

FRAUEN ALS INSTRUMENTALISTINNEN IM 19. JAHRHUNDERT

DIE MUSIKALISCHE KARRIERE VON DORETTE SPOHR

VON TAMINA PAMIR

ABSTRACT

In der Musikgeschichte wurden bisher vor allem das Werk und das Schaffen männlicher Instrumentalisten und Komponisten betrachtet. Die Errungenschaften und Laufbahnen von Musikerinnen stehen in der Forschung meist im Hintergrund. Um dem entgegenzuwirken, wird anhand der Biografie von Dorette Spohr, einer Harfenistin und Pianistin des frühen 19. Jahrhunderts, aufgezeigt, dass Instrumentalistinnen vor allem im Zwiespalt zwischen Karriere und Familie gestanden haben. Anhand der Selbstbiographie ihres Ehemanns Louis Spohr sowie einigen Konzertberichten werden Faktoren herausgearbeitet, die das Schaffen von Dorette Spohr historisch kontextualisieren, Hindernisse aufzeigen und den Blick der Gesellschaft auf die musizierende Frau des 19. Jahrhunderts demonstrieren. Ihr Beispiel zeigt, dass Frauen als Instrumentalistinnen stets zwischen einer Karriere und den gesellschaftlichen Zwängen als Mutter und Frau stehen und sich letztendlich meist letzteren fügen müssen.



1. Einleitung

Bis heute werden die Werke und das Schaffen von Frauen in der Musikgeschichte vernachlässigt und erhalten nicht die gleiche Anerkennung und Würdigung wie die Werke ihrer männlichen Kollegen. Dabei müssen die Leistungen, die Frauen erbringen, denen der Männer in keinem Punkt nachstehen. Im Gegenteil: Während besonders Frauen den sozialen Zwängen der patriarchalen Gesellschaft unterliegen, erweist sich ihr Weg zu anerkannten Musikerinnen als weitaus schwieriger. Dies beginnt bereits mit den Ausbildungsmöglichkeiten und der Instrumentenwahl und zieht sich über Konzertreisen bis hin zur Beteiligung in einem Orchester. Gelingt es einer Frau schließlich doch, all diese Hindernisse zu überwinden, steht ihr Erfolg dennoch häufig in Ambivalenz zu familiären und sozialen Zwängen. Seit den 1970er-Jahren sind Frauen, die in der Musik tätig sind, auch in der musikwissenschaftlichen Forschung näher in den Vordergrund getreten. Dabei wird sich bisher aber vor allem auf Komponistinnen fokussiert.¹

In dieser Arbeit soll es um die nähere Betrachtung der Laufbahn einer Instrumentalistin und um die Kontextualisierung und Analyse der benannten Umstände gehen. Dabei wird folgender Fragestellung nachgegangen: Wie sah die musikalische Karriere einer Frau und deren Bewertung in der Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert aus? Dafür wird exemplarisch auf die Biografie Dorette Spohrs, einer Harfenistin und Pianistin des frühen 19. Jahrhunderts, eingegangen. Wie auch bei Komponistinnen ihrer Epoche wird gerade Dorettes Position als Ehepartnerin des Violinisten und Komponisten Louis Spohr betont, mit dem sie sich gemeinsam auf Konzertreisen durch Europa begab. Anhand ihrer Rezeption soll zusätzlich analysiert werden, wie die Gesellschaft eine musizierende Frau auf der Bühne und damit in der Öffentlichkeit wahrgenommen hat. Zu Beginn wird ein Blick auf die Situation der Frauen in der Musik, explizit im 19. Jahrhundert, geworfen. Dabei wird ebenfalls auf Ausbildungsmöglichkeiten sowie die Instrumentenwahl eingegangen. Bei den Instrumenten wird ein Fokus auf die Harfe gelegt, da diese Dorettes Hauptinstrument war, mit dem sie

große Bekanntheit erlangte. Es folgt die Biografie der Musikerin, wobei zuerst ihre Ausbildung geschildert wird. Daraufhin wird Bezug auf ihre Konzertreisen mit ihrem Mann genommen, wobei gleichzeitig Kritiken ihrer Konzerte aus unterschiedlichen zeitgenössischen Zeitungen analysiert werden. Ein Vergleich von Dorette und Louis ist aufgrund ihrer gemeinsamen Tätigkeit nicht zu vermeiden, soll in dieser Arbeit jedoch nicht im Fokus stehen. Vielmehr soll Dorette als Individuum und Akteurin ihrer Zeit hervorgehoben werden. Zum Schluss wird es um das Ende ihrer Karriere gehen, bevor dann die Ergebnisse diskutiert werden.

Bisher ist eine ausgiebige Auseinandersetzung mit der Musikerin unabhängig von ihrem Ehemann kaum anzufinden. Freia Hoffmann widmet ihr in ihrer Habilitationsschrift *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur* ein Kapitel.² In ihrer Schrift geht sie unter anderem auf musikalische Karrieren von verschiedenen Musikerinnen ein. Dabei analysiert sie deren Instrumente im Kontext sozialer Zwänge mit besonderem Fokus auf den weiblichen Körper.

Da es von Dorette keine direkten Quellen gibt, werden vor allem Louis' *Selbstbiographie* sowie zeitgenössische Zeitungsartikel herangezogen. In der *Selbstbiographie* erzählt Louis Ereignisse seines Lebens nach. Zusätzlich zieht er Tagebucheinträge und Zeitungsartikel wie auch Briefe heran. Das Werk schildert nur ein sehr eingeschränktes Bild über Dorette aus der Perspektive ihres Ehemanns. Daher sind seine Aussagen kritisch zu betrachten.

Im Zusammenhang mit Louis Spohr ist der Begriff der Virtuosität kaum wegzudenken. Auch Dorette wird häufig mit dieser Bezeichnung in Verbindung gebracht. Wie Heinz von Loesch in seinem Beitrag „Mapping Virtuosity 2015“ darlegt, gibt es keine eindeutige Definition, was Virtuosität bedeutet. So steht sie im Kontext einer äußerst geschickten musikalischen Darbietung, einer Fokussierung auf die technischen Fähigkeiten einer musizierenden Person oder „the performative act as such“. ³In Bezug auf das 19. Jahrhundert wird Virtuosität besonders für die „art of musical performance in general“ verwendet, um so zwischen professio-

1 Rode-Breymann, Art. „Gender Studies, Frauen und Musikgeschichte“.

2 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 336–351.

3 Loesch, „Mapping Virtuosity 2015“, S. 18.

nellen Musiker:innen und Amateur:innen zu unterscheiden.⁴ Ähnlich wie der Geniebegriff, der in dieser Arbeit thematisiert wird, ist auch der Begriff Virtuosität männlich geprägt, indem „Leistungsprinzip, technischer Fortschritt, geistige Originalität“⁵ mit dem Mann assoziiert werden.

Eine detaillierte Geschichte der Frau in der Musik ist an dieser Stelle nicht zielführend, weshalb hier der Fokus auf dem 19. Jahrhundert liegen wird. Trotzdem soll ein Exkurs in die Vorgeschichte von Musikerinnen nicht fehlen, um die Entwicklung ihrer musikalischen Karrieren zu verdeutlichen. Im Mittelpunkt steht hierbei die Frau als Instrumentalistin, weshalb Komponistinnen und Sängerinnen nicht explizit thematisiert werden. Am Schluss soll deutlich gemacht werden, welchen Schwierigkeiten Instrumentalistinnen in der Musik durch die gesellschaftlichen Zwänge des 19. Jahrhunderts ausgesetzt waren.

2. DIE MUSIZIERENDE FRAU IM 19. JAHRHUNDERT

Bereits in der Renaissance erhielten adlige Frauen beginnend in Italien Zugang zu einer musikalischen Ausbildung und erwiesen sich als begabte Sängerinnen und Instrumentalistinnen. Vor allem der Gesang erhielt am Hof eine bedeutende Rolle, sodass sich die Karriere der Berufssängerin entwickelte. Im 17. und 18. Jahrhundert etablierte sich auch an den deutschen Höfen eine Musikausbildung für weibliche Mitglieder.⁶ Dies galt ebenfalls für die „städtische[] Eliteschicht“.⁷ Damit einher gingen privat gehaltene Konzerte, die besonders Frauen die Möglichkeit gaben, in einem geschützten Raum aufzutreten und anerkannt zu werden. Dies ist im Kontext zu betrachten, dass Männer im öffentlichen und Frauen nur im privaten Raum agieren durften. So entwickelten sich ebenfalls Salons, in denen Frauen eine Gelegenheit erhielten, „sich bei gesellschaftlichen Anlässen zu produzieren“,⁸ miteinander

zu musizieren und sich über Themen wie Politik und Kunst auszutauschen, sodass Frauen „aktiv am musikalischen Leben“⁹ teilnehmen und auch selbst Zusammenkünfte veranstalten konnten.¹⁰ Unter Salon wird eine „gesellschaftliche Veranstaltung“¹¹ verstanden. Besonders die Frau als Gesellschafterin stand hierbei im Mittelpunkt, wobei auch Männer derartige Veranstaltungen abhielten.¹² Dennoch diente der Salon als Ausweg aus der Aufteilung zwischen privatem und öffentlichem Raum.¹³ Zusätzlich war er laut Veronika Beci ein essenzieller Teil der Musikkultur des 19. Jahrhunderts.¹⁴ Der Salon unterscheidet sich dahingehend von öffentlichen Engagements, dass mit dortigen Aufführungen kein Geld verdient wurde.¹⁵ Gleiches gilt für private Konzerte. Somit wird deutlich, dass ein Musizieren ohne Lohn für Frauen möglich und akzeptabel war. Mit der Aufklärung, der Industrialisierung und dem sinkenden Einfluss des Adels etablierte sich das Konzertwesen, sodass Musik nicht mehr nur der Elite vorbehalten war. Nun erhielt die bürgerliche Bevölkerung – und damit auch Frauen – einen breiteren Zugang zur Musik. Es entwickelte sich eine Notwendigkeit für Berufsmusiker:innen, da die Nachfrage nach Konzerten nun stieg. Um die Besetzung weiblicher Stimmen in Bühnenstücken und Chören erfüllen zu können, etablierten sich Sängerinnen, die eine musikalische Ausbildung erfahren hatten. Die Sängerinnen schufen eine Grundlage für den musikalischen Beruf, sodass sich im weiteren Verlauf auch Karrieremöglichkeiten für Instrumentalistinnen entwickelten. Dabei blieb Frauen der Zugang zum Orchester jedoch weitestgehend verwehrt. Allein die Harfe wurde häufig weiblich besetzt.¹⁶ Dies begründet sich unter anderem darin, dass das Spielen der meisten Instrumente den Männern vorbehalten war, weil diese für Frauen als unschicklich galten. Auf diese

4 Vgl. Loesch, „Mapping Virtuosity 2015“, S. 20f.

5 Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 218.

6 Vgl. Drinker, *Die Frau in der Musik*, S. 133f., 139.

7 Schweitzer, „Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert“, S. 31.

8 Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 12.

9 Schweitzer, „Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert“, S. 32.

10 Vgl. Schweitzer, „Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert“, S. 31ff.; Beci, *Musikalische Salons*, S. 11.

11 Gerber, *Zwischen Salon und musikalischer Gesellschaft*, S. 17.

12 Vgl. ebd., S. 18.

13 Diese Information ist einer privaten E-Mail von Dr. Christine Hoppe an die Autorin vom 20.03.2022 entnommen.

14 Vgl. Beci, *Musikalische Salons*, S. 8.

15 Vgl. Gerber, *Zwischen Salon und musikalischer Gesellschaft*, S. 17. Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff Salon, vgl. ebd., S. 18.

16 Vgl. Drinker, *Die Frau in der Musik*, S. 144–148, 150.

Thematik wird in Kapitel 2.2 weiter eingegangen.

Bezüglich der Ausübung eines Berufs stand vor allem die Frau des Bildungsbürgertums, welches sich im 18. Jahrhundert entwickelt hatte, laut Hoffmann in einem Konflikt. Für Frauen mit einer guten finanziellen Ausgangssituation war es nicht nötig, einen Beruf auszuüben, während Frauen aus armen Verhältnissen auf eine Arbeit angewiesen waren, um ihre Familie zu ernähren. Daher konnten erstere sich ganz ihren Pflichten als Mutter und Frau des Hauses widmen. Eine Berufstätigkeit war für sie lediglich eine Ausnahme oder gar eine Notlösung im Fall von Geldsorgen oder Ähnlichem. Für Musikerinnen des 19. Jahrhunderts galt dieser Umstand nicht mehr, was aus der bereits angesprochenen Besetzung von Sängerinnen sowie der allmählichen Etablierung von Instrumentalistinnen hervorging. Es gab professionelle, erwerbstätige Sängerinnen und Instrumentalistinnen, welche auch pädagogisch tätig waren. Dabei herrschte aber noch lange keine Gleichberechtigung. Besonders auf professioneller Ebene wurden Frauen lange benachteiligt. Hoffmann merkt an, dass die brillanten Leistungen von Musikerinnen primär im Kontext ihrer sozialen Bezüge, also ihrer Weiblichkeit und damit einhergehenden Funktionen, wahrgenommen und rezipiert wurden, was später auch bei Dorette deutlich werden wird.¹⁷ Damit lagen ihnen andere Ansprüche der Zuhörer:innenschaft zugrunde als dies bei ihren männlichen Kollegen der Fall war. Dabei handelte es sich unter anderem um Assoziationen, die mit Weiblichkeit konnotiert wurden, worauf in Kapitel 2.2 näher eingegangen wird.

Das Einkommen von Musiker:innen erwies sich als weiteres Problem für beide Geschlechter. Gerade zwischen 1750 und 1850 war es schwierig, vom Musiker:innenberuf zu leben, da beispielsweise Veranstaltungen selbst organisiert und bezahlt werden mussten. Dabei hatten jedoch Musiker den Vorteil, dass sie sich mehrere Standbeine aufbauen und damit finanziell absichern konnten. Wie das Beispiel von Louis zeigt, konnte ein Mann sowohl als Orchestermusiker als auch als Komponist oder anderweitig musikalisch arbeiten, während dies Frauen meist verwehrt wurde. Ihnen blieb neben ihrer Arbeit als Sängerin oder Instru-

mentalistin allein das Unterrichten, was auch auf Dorette zutrifft.¹⁸

Ende des 19. Jahrhunderts fand durch „gestiegene[] Nachfrage und [...] Angebot an musikalischen Veranstaltungen“¹⁹ eine „Ausweitung des Musiklebens“²⁰ statt. Während Musiker:innen vorher Konzerte selbst bezahlen und organisieren mussten, erforderte dies nun Agenturen, um den gestiegenen „Organisationsaufwand“²¹ bewältigen zu können. Christine Fornoff zeigt in ihrem Artikel „Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts“, dass die Agentur Wolff einen hohen Anteil an Musikerinnen vertrat, was mit der gesellschaftlichen Stellung der Frauen dieser Zeit einherging. Die Organisation von Konzerten für und die Finanzierung von Musikerinnen waren für Agenturen jedoch eine Herausforderung, da Frauen einerseits ihrem Ehemann unterstellt und damit unmündig waren. Andererseits konnte eine Reise nicht ohne Begleitung erfolgen, weil das Alleinreisen als Frau gefährlich sein konnte.²² Dies sind nur einige Gründe, welche Musikerinnen eine berufliche Karriere erschwerten. Diese Hindernisse erfuhren sie aber nicht erst mit Anbruch des Berufslebens, sondern bereits während ihrer musikalischen Ausbildung, auf die im folgenden Kapitel näher eingegangen werden soll.

2.1 AUSBILDUNGSMÖGLICHKEITEN

Mitte des 19. Jahrhunderts gab es noch keine Hochschulen für Musik. Vielmehr erfolgte die Ausbildung meist durch Privatunterricht, aber auch durch das Selbststudium, eine Mitgliedschaft im Kirchenchor oder durch das Reisen sowie eine frühe Berufspraxis. Meistens wurden mehrere dieser Möglichkeiten miteinander kombiniert. So gestalteten sich die Ausbildungswege von Musiker:innen ganz unterschiedlich. Gerade Frauen wurde mit diesen Möglichkeiten ein besserer Zugang zur Musikausbildung ermöglicht, da ihnen die Aufnahme an Musikhochschulen noch bis Anfang des 20. Jahrhunderts weitestgehend

¹⁷ Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 246f., 249.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 249f.

¹⁹ Fornoff, „Die Konzertagentur Wolff“, S. 43.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Vgl. ebd., S. 50ff.

verwehrt blieb. Eine Aufnahme war besonders zu Beginn stark vom familiären und sozialen Hintergrund abhängig.²³

Hoffmann führt hierbei vier Faktoren an, die für die musikalische Ausbildung einer Frau relevant waren: Dabei geht es einmal um die soziale Herkunft sowie die familiäre Umgebung. Weiterhin spielte die materielle Situation eine Rolle und auch das Musikleben des Wohnorts war für eine Ausbildung von Bedeutung.²⁴ Beim ersten Punkt wird deutlich, dass viele Musikerinnen aus einem musikalischen Haushalt kamen und in diesem eine Ausbildung durch Familienmitglieder erfahren hatten.²⁵ Auch Dorette war in solch einem Haushalt großgeworden, worauf später genauer eingegangen wird.

Im Folgenden sollen einige Institutionen und Orte erläutert werden, welche im 19. Jahrhundert eine musikalische Förderung ermöglichten. In „Organisationen zur Ausbildung von Stadtmusikanten“,²⁶ sogenannten Unterhaltungskapellen, wurden neben Jungen auch Mädchen ausgebildet, sodass diese auch Kapellmeisterinnen werden konnten. Besonders Instrumente wie die Harfe, Geige und Flöte waren dabei vertreten, aber auch Gesangs- und Blaskapellen kamen vor. Diese Einrichtungen dienten als Vorgängerinnen für Damenkapellen, die Ende des 19. Jahrhunderts expandierten. Für die Kunstmusik sind diese jedoch als nicht weiter relevant anzusehen, da die Ausbildung eher in der Unterhaltungsmusik erfolgte.²⁷

Durch die Gründung des Leipziger Konservatoriums 1843 erhielten Frauen in Deutschland zum ersten Mal die Möglichkeit zum Hauptfachstudium Klavier.²⁸ Zuvor unterschied sich die Ausbildung an Musikhochschulen zwischen Jungen und Mädchen essenziell. Der Zugang zur Instrumentalausbildung wurde letzteren kaum gewährt. Während erstere Zugang zu jeglichen Berufsrichtungen erhielten, erfuhren Mädchen in den Gesangsklassen nur eine Ausbildung in den „Elementarkenntnissen“.²⁹

Vom Theorie- und Kompositionsunterricht waren Frauen meist gänzlich ausgeschlossen.³⁰ Um ihren Gesang zu begleiten, erhielten Frauen am Konservatorium in Prag Klavier- und Harfenunterricht.³¹ Im Gegensatz dazu steht das Pariser Konservatorium, welches Frauen erlaubte, alle Instrumente zu studieren.³²

Zusätzlich gab es auch private Musikschulen, welche jedoch nicht staatlich oder durch Vereine finanziell unterstützt wurden, weswegen die Ausbildung selbst durch „Unterrichtshonorare“³³ bezahlt werden musste. Damit wurde das auszubildende Klientel vom eigenen Budget bestimmt. Unter den privaten Musikschulen gab es auch Schulen, die von Frauen gegründet worden waren und deren Leitung sie im Anschluss selbst übernommen hatten. Hoffmann zählt hierbei folgende Schulen auf: „die Mädchenerziehungsanstalt von Elise Müller in Bremen (1804–1820), die Musikschule von Maria Theresia Paradis in Wien (1808–1824) und eine Musikschule für Frauen von Luise Reichardt in Hamburg (1813–1826).“³⁴ Hier erhielten Schülerinnen lediglich Unterricht am Klavier, in Musiktheorie sowie Gesang.³⁵

Vor allem durch den Privatunterricht erhielten Frauen Zugang zu einer musikalischen Laufbahn. Er war für Frauen dieser Zeit ein wichtiges Fundament, da ihnen weder in Konservatorien noch in anderen Musikschulen eine Ausbildung geboten wurde, die für eine berufliche Karriere ausreichend gewesen wäre. Während Institutionen von der Öffentlichkeit beobachtet und bewertet wurden, konnte im Privaten liberaler mit Schüler:innen umgegangen werden, weil sich Lehrer:innen „eine eigene Meinung leisten“ konnten.³⁶ Hoffmann vermutet, dass sich Schüler:innen im Privatunterricht durch die vertrautere Umgebung einerseits wohler fühlten, andererseits auch bessere Leistungen erbringen konnten, da sie als Individuen betrachtet und beurteilt wurden. Um jedoch Privatunterricht zu erhalten,

23 Vgl. Hoffmann, „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen“, S. 78f.

24 Vgl. Hoffmann, „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen“, S. 79.

25 Vgl. dies., *Instrument und Körper*, S. 255.

26 Dies., „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen“, S. 80.

27 Vgl. ebd., S. 81.

28 Vgl. dies., *Instrument und Körper*, S. 260f.

29 Dies., „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musike-

rinnen“, S. 82.

30 Vgl. Drinker, *Die Frau in der Musik*, S. 153.

31 Vgl. Hoffmann, „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen“, S. 85.

32 Vgl. ebd., S. 81.

33 Dies., *Instrument und Körper*, S. 261.

34 Ebd.

35 Vgl. ebd.

36 Dies., ebd., S. 264.

galten zwei Faktoren als Voraussetzung: Entweder stand das Geld zur Verfügung, um den Unterricht bezahlen zu können, oder Adlige unterstützten und sponserten einen, da sie die ausgebildeten Berufsmusiker:innen später an ihrem Hof anstellen konnten.³⁷ So wurde beispielsweise Louis' Unterricht vom Herzog von Braunschweig gefördert.³⁸

Außerdem war der Wohnort von großer Bedeutung. Gerade in musikalischen Zentren wie Wien oder Leipzig gab es eine große Anzahl an Instrumentalistinnen, da dort das Musikleben von zahlreichen Aufführungen und qualifiziertem Lehrpersonal geprägt war. Tendenziell war das Lehrpersonal vorwiegend männlich, wobei Instrumente wie Klavier und Harfe gerade im Laufe des 19. Jahrhunderts auch immer häufiger von Frauen gelehrt wurden.³⁹ So gaben zum Beispiel Josepha Müllner-Gollenhofer (1768–1843) in Wien⁴⁰ und Therese Winckel (1779–1867) am Konservatorium in Dresden⁴¹ Harfenunterricht.

Für eine berufliche Ausbildung, die mit denen von Männern mithalten konnte, benötigten Frauen neben dem Zugang zu Ausbildungsinstitutionen und Privatunterricht auch den Zugang zu Veranstaltungen, um Kontakte knüpfen zu können. Durch ihren bürgerlichen Status war es für Frauen jedoch besonders schwierig, sich außerhalb des „verpflichtenden Raumes von Familie und Wohnort“⁴² zu begeben. Sich zu vernetzen galt als besondere Herausforderung, während dies für Männer kaum ein Problem darstellte, da sich diese früh vom Elternhaus emanzipieren konnten. Erst, wenn Frauen sich als Musikerinnen bewährt hatten, was allerdings nur einem Bruchteil gelang, war es ihnen möglich, mittels eigener Konzerteisen ihre gewohnte Umgebung zu verlassen.⁴³

Wie schon das erwähnte weibliche Lehrpersonal aufzeigt, war die Instrumentenwahl für Frauen in dieser Zeit sehr eingeschränkt. Warum dies der Fall war, soll im Folgenden erläutert werden.

2.2 INSTRUMENTE

Carl Ludwig Junker, ein Philologe, Komponist und Pfarrer des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte 1784 die Abhandlung „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, in der er die Gründe schilderte, warum Frauen das Spielen bestimmter Instrumente unterlassen sollten. Hoffmann fasst diese in ihrer Habilitationsschrift wie folgt zusammen: Dabei geht es um den „Widerspruch zwischen Spielbewegungen und Frauenkleidung, [...] Instrumentalklang und weiblichem Geschlechtscharakter und der Ungehörigkeit bestimmter Spielhaltungen.“⁴⁴ Spiele eine Frau beispielsweise Violine, so würde allein die Visualität des Auftritts vom interpretierten Stück ablenken, da es beim Zuschauer ein „Gefühl des Unschicklichen“⁴⁵ auslöse. Zusätzlich wird dieses Argument durch die Behauptung untermauert, für die Stärke und Schnelligkeit der Bewegung, die für das Spielen eines Saiteninstrumentes nötig ist, sei die Frau zu schwach. Außerdem spiegelte der Körperausdruck den Charakter. Da der Charakter der Frau durch Ruhe geprägt sei, käme eine ausdrucksstarke Spielweise damit für sie nicht infrage.⁴⁶ Auch der Pädagoge und Komponist Johann Daniel Hensel verweist auf die Schwäche des weiblichen Körpers, indem er behauptet, dass Blasinstrumente nur von denen gespielt werden sollten, welche „eine recht starke Brust haben“.⁴⁷

Als zweites führt Junker an, Instrumente hätten durch historische Bedeutungen einen bestimmten Charakter, welcher nicht mit dem Weiblichen zusammenzuführen sei. Er verweist dabei auch auf Ton- und Schallqualität. Beispielhaft führt er Blasinstrumente an, die mit Krieg und Jagd assoziiert würden und die er keinesfalls weiblich konnotieren möchte.⁴⁸

Zuletzt geht es um die Haltungen, in die der Körper beim Spielen bestimmter Instrumente gebracht werden muss. Dabei ist die Schicklichkeit von größter Bedeutung. Es schicke sich nicht für eine Frau, ein Violoncello zu spielen, da sie sonst bestimmte Körperhaltungen einnehmen müsse, welche gesellschaftlich nicht infrage kommen. Besonders das Spreizen der Beine sei sexuell

37 Vgl. dies., *Instrument und Körper*, S. 264f., 268f.

38 Wulfhorst, Art. „Spohr, Louis. Biographie“.

39 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 270, 266.

40 Bergmann, Art. „Müllner-Gollenhofer, (Maria) Josepha“.

41 Seifert, Art. „Winckel, Winckell, Winkel, Therese“.

42 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 271.

43 Vgl. ebd., S. 249, 270f.

44 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 28f.

45 Junker, „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, S. 90.

46 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 31f.

47 Hensel, *System der weiblichen Erziehung*, S. 214.

48 Vgl. Junker, „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, S. 94f.

anstößig, was zu dieser Zeit nicht akzeptiert war.⁴⁹ Bis ins 19. Jahrhundert hat sich der Konnex zwischen dem weiblichen Körper und Charakter und Musikinstrumenten nicht groß verändert.

Neben der Stimme und dem Gesang, die bereits in Kapitel 2 eine Rolle gespielt haben, etablierte sich für Frauen das Klavier und die Harfe als akzeptierte Form des Musizierens. Hierbei handelt es sich um zwei Instrumente, welche durch ihre Größe und Gewicht auffallen. Laut Hoffmann solle die Musik der Frau nämlich nicht „den sozialen Raum der Familie und der häuslichen Geselligkeit [...] verlassen.“⁵⁰ Damit stimmt auch der Aspekt des Salons überein. Da Frauen ab dem 17. Jahrhundert besonders an „ihr Heim, sei es Haus, Hof oder Kloster“⁵¹ gebunden waren, mussten sie sich selbst einen Raum suchen, in dem auch sie künstlerisch agieren konnten. Da sich beide Instrumente besonders als Soloinstrumente eignen, sank wohl auch das Verlangen, mit diesen im Orchester zu partizipieren. Außerdem sind sie ideal für die Begleitung von anderen Instrumenten oder dem Gesang und daher für das gemeinsame Musizieren im häuslichen Rahmen.⁵² Streich- und Blasinstrumente waren unter Frauen zwar – wenn auch rar – vertreten. Dabei handelte es sich aber nur um „hohe[] Melodieinstrumente“,⁵³ da diese mit der weiblichen Stimme korrelieren und daher mit Femininität konnotiert wurden.

Im weiteren Verlauf soll nun intensiver auf die Harfe eingegangen werden, da Dorette auf diesem Instrument konzertierte. Die Harfe erfreute sich Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich großer Beliebtheit. Mit der steigenden Bedeutung des Salons wurde „das Private, Intime, Sentimentale bevorzugt“,⁵⁴ was die Harfe auch klanglich bieten konnte. Frauen spielten seit jeher dieses Instrument und im Gegensatz zu anderen Instrumenten war die Harfe für diese gesellschaftlich angebracht. So wurde die Harfe zum „Instrument der Frauenzimmer“.⁵⁵

Was bei diesem Instrument auffällt, ist die meist

weibliche Besetzung. Dies geht mit Charaktereigenschaften wie „Intimität, Weichheit, Einsamkeit, Melancholie und Poesie“⁵⁶ einher, welche dem Saiteninstrument zugeschrieben wurden. All dies sind Merkmale, die auf Frauen bezogen wurden. Außerdem benötige das Spiel auf der Harfe eine „graziöse[] Körper- und elegante[] Handhaltung“.⁵⁷ In diesem Zusammenhang betont Klaus-Peter Brenner den „willkommenen Vorwand für eine jener weiblichen Posen, die – im Sinne der Verhaltenssprache des höfisch kultivierten Liebeswerbens – die männliche Galanterie komplementiert.“⁵⁸ Die Verbindung zwischen der Spielerin und dem Fokus auf ihren Körper wird hier deutlich. Somit erhielt die Harfe feminine Konnotationen.⁵⁹ Diese Verbindung führte schließlich dazu, dass „lediglich die Harfe [im romantischen Orchester] von einer Frau gespielt wurde.“⁶⁰

Dies sind die Voraussetzungen und Umstände, denen Dorette als Musikerin ihrer Zeit unterlag. Wie diese nun genau bei ihr ausgesehen haben, wird in den nächsten Kapiteln deutlich werden.

3. DORETTE SPOHR

„Jedem Leser von Spohrs Selbstbiographie ist sicherlich in bleibender Erinnerung das liebevollzarte, nur behutsam angedeutete Bild seiner ersten Frau Dorette, die durch frühe Heirat und gemeinsames Konzertieren eine getreue und verstehende Begleiterin wurde bei Spohrs Aufstieg zum hervorragendsten deutschen Geiger seiner Zeit, zum großen Dirigenten und Komponisten. Während der fünfzehn Jahre, die sie an der Seite ihres Mannes in der Öffentlichkeit gestanden ist, konnte auch Dorette Spohr sich einen hochgeachteten und lange unvergessenen Namen als ausgezeichnete, feinsinnige Künstlerin erwerben.“⁶¹

So lauten die Worte Folker Göthels im „Vorwort“ zum *Briefwechsel* zwischen Louis und Dorette.

49 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 35.

50 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 75.

51 Beci, *Musikalische Salons*, S. 18.

52 Vgl. Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 75f.

53 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 76.

54 Kalusche, *Harfenbedeutungen*, S. 165.

55 Zingel, *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*, S. 19; vgl. Kalusche, *Harfenbedeutungen*, S. 165.

56 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 134f.

57 Ebd., S. 135.

58 Brenner, *Die Nadermann-Harfe*, S. 168.

59 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 132–135.

60 Kalusche, *Harfenbedeutungen*, S. 170.

61 Göthel, „Vorwort“, S. 9.

Bereits hier wird deutlich, dass Dorette im Schatten ihres Gatten stand. Sie war seine „Begleiterin“,⁶² während Louis zu einem der berühmtesten Violinisten Anfang des 19. Jahrhunderts aufstieg. Trotzdem wird deutlich, dass auch sie in der Lage war, durch ihre musikalischen Fähigkeiten – besonders als Harfenistin – als Künstlerin ihrer Zeit zu begeistern. Die Bewertung Göthels, Dorette hätte sich einen „unvergessenen Namen“⁶³ gemacht, scheint für das 19. Jahrhundert belegt zu sein. Im Hinblick auf die Quellenlage, die heute für Dorette vorliegt, stellt sie sich jedoch als nicht zutreffend heraus. Während Louis einige Primärquellen hinterlassen hat, gibt es von seiner Frau kaum Quellen aus erster Hand. Zwar führte sie Tagebücher, jedoch wird in Louis' *Selbstbiographie* angenommen, dass sie diese zerstört hat.⁶⁴ Die wichtigsten Informationen zu Dorette sind in der *Selbstbiographie* ihres Mannes erhalten. Damit liegt lediglich die Einschätzung aus Louis' Perspektive vor, was eine objektive Betrachtung erschwert. Allein der *Briefwechsel* erlaubt eine direkte Einsicht in die Gedanken Dorettes, wobei dieser erst mit ihrer Ankunft in Kassel Anfang der 1820er-Jahre beginnt und kaum Informationen über sie als Musikerin enthält.

Nicht nur die mäßige Primärquellenlage erschwert die Auseinandersetzung mit Dorette. In Anbetracht ihres Verhältnisses zu ihrem Mann und dessen Erfolg sowohl als Violinist als auch als Komponist und Dirigent ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr ein Desiderat. Dies bestätigt den Umgang mit Frauen in der Musikgeschichte. Im Hinblick auf die Gender Studies wird versucht, diesem Umstand entgegenzutreten und die Künstlerin unabhängig von ihrem Mann zu bewerten und zu würdigen. Im Folgenden soll zunächst ihr persönlicher und musikalischer Hintergrund thematisiert werden, um so ihre Stellung als Instrumentalistin in ihrer Zeit kontextualisieren zu können.

3.1 ANFÄNGE UND AUSBILDUNG

Dorette Spohr wurde als Dorothea Henriette Scheidler am 2. Dezember 1787 in Gotha geboren.

62 Göthel, „Vorwort“, S. 9.

63 Ebd.

64 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 109.

Bereits ihre Eltern übten einen musikalischen Beruf aus. Während ihre Mutter Sophie Elisabeth Susanne geb. Preyßing⁶⁵ Kammersängerin war, arbeitete ihr Vater Johann David Scheidler als Violoncellist in der Hofkapelle Gothas. Damit ermöglichte Dorettes familiäres Umfeld ihr eine musikalische Ausbildung. Bereits als Kind erhielt sie Unterricht an verschiedenen Instrumenten. Von ihrem Onkel Friedrich Wilhelm Preyßing wurde sie an der Geige unterrichtet, während sie bei Johann Georg Heinrich Backofen an der Harfe ausgebildet wurde. Auch das Klavierspielen erlernte sie.⁶⁶ Johann Scheidler soll sich intensiv um die Erziehung und Ausbildung seiner Tochter gekümmert haben. Dies galt nicht nur für die Musik, sondern auch für Sprachen. Daher beherrschte sie sowohl die französische als auch italienische Sprache.⁶⁷ Dorette profitierte somit in ihrer Ausbildung von ihrer Herkunft aus einem musikalischen Haushalt und ihrer finanziellen Situation, die den Unterricht bei ihrem Privatlehrer Backofen ermöglichte.

Ab 1804 war Dorette Mitglied der Herzoglich-Gothaischen Kapelle, wo sie Louis kennenlernte, welcher im selben Jahr Herzoglicher Konzertmeister und Leiter der Hofkapelle wurde. In seiner *Selbstbiographie* betont Louis, er habe „von deren [Dorettes] Virtuosität auf Harfe und Pianoforte [...] schon viel Rühmliches gehört“.⁶⁸ Damit scheint Dorettes musikalisches Talent zu einem gewissen Grad in Musiker:innenkreisen bekannt gewesen zu sein. Nach einer persönlichen Kostprobe beschreibt er ihre Spielweise als eine „mit größter Sicherheit und feinsten Nuancierung“.⁶⁹ Dorette erwies sich in ihrem Instrumentalspiel als äußerst geschickt und begabt, was sich sowohl für die Harfe als auch für das Klavier bestätigen lässt. Louis hebt auch ihr Violinspiel hervor, welches ebenfalls von ausgezeichneter Qualität war. Gleichzeitig war jedoch auch er es, der ihr vom Spielen dieses „für [das] Frauenzimmer unpassende[n] Instrument[s]“⁷⁰ abriet, obwohl sie sogar gemeinsame Duette spielten.⁷¹ Hier wird deutlich, wie auch Louis sich zeitlebens den gesellschaftlichen Vorschriften nicht wider-

65 Schaer, Art. „Spohr, Dorette“.

66 Vgl. Schaer, Art. „Spohr, Dorette“; Spohr, *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, S. 11.

67 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 98.

68 Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 96.

69 Ebd., S. 97.

70 Ebd., S. 99.

71 Vgl. ebd.

setzten wollte, zumindest in Hinblick auf seine Frau. Ob er Dorette als Konkurrentin ansah oder sich Sorgen um ihren Ruf machte, geht aus der *Selbstbiographie* nicht hervor. Möglicherweise sah Louis bei ihr an der Harfe und dem Klavier auch größeres Potential. Ob sie auf der Violine ähnliche Leistungen erbracht hätte, bleibt ungewiss. Nichtsdestotrotz war sie als Solistin am Klavier und an der Harfe sehr erfolgreich.⁷²

Bald darauf folgte die Hochzeit von Dorette und Louis am 2. Februar 1806. Bereits vor seiner Trauung begann das Paar auch außerhalb Gothas gemeinsam aufzutreten, wobei Louis stets anmerkte, dass neben den Soloauftritten der beiden besonders ihre gemeinsamen Duette dem Publikum zusagten.⁷³ Ein Eintrag in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung (AmZ)* betont, Dorette hätte für ihren Vortrag einer Fantasie sowie Variationen den „lebhaftesten Beyfall“⁷⁴ erhalten. Auch die *Zeitung für die elegante Welt* bewundert die Schönheit ihres Spielens und unterstreicht vor allem ihren gelungenen Übergang vom Forte ins Piano.⁷⁵ Die Zeitung beschreibt Dorette weiter als eine „talentvolle, liebevolle Frau“.⁷⁶ Dorette konnte also bereits in jungen Jahren zu Beginn ihrer Karriere das Publikum von ihrem Spiel überzeugen.

Louis beschreibt in seiner Biografie nicht nur das musikalische Talent seiner Frau, sondern auch ihr Verständnis und Wissen, welches sie über die Harfe besaß.⁷⁷ Dieser widmete sich Dorette nun ausschließlich, sodass sie sich an diesem Instrument eine „glänzende Virtuosität“⁷⁸ aneignete. Die Pläne ihrer ersten gemeinsamen Konzertreise wurden jedoch zunächst durch den Vierten Koalitionskrieg zwischen Preußen und Frankreich und schließlich auch die erste Schwangerschaft Dorettes vereitelt. Nach der Geburt ihrer ersten Tochter im Jahr 1807 begann Dorette bald wieder Harfe zu spielen. Dazu gehörten Stücke, welche Louis für die Reise der beiden vorbereitet hatte. Außerdem schaffte sie sich eine neue, bessere Nadermann-Harfe an.⁷⁹

Die Beziehung der beiden kann in Verbindung mit

Dorettes beruflichen Zielen als „ambivalent“⁸⁰ betrachtet werden. Einerseits schränkte Louis ihr musikalisches Potenzial ein, indem er ihr vom Violinspiel abriet.⁸¹ Andererseits förderte er eben dieses, indem er eigens für sie (und ihn) komponierte Stücke anfertigte. Außerdem sprach er Dorette ihr Talent keinesfalls ab oder minimierte dieses. Welche Ziele Louis mit seinen Aussagen und Handlungen hinsichtlich Dorettes Geigenspiel verfolgte, bleibt in der *Selbstbiographie* jedoch unklar. Louis bezieht sich lediglich auf den Fakt, die Violine schicke sich nicht für eine Frau.⁸² Er betont seine Vorliebe für die Harfe, deren Spiel er zwar selbst versucht, jedoch nie gemeistert hatte.⁸³ Somit könnte ein weiteres Motiv von ihm gewesen sein, Dorette ausschließlich als Harfenistin zu fördern; einerseits, um mit seiner Frau eine begabte Harfenistin an seiner Seite zu haben, die seine Kompositionen spielen und mit der er auch gemeinsam musizieren konnte. Andererseits, weil er eigene Bestrebungen auf sie übertrug, die er selbst nie erreicht hatte.

Ambitionen und musikalische Ziele von Dorette selbst können nicht nachgewiesen werden, weshalb man diese nur anhand ihres Wirkens ablesen kann. Damit wird deutlich, dass Dorette durch die Förderung an der Harfe eine Perspektive als Musikerin erhielt, diese jedoch durch Louis' Eingreifen in ihre Instrumentenwahl eingeschränkt wurde. Durch die gemeinsamen Konzertreisen wurde Dorettes Virtuosität einem breiteren Publikum bekannt und für beide begann somit ein neuer Lebens- und Karriereabschnitt. Durch ihren Mann wurde ihr der Zugang zu gehobenen musikalischen Kreisen geöffnet.

3.2 KONZERTREISEN MIT LOUIS SPOHR

Statt die gesellschaftlichen Erwartungen zu erfüllen und sich als Frau des Hauses um ihr Kind zu kümmern, verließ die Mutter gemeinsam mit dem Vater die gemeinsame Tochter und gab sie in

72 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 97ff.

73 Vgl. ebd., S. 101.

74 „Fremde Virtuosen“, Sp. 230.

75 Vgl. „Aus Leipzig“, Sp. 1239.

76 „Aus Gotha“, Sp. 415.

77 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 103.

78 Ebd., S. 104.

79 Vgl. ebd., S. 108.

80 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 339.

81 Zwar bezieht sich Louis in seinem Kommentar zu ihren gemeinsamen Duetten auf Kammermusik und nicht auf virtuose Bühnenmusik. Dennoch bleibt Dorettes Potenzial auf dem Instrument ungewiss.

82 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 99.

83 Vgl. ebd., S. 97.

die Obhut der Großmutter. Ihre erste gemeinsame Reise brachte Dorette und Louis in unterschiedliche Städte Deutschlands, wobei sie auch namhafte Menschen wie Johann Wolfgang von Goethe oder Christoph Martin Wieland kennenlernten.⁸⁴ Sie hielten sich also vorwiegend in gehobenen Kreisen auf.

In der Bewertung eines Konzerts in Leipzig 1807 standen vor allem Louis' kompositorische Fähigkeit sowie sein Spiel im Vordergrund.⁸⁵ Dies war kein Einzelfall. In den meisten Konzertrezensionen steht Dorette im Schatten ihres Mannes. Allgemein wird deutlich, dass in den Bewertungen von Dorette vor allem ihr äußeres Erscheinungsbild im Fokus steht. Während Louis meist spaltenlange Kritiken über sein Spielen und Komponieren erhält, ergibt sich für Dorette lediglich ein Absatz. Nichtsdestotrotz wird Dorettes Spiel mit „grosse[r] Fertigkeit, Nettigkeit und Anmuth“⁸⁶ sehr positiv bewertet. Im Gegensatz dazu wird ihre künstlerische Fähigkeit an der Harfe nach einem Auftritt in Prag wie folgt beschrieben: „Mad. Spohr [...] behandelt ihr Instrument ungemein zart: doch kann sie, wenigstens nach dem, was wir von ihr hörten, noch nicht auf den Namen einer ausgezeichneten Künstlerin Anspruch machen“.⁸⁷ Auch ihr Mann wird im selben Artikel kritisiert. Diese dürftige Bewertung ist jedoch ein Einzelfall. Sie zeigt, dass sich die Musikerin noch am Beginn ihrer Karriere befand. Interessanterweise rechtfertigt sich Louis in seiner *Selbstbiographie* für diese Kritik, thematisiert die Kritik an seiner Frau jedoch nicht.⁸⁸

Immer wieder waren beide auch zu Gast an königlichen Höfen, um dort vorzuspielen. Dadurch genossen sie großes Ansehen.⁸⁹ Ihr Auftritt in Heidelberg wird in der *AmZ* besonders hervorgehoben und ist eines der wenigen Beispiele, in denen auch Dorettes Spielart ausführlich beschrieben wird. Demnach bezauberte sie das Publikum so sehr, dass dieses während ihres Auftritts keinen Laut von sich gab, da es so von ihr beeindruckt war.⁹⁰ Was in all diesen Rezensionen besonders auffällt, ist die Wortwahl, mit der Dorettes Spiel

beschrieben wird. Immer wieder treten Wörter wie „Zartheit“ und „Anmut“ auf, aber auch „Stärke“ und „Sicherheit“⁹¹ werden häufig verwendet. Bei ersteren beiden handelt es sich um Attribute, die vor allem mit dem Erscheinungsbild des weiblichen Körpers zusammenhängen. Die Verwendung von männlich geprägten Attributen wie Stärke und Sicherheit veranschaulichen, wie umfassend Dorettes Darbietungen sind. Ihre Musikalität wird also auf das Niveau zeitgenössischer Musiker gesetzt. Ihre Femininität wird ihr dabei jedoch nicht abgesprochen. Eine Gleichsetzung mit Musikern kann damit nicht eindeutig festgestellt werden.

Insgesamt agierte Dorette während dieser Reise eher als Begleitung ihres Mannes auf der Bühne, was sich wiederum auch in der Länge der Kritiken niederschlägt, die ihr nur kurze Abschnitte widmeten. Hoffmann beschreibt diese Dynamik als „idealtypische Spiegelung der bürgerlichen Geschlechterrollen“,⁹² vor allem da die Gattin „sich als einfühlsame Interpretin in den Dienst des schöpferisch aktiven Mannes stellte“.⁹³

Im April 1808 kehrte das Paar wieder nach Gotha zurück. Während Louis seine kompositorischen und pädagogischen Tätigkeiten in seiner Biografie beschreibt, sind kaum Informationen darüber erhalten, welchen Aktivitäten Dorette in dieser Zeit nachging. Höchstwahrscheinlich erfüllte sie vorwiegend ihre Tätigkeiten als Mutter und Gesellschafterin.⁹⁴ Im November desselben Jahres bekam das Paar eine zweite Tochter. Darauf folgend erkrankte Dorette schwer an Nervenfieber, sodass sie ein halbes Jahr nicht musikalisch tätig sein konnte.⁹⁵ Ob es sich wirklich um diese Krankheit handelte oder sie durch die Geburt stark geschwächt war und an Langzeitfolgen litt, sind lediglich Spekulationen. Eindeutige Aussagen können diesbezüglich nicht getroffen werden. Dennoch ist im Verlauf ihres Lebens häufig von dieser Krankheit die Rede, die ihre musikalische Karriere beeinflusste. Sobald sie wieder zu Kräften gekommen war, widmete sie sich erneut ihrem Instrument, da Louis bereits die nächste Konzer-

84 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 109.

85 Vgl. „Leipzig“, (04.11.1807), S. 90f.

86 Ebd., Sp. 91.

87 „Nachrichten“, Sp. 315.

88 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 111.

89 Vgl. ebd., S. 114.

90 Vgl. „Heidelberg“, Sp. 523.

91 „Heidelberg“, Sp. 523.

92 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 342.

93 Ebd.; vgl. ebd., S. 341f.

94 Vgl. ebd., S. 342.

95 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 129f.

treise geplant hatte, auf der sie wohl ausschließlich Harfe spielte. Ein Hinweis auf Klavierstudien ist nicht erhalten.⁹⁶

Die zweite Reise sollte nach Russland gehen, da der „Künstlerruf“⁹⁷ beider bereits bis in den Osten vorgedrungen war. Zunächst weigerte sich Dorette, da sie nicht für eine solch lange Zeit von ihren Kindern getrennt sein wollte. Ihre Pflichten als Mutter standen damit für sie an erster Stelle, was wiederum zeigt, dass sich ihre Prioritäten inzwischen wohl verschoben hatten.⁹⁸ Während die Konzertreise nach der Geburt ihrer ersten Tochter wohl noch ohne Widerrede ihrerseits stattgefunden hatte, war ihr die Familie nun wichtiger als europaweite Konzerte. Dabei muss jedoch angemerkt werden, dass die erste Reise nicht über die Grenzen Deutschlands hinausreichte, sodass eine Rückkehr nach Hause weitaus schneller möglich gewesen war. Letztlich ließ sie sich aber von Ihrem Mann überzeugen und willigte ein. Die Kinder gaben sie erneut in die Obhut der Großmutter.⁹⁹

Die *Zeitung für die elegante Welt* verdeutlicht angesichts eines Auftritts in Breslau, dass Dorette auf der Harfe zeigte, „was Genie und Fertigkeit auch mit dem Unbedeutenden vermag.“¹⁰⁰ Damit wird ihre Fähigkeit mit dem Begriff „Genie“ auf die höchste Ebene gesetzt. Ab dem 18. Jahrhundert diente der Geniebegriff generell zur Legitimation des „herausgehobene[n], ästhetisch avancierte[n], männliche[n], komponierende[n] Subjekt[s] als Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung“.¹⁰¹ Der Ausdruck wurde stark mit dem „Heroisch-Männlichen“¹⁰² assoziiert, was besonders die Ablehnung aller „Sentimentalität und Schwäche“¹⁰³ bedeutete, welche in der Regel mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht wurden. Dieses Attribut, welches zu der Zeit gerade Männern und der schöpferischen Seite zugeschrieben wurde, wurde nun für Dorette als Frau und die ausführende Seite verwendet.¹⁰⁴ Der Geniekult,

wie Eva Rieger ihn bezeichnet, war ausschließlich Männern vorbehalten, um gerade Personen „de[s] anderen Geschlecht[s] den Zugang zur Kunst [zu] verwehren“.¹⁰⁵ Die zitierte Rezension zeigt somit, dass Dorette diesen Zugang in die Kunst als Frau gelungen war. Auch das *Journal des Luxus und der Moden* betont ihr Talent, „zarten und gefühlvollen Ausdruck mit Fülle und Kraft“¹⁰⁶ verkörpern zu können. Somit werden auch männlich geprägte Eigenschaften (Fülle, Kraft) zur Beschreibung ihrer Spielweise benutzt. Dies geschah jedoch stets in Verbindung mit femininen Charakteristika (zart, gefühlvoll).

Louis' Erbitten bei der Gothaischen Herzogin Caroline Amalie, ihm für die Weiterreise nach Russland eine längere Beurlaubung zu gewähren, wurde von dieser abgewiesen. Dafür erhielt Dorette sowohl das Angebot, der Prinzessin Musikunterricht zu geben, als auch eine Anstellung als Solistin für Hofkonzerte. Damit bekam sie die Möglichkeit, selbst pädagogisch tätig zu werden, Geld zu verdienen und auch als Solistin erfolgreich zu werden. Sie erhielt also eine feste Anstellung am Hof. In Anbetracht eines Wiedersehens mit ihren Töchtern stimmten beide schließlich einer Absage der weiteren Reise zu.¹⁰⁷ Somit konnte sich Dorette nun sowohl selbst beruflich als Musikerin verwirklichen als auch ihren Aufgaben als Mutter nachkommen und Beruf und Familie in Einklang bringen.

Auf ihrer Rückreise wurde nach einem Auftritt in Hamburg im *Morgenblatt für gebildete Stände* kritisiert, die Harfe eigne sich nicht für die Architektur des Apollosaals, weshalb es den Zuhörenden nicht möglich gewesen war, die „zarten [...] Akorde im Piano, [...] dem leisen Hauche eines Athemzuges ähnlichen Harmonien“¹⁰⁸ zu hören, obwohl genau dies die Fähigkeiten waren, die Dorettes Spielweise so erstklassig machten. Kritik wurde diesmal also nicht an ihr selbst, sondern an dem Konzerthaus getätigt, was wiederum für ihr Talent spricht.

Insgesamt waren die Konzerte ein kommerzieller

96 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 136f.

97 Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 137.

98 Es ist zu beachten, dass dies eine Schilderung von Louis ist. Daher ist nicht eindeutig, ob dies der einzige Grund war.

99 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 137.

100 „Aus Breslau“, Sp. 1888.

101 Unseld, „Genie und Geschlecht“, S. 24.

102 Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 106.

103 Ebd.

104 Diese Information ist einer privaten E-Mail von Dr. Christine

Hoppe an die Autorin vom 20.03.2022 entnommen.

105 Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 118. Rieger bezieht sich dabei besonders auf kompositorische Tätigkeiten.

106 „Herr und Madame Spohr in Leipzig“, Sp. 711.

107 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 141.

108 „Hamburg, 16 Febr.“, S. 216.

Erfolg.¹⁰⁹ Wie auch ihr Mann, knüpfte Dorette bei den Veranstaltungen immer wieder neue Kontakte. Details über Bekanntschaften, die sie möglicherweise unabhängig von ihrem Mann machte, sind jedoch nicht bekannt. Mit der Ankunft in Gotha endete ihre Konzertreise schließlich und es ist davon auszugehen, dass Dorette anschließend ihrer Anstellung bei der Herzogin nachkam.

Im Herbst 1812 begab sich das Paar auf seine dritte Konzertreise. Neben ihrem Mann wird auch Dorette in der *AmZ* als Virtuosin bezeichnet, womit ihr eine hohe musikalische Fähigkeit zugeschrieben wird,¹¹⁰ die der eines Mannes gleichgesetzt werden konnte.¹¹¹ Auch die *Zeitung für die elegante Welt* bewundert ihr Spiel und beschreibt, wie sie „mit sinniger Verschmelzung von Kraft und Zartheit und mit gebildetem Geschmack“¹¹² die Harfe gespielt hatte. Bei einem Auftritt in Prag am 17. November trat sie trotz Krankheit auf,¹¹³ wovon Louis jedoch nichts in seiner *Selbstbiographie* erwähnt. Um welche Krankheit es sich hierbei handelte, ob es erneut das Nervenfieber war, ob sich ihr Gesundheitszustand durch die Geburt ihrer Kinder oder durch die körperliche Belastung als Harfenistin verschlechtert hatte, wird jedoch nicht deutlich.

In Wien erfuhr ihr Vorspiel ebenfalls viel Beachtung. So heißt es in der *AmZ*, „von allen uns bekannten Virtuosinnen auf diesem Instrumente besitze keine so viel Schule, und so viel inniges Gefühl im Ausdrucke, als Mad. Spohr“.¹¹⁴ Weiterhin wird sie mit zwei weiteren Musikerinnen verglichen, nämlich den Harfenistinnen Caroline Longhi und Marie-Nicole Simonin-Pollet, wobei kritisiert wird, dass Frau Spohrs „Piano [...] vom Forte in zu grossem Abstände“¹¹⁵ sei. Der Vergleich der drei findet sich auch in anderen Zeitungen wieder.¹¹⁶ Dass sie nur mit Frauen verglichen wurde, zeigt deutlich, dass die Harfe zu dieser Zeit kaum von Männern gespielt wurde.

Nachdem Louis in Wien das Angebot der Kapellmeister- und Orchesterdirektorstelle am Theater an der Wien bekam, gaben beide

ihre Berufe in Gotha auf und siedelten mit der Familie nach Wien um.¹¹⁷ Damit gab Dorette ihre „Lebenszeit-Anstellung“¹¹⁸ auf und trennte sich ebenfalls von ihrer Familie in Gotha. In Wien schienen sich die Spohrs neben ihren Tätigkeiten am Theater nun auch intensiver dem Familienleben zu widmen, das durch die bisherigen Reisen vernachlässigt worden war. Dabei erhielten sie Unterstützung von einem Kindermädchen.¹¹⁹ Dorette wurde erneut schwanger und gebar im Herbst 1813 einen Sohn, der jedoch bereits einige Monate später verstarb. Um ihre Trauer zu verarbeiten, wendete sie sich wieder dem Harfenspiel zu.¹²⁰ Das Instrument war für sie also stetiger Lebensbegleiter. Da ihr Mann viele soziale Kontakte pflegte, war ihre Aufgabe in Wien wohl größtenteils die „Haushaltsführung und familiäre[] Repräsentation“.¹²¹

Nachdem es zu einigen Differenzen zwischen Louis und Mitarbeitenden am Theater gekommen war, zog die Familie 1815 von Wien nach Carolath. Dort unterrichtete Dorette die Töchter der Fürstin an der Harfe und dem Klavier und widmete sich parallel ihren eigenen Studien. Damit konnte sie wieder ihrer pädagogischen Arbeit nachgehen, nachdem sie diese in Wien unterbrechen musste. Dies ist das einzige Mal, dass nicht Louis' Berufe und Bedürfnisse Grund für ihren neuen Wohnort waren, sondern Dorettes Anstellung beim Fürsten.¹²²

In den Jahren 1815/16 begab sich das Paar wieder auf Konzertreise durch Deutschland. Auch diesmal zeugen die Rezensionen von einer ähnlichen Begeisterung wie die vorherigen Kritiken. In Darmstadt verbrachte Dorette einige Wochen krank. Der Grund der Krankheit wird jedoch weder in der *Selbstbiographie* noch in der *AmZ* deutlich.¹²³ Trotzdem wurde die Reise in die Schweiz fortgesetzt, wobei die Familie für einige Monate in Thierachern blieb. Grund dafür war unter anderem der schlechte Gesundheitszustand

109 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 145.

110 Vgl. „Leipzig“, (28.10.1812), Sp. 722.

111 Vgl. Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S. 218.

112 „Aus Rudolstadt, den 8ten Oktober“, Sp. 1670.

113 Vgl. „Prag, den 17ten Nov.“, Sp. 820.

114 „Wien, d. 4ten Febr. Uebersicht d. Monats Januar“, Sp. 115.

115 Ebd.

116 Vgl. „Wien, Jannar“, S. 124.

117 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 180ff.

118 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 344.

119 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 189f.

120 Vgl. ebd., S. 195.

121 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 345.

122 Vgl. ebd.

123 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 236; „Darmstadt“, Sp. 153.

von Dorette.¹²⁴ Währenddessen unterrichteten beide die Kinder, wobei Dorette sie in Fächern der allgemeinen Schulbildung unterwies und Louis ihnen Musikunterricht gab. Die Zeit in der Schweiz war für die Familie sehr erholsam, sodass die Reise bald nach Italien fortgesetzt werden konnte. Um Dorettes Gesundheit nicht weiter zu strapazieren, führten sie die Reise ohne ihre Harfe fort und so trat sie lediglich als Pianistin auf.¹²⁵ Inwieweit sie dieser Maßnahme aus eigenem Willen zugestimmt hatte, geht aus der *Selbstbiographie* nicht hervor. Louis schrieb währenddessen einen Artikel für die *AmZ*, in dem er einige Anekdoten erzählt, die unter anderem auch seine Frau betreffen: „In Deutschland sagt man meine Frau todt.“¹²⁶ Woher diese Vermutung stammt, wird in dem Artikel jedoch nicht ersichtlich. Dennoch zeigt dies, dass Dorette in der Öffentlichkeit vor allem als Harfenistin wahrgenommen wurde und dem Publikum der gesundheitliche Zustand der Musikerin bekannt war. Louis betont, seine Frau sei sehr krank gewesen, habe sich nach ihrem Aufenthalt in der Schweiz aber wieder erholt. Trotzdem sei es ihr noch nicht möglich, wieder Harfe zu spielen.¹²⁷

Die Italienreise war zudem von Ausflügen zu unterschiedlichen Sehenswürdigkeiten des Landes geprägt. Besonders Louis genoss dort Freiheiten, während Dorette sich um ihre damals erkrankten Kinder kümmern musste.¹²⁸ Die Einnahmen ihrer gemeinsamen Konzerte fielen zu dieser Zeit jedoch mäßig aus, sodass sich die Familie bald darauf wieder nach Deutschland zurückbegab. Auf dem Weg dorthin holten sie Dorettes Harfe aus der Schweiz ab.¹²⁹ Auch weitere Konzerte in Deutschland, die Dorette nun wieder auf der Harfe spielen konnte, verbesserten die Geldnot, in der sich die Familie Spohr mittlerweile befand, nicht. Nach einem kurzen Aufenthalt in den Niederlanden beschlossen sie, die Konzertreise schließlich abzubrechen, auch da Dorette sich „nach häuslicher Ruhe“ sehnte.¹³⁰

Schließlich bekam Louis eine Anstellung als Opern-

und Musikdirektor in Frankfurt am Main, sodass die Familie dorthin zog. 1818 wurden Louis und Dorette erneut Eltern einer Tochter. Indessen übernahm Dorette die Erziehung der Kinder und erfreute sich daran, so Louis, sich nun niederzulassen zu haben.¹³¹ Somit ging sie zu dieser Zeit keiner festen Anstellung als Musikerin nach. Es ist dennoch möglich, dass sie privat unterrichtete. Dies geht bisher jedoch aus keiner Quelle hervor. Wir wissen durch ihren Mann nur sicher, dass sie zu dieser Zeit die Pflichten übernahm, die einer Frau des Bildungsbürgertums zugeschrieben wurden. Dabei stellt sich die Frage, ob sich Dorette wirklich über die Niederlassung freute oder ob dies allein Louis' Meinung entsprach. Zwar scheint Louis' Aussage nicht unbegründet, schließlich war Dorettes Gesundheitszustand instabil und auch psychisch eine Belastung. Jedoch fehlt hier der persönliche Einblick in ihre Gedanken, ihre Karriere und ihre Leidenschaft für die Musik. Dennoch befand sich Dorette damals „auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn“.¹³² Sie war „als erstklassige Künstlerin anerkannt“¹³³ und ihr Spiel, welches sie noch immer bei Konzerten präsentierte, wurde von Kritikern stets gelobt. 1819 begab sich das Paar ohne seine Töchter auf eine letzte gemeinsame Konzertreise. Diese führte sie bis nach London, wo Louis ein Engagement erhielt. Dorette trat während dieser Reise lediglich bei den Konzerten ihres Mannes auf.¹³⁴

Louis übernahm stets die Aufgabe, Dorettes Harfe zu stimmen. Dies tat er einerseits, um seine Frau zu entlasten, andererseits, „um das Instrument völlig rein zu temperieren, was bekanntlich nicht so leicht ist.“¹³⁵ Er hielt Dorette damit nicht für fähig, ihr Instrument selbst korrekt zu stimmen, obwohl er an anderer Stelle betont hatte, dass sie auf diesem sehr versiert sei. Ob dies ihrer Weiblichkeit geschuldet war und ihr Mann ihr das Stimmen deshalb nicht zutraute, ob er sich selbst als kompetenter betrachtete oder ob er seine Frau wirklich nur entlasten wollte, bleibt jedoch ungewiss. Louis' Vormundschaft gegenüber seiner Frau wird im folgenden Zitat deutlich: „Da ich willens war, meiner Frau in London eine neue Erardsche Harfe

124 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 1, S. 254.

125 Vgl. ebd., S. 256f., 260.

126 Ders., „Florenz, den 10ten Novemb.“, Sp. 867.

127 Vgl. ebd.

128 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 347.

129 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 54.

130 Ebd., S. 56.

131 Vgl. ebd., S. 56, 61.

132 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 347.

133 Ebd.

134 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 69f., 70f.

135 Ebd., S. 74.

mit dem verbesserten Mechanismus à double mouvement zu kaufen, beschloß ich, das alte Instrument in der Verwahrung des Herrn Vogel zurückzulassen“.¹³⁶

Demnach entschied er, Dorettes Harfe zurückzulassen und eine neue Harfe für sie anzuschaffen. Inwieweit Dorette diesem Vorhaben zustimmte, ist nicht bekannt. In London sollte für sie also eine neue, bessere Harfe angeschafft werden. Bereits zuvor war der veraltete Zustand ihrer Nadermann-Harfe kritisiert worden. Zwar gelang es Dorette, das Publikum weiterhin mit ihren Fähigkeiten zu begeistern, durch den Zustand ihrer alten Harfe wurde dieser Erfolg jedoch vermindert.¹³⁷ Das Spielen auf der neuen Érardschen Harfe stellte sich allerdings als sehr problematisch heraus. Einerseits war sie größer als ihr bisheriges Instrument und zusätzlich noch stärker bezogen, was bedeutete, dass Dorette für ihr Spiel mehr Kraft aufwenden musste. In Anbetracht ihres Gesundheitszustandes war dies eine körperliche Herausforderung für sie. Der Wechsel von einem „einfachen zum zweifachen Pedalsystem“,¹³⁸ wobei es sich um „eine optimale Lösung für die Halbtonerstellung“¹³⁹ der Harfe handelte, gelang ihr nur mäßig. Somit bedurfte Dorette einiger Übung auf der neuen Harfe, ehe sie mit dieser auftreten konnte. Daher ließ Louis sie lediglich in einem Benefizkonzert vorspielen, um ihr die nötige Gewöhnungszeit zu geben.¹⁴⁰ Die Anstrengungen mit dem neuen Instrument belasteten sie sowohl physisch als auch psychisch sehr, sodass ihr Ehemann versuchte, ihr mithilfe gemeinsamer Ausflüge den nötigen Ausgleich zu verschaffen. Außerdem lehnte er alle weiteren Aufträge an sie ab.¹⁴¹ Auch hier zeigt sich seine Vormundschaft gegenüber seiner Gattin, wobei sein Verhalten den gesellschaftlichen Konventionen dieser Zeit entsprach. Am 8. Juni fand das besagte Benefizkonzert statt, in dem Dorette zum ersten Mal mit ihrer neuen Harfe auftrat. Louis beschreibt ihr Spiel als eines mit „gewohnter Kraft“¹⁴² und einer Menge Beifall. Auch die Rezension in der *AmZ* bestätigt den Erfolg und beschreibt Dorettes

Spiel wie folgt: „Frau Spohr erregte durch das Eigenthümliche ihres Spiels die grösste Sensation, und erhielt vor allen andern, die denselben Abend auftraten, den lebhaftesten Beifall.“¹⁴³ Zwar war ihr Spiel nach wie vor grandios, jedoch gelang es ihr nicht, ihre bisherigen Fähigkeiten auf dem neuen Instrument umzusetzen. Daher war dies auch der letzte Auftritt, den Dorette mit ihrer Harfe feierte.¹⁴⁴ Insgesamt wird also deutlich, dass Louis als Mann die Entscheidungen traf und seine Frau leitete, während Dorette, wie von ihr erwartet, Gehorsam zeigte. Damit entsprachen beide den gesellschaftlichen Begebenheiten ihrer Zeit.

3.3 ENDE DER KARRIERE ALS HARFENISTIN UND AUFTRITTE ALS PIANISTIN

Durch die Strapazen der neuen Harfe und die gesundheitlichen Probleme beschloss das Paar gemeinsam, dass Dorette ihre Karriere als Harfenistin beenden und lediglich als Pianistin weiter auftreten sollte. Damit gab sie das Instrument auf, „dem sie so manchen Triumph verdankte.“¹⁴⁵ In dem Bewusstsein, auf dem Klavier niemals so glänzen zu können wie auf der Harfe, willigte sie dennoch in Anbetracht ihres Gesundheitszustandes ein. Dementsprechend widmete sie sich nun eingehend dem Klavierspielen.¹⁴⁶

Ende des Jahres 1820 unternahm das Ehepaar Spohr erneut eine Konzertreise, welche diesmal nach Paris führen sollte. Dorettes Fähigkeiten auf dem Klavier erhielten vorwiegend positive Rückmeldungen.¹⁴⁷ So wurde ihr Spiel mit „grösste[r] Präcision und dem zartesten Ausdruck“¹⁴⁸ ihrer würdig beschrieben, was zeigt, dass sie nicht nur als Harfenistin glänzen konnte. Während dieser Reise sind sonst aber kaum Informationen über Dorette erhalten, da weder die *AmZ* noch Louis' *Selbstbiographie* näher von weiteren Konzerten berichten.¹⁴⁹

Mit einer Festanstellung Louis' in Kassel endete für

136 Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 69f., S. 77.

137 Vgl. „Zürich“, Sp. 458.

138 Zingel, *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*, S. 29.

139 Wagner, *Die Harfe*, S. 11.

140 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 85f.

141 Vgl. ebd., S. 93f.

142 Ebd., S. 101.

143 „Frankfurt am Mayn“, Sp. 435.

144 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 101.

145 Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 103.

146 Vgl. ebd., S. 103, 109f.

147 Vgl. ebd., S. 112f.

148 „Hildburghausen“, Sp. 650.

149 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 135.

beide schließlich die Zeit der Konzertreisen. Da er bereits zu Beginn des Jahres 1822 seine Anstellung als Hofkapellmeister antreten musste, reiste Louis bereits einige Zeit früher nach Kassel.¹⁵⁰ In diesen Zeitrahmen lässt sich der erste Briefwechsel zwischen den Eheleuten einordnen.¹⁵¹ Hier beschreibt Dorette selbst ihre „schwache[] Gesundheit und immer mehr zunehmende[] Reizbarkeit“,¹⁵² wofür sie als Grund die Anstrengungen der Konzertreisen nennt. Wie Dorette die Kasseler Jahre verbrachte, wird in der *Selbstbiographie* kaum deutlich. Vielmehr beschreibt Louis hier seine eigenen Kompositionen und Auftritte. Dennoch ist davon auszugehen, dass Dorette sich zu dieser Zeit ausschließlich ihren familiären Aufgaben als Mutter widmete. 1823 trat sie ein letztes Mal öffentlich auf und bewies dabei ihre „durch seltene Fertigkeit und Präcision“¹⁵³ charakterisierte Spielweise auf dem Klavier. Über ihren persönlichen Umgang mit dem Ende ihrer Karriere ist nichts bekannt. 1834 starb Dorette schließlich an den Folgen des Nervenfiebers.¹⁵⁴ In einem Nekrolog der *AmZ* wird sie mit folgenden Worten geehrt:

„[W]ie ein Genius frei über allen Schwierigkeiten schwebte, als strömten die Ergüsse ihrer schönsten Empfindungen frei und ungesucht in beseelte Lüfte und bezauberten alle Herzen. Nur sie vermochte es mit solcher innern Poesie, das Schwierigste zu durchdringen und zu verherrlichen.“¹⁵⁵

Dabei ist bemerkenswert, dass ein Nachruf für Frauen in der *AmZ* damals eine Seltenheit war. Weiterhin wird sie als Virtuosin beziehungsweise „Genius“ beschrieben, womit ihre Fähigkeiten hervorgehoben werden, die vor allem diejenigen der französischen Harfenistinnen überrage. Mit der Bezeichnung als „Genius“ wird ihre Musikalität nicht nur auf die höchstmögliche Ebene gesetzt, sondern auch mit den Erfolgen von Musikern

gleichgesetzt. Damit erhält sie einen für Frauen ihrer Zeit besonderen Status als Musikerin. Auch als Pianistin wird sie noch einmal gelobt: „[D]urch ihr sinniges, vollgeistiges Spiel“¹⁵⁶ habe sie ihr Publikum bezaubert.

4. FAZIT

Die berufliche Karriere als Musiker:in im 19. Jahrhundert gestaltete sich besonders für Frauen schwierig. Dies begann bereits mit ihren eingeschränkten Ausbildungsmöglichkeiten. Während Männern alle möglichen Bildungswege zur Verfügung standen, mussten Frauen meist Privatunterricht beziehen. Zwar konnten Sängerinnen und später auch Pianistinnen im Laufe des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum Konservatorien besuchen, jedoch blieb dies anderen Instrumentalistinnen verwehrt. Auch der Unterricht an diesen unterschied sich von dem der Männer deutlich. Er beschränkte sich lediglich auf Grundkenntnisse und verringerte dadurch die Möglichkeit, als Musikerin erfolgreich zu werden. Private Schulen und Lehrer:innen mussten aus eigener Tasche bezahlt werden, sodass diese Möglichkeit nur mit eigenem finanziellen Kapital infrage kam. Auch die Auswahl eines Instruments war an soziale Strukturen und Begebenheiten dieser Zeit gebunden und somit begrenzt. Eine Frau musste sich an gesellschaftliche Normen halten. Zudem musste sie verstärkt auf ihr Äußeres achten und durfte nicht die Grenzen ihrer Weiblichkeit überschreiten. Nur wenige Instrumente erfüllten diese Kriterien. Weitere Aspekte, die eine musikalische Karriere erschwerten, waren Auftrittsmöglichkeiten, die nur mit guten sozialen Vernetzungen zustande kamen. Auch Konzertreisen waren für Musikerinnen nur machbar, wenn sie in Begleitung stattfanden, da Reisen für Frauen gefährlich sein konnten.

Eine Frau auf der Bühne schien im 19. Jahrhundert keine Besonderheit mehr zu sein. Wie die hier erwähnten Kritiken gezeigt haben, wurden Musikerinnen wie auch Musiker bewertet, wobei jedoch Kritiken über Musikerinnen in der Regel kürzer ausfielen und mit Ausdrücken versehen

150 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 150.

151 Vgl. ders., *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, S. 17f.

152 Ebd., S. 40.

153 „Cassel“, Sp. 148.

154 Vgl. Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 201.

155 „Nekrolog. Dorette Spohr“, Sp. 43.

156 Ebd., Sp. 44.

waren, die ihrem Geschlecht entsprachen.

Das Beispiel Dorette Spohr zeigt den Zwiespalt einer Instrumentalistin des 19. Jahrhunderts sehr gut. Mit ihrer Ausbildung als Harfenistin und als Mutter dreier Kinder stand sie in einem Spannungsverhältnis zwischen ihrem beruflichen Erfolg und ihren Pflichten als Frau des Hauses. Die Voraussetzungen zu einer Karriere als Berufsmusikerin erhielt sie mit ihrer Geburt in ein musikalisches Elternhaus. Dieses ermöglichte ihr die Ausbildung an verschiedenen Instrumenten. Auch ihre wirtschaftliche Situation ermöglichte es, Privatlehrer zu finanzieren. Die Ehe mit Louis gestattete ihr des Weiteren, ihre Heimatstadt zu verlassen und auf den Bühnen Europas mit ihrer Harfe und später dem Klavier aufzutreten. Denn in Louis hatte sie einen männlichen Begleiter, sodass das Reisen für sie als Frau sicher war. Außerdem bleibt zu spekulieren, ob Dorette Gotha überhaupt für solch umfassende, weitläufige Tourneen aus eigenem Ansporn verlassen hätte oder ob dies vor allem Louis zu verdanken war. Ihre Auftritte wurden vorwiegend positiv bewertet und ihre Spielart bewundert. Als eine der wenigen Harfenist:innen Deutschlands konnte sie sich durch ihr Können europaweit einen Namen machen und genoss große Erfolge. Dennoch stand sie immer im Schatten ihres Mannes. Diesem wurden lange Abschnitte in Zeitungskritiken gewidmet, während sie meist nur kurz erwähnt wurde. Dies verdeutlicht den Umgang mit Frauen auf der Bühne: Zwar wurden sie nicht verachtet, dennoch stand der Mann hierbei stets an oberster Stelle. Dieser Konflikt zwischen den Geschlechtern wird auch im Privatleben der Spohrs deutlich: Durch ihre Mutterschaft musste Dorette ihr Leben als Frau des Hauses und ihre Karriere als Musikerin unter einen Hut bringen. All diese Aspekte machten ihr gesundheitlich stark zu schaffen. Während ihr Mann sie stets zu neuen Konzertreisen drängte, fielen ihr diese im Laufe der Zeit immer schwerer: Einerseits durch die Trennung von der Familie und andererseits durch ihren Gesundheitszustand. Dies zeigt wiederum sehr gut, welchen Belastungen sie als Frau ausgesetzt war, die sowohl einem Beruf als Instrumentalistin nachging, als auch die Pflege von Familie und Haus übernehmen musste. Im Gegensatz dazu konnte sich ihr Mann künstlerisch und privat ausleben, ohne den gesellschaftlichen Zwängen zu widersprechen.

Insgesamt wird also deutlich, dass die berufliche Karriere einer Frau zu dieser Zeit stark durch ihr privates Umfeld geprägt war. Dazu gehörten der Familienhintergrund, spätere Bekanntschaften und Eheschließungen sowie finanzielle Umstände. Gerade dies waren Voraussetzungen für die Ausbildung und den weiteren Verlauf des Berufs als Musikerin. Die Entwicklung und der Erfolg der Karriere hingen stark von sozialen Kontakten ab. Außerdem spielten Auftrittsmöglichkeiten eine Rolle, um sich auch international einen Namen machen zu können. Mit den Pflichten der Mutterschaft und der ständigen Repräsentation des Hauses war ein Beruf für Frauen durch den gesellschaftlichen Druck somit besonders herausfordernd. All dies miteinander in Einklang zu bringen, war schwierig. Deswegen lebten viele Musikerinnen dieser Zeit im

„Widerspruch zwischen künstlerischem Selbstbewußtsein und der Bevormundung durch einen Ehemann; de[m] Widerspruch zwischen der [...] Gefühlsstruktur einer bürgerlichen Mutter und dem Leben einer reisenden Musikerin; de[m] Widerspruch zwischen dem Wunsch nach beruflicher Entfaltung und der Verpflichtung, die Karriere des Ehemanns sozial und emotional abzusichern“.¹⁵⁷

Da es sich bei Dorette nur um eines von vielen Schicksalen von Musikerinnen handelt, wäre ein Vergleich mit anderen Instrumentalistinnen ihrer Zeit interessant. Besonders im Hinblick auf unterschiedliche private Begebenheiten: Welche Möglichkeiten hatten zum Beispiel kinderlose oder unverheiratete Frauen? Die Harfenistin Dorette Spohr zeigt jedenfalls, welche Leistungen und Aufopferungen es brauchte, um ein Dasein als Musikerin, Ehefrau und Mutter in Einklang zu bringen und eigene Bedürfnisse für das Wohl der Familie hintanzustellen.

200 Jahre später hat sich einiges verändert. Die musikalische Ausbildung ist zumindest in Europa nicht mehr grundlegend vom Geschlecht abhängig. Zwar gibt es weiterhin Hürden, wie die

157 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 351.

persönliche finanzielle Lage sowie ortsabhängige musikalische Infrastruktur, jedoch gibt es heute unter anderem staatliche Fördermöglichkeiten, um musikalisch geschult zu werden. Was jedoch die Karrieremöglichkeiten betrifft, bleibt weiterhin viel zu tun. So zeigt zum Beispiel die Geschlechterverteilung in deutschen Berufsorchestern in einer vom Deutschen Musikrat und dem Deutschen Musikinformationszentrum erfassten Datenerhebung von 2021 einen Frauenanteil von lediglich 39,6 Prozent.¹⁵⁸ Somit ist die Besetzung eines Orchesters zum Großteil noch immer männlich dominiert. Die Begebenheiten, unter denen Dorette gelitten hat, zeigen sich nach wie vor. Zwar bieten sich Männern und Frauen in ihrer musikalischen Ausbildung inzwischen weitestgehend gleiche Chancen. Sobald es jedoch ins Berufsleben geht und die Wahl zwischen Familie und Karriere hinzukommt, stehen Frauen heute vor ähnlichen Konflikten wie Dorette früher. Mit diesen Erkenntnissen und weiterer feministischer Forschung kann jedoch ein Bewusstsein geschaffen werden, gegen solche Missstände in Zukunft vorzugehen.

TAMINA PAMIR

studiert zurzeit im Bachelor die Fächer Musik- und Religionswissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen. Dort ist sie auch studentische Hilfskraft im Bereich Öffentlichkeitsarbeit des Musikwissenschaftlichen Seminars und Mitglied der Fachgruppe. Seit ihrer Kindheit spielt sie Klavier und nahm am Musikwettbewerb „Jugend musiziert“ teil. Ihren Erasmus-Aufenthalt verbrachte sie in Thessaloniki, wo sie ein Semester lang an der Aristoteles-Universität studierte. Im Rahmen des Studienkurses „Musikgeschichte einer Stadt“ des Deutschen Historischen Instituts verbrachte sie eine Woche mit angehenden Musikwissenschaftler:innen in Rom.

Taminas Forschungsschwerpunkte liegen besonders auf den Themen Frauen in der Musik sowie Musik und Religion. Dabei bezieht sie sich vor allem auf die griechisch-römische Mythologie. Weiter interessiert sie sich für Pop-Musik, dabei insbesondere für K-Pop und die Musik Südkoreas.

Über die Möglichkeit, ihre Arbeit und Erkenntnisse mit anderen Interessierten im Magazin *StiMMe* zu teilen, freut sie sich sehr.

158 Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.), *Professionelles Musizieren in Deutschland*.

QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN

Spohr, Louis: *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, hrsg. von Folker Göthel, Kassel u. a.: Bärenreiter 1957.

Ders.: „Florenz, den 10ten Novemb.“, in: *AmZ*, Nr. 50 (11.12.1816), Sp. 866f.

Ders.: *Selbstbiographie*, 2 Bde., Kassel/Göttingen: Georg Wigand 1840 und 1861.

REZENSIONEN

„Aus Breslau“, in: *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 236 (27.11.1809), Sp. 1888.

„Aus Gotha“, in: ebd., Nr. 52 (31.03.1807), Sp. 415f.

„Aus Leipzig“, in: ebd., Nr. 155 (26.12.1805), Sp. 1239.

„Aus Rudolstadt, den 8ten Oktober“, in: ebd., Nr. 209 (19.10.1812), Sp. 1670.

„Cassel“, in: *AmZ*, Nr. 9 (26.02.1823), Sp. 143–148.

„Darmstadt“, in: ebd., Nr. 10 (06.03.1816), Sp. 153.

„Frankfurt am Mayn“, in: ebd., Nr. 25 (21.06.1820), Sp. 430–436.

„Fremde Virtuosen“, in: ebd., Nr. 15 (08.01.1806), Sp. 228–231.

„Hamburg, 16 Febr.“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 54 (03.03.1810), S. 216.

„Heidelberg“, in: *AmZ*, Nr. 33 (11.05.1808), Sp. 522ff.

„Herr und Madame Spohr in Leipzig“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 24 (Nov. 1809), Sp. 709–712.

„Hildburghausen“, in: *AmZ*, Nr. 38 (15.09.1821), Sp. 649ff.

„Leipzig“, in: ebd., Nr. 6 (04.11.1807), S. 90f.

„Leipzig“, in: ebd., Nr. 44 (28.10.1812), Sp. 718–726.

„Nachrichten“, in: ebd., Nr. 20 (10.02.1808), Sp. 311–316.

„Prag, den 17ten Nov.“, in: ebd., Nr. 50 (09.12.1812), Sp. 818ff.

„Wien, d. 4ten Febr. Uebersicht d. Monats Januar“, in: ebd., Nr. 7 (17.02.1813), Sp. 112–117.

„Wien, Jannar“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 31 (05.02.1813), S. 123f.

„Zürich“, in: *AmZ*, Nr. 27 (03.07.1816), Sp. 457–460.

SEKUNDÄRQUELLEN

Beci, Veronika: *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2000.

Bergmann, Hanna: Art. „Müllner-Gollenhofer, (Maria) Josepha, Josephine, geb. Müllner, Milner, Müller“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <https://www.sophie-drinker-institut.de/muellner-gollenhofer-josepha>, letzter Zugriff: 02.11.2023.

Brenner, Klaus-Peter: *Die Nadermann-Harfe in der Musikinstrumentensammlung der Universität Göttingen. Ein französisches Instrument des 18. Jahrhunderts als Maschine, Skulptur, Möbel, Prestigefetisch, Ware und Klangwerkzeug*, Göttingen: Edition RE 1998.

Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.), *Professionelles Musizieren in Deutschland. Ergebnisse einer Repräsentativbefragung zu Erwerbstätigkeit, wirtschaftlicher Lage und Ausbildungswegen von Berufsmusizierenden*, hrsg. in Kooperation mit dem Institut für Demoskopie Allensbach, <<https://miz.org/de/statistiken/professionelles-musizieren-in-deutschland>>, letzter Zugriff: 03.07.2023.

Drinker, Sophie: *Die Frau in der Musik. Eine soziologische Studie*, Zürich: Atlantis 1955.

Fornoff, Christine: „Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts“, in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Annkatrin Babbe/Volker Timmermann, Oldenburg: BIS 2016, S. 41–59.

Gerber, Mirjam: *Zwischen Salon und musikalischer Gesellschaft*. Henriette Voigt, Livia Frege und

Leipzigs bürgerliches Musikleben, Hildesheim u. a.: Georg Olms 2016.

Göthel, Folger: „Vorwort“, in: *Spohr, Louis: Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, hrsg. von Folker Göthel, Kassel u. a.: Bärenreiter 1957, S. 9–15.

Hensel, Johann Daniel: *System der weiblichen Erziehung, besonders für den mittlern und höhern Stand*, Halle: Hendel 1787.

Hoffmann, Freia: „Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, hrsg. von ders./Eva Rieger, Kassel: Furore 1992, S. 77–98.

Dies.: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main u. a.: Insel 1991.

Junker, Carl Ludwig: „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, in: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784*, Freyburg 1784, S. 85–99.

Kalusche, Bernd: *Harfenbedeutungen. Ideale, ästhetische und reale Funktionen eines Musikinstruments in der abendländischen Kunst. Eine Bedeutungsgeschichte*, Diss. Hochschule Hildesheim 1985.

Loesch, Heinz von: „Mapping Virtuosity 2015“, in: *Exploring Virtuosity – Heinrich Wilhelm Ernst. Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond*, hrsg. von Christine Hoppe u. a., Hildesheim u. a.: Georg Olms 2018, S. 17–29.

„Nekrolog. Dorette Spohr“, in: *AmZ*, Nr. 3 (21.01.1835), Sp. 43f.

Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Frankfurt am Main u. a.: Ullstein 1981.

Rode-Breymann, Susanne: Art. „Gender Studies, Frauen und Musikgeschichte. Von der Frauenforschung zu den Gender Studies“, in: *MGG Online*, 2016 [2008], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45358>.

Schaer, Juliane: Art. „Spohr, Dorette“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, [https://www.sophie-drinker-in-](https://www.sophie-drinker-institut.de/spohr-dorette)

[stitut.de/spohr-dorette](https://www.sophie-drinker-institut.de/spohr-dorette), letzter Zugriff: 17.02.2022.

Schweitzer, Claudia: „Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert“, in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Annkatrin Babbe/Volker Timmermann, Oldenburg: BIS 2016, S. 27–40.

Seifert, Heinke: Art. „Winckel, Winckell, Winkel, Therese (Emilie Henriette) aus dem, von“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <https://www.sophie-drinker-institut.de/winckel-therese-aus-dem>, letzter Zugriff: 02.11.2023.

Unsel, Melanie: „Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung“, in: *Autorschaft-Genie-Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von Kordula Knaus/Susanne Kogler, Köln u. a.: Böhlau 2013, S. 23–46.

Wagner, Renate: *Die Harfe. Entwicklungen kompositorischer Möglichkeiten im Spannungsfeld zwischen Symbolgehalt und bautechnischer Gegebenheiten 1760–1820*, Diss. Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1987.

Wulfhorst, Martin: Art. „Spohr, Louis. Biographie, Jugend, erste Anstellungen und Konzertreisen“, in: *MGG Online*, 2016 [2006], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55497>.

Zingel, Hans Joachim: *Harfenmusik im 19. Jahrhundert. Versuch einer historischen Darstellung*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1976.