

Karrieren mit Hindernissen. Professionelle Harfen- und Gitarrenspielerinnen im 19. Jahrhundert

Freia Hoffmann und Jannis Wichmann

Als der schwäbische Pfarrer und Musikschriftsteller Carl Ludwig Junker 1784 in seiner Schrift *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spiels*¹ in rhetorisch aufwendiger Argumentation verlangte, dass „gewisse Instrumente nur von Männern gespielt würden, als zum Beyspiel, das Horn, das Violoncell, der Contrabaß, der [sic] Fagott, die Trompete“², und diese Beispiele schließlich auf alle Blasinstrumente sowie selbstverständlich auch auf die Pauken ausweitete, begründete er damit eine Einschränkung in der Instrumentenwahl, die die Musikpraxis von Frauen über viele Jahrzehnte prägte und in unzähligen Konzertkritiken wiederholt, bestätigt, abgewandelt und (selten bzw. spät) relativiert wurde. Die Geige erfordere unweiblich heftige Bewegungen, das Violoncello eine ungehörige Beinhaltung, das Spiel von Blasinstrumenten entstelle das Gesicht, und Blechblasinstrumente seien eigentlich Kriegs- oder zumindest Jagdinstrumente, die mit männlichen Wirkungsbereichen konnotiert seien.

Von diesen Zuschreibungen nahm Carl Ludwig Junker nur „das Clavier, die Laute, die Zitter, die Harfe“³ aus. Abgesehen vom Klavier, das den Frauen immerhin den Zugang zu anspruchsvoller Literatur und während der Generalbasszeit auch theoretische Grundlagen (u.a. zur Komposition) vermittelte, waren es also vor allem die Zupfinstrumente, die Junker den Frauen anempfahl. Zwei Jahrzehnte später sollte die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* einen vorsichtigen Versuch machen, Frauen auch die Gitarre auszureden: „Wegen des Druckes, den die Finger erleiden, und seiner vorzüglichen Anwendbarkeit bey Nachtmusiken, scheint es [das Instrument] sich noch mehr für das männliche, als für das weibliche Geschlecht zu eignen“⁴. Kurz darauf widmete

¹ Junker 1784, S. 85-99.

² Junker 1784, S. 85.

³ Junker 1784, S. 85.

⁴ AMZ 1804, Sp. 360f.

Erratum:

Leider sind im Beitrag von Freia Hoffmann und Jannis Wichmann vom Lektorat alle Begriffe mit einfachen Anführungszeichen („uneigentliches Sprechen“) kursiviert worden. Wir bitten den Fehler zu entschuldigen.

auch Friedrich Guthmann in einem Artikel *Über Guitarrenspiel* dieser Frage einige Aufmerksamkeit:

Der Schmerz an den Fingerspitzen und dessen geduldige Ertragung, ist mir immer bey den zarten Fingern der Damen räthselhaft gewesen, und es schien mir, als ob auch hier die Göttin Mode Alles überwände. (Freylich klingt es auch bisweilen darnach!)⁵

Auch die Eignung der Harfe als *Frauen-Instrument* geriet zeitweise in die Diskussion, als die von Sébastien Erard entwickelte Doppelpedal-Mechanik eine Fußarbeit erforderte, die schon das Orgelspiel für Frauen ausgeschlossen hatte. Therese aus dem Winckel*⁶ (1779-1867), selbst Harfenistin, schrieb vorsorglich in einem Artikel „über die Harfe mit doppelter Bewegung“ in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

Auch wird diess Instrument meist von Frauen gespielt, diesen darf man Geschmack und Zartgefühl genug zutrauen, sich nur mit langen und weiten Gewändern an die Harfe zu setzen, welche die Bewegungen der Füße verhüllen.⁷

Die Gründe, die trotz einiger Unsicherheiten für Zupfinstrumente als *frauengeeignet* sprachen, sind ausführlich in *Instrument und Körper*⁸ dargestellt worden und sollen hier nicht wiederholt werden. Im Wesentlichen waren es visuelle Aspekte, etwa die Präsentation der *schönen Hand*, die ruhige Spielhaltung, die unproblematische, entsexualisierte Beziehung von Körper, Kleidung und Instrument. Zahllose Gemälde von Laute, Harfe und Gitarre spielenden Damen belegen den verbreiteten Topos der Selbstdarstellung. Im 18. Jahrhundert mag die *Natürlichkeit* von Harfe, Laute und Gitarre, die Schlichtheit ihrer Literatur, ihre Konnotation als Dilettanten-Instrument ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Zur sozialen Zuständigkeit der bürgerlichen Frau passte ihre Eignung als Begleitinstrument.

Der selten angezweifelte Konsens über Harfe und Gitarre als *Fraueninstrumente* führte allerdings keineswegs zu einer geradlinigen Entwicklung der musikalischen, schon gar nicht der professionellen Entfaltungsmöglichkeiten. Dem standen andere Gesichtspunkte entschieden im Weg: Die Kompositionsgeschichte der Instrumente, die Entwicklung des Konzertwesens, die

⁵ AMZ 1806, Sp. 364.

⁶ Für die mit Sternchen bezeichneten Instrumentalistinnen finden sich Einträge im *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* des Sophie Drinker Institut Bremen.

⁷ AMZ 1834, Sp. 67.

⁸ Hoffmann 1991, S. 25-78, S. 131-161.

Ausbildungsmöglichkeiten, (im Fall der Harfe) die allmähliche Qualifikation als Orchester-Instrument und nicht zuletzt der grundsätzliche gesellschaftliche Einwand gegen öffentlich und gegen Geld auftretende Musikerinnen, der auch in bürgerlichen Kreisen zumindest nach der Eheschließung aufrechterhalten wurde.

Am Sophie Drinker Institut in Bremen entsteht seit 2006 ein *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, das online publiziert wird und zurzeit etwa 500 Artikel enthält. Darunter sind rund 70 über Harfenistinnen und sieben über Gitarristinnen. Auf der Basis dieser biographischen Forschungen, d.h. der Profile der Musikerinnen und vor allem ihrer Presse-Resonanz, ist es möglich, einen Überblick über Lebens- und Arbeitsbedingungen und die zeitgenössische Wahrnehmung zu geben.

A ladylike instrument: Die Gitarre

Im Vergleich mit anderen Instrumentalistinnen ist die Zahl der namentlich bekannten (professionellen) Gitarristinnen im 19. Jahrhundert gering. Neben den genannten bürgerlichen Ansprüchen an Frauen, die eine Laufbahn als Instrumentalistin in der Regel verhinderten, wurde eine professionelle Karriere als Gitarristin durch die generelle Ablehnung der Gitarre als Konzertinstrument erschwert. Selbst Mauro Giuliani, der sich zwischen 1808 und 1817 in Wien aufhielt, sah sich bei seinen Konzerten diesen Vorbehalten ausgesetzt.

[...] [G]ehört nicht ein fast unbegreiflicher Grad von Liebhaberey an diesem, doch ewig an Klang armen Instrumente dazu, um bey so schönem Talent, sich ihm so ganz ausschliessend zu widmen, wie Giul., gethan hat, und eine wenigstens eben so lebhaft Theilnahme an dem Virtuosen, wie an seiner Kunst, um diese seine Produktionen so hoch zu stellen? [...] Hat denn nicht ein jedes Instrument seine von der Natur ihm angewiesenen Gränzen? und muss nicht, werden diese überschritten, etwas wunderlich Erkünsteltes, vielleicht Verschrobenes, allezeit die Folge davon seyn? Man weise die Guitarre in die ihrigen zurück – sie bleibe Accompanement – und sie wird jederzeit sehr gern gehört werden: aber als Solostimme, und besonders als Konzertinstrument, kann sie nur die Mode rechtfertigen und schön finden!⁹

Auch nach dem Konzert einer Gitarristin namens Francisca Rosa (Lebensdaten unbekannt) im Jahr 1820 in Wien lobte der Rezensent der *Allgemeinen*

⁹ AMZ 1808, Sp. 538f.

musikalischen Zeitung zwar „ihre allerdings bedeutende Fertigkeit“¹⁰, bedauerte jedoch, „die viele Mühe zur Erlangung derselben an ein für Concerte so undankbares Instrument gewandt zu sehen“¹¹. Ein großes Problem für konzertierende GitarristInnen stellte zudem die Lautstärke des Instruments dar – die „wachsende Größe der Konzertsäle drängte die Gitarre [...] als Soloinstrument ab“¹². Zu einem weiteren Konzert von Francisca Rosa in Hamburg, bei dem sie *Variationen auf der Guitarre* vortrug, hieß es entsprechend:

Ihr Spiel war so rein und gleich, als es auf einem so undankbaren Instrument, wie der Guitarre, nur immer möglich ist; aber die Ausführung war so schwach, daß sie von den entfernt sitzenden Hörern nicht gehört wurde.¹³

Auch als Francisca Ambrosius, Tochter „des herzogl. weimar. Kammermus., Hrn. Ambrosius“¹⁴, im Jahr 1815 in Sondershausen als „achtzehn bis neunzehnjährige“¹⁵ Gitarristin und Sängerin, unter anderem mit „schwierigen Variationen auf der Guitarre, von Keimer“¹⁶ in Erscheinung trat, beklagte der Rezensent, „daß in dem großen Raume gar Manches von ihrem kunstvollen Spiele auf der Guitarre ungenossen verloren gegangen sey“¹⁷.

Die Ablehnung der Gitarre als solistisches Konzertinstrument ging einher mit einer wachsenden Anzahl an LiebhaberInnen, die das Instrument im privaten Rahmen beim häuslichen Musizieren zumeist als Begleitinstrument nutzten. Peter Schmitz hat für die in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* rezensierten Gitarrennoten zwischen 1828 und 1900 nachgewiesen, dass es sich bei nahezu der Hälfte um Ausgaben für Gesang und begleitende Gitarre handelte. Diese Literatur wurde besonders den Frauen empfohlen.¹⁸ In der *Allgemeinen Musikzeitung zur Beförderung der theoretischen und praktischen Tonkunst für Musiker & Freunde überhaupt* aus dem Jahr 1827 wurde dies in der Rezension einer Ausgabe von sechs deutschen Liedern mit Gitarrenbegleitung von Friedrich Ernst Fesca exemplarisch mit dem niedrigen Niveau begründet:

¹⁰ AMZ 1820, Sp. 224.

¹¹ AMZ 1820, Sp. 224

¹² Hoffmann 1991, S. 159.

¹³ Sittard 1890, S. 120.

¹⁴ AMZ 1815, Sp. 222f.

¹⁵ AMZ 1815, Sp. 222f.

¹⁶ AMZ 1815, Sp. 222f.

¹⁷ AMZ 1815, Sp. 223.

¹⁸ Schmitz 1998, S. 97f.

Eine Sammlung von Liedern, welche den Freunden des Gesangs sehr zu empfehlen sind. Die Melodien [sic] sind leicht und gefällig und die Guitarre-Begleitung erfordert nur einen mittelmäßigen Spieler. Den Freundinnen der Guitarre werden sie besonders willkommen sein.¹⁹

Auch in Lehrwerken konnte Peter Schmitz derartige Zuordnungen aufzeigen: In einem Kapitel seiner Gitarrenschule aus dem Jahr 1829 schrieb Ferdinando Carulli, zwar zunächst nicht geschlechterspezifisch, von der generellen Eignung der Gitarre, „besonders mit Begleitung der menschlichen Stimme eine vortreffliche Wirkung“²⁰ zu erzielen. Jedoch wies er in der Vorrede das Instrument explizit den Frauen zu und auch hier wieder zur Begleitung:

Auch das schöne Geschlecht, dessen Lieblings-Instrument die Guitarre zu sein bestimmt ist, weil es, besonders mit einer sanften Stimme begleitet, ihrem Wesen so viel Anmuth verleiht, möge meine Bemühungen günstig aufnehmen.²¹

Generell zielte im 19. Jahrhundert die musikalische Bildung von Mädchen darauf ab, beim häuslichen Musizieren Gäste mit Gesang und Instrumentalspiel zu unterhalten. Eine tiefgreifende Beschäftigung mit dem Instrument war nicht vorgesehen.²² In dem Buch *Maximen beim Musikunterricht* von Karl Moerike aus dem Jahr 1848 hieß es beispielsweise:

Ist es rathsam, ein Kind mehrere Instrumente lernen zu lassen? – Ich antworte nein. – [...]. Bei Mädchen, welche Singen und Clavier spielen können, macht vielleicht die Guitarre eine Ausnahme. Ihr Spiel bietet so wenig Schwierigkeiten dar, daß ein Mädchen von Talent die gewöhnlichen Accorde, so weit sie zu Begleitung leichter Lieder nöthig sind, in wenigen Wochen lernt, und weiter bedarf es nicht.²³

Einige der namentlich bekannten Gitarristinnen erlernten das Instrument bei ihrem Vater. Sofern es Faktoren wie „soziale Herkunft, [...], familiäre Umgebung, materielle Situation, das Musikleben des Wohnorts“²⁴ zuließen, war es jedoch möglich, von angesehenen Lehrern einen qualitativ hochwertigen Unterricht zu erhalten. Von der italienischen Gitarristin Nina Morra* (geb. um 1828 – nach 1850), die um 1835 mit ihrem Vater durch Italien, Frankreich und Deutschland reiste, wird berichtet, dass sie, vermutlich vor 1840, bei den

¹⁹ AMZ 1827, Sp. 239.

²⁰ Carulli 1829, S. 32.

²¹ Carulli 1829, S. 1.

²² Schmitz 1998, S. 107.

²³ Moerike 1848, S. 101.

²⁴ Hoffmann 1991, S. 255.

Gitarristen und Komponisten Matteo Carcassi (1792-1853) und Luigi Rinaldo Legagni (1790-1877) Unterricht erhielt. Eine ansonsten unbekannte Gitarristin namens Nathalie Houzé war Schülerin von Fernando Sor und Francesco Molino. Marianne Jung* (1784-1860), besser bekannt unter ihrem späteren Namen Marianne von Willemer, wurde um 1800 von Hans Johann Jakob von Willemer als Pflgetochter aufgenommen. Sie erhielt Gitarrenunterricht von dem Lautenisten Christian Gottlieb Scheidler (? 1815) und außerdem, angeblich, von Clemens Brentano.²⁵ Lediglich zwischen den Jahren 1804 und 1807 sind Auftritte in Wien dokumentiert.

Die Möglichkeiten als konzertierende Gitarristin tätig zu sein, waren somit trotz einer zumindest theoretisch zugänglichen fundierten Ausbildung beschränkt. Dennoch sind im 19. Jahrhundert Frauen anzutreffen, die mit professionellem Anspruch dem Gitarrenspiel nachgegangen sind. Vorwiegend handelte es sich dabei um Gitarrenlehrerinnen, von denen keine Auftritte belegt sind, was in Anbetracht der modebedingten Nachfrage und den gleichzeitigen Vorbehalten gegenüber der Gitarre als Konzertinstrument nicht als Widerspruch erscheint. In Würzburg hatte sich Elisabeth Grund* (Lebensdaten unbekannt) Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Unterricht ihres Vaters „zur Harfen- und Gitarvirtuosin gebildet“²⁶. Sie wirkte „nach der Zeit in Würzburg als Lehrerin auf ihren Instrumente“²⁷ und fand „als solche auch ein reichliches Auskommen [...], da sie mit dem Talente des Vaters auch dessen ermüdeten Fleiß und rechtlichen Character in sich verband“²⁸. In Villach (Kärnten) war Anna Anderwald (1847-nach 1924) eine „beliebte Gitarrenlehrerin“²⁹, und in Bremerhaven unterrichtete die Sängerin und Gitarristin Luise Sauer (1874-?). Über Josefina Nowy (1877-?) heißt es, dass sie „als Gitarristin im Burgtheater und Deutschen Volkstheater in Wien tätig“³⁰ war und „eine hervorragende Zither- und Gitarlehrerin“³¹ gewesen sei. Die Französin Madeleine Cottin (1876-nach 1952) war Lehrerin für Mandoline und Gitarre am Institut Mac-Lean in Paris. Sie ist Verfasserin einer Gitarren- und einer Mandolinen-Schule und war über ihre Geschwister, die

²⁵ Killy/Vierhaus 1999, S. 511.

²⁶ Schilling 1840, S. 371.

²⁷ Schilling 1840, S. 371.

²⁸ Schilling 1840, S. 371.

²⁹ Zuth 1926, S. 16.

³⁰ Zuth 1926, S. 210.

³¹ Zuth 1926, S. 210.

Gitarristen und Mandolinenspieler Alfred und Jules Cottin, mit Tarrega bekannt.

Eine größere Zahl an öffentlichen Auftritten erfolgte hingegen durch *Wunderkinder*, die, abgesehen von der zwischen 1804 und 1807 auftretenden Marianne Jung in Wien, die ersten Auftritte von Gitarristinnen in der Öffentlichkeit bestritten. Wie Freia Hoffmann in *Instrument und Körper*³² dargestellt und begründet hat, übten sogenannte Wunderkinder im Professionalisierungs-Prozess von Instrumentalistinnen vielfach eine Pionierfunktion aus. Auch junge Gitarristinnen profitierten von der besonderen Anziehungskraft, die Kindervirtuosen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten.

Zwischen 1814 und 1817 sind mehrere Auftritte der Virtuosin Franziska Bolzmann* (ca. 1806-?) in Wien überliefert. Ihr anspruchsvolles Programm enthielt Werke von Diabelli und Giuliani, beispielsweise das *Gran Quintetto op. 65*, aber auch selbst komponierte Fantasien. Nach 1817 verschwand sie jedoch aus der Öffentlichkeit.

Auch die Karriere von Nina Morra* begann als reisendes *Wunderkind*. Zwischen 1835 und 1845 reiste die Gitarristin, meist in Begleitung ihres Vaters, durch Italien, Frankreich, Deutschland und nach Wien. Anscheinend war es ihr jedoch nicht möglich, auf diesem Gebiet weiterhin professionell tätig zu sein. Sie bat in den 1840er Jahren Mendelssohn um Unterstützung, entschied sich jedoch Ende der 1840er Jahre für eine Karriere als Sängerin am Theater in Bern.

Maria Dolores de Goñi* (1813-1892) konnte sich ebenfalls nur wenige Jahre als Gitarristin produzieren. Neben einigen Auftritten in Paris, Straßburg, London und Cambridge konzertierte sie mit großem Erfolg zwischen 1840 und 1843 in den Vereinigten Staaten. Der Name *de Goñi* erlangte zudem in den 1850er Jahren mit der Einführung des Signature-Modells *large dei Goni*³³ des Gitarrenbauers Christian Frederick Martin Bekanntheit. Nach der Heirat ihres langjährigen Konzertpartners und Violoncellisten George Knoop beendete sie jedoch ihre Karriere.

Während die genannten Gitarristinnen ihre Konzerttätigkeit spätestens mit der Heirat aufgaben, sind mit Emilia Giuliani* (1813-1850) und Catharina Josepha Pelzer* (1821-1895) zwei Musikerinnen überliefert, die nahezu ihr ganzes Leben als Gitarristinnen wirkten. Emilia Giuliani, die Tochter Mauro Giulianis, konzertierte bereits im Kindesalter. Es sind jedoch nur wenige

³² Hoffmann 1991, S. 309-335.

³³ Bradford 2009, S. 1.

Konzerte aus dieser Zeit belegt. Im Jahr 1828 trat sie in Neapel auf und konnte anscheinend in kurzer Zeit den Ruf einer vorzüglichen Gitarristin erlangen. Am 6. Februar trat sie im Rahmen eines von ihrem Vater veranstalteten Instrumental- und Vokalkonzerts auf.

Die Gitarrenstücke, welche von ihm und seiner zwölfjährigen [recte: vermutl. 14-jährigen] Tochter namens Emilia aufgeführt wurden, gefielen so sehr, dass er und dieses Mädchen, welches zu größten Hoffnungen Anlass gibt, wiederholt mit Beifall bedacht und zuletzt vom Publikum herausgerufen wurden.³⁴

Ein weiterer Auftritt Emilia Giulianis erfolgte im Oktober 1828 in Neapel. Erst seit den 1840er Jahren sind wieder Konzerte, zunächst in Wien, nachweisbar. In Pest gab sie im Jahr 1847 ein kaum besuchtes Konzert.

Als vermutlich Achtjährige unternahm Catharina Josepha Pelzer um 1828 zusammen mit ihrem Vater Ferdinand Pelzer (1801-1861) eine Kunstreise durch Deutschland, bei der sie solistisch und im Duett mit ihrem Vater konzertierte. In den Jahren 1834 und 1836 spielte sie mit dem Gitarristen und Concertina-Spieler Giulio Regondi (1822-1872) in London. Um 1837 unternahm sie eine Konzertreise durch Europa. Seit Mitte der 1840er Jahre war sie in Exeter als Lehrerin tätig, konnte sich jedoch durch die Bekanntschaft mit Lady John Somerset in den 1850er Jahren in London niederlassen. Angeblich unterrichtete sie zu Lebzeiten über 1500 SchülerInnen.³⁵ Ein Großteil entstammte dem aristokratischen Umfeld Lady Somersets. Unter Anderem unterwies sie die Prinzessinnen der britischen Königsfamilie Louise (1857-1944) und Beatrice (1848-1939) im Gitarrenspiel. Seit der Heirat mit dem Flötisten Robert Sidney Pratten im Jahr 1854 trat sie nur noch unter dem Namen Madame Sidney Pratten in Erscheinung.

Auch in England galten die genannten Beschränkungen für Instrumentalistinnen und Gitarristinnen.

That the guitar should be considered a ladylike instrument is not to be wondered at, its subdued, sympathetic tone being naturally in accordance with feminine tastes. It lacks the loudness – the harshness, I may say – of its strident relative, the banjo; and, unlike the mandoline, it is especially adapted for accompaniments.³⁶

Dennoch konnte sich Madame Sidney Pratten sowohl als konzertierende Gitarristin wie auch als Lehrerin und Komponistin etablieren. Die Popularität

³⁴ Schleuning 2010, zit. nach Heck 1971, S. 247.

³⁵ Gillett 2004, S. 211.

³⁶ Magazine of Music 1895, S. 31.

der Gitarre hatte in England seit Mitte des 19. Jahrhunderts stark abgenommen, so dass die Erklärung ihres Erfolgs allein durch ihre spielerischen Qualitäten nicht ausreicht. Paula Gillett nennt als begünstigende Faktoren:

[T]he novelty of a female guitar virtuoso, her high social sponsorship; the perception of the guitar as an enhancement of female beauty; and its accessibility to amateurs at the most undemanding level.³⁷

Ihr Erfolg resultierte insbesondere aus ihren Kompositionen und Lehrwerken, die sie nach bisherigem Kenntnisstand im Eigenverlag publizierte, und ihrer Unterrichtstätigkeit im aristokratischen Milieu. Während ihre zweibändige Schule *The Guitar Tutor* aus dem Jahr 1881 aufgrund des zu hohen Niveaus keinen Anklang fand, erreichte ihr Lehrwerk *Learning the Guitar Simplified* aus dem Jahr 1891 in nur vier Jahren zwölf Auflagen. Auch die *Instructions for the guitar tuned in E Major* erlangten große Popularität.

The advantages of the Guitar being tuned in E Major to those who have little time for practice, or take up the instrument late in life, are that they are enabled to learn more elegant effects and numbers of pieces or songs, in a shorter space of time than in the ordinary key.³⁸

Derartige Vereinfachungen sowie die überwiegend leicht spielbaren Kompositionen werden jedoch rückblickend von Kritikern auch als Beispiel für eine Verflachung des gitarristischen Niveaus in England aufgeführt.³⁹ Des Weiteren war Madame Sidney Pratten als Gitarrenlehrerin zumindest in den 1870er Jahren ohne große Konkurrenz. In der Ankündigung eines Recitals in den *Beethoven Rooms in London* im Mai 1871 heißt es: „This lady [...] is now almost the only professor in London of that most difficult, yet most romantic instrument, the guitar, which in her hands becomes something very different from what Cervantes calls *scratching and tinkling*.“⁴⁰ Bis in die 1890er Jahre lassen sich Konzerte nachweisen.

Zarter, ästhetischer Ton, spielselige Anmut: Die Harfe

Die Harfe ist wahrscheinlich das einzige Musikinstrument, das im Lauf des 19. Jahrhunderts weitgehend exklusiv in die Hände der Frauen überging. Der bekannte Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick schrieb 1869:

³⁷ Gillett 2004, S. 211.

³⁸ Zit. nach Nolan 1983, S. 74.

³⁹ Vgl. Turnbull 1976, S. 105.

⁴⁰ Illustrated Review: A fortnightly journal of literature, science and art 1871/5, S. 517.

Die Harfe sehen wir fast ausschließlich von Damen cultivirt und haben in der Periode 1800 bis 1830 z e h n namhafte Harfenvirtuosinen [sic] neben blos z w e i Harfenspielern zu verzeichnen. Es liegt hier ein richtiger Instinct zu Grunde: das malerisch-plastische Element, die ästhetische Außenseite, spielt neben dem rein musikalischen mit. Ein schwarzbeackter Herr, der die Harfe spielt, und spiele er sie noch so virtuos, bleibt immer ein „Harfenist“. Wir empfinden störend den Contrast zwischen der prosaischen Erscheinung und dem spezifisch poetischen Instrument. Darum fiel die Harfe als fast unbeschränktes Eigenthum den Damen anheim.⁴¹

Hanslicks Berliner Kollege Otto Gumprecht stimmte dem wenige Jahre später zu:

Kein Instrument giebt sich dem weiblichen Vermögen williger und rückhaltloser zu eigen, als die Harfe. Mit ihrem zarten, ätherischen Tone, ihrer spielseligen Anmuth ist sie so durchaus frauenhaft geartet, daß der ästhetische Sinn kaum über ein Gefühl des Widerspruchs ganz hinwegkommt, wenn an dem zierlichen Wesen Männerhände ihre Kunst üben. Nicht als ob es diesen sich versagte, allein es besteht hier ein inneres Mißverhältniß zwischen Zweck und Mitteln, man wird die Empfindung nicht los, daß die Leistungsfähigkeit des Werkzeuges die seines Gebieters keineswegs ganz deckt und erfüllt, daß auf der Seite des letzteren ein unbenutzter Kraftüberschuß zurückbleibt. Auch äußerlich betrachtet machen von allen musicirenden Damen die Harfenspielerinnen die beste Figur.⁴²

Das *fast unbeschränkte Eigenthum* ebnete seinen Spielerinnen allerdings nicht ohne weiteres den Weg in eine Karriere. Dazu war der Status des Instruments – selbst nach der Verbreitung der Erard'schen Doppelpedalharfe – noch viel zu fragil. Zumindest für Deutschland kann der Kommentar über ein Konzert von Jenny Thalheim* (Lebensdaten unbekannt) 1846 in Prag als typisch gelten:

Ich kann bei diesem Anlasse nicht umhin, zu bemerken, daß ich mich sehr darüber gewundert habe, warum die Harfe jetzt (wenigstens bei uns) so sehr vom schönen Geschlechte vernachlässigt wird. So wenig ich die Harfe für ein Konzert-Instrument halte und so überflüssig auch ihre Mitwirkung meiner Meinung nach in der Regel beim großen Orchester ist, jene Fälle ausgenommen, wo das musikalisch darzustellende Objekt, oder die dramatische Situation speciell auf das gedachte Instrument hinweist, so schätzbar ist mir die Harfe *alla camera*, besonders als Begleiterin des weiblichen Gesanges. Schon die Eitelkeit sollte die Damen zu Gunsten der Harfe einnehmen, denn bei welchem Instrumente hat das schöne

Äussere der Spielerin, namentlich der Arme Gelegenheit im vortheilhafterem [sic] Lichte zu erscheinen, als bei der Harfe?⁴³

Eine solche Abwertung des Instruments gab es in Frankreich nicht. Die Harfe war hier bereits im 18. Jahrhundert ein Lieblingsinstrument des Adel gewesen (als beispielhafte Vertreterin kann Stéphanie Félicité de Genlis*, 1746-1834) genannt werden, die 1802 auch eine Harfenschule publizierte), und sie hatte ihre bevorzugte Stellung über die Revolutionszeit hinweg erhalten können. Nicht nur die technische Entwicklung des Instruments wurde von Paris aus entscheidend vorangetrieben, auch die Ausbildungsverhältnisse waren ungleich günstiger. Nicolas-Charles Bochsa und François-Joseph Nadermann waren beispielsweise die Lehrer von Aline Bertrand* (1798-1835); auch die deutschstämmige, in Orléans aufgewachsene Thérèse Demar* (1786-nach 1856) soll von Nadermann ausgebildet worden sein. Am Pariser Konservatorium wurde 1825 die erste Professur für Harfe eingerichtet und mit Nadermann besetzt, 1835 gefolgt von Antoine Prumier. Als Lehrerinnen für die Vorbereitungsklassen sind 1837 bis 1840 Adèle-Louise Beltz (1822-?) und 1841 bis 1850 Anne-Elisabeth Cloutier (1818-?) nachgewiesen.⁴⁴ Studentinnen waren von Anfang an zugelassen, die erste Absolventin war 1838 Pauline Jourdan* (1822-nach 1844). Im deutschsprachigen Raum dagegen erhielt etwa Josepha Müllner-Gollenhofer* (1768-1843), die spätere Soloharfenistin der Wiener Hofkapelle, zunächst Unterricht von einer älteren Dame, „die im Gartenhaus ihrer Eltern zur Miete wohnte“⁴⁵, und anschließend von einem Freund der Familie, einem nicht näher identifizierbaren Franz Bierfreund. Ein ähnliches Provisorium musste auch Dorette Spohr geb. Scheidler* (1787-1834) hinnehmen, die von Georg Heinrich Backofen ausgebildet wurde, einem Kammermusiker der Gothaischen Kapelle, der außer dem Harfenspiel auch den Dienst an Flöte, Klarinette und Bassethorn zu versehen hatte. Therese aus dem Winckel unternahm mit ihrer Mutter zusammen von 1806 bis 1808 eine Reise nach Paris, um bei François-Joseph Nadermann Unterricht zu nehmen. Auch Elise Krings* (1807-1860) war seine Schülerin. Marie Mösner* (1838-1884) reiste 1854 mit ihrer Mutter nach Paris, wurde in die Harfenklasse von Antoine Prumier aufgenommen und nahm zusätzlich Privatunterricht bei Félix Godefroid.

⁴¹ Hanslick 1869, S. 254f.

⁴² Gumprecht 1876, S. 31f.

⁴³ AMZ 1846, Sp. 616.

⁴⁴ Pierre 1900, S. 76, 438, 440.

⁴⁵ Bergmann 2008, Rubrik M.

Aus Frankreich kamen auch die ersten Musikerinnen, die das deutsche Publikum mit der Harfe vertraut machten. Insbesondere während der napoleonischen Besatzungszeit waren sie im deutschsprachigen Raum unterwegs. Marie-Nicole Pollet*, später verheiratete Simonin (1787-1864), konzertierte 1812 in Frankfurt a. M., Kassel, Berlin, Leipzig und Wien, wo sie auch kurzzeitig im Orchester des Theaters an der Wien engagiert war. Eine besondere Attraktion war sicherlich das Auftreten von Thérèse Demar, die 1811 bis 1813 mit der Waldhornistin Rosalie Tognini* eine ausgedehnte Konzertreise durch den deutschsprachigen Raum unternahm. Das Waldhorn gehörte entschieden zu den *unschicklichen* Instrumenten, und das *Journal des Luxus und der Moden* vermutete in seiner Konzertankündigung, daß „die Hornistin viel Verwunderung erregen wird, weil es die erste weibliche Figur ist, welche man mit diesem Instrumente hier sieht“⁴⁶.

Es folgten Konzertreisen 1821/22 von Céleste Boucher* (um 1776-1841) und 1829 von Aline Bertrand, und zwischen 1802 und 1829 war im deutschsprachigen Raum auch eine italienische Harfenistin unterwegs, Caroline Longhi* (Lebensdaten unbekannt). Mit Dorette Spohr konzertierte schließlich „die erste deutsche Künstlerin auf der Harfe, welche mit den Französinen und Italienerinnen, Longhi, Pollet, Démars [sic] und andern wetteifern konnte, ja sie in mancher Hinsicht übertraf.“⁴⁷

Manche Musikerinnen waren mit ihren Geige spielenden Ehemännern unterwegs, wie Céleste Boucher und Dorette Spohr. Helene Heermann* (1845-1893) reiste zeitweise mit ihrem Bruder Hugo, dem späteren Primgeiger prominenter Streichquartette, Konzertmeister der Frankfurter Museumskonzerte und Lehrer am Hoch'schen Konservatorium. Die häufigste Existenzform war aber das solistische Konzertieren, wobei die Programme durch die Mitwirkung ortsansässiger KollegInnen ergänzt wurden. Das Repertoire für diese Zwecke blieb freilich bis zum Ende des Jahrhunderts unbefriedigend. Eduard Hanslick bemerkte anlässlich eines Konzerts von Marie Mösner:

Auf mich wirken derlei Harfen-Produktionen, wenn sie nicht gerade mit der allerhöchsten Virtuosität durchgeführt werden, so vernichtend langweilig, daß ich darüber kaum berichten kann, ohne ungerecht zu werden.⁴⁸

1881 versah ein Autor der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* die Besprechung eines Konzerts von Ida Eichenwald* (1842-1917), „einer

⁴⁶ *Journal des Luxus und der Moden* 1812, S. 252.

⁴⁷ *Iris im Gebiete der Tonkunst* 1834, S. 200.

⁴⁸ *Die Presse*. Wien, 14.01.1858.

ausgezeichneten Harfenistin, die die außerordentlichsten Schwierigkeiten mühelos und mit seltener Sicherheit ausführt und in ihrem Vortrag große musikalische Intelligenz mit feinem Geschmack vereint“, mit dem Zusatz:

Zu bedauern bleibt so glänzenden Eigenschaften gegenüber nur Eins: die trostlose Beschaffenheit der Harfenliteratur im Allgemeinen. [...] Parish-Alvars und wieder Parish-Alvars sammt dem unvermeidlichen „Sylphentanz“ von Godefroid mußte man heute wohl oder übel, in Ermangelung eines Besseren, mit stiller Resignation über sich ergehen lassen. Compositionen dieser Gattung können eben nur durch die glänzendste Wiedergabe einigermaßen genießbar gemacht werden, wie es an diesem Abend der Fall war, wo das Publicum sogar in enthusiastischer Stimmung den Saal verließ.⁴⁹

Eine Möglichkeit, Programme (und Ertrag) aufzuwerten, bestand in der Mitwirkung im ortsansässigen Orchester. In den wenigsten Klangkörpern war im 19. Jahrhundert eine Harfe verfügbar (die Klagen von Hector Berlioz hierüber, während seiner Deutschlandreise, sind bekannt⁵⁰), und dennoch wurde sie in einigen Kompositionen verlangt. So fällt an den Biographien von Helene Heermann, Marie Mösner, Leonie Vattellette* (Lebensdaten unbekannt), Ida Herrmann* (1855-1932), Frieda Mannsfeldt* (1863-1882) und Therese Zamara* (1862-nach 1919) auf, dass ihre solistischen Darbietungen von den Veranstaltern vor Ort gerne kombiniert wurden mit der Aufführung von Orchesterwerken, Oratorien und anderen Kompositionen, in denen eine Harfe vonnöten war, etwa den beliebten *Vier Gesängen für Frauenchor, 2 Hörner und Harfe* von Johannes Brahms.

Die Etablierung der Harfe als Orchesterinstrument ging bekanntlich nur zögernd vonstatten. Wie in den Memoiren von Berlioz nachzulesen ist, löste man das Besetzungsproblem unterschiedlich, etwa indem die Harfenpartie von einem Klavier übernommen wurde. Über eine andere Möglichkeit berichtet Berlioz vom Hannoveraner Opernorchester 1843: „Eine Harfe ist vorhanden und wird von einer Choristin ganz gut gespielt. Sie ist keine Virtuosin, aber sie beherrscht ihr Instrument [...]“⁵¹

Wie in *Instrument und Körper* dargelegt, gab es den Fall, dass Schauspielerinnen und Sängerinnen auch Harfe und Gitarre spielten, recht häufig⁵². Eine andere Möglichkeit, die von Institutionen vor Ort ergriffen wurde, was

⁴⁸ *Signale für die musikalische Welt* 1881, S. 537.

⁵⁰ Vgl. Berlioz 1914.

⁵¹ Berlioz 1914, S. 366.

⁵² Hoffmann 1991, S. 151f.

das befristete Engagement einer reisenden Musikerin. So wissen wir von Dorette Spohr, die schon 1805 in der Gothaischen Kapelle eine kurzzeitige Anstellung hatte, dass sie während der großen Reise von 1813 bis 1815 Soloharfenistin im Theater an der Wien war (offenbar in Nachfolge von Marie-Nicole Pollet, s. o.). Johanna Pohl* (1824-1870) spielte 1854 in der Hofkapelle Weimar und 1863 in der Hofkapelle Karlsruhe, Marie Mösner nahm schon während ihrer Ausbildung 1855 bis 1857 ein Engagement am Straßburger Theater wahr, Lola de Bernis* (1843-1904) war um 1873 Harfenistin des Orchesters von Edouard Colonne in Paris, Therese Zamara war 1883 für vier Monate an der italienischen Oper in Bukarest angestellt, Catherine Kühne* (1870-1931) wirkte in den 1890er Jahren an der italienischen Oper in Petersburg. Mina Senf-Lorent* (Lebensdaten unbekannt) und Margarethe Ernst* (Lebensdaten unbekannt) sind Beispiele für Harfenistinnen, die in Deutschland regional begrenzt und offenbar freiberuflich auf Anfrage Orchesterdienste versahen. Die frühesten Beispiele einer längerfristigen Anstellung sind Josepha Müllner-Gollenhofer (1811-1823 Soloharfenistin der Wiener Hofkapelle), Elise Brauchle* (1803-nach 1870; 1827-1865 Bayerisches Hoforchester), Ida Eichenwald (1861 St. Petersburger Marien-theater, 1864-1901 Soloharfenistin Bolschoi-Theater Moskau) und Leonore Buff* (1868-?; 1886-1888 Meyder'sche Kapelle Berlin, 1892-1916 Bayerisches Hoforchester).

Ein weiterer Schritt zur Festigung des Berufsbildes waren Lehrverpflichtungen. Während wir annehmen können, dass Harfenistinnen schon frühzeitig privaten Unterricht erteilten, ist für Thérèse Demar, die 1814 ihre *Méthode de Harfe divisée en Trois Parties op. 21* veröffentlichte, 1842 bis 1856 eine Anstellung als Lehrkraft des *Institut musical d'Orléans* belegt. Lola de Bernis, Verfasserin der ersten spanischen Harfenschule⁵³, lehrte von 1879 bis 1904 als Professorin an der *Escuela Nacional de Música y Declamación* in Madrid. Esmeralda Cervantes* (1861-1926) betrieb von 1885 bis 1887 in Barcelona eine *Academia de artes y oficios para la enseñanza de la mujer*, in der sehr wahrscheinlich auch Harfenunterricht erteilt wurde. Therese Zamara, die selbst schon die Möglichkeit gehabt hatte, am Wiener Konservatorium zu studieren, war von 1898 bis 1919 Professorin an dieser Institution. Und schließlich ist Ida Eichenwald zu nennen, die von 1875 bis 1906 Professorin am Moskauer Konservatorium war und dort zahlreiche namhafte HarfenistInnen ausbildete. Dass sie dabei das Ziel verfolgen konnte, „ihren

⁵³ *Método de arpa*. Madrid, 1879.

Schülerinnen und Schülern ein solides Fundament für das Spiel im Opern- und im Sinfonieorchester zu vermitteln⁵⁴, zeigt ein neues Stadium in der Etablierung von Instrument und Spielerin im Musikleben.

Es ist trotzdem unübersehbar, dass Harfenistinnen nach wie vor einer besonderen, geschlechtsspezifischen Wahrnehmung ausgesetzt waren und dass dies Teil ihrer Berufsbedingungen war. So musste sich Johanna Pohl geb. Eyth, eine erfahrene Musikerin, die in vielen deutschen Erstaufführungen Berlioz'scher Werke sowie in Wagner-Opern mitgewirkt hatte und Franz Liszt beim Schreiben seiner Harfenpartien beriet, nach einem Konzert im Leipziger Gewandhaus ein zweifelhaftes Kompliment gefallen lassen, das die Künstlerin gegen das *zarte Weib* ausspielt:

Man hörte zwar in dem Spiel das zarte Weib, aber für Ref. wenigstens hat gerade diese Behandlung einen sittlichen Reiz. Eine Künstlerin, die ihr Instrument mit männlicher Kraft und Energie bändigt mag bewundern wer will, das Herz bleibt ruhig.⁵⁵

Auch Helene Heermann machte die Erfahrung, dass ihre musikalischen Leistungen mit Hinweis auf ihr Aussehen relativiert wurden:

Schon die liebliche Erscheinung der jugendlichen Künstlerin neben der romantischen Harfe, inmitten der reich geschmückten Räume, gewährte ein reizendes Bild.⁵⁶

Die *Neue Zeitschrift für Musik* ließ der jungen Marie Mösner eine enthusiastische Besprechung zuteil werden und lobte vor allem, der Klang ihrer Erard-Harfe sei „von einer Stärke und Ausgiebigkeit, die bei zarten weiblichen Händen überrascht“⁵⁷. Zwei Jahre später nahm Louis Köhler ein Konzert derselben Musikerin zum Anlass für eine ausführliche Erörterung, welchen Anteil jeweils Auge und Ohr an der Wahrnehmung von Musikerinnen hätten. Auch wenn er das Spiel als die *eigentliche Triebkraft* bezeichnet, bleibt der Stellenwert der visuellen Präsentation doch beträchtlich:

Die Harfenspielerin Fr. Mösner hat das Publicum sehr für ihr Instrument und ihre Kunst eingenommen; ihr Spiel zeigt eine natürliche Disposition ihres (auch reinmusikalisch ungewöhnlichen) Talentes für die Harfe; dieser Schwung und Zug im Vortrage, diese aus einem lebhaften Temperament entspringende, scharfe und reizvoll accentuirte Rhythmik, diese große technische Kunstfertigkeit gepaart mit

⁵⁴ Grönke 2010, Rubrik E.

⁵⁵ Signale für die musikalische Welt 1854, S. 42f.

⁵⁶ Signale für die musikalische Welt 1866, S. 542.

⁵⁷ Neue Zeitschrift für Musik 1858/1, S. 248.

fast männlicher Kraft und natürlicher Sicherheit, dazu diese Grazie und Freiheit in der klingenden Gestaltung – das Alles muß günstig auf jedes Publicum wirken. Eine angenehme Erscheinung, in welcher sich Geist, Talent und Natürlichkeit aussprechen, mag immerhin zu dem Beifalle, welchen diese Künstlerin aller Orten erntet, mit beitragen, insofern dieser ausschließlich in den „Händen“ der Männer liegt; aber dergleichen Reize werden doch immer nur auf die äußere Art des Beifalls wirken, der vielleicht bereitwilliger und lebhafter ausgesprochen wird; der Hauptpunct, das Spiel, ist und bleibt dabei die eigentliche Triebkraft – und sollte man wirklich die Erscheinung bei dieser Spielerin nicht von ihrer Kunstfertigkeit trennen können, so ist es dennoch das sich in ihrem Aeußeren so lebhaft ausprechende Talent, was die günstige Wirkung nicht nur auf das Auge, sondern durch dieses auf den Geist macht: wonach es denn im Grunde immer die künstlerische Seite der Persönlichkeit ist, welche den Beifall hauptsächlich herausbringt.⁵⁸

Etwas schlichter und eindimensionaler hat Heinrich Welcker von Gontershausen die männliche Wahrnehmung formuliert:

Wüssten unsere schönen Damen die ausserordentlichen Kräfte der Harfenmusik zu schätzen, gewiss, sie würden dann dieses herrliche Instrument nicht so hintan setzen, sondern es in ihre Prunkgemächer ziehen und gerne die ersten Wehen an den zarten Fingerspitzen dulden, welche die Handhabung anfangs veranlasst. Und, im Vertrauen! wäre das andere Geschlecht erst recht mit der tiefen Wirkung vertraut, welche eine harfenspielende Schöne auf uns Männer äussert; kennte es den Reiz, welcher für uns darin liegt und wie er gleich einem Magnet uns blindlings in jedes Netz zieht, – gewiss die Harfe würde angebetet, und unsere Harfenmacher wären die glücklichsten Menschen. Es dürfte dann vielleicht nicht einmal gewagt erscheinen zu behaupten, dass alsdann keine 25jährige Jungfrau ohne Mann mehr anzutreffen wäre, und dass jene Eisrinde, welche die Herzen der Hagestolzen verschliesst, sich in einem Meer von Seligkeit auflöste.⁵⁹

Auch wenn die Ironie diesen Text möglicherweise relativiert: Die Botschaft an Harfenistinnen war allgegenwärtig, nämlich dass es schwierig sein würde, den Beruf bei vorgerücktem Alter und nachlassender Schönheit mit Erfolg auszuüben. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die Karrieren einiger Musikerinnen recht kurz waren und oft mit der Eheschließung endeten. In Musikkreisen oder im Fall von Catherine Kühne, die einen Instrumentenbauer heiratete, musste das Konzertieren und Unterrichten nicht zwangsläufig aufgegeben werden. Drei namhafte Harfenistinnen des 19. Jahrhunderts stiegen jedoch durch Heirat in Adelskreise auf: Elise Krings wurde Baronin

⁵⁸ Neue Zeitschrift für Musik 1860/2, S. 66.

⁵⁹ Welcker von Gontershausen 1855, S. 57.

von Eichthal, Rosalie Spohr* (1829-1918) verheiratete sich mit dem Grafen Franz Xaver Sauerma, und Marie Mösner wurde Gräfin von Spaur. Eine Fortsetzung der Berufstätigkeit war in solchen Fällen ausgeschlossen, zumindest bezahlte Auftritte (und damit eine materielle Unabhängigkeit) waren nicht mehr möglich. In allen drei Biographien wird aber zugleich deutlich, dass der Rückzug aus der Öffentlichkeit nicht streng eingehalten wurde. Wohltätigkeitskonzerte, kostenlose Mitwirkung in Konzerten befreundeter KollegInnen, das Führen eines Salons und, wie bei Rosalie Gräfin Sauerma, gelegentliche Korrespondenten-Tätigkeit gaben Gelegenheit, neben den Familienpflichten ein wenig vom früheren Glanz einer internationalen Karriere zu bewahren.

Literatur:

- Bergmann, Hanna (2008): Art. Müllner-Gollenhofer, Josepha. In Freia Hoffmann [Hg]: Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Online-Lexikon des Sophie Drinker Instituts. Bremen 2008, Rubrik M [dig. Ausg.]
- Berlioz, Hector (1914): Lebenserinnerungen. Übers. von Hans Scholz. München 1914
- Carulli, Ferdinando (1829): Vollständige Anweisung um auf die leichteste und einfachste Weise die Guitarre spielen zu lernen, nebst einer Anzahl nach den Fortschritten geordneter Uebungsstücke und sechs Studien. Leipzig 1829
- Gillett, Paula (2004): Entrepreneurial Women Musicians in Britain: From the 1790s to the Early 1900s. In: William Weber [Hg]: The musician as entrepreneur 1700-1914. Managers, charlatans, and idealists. Bloomington 2004, S. 198-220
- Grönke, Kadja (2010): Art. Eichenwald, Ida. In Freia Hoffmann [Hg]: Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Online-Lexikon des Sophie Drinker Instituts. Bremen 2010, Rubrik E [dig. Ausg.]
- Gumprecht, Otto (1876): Die Frauen in der Musik. In: Ders. [Hg]: Neue musikalische Charakterbilder. Leipzig 1876, S. 1-61
- Hanslick, Eduard (1869): Geschichte des Konzertwesens in Wien. Band 1: Die patriarchalische Zeit. Wien 1869
- Heck, Thomas F. (1971): The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani (d. 1829). Band 1: An Illustrated History of the Classic Guitar. Mauro Giuliani, a Biography. Mensural Notation and the Guitar: Some Notational Aspects of Giuliani's Music. New Haven 1971
- Hoffmann, Freia (1991): Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt am Main u.a. 1991
- Hoffmann, Freia [Hg] (2006): Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Online-Lexikon des Sophie Drinker Instituts. Bremen, 2006 [dig. Ausg.]
- Junker, Carl Ludwig (1784): Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens. In: Ders. [Hg]: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784. Freyburg 1784, S. 85-99

- Killy, Walther/Vierhaus, Rudolf [Hg] (1999): Deutsche Biographische Enzyklopädie. Band 10: Thibaut-Zycha. München 1999
- Moerike, Karl (1848): Maximen beim Musikunterricht. Stuttgart 1848
- Nolan, Deborah (1983): The Contribution of Nineteenth-Century European Women to Guitar Performance, Composition, and Pedagogy. Fullerton 1983
- Pierre, Constant (1900): Le conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs. Paris 1900
- Schilling, Gustav (1840): Encyclopädie der gesammelten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Band 3: Fockerodt bis Irland. Stuttgart 1840
- Schleuning, Peter (2010): Art. Giuliani, Emilia, verh. Giuliani-Guglielmi. In Freia Hoffmann [Hg]: Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Online-Lexikon des Sophie Drinker Instituts. Bremen 2010, Rubrik G [dig. Ausg.]
- Schmitz, Peter (1998): Gitarrenmusik für Dilettanten. Entwicklung und Stellenwert des Gitarrenspiels in der bürgerlichen Musikpraxis der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Frankfurt am Main u.a. 1998
- Sittard, Josef (1890): Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Altona u.a. 1890
- Turnbull, Harvey (1974): The Guitar from the Renaissance to the Present Day. London 1974
- Welcker von Gontershausen, Heinrich (1855): Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge, dargestellt in technischen Zeichnungen aller Saiten-, Blas-, Schlag- & Friktions-Instrumente. Frankfurt am Main 1855
- Zuth, Josef (1926): Handbuch der Laute und Gitarre. Wien 1926

Internetpräsenzen:

- http://www.19thcenturyguitar.com/index.php?option=com_content&view=article&id=127&Itemid=72, konsultiert am 2.6.2012
- http://www.19thcenturyguitar.com/index.php?option=com_content&view=article&id=96:de-goni-dolores-nevares&catid=44:concert-guitarists-and-teachers&Itemid=63, konsultiert am 2.6.2012

„Ungewohnte Klänge“: Beobachtungen zur Beschreibung „fremder“ Instrumente in Konzertkritiken

Judith I. Haug

Musikinstrumente sind, da sie sowohl visuell als auch akustisch wahrgenommen werden, besonders auffällige Merkmale einer Musikkultur. Ihr Wesen kann, indem es über ihre Andersheit oder Gleichheit mit etwas Bekanntem definiert wird, auch von Menschen beschrieben werden, die über wenig oder keine musikalische Vorbildung verfügen. Tatsächlich wird sich zeigen, dass die Benennung als „anders“ im Zentrum der Beschreibungsstrategie steht. Es geht hier um „specifically musical representation – a problem easily ignored given music’s status as a nonrepresentational medium“¹, denn in der Wahrnehmung durch Kritik und Publikum wird Musik generell als Stimme einer damit unlösbar verbundenen Kultur wahrgenommen: Musik aus einem Land, dessen Bewohner mehrheitlich dem islamischen Bekenntnis angehören, ist „islamische Musik“, wird auf „islamischen Instrumenten“ gespielt und ist somit ein Ausdruck einer „islamischen Kultur“.

Dieser Beitrag behandelt das Sprechen über Musik, Musiker und Instrumente nicht in einem wissenschaftlichen, sondern in einem allgemein gesellschaftlichen Diskurs.² Die Beschreibung „fremder“ Musik im Allgemeinen und „fremder“ Musikinstrumente im Speziellen hat eine lange Tradition in den Reiseberichten europäischer Autoren seit dem Mittelalter, wie unten an einigen Beispielen gezeigt werden wird. Konzertkritiken über „Weltmusik“ nähern sich dem in der Literaturgattung der Reiseberichte fast immer vertretenen Kapitel über „Sitten und Gebräuche“ („*de moribus*“) an. Eine fremde Kultur – hier eingeschränkt auf ihre Musik, deren Ausübung und die dazugehörigen Instrumente – wird einem Publikum, bei dem keine Vorkenntnisse

¹ Born/Hesmondhalgh 2000, S. 1.

² So ist auch der orientalistische Diskurs, in den das Sprechen über nahöstliche Musik eingeordnet werden kann, im allgemeingesellschaftlichen Zusammenhang zu sehen: „[...] Orientalism cannot be appreciated only as an academic discourse; it is a cultural discourse in the widest possible sense, it is simply what is known and taken for granted.“ (Sardar 1999, S. 117).