalten und bei ihm das Gefühl für Rhythmus im Voraus zu erwecken.<sup>497</sup> Durch „gleiches Zählen“ bringt Wieck seinen Klavierschüler zur Einhaltung eines strengen Takts.<sup>498</sup> Während Nägeli, wie viele Musikpädagogen des 19. Jahrhunderts, die Vorstellung einer rein linearen, auf das Distanzprinzip begründeten Melodik zur Grundlage seiner Methodik machte, ist Spohrs Konzept der Ausbildung am Instrument durch Begleitung des Lehrers von Anfang an entweder als Ausdruck des philanthropinistischen Grundsatzes vom großen Wert des Beispiels oder als Vorgriff auf das die Harmonik und die tonalen Bezüge der Töne zueinander gestützte

---

<sup>493</sup> Vgl. Nägeli, *Die Pestalozzische Gesangsbildungslehre*, 1809, a. a. O., S. 36 f.

<sup>494</sup> Vgl. Ebenda, S. 11 f.

<sup>495</sup> Vgl. Nolte, a. a. O., S. 25.

<sup>496</sup> Wieck, a. a. O., S. 34.

<sup>497</sup> Vgl. Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 26.

<sup>498</sup> Wieck, a. a. O., S. 32.

Verfahren der *rationellen Methode* des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts zu betrachten.<sup>499</sup>

Im fünften Abschnitt der *Violinschule* wird die Dauer der Noten und Pausen vermittelt, so dass die zwei folgenden Abschnitte *Vom Takte, von den Taktarten und dem Zeitmaasse* handeln. Diese Reihenfolge verletzt nicht das Prinzip des Naturgemäßen, denn die Erzeugung eines Tones auf dem Instrument und die imitative Befolgung der vom begleitenden Lehrer vorgegebenen Taktart entsprechen den natürlichen Möglichkeiten des Studierenden. Wie in einem oben angeführten Zitat ersichtlich, spielt auch bei Wieck das Naturgemäße eine große Rolle.

Die Dynamik oder nach Nägeli die Verhältnisse der Töne nach Stärke und Schwäche<sup>500</sup> führt Spohr in der *Violinschule* im *Achten Abschnitt* auf der Seite 63 ein. Spohr ergänzt die fünf Stärkegrade und die möglichen stufenlosen Übergänge durch Hinweise zur Handhabung des Instruments. Wieck warnt im Klavierspiel vor übermäßigem Gebrauch der Pedalmechanik zur Erzielung eines ausdrucksvollen Spiels. Mit „richtiger und schulgerechter Spielart“ kann man „ohne alle äußeren Hilfsmittel forte, fortissimo, piano, pianissimo“ ausdrucksvoll spielen.<sup>501</sup>

Zusammenfassend zeigt sich beim Vergleich der aus Spohrs *Violinschule* erkennbaren musikpädagogischen Grundpositionen mit denen Nägelis und Wiecks vor allem die unverkennbare Übereinstimmung bei der Forderung nach Beachtung eines naturgemäßen Stufengangs in der musikalischen Ausbildung. Nägeli kommt in Anknüpfung an den zentralen Gedanken der Pestalozzischen Idee der Elementarbildung nach Noltes Ansicht „das Verdienst zu, als erster das pädagogische Problem des Elementaren in der Musik angegangen zu sein und zumindest in einer für das 19. Jahrhundert gültigen Weise beantwortet zu haben“.<sup>502</sup> Spohr und Wieck

---

<sup>499</sup> Vgl. Nolte, a. a. O., S. 50 ff.

<sup>500</sup> Vgl. Nägeli, *Gesangsbildungslehre...*, 1810, a. a. O., S. 71.

<sup>501</sup> Wieck, a. a. O., S. 80.

<sup>502</sup> Nolte, a. a. O., S. 55.

<sup>502</sup> Wieck, a. a. O., S. 35.

haben ihrerseits mit der Berücksichtigung des Stufengangs und des Elementaren Nägelis ernsthaftes, wenn auch im Detail umstrittenes Bemühen im Rahmen dessen Gesangsbildungslehre auf ihr eigenes didaktisches Vorgehen im Violin- bzw. Klavier- und Gesangsunterricht angewendet. Ihre intuitive, theoretisch nicht ausdrücklich fundierte Antwort auf die Frage nach dem Elementaren im Instrumentalunterricht entsprang eigenen psychologischen und didaktischen Erfahrungen, dass man, so beispielsweise bei Spohr, „den ersten, trocknen Elementar-Unterricht“ durch die Verbindung „sogleich mit dem Praktischen des Violinspiels“<sup>503</sup> interessanter macht, und dass sich der Lehrer beim Anfänger „genau an die Folge der Lehrgegenstände, wie sie die Schule enthält“<sup>504</sup> bindet. Nach Wieck muss man die Individualität des Schülers und dessen stufenweise Fortbildung streng im Auge haben.

Stärker noch als Wiecks didaktische Schriften über den Unterricht für Klavier und Gesang hat Spohrs *Violinschule* relativ früh einen wirkungsvollen Beitrag zur Beantwortung der musikpädagogischen Frage geleistet, wie man die stufenweise Entwicklung eines Schülers, hier im Fach Geige, unter Berücksichtigung des Elementaren praktisch verwirklicht.

#### **5.4.4 Überlegungen zur Institutionalität der *Kasseler Schule***

Angesichts der ausführlichen Betrachtung der *Violinschule* Spohrs drängt sich erneut die Untersuchung des Schulbegriffes auf. Die Deutung des Terminus *Schule* erfolgte bisher als Spiel-, Kompositions- und Lehrweise mit den darin zum Ausdruck kommenden ästhetischen Auffassungen und als die in diesem Sinne ausgebildete, künstlerisch und pädagogisch wirkende Schüler- bzw. Anhängerschaft.

---

<sup>503</sup> Spohr, *Violinschule*, a. a. O., S. 1.

<sup>504</sup> Ebenda, S. 3.

Selbstverständlich kann auch ein Lehrwerk, wie es die *Violinschule* darstellt, als *Schule* schlechthin bezeichnet werden. Dieses Verständnis bezieht sich jedoch nur partiell auf die hier zu untersuchende *Kasseler Schule*.

Ausgehend von der Deutung *Schule* als Lernort muss auch geklärt werden, ob die *Kasseler Schule* als Schule im Sinne einer Institution, einer Anstalt oder Einrichtung samt den dazugehörigen Gebäuden, Räumen und Ausrüstungen, d. h. als Ort der Bildung und Erziehung betrachtet werden kann. Wenn zuweilen in biographischen Abrissen über Tonkünstler berichtet wurde, sie hätten Spohrs *Schule* in Kassel besucht, so setzt diese Feststellung durchaus das Vorhandensein einer von Spohr betriebenen Schuleinrichtung voraus. Das trifft ebenfalls auf die schon erwähnte Bezeichnung *Schule Spohr* zu. Kann die *Kasseler Schule* vielleicht als eine von Spohr betriebene Musikschule aufgefasst werden?

Das während seines Wirkens als Kapellmeister in Kassel erreichte qualitative und quantitative Niveau der Unterrichtstätigkeit macht die Erörterung dieser Frage notwendig. Dazu betrachtet man vergleichend die Lehrweisen Spohrs und Wiecks. Die Umsetzung pädagogischer Ideen hängt im Allgemeinen von den beiden Komponenten Professionalität und Institutionalität ab. Wie Spohr schon in den jungen Jahren seiner Braunschweiger Zeit das erforderliche musikalische Wissen und Können als Ausdruck von Professionalität für den Geigenunterricht nutzte, sammelte Wieck nach einem Theologiestudium die für einen Musiklehrer notwendigen pädagogischen Erfahrungen als Hauslehrer. Ihre in der Jugend erworbenen musikalischen Fähigkeiten kamen ihnen beim Erteilen von Unterricht zugute. Bei beiden stellt sich die Frage nach der pädagogischen Qualifikation und nach der institutionellen Strukturiertheit ihres pädagogischen Handelns, wenn man bedenkt, dass Spohr und Wieck den Musikunterricht vom Ansatz her nicht hauptberuflich abhielten: Spohr war als Hofkapellmeister bedienstet, Wieck hatte eine Pianofortefabrik gegründet und betrieb eine musikalische Leihbibliothek. Beide hatten keine pädagogische Ausbildung. Für Spohr trifft sinngemäß zu, was Wieck über sich selbst sagte:

„Mit einem Worte, ich habe mich gerirt als Psycholog, Denker, als Mann und Lehrer, der vielseitiger Bildung nachstrebt und sich besonders auch vielfach mit der Gesangkunst als nöthiger Grundlage für das schöne und feine Clavierspiel beschäftigt - und zwar mit einigem Talent, wenigstens mit glühender und unermüdlicher Liebe zur Sache. Ich bin nie still gestanden, habe täglich bei dem Lehren dazu gelernt und mich zu verbessern gesucht [...].“<sup>505</sup>

Nun soll Spohrs Wirkungskreis bezüglich der Frage der Institutionalität betrachtet werden. Sowohl in Gotha als auch in Kassel gab er den Geigen- und Kompositionsunterricht an einem festen Lernort, das heißt im Arbeitszimmer seiner Wohnung, und nach einer bewährten Wochenplanung für sich und die Schüler. Dieses pädagogische Wirken war durch die Zusammenarbeit mit M. Hauptmann und Kraushaar geprägt. Beide führten die theoretischen Unterweisungen ebenfalls in ihren Wohnungen durch, was den Charakter einer beruflichen Nebentätigkeit unterstreicht. Die Tolerierung des Unterrichts durch den jeweiligen Landesherren erklärte sich, wie oben schon mehrfach dargelegt, aus dem positiven Nutzen für die Hofkapelle und für das künstlerische Ansehen des Hofstaats. Der Vorteil resultierte daraus, dass zu Spohrs Ausbildungskonzept die praktische Erprobung in der Hofkapelle gehörte. An verschiedenen Stimmenpulten erlangten die Schüler Gewandtheit im Orchesterspiel und durch entsprechende Auftritte die notwendige Vortragssicherheit als Solisten. Viele Studierende spielten nicht nur Geige und Bratsche; sie beherrschten zusätzlich noch mehrere Blasinstrumente für die Militärmusik. Spohr befand sich mit seinem Musikunterricht um 1830 unmittelbar an der Schwelle zur Gründung eines Musikinstituts. Etwa zur gleichen Zeit etablierte sich die schon vorher erwähnte öffentliche Musikschule, die Joh. Chr. Fr. Schneider als Hofkapellmeister 1829 in Dessau gegründet hatte. Sein Ausbildungsplan konzentrierte sich auf Musiktheorie und Komposition. Beides unterrichtete Joh. Chr. Fr. Schneider, der bewusst das Meister-Schüler-Verhältnis bevorzugte, mit 18 Wochenstunden

---

<sup>505</sup> Wieck, a. a. O., S. 26.

selbst. Als Instrumentallehrer wirkten Mitglieder der Hofkapelle.<sup>506</sup> All diese Voraussetzungen für eine öffentliche Schule wären auch Spohr in Kassel gegeben gewesen, wenn es die Hofordnung nicht verhindert hätte. Für einen kurhessischen Hofbediensteten - Spohr als Hofkapellmeister - war es absolut unmöglich, ein eigenes Ausbildungsinstitut zu eröffnen. Vermutlich duldeten die Kurfürsten Wilhelm II. und später (Kurprinz) Friedrich Wilhelm I. die Unterrichtstätigkeit Spohrs nur deshalb, weil die gut ausgebildeten jungen Musiker der Hofkapelle bei Bedarf als preisgünstige Aushilfen, Verstärkungen oder Nachwuchskräfte zur Verfügung standen. In Spohrs Anstellungsrescript ist die Erlaubnis zum Unterricht nicht vermerkt, im Gegensatz zu der Erlaubnis für zu erteilenden Unterricht durch den Chordirektor Baldewein in dessen Anstellungsvertrag.

Die Absicht zur Gründung einer eigenen Ausbildungseinrichtung hat Spohr zwar nie geäußert, aber er interessierte sich auf seinen Reisen lebhaft für musikalische Bildungseinrichtungen, um von den dort gesammelten Erfahrungen zu profitieren. Während er von Nægelis pädagogischen Ergebnissen nicht begeistert war,<sup>507</sup> erwähnte er die wohlwollende Unterstützung der Regierung in Mailand für einen Teil der Schüler des Konservatoriums durch Freistellen.<sup>508</sup>

Spohr war schon früh mit dem Zusammenhang von beruflicher Musikausübung und der damit verbundenen Erwerbstätigkeit vertraut. Kompositionen, Konzerte und Lehrtätigkeit waren für den Berufskünstler Spohr immer mit lästigen geschäftlichen Aktivitäten verbunden. Er war froh, dass die Abrechnung der Stundenhonorare seiner Schüler von den Frauen der Familie (nach Dorettes Tod von Minchen Scheidler und später von Marianne) erledigt wurde. Als notwendiges Übel zur Sicherung des Lebensunterhalts der Familie konnte er die wirtschaftliche Seite seines Wirkens nicht

---

<sup>506</sup> Vgl. Sowa, a. a. O., S. 171 ff.

<sup>507</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., S. 225.

<sup>508</sup> Vgl. Ebenda, S. 251.

ignorieren. Wie man von seinem Parisaufenthalt 1821 weiß, lehnte er aber aus ethischen Gründen die Dominanz des finanziellen Gewinns im Musikgeschäft ab. So wie er medienwirksame Vermarktung, Käuflichkeit und Effekthascherei bei musikalischen Auftritten kritisierte, hielt er offenbar den Schritt vom nebenberuflichen Privatunterricht zum kommerziell motivierten Betrieb einer Musikschule für verzichtbar.

Die um 1850 massenhaft gegründeten Konservatorien setzten den Trend der Institutionalisierung der Musikausbildung fort, ohne dass Spohr für sein pädagogisches Wirken als privater Geigenlehrer daraus Nachteile erwachsen. Die Nachfrage, bei Spohr einen Ausbildungsplatz zu erhalten, blieb bekanntlich fast bis an sein Lebensende ungebrochen.

Sein pädagogisches Wirken beschränkte sich von Anfang an nicht nur auf den Privatunterricht für ausreichend vorgebildete Schüler, sondern dehnte sich im Rahmen der aufstrebenden bürgerlichen Musikkultur auch auf das musikalische Vereinswesen aus. Die Vereine für Vokal- und Instrumentalmusik, die ihr nationales und demokratisches Öffentlichkeitsstreben in familiären Privatzirkeln, größeren Liebhaberkreisen, öffentlicher Konzerttätigkeit und jährlichen publikumswirksamen Musikfesten demonstrierten, hatten ganz offensichtlich eine wichtige Bildungsfunktion. Auch hier blieb Spohrs pädagogischer Beitrag etwa im *Cäcilien-Verein*, der *Kasseler Liedertafel* oder dem *Kasseler Liederkrantz* oder selbst als Dirigent bei Musikfesten immer nur private Nebentätigkeit, die oft Missfallen bei seinem Dienstherrn erregte.

Obwohl sich der Terminus *Kasseler Schule* nicht auf den Privatunterricht und auf das pädagogische Wirken Spohrs im institutionellen Sinne, das heißt einer Schule als Lernort, beziehen lässt, war Kassel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Spohrs internationale Bedeutung eine der hochrangigen Musikstädte Deutschlands, die selbstverständlich besonders auf Geigenschüler eine starke Anziehungskraft

ausübte. Die Stadt wurde darin erst nach der Gründung des Konservatoriums von Leipzig als Schulstadt überflügelt.<sup>509</sup>

### 5.5 Zusammenarbeit mit Moritz Hauptmann von 1832 bis 1842

Wenn M. Hauptmann 1834 Spohrs eigensinniges Beharren auf seiner Meinung kritisierte, hätte er dafür selbst genügend Gründe nennen können. Einer war das Klima am Hofe. Spohr betonte nicht grundlos, dass der Kurprinz befahl, anstelle der seit dem Frühjahr bereits eingestellten Opern- und Schauspielvorstellungen während des Winters eine Reihe von Konzerten zu geben. Der Kurprinz wollte weder Spohr, die Musiker noch das verbliebene Sängerpersonal für ihr Nichtstun besolden. Man wollte im Gegenteil Einnahmen erwirtschaften, die nicht, wie bisher, in die Unterstützungskasse für die Witwen und Waisen verstorbener Orchestermitglieder flossen, sondern der Hofkasse zugute kommen sollten.

Das empörte Publikum mied die meisten der insgesamt 18 Konzerte, so dass die geringen Einnahmen die Erwartungen des Kurprinzen enttäuschten. Er ließ für das Frühjahr 1833 die Schauspielergesellschaft von Heinrich Eduard Bethmann (1774-1857) engagieren.<sup>510</sup> Mit dieser Schauspielergesellschaft und dem verbliebenen Personal konnte Spohr alle früher gegebenen Opern wieder besetzen.

Die Direktion des in den *Lebenserinnerungen* als großartig eingeschätzten sechsten Elbmusikfestes in Halberstadt vom 19. bis 21. Juni 1833 teilte sich Spohr mit Joh. Chr. Fr. Schneider aus Dessau. Er trat außerdem solistisch auf und spielte mit dem Konzertmeister K. Fr. Müller aus Braunschweig seine im April 1833 vollendete zweite *Konzertante für zwei Violinen h-moll op. 88*. Die verbliebene Ferienzeit verbrachte er mit seiner gesundheitlich geschwächten Frau Dorette, wie schon 1830,

---

<sup>509</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 319 f.

<sup>510</sup> Bethmann leitete später in Richard Wagners Magdeburger Kapellmeisterzeit das Magdeburger Theater.

im böhmischen Marienbad. Im November 1833 wurde das Hoftheater wieder eröffnet. Zur Ausbildung findet man für 1833 fünf Namen in Spohrs Schülerverzeichnis, davon vier neue Schüler: Karbowsky aus Kassel, Harras aus Arnstadt, Amadeus Abel aus Greifswald (zum zweiten Mal), Wolff aus Krefeld und Blagrove aus London. Harras und Wolff erhielten neben Brand aus London und Haußmann aus Hannover 1833 auch Theorie-Unterricht bei M. Hauptmann.

Hermann Wolff aus Krefeld schickte sein Vater, der früher in Frankfurt tätige, Spohr persönlich gut bekannte Konzertmeister Johann Nicolaus Wolff, nach Kassel.

H. Wolff wurde später Musikdirektor in Krefeld.<sup>511</sup> Die einflussreiche Berliner Konzertagentur Wolff (1881)<sup>512</sup> ist wie die auf einem Programmzettel aufgeführte *Concert-Direction Hermann Wolff* (1889) in Hamburg<sup>513</sup> mit dem Spohr-Schüler aus Krefeld in Verbindung zu bringen. Hermann Wolffs Schwester Johanna Schmidt<sup>514</sup>, eine von Spohr geschätzte Konzertsängerin, die bei der Gesellschaft *Felix meritis* in Amsterdam als Sopranistin wirkte, trat bei dem schon erwähnten Musikfest in Halberstadt mit der Duettpartie der Amazili aus Spohrs Oper *Jessonda* auf und erhielt eine schlechte Kritik. Auf Wunsch des ihm seit seinem Aufenthalt in Magdeburg 1804 freundschaftlich verbundenen Erfurter Regierungsrat Türpen schrieb Spohr dann eine positive Beurteilung über ihre Leistung. Diese ließ Türpen ohne Spohrs Kenntnis in der *Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung* abdrucken.<sup>515</sup>

Im Jahre 1833 nahm der in Nottingham geborene Henry Gamble Blagrove (1811-1872) sein Studium bei Spohr auf. Als sogenanntes *Wunderkind* hatte er als einer der ersten Schüler an der im März 1823 gegründeten *Royal Academy of Music* in London eine Violinausbildung erhalten. Vorher war er auch Schüler von Franz Cramer (1772-

---

<sup>511</sup> Vgl. Boeck, a. a. O., S. 239.

<sup>512</sup> Vgl. Ebenda, S. 207.

<sup>513</sup> Vgl. Ebenda, S. 262.

<sup>514</sup> Spohr hatte ihren Ehemann *Georg Simon Schmidt* 1818 als Geiger fortgebildet.

<sup>515</sup> Vgl. Spohr, *LE I*, a. a. O., Anm. 28, S. 333 und *LE II*, a. a. O., Anm. 11, S. 260.

1848) gewesen.<sup>516</sup> Blagrove wurde in London als geachteter Violinsolist, Kammermusikspieler und Leader bei großen Orchesterkonzerten geschätzt. Auch auf dem Kontinent gab er Konzerte<sup>517</sup>, so im Leipziger Gewandhaus am 18. Januar 1838.<sup>518</sup> Als Solist eiferte Blagrove seinem Kasseler Lehrer nach und bewahrte so die Tradition des spezifischen Spohrschen Violinstils über dessen Tod hinaus.<sup>519</sup> Blagrove spielte mit Spohr beim Musikfest in Norwich 1839. Die Kritiker vermerkten: „The master and pupil were well associated.“

Das Urteil über Blagroves Spiel kann als Würdigung des Spohrschen Violinstils aufgefasst werden:

„...; but though he has rather more force than Spohr, he has an equal smoothness of tone and polish of style to attain.“<sup>520</sup>

Es betont mit der „Sanftheit des Tones“ und der „Vollkommenheit des Stils“ charakteristische Merkmale, die Spohrs Violinspiel und davon ausgehend das seiner Schüler eine unverwechselbare Prägung verliehen.

Über die Dauer der Studien Blagroves und der anderen Schüler ließen sich aus den überlieferten Unterlagen keine Erkenntnisse gewinnen.

Zu Spohrs 50. Geburtstag am 5. April 1834 fanden zahlreiche Feierlichkeiten statt. Zweifelsfrei waren an der Ausgestaltung der, wie Spohr es bezeichnete, glänzenden Gesellschaft beim Schwiegersohn Zahn nicht nur Verwandte, Freunde und Bekannte,

---

<sup>516</sup> Franz oder François Cramer war der Sohn des zur älteren *Mannheimer Schule* gehörenden Wilhelm Cramer (1745-1799). Dieser lebte ab 1773 in London und erwarb sich als Leader bei den *Concerts of ancient music* und bei Musikfesten in England hohes Ansehen. Franz Cramer trat ab 1800 die Nachfolge seines Vaters an. Sein älterer Bruder Johann Baptist Cramer (1771-1858) war ein ausgezeichnete Pianist und gesuchter Klavierlehrer. Spohr lernte beide Cramer 1820 in London kennen.

<sup>517</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 442.

<sup>518</sup> Vgl. Dörffel-Statistik, a. a. O., S. 80 ff.

<sup>519</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 200.

<sup>520</sup> *The Musician in Norwich. The Norwich Musical Festival.* in: *The Monthly Chronicle. A national Journal of Politics, Literature, Science and Art.* October, 1839, page 363.

sondern auch Studierende beteiligt; denn M. Hauptmann hatte eigens eine Kantate vorbereitet.<sup>521</sup>

Trotz des sich stetig verschlechternden Gesundheitszustandes Dorettes widmete sich Spohr seinen Amtsgeschäften mit vielen organisatorischen Anforderungen, erteilte Unterricht und arbeitete nach einem Text von Rochlitz an dem Passionsoratorium *Des Heilands letzte Stunden*.

Das genaue Eintreffen der 1834 neu aufgenommenen Schüler Martin aus Hanau, Friedrich Götze aus Pösneck (zum zweiten Mal), Ferdinand Brandenburg aus Erfurt, Kramer aus Braunschweig, Bork aus Königsberg und Anton Reder aus Würzburg ließ sich nicht ermitteln. Ein Cramer aus Braunschweig - trotz der veränderten Schreibweise sicher identisch mit dem Kramer in den Spohrschen Verzeichnissen - nahm 1834 auch Unterricht bei M. Hauptmann. Biographische Daten sind nur von Ferdinand Brandenburg bekannt. Er wurde 1815 in Erfurt geboren. Nach der Ausbildung bei Spohr wohnte er ab 1838 in Leipzig und wirkte als Violinist und Komponist. Seiner 1847 vollendeten Oper *Die Belagerung von Solothurn* (1847) war kein Erfolg beschieden. Bis zu seinem Tod 1850 wirkte er als Hofmusiklehrer in Rudolstadt.<sup>522</sup>

Die erneute Badereise des Ehepaares Spohr im Sommer 1834 verhinderte nicht, dass Dorette am 20. November 1834 ihrer Krankheit erlag. Nach Überwindung seiner großen Verzweiflung konnte Spohr erst gegen Ende des Winters 1834/35 das Passionsoratorium vollenden und am Karfreitag 1835 aufführen.

Als Schüler nahm er 1835 an: Sartori aus Würzburg, Heinrich Weidemüller aus Gotha - erst 1837 bei M. Hauptmann erwähnt -, Bärwolf aus Montabaur - 1835 als Bärwolf aus Gotha bei M. Hauptmann - und Fischer aus Ballenstedt (zum zweiten

---

<sup>521</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 162.

<sup>522</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Ferdinand Brandenburg*, Bd. 2, S. 168.

Mal). Mansbach aus Kassel und Ferdinand Böhme aus Gandersheim wurden ab 1835 vorerst nur von M. Hauptmann unterrichtet. Wäre die Eintragung kein Fehler, so hätte Böhme ebenfalls vier Jahre warten müssen, um, gemäß den Jahreszahlen in Spohrs Schülerliste, von 1839 an ausgebildet zu werden.

Mit Hill aus New York unterrichteten Spohr und M. Hauptmann 1835 den späteren Gründer der *New York Philharmonic Society*.<sup>523</sup>

Während der Theaterferien im Sommer 1835 unterbrach Spohr seine Amts- und Nebentätigkeiten für einen Kuraufenthalt im holländischen Seebad Zandvoort. Auf dem Wege nach Holland wurden er, Tochter Therese und die Schwägerin W. Scheidler von Gastgeberin Amalie von Sybel sehr freundlich in Düsseldorf empfangen. Er verbrachte angenehme Tage mit dem Schriftsteller Karl Leberecht Immermann (1796-1840), dem Dramatiker Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) und Mendelssohn, der ihm aus seinem *Paulus* vorspielte und sich für Spohrs *staccato* in einem Strich begeisterte.<sup>524</sup>

Grabbe war seit dem Winter 1834/35 mit N. Burgmüller bekannt. Beide hatten nicht nur zum Alkohol, sondern auch zur Misere der zeitgenössischen Oper eine gemeinsame Meinung gefunden. Grabbe verfasste bis Mai 1835 den Operntext *Der Cid*, den N. Burgmüller vertonen sollte. Dieser hatte den Text auch Immermann vorgelegt.<sup>525</sup> Über eine Begegnung Spohrs mit seinem ehemaligen Schüler N. Burgmüller bei Grabbe oder Immermann wurde nichts bekannt. Offensichtlich war der Schüler aus Scham, dass er trotz der Ermahnungen Spohrs sein *genialisches* Talent vergeudete, seinem ehemaligen Lehrer ausgewichen.<sup>526</sup>

---

<sup>523</sup> Vgl. Hartmut Becker, a. a. O., S. 62.

<sup>524</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 165 f.

<sup>525</sup> Vgl. Kopitz, a. a. O., S. 238 ff. „Der Cid“ war von Grabbe als Opernparodie gedacht. Er benutzte den spanischen Nationalhelden Cid als Titelfigur, um mit dem Text ohne Handlung die großen Opern seiner Zeit zu verspotten. Burgmüller hatte die Vertonung nicht beabsichtigt.

<sup>526</sup> Vgl. Edmund Spohr, *Louis Spohr und Amalie von Sybel*, in: Louis Spohr. *Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, a. a. O., S. 101.

Während des Kuraufenthaltes in Zandvoort verstarb unerwartet Spohrs Schwägerin Minchen Scheidler, die seit 1822 mit in der Familie Spohr lebte. Der Einsamkeit und misslichen Situation im Hausstand bereitete Spohr zu Jahresbeginn 1836 durch die Verehelichung mit der 23 Jahre jüngeren Marianne Pfeiffer, einer Schwester seines verstorbenen Freundes K. Pfeiffer, ein Ende. Weil der Vater, Oberappellationsgerichtsrat Burghard Wilhelm Pfeiffer, als Mitglied der Stände im ersten Landtag (1831/32) die Gunst des Kurprinzen verloren hatte, erlaubte dieser die Heirat erst, als Marianne im voraus auf jegliche Pensionsansprüche verzichtete. M. Spohr konnte ihren Ehemann mit ihrem gediegenen pianistischen Können und ihrer eminenten Fertigkeit im a vista-Lesen wieder zu gemeinsamem Musizieren und zu regerem Komponieren begeistern.<sup>527</sup>

Auch das Unterrichten von Schülern erreichte bald wieder den üblichen Umfang. Für das Jahr 1836 sind sieben Namen notiert. Während Mansbach, vermutlich der Sohn von Spohrs erstem Kasseler Hauswirt, von M. Hauptmann zu Spohr wechselte, hatten Hauck aus St. Petersburg, Jan Hornziel aus Lemberg und Döhler aus Eckartsberga bei Buttstädt sowohl bei M. Hauptmann als auch bei Spohr Unterricht. Heisterhagen aus Kassel, der später als Violinist in Kassel nachgewiesen ist, Howard aus London und Winterstein aus Dresden wurden nur von Spohr ausgebildet.

Hornziel weilte von 1836 bis 1838 bei Spohr in Kassel. Als erster Lehrer Wieniawskis legte er um 1843 den Grundstein für die Virtuosenlaufbahn eines - nach Moser - *der genialsten Geiger, die je gelebt* haben.

Wieniawski kam als Kind nach Paris und erhielt 1846 in der Klasse des Violinpädagogen Lambert Joseph Massart (1811-1892) den ersten Preis am Konservatorium. Seine außerordentliche Technik und die wandlungsfähige Art seiner Tongebung machten ihn trotz seiner steifen Bogenführung zu einem Tonpoeten<sup>528</sup>, dessen Wurzeln über Hornziel durchaus bei Spohr zu finden sein dürften.

---

<sup>527</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 169 f. u. Anm. 30 S. 262.

<sup>528</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 470 f.

Von N. Burgmüllers plötzlichen Tod am 7. Mai 1836 erhielt Spohr offenbar erst spät Kenntnis. Er nahm auch nicht am 18. Niederrheinischen Musikfest am 22./23. Mai 1836 in Düsseldorf teil, bei dem Musiker und Schriftsteller ihren Schmerz über N. Burgmüllers Tod zum Ausdruck brachten. Mendelssohn komponierte zum Andenken die *Tenor-Cavatine in C-Dur* (Adagio) zusätzlich zum *Paulus*.<sup>529</sup> Fr. Burgmüller fragte Spohr in einem Brief vom 19. August 1836, ob er noch Werke seines einstigen Schülers besäße.<sup>530</sup> Wie Spohr diesen Brief beantwortete, ist nicht bekannt.

Den frühen Sommer 1836 nutzte Spohr mit seiner Frau Marianne und der Tochter Therese zu Besuchen in Gotha, Erfurt, Leipzig, Dresden und Braunschweig. Bei Musikpartien, Ausflügen und Musikfesten erfreute er sich größter Aufmerksamkeit bei Begrüßungen, Aufführungen seiner Kompositionen und eigenen Auftritten. In Leipzig hatte er angenehme Begegnungen mit Rochlitz, Karl Weiße, Mendelssohn und Clara Wieck. In Dresden traf er die Familie Kleinwächter aus Prag, seinen Freund Hesse und seinen ehemaligen Schüler Joh. Friedr. Franz. Dieser hatte die Kapellmeister Karl Gottlieb Reißiger (1798-1859), Morlacchi und Joseph Rastrelli (1799-1842) zu Ehren seines Lehrers zum Quartettspiel in seine mit Kränzen und Blumen geschmückte Wohnung eingeladen. Nach dem Besuch des Musikfestes in Braunschweig wurde diese interessante Reise nach Spohrs Beurteilung auf würdige Weise bei seinem Freunde, dem Forkel-Schüler Amtsrat Christian Friedrich Lueder, auf dem Gut Katlenburg beschlossen.<sup>531</sup>

Auf Einladung seines ehemaligen Schülers O. Gerke (I) reiste Spohr mit seiner Familie zum 21. Juli 1836 nach Paderborn. Musikdirektor O. Gerke (I) hatte zum tausendjährigen Jubiläum des Heiligen Liborius das Oratorium *Des Heilands letzte*

---

<sup>529</sup> Vgl. Kopitz, a. a. O., S. 285.

<sup>530</sup> Vgl. Ebenda, S. 287.

<sup>531</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 170 ff. Friedrich Christian Lueder (1781-1861), ein Schüler Forkels, war seit dem Musikfest in Frankenhausen 1810 durch das gemeinsame Interesse für Musik und Kunst eng mit Spohr befreundet.

*Stunden* zur Aufführung einstudiert. Spohr erfreute sich der begeisterten Aufnahme seiner Komposition und an den Huldigungen beteiligter Künstler und Dilettanten.<sup>532</sup> Spohrs sieben Schüler für das Jahr 1836 und die sechs Neuzugänge für 1837 beweisen, dass er die quantitativen Möglichkeiten des pädagogischen Wirkens als nebenberuflicher Musiklehrer voll ausschöpfte. Man kann außerdem davon ausgehen, dass der eine oder andere Schüler, der die Ausbildung nur für kurze Zeit genoss, unbekannt blieb. Eine solche kurze Ausbildung traf beispielsweise auf Frederick Thorkildson Wexschall (1798-1845) aus Kopenhagen zu. Spohrs Lehrer-Beziehung zu dem Violinisten und Lehrer von Nils Gade und Bull scheint nicht völlig geklärt, obwohl, wie schon erwähnt, Wexschall bei Moser/Nösselt sowohl im Textteil des zweiten Bandes (S. 209) als auch ausdrücklich an erster Stelle als Spohr-Schüler der „Kasseler Geigerschule“ (Ohne Seitenangabe) aufgeführt wird. Es existiert der Hinweis auf einen Briefwechsel vom 07. August 1837 aus Kopenhagen.<sup>533</sup> Wenn Wexschall 1836 bei Spohr studierte, könnte seine Anwesenheit mit dem in Dänemark lebenden deutschen Komponisten Johann Peter Emil Hartmann (1805-1900) in Verbindung gestanden haben. Hartmann, der Schwiegervater Gades, weilte um 1836 zur abschließenden Ausbildung bei Spohr. In Kassel entstand seine *g-Moll Sinfonie*, die Spohr aufführte.

Mit Haltmorth aus Dessau, F. Gackstatter aus Rothenburg ob der Tauber, J. M. von Landowsky aus Warschau, Paul Friedrich Schneider aus Schweinfurt, Walbrül aus Bonn (zum ersten Male) und Eisenbaum aus Warschau stehen in den Listen für 1837 wieder sechs neue Schüler. Während Gackstatter, P. Fr. Schneider, Walbrül und Eisenbaum nur bis 1838 bei Spohr waren, beendete Landowsky seine Ausbildung erst 1839. Im Besitz des Lehrers befanden sich 1859 die im Selbstverlag herausgegebenen *Orgelfugen op. 5* von Gackstatter.

---

<sup>532</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 173 f.

<sup>533</sup> Vgl. Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel.

Bei M. Hauptmann studierten 1837 sieben neue Schüler, darunter Weidemüller, Gackstatter, von Landowsky und P. Fr. Schneider. Walbrül erscheint 1838 und Eisenbaum erst 1839 in M. Hauptmanns Liste.

Die Identität des Geigenschülers Walbrül konnte bislang nicht völlig geklärt werden. Ein Geiger Walbrül aus Bonn-Poppelsdorf hatte sich nach zwei Konzerten im August 1837 in Bonn zur Erhöhung seiner Virtuosität zu Spohr nach Kassel begeben. Am 24. Juni und am 26. November 1838 habe er dann mit Konzerten von Spohr und Bériot gezeigt, wie weit ihm das gelungen sei.<sup>534</sup>

Ein Geigenschüler Walbrül wurde 1845, acht Jahre später, zum zweiten Male in Spohrs Liste als Walbrül II aufgeführt. Zweifel sind angebracht, ob das tatsächlich wieder Walbrül aus Bonn war. Wahrscheinlich ist es eher Isidor Hubert Walbrül gewesen. In seiner Joachim-Biographie erwähnt Moser einen Geiger Walbrül, der Mitglied der Weimarer Hofkapelle und Quartettspieler (1851) war<sup>535</sup>. Wegen fehlender Dokumente konnte die Frage, in welcher Beziehung der Weimarer Walbrül zu Spohr stand, noch nicht abschließend beantwortet werden.

Bei seinem alten Freund Ignaz Kleinwächter (1780-1845) in Prag lernte Spohr den jungen Henri Vieuxtemps (1820-1881) kennen, den Moser als den bedeutendsten Vertreter der franko-belgischen Geigerschule bezeichnet.<sup>536</sup> Bériot, Moser nennt ihn einen der erfolgreichsten Lehrer des 19. Jahrhunderts, hatte den aus Verviers stammenden Vieuxtemps etwa von 1828 bis 1830 in geradezu liebevoller Weise unterrichtet. Außer Ratschlägen von Mayseder in Wien und Molique in Stuttgart nahm Vieuxtemps danach keinen Unterricht mehr. Von 1833 an begab er sich auf Konzertreisen durch Europa und Amerika.<sup>537</sup> Nach 1838 muss er sich mehrfach in

---

<sup>534</sup> Vgl. Henseler, a. a. O., S. 155.

<sup>535</sup> Vgl. Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, 2. Aufl., Berlin 1900, S. 78.

<sup>536</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 453.

<sup>537</sup> Vgl. Ebenda, S. 452.

Kassel aufgehalten haben, um mit Spohr zu arbeiten und seinen Vortragsstil zu verfeinern.<sup>538</sup>

Was die franko-belgische Schule betraf, hatte Spohr Bériot während seines Kuraufenthaltes im Juni/Juli 1838 in Karlsbad selbst getroffen. Wie sehr er ihn schätzte, beweist sein Urteil über ein Konzert Bériots im Theatergebäude:

„Er spielte sehr rein, brillant und fertig, wenn mir auch seine Kompositionen nicht durchaus gefallen wollten“.<sup>539</sup>

Über diesem Kuraufenthalt in Karlsbad lag als schwerer Schatten die plötzliche Erkrankung und der Tod der neunzehnjährigen Tochter Therese am Pfingstsonntag, dem 3. Juni 1838.

Im Laufe des Jahres 1838 kamen mit Jacobi aus Göttingen (zum ersten Mal), Peter Friedrich Theodor Kopf aus Cuxhaven, Lethierry aus Lille, Meisner aus Lille und Luminais aus Paris mehr Studenten aus dem Ausland als aus Deutschland. Bei allen handelte es sich um Violinschüler, die im Weiteren die Musik als Dilettanten betrieben. Der Schüler Kopf war der Sohn des Musikdirektors des Bürger-Militärs in Cuxhaven. M. Hauptmann unterrichtete 1838 neben drei weiteren Schülern den schon erwähnten Walbrül, J. J. Bott aus Kassel, Jacobi und Luminais. Bull gastierte, wie früher beschrieben, 1839 als Solist in Kassel.

Im September 1839 erhielt Spohr vom Kurprinzen die Erlaubnis, außerhalb der Ferienzeit am Musikfest in Norwich teilzunehmen. Von den spürbaren Widersprüchen zwischen Spohrs Vorstellungen von freiem Künstlertum und seinen Pflichten als Hofbediensteter zeugt in diesem Zusammenhang die pedantische Aufrechnung des zu früh angetretenen und deshalb zu spät beendeten Urlaubs. Das konnte Spohr nicht davon abhalten, sich bei fünf weiteren Aufenthalten in England

---

<sup>538</sup> Vgl. Kolneder, a. a. O., S. 420.

<sup>539</sup> Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 181.

nicht nur von der Londoner ersten Gesellschaft, sondern auch vom Königshaus auszeichnen zu lassen.

Wie schon erwähnt, spielte er in Norwich mit dem fünf Jahre zuvor von ihm ausgebildeten Blagrove die *Konzertante Nr. 1 (A) op. 48*. In einer Zeitschriftenbesprechung wurde Spohrs angebliche Äußerung mitgeteilt, dass fast alle Violinspieler auf dem Kontinent seine Schüler gewesen seien: „Spohr told me that nearly all the violin players on the continent had been his pupils.“<sup>540</sup> Man feierte ihn als Patriarchen der Violine und ausgezeichneten Lehrer: „If one would learn to make the instrument speak, he certainly is the best teacher of that eloquent art.“<sup>541</sup> In *The Times* lobte ein Rezensent sein Violinspiel:

„His instrument makes the same kind of appeal to the heart as the finest singing. All the wonders of execution, the achievements of bow and finger, great as they are, sink in comparison with the more wonderful power of the man's diviniour.“<sup>542</sup>

Beim Zusammenspiel mit Blagrove hatte man bemerkt:

„... ‘none but himself can be his parallel’, there is a charm in his violin, when employed in the execution of his own music, which no other performer can impact.“<sup>543</sup>

Als Dirigent feierten Publikum und Presse Spohr in Norwich bei seiner *Faust-Ouvertüre*:

„... on entering the orchestra to conduct his overture to Faust Spohr was received with a burst of enthusiasm, the audience chiefly standing, hurraing, and waving their handkerchiefs. On taking his place, the greeting was renewed; and he evinced strong sensibility at this homage to his genius.“<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> *The Monthly Chronicle. A National Journal of Politics, Literature, Science and Art*. October, 1839. *The Musician at Norwich The Norwich Musical Festival*. page 355.

<sup>541</sup> Ebenda, S. 364.

<sup>542</sup> *The Times*, Sept. 21, 1839, page 3.

<sup>543</sup> Ebenda, page 5.

<sup>544</sup> *The Norwich Mercury*, No. 5651 Saturday, Sept. 21, 1839.

Musikpädagogische Ziele oder Lehrzwecke könnte Spohr auch mit seiner 1839 komponierten Sinfonie Nr. 6 (G) op. 116 (*Historische*) verfolgt haben. Der Berichterstatter des *The Monthly Chronicle* schrieb dazu:

„The first movement of this last, he told me, is in the style of Bach and Handel - for which he was obliged to make especial studies; the Adagio is in Mozart's manner, the Scherzo in that of Beethoven, and the finale is of the present date. This is a work that the amateurs may look forward to with interest.“<sup>545</sup>

Der Hinweis auf das Interesse der Dilettanten an diesem Werk beschönigte offenbar den minderen Wert der Komposition. Spohr beabsichtigte auch aus der Sicht des Kompositionslehrers eine formale Neuordnung der Sinfonie, um in einer sich schnell verändernden Zeit das Vermächtnis der Klassik zu erfüllen. Diese sogenannte *Historische Sinfonie* war also der Versuch einer Auseinandersetzung mit dem Widerspruch zwischen den Stilarten vergangener Epochen und der neuromantischen Musikrichtung, die Spohr im vierten Satz persiflierte. Weder die Nachahmung der Musik von Bach, Händel, Mozart und Beethoven noch die Darstellung der derzeit modernen Musik wurde den echten Vorbildern gerecht. So wunderte es nicht, dass diese Sinfonie als *interessanter Scherz* oder auch als *Rätsel* sowohl in Deutschland als auch in England auf allgemeine Ablehnung stieß.<sup>546</sup> Noch Dahlhaus rügte nicht so sehr das Ergebnis dieser eklektizistischen Synthese, mit der Spohr die ausgleichende Gerechtigkeit der Stile und Epochen herstellen wollte. Er betonte, dass dieses in der Moral vertretbare Prinzip in der Kunst nicht praktikierbar sei. Spohr hätte eine solche Synthese erst gar nicht versuchen sollen.<sup>547</sup>

---

<sup>545</sup> *The Monthly Chronicle*, a. a. O., S. 367.

<sup>546</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Hauser*, I. Band, a. a. O., S. 277 f. Brief vom 3. April 1840: „Eben höre ich, dass Spohrs historische Symphonie im philharmonischen Konzert eklatant durchgefallen ist, ja schlimmer, ausgepiffen und gepocht, und dürfen sie nicht mehr geben. Man ist schon über die Idee verstimmt gewesen, dass Ein Componist – wenn auch ein vorzüglicher, im Ernste S. Bach, Händel, Beethoven, Mozart repräsentieren will – und das ist eben auch etwas sonderbar.“

<sup>547</sup> Vgl. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 146.

Für 1839 enthält Spohrs Liste die Schüler Hartmann oder Herdtmann aus Friedland, Wilhelm Happ aus Meiningen, Abendroth aus Greussen, Anton Alois Müller aus Münster und Wegener aus Einbeck, während man Eduard Bode aus Köthen, Carl Wittich aus Köthen, Ferdinand Böhme aus Gandersheim, Lehmann aus Nürnberg, F. Wenigmann aus Königswinter, Rostad aus Norwegen, und J. J. Bott aus Kassel erst für das Jahr 1840 eingetragen findet.

Wilhelm Happ (nicht *Hopp* wie in Malibrans Liste oder *Hupp* an anderer Stelle) erteilte auf Vermittlung Spohrs schon 1840 als Professor Violinunterricht am Prager Konservatorium (Musikinstitut des Herrn E. J. Kindermann in Prag).<sup>548</sup>

Der aus Gandersheim stammende Sohn eines Fagottisten August Julius Ferdinand Böhme (1815-1883) war anderthalb Jahre bei Spohr zur Ausbildung. Anschließend war er Theaterkapellmeister in Bern und Genf. Von 1846 bis 1874 wirkte er als Dirigent der *Euterpe* und als Direktor der Musikschule in Dordrecht. Sein kompositorisches Schaffen besteht aus Orchester-, Kammermusik- und Vokalwerken.<sup>549</sup> Wieck erwähnt den Musiker „Böhme“ in seinem „Offenen Brief“ als einen „geprüften Gesangslehrer von vieljähriger Erfahrung“. Die Herausgeber präzisieren diese Angabe mit der Nennung des Vornamens „Ferdinand“ und der Erläuterung „ebenfalls Gründungsmitglied (Gesang) der ‘Musikschule’ in Leipzig“.<sup>550</sup> Kann es sich bei diesem um den Spohr-Schüler Böhme gehandelt haben? Bisher konnte nicht ermittelt werden, ob es einen zweiten Ferdinand Böhme in Leipzig gab. Franz Magnus Böhme (1827-1898) hätte 1846 noch kein „Gesangslehrer von vieljähriger Erfahrung“ sein können.<sup>551</sup>

---

<sup>548</sup> Vgl. Bericht der *AMZ*, 1840, S. 797 f. Vgl. Sowa, a. a. O., S. 347.

<sup>549</sup> Vgl. Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*. Berlin und Stuttgart 1901.

<sup>550</sup> Wieck, a. a. O., S. 226.

<sup>551</sup> Franz Magnus Böhme war bis 1846 im Weimarer Seminar zum Lehrer ausgebildet worden und hat später seine Ausbildung bei Moritz Hauptmann in Leipzig vervollständigt. In Hauptmanns Schülerliste findet er sich für 1857 unter der Nummer „212. Böhme, M. aus Weimar.“ (Vgl. Hauptmann, *Briefe*, Zweiter Band S. 287.)

Obwohl Ernst Lampert (geb. 1818) aus Gotha sowohl in Spohrs als auch in M. Hauptmanns Schülerlisten fehlt, hat er nach Klavierunterricht bei Johann Nepomuk Hummel in Weimar und erfolgreicher Weiterbildung in Wien um 1840 seine Studien bei Spohr und M. Hauptmann in Kassel abgeschlossen. Er galt als fleißiger und begabter deutscher Komponist und Dirigent. Nach Gotha zurückgekehrt, wurde er 1842 zum herzoglichen Kammervirtuosen, 1844 zum Konzertmeister und 1855 zum Kapellmeister ernannt. In dieser Eigenschaft wirkte er an der dortigen Hofbühne und leitete auch die Sinfoniekonzerte. Als Komponist wurde er mit Ouvertüren, Kantaten, Streichquartetten, Klavierwerken und vier Opern bekannt. Seine Opern kamen aber nur in Gotha und Coburg zur Aufführung.<sup>552</sup>

George F. Rostad aus Norwegen widmete sich offensichtlich der Volksliedforschung. Er soll, nach mündlich überlieferter Auskunft von Dr. Hans Joachim Schäfer an die Internationale Louis Spohr Gesellschaft, Volkslieder auf Island gesammelt haben. Wie in Norwich 1839 bestätigte Spohr seinen Ruf als herausragender Dirigent abermals beim niederrheinischen Musikfest in Aachen 1840. Unter seiner Leitung erklangen Händels *Judas Makkabäus* und Mozarts  *Davide penitente*.<sup>553</sup>

J. J. Bott aus Kassel war der Sohn des Leibgarde-Musikers und Hoforchester-Geigers A. Bott. Er galt als einer der begabtesten Schüler Spohrs. Schon mit zwölf Jahren trat er als Wunderkind mit einem virtuosen Violinkonzert von Bériot und einer Klavierzugabe auf.<sup>554</sup> Nachdem J. J. Bott 1838 das erste Stipendium der Frankfurter Mozartstiftung erhalten hatte, setzte er 1840 seine Ausbildung bei Spohr fort und nahm neben dem Theorie- und Kompositionsunterricht bei M. Hauptmann Orgelunterricht beim Hoforganisten Adolph Herstell. Bei einem Konzert im Stadtbausaal 1840 wurden seine technische Fertigkeit und die Reinheit des Tones gelobt.<sup>555</sup> 1842 konnte er als Mitglied in die Kasseler Hofkapelle aufgenommen

---

<sup>552</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Ernst Lampert*, Bd. 6, S. 237.

<sup>553</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 194.

<sup>554</sup> Gudenberg von, a. a. O., S. 350, zitiert aus *Kasseler Allgemeine Zeitung* vom 15.07.1838.

<sup>555</sup> Vgl. *Kasseler Allgemeine Zeitung* vom 05.04.1840, zitiert bei Gudenberg von, a. a. O., S. 351.

werden. Erste Kompositionen schuf J. J. Bott ab 1843. Als Violinsolist trat er am 8. Januar 1844 und am 18. Dezember 1856 im Leipziger Gewandhaus auf.<sup>556</sup> Zuerst ab 1846 interimistischer Konzertmeister, avancierte J. J. Bott 1849 zum offiziellen Konzertmeister der Hofkapelle. Die Übernahme der Direktion der Instrumentalvereinigung *Kasseler Musikverein* und nach Wiegands Tod 1851 der Leitung der Singakademie bewiesen sein Engagement im Kasseler Musikleben.<sup>557</sup> Seine 1852 erfolgte Einstellung als zweiter Kapellmeister geschah auf Spohrs Antrag hin. J. J. Bott wirkte weiter als Konzertmeister und übernahm den Dirigentenstab vorwiegend bei den italienischen und französischen Spielopern, die hohe Wendigkeit und Elastizität erforderten.

Als Spohr es 1840 versäumt hatte, seinem Vorgesetzten beim Hofe das Fernbleiben eines Orchestermitglieds zu melden, sollte er 50 Taler Strafe zahlen. Ein solches Bußgeld wurde ihm auch auferlegt, als er 1851 durch ein eigenes Konzert mit J. J. Bott, August Kömpel (1832-1891) und Knoop diese an der Ausübung des Theaterdienstes gehindert haben soll.<sup>558</sup> J. J. Bott verließ Kassel nach solchen Streitigkeiten mit der Theater-Intendanz, um 1856 die Stelle des Hofkapellmeisters in Meiningen anzutreten. Dort weilte Spohr im April 1859. Gefeiern und geehrt nahm er am 12. April 1859 zum letzten Mal den Taktstock in die Hand und dirigierte *Die Weihe der Töne* und seine zweite *Konzertante für zwei Violinen h-moll op. 88*, gespielt von J. J. Bott und Konzertmeister K. Fr. Müller als Solisten.<sup>559</sup>

J. J. Bott wirkte schließlich ab 1865 als Hofkapellmeister in Hannover. Dort wurde er im Jahre 1878 pensioniert und lebte danach als Musiklehrer in Magdeburg. Seine

---

<sup>556</sup> Vgl. Dörffel, a. a. O., S. 80 ff.

<sup>557</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 352.

<sup>558</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., Anm. 4 S. 266.

<sup>559</sup> Vgl. Louis Spohr. *Aus Meiningen*. in: *Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jahrgang 1859, S. 149 ff. und Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 210.

Übersiedlung nach Hamburg 1884 mündete 1885 in die Überfahrt nach Amerika. Dort war er als Dirigent tätig, bis er am 28. April 1895 in New York verstarb.<sup>560</sup> J. J. Bott hatte einen zwiespältigen Charakter. Seine Lebensart war gekennzeichnet von nervöser Reizbarkeit und Haltlosigkeit. Schon 1877 soll er in Hannover völlig betrunken das Konzertpodium betreten haben. Ein Selbstmordversuch in der Fulda ist nicht belegt.<sup>561</sup> Übermäßiger Alkoholgenuss wurde ihm zum Verhängnis. Als Dirigent in New York soll er 1895 unter Alkoholeinfluss vom Podium gestürzt und verstorben sein.<sup>562</sup>

J. J. Bott widmete seine nach 1843 entstandene Komposition op. 13 Wilhelm Bättenhausen (geb. 1824) aus Kassel, der von Spohr um diese Zeit im Violinspiel unterrichtet worden sein muss. Auf seinem weiteren musikalischen Weg konzentrierte sich Bättenhausen mehr auf das Klavierspiel. Er siedelte um 1852 nach New York über, wo er als Musiklehrer und Komponist tätig war. In der Schülerliste Spohrs fehlt Bättenhausen.

Mit sechs neuen Schülern, Heuckeroth aus Eschwege, Schürmann aus Bielefeld, Langenbach aus Iserlohn, Unger aus Göttingen, Oskar Greiner (geb. um 1822 in Alsbach/Thüringen - gest. um 1893 in Lowell/Massachusetts, wo er ein eigenständiges Musikleben etablierte<sup>563</sup>) aus Schwarzburg-Rudolstadt und Mahr aus Hildburghausen, setzte Spohr seine Lehrtätigkeit 1841 fort. Als Schüler von H. Ries und Spohr galt auch Moritz Schön (1808-1885). Er fehlt ebenfalls in den Schülerlisten. In den Jahren 1841 bis 1848 gab es einen Briefwechsel mit Spohr.<sup>564</sup>

---

<sup>560</sup> Vgl. Riemann, a. a. O., S. 212.

<sup>561</sup> Vgl., François Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2. Auflage, Paris 1860 ff. S. 34.

<sup>562</sup> Vgl. Spohr, *Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, a. a. O., S. 276 ff.

<sup>563</sup> Vgl. Becker, *Die Kasseler Schule*, a. a. O., S. 62.

<sup>564</sup> Vgl. Briefe Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek in Kassel.

Schön wirkte als Violinlehrer in Breslau und unterhielt dort eine eigene Violinschule.<sup>565</sup>

Zur Heilung der seit einigen Jahren auftretenden Leberbeschwerden verbrachte Spohr den Sommer 1842 in Karlsbad. Nach seiner Rückkehr erfuhr er tief erschüttert, dass M. Hauptmann Kassel verlassen wollte. Die Betroffenheit ist verständlich, wenn man bedenkt, dass das gemeinsame musikalische und musikerzieherische Wirken diese beiden Männer in dreißig Jahren zu engen Freunden und vertrauten Kollegen werden ließ. Während Spohrs freundliche und beständige Zuneigung die Wirren der Jahre überdauerte, zeigte M. Hauptmann trotz der tief verwurzelten Bewunderung für seinen Lehrer, Dienstvorgesetzten und pädagogischen Partner zunehmende Enttäuschung über den Alltagstrott als Orchestermusiker und Theorielehrer an Spohrs Seite.<sup>566</sup> Mahr, Schürmann und Unger (1842) gehörten 1841/42 zu M. Hauptmanns letzten zehn Schülern in Kassel. Offenbar blieben sie Dilettanten, denn eine Laufbahn als Virtuose oder Tonkünstler ist von ihnen nicht bekannt.

M. Hauptmann verließ Kassel Ende August 1842 und folgte dem Ruf als Thomaskantor nach Leipzig, einer seinem Talent sicher angemesseneren Position. Der *Cäcilien-Verein* veranstaltete ihm zu Ehren eine glänzende Abschiedsfeier. Damit endete sein über 20 Jahre dauerndes musikalisches Wirken in Kassel und die unmittelbare pädagogische Zusammenarbeit mit Spohr. Beinahe hätte Spohrs gedrückte Stimmung und das unfreundliche Verhalten seines Dienstherrn im Zusammenhang mit der Urlaubsverweigerung ihn dazu gebracht, sein Wirken als Hofkapellmeister und Geigenlehrer in Kassel aufzugeben. Nur mit Rücksicht auf die familiären Bindungen seiner Frau in Kassel verzichtete Spohr zu

---

<sup>565</sup> Vgl. E. van der Straeten, *The History of the violin*, Bd. II, London 1933, S. 112 f.

Auch Moser/Nösselt führt M. Schön im zweiten Band (S. 209) als Spohr-Schüler auf. In der Übersicht „Älteste Musikonservatorien und deren erste Violinpädagogen“ befindet sich im selben Band (S. 348) der Eintrag „circa 1840 Breslau Geigerschule Moritz Schön's (Schule Spohr)“.

<sup>566</sup> Vgl. Clive Brown, *Louis Spohr. A critical biography*, Cambridge 1984, S. 273. Brown gibt mit einem Zitat aus „Hauptmann, M., *The letters of a Leipzig Cantor* (London 1892) I, p. 45“ einen Einblick in Hauptmanns Tagesablauf: „Rehearsal from 9 am to 12.30, then a game of billiards for one hour with Spohr, then dinner, with the prospect of a dead-alive afternoon. From 3 to 6, fifths and octaves, from 6 to 10 *William Tell*, then to bed, and next morning the same old story again.“

Jahresbeginn 1843, die freie Direktorenstelle am Prager Konservatorium anzunehmen.

## **5.6 Gemeinsames Wirken mit Johann Christian Baldewein von 1842 bis 1848 und Otto Kraushaar von 1842 bis 1856**

Nach dem Weggang M. Hauptmanns bemühte sich Kraushaar, den Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt an M. Hauptmanns Stelle für die Spohrschen Geigenschüler fortzusetzen. Von M. Hauptmann 1827 ausgebildet, wirkte er als Klavier- und Gesangslehrer. Im Jahre 1836 wurde Kraushaar zweiter Dirigent der *Singakademie* neben Wiegand und später J. J. Bott.<sup>567</sup>

Wiegand, der 1824 weiteren Unterricht bei M. Hauptmann nahm, wirkte als freier Musiker in und um Kassel. So erteilte er 1835 Gesangsunterricht am *Lyceum Fridercianum*. Ab 1839 nahm dann Frl. Wiegand, offenbar seine Tochter, Unterricht in der Musiktheorie bei M. Hauptmann. Wiegands eigene Kompositionen in der Vokalmusik, zum Beispiel das *Choralbuch*, fanden als schwache Leistung wenig Beachtung. Als Chorleiter und Direktor der *Singakademie* betrieb er eine intensive Händelpflege.

Nach dem Tode des Kasseler Komponisten, Musiklehrers, Schriftstellers und Kritikers Georg Christoph Grosheim (1764-1841), der bis 1835 als Orgel- und Klavierlehrer Kantoren und Organisten im Kasseler Lehrer-Seminar ausgebildet hatte, setzte Kraushaar dessen ehrenamtliches Wirken als Musikkritiker fort. Obwohl Grosheim und Kraushaar als fleißige und gewissenhafte Diener der Tonkunst galten, blieb ihnen größere Beachtung wegen musikalischer und schriftstellerischer Mittelmäßigkeit versagt.<sup>568</sup>

---

<sup>567</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 345.

<sup>568</sup> Vgl. Ebenda, S. 341 ff.

Als *Musikpapst* von Kassel hatte Kraushaar einen eher zweifelhaften Ruf. Seine Überheblichkeit und Schroffheit, die sich jedoch niemals gegen den von ihm bewunderten Spohr richtete, mochte dazu geführt haben, dass Spohr zu ihm ein distanzierteres Verhältnis bevorzugte.

Als Spohr im November 1857 anlässlich seiner Abschiedsfeier im Theater geehrt wurde, freute sich Kraushaar in seiner Rede, dass die Vorsehung Spohr, einen der würdigsten Koryphäen der Kunst, der die allgemeine Verehrung mit vollem Recht genieße, in fast ungeschwächter Kraft und rastloser Tätigkeit bis jetzt erhalten habe.<sup>569</sup> Tatsächlich bemerkte man schon seit Beginn der fünfziger Jahre, wie Spohrs schöpferische Kräfte allmählich nachließen und er die kontinuierliche Ausbildung von Tonkünstlern in Kassel einschränkte. Nicht ohne Grund bemühte sich Kraushaar, die auf Spohrs Wirken beruhende musikpädagogische Tradition schon 1853/54 mit seinen Musikvorlesungen in eine öffentliche Bildungseinrichtung münden zu lassen. Letztendlich scheiterte damals die Gründung eines Kasseler Konservatoriums an der Uneinigkeit der ortsansässigen Tonkünstler und Musiklehrer.

Kraushaar fand, wie bereits angeführt, in Spohrs Aufzeichnungen keine Erwähnung, obwohl Schletterer ihn als scharfsinnigen, den Geheimnissen der harmonischen Verbindungen unablässig nachspürenden Theoretiker bezeichnet hatte. Kraushaar musste sich damit begnügen, dass Spohr Schüler an ihn verwies.<sup>570</sup>

Wer von 1842 an neben der Violinausbildung bei Spohr von Kraushaar Unterricht erhielt, wurde nur vereinzelt bekannt. Der zahlenmäßige Anteil dürfte erheblich geringer gewesen sein als bei M. Hauptmann, denn neben Baldeweins Unterweisungen im Kontrapunkt gab Spohr, wie aus seinen Aufzeichnungen über Schüler ersichtlich ist, mehr Kompositionslehre als vorher, obwohl Malibran hervorhob, dass Hugo Stähle (1826-1848) Spohrs einziger Schüler in der

---

<sup>569</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 317 f. zitiert aus *Gewerbliches Tageblatt und Anzeiger für Kassel*, hg. v. Gebr. Gotthelft, Kassel 1853 ff. vom 29.11.1857 (GTA).

<sup>570</sup> Vgl. Hans Michael Schletterer, *Louis Spohr. Erinnerungen eines alten Musikers*, in: *München-Augsburger Abendzeitung*, Beiblatt *Der Sammler* Nr. 25-29, München 1877, hier Nr. 27, S. 4.

Kompositionslehre gewesen sei.<sup>571</sup> In der musikalischen Fachwelt galt Spohr um die Mitte des Jahrhunderts schon seit langem als allseits ehrfürchtig verehrter Senior der deutschen Komponisten.<sup>572</sup> M. Hauptmann schrieb bereits 1840 an F. Hauser, dass man sich bei der Beurteilung von Preisaufgaben in letzter Instanz immer an Spohr wende.<sup>573</sup>

Im Widerspruch zu seinem internationalen Ansehen stand seine von der Gunst des Kurprinzen abhängige Stellung als Hofkapellmeister mit all ihren kleinlichen Einmischungen und Bevormundungen.

Für das Jahr 1842 unterrichtete Spohr sieben neue Schüler. Neben den in den Listen aufgeführten Hugo Beyerle aus Minden, Henry Tivendell aus Liverpool, Stähle aus Kassel, Karl Deichmann aus Hannover und Gräve aus Westfalen wurden offensichtlich auch Frederick Tivendell und Louis Liebe aus Magdeburg von Spohr und Kraushaar ausgebildet.

Christoph Wolfgang Hilf aus Elster bei Adorf (Vogtland) hatte sich wohl vorrangig als Mitglied der Hofkapelle von 1842 bis 1850 in Kassel aufgehalten. Aus einem Brief des Vaters an Spohr ist zu entnehmen, dass Chr. W. Hilf seinen Lehrer F. David in Leipzig verlassen wollte, um die Stelle in Kassel anzunehmen.<sup>574</sup>

Das könnte ein Ausbildungsplatz bei Spohr gewesen sein, denn in einem späteren Brief bat der Vater darum, dass Spohr auch seinen jüngeren Sohn unterrichten möge, obwohl er nichts zahlen könne.<sup>575</sup> Arno Hilf aus Elster war 1852 in Leipzig Schüler bei M. Hauptmann.<sup>576</sup> Er muss der jüngere Bruder des Spohr-Schülers Chr. W. Hilf gewesen sein. Als Eleve F. Davids, als Konzertmeister in Moskau, Sondershausen

---

<sup>571</sup> Vgl. Malibran, *Louis Spohr*, a. a. O., S. 232.

<sup>572</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 319.

<sup>573</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. I, a. a. O., S. 271.

<sup>574</sup> Vgl. Brief vom 09.02.1842 in der Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel.

<sup>575</sup> Brief vom 03.08.1848 in der Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel

<sup>576</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. II, a. a. O., S. 286.

und Leipzig stand er offenbar in den musikalischen Aktivitäten seinem Bruder Chr. W. Hilf in nichts nach.<sup>577</sup>

Hugo Beyerle (geb.1825) begann als guter Violinist nach dem Unterricht in Kassel 1842 eine berufliche Musikerlaufbahn. Er erhielt 1860 im Zusammenhang mit seiner Mitwirkung in der königlichen Kapelle zu Berlin die Ernennung zum königlichen Kammermusikus.<sup>578</sup>

Die Brüder Henry und Frederick Tivendell aus Liverpool kamen 1842 nach Kassel. Während Henry, den Spohr von 1842 bis 1844 als Geiger ausbildete, von 1852 bis 1856 Mitglied der Kasseler Hofkapelle war, erwarb sich Frederick Tivendell (1825-1911) schon ab 1842 einen guten Ruf als Pianist und Klavierlehrer. Beide erhielten sowohl bei Spohr als auch bei Kraushaar Unterricht. Bei einem Auftritt in Kassel im Jahre 1845 legten die Brüder erste Zeugnisse ihres Könnens ab.<sup>579</sup> Der jüngere Bruder Frederick Tivendell war als Klavierlehrer und Korrepetitor erfolgreicher als sein Bruder Henry als Geiger. Er trat mit Clara Schumann, Joachim, Sigismund Thalberg, Julius Stockhausen und Charles Gounod auf. Sein Klavierspiel zeichnete sich durch ruhige Gleichmäßigkeit und außergewöhnliche Sauberkeit aus.<sup>580</sup> Fr. Tivendell unterrichtete auch Johann Lewalter im Klavierspiel.<sup>581</sup>

Der am 19. November 1819 in Magdeburg geborene Eduard Ludwig (Louis) Liebe erhielt, wie im Musiklexikon Mendel/Reissmann zu lesen ist, in seinem Geburtsort eine gute musikalische Vorbildung bei Karl Schwarz, A. Mühling und Wachsmann. Nach den weiteren Studien der Komposition bei Spohr und des Kontrapunktes bei Baldewein galt er als ein tüchtiger deutscher Pianist und Komponist. In Kassel brachte Liebe als grösseres Erstlingswerk eine mit Anerkennung aufgenommene Ouvertüre zu Schiller's *Wilhelm Tell* zur Aufführung.

---

<sup>577</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 488.

<sup>578</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Hugo Beyerle*, Bd. 1, S. 612.

<sup>579</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 170.

<sup>580</sup> Vgl. Ebenda, S. 361 f.

<sup>581</sup> Vgl. Ebenda, S. 217.

Wie die bei Mendel/Reissmann veröffentlichte Beschreibung seines weiteren Werdegangs zeigt, gehörte Liebe, obwohl der Name nicht in den Schülerlisten Spohrs steht, zu den Schülern, die zur Verbreitung des mit der *Kasseler Schule* verbundenen Kompositionsstils und über seine Tochter auch des Geigenspiels maßgeblich beigetragen haben dürften.<sup>582</sup> In Worms war Liebe von 1846 an Leiter des Musikvereins, in dem er auch im Spohrschen Sinne zur Förderung der bürgerlichen Musikkultur beitrug.

Der bei Liebe erwähnte Baldewein war vor 1820 Klavierlehrer und Kantor in Kassel. Nachdem er 1820 als Chordirektor am Hoftheater bis zur Ankunft Spohrs vorübergehend die Oper geleitet hatte, wurde er 1822 zum Musikdirektor ernannt. In der Folgezeit dirigierte er Singspiele und kleine Opern. Er stand Spohr nicht nur als Vertreter in der großen Oper, sondern nach M. Hauptmanns Weggang aus Kassel neben Kraushaar auch als Theorielehrer zur Seite.<sup>583</sup>

Stähle wurde in Fulda geboren. Seine Eltern kamen 1829 nach Kassel, wo der Vater als kurhessischer Offizier im Hofdienst stand. Den ersten Klavierunterricht erhielt Stähle bei Wilhelm Deichert, der 1831 Spohrs Schüler gewesen war.

Deichert galt als fähiger Geiger und Musikpädagoge. Er verließ Kassel 1846, um Musiklehrer an der Landesuniversität Marburg zu werden. Noch im gleichen Jahr wurde er zum Universitätsmusikdirektor ernannt.<sup>584</sup>

Wie schon erwähnt, erteilte M. Hauptmann dem 13jährigen Stähle bereits ab 1839 Unterricht im Tonsatz. Vom Oktober 1842 an setzte Spohr die Ausbildung in der

---

<sup>582</sup> Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Louis Liebe*, Bd. 6, S. 319: "Im Jahre 1844 wurde er als Musikdirektor nach Coblenz berufen, ging aber bald darauf in gleicher Eigenschaft an eine Kirche in Mainz und 1846 nach Worms. Von dort siedelte er 1850 nach Strassburg im Elsass über, wo er lange Jahre hindurch als Musiklehrer und Componist wirkte, bis er zuletzt sich in London niederließ. Er hat eine Menge von zwar nicht tiefen, aber angenehmen Liedern mit Clavierbegleitung veröffentlicht, ferner einige Männerchöre, Fantasien, Lieder ohne Worte und dergleichen für Pianoforte usw.; Sinfonien, Ouvertüren, Messen, Psalme, sowie andere große Orchester- und Vokalwerke seiner Composition, unter diesen ein Oratorium *Johannes*, bewahrt er im Manuskript. - Seine Tochter Therese L., geboren 1848 in Worms, liess er zu einer vorzüglichen Violinistin ausbilden. Als solche erregte sie bereits im kindlichen Alter grosses Aufsehen in Strassburg, sowie auf grösseren Concertreisen, die sie mit ihrem Vater in den 1860er Jahren unternahm."

<sup>583</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., Anm. 54 S. 254, S. 192 f.

<sup>584</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 160.

Kompositionslehre fort, so dass Stähle vorrangig als einer der begabtesten Spohr-Schüler bekannt wurde.<sup>585</sup> Seine erste Komposition fertigte er 1841 in seiner Schulzeit am *Lyceum Fridericianum* an. Es folgten Lieder, Walzer und Militärmärsche. Die *Konzertouvertüre e-Moll* von 1842 ist ein Zeugnis seiner außergewöhnlichen Begabung. Die Tatsache, dass er H. Tivendell in Komposition unterrichtete, ist ein weiterer Beweis für seine Fähigkeiten. Sein mehrmonatiger Aufenthalt in Leipzig 1843/1844 endete in deprimierender Vereinsamung, weil es für Stähle als sensiblen und introvertierten Künstler beträchtliche Kontaktschwierigkeiten gab. Wieder nach Kassel zurückgekehrt wirkte er unter Spohrs Obhut weiter als Klavierlehrer und komponierte Nächte hindurch, obwohl er verstärkt unter Kopfschmerzen litt. Neben einer Sinfonie, einem Klavierquartett, Liedern und Klavierwerken führte Spohr die von Stähle 1846 vollendete Oper *Arria* am 24. Mai 1847 im Kasseler Hoftheater auf.<sup>586</sup> Stähle verstarb sehr jung an einer Hirnhautentzündung. Die letzte Arbeit vor seinem Tode am 29. März 1848 war eine Hymne zum Lobe Spohrs anlässlich des 25jährigen Jubiläums des *Cäcilien-Vereins*, die einige Tage später in Kassel aufgeführt wurde.<sup>587</sup>

Nach der Ausbildung bei Spohr ab 1842 konnte Deichmann eine berufliche Laufbahn als Geiger beginnen. Als Beweis dafür können seine Auftritte als Violin-Solist im Leipziger Gewandhaus am 6. Dezember 1849 und am 29. Januar 1852 gelten.<sup>588</sup> Über Gräve aus Westfalen ließen sich bislang keine Kenntnisse ermitteln. Über die neuen Spohr-Schüler für 1843, Georges aus Nordhausen, Friedrich aus Crefeld und Range aus Grimmen bei Stralsund konnten außer den in der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel aufbewahrten Nachweise über

---

<sup>585</sup> Vgl. Franz Uhlendorff, *Hugo Stähle*, in: *Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck 1830-1930*, Bd. III, Marburg 1942, S. 54 ff. bzw. 345 ff.

<sup>586</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 355 f. Vgl. Kasseler Allgemeine Zeitung vom 22.08.1841.

<sup>587</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Hugo Staehle*, Bd. 9, S. 398.

<sup>588</sup> Vgl. Dörffel, a. a. O., S. 80 ff.

Briefwechsel mit Range 1844/45 und mit Georges 1855 keine weiteren Einzelheiten ermittelt werden. Weil Schletterer und Franz Bührmann (gest. 1855) aus Kassel später beruflich als Tonkünstler wirkten, liegen für diese Schüler mehr Erkenntnisse vor.

Schletterer lernte seinen Lehrer kurz vor Vollendung dessen 60. Lebensjahres kennen. Wie viele andere war er von Spohrs Geigenspiel und menschlichen Qualitäten begeistert. Er wirkte später als Kapellmeister in Augsburg, wurde promoviert und veröffentlichte zahlreiche Fachschriften, beispielsweise eine Studie über Pergolesi. In Aufsätzen und Vorträgen erinnerte er immer wieder an den als *überholt* gescholtenen Spohr. Ein Vortrag erschien gedruckt. Darin beschrieb Schletterer Details:

„Während er seine Geigenschüler unterrichtete, saß er auf seinem mit grünem Leder überzogenen Lehnstuhl mitten im Zimmer, das Spiel des Schülers unablässig im Auge behaltend und mit einer wundervollen Stimme accompagnierend. Diese Stellung, den linken Arm leicht auf die Lehne gestützt, behielt er auch bei, wenn er den Schülern, ihnen höchste und unvergeßliche Vortragbilder gebend, mit einer selbstverständlich erscheinenden Ruhe seine Concerte mit tadelloser Vollendung vorspielte. Das auf- und abzuschraubende Geigenpult war an der Seite des Schreibtisches, unmittelbar am Fenster angebracht. Der Spielende stand da in so hellem Lichte, daß dem Lehrer keine seiner Bewegungen entgehen konnte; ein Ton von zweifelhafter Reinheit ward ohnedem nie überhört und erfolgte dann augenblickliche Unterbrechung und so lang Wiederholung der betreffenden Stelle, bis sie seinem feinen Ohr genügte. In seinem unvergleichlichen Werke, der *Violinschule*, für sich allein im Stande, Spohr Unsterblichkeit zu sichern, hat er zum 7. Concert von Rode, zu seinem eigenen 9. Concerte, ebenso später zu den von ihm meisterhaft bearbeiteten *Etüden* von Fiorillo Begleitstimmen gesetzt, wie er sie in den Lektionen zu improvisiren pflegte und wie sie eben nur er geben konnte. Es war ein Hochgenuß, mit solchem Accompagnement zu üben und zu spielen.“<sup>589</sup>

---

<sup>589</sup> Schletterer, *Ludwig Spohr*, in: *Sammlung musikalischer Vorträge*. a. a. O., S. 155.

In ähnlicher Weise hatte sich Schletterer schon früher in anderen Veröffentlichungen für das Werk des verehrten Lehrers eingesetzt.<sup>590</sup>

Im Gesamturteil über Spohrs unvergleichliches Geigenspiel kam Schletterer zu der Feststellung:

„Daß ein Meister solcher Art viele Schüler und begeisterte Jünger anziehen mußte, erscheint begreiflich. Für Spohr war das Unterrichten, das so viele große Künstler, als unter ihrer Würde haltend, geringschätzig ablehnen, ein Herzensbedürfnis. Im steten Umgange mit jungen, strebsamen, ihm ganz ergebenen Talenten erhielt er sich selbst jung und frisch und auf dem Laufenden seiner Jahrzehnte hinter ihm liegenden Schöpfungen. Es gab keinen gewissenhafteren, sorgfältigeren, bei aller Strenge und allem Ernste liebevolleren Lehrer als ihn.“<sup>591</sup>

Die Angaben über Bührmann aus Kassel geben zeitlich betrachtet Rätsel auf. Als sicher gilt, dass er Spohr-Schüler war, ab 1827 als Konzertmeister in Deventer und Zwolle, 1829 als Domkapellmeister und ab 1837 als Musikdirektor des Musikvereins in Paderborn wirkte. Bührmann war ein guter Pädagoge und Geiger und wurde auch als Liedherausgeber bekannt. Er starb am 10. März 1855. Bührmann erschien für 1843 in der Schülerliste Spohrs unter der Nummer 151, obwohl er schon von 1827 an als Konzertmeister nachweisbar ist. Wohl kaum hat er sich als Domkapellmeister und Musikdirektor 1843 bei Spohr ausbilden lassen. Eher stimmt wohl, den Erkenntnissen Herfried Homburgs folgend, die Mitteilung in der Zeitschrift *Warte*, Jahrgang 1963, S. 66 f., dass er 1826 bis 1827 bei Spohr studiert habe.

Die vier neuen Schüler 1844 waren Johann Peter Christian (John) Böie (1822-1900) aus Altona, A. Kömpel aus Brückenau, August Zeiss aus Allendorf und Johannes Jacobsen aus Altona.

---

<sup>590</sup> Vgl. Schletterer, *Louis Spohr. Erinnerungen eines alten Musikers*, a. a. O., S. 4.

<sup>591</sup> Schletterer, *Ludwig Spohr*, in: *Sammlung musikalischer Vorträge*. a. a. O., S. 155.

Böie erhielt von 1844 bis 1846 Unterricht bei Spohr. Seine spätere Laufbahn als Musiker lässt den Schluss zu, dass Böie in Kassel neben der Violinausbildung das Rüstzeug für sein Wirken als Komponist und Dirigent erhalten hat. Um 1859 war er Konzertmeister im Hamburger Orchester des Dirigenten und Konzertveranstalters Georg Dietrich Otten. In dieser Stellung setzte er sich wiederholt für neue Werke von Johannes Brahms ein. Als Beispiel galt die Aufführung des *Sextetts op. 18* von Brahms. Später wurde Böie Leiter der Akademiekonzerte und von 1878 an Königlicher Musikdirektor.<sup>592</sup>

A. Kömpel, das neunte Kind des Maurers und Musikanten Georg Kömpel aus Brückenau, galt als einer der besten Schüler des Kasseler Meisters.<sup>593</sup> Der Vater brachte ihm - wie den beiden älteren Brüdern - den Umgang mit Musikinstrumenten bei. Im Jahr 1837 zog er mit seinen drei Söhnen musizierend zum Broterwerb von Ort zu Ort. Der jüngste spielte Geige und Kennern fiel seine große Begabung auf; in Kassel sorgten diese 1838 dafür, dass er Spohr vorspielen durfte. Mit einem Empfehlungsschreiben, in dem Spohr alle bemittelten Musikinteressierten um Beiträge zu einem Fond bat, der eine Grundausbildung am Fröhlich'schen Musikinstitut in Würzburg ermöglichen sollte, sammelte der Vater Spenden. Weil er einen Teil dieser finanziellen Mittel für den Lebensunterhalt der übrigen Familienmitglieder abzweigte, konnte er seinen einträglichen Jüngsten erst im Spätherbst 1840 bei Professor Fröhlich abliefern. A. Kömpel besuchte die Musikschule in Würzburg mit häufigen Unterbrechungen, in denen Vater G. Kömpel mit seinem *Wunderkind* weiterhin Geld sammelte, wie Spohr aus einem Brief seines langjährigen Musikfreundes Christian Friedrich Lueder (1781-1861) vom 29. März 1843 aus Katlenburg bei Northeim erfuhr. Der Jurist Lueder, als Musiker ein Schüler des ersten Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel, hatte den Vater im Februar

---

<sup>592</sup> Vgl. Boeck, a. a. O., S. 111 ff.

<sup>593</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 453.

1844 überzeugt, dass der 13jährige August nun endlich bei Spohr ausgebildet werden müsse. Lueder, der das ehemalige Katlenburger Klostergut als Pächter bewirtschaftete, finanzierte nicht nur A. Kömpels Ausbildung, sondern gewährte auch dem Familienoberhaupt finanzielle Unterstützung, weil nach Ansicht des Vaters durch Augusts Ausbildung der Familie der Ernährer genommen wurde. Spohr verzichtete auf ein Honorar. Als gutwillige Mäzene stellten Caroline und Wilhelm Otto von der Malsburg einen sogenannten Freitisch, das heißt die tägliche Mittagsmahlzeit, für den Schüler in Kassel. A. Kömpel konnte sich als Schüler Spohrs zu einem erstrangigen Violinvirtuosen entwickeln. Von Kennern wurde er ebenso geschätzt wie Joachim.<sup>594</sup>

A. Kömpel nahm später auch einige Stunden bei F. David in Leipzig. Nach einer kurzen Anstellung als Violinist der Hofkapelle in Kassel saß er ab Oktober 1852 als Kammermusiker in der Königlichen Kapelle in Hannover als Pultgenosse Joachims, mit dem er viel musizierte. Auf diesen Umstand pflegte Joachim seine Vertrautheit mit der Spielweise Spohrs zurückzuführen.<sup>595</sup>

A. Kömpel unternahm mehrere Konzertreisen. Seine Auftritte als Violinsolist im Leipziger Gewandhaus am 3. Februar 1853, am 17. Januar 1861 und am 23. März 1865 waren Auftakt zu großen Erfolgen in Paris und in den Niederlanden.<sup>596</sup>

In Weimar erhielt A. Kömpel ab 1867 (oder schon 1863<sup>597</sup>) eine Anstellung als Konzertmeister der Hofkapelle des Herzogs von Sachsen-Weimar. Eine Fotografie von 1885 zeigt A. Kömpel als Weimarer Konzertmeister mit der von seinem Förderer Lueder im Jahr 1860 für ihn erworbenen Stradivari-Geige Spohrs.<sup>598</sup>

---

<sup>594</sup> Vgl. Moser/Nösselt, a. a. O., S. 214. Hier wird auf Hermann Schröder, *Die Kunst des Violinspiels*, Köln 1887, S. 15 verwiesen.

<sup>595</sup> Vgl. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, a. a. O., S. 453.

<sup>596</sup> Vgl. Dörffel, a. a. O., S. 80 ff.

<sup>597</sup> Vgl. Ausstellungskatalog *in: Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, a. a. O., S. 280.

<sup>598</sup> Vgl. Fotografie Kömpels, in der Sammlung der ILSG.

Wie bei A. Kömpel verzichtete Spohr auch bei Zeiss aus Allendorf auf die Bezahlung der Unterrichtsstunden.<sup>599</sup> Über Zeiss schrieb Malibran, Spohr habe diesen zwölfjährigen Knaben auf der Straße, mitten in einer herumziehenden Bande Violine spielen gesehen und beschlossen, ihn weiter auszubilden. Zeiss konnte aber den in ihn gesetzten Erwartungen nicht entsprechen.<sup>600</sup>

Weitere Angaben über Zeiss liegen nicht vor. Von Johannes Jacobsen aus Altona weiß man, dass er mit Spohr im Briefwechsel stand.<sup>601</sup>

Im Herbst 1844 schrieb Spohr sein letztes *Violinkonzert Nr 15*, das er nur in einem Sonderkonzert der Oldenburgischen Hofkapelle während eines Festivals im Sommer 1845 gespielt hat. Es wurde wenig bekannt und nur selten von Spohrs Schülern vorgetragen.<sup>602</sup> Spohr hatte am Jahresende 1844 eine Einladung aus New York zur Leitung eines Musikfestes erhalten. Er war einstimmig von der Generalversammlung der dortigen Musikvereine ausgewählt und „als der erste aller lebenden Komponisten und Dirigenten“<sup>603</sup> gewürdigt worden. Spohr hätte bei der Befolgung der Einladung nach New York seine nach Amerika ausgewanderte Tochter Emilie und ihre Familie besuchen können. Er nahm die Einladung aus Zeitgründen nicht an, wohl auch mit Hinblick auf die damit verbundene, längere Unterbrechung der Lehrtätigkeit. Die Schülerliste enthält für das Jahr 1845 sechs Namen von jungen Männern, die ihren Unterricht neu begannen: Hermann Wichmann aus Berlin, Moritz Hauser (1826-1857) aus Wien, Leo Kerbusch aus Köln, Malibran aus Paris, Isidor Walbrül aus Bonn und Friedrich Ludwig Häßler aus Sondershausen.

H. Wichmann, Sohn des Berliner Bildhauers L. Wichmann, studierte ab April 1845 auf Empfehlung Giacomo Meyerbeers (1791-1864) Komposition und Violine bei Spohr. Nachdem Meyerbeer 1842 von Spontini das Amt des Generalmusikdirektors

---

<sup>599</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 200.

<sup>600</sup> Vgl. Malibran, a. a. O., S. 180.

<sup>601</sup> Vgl. Briefe Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel

<sup>602</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 207.

<sup>603</sup> Spohr, *Selbstbiographie*, a. a. O., Zweiter Band, S. 289.

in Berlin übernommen hatte, wurden die Werke deutscher Komponisten stärker berücksichtigt. Spohr freute sich, dass er die Premiere seiner neuesten Oper *Die Kreuzfahrer* in Berlin selbst dirigieren konnte. Anlässlich dieser Gastdirigate genoss Spohr vom 22. Juli bis 29. Juli 1845 mit seiner Frau Marianne die Gastfreundschaft im Haus des Bildhauers L. Wichmann. Der Gastgeber Prof. L. Wichmann hatte eine sehr gut gelungene Büste Spohrs modelliert. Unter den zur Aufführung *Der Kreuzfahrer* in Berlin anwesenden Verehrern des Künstlers befanden sich Spohrs ehemalige Schüler H. Ries als Konzertmeister der Königlichen Kapelle, M. Schön als Violinlehrer aus Breslau und Leon de Saint-Lubin als Konzertmeister am Königsstädtischen Theater. Der Kompositionsschüler Stähle, der seit 1842 von Spohr ausgebildet wurde, bewohnte und betreute während der Abwesenheit des Ehepaars Spohr das Kasseler Haus.<sup>604</sup>

H. Wichmann wurde im Weiteren durch Kompositionen wie Quartette, Lieder und Sinfonien bekannt. Einige davon befanden sich 1860 in Spohrs Besitz. In Kassel wurden zwei der Sinfonien aufgeführt.<sup>605</sup> Während seines achtjährigen Aufenthalts in Italien wurde H. Wichmann Mitglied der päpstlichen Cäcilien-Akademie. Nach kurzer Tätigkeit als Musikdirektor des Musikvereins in Bielefeld ab 1857 kehrte er in seine Heimatstadt Berlin zurück.<sup>606</sup>

Als Sohn des durch den Briefwechsel mit M. Hauptmann gut bekannten böhmischen Sängers F. Hauser kam M. Hauser im Jahre 1845 zur Ausbildung durch Spohr nach Kassel. Schon für 1843 steht er im Verzeichnis der Schüler M. Hauptmanns in Leipzig, wo er nach einer Grundlagenausbildung durch den Vater am Konservatorium auch von Mendelssohn betreut wurde. M. Hauser konnte sich in seiner Anstellung als Musikdirektor am Stadttheater in Königsberg als Tonkünstler bewähren und

---

<sup>604</sup> Vgl. Ederer, *Louis Spohrs Besuche in Berlin*, a. a. O., S. 65 ff.

<sup>605</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 161.

<sup>606</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Herrmann Wichmann*, Bd. 11, S. 335.

hinterließ nach seinem frühen Tod Liedkompositionen und nach einem Text von Eduard Devrient die Oper *Der Erbe von Hoheneck*.<sup>607</sup>

Leo Kerbusch aus Köln kam, wie vor ihm A. Kömpel kaum dem Knabenalter entwachsen zur Ausbildung nach Kassel.<sup>608</sup> Von seiner Laufbahn als Violinsolist zeugen die Konzertprogramme, die in Kassel aufbewahrt werden.<sup>609</sup>

Der rückhaltlose Bewunderer und erste Biograph Spohrs, Malibran aus Paris, konnte sich nach der Geigenausbildung bei Spohr von 1845 an als Tonkünstler kaum stärker profilieren. Seine kritisch zu wertende Biographie ist für Aussagen über Spohrs pädagogisches Wirken und seinen Umgang mit finanziell unbemittelten *jungen Kunstbeflissenen* aber eine wertvolle Quelle.

Den Kompositionslehrer Kraushaar bezeichnet Malibran als einen der besten Lehrer Deutschlands; davon könne man sich in seiner Abhandlung über die Harmonie überzeugen. Wie Schletterer beschreibt Malibran die Räumlichkeiten und den Unterricht bei Spohr:

„... das kleine Arbeitszimmer, von zwei Fenstern erhellt, möbliert mit einem Tafelklavier, Schreibtisch, geheizt von einem Ofen, der so groß war, wie ein Schrank.“

„Nun befand ich mich unter Spohr's Händen, um mir einen Styl anzueignen, von dem ich vorher keine Idee hatte. Ich nahm anfangs jeden Morgen eine Unterrichtsstunde, dann alle zwei Tage, und als ich das Verständnis der Schule erlangt hatte, dreimal die Woche: dies blieb dann für die ganze Zeit meines Aufenthaltes zu Kassel. Das erste Jahr übte ich acht bis zehn Stunden des Tags, und verwandte den Rest der Zeit auf das Copiren der Werke des Meisters; dies that ich, um mich ganz in seine Schreibart hineinzuarbeiten. Später trat ich als Liebhaber in die kurfürstliche Capelle, wie dies bei allen Schülern Spohr's zu geschehen pflegte. [...] Dieses System, seine Schüler durch die Übung im

---

<sup>607</sup> Ebenda, Art. *Moritz Hauser*, Bd. 5, S. 114.

<sup>608</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 166.

<sup>609</sup> Vgl. Konzertprogramme Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel und Spohrsammlung der Stadt Kassel, Faszikel 33, 28.

Orchester einzuschulen, hielt er für sehr geeignet, ihnen das Verständniß und die Ideen zugänglich zu machen, sie zu Virtuosen heranzubilden, indem sie sich hier für alle Fälle eine gewisse Sicherheit verschafften. Er dachte, der Violinist, der das nicht mitgemacht habe, sei nichts, als ein abgerichteter Canarienvogel, der sich an dem erlernten Stückchen heißer schreie; er habe nichts Gesetztes an sich; er bleibe stets unsicher und sei leicht aus dem Sattel zu heben. - Daher waren alle Violinisten im Orchester entweder jetzt noch, oder vorher seine Schüler.“<sup>610</sup>

Zur Ausbildung im Quartettspiel konnte Malibran - wie bei Spohrs Eleven üblich - mit seinem Lehrer sowie mit J. J. Bott, Deichert, Knoop und Weidemüller vom Orchester ausgiebig musizieren. Er erinnerte sich:

„Diese Aufführungen waren für mich eine ausgezeichnete Schule, indem ich stets ein Vorbild vor Augen hatte; ein wahres Vorbild, noch so kräftig und tadellos, daß ich im Verlaufe mehrerer Jahre, trotz seines Alters, nie eine zweifelhafte Note von ihm spielen hörte. Hätte man ihn nach der Reinheit, Kraft, Beweglichkeit und Fülle seines Spiels zu schätzen gehabt, man würde ihn für einen Zwanziger gehalten haben.“<sup>611</sup>

Zu Walbrüls Studienaufenthalt und zu Häßler aus Sondershausen liegt Material vor. Mit Kuhnert aus Köln, August Ferdinand Friedrich Jacobi aus Coburg, Neumann aus Breslau und Mayer aus Herford für 1846 blieb die Zahl der Neuzugänge geringer als üblich. Während Jacobis musikalisches Wirken als Kammervirtuose in Coburg durch eine Visitenkarte belegt ist,<sup>612</sup> gibt es keine Hinweise auf den weiteren musikalischen Werdegang der drei übrigen Schüler.

Die für einen alten erfahrenen Komponisten zutiefst kränkende Rücksendung seiner Partitur der Oper *Die Kreuzfahrer* durch die Dresdener Intendanz verhinderte 1845 ein von Spohr erhofftes Zusammentreffen mit Richard Wagner in Dresden.

---

<sup>610</sup> Malibran, a. a. O., S. 176 ff.

<sup>611</sup> Ebenda, S. 181.

<sup>612</sup> Vgl. Visitenkarte: August Jacobi Kammervirtuos Coburg (1859). Spohrsammlung der Stadt Kassel, Faszikel 71.

Wagners Verhältnis zu Spohr muss als ambivalent bezeichnet werden. Als junger Theaterkapellmeister in Magdeburg schrieb er im Oktober 1835 seinem Vertrauten Theodor Apel über Spohrs Oper *Jessonda*: „Die Oper erfüllt mich wieder mit einem vollkommenen Ekel; der weiche Bellini ist ein wahrer Hercules gegen diesen großen, langen gelehrten sentimentalischen Spohr.“<sup>613</sup> Mit zunehmendem Alter und entsprechender Reife änderte sich Wagners Einstellung zu Spohr und dessen Oper, die unter seiner Leitung häufig aufgeführt wurde.

Spohr gab den Wunsch nach einer persönlichen Begegnung mit Wagner, den er zuletzt als achtjährigen Knaben gesehen hatte, nicht auf. Er schlug ein Zusammentreffen in Leipzig vor, wo er im Sommer 1846 mit seiner Frau auf der Durchreise nach Karlsbad einige Tage verweilen wollte. Wagner war gern bereit, dem Vorschlag entsprechend nach Leipzig zu reisen. Nach eigener Aussage ließ ihn die Begegnung mit Spohr, der bei einem seiner Quartette die Geige selbst zur Hand nahm, nicht unbeeindruckt. In besonderer Erinnerung blieb Wagner die bewegende und erhabene Würde seiner absolut ruhigen Haltung beim Spiel. Spohr versuchte im Gespräch mit Wagner, das Wesen seiner Erziehung und daraus folgend seiner Aversion gegenüber den neuen Tendenzen in der Musik daraus abzuleiten, dass er in seiner frühen Jugend von dem großen Eindruck der Mozartschen Musik geprägt wurde.<sup>614</sup>

Aus der Art des Zustandekommens der Begegnung lässt sich schlussfolgern, dass er vor allem dem alten Meister der Tonkunst aus Dankbarkeit und Verehrung die Gefälligkeit des gewünschten Treffens erweisen wollte. Von seiner diesbezüglichen Haltung zu Spohr zeugen seine Worte bei Spohrs Tod:

„Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edlen, ernstesten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet wurde, die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und gegen

---

<sup>613</sup> Zitiert nach Robert Gutmann, *Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, München 1970, S. 74.

<sup>614</sup> Vgl. Richard Wagner, *Mein Leben*, 2. Auflage, München 1976, S. 348 f.

alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Herde bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unerlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit: was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen. Dies war seine oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit; was ihm verständlich wurde, das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, so bald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch im hohen Alter ihn an das neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm fremd werden, nie aber feind. Ehre unserem Spohr: Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!<sup>615</sup>

Spohr seinerseits billigte dem jüngeren Kollegen zu, sich als vielbeschäftigter, überlegener Vertreter der neuen Generation von Tonkünstlern rar zu machen. Wagner überließ Spohr bei der eiligen Abreise noch den fertiggestellten Text für seine Oper *Lohengrin* zum Lesen.

Bei Spohrs Nebentätigkeiten stellt man immer wieder die Frage nach den Nebeneinkünften, die, wie schon mehrfach erwähnt, anfangs zur notwendigen Aufbesserung der regulären Jahreseinkünfte u. a. als ein Motiv für die Erteilung von Unterricht anzusehen waren. Über die Versteuerung der zusätzlichen Einkünfte aus dem Unterricht gab es nur eine genaue Aussage, in der Spohr sie für 1847 in seiner Steuererklärung mit 100 Talern veranschlagte. Wenn das Stundenhonorar einen Taler betrug<sup>616</sup> und man mit 35 Unterrichtswochen rechnet, ergäbe das 1847 ein wöchentliches Pensum von drei Unterrichtsstunden. Malibran erhielt anfangs allein sechs, später drei Stunden. Das ergäbe bei durchschnittlich sechs Schülern jährliche Honorareinnahmen aus 630 Unterrichtsstunden. Offensichtlich hat Spohr im Jahre

---

<sup>615</sup> Zitiert nach La Mara, *Classisches und Romantisches. Aus Spohrs Leben*, S. 162.

<sup>616</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, Anm. 31 S. 268.

1847 also nur den einen neu in der Liste aufgeführten Schüler Otto aus Magdeburg gegen Honorar, andere hingegen kostenfrei, ausgebildet.

Aus dem Jahr 1841 gibt es einen Brief an Spohr von Hermann Otto aus Magdeburg, von 1844 bis 1847 zehn Briefe von E. Otto. Über Letzteren ließ sich Näheres bislang nicht ermitteln.<sup>617</sup>

Was die in diesem Zusammenhang angestellten Überlegungen angeht, so mögen die Honrareinkünfte und ihre steuerliche Berücksichtigung bei Hofe<sup>618</sup> mit Argwohn betrachtet worden sein. Wie schon in den Verfassungskämpfen nach 1830 blieb Spohrs liberale, republikanische Gesinnung auch in der Zeit des Vormärz nicht verborgen. Malibran erinnerte sich an das Frühjahr 1848 in Kassel:

„Wie erstaunte ich, als ich ihn von Weitem schon an seiner konischen Mütze erkannte, auf einer Barricade stehend, und beide Hände, nach seiner Gewohnheit, auf seine Hüften gestemmt [...]. ‘Nicht wahr, hier baut man die Barricaden so fest, wie zu Paris!’“.<sup>619</sup>

Nicht nur in Briefen kritisierte Spohr immer wieder die politischen Gegebenheiten in Deutschland. Malibran erinnerte sich, dass immer, wenn er zu ihm gekommen sei, politisiert wurde. Spohr habe seinen innigsten Wunsch formuliert:

„... sein Vaterland frei und einig zu sehen; er dachte, wenn die Einheit hergestellt sei, werde das deutsche Volk das größte, das mächtigste Volk der Welt sein“.<sup>620</sup>

Dieser Wunsch inspirierte schon 1814 die Komposition seiner patriotischen Kantate *Das befreite Deutschland*. Begeistert von den zu erwartenden politischen

---

<sup>617</sup> Vgl. Briefe Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel.

<sup>618</sup> Während in England und Frankreich schon um die Wende zum 19. Jahrhundert für einige Jahre Einkommenssteuer erhoben wurde, war diese in deutschen Fürstentümern vorerst unbekannt. In den vierziger Jahren wird die in Großbritannien wieder eingeführte Einkommenssteuer auch in deutschen Staaten nachgeahmt. Kurhessen muss, wie Spohrs Beispiel 1847 zeigt, zu den ersten Nachahmern gehört haben. Für 1851 wurde eine Einkommenssteuer in Preußen erhoben. Verbindlichkeit erlangte diese Steuer im Deutschen Reich erst ab 1891.

<sup>619</sup> Malibran, a. a. O., S. 205 f.

<sup>620</sup> Ebenda, S. 214.

Veränderungen nutzte Spohr den Urlaub im Frühsommer 1848 zu einer Reise nach Frankfurt, hörte stundenlang den Debatten der Nationalversammlung aufmerksam zu, diskutierte mit Abgeordneten und machte auf einem Fest des Frankfurter Liederkranzes die Bekanntschaft des Präsidenten der Nationalversammlung Heinrich von Gagern.<sup>621</sup> Glücklicherweise über die bis dahin erreichten Ziele schrieb er im Oktober 1848 an Hesse:

„Ist auch die Einheit Deutschlands noch nicht gesichert, so ist es doch die Freiheit ganz gewiß, und ich preise mich glücklich, eine solche Zeit noch erlebt zu haben.“<sup>622</sup>

Mit Anerkennung sprach Spohr über das 1848 überall erklingende patriotische Lied *Das deutsche Vaterland*, das sein Freund, der Liederkomponist Speyer, komponiert hatte.<sup>623</sup>

Als Ausdruck seiner Begeisterung trug Spohr in seinem Werkverzeichnis bei der Eintragung des *Streichsextetts op. 140* den Zusatz ein: „Geschrieben im März und April zur Zeit der glorreichen Volksrevolution zur Wiedererweckung der Freiheit, Einheit und Größe Deutschlands.“<sup>624</sup>

Er erinnerte sich zweifelsfrei an die Zeit der Befreiungskriege. Malibran bemerkte dazu:

„[...] mit 30 Jahren erregte seine Cantata: *Das befreite Deutschland* alle deutschen Herzen von einem Ende des Vaterlands zum andern; [...]“.<sup>625</sup>

---

<sup>621</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 185. Der Jurist Wilhelm Heinrich August Freiherr von Gagern (1799-1880) gehörte zu den gemäßigten liberalen Politikern der Deutschen Revolution 1848. Bemerkenswert war der von ihm am 19. Mai 1848 erhobene Anspruch, dem Parlament in Frankfurt die Vollmacht zur Schaffung einer Reichsverfassung zu geben.

<sup>622</sup> Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. II, S. 328.

<sup>623</sup> Malibran, a. a. O., S. 42.

<sup>624</sup> Spohr, *Selbstbiographie*, *Zweiter Band*, S. 324.

<sup>625</sup> Malibran, a. a. O., S. 140.

Das trifft nur bedingt zu, denn die Herrschenden nahmen seither an seiner freiheitlichen Gesinnung Anstoß. Erst 1847 hatte Spohr den von Preußen gestifteten Orden *Pour le mérite* erhalten, eine bis heute angesehene Auszeichnung in Deutschland. Diesen 1740 gestifteten Orden verlieh der preußische König Friedrich Wilhelm IV. seit 1842 auch an Wissenschaftler und Künstler. Weil Spohr sicher wusste, dass Rossini und Mendelssohn, die jünger waren als er, diese Würdigung schon 1842 erfahren hatten, wird ihn diese verspätete königliche Ehre kaum mit großem Stolz erfüllt haben.

Mit Blick auf die erstrebte nationale Einheit und die internationale politische Konstellation kam Spohr zu der Erkenntnis:

„Aber Frankreich und Rußland fürchten eine Einheit, die uns stärker machen würde, als sie sind; darum wird die Zerstückelung unseres Vaterlandes aufrecht erhalten, deshalb bleibt es unter der getheilten Herrschaft einer großen Anzahl von Regenten.“<sup>626</sup>

Zu einer möglichen Verbrüderung der Völker erklärte er seinem aus Frankreich stammenden Schüler:

„Die Völker - ja! aber die Könige [...] Sie werden es erleben; es ist sehr möglich, daß ich, der ich Ihnen dies sage, Sie noch mit dem Gewehr in der Hand sehe.“<sup>627</sup>

Mit dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 wäre Spohrs Prophezeiung eingetroffen, wenn beide Gesprächspartner ihn noch erlebt hätten.

Im Jahre 1848 trafen Richter aus Breslau und Friedrich Hermann aus Hanau zur Ausbildung bei Spohr ein. Richter könnte der Sohn von Ernst Heinrich Leopold Richter (1806-1876) gewesen sein, der als Musiker und Musiklehrer in Breslau wirkte.<sup>628</sup>

---

<sup>626</sup> Ebenda, S. 215.

<sup>627</sup> Ebenda, S. 210.

<sup>628</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Ernst Heinrich Leopold Richter*, Bd. 8, S. 334.

Friedrich Hermann (1828-1907) wird bei Mendel/Reissmann als ausgezeichnete deutscher Violinvirtuose, Komponist und Lehrer gelobt.<sup>629</sup>

Neben Jacobi II. aus Göttingen, Schmidt aus Hannover, Julius Hüny aus Horgen bei Zürich, Bargheer aus Bückeberg und Friedrich Wilhelm Dietz aus Marburg könnte 1849 auch Frl. Heintzen bei Spohr ausgebildet worden sein. Im August 1849 fertigte Spohr ein Zeugnis für diese Schülerin aus.<sup>630</sup> Während bei Hüny<sup>631</sup> und Dietz<sup>632</sup> Hinweise auf weiteres musikalisches Wirken vorlagen, gab es keine näheren Angaben über Jacobi II.

Die auf Einladung von Musikfreunden geplante Reise nach Breslau verschob Spohr wegen des dort ausgerufenen Belagerungszustandes. Den Sommerurlaub 1849 nutzte Spohr wieder für eine Brunnenkur in Karlsbad. Auf dem Weg dorthin besuchte er Freunde in Leipzig, mit denen er vor Lehrern und Schülern des Konservatoriums sein *Doppelquartett Nr. 4 g-moll op. 136* spielte.

Nachdem Carl Louis Bargheer (1831-1902) von 1849 bis 1850 bei Spohr studiert hatte, wurde er auf Empfehlung seines Lehrers Mitglied und Konzertmeister der Detmolder Hofkapelle. Deren Kapellmeister war Kiel, ein älterer Spohr-Schüler. Wenige weitere Lektionen nahm C. L. Bargheer in der Urlaubszeit bei F. David. Von Joachim, mit dem er gut bekannt war, erhielt nur sein jüngerer Bruder Carl Adolph Bargheer Unterricht. Auf Konzertreisen in Deutschland, Holland, Russland usw. erwarb sich C. L. Bargheer den Ruf, einer der bedeutendsten Geiger seiner Zeit zu sein.<sup>633</sup> C. L. Bargheer trat als Violinsolist am 14. Februar 1861, am 15. März 1866 und am 9. Oktober 1873 im Leipziger Gewandhaus auf.<sup>634</sup>

---

<sup>629</sup> Vgl. Ebenda, Art. *Friedrich Hermann*, Bd. 5, S. 210.

<sup>630</sup> Vgl. Zeugnis für Frl. Heintzen, Spohrsammlung der Stadt Kassel, Faszikel 5

<sup>631</sup> Vgl. Lieder im Spohrbesitz 1860 und Briefwechsel Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel

<sup>632</sup> Vgl. Dokumente in der Spohrsammlung der Stadt Kassel, Faszikel 21.

<sup>633</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Carl Louis Bargheer*, Ergänzungsband, Berlin 1883.

<sup>634</sup> Vgl. Dörffel, a. a. O., S. 80 ff.

Von 1863 bis zur Auflösung der Kapelle nach dem Tod des Fürsten 1875 wirkte er dann selbst als Hofkapellmeister in Detmold. Ab März 1875 lebte er in Hamburg, war als erster Konzertmeister der Philharmonischen Konzerte tätig und gab Unterricht am Konservatorium.<sup>635</sup>

Im Zusammenhang mit C. L. Bargheer ist auf die denkwürdige Gegebenheit zu verweisen, dass Spohr auf unterschiedliche Weise im Schaffen von Johannes Brahms unverkennbare Spuren hinterlassen hat. Wie erwähnt war Joachim, der von den Spohr-Schülern F. David und M. Hauptmann ausgebildet wurde, mit Brahms durch eine lebenslange schöpferische Musikerfreundschaft verbunden, die in Hannover 1853 begann. Von seinem Musikerkollegen A. Kömpel hatte Joachim viel über die künstlerischen Auffassungen Spohrs erfahren. Er vertrat sie mit Brahms dahingehend, dass beide eine stärkere Zuneigung zu den musikalischen Traditionen und Vorbehalte gegenüber den neuen Tendenzen in der Musik hegten. Boeck zitiert aus einem Brief, in dem Brahms im Oktober 1859 klagte: „Spohr ist tot! Wohl der Letzte, der noch schöneren Kunstepochen angehörte als wir jetzt eine durchmachen...“<sup>636</sup>

Ähnlichkeiten, die zumindest eine Beziehung zu Spohrs Gesinnung vermuten lassen, zeigten sich auch bei den von Joachim und Brahms vertretenen menschlichen Wertvorstellungen und dem Eintreten für den Liberalismus, die Demokratie und die Einheit der Nation.

Während seines Engagements als Hof-Musiklehrer in Detmold ab 1857 stand Brahms künstlerisch unter dem Einfluss des Detmolder Kapellmeisters und Spohr-Schülers Kiel. Dort begann auch das freundschaftliche und kollegial-bereichernde Verhältnis C. L. Bargheers zu dem nur zwei Jahre jüngeren Brahms, nachdem sich beide schon vorher bei Joachim in Düsseldorf begegnet waren. Als ungezwungener, unternehmungslustiger und bildungshungriger junger Mann unternahm

---

<sup>635</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Art. *Carl Louis Bargheer*, Ergänzungsband, Berlin 1883.

<sup>636</sup> Boeck, a. a. O., S. 98.

C. L. Bargheer mit Brahms und anderen Musikern in Detmold ausgedehnte Wanderungen. Beim privaten Musizieren lernte Brahms durch C. L. Bargheer Violinkonzerte von Viotti, R. Kreutzer, Spohr und Bériot, aber auch eine stattliche Reihe selten gespielter Kammermusikwerke kennen, darunter Spohrs *Oktett E-Dur op. 32 für Streicher und Bläser* und das *Streichsextett op. 140*. Der Höreindruck von Spohrs frühromantischem *Oktett E-Dur op. 32* und der im August 1858 von Göttingen aus unternommene, kurze Besuch<sup>637</sup> bei Spohr in Kassel könnte Brahms dazu angeregt haben, seine D-Dur Serenade 1858 zunächst als Oktett für Soloinstrumente zu verfassen. Von der Wirkung der Spohrschen Kompositionen auf Brahms zeugte außerdem dessen persönlicher Einsatz für den Druck der Partitur der Oper *Jessonda* beim Verlag C. F. Peters 1881.<sup>638</sup>

Für 1850 ist kein neuer Schüler in den Schülerlisten vermerkt. Weil Spohr merkte, dass seine Zeit als konzertierender Solist zu Ende ging, widmete er sich verstärkt dem Kammermusikspiel. Ein seltenes öffentliches Kammermusikkonzert veranstaltete er 1850 zu Gunsten des Pensionsfonds. Ansonsten fanden die Quartettabende im eigenen Haus oder bei Freunden und Bekannten statt.<sup>639</sup>

Er nutzte seinen Sommerurlaub für die verschobene Reise nach Breslau. Bei einem erneuten Zwischenaufenthalt in Leipzig besuchte er Proben der neuen Oper *Genoveva* von Schumann und lernte bei einer ihm zu Ehren veranstalteten Musikpartie von Clara Schumann vorgetragene Klavierkompositionen ihres Mannes kennen. In Breslau verweilte Spohr nahezu zwei Wochen. Bei dem in dieser Zeit abgehaltenen Musikfest wurde Spohr bei der Aufführung seiner Kompositionen begeistert gefeiert.

---

<sup>637</sup> Vgl. Kopitz, a. a. O., S. 97 f. Johannes Brahms, Julius Otto Grimm und Woldemar Bargiel stellten mit Carl Louis Bargheer dessen altem Lehrer in seinem Kasseler Wohnhaus Anfang August 1858 einen Besuch ab. Ihr unangekündigtes Erscheinen muss den schon schwermütigen Alten so überrascht haben, dass er sich nicht einmal etwas vorspielen lassen wollte. Seine späteren Reisen beweisen, dass Spohrs gesundheitliche Verfassung momentanen Schwankungen unterworfen war.

<sup>638</sup> Boeck, a. a. O., S. 86 ff.

<sup>639</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 198 f.

Nach der Reise durch das Riesengebirge und einem Aufenthalt in Berlin holte ihn in Kassel der unerfreuliche politische Alltag wieder ein. Spohr durchlebte damals Monate voll bitterer Enttäuschung. Die aus der politischen Lage nach der gescheiterten Revolution und dem Erstarken konservativer Kräfte in Kurhessen um sich greifende Unterdrückung der Freiheit mündete im September 1850 in der Ausrufung des Belagerungszustandes für Kurhessen. Der Abzug der Regimentsmusiker nach Hanau und Choleraerkrankungen von Zivilmusikern schwächten das Orchester in einer von Spohr nie erlebten Weise. Auch Schüler konnten nicht aushelfen, denn sie hatten bis auf einen Kassel aus Angst vor der Cholera verlassen. Das für Pfingsten 1850 von Spohr geplante Konzert mit der Aufführung seiner von März bis April 1850 komponierten *9. Sinfonie op. 143* „*Die Jahreszeiten*“ hatte der Kurfürst verboten. Dann fehlten zeitweilig die anderweitig eingesetzten Militärmusiker. Folglich besorgte die erste Aufführung das Leipziger Gewandhausorchester am 24. Oktober 1850. Bei Proben konnte Spohr die Sinfonie schon im Sommer hören.<sup>640</sup> Erst im Frühjahr 1851 gelang die Aufführung in Kassel. Die zeitgenössischen Kritiker lobten die meisterliche Kompositionstechnik, bemängelten aber das Fehlen eines poetischen Programms. Stattdessen benutzte Spohr die Jahreszeiten als außermusikalische Anregungen für Tonmalereien. Anstelle der alten, tradierten Formen erzielte die sogenannte neue Musik seit den vierziger Jahren gerade mit tonmalerisch schildernden, freien Instrumentalformen, die von außermusikalischen Gegebenheiten angeregt wurden, beachtliche Publikumserfolge. Spohr verfolgte wie Brahms und Joachim diese Entwicklung mit Zurückhaltung. Von seiner künstlerischen Größe zeugte das rege Interesse, das er nach wie vor dem markanten Repräsentanten der Neuromantik, dem jüngeren Künstlerkollegen und sächsischen Hofkapellmeister Richard Wagner entgegen brachte. Trotz der vage gehegten Vorbehalte gegenüber dessen tonkünstlerischen Ambitionen bemühte sich Spohr mit persönlichem Einsatz um die Aufführungen

---

<sup>640</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 206.

weiterer Opern. Angesichts der herrschenden Reaktion und der Tatsache, dass Wagner aktiv an der Revolution teilgenommen hatte, untersagte der Kurfürst weiterhin, den *Tannhäuser* in Kassel einzustudieren. Erst am 15. Mai 1853 fand die erste, begeistert aufgenommene Aufführung statt. Ihr folgten bis 1855 noch 17 weitere. Wie aus einem Brief an M. Hauptmann nach der dritten Aufführung zu entnehmen ist, versöhnte der Zuspruch des Publikums Spohr nicht: „Was würden Haydn und Mozart für Gesichter machen, müßten sie einen solchen Höllenlärm, den man jetzt für Musik ausgiebt, mit anhören.“<sup>641</sup> Eine *Lohengrin*-Aufführung wurde trotz des *Tannhäuser*-Erfolges nicht genehmigt.<sup>642</sup>

Als neuer Schüler für 1851 kam Karl Rundnagel (1835-1911) aus Hersfeld zu Spohr. Dessen Vater Ferdinand Rundnagel stand mit Spohr schon von 1840 bis 1851 im Briefkontakt.<sup>643</sup> Neben dem kostenfreien Unterricht bei Spohr bis 1853 erhielt K. Rundnagel eine Stelle als Bratscher in der Kasseler Hofkapelle. Außerdem war er Organist der Hof- und Garnisonkirche. Als Herausgeber nachgelassener Werke Spohrs und als Mitinitiator des Spohr-Denkmal trug er entscheidend zur Bewahrung des Andenkens seines Lehrers bei.<sup>644</sup> Nach Beendigung der Kasseler Studienzeit trat K. Rundnagel 1853 eine Stelle als Bratschist am Kölner Stadttheater an. Als er 1855 nach Kassel zurückgekehrt war, wurde er Geiger in der Hofkapelle. K. Rundnagel erbte später Spohrs Bratsche.<sup>645</sup>

Ob Janzen als erster Herausgeber eines Spohr-Verzeichnisses Schüler von Spohr war, kann bislang nur vermutet werden. Das trifft auch für Joseph Mosenthal (1834-1896) zu, der Spohrs geheimen Wunsch verwirklichte und 1853 nach New York auswanderte. Dort ist er mit Hill an der Gründung der *New York Philharmonic*

---

<sup>641</sup> Zitiert nach Spohr, *Selbstbiographie*, a. a. O., S. 356.

<sup>642</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 191 f.

<sup>643</sup> Vgl. Briefe Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel

<sup>644</sup> Vgl. Hinweis in: *Louis Spohr und seine Kasseler Schule*, Ausstellung in der Kreissparkasse Kassel, Hauptstelle Kölnische Straße, 20. Juni - 5. Juli 1991.

<sup>645</sup> Vgl. Johann Lewalter, *Karl Rundnagel*, in: *Hessenland. Zeitschrift für Geschichte und Landeskunde*, 1911, S. 59.

*Society* beteiligt gewesen, indem er ihn als Vorspieler und Konzertmeister im Orchester unterstützte.

Für das Jahr 1852 stehen Hartmann und Waldau aus Rossbach, August Hassel (geb. 1830) aus Hagen, Christian Andreas Schöler (geb. 1808) aus Weimar, Hugo Dilcher aus Fulda und Hunnemann aus Möhringen in den Listen der Schüler Spohrs. Von 1854 bis 1856 studierte Christoph Bach (geb. 1835) bei Spohr und wurde Mitglied der Kasseler Hofkapelle. Er steht in keiner Schülerliste. Dieser Bach wanderte 1856 nach Milwaukee, USA aus. Dort wirkte er als Geiger, Bratscher, Komponist und Dirigent, komponierte drei Opern, 20 Ouvertüren und über 100 Märsche und Tänze. Sein Orchester hatte einen hohen Rang und wirkte u. a. 1890 beim nationalen Sängerfest in New Orleans mit. Er hinterließ eine Musikbibliothek von über 15.000 Titeln. Sein Sohn Gustav, der in Leipzig studierte und sich als Geiger einen guten Ruf erwarb, setzte sich mit für die Errichtung des Kasseler Spohr-Denkmal ein.<sup>646</sup>

Über Hartmann, Waldau und Hunnemann lagen keine Angaben über weiteres musikalisches Wirken vor. Vom Schüler Hassel gibt es einen Nachlass im Südwestfälischen Musikarchiv und ein Foto in den Sammlungen der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft in Kassel. Das deutet auf eine musikalische Laufbahn hin, zu der es offensichtlich auch bei Carl Schöler kam; er war seit 1853 Mitglied der Hofkapelle und ab 1856 Konzertmeister in Kassel.<sup>647</sup>

Hugo Dilcher wurde von 1852 bis 1855 von Spohr kostenfrei unterrichtet. Er wirkte später ebenfalls als Konzertmeister der Kasseler Hofkapelle.<sup>648</sup> Für Dilcher schrieb Spohr mehrere Zeugnisse, die zum Teil erhalten sind.<sup>649</sup>

---

<sup>646</sup> Vgl. Becker, *Die Kasseler Schule, a. a. O.*, S. 62. und Sammlungen der Internationalen Louis-Spohr-Gesellschaft Kassel, Ms., Gustav Bach, *Erinnerungen an Eschwege*.

<sup>647</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 210.

<sup>648</sup> Vgl. Sammlungen der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft.

<sup>649</sup> Vgl. Zeugnis als Dokument in Kassel.

Auch G. J. Zillinger, 1855 Schüler M. Hauptmanns in Leipzig<sup>650</sup>, soll Schüler Spohrs gewesen sein. Er ist als Stadtmusikdirektor in Naumburg nachweisbar und starb im Alter von 34 Jahren als Organist in Dresden.

Ob die Korrespondenz von Bernhardine Biermann mit Spohr 1855 die Violinausbildung ihrer Tochter Fanny Biermann betraf, konnte bisher nicht ermittelt werden.<sup>651</sup>

Bislang blieb ungeklärt, ob der Militärmusiker und Leiter des berühmten Kasseler Leib-Gardemusikkorps, Christian Seiss, auch von Spohr ausgebildet worden war. Wenig wahrscheinlich ist eine mögliche Beziehung von Isidor Seiss (1840-1905) aus Dresden zu Spohr. Isidor Seiss war Schüler von Wieck und 1858 von M. Hauptmann in Leipzig.<sup>652</sup> Er wurde auf Konzertreisen in Deutschland und Belgien als Pianist bekannt. Neben Klavierkompositionen veröffentlichte er auch Orchesterstücke und wirkte als Klavierlehrer. Am Konservatorium in Köln war er als Professor angestellt.<sup>653</sup>

Im Frühjahr 1855 weilte Spohr auf Einladung des Königs in Hannover. Bei einem Kammermusikkonzert und bei einer Matinee der Kapelle bewunderte Joachim das Spiel Spohrs und kam erneut zu der Überzeugung, dass er es bei dem 71jährigen Spohr mit einem Geiger allererster Ordnung zu tun hatte.<sup>654</sup>

In Hamburg und Lübeck besuchte Spohr dann seine ehemaligen Schüler E. Grund und Gottfried Hermann. Letzterer hatte als dortiger Kapellmeister mit Musikfreunden Ehrungen für seinen Lehrer vorbereitet.

Die letzten Schüler des Meisters ab 1856 waren der nicht mit seinem Lehrer verwandte Karl Spohr (1837-1879) aus Orferode bei Allendorf, Lars Woldemar Tofte

---

<sup>650</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. II, a. a. O., S. 286.

<sup>651</sup> Vgl. Briefe Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel.

<sup>652</sup> Vgl. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. II, a. a. O., S. 287.

<sup>653</sup> Vgl. Mendel/Reissmann, a. a. O., Ergänzungsband, Berlin 1883.

<sup>654</sup> Vgl. Moser, *Joseph Joachim*, a. a. O., S. 292.

(1832-1907)<sup>655</sup>) aus Kopenhagen, Christoph Zipf aus Kassel, Herbold aus Kassel, Tannenbaum aus Wolfhagen, August Heilemann (gest. 1916) aus Kassel und Carl Adolph Bargheer (1840-1901) aus Bückeberg.

K. Spohr wanderte aus nach Amerika und starb in Columbus/Ohio, wo er das dortige Musikleben beeinflusst hat.<sup>656</sup> Tofte nahm anschließend noch einige Lektionen bei Joachim in Hannover. Von 1863 an wirkte er als Soloviolinist der dänischen Hofkapelle und bekleidete ab 1866 das Amt eines Violinlehrers am Konservatorium. Anton Svendsen (1846-1930) und Frida Scotta-Kaulbach sind Schüler Toftes gewesen.<sup>657</sup>

C. A. Bargheer, ein jüngerer Bruder von C. L. Bargheer, ließ sich nach Ende des Studiums bei Spohr von Joachim weiterbilden. Er ist als Hofkapellmitglied in Detmold und ab 1876 als Konzertmeister und erster Lehrer der Musikschule in Basel nachweisbar.

Von 1852 bis 1856 besetzte Spohrs Lieblingsschüler J. J. Bott neben seinem ehemaligen Lehrer die neu geschaffene Stelle als zweiter Kapellmeister in Kassel. Das störte Spohr nicht, aber der 1854 aufgeführten Oper J. J. Botts *Der Unbekannte* konnte er nicht zustimmen. Er ordnete sie der sogenannten Zukunftsmusik zu. Mit Unverständnis äußerte sich der enttäuschte Lehrer in einem Brief an M. Hauptmann darüber, dass sein folgsamer Schüler dem Zeitgeschmack gefolgt war:

„Da ist auch nicht ein Anklang an Mozart'sche, Beethoven'sche oder Cherubinische Musik; nur Wagner, Meyerbeer und allenfalls Marschner scheinen auf ihn eingewirkt zu haben. Es ist mir ein Räthsel, denn er hat doch von frühester Jugend an Gelegenheit gehabt, die Meisterwerke der erstgenannten drei Componisten kennen zu lernen; wie kommt es nun, dass er nicht eben so davon erfüllt ist, wie wir und alle Künstler unserer Periode?“<sup>658</sup>

---

<sup>655</sup> Vgl. Moser/Nösselt, Bd II, a. a. O., S. 156.

<sup>656</sup> Vgl. Hartmut Becker, *Die Kasseler Schule*. a. a. O., S. 62.

<sup>657</sup> Vgl. Moser/Nösselt, Bd II, a. a. O., S. 156.

<sup>658</sup> Zitiert nach Spohr, *Selbstbiographie*, a. a. O., S. 366 f.

Nach einem Zerwürfnis mit der Theaterintendanz trat J. J. Bott im Sommer 1856 von seiner Stelle als Kapellmeister zurück. Carl Reiß, der junge Nachfolger vom Mainzer Theater, übernahm ab 1856 immer mehr Operndirigate von Spohr. Die Kräfte Spohrs ließen nach. Für die vom Kurfürsten ausgesuchten neuen Opern fehlte es ihm manchmal an Schwung, an künstlerischer Überzeugung und feurigem Temperament; aber an eine Pensionierung hatte der sich rüstigühlende Hofkapellmeister noch nicht gedacht. Nachdem er den Sommer 1857 zu einer Reise nach Holland genutzt hatte, wo ihm Ferdinand Böhme, sein ehemaliger Schüler und derzeitige Kapellmeister in Dordrecht, als Reiseführer behilflich war und ihn in Utrecht der Spohr-Schüler und dortige Musikdirektor Kufferath herzlich empfangen hatte, wurde Spohr mit der Frage des Ruhestands konfrontiert. Er gedachte diesen nicht selbst zu beantragen. So fertigte der Kurfürst, der seinen alten Generalmusikdirektor als unbequemen Mann schon lange loszuwerden gedachte, für Spohr dennoch unerwartet am 12. November 1857 das Reskript zur Versetzung in den Ruhestand aus. Am 22. November dirigierte Spohr in Kassel zum letzten Mal nach 36 Jahren Amtszeit die Oper *Jessonda*.<sup>659</sup> Den Ruhestand konnte Spohr nicht für ein erhöhtes Engagement als Lehrer nutzen, denn am zweiten Weihnachtsabend 1857 stürzte er so schwer, dass er sich den linken Arm brach. Nach Heilung des Bruches war es ihm nicht mehr möglich, in gewohnter Weise Geige zu spielen. Resignierend entließ er alle noch bei ihm in der Ausbildung befindlichen Schüler.

Seine Reisepläne wollte er trotzdem nicht kürzen. Am Karfreitag 1858 folgte er einer Einladung nach Magdeburg. Dort wurde in der Ulrichskirche sein Passions-Oratorium *Des Heilands letzte Stunden* aufgeführt. Von den Solostimmen des Seebachschen Gesangsvereins unter der Leitung ihres Direktors J. Mühling<sup>660</sup> war Spohr überrascht und begeistert. Er lobte die Begleitung durch den Harfenisten

---

<sup>659</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 209.

<sup>660</sup> Es handelt sich um Julius Mühling (1810-1880), der die Ämter des Musikdirektors der Magdeburger Sinfonie- und Chorkonzerte und des Organisten der Ulrichskirche (im 2. Weltkrieg zerstört) von seinem Vater August Mühling (1786-1847) übernommen hatte. J. Mühling war um 1830 zusammen mit Richard Wagner Schüler Chr. T. Weinligs in Leipzig.

Grimm aus Berlin und durch das mit virtuosen Musikern besetzte Magdeburger Theater-Orchester.<sup>661</sup>

Im Winter 1858 erteilte Spohr noch einmal einem Mädchen Unterricht, das sich zur Klavierlehrerin ausbilden lassen wollte.<sup>662</sup> Es könnte sich dabei um Fräulein Hossfeld aus Kassel gehandelt haben, die 1857 ein Zeugnis von Spohr erhalten hatte; sie war die Tochter von Cyriak Hossfeld, einem Kammermusiker in Kassel.<sup>663</sup>

Für die in der Literatur mit Spohrs pädagogischer Tätigkeit im Zusammenhang gebrachten Namen Karl Häßler und C. C. Kaitel liegen Nachweise für einen Briefwechsel vor, während es für Rohr und Karl Wilhelm keinerlei Belege gibt.

Dank der erzwungenen Pensionierung war es Spohr vergönnt, sich weiter ungehindert seiner Freiheit und auf Reisen guter Aufführungen seiner Werke zu erfreuen.<sup>664</sup> Im Juli 1858 folgte er der Einladung nach Prag, um sich dort noch einmal als Dirigent seiner *Jessonda* feiern zu lassen. Als siebzehnjähriger Musiker, der in Prag die Orgelschule besuchte, hatte Antonín Dvořák die Möglichkeit, Spohr und seine Musik kennen zu lernen. Obwohl es nicht möglich ist, daraus eine von Spohr ausgehende Beeinflussung abzuleiten, ist es dennoch erwähnenswert, dass Dvořák den ehrwürdigen Spohr noch selbst erleben konnte.

Zu den Musikfesten nach Wien und Königsberg konnte Spohr aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr reisen. Spohr nahm den Taktstock zum letzten Mal bei einem Besuch in Meiningen am 12. April 1859 in die Hand. Kapellmeister J. J. Bott hatte für den verehrten Lehrer einen jubelnden Empfang und ein umfangreiches Konzertprogramm vorbereitet.<sup>665</sup> Der Herzog von Meiningen zeichnete Spohr mit dem *Großkreuz vom Ernestinischen Hausorden* aus.<sup>666</sup> Einige Fest- und Ehrentage

---

<sup>661</sup> Brief an Lueder. Zitiert nach Spohr, *Selbstbiographie*, a. a. O., S. 387 f.

<sup>662</sup> Vgl. Schletterer, *Ludwig Spohr*, in: *Sammlung musikalischer Vorträge*. a. a. O., S. 156.

<sup>663</sup> Vgl. Zeugnis in der Spohrsammlung der Stadt Kassel, Faszikel 5.

<sup>664</sup> Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. II, a. a. O., S. 384.

<sup>665</sup> Vgl. Louis Spohr. Aus Meiningen. in: *Die Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jahrgang 1859, S. 149 ff.

<sup>666</sup> Vgl. Spohr, *LE II*, a. a. O., S. 209 f.

verlebte Spohr kurz darauf in Detmold, wo seine ehemaligen Schüler Kiel und C. L. Bargheer Konzerte mit seinen Kompositionen vorbereitet hatten.

Auf seiner letzten Reise nach Würzburg Ende Juli 1859 besuchte er die Aufführung seines Oratoriums *Die letzten Dinge* im Würzburger Königlichen Musikinstitut.

Fortschreitende Arteriosklerose führte am 22. Oktober 1859 zum Tode. Die feierliche Beisetzung fand am 25. Oktober in einer Ehrengruft auf dem neuen Kasseler Friedhof statt. Malibran erinnerte sich an den Schüler Böhme, der sich, zu spät aus Rotterdam kommend, voll verzweifelter Trauer auf das Grab seines geliebten Lehrers warf. Man habe ihn erst nach einer Stunde hinwegbringen können.<sup>667</sup>

Spohr hatte seine umfangreiche, hingebungsvolle pädagogische Tätigkeit, sein kompositorisches Schaffen, seine Konzertauftritte als Solist und sein Engagement in der Förderung der bürgerlichen Musikkultur immer nebenberuflich betrieben. Am Ende seines reichen Künstlerlebens musste er feststellen, dass ihm dankbare Schüler, die musikliebenden Mitbürger und Liebhaber seiner Kunst eine größere Erfüllung gebracht hatten als der für den gesicherten Lebensunterhalt der Familie unverzichtbare, vor allem in Kassel beschwerliche und mitunter undankbare Dienst als Hofkapellmeister.

---

<sup>667</sup> Vgl. Malibran, a. a. O., S. 238.

## 6. Spohr und die *Kasseler Schule* – Fazit

### 6.1 *Kasseler Schule* als Gesamtheit der Spohr-Schüler und der von seinem Individualstil geprägten Anhängerschaft

Die bisher vorgenommene Untersuchung bezog sich unter chronologischen Gesichtspunkten vorrangig auf die relevanten Grundzüge, die den Tonkünstler und Musikpädagogen Spohr und die *Kasseler Schule* charakterisieren. Davon ausgehend handelt es sich um Zusammenhänge, die sich bei der resümierenden Betrachtung von Spohrs musikpädagogischem Wirken als zentrale Komponenten folgendermaßen herauskristallisierten:

-lokale

(Spohr: Gotha, Wien, Frankfurt/Main, London, Kassel; Schüler: nord-, mittel- und westdeutscher Raum, England, Frankreich, Italien, Polen, Russland, Dänemark, Norwegen, USA)

-personelle

(Spohr, Familienangehörige, Mitarbeiter, Dienstherrn, Schüler, Anhänger, Berufskollegen, Gleichgesinnte)

-tonkünstlerische

(Geigenspiel, Komposition, Orchesterleitung, Quartettspiel, Chorgesang und Chorleitung)

-musikpädagogische

(didaktisch, ästhetisch, emotional,)

-geistig-weltanschauliche

(sozial, national, patriotisch, liberal, republikanisch)

Obwohl die tonkünstlerische Komponente für die Thematik „Spohr und die *Kasseler Schule*“ von zentraler Bedeutung ist, soll an dieser Stelle mit der zusammenfassenden Darstellung der bisher gesammelten Untersuchungsergebnisse zu Spohr-Schülern

dieser Bestandteil der für den Schulbegriff notwendigen personellen Komponente ausdrücklich betont werden. Die allgemeine Bedeutung des Terminus *Schule* als Stilrichtung erfährt so durch die Hervorhebung der Schüler, Anhänger und Nachfolger des die Stilrichtung im Geigenspiel und in der Ausbildung am Instrument bestimmenden Künstlers Spohr nicht nur eine Erweiterung, sondern vor allem die erforderliche Legitimation, tatsächlich als *Schule* zu gelten. Man geht von dem Postulat aus, dass der Stil eines Künstlers erst dann als *Schule* angesehen werden kann, wenn er über einen längeren Zeitraum zum Leitbild für eine große Zahl von Schülern, Anhängern und Nachfolgern geworden ist. *Schule* meint dann alle jemals von einem Künstler in seinem Sinne ausgebildeten Schüler oder auf andere Weise nachhaltig von ihm beeinflussten Anhänger und Nachfolger. Diese Kriterien haben sich bei der Untersuchung als erfüllt erwiesen. Insofern hat der Begriff *Kasseler Schule* nicht nur die tonkünstlerische Komponente, eine auf Spohrs Personalstil beruhende deutsche Geigerschule zu sein, sondern auch die personelle Komponente, als Gesamtheit seiner Schüler- und Anhängerschaft verstanden zu werden. Weil dieser Deutungsansatz primär weder eine lokale Komponente noch einen institutionellen Bezug zur Schule als Lernort hat, sind in die Schüler- und Anhängerschaft Spohrs alle auch vor der Kasseler Zeit und an anderen Orten ausgebildeten und beeinflussten Tonkünstler und Dilettanten einzubeziehen. Die Wahl des Attributs *Kasseler* trägt der Tatsache Rechnung, dass der Schwerpunkt von Spohrs Schaffen und Wirken fast vier Jahrzehnte in Kassel lag. Weil unter *Kasseler Schule* über den musikpädagogischen und personellen Rahmen hinaus Spohrs gesamtes künstlerisches Lebenswerk verstanden werden soll, bestehen keine Bedenken, diesem Begriff seine tonkünstlerische Tätigkeit, seine geistig-weltanschauliche Wirksamkeit und seine Unterrichtstätigkeit aus den zwei Jahrzehnten vor Kassel zuzuordnen.

Mit einer überaus umfangreichen Lehrtätigkeit, die aus den Schülerzahlen ableitbar ist, bildete Spohr im Vergleich mit zahlreichen Künstlerkollegen seiner Zeit keine Ausnahme. Im Gegensatz dazu gab es andere große Künstler, die ihr Können nicht

durch Unterricht weitervermittelten. Für Spohr war die Lehrtätigkeit unverzichtbarer Bestandteil seines Künstlerlebens. Die Beschäftigung mit den jungen talentierten, oft schon, wie erwähnt, gut vorgebildeten Geigenschülern hielt ihn bis ins hohe Alter jung und leistungsfähig. Er war ganz im Sinne der Philanthropisten ein liebevoller Lehrer, der sich mit Strenge, Ernsthaftigkeit und Sorgfalt für das künstlerische Fortkommen seiner Zöglinge verantwortlich fühlte. Schülern, die sich, wie in den bisherigen Ausführungen über Spohrs pädagogische Arbeit geklärt wurde, Spohrs Stil auf das genaueste angeeignet hatten, würde Malibran gern den Beinamen *Spohrianer* gegeben haben.<sup>668</sup> Die große Anzahl und die tonkünstlerische Wirksamkeit dieser *Spohrianer* rechtfertigt die Verwendung des Begriffes *Kasseler Schule* im musikhistorischen Kontext des 19. Jahrhunderts.

Die *Kasseler Schule* als Gesamtzahl aller jemals von Spohr pädagogisch beeinflussten Musik- bzw. Geigenschüler umfasst nach den bei dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnissen mindestens 205 Schüler. Diese Zahl ergab sich aus der von Malibran überlieferten Liste<sup>669</sup> mit 187 Namen von Schülern. Die Namen von sechs Schülern wurden zweimal notiert, weil sie nach der ersten Ausbildung später noch einmal an Spohrs Unterricht teilnahmen. Die sechs doppelt aufgeführten Schüler Gerke (falls nicht mit dem zweiten Namen Gerke der jüngere Bruder des ersten gemeint ist), Amadeus Abel, Götz, Fischer, Walbrül und Jacobi verringern diese Zahl auf 181 Schüler. Durch folgende 24 von Spohr weiterhin ausgebildete bzw. nachhaltig beeinflusste Tonkünstler, die zum Teil zeitlich erfasst werden konnten, erhöht sich diese bei Malibran festgestellte Zahl auf 205 Namen: Adolph Müller, Gründler, Elisabeth Meyer-Filipowitz, Krall, Johann Ludwig Böhner, Theodor Amadeus Müller, Karl Franzen, Friedrich Nohr, Friedrich Barnbeck, Lipiński, Bernhard Molique, Leon de Saint-Lubin, Johann Peter Emil Hartmann, Köckert, Bindernagel, Ernst Lampert, Wilhelm Bättenhausen, M. Schön, Frederick

---

<sup>668</sup> Vgl. Malibran, a. a. O., S. 157.

<sup>669</sup> Vgl. Ebenda, S. 240 ff.

Tivendell, Louis Liebe, Christoph Wolfgang Hilf, Frl. Heinzen, Christoph Bach und Frl. Hoßfeld.

Weitere 16 Namen können mit Spohrs pädagogischem Wirken ebenfalls in Verbindung gebracht, aber nicht exakt zeitlich und inhaltlich als Schüler zugeordnet werden. Damit würde sich die Zahl der bekannten Schüler, Anhänger und Nachfolger Spohrs sogar auf 221 Namen erhöhen. Es handelt sich um:

Anton Bott (Vater von J. J. Bott) um 1822, Karl Friedrich Curschmann um 1826, Jakob Bott (Bruder von A. Bott) um 1830, Friedrich Nebelthau um 1830, Frederik Thorkildson Wexschall um 1836, Henri Vieuxtemps um 1838, George Harris um 1843, Marie Weinrich um 1844, Karl Häßler um 1850, Joseph Mosenthal um 1851, Johann Meiner, Eliason, Janzen, Fanny Biermann um 1855, C. L. Kaitel, Christian Seiss um 1856.

W. v. Gudenberg stellte fest, dass der Sog Spohrs künstlerischer Wirkung in Nord- und Mitteldeutschland am stärksten gewesen sein muss. Er analysierte die Herkunft seiner deutschen Schüler in den Kasseler Jahren mit folgendem Ergebnis:

35%	aus dem norddeutschen Raum
23%	aus dem kurhessischen,
15%	aus dem sächsisch-thüringischen Raum
11%	aus dem rheinisch-westdeutschen,
7%	aus dem main-fränkischen
6%	aus dem preußisch-ostdeutschen und nur
3%	aus dem süddeutsch-österreichischen Raum.

Aus dieser Verteilung leitet er die auch aus anderen Gründen vertretbare Definition der *Kasseler Schule* als nord- und mitteldeutsche Geigenschule ab. Er verweist darauf, dass im südlichen und östlichen Raum der Einfluss der *Wiener Geigenschule* um Ignaz Schuppanzigh, Joseph Mayseder und Joseph Böhm offensichtlich stärker

war.<sup>670</sup> Der Vergleich mit der *Wiener Schule* erlaubt die Feststellung, dass auch diese Schule ihre Bezeichnung von einem symbolträchtigen Ort ableitete, obwohl sie tatsächlich von diesem als unabhängig anzusehen ist. Die vor der Kasseler Zeit ausgebildeten Schüler, vorwiegend aus dem mitteldeutschen Raum, wurden offenbar in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt.

Insgesamt ergaben sich nach der zeitlichen Verteilung in den sechs Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts folgende Zahlen:

Vor der Kasseler Zeit bildete Spohr 50 Studierende aus:

21 im ersten Jahrzehnt und

29 im zweiten Jahrzehnt.

In Kassel unterrichtete Spohr dann 155 Schüler:

39 im dritten Jahrzehnt,

58 im vierten Jahrzehnt,

42 im fünften Jahrzehnt und

16 im sechsten Jahrzehnt.

Hinsichtlich der Verbreitung der als *Kasseler Schule* bezeichneten personellen, tonkünstlerischen und musikpädagogischen Wirksamkeit muss man die von Spohr ausgebildete bzw. sicher beeinflusste Anhängerschaft in verschiedene Gruppen einteilen. Die bedeutsamste erfasst die etwa 100 vor allem in Deutschland, teilweise auch in Holland, Dänemark, England, Schweden, Finnland, Österreich, Schweiz und USA wirksam gewordenen Tonkünstler. Ein Drittel, nämlich 35, dieser Gruppe war als Kapellmeister, Musikdirektor und Konzertmeister tätig.

1. Hildebrandt in Berlin und Stockholm
2. Götze in Weimar
3. Wassermann in Zürich, Donaueschingen, Genf und Basel
4. Beer in St. Petersburg, Bremen und Stockholm

---

<sup>670</sup> Vgl. Gudenberg von, a. a. O., S. 330.

5. Hauptmann in Kassel und Leipzig
6. Bernhard Molique in Wien und München
7. Léon de Saint-Lubin in Berlin
8. Bärwolf in Meiningen
9. Eduard Grund in Meiningen
10. August Pott in Oldenburg
11. Johann Hermann Kufferath in Bielefeld und Utrecht
12. Heinrich Mühlenbruch in Schwerin
13. Hubert Ries in Berlin
14. Ferdinand David in Leipzig
15. Friedrich Pacius in Stockholm und Helsinki
16. Christian Friedrich Nohr in Meiningen
17. Franz Hartmann in Köln
18. Gottfried Hermann in Lübeck und Sondershausen
19. Fritz Schmidt in Paderborn
20. Friedrich Wilhelm Eichler in Königsberg
21. Ernst Reiter in Straßburg und Basel
22. August Kiel in Detmold
23. Wilhelm Deichert in Marburg
24. Ureli Corelli Hill in New York
25. Jean Joseph Bott in Kassel, Meiningen, Hannover, New York
26. Ernst Lampert in Gotha
27. Louis Liebe in Koblenz, Mainz und Worms
28. Hans Michael Schletterer in Augsburg
29. Franz Bührmann in Deventer, Zwolle, Paderborn
30. Johann Peter Christian Boie in Altona/Hamburg
31. August Kömpel in Hannover und Weimar
32. Moritz Hauser in Königsberg
33. Carl Louis Bargheer in Detmold und Hamburg

34. Hugo Dilcher in Kassel

35. Carl Adolph Bargheer in Detmold und Basel

Es besteht kein Zweifel, dass diese Tonkünstler im musikalischen Milieu ihrer einflussreichen beruflichen Positionen die aufführungspraktischen, theoretischen, tonschöpferischen, ästhetischen, pädagogischen und weltanschaulichen Ansichten Spohrs im solistischen Geigenspiel, im Quartettspiel, in der Komposition, in der Orchesterführung und im Chorgesang des bürgerlichen Musiklebens vertraten. Im musikwissenschaftlichen Kontext gelten diese 35 professionellen Musiker nicht nur als Schüler, Nachfolger oder Anhänger Spohrs, sondern als herausragende Repräsentanten und aktive Verbreiter der *Kasseler Schule*. Die für ihr Wirken erforderliche Professionalität in allen genannten Bereichen der musikalischen Kreativität erwarben diese angesehenen Kapellmeister, Musikdirektoren und Konzertmeister in Spohrs Unterricht und in der unterrichtsbegleitenden Einbeziehung in das von Spohr beruflich und nebenberuflich beeinflusste Musikleben an seinem jeweiligen Wirkungsort, vor allem natürlich in Kassel.

Die weiteren zwei Drittel dieser Gruppe, nämlich 65 in gleicher Weise bei Spohr ausgebildeten Tonkünstler, wirkten künstlerisch-professionell als Violinvirtuosen, Geiger, Komponisten und Musiklehrer. Ihr Einfluss und ihre Bedeutung für die Verbreitung der *Kasseler Schule* ist trotz der weniger herausragenden beruflichen Stellung aus musikhistorischer Sicht nicht geringer zu schätzen, wenn man bedenkt, dass Spohrs Geigenspiel durch sie bis in die Gegenwart in der Musikpädagogik Berücksichtigung findet.

Für die verbleibenden 105 Schüler Spohrs konnten Einzelheiten über eine wahrscheinliche künstlerische Berufslaufbahn bisher nicht ermittelt werden. Es wurde absichtlich vermieden, sie ohne nachweisbare detaillierte Angaben als Dilettanten bzw. Laienkünstler einzuordnen, denn viele dieser Spohr-Schüler dürften ebenfalls als Orchestermusiker und Lehrer gewirkt haben. Auf der Grundlage und in

Ergänzung des von Malibran überlieferten Verzeichnisses<sup>671</sup> enthält die vervollständigte Schülerliste eine fortlaufende Nummerierung, die Nummer der Malibran-Liste, den Unterrichtsort, den Namen, Wohnort und Lebensdaten, das Unterrichtsjahr und eine nähere Bezeichnung des Schülers. Die vom Verfasser vorgenommene Bezeichnung mit Fragezeichen verweist auf die genannten, noch nicht vorliegende Nachweise und damit auf den sich daraus ergebenden Forschungsbedarf. In der Aufstellung fehlen die 16 weiteren Namen, die nicht eindeutig zugeordnet werden konnten. Unter ihnen sind solche bekannten Tonkünstler wie Karl Friedrich Curschmann, Frederik Thorkildson Wexschall und Henri Vieuxtemps.

---

<sup>671</sup> Vgl. Malibran, a. a. O., S. 240 bis 247.

**6.2 Vervollständigte Liste der Spohr-Schüler als Forschungsergebnis zur personellen Komponente der *Kasseler Schule***

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
1	-	Halle	Adolph Müller, 1783-1811, Bremen	<b>1804</b>	?
-	-	Halle	F. W. Hildebrandt, 1785-1830, Rathenow	1804	(Siehe lfd. Nr. 6!)
2	-	Halle	Gründler, ?, Trebitz bei Breslau	1804	?
3	1	Braunschweig	Grünewald, ?, Dresden	<b>1805</b>	?
4	2	Braunschweig	Ferdinand Spohr, 1792-1831, Braunschweig	1805	Violinist, Theater a. d. Wien, Kasseler Hofkapelle
5	-	Braunschweig	Elisabeth Meyer (Minelli, Filipowitz), 1794-1841, ?	1805	Violinsolistin, Komponistin
6	3	Gotha	Fried. W. Hildebrandt, 1785-1830, Rathenow	<b>1807</b>	Violinist, Berliner u. Stockholmer Hofkapelle
7	4	Gotha	Joh. Fried. Wizemann, ?, Karlsruhe	1807	?
8	5	Gotha	Joh. Fried. Franz, ?-1847, Dresden	1807	Kammermusiker Hofkapelle in Dresden

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
9	-	Gotha	Johann Ludwig Böhner, 1787-1860, Töttelstedt	1807	Violinsolist, Komponist
10	-	Gotha	Krall, ?, ?	1807	?
11	6	Gotha	Franz Bönlein, 1793-?, Mannheim	<b>1808</b>	Violinist in Karlsruhe
12	7	Gotha	Michael Frei, 1787-1832, Mannheim	1808	Violinist in Köln und Mannheim, Komponist
13	8	Gotha	Heinrich Ostückenberg, ?, Gotha	1808	Dilettant
14	9	Gotha	Lampert, ?, Gotha (Ballenstedt)	1808	Violinist Gotha
15	10	Gotha	Johann Nikolaus Konrad Götze, 1791-1861, Weimar	1808	Violinist, Komponist, Musikdirektor in Weimar
16	11	Gotha	Max Eberwein, ?, Rudolstadt	<b>1809</b>	Violinist, Komponist, Hofkapellmeister in Rudolstadt
17	12	Gotha	Christian Friedrich August v. Schmerfeld, 1782-1855, Marburg	1809	Dilettant
18	13	Gotha	Franz Nass, ?, Breslau	<b>1810</b>	?

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
19	14	Gotha	Heinrich Joseph Wassermann, 1791-1838, Philippsthal	1810	Violinist, Musiklehrer, Musikdirektor in Zürich, Donau- eschingen, Genf, Basel
20	15	Gotha	Jacob, ?, Carlsbad	1810	Dilettant
21	16	Gotha	Probst, ?, Ballenstedt	1810	Violinist, Komponist
22	17	Gotha	Johann Adolph Ferdinand Beer, 1791-1864, Hamburg	<b>1811</b>	Violinist, Komponist, Musikdirektor in St. Petersburg, Bremen und Stockholm
23	18	Gotha	Maurer, ?, Leipzig	1811	Violinist
24	19	Gotha	Moritz Hauptmann, 1811-1868, Dresden	1811	Violinist, Musiklehrer in Kassel, Thomaskantor Leipzig
25	20	Gotha	Matthäus Bach, ?, Meiningen	1811	Violinist

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
26	21	Gotha	Schäfer, ?, Dortmund	1811	Violinist und Geigenlehrer
27	22	Wien	Anton Keyl, ?, Wien	<b>1812</b>	Musiker
28	23	Wien	Beters/Beckers, ?, Wien	1812	?
29	24	Wien	Friedenheim, ?, Wien	1812	?
30	25	Wien	Ansbacher, ?, Wien	<b>1813</b>	?
31	26	Wien	Gebrüder Grafen v. Germaloff I, ?, Moskau	1813	Dilettant
32	-	Wien	v. Germaloff II, ?, Moskau	1813	Dilettant
33	27	Wien	Graf Borgowsky, ?, Kiew	1813	Dilettant
34	28	Wien	Fürst Zwetwertinsky, ?, St. Petersburg	<b>1814</b>	Dilettant
35	29	Wien	Graf Zamoisky, ?, Lemberg	1814	Dilettant
36	30	Wien	Georg Heinrich Martin Lübke, ?, Bückeberg	1814	Violinist
37	-	Wien	Karol Lipiński, 1790-1861, Lemberg	1814	Violinvirtuose und Komponist
38	-	Nürnberg	Wilhelm Bernhard Molique, 1802-1869, Nürnberg	<b>1815</b>	Violinvirtuose, Komponist, Konzertmeister in Wien und München
39	31	Mailand	Graf Albert Grzymala, 1793-1870, Warschau	<b>1816</b>	Dilettant

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
40	32	Neapel	Onorio de Vito, 1790-1849, Neapel	<b>1817</b>	Violinist, Virtuose
41	33	Neapel	Danini (Dauner), ?, Neapel	1817	Dilettant
42	-	Frankfurt a. M.	Napoleon Anton Eugen Léon de Saint-Lubin, 1805-1850, Saint-Lubin	<b>1818</b>	Violinvirtuose, Komponist, Konzertmeister in Berlin
43	34	Frankfurt a. M.	Simon Georg Schmidt, 1801-?, Detmold	1818	Violinvirtuose, Kapellmeister Domkapelle Münster, Solist Amsterdam, Komponist
44	35	Frankfurt a. M.	Urspruch, ?, Frankfurt a. M.	1818	?
45	36	Frankfurt a. M.	Schmidtman, ?, Duisburg	1818	?
46	37	Frankfurt a. M.	Ganzert, ?, Braunschweig	<b>1819</b>	Komponist
47	38	Frankfurt a. M.	Bärwolf, 1774-1839, Wiesbaden	1819	Violinist, Hofkapellmeister Meiningen
48	39	London	General Cappel, ?, London	<b>1820</b>	Dilettant
49	40	London	Lorßen (Lawson), ?, Bremen (Brandon)	1820	Dilettant
50	41	London	Küper (Cooper), London	1820	Dilettant

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
51	42	Gandersheim	Eduard Grund, 1802-?, Hamburg	1820	Violinsolist, Komponist, Hofkapellmeister Meiningen
52	43	Kassel	Leopld Lindenau, 1806-1859, Hamburg	<b>1822</b>	Violinist, Komponist, Geigenlehrer
53	44	Kassel	Johann August Emanuel Friedrich Ochernal, 1805-?, Bremen	1822	Violinist, Kammermusiker
54	45	Kassel	Julius Otto Gerke (1. Mal), 1804-1878, Lüneburg	1822	Violinsolist, Musikdirektor in Paderborn
55	46	Kassel	August Pott, 1806-1883, Northeim	1822	Violinsolistist, Komponist, Hofkapellmeister in Oldenburg
56	47	Kassel	Johann Hermann Kufferath, 1797-1864, Düsseldorf, Mülheim/Ruhr	1822	Violinist, Komponist, Musikdirektor in Bielefeld und Utrecht
57	-	Kassel	Theodor Amadeus Müller, 1798-1846, Weimar	1822	Violinist in Weimar

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
58	48	Kassel	Heinrich Mühlenbruch, 1803-?, Altona	1822	Violinsolist, Hofkapellmeister in Schwerin
59	49	Kassel	Hubert Ries, 1802-1866, Bonn	<b>1823</b>	Violinsolist, Komponist, Konzertmeister in Berlin
60	50	Kassel	Ferdinand David, 1810-1873, Hamburg	1823	Violinsolist, Komponist, Geigenlehrer, Gewandhaus- konzertmeister
61	-	Kassel	Karl Franzen, ?, Celle	1823	Konzertmeister in Oldenburg
62	51	Kassel	Friedrich (Frederik) Pacius, 1809-1891, Hamburg	1823	Violinsolist, Komponist, Universitäts- Musikdirektor in Helsinki
63	-	Kassel	Christian Friedrich Nohr, 1800-1875, Langensalza	1823	Violinsolist, Konzertmeister in Meiningen
64	52	Kassel	G. A. Hohm, ?, Aschaffenburg	1823	Dilettant
65	53	Kassel	Georg Radelfahr, 1803-?, Hamburg	1823	Violinist

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
66	54	Kassel	Franz Hartmann, 1810-1855, Coblenz	1823	Violinsolist, Komponist, Konzertmeister in Köln
67	55	Kassel	Gottfried Hermann, ?, Nordhausen	1823	Violinist, Komponist, Musikdirektor in Lübeck, Hof- kapellmeister in Sondershausen
68	56	Kassel	Seifarth, ?, Hamburg	1823	?
69	57	Kassel	Fischer (1. Mal), ?, Ballenstedt	1823	?
70	-	Kassel	Friedrich Barnbeck, 1807-?, Westfälisch Minden	<b>1824</b>	Violinist in Kassel, Braunschweig und Stuttgart, Kammermusiker, Geigenlehrer in Halberstadt
71	58	Kassel	Norbert Burgmüller, 1810-1836, Düsseldorf	<b>1827</b>	Violinist, Komponist
-	59	Kassel	Julius Otto Gerke (2. Mal?), ?, Lüneburg	1827	Siehe lfd. Nr. 54!)

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
72	60	Kassel	Fritz Schmidt, 1810-1853, Rinteln	1828	Violinist, Musikdirektor in Paderborn
73	61	Kassel	Christian Güth, ?, Kassel	1828	Musiker
74	62	Kassel	Buhlmann, ?, Hamm	1828	?
75	63	Kassel	Carl, ?, Rudolstadt	1828	?
76	64	Kassel	Friedrich Walter Brandt, 1811-?, Rudolstadt	1828	Violinsolist, Hofkapelle Kassel und Rudolstadt, Komponist, Musiklehrer
77	65	Kassel	Mohr, ?, Kopenhagen	1828	?
78	66	Kassel	Siebert, ?, Arolsen	1828	?
79	67	Kassel	Scheuermann, ?, Arolsen	1828	?
80	68	Kassel	Georg Friedrich Wilhelm Franz, ?, Celle	1828	?
81	69	Kassel	Carl Friedrich Weizmann, 1808-1880, Berlin	1828	Violinist, Musikschrift- steller, Kapellmeister in Riga und St. Petersburg
82	70	Kassel	Friedrich Götze (1. Mal) ?, Pösneck	1828	?

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
83	71	Kassel	Johann Adolph Schmiedekampf, ?, Rostock	1828	?
84	72	Kassel	Friedrich Wilhelm Eichler, 1809-1859, Leipzig	1828	Violinsolist, Komponist, Konzertmeister in Königsberg
85	-	Kassel	Köckert, ?	1828	?
86	-	Kassel	Bindernagel, ?, Gotha	<b>1829</b>	?
87	73	Kassel	Mawkes, ?, London	<b>1830</b>	?
88	74	Kassel	Julius Fischel, um 1810-?, Königsberg	1830	Violinist Komponist
89	75	Kassel	Attern, ?, Iserlohn	1830	Violinist, Komponist
90	76	Kassel	Heise, ?, Ludwigslust	1830	?
91	77	Kassel	Ernst Reiter, 1804-1875, Wertheim	<b>1831</b>	Violonsolist, Komponist, Musikdirektor in Straßburg und Basel, Geigenlehrer in Würzburg
92	78	Kassel	Pfeifer, ?, Hersfeld	1831	Violinist
93	79	Kassel	Will, ?, Hanau	1831	?
94	80	Kassel	(Friedrich) Winter, ?, Leipzig	1831	?

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
95	81	Kassel	Johann Georg Nikolaus Göhring, 1806-?, Coburg	1831	Violinist USA
96	82	Kassel	August Kiel, 1813-1871, Sondershausen	1831	Violinvirtuose, Konzertmeister und Hofkapell- meister in Detmold, Geigenlehrer
97	83	Kassel	Wilhelm Deichert, ?, Kassel	1831	Violinist, Komponist, Musikdirektor der Universität Marburg
98	84	Kassel	August Maier, 1813-1861, Ansbach	1831	Violinist, Geigenlehrer, Stadtorganist
99	85	Kassel	Lindner, ?, Hamm	1831	Violinsolist, Kammermusiker
100	86	Kassel	Berninger, ?, Mainz	1831	?
101	87	Kassel	Amadeus Abel (1. Mal), 1820-1837, Greifswald	1831	Violinist, Komponist
102	88	Kassel	Ballin, ?, Hanau	1831	Dilettant
103	89	Kassel	Alfred Schöne, ?, Brünn	1831	Geiger, Professor (Musikschule)
104	90	Kassel	Karbowsky, ?, Kassel	1831	?

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
105	91	Kassel	Harras, ?, Arnstadt	<b>1833</b>	?
-	92	Kassel	Amadeus Abel (2. Mal), 1820-1837, Greifswald	1833	(Siehe lfd. Nr. 101!)
106	93	Kassel	Hermann Wolff, ?, Krefeld	1833	Violinist, Musikdirektor in Krefeld
107	94	Kassel	Henry Blagrowe, 1811-1872, London	1833	Violinsolist
108	95	Kassel	Martin, ?, Hanau	<b>1834</b>	?
-	96	Kassel	Friedrich Götze (2. Mal), ?, Pösneck	1834	(Siehe lfd. Nr. 82!)
109	97	Kassel	Ferdinand Brandenburg, 1815-1850, Erfurt	1834	Violinist, Komponist, Hofmusiklehrer in Rudolstadt
110	98	Kassel	Kramer, ?, Braunschweig	<b>1834/ 1835</b>	?
111	99	Kassel	Bork, ?, Königsberg	1834/ 1835	?
112	100	Kassel	Anton Reder, ?, Würzburg	1834/ 1835	?
113	101	Kassel	Sartori, ?, Würzburg	<b>1835</b>	?
114	102	Kassel	Heinrich Weidemüller, ?, Gotha	1835	Violinist der Hof- kapelle Kassel
115	103	Kassel	Bärwolf, ?, Montabaur	1835	?

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
116	104	Kassel	Ureli Corelli Hill, 1802-1875, New York	1835	Violinist, Dirigent
-	105	Kassel	Fischer (2. Mal), ?, Ballenstedt	1835	(Siehe lfd. Nr. 69!)
117	106	Kassel	Mansbach, ?, Kassel	<b>1836</b>	?
118	107	Kassel	Heisterhagen, ?, Kassel	1834	Violinist in Kassel
119	108	Kassel	Frederic Howard, ?, London	1836	?
120	109	Kassel	Hauck, ?, St. Petersburg	1836	?
121	110	Kassel	Jan Hornziel, ?, Lemberg	1836	Violinist, Geigenlehrer
122	111	Kassel	Döhler, ?, Eckardsberge bei Buttstedt	1836	?
123	112	Kassel	Winterstein, ?, Dresden	1836	?
124	-	Kassel	Johann Peter Emil Hartmann, 1805-1900, Kopenhagen	1836	Violinist, Komponist
125	113	Kassel	Haltmorth, ?, Dessau	<b>1837</b>	?
126	114	Kassel	Gackstatter, ?, Rothenburg	1837	Violinist
127	115	Kassel	J. M. von Landowsky, ?, Warschau	1837	?
128	116	Kassel	Paul Friedrich Schneider, ?, Schweinfurth	1837	?
129	117	Kassel	Isidor Hubert Walbrül ?, Bonn	1837	Violinist
130	118	Kassel	Eisenbaum, ?, Warschau	1837	?

Lfd. Nr.	Nr. der Malibran-Liste	Ort des Unterrichts	Name, Lebensdaten, Wohnort	Jahr	Bezeichnung
131	119	Kassel	Jacobi (1. Mal), ?, Göttingen	1837	?
132	120	Kassel	Peter Friedrich Theodor Kopf, ?, Cuxhaven	1837	?
133	121	Kassel	Lethierry, ?, Lille	1837	?
134	122	Kassel	Meisner, ?, Lille	1837	?
135	123	Kassel	Luminais, ?, Paris	1837	?
136	124	Kassel	Hartmann/Herdtmann, ?, Friedland	<b>1839</b>	?
137	125	Kassel	Happ, ?, Meiningen	1839	Violinist, Geigenlehrer
138	126	Kassel	Abendroth, ?, Greußen	1839	?
139	127	Kassel	Anton Alois Müller, 1819-?, Münster	1839	?
140	128	Kassel	Wegener, ?, Einbeck	1839	Geiger im kgl. Orchester in Hannover
141	129	Kassel	Eduard Bode, 1822-?, Köthen	1839	?
142	130	Kassel	Carl Wittich, ?, Köthen	1839	?

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
143	131	Kassel	Ferdinand Böhme, 1815-1883, Gandersheim	1839	Violinist, Komponist, Theaterkapell- meister in Bern und Genf, Musikdirektor in Dordrecht/ Holland, Musiklehrer
144	132	Kassel	Lehmann, ?, Nürnberg	1839	?
145	133	Kassel	F. Wenigmann, ?, Königswinter	<b>1840</b>	?
146	134	Kassel	George F. Rostad, ?, Norwegen	1840	Musikforscher und Lehrer
147	135	Kassel	Heuckeroth, ?, Eschwege	<b>1841</b>	?
148	136	Kassel	Jean Joseph Bott, 1826-1895, Kassel	<b>1840</b>	Violinsolist, Komponist, Hofkapellmeister in Meiningen und Hannover
149	-	Kassel	Ernst Lampert, 1818-?, Gotha	1840	Violinist, Kammervirtuose, Komponist, Konzertmeister und Kapellmeister in Gotha

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
150	137	Kassel	Schürmann, ?, Bielefeld	<b>1841</b>	?
151	138	Kassel	Langenbach, ?, Iserlohn	1841	?
152	139	Kassel	Unger, ?, Göttingen	1841	?
153	140	Kassel	Oskar Greiner, um 1822-um 1893, Schwarzburg-Rudolstadt, Alsbach	1841	Violinist
154	141	Kassel	Carl Mahr, ?, Hildburghausen	1841	?
155	-	Kassel	Moritz Schön, 1808-1885, ?	1841	Violinist, Komponist, Geigenlehrer in Breslau
156	-	Kassel	Wilhelm Bättenhausen, 1824-?, Kassel	1841	Violinist, Pianist, Musiklehrer in New York
157	142	Kassel	Hugo Beyerle, 1825-?, preuß. Minden	<b>1842</b>	Violinist, Kammermusicus in Berlin
158	143	Kassel	Henry Tivendell, ?, Liverpool	1842	Violinist in der Hofkapelle Kassel
159	-	Kassel	Frederick Tivendell, 1825-1911, Liverpool	1842	Pianist, Komponist, Korrepetitor, Klavierlehrer

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
160	144	Kassel	Hugo Stähle, 1826-1848, Kassel	1842	Violinist, Komponist in Kassel
161	145	Kassel	Karl Deichmann, ?, Hannover	1842	Violinsolist
162	146	Kassel	Gräve, ?, Westfalen	1842	?
163	-	Kassel	Louis Liebe 1819-?, Magdeburg	1842	Pianist, Komponist, Musikdirektor in Koblenz, Mainz und Worms, Musiklehrer in Straßburg
164	-	Kassel	Christoph Wolfgang Hilf, ?, Elster (Vogtl.)	1842	Violinist in Kassel, Violinsolist
165	147	Kassel	Georges, ?, Nordhausen	<b>1843</b>	?
166	148	Kassel	Friedrich, ?, Crefeld	1843	?
167	149	Kassel	Range, ?, Grimmen bei Stralsund	1843	?
168	150	Kassel	Hans Michael Schletterer, 1824-?, Ansbach	1843	Violinist, Kapellmeister in Augsburg

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
169	151	Kassel	Franz Bührmann, ?-1855, Kassel	1843	Violinist, Konzertmeister in Deventer und Zwolle (Holland), Domkapell-meister und Musikdirektor in Paderborn, Liedherausgeber und Musiklehrer
170	152	Kassel	Johann Peter Christian (John) Boie, 1822-1900, Altona	<b>1844</b>	Violinist, Konzertmeister in Hamburg
171	153	Kassel	August Kömpel, 1832-1891, Brückenua	1844	Violinsolist, Kammermusiker, Violinist in Kassel und Hannover, Konzertmeister in Weimar, Geigenlehrer
172	154	Kassel	August Zeiss, ?, Allendorf	1844	?
173	155	Kassel	Johannes Jacobsen, ?, Altona	1844	?
174	156	Kassel	Hermann Wichmann, 1824-1905, Berlin	<b>1845</b>	Violinist, Komponist

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
175	157	Kassel	Moritz Heinrich Hauser, 1826-1857, Wien	1845	Violinist, Komponist, Musikdirektor in Königsberg
176	158	Kassel	Leo Kerbusch, ?, Köln	1845	Violinsolist
177	159	Kassel	Alexandre Malibran, 1823-1867, Paris	1845	Violinist
-	160	Kassel	Johann Walbrül, ?, Bonn	1845	?
178	161	Kassel	Friedrich Ludwig Häbler, ?, Sondershausen	1845	?
179	162	Kassel	Kuhnert, ?, Köln	<b>1846</b>	?
180	163	Kassel	August Ferdinand Friedrich Jacobi, 1827-?, Coburg	1846	Kammervirtuos
181	164	Kassel	Neumann, ?, Breslau	1846	Musikschrift- steller
182	165	Kassel	Mayer, ?, Herford	1846	?
183	166	Kassel	Otto, ?, Magdeburg	<b>1847</b>	?
184	167	Kassel	Richter, ?, Breslau	<b>1848</b>	?
185	168	Kassel	Friedrich Hermann, 1828-1907, Hanau	1848	Violinist
-	169	Kassel	Jacobi (2. Mal), ?, Göttingen	<b>1849</b>	(Siehe lfd. Nr. 131!)
186	170	Kassel	Schmidt, ?, Hannover	1849	?

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
187	171	Kassel	Julius Hüny, 1833-?, Horgen bei Zürich	1849	Violinist
188	172	Kassel	Carl Louis Bargheer, 1831-1902, Bückeberg	1849	Violinsolist, Konzertmeister und Hofkapell- meister in Detmold, Konzertmeister und Lehrer in Hamburg
189	173	Kassel	Friedrich Wilhelm Dietz, 1833-?, Marburg	1849	Violinist und Geigenlehrer
190	174	Kassel	Karl Rundnagel, 1835-1911, Hersfeld	<b>1851</b>	Bratscher in der Kasseler Hofkapelle, Organist
191	175	Kassel	Hartmann, ?, Roßbach	<b>1852</b>	?
192	176	Kassel	Waldau, ?, Roßbach	1852	?
193	177	Kassel	August Hassel, 1830-?, Hagen	1852	Violinist, Komponist
194	178	Kassel	Christian Andreas Schöler, 1808-?, Weimar	<b>1853</b>	Violinist, Konzertmeister
195	179	Kassel	Hugo Dilcher, ?, Fulda	<b>1852</b>	Violinist, Konzertmeister in Kassel
196	180	Kassel	Hunnemann, ?, Möhringen	1852	?

<b>Lfd. Nr.</b>	<b>Nr. der Malibran-Liste</b>	<b>Ort des Unterrichts</b>	<b>Name, Lebensdaten, Wohnort</b>	<b>Jahr</b>	<b>Bezeichnung</b>
197	-	Kassel	Christoph Bach, 1835-1927, Niederhohne bei Eschwege	<b>1854</b>	Violinist, Bratscher, Dirigent ab 1856 USA
198	181	Kassel	Karl Spohr, 1837-1879, Orferode	<b>1856</b>	Violinist USA
199	182	Kassel	Woldemar Tofte, 1832-1907, Kopenhagen	1856	Violinist, Lehrer
200	183	Kassel	Christoph Zipf, ?, Kassel	1856	?
201	184	Kassel	Herbold, ?, Kassel	1856	Dilettant
202	185	Kassel	Tannenbaum, ?, Wolfhagen	1856	?
203	186	Kassel	August Heilemann, ?-1916, Kassel	1856	Violinist in Kassel
204	187	Kassel	Carl Adolph Bargheer, 1840-1901, Bückebug	1856	Violinist, Kammermusiker, Konzertmeister, in Detmold, und Lehrer in Basel
205	-	Kassel	Frl. Hoßfeld, ?, Kassel	<b>1857</b>	Dilettantin

### 6.3 *Kasseler Schule* als terminologische Manifestation der musikalischen und pädagogischen Professionalität Spohrs

In dieser Arbeit steht das Schule bildende tonkünstlerische und pädagogische Wirken Spohrs als Komponist, Geigenvirtuose und Dirigent im Mittelpunkt der Betrachtung. Als Ausgangspunkt diente die Tatsache, dass Spohr aus seiner frühen Begeisterung und dem bei ihm unverkennbar vorhandenen Talent für künstlerische Betätigung seine Berufung zum Künstler abgeleitet hat. Neben dem letztendlich maßgeblichen Hang zur Tonkunst entwickelte er ernsthaftes Interesse an der bildenden Kunst. Seine praktischen Ergebnisse im Zeichnen und Malen sowie das große Interesse für Baukunst hätten ihm auch eine künstlerische Entwicklung in dieser Richtung erlaubt. Spohr entschied sich für eine berufliche Laufbahn als Musiker, obwohl oder gerade weil nicht nur von seinem Großvater das Künstlertum an sich, das Sozialprestige des Musikers und die wirtschaftliche Wertigkeit dieses Berufsstandes bezweifelt und geringgeschätzt wurden. Spohr konnte ihm und der Öffentlichkeit beweisen, dass er durch fleißiges Studium des Violinspiels und des Tonsatzes nicht nur ein hervorragender Künstler, sondern auch ein angesehener Bürger wurde, der in der Lage war, nicht nur seine eigene und die wirtschaftliche Existenz seiner Familie angemessen zu sichern, sondern auch einen hohen künstlerischen Anspruch als Vorbild zu erfüllen vermochte. Dieser Beweis erforderte als erstes den Erwerb der dafür erforderlichen musikalischen Professionalität. Trotz der Bedeutung des Unterrichts und der Ausbildung bei Dufour, Kunisch, Hartung, Maucourt und F. Eck muss die Dominanz der von Spohrs bewundernswertem Fleiß begleiteten autodidaktischen Bemühungen besonders hervorgehoben werden. Das betraf nicht nur den Beginn der musikalischen Ausbildung im Elternhaus und die intensiven Partiturstudien in Braunschweig, sondern vor allem auch die selbstständige Aneignung der bei Rode bewunderten Besonderheiten der *Pariser Geigenschule*. Beim Erwerb der für einen Musiker erforderlichen professionellen Kompetenz erwies sich das Streben nach persönlichem Ansehen, künstlerischer Selbstständigkeit und

materieller Unabhängigkeit als eigentliche Triebkraft seines Handelns. Von Kindheit an war er sich klar darüber, dass seine musikalische Berufung zur ästhetischen Kunstausbübung ohne einen Bezug zur Bestreitung des Lebensunterhalts als Arbeit zur Existenzsicherung nicht zu realisieren war. Bis an sein Lebensende wehrte er sich dagegen, den ästhetischen Wert der Musik und die Würde, das Ansehen und die Freiheit des Berufskünstlers weder sozialen oder wirtschaftlichen Zwängen, noch der zweifelhaften Gunst des „großen Haufens“ zu opfern. Er erkannte aber schon als Heranwachsender, dass eine verantwortungsbewusste künstlerische Betätigung und das Werk des Musikers im beruflichen Umfeld nur dann persönlichen Erfolg versprechen, wenn sie als Dienstleistung beziehungsweise künstlerisches Produkt nachgefragt und angemessen vergütet werden. Bei den Abonnementskonzerten und als Hofmusiker in Braunschweig sammelte er erste Erkenntnisse über die widersprüchliche Einheit von Berufung und Beruf, Kunst und Dienst sowie vom künstlerischen und wirtschaftlichen Wert der Musik. Obwohl er aus eigener Erfahrung die Geringschätzung kannte, die Künstlern und ihrer Musik mitunter an Adelshöfen entgegengebracht wurde, hielt er es offenbar für notwendig, die Fürsorge und den Schutz des Herzogs von Braunschweig in Anspruch zu nehmen. Das Amt eines Hofmusikers und später eines Hofkapellmeisters schien ihm die geeignete Möglichkeit zu sein, seine künstlerischen Ansprüche mit den Erfordernissen der Existenzsicherung zu verbinden. Als der hervorragendste deutsche Geigenvirtuose seiner Zeit konnte er auf Reisen oft genug feststellen, dass die wirtschaftliche Ergiebigkeit seiner Konzertveranstaltungen von vielen außerhalb der Kunst wirkenden Unwägbarkeiten abhing. Selbst ausgezeichnete künstlerische Leistungen boten keine Gewähr für regelmäßigen Erfolg beim Publikum und in der Kasse. Den überwiegenden Teil seines Künstlerlebens verband Spohr deshalb mit hauptberuflichen Anstellungen als Hof- bzw. Theaterkapellmeister in Gotha, Wien, Frankfurt und Kassel. Das Gehalt aus diesen Anstellungen reichte anfänglich nur bei Sparsamkeit und zusätzlichen Nebenverdiensten zu der in *gehobenen* Bürgerfamilien üblichen Lebensführung.

Zeitlebens nutzte er seine erworbene musikalische Professionalität und seine Meisterschaft, um neben seinem Amt bezahlt und unbezahlt zusätzlich tonkünstlerisch wirksam zu werden. Wie Corelli, Tartini, Pugnani, Viotti, R. Kreutzer und Baillot fühlte sich auch Spohr berufen, ein von ihm als mustergültig erkanntes Violinspiel und den darauf beruhenden Kompositionsstil an junge Menschen weiterzugeben. Sein Violinspiel war, wie schon mehrfach erwähnt, von einem wundervollen, beseelten Ton in der Kantilene, einem vorzüglichen Pralltriller, einem prächtigen Stakkato und den bei stillstehender Hand ideal ausgeführten chromatischen Skalen gekennzeichnet. Das Streben Spohrs, dieses Violinspiel weiterzuvermitteln, stieß auf das in seiner gesamten Lebenszeit weltweit ungebrochen anhaltende Bedürfnis musikinteressierter junger Menschen bzw. auf die entsprechenden Wünsche ihrer Eltern, bei dem allseits anerkannten und ausgezeichneten Tonkünstler selbst dann noch eine Ausbildung zu absolvieren, wenn sie das Violinspiel schon fast virtuos beherrschten.

Spohr hatte schon in Braunschweig erkannt, dass Nebeneinkünfte nicht nur möglich, sondern für die selbstständige Bestreitung des Lebensunterhalts und die eigene künstlerische Verwirklichung zwingend notwendig waren. Die Lehrtätigkeit, Konzertreisen, die Teilnahme an Musikfesten und die kommerzielle Verwertung seiner Kompositionen durch Verkauf bzw. Vergabe von Druck- und Aufführungsrechten waren auf unterschiedlichste Weise Quellen seines Nebenverdienstes.

Spohrs pädagogisches Wirken hatte dabei einen sehr hohen Stellenwert, obwohl es in seinen *Lebenserinnerungen* nur beiläufig Erwähnung findet. Als Teilergebnis dieser Arbeit kann festgestellt werden, dass er sich sowohl innerhalb als auch außerhalb seiner hauptberuflichen Anstellung als Kapellmeister umfangreich pädagogisch betätigte, sich selbst aber als Lehrer äußerst zurückhaltend darstellte. Weil er als Pädagoge weder ausgebildet noch angestellt war, scheint es gerechtfertigt, sein lebenslanges musikpädagogisches Engagement vor allem als Geigenlehrer und Verfasser einer *Violinschule* den oben erwähnten Nebentätigkeiten zuzuordnen, ohne

die von ihm gezeigte pädagogische Professionalität in Frage zu stellen. Seine pädagogische Berufung, interessierten Schülern Geigenunterricht zu erteilen, resultierte aus dem Bedürfnis, die bei der eigenen Ausbildung gesammelten Erfahrungen weiterzugeben. Geschult durch den Geigenunterricht für den Bruder Ferdinand versuchte er, sich im Umgang mit anderen Musikern, ja selbst gegenüber seinem Lehrer F. Eck, pädagogisch zu profilieren. Das verfehlte zuerst bei fast gleichaltrigen Studenten etwa in Halle nicht seine Wirkung. Sie lobten, wie beispielsweise der Medizinstudent Adolph Müller, seine Art, ihnen die Musik nahezubringen und folgten ihm, wie im Falle Friedrich Wilhelm Hildebrandt, als Schüler nach Gotha. In den mehr als 50 Jahren von 1805 bis 1857 hat Spohr jährlich, von Ausnahmen abgesehen, im Durchschnitt vier Geigen- und Kompositionsschüler unterrichtet. Diese Tätigkeit und die daraus erzielten Einkünfte müssen für ihn normaler Alltag gewesen sein, denn er berücksichtigte sie in seinen *Lebenserinnerungen* genauso beiläufig wie beispielsweise die gelegentliche Erwähnung von Mahlzeiten. Wie diese mussten die Lehrstunden aber untrennbarer Bestandteil der Tages- und Wochenplanung und sicher auch der finanziellen Haushaltsplanung der Familie gewesen sein. Die von Malibran überlieferte Schülerliste, aufgezeichnete Erinnerungen und Briefe von Schülern und deren Angehörigen erlaubten es, den Umfang seines Wirkens als Musikpädagoge detaillierter nachzuvollziehen.

Obwohl Spohr die Erteilung von Unterricht und die Einbeziehung seiner Schüler in die praktische Musikausübung nebenberuflich betrieb, erfüllte er entsprechend dem heutigen Erkenntnisstand die hauptsächlichen Kriterien einer professionellen pädagogischen Tätigkeit, die den einschlägigen soziologischen Forschungstraditionen entlehnt sind<sup>672</sup>:

Verbindliche Bestände an Wissen und Normen der Profession  
Besonderes Ethos und spezifischer Habitus des Professionellen

---

<sup>672</sup> Vgl. B. Koring, *Eine Theorie des pädagogischen Handelns*, Weinheim 1989. Kap. 2.5

Wahrung der Selbstbestimmung der Klienten  
 Handlungsautonomie und Kontrolle bzw. Selbstkontrolle des Professionellen  
 Professionstypischer Zugang durch Handlungsmuster und Fachsprache.

Wenn man diese Kriterien auf Spohrs Wirken als Pädagoge anwendet, so darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass es beim pädagogischen Handeln ein „Technologiedefizit“ gibt. Es liegt keine vollständig und endgültig erlernbare Technik oder Methode vor, mit der alle Probleme, Ambivalenzen, Konflikte und Widersprüche in pädagogischen Situationen beherrschbar sind.<sup>673</sup>

Als wesentlichste Voraussetzung verfügte Spohr über Wissen, Können, Haltungen und Normen, die seine Schüler bei ihm erwerben wollten. Er errang schon früh als Orchestermusiker, Violinsolist, Komponist und Dirigent höchstes Ansehen und zeichnete sich durch ein besonderes Ethos und den für einen Künstler spezifischen Habitus aus. Er verfügte über empirisches Wissen, Intuition, Fingerspitzengefühl, aber auch Durchsetzungsvermögen im Umgang mit den Orchestermusikern oder Sängern und beim Vorgehen im Unterricht. Dem ihm unterstellten Personal und den nach höchster Vervollkommnung im Geigenspiel strebenden Schülern war er der kompetente, am Erfolg interessierte Helfer bei der Bewältigung aller damit verbundenen Schwierigkeiten. Von Ausnahmen abgesehen war die wesentlichste Bedingung für die erreichten Erfolge die Einheit der Motive und Ziele von Dirigent und Musiker beziehungsweise von Lehrer und Schüler und natürlich die freiwillige Mitarbeit der Lernenden im Unterricht. Die Schüler beziehungsweise ihre Eltern hatten die freie Wahl, selbst zu bestimmen, ob die Ausbildung bei ihm aufgenommen, finanziert oder bei Bedarf abgebrochen werden sollte.

Was die pädagogische Professionalität nicht nur im Methodisch-daktischen angeht, so besteht eine Tendenz, bei pädagogischen Berufen von einer Semi-Professionalität zu sprechen, weil die Selbstbestimmungsmöglichkeiten des Pädagogen verglichen mit

---

<sup>673</sup> Vgl. Luhmann, N./Schorr K. E., *Ausbildung für Professionen – Überlegungen zum Curriculum für Lehrerbildung*, in: Haller/Lenzen, *Jahrbuch für Erziehungswissenschaft*, Stuttgart 1976, S. 256.

denen der klassischen Professionen wie Ärzte und Juristen durch sachlich-thematische, räumlich-zeitliche und soziale Bedingungen begrenzt sind.<sup>674</sup> Eine gewisse Begrenzung resultierte bei Spohr aus der Tatsache, dass er seinen Unterricht und sein darüber hinausgehendes Wirken den Amtspflichten des Kapellmeisters nach- bzw. unterordnen musste. Die erforderliche wissenschaftliche Fundierung eignete sich Spohr autodidaktisch an, um sie mit dem von ihm gezeigten, hohen Maß an operativen musikpädagogischen Fähigkeiten zu verbinden. Weil es bis heute keine sichere Richtlinie für die methodische Beherrschung von Schwierigkeiten in pädagogischen Situationen gibt, sagt das Fehlen einer speziellen pädagogischen Ausbildung, wie in Spohrs Fall, nichts über die tatsächlich erreichte pädagogische Wirksamkeit aus. Das Fehlen des institutionalen Kontextes einer fremdbeaufsichtigten Schuleinrichtung schuf für Spohr, trotz der von den höfischen Pflichten ausgehenden Einschränkungen, das für die Bearbeitung seiner selbst gestellten pädagogischen Aufgabe erforderliche hohe Maß an Handlungsautonomie. Für den Geigenunterricht kann es keine technisch oder methodisch genau festgelegten, die Individualität von Lehrer und Schüler ignorierenden Anweisungen geben<sup>675</sup>, so dass Spohr für sein pädagogisches Handeln die vorhandenen Spielräume brauchte und nutzte. Bei Professionen ist eine widersprüchliche Einheit von Wissen und Können und fallbezogener Kompetenz typisch. Spohr musste als Kapellmeister und in seinem Unterricht die Spannung zwischen den aktuellen Problemen seiner Musiker und Schüler und seiner professionellen Kompetenz immer wieder auf ganz individuelle Weise lösen. Es konnte bei ihm nicht für jede besondere Frage eine passende Antwort geben. Damit lässt sich auch erklären, warum Spohr erst nach 15 Jahren erfolgreicher Lehrtätigkeit mit seiner *Violinschule* von 1831 Erfahrungen

---

<sup>674</sup> Vgl. Koring, a. a. O., Kap.2.

<sup>675</sup> Vgl. Ivan Galamian, *Grundlagen und Methoden des Violinspiels*, aus dem Amerikanischen von Karl Albrecht Herrmann, 3. Auflage, Frankfurt/Main, Berlin 1995. S. 11. Galamian stellt fest: "Der Lehrer muß sich darüber im klaren sein, dass jeder Schüler ein Individuum ist mit eigener Persönlichkeit, mit den für ihn charakteristischen körperlichen und geistigen Besonderheiten, mit seiner ihm eigenen Art, an das Instrument und an die Musik heranzugehen. Hat der Lehrer dieses einmal erkannt, so muß er dementsprechend mit dem Schüler umgehen."

seines Geigenunterrichts zusammenfasste und schriftlich fixierte. Er erfüllte damit das Kriterium des professionstypischen Zugangs zur Tätigkeit als Musikpädagoge, indem er unter Benutzung einer dem Violinunterricht gemäßen Fachsprache dem Lehrenden und Lernenden zusammen mit geeigneten Kompositionen besondere Deutungsschemata und Handlungsmuster für das Erlernen des Violinspiels anbot und erläuterte. Gleichzeitig kann dieses Lehrwerk als Ausdruck der Selbstbesinnung und des für professionelle Tätigkeit typischen Kennzeichens der Selbstkontrolle angesehen werden. Die Zusammenarbeit mit M. Hauptmann, Kraushaar und anderen sicherte außerdem das Kriterium der gegenseitigen kollegialen Kontrolle. Sie wurde durch die Einbeziehung der Schüler in die durch Amtspflichten veranlassten künstlerischen Aktivitäten als Kapellmeister und in das öffentliche Kulturleben sinnvoll ergänzt.

Die angestrebte Öffentlichkeit und Ganzheitlichkeit der pädagogischen Einflussnahme galt geradezu als Besonderheit des Unterrichts bei Spohr. Die Schüler erhielten neben der Unterweisung am Instrument und in der Harmonielehre die Möglichkeit, sich im Orchester-, Quartett- und Solospiel, im Tonsatz sowie im Chorgesang zu üben und zu bewähren. Wie die Äußerungen von Schülern beweisen, nahm Spohr mit seinem eigenen Vorbild als selbstbewusster, von den philanthropinistischen Ideen geprägter Künstler nicht nur Einfluss auf die musikalische Vervollkommnung seiner Schüler. Er übertrug ihnen seine ästhetischen Anschauungen beim schöpferischen, traditionsbewussten Umgang mit dem Tonmaterial, seine Vorstellungen von einer gediegenen Vortragsweise und dem würdevollen Auftreten des Künstlers. Nicht nur in Gotha führte er gemeinsam mit den Schülern Körperertüchtigungen und lehrreiche Wanderungen bis in den Harz durch. Dabei vermittelte er den Schülern sein liberal-geprägtes, humanistisch-orientiertes Weltbild als Freimaurer und republikanisch-gesinnter Patriot und hielt sie zu Übungen in Fremdsprachen, Umgangsformen und Weltläufigkeit an. Auf diese Weise führte Spohr als erster namhafter Musikpädagoge die Prinzipien des Philanthropinismus in die Musikausbildung ein. Er wandte sie fachspezifisch an

und gab sie für das pädagogische Wirken der von ihm Ausgebildeten - wie das Beispiel seines Schülers und langjährigen Mitarbeiters M. Hauptmann beweist - weiter. Gleichzeitig trug die von Spohr praktizierte Ausbildung der jungen Musiker entscheidend zur weltweiten Aufwertung des bis dahin geringeren sozialen Ansehens von Musikern bei.

Der musikhistorisch bedeutsame, ausgesprochen deutsche Stil<sup>676</sup> des Geigenspiels von Spohr erlangte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die von ihm entwickelte musikalische und pädagogische Professionalität eine so bemerkenswerte Bekanntheit und Verbreitung, dass dieser Stil und das Wirken Spohrs lange nach seinem Tode noch ihre verdiente begriffliche Würdigung in der Bezeichnung *Kasseler Schule* fanden. Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, den von Moser in die Literatur eingeführten, und in der Folgezeit in Einzelbeiträgen immer wieder benutzten Terminus *Kasseler Schule*<sup>677</sup> musikwissenschaftlich genauer zu definieren und als musikologischen Begriff fundierter zu etablieren. Die ausführliche Darlegung der mit diesem Schulbegriff verbundenen personellen, tonkünstlerischen, musikpädagogischen und geistig-weltanschaulichen Aspekte soll diesem Ziel dienen. Als Ergebnis der Untersuchungen bleibt festzustellen, dass trotz der mitunter angeführten Zweifel an der Schule bildenden Kraft des Spohrschen Wirkens als Virtuose, Komponist, Dirigent und Lehrer die Verwendung des Begriffes *Kasseler Schule* durchaus ihre musikhistorische Berechtigung hat.

Als *Kasseler Schule* bezeichnet man also den von Spohr in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten, von ihm als konzertierender Violinvirtuose gepflegten

---

<sup>676</sup> Siehe S. 25 Nach Dahlhaus/Miller würde sich das „Deutsche“ an dieser Schule durch alle Gattungen hindurch ihrer harmonischen Fülle, ihrer Erfindungskraft in der Beschwörung innerster menschlicher Regungen und ihres Reichtums in der Instrumentation wegen gegenüber den Franzosen und Italienern ausdrücken. Die zeitgenössische Betonung des nationalen Aspekts des Spohrschen Stils wurde musikgeschichtlich aufgegriffen und bis heute weitergeführt. Sie resultierte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus dem Bestreben zur Abgrenzung von der traditionellen Dominanz des italienischen und französischen Musikschaffens in Deutschland und hatte, ohne die stilistischen Besonderheiten und die im musikalischen Schaffen Spohrs offenbarten nationalen und patriotischen Gefühle zu ignorieren, in Zeiten der französischen Fremdherrschaft und der Befreiungskriege vor allem gesellschaftliche und politische Hintergründe.

<sup>677</sup> Vgl. Hartmut Becker, *Die Kasseler Schule*. a. a. O., S. 59 ff.

und als Komponist in entsprechenden Kompositionen festgeschriebenen Violinstil<sup>678</sup>, der durch Konzertreisen und bei Musikfesten in Deutschland, der Schweiz, Italien, Frankreich, Belgien, Holland und England als eine ausgesprochen deutsche Geigenschule bekannt und hochgelobt wurde. Das über Jahrzehnte vom ungebrochenen Interesse Lernwilliger getragene pädagogische Wirken Spohrs bei der Vermittlung dieses von ihm meisterhaft beherrschten eigenständigen Violinstils erlaubte die Ausweitung des Begriffes *Kasseler Schule* auf eine Anhängerschaft von weit über 200 Schülern und vom Spohrschen Stil beeinflussten Geigern. Die *Kasseler Schule* hatte über die von Spohr ausgebildeten Musiker ihre größten Einflüsse in Nord-, Mittel- und Ostdeutschland, wo viele von ihnen als Kapellmeister, Musikdirektoren, Konzertmeister und Orchestermusiker tätig waren. Aber auch in anderen Teilen Deutschlands und weit über die Grenzen hinaus, in England, Finnland, Russland und in den USA sorgten von der *Kasseler Schule* geformte Musiker für die Verbreitung der mit dem Namen Spohr verbundenen, vom Publikum bewunderten Art des modernen Violinspiels und der damit verbundenen Aufwertung des Ansehens des Musikerstandes. Zu denken ist ferner auch an viele *Enkel-Schüler*, die von Spohrs Methoden profitierten. Das gilt etwa für die *Auer-Schule* in St. Petersburg. Dort werden - wie H. Homburg von dem Dirigenten Woldemar Nelson erfuhr - bis in die jüngste Zeit noch Werke von Spohr nach dessen Regeln einstudiert und in Prüfungen vorgetragen. Ähnliches gilt für einige Ausbildungsstätten in den USA. Die über den regionalen und nationalen Rahmen hinausreichende Wirkung der Lehrtätigkeit Spohrs über ausgewanderte Schüler war nur in Einzelfällen wie bei Christoph Bach und Johann Göring nachweisbar. Die Verleihung der 36 erhaltenen Ehrenurkunden lässt auf eine Einflussnahme ehemaliger Schüler schließen. Auch die Gründung der *Sociedad Filarmonica de Buenos Aires* (Ehrenurkunde aus dem Jahre 1856)<sup>679</sup> ist wahrscheinlich auf Initiative eines Spohr-Schülers erfolgt.

---

<sup>678</sup> Vgl. vorliegende Literatur: Folker Göthel, *Das Violinspiel Ludwig Spohrs.* / Martin Wulfhorst, *Louis Spohr's early chamber music.* / Rudolf Wassermann, *L. Spohr als Opernkomponist.*

<sup>679</sup> Hinweis von Herfried Homburg, Präsident der ILGS in Kassel.

Die Ursachen für die allgemeine Anerkennung waren u. a. in den Wurzeln zu suchen, auf die Spohrs Geigenspiel zurückzuführen war. Als hohe Schule des Violinspiels entwickelte die *Kasseler Schule* nämlich die Traditionen der aus der süddeutschen Schule hervorgegangenen *Mannheimer Schule* erfolgreich weiter. Durch Spohrs eigene Lehrer und Vorbilder wurde sein in der *Kasseler Schule* manifestierter Individualstil auch von der *Norddeutschen Schule* und über seine Verehrung Mozarts von der *Wiener Klassik* beeinflusst. Mit der Aneignung der Spielweise Rodes fand das vom Pugnani-Schüler Viotti entwickelte moderne französische Violinspiel Eingang in die *Kasseler Schule*. Neben dem bewahrenden Umgang mit dem traditionellen Erbe vergangener großer Meister erhielt die *Kasseler Schule* durch die Spohrsche Art zu musizieren, ihre spezielle nationale Färbung und ihre violintechnische und ästhetische Ausprägung. Der typische eigentümliche Fingersatz, die Dezimen, die chromatischen Tonleitern und Fortschreitungen, die Klarheit der Formen, eine komplizierte Harmonik, die Melodien und Passagen in Doppelakkorden, die innigste Verbindung aller Noten durch eine tadellose Bogentechnik, das Spohrsche Stakkato, die Kantabilität und der Hang zum Elegischen, der ausgeprägte Formensinn für das *Weiche*, *Liebliche* und *Milde* sowie der maßvolle Umgang mit den musikalischen Möglichkeiten kennzeichneten das sich in der *Kasseler Schule* ausdrückende Streben Spohrs, dem Wahren, dem Edelen, dem Schönen und der Würde der Kunst und des Künstlers zu dienen.

Als theoretische Festschreibung der *Kasseler Schule* kann Spohrs *Violinschule* gelten. Obwohl sie ihre Wirkungen weit über die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus entfalten konnte, war sie jedoch nicht in der Lage, eine schöpferische Weiterentwicklung der *Kasseler Schule* nach Spohrs Tod nachhaltig zu fördern. Um der damit verbundenen unverdienten Vernachlässigung der Lebensleistung Spohrs als einer herausragenden Musikerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts zu begegnen, reiht sich diese Arbeit in die vielfältigen musikwissenschaftlichen Bemühungen ein, dem mit Spohr verbundenen musikalischen Erbe den gebührenden Platz in der heutigen Bewertung des 19. Jahrhunderts zuzuweisen.

## 7. Anhang

### 7.1 Überlieferte Schülerlisten

#### 7.1.1 Liste der Schüler Spohrs in der *Niederrheinischen Musik-Zeitung*

Artikel *Louis Spohr. Aus Meinungen*, in: NMZ (Niederrheinische Musik-Zeitung), Jahrgang 1859, S. 149-152.<sup>680</sup>

(NMZ S. 150)

Verzeichniss der Schüler von Louis Spohr<sup>1)</sup>

In Braunschweig:

Grünewald aus Dresden, 1805.

Spohr (Ferdinand)<sup>2)</sup> aus Braunschweig, †

In Gotha:

Hildebrandt aus Rathenow, 1807-09.

Wizmann, aus Karlsruhe, 1807.

Franz aus Dresden, 1807-08.

Bönlein aus Mannheim, 1808-09.

Frei aus Mannheim, 1808.

Ostückenberg aus Gotha.

Lampert aus Gotha.

Götze aus Weimar, 1808.

Eberwein aus Rudolstadt, †, 1809.

Schmerfeld, Criminalrath von, aus Marburg, 1809.

Nass aus Breslau, 1810.

---

<sup>680</sup> Die in der NMZ-Liste angeführten Fußnoten <sup>1)</sup> bis <sup>13)</sup> wurden original übernommen. Die dazugehörigen Bemerkungen befinden sich am Ende der Liste. Sie beziehen sich nicht auf die Fußnoten der vorliegenden Arbeit!

Wassermann aus Philippsthal, †, 1810.

Probst aus Ballenstädt, †, 1810.

Jacob aus Carlsbad, 1810.

Beer aus Hamburg, 1811.

Maurer aus Leipzig, 1811.

Hauptmann, Moritz, aus Dresden, 1811.

Bach aus Meiningen, 1811.

Schäfer aus Dortmund, †, 1811.

In Wien:

Keil aus Wien, 1812.

Beckers aus Wien, 1812.

Friedenheim aus Wien, 1812.

Ansbacher aus Wien, 1813.

Germaloss, Gebrüder Grafen von, aus Moskau, 1813.

Borgowsky, Graf, aus Kiew, 1813.

Zwetwertinsky, Fürst, aus Petersburg, 1814.

Zamoisky, Graf, aus Lemberg, 1814.

Lübke<sup>3)</sup> aus Bückeburg, †, 1814.

In Mailand:

Grzymala, Albert Graf aus Warschau, 1816.

In Neapel:

Vito, Onorio de aus Neapel, 1817.

Dannini aus Neapel, 1817.

## In Frankfurt:

Schmidt<sup>4)</sup> aus Detmold, 1818.  
 Urspruch aus Frankfurt, †, 1818.  
 Schmidtman aus Duisburg, 1818.  
 Ganzert aus Braunschweig, 1819.  
 Bärwolf aus Wiesbaden, †, 1819.

## In London:

Cappel, General aus London, 1820.  
 Corssen aus Bremen, 1820.  
 Küper aus London, 1820.

## In Gandersheim:

Grund, Eduard<sup>5)</sup> aus Hamburg, 1820.

## In Kassel:

Lindenau aus Hamburg, 1822.  
 Ochernal aus Bremen, 1822.  
 Gerke<sup>6)</sup> aus Lüneburg, 1822.  
 Pott<sup>7)</sup> aus Nordheim, 1822.  
 Kufferath (Utrecht) aus Mülheim an der Ruhr, 1822.  
 Mühlenbrink<sup>8)</sup> aus Altona, 1822.  
 Ries aus Bonn, 1823.  
 David aus Hamburg, 1823.  
 Pacius aus Hamburg, 1823.  
 Hohm aus Aschaffenburg.  
 Radelfahr aus Hamburg.  
 Hartmann aus Coblenz (in Köln †).

Herrmann aus Nordhausen.

Seifarth aus Hamburg.

Fischer I. aus Ballenstädt.

Burgmüller aus Düsseldorf, †, 1827-1829.

Gerke II. aus Lüneburg.

Schmidt aus Rinteln.

Güth aus Kassel, †.

Buhlmann aus Hamm.

Carl aus Rudolstadt, 1827.

Brandt aus Rudolstadt.

Mohr aus Kopenhagen, †.

Siebert aus Arolsen.

Scheuermann aus Arolsen.

Franzen aus Celle.

Waizmann aus Berlin, 1828.

Götz aus Pösneck.

Schmiedekampf aus Rostock.

Eichler aus Leipzig.

Mawkes aus London, 1830.

Fischell aus Königsberg.

Attern aus Iserlohn, †.

Heise aus Ludwigslust.

Reiter<sup>9)</sup> aus Wertheim, 1831.

Pfeiffer aus Hersfeld.

Will aus Hanau.

Winter aus Leipzig.

Göring aus Coburg.

(NMZ S. 151)

Kiel<sup>10)</sup> aus Sondershausen.

Deichert aus Kassel.

Maier aus Anspach.

Lindner aus Hamm.

Berninger aus Mainz, 1831.

Abel aus Greifswalde, † in Petersburg.

Ballin aus Hanau.

Schöne aus Brünn.

Karbowsky aus Kassel.

Harras aus Arnstadt, 1833.

Abel (zum zweiten Male) aus Greifswalde, †, 1833.

Wolff aus Crefeld, 1833.

Blagrowe aus London 1833.

Martin aus Hanau, 1834.

Götz (zum zweiten Male), 1834.

Brandenburg aus Erfurt, 1834.

Kramer aus Braunschweig, 1834.

Bork aus Königsberg, 1835.

Reder aus Würzburg, 1835.

Sartori aus Würzburg 1835.

Weidemüller aus Gotha, 1835.

Bärwolf aus Montabaur, 1835.

Hill aus New York, 1835.

Fischer II. aus Ballenstädt, 1835.

Hansbach aus Kassel, 1836.

Heisterhagen aus Kassel, 1836.

Hovard aus London, 1836.

Hauck aus Petersburg, 1836.

Hornziel aus Lemberg, 1836.

Döhler aus Eckardsberg, 1836.  
Winterstein aus Dresden, 1836.  
Haltmorth aus Dessau, 1837.  
Gackstatter aus Rotenburg, 1837-1838.  
Landowsky aus Warschau, 1837-1839.  
Schneider aus Schweinfurth, 1837-1838.  
Walbrül aus Bonn, 1837.  
Eisenbaum aus Warschau, 1837-1838.  
Jacobi aus Göttingen, †, 1838.  
Kopf aus Cuxhafen, 1838.  
Lethierry (Dilettant) aus Lille, 1838.  
Meisner.  
Luminais aus Paris, 1838-1839.  
Herdtmann aus Friedland, 1839.  
Happ aus Meiningen († in Frankreich), 1839.  
Abendroth aus Greussen, 1839.  
Müller aus Münster, 1839-1840.  
Wegener aus Eimbeck, 1839-1840.  
Bode aus Köthen, 1840.  
Wittich aus Köthen, 1840.  
Böhm aus Gandersheim, 1840.  
Lehmann aus Nürnberg, 1840.  
Wenigmann, F., aus Königswinter, 1840.  
Rostad aus Norwegen, 1840.  
Heuckeroth aus Eschwege, 1841.  
Bott<sup>11)</sup> aus Kassel, 1840.  
Schürmann aus Bielefeld.  
Langenbach aus Iselohn.  
Unger aus Göttingen.

Greiner aus Schwarzburg-Rudolstadt, 1841.

Mahr aus Hildburghausen, 1841.

Beyerle aus Minden, 1842.

Tivendell aus Liverpool, 1842.

Stähle aus Kassel.

Deichmann, Karl aus Hannover, 1842.

Gräve aus Westfalen, 1842.

Georges aus Nordhausen, 1843.

Friedrich aus Crefeld, 1843.

Range aus Grimmen bei Stralsund, 1843.

Schletterer.

Bührmann aus Kassel.

Boie aus Altona, 1844.

Kömpel, Aug.<sup>12)</sup>, aus Brückenau.

Zeiss aus Allendorf.

Jacobsen aus Altona.

Wichmann, Hermann, aus Berlin, 1845.

Hauser aus Wien.

Kerbusch aus Köln.

Malibran aus Paris.

Walbrül II. aus Bonn.

Hässler aus Sondershausen.

Kuhnert aus Köln, 1846.

Jacobi aus Coburg.

Neumann aus Breslau.

Mayer aus Herford.

Otto aus Magdeburg, 1847.

Richter aus Breslau, 1848.

Herrmann aus Hanau.

Jacobi II. aus Göttingen, †, 1849.  
 Schmidt aus Hannover.  
 Hüny aus Horgan bei Zürich.  
 Bargheer<sup>13)</sup> aus Bückeberg.  
 Dietz aus Marburg.  
 Rundnagel aus Hersfeld, 1851.  
 Hartmann aus Rossbach, 1852.  
 Waldau.  
 Hassel aus Hagen.  
 Schöler aus Weimar.  
 Dilcher aus Fulda.  
 Hunnemann aus Möhringen.  
 Spohr, Karl, aus Orpherode bei Allendorf.  
 (NMZ S. 152)  
 Tofte aus Kopenhagen.  
 Herbold aus Kassel.  
 Zipf aus Kassel, 1856.  
 Tannenbaum aus Wolfhagen.  
 Heinemann aus Kassel.

#### Bemerkungen.

Obige Liste ist eine Copie des Original-Verzeichnisses von L. Spohr. Nur der vierte Name in der Liste, Wizmann, scheint nicht richtig zu sein, kann vielleicht auch Wizenmann heißen. Das Sterbezeichen † befindet sich gleichfalls in der Original-Liste vermerkt. [Bei mehreren Namen ist es von uns hinzugefügt. Die Redaction.] Die angegebenen Städte sind nicht immer mit dem Geburtsorte identisch; z. B. heisst es: Kiel aus Sondershausen. Kiel ist in Wiesbaden geboren; sein Vater war wahrscheinlich zu jener Zeit in Sondershausen beschäftigt, als der Sohn zu Spohr kam.

- <sup>1)</sup> Spohr, Dr. Louis, geboren den 5. April 1784 zu Braunschweig. Der Vater von Dr. L. Spohr kam bald nach dessen Geburt von Braunschweig nach Seesen, daher rühren die falschen Angaben. Er erhielt den Titel General-Musik-Direktor bei seinem 25jährigen Amts-Jubiläum in Kassel (1846), vom König von Preußen den Rothen Adler-Orden III. Classe. Pensionirt 1857.
- <sup>2)</sup> Spohr, Ferdinand, Bruder von Louis, geboren den 12. Juli 1792 zu Seesen, † 10. März 1831 zu Kassel.
- <sup>3)</sup> Lübke, Sohn des vor etwa acht Jahren zu Bückeberg verstorbenen Concertmeisters.
- <sup>4)</sup> Schmidt, Simon Georg, geboren den 21. März 1801 zu Detmold, jetzt in Bremen, früher in Halle, Gemahl der Sängerin Johanna Schmidt, geb. Wolf.
- <sup>5)</sup> Grund, Eduard, geboren im Mai 1802 zu Hamburg. Seit 1829 Hof-Capellmeister in Meiningen; daselbst im vorigen Jahre in den Ruhestand getreten und durch Bott ersetzt.
- <sup>6)</sup> Gerke, Otto, geboren den 13. Juli 1805 in Lüneburg, lebt zu Paderborn. Er sagte mir, dass er zwei Mal bei Spohr gewesen. Sein Bruder Gerke II. lebt in Hannover.
- <sup>7)</sup> Pott, Aug., geboren 7. Nov. 1806 zu Nordheim.
- <sup>8)</sup> Mühlenbrink, wahrscheinlich Mühlenbruch, Heinrich, geboren den 13. October 1803 zu St. Thomas (Westindien), Schüler Spohr's, seit 1841 Hof-Capellmeister in Schwerin. Ging seit Flotow's Anstellung ab und ist durch Aloys Schmidt ersetzt. Sein Vater wohnte wahrscheinlich damals in Altona.
- <sup>9)</sup> Reiter, Ernst, geboren den 30. März 1814 zu Wertheim, Musik-Director in Basel.
- <sup>10)</sup> Kiel, Aug., geboren den 26. Mai 1813 zu Wiesbaden, Hof-Capellmeister in Detmold, Bruder der Sängerin Francisca Cornet, geb. Kiel.
- <sup>11)</sup> Bott, Jean Joseph, geboren den 9. März 1826 zu Kassel, Hof-Capellmeister in Meiningen.
- <sup>12)</sup> Kömpel, Aug., geboren den 15. August 1832 zu Brückenau, seit October 1852 Kammermusiker und Solospieler in Hannover.
- <sup>13)</sup> Mitglied der Hofcapelle zu Detmold. Minden. C. B.

### 7.1.2 Das „Malibran-Verzeichnis“ der Schüler Spohrs

#### Verzeichnis der Schüler Spohrs

in: Alexander Malibran, *Louis Spohr. Sein Leben und Wirken. Dargestellt von seinem Schüler Alexander Malibran. Nebst einem Verzeichnisse seiner Schüler vom Jahre 1805 bis 1856*. Mit Portrait und Facsimile. Frankfurt a. M. J. D. Sauerländer's Verlag 1860.

Vgl. auch Spohr, LE II, S. 218.

„Abkürzungen der am häufigsten zitierten Quellen:“

Hier irrtümlich als *eigenhändiges Verzeichnis* angegeben:

„Schülerverzeichnis                      Spohrs eigenhändiges Verzeichnis seiner Schüler,  
abgedruckt als Anhang zu A. Malibran, L. Spohr,  
Frankfurt/M. 1860“

(Malibran, S. 240)

Braunschweig	1	Grünewald a. Dresden	1805
"	2	Spohr, Ferdinand a. Braunschweig	"
Gotha	3	Hildebrandt a. Rathenow	1807
"	4	Wizmann a. Carlsruhe	"
"	5	Franz a. Dresden	"
"	6	Bönlein a. Mannheim 1808	"
"	7	Frei a. Mannheim	"
"	8	Ostückenberg a. Gotha	"
"	9	Lampert a. Gotha	"
"	10	Göze a. Weimar	"
"	11	Eberwein a. Rudolstadt	1809

"	12	v. Schmerfeld a. Marburg	"
"	13	Naß a. Breslau	1810
"	14	Wassermann a. Philippsthal	"
"	15	Jacob a. Carlsbad	"
"	16	Probst a. Ballenstädt	"
(Malibran, S. 241)			
Gotha	17	Beer a. Hamburg	1811
"	18	Maurer a. Leipzig	"
"	19	Hauptmann a. Dresden	"
"	20	Bach a. Meiningen	"
"	21	Schäfer a. Dortmund	"
Wien	22	Keil a. Wien	1812
"	23	Beters a. Wien	"
"	25	Ansbacher a. Wien	1813
"	26	Gebrüder Grafen v. Germaloff a. Moskau	"
"	27	Graf Borgowsky a. Kiew	"
"	28	Fürst Zwertwertinsky a. Petersburg	1814
"	29	Graf Zamoisky a. Lemberg	"
"	30	Lübke a. Bückeburg	"
Mailand	31	Graf Albert Grzymala a. Warschau	1816
Neapel	32	Onorio de Vito a. Neapel	1817
"	33	Danini a. Neapel	"
Frankfurt a. M.	34	Schmidt a. Detmold	1818
"	35	Urspruch a. Frankfurt a. M.	"
"	36	Schmidtman a. Duisburg	"
"	37	Ganzert a. Braunschweig	1819
"	38	Bärwolf a. Wiesbaden	"
London	39	General Cappel a. London	1820

"	40	Lorßen a. London	"
"	41	Küper a. London	"

(Malibran, S. 242)

Gandersheim	42	Eduard Grund a. Hamburg	1820
Kassel	43	Lindenau a. Hamburg	1822
"	44	Ochernal a. Bremen	"
"	45	Gerke a. Lüneburg zum 1. Male	"
"	46	Pott a. Nordheim	"
"	47	Küfferath a. Düsseldorf	"
"	48	Mühlenbruck a. Altona	"
"	49	Ries, Hubert a. Bonn	1823
"	50	David, Ferdinand a. Hamburg	"
"	51	Pacius a. Hamburg	"
"	52	Hohm a. Aschaffenburg	"
"	53	Radelfahr a. Hamburg	"
"	54	Hartmann a. Coblenz	"
"	55	Hermann a. Nordhausen	"
"	56	Seifarth a. Hamburg	"
"	57	Fischer I. a. Ballenstädt zum 1. Male	"
"	58	Burgmüller a. Düsseldorf	1827
"	59	Gerke a. Lüneburg zum 2. Male	"
"	60	Schmidt a. Rinteln	"
"	61	Güth a. Cassel	"
"	62	Buhlmann a. Hamm	"
"	63	Carl a. Rudolstadt	"
"	64	Brand a. Rudolstadt	"
"	65	Mahr a. Kopenhagen	"
"	66	Siebert a. Arolsen	"

"	67	Scheuermann a. Arolsen	"
"	68	Franz a. Celle	"
"	69	Weizmann a. Berlin	1828

(Malibran, S. 243)

Kassel	70	Götz a. Pösneck	1828
"	71	Schmiedekampf a. Rostock	"
"	72	Eichler a. Leipzig	"
"	73	Mawkes a. London	1830
"	74	Fischel a. Königsberg	"
"	75	Atlern a. Iserlohn	"
"	76	Heise a. Ludwigslust	"
"	77	Reuter a. Wertheim	1831
"	78	Pfeifer a. Hersfeld	"
"	79	Will a. Hanau	"
"	80	Winter a. Leipzig	"
"	81	Göhring a. Coburg	"
"	82	Kiel a. Sondershausen	"
"	83	Deichert a. Cassel	"
"	84	Maier a. Ansbach	"
"	85	Lindner a. Hamm	"
"	86	Berninger a. Mainz	"
"	87	Abel a. Greifswalde zum 1. Male	"
"	88	Ballin a. Hanau	"
"	89	Schöne a. Brünn	"
"	90	Karbowsky a. Kassel	"
"	91	Harras a. Arnstadt	1833
"	92	Abel a. Greifswalde zum 2. Male	"
"	93	Wolff a. Crefeld	"

"	94	Blagrowe a. London	"
"	95	Martin a. Hanau	1834
"	96	Götz a. Pösneck zum 2. Male	"
"	97	Brandenburg a. Erfurt	"

(Malibran, S. 244)

Kassel	98	Kramer a. Braunschweig	1834
"	99	Bork a. Königsberg	"
"	100	Reder a. Würzburg	"
"	101	Sartori a. Würzburg	1835
"	102	Weidemüller a. Gotha	"
"	103	Bärwolf a. Montabauer	"
"	104	Hill a. Newyork	"
"	105	Fischer a. Ballenstädt zum 2. Male	"
"	106	Mansbach a. Kassel	1836
"	107	Heisterhagen a. Kassel	"
"	108	Howard a. London	"
"	109	Hauck a. Petersburg	"
"	110	Hornziel a. Lemberg	"
"	111	Döhler a. Ekardsberge	"
"	112	Winterstein a. Dresden	"
"	113	Haltmorth a. Dessau	1837
"	114	Gackstatter a. Rotenburg	"
"	115	Landowsky a. Warschau	"
"	116	Schneider a. Schweinfurth	"
"	117	Walbrül a. Bonn zum 1. Male	"
"	118	Eisenbaum a. Warschau	"
"	119	Jacobi a. Göttingen zum 1. Male	1838
"	120	Kopf a. Kuxhafen	"

"	121	Lethierry a. Lille	"
"	122	Meisner a. Lille	"
"	123	Luminais a. Paris	"
"	124	Hartmann a. Friedland	1839
"	125	Hopp a. Meiningen	"

(Malibran, S. 245)

Kassel	126	Abendroth a. Greußen	"
"	127	Müller a. Münster	"
"	128	Wagener a. Einbeck	"
"	129	Bode a. Köthen	"
"	130	Wittich a. Köthen	"
"	131	Böhm a. Gandersheim	"
"	132	Lehmann a. Nürnberg	"
"	133	Wenigmann a. Königswinter	1840
"	134	Rostad a. Norwegen	"
"	135	Heuckeroth a. Eschwege	1841
"	136	Bott a. Kassel	"
"	137	Schürmann a. Bielefeld	"
"	138	Langenbach a. Iserlohn	"
"	139	Unger a. Göttingen	"
"	140	Greiner a. Schwarzburg-Rudolstadt	"
"	141	Mahr a. Hildburghausen	"
"	142	Beyerle a. preuß. Minden	1842
"	143	Tivandüll a. Liverpool	"
"	144	Stähle a. Kassel	"
"	145	Deichmann a. Hannover	"
"	146	Gräwe a. Westphalen	"
"	147	Georges a. Nordhausen	1843

"	148	Friedrich a. Crefeld	"
"	149	Range a. Grimmen bei Stralsund	"
"	150	Schletterer a. Grimmen bei Stralsund	"
"	151	Bührmann a. Kassel	"
"	152	Boie a. Altona	1844
"	153	Kömpel a. Brückenau	"

(Malibran, S. 246)

Kassel	154	Zeiss a. Allendorf	1844
"	155	Jacobsen a. Altona	"
"	156	Wichmann a. Berlin	1845
"	157	Hauser a. Wien	"
"	158	Kerbusch a. Köln	"
"	159	Malibran a. Paris	"
"	160	Walbrül a. Bonn zum 2. Male	"
"	161	Häßler a. Sondershausen	"
"	162	Kuhnert a. Köln	1846
"	163	Jacobi a. Coburg	"
"	164	Neumann a. Breslau	"
"	165	Meyer a. Herford	"
"	166	Otto a. Magdeburg	1847
"	167	Richter a. Breslau	1848
"	168	Hermann a. Hanau	"
"	169	Jacobi a. Göttingen zum 2. Male	1849
"	170	Schmidt a. Hannover	"
"	171	Hüny a. Horgen bei Zürich	"
"	172	Bargher a. Bückeburg	"
"	173	Dietz a. Marburg	"
"	174	Rundnagel a. Hersfeld	1851

"	175	Hartmann a. Roßbach	1852
"	176	Waldau a. Roßbach	"
"	177	Hassel a. Hagen	"
"	178	Schöler a. Weimar	"
"	179	Dilcher a. Fulda	"
"	180	Hunnemann a. Möhringen	"
"	181	Carl Spohr a. Orpherode	1856

(Malibran, S. 247)

Kassel	182	Tofte a. Kopenhagen	1856
"	183	Zipf a. Kassel	"
"	184	Herbold a. Kassel	"
"	185	Tannenbaum a. Wolfhagen	"
"	186	Heilemann a. Kassel	"
"	187	Bargher a. Bückebug zum 2. Male	"

### **7.1.3 Verzeichnis der Spohr-Schüler der *Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel***

Als „Malibran-Verzeichnis“ benannte Zusammenstellung der Schüler aus Kassel  
(Literatur unbekannt, Quelle ILSG Kassel)

- 1 Grünewald aus Dresden
- 2 Spohr, Ferdinand
- 3 Hildebrandt, Wilhelm Friedrich
- 4 Wiz(e)(n)mann, Johann Friedrich
- 5 Franz, Johann Friedrich
- 6 Böhnlein, Franz
- 7 Frei, Michael

- 8 Ostückenberg aus Gotha
- 9 Lampert, Ernst
- 10 Götze, Johann Nikolaus Konrad
- 11 Eberwein, Max
- 12 von Schmerfeld, Friedrich Wilhelm Theod. Ferd.
- 13 Nass, Franz
- 14 Wassermann, Heinrich Joseph
- 15 Jacob aus Carlsbad
- 16 Probst aus Ballenstädt
- 17 Beer, Johann Adolph Ferdinand
- 18 Maurer aus Leipzig
- 19 Hauptmann, Moritz
- 20 Bach aus Meiningen
- 21 Schäfer aus Dortmund
- 22 Keyl, Anton
- 23 Beters aus Wien
- 24 Friedenheim aus Wien
- 25 Ansbacher aus Wien
- 26 Germalow, Gebrüder, Grafen von
- 27 Borgowsky, Graf
- 28 Zwertwertinsky, Fürst aus Petersburg
- 29 Zamoisky, Graf aus Lemberg
- 30 Lübke, Georg Heinrich Martin
- 31 Grzymala, Albert Graf von
- 32 Onorio de Vito
- 33 Danini aus Neapel
- 34 Schmidt, Georg Simon
- 35 Urspruch aus Frankfurt
- 36 Schmidtman aus Duisburg

- 37 Ganzert aus Braunschweig
- 38 Bärwolf aus Wiesbaden
- 39 Cappel, General
- 40 Lorßen aus Bremen
- 41 Küper aus London
- 42 Grund, Eduard
- 43 Lindenau, Leopold
- 44 Ochernal, Johann August Emanuael Friedrich
- 45 Gerke, Julius Otto
- 46 Pott, August
- 47 Küfferath, Johann Hermann
- 48 Mühlenbrinck = Mühlenbruch, Heinrich
- 49 Ries, Hubert
- 50 David, Ferdinand
- 51 Pacius, Friedrich
- 52 Hohm aus Aschaffenburg
- 53 Radelfahr, Georg
- 54 Hartmann, Franz
- 55 Hermann, Gottfried
- 56 Seifarth aus Hamburg
- 57 Fischer I. aus Ballenstädt
- 58 Burgmüller, Norbert
- 59 Gerke, Otto (II.)
- 60 Schmidt, Fritz
- 61 Güth, Christian
- 62 Buhlmann / Bühlmann aus Hamm
- 63 Carl aus Rudolstadt
- 64 Brand(t), Friedrich Walter
- 65 Mohr aus Kopenhagen

- 66 Siebert aus Arolsen
- 67 Scheuermann aus Arolsen
- 68 Franz, Georg Friedrich Wilhelm
- 69 We(a)izmann, Carl Friedrich
- 70 Götze aus Pösneck
- 71 Schmiedekampf, Johann Adolph
- 72 Eichler, Friedrich Wilhelm
- 73 Mawkes aus London
- 74 Fischel(I), Julius
- 75 Attern aus Iserlohn
- 76 Heise aus Ludwigslust
- 77 Reiter, Ernst
- 78 Pfeiffer aus Hersfeld
- 79 Will aus Hanau
- 80 Winter aus Leipzig
- 81 Göhring, Johann Georg Nikolaus
- 82 Kiel, August
- 83 Deichert, Wilhelm
- 84 Maier, August
- 85 Lindner aus Hamm
- 86 Berninger aus Mainz
- 87 Abel, Amadeus
- 88 Ballin aus Hanau
- 89 Schön(e), Alfred
- 90 Karbowsky aus Kassel
- 91 Harras aus Arnstadt
- 92 Abel, Amadeus
- 93 Wolff aus Crefeld
- 94 Blagrove, Henry

- 95 Martin aus Hanau
- 96 Götz aus Pösneck
- 97 Brandenburg, Ferdinand
- 98 Kramer aus Braunschweig
- 99 Bork aus Königsberg
- 100 Reder, Anton
- 101 Sartori aus Würzburg
- 102 Weidemüller aus Gotha
- 103 Bärwolf aus Montabaur
- 104 Hill, Ureli Corelli
- 105 Fischer II. aus Ballenstädt
- 106 Mansbach aus Kassel
- 107 Heisterhagen aus Kassel
- 108 Hor(w)ard aus London
- 109 Hauck aus Petersburg
- 110 Hornziel, Jan
- 111 Döhler aus Eckardsberge
- 112 Winterstein aus Dresden
- 113 Haltmorth aus Dessau
- 114 Gackstatter, F. aus Rotenburg
- 115 Landowsky, von aus Warschau
- 116 Schneider, Paul Friedrich
- 117 Walbrül, Isidor Hubert
- 118 Eisenbaum aus Warschau
- 119 Jacobi aus Göttingen
- 120 Kopff, Peter Friedrich Theodor
- 121 Lethierry aus Lille
- 122 Meisner aus Lille
- 123 Luminais, Graf? aus Paris

- 124 Hartmann aus Friedland
- 125 Happ aus Meiningen
- 126 Abendroth
- 127 Müller, Anton Alois
- 128 Wegener aus Einbeck
- 129 Bode, Eduard
- 130 Wittich, Carl
- 131 Böhm, Ferdinand
- 132 Lehmann aus Nürnberg
- 133 Wenigmann, F. aus Königswinter
- 134 Rostad aus Norwegen
- 135 Heuckeroth aus Eschwege
- 136 Bott, Jean Joseph
- 137 Schürmann aus Bielefeld
- 138 Langenbach aus Iserlohn
- 139 Unger aus Göttingen
- 140 Greiner; Oskar
- 141 Mahr aus Hildburghausen
- 142 Beyerle, Hugo
- 143 Tivendell, Henry
- 144 Staehle, Hugo
- 145 Deichmann, Karl
- 146 Gräve a. Westfalen
- 147 Georges aus Nordhausen
- 148 Friedrich aus Crefeld
- 149 Range aus Grimmen b. Stralsund
- 150 Schletterer, Hans Michael
- 151 Bührmann, Franz
- 152 Böie, Johann Peter Christian (John)

- 153 Kömpel, August
- 154 Zeiss, August
- 155 Jacobsen aus Altona
- 156 Wichmann, Hermann
- 157 Hauser, Moritz
- 158 Kerbusch, Leo
- 159 Malibran, Alexandre
- 160 Walbrül II.
- 161 Häßler, Friedrich Ludwig
- 162 Kuhnert aus Köln
- 163 Jacobi, August Ferdinand Friedrich
- 164 Neumann aus Breslau
- 165 Mayer aus Herford
- 166 Otto aus Magdeburg
- 167 Richter aus Breslau
- 168 Hermann, Friedrich
- 169 Jacobi II. aus Göttingen
- 170 Schmidt aus Hannover
- 171 Hüny, Julius
- 172 Bargheer, Carl Louis
- 173 Dietz, Friedrich Wilhelm
- 174 Rundnagel, Karl
- 175 Hartmann aus Rossbach
- 176 Waldau
- 177 Hassel, August
- 178 Schöler, Christian Andreas
- 179 Dilcher, Hugo
- 180 Hunnemann aus Möhringen
- 181 Spohr, Karl

- 182 Tofte, Woldemar aus Kopenhagen
- 183 Zipf, Christoph
- 184 Herbold aus Kassel
- 185 Tannenbaum aus Wolfhagen
- 186 Heilemann, August
- 187 Bargheer, Carl Adolph

#### 7.1.4 Schülerverzeichnis von Moritz Hauptmann (Auszug)

in: *Briefe von Moritz Hauptmann. Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Franz Hauser.* Herausgegeben von Prof. Dr. Alfred Schöne. Zweiter Band. Leipzig Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1871.

(S. 281)

„Verzeichniß der Schüler Hauptmanns. Nachstehendes Verzeichniß der Privatschüler Hauptmanns ist von seinem Sohne Ernst aus den Listen und Aufzeichnungen seines Vaters zusammengestellt worden. Anm. d. H.

#### Kassel

- |    |             |                      |                      |
|----|-------------|----------------------|----------------------|
| 1. | <b>1822</b> | Gerke, O.            | aus Lüneburg.        |
| 2. |             | Lindenau             | " Hamburg.           |
| 3. |             | Ochernal             | " Bremen.            |
| 4. |             | Georg                | " Frankfurt a. Main. |
| 5. |             | Pott                 | " Oldenburg.         |
| 6. |             | Blaschek             | " Kassel.            |
| 7. |             | David, Ferd. (Vater) | " Hamburg.           |
| 8. |             | Ries, H.             | " Bonn.              |
| 9. |             | Mosenthal            | " Kassel.            |

10.	Nohr, F.	" Gotha.
11.	Pacius	" Hamburg.
12. <b>1823</b>	Hermann	" Nordhausen.
13 <b>1824</b>	Hom	" Aschaffenburg.
14.	Curschmann, C. F.	" Berlin.
15.	Biermann	?
16.	Lindenau	" Hamburg.

(S. 282)

17 <b>1824</b>	Burgmüller, Norb.	aus Düsseldorf.
18.	von Dittfurth, F.	" Rinteln (Hessen).
19.	Wiegand, J.	" Kassel.
20.	Carl	" Rudolstadt.
21 <b>1825</b>	Seifarth	" Hamburg
22	Kufferath	" Düsseldorf.
23.	Franz	" Celle.
24.	Hartmann	" Coblenz.
25. <b>1827</b>	Schmidt	" Rinteln.
26.	Bender	" Kassel.
	(1832 zweites Mal)	
27.	Lange	" "
	(1831 zweites Mal)	
28.	Buhlmann	" Hamm.
29.	Brand	" Rudolstadt.
30.	Mohr, C.	" Kopenhagen.
31.	Weitzmann, C. F.	" Hamburg.
32.	Scheuermann	" Arolsen.
33.	Kraushaar, Otto	" Kassel.
34.	Grahn	" Kassel.

- |              |             |                |                         |
|--------------|-------------|----------------|-------------------------|
| 35.          | <b>1828</b> | Cart, R.       | " London.               |
| 36.          |             | Eichler        | " Leipzig.              |
| 37.          |             | Grenzebach, E. | " Kassel.               |
| 38.          | <b>1829</b> | Pfeiffer, K.   | " "                     |
| 39.          |             | Eichberger     | " "                     |
| 40.          | <b>1830</b> | Nebelthau, F.  | " "                     |
| 41.          |             | Reiter, E.     | " Wertheim.             |
| 42.          | <b>1831</b> | Kiel           | " Detmold.              |
| 43.          |             | Moawks         | " London.               |
| 44.          |             | Voigt, E.      | " Hamburg.              |
| 45.          |             | Mayer, A.      | " Ansbach.              |
| 46.          |             | Görink         | " Koburg.               |
| 47.          |             | Berninger      | " Mainz.                |
| 45.          |             | Mayer, A.      | " Ansbach.              |
| 48.          |             | Abel           | " Greifswald.           |
| 49.          | <b>1832</b> | Hirsch         | " Kassel.               |
| 50.          |             | Croschel       | " Düsseldorf.           |
| 51.          |             | Alt            | " Kassel.               |
| <br>(S. 283) |             |                |                         |
| 52.          | <b>1832</b> | Linden, G.     | aus Hagen bei Nürnberg. |
| 53.          | <b>1833</b> | Brand          | " London.               |
| 54.          |             | Haußmann       | " Hannover.             |
| 55.          |             | Harraß         | " Arnstadt.             |
| 56.          |             | Wolff          | " Krefeld.              |
| 57.          | <b>1834</b> | Cramer         | " Braunschweig.         |
| 58.          | <b>1835</b> | Mansbach       | " Kassel.               |
| 59.          |             | Hill           | " Newyork.              |
| 60.          |             | Bärwolf        | " Gotha.                |

61.	Böhme, F.	" Gandersheim.
62.	<b>1836</b> Herion, A.	" Karlsruhe.
63.	Hauck	" Petersburg.
64.	Hornzil	" Lemberg.
65.	Döhler	" Buttstedt.
66.	<b>1837</b> Weidemüller	" Gotha.
67.	Tietz, Ph.	" Hildesheim.
68.	Gackstatter	" Rothenburg.
69.	Derska	" (Böhmen).
70.	Büding	" Kassel.
71.	von Ladowsky	" Warschau.
72.	Schneider	" Schweinfurt.
73.	<b>1838</b> Bott, J. J.	" Kassel.
74.	Neumann	" Köln.
75.	Wallbrül	" Bonn.
76.	Jacobi	" Göttingen.
77.	Bähr, O.	" Kassel.
78.	Luminais	" Paris.
79.	Hülls	" Münster.
80.	<b>1839</b> Horsley, Ch.	" London.
81.	Wiegand, Frl.	" Kassel
82.	Stähle, H.	" "
83.	Jobst	" "
84.	Eisenbaum	" Warschau.
85.	Müller	" Münster.
86.	Epstein	" Kassel.
87.	<b>1840</b> Besozzi, S.	" Paris.
88.	Lehmann	" Nürnberg.

(S. 284)

89.	<b>1840</b>	Wehner, A.	" Göttingen.
90.		Egeling	" Kassel.
91.		Wenigmann	" Köln.
92.	<b>1841</b>	Barthel	" Sondershausen.
93.		Schucht, J.	" "
94.		Mahr	" Hildburghausen.
95.		Oesterley, F. (Vat.)	" Göttingen.
96.		Frank-Morris (?)	" London.
97.		Becker	" Detmold.
98.		Firnhaber	" Wiesbaden.
99.		Schürmann	" Bielefeld.
100.		Souchay	" Lübeck.

Leipzig.

**1843**

[...]

105.		Hauser, M.	" Wien.
------	--	------------	---------

(S. 286)

**1852**

[...]

167.		Hilf, Arno	" Elster.
------	--	------------	-----------

**1855**

[...]

186.		Zillinger, G. J.	" Doesborgk (Holland).
------	--	------------------	------------------------



## 7.2 Illustrationen, Dokumente und Materialien

Porträt Dr. Louis Spohr

Stahlstich nach einem Gemälde von J. Roux, 1838.

(Kopie aus: Louis Spohr, Briefwechsel mit seiner Frau Dorette, herausgegeben von Folker Göthel, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1957)



*Dr. Louis Spohr.*

Stahlstich nach einem Gemälde von J. Roux

Louis Spohr, Selbstbildnis, Porträt im Braunschweigischen Landesmuseum,  
Entstehungszeit zwischen 1806 und 1808 in Gotha.



Louis Spohr (*Selbstbildnis I, Pastell, um 1807*)







Handschriftliches Zirkular Spohrs anlässlich der Gründung des Kasseler „Cäcilien-  
Vereins“ 1822

(Kopie des Originals im Archiv der Landesbibliothek und Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel)

Dem ersten Zweck, und wichtigsten Gesammtzweck für alle  
und unsere Mühen zu verwenden, und zu beschaffen,  
ist ein hundertjähriges Institut; welches in dem ersten  
großartigen Werk des Fürstbistums zu Göttingen  
Vervollständigung gegeben hat, die mit dem ersten  
folgenden Jahr seinen Zweck verfolgend.

Die bekanntesten Vorträge des Instituts zu einem  
gleichen Zweck zu vereinigen, ist ab die Aufsicht,  
unter dem Namen: „Cäcilien-Verein“, und  
für ein solches Gesellschaft zu stiften. — Um  
über die Bedingungen, unter welchen allein  
Vereinigungen dieser Art bestehen können, den  
Anstaltsmitgliedern eine gewisse Aufsicht zu geben, ist ein  
Festsetzen der Gesetze dieser Art beabsichtigt.  
Einige dieser Punkte sind schon, welche in dem  
Gesellschafts-Vertrag des Instituts zu finden,  
werden sind durch einander, bei dem Namen  
selbstverständlich zu bemerken. Unter den  
Punkten der Regel sind noch mehrere Punkte  
gegeben worden.

Kassel am 28<sup>ten</sup> März 1822.

Louis Spohr.

Stüber. *König*

## Briefe Spohrs an den Vater von Friedrich Pacius (1824)

(Text vom Original übertragen durch Herrn Herfried Homburg, Präsident der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft in Kassel)

C.E. Pacius; Helsingfors  
An Ls. ?? Pacius, den Vater von Frederik Pacius, Hamburg  
Herrn Pacius  
Wohlgeb.  
In  
Hamburg

Cassel den 14ten April 24

Wohlgeborner Herr,

Ihr geehrtes Schreiben nebst 100 Rthlr. Pr[eußisch] c[ourant] habe ich richtig erhalten. Bald nach Ankunft Ihres Sohnes werde ich Ihnen schreiben, was ich von seinen Fortschritten hoffe und wie ich seine Naturanlagen gefunden habe. Er ist, wie ich höre, noch jung und kann es daher mit vielem Fleiß und bei zweckmäßiger Leitung so gar zu etwas ausgezeichnetem bringen, selbst wenn sein Talent für Musik nicht eben ausgezeichnet wäre, von dem ich, nach dem Bericht von Herrn Methfessel, indessen doch eine gute Meynung habe. Er wird übrigens bey Herrn Bänder recht gut aufgehoben seyn und dass im übrigen die in ihrem Briefe, seinetwegen, ausgesprochenen Wünsche realisirt werden, will ich bedacht seyn.- Das weitere, wenn ich ihn erst habe kennen lernen.

Sr. Wohlgeb.  
Dem Herrn Ls. Pacius  
in  
Hamburg

Cassel den 16ten November 24

Wohlgeborner Herr,

Die mir gütigst übersandte Kiste mit Wein habe ich gestern richtig abgeliefert erhalten und beeile mich Ihnen dafür meinen ergebensten Dank zu sagen. Mit Übersendung der 100 Rthlr., die mir Herr Bänder ebenfalls überbracht hat, hätte es nicht die Eile gehabt, da die früher übermachte Summe noch nicht erschöpft ist. Ihr Sohn ist fleißig und macht im Mechanischen des Spiel[s] gute und sichere Fortschritte. Er wird nun bald so weit seyn, dass ich meine Violinsachen mit ihm spielen kann. - Im Bänderschen Haus ist er sehr gut aufgehoben, und die jungen Leute mit denen er zusammen wohnt, sind ebenfalls von der bessren Aufführung und fleißig in ihren Studien.

Ich habe die Ehre mit vorzügl. Hochachtung zu seyn  
Ew. Wohlgeb.  
ergebenster Diener

L. Spohr.

## Brief des Vaters von Friedrich Pacius an Dorette Spohr und die Antwort Spohrs (1825)

(Text vom Original übertragen durch Herrn Herfried Homburg, Präsident der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft in Kassel)

L. Pacius an Dorette Spohr

Hamburg d. 16ten Septb. 1825

Madame.

Erlauben Sie daß ich mich in Abwesenheit des Herrn Capellmeisters an Sie wende und meinen Sohn ihrem Schutze empfehle. Ich weiß aus längerer Zeit nicht allein von meinem Sohn, sondern auch durch andere, daß die Zöglinge des H. Capellmeisters in dem Bänderschen Hause nicht zum besten von der Madame Bänder behandelt werden; auch daß die kärgliche und wenig nahrhafte Beköstigung nicht von der Art ist, wie man sie für 17 Rthlr. monatliche Pension erwarten sollte, wozu außerdem gegen frühere Übereinkunft noch Feuerung und Licht im Winter zugerechnet werden; auch ist ihm

ein eigenes Zimmer und Bette versprochen worden, daß erstere ist aber ein Durchgangszimmer wo der Knabe jeden Augenblick in seinem Studium gestört, und das Bette, muß er mit einem andern theilen. Wie gefährlich dieses letztere für junge Menschen ist, wird einem jeden einleuchten.

Wenn die Schüler Beschwerden führen, so wird mit Ausziehen oder es dem Herrn Capellmstr. zu sagen gedroht. - Das ganze muß indessen doch wohl so arg geworden seyn, daß es nicht mehr auszuhalten gewesen ist, weil mein Sohn den 30. d. Monats das Bändersche Haus verlassen und eine andere Wohnung beziehen will. Ich glaube nicht, daß er Schuld hat, denn einfach erzogen, und eine frugale Mahlzeit gewohnt, wird er so leicht nicht klagen, auch seine sittliche und höfliche Aufführung kann ihm nichts zur Last legen, er müßte sich denn seit seiner Rückkehr sehr geändert haben. Ich habe indessen seinen Entschluß des Ausziehens in einem Briefe an Herrn Bänder am 13. dieses genehmigt, und die Sache ist soweit gediehen, als daß er ferner im Bänderschen Hause bleiben könne, er würde sich nun vielen Unannehmlichkeiten ausgesetzt sehen. Er spricht mit Achtung von Herrn Bänder, es scheint daher, daß lediglich Madame Bänder die Ursache der Zwistigkeiten ist. Gestern erhielt ich einen Brief von derselben, worüber sie ein langes und breites über meinen Sohn sprach, seine Eigenschaften lobte, ihn bloß der Leichtgläubigkeit beschuldigt, und daß er sich von anderen verführen ließe, besonders beschuldigt sie einen jungen Menschen Namens Poseke und Ferdinand David; indessen leuchtete aus dem ganzen Brief hervor, daß sie den Fritz zu behalten wünsche. Sie schloß mit folgenden Worten. Wir haben nichts im mindesten gegen Fritz, sollte aber die Zukunft nicht nach Wunsch ausfallen, so legen Sie es uns nicht zur Last, denn Herr Capellmstr. verlässt sich auf meinen Mann in allem. Sie will damit sagen, daß der Hr. Capellmstr. bei seiner Rückkunft ihm entweder nicht mehr Unterricht ertheilet, oder aber in der Folge wenn irgend eine Stelle in einer Capelle offen sey, ihm nicht dazu behilflich seye. Mein Sohn sowie alle Schüler haben für den Herrn Capellmstr. die größte Ehrerbietung und Liebe. Und es sollte mich schmerzen, wenn er unschuldigerweise die Liebe seines braven Lehrers verlieren sollte. Sie sind Mutter, Madame, und diese nehme ich in Anspruch, und bitte Sie die Güte zu haben, meinen Sohn zu rufen, und sich das ganze von ihm erzählen lassen. Fr. wird offener und dreister gegen Sie seyn, als er es vielleicht aus Ehrfurcht gegen den Herrn Capellmeister ist. Finden Sie ihn unschuldig, wie ich nicht anders zweifele, so wollen Sie gütigst dem Herrn Capellmstr. diese Sache in seinem wahren Lichte vorstellen, und ihn bitten den Knaben nicht zu verlassen, und ihn zu seinem weiteren Fortkommen behilflich zu seyn. Ich habe große Aufopferungen und über meine finanziellen Kräfte gemacht, sollte des Knaben Glück durch Verleumdung gestört werden? Hamburg ist wahrlich nicht der Ort, worin ein Künstler fortkommen kann, er muß daher anderwärts sein Brot suchen und hierzu bedarf Fritz das Wohlwollen und die Liebe seines würdigen Lehrers. Meine Frau, die sehr nervenschwach ist, weis bis jetzt von dieser unangenehmen Sache noch nichts, ich habe weder den Brief meines Sohnes noch den der Madame Bänder mitgetheilt, es würde ihr sehr angreifen und vielleicht noch kränker machen. Sie werden daher entschuldigen, wenn ich statt ihrer, ihre mütterliche [Hilfe] in Anspruch nehme. Ich bin im voraus überzeugt, daß Sie meinen Wünschen Gehör geben und habe die Ehre mit besonderer Hochachtung zu seyn, Madame.

Ihr ganz gehorsamer Diener  
Ls. Pacius

C.E. PACIUS, Helsingfors  
An L. ?? Pacius, den Vater von Frederik Pacius, Hamburg

Sr. Wohlgeb.  
Herrn Ls Pacius  
Hamburg

Cassel den 27sten Sept. 25

Wohlgeborner Herr,

wenn ich wünschte, daß alle meine Schüler bey Herrn Bänder wohnen mögten, so war's, weil ich glaubte, daß sie dort die jungen Leute so nöthige Aufsicht finden würden und daß ihr Beysammenseyn sie zu gemeinschaftlichem Fleiße anfeuern würde. Ist die Aufsicht im Bänderschen Hause aber nicht die beste (was ich nicht wissen kann, da ich wenig erfahre, was dort geschieht,) und trauen Sie Ihrem Sohn Festigkeit genug zu, ihn sich selbst zu überlassen zu können, so wird er, wie ich höre, wohlfeiler und bequemer in seiner neuen Wohnung seyn. Mir kann es jedenfalls gleich seyn, wo er wohnt, und meine Gesinnung für ihn hängt nicht von solchen Nebensachen, sondern lediglich von seinem Fleiß und seinem Betragen ab. - Ich habe ihn und David kommen lassen und sie ermahnt sich so zu betragen, daß ich ihren Ältern ein günstiges Zeugniß einsenden könne und ich hoffe, es wird von Wirkung seyn. Beunruhigen Sie sich daher nicht weiter über einen so unbedeutenden Vorfall.

Mit vorzüglicher Hochachtung habe ich die Ehre zu seyn

Ew. Wohlgeb.  
Ergebener Diener  
Louis Spohr

Um gefällige Besorgung der  
Einlage bitte ich ergebenst.



Auszug aus dem Haushaltsbuch der Ehefrau Dorette Spohr um 1831/1832:  
 Notizen mit den Namen Meyfarth, Robert und Pott (letzterer 1822 Spohrs Schüler)  
 (Kopie von Herrn Herfried Homburg, Präsident der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft in  
 Kassel)

<del>19. April 1831, inf.</del>		a. Bon. Robert Pott auf d. 1. Juli	
2 8 <sup>h</sup> April 1831, inf.	—	—	— August
2 13 <sup>h</sup> —	—	—	— Septbr.
2 9 <sup>h</sup> May —	—	—	— Octbr.
2 12 <sup>h</sup> —	—	—	— Nov.
2 8 <sup>h</sup> June —	—	—	— Dec.
2 17 <sup>h</sup> —	—	—	— Jan 32
2 8 Juli —	—	—	— Febr.
2 14 —	—	—	— März
2 30 Juli —	—	—	— April
2 16 August —	—	—	—
2 12 <sup>h</sup> Septbr. —	—	—	—
2 15 <sup>h</sup> —	—	—	—
2 10 <sup>h</sup> Octbr. —	—	—	—
2 19 <sup>h</sup> Nov. —	—	—	—
2 10 <sup>h</sup> Dec. —	—	—	—
2 22 <sup>h</sup> —	—	—	—
2 8 <sup>h</sup> —	—	—	—
2 23 Dec. —	—	—	—

Auszug aus dem Haushaltsbuch der Ehefrau Dorette Spohr um 1833/1834:

Notizen u. a. zur Ausleihe der Partitur vom „Alchimist“ an Blagrove (Schüler Spohrs 1833)

(Kopie von Herrn Herfried Homburg, Präsident der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft in Kassel)

Notizen.

Blagrove hat in Berlin einen Alchimist  
 gekauft.

Den 23. Septbr. 1833 hat Louis von  
 Löwen = Orden einen Karpfänger zu  
 erhalten.

Den 18. März 1834 Spohr, Danzig  
 bei mir? Den Tag darauf mir  
 große Gussalterspalt bei de Quatzen  
 Hefenstein.

End. Peyerling mir den vom 15.  
 bis zum 19. April 1834  
 kaufte er in Berlin eine Geige für  
 19 Thaler.

man mir mit ihm in Wilhelmsstr.

Am 24. April (Louis 50. Geburtstag)  
 für den Kaufmann von Schlosser  
 gel.

---

Das, was ich den letzten Sommer zu  
 bekommen f. dasjenige, was ich  
 zu demselben Zweck in die  
 5. Alchimist li. etc.  
 (S. 2, 1. Teil) f. d. Hefenstein) 2 h. 1.

Titelblatt der *Violinschule* von Louis Spohr

**VIOLINSCHULE**  
VON  
**LOUIS SPOHR.**

MIT ERLEUTERNDEN KUPFERTAFELN.

**ORIGINAL-AUSGABE.**

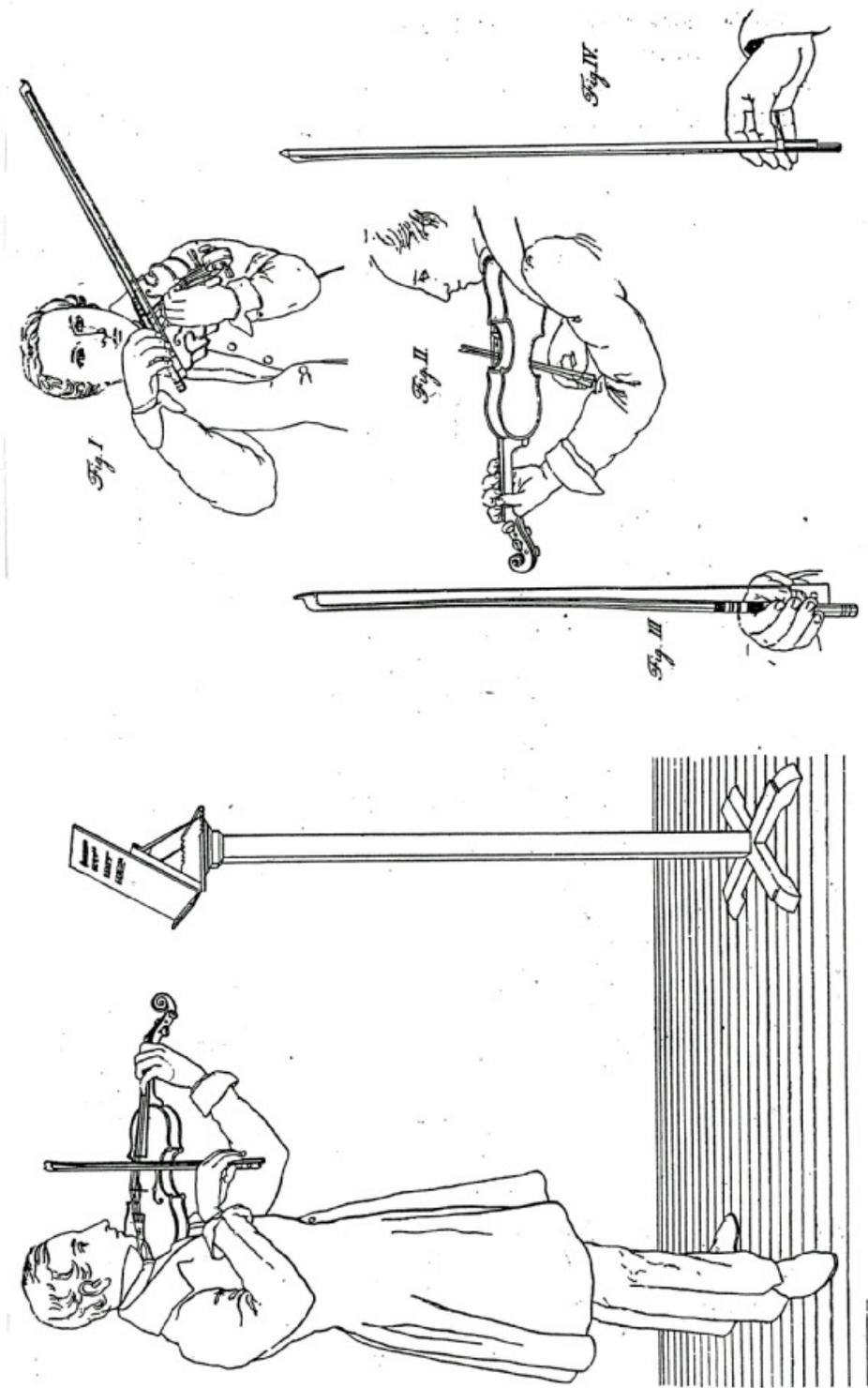
EIGENTHUM DES VERLEGCERS.

N<sup>o</sup> 6030. Preis fl. 15. CM. Rthlr. 10.

Kingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalienhändler.

**WIEN, BEI TOBIAS HASLINGER.**  
k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler.

Abbildungen zur Haltung der Violine in Spohrs *Violinschule*



3. Blatt

2. Blatt

der Abbildungen in Spohrs Violinschule

## „Louis Spohr und die deutsche Geigerschule“

Aufsatz von O. Türke in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jahrgang 1893, S. 2.

### Louis Spohr und die deutsche Geigerschule.

Es geziemt sich wohl, bei einem Zeitabschnitt einen Rückblick in die Vergangenheit zu thun, um jener früheren Meister zu gedenken, welche in der Kunst so erfolgreich gewirkt, daß ihre Werke sowie ihre gesammte Thätigkeit noch heute von großem Einfluß sind.

Unter den Helden der Tonkunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ragt Louis Spohr über viele damals gefeierte Tagesgrößen hoch empor. Als Componist, Virtuos und Lehrer war er von epochemachender Bedeutung und hat sich unsterbliche Verdienste errungen. Einige Worte über seine noch gegenwärtig in seinen Schülern fortwirkende Lehrthätigkeit werden gewiß zahlreichen Lesern willkommen sein.

Als einer der ersten Violinvirtuosen damaliger Zeit machte er zahlreiche Kunstreisen und ward als Concertist wie auch als Componist im In- und Auslande hoch gefeiert. Seine edle, gediegene Richtung im Virtuosenhumor, wovon seine Violinconcerte noch Zeugniß geben, erwarben ihm die höchste Verehrung der Künstler und Kunstfreunde.

Die Vorzüge seines Geigenspiels anderen Virtuosen gegenüber bestanden in einer großen, breiten Tonfülle, ganz besonders gut geeignet zum schönen, gesangreichen Vortrag der Cantilene. Dieser durch eigenthümliche Bogensführung erzeugte große, breite Ton wurde überhaupt das Charakteristikum der deutschen Geigerschule und unterschied sich wesentlich von der französischen und belgischen Schule, wie sie durch Lafont, Beriot, Bieurtemps und andere Virtuosen repräsentirt wurde.

Dieser charakteristische Unterschied in der Tonerzeugung Spohr's manifestirt sich auch in den Violinconcerten des Meisters.

Eine andere hochschätzbare Eigenschaft seines Virtuosenhumors war die edle, künstlerische Tendenz: nur geistig Gehaltvolles zu produciren. Demzufolge enthalten auch seine Concerte keine leeren Phrasen, keine melodiosen Passagen, sondern das ganze Figurengewebe, die schwierigsten Passagen sind melodisch gehalten. Daß er ein ganzes Concert als „Gesangsscene“ betitelte, kennzeichnet auch so recht seine Absicht, nur Gesangliches in Solostücken für die Geige zu schreiben. Daher üben auch alle seine Fiorituren selbst in der höchsten Tonregion einen wunderbaren Zauber aus. Wichtig phrasirt hört man auch aus den schwierigsten, complicirtesten Passagen edle, melodische Ideen. Wie aus Arabesken und Guirlanden die Blumen hervortreten, so aus Spohr's Figurengeweben die Melodien.

Wenn ich dies hier ganz besonders hervorhebe, so geschieht es aus dem Grunde, weil man in Concerten leider viel zu viel leere Phrasen hört; colossal schwierige Passagen, blos um die Virtuosität zu zeigen, aber fast ganz ohne melodische Gedanken. Zahlreiche Concertstücke ergehen sich meistens in bloßer Fingergymnastik, in einem Meer von Tönen, in dem selten eine Welle sichtbar wird. Dies ist nicht blos in Violinconcerten sondern noch mehr in Clavierstücken und Concerten für Blasinstrumente der Fall.

Möchten in dieser Hinsicht sich alle Componisten von Concertpieten Meister Spohr zum Muster nehmen. Alle unsere großen Violinvirtuosen, wie Joachim, Salir, Hill, Brill, der Verstorbenen nicht zu gedenken, wählen auch Spohr'sche Concerte zum Vortrag und ernten stets reichlichen Beifall.

Wie ich schon bemerkte, erwarb sich der Meister in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts auf zahlreichen Kunstreisen in allen europäischen Ländern Ehre und Ruhm.

Das Reisen wurde aber beschränkter, als er 1822 die Stellung als Hofcapellmeister in Kassel annahm. Dort wurde ihm nur selten Urlaub zu Kunstreisen ertheilt. An tägliche, regelmäßige Thätigkeit gewöhnt, widmete er nun einige Tagesstunden dem Unterricht und belam Schüler aus allen Ländern. Nach etwa zwei Jahrzehnten waren fast alle Hofcapellen und guten Stadtorchester mit einigen Spohr'schen Schülern besetzt. Dieselben fungirten als Capellmeister, Concertmeister oder auch nur als Orchestergeiger.

Daß also der Meister hierdurch „Schule“ bildete, ist selbstverständlich. Man zählt gegen 200 Kunstjäger, welche Spohr's Schule direct genossen haben. Unter vielen andern: der ehemalige Leipziger Concertmeister Ferdinand David, der Thomascantor Hauptmann, Hofcapellmeister Vott in Oldenburg, Fris Denigmann, Capellmeister Zeatt Joseph Vott, Walbrühl, Concertmeister Kömpel, Kammermusikus Währ, Capellmeister Böhm, Hermann u. v. A.

Fast alle diese ausgezeichneten Geiger haben wieder Schüler gebildet, so daß die Spohr'sche Geigerschule wirklich über ganz Deutschland verbreitet wurde. Hierzu fördernd wirkte auch des Meisters Violinschule, die noch heute als die beste allseitig anerkannt wird.

Daß der Meister nur reifere Schüler, schon concertfähige Violinisten annahm, kann man sich denken. Es war also die hohe Schule des Violinspiels, die man unter seiner Leitung absolvirte. Gegen seine fleißigen Schüler war er sanft und liebevoll wie ein Großvater. In großer Umständlichkeit zeigte er denselben, wie die Finger der linken Hand zu setzen, wie der Bogen zu fassen und die verschiedenen Streicharten ausgeführt werden müssen. Gegen Faule und Dumme konnte er gelegentlich auch grob sein.

Als ich, der Schreiber dieser Zeilen, bei Spohr ausging und er einige meiner Quartette und Symphonien durchsah, auch von mir eine Symphonie aufsuchte, wohnte er in einem Gartenhause mitten unter baumschattigen Gärten. Im Frühling sangen die Nachtigallen und andere Singvögel in dem Baumzweigen. Und so entstanden oft ganz eigenthümliche Duette und Terzette mit Geige und Vogelgesang. Denn je lauter der Geigenklang aus Spohr's Hause kam, desto lauter sangen die Nachtigallen.

Die ganze Gegend war überhaupt recht poetisch. Hohe, dunkle Tannen und Laubbäume nebst Blumen zierten die Gärten. Nicht weit davon lag der Todtenader, über dessen Mauern die Trauerweiden ihre Zweige bis zur Erde senken ließen. Man wurde in dieser Umgebung sehr elegisch gestimmt und ganz besonders dann noch, wenn aus Spohr's Wohnung elegische Klänge eines Madrigal's erklangen.

Gegen noch unbekannte Künstler, Componisten und Virtuosen war Spohr sehr fördernd und führte sie, wenn irgend möglich, in die Öffentlichkeit. Er war der erste Capellmeister, der sich Wagner's Werke annahm und dessen „Fliegenden Holländer“ auf der Kasseler Hofbühne auführte und als ein hochgeniales Werk seinen Schülern gegenüber bezeichnete. Man stuzte zwar vielfach über die merkwürdigen Tongebilde und die finstere Verzweiflung des Holländers um ein treues Weib; aber durch mehrmalige Wiederholung derselben wurde das Publikum damit vertraut und gewann das Werk lieb.

Von Spohr darf man also mit Recht sagen: Er war ein edler Künstler und ein edler Mensch.

Ein Schüler des Meisters.

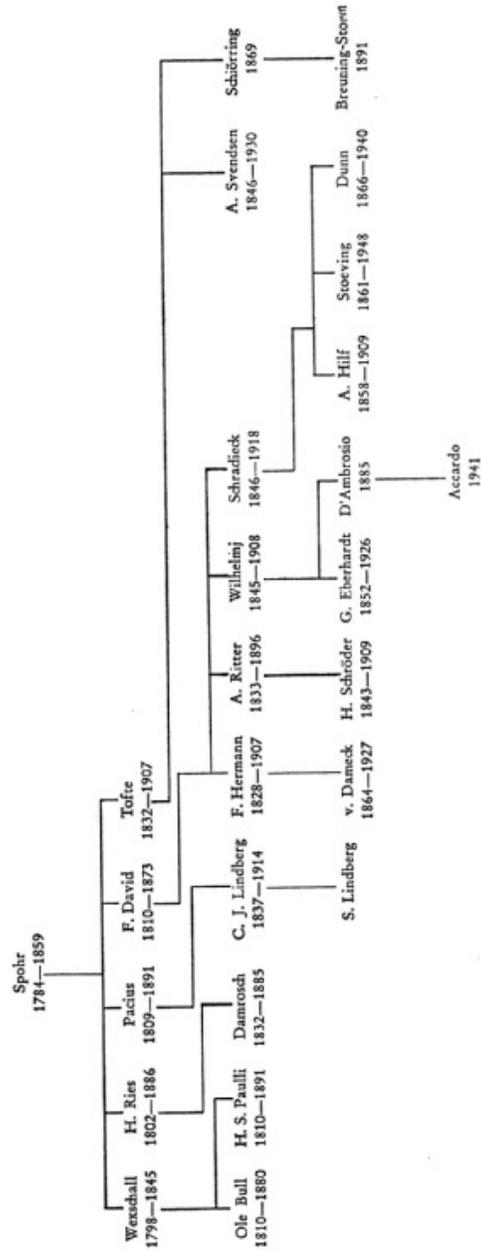
## Die Kasseler Geigerschule

Nach Moser, Andreas/Nösselt, Hans-Joachim.

*Geschichte des Violinspiels*. 2 Bde. 2. verbesserte und ergänzte Auflage von Hans-Joachim Nösselt.

I. *Das Violinspiel bis 1800 (Italien)*. II. *Das Violinspiel von 1800 (Deutschland) bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Schneider, Tutzing 1966/67.

### KASSELER GEIGERSCHULE



## 8. Quellen

### **Archive in Gotha und Schnepfenthal**

Landesarchiv Gotha, Geheime Kanzlei II, XXXVII, Nr. 14 (Lampert, Ballenstedt)

Geheime Kanzlei II, XXXVII, Nr. 8 (Preysing)

Geheime Kanzlei III, XXXVII, Nr. 5 und UU XXXVII, Nr. 60 (Besoldungsetat der Hofkapelle)

Bibliothek des Salzmann-Gymnasiums Schnepfenthal (Preysing als Musiklehrer)

### **Landesarchiv Meiningen**

Geheimes Archiv, XVII D Nr. 2 (H. J. Wassermann)

Hofmarschallamt I, F. 10, Nr. 30 (Kapellmeisterbesoldung (Eduard Grund))

Geheimes Archiv XVII D, Nr. 112 (Anstellung und Besoldung Eduard Grund und Jean Joseph Bott)

### **Stadtarchiv Eisenach**

(Brief an Boyneburg unter B XXV C 10, Bl. 18/19 den Schüler Christian Friedrich Wilhelm Rose betreffend, auch Blatt 30)

### **Landeshauptarchiv Weimar**

Brief an Vater J. N. Götzes unter A 2846, Bl. 2

### **Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel**

Konzertprogramme in der Handschriftensammlung 287 der Murhardschen und

Landesbibliothek Kassel und Spohrsammlung der Stadt Kassel, Faszikel 33, 28.

Handschriftensammlung 287, Briefe vom 30.08.1834; 02.05.1841.

Handschriftensammlung 287, Brief vom 09.02.1842

Handschriftensammlung 287, Brief vom 03.08.1848

*The Musician at Norwich [...] The Norwich Musical Festival. page 355 ff. Dr. Spohr and Dr. Blagrove play Concertante violin [...]; page 363f. in: The Monthly Chronicle - a National Journal of Politics, Literature, Science and Art October, 1839, Archivmaterial Nr. 62-70.*

## 9. Literatur

Adorno, Theodor W.

*Bilderwelt des Freischütz*, in: *Moments musicaux*, Frankfurt/Main, 1964.

Altmann, Wilhelm.

*Spohrs Beziehungen zur Generalintendantur der königlichen Schauspiele zu Berlin*. in: NZfM 71, 1904.

Anselm, Ernst.

*Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht*. Mainz 1990.

Aschmann, Rudolf.

*Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels*. Univ. Diss., Zürich 1962.

Ausfeld, Johann Wilhelm.

*Erinnerungen aus Christian Gotthilf Salzmanns Leben*. Buchhandlung der Erziehungsanstalt Schnepfenthal, Schnepfenthal 1813.

Ausfeld, Johann Wilhelm.

*Erinnerungen aus dem Leben Christian Gotthilf Salzmanns. Zum hundertjährigen Jubelfeste der Anstalt Schnepfenthal*. Dürrsche Buchhandlung, Leipzig 1884.

Ausubel, D. P. u. a.

*Psychologie des Unterrichts*. Weinheim 1980/81.

Autexier, Philippe A.

*Lalyre maçonne. Haydn, Mozart, Spohr, Liszt*, Detrad-AVS, Paris 1997.

Bachmann, Werner.

*Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. in: *Musikwissenschaftliche Einzeldarstellungen 3*. 2. Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1966.

Baillot, Pierre Marie François de Sales.

*L'art du violon*, Paris 1834.

Baillot, Rode et Kreutzer

*Méthode de violon*, Paris 1803.

Basedow, Johann Bernhard.

*Elementarwerk, ein geordneter Vorrat aller nötigen Erkenntnis, zum Gebrauch der Jugend von Anfang bis ins akademische Alter, zur Belehrung der Eltern, Schullehrer und Hofmeister, zum Nutzen eines jeden Lehrers, die Erkenntnis zu vervollkommen.* in Verbindung mit einer Sammlung von Kupferstichen, 2 Bände, Dessau 1774.

Bauer, Herta.

Examensarbeiten von 1964.

Becker.

Artikel *Johann Louis Böhner*. in: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 3, Neudruck der 1. Auflage von 1875, Duncker & Humblot, Berlin 1967.

Becker, Hartmut.

*Die „Kasseler Schule“*. in: *Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*. mit einem Vorwort von Wolfgang Marschner, Hg. Stadtparkasse Kassel. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1979.

Becker, Hartmut.

*Louis Spohr - Leben und Wirken*. in: *Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*. Hg. Stadtparkasse Kassel. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1979.

Becker, Hartmut.

*Einflüsse musikalischer Traditionen in Louis Spohrs Braunschweiger Jugendjahren*. in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*. Im Auftrage der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Hg. Hartmut Becker und Rainer Krempien. Georg Wenderoth Verlag, Kassel 1984.

Becker, Heinz.

*System Logier. Ein Wegbereiter moderner Musikpädagogik*. in: *Musica. Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens*. Hg. Dr. Fred Hamel. Bärenreiter, Kassel 1957.

Becker, Max.

*Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1996.

Beckmann, Gustav.

*Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*. Simrock, Leipzig 1918.

Beinroth, Friedrich Wilhelm.

*Die Entwicklung der geigerischen Spieltechnik von ihren Anfängen bis Louis Spohr.* Habilitationsschrift, maschinenschriftlich. Halle (Saale) 1969.

Benecke, Wilhelm.

*Das Hoftheater in Kassel von 1814 bis zur Gegenwart,* Kassel 1906.

*Berlinische Musikalische Zeitung,* Nr. 24, 1805.

Berlioz, Hector.

*Instrumentationslehre.* Autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. 4. Auflage. Gustav Heinze, Leipzig 1888.

Blum, Klaus.

*Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung.* Schneider, Tutzing 1975.

Boeck, Dieter.

*Johannes Brahms. Lebensbericht mit Bildern und Dokumenten.* Georg Wenderoth Verlag, Kassel 1998.

Bopp, August.

*Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik.* Württembergische Jahrbücher für Statistik und Landeskunde. Jahrgang 1910. Heft 2. Stuttgart 1911.

Bosse, R. und Meyer, J. (Hg.)

*Pädagogische Klassiker.* 16. Band. *Christian Gotthilf Salzmanns pädagogische Schriften.* Wien 1886.

Boyden, David Dodge.

Artikel *Violinspiel.* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Bd. XIII. Hg. Friedrich Blume. Bärenreiter, Kassel 1966.

Boyden, David Dodge.

*Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761.* Aus d. Engl. von Hanna Gal. B. Schott's Söhne, Mainz 1971.

Bravar, Grazia.

*Das antike Triest und die Geschichte des Lapidariums,* Sepp-Gustav Gröschel, Heros Winckelmann, in: *Eine Begleitbroschüre zur Ausstellung im Winckelmann-Museum zu Stendal vom 12.12.1993 bis 13.3.1994,* Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1993.

Brethauer, Karl.

*Unbekannte Briefe von Louis Spohr*, Zss. des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, 80, 1969.

Clive Brown.

*Louis Spohr. A critical biography*, Cambridge 1984.

Bücken, Ernst.

*Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*. in: *Handbuch der Musikwissenschaft*. Athenaion, Wildpark - Potsdam 1929.

Bücken, Ernst.

*Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*. Hdb. der Musikwissenschaft. Potsdam 1932.

Bull, Ole.

*Der Geigerkönig*, hg. von L. Ottmann, Stuttgart 1886.

Campe, Johann Heinrich.

*Allgemeine Revision des gesamten Schul- und Erziehungswesens von einer Gesellschaft praktischer Erzieher*. 9. Teil, Wien und Wolfenbüttel 1787.

Campe, Johann Heinrich.

*Die Klassiker der Pädagogik*. hg. von Dr. G. Fröhlich, Bd. VII., I. Theil, Langensalza, 1889.

Campe, Johann Heinrich.

*Grundsätze der Gesetzgebung, die öffentliche Religion und die Nationalerziehung betreffend. Dem französischen Nationalkonvent gewidmet*. Braunschweig (Schlesw.) Journal 1793.

Dahlhaus, Carl.

*Die Musik des 19. Jahrhunderts*. in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 6. 2. Aufl., Laaber-Verlag, Laaber 1989.

Dahlhaus, Carl / Miller, Norbert.

*Europäische Romantik in der Musik. Bd. I. Oper und symphonischer Stil 1770-1820*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart - Weimar 1999.

*Die Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jahrgang 1859.

Dingelstedt, Franz.

*Gesamtausgabe*, Berlin 1877.

Dörffel, Alfred.

*Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, 1884.

Düsterdieck, Peter.

*Die Matrikel des Collegium Carolinum und der Technischen Hochschule Caroli-Wilhelmina zu Braunschweig 1745-1900*. Verlag August Lax, Hildesheim 1983.

Eckhardt, Josef.

*Mit Butterbrot im Geigenkasten. Die soziale Entwicklung des deutschen Musikerstandes in der bürgerlichen Gesellschaft*. in: *Das Orchester. Organ der Deutschen Orchestervereinigung*. Schriftleiter E. Fischer u. Voss. 21. Jahrgang. Schott's Söhne, Mainz 1973.

Ederer, Walter.

*Louis Spohrs Besuche in Berlin. Ein Beitrag zur preußischen Musikgeschichte*. in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*. Im Auftrage der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Hg. Hartmut Becker und Rainer Krempien. Georg Wenderoth Verlag, Kassel 1984.

Eichholz, Klaus.

*Der Fingersatz im Violinspiel. Anregungen und Lösungen für moderne Geigentechnik und Interpretation*. Schott, Mainz 1991.

Engel, Hans.

*Das Instrumentalkonzert. Eine musikgeschichtliche Darstellung*. 2 Bde. Bd. II. *Von 1800 bis zur Gegenwart*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1974.

Engel, Hans.

*Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*. Greifswald 1929.

Felix, Werner.

*Die Reformideen Franz Liszts*. in: *Festschrift Richard Münnich*. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1957.

Fétis, François-Joseph.

*Biographie universelle des musiciens et bibliographie général de la musique*. 2. Auflage, Paris 1860-1865.

Flesch, Carl.

*Die Kunst des Violinspiels*. Ries & Erler, Berlin 1923-28.

Flesch, Carl.

*Die Kunst des Violinspiels*. 2 Bde., I. *Allgemeine und angewandte Technik*. II. *Künstlerische Gestaltung und Unterricht*. Ries & Erler, Berlin 1978.

Fröhlich, G. (Hg.).

*Joachim Heinrich Campe*. in: *Die Klassiker der Pädagogik*. I. Theil. VII. Band. Langensalza 1889.

Galamian, Ivan.

*Grundlagen und Methoden des Violinspiels*. Aus dem Amerikan. von Karl Albrecht Herrmann. 3. Aufl., unveränd. Nachdr., Ed. Bergh im Verl. Ullstein, Frankfurt/M [u. a.] 1995.

Gerber, Ernst Ludwig.

*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. 2 Bände, Leipzig 1812-14.

Gerber, Rudolf.

Artikel *Deutschland (Klassik und Romantik)*. in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. III. Bärenreiter, Kassel 1954.

Gies, Stefan.

*Der Anspruch der Musik als Faktor musikpädagogischer Zielbestimmung*. Verlag Blaue Eule, Essen 1990.

Göthel, Folker.

*Das Violinspiel Ludwig Spohrs. Unter Berücksichtigung geigentechnischer Probleme seiner Zeit*. Univ. Diss. Berlin, Engelhardt, Großschönau i. Sa. 1935.

Göthel, Folker.

Artikel *Friedrich August Pott*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. X. Bärenreiter, Kassel 1962.

Göthel, Folker

Artikel *Louis Spohr*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. XII. Bärenreiter, Kassel 1965.

Göthel, Folker.

*Zur Praxis des älteren Violinspiels*. in: *Festschrift Arnold Schering zum 60. Geburtstag*. Hg. Helmuth Osthoff, Walter Serauky, Adam Adrio. Glas, Berlin 1937.

Göthel, Folker.

*Louis Spohr als Pädagoge.* in: *Musik im Unterricht. Deutsche Tonkünstler-Zeitung.* Heft 10, 50. Jahrgang, Schriftleitung Prof. Dr. Ernst Laaf, Schott's Söhne, Mainz 1959.

Göthel, Folker.

*Der Romantiker Louis Spohr. Gedanken zu seiner musikgeschichtlichen Einordnung.* in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag.* Im Auftrage der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Hg. Hartmut Becker und Rainer Krempien. Georg Wenderoth Vorlag, Kassel 1984.

Groothoff, Hans-Hermann (Hg.).

Artikel *Pädagogik.* in: *Das Fischer Lexikon.* Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M 1964.

Grosse, Roswitha.

*Christian Gotthilf Salzmann.* in: *Der Bote aus Thüringen.* Schnepfenthal 1788-1816. Peter Lang, Frankfurt am Main o. J.

Günther, Karl-Heinz (Hg.).

*Quellen zur Geschichte der Erziehung.* Verlag Volk und Wissen, Berlin 1960.

Gutenberg, Eberhard Freiherr Wolff von.

*Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten (1822-1866).* Phil. Diss., Göttingen 1958.

Gutknecht, Dieter.

*Zur geschichtlichen Entwicklung der „Geigen-Virtuosität“ bis einschließlich Henryk Wieniawski,* in: Henryk Wieniawski, *Composer and Virtuoso in the musical culture of the XIX and XX centuries,* edited by Maciej Jablonski and Danuta Jasinska, Rhythmos Poznan 2001.

Gutmann, Robert.

*Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit.* München 1970.

GutsMuths, Johann Christoph Friedrich.

*Gymnastik für die Jugend. Studentexte zur Leibeserziehung.* Band 7. Limpert Verlag, Frankfurt a.M. 1970.

Haas, Robert.

*Aufführungspraxis der Musik.* in: *Handbuch der Musikwissenschaft.* Athenaion, Wildpark - Potsdam 1931.

Habeneck, François Antoine.

*Méthode theorique et pratique du violon*, Paris 1842.

Hamacher, Theo.

*Oratorium von Louis Spohr in der Jesuitenkirche in Paderborn*, Wart. 24. Paderborn 1963.

Hand, Ferdinand.

*Ästhetik der Tonkunst*, Erster Teil, Zweite Ausgabe Leipzig, Verlag von Eduard Eisenach, 1847.

Hauptmann, Moritz.

*Briefe an Ludwig Spohr und Andere*. Hg. Ferdinand Hiller. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1876.

Hauptmann, Moritz.

*Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*. 2 Bände, Hg. Alfred Schöne. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1871.

Havas, Kato.

*Ein neuer Weg zum Violinspiel*. ins Dt. von Alois Kottmann. [Vorw. von Yehudi Menuhin] Bosworth, Köln, Wien, London 1961.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm.

*Ästhetik*, Berlin 1955.

Hendriks, Marc.

*Intervall-Analyse als Grundlage der Grifftechnik im Violinspiel. Ein moderner und zeitsparender Weg zur sicheren und genauen Funktion der Griffhand*. Sikorski, Hamburg 1979.

Henseler, Theodor Anton.

*Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. Bonner Geschichtsblätter*, Band XIII, Bonn 1959.

Herrmann, Ulrich.

*Modelle der Schulreform. Das Braunschweiger Schuldirektorium 1786-1790*. in: *Braunschweigisches Jahrbuch*. Bd. 52, Braunschweig 1971.

Hesselink, Sander.

*Louis Spohr als violpedagoog*. in: *Mens en Melodie*. 24, 1969.

Heussner, Horst.

*Der Hofkapellmeister Ludwig Spohr - ein sozialgeschichtliches Porträt.* in: *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag.* Kassel 1964.

Heussner, Horst.

*Die Symphonien L. Spohrs.* Dissertation, Marburg 1956.

Heuss, Alfred.

*Über die Dynamik der Mannheimer Schule.* in: *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern.* Max Hesse, Leipzig 1909.

Hilbert, Werner.

*Die Musikästhetik der Frühromantik. Fragment einer wissenschaftlichen Arbeit.* Kommissionsverlag von Gottl. Schmidt, Remscheid 1911.

Hiller, Ferdinand.

*Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr und andere.* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1876.

Hobsbawm, Eric John.

*Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1998.

Hobsbawm, Eric John

*Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780.* aus dem Engl. von Udo Rennert. Campus-Verlag, Frankfurt a. M. 1992.

Homburg, Herfried.

*Politische Äußerungen Louis Spohrs.* in: *Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde.* Bd. 75/6, 1964/65.

Homburg, Herfried.

*Louis Spohr. Bilder und Dokumente seiner Zeit.* Erich Röth-Verlag, Kassel 1968.

Homburg, Herfried.

*Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion.* in: *Kassel, Musik und Kirche,* H. 2, Kassel 1958.

Huber, John.

*The development of the modern violin 1775-1825. The rise of the French school.* in: *Studies in musicology* 6. Erwin Bochinsky, Frankfurt/Main 1998.

Jaeschke, Irmela.

*Louis Spohr als Virtuose und Pädagoge.* Magisterarbeit im Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaften, Philosophische Fakultät der Philipps-Universität, Marburg 1981.

Jung, Hans Rudolf.

*Louis Spohr - der Geiger und seine Violinkonzerte.* in: *Louis Spohr. Festschrift 1959.* Hg. von der Sektion Musikwissenschaft des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, Arbeitskreis Thüringen, in Verbindung mit dem Rat des Bezirkes Erfurt, Abteilung Kultur. Weimar 1959.

Kaden, Christian.

*Professionalismus in der Musik - Eine Herausforderung an die Musikwissenschaft,* in: *Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf,* Band 5, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Verlag Blaue Eule, Essen 1999.

Katow, Paul.

*Louis Spohr. Persönlichkeit und Werk.* RTL Edition, Luxembourg 1983.

Kilian, Gerald.

*Studien zu Louis Spohr. Wissenschaftliche Beiträge Karlsruhe* herausgegeben von Dipl.-Wirtschaftsingenieur M. Wahl, Nr. 16, Dissertation genehmigt von der Philosophisch-Historischen-Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Verlag M. Wahl Karlsruhe 1986.

Kloppenburger, Josef.

*Soziale Determinanten des Musikgeschmacks Jugendlicher.* in: *Psychologische Grundlagen des Musiklernens. Handbuch der Musikpädagogik.* Band 4. Hg. Helga de la Motte-Haber. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1987.

Knepler, Georg.

*Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.* Berlin 1961.

Koldewey, Friedrich.

*Braunschweigische Schulordnungen von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1828.* Hrsg. von Friedrich Koldewey, A. Hofmann, Berlin 1886-90.

Koldewey, Friedrich.

*Campe's Vorschläge zur Verbesserung des Braunschweigischen Schulwesens.* in: *Braunschweigisches Magazin,* Nr. 13, 21. Juni 1896.

Kolneder, Walter.

*Das Buch der Violine.* 2. Auflage. Atlantis-Musikbuch-Verlag, Zürich 1978.

Komma, Karl Michael.

Artikel *Eck, Johann Friedrich und Franz.* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Bd. III. Bärenreiter, Kassel 1954.

Kopitz, Klaus Martin.

*Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller. Ein Leben zwischen Beethoven-Spohr-Mendelssohn.* B. o. s. s., Kleve 1998.

Koring, Bernhard.

*Eine Theorie pädagogischen Handelns.* Dt. Studien-Verlag, Weinheim 1989.

Krempien, Rainer.

*Louis Spohrs pädagogisches Wirken. Dargestellt am Beispiel seiner Beziehungen zu Gottfried Herrmann.* in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag.* Hg. Hartmut Becker u. Rainer Krempien. Wenderoth Verlag, Kassel 1984.

Kretzschmar, Hermann.

*Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker. Eine musikalische Zeitfrage.* in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901.* 8. Jg. Hg. Rudolf Schwarz. Verlag Peters, Leipzig 1902.

La Mara, Ida Marie Lipsius.

*Aus L. Spohrs Leben,* Leipzig 1892.

La Mara, Ida Marie Lipsius.

*Classisches und Romantisches aus der Tonwelt.* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1892.

Lewalter, Johann.

*Karl Rundnagel.* in: *Hessenland. Zeitschrift für Geschichte und Landeskunde.* 1911.

Lidke, Wolfgang.

*Übereinstimmung und Gegensatz der Violinschulen von Leopold Mozart und Louis Spohr.* in: *Louis Spohr. Festschrift 1959.* Hg. von der Sektion Musikwissenschaft des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, Arbeitskreis Thüringen, in Verbindung mit dem Rat des Bezirkes Erfurt, Abteilung Kultur. Weimar 1959.

Linnemann, Georg.

*Musikgeschichte der Stadt Oldenburg.* Stalling, Oldenburg 1956.

Liszt, Franz.

*Zur Stellung der Künstler*. Sechs Artikel (1835). in: *Gesammelte Schriften* Bd. II. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1881.

Lugert, Wulf Dieter und Schütz, Volker.

*Aspekte gegenwärtiger Musikpädagogik. Ein Fach im Umbruch*. Mit Beiträgen von Peter Becker u. a. Metzler, Stuttgart 1991.

Luhmann, N./Schorr K. E., *Ausbildung für Professionen – Überlegungen zum Curriculum für Lehrerausbildung*, in: Haller/Lenzen, *Jahrbuch für Erziehungswissenschaft*, Stuttgart 1976.

Mahling, Christoph - Hellmut.

*Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland. Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Gesammelte Beiträge im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung. Hg. Walter Salmen. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1971.

Mäkelä, Tomi.

*Musikalische Kreativität und ihre Analyse, Anmerkungen zum Schaffensprozess von Igor Strawinsky*, in: *Magdeburger Wissenschaftsjournal*, Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, Nr. 1, Magdeburg 2000.

Mäkelä, Tomi.

*Musik als unterhaltsamer Genuß in deutschen Salons des frühen 19. Jahrhunderts*. in: *Musik-Kultur - Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf*, hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Band 7, *Von delectatio bis entertainmen. - Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf vom 22. und 23. November 1997, Verlag Blaue Eule, Essen 2000.

Malibran, Alexander.

*Louis Spohr. Sein Leben und Wirken. Dargestellt von seinem Schüler Alexander Malibran. Nebst einem Verzeichnisse seiner Schüler vom Jahre 1805 bis 1856. Mit Portrait und Facsimile*, J. D. Sauerländer's Verlag, Sauerländer, Frankfurt a. M. 1860.

Mayer, Günter.

*Weltbild und Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1978.

Melkus, Eduard.

*Die Violine*. 2. Auflage. Hallwag, Bern 1974.

Mendel, Hermann und Reissmann, August  
*Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände.* Bearb. und hrsg. von Hermann Mendel und fortges. von August Reissmann (ab Bd. 7) unter Mitw. der Literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins, 12 Bände. Oppenheim, Berlin 1870 bis 1883.

Meyen, Fritz.  
*Bremer Beiträge am Collegium Carolinum in Braunschweig.* Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, Braunschweig 1962.

Meyer, Luise.  
*Es begann 1831 ... Aus der Geschichte des und Orchestervereins Ansbach.* unter Mitarbeit von Adolf Lang, Ansbach 1982.

Michel, Paul.  
*Die pädagogischen Ansichten Louis Spohrs und ihre Beziehungen zum Philanthropismus.* in: *Louis Spohr. Festschrift 1959.* Hrsg. von der Sektion Musikwissenschaft des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, Arbeitskreis Thüringen, in Verbindung mit dem Rat des Bezirkes Erfurt, Abteilung Kultur. Weimar 1959.

Moscheles, Charlotte,  
*Aus Moscheles' Leben,* Zwei Bände, Leipzig 1872/73

Moser, Andreas, Hans-Joachim Nösselt.  
*Geschichte des Violinspiels.* 2 Bde. 2. verbesserte und ergänzte Auflage von Hans-Joachim Nösselt. I. *Das Violinspiel bis 1800 (Italien).* II. *Das Violinspiel von 1800 (Deutschland) bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts.* Schneider, Tutzing 1966/67.

Moser, Andreas.  
*Joseph Joachim. Ein Lebensbild,* 2. Aufl., Berlin 1900.

Moser, Andreas.  
*Methodik des Violinspiels.* Leipzig 1920.

Moser, Andreas.  
*Geschichte des Violinspiels,* Max Hesses Verlag, Berlin 1923.

Mozart, Leopold.  
*Gründliche Violin-Schule.* Faksimile-Nachdruck der 3. Aufl. Augsburg 1789. [Mit einem Geleitwort von David Oistrach] Erläutert und kommentiert von H. R. Jung. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1968.

Müller, Johannes Ludolf.

*Die Erziehungsanstalt Schnepfenthal 1784-1934. Festschrift aus Anlaß des hundertfünfzigjährigen Bestehens der Anstalt.* Buchhandlung der Erziehungsanstalt, Schnepfenthal 1934.

Müller, Max.

Artikel *Johann Bernhard Basedow*. in: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 2. Neudruck der 1. Auflage von 1875. Duncker & Humblot, Berlin 1967.

Müller, Wolfgang (von Königswinter).

*Erinnerungen an Norbert Burgmüller*, in NZfM 1840.

Nägeli, Hans Georg.

*Die Pestalozzische Gesangsbildungslehre, nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde von HansGeorg Nägeli*, Zürich 1809.

Nägeli, Hans Georg.

*Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli*, Zürich 1810.

Nägeli, Hans Georg.

*Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1980.

Niemöller, Klaus Wolfgang.

*Musikpädagogische Zielvorstellungen zwischen Humanismus und Aufklärung. Beiträge zur Musikreflexion*. Heft 1. Tagungsbericht. Internationale Musikurse Kloster Steinfeld 1974. Salvator Verlag, Kloster Steinfeld 1975.

Nohl, Ludwig.

*Biographie Spohrs*. Reclam, Leipzig o. J.

Nolte, Eckhard.

*Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Theorie musikalischen Lernens und Lehrens in der Schule*. Paderborn [u. a.] 1982.

Osterburg, Wolfgang.

*Halleluja-Gesang und noch viel mehr. Musikunterricht im Wandel der Zeiten*. S. 104-107, in: *Schulbilder aus Braunschweig. 575 Jahre Martino-Katharineum*, Kollegium des Gymnasiums, Oeding Druck und Verlag, Braunschweig 1989.

Peters, Helmut.

*Der Komponist, Geiger, Dirigent und Pädagoge Louis Spohr (1784-1859).*  
Stadtbibliothek Braunschweig, 1987.

Petzoldt, Richard.

*Die Musik in den protestantischen Lateinschulen der Telemann-Zeit. Telemann und die Musikerziehung.* Konferenzbericht der 5. Magdeburger Telemann-Festtage vom 19. bis 27. Mai 1974, Magdeburg 1975.

Pfauch, Wolfgang und Röder, Reinhard.

*C. G. Salzmann - Bibliographie.* Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1981.

Pichler, Karoline.

*Denkwürdigkeiten aus meinem Leben,* 2 Bände, 1844.

Popovici, Anton.

*Zur Entwicklungsgeschichte der Violintechnik.* Diss. masch. Wien 1933.

Preussner, Eberhard.

*Die bürgerliche Musikkultur.* Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

Raschke, Helga.

*Gotha - Die Stadt und ihre Bürger.* 2. überarbeitete Auflage. Geiger-Verlag, Horb am Neckar 1996.

Raumer, Friedrich von.

*Lebenserinnerungen und Briefwechsel,* 2 Bände, Leipzig 1861.

Rehm Gottfried.

*Heinrich Joseph Wassermann in Gotha,* in: *Buchenblätter - Beilage der Fuldaer Zeitung für Heimatfreunde,* Nr. 6 vom 31. März, 1978.

Reichardt, Johann Friedrich.

Aufsatz: *Wichtigkeit echter Musikanstalten.* in: *Musikalisches Kunstmagazin.* 2. Band, Berlin 1791.

Reimer, Erich.

*Virtuoso,* in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie,* hg. v. H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1972.

Riehl, Wilhelm Heinrich.

*Musikalische Charakterköpfe.* 2 Bde. Cotta, Stuttgart/Augsburg 1857/1860.

Riemann, Hugo.

*Musiklexikon*. Sachteil. B. Schott's Söhne, Mainz 1967.

Riemann, Hugo.

*Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*. W. Spemann, Berlin & Stuttgart 1901.

Riemann, Hugo.

*Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*. 2. durchges. Auflage. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914.

Röbke, Peter.

*Der Instrumentalschüler als Interpret*, Mainz 1990.

Rode, Kreutzer, Baillot.

*Méthode de violon*. Paris 1803, Deutsche Übersetzung von E. T. A. Hoffmann, Leipzig (Neudr.) Baillot, *L'art du violon*, deutsche Ausgabe, Leipzig 1834.

Roske, Michael.

*Musikunterricht und Zunftzwang um 1700. Eine Untersuchung zum Privatcharakter musikalischer Unterweisung*. in: *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas*. Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag. Hg. Uwe Hansel. Mösel Verlag, Wolfenbüttel u. Zürich 1978.

Roske, Michael.

*Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert*. in: *Musikpädagogik, Forschung und Lehre*. Band 22. Schott's Söhne, Mainz 1985.

Rummenhüller, P.

*Fortschritt und Rückzug der bürgerlichen Musik. Das Klavier als Pionierinstrument der bürgerlichen Musik*. Sendung Hessischer Rundfunk gemeinsam mit dem Westdeutschen Rundfunk (11.10. und 20.10.1972). Zitiert bei Günter Mayer, *Weltbild und Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1978.

Salmen, Walther (Hg.).

*Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1965.

Salmen, Walther.

*Geschichte der Musik in Westfalen*, 1967.

Salzmann, Christian Gotthilf.

*Ameisenbüchlein. Krebsbüchlein. Noch etwas über die Erziehung nebst Ankündigung einer Erziehungsanstalt*, Verlag Volk und Wissen, Berlin und Leipzig 1948.

Schaubs, Christine.

*Salzmanns Schulgründung im Lichte der Illuminaten.* in: *Menschenbild und Bildungsverständnis bei Cristian Gotthilf Salzmann.* Hg. Herwart Kemper und Ulrich Seidelmann. Deutscher Studien Verlag, Weinheim 1995.

Schering, Arnold.

*Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis.* Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1936.

Schering, Arnold.

*Geschichte des Instrumentalkonzertes bis auf die Gegenwart.* in: *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen.* Breitkopf & Härtel, Hildesheim/Olms/Wiesbaden 1965.

Schikorsky, Isa.

*Das Collegium Carolinum als Reformanstalt. Der beschwerliche Weg zwischen Lateinschule und Universität.* in: *Technische Universität Braunschweig. Vom Collegium zur Technischen Universität 1745-1995,* Hrsg. im Auftrag des Präsidenten von Walter Kertz, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1995.

Schletterer, Hans Michael.

*Ludwig Spohr. Ein Vortrag von Dr. H. M. Schletterer.* in: *Sammlung Musikalischer Vorträge.* Nr. 29, Hg. Paul Graf Waldersee. Mit anschließendem *Verzeichnis der Werke Spohr's, mit Zugrundelegung seines eigenhändig geführten thematischen Verzeichnisses.* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1881.

Schletterer, Hans Michael.

*Louis Spohr. Erinnerungen eines alten Musiker,* in: *München-Augsburger Abendzeitung, Beiblatt Der Sammler* Nr. 25-29, München 1877.

Schletterer, Hans Michael.

Art. *Louis Spohr.* in: *Allgemeine Deutsche Biographie,* Zweiter Band, Neudruck der 1. Auflage von 1875, Duncker & Humblot, Berlin 1967.

Schletterer, Hans Michael.

Art. *Louis Spohr.* in: *Allgemeine Deutsche Biographie.* Band 35. Neudruck der 1. Auflage von 1875. Duncker & Humblot, Berlin 1971.

Schleuning, Peter.

*Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert.* korrigierte und durchgesehene Neufassung, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart - Weimar 2000.

Schmidt, Artur.

*Die Entwicklung des braunschweigischen Schulwesens im Zeitalter des Patrimonialstaates. Der Einfluß Karls I. und Karl Wilhelm Ferdinands sowie die philanthropistischen Bestrebungen Joachim Heinrich Campes.* Hamburg 1969.

Schmitt, Hanno.

*Schulreform im aufgeklärten Absolutismus. Leistungen, Widersprüche und Grenzen philantr. Reformpraxis im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel 1785-1790.* Mit einem umfangreichen Quellenanhang. (Frankfurt am Main: Dt. Institut f. Internationale Pädagogische Forschung 1979) XIV, 274, 234, S. 8 (Studien und Dokumentationen zur deutschen Bildungsgeschichte. Bd. 12) Erschienen auch als Phil. Diss., Marburg 1978.

Schreiber, Ottmar.

*Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850.* Diss. Berlin, 1938. in: *Neue Deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft.* Hg. Joseph Müller-Blattau. Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin 1938.

Schuegraf, Wolf-Dieter.

*Ludwig Spohr - Braunschweig ehrte 1984 einen seiner größten Söhne.* in: *Braunschweigischer Kalender 1985.* Verlag Joh. Heinr. Meyer, Braunschweig 1985.

Schumann, Robert.

*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.* 3 Bde. Hg. Dr. Heinrich Simon. Philipp Reclam jun., Leipzig o. J.

Schünemann, Georg.

*Geschichte des Dirigierens,* Leipzig 1913.

Schwab, Heinrich W.

*Krise und Auflösung des Stadtmusikantentums. Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas.* Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag. Hg. Uwe Hansel. Möseler Verlag, Wolfenbüttel u. Zürich 1978.

Schwarz, Boris.

Artikel *Rode, Pierre.* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Bd. XI. Bärenreiter, Kassel 1963.

Schwarz, Boris.

Artikel *Violinmusik.* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Bd. XIII, Kassel 1966.

Ševčík, Otokar.

*Schule der Bogentechnik.* Bosworth, Leipzig 1901.

Sievers, Heinrich.

*Ludwig Spohr - ein Meister zwischen den Zeiten.* in: *Festliche Tage neuer Kammermusik 1959.* Hrsg. Stadt Braunschweig 1959.

Sonnleitner, Max.

*Spohr's Violinkonzerte.* Phil. Diss. der Universität Graz. maschinenschriftl., Graz 1946.

Sowa, Georg.

*Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800-1843).* Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1973.

Speyer, Edward.

*Wilhelm Speyer der Liederkomponist.* Drei Masken Verlag, München 1925.

Spohr, Edmund.

*Louis Spohr und Amalie von Sybel. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Düsseldorfs und zur Geschichte der Niederrheinischen Musikfeste.* in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag.* Im Auftrage der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Hg. Hartmut Becker und Rainer Krempien. Georg Wenderoth Verlag, Kassel 1984.

Spohr, Louis.

*Briefwechsel mit seiner Frau Dorette.* Hg. Folker Göthel. Bärenreiter - Verlag, Kassel und Basel 1957.

Spohr, Louis.

*Brief an Vater von Moritz Hauptmann.* in: LaMara, Marie Lipsius. *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt.* Breitkopf und Härtel, Leipzig 1892.

Spohr, Louis.

*Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen.* Hg. Folker Göthel. 2 Bde. Hans Schneider, Tutzing 1968.

Spohr, Louis.

*Selbstbiographie.* 2 Bde. Hg. Eugen Schmitz. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1954.

Spohr, Louis.

*Violinschule.* Originalausgabe. Haslinger, Wien 1831.

Spohr, Louis.

*Violinschule.* Neudruck. Peters, Leipzig 1956.

Stach, Reinhard.

*Schulreform der Aufklärung. Zur Geschichte des Philanthropismus.* Agentur Dieck, Heinsberg 1984.

Stach, Reinhard.

*Theorie und Praxis der philanthropistischen Schule.* in: *Schriftenreihe Erziehungswissenschaft. Beiträge-Studien-Texte.* Hg. Rudolf Lassahn. Bd. 6. Schindele, Rheinstetten 1980.

Steinhausen, Friedrich Adolf.

*Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten.* 3. Auflage. Hg. Arnold Schering. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1916.

Straeten, Edmund van der.

*The History of the violin,* 2 Bände. Cassell, London 1933.

Techritz, Herrmann.

*Sächsische Stadtpfeifer. Zur Geschichte des Stadtmusikwesens im ehemaligen Königreich Sachsen.* Phil. Diss. der Universität Leipzig 1932. Dresden 1932.

*The Musician at Norwich [...] The Norwich Musical Festival.* page 355 ff. *Dr. Spohr and Dr. Blagrove play Concertante violin [...];* page 363f. in: *The Monthly Chronicle - a National Journal of Politics, Literature, Science and Art* October, 1839, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Archivmaterial Nr. 62-70.

Türke, Otto.

*L. Spohr und die deutsche Geigerschule.* *Neue Zeitschrift für Musik.* Leipzig 1893.

Turner, Barrie Carson.

*Die Geige. Das Instrument, seine Geschichte, die Komponisten und die großen Virtuosen.* Aus dem Engl. von Jochen Schürmann. 1. Aufl. Carlsen, Hamburg 1996.

Uhlendorff, Franz.

*Hugo Stähle.* in: *Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck 1830-1930.* Bd. III, Marburg 1942.

Ukena, Uta.

*Louis Spohr als Musikpädagoge in seiner Zeit.* Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Staatlichen Prüfung für Musikschullehrer und selbständige Musiklehrer, Detmold 1992.

- Voigt, Wilhelm.  
*Die Musikpädagogik des Philanthropinismus*. Inaugural-Dissertation, Universität Halle-Wittenberg, 1923.
- Volk, Arno (Hg.).  
*Musikleben der Stadt Krefeld 1780-1945*. In: *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*. Heft 124. Hrg. von Arno Volk, Köln 1979.
- Wagner, Richard.  
*Mein Leben*, 2. Auflage, München 1976.
- Wagner, Richard.  
*Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840/41)*. in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 1. 2. Aufl. E. W. Fritsch, Leipzig 1887.
- Wasiliewski, Wilhelm Joseph von.  
*Die Violine und ihre Meister*. Hg. Waldemar v. Wasiliewski. Nachdruck zur 5. Auflage. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919.
- Wasiliewski, Wilhelm Joseph von.  
*Aus 70 Jahren Lebenserinnerungen*. Stuttgart 1897.
- Wassermann, Rudolf.  
*L. Spohr als Opernkomponist*. Diss. Rostock 1909.
- Weber, Max.  
*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Mohr, Tübingen 1972.
- Wegner, Karl-Hermann und Oehring, Siglinde.  
*Künstler und Bürger in Kassel*. in: *Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*. Hg. Stadtparkasse Kassel. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1979.
- Wellek, René.  
*Die Einheit der europäischen Romantik*, in: *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart 1965.
- White, Chappell.  
*From Vivaldi to Viotti. A history of the early classical violin concerto*. Gordon and Breach, Philadelphia [u. a.] 1992.
- Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang*, Leipzig 1853 in: Friedrich Wiecks *Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*, Kommentiert herausgegeben von Tomi Mäkelä und Christoph Kammertöns, Hamburg 1998.

Wittwer, Max.

*Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge.* Phil. Diss. Greifswald 1934.

Wolschke, Martin.

*Von der Stadtpfeiferei zur Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert.* in: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.* Bd. 59. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Arbeitskreis Musikwissenschaft. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1981.

Wulfhorst, Martin.

*Louis Spohr's Harz Journey (1807). Spohr Journal. The magazine of the Spohr Society of Great Britain.* Eighteen. Hg. Chris Tutt. 1991.

Wulfhorst, Martin.

*Louis Spohr's early chamber music (1796-1812): A contribution to the history of nineteenth-century genres, Volume I,* A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York, 1995.

## 10. Wissenschaftlicher Werdegang und Lebenslauf des Autors

### Wissenschaftlicher Werdegang

- 09/90 bis 03/96      **Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg**  
 Magisterstudiengang Musikwissenschaft/Italianistik  
 Hochschulabschluss mit „Gut“ (Magister Artium); Thema  
 der Magisterarbeit: „Untersuchungen ausgewählter  
 Vertonungen des Sonetts *Solo et pensoso* von Francesco  
 Petrarca“
- 09/93 bis 01/94      **Universität Wien**, Institut für Musikwissenschaft  
 Auslandssemester
- 02/94 bis 06/94      **Università di Palermo**, Facoltà di Lettere e filosofia,  
 Istituto di Teoria e storia delle idee  
 Auslandssemester
- 10/97 bis dato      **Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg**  
 Promotion  
 Thema: „Louis Spohr und die *Kasseler Schule* - Das  
 pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen  
 und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“  
 betreuender Hochschullehrer: Prof. Dr. T. Mäkelä
- 11.11. bis 17.12.98      **„Europa stellt sich vor.“**  
 Teilnahme am Symposium „Musikleben und  
 Musikerziehung in Deutschland“  
 Thema: „Nationalismus und Provinzialisnus im  
 musikalischen Kontext. Musik als Instrument nationaler  
 Sozialisation.“  
 Referat „Die *Kasseler Schule* von Ludwig Spohr im  
 bildungstheoretischen Kontext des 19. Jahrhunderts“  
Publikation: *Europa stellt sich vor, Regionalstil,*  
*Provinzialismus und musikalische Sozialisation*, hrsg. von  
 Tomi Mäkelä, Druckerei Schlüter, Magdeburg 2000.

- 10/00 bis 03/01 Lehrbeauftragter der Otto-von-Guericke-Universität  
Magdeburg,  
Institut für Musik
- 08/02 Teilnahme am 17. Internationalen Kongress der  
Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft am  
Monsignor Sencie Institute der Katholischen Universität von  
Leuven vom 1. bis 7. August 2002  
Themenkreis 2: „Die Dynamik der Veränderungen in der  
Musik“  
Thema des Beitrages:  
Louis Spohr - ein „Meister zwischen den Zeiten“  
Von der Altklassizität zur deutschen Romantik
- 11/02 Teilnahme an der Internationalen Tagung des Instituts für  
Musik der O.-v.-Guericke Universität, Fachgebiet  
Musikwissenschaft, vom 15. bis 18. November 2002  
Thema: *Das globale Lokale. „Heimat und multilinguale  
Identität in der Musikwissenschaft*  
Thema des Referats: Ludwig Spohr, ‚Philanthropinismus‘  
und Mitteldeutschland im 19. Jahrhundert  
Publikation mit dem Beitrag „Louis Spohr und Europa“ in  
Vorbereitung

## Lebenslauf

### Persönliche Angaben

Familienstand: verheiratet, 1 Kind  
 Staatsangehörigkeit: BR Deutschland  
 Geburtsdatum: 19.07.1970  
 Geburtsort: Gardelegen

### Ausbildung

09/77 bis 02/86 **Polytechnische Oberschule Karl Marx in Gardelegen**

09/78 bis 07/83 **Musikunterrichtskabinett Gardelegen**  
 Unterricht in den Fächern Klavier, Trompete und  
 Mitgliedschaft im Blasorchester

09/83 bis 07/85 **Musikschule Stendal**  
 Unterricht in den Fächern Klavier, Trompete und  
 Musiktheorie

02/88 bis 06/89 **Musikschule Wernigerode**  
 Unterricht in den Fächern Klavier und Trompete

02/86 bis 08/89 **Erweiterte Oberschule Gerhart Hauptmann in  
 Wernigerode**  
 Besuch der Spezialklassen für Musikerziehung, Abschluss  
 10.Klasse mit „Gut“ und Reifeprüfung mit „Gut“

04/90 bis 03/91 **G.-Ph.-Telemann-Musikschule Magdeburg**  
 Besuch der Komponistenklasse

### Sprachkenntnisse

Italienisch Abgeschlossenes Italianistikstudium an der Martin-Luther-  
 Universität Halle-Wittenberg

Französisch	Abiturabschluss und Aufbaukurs über 4 Semester an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Latein	Latinum, erworben an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Russisch	Abiturabschluss
Englisch	Grundlehrgang Volkshochschule Gardelegen

### **Beruflicher Werdegang**

04/96 bis 06/97	Kreismusikschule des Landkreises Aschersleben-Staßfurt Fachlehrer für Klavier und Keyboard Freiberufliche Tätigkeit auf Honorarvertragsbasis
08/96 bis 06/97	Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. Musikwissenschaftler Freiberufliche Tätigkeit (Spartierungen, Rundfunkbeiträge)
07/97 bis dato	Sachgebietsleiter für Bildende Kunst, Film, Literatur, Musik, Bühnenwesen und Soziokultur im Kulturstab der Landeshauptstadt Magdeburg

### **Sonstige Qualifikationen**

10.05.1989	Abschlussprüfung der Oberstufe im Hauptfach Klavier Die Abschlussprüfung wurde „mit Auszeichnung bestanden“.
21.10.1998	Lehrgang zum Thema „Zuwendungsrecht - mit Förderung durch die EU“ (Zertifikat)
11. - 12.11.1998	Lehrgang zum Thema „Vertrags-, Abgabe- und Steuerrecht in der Veranstaltungsbranche“ (Zertifikat) IDKV, RA Jens Michow

- 18.12.2002                    Lehrgang zum Thema „Sicheres Auftreten und Argumentieren durch professionelles Kommunikationsverhalten“ (Zertifikat)  
TÜV Akademie GmbH
- 12.06.2003                    Lehrgang zum Thema „Versicherungs- und Haftungsrecht bei Kulturveranstaltungen“  
Studieninstitut für kommunale Verwaltung Sachsen-Anhalt e.V. (SIKOSA)

### **Auszeichnungen**

- 01/92                            Teilnahme am Kompositionskurs von „Jugend musiziert“ in Weikersheim

### **Sonstige Tätigkeiten**

- 09/89 bis 04/90              Museen der Stadt Magdeburg, Kloster Unser Lieben Frauen  
Praktikum

### **Mitgliedschaften**

- 09/87 bis 08/89              Rundfunk-Jugendchor Wernigerode
- 01/92 bis dato                Deutscher Tonkünstlerverband, Landesverband Sachsen-Anhalt, e.V.
- 09/93 bis 01/94              Jeunesse musicale-Chor Wien
- 10/92 bis 12/95              Universitätschor Halle „Johann Friedrich Reichardt“
- 06/97 bis dato                Freundeskreis des Universitätschores Halle „Johann Friedrich Reichardt“ e.V.
- 01/03 bis dato                Internationale Louis Spohr Gesellschaft e.V.

**Wehr-/Ersatzdienst**

11/89 bis 03/90

Wehrdienst

04/90 bis 08/90

Metallverarbeitung GmbH Gardelegen  
Beikoch (Zivildienst)