

Volker Timmermann, Freia Hoffmann

Im Spannungsfeld von »privat« und »öffentlich«. Musikalische Salons im deutschsprachigen Raum und in Paris

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2017 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Im Spannungsfeld von »privat« und »öffentlich«. Musikalische Salons im deutschsprachigen Raum und in Paris

In der Literatur zum Thema »Salon« ist vielfach ausgeführt worden, dass eine einseitige Zuordnung zur öffentlichen oder privaten Sphäre nicht sachdienlich sei. Andreas Ballstaedt nennt den Salon eine »halb-öffentliche Institution«,¹ Joachim Eibach beschreibt ihn als das »Öffentliche im Privaten«,² Peter Seiberts einschlägiger Artikel im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* verortet ihn am »Schnittpunkt von Öffentlichkeit und Privatheit«.³ Wir bieten einen Beitrag an, der aus Forschungen zur Geschichte der Instrumentalistin hervorgegangen ist, und zwar unter dem Gesichtspunkt ihrer Professionalisierungsmöglichkeiten. Wir nehmen eine Gegenüberstellung unter fünf Gesichtspunkten vor, die uns als Kriterien – auch für die weitere Theoriebildung – aufschlussreich zu sein scheinen.

Räume

Mit der zunehmenden Entfaltung des Konzertwesens in den Jahrzehnten um 1800 wurden insbesondere in den größeren deutschsprachigen Städten Räume für Aufführungen von Musik gesucht und gefunden. Dabei konnte es sich um Mit- oder Umfunktionierungen bestehender Räume handeln, etwa dem Messehaus der Tuchwarenhändler – dem Gewandhaus also – in Leipzig, oder um eigens errichtete Bauten, wie dem Haus des Wiener Musikvereins.

So öffentlich solche Räume waren, so abseits davon fanden musikalische Salons statt – wobei in diesem Beitrag keineswegs Salons etwa mit literarischem oder naturwissenschaftlichem Schwerpunkt und gelegentlicher musikalischer Untermalung, sondern explizit musikalische Salons gemeint sind. Auch hier handelt es sich um Orte musikalischer Aufführungen, doch waren derlei Veranstaltungen stets integriert in einen zunächst einmal familiär-privathäuslichen Rahmen. Damit einher ging jedoch keineswegs die Entprivatisierung der Veranstalter, denn die Zugänglichkeit von Privaträumen blieb eng beschränkt und betraf keineswegs den gesamten Wohnbereich, der sich in bürgerlichen Wohnungen frühzeitig in Räume ausdifferenzierte, in denen man beispielsweise Gäste empfing, und solche, die dem privaten Gebrauch von Familie und Dienstboten vorbehalten waren. Der Begriff des »Salons« als repräsentativer Raum der Wohnung ist ja auch heute noch bekannt. Musikalische Salons fanden also in den Repräsentativräumen von Privaträumen statt. Sie waren damit weder ausschließlich privat noch öffentlich, sondern trugen Charakteristika beider Seiten in sich.

Musikalische Salons sind in vielerlei Hinsicht so heterogen, dass es schwer fällt, sie unter einer Kategorie zu subsumieren. Das gilt auch für Art und Umfang der Räume. Gab es, beispielsweise um 1800 in Berlin, durchaus kleine Salons mit einer überschaubaren Anzahl von Teilnehmern und bei durchaus nicht immer wohlhabenden Gastgebern, fanden andererseits ähnliche Veranstaltungen in ausgesprochen repräsentativen Rahmen statt. Für Berlin wäre beispielsweise der berühmte Salon der Amalie Beer zu nennen, der in

¹ Andreas Ballstaedt, Artikel »Salonmusik«, in: *MGG2*, Sachteil 8 (1998), Sp. 854–867, hier: Sp. 856.

² Joachim Eibach, »Die Schubertiade. Bürgerlichkeit, Hausmusik und das Öffentliche im Privaten«, in: *Themenportal Geschichte* (2008); <http://www.europa.clio-online.de/2008/Article=307> (aufgerufen am 14.9.2015).

³ Peter Seibert, Artikel »Salon«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jan-Dirk Müller, 3 Bde., Bd. 3, Berlin u. a. 2003, S. 351.

der Villa der Familie in Berlin-Tiergarten stattfand. In großem repräsentativen Stil empfing Fanny von Arnstein in Wien ihre Salongäste. Sie residierte im Palais Arnstein am Wiener Hohen Markt.



Abbildung 1 Das Palais Arnstein in Wien, Hoher Markt 1; Aufnahme von 1939, in: Edgard Haider, *Verlorenes Wien. Adelspaläste vergangener Tage*, Wien [u. a.] 1984, S. 37. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlages Vandenhoeck & Ruprecht.

Fanny Arnsteins Tochter Henriette Pereira – wie die Mutter eine hervorragende Pianistin und Salonière – veranstaltete ihre Salons nur um ein paar Ecken entfernt, im nicht weniger repräsentativen Pereirapalais in der Weihburggasse 4. Ähnlich prunkvoll werden die Räume am Schwarzenbergplatz 3 in Wien gewesen sein, in denen die Pianistin Caroline Montigny-Remaury, verheiratete Serres, ab 1886 Gastgeberin eines Salons war, der die Wiener Prominenz versammelte und für den österreichisch-französische Kulturaustausch bedeutsam war.



Abbildung 2 Schwarzenbergplatz 3, Wien, Salon von Caroline Montigny-Remaury verheiratete Serres ab 1886 (Wiederaufbau 1983); Photographie von Thomas Hofmeister, Wikimedia, Aufnahme von 2009; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schwarzenbergplatz_3.jpg (aufgerufen am 6.12.2016)

Auch in Paris standen, vor allem in den *Hôtels particuliers*, mit großzügigen Privatwohnungen von Bürgern und Adligen passende Räumlichkeiten zur Verfügung. Interessanterweise verfügten auch prominente Berufsmusikerinnen und -musiker teilweise über so noble Privatquartiere. Dass die »salons de musiciens« in Paris allerdings eine so eminente Rolle spielten, lag an einer lokalen Besonderheit: Im Gegensatz etwa zu London oder Wien wurde im Paris des 19. Jahrhunderts allgemein ein Mangel an geeigneten Konzertsälen beklagt. Operaufführungen fanden in den zahlreichen Theatern statt, und auch der 1811 erbaute Saal des Konservatoriums war deutlich auf Opern- und Gesangsaufführungen zugeschnitten. Die Lücke, die vor allem für Instrumentalkonzerte empfindlich spürbar war, füllten jahrzehntelang Instrumentenbau-Firmen, indem sie ihre Ausstellungsräume so gestalteten, dass dort auch Konzerte stattfinden konnten. Der Klavierfabrikant Camille Pleyel mietete 1828 im 9. Arrondissement ein *Hôtel particulier*, das im ersten Obergeschoss eine Reihe von Salons enthielt; der größte bot auf einer Fläche von 63 m² 60 bis 150 Personen Platz (je nachdem, ob das Publikum stand oder saß). Hier fand im Februar 1832 Frédéric Chopins Pariser Debüt statt.

Henri Herz erwarb 1837, ebenfalls im 9. Arrondissement, ein *Hôtel particulier* und ließ 1842 dort einen ca. 170 m² großen Konzertsaal einrichten. Dort wurde z. B. 1845 die erste Symphonie von Louise Farrenc aufgeführt, auch Hector Berlioz und Jacques Offenbach gehörten zu den prominenten Nutzern. Auch die Firma Erard, bekannt für die Fabrikation von Flügeln und Harfen, betrieb Salons und ließ 1860 auf ihrem Gelände einen Konzertsaal mit 300 Plätzen erbauen. Interessant ist, dass in der zeitgenössischen Presse in Bezug auf diese Räumlichkeiten sowohl von »Salons« wie auch von »Salles«, also Sälen, die Rede ist. Je nach Publikumsandrang konnten hintereinander gereihte Salons auch zu einer größeren Einheit, also einem Konzertsaal, verbunden werden.

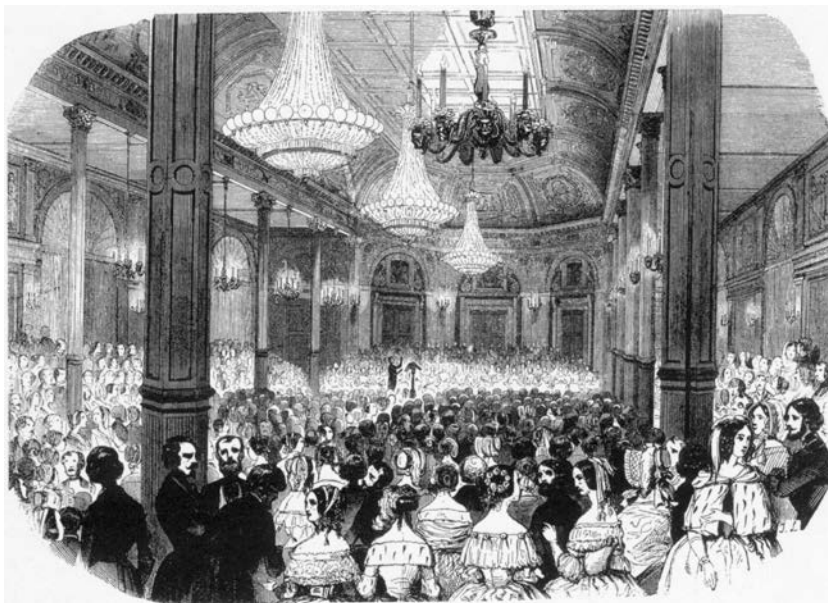


Abbildung 3 Die salle Herz in der rue de la Victoire, erbaut 1842; https://en.wikipedia.org/wiki/Salle_des_Concerts_Herz#/media/File:Interior_view_of_the_Salle_Herz_-_Yon_2000pla4.jpg (aufgerufen am 6.12.2016)

Entgelt und ökonomische Interessen

Die Frage der Professionalisierungsmöglichkeiten in und mit dem Salon steht zunächst in einem engen Verhältnis zur Frage der direkten Einnahmemöglichkeiten. Soweit bekannt, wurde im deutschsprachigen

Raum in Salons Eintritt höchstens in Ausnahmefällen erhoben, stattdessen kamen die Gäste durch Einladung. Glaubt man Spaziers *Berlinischer Musikalischer Zeitung*, so war zumindest Ende des 18. Jahrhunderts das Erheben von Eintrittsgeld ein entscheidendes Kennzeichen für den Charakter der vorliegenden Veranstaltung. So kündigt das Blatt im März 1793 an:

»Das Fliessische Konzert in Berlin hält Hr. Fliess, von der jüdischen Kolonie, in seinem Hause. Da hier aber auch der Eingang bezahlt wird (monatlich für drei männliche oder weibliche Personen 1 Rthlr. 8 Gr., also zu sehr billigem Preise) so ist es immer auch als öffentliches zu betrachten. Es spielen darin concertirend das Clavecin Mad. Wulf, Mad. Levi und Hr. D. Fliess.«⁴

Gemeint sind damit Joseph Fliess, Zippora Wulf geb. Itzig und Sara Levy, jeweils an Tasteninstrumenten tätige Künstler/-innen. Der Eintritt macht aus der diskreten Haus-Veranstaltung ein öffentliches Konzert, Eintrittsgeld und Salon würden sich demnach ausschließen.

Dennoch spielten Salons für den Broterwerb gerade reisender Künstler eine gewichtige Rolle. Um nochmals das Berliner Beispiel der Amalie Beer zu nennen: Hier waren viele Musiker, und darunter Berühmtheiten wie Niccolò Paganini, Louis Spohr, Johann Nepomuk Hummel und andere zu Gast. Selbst solch bekannte Künstler hatten es mitunter schwer, in von ihnen bereisten Städten schnell Fuß zu fassen. In Beers hochmögendem Salon saßen indes Personen des gehobenen Bürgertums, die – sei es durch Empfehlungsschreiben oder durch eine eigene Tätigkeit innerhalb der Verwaltung bzw. des öffentlichen Lebens – den Start am Konzertort Berlin wesentlich erleichtern, persönlich für Werbung sorgen und möglicherweise auch durch Pressekontakte helfen konnten. In einer Zeit, in der es noch keine Impresari gab, war solche Unterstützung durch ortskundige und einflussreiche Personen durchaus auch in finanzieller Hinsicht förderlich.

Konzerte, die in den Räumen der Pariser Instrumentenfabrikanten stattfanden, erfüllen weder eindeutig die Kriterien einer öffentlichen Veranstaltung, noch können sie ohne Weiteres einer privaten oder auch einer privat-unternehmerischen Einrichtung zugeordnet werden. Laure Schnapper beschreibt den Zugang zum Herz'schen Saal, der jenseits eines Innenhofs lag, wie folgt:

»L'aspect commercial se mêlait au caractère privé de la salle puisque, pour y accéder, il fallait traverser l'hôtel d'habitation du propriétaire.«⁵

Die Zuhörer konnten sich also durchaus als Gäste des Hausherrn betrachten. Jean-Marie Fauquet hat darauf hingewiesen, dass vor 1830 die Bezeichnungen »salle« und »salon«, also Saal oder Salon, je nachdem wechselten, ob ein Eintrittsgeld erhoben wurde oder nicht.⁶ Auch bei eher kommerziellen Konzerten war es üblich, dass Musiker/-innen dem Inhaber ein erhebliches Kontingent an Eintrittskarten überließen, die der Fabrikant zur Einladung von Kaufinteressenten verwenden konnte.

Musiker und Musikerinnen hatten in Frankreich einen weiteren Grund, Konzerte in den eigenen Räumen zu veranstalten: Für öffentliche Konzerte war neben der Saalmiete nämlich auch eine Steuer, das »droit des indigents«, (»droit des pauvres«, wörtlich übersetzt: »Anspruch der Armen«) zu entrichten. Sie betrug ein Zehntel der erzielten Eintrittsgelder.

⁴ *Berlinische Musikalische Zeitung* 1 (1793), 5. Stück, S. 18.

⁵ »Der kommerzielle Aspekt mischte sich mit dem privaten Charakter des Saales, denn um dorthin zu gelangen, musste man den Wohntrakt des Eigentümers durchqueren.«; Laure Schnapper, »Entre théâtre et salon: Les premières salles de concert parisiennes au XIX^e siècle«, in: *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e–XIX^e siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 201–219, hier : S. 209.

⁶ Jean-Marie Fauquet, Artikel »salon«, in: *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, hrsg. von Jean-Marie Fauquet, Paris 2003, S. 1115f., hier: S. 1116.

In Einzelfällen ist für Paris belegt, dass auch in Privaträumen Eintrittsgelder erhoben wurden. In einer Correspondance der Schweizer Pianistin Caroline Boissier-Butini wird 1818 von Privatkonzerten der Opern-Komponistin Sophie Gail berichtet, als »réunions où on peut souscrire«,⁷ also von Zusammenkünften, die man subscribieren kann.

Das Publikum

Welches Publikum sich mit welchem Anliegen jeweils in den Salons versammelte, bietet sich als Kriterium für die Unterscheidung öffentlich – privat ebenfalls an: War es beispielsweise in Berlin ein Zirkel des assimiliert-jüdischen Bürgertums, in revolutionären Zeiten eine Runde politisch gleich Gesinnter oder während der Metternich-Zeit eine Schubertiade mit gewissen Schutz-Bedürfnissen, so wird sich der Charakter mehr dem Privaten zugeneigt haben – dies waren in Deutschland aber vermutlich Sonderfälle. Für die Frage nach Öffentlichkeit oder Privatheit spielte indes die soziale Zusammensetzung der Besucher eine grundsätzliche Rolle. So stellt Wolfgang Fuhrmann fest:

»The educated, that is, socially privileged classes much prefer to stay among themselves. Thus, to a certain degree, the salon is public insofar as it is, at least in principle, open to a wide group of people consisting of local inhabitants sharing a certain education and/or a certain social standing. And while visitors of even higher standing would be welcome, the salon remained (in most cases) closed to representatives of the lower classes.«⁸

Auch in Paris waren es vor allem Personen des Bürgertums, die in den Salons verkehrten. Jean-Marie Fauquet schreibt in seinem Artikel »salon« im *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*:

»Ces salons ont une influence si importante qu'on peut dire qu'ils exercent un contre-pouvoir.«⁹

In den Salons verkehrte – je nach Ausrichtung: Wir sprechen hier nicht von literarischen oder philosophischen Salons, sondern von den »salons des musiciens« – potenziell alles, was im Pariser Musikleben Rang und Namen hatte, einschließlich adligen Gönnern und wohlhabenden Bürgern. Aus zahlreichen Musiker-Biografien ist bekannt, wie intensiv deshalb die Pariser Salons als Testfall, sozusagen als »Türöffner« und Vorbereitung für öffentliche Auftritte genutzt wurden. Wir wollen den bekannten Beispielen nur Clara Wieck 1839, die Geigerin Hortensia Zirges 1844/45 und die Cellistin Rosa Suck 1866 hinzufügen, aus deren Feder einschlägige Briefe und autobiografische Aufzeichnungen vorliegen.¹⁰ Auch medial wurde die besondere, Konzerte vorbereitende Rolle der Pariser Salons durchaus kolportiert. So war 1843 in einem Wiener Blatt zu lesen:

»Mr. Erard unterhält seit längerer Zeit schon in Paris einen sehr glänzenden Piano-Salon, worin sich meistens deutsche Künstler in gewählten Privatzirkeln hören lassen, ehe sie in das trügliche Meer der Öffentlichkeit

⁷ Caroline Boissier-Butini, *Correspondance* 27.2.1818, Manuskript in Privatbesitz.

⁸ Wolfgang Fuhrmann, »Private Space, Intimacy, Homeliness: Listening to (and Performing) Chamber Music in the 19th Century«, erscheint in: *Oxford Handbook for the History of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, hrsg. von Hansjakob Ziemer und Christian Thorau, Oxford University Press, hier zitiert nach dem Manuskript, S. 3.

⁹ »Diese Salons haben einen so großen Einfluss, dass man geradezu von einer Gegenmacht sprechen kann.«; Fauquet, Artikel »salon«, S. 1115.

¹⁰ *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Eva Weissweiler, 3 Bde., Bd. 2, Frankfurt a. M. 1987, Briefe Clara Wiecks aus Paris vom 08.2.1839 bis 21.6.1839. Volker Timmermann, »Hortensia Zirges in Süddeutschland, Straßburg und Paris«, in: *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien, Kommentare*, hrsg. von Freia Hoffmann, Hildesheim 2011, S. 123–147. Rosa Suck, [*Tagebuch*], Metropolitan Ervin Szabó Library, Budapest, BQH 0910/196.

hinaustauschen. Man nennt daher den Salon des Mr. Erard mit vollem Recht: die Pflanzschule deutscher Virtuosen außerhalb ihrer Heimat.«¹¹

Reisende aus dem Ausland oder den Provinzen wählten möglichst bald nach Ankunft den Weg in die Pariser Salons, um sich mit einflussreichen Veranstaltern, Instrumentenhändlern, Verlegern, Kritikern bekannt zu machen und die örtlichen Voraussetzungen – auch für ökonomische Erfolge – kennen zu lernen.

Öffentliche Resonanz

Versucht man heute, in die Salons zu blicken, die im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert existierten, so ist dort meist nicht viel zu sehen. Dies liegt an einer ausgeprägten Armut an Quellen, und schon aus dieser Armut lässt sich erkennen, wie zurückhaltend die Blätter der Zeit auf Salons eingingen. Hier galt offenbar, dass die Presse Geschehnisse in eigentlich privaten Räumlichkeiten als nicht öffentlich relevant erachtete. Um noch einmal das Beispiel aus Spaziers *Berlinischer Musikalischer Zeitung* zu nennen: Dieses erscheint erst dann als Thema im Blatt, als durch die Festsetzung eines Eintrittspreises deutlich wird, dass es sich dabei um ein als öffentlich wahrgenommenes Konzert handeln müsse. Damit im Zusammenhang steht auch die Berichterstattung über die Protagonist/-innen. Beispiel Sara Levy: Die Berliner Salonnière und Pianistin spielte eine Rolle im Berliner Musikleben, war als Schülerin Wilhelm Friedemann Bachs auch eine wichtige Figur früher Berliner Bach-Pflege, wurde aber als Pianistin in den Berliner Printmedien kaum wahrgenommen.

Wenn in den Quellen ein Interesse der Öffentlichkeit an Salons deutlich wird, stand es auch im Zusammenhang mit den dort agierenden Personen. Ein Beispiel: 1874 war Liszt zu Gast in Wien und wurde im Salon Bösendorfer zu einer Soirée eingeladen, zu der es keinen öffentlichen Zutritt, sondern nur den Zugang per Einladung gab. Dennoch schreibt die Wiener Zeitung *Die Presse* darüber und reflektiert gerade auch über den Zusammenhang von Prominenz und Öffentlichkeit:

»So kann es nicht Wunder nehmen, daß der Salon Bösendorfer am Mittwoch Abend der Oeffentlichkeit zugehörte wie an gewöhnlichen Concert-Abenden, obwohl es sich nicht um eine dem größern Publicum zugängliche musikalische Production handelte. Am gedachten Abend hatte nämlich Bösendorfer zu Ehren des hochberühmten Tondichters und Virtuosen Franz Liszt eine Soirée veranstaltet und zu derselben eine stattliche und gewählte Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden, sämtlich Verehrer des großen Meisters, eingeladen.«¹²

In Paris war es anders: Vor allem durch Presseberichte war die Werbewirksamkeit von Auftritten gesichert. Eine Vielzahl unterhaltender Blätter berichtete über die Gesellschaften der wohlhabenden bürgerlichen und adligen Gastgeber, und vor allem gaben Musikzeitschriften regelmäßig Berichte aus den Salons: der *Ménestrel* (seit 1833), die *Revue et Gazette Musicale* (seit 1835) und die *France musicale* (seit 1837). Anscheinend war es für so prominente Kritiker wie Henri Blanchard und die Brüder Léon und Marie Escudier eine Selbstverständlichkeit, sich in der Welt der musikalischen Salons zu bewegen.

Die für uns erstaunliche Durchlässigkeit zwischen privaten Geselligkeiten und öffentlicher Berichterstattung fand gelegentlich sogar den Weg in deutsche Fachblätter. Deren Pariser Korrespondenten hatten sich offenbar schnell an die wohlfeilen Einblicke in die Häuser der Wohlhabenden gewöhnt und gaben ihre Eindrücke gerne über die Grenzen hinweg weiter. So berichtete ein Korrespondent in der Neuen

¹¹ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* 1843, S. 463.

¹² *Die Presse* [Wien], Local-Anzeiger, 16.1.1874.

Zeitschrift für Musik 1872 ausführlich über die Kammermusikabende in der Wohnung der nach Paris verheirateten Wilhelmine Clauss-Szarvady¹³ – aber das blieb für Deutschland die Ausnahme.

Der Salon als Schutzraum

Das öffentliche Konzert ist seit seiner Einrichtung im 18. Jahrhundert im Wesentlichen dadurch charakterisiert, dass es, im Gegensatz zur höfischen Veranstaltung, jedem Bürger gegen Entrichtung eines entsprechenden Entgelts zugänglich war. Wer dort – gegen Entgelt – auftrat, setzte sich einer Öffentlichkeit aus, die zumindest für Musikerinnen eine gewisse Gefährdung darstellte. Nicht zufällig zogen es (bürgerlich) verheiratete Kolleginnen in der Regel vor, ausschließlich in Wohltätigkeitskonzerten aufzutreten. Insofern kann man festhalten, dass der Salon dadurch gekennzeichnet ist, dass nicht jeder die Geldbörse zücken und sich Einlass verschaffen konnte. Einladungen, persönliche Bekanntschaften, Empfehlungen und Voranmeldungen waren zumindest erforderlich. Das verschaffte Musikerinnen – und zwar gleichermaßen in Frankreich wie in den deutschsprachigen Ländern – einen Schutzraum, den wir abschließend an einem Beispiel demonstrieren wollen.

Es handelt sich um ein Streichquartett, zu dem sich um 1800 vier Musikerinnen zusammengetan hatten, das früheste uns bekannte Beispiel. Der Griff nach dieser durchaus männlich konnotierten Gattung¹⁴ war zusätzlich mit einer Instrumentenwahl¹⁵ verbunden, die aus verschiedenen Gründen Anstoß erregte. »Saiteninstrumente«, so formuliert Carl Ludwig Junker 1784,

»erfordern [...] oft, eine schnelle, heftige, gewaltsame, rasche Bewegung, die [...] mit der anerkannten Schwäche des zweyten Geschlechts, gar in keiner Verbindung stehet. Ueberdem – der Stand des Weibes ist Ruhe – soll es seyn, so gedenkt sich ihn, wenigstens der Mann am liebsten [...]. Eine solche heftige Bewegung [...] brächte uns doch auch gewiss, tausendmal in Absicht der Spielerinn auf die Vermuthung eines cholерischen Temperaments.«¹⁶

Noch Jahrzehnte später berichtet die *Neue Zeitschrift für Musik*, in einem Konzert der Violinistin Nanette Oswald hätten sich Damen geweigert, die Musikerin anzusehen, »da sie kein Frauenzimmer mit der Geige am Kinn, und keine weiblichen Finger die Violinsaiten berühren sehen wollten«.¹⁷ Weit anstößiger war das Violoncellospiel, verlangte es doch, lange bevor in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Stachel üblich wurde, das Umfassen des Instruments durch die Beine des Spielers. Der oben zitierte Carl Ludwig Junker konstatiert in diesem Fall kategorisch, wenn auch diplomatisch formuliert, eine »Dißproportion, die zwischen der lokalen Stellung des Körpers, und dem eigentlichen Dekorom herrscht« und eine »Lage des Körpers, die sich mit den Begriffen des sittlichen Anstandes nicht [...] verträgt«.¹⁸ Entsprechend selten waren öffentlich auftretende Violoncellistinnen, und erst im Vormärz wagte es mit Lise Cristiani eine Musikerin, die Öffentlichkeit mit diesem »unschicklichen« Anblick zu konfrontieren.

¹³ *NZ/M* 68 (1872), S. 342.

¹⁴ Dörte Schmidt, »... in vierfach geschlungener Bruderumarmung aufschweben«. Beethoven und das Streichquartett als ästhetische, politische und soziale Idee in der zeitgenössischen Publizistik«, in: *Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven*, hrsg. von Cornelia Bartsch u. a., Bonn 2003, S. 351–368.

¹⁵ Zur Instrumentenwahl von Frauen siehe grundsätzlich: Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. u. a. 1991, sowie *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Freia Hoffmann und Volker Timmermann, Hildesheim 2013.

¹⁶ [Carl Ludwig Junker,] »Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens«, in: *Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1784*, Cosmopolis [Leipzig] 1784, S. 85–99, hier: S. 92.

¹⁷ *NZ/M* 7 (1837), S. 43.

¹⁸ [Junker,] »Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens«, S. 96.

Um 1800 hatten sich also in den Mittwochsgesellschaften des Ehepaares Ladurner vier Streicherinnen zusammengefunden: Die Hausherrin, Agathe-Victoire Ladurner, die vor ihrer Heirat unter dem Pseudonym Mlle. de la Jonchère¹⁹ (oder Jonquière, ?–1825) nach Auskunft des Lexikons von François-Joseph Fétis »brilla longtemps dans les concerts de Paris«,²⁰ führte das Streichquartett an. Den Part der zweiten Geige übernahm Clarisse Larcher,²¹ von der der *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs* von Choron und Fayolle widersprüchlich mitteilt, sie sei eine »célèbre amateur sur le violon« und habe »avec succès, des concertos et des airs variés dans plusieurs concerts publics«²² aufgeführt. Immerhin unternahm Clarisse Larcher während der französischen Besatzung 1811/12 auch Konzertreisen nach Frankfurt a. M. und München. Bratschistin des Streichquartetts war Felicita Blangini²³ (1780–1844), eine aus Turin eingewanderte professionelle Musikerin, die in Italien, Frankreich und im deutschsprachigen Raum konzertierte und um 1805 sogar eine Anstellung am bayerischen Hof hatte. Cellistin des Frauen-Streichquartetts war Marie-Thérèse Pain²⁴ (1773–1859). Von ihr berichtet das Lexikon von Choron und Fayolle, sie sei »amateur à Paris, [...] une virtuose distinguée sur le violoncelle, instrument encore plus extraordinaire sous la main d’une femme que le violon.«²⁵ Da sie als »amateur« bezeichnet wird, ist anzunehmen, dass sie ihre Auftritte auf Salons und Wohltätigkeitskonzerte beschränkte.

Wie ungewöhnlich und angreifbar das Violinspiel von Frauen auch in Paris war, ist in einem Konzertbericht der Zeitschrift *La Romance* nachzulesen. Er betrifft Agathe-Victoire Ladurner, also die Primaria des genannten Streichquartetts, die aber in diesem Fall als Solistin auftrat:

»J’ai vu, il y a déjà plusieurs années (alors c’était une rareté véritable), madame Ladurner, femme du pianiste, jouer du violon. Ce n’était pas gracieux. [...] Il a fallu tout le talent de cette dame sur cet instrument pour rendre moins pénible la gêne que fait éprouver la vue d’une femme munie d’un archet, d’autant plus que l’artiste [...] ne s’occupe pas le moins du monde de l’effet qu’elle peut produire sur les yeux. Elle se présente au pupitre, une paire de besicles sur le nez, un petit coussinet en satin, attaché sur l’épaule, à l’aide d’un ruban, afin que le violon ne puisse la blesser. Cet aspect bizarre fait sourire; mais bientôt l’archet part, les cordes s’animent, parlent... On ne rit plus! on écoute, on est transporté, et l’on n’a que des applaudissemens pour cette femme qui sait produire des sons si purs, si fermes, si harmonieux, et qui a dû déployer tant de persévérance pour arriver au résultat extraordinaire que nous signalons aujourd’hui.«²⁶

¹⁹ Freia Hoffmann, Artikel »Ladurner, Agathe-Victoire«, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/ladurner> (aufgerufen am 22.1.2016).

²⁰ »längere Zeit in den Pariser Konzerten gegläntzt hat«; Artikel »Ladurner, Ignace-Antoine-François-Xavier«, in: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 8 Bde., Paris 1877/78.

²¹ Freia Hoffmann, Artikel »Larcher, Clarisse«, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/larcher-clarisse> (aufgerufen am 22.1.2016).

²² »berühmte Dilettantin auf der Geige«, »mit Erfolg in mehreren öffentlichen Konzerten Konzerte und Variationen«; Artikel »Ladurner (Madame)«, in: Alexandre-Etienne Choron, François-Joseph Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs*, 2 Bde., Paris u. a. 1810/11.

²³ Hanna Bergmann, Artikel »Blangini, Felicita«, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/blangini-felicita> (aufgerufen am 22.1.2016).

²⁴ Freia Hoffmann, Artikel »Pain, Marie-Thérèse-Rosalie«, ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/pain-therese-rosalie> (aufgerufen am 22.1.2016).

²⁵ »Liebhaberin zu Paris, [...] eine hervorragende Virtuosa auf dem Violoncell, einem Instrument, das in den Händen einer Frau noch außergewöhnlicher ist als die Violine«, Choron, Fayolle, Artikel »Pain, Marie-Thérèse-Rosalie«.

²⁶ »Vor mehreren Jahren – damals war es eine wirkliche Seltenheit – habe ich Mme. Ladurner, die Frau des Pianisten, Geige spielen sehen. Das war unschön. [...] Es war das ganze Können der Dame auf diesem Instrument vonnöten, um das Missbehagen, das eine mit einem Bogen bewaffnete Frau auslöst, weniger peinlich zu machen, um so mehr, als die [...] Künstlerin sich nicht im geringsten darum kümmert, welche Wirkung sie im Ansehen anderer haben könnte. Sie präsentiert sich am Pult, eine Brille auf der Nase und ein kleines Satinpolster mit einem Band auf der Schulter befestigt, damit die Violine sie nicht wundreiben kann. Dieser bizarre Anblick ist zum Lachen; aber sobald der Bogen loslegt, die Saiten in Bewegung geraten und erzählen... Man lacht nicht mehr! Man horcht auf, man ist bewegt, und man hat nur noch Beifall für diese Frau, die Klänge zu erzeugen weiß, so rein, so sicher, so harmonisch, und die so viel Ausdauer hat aufbieten müssen, um die außergewöhnlichen Ergebnisse zu erzielen, die wir heute schildern.«; *La Romance* 1834/35, S. 61.

Dass schließlich das »Unschickliche« des Geigenspiels im individuellen Fall entschuldigt wird und hinter dem musikalischen Eindruck zurücktritt, ist übrigens typisch für die Mehrheit der zeitgenössischen Konzertberichte der Zeit, sowohl in der französischen wie auch in der deutschen Presse. Dennoch ist festzuhalten, dass Geigerinnen, Violoncellistinnen und selbstverständlich auch Bläserinnen sich einem erheblichen Risiko aussetzten, durch ihr öffentliches Auftreten zum Objekt von Voyeurismus, Sensationslust, Ironie und Ablehnung zu werden. Ganz anders ging offenbar der Auftritt des Frauen-Streichquartetts über die (private) Bühne. Wir besitzen zwar, wie so oft bei solchen Veranstaltungen, keine unmittelbare Pressereaktion auf dieses Hauskonzert. Es ist aber zu vermuten, dass der private Raum, die Autorität des Gastgeber-Ehepaares Ladurner und die an der Sache und nicht an der Sensation interessierten Gäste insgesamt einen Rahmen schufen, in dem die Frauen geschützt waren vor Ablehnung und moralischen Wertungen sowie vor einer doch herabsetzenden Beschreibung wie in der oben wiedergegebenen Konzertkritik. Und es scheint, als sei ihre Aufführung von Haydn-Streichquartetten dauerhaft im Gedächtnis geblieben. Fast ein halbes Jahrhundert später, 1847, erinnert sich der Autor der *Histoire de la musique moderne* dieses bemerkenswerten Ensembles. Dabei beeindruckte ihn nicht nur das »Hörerlebnis«, sondern auch der »Augenschmaus« – ein offenbar unvermeidlicher Automatismus beim Musizieren von Frauen, hier aber jedenfalls freundlich und wohlwollend formuliert:

»Ces quatre dames formaient [...] un excellent quatuor, et l'exécutaient avec toute la précision, l'énergie, l'ensemble, les nuances qu'exige ce genre si difficile. On se fera sans doute une idée de l'impression que devait causer cet assemblage de quatre femmes répandant à flots autour d'elles le plaisir, et disputant par les talents l'empire de l'attention au plaisir des yeux et à celui des oreilles.«²⁷

Das Frauen-Streichquartett im Salon von Agathe-Victoire Ladurner blieb einmalig. Es sollte über 60 Jahre dauern, bevor in Paris die ersten Frauen-Streichquartette öffentlich auftraten.²⁸

²⁷ »Diese vier Damen bildeten [...] ein exzellentes Quartett und musizierten mit der ganzen Präzision, der Energie, dem Zusammenspiel und den Feinheiten, die diese so schwierige Gattung verlangt. Man kann sich gewiss ein Bild machen von dem lebhaften Vergnügen, das dieses Ensemble von vier Frauen auslöste, wenn man sich vorstellt, wie die Darstellung ihrer Fähigkeiten mit dem Augenschmaus und dem Hörerlebnis wetteiferten.«; *Histoire de la musique moderne, depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*, hrsg. von Pierre-Auguste-Louis Blondeau, 2 Bde., Paris 1847, Bd. 2, S. 290.

²⁸ Siehe Freia Hoffmann, Artikel »Prins-Clauss, Fanny« und »Tayau, Marie«, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/prins-clauss-fanny> und <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/tayau-marie> (aufgerufen am 22.1.2016).