

**Schriftenreihe des
Sophie Drinker Instituts**

Herausgegeben von Freia Hoffmann

Band 8

Annkatrin Babbe

„Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“

Das „Erste Europäische Damenorchester“
von Josephine Amann-Weinlich

Mit einem Vorwort von Freia Hoffmann und
zwei biographischen Artikeln von Volker Timmermann



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2011

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2230-1

Ich möchte mich ganz herzlich bei der Leiterin des Sophie Drinker Instituts, Frau Prof. Dr. Freia Hoffmann, sowie bei den MitarbeiterInnen – allen voran Volker Timmermann – für die Unterstützung bedanken.

Danke sagen möchte ich auch Margrit Brekenkamp für die kritischen Anmerkungen und Arne Frankenstein für die Hilfe im Umgang mit französischen Quellen. Ein großes Dankeschön gilt Ilona Babbe, meiner Mutter, für die wertvollen Ratschläge und die Geduld.

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	11
Forschungsstand	13

Teil A Historischer und ideologischer Kontext

Das Frauenbild im 18. und 19. Jahrhundert	17
1 Auswirkungen des Frauenbildes auf die Frauen und deren musikalische Aktivitäten	19
2 Frauen im Orchester	22
3 Entwicklung der Frauenorchester im 19. Jahrhundert	24

Teil B Das Frauenorchester von Josephine Amann-Weinlich

Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich – „ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“?	29
1 Anfänge	31
2 Die weitere Konzerttätigkeit	32
2.1 Amerika	32
2.2 Die Jahre 1873 und 1874	35
2.3 England-Tournee	38
2.4 Skandinavien	40
2.5 November 1876 bis Juni 1879	40
3 Besetzung	41
4 Mitglieder	43
5 Konzertgestaltung	44
6 Repertoire	46

7	Arbeitsbedingungen	48
7.1	Auftrittsorte	48
7.2	Arbeitszeiten	50
8	“Young, Talented, Beautiful and Accomplished” – Reaktionen	51
9	Fazit	57

Anhang

Barbi, Alice, verh. Wolff-Stomersee, verh. Tomasi	63
Blanck, <i>Blanc</i> , <i>Blank</i> , Anna Frederika de, verh. Roth de Blanck	65
Deckner, <i>Dekner</i> , Charlotte, <i>Carlotta</i> (Volker Timmermann)	67
Stresow, <i>Stressow</i> , <i>Stresoff</i> , Scharwenka-Stresow, Marianne, verh. Scharwenka (Volker Timmermann)	71
Weinlich, Josephine, <i>Josefine</i> , <i>Josephina</i> , verh. Amann-Weinlich	77
Weinlich, Elise, <i>Elisa</i>	81
Literaturverzeichnis	83
Zeitschriften und Zeitungen	87
Bildnachweise	89

Vorwort

In der Geschichte der musizierenden Frauen nehmen die Frauenorchester oder „Damenorchester“, wie sie sich selbst nannten, einen besonderen Platz ein. In einer Zeit, in der Geigerinnen und Violoncellistinnen und Flötistinnen immer noch als Kuriosum, als Verstoß gegen die guten Sitten oder zumindest als Ausnahmeerscheinung betrachtet wurden, konnten diese Orchester im Musikleben Aufsehen erregen, durch ihre musikalischen Leistungen beeindrucken und auch das Bedürfnis des Publikums nach Neuigkeit und Sensation befriedigen. Der Konzertbetrieb der Ernsten Musik, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterhaltende Elemente und durch schwarz-uniformierte Musiker optische Ablenkungen immer konsequenter ausschloss, bekam durch die Frauenorchester Farbe und eine visuelle Attraktion, die ihnen zumindest eine Zeitlang Zulauf und Presseresonanz sicherte.

Im langen Prozess der Emanzipation spielten die Frauenorchester hingegen eine sehr ernsthafte und wichtige Rolle. Sie sind das Ergebnis eines allmählichen Wandels in der Ausbildung und Konzerttätigkeit von Instrumentalistinnen. In den 1840er Jahren hatten die Schwestern Milanollo europaweit als geigende Wunderkinder die Konzertsäle gefüllt. Nachdem Wilma Neruda als Violinistin ihre großen Triumphe gefeiert hatte, hieß es 1874 in England: „Unter den Töchtern Eva’s ist eine völlige Nerudamanie ausgebrochen und die Unglücklichen lernen alle die ... Geige!“ (Signale 1874, S. 230). Eine ähnliche Rolle spielte seit den 1860er Jahren in den Vereinigten Staaten die Violinistin Camilla Urso, die eine Welle von Nachfolgerinnen auslöste. An den Konservatorien von Boston und New York entstanden Ausbildungsklassen für Geigerinnen, in Wien engagierte sich Joseph Hellmesberger für den Unterricht von Frauen, das Konservatorium in Paris bildete seit der Jahrhundertmitte zahlreiche Geigerinnen und auch einige Violoncellistinnen aus. In den 1860er Jahren gründeten Frauen in Paris die ersten Streichquartette, was von Kritikern durchaus als Teil eines historischen Prozesses wahrgenommen wurde: «Un quatuor féminin d’instruments à cordes! la chose aurait fait rire il y a vingt ans; aujourd’hui, elle excite simplement la curiosité, voire même l’interêt. La nombre des jeunes filles qui étudient le violon et le violoncelle va toujours croissant, et il n’était pas même besoin de l’orchestre des Dames viennoises pour nous préparer à ces séances de quatuor, don’t l’attrait, jusqu’à nouvel ordre, est encore la composition de leur gracieux personnel»; „Ein weibliches Streichquartett! Die Sache wäre vor zwanzig Jahren zum Lachen gewesen; heute erregt sie allenfalls Neugier oder sogar Interesse. Die Zahl der jungen Mädchen, die Geige und Violoncello studieren, nimmt immer mehr zu, und es hätte nicht einmal des Wiener Damenorchesters bedurft, um uns an diese Quartett-Seancen zu gewöhnen, deren Anziehungskraft bis auf weiteres die Zusammensetzung ihres reizenden Personals ausmacht“ (Revue et Gazette Musicale 1876, S. 29f).

Auch in England sah man – wenn auch mit deutlich kritischem Unterton – Veränderungen auf das Musikleben zukommen: “The time seems to be approaching when there will be a full orchestra of lady players. It will be a novelty to see female

cheeks inflated with blowing trumpets and trombones; and it will be also exhilarating to witness the women bowing the double basses whilst muscular hands beat the big drums. There is a lady conductor at Berlin. We have had lady flute players and violinists often, but the first real approach to the assertion of women's rights to perform orchestral functions is the appearance of a lady violoncellist. Certainly if the future players of wood, brass, and percussion are as able as Mlle. Hélène de Katow, who has appeared in St. George's Hall at her benefit concert, Sir Michael Costa, who has one lady player in his Drury Lane band already (the harp), will be able to obtain recruits among the female aspirants for instrumental glory" (The Athenaeum 1871, S. 600).

Vom Streichquartett zum Frauenorchester – diesen Weg ging auch das Erste Europäische Damenorchester, das von Josephine Amann-Weinlich 1868 gegründet wurde, bis 1879 in Europa und Amerika ausgedehnte Konzertreisen unternahm und zum Vorbild für weitere Frauenorchester wurde. Bisher ist die Geschichte dieses Orchesters nur in Ausschnitten (USA und Skandinavien) erforscht und beschrieben worden. Annkatrin Babbe legt mit ihrer Schrift die erste vollständige Darstellung vor, die neben den Reisen die Auftrittsorte, die Besetzung, das Repertoire, die Kleidung, die Arbeitsbedingungen und auch die Frage der Abgrenzung zu den sogenannten Damenkapellen diskutiert. Ihr Text wird ergänzt durch fünf biographische Artikel über Mitglieder des Orchesters, die dem „Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“ des Sophie Drinker Instituts entnommen sind.

Freia Hoffmann

Einleitung

„Das ‚Ewig Weibliche, das uns anzieht‘, findet doch in Darmsaiten und Fidelbogen, im Flöten- und Geigenton weit weniger entsprechenden Ausdruck, als durch Strick- und Stopfnadel, mit Kochlöffel und Tranchirmesser.“¹

Dieses Zitat eines Rezensenten der Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“, in dem er den LeserInnen seine grundlegende Haltung gegenüber einem Auftritt des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ im Oktober 1873 offenbart, soll als Einstieg in die vorliegende Arbeit dienen. Es ist an dieser Stelle weniger meine Absicht, die Abwertung von Musikerinnen vorzuführen bzw. zu verurteilen, sondern vielmehr ein Bewusstsein für vorherrschende Auffassungen der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert zu schaffen – schließlich besitzen sie eine essentielle Bedeutung für die zu dieser Zeit entstehenden Frauenorchester.²

Musikerinnen bzw. Frauen im Allgemeinen nahmen insbesondere im 19. Jahrhundert im Gegensatz zu den Männern eine sozial, gesellschaftlich, wirtschaftlich und politisch untergeordnete Position ein. Sie galten „nicht als selbstständige Wesen, sondern als Ergänzung und Zubehör des Mannes“³. Dabei wurde ihnen die Rolle der Hausfrau und Mutter zugeschrieben – ihre musikalischen Aktivitäten sollten sich ausschließlich auf den privaten Bereich beschränken. Die Mitgestaltung des kulturellen gesellschaftlichen Lebens wurde ihnen durch diese traditionelle Rollen- und Aufgabenverteilung somit verwehrt.

Dennoch gelang es zahlreichen Frauen, sich als Musikerinnen zu etablieren.⁴ Allerdings konnten auch sie die Vorurteile gegen die musikalische Betätigung von Frauen nicht beseitigen. Was einzelnen begabten Frauen zugestanden wurde, galt nicht als gültiges Recht für alle Frauen. Vor allem der Anteil von Musikerinnen in den Orchestern blieb verschwindend gering – lediglich einigen Harfenistinnen wurde der Zugang zu den Berufsorchestern ermöglicht.⁵

1 Signale 1873, S. 709.

2 In den Ankündigungen und Rezensionen von Konzerten des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ wird vornehmlich der Begriff „Damenorchester“ verwendet und auch das Orchester selbst bezeichnet sich als solches. Nachdem das Wort „Dame“ im 19. Jahrhundert jedoch immer häufiger in einem ironischen Sinn für Frauen unterer gesellschaftlicher Schichten sowie für Prostituierte gebraucht wurde, erhielt auch die Bezeichnung „Damenorchester“ eine negative Konnotation. (Siehe hierzu Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit. Karben: CODA Verlag 1997 (=Schriften zur Populärmusikforschung. Band 3, S. 14.) Die Verwendung der aus heutiger Sicht weniger wertenden Bezeichnung „Frauenorchester“ scheint mir daher angebracht.

3 Funk-Hennigs, Erika: Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland. In: Frauentöne. Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte. Hg. von Alenka Barber-Kersovan, Anette Kreuziger-Herr und Melanie Unsel. Karben: CODA Verlag 2000 (=Forum Jazz Rock Pop. Band 4). S. 36.

4 Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel Taschenbuch Verlag 1991 (=1247). S. 184.

5 Über Land und Meer 1874, S. 515.

Vor dem Hintergrund der mit der frühen Industrialisierung einhergehenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen, und später auch zunehmend aus dem Kontext der seit dem Vormärz bestehenden Frauenbewegung heraus, entstanden im 19. Jahrhundert die Frauenorchester. „Thousands of women instrumental musicians earned their livings in these orchestras, which were thus a major source of employment for women instrumentalists until the 1920's“⁶. Die vornehmlich aus Frauen bestehenden Orchester entwickelten sich schließlich zu einem wesentlichen Bestandteil westlicher Musikkultur.⁷ Gleichwohl sind sie in der musikwissenschaftlichen Forschung bis heute weitestgehend unsichtbar geblieben.

Mit der vorliegenden Arbeit soll ein Beitrag dazu geleistet werden, das Phänomen wieder sichtbar zu machen. Anhand des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ von Josephine Amann-Weinlich wurde hierfür die exemplarische Untersuchung eines Frauenorchesters aus dem 19. Jahrhundert vorgenommen, das zugleich als Vorreiter solcher Ensembles betrachtet werden kann.

Um die Entstehung von Frauenorchestern nachvollziehen zu können, erfolgt zunächst eine Darstellung des historischen und ideologischen Kontextes von Musikerinnen im 19. Jahrhundert. Diese beinhaltet sowohl einen Entwurf des Frauenbildes im Zeitalter des Philanthropismus als auch einen Rekurs auf dessen Auswirkungen bezüglich der musikalischen Aktivitäten von Frauen. Hierauf aufbauend wird die Rolle von Instrumentalistinnen im Orchester thematisiert. Im Hauptteil der Arbeit soll auf der Grundlage von Konzertprogrammen, Konzertankündigungen und Rezensionen sowie mithilfe von Zeitungsartikeln, Einträgen in Lexika etc. versucht werden, exemplarisch anhand des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ von Josephine Weinlich (verh. Amann-Weinlich) das möglichst detaillierte Bild eines Frauenorchesters aus dem 19. Jahrhundert zu skizzieren.

6 Myers, Margaret: Musicology and „the Other“. European Ladies' Orchestras 1850–1920. In: Gender Studies und Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft. Hg. von Stefan Fragner, Jan Hemming und Beate Kutschke. ConBrio Verlag 1998 (=Forum Musik Wissenschaft. Band 5, S. 100).

7 Ebd. S. 102.

Forschungsstand

Das Thema „Frau und Musik“ wurde Ende des 19. Jahrhunderts erstmals aufgegriffen und bildet seitdem ein kleines, jedoch sehr konstantes Interessengebiet. Dabei waren es zunächst Männer, die den Zusammenhang von Frauen und Musik thematisierten und hierin Argumente für die Legitimation des Ausschlusses von Frauen aus dem Musikbetrieb suchten. Hieraus entstandene Diskurse führten schließlich zu institutionellen und strukturellen Folgen für Frauen bzw. Musikerinnen sowie zu einer Reproduktion angenommener biologischer Determinismen.¹

Die in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts einsetzende feministische Frauenforschung zeichnete sich vor allem durch traditionskritische Ansätze aus. In der Frauenmusikforschung äußerte sie sich insbesondere durch das Hinterfragen der Machtstrukturen, die das Musikleben, aber auch das Repertoire prägten.² In den letzten Jahrzehnten standen des Weiteren vorrangig biografische Darstellungen im Zentrum des Interesses. Daneben wurden jedoch auch, ausdrücklich in Arbeiten von Freia Hoffmann³ und Eva Rieger⁴, soziokulturelle Rahmenbedingungen für musikalische Tätigkeiten von Frauen in den Fokus des Interesses gerückt.⁵

Frauenorchester des 19. Jahrhunderts stellen in der historischen Musikwissenschaft einen bis heute nahezu unerforschten Bereich dar. Abgesehen von kleineren wissenschaftlichen Beiträgen wurden ausschließlich zwei Monographien zu diesem Thema publiziert. Hierzu zählt zunächst Margaret Myers' Abhandlung über Frauenorchester, die in der Zeit von 1870 bis 1950 in Schweden konzertiert haben.⁶ Vor allem auf der Grundlage von Konzertankündigen und -rezensionen in schwedischen Zeitungen und Zeitschriften beleuchtet sie als Erste dieses Phänomen sehr detailliert und bietet vor allem Aufschluss über die Konzertpraxis, das Repertoire sowie die Auftritts- bzw. Arbeitsbedingungen von Frauenorchestern.

Dorothea Kaufmann bezieht sich in ihrer Monographie „.... routinierte Trommlerin gesucht“⁷ auf die Damenkapellen, die in der Kaiserzeit gewirkt haben und sich nach

1 Nieberle, Sigrid/ Fröhlich, Sabine: Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern. *Genus* in der Musikwissenschaft. In: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof. Stuttgart: Kröner Verlag 1995. S. 295.

2 Grotjahn, Rebecca: Musik. Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008 (=Geschlecht & Gesellschaft. Band 35). S. 766.

3 Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. 1991.

4 Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*. Berlin: Ullstein Verlag 1988.

5 Für einen ausführlichen Überblick über die Frauenmusikforschung siehe Grotjahn, Rebecca: *Musik. Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft*. 2008.

6 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden, 1870–1950*. Göteborg: Almquist und Wiksell Verlag 1993.

7 Kaufmann, Dorothea: *.... routinierte Trommlerin gesucht*!. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit*. 1997.

Meinung der Autorin von den Frauen- bzw. Damenorchestern abgrenzen. So positioniert Kaufmann die Damenkapellen im Gegensatz zu den Frauenorchestern vorrangig im Bereich der Unterhaltungsmusik. Sie setzt sich in ihrer Untersuchung sehr intensiv mit den Bedingungen auseinander, mit denen sich die Musikerinnen in diesem Bereich konfrontiert sahen.

Ob und inwiefern zwischen Frauenorchestern und Damenkapellen differenziert werden muss, diskutiert Ulrike Keil schließlich in ihrem Aufsatz „Professionelle Damenkapellen und Damenorchester um die Jahrhundertwende“⁸. Weitere Aufsätze über Frauenorchester tragen insbesondere zum Verständnis von Entstehung und Etablierung der Frauenorchester bzw. Damenkapellen im Allgemeinen sowie in Bezug auf bestimmte Regionen bei.⁹

Dass das Thema Frau und Orchester auch heute noch eine enorme Aktualität besitzt, zeigen Studien, die sich mit den Teilnahmechancen von Frauen im Musikbereich befassen. So belegt unter anderem eine von Elisabeth Mayerhofer vorgenommene Erhebung aus dem Jahr 2003¹⁰, dass noch Anfang des 21. Jahrhunderts der Frauenanteil in österreichischen Berufsorchestern durchschnittlich nur 20 bis 30% beträgt. Dabei sinkt der Anteil der Instrumentalistinnen mit steigendem Grad der Professionalität des Orchesters.¹¹ Auch 2006 hat sich die Situation kaum verändert. Der Anteil der Frauen in deutschen Kulturorchestern lag noch zu dieser Zeit bei lediglich 30%.¹²

8 Keil, Ulrike: Professionelle Damenkapellen und Damenorchester um die Jahrhundertwende. In: Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik. Hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch. Essen: Die blaue Eule Verlag 2000 (=Musik-Kultur. Band 7).

9 Siehe unter anderem Ammer, Christine: *Unsung. A history of women in American music*. Westport/ London: Greenwood Press 1980.; Drinker, Sophie: *Die Frau in der Musik. Eine soziologische Studie*. 1955.; Santella, Anna-Lise: *Modelling Music. Early social structures of women's orchestras*. http://www.sfcmlhistory.com/Spitzer/19th_century_orchestra/19th_century_home.html. Stand: 10.08.2009.

10 Mayerhofer, Elisabeth: *Cultur-gates. Über die mangelnden Karrierechancen von Frauen im Musikbereich*. In: *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs* 56 (2002). S. 266–273.

11 Ebd. S. 268.

12 *Lexikon Musik und Gender*. Hg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld. Kassel: Bärenreiter Verlag 2010. S. 390.

Teil A
Historischer und ideologischer Kontext

Das Frauenbild im 18. und 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert waren abgesehen von der Klassendifferenz weitere Dimensionen sozialer Ungleichheit vorherrschend. Neben den Unterschieden zwischen Generationen, zwischen Stadt und Land, Konfessionen, Mehrheiten und Minderheiten zählt hierzu insbesondere die Differenz zwischen den Geschlechtern.¹ Jürgen Kocka bezeichnet das Geschlecht als ein zentrales Strukturierungsprinzip aller Gesellschaften: Es prägt die Gesellschaft „als Differenz aufeinander verwiesener Rollen, als Erfahrungsunterschied, als Chancen- und Machtdifferenz von männlicher Über- und weiblicher Nachordnung, als Kooperations-, aber auch als Herrschaftsverhältnis mit männlicher Über- und weiblicher Unterordnung – bei ausgeprägten Unterschieden zwischen den Ständen, Schichten und Regionen wie überhaupt von Einzelfall zu Einzelfall“².

Die gesellschaftlichen Ursachen für die Benachteiligung von Frauen im 19. Jahrhundert lassen sich bis zur Aufklärung zurückverfolgen – einer Zeit der Herausbildung philosophischer, anthropologischer, pädagogischer und politischer Grundlagen für ein Gesellschaftsbild bzw. eine Gesellschaftsform, in welcher der Mann der Frau deutlich übergeordnet war. Eine solche Gesellschaftsform basiert insbesondere auf der Institutionalisierung von Geschlechterrollen, durch welche den Männern die öffentlichen und den Frauen die privaten Aufgaben als Hausfrau, Ehefrau und Mutter zugeschrieben wurden.³ Ihr liegt die Annahme zugrunde, dass Frauen und Männer, sowohl physisch als auch mental, grundsätzlich voneinander zu differenzierende Naturen seien. Sie wurde erstmals von Aristoteles formuliert und später von christlichen Denkern wie Thomas Aquinas und Martin Luther bekräftigt.⁴

Im 18. Jahrhundert stützte man sich zur Formulierung der Differenz der Geschlechter primär auf ein sozial und lebensweltlich orientiertes Referenzsystem. Kern dieses Systems war die Definition der jeweiligen Rolle der beiden Geschlechter in der ständischen Gesellschaft. Demnach waren hier insbesondere die unterschiedlichen Funktionen von Frauen und Männern im sozialen Beziehungsgeflecht bzw. die jeweiligen Aufgaben und Befugnisse von Interesse.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts trat dieses sozial und lebensweltlich orientierte Referenzsystem des 18. Jahrhunderts jedoch zunehmend zugunsten der Ausformulierung natürlicher und allgemeingültiger Geschlechtscharaktere in den Hintergrund – die Geschlechterdifferenz wurde verschärft. Anthropologen, Philosophen und auch

1 Kocka, Jürgen: Das lange 19. Jahrhundert. In: Handbuch der deutschen Geschichte. 10. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag 2002 (=Band 13). S. 105.

2 Ebd. S. 106.

3 Funk-Hennigs, Erika: Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland. 2000. S. 35.

4 Myers, Margaret: Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950. 1993. S. 20.

Mediziner verfolgten nun vielmehr eine Argumentationslinie, nach der in der Natur zwei Geschlechter zu unterscheiden seien, deren „Grundcharakter“ durch das jeweilige Zeugungsverhalten bestimmt wird“⁵. Demnach leitete man aus dem Zeugungsakt die aktive und herrschende Rolle des Mannes und die körperlich unterlegene, passive Rolle der Frau ab. Anhand dieses als naturgegeben betrachteten Dualismus’ der Geschlechter wurden schließlich alle Bereiche menschlichen Lebens, von den körperlichen über die geistig-psychischen bis hin zu den gesellschaftlichen, strukturiert. Somit fungierte das Geschlecht hier als ein scheinbar natürliches Gliederungsprinzip sozialer Strukturen und Prozesse.⁶ Jean Jacques Rousseau charakterisiert die daraus resultierenden Geschlechterrollen folgendermaßen: „Das eine muß aktiv und stark, das andere passiv und schwach sein – notwendigerweise muß das eine wollen und können, und es genügt, wenn das andere schwachen Widerstand zeigt“⁷.

Den Männern wurden auf diese Weise Öffentlichkeit und Produktion, den Frauen daneben Häuslichkeit und Reproduktion zugesprochen.⁸ Damit gelang es durch „die Konstruktion von naturgegebenen Unterschieden zwischen Männern und Frauen [...], Freiheit und Gleichheit als Grundlage der Gesellschaft zu propagieren und zugleich die Unterordnung der Frau sicherzustellen“⁹.

Einflussreiche Denker des 19. Jahrhunderts trugen schließlich zur Verbreitung solchen Gedankenguts bei. Unter ihnen befanden sich auch Nietzsche und Schopenhauer. Nietzsche sah die einzige Funktion der Frau in ihrer Rolle als Mutter. Daneben reduzierte Schopenhauer Frauen ausschließlich auf ihre Beziehung zum Mann. Des Weiteren sprach er ihnen jegliches ästhetische Empfinden ab. Demnach hätten sie „neither the temperament nor the sensitivity for music, poetry or the imitative arts“¹⁰. Beide betrachteten Frauen zudem als willenlos und vollkommen vom Mann abhängig.

Die Verbreitung und Rezeption ihrer Werke sind ein Indiz dafür, wie weitgehend sie den gesellschaftlichen Auffassungen ihrer Zeit entsprachen.¹¹ Frauen wurden nicht als eigenständig betrachtet, sondern lediglich als eine Ergänzung des Mannes. Anstelle von Kontakten zur Außenwelt und selbstständigem Arbeiten wurde von

5 Trepp, Anne-Charlott: Diskurswandel und soziale Praxis. Zur These von der Polarisierung der Geschlechter seit dem 18. Jahrhundert. In: Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Hg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann. Herbolzheim: Centaurus-Verlag 2002 (=Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 3). S. 11.

6 Heckmann, Ruth: Mann und Weib in der „musicalischen Republic“. Modelle der Geschlechterpolarisierung in der Musikanschauung 1750–1800. In: Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Hg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann. Herbolzheim: Centaurus-Verlag 2002 (=Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 3). S. 19.

7 Rousseau, Jean Jacques: Emile oder über die Erziehung. Hg. von Martin Rang und Eleonore Schkommodau. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag 1998. S. 35.

8 Trepp, Anne-Charlott: Diskurswandel und soziale Praxis. Zur These von der Polarisierung der Geschlechter seit dem 18. Jahrhundert. 2002. S. 11f.

9 Funk-Hennigs, Erika: Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland. 2000. S. 35.

10 Zit. nach Myers, Margaret: Blowing her own trumpet. European Ladies’ Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950. 1993. S. 21.

11 Ebd. S. 20.

ihnen domestiziertes Verhalten erwartet. So galten Passivität, Demut und Leidensfähigkeit als vorgeschriebene Eigenschaften, deren Einhaltung durch die männliche Aufsicht in Staat, Kirche, Haushalt und Schule kontrolliert wurde. Intellekt und Individualität stellten dagegen einen Widerspruch zu diesem Rollentypus dar und wurden ausschließlich den Männern als Vertretern des starken Geschlechts zugesprochen.¹² In der Alltagswelt zeigte sich das Geschlechterbild insbesondere durch die Abgrenzung der Familie und des Haushaltes von der Erwerbsarbeit. Während Haus und Familie im 18. Jahrhundert zugleich Arbeitseinheit und Erwerbssort waren, galt dies im 19. Jahrhundert nur noch für kleinbäuerliche Existenzen, Heimarbeiter und zahlreiche Handwerker. In der Stadt und vor allem im städtischen Bürgertum, in der Arbeiterschaft, bei Angestellten und Beamten fand die Erwerbsarbeit zunehmend außerhalb des Haushalts und der Familie statt. „Die Teilnahme von Frau und Mann an ein und demselben Arbeitsprozess wurde seltener. Die geschlechtsbezogene Profilierung auseinandertretender Sphären wurde deutlicher“¹³.

Disjunktion von Familie bzw. Haushalt und Erwerb hatte für Männer und Frauen verschiedener sozialer Klassen und Schichten je unterschiedliche Bedeutung. So wurden die festen Rollenzuschreibungen im Bürgertum am frühesten entwickelt und hier auch am konsequentesten durchgesetzt. In der Arbeiterschaft führte sie daneben zwar zu einer Distanzierung der Erwerbsarbeit von Haus bzw. Familie, nicht aber zu einer Freistellung der Frauen von der Erwerbsarbeit.

Insgesamt gilt jedoch, dass mit der Industrialisierung und Verstädterung eine zunehmende Trennung der Frauen- und Männerrollen einherging. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde die Geschlechterdifferenz in politischer und staatsbürgerlicher Hinsicht weiter ausgeprägt, sodass gleichsam die rechtliche und politische zunahm. Von den politischen Rechten, die die Männer im Laufe der Jahrzehnte durchsetzten und ausbauten, wurden die Frauen ausgeschlossen.¹⁴

1 Auswirkungen des Frauenbildes auf die Frauen und deren musikalische Aktivitäten

Neben den anthropologischen, philosophischen und medizinischen Diskursen fand die Auseinandersetzung um das Verhältnis der Geschlechter zueinander schließlich auch Eingang in ästhetische Diskurse und somit auch in das Musikleben. Die hieraus erwachsende „zunehmende Benachteiligung von Frauen der bürgerlichen Musikkultur [äußerte sich dabei vornehmlich] in Einschränkungen hinsichtlich der Professionalisierung und in einer Beschränkung auf die Liebhaberkultur“¹⁵. Mit diesen Restriktionen korrelierte letztlich auch die weitgehend fehlende Kulturleistung von Frauen, schließlich waren sie hierdurch von der Mitbestimmung und

12 Funk-Hennigs, Erika: Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland. 2000. S. 36.

13 Kocka, Jürgen: Das lange 19. Jahrhundert. 2002. S. 106.

14 Ebd. S. 107.

15 Heckmann, Ruth: Mann und Weib in der „musicalischen Republik“. Modelle der Geschlechterpolarisierung in der Musikanschauung 1750–1800. 2002. S. 20.

Mitgestaltung des kulturellen Lebens der Gesellschaft ausgeschlossen.¹⁶ Entsprechend ihrer Begrenzung musikalischer Tätigkeiten auf den Bereich des Dilettantismus' bzw. der Liebhaberei sollten sich bürgerliche Frauen ausschließlich zu ihrem eigenen Vergnügen in der Freizeit mit Musik befassen und zudem lediglich ohne finanzielle Gegenleistung, das heißt im Rahmen von Benefizkonzerten oder geschlossenen Gesellschaften, auftreten. Veröffentlichungen wie das „Damenheft“ von Robert Schumann verweisen darauf, dass die Separierung künstlerischer Aktivitäten entlang der Geschlechter ein vorherrschendes Denkmuster im 19. Jahrhundert war.¹⁷

Die Rolle der bürgerlichen Frau sowie der Anspruch an ihre Ausbildung verlangten, insbesondere aufgrund der Ausrichtung ihrer musikalischen Fähigkeiten aus Gründen der Repräsentation auf die Liebhaberei der Musik, eine lediglich oberflächliche Qualifikation in diesem Bereich. Eine berufliche Ausbildung war nicht intendiert. Stattdessen sollten die Frauen auf ihre Aufgaben als Ehefrau, Mutter und Hausfrau vorbereitet werden.¹⁸

Klavierunterricht galt neben dem Zeichnen und dem Fremdsprachenerwerb als ein fester Bestandteil der Bildung von Frauen aus solchen sozialen Gesellschaftskreisen, die über ein gesichertes Einkommen verfügten, und wurde ihnen im Rahmen von Privatunterricht zuteil. Durch das Instrumentalspiel sollte ein lediglich oberflächlicher Geschmack kultiviert und zudem zweckfreier Müßiggang demonstriert werden. Dementsprechend niedrig war auch das Niveau der musikalischen Fertigkeiten. „Kunsterfahrung im eigentlichen Sinne wurde den Frauen auf diese Weise vorenthalten“¹⁹. Nach Ruth Heckmann führte der Anspruch an die weibliche (Aus-) Bildung in Verbindung mit den zeitgenössischen Vorstellungen von Dilettantismus schließlich dazu, dass gemeinhin angenommen wurde, die Betätigung von Frauen in der Musik könne nur eine dilettantische sein, d. h. im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts eine anspruchslose Nebenbeschäftigung. Dilettantismus wurde damit zugleich Bestandteil weiblicher „Bestimmung“.²⁰

16 Funk-Hennigs, Erika: Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland. 2000. S. 36.

17 Siehe Kreutziger-Herr, Annette: History und Herstory. Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel. In: History/Herstory. Alternative Musikgeschichten. Hg. von Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau Verlag 2009 (=Musik – Kultur – Gender. Hg. von Annette Kreutziger-Herr, Dorle Dracklé, Dagmar von Hoff, Susanne Regener und Susanne Rode-Breyman. Band 5). S. 32.

18 Dahms, Gustav: Die Frau im Staats- und Gemeindedienst. In: Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben. Seine Ziele und Aussichten. Zwanglos erscheinende Hefte. Hg. von Gustav Dahms. Berlin: Richard Taendler Verlag 1895 (=Heft 1). S. 28.

19 Funk-Hennigs, Erika: Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland. 2000. S. 42.

20 Heckmann, Ruth: Mann und Weib in der „musicalischen Republic“. Modelle der Geschlechterpolarisierung in der Musikanschauung 1750–1800. In: Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Hg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann. Herbolzheim: Centaurus-Verlag 2002 (=Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 3). S. 27f.

Trotz der sehr oberflächlich angelegten musikalischen Ausbildung ergaben sich für einige Frauen Aussichten auf eine berufliche Nutzung ihrer Fähigkeiten. Musikalische Aktivitäten waren jedoch meist auf den Beruf der Instrumental- oder Gesangslehrerin beschränkt. Sehr selten gelang es Frauen, sich hier als Solistin zu etablieren. Das Honorar war zudem so gering, dass der Lebensunterhalt dadurch kaum bestritten werden konnte.²¹

Bereiche musikalischer Aktivitäten, die die Interpretation von Kompositionen überschritten, waren Frauen von vornherein verwehrt.²² Sie durften ausschließlich in einem von Männern gesetzten Rahmen agieren. Der Zugang zu Musikberufen wie dem der Komponistin, der Orchesterleiterin, der Theater- bzw. Opernintendantin, der Kapellmeisterin etc. war ihnen damit verschlossen. Hierfür erforderliche Kenntnisse und Fähigkeiten wurden ihnen durch das gesellschaftlich vermittelte Frauenbild abgesprochen. Der aufklärerischen Ideologie entsprechend galten Komponieren und teilweise sogar das Musizieren selbst als unschicklich für Frauen. Verwiesen sei hier auf Joachim Heinrich Campe, der eine offensichtlich misogynen Haltung in Bezug auf musikalische Aktivitäten einnahm und damit meinungsführend war. Er sah in erster Linie die Erledigung der Aufgaben als Hausfrau und Mutter durch die musikalische Betätigung gefährdet. Ebenso schlagkräftig waren daneben – aus heutiger Perspektive vollkommen abwegig – Argumente von Medizinern und Psychologen. Hierzu zählte unter anderem die Annahme einer (durch die im Vergleich zu Männern angeblich schwächere Konstitution bedingte) Anfälligkeit von Frauen für Krankheiten, die durch das Musizieren hervorgerufen würde. Häufig wurde auch mit der Körperhaltung der Frau argumentiert. „Ihr wurde im Zusammenhang mit dem Spielen verschiedener Instrumente immer wieder der Vorwurf der Unschicklichkeit, der Unsittlichkeit und der Lächerlichkeit gemacht“²³. Dementsprechend galten lediglich solche Instrumente als angemessen, die möglichst ‚weiblich‘ und ‚zart‘ klangen und zudem wenig Körperbewegung erforderten. Hierauf verweist auch Carl Ludwig Junker, wenn er 1783 schreibt, dass „gewisse Instrumente nur von Männern gespielt würden, [demnach für Frauen nur] das Clavier, die Laute, die Zitter, die Harfe“²⁴ vorgesehen seien. Sämtliche Blasinstrumente bezeichnete man dagegen als unschicklich, weil „das Blasen eines Instruments [...] schöne Lippen verunstalt“²⁵. Ausdruck fanden derartige Ansichten in vielen Karikaturen.

21 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 40.

22 Nieberle, Sigrid/ Fröhlich, Sabine: *Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern. Genus in der Musikwissenschaft.* 1995. S. 294.

23 Funk-Hennigs, Erika: *Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland.* 2000. S. 37.

24 Zit. nach Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur.* 1991. S. 28.

25 Nägeli, Hans Georg: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten.* Stuttgart/Tübingen 1826. Reprint Hildesheim/ New York 1980. S. 174.

“The voyeuristic potential of women brass-players remained undiminished, spotlighted in 1875 in the London magazine *Punch*”²⁶.

Eine solche Verweigerung spieltechnischer und improvisatorischer Erfahrung im Umgang mit zahlreichen Musikinstrumenten sowie der Orchesterarbeit ist letztlich gleichbedeutend mit einer Absage an die musiktheoretische und kompositorische Auseinandersetzung von Frauen mit Musik.²⁷ Durch die angeführten soziokulturellen Mechanismen waren sie von dem Bereich der Komposition sowie der dazugehörigen Theorie und Ästhetik und zum Teil auch von der Musikpraxis ausgeschlossen. Dennoch gab es bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Frauen, die eine bedeutende Rolle als Solistinnen auf dem Cello, der Geige, dem Klavier und der Harfe gespielt haben – einige Pianistinnen hatten sich sogar schon im 18. Jahrhundert etabliert. Ihre Tätigkeitsbereiche reichten von unterhaltenden Tätigkeiten in Bars und Cafés mit Unterhaltungsmusik bis hin zu Konzerten, deren Programme sich vornehmlich aus Kunstmusik zusammensetzten.

Im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen waren sie nicht viele. Dennoch besaßen sie eine essentielle Bedeutung – als Musikerinnen und als Pionierinnen.²⁸ Die ihnen zugewiesene marginale Position innerhalb der europäischen Musikgeschichte ist dabei als ein Zeichen defizitärer Historiographie zu betrachten.²⁹ Insbesondere in Hinsicht auf die Komposition erweist es sich als äußerst schwierig „gegen den institutionalisierten ‚Meister‘-Diskurs, die männlich dominierte Musikproduktion und deren Manifestation im ‚Handwerkzeug‘ des Faches anzugehen“³⁰.

2 Frauen im Orchester

„Daß Frauen so überaus selten im Orchester mitwirkten, ist kein Zufall. Das Ideal weiblicher Musikpraxis war das selbstgenügsame Musizieren am Klavier, ein Duett mit Familienangehörigen bzw. dem Instrumentallehrer, gelegentlich ein Solovortrag vor geladenem Publikum“³¹. Wenngleich Berufsmusikerinnen einer solchen Vorstellung niemals ganz entsprechen konnten, sollten sie sich dieser zumindest annähern. Die Mitwirkung in größeren Ensembles aber „hätte sich genauso seltsam angenommen, wie wenn Frauen Vereinen oder Militäreinheiten beigetreten wären“³².

26 Ellis, Katharine: *The Fair Sax. Women, Brass Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris*. In: *Journal of the Royal Musical Association* 2/1999 (=Band 24). S. 235.

27 Funk-Hennigs, Erika: *Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland*. 2000. S. 38.

28 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950*. 1993. S. 47.

29 Kreuziger-Herr, Annette: *History und Herstory. Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel*. 2009. S. 33.

30 Nieberle, Sigrid/ Fröhlich, Sabine: *Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern. Genus in der Musikwissenschaft*. 1995. S. 296.

31 Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. 1991. S. 184.

32 Ebd.

Das Privileg, sich zu Kollektiven zusammenzuschließen, war ausschließlich den Männern vorbehalten.

Frauen galten vielmehr als Einzelwesen bzw. als ein Teil der Familie. Dies spiegelt sich auch in der Konzertpraxis wider. So traten sie vorwiegend als Solistin auf oder zusammen mit einem Kollegen, zumeist einer Klavierbegleitung, aber auch innerhalb einer kleinen Kammermusikgruppe, die allerdings meist familiär besetzt war. Ihr Anteil in Orchestern war dagegen verschwindend gering. Ebenso selten war ihre Mitwirkung in Streichquartetten.

Diskutiert wurde der Ausschluss von Frauen aus Orchestern vor Ende des 19. Jahrhunderts nicht, er galt vielmehr als eine Selbstverständlichkeit.³³ Rein männlich besetzte Orchester besaßen eine jahrhundertelange Tradition. Sogar Männer mit lediglich geringer Virtuosität fanden während des 18. und 19. Jahrhunderts Anstellungen in Opern- und Symphonieorchestern, die vor allem im 19. Jahrhundert einen deutlichen Aufschwung erfuhren. Dagegen wurden Frauen offensichtlich benachteiligt.

Mit ihrer Arbeit im Orchester verdienten die Männer ihren Lebensunterhalt. Eine mögliche Konkurrenz durch Frauen sahen sie als existenzgefährdend an und versuchten daher, diese als Kolleginnen zu verhindern. Die Meinung des stellvertretenden Direktors der Berliner Musikhochschule, Ernst Rudorff, scheint dabei programmatisch. Er schrieb 1881 in einem Brief an Joseph Joachim: „Die Musik haben sie [die Frauen] schon fast in allen Theilen in Beschlag genommen; man sollte wenigstens Sorge tragen, daß nicht in Zukunft unsere Orchester gar aus Männern und Weibern zusammengesetzt werden“³⁴. Ausgenommen hiervon waren Harfenistinnen, die allmählich Zugang fanden.

Noch weitaus größere Schwierigkeiten als für Instrumentalistinnen ergaben sich für Musikerinnen, die als Dirigentin vor die Öffentlichkeit treten wollten. Gerade im 19. Jahrhundert galt das Dirigieren als „Inbegriff ‚musikalischer Macht‘ und verklärter Genieästhetik“³⁵. Das Bild des Dirigenten als Führer und Leitfigur war und ist nicht mit dem bis heute wirksamen Idealbild der Frau zu vereinbaren.³⁶

Aufgrund ihrer Außergewöhnlichkeit bildeten die im 19. Jahrhundert entstandenen Frauenorchester schließlich „ein willkommenes Sujet für Karikaturisten [...], die sich über das groteske Bild von Frauen am Dirigentenpult oder an Kontrabaß, an Waldhorn oder Posaune mokierten“³⁷. Wie auch die Auswertung der Besprechungen von Konzerten des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ von Josephine Amann-Weinlich zeigt, wurden aus Frauen bestehende Musikensembles von den

33 Hoffmann, Freia: und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. 1991. S. 184.

34 Briefe von und an Joseph Joachim. Hg. von Johannes Joachim und Andreas Moser. Band 2. Berlin: Bard Verlag 1913. S. 231.

35 Nieberle, Sigrid/ Fröhlich, Sabine: Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern. Genus in der Musikwissenschaft. 1995. S. 312.

36 Siehe Steinbeck, Anke: Jenseits vom Mythos Maestro. Dirigentinnen für das 21. Jahrhundert. Köln: Dohr Verlag 2010.

37 Schwab, Heinrich: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1971 (=Musikgeschichte in Bildern. Band 4. Lfg. 2). S. 158.

Kritikern oft weniger hinsichtlich der musikalischen Darbietungen, sondern vielmehr als optische Attraktion besprochen.

In der Folge des Zweiten Weltkriegs erhielten Frauen in den USA erstmals die Möglichkeit einer Anstellung in den bisher ausschließlich mit Männern besetzten Orchestern. Der Frauenanteil nahm hier fortan kontinuierlich zu. In Österreich und Deutschland erfolgte die Öffnung der Orchester dagegen erst wesentlich später. So lag der Anteil von Orchestermusikerinnen im Jahre 1987 bei durchschnittlich lediglich 12%, 1994 bei 16% und 2001 bei 27%. Den bereits von Elisabeth Mayerhofer konstatierten rückläufigen Anteil von Frauen in Korrelation mit der Qualität des Orchesters bestätigt eine weitere Untersuchung von Sabrina Paternoga aus dem Jahr 2005. Neben dem Orchesterstatus bzw. -profil sinkt der Frauenanteil nach Paternoga aber auch orchesterintern in Abhängigkeit von Position und Instrumentengruppe. Dementsprechend sind höher vergütete Positionen überproportional durch Männer besetzt.³⁸

In den USA lag der Frauenanteil in professionellen Orchestern 2007 bei immerhin 40%. Bewährt hat sich hier ein als „gender blind“ bezeichnetes Bewerbungsverfahren, in dem das Nennen von Namen in den Bewerbungsunterlagen unterbleibt und Probespiele hinter einem Vorhang stattfinden. Auch in Deutschland ist dieses Verfahren bekannt, jedoch kaum etabliert.³⁹ Um die Situation von Orchestermusikerinnen zu verbessern, müsste unter anderem hier angesetzt werden.

3 Entwicklung der Frauenorchester im 19. Jahrhundert

Frauenorchester sind kein Phänomen, das erstmals im 19. Jahrhundert in Erscheinung tritt. Bereits im 18. Jahrhundert existierten in Venedig Frauenchöre und Frauenorchester an den dortigen Konservatorien. Da diese Orchester jedoch unter dem Schutz der Kirche standen, sind sie in einem vollkommen anderen Kontext zu betrachten als die Frauenorchester im 19. Jahrhundert, die keiner Institution unterstellt waren,⁴⁰ und können somit auch nicht als deren direkte Vorläufer gedeutet werden.

Die Konsequenzen der Industrialisierung hatten im Zusammenhang mit der Entstehung der Frauenorchester essentielle Bedeutung. Der Import industriell gefertigter, günstiger Produkte aus England führte allmählich zum Niedergang zahlreicher heimischer Betriebe, sodass sowohl männliche als auch weibliche Arbeitskräfte frei wurden. Für zahlreiche Menschen, vor allem aus den unteren Gesellschaftsschichten, bestand nun die Notwendigkeit, neue Formen der Beschäftigung zu finden. Auch Frauen befanden sich nach den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ver-

38 Siehe Paternoga, Sabrina: Orchestermusikerinnen. Frauenanteile an den Musikhochschulen und in den Kulturorchestern. In: *Das Orchester* 5/2005. S. 8–14.

39 Dietrich, Nadine: Herr-liche Orchester? Über die Situation von Frauen im Orchester. In: *Das Orchester* 9/2007. S. 32–35.

40 Siehe Meyer, Kathi: *Der chorische Gesang der Frauen*. Mittenwald: Nemayer Verlag 1917.

änderungen in der Situation, ihren Lebensunterhalt selbst verdienen bzw. durch ein Einkommen ihre Familien unterstützen zu müssen.⁴¹

In dem hieraus hervorgehenden „fortschreitenden Selbständigwerden der Frauen“ sah Karl Krebs, der 1895 einen Aufsatz mit dem Titel „Die Frauen in der Musik“ veröffentlichte, „die meiste Verantwortung für das Überhandnehmen der Instrumentalkünstlerinnen“⁴² im 19. Jahrhundert. Mädchen, insbesondere solche aus Musikerfamilien, erhielten nun häufig eine musikalische Ausbildung, damit sie so ihren Lebensunterhalt verdienen konnten.⁴³ In einigen Fällen schlossen sie sich zu Ensembles zusammen, die von Ort zu Ort reisten, um dort aufzutreten.⁴⁴ Die ersten dieser vornehmlich durch Frauen besetzten Ensembles – Harfen- und Blaskapellen – entstanden um 1800 in Pressnitz sowie etwa zur gleichen Zeit in Hundshagen und Salzgitter. Sie können nach Dorothea Kaufmann „nicht vor dem Hintergrund der bürgerlichen Frauenbewegung und den Emanzipationsbestrebungen berufstätiger mittlerer und höherer Klassen“⁴⁵ betrachtet werden. Stattdessen stehen sie unmittelbar in dem hier skizzierten Zusammenhang der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Konsequenzen der frühen Industrialisierung und dem daraus hervorgehenden Wanderarbeitertum der unteren Gesellschaftsschichten.

Daneben beschreibt Ulrike Keil eine weitere Erscheinung von Frauenensembles, die sie über die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen im 19. Jahrhundert hinaus vor allem in den Kontext der Emanzipationsbestrebungen von Frauen stellt.⁴⁶ Demnach versuchten sich bürgerliche Frauen zu dieser Zeit, in ihrem Streben nach Gleichberechtigung auch den Beruf der Musikerin zu erschließen. Hierfür konnten sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts, abgesehen von einer Ausbildung in privaten Lehrverhältnissen, zunehmend auch die Möglichkeit eines Studiums an einem Konservatorium bzw. einer Musikschule wahrnehmen.⁴⁷ Im Gegensatz zu der verbesserten Ausbildungssituation erwies sich die Berufswelt jedoch deutlich weniger tolerant gegenüber Musikerinnen. So hatten auch Frauen, die an einer Hochschule ein Orchesterinstrument studiert hatten, lediglich die Wahl, ihren Lebensunterhalt als Solistin oder als Instrumentallehrerin zu verdienen. Die Berufsorchester waren den Frauen, mit Ausnahme der Harfenistinnen, verschlossen. Daneben gelang eine Karriere als Solistin nur wenigen. Dementsprechend wählten die

41 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 25.

42 Krebs, Karl: *Die Frauen in der Musik.* In: *Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben.* 1895. S. 198.

43 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 144.

44 Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit.* 1997. S. 21f.

45 Ebd. S. 12.

46 Keil, Ulrike: *Professionelle Damenkapellen und Damenorchester um die Jahrhundertwende.* 2000. S. 99.

47 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.* Hg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger. Kassel: Furore Verlag 1992 (=Frau und Musik. Internationaler Arbeitskreis. Band 2). S. 79.

meisten Musikerinnen den Beruf der Privatmusiklehrerin, der allerdings hinsichtlich des Gehalts, der Urlaubsansprüche und einer Altersvorsorge nur unzureichend geregelt war.

In diesem Kontext wurden nach Ulrike Keil schließlich die von ihr als solche bezeichneten „klassischen Frauenorchester“ gegründet. Dabei handelt es sich um „künstlerische Orchestervereinigungen, mit traditionell ‚klassischem‘ Repertoire, [die] sich in nichts, außer dem Geschlecht der Musikerinnen, von den männlich besetzten Orchestern, Quartetten oder anderen Formationen“⁴⁸ unterschieden. Sie setzten sich zudem vornehmlich aus Mitgliedern der Mittelschicht sowie der höheren Gesellschaftsschichten zusammen. Im Gegensatz zu den von Dorothea Kaufmann beschriebenen Damenkapellen waren sie nach Ulrike Keil quantitativ weitaus weniger ausgeprägt.⁴⁹ Von diesen grenzten sie sich außerdem bezüglich der Auftrittsorte ab. So traten die „klassischen Frauenorchester“, anders als die Damenkapellen, nicht in Unterhaltungslokalen, das heißt, in Restaurants, Cafés und weiteren Gaststätten, auf. Ihr Repertoire umfasste neben Unterhaltungsmusik auch „ernste“ Musik. Exemplarisch für diese Erscheinung von Frauenorchestern nennt Ulrike Keil das seit 1889 bestehende „Berliner Frauenorchester“ von Mary Wurm sowie ein von Elisabeth Kuyper 1919 in Berlin ins Leben gerufenes Frauenorchester.⁵⁰

48 Keil, Ulrike: Professionelle Damenkapellen und Damenorchester um die Jahrhundertwende. 2000. S. 103.

49 Ebd. S. 99.

50 Ebd. S. 103.

Teil B

**Das Frauenorchester von
Josephine Amann-Weinlich**

Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich – „ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“¹?

Zur Situation von Musikerinnen während der 1860er und 1870er Jahre in Wien erschien 1879 ein Artikel in der Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“. Hierin heißt es:

„Vor zwanzig Jahren gab es in Wien nur höchst selten Damen, welche die Violine spielten. Das Violoncell, die Blasinstrumente oder gar der Contrabaß waren damals bei dem zarten Geschlecht gänzlich verpönt. Seitdem ist bei den Wiener Damen ein Umschwung eingetreten. Hellmesberger und der im vorigen Winter zu früh dahingeschiedene Professor Heitzler haben seit einer Reihe von Jahren eine ganz stattliche Anzahl tüchtiger Violinspielerinnen herangebildet, von denen viele wieder die musicalischen Culturträgerinnen für die Provinzen wurden. Bei der Geige blieb es aber nicht; bald bemächtigten sich die Mädchen und Frauen auch des Violoncells, des Contrabaßes, ja sogar auch einiger Blasinstrumente, und seit einigen Jahren gehören die ‚Damen-Orchester‘ sowohl in Wien wie auch in anderen Städten Österreichs nicht mehr zu den Raritäten.“²

1868 wurde in Wien das Frauenorchester von Josephine Amann-Weinlich gegründet, das sowohl von der Leiterin selbst als auch in der deutschsprachigen sowie der internationalen Presse als das „Erste Europäische Damenorchester“ bezeichnet wurde.³

Einer solchen Darstellung widersprechen jedoch einerseits die Venezianischen Frauenorchester im 18. Jahrhundert und andererseits die Erscheinung der dem Wanderarbeitertum angehörenden reisenden Musikerinnen Anfang des 19. Jahrhunderts (Siehe Kap. 5). Da die Venezianischen Frauenorchester als Ensembles der Konservatorien jedoch grundlegend anderen Arbeitsbedingungen ausgesetzt waren als die selbstständigen Frauenorchester im 19. Jahrhundert, scheint es unangebracht, beide Erscheinungen als Bestandteil einer Entwicklungslinie zu betrachten.

Folgt man der von Dorothea Kaufmann und Ulrike Keil vorgenommenen Differenzierung von „Damenkapellen“ und „Frauenorchestern“, muss hier zumindest diskutiert werden, ob das Frauenorchester Josephine Weinlichs als das erste Frauenorchester im 19. Jahrhundert betrachtet werden kann. Diese Annahme scheint zunächst fragwürdig. So berichtet die Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“ bereits im Jahr 1859, dass ein Frauenorchester in Wien etabliert werden solle.⁴ Ein

1 Leipziger Illustrierte Zeitung 1873, S. 307.

2 Signale 1879, S. 651.

3 Siehe unter anderem Musikalisches Wochenblatt, 1873, S. 606; Signale 1873, S. 442; Neue Zeitschrift für Musik 1873, S. 398; The Musical World 1873, S. 412; Morgonbladet 20.06.1873, S. 2.

4 Signale 1859, S. 416.

entsprechendes Gesuch liege den Behörden vor. Für ein daraufhin gegründetes Orchester sind jedoch keine Belege vorhanden. Davon abgesehen sind auch in der folgenden Zeit bis zum Jahr 1868 keine weiteren Frauenorchester in Wien in Erscheinung getreten. Das Frauenorchester Josephine Amann-Weinlichs lässt sich somit zu Recht als „Erstes Wiener Frauenorchester“ bezeichnen.

Für den europäischen Kontext gilt dies nicht bzw. nicht ohne Einschränkungen. So wurde bereits 1866 in Paris ein Streichquartett gegründet.⁵ Sein Auftreten erweist sich gerade deshalb als revolutionär, weil sich hier erstmals ein ausschließlich aus Instrumentalistinnen bestehendes Streichquartett, das zudem keiner Institution unterstand, der Öffentlichkeit präsentierte. Dass der Schritt vom Streichquartett zum Orchester kein großer sein muss, zeigt des Weiteren die Entwicklungsgeschichte des Orchesters von Josephine Amann-Weinlich, das aus einem aus Frauen bestehenden Quartett hervorgegangen ist.

1865 trat ebenfalls in Paris ein Blechbläsersextett in Erscheinung, welches sich ausschließlich aus Frauen zusammensetzte.⁶ Hierbei handelte es sich jedoch um ein Experiment des Instrumentenbauers Alphonse Sax Jr., der demonstrieren wollte, “not only that women were capable of playing brass instruments, but that it was in their interest – on moral, health and even career grounds – to do so”⁷. In zahlreichen Stellungnahmen trat Sax öffentlich für Frauen, die Blechblasinstrumente spielen, ein und verbreitete in diesem Zusammenhang äußerst fortschrittliche emanzipatorische und gesellschaftliche Auffassungen. Seine Argumente auf der medizinischen, soziologischen und emanzipatorischen Ebene fanden sogar einige Befürworter. Dennoch gelang es ihm nicht, das Sextett zu etablieren, weshalb es nach einigen erfolglosen Auftritten im Jahre 1867 aus dem Pariser Konzertleben verschwand.⁸

Sowohl das Streichquartett als auch das Blechbläsersextett sind zeitlich bereits vor dem Frauenorchester von Josephine Amann-Weinlich in Erscheinung getreten. Im Gegensatz zu diesem bestanden beide jedoch nur für wenige Jahre und hatten darüber hinaus einen weitaus geringeren Wirkungskreis, der sich auf wenige Städte beschränkte. Zudem handelt es sich hier um wesentlich kleinere Ensembles.

Das Frauenorchester Josephine Amann-Weinlichs stellt somit zumindest das erste Frauenorchester in Europa dar, das zeitweise über 50 MusikerInnen umfasste und in zahlreichen verschiedenen Ländern konzertierte, weshalb es im Laufe seiner etwa zehnjährigen Konzerttätigkeit internationale Bekanntheit erlangte. Es handelt sich hier tatsächlich um „ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“⁹.

5 Ebd. 1866, S. 104.

6 Ebd. 1865/II, S. 362.

7 Ellis, Katherine: *The Fair Sax. Women, Brass Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris*. 1999. S. 221.

8 Ebd. S. 252.

9 *Leipziger Illustrierte Zeitung* 1873, S. 307.

Ähnliche Ensembles bildeten sich in Europa erst später heraus. Exemplarisch sei hier das Frauenorchester von Marie Schipek genannt. Gegründet wurde es im Jahre 1885 in Wien.¹⁰ Zwar behauptet Marie Schipek in einem späteren Interview in England, dass sie bereits 1865 ein aus Frauen bestehendes Streichquartett gegründet hätte, das fortan zu einem Orchester herangewachsen sei, doch lassen sich diese Behauptungen nicht verifizieren. Ebenso wie das Frauenorchester Josephine Amann-Weinlichs unternahm auch das Orchester von Marie Schipek längere Konzertreisen, unter anderem auch nach England. Es wurde, ähnlich wie das Orchester von Josephine Amann-Weinlich, in Ankündigungen häufig als „Wiener Damenorchester“ bezeichnet.

1 Anfänge

Die Belege für das „Wiener Damenorchester“ bzw. das „Erste Europäische Damenorchester“ reichen bis in das Jahr 1868 zurück. Zu dieser Zeit gründete Josephine Weinlich ein Damenquartett, das zunächst ausschließlich im privaten Rahmen wirkte. Erst nachdem das Ensemble noch in demselben Jahr um zwei Mitglieder erweitert werden konnte, trat es vor die Öffentlichkeit.¹¹ Der „Stuttgarter Volkszeitung“ zufolge bestand es zu diesem Zeitpunkt aus „fünf Damen und einem Mädchen“¹². In der Augustausgabe der Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“ wird schließlich erstmals darauf hingewiesen, dass „ein Damen-Orchester [...] unter Leitung des Capellmeisters Fräulein Josephine Weinlich in Wien Concerte“¹³ gibt.

Aus der Perspektive der Zuhörer und Kritiker wird die Gründung des Orchesters in einem direkten Zusammenhang mit der Frauenemanzipation gesehen. So schreibt die „Neue Berliner Musikzeitung“ hinsichtlich eines Konzerts im Jahre 1869 in Prag: „Scharnweise lief besonders die Männerwelt hinzu um sich zu überzeugen, wie ernst die Damen unseres Deceniums darauf bedacht sind, die Frauenemanzipation auch als factisch durchführbar zu veranschaulichen“¹⁴. An anderer Stelle wird das Frauenorchester Josephine Weinlichs bereits „als interessanter Beleg für die Möglichkeit der Frauenemanzipation“¹⁵ betrachtet. In England wurde ihm sogar eine Vorbildfunktion hinsichtlich der Durchsetzung bzw. Ausübung von Frauenrechten zugeschrieben: „the Viennese ladies have gone forth to show other countries what may be done in this new field for the exercise of woman's right“¹⁶. Die Titel einiger Kompositionen Josephine Amann-Weinlichs, wie *Die Frivole*, *Frauenemanzipationsmarsch* oder *Freie Gedanken*, verweisen darüber hinaus möglicher-

10 Athenaeum 1885, S. 34.

11 Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 1886. S. 49f.

12 The Milwaukee Sentinel 1871, S. 248.

13 Signale 1868, S. 742.

14 Neue Berliner Musikzeitung 1869, S. 386.

15 Signale 1873, S. 709.

16 The Musical World 1874, S. 405.

weise auf emanzipatorische Bestrebungen der Musikerin im Zusammenhang mit der Gründung des Orchesters.¹⁷

Bereits ein Jahr nach seiner Entstehung begab sich das Ensemble auf eine erste Konzertreise durch Europa, in deren Rahmen es unter anderem in verschiedenen Städten Österreichs, Italiens, Ungarns, Tschechiens und Deutschlands konzertierte.¹⁸

Bis auf wenige Ausnahmen erhielt das Ensemble während der gesamten Reise durchweg positive Kritik. So wurden die musikalischen Leistungen in Prag „– und zwar nicht aus blosser Galanterie – mit großem Beifall ausgezeichnet“¹⁹. Ferner konnten die Musikerinnen in Brünn „mit ihren Ensembleleistungen die Gunst der Musikfreunde“²⁰ erwerben. Neben einem guten Ruf und der Bekanntheit innerhalb Europas waren jedoch nach Wurzbach im Anschluss an diese Reise vor allem auch materielle Erfolge zu verzeichnen.²¹

2 Die weitere Konzerttätigkeit

2.1 Amerika

Nachdem sich das Orchester inzwischen in Österreich etablieren konnte, begab es sich am 16. August 1871 auf eine Tournee nach Amerika. Hierbei wurde es von dem amerikanischen Konzertagenten Frederick Rullman begleitet, der für diese Zeit als organisatorischer Leiter für das Orchester tätig war.²² Dem Ensemble gehörten ein Sänger sowie eine Sängerin – Jacob Müller und die 12jährige Anna Elzer – an, die im Rahmen der Orchesterkonzerte Gesangseinlagen darboten.²³

Während seiner Amerika-Tournee bereiste das „Erste Europäische Damenorchester“ insbesondere den Nordwesten der USA und trat unter anderem in New York, Philadelphia, Milwaukee, Cincinnati und Cleveland auf. Nach Constantin von Wurzbach konzertierte es in insgesamt 42 amerikanischen Städten.²⁴ Der erste Auftritt in den USA erfolgte am 11. September 1871 in der New Yorker Steinway Hall.

17 210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie. Ein Lexikon. 2001. S. 423.

18 Neue Zeitschrift für Musik 1869/I, S. 171.

19 Neue Berliner Musikzeitung 1869, S. 386.

20 Musikalisches Wochenblatt 1870, S. 174.

21 Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 1886. S. 50.

22 The Critic 24.08.1871, S. 3.

23 Musikalisches Wochenblatt 1871, S. 637.

24 Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 1886. S. 50.

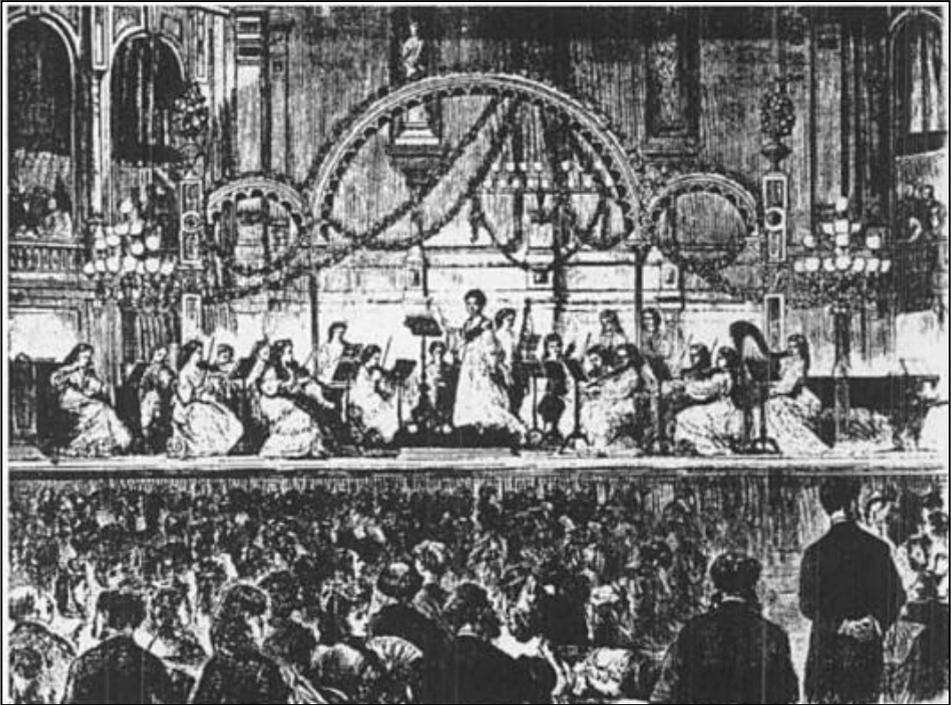


Abb. 1: Konzert in der New Yorker Steinway Hall

Noch bis zum 23. September gastierten die MusikerInnen in der Stadt und spielten dort der Zeitschrift „Orchestra“ zufolge an den folgenden Abenden in weiteren „fine houses“.²⁵ Ähnlich wie in zahlreichen Städten Europas, stellte das „Erste Europäische Damenorchester“ auch in New York eine bis dahin nahezu unbekannte Erscheinung dar. Dementsprechend berichtet die „New York Times“: „The sight of an instrumentalist of gentler sex has little rarity about it, but the view of an organized force of female musicians was, until Monday, never offered in this country“.²⁶

Nach ihren Auftritten in dieser amerikanischen Metropole setzte das Orchester seine Reise durch Nordamerika fort und gastierte zumeist eine Woche an jeweils einem Ort. Bereits im Voraus wurde in den amerikanischen Tageszeitungen viel Werbung für die Konzerte betrieben. So kündigt auch die „Milwaukee Sentinel“ ein Konzert des Orchesters für den 30. Oktober 1871 in Milwaukee an: „Their concerts are highly priced, and everywhere they are greeted by large and fashionable audience“.²⁷

Die einzelnen Konzerte erwiesen sich im Nachhinein als durchaus erfolgreich. So zeigten sich die Rezensenten, abgesehen von ihrer Verwunderung über ein ausschließlich aus Frauen bestehendes Orchester, beeindruckt von den Leistungen der

25 The Orchestra 1871, S. 8.

26 The New York Times 13.09.1871, S. 5.

27 The Milwaukee Sentinel 20.10.1871, S. 148.

Musikerinnen. Stark diskutiert wurde allerdings das Fehlen von Blechblasinstrumenten und, abgesehen von einigen Flöten, auch von Holzblasinstrumenten. So wurde unter anderem bemängelt, dass durch diese (unvollständige) Besetzung ein voller Orchesterklang verhindert würde.²⁸ Derweil wurde an anderer Stelle behauptet, dass der Klang trotz des Fehlens dieser Instrumente ausgezeichnet sei.²⁹ Es wurde aber auch darauf hingewiesen, dass es nicht von Damen erwartet werden könnte und für sie darüber hinaus nicht schicklich sei, (Blech-)Blasinstrumente zu spielen. Abschließend hieß es hier: “A perfectly good instrumental corps may be made without drums or brass”³⁰.

Im Februar 1872 berichtet die Zeitung „The Cleveland Morning Daily Herald“³¹, dass das Orchester in seiner ursprünglichen Besetzung, in der es seine Konzertreise durch Amerika begonnen hat, nicht mehr bestehe. Demnach seien einige Musikerinnen nach Deutschland zurückgekehrt. Andere hätten in verschiedenen Städten im Westen der USA Engagements gefunden. Grund für dieses Zerwürfnis soll eine Auseinandersetzung unter den Mitgliedern und dem Konzertagenten Frederick Rullman gewesen sein.³² Die verbleibenden Musikerinnen, Elise Weinlich (Cello), Leopoldine Ambros (1. Violine), Albertina Poppe (Harmonium), Elise Hess (Flöte), Rosa Auburn (Trommel) sowie Josephine Weinlich, die in dieser Besetzung Klavier spielte und das Ensemble von dort aus leitete, setzten die Konzertreise jedoch fort. Sie traten noch im Februar 1872 in einem kurz zuvor eröffneten Salon am Broadway in New York auf. Für die folgende Zeit sind zudem Konzerte in Bierhallen und Restaurants verzeichnet. Auch Christine Ammer weist hierauf hin: “Originally, the Vienna Ladies Orchestra came to the United States as concert artists, but [...] [later] they were roaming about the land as ‘lager-beer-musicians’, playing in restaurants and beer gardens”³³.

Die Auftritte des „Wiener Damenorchesters“ in den USA lösten die dortige Entwicklung von Frauenorchestern aus: They „kicked off an American women’s orchestra movement“³⁴. So fand das Ensemble nach seinem Erscheinen zahlreiche Nachahmer. Um Imitation bemüht, wurde zum Teil sogar die deutsche Bezeichnung „Damen Orchester“ übernommen. Mit der Entstehung der amerikanischen Frauenorchester in den USA entwickelte sich dort zugleich eine deutsch-amerikanische Unterhaltungsart, die auch in Nachahmungen der deutschen Bierhallen in New York ihren Ausdruck fand.

Etwa ein Jahr nach dem Auftritt des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ in der Steinway Hall debütierte ein aus amerikanischen Frauen bestehendes Orchester, das sich als „Berlin Lady Orchestra“ bezeichnete, in New York. Dies war auch die Wir-

28 Siehe z.B. *The Orchestra 1871*, S. 8.

29 *North American United States Gazette*, 26.09.1871, S. 12.

30 Ebd.

31 *The Cleveland Morning Daily Herald* 24.02.1872, S. 28.

32 *The Musical World* 1874, S. 405.

33 Ammer, Christine: *Unsung. A history of women in American music*. 1980. S. 102.

34 Santella, Anna-Lise: *Modelling Music. Early social structures of women’s orchestras*. http://www.sfmhistory.com/Spitzer/19th_century_orchestra/19th_century_home.html. Stand: 10.08.2009.

kungsstätte der meisten amerikanischen Frauenorchester. Erst später traten solche Ensembles auch in weiteren amerikanischen Städten auf: „Ohio had at least two, one at Schumann’s Garden and the other at Meyer’s Music Hall, while Boston had Kampa’s Ladies Orchestra [...] and John Braham’ Female Orchestra, based at the Oakland Garden“³⁵. Die größte Popularität erreichte jedoch das „Ladies Elite Orchestra“, das über 35 Jahre in New Orleans aktiv war.

2.2 Die Jahre 1873 und 1874

Hinsichtlich der Konzerttätigkeiten des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ in den Jahren 1872 und der ersten Hälfte des Jahres 1873 bestehen zunächst einige Unsicherheiten. Bis zum Mai des Jahres 1872 sind Belege für den Aufenthalt des Ensembles in Amerika vorhanden.³⁶ Darüber hinaus konstatiert Constantin von Wurzbach für das Jahr 1872 eine Konzertreise des Orchesters durch Russland. Hierfür sind in den Musik- und Tageszeitungen, abgesehen von wenigen Ankündigungen,³⁷ jedoch keine Anhaltspunkte zu finden. Auch die Angaben Christine Ammers, derzufolge sich die Musikerinnen noch im Jahre 1873 in Amerika aufgehalten haben, widerspricht der Annahme einer Konzertreise des Orchesters durch Russland.³⁸

In der ersten Hälfte des Jahres 1873 heiratete Josephine Weinlich den Konzertagenten Ebo Amann, welchen sie zuvor im Rahmen einer Konzertreise kennen gelernt hatte. Er übernahm fortan die organisatorische Leitung des Orchesters und begleitete es in dieser Funktion bei dessen weiterer Konzerttätigkeit.

Im Sommer 1873 befand sich das Orchester in Wien. Hier erhielt es ein Engagement im Rahmen der Weltausstellung und spielte während der Sommermonate jeden Abend in den Wiener Blumensälen.³⁹ Nach Constantin von Wurzbach erfuhren die MusikerInnen dabei großen Zuspruch. So waren „alle Wunder und Herrlichkeiten der Ausstellung [...] nicht im Stande, das Interesse für das Damenorchester zu unterdrücken, welches [...] in den Blumensälen der k. k. Gartenbaugesellschaft Concerte gab“⁴⁰.

Nach seiner Rückkehr aus den USA hatte sich das Orchester wieder vergrößert. Neben 35 Instrumentalistinnen befanden sich nun auch sieben junge Männer in dem Ensemble.⁴¹ Diese waren zuvor als Eleven des Knabenmusikcorps in Dresden engagiert und wurden in dem Frauenorchester nun als Blechblasinstrumentalisten eingesetzt.⁴² Sie wurden von Josephine Amann-Weinlich im Hintergrund positioniert und waren im Gegensatz zu den Frauen sehr schlicht gekleidet.⁴³

35 Ammer, Christine: *Unsung. A history of women in American music*. 1980. S. 103.

36 *The Milwaukee Sentinel* 1872, S. 121.

37 *Leipziger Illustrierte Zeitung* 1873, S. 310.

38 Ammer, Christine: *Unsung. A history of women in American music*. 1980. S. 102.

39 *Musikalisches Wochenblatt* 1873, S. 350.

40 Wurzbach, Constantin von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*. 1886. S. 50.

41 Brief von Josephine Amann-Weinlich an die Redaktion einer Zeitung. Wien im Juli 1873. Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig. A/979/2005.

42 *Leipziger Illustrierte Zeitung* 1873, S. 310.

43 *Signale* 1875, S. 727.



Während der Auftritte in den Wiener Blumensälen entstanden zwei Bilder des Frauenorchesters von Vincenz Katzler, die 1873 in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ bzw. der Zeitschrift „Über Land und Meer“ veröffentlicht wurden. Ebo Amann versprach sich hiervon, wie er in einem Brief an die Redaktion der genannten Zeitschrift bemerkte, dass die Bilder „das Bekanntwerden in weiteren Kreisen und namentlich im Ausland sehr erleichtern“⁴⁴ würde.

Abb. 2: Ankündigung für einen Auftritt des Frauenorchesters Josephine Amann-Weinlichs in den Wiener Blumensälen



Abb. 3: Das „Erste Europäische Damenorchester“ während eines Konzerts in den Wiener Blumensälen. Holzdruck von Vincenz Katzler

44 Brief von Ebo Amann an die Redaktion der Leipziger Illustrierten Zeitung. Frankfurt im November 1873. Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig. A/980/2005.



Abb. 4: Das „Erste Europäische Damenorchester“ während eines Konzerts in den Wiener Blumensälen. Holzdruck von Vincenz Katzler

Neben dem Renommee innerhalb des Wiener Musiklebens erlangte das Orchester durch die Auftritte während der Weltausstellung schließlich auch internationale Bekanntheit. Inwiefern dies letztlich der Publikation der Bilder des Orchesters oder aber der Anwesenheit eines internationalen Publikums bei der Weltausstellung zuzuschreiben ist, lässt sich nachträglich nicht belegen.

Im Juli des Jahres 1873 folgten weitere Konzerte des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ in dem Großen Saal des Musikvereins in Wien. Anschließend brachen die MusikerInnen nach Dresden auf. Hier veranstalteten sie anlässlich des Bestehens des nach dem König benannten Albert-Vereins ein Konzert und erlangten auf diese Weise die Gunst des Hofes. Von Dresden aus reiste das Orchester nach Leipzig und spielte dort während der Michaelismesse in der Centralhalle.⁴⁵ Einem Artikel aus der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ zufolge konnte das Orchester das vornehmlich aus Messebesuchern bestehende Publikum begeistern. So „steigerte sich der gleich im Anfang belebte Beifall während des zweiwöchentlichen Cyklus bis zum letzten Concert“⁴⁶. Nach dem zweiwöchigen Aufenthalt in Leipzig begab sich das Orchester schließlich nach Berlin, wo es im Oktober 1873 im „Kroll’schen Local“ konzertierte.⁴⁷

45 Leipziger Illustrierte Zeitung 1873, S. 310.

46 Ebd.

47 Musikalisches Wochenblatt 1873, S. 611f.

Ende des Jahres befand es sich in Paris. Im Dezember traten die MusikerInnen im Rahmen eines von der Redaktion der Musikzeitschrift „L’Art Musical“ organisierten Konzerts auf.⁴⁸ Zudem hatten sie vom Dezember 1873 bis zum Anfang des Jahres 1874 ein Engagement im Pariser Casino in der Rue Cadet⁴⁹, wo das Orchester für die Zuhörer „une vraie curiosité artistique“⁵⁰ darstellte. Die Zeitung „La Bas-Bleu“ schreibt rückblickend: « De l’execution, qui est excellente, nous n’avons rien de mieux à dire qu’à en recommander l’audition »⁵¹. Daneben heißt es auch in der Zeitschrift „La Comédie“: « Le succès de ces concerts est complet parmi nous, rendus si difficiles par ceux annuels du cercle philharmonique »⁵².

Von Paris aus reiste das Orchester nach Italien. Hier konzertierte es unter anderem in Milano, im März in Bologna und im Mai in Neapel.⁵³

2.3 England-Tournee

Während der Konzertreise durch Italien engagierte das „Erste Europäische Damenorchester“ weitere junge Musikerinnen und begab sich schließlich unmittelbar im Anschluss an diese Reise mit 53 Mitgliedern nach England. Das erste Konzert auf englischem Boden erfolgte am 13. Juni 1874 in dem „Royal Alhambra Theatre“ in London.⁵⁴ In dieser Stadt hielt sich das Orchester bis zum September desselben Jahres auf und spielte dabei in verschiedenen Etablissements. So konzertierte es unter anderem in Londoner Konzerthallen, wie den „Hanover Square Rooms“ oder der „St. James Hall“, in Musikhallen, in denen primär Unterhaltungsmusik aufgeführt wurde wie dem „South London Palace“, im „Royal Alhambra Theatre“, einem Londoner Volkstheater, im „London Pavilion“, oder auch im Unterhaltungspark „Cremorne Garden“. Am 14. Juli 1874 spielte es auf besondere Anweisung derselben vor dem Prinzen und der Prinzessin von Wales sowie dem Kronprinzenpaar von Deutschland.⁵⁵

In der Zeit vom 23. Juni bis Mitte des nächsten Monats hatte das „Erste Europäische Damenorchester“ ein Engagement im „Cremorne Garden“ und trat hier allabendlich zweimal neben anderen Künstlern auf.⁵⁶ Darüber hinaus sind in dieser Zeit aber auch Konzerte an anderen Auftrittsorten belegt, unter anderem am 8. und am 11. Juli nachmittags im Rahmen zweier sogenannter „Grand Morning Performances“ im „Royal Alhambra Theatre“.⁵⁷

48 The Musical Standard 1873, S. 376.

49 Athenaeum 1873, S. 738.

50 La Bas-Bleu 1873, S. 1.

51 Ebd.

52 La Comédie 26.04.1874, S. 5.

53 Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel gran Teatro Comunale di Bologna. Dalla solenne sua apertura. 14 Maggio 1763 a tutto l’Autunno del 1880. Hg. von Luigi Bignami und Felice Romani. Bologna: Presso la’Agentia Commerciale 1880. S. 205.

54 The Musical World 20.06.1874, S. 11.

55 Trewman’s Exeter Flying Post 20.10.1874, S. 6.

56 The Pall Mall Gazette 06.07.1874, S. 21.

57 The Era, 5./6.07.1874.

Hinsichtlich des Engagements im „Cremorne Garden“ berichtet die Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“, dass das Orchester in „Schwulitäten“ geraten sei.⁵⁸ Der Besitzer des Unterhaltungsparks habe gegen die Gruppe den Vorwurf des Kontraktbruchs erhoben und die Zahlung einer Konventionalstrafe in Höhe von 500 £ verlangt. Aufgrund der dadurch entstandenen Schulden habe er „den größten Theil [...] [d]er Instrumente mit Beschlag belegt. In Folge dessen ist die Capelle bereits seit 14 Tagen beschäftigungslos und ihre Mitglieder fristen ihr Leben durch mildthätige Unterstützungen. Die Mitglieder der Capelle haben Herrn Baum nun wegen unrechtmäßiger Zurückhaltung der Instrumente und wegen verschiedener Injurien verklagt“⁵⁹.

Der erste Auftritt nach diesem Vorfall erfolgte am 3. August 1874. Das Orchester trat hier im Rahmen von Feierlichkeiten anlässlich des Bankfeiertags in der „Agricultural Hall“, einer Art Messehalle, neben zahlreichen anderen Künstlern auf. Im September schlossen sich weitere Engagements im „London Pavilion“ sowie im „South London Palace“ an.⁶⁰ Ähnlich wie im „Cremorne Garden“ traten die Künstler auch hier neben weiteren Musikern und Akrobaten auf.

Nach seinem Aufenthalt in London begab sich das „Erste Europäische Damenorchester“ nach Portsmouth und Exeter. In Portsmouth gastierte es vom 10. bis zum 15. Oktober und spielte in dieser Zeit jeden Abend in der Portland Hall in Southsea. In Exeter gaben die MusikerInnen am 6. November in der Victoria Hall zwei Konzerte, nachmittags und abends. Hier war eine Sängerin namens Werner beteiligt. Ebenfalls in Exeter folgten am 7. und 9. November zwei weitere Konzerte in den „Royal Public Rooms“.⁶¹

1875 berichtet die Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“ von der Rückkehr des Orchesters nach Wien, wo es zu diesem Zeitpunkt ein Engagement im Hotel Tauber hatte und dort täglich konzertierte.⁶² Im September 1875 wird bekannt gegeben, dass es in der folgenden Saison den Reichshallensaal in Berlin eröffnen wird.⁶³

Belege für weitere Konzerte sind im „Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon“ vorhanden. Hierin wird auf den Aufenthalt des Orchesters in Riga Anfang des Jahres 1876 verwiesen. In dieser Zeit hatten die MusikerInnen ein Engagement in „Schwarz' Concerthaus“ und konzertierten dort vom 24. Januar bis 22. Februar. Retrospektiv berichtet Moritz Rudolph: „Die musikalische Direction führte Frau Josefine Amann-Weinlich in Gemeinschaft mit dem Capellmeister Carl Ambrosi. [...] Die Programms enthielten Ouvertüren, Opernstücke, Tänze, [...], und vermöge

58 Signale 1874, S. 534.

59 Ebd.

60 The Musical Standard 1874, S. 201.

61 Treman's Exeter Flying Post 11.11.1874, S. 15.

62 Signale 1875, S. 630.

63 Musikalisches Wochenblatt 1785, S. 468.

seiner Neuheit, sowie des hübschen äußeren Arrangements hatte das Unternehmen guten Erfolg“⁶⁴.

2.4 Skandinavien

Im Spätsommer 1876 trat das Orchester eine Konzertreise nach Schweden an. Auf seinem Weg in den Norden gastierte es Anfang August einige Zeit in Kopenhagen. Dort traten die MusikerInnen erstmals am 3. August im Konzertsaal der „Boulevard“ auf.⁶⁵ Auch in den nächsten beiden Wochen konzertierten sie regelmäßig in diesem meist ausverkauften Konzertsaal.⁶⁶ Um ein größeres Kapital aus den Konzerten zu schlagen, wurden die Eintrittspreise durch den Veranstalter im Laufe der Zeit verdreifacht und schließlich sogar vervierfacht.⁶⁷

Von Kopenhagen aus begab sich das „Erste Europäische Damenorchester“ nach Schweden. Hier hielt es sich zunächst von Ende August bis Ende September des Jahres in Stockholm auf und spielte unter anderem in „Berns’ Salong“. In diesem Lokal gaben die MusikerInnen am 5. September ihr erstes und am 30. September das sechste Konzert⁶⁸, traten daneben aber auch in anderen Lokalen der Stadt auf.⁶⁹ Anfang Oktober befanden sie sich in Uppsala. Sie gastierten dort etwa eine Woche und hatten in der Zeit vom 1. bis zum 8. Oktober ein Engagement in dem Restaurant „Gillet“. Im Anschluss an diesen Aufenthalt begab sich das Orchester in den Süden des Landes. Auf dem Weg konzertierte es vermutlich in kleineren Städten. So lässt sich unter anderem auch ein Konzert im Theater in Jönköping belegen.⁷⁰

Mitte Oktober traten die MusikerInnen in Göteborg auf. Am 14. und 15. gaben sie jeweils ein Abendkonzert in der „Drill Hall“. Darüber hinaus spielten sie dort am 15. Oktober im Rahmen einer Matinée.⁷¹

2.5 November 1876 bis Juni 1879

Noch im Oktober verließ das Orchester Skandinavien und begab sich in die Niederlande. In der Zeitung „Handelsblad“ vom 31. Oktober 1876 wird von einem Konzert berichtet, das vor diesem Zeitpunkt stattgefunden haben muss. Darüber hinaus wird in dem „Leeuwarder Courant“ ein „Groot Instrumentaal Concert“ des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ angekündigt, das am 8. und am 9. November 1876 im „Concertzaal van der Wielen“ stattfinden sollte.⁷²

64 Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon. Hg. von Moritz Rudolph. Riga: Kymmell Commissions Verlag 1890. S. 5.

65 Allgemeine musikalische Zeitung 1876, Sp. 510.

66 Morgonbladet 10.08.1876, S. 2.

67 Neue Berliner Musikzeitung 1876, S. 253.

68 Helsingfors Annonssblad 05.09.1876, S. 2.

69 ebd. 28.08.1876, S. 3.

70 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies’ Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 189.

71 Morgonbladet 10.08.1876, S. 2.

72 Leeuwarder Courant 07.11.1876.

Für die Jahre 1877 und 1878 liegen keine Hinweise auf Konzerte des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ vor. Erst im Juni 1879 finden sie wieder Erwähnung in der Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“, die auf ein Konzert des Orchesters in Marseille hinweist.⁷³ Ausführlich berichtet darüber die Zeitschrift „The Musical World“: „The Viennese Ladies have given two concerts in Grand-Théâtre, and a *matinee* at the Conservatory. In addition to Mdme Weinlich, they now possess an admirable first violin in Mdlle Marianna Stresoff, and an excellent viola in Mdlle Charlotte Beckner [sic!]”⁷⁴. Mit diesen Auftritten in Marseille scheint die Konzerttätigkeit des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ beendet worden zu sein. Josephine Amann-Weinlich wirkte zu der Zeit als Pianistin in dem von ihr gegründeten „Cäcilien-Quartett“, dem neben ihr Marianne Stresow (Violine), Charlotte Deckner (Viola) und Elise Weinlich (Violoncello) angehörten.

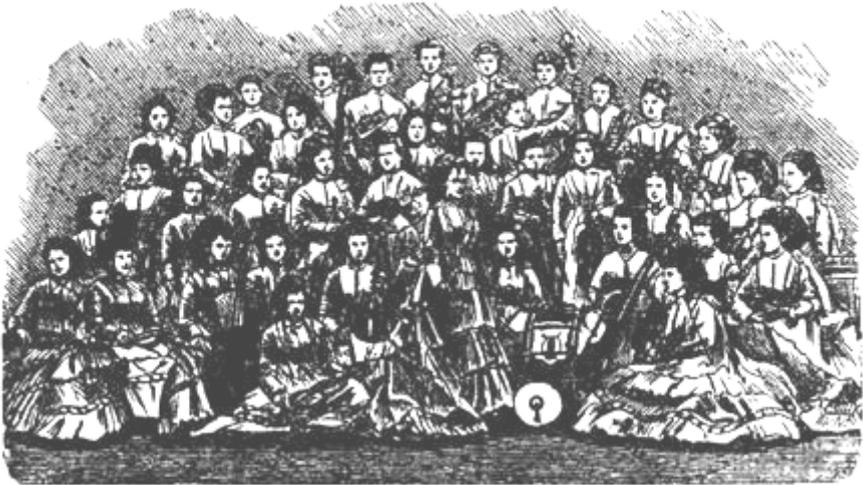


Abb. 5: Das „Erste Europäische Damenorchester“ 1876⁷⁵

3 Besetzung

Seinen Ursprung nimmt das Frauenorchester 1868 in einem ausschließlich aus Instrumentalistinnen bestehenden Quartett. Neben Josephine Weinlich als Pianistin sowie deren Schwester Elise als Violoncellistin umfasste es eine Geigerin und eine Bratscherin. Noch in demselben Jahr traten dem Ensemble eine Flötistin und eine Schlagzeugin bei.⁷⁶ In dieser Zusammensetzung unternahm es 1869 seine erste Konzertreise, in deren Rahmen Josephine Weinlich weitere Musikerinnen engagierte, die vermutlich vorrangig aus Böhmen stammten. An einem Konzert in Brünn

73 Signale 1879, S. 120.

74 The Musical World 1879, S. 35.

75 Leeuwarder Courant 07.11.1876.

76 The Milwaukee Sentinel 1871, S. 248.

im März 1870 waren schließlich neun Musikerinnen beteiligt.⁷⁷ Während Josephine Weinlich das Ensemble zunächst noch vom Klavier aus geleitet hatte, ging sie mit zunehmender Mitgliederzahl dazu über, den Platz der Dirigentin einzunehmen.⁷⁸

Bis zum August des Jahres 1871 erfuhr das Ensemble weiteren Zuwachs. So umfasste es zu Beginn der Amerika-Tournee mehr als zwanzig Mitglieder.⁷⁹ Darunter befanden sich acht Violinistinnen, mindestens eine Bratscherin, zwei Violoncellistinnen, eine Kontrabassistin, drei Flötistinnen, eine Harmonium-Spielerin, eine Harfenistin sowie mindestens eine Schlagzeugin.⁸⁰ Abgesehen von den drei Flöten blieben die weiteren Holzblasinstrumente sowie jegliche Blechblasinstrumente unbesetzt. Aufgrund der essentiellen sozialen Vorurteile gegenüber Frauen, die Blechblasinstrumente spielen, waren jene zu dieser Zeit kaum vorhanden. Diese Vorurteile waren letztlich auch dafür verantwortlich, dass es nicht gelang, das 1865 von Alphonse Sax Jr. gegründete Frauen-Blechbläsersextett zu etablieren. Noch mehrere Jahrzehnte danach verhinderten sie die Realisierung eines vollständigen Orchesters mit ausschließlich weiblichen Mitgliedern.

Ungeklärt bleibt, warum Josephine Weinlich erst 1873 und nicht bereits vor der Amerika-Tournee junge Männer engagierte, die die Blechblasinstrumente spielten. Denkbar ist allerdings, dass sie die Intention hatte, ein reines Frauenorchester zu etablieren, sich jedoch im Laufe der Zeit aufgrund negativer Kritiken hinsichtlich des Fehlens von Blechblasinstrumenten dazu gedrängt sah, wollte sie weiterhin Engagements erhalten, männliche Blechblasinstrumentalisten aufzunehmen. Fraglich bleibt auch, wieso in den folgenden Jahren Oboen, Klarinetten und Fagotte unbesetzt geblieben sind.

Nachdem sich das Orchester Anfang des Jahres 1872 zu großen Teilen aufgelöst hatte, vergrößerte es sich nach der Rückkehr aus Amerika wieder. Innerhalb der Konzerte im Rahmen der Weltausstellung in Wien im Sommer 1873 traten allein 35 Instrumentalistinnen auf. Zusammen mit den nun anwesenden Blechbläsern umfasste das Orchester zu diesem Zeitpunkt insgesamt 40 Mitglieder.⁸¹ Die meisten der MusikerInnen stammten aus Wien, doch kamen auch viele der neuen Musikerinnen aus verschiedenen europäischen Ländern: „Friedlich sitzt da die BerlinerIn neben der Czechin, die feurige Ungarin neben der gemüthlichen Sachsin, die Serbin neben der ‚feschen‘ Oesterreicherin“⁸². Diesem Wandel trug schließlich die Tatsache Rechnung, dass das Orchester mittlerweile nicht mehr als „Wiener Damenorchester“, sondern nur noch als „Erstes Europäisches Damenorchester“ auftrat.

Während der England-Tournee bestand es aus mehr als 50 MusikerInnen.⁸³ In England variierte jedoch in Abhängigkeit der Konzerte die Anzahl der SpielerInnen.

77 Musikalisches Wochenblatt 1870, S. 174.

78 Neue Berliner Musikzeitung 1969, S. 386.

79 The Orchestra 1871, S. 8.

80 The Milwaukee Sentinel 1871, S. 25.

81 Signale 1873, S. 442.

82 Leipziger Illustrierte Zeitung 1873, S. 310.

83 Inter Ocean, 13.08.1874, S. 5.

Einen möglichen Grund hierfür nennt Marie Schipek, die etwa zehn Jahre später mit ihrem Frauenorchester in England konzertierte. Demnach waren es die Konzertveranstalter, die je nach Anlass die Größe des Orchesters bestimmten, sodass in einigen Konzerten nur ein Teil der MusikerInnen spielte.

Nach der Konzertreise durch England verließen einige Musikerinnen das Orchester. 1875 wirkten an einem Konzert in Berlin nur noch „22 junge Damen und 12 Jünglinge“⁸⁴ mit. Erst im Jahr 1876 vergrößerte sich das Orchester wieder. Demnach unternahmen etwa 40 MusikerInnen die Konzertreise durch Skandinavien.

Insgesamt hat während der gesamten Konzerttätigkeit des Orchesters ein häufiger Wechsel der Mitglieder stattgefunden, der auch bei anderen Orchestern, wie z. B. dem Frauenorchester von Marie Schipek, konstatiert wird. So verließen zwischen- durch viele Mitglieder das Orchester, um zu heiraten oder auch um fortan als Instrumentallehrerinnen zu arbeiten.

4 Mitglieder

Die meisten der Orchestermitglieder bleiben in der Rezeptionsgeschichte des Frauenorchesters anonym. Erwähnung finden lediglich einige Instrumental- und Gesangs-solistInnen, die innerhalb der Orchesterkonzerte in Erscheinung getreten sind.

Zu den Instrumentalsolistinnen zählte unter anderen zunächst die Violinistin Leopoldine Ambros (bzw. Ambross, Ambrose), die bis 1872 bzw. 1873 zudem Konzertmeisterin war. Sie wird in der „North American and United States Gazette“ als eine herausragende Musikerin dargestellt, „of whom we can safely say that she could challenge any of our best male violinists to a trial of skills“⁸⁵. In der Zeitschrift „The Orchestra“ wurden sie und die Violoncellistin Elise Weinlich als „the most talented of the company“⁸⁶ bezeichnet. Da Leopoldine Ambros ausschließlich im Rahmen der Amerika-Tournee in den Konzertrezensionen Erwähnung findet, war sie vermutlich nur bis zum Jahr 1872 bzw. 1873 Mitglied des Orchesters. Ihre Position nahm nach der Rückkehr des Frauenorchesters in Wien Pauline Jewe (bzw. Jerva, Gewe) ein.⁸⁷ Diese erscheint bis zum Juni des Jahres 1874 in den Ankündigungen und Rezensionen als Solistin.

Daneben wird in einer Ankündigung für ein Konzert des Orchesters am 1. März 1874 in Bologna erstmals auch die Violinistin Anna de Blank als Solistin erwähnt.⁸⁸ Sie hatte zuvor am Konservatorium in Lüttich (Liège, Belgien) Violine

84 Signale 1875, S. 727.

85 North American and United States Gazette 26.09.1871, S. 12.

86 The Orchestra 1871, S. 8.

87 The Musical Standard 1873, S. 412.

88 Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel gran Teatro Comunale di Bologna. Dalla solenne sua apertura. 14 Maggio 1763 a tutto l'Autunno del 1880. Hg. von Luigi Bignami und Felice Romani. 1880. S. 205.

studiert⁸⁹ und war vor ihrem Eintritt in das Orchester bereits als Solistin in Erscheinung getreten.⁹⁰ Bis einschließlich der Schweden-Tournee im Jahre 1876 spielte sie im Frauenorchester von Josephine Weinlich. Dabei löste sie Pauline Jewe nicht ab, sondern beide Musikerinnen wirkten bis zum Ausstieg Pauline Jewes während bzw. nach der Tournee durch England im Jahre 1874 als Solistinnen.

Anstelle von Pauline Jewe nahm Josephine Weinlich später Alice Barbi in das Orchester auf. Sie findet neben Anna de Blanck erstmals während der Schweden-Tournee Erwähnung.⁹¹ Darüber hinaus trat sie während der Konzertreise durch die Niederlande Ende des Jahres 1876 als einzige Violinsolistin auf. Nach der niederländischen Tageszeitung „Leuwarder Courant“ „bezt [zij] eene respectable techniek en veel gevoel en ausak“⁹².

Die Violoncellistin Elise Weinlich trat ebenfalls als Solistin in Erscheinung. Als Schwester der Leiterin und Dirigentin war sie, im Unterschied zu den zuvor genannten Instrumentalistinnen, während der gesamten Zeit der Konzerttätigkeit des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ als Solistin tätig. Ihr Repertoire umfasste unter anderem Solowerke von Spohr, Kummer, Offenbach und Goltermann. Über Elise Weinlich und Anna de Blank schreibt ein Rezensent der Zeitung „Trewman's Exeter Flying Post“ nach einem Konzert in Exeter: „Their precision and execution were remarkable and their tone and bowing admirable“⁹³. Derselbe Rezensent sieht hinsichtlich der musikalischen Leistung Parallelen zwischen Anna de Blank und Wilma Norman-Neruda bzw. Elise Weinlich und Alfredo Piatti. Neben Elise Weinlich wird lediglich noch Louise Dellemeier (bzw. Dehnmeyer, Dellinger) als Solistin auf dem Violoncello erwähnt.⁹⁴ Auch die Harfenistin Marie Czernovich ist im Rahmen der Orchesterkonzerte als Solistin aufgetreten.⁹⁵ In einem Konzertprogramm aus Uppsala wird zudem das Solospiel einer Flötistin des Orchesters angekündigt, ohne dass dabei der Name genannt wird.⁹⁶ Dies lässt die Vermutung zu, dass neben den oben genannten Frauen weitere Orchestermusikerinnen solistisch aktiv waren. Da sie jedoch nicht namentlich erwähnt wurden, sind die Musikerinnen auch in der weiteren Rezeptionsgeschichte unbekannt geblieben.

5 Konzertgestaltung

Mithilfe musikalischer und außermusikalischer Anreize sollte die Attraktivität der Orchesterkonzerte erhöht werden. Explizit erfolgte dies durch die Präsentation der

89 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 147.

90 Musikalisches Wochenblatt 1874, S. 120.

91 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 151.

92 *Leeuwarder Courant* 07.11.1876.

93 *Trewman's Exeter Flying Post* 11.11.1874, S. 15.

94 Musikalisches Wochenblatt 1873, S. 606.

95 *Inter Ocean*, 13.08.1874, S. 5.

96 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 171.

MusikerInnen auf der Bühne⁹⁷ sowie durch Auftritte von Vokal- und InstrumentalsolistInnen, die über das standardisierte Orchesterrepertoire hinaus Gesangs- bzw. Instrumentaleinlagen darboten. Letzteres war eine gängige Praxis bei der Konzertgestaltung im 19. Jahrhundert.

Die überlieferten Konzertprogramme sowie die Ankündigungen und Rezensionen zeigen, dass in allen Konzerten des Frauenorchesters Instrumentalsolistinnen aufgetreten sind. Diese brachten zwischen den verschiedenen Orchesterwerken Solowerke zur Aufführung und sorgten damit für Abwechslung im Konzertprogramm. Bei ihren Auftritten wurden sie zumeist von Josephine Weinlich auf dem Klavier begleitet. In einigen Fällen traten die Solistinnen auch im Duo oder Trio auf.⁹⁸

Während die Instrumentalsolistinnen aus dem Orchester hervorgingen, wurden die VokalsolistInnen offenbar nur für einen begrenzten Zeitraum engagiert. So ist das Auftreten von SängerInnen im Rahmen der Konzerte des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ lediglich für die Konzertreisen durch Amerika und England belegt. Dabei wurde das Orchester in Amerika von der 12jährigen Mezzosopranistin Anna Elzer, Tochter einer Opernsängerin und eines Musikprofessors⁹⁹, sowie von Jacob Müller, einem zuvor an der Frankfurter Oper engagierten Bariton, begleitet.¹⁰⁰ Vor allem Anna Elzer fand als „Child soprano“ in den Konzertankündigungen der amerikanischen Tageszeitungen besondere Beachtung.¹⁰¹ In England wurde das Orchester zumindest zeitweise von einer als „Cantatrice dramatique“ bezeichneten Sängerin namens Werner begleitet.

Neben der musikalischen Abwechslung innerhalb des Konzertprogramms versuchte Josephine Weinlich das Interesse der Zuhörerschaft durch die Präsentation der Musikerinnen zu erwecken. So waren alle Musikerinnen innerhalb der jeweiligen Konzerte einheitlich gekleidet.¹⁰² Zu Beginn ihrer Konzerttätigkeit präsentierten sie sich dabei offenbar vornehmlich in weißen Kleidern.¹⁰³ Mithilfe der ‚jungfräulich‘ weißen und, wie eine Zeichnung zeigt, hochgeschlossenen Kleider,¹⁰⁴ konnte gleichzeitig der mögliche Vorwurf der Unsittlichkeit entkräftet werden, der gegenüber den aus Frauen bestehenden Ensembles häufig erhoben wurde.¹⁰⁵ Auch während ihres ersten Auftritts in Amerika in der New Yorker Steinway Hall zeigte sich das Frauenorchester auf diese Weise.¹⁰⁶ Neben den gleichen Kostümen stellte hier

97 Dies trifft auch auf die von Dorothea Kaufmann vorgestellten Damenkapellen zu. Siehe Kaufmann, Dorothea: Damenkapellen in Hamburg und St. Pauli um 1900. In: Frauentöne. Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte. Hg. von Alenka Barber-Kersovan, Anette Kreuztizer-Herr und Melanie Unseld. Karben: CODA Verlag 2000 (=Forum Jazz Rock Pop. Band 4). S. 141–143.

98 Galveston News 06.09.1871, S. 2. bzw. Musikalisches Wochenblatt 1873, S. 606.

99 North American and United States Gazette 26.09.1871, S. 12.

100 Musikalisches Wochenblatt 1871, S. 637.

101 Siehe Galveston News 06.09.1871, S. 2.

102 The Musical Standard 1873, S. 537.

103 Siehe z.B. North American and United States Gazette 26.09.1871, S. 12.

104 Siehe Abb. 2.

105 Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit. 1997. S. 149.

106 Siehe Abb. 1.

jedoch auch das Bühnenbild eine Attraktion dar. Nach Auskunft eines Rezensenten der „New York Times“ war die Bühne in eine Gartenlaube umgestaltet worden. Das Orchester, bestehend aus den weiß gekleideten Frauen, spielte hier unter einer großen Rosengirlande.¹⁰⁷

In den folgenden Konzerten traten die Musikerinnen zunehmend in mehrfarbigen Kleidern auf. Während eines längeren Engagements trugen sie jeden Abend ein anderes Kostüm.¹⁰⁸ Über einen Auftritt im Großen Saal des Musikvereins in Wien im Juni 1873 wird sogar berichtet, dass die Musikerinnen ihre Kleider während eines Konzerts nach jedem musikalischen Abschnitt gewechselt hätten.¹⁰⁹ Über die Konzertkleidung der jungen Männer ist indessen nur wenig bekannt. Ein Eintrag in der Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“ verweist darauf, dass sie „in der Farbe der Unschuld [gekleidet waren], während die [...] [Frauen] in reizender, farbigeidener, mit Spitzen besetzter Uniform musiciren“¹¹⁰. Im „Helsingfors Dagblad“ wird daneben hinsichtlich eines Konzerts in Kopenhagen berichtet, dass die männlichen Orchestermitglieder vollkommen in Schwarz gekleidet gewesen seien.¹¹¹ Damit sind sie im Gegensatz zu den Musikerinnen, die innerhalb der Konzerte nun meist farbige Kleider trugen, in sehr schlichter Konzertkleidung aufgetreten.

6 Repertoire

In den Konzertankündigungen sowie Konzertbesprechungen der Musikzeitschriften und Tageszeitungen sind nur wenige genaue Angaben zum Repertoire zu finden. Sie beschränken sich zumeist auf allgemeine Verweise. Dementsprechend schreibt die Londoner Zeitschrift „Athenaeum“ über das Frauenorchester: “They make no pretensions to be classical, and we have therefore in their programmes light and pleasant ouvertures, fantasias, and plenty of exhilarating dance music”¹¹². Im „Musikalischen Wochenblatt“ heißt es: „Mit den höchsten symphonischen Aufgaben befasst sich diese Frauen-Capelle nicht, ihr Zweck ist: gute Unterhaltungsmusik. Was sie auf diesem – auch berechtigten – Gebiete uns gab, war graziös und gefällig und wurde hier wie anderswo vom Publicum mit freundlicher Theilnahme entgegengenommen“¹¹³. Auch nach Constantin Wurzbach „bildete die Tanzcomposition dasjenige Gebiet, auf welchem die jungen Damen die größte Meisterschaft entfalteten“. Nach diesem gelangten „aber auch dramatische und lyrische Orchesterwerke [...] tadellos zum Vortrage“¹¹⁴. Ferner verweist „La Chronique musicale“¹¹⁵ darauf, dass von dem Orchester in den Konzerten in Paris neben der Unterhaltungsmusik auch symphonische Werke aufgeführt worden sind.

107 The New York Times 13.09.1971, S. 5.

108 The Orchestra 1871, S. 8.

109 Signale 1873, S. 451.

110 Ebd. 1875, S. 727.

111 Helsingfors Dagblad 12.08.1876, S. 3.

112 Athenaeum 1874, S. 836.

113 Musikalisches Wochenblatt 1873, S. 612.

114 Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 1886. S. 50.

115 Heulhard, Arthur: La chronique musicale. 1873. S. 263.

Die allgemeinen Aussagen werden schließlich durch die in den Zeitschriften und Zeitungen angegebenen Programme bestätigt. So verweisen diese insgesamt auf ein Repertoire, das sich neben Ouvertüren bzw. Potpourris vornehmlich aus Tanzmusik zusammensetzte, aber auch einige Werke aus dem Bereich der „ernsten“ Musik umfasste. Die Werke der „ernsten“ Musik wurden allerdings nicht in der Originalbesetzung, sondern in einer von Josephine Weinlich vorgenommenen Bearbeitung gespielt. Diese Praxis war zwar üblich, jedoch umstritten. So wurden Werke, die im Original der „ernsten“ Musik angehörten, in der Bearbeitung anders bewertet. „Auch er [der Ungebildeteste und Unkultivierteste] wird sich von dieser nach Schema F gesetzten Musik abwenden, und gar dem Musikalischen muß es ein Greuel sein, Opernbruchstücke mit Klavier und Harmonium als Bläsersatz entstellt, täglich anzuhören“¹¹⁶.

Während die aufgeführte Tanzmusik Strauss' der „leichteren“ Musik zugerechnet wird, gehören die Werke Verdis, Mendelssohns, Wagners u.a. der „ernsten“ Musik an. Aufgrund der Quellenlage ist es letztlich jedoch kaum möglich, das Repertoire des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ eindeutig einem dieser beiden Bereiche zuzuordnen.¹¹⁷

Eine besondere Bedeutung besitzen jedoch die Werke von Johann Strauss (Sohn). Seine Polka *Pizzicato* wird als „one of their most effective pieces“¹¹⁸ bezeichnet. Daneben wurden aber auch zahlreiche seiner Walzer zur Aufführung gebracht. Diese galten als Musikstücke „for which Austrian composers and Austrian orchestras are renowned“¹¹⁹.

Die Ouvertüren und Potpourris stellen die umfangreichsten Werke innerhalb der Konzertprogramme dar. Besonders häufig spielte das Orchester die Ouvertüre zu Friedrich von Flotows Oper *Stradella*, doch wurden auch Ouvertüren von Verdi, Balfe, Herold und Wagner vorgetragen.¹²⁰

Märsche waren ebenfalls im Repertoire des Orchesters enthalten – in Relation zu den anderen Musikstücken machten sie allerdings einen nur geringen Anteil aus.

Hinzu kamen weitere Kompositionen, unter anderem von Mendelssohn, Rossini, von Weber, Fahrbach, Spohr, Mulder.¹²¹ Eine Besonderheit bildeten jedoch die Kompositionen für Orchester von Josephine Weinlich, die im Rahmen der Konzerte ihres Frauenorchesters zur Aufführung gebracht wurden. Hierzu zählen unter anderem Werke wie *Cäcilien-Polka*, *Gruß an Graz (Polca françaises)*, *Frühlingsluft*

116 Der Artist Nr.2194, 06.01.1928, zit. nach Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit. 1997. S. 116.

117 Siehe auch Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 165.

118 Athenaeum 1874, S. 836.

119 The Musical Standard 1873, S. 376.

120 The Musical World 1874, S. 405.

121 Siehe u.a. Signale 1886, S. 331.

(*Polca françaises*), *Potpourri*, *Die Frivole (Polca françaises)*, *Josefinen-Polka (Polca françaises)* und *Tolle Freuden*.¹²²

In ihrer Studie über Frauenorchester in Schweden in der Zeit von 1870 bis 1900 hat Margaret Myers acht Konzertprogramme des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ von Josephine Amann-Weinlich ausgewertet. Hieraus hat sich ein Repertoire von insgesamt 92 Werken ergeben. Dabei handelt es sich um 67 unterschiedliche Werke, die sich in 15 Opernstücke, 19 Tänze, 7 Märsche, 19 Charakterstücke und 7 weitere Kompositionen untergliedern lassen.¹²³ Ein Vergleich mit Konzertprogrammen weiterer europäischer Frauenorchester, die in der Zeit von 1870 bis 1900 in Schweden aufgetreten sind, zeigt, dass sich das Repertoire der Orchester nicht grundsätzlich voneinander unterscheidet, sondern sich zum Teil sogar überschneidet. Damit repräsentieren die Programme unter anderem, welche Musik in dieser Zeit populär war bzw. von den Frauenorchestern als profitabel eingeschätzt wurde.¹²⁴ Dass durch das Frauenorchester Josephine Amann-Weinlichs zahlreiche Werke aufgeführt wurden, die auch von anderen Frauenorchestern vorgetragen wurden, zeigt somit, dass auch das „Erste Europäische Damenorchester“ insbesondere Werke wählte, die große Popularität genossen, wie z.B. Johann Strauss' *Wiener Blut*, die Ouvertüren zu Louis Hérolds *Zampa* oder zu Friedrich von Flotows *Stradella*.

7 Arbeitsbedingungen

7.1 Auftrittsorte

Sowohl Margaret Myers als auch Dorothea Kaufmann zeichnen ein Bild von Frauenorchestern bzw. Damenkapellen, nach dem diese vornehmlich in Restaurants und bürgerlichen Konzerthäusern, Musikhallen oder anderen Unterhaltungslokalen konzertiert haben. In der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ wird in Anlehnung an ein Gemälde Fritz Schnitzlers die Atmosphäre geschildert, die in einem solchen bürgerlichen Konzerthaus während des Konzertes eines Frauenorchesters geherrscht haben könnte: „Bei einem Glase Bier und Cigarren rauchend, soweit die Zuschauerschaft aus Männern und Jünglingen besteht, wird der Musik der aus Damen und Herren bestehenden Kapelle vom Auditorium wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Es wird geplaudert und gescherzt, auch der ‚Flirt‘ spielt hier seine Rolle. Wackere Spießbürger fühlen sich in dem Bewußtsein, für die Kunst auch etwas zu thun [...]. Es ist ein sehr gemischtes Publikum, das in solchen Konzerthäusern verkehrt“¹²⁵. Durch Musik sollte die Attraktivität der Lokale erhöht werden. Diese war dabei jedoch lediglich Untermauerung – eine Nebensache – und ging teilweise unter in der allgemeinen Geräuschkulisse.

122 Siehe 210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie. Ein Lexikon. 2001. S. 423.

123 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 158.

124 ebd. S. 162f.

125 Leipziger Illustrierte Zeitung 1895, S. 752f.

Die Ankündigungen und Rezensionen von Auftritten des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ von Josephine Weinlich zeigen jedoch, dass dieses zumindest zu Beginn seiner Konzerttätigkeit vornehmlich in Konzertsälen gespielt hat. Zu nennen sind hier unter anderem die Große Saal im Verein der Musikfreunde in Wien, die New Yorker Steinway Hall, das Opernhaus in Milwaukee oder später auch die St. James Hall in London. Auch das in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ veröffentlichte Gemälde des Orchesters von Vincenz Katzler (siehe Abb. 2) verweist auf die konzertante Situation während der Auftritte. Hier befinden sich vor einer Bühne, auf der das Orchester Platz genommen hat, hintereinander angeordnete Stuhlreihen. Das Publikum besteht, anders als in den Unterhaltungslokalen, sowohl aus Männern als auch aus Frauen. Ihre Kleidung weist sie als Angehörige der höheren gesellschaftlichen Schichten aus.

In Wien hatte sich das Orchester bereits in den ersten Jahren seines Bestehens etablieren können und genoss hier ein recht gutes Ansehen, das auch Auftritte in vornehmen Konzertsälen ermöglichte. Um dies auch für die Reise durch die USA zu gewährleisten, wurde der Konzertagent Frederick Rullman engagiert, der die Auftritte dort organisierte. Als „Vermittler zwischen Künstler und Öffentlichkeit“ wusste dieser, „durch Zeitungsnotizen für seinen Klienten Interesse zu erregen, er rüttelt durch Reklamen die träge Masse des Publikums auf und sucht sie in Konzerte zu treiben, er mietet das Konzertlokal, besorgt den Billetverkauf und versteht es sogar, durch weise verteilte Freikarten dem Saal ein verkauftes Ansehen zu geben“¹²⁶. Nachdem einige Mitglieder gegen Ende der Amerika-Tournee das Orchester verlassen hatten, zogen die restlichen Spielerinnen jedoch offenbar ohne ihren Konzertagenten weiter. Im „Cleveland Morning Daily Herald“ wird nach diesem Vorfall von einem Konzert der Musikerinnen in einem Lokal am Broadway berichtet.¹²⁷ Christine Ammer verweist zudem auf weitere Konzerte in Biergärten und Restaurants.¹²⁸ Ohne den Konzertagenten als Vermittler war es den Musikerinnen offenbar nicht mehr möglich, Engagements in vornehmeren amerikanischen Konzerthäusern zu erlangen. Ihnen blieb somit, wollten sie nicht auf Konzerteinnahmen verzichten, nichts anderes übrig, als in Unterhaltungslokalen aufzutreten.

In Europa befand sich das Orchester wieder in einer anderen Situation. Als etabliertes und angesehenes Frauenorchester war es den Musikerinnen hier wieder möglich, auf den Bühnen der vornehmeren Häuser zu spielen. Zudem verhalfen die Auftritte im Rahmen der Weltausstellung im Sommer 1873 zu internationalem Ruhm. So zeigen unter anderem im Dezember des Jahres 1873 in einer englischen Tageszeitung veröffentlichte Ankündigungen von Konzerten in England im Sommer 1874, dass der Ruf des Orchesters diesem selbst weit vorauselte.¹²⁹

126 Krebs, Karl: Die Frauen in der Musik. In: Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben. 1895. S. 195.

127 The Cleveland Morning Daily Herald 24.02.1872, S. 28.

128 Ammer, Christine: *Unsung. A history of women in American music.* 1980. S. 102.

129 The Leeds Mercury 26.12.1873, S. 375.

In England hatte das Orchester neben einigen Auftritten in der Londoner „St. James Hall“ oder den „Hanover Square Rooms“ jedoch bereits zu Beginn seiner Tournee durch England im Jahr 1874 zahlreiche Engagements in Unterhaltungslokalen wie dem „Cremorne Garden“ oder dem „South London Palace“. Denkbar ist, dass die Gage in England so gering war, dass die MusikerInnen auf jedes mögliche Engagement angewiesen waren. Implizit geht dies auch aus der oben erwähnten Auseinandersetzung des Orchesters mit dem Wirt des „Cremorne Garden“ hervor.¹³⁰

7.2 Arbeitszeiten

Hinsichtlich der Arbeitszeiten des Frauenorchesters sind in den Quellen nur wenig explizite Belege zu finden. Allerdings wird aus den verschiedenen Ankündigungen und Rezensionen in der Tages- und Fachpresse ersichtlich, dass die MusikerInnen zumeist mehrere Abende hintereinander an einem Ort konzertiert haben. Vielerorts erhielten sie auch Engagements, die über einige Tage bis zu mehreren Monaten andauerten. Nur selten wurde an einem Ort lediglich ein Konzert gegeben.

Die jeweiligen Spielzeiten scheinen darüber hinaus von der Art des Auftrittsortes abhängig gewesen zu sein. In den vornehmen Konzertsälen waren sie geregelt. Das Orchester konzertierte hier zumeist nur einmal am Tag und spielte dabei lediglich das vorgesehene Programm. Auf einem Konzertprogramm für einen Auftritt in Uppsala sind hierfür sogar die genauen Spielzeiten angegeben. Demnach dauerte das Konzert, in dem die MusikerInnen 12 Musikstücke vortrugen, inklusive zweier Pausen, 3 ½ Stunden.¹³¹

Wesentlich offener waren die Arbeitszeiten in den Unterhaltungslokalen. Das „Dexter Smith’s Paper“ berichtet über die nach der Trennung des Orchesters im Januar 1872 in den USA verbliebenen sieben Mitglieder, dass diese in zahlreichen Restaurants und Biergärten aufgetreten sind. Dort spielten die Musikerinnen jeden Abend und mussten, in Abhängigkeit von der Anwesenheit der Gäste, teilweise auch bis nach Mitternacht spielen.¹³² Dies entspricht den Ausführungen Heinrich Waltz’ über die Arbeitszeiten von Unterhaltungsmusikerinnen. Die Zeiten waren nach Waltz in den verschiedenen Unterhaltungslokalen sehr ähnlich und konnten sich mitunter bis 2 Uhr nachts ausdehnen.¹³³ Ankündigungen des Londoner „Cremorne Garden“ zufolge trat das „Erste Europäische Damenorchester“ dort in der Zeit vom 23. Juni bis zum 13. Juli täglich um 21.30 Uhr und um 22.45 Uhr bzw. um 21.20 Uhr und 22.40 Uhr auf.¹³⁴ Es wurde damit geworben, dass das Lokal bis 2 Uhr nachts geöffnet sei; allerdings bleibt offen, ob hier noch musikalische Darbietungen stattgefunden haben.

130 Signale 1874, S. 534.

131 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies’ Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 171.

132 Ammer, Christine: *Unsung. A history of women in American music.* 1980. S. 102.

133 Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit.* 1997. S. 109.

134 *The Pall Mall Gazette* 1874, S. 21.

Neben den abendlichen Konzerten trat das Orchester vielerorts auch nachmittags in anderen Lokalitäten auf. Insgesamt entsteht damit bezüglich der Spielzeiten des Orchesters ein Bild, durch welches sich Margaret Myers zu folgender Aussage veranlasst sieht: „Orchestras were on stage for up to six hours every day of every week of every month of every year, year after year“¹³⁵ – die einzigen Pausen seien durch Reisen und einen bzw. zwei Tage Urlaub zu Ostern und Weihnachten entstanden. Das Frauenorchester von Josephine Weinlich scheint die These Myers zu bestätigen. So reiste auch dieses Ensemble während der gesamten Konzerttätigkeit meistens von Engagement zu Engagement. Auch die Aufenthalte in Wien, dem Ausgangspunkt des Orchesters, dienten nicht der Erholung.

Neben den Konzerten und den Reisen von Auftrittsort zu Auftrittsort blieb also nur wenig Zeit für Proben oder individuelles Üben. Dementsprechend konnten auch die neuen Stücke offenbar nur vormittags oder, wie Myers behauptet, am frühen Abend vor den Konzerten, erarbeitet werden.¹³⁶

Derartige Arbeitsbedingungen erforderten gute musikalische Fähigkeiten. So mussten die MusikerInnen Noten gut vom Blatt lesen und sich neue Stücke schnell aneignen können. Zudem verlangten die teilweise sehr langen Arbeitszeiten eine gute Ausdauer und Kondition. Auch nach einem langen Auftritt werden am nächsten Morgen Proben stattgefunden haben. Darüber hinaus waren die Reisen mit der Bahn oder auch mit dem Schiff noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst beschwerlich.

Die Reisekosten bzw. ein Teil von diesen, Kost und Logis wurden zumeist von den Veranstaltern der Konzerte bzw. den Inhabern der Konzertlokale übernommen. Da diese jedoch die Kosten möglichst gering halten wollten, lebten die Mitglieder von Frauenorchestern auf Reisen oftmals in sehr beengten und ärmlichen Verhältnissen.¹³⁷ Von den MusikerInnen wurde damit zugleich erwartet, sich in diesen Verhältnissen zurechtzufinden und sich mit ihnen zufrieden zu geben.

Häufig bot auch die Gage keine angemessene Aufwandsentschädigung. Dennoch konnten die MusikerInnen des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ hierdurch anscheinend ihren Lebensunterhalt finanzieren.

8 „Young, Talented, Beautiful and Accomplished“¹³⁸ – Reaktionen

Ein Orchester, das ausschließlich bzw. vornehmlich aus Frauen besteht, stellte noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Attraktion dar, die die Neugier der Gesellschaft weckte. Somit evozierte das Auftreten des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ unter der Leitung von Josephine Amann-Weinlich als eines der

135 Myers, Margaret: *Musicology and „the Other“*. *European Ladies' Orchestras 1850–1920*. 1998. S. 102.

136 ebd.

137 Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit*. 1997. S. 100.

138 *Cincinnati Daily Gazette* 28.10.1871, S. 2.

ersten Frauenorchester in Europa ein Interesse, das zunächst primär der Neuheit galt. Auf diesen Aspekt wird auch in der Zeitschrift „The Musical World“ hingewiesen. Hier heißt es in Bezug auf das Frauenorchester: „besides their purely musical character, they present the interest of a decided novelty“¹³⁹. Viele Zuschauer kamen den Rezensenten zufolge ausschließlich, „um die Directrice am Dirigentenpult und die übrigen Damen mit ihren Instrumenten [...] hantieren zu sehen“¹⁴⁰. In der Sichtweise einiger Betrachter wurden die Konzerte auf diese Weise zu bloß visuellen Inszenierungen abgewertet.¹⁴¹ Veranschaulicht werden kann das durch die Aussage eines Rezensenten, der „das Wiener Damen-Orchester [...] [als] im Kroll’schen Local ‚ausgestellt‘“¹⁴² beschreibt.

Damit geht auch die Tendenz einher, nach der in den Konzertankündigungen und Konzertbesprechungen weniger die künstlerischen Fertigkeiten des Ensembles oder das Repertoire, sondern vielmehr die Präsentation der Musikerinnen hinsichtlich ihrer Anzahl, der Kostüme sowie ihres Aussehens und vor allem ihre Weiblichkeit erörtert werden. Dementsprechend wirbt die „Cincinnati Daily Gazette“ für die dortigen Auftritte des Orchesters im November 1871 mit den Schlagworten: „Young, Talented, Beautiful and Accomplished“¹⁴³. Eine Konzertbesprechung von F. A. Gevaert läuft sogar auf ein Ranking der Musikerinnen hinaus, fast als handle es sich um einen Schönheitswettbewerb: „nothing could be more pretty than this bevy of pretty fair and dark heads [...]. The majority are blondes; all seem intelligent. Some are very pretty, especially the contra-bassists and the violoncellists; with regard to the beauty the first violins take the second place; the flutists are both fine women“¹⁴⁴.

Die Konzentration auf die Weiblichkeit und die Äußerlichkeiten der Musikerinnen setzte sich auch noch fort, als sich das Orchester von Josephine Amann-Weinlich längst etabliert hatte. Dies wird unter anderem aus einer Rezension der Konzerte des Orchesters während der Weltausstellung in Wien im Jahr 1873 ersichtlich. So ließen die Auftritte der Musikerinnen nach Auffassung des Kritikers „die Frage nach dem Was vergessen, da das Wie für vieles, was man im Programm vermisste, entschädigte“¹⁴⁵. Die Musik entwickelte sich angesichts der Weiblichkeit der Künstlerinnen zu einer bloßen Nebensache. Einige der Kritiker sahen hierin ein Privileg der Frauenorchester, welches diese gegenüber den Herrenorchestern genossen. So müssten die Frauen im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen aufgrund von Mängeln hinsichtlich künstlerischer Fertigkeiten nicht um ihre Reputation bangen.¹⁴⁶ Des Weiteren sahen viele, wie schon zuvor erwähnt, in einem guten Ausse-

139 The Musical World 1874, S. 405.

140 Neue Berliner Musikzeitung 1869, S. 386.

141 The Musical World 1869, S. 833.

142 Signale 1873, S. 709.

143 Cincinnati Daily Gazette 28.10.1871, S. 2.

144 The Musical Standard 1873, S. 376.

145 Leipziger Illustrierte Zeitung 1873, S. 310.

146 The Musical World 1874, S. 405.

hen der Frauen einen Teil ihres Erfolgs als Musikerinnen begründet.¹⁴⁷ Mit Blick auf die Untersuchung des Phänomens der Damenkapellen in der Kaiserzeit von Dorothea Kaufmann mag man diese Vermutungen jedoch bezweifeln. Demnach wurde der mündlich oder schriftlich geschlossene Kontrakt zwischen den Musikerinnen und dem Veranstalter in Unterhaltungslokalen durch letzteren unter Umständen aufgrund schlechter Leistungen bzw. Nichtgefallen vorzeitig gelöst.¹⁴⁸ Dies bedeutete wiederum den Ausfall der Gage sowie möglicherweise die Zahlung einer Konventionalstrafe und konnte dadurch existenzgefährdend für die MusikerInnen sein. Damit wäre es meines Erachtens einem Ensemble, das sich durch mangelnde künstlerische Fertigkeiten auszeichnet, kaum möglich gewesen, sich zu etablieren.

Neben ihrer Präsentation werden in zahlreichen Kritiken auch die Tugenden der Orchestermusikerinnen herausgestellt. So werden sie als sehr zurückhaltend, bescheiden, anmutig, aufrichtig und unaufdringlich beschrieben. Der bereits zitierte F. A. Gevaert bezeichnet sie zudem als „intelligent, lively and modest. I say modest, because they are really so. [...] Their behaviour is quiet, without affection“¹⁴⁹. Daneben heißt es in der Zeitschrift „The Orchestra“: „The girls themselves, do their buisness [...] in a quiet, earnest and unostentatious manner“¹⁵⁰.

Abgesehen von der Konzentration auf außermusikalische Aspekte in den Rezensionen und Ankündigungen werden die musikalischen Fertigkeiten der Mitglieder des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ überwiegend positiv dargestellt. Dabei werden unter anderem insbesondere die gute Intonation, die Präzision des Spiels, der musikalische Ausdruck, das gute Zusammenspiel sowie die Nuancierung hervorgehoben.¹⁵¹ Gelegentlich werden auch die Leistungen einzelner Musikerinnen, insbesondere jedoch solcher, die durch Sololeistungen hervorgetreten sind, besprochen.

Eine Besonderheit bildete der einheitliche Bogenstrich der Musikerinnen, der zwar schon seit dem 18. Jahrhundert bekannt war, aber nicht von allen Orchestern realisiert wurde und nach Auffassung einiger Rezensenten überall eingeführt werden sollte.¹⁵² Dementsprechend fordert ein Rezensent der Zeitung „Inter Ocean“: „the uniformity of their bowing, might be imitated with advantage by some orchestras of the ruder sex“¹⁵³.

Als Bestätigung der positiven Aussagen über die musikalischen Leistungen des Orchesters werden häufig die Reaktionen der Zuhörerschaft mit in die Rezension einbezogen. Besonderes Gewicht erhielt solch eine Bestätigung, wenn Kunstver-

147 Siehe u.a. ebd. S. 236.

148 Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit. 1997. S. 126.

149 The Musical Standard 1873, S. 376.

150 The Orchestra 1871, S. 8.

151 North American and United States Gazette 26.09.1871, S. 12; Signale 1873, S. 442; The Milwaukee Sentinel 1871, S. 255.

152 Trewman's Exeter Flying Post 11.11.1874, S. 15.

153 Inter Ocean 03.07.1874, S. 5.

ständige bzw. erfahrene Konzertbesucher unter den Zuhörern waren. Dies erwartet auch ein Rezensent aus Milwaukee, wenn er nach einem Konzert des Frauenorchesters schreibt: „We notice that the ‚old stagers‘ in the audience, whose memories delight in comparison of every concert they attend with some grand excellence of years ago in the great cities, where the most enthusiastic of all”¹⁵⁴. Des Weiteren verweist ein Kritiker des „Musikalischen Wochenblatts“ darauf, dass sich die Mitglieder des Orchesters „mit ihren Ensembleleistungen die Gunst der Musikfreunde erworben“¹⁵⁵ haben.

Durch die Anspielung auf die Gleichwertigkeit der musikalischen Leistungen von Musikerinnen und ihren männlichen Kollegen soll schließlich das hohe Niveau ihrer Ausführungen veranschaulicht werden: „all together the ladies have proved that they are fully capable of coping with their lords and masters on ground hitherto deemed peculiarly their own”¹⁵⁶. Gleichzeitig wird durch Bemerkungen solcher Art jedoch implizit auf die grundlegende Annahme der Verschiedenheit von Musikern und Musikerinnen hingewiesen.

Ferner gab es noch immer Rezensenten, die den Frauen zumindest in Teilen explizit die Fähigkeit des Musizierens absprachen. So wird in einer im „Musikalischen Wochenblatt“ erschienenen Konzertbesprechung die musikalische Leistung des Orchesters wie folgt beschrieben: „Das Ensemble ist so übel nicht, besonders annehmbar sind die Geigen. Von der Thätigkeit der vier Contrabassistinnen hingegen haben wir eine hörbare Wirkung kaum gehabt, wie kann das bei zarten Frauenhänden auch anders sein“¹⁵⁷. Zudem zeige die Zusammensetzung des Orchesters, in dem die Blechblasinstrumente von jungen Männern gespielt werden, einem Rezensenten der Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“ zufolge, dass es „ohne Männer auch hier nicht geht“¹⁵⁸. Gerade der letzte Aspekt, nämlich, dass die Frauen das Spielen von Blechblasinstrumenten den Männern überließen, wird aus Gründen der ‚Schicklichkeit‘ jedoch vorwiegend positiv beurteilt. So schreibt ein Kritiker der Zeitschrift „The Musical Standard“: „No daughter of Eve will spoil her rosebud mouth or distort the contour of her face by puffing and blowing; such work is left to the inferior sex”¹⁵⁹.

Zumeist sind die Rezensionen und Ankündigungen der Konzerte des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ von Josephine Weinlich in einem sehr höflichen Stil verfasst. Auch die Verweise auf das Aussehen der Musikerinnen sowie weitere Äußerlichkeiten erscheinen als ein Ausdruck von Höflichkeit und Galanterie. Sie führten allerdings langfristig zu einer Ausklammerung und damit auch Abwertung der künstlerischen Leistungen der Musikerinnen.

154 The Milwaukee Sentinel 1871, S. 148.

155 Musikalisches Wochenblatt 1870, S. 174.

156 The Musical Standard 1873, S. 537.

157 Musikalisches Wochenblatt 1873, S. 606.

158 Signale 1873, S. 709.

159 The Musical Standard 1873, S. 376.

Ein Brief von Josephine Amann-Weinlich an die Redaktion einer Zeitung bzw. Zeitschrift, deren Namen in diesem Brief keine Erwähnung findet, soll abschließend veranschaulichen, welche große Bedeutung die Konzertbesprechungen dennoch für das Orchester und vermutlich auch für weitere Ensembles dieser Art hatten:

Geehrte Redaktion!

Seit einem Monat concertirt hier, und zwar in dem ersten Vergnügungs-Etablissement, nämlich in den Blumen-Sälen der k. k. Gartenbaugesellschaft, das erste europäische Damen-Orchester aus 35 Damen und 7 Knaben bestehend, unter meiner persönlichen Leitung, und wie ich mir schmeicheln darf, mit durchgreifendem Erfolge, sowohl was die musikalischen Leistungen selbst betrifft, als auch des wirklich originellen eleganten Bildes wegen, welches die gleichmäßig und reich costumirten jungen Mitglieder darbieten.

Die hiesigen Journale sind einstimmig in ihrem beifälligen Urtheile über dieses Orchester, wovon sich die geehrte Redaktion durch eine beiliegende Nummer überzeugen, hierin dieselbe durch die mitfolgende Photographie sich ein deutliches, wenn auch nicht ganz vollständiges Bild desselben entwerfen kann. Für die Wintermonate habe ich den Plan, einer größeren Reise durch Europa gefaßt und zwar mit abermals vermehrten Kräften, (wenigstens 50 Damen) und da ich dabei auch ihre Stadt zu besuchen gedenke, und durch gewichtigen Einfluss ihres so verbreiteten Blattes überzeugt bin, so erlaube ich mir hiermit, an eine geehrte Redaktion die höfliche und ergebene Bitte zu stellen, mein in seiner Art einziges in der Welt, als Specialität darstehendes Unternehmen jetzt schon gelegentlich einer freundlichen Besprechung in Ihrem Blatte würdigen zu wollen.

Ich werde mir dann seiner Zeit erlauben, Ihnen meinen ergebensten Dank hierfür persönlich abzustatten.

Wien, Juli [1]873

Hochachtungsvoll
Josephine Amann=Weinlich

Gehrte Redaktion!

Zeit einem Minuta concertiert, und zwar in dem ex-
traordinary-Etablishement, nämlich in der Allemen-
Lien der k. k. Gartenbaugesellschaft, das nach Europa,
ihre Damen-Orchestra mit 35 Personen und 7 Kindern be-
steht, unter meiner persönlichen Leitung, und wie ich
mir Hoffen zu darf, mit befriedigenden Erfolge, sowohl
nach der musikalischen Leistungen, als auch nach
der nicht originellen eleganten Sitte wegen, mal fast
der gleichmäßig und sehr costumirten jungen Mitglieder
Verhalten.

Die folgende Sonnette sind einflussig in einem bescheidenen
Verfaß über die Orchestra, wovon die folgende Kritiken
sind eine sehr elegante Nummer übertragen, sowie die
guten Dinge die nachfolgende Photographie sind mir dankbar, wenn
ich nicht ganz selbstständig Bildnissen unterwerfen kann.
Die die Musikanten sind in der Fluss, meine große
von Reise durch Europa gefast und zwar mit abwechselndem
nachdem Reisen, (wenigstens 50 Stunden) und die ich die
bei mich Ihre Red zu besorgen geduldet, und die gewöhnlich
von fasten, das Werk für arbeiteten Stellen übertragen die
so werden ich für mich, an eine große Produktion
die folgende mit angenehme Lila zu fallen, mein in einem
Ort einzufügen in der Welt, als Specialität des Aufwands der
Kaufmann jetzt Ihre gelegentlich eines freundlichen Laufen
sting in Ihre Lida übertragen zu wollen.
Ich werde mich Ihnen einen Zeit verbleiben, Ihre meinem zu
gehörigen Dank für die freundlich entgegen zu kommen.

Wien, Juli 1873.

Josephine Amann-Weinlich

ÖSTERREICHISCHES
DAMEN-ORCHESTER
COMPTON
WIEN, T. EULENBERG 23

Abb. 6: Brief von Josephine Amann-Weinlich an die Redaktion einer Zeitung. Wien im Juli 1873. Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig. A/979/2005.

9 Fazit

Angesichts der veränderten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation im Kontext der Industrialisierung, die auch von den Frauen verlangte, dass diese ihren Lebensunterhalt selbst verdienten bzw. zum Familienunterhalt beitrugen, aber auch in Hinsicht auf Emanzipationsbestrebungen der Frauen in dieser Zeit bildeten sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts Ensembles bzw. Orchester heraus, die sich ausschließlich aus Frauen zusammensetzten.¹⁶⁰

Nach Dorothea Kaufmann und Ulrike Keil muss hier hinsichtlich der zugrunde liegenden Motive, die zur Gründung der jeweiligen Frauenorchester geführt haben, differenziert werden. Demnach seien die Damenkapellen, als deren Vorläufer die Anfang des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Konsequenzen der frühen Industrialisierung entstandenen und dem Wanderarbeitertum zugehörigen Harfen- und Blaskapellen betrachtet werden, von den späteren Frauenorchestern, die primär aus den Emanzipationsbestrebungen von Frauen heraus entstanden sind, zu unterscheiden.¹⁶¹ Wie die Autorinnen ausführen, grenzen sich diese hinsichtlich des Repertoires, der Auftrittsorte sowie der Herkunft der Mitglieder voneinander ab. Hinsichtlich des Orchesters von Josephine Weinlich erweist sich eine solche Unterscheidung jedoch als importun. So lässt sich das „Erste Europäische Damenorchester“ weder hinsichtlich der Auftrittsorte noch in Bezug auf das Repertoire eindeutig einer der beiden Erscheinungen zuordnen. Davon abgesehen ist über die Herkunft der Mitglieder, aufgrund mangelnder Belege, eine genaue Aussage kaum möglich. Als Töchter eines Unternehmers stammten zumindest Josephine Weinlich und deren Schwester Elise aus einer höheren gesellschaftlichen Schicht.¹⁶² Die Herkunft des Großteils der weiteren MusikerInnen muss jedoch offen bleiben.

Zwar konzertierten die MusikerInnen zunächst hauptsächlich in vornehmen Konzertsälen, doch erfolgten daneben später zahlreiche Auftritte in Unterhaltungslokalen. Auch das Repertoire weist die MusikerInnen nicht eindeutig als „Unterhaltungsmusikerinnen“ oder „Künstlerinnen“ aus.¹⁶³ So setzt sich dieses einerseits vornehmlich aus „leichteren Tonstücken“ zusammen, umfasst daneben andererseits jedoch auch Werke der „ernsten Musik“. Die von Margaret Myers vorgenommene pauschale Zuordnung des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ zur Unterhaltungsmusik erweist sich daher als unzutreffend. Hinsichtlich seiner Größe, der internationalen Bekanntheit und der Länge seiner Konzerttätigkeit setzt sich das „Europäische Damenorchester“ von den früheren Frauenorchestern bzw. Damenkapellen ab. Erst später entstanden vergleichbare Ensembles, wie z. B. das „Wiener

160 Myers, Margaret: *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950.* 1993. S. 25.

161 Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit.* 1997. S. 21–24 bzw. Keil, Ulrike: *Professionelle Damenkapellen und Damenorchester um die Jahrhundertwende.* 2000. S. 99.

162 Viera, Ernesto: *Dicionario Biographico de Musicos Portugezes.* 1900. S. 31.

163 Siehe Kalisch, Volker: *Musik in der Unterhaltung – Unterhaltung in der Musik.* In: *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik.* Hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch. Essen: Die blaue Eule Verlag 2000 (=Musik-Kultur. Band 7). S. 9.

Damenorchester“ von Marie Schipeck oder das „Dundeas Ladies' Orchestra“. ¹⁶⁴ Aufgrund ihrer Größe, der Präsenz im Musikleben, ihrer Anzahl und dem umfangreichen variablen Repertoire entwickelten sich Frauenorchester dieser Art schließlich zu einem der wichtigsten Träger westlicher städtischer Musikkultur. ¹⁶⁵

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts übt die zunehmende Differenzierung von „ernster“ und „unterhaltender“ Musik einen großen Einfluss auf die MusikerInnen aus. Aufgrund der Expansion des bürgerlichen Musiklebens im 19. Jahrhundert wurde die Spezialisierung von MusikerInnen möglich und schließlich auch notwendig. So arbeiteten diese entweder primär im Bereich der „ernsten“ oder der „unterhaltenden“ Musik. ¹⁶⁶ Durch die Entstehung von Varietés herrschte zudem ein enormer Bedarf an Unterhaltungsmusikerinnen, sodass sich zahlreiche Musikerinnen für diesen Bereich entschieden. Angesichts der wachsenden Zahl von Frauenorchestern bzw. Damenkapellen bis zum Ersten Weltkrieg haben sich die Musikerinnen mit diesem Beruf anscheinend etablieren können. Dabei wirkten die meisten von ihnen im Bereich der Unterhaltungsmusik.



Abb. 7: Die einzige vorliegende Photographie des „Ersten Europäischen Damenorchesters

164 Siehe Athenaeum S. 34.

165 yers, Margaret: Musicology and „the Other“. European Ladies' Orchestras 1850–1920. 1998. S. 102.

166 Kaufmann, Dorothea: „...routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit. 1997. S. 41.

Mit dem Aufstieg der Damenkapellen bzw. Frauenorchester fanden jedoch schließlich zahlreiche Musikerinnen eine Nische und darüber hinaus eine Existenzgrundlage¹⁶⁷, unabhängig davon, ob es sich um arbeitslose Hochschulabsolventinnen oder Vertreterinnen der unteren gesellschaftlichen Schichten handelte, und auch unabhängig von den Motiven, die zur Gründung des jeweiligen Ensembles geführt haben.

167 Keil, Ulrike: Professionelle Damenkapellen und Damenorchester um die Jahrhundertwende. 2000. S. 106.

Anhang

Barbi, Alice, verh. Wolff-Stomersee, verh. Tomasi

* 1. Juni 1862 in Bologna, † 4. Sept. 1948 in Rom, Violinistin, Sängerin und Komponistin. In eine Musikerfamilie hineingeboren, erhielt Alice Barbi ihre erste musikalische Ausbildung auf der Geige durch den Vater und wurde später von Carlo Verardi (1831–1878) unterrichtet. Ida Corsini, Gräfin von Tresana, sowie deren Ehemann schätzten die junge Musikerin sehr und ermöglichten ihr die besten Voraussetzungen für die Ausbildung ihrer musikalischen Fähigkeiten. 1876 wurde Alice Barbi in das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich aufgenommen. Während einer Konzertreise nach Schweden trat sie hier erstmals als Geigensolistin in Erscheinung. Auch während einer Konzertreise durch die Niederlande Ende des Jahre 1876 trat sie als Solistin mit diesem Orchester auf. Einem Rezensenten des „Leeuwarder Courant“ zufolge *„bezit [zij] eene respectable technik en veel gevoel en ausak“* („besitzt [sie] eine gute Technik und viel Gefühl und Ausdruck“) (Leeuwarder Courant 7. Nov. 1876). Später leitete sie selbst eine „Wiener Damenkapelle“ (Rudolf Riga), bei deren Konzerten sie zugleich auch als Sologeigerin auftrat und *„fand durch ihre gewandte Technik und ihren hübschen Vortrag Beifall“* (ebd.).

Weitaus größere Beachtung fand die Musikerin jedoch als Sängerin, wenngleich sie sich erst im Alter von 20 Jahren zu einer Gesangsausbildung entschloss. Zu ihren Lehrern zählen unter anderem Busi, Leopoldo Zamboni sowie später Vanuccini. Am 2. Apr. 1882 debütierte Alice Barbi in Italien als Mezzosopranistin und trat fortan nicht mehr als Geigerin vor die Öffentlichkeit. Als königl. italienische Hof-sängerin begab sie sich später auf einige Konzertreisen durch Europa.

Am 11. Feb. 1894 heiratete die Musikerin den Oberhofmeister des Kaisers von Russland, den Baron Boris Wolff-Stomersee, und zog sich fortan aus dem öffentlichen Musikleben zurück. Aus der Ehe gingen zwei Töchter hervor, Alessandra und Olga. Nach dem Tod ihres Ehemannes heiratete sie erneut und zwar Pietro Tomasi, einen italienischen Politiker und Diplomaten.

Literatur

Bock 1887, S. 13, 46

FritzschtMW 1896, S. 353

Monthly Music Record 1890, S. 32

The Musical Standard 1882, S. 142

The Musical World 1885, S. 453

Musikpädagogische Blätter 1892, S. 45, 72

Signale 1894, S. 231, 615

Rudolf Riga, Baker, Altmann, Altmann Erg, Cohen

- Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuch eines Musikers. Kritiken und Schilderungen* (= Moderne Oper VI), Berlin 1892.
- Cesar Saerchinger, *International who's who in music and musical gazeteer*, New York 1918.
- Alberto De Angelis, *L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti: compositori - direttori d'orchestra - concertisti - insegnanti - liutai - cantanti - scrittori musicali - librettisti - editori musicali - ecc.*, Rom³1928.
- Carlo Schmidl, *Dizzionario universal dei musicisti*, 2 Bde., Bd. 1, Mailand 1937.
- Jacques Burdet, *La musique dans le pays de Vaud aux XIXe siècle*, Lausanne 1971.
- Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, 3 Bde., Bd. 3, Tutzing 1982.
- Hannes Stekl, „Höhere Töchter“ und „Söhne aus gutem Haus“. *Bürgerliche Jugend in Monarchie und Republik*, Weimar/ Köln/ Wien 1999, S. 84
- Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A song of life*, Bloomington 2002.
- Walter Frisch/ Kevin Kames, *Brahms and his world*, Princeton 2009.

Blanck, Blanc, Blank, Anna Frederika de,
verh. Roth de Blanck

* 22. Aug. 1854 in Rotterdam, † nach 1883, Violinistin. Sie wurde als Tochter des Geigers Wilhelm de Blanck und dessen Ehefrau, der Sängerin Reine de Blanck geb. Valet, geboren. Ebenso wie ihr ein Jahr jüngerer Bruder Hubert erhielt sie ihre erste musikalische Ausbildung durch den Vater. In Amsterdam trat sie am 10. Sept. 1864 in einem Konzert von Hubert Sauvlet, ihrem Onkel, begleitet von dem Pianisten Heinrich Weimar, erstmals öffentlich in Erscheinung. Zu diesem Zeitpunkt erhielt die Geigerin Unterricht am Königlichen Konservatorium Brüssel. 1865 folgte ein Studium am Lütticher Konservatorium bei J. B. Buziau, wo sie bereits ihre erste Prüfung im Herbst desselben Jahres mit sehr guten Bewertungen absolvierte.

1872 schloss Anna de Blanck ihr Studium mit einem ersten Preis ab und begab sich noch in demselben Jahr in Begleitung ihres Bruders Hubert, eines ebenfalls am Konservatorium in Lüttich ausgebildeten Pianisten, auf eine Konzertreise nach Schweden. Ende des Jahres befand sie sich in den Niederlanden. Bis zum Frühjahr 1873 erfolgten einige Konzerte in Amsterdam und Leeuwarden. Einem Kritiker des „Leeuwarder Courant“ zufolge besaß die Geigerin *„eene merkwaardige techniek en hare opvatting en vordragt hebben in de laatste drie jaren [...] aan noblesse en stoutheid, veel gewonnen. De moeijelikheden van het vioolspel [...] is zij in zeer grote mate meester en de duidelijkheid, de zekerheid dor flageolettoon, der arpeggio's, staccato's, détaché's laat niets te wenschen over“* („eine bemerkenswerte Technik und ihre Auftritte und Vorträge haben in den letzten drei Jahren an [...] Noblesse und Kühnheit viel gewonnen. Der Schwierigkeitsgrad ihres Violinspiels [...] zeichnet sie als Meisterin aus und ihre Klarheit, die Sicherheit der Flageolettöne, die Arpeggios, Staccatos, Détachés lassen nichts zu wünschen übrig“) (Leeuwarder Courant, 14. Feb. 1873).

Anfang des Jahres 1874 spielte die Künstlerin mehrmals in Köln, bevor sie eine Konzertreise nach Großbritannien unternahm. In London hielt sie sich mindestens ein halbes Jahr auf. Hier trat sie im Juni des Jahres 1874 als Solistin und Konzertmeisterin des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ unter der Leitung von Josephine Amann-Weinlich in Erscheinung, das sich zu dieser Zeit ebenfalls auf einer Konzertreise durch Großbritannien befand. Nach einem weiteren Auftritt innerhalb eines Konzerts des Orchesters im „London Pavilion“ schreibt ein Kritiker: *„Fraulein Anna de Blanck, who is a violinist of the first rank, played Sainton's admirable fantasia La Fille du Regiment in a style that could hardly be surpassed. As a player of the brilliant school, we are inclined to say, that this clever young lady has no superior amongst her own sex, and her finished style and command of executive difficulties place her on a level with the greatest violinists known of either sex“* (The Era, 30. Aug. 1874, S. 4).

Weitere Auftritte mit dem Orchester in Österreich und Deutschland lassen vermuten, dass Anna de Blanck hier für einige Jahre engagiert war. Zusammen mit diesem begab sie sich 1876 auch auf eine Konzertreise durch Skandinavien. Dabei handelte es sich jedoch um die letzte Zusammenarbeit. Neben den Auftritten unter der Lei-

tung von Josephine Amann-Weinlich, erfolgten nun auch wieder eigene Konzerte der Geigerin.

Ende des Jahres 1879 reiste Anna de Blanck nach Riga, wo sie vom 25. Dez. 1879 bis zum 27. Feb. 1880 im „Schwarzschen Concerthaus“ engagiert war. Von hier aus brach sie im Frühjahr 1880 erneut nach Skandinavien auf. Zusammen mit dem Pianisten Carl Bodell erarbeitete sie ein Konzertprogramm, das beide unter anderem in Stockholm, Kopparberg und Åbo vorstellten. Nach 1880 trug sie den Doppelnamen Roth de Blanck, was auf eine Heirat schließen lässt – Hinweise auf den Ehemann sind jedoch nicht vorhanden.

Ende des Jahres 1881 befand sich Anna de Blanck erneut in Riga und trat dort im November und Dezember in Konzerten des Euterpe-Orchesters auf. In Prag, wo sie 1883 im Königl. Landestheater konzertierte, schrieb ein Kritiker in seiner Konzertbesprechung über die Violinistin: „*Anna de Blanc, eine bisher wenig gekannte Violin-virtuosin, hat sich kürzlich im Landestheater zu Prag wiederholt hören lassen und das Publicum mit ihren Vorträgen enthusiasmiert*“ (Musikalisches Centralblatt 1883, S. 378). Im Nov. 1883 folgten weitere Konzerte in Krakau, in denen Anna de Blanck zusammen mit dem Pianisten Wiktor Barabasz sowie dem städtischen Orchester auftrat. Sie scheinen am Ende der etwa 19 Jahre umfassenden Konzerttätigkeit der Violinistin zu stehen.

Literatur

Åbo Underrättelser 16. März 1881, S. 1; 12. Jul. 1881

Algemeen Handelsblad 19. Aug., 12. Sep. 1864; 8. Sep. 1865; 23. Sep. 1867

Athenaeum 1874, S. 836

Dagblad van Zuidholland en's Gravenhage 7. Sep., 19. Sep. 1867

Dalpilen (Kopparberg) 6. Mai, 13. Mai 1881

Fritsch MW 1874, S. 14

Heldersche Courant 6. Juni, 13. Juli, 16. Juli 1870

Leeuwarder Courant 19. Juni, 21. Juni, 24. Juni 1870; 14. Feb., 7. März, 9. März, 16. März 1873

Musikalisches Centralblatt 1883, S. 378

MusT 1874, S. 686

MusW 18. Jul. 1874, S. 471

NZfM 1883 II, S. 450

Signale 1875, S. 727; 1880, S. 129

The Era 12. Juli, 30. Aug., 27. Sept. 1874

Rudolf Riga

Jules Martiny, *Histoire du theatre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Liège 1887.

Margaret Myers, *Blowing her own trumpet, European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*, Göteborg 1993.

Deckner, Dekner, Charlotte, Carlotta

* 1846 in Nagy Bittse (Ungarn), † 25. Mai 1887 in Lugos (Ungarn), Violinistin, Bratschistin, Violinlehrerin. In Lugos, wohin die Familie bald zog, erhielt sie ersten Unterricht von ihrem Vater Alexander Deckner (ca. 1820–1894), der sie dann zu Michael Jaborsky nach Temesvár (heute Timișoara, seit 1920 rumänisch) schickte. 1860 ging sie nach Wien und bekam von Josef Hellmesberger sen. kostenlos Unterricht. Nach rund einem Jahr verließ Charlotte Deckner, die mit ihrem Vater nach Wien gereist war, die Stadt, um in Pesth weiteren Violinunterricht bei David Ridley-Köhne (u. a. Leopold von Auers) zu nehmen. Erst 1866 und damit bereits während ihrer Konzerttätigkeit erhielt Charlotte Deckner Unterricht von Ferdinand David in Leipzig.

Charlotte Deckner konzertierte bereits während ihrer Ausbildung einige Male. So gab sie ihr Debüt als zehnjähriges Kind im Stadttheater von Timișoara, ohne danach als Kindervirtuosin aktiv zu werden. 17-jährig spielte sie im Pesther Nationaltheater und begann danach ihre Tätigkeit als Reisevirtuosin. Zunächst spielte sie in den österreich-ungarischen Gebieten. Im Frühjahr 1864 konzertierte sie mehrmals in Wien, u. a. mit dem damals bekannten Pianisten Franz Bendel, danach waren beide gemeinsam in Brünn, Krakau und Breslau tätig.

Ebenfalls mit Franz Bendel spielte sie 1865 in Berlin. Später in jenem Jahr war sie – wieder mit Bendel – in Halle, Gotha, Nürnberg, Wiesbaden und vermutlich auch Bad Kreuznach zu hören, bereiste dann die Niederlande und konzertierte in Utrecht und Leeuwarden. 1866 gastierte sie in Hamburg, Bremen und Lübeck. Vermutlich im selben Jahr reiste sie nach Dänemark und ließ sich in Kopenhagen in einem Hofkonzert vor dem dänischen Königspaar hören. Ebenfalls im Jahr 1866 nahm sie einen längeren Aufenthalt in Leipzig und erhielt dort Unterricht vom Gewandhaus-Konzertmeister Ferdinand David. Im Herbst jenes Jahres spielte sie in Köthen und schließlich, im Dez. 1866, im Leipziger Gewandhaus. Im Jahr 1867 konzertierte sie im Jan. in Hannover und Chemnitz, im Febr. war sie in Leipzig neben Sophie Menter im Konzert eines Gesangvereins zu hören. Kurz darauf spielte sie in Dresden, Erfurt und Weimar. Eine für das Frühjahr 1867 geplante Konzertreise nach Warschau trat sie nicht an.

Noch im Frühling 1867 zog sie „*sich einige Zeit zur Erholung in ihre Heimath nach Lugos*“ zurück (Signale 1868, S. 91). Eine Verlobung, die sie 1866 in Hannover mit dem Bankier Hermann Cohn eingegangen war, löste sie in dieser Zeit wieder. Auch in Lugos konzertierte sie (u. a. mit dem Pianisten Antoine de Kontski), spielte zudem 1868 im rumänischen Mehadia, bereiste jedoch erst wieder ab Jan. 1869 Westeuropa. Zunächst spielte sie im Apr. jenes Jahres in Wien. Ab Juni 1869 war eine Konzertreise durch die USA geplant, die zunächst – laut der Zeitschrift „Signale“ aufgrund zahlreicher Einladungen in die österreichischen Bäder – auf den August verlegt wurde, schließlich aber wohl vollständig ausfiel. Bereits im Novem-

ber 1869 war Charlotte Deckner wieder in Stuttgart zu hören, im Winter 1869/70 konzertierte sie in Paris.

Erst 1875 lässt sich Charlotte Deckners Spur wieder aufnehmen, als sie – nun verheiratet mit einem Herrn von Hartzler – erneut in Lugos zu finden war. Im Jahr 1878 war Charlotte Deckner kammermusikalisch tätig. Als Bratschistin musizierte sie gemeinsam mit Marianne Stresow (Violine), Elise Weinlich (Violoncello) und Josephine Amann-Weinlich (Klavier) im „Cäcilien-Quartett“, das u. a. in Kopenhagen, Hamburg, Kiel und Freiburg i. Br. konzertierte. Dieses Klavierquartett – wohl das erste unter eigenem Namen und in fester Besetzung reisende Kammermusik-Ensemble von Frauen im deutschen Raum – löste sich nach erfolgreichen Konzertreisen wohl im Winter 1878/79 wieder auf. Nach der „Musical World“ (1879, S. 35) spielte Charlotte Deckner nun als Bratschistin im Ersten Europäischen Damenorchester der Josephine Amann-Weinlich, ging aber auch als Solistin auf ausgedehnte Reisen (Schweden, Dänemark, Schweiz, Frankreich). Im Jahr 1879 verlegte Charlotte Deckner ihren Wohnsitz nach Marseille, wo sie in den folgenden Jahren mehrfach konzertierte „und überall Sensation erregte“ (Signale 1879, S. 587). Dort war sie zudem tätig als „eine äußerst geschätzte Lehrerin in Familien, welche den Unterricht ihrer Töchter nicht gern Lehrern des starken Geschlechts anvertrauen“ (Signale 1884, S. 454). Eine offenkundig schwerwiegende Erkrankung überstand sie 1879 durch die Unterstützung aus Privatkreisen sowie der Hilfe durch ein Benefizkonzert mehrerer einheimischer KünstlerInnen zu ihren Gunsten.

1885 siedelte sie laut „Signale“ nach Wien über, um „einem langgehegten Wunsche nachzukommen, in Wien als Lehrerin ihren Beruf fortzusetzen, den sie in Marseille mit glänzendem Erfolg gekrönt sah“ (1885, S. 856). Inwieweit Charlotte Deckner dieses Vorhaben noch umsetzen konnte, ist nicht bekannt. Sie verstarb 40-jährig am 25. Mai 1887 in Lugos.

„Die Programme der jungen Geigerin“, so schreibt ein Kritiker der NZfM über die frühen Wiener Konzerte Charlotte Deckners, „waren [...] unerheblich [...], und zwar vornehmlich deshalb, weil eben der Classicismus, wie die romantische Sphäre der Violinliteratur durchaus nicht derjenige Boden zu sein scheint, auf welchem Frl. Deckner jemals heimisch werden dürfte“ (1864 I, S. 217). Mit dieser Prognose hatte der Kritiker vermutlich unrecht. Der Unterricht, den die Geigerin noch 1866 bei Ferdinand David nahm, diente dem Studium des „klassischen Violinrepertoirs“ (Mendel). Sie konzertierte mehrmals mit Mendelssohns Violinkonzert und ließ auch Musik von Tartini (Teufelstriller-Sonate) und Bach hören (vermutlich aus den Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006). Daneben spielte sie nicht nur Beethovens Sonate in a-Moll op. 23, sondern zumindest einmal auch dessen Violinkonzert (1. Satz, in Köthen 1866). Dieses auch damals als inhaltlich besonders gewichtig geltende Werk erscheint ungewöhnlich im Programm einer Geigerin dieser Zeit, ebenso wie auch das in einen militärmusikalischen Kontext verweisende *Concert militaire* Karol Lipinskis. Daneben verfügte Deckner über einen Fundus von Virtuosenwerken unterschiedlicher, nicht nur salonhaft leichter Herkunft (etwa

von Raff, Vieuxtemps, Alard). Immer wieder spielte sie zudem Bearbeitungen ungarisch-folkloristischer Themen, insbesondere von Eduard von Remenyi.

Im Zusammenhang mit solchen Adaptionen wurde Charlotte Deckner oft vor dem Hintergrund ihrer ungarischen Herkunft rezipiert. Eduard Hanslick gefiel die Geigerin „namentlich durch ihr echt nationales Temperament im Vortrage ungarischer Weisen“, sah sie jedoch auf einem „noch ziemlich langen Wege zu wirklicher Kunstvollendung“ (Die Presse, 4. März 1864). Die NZfM konstatierte: „Bei relativ gutem, stellenweise sogar kräftigem Tone, entwickelt ihr Spiel eine in allen Zeitmaßarten geläufige, freilich nicht immer reine, und nur im Vortrage spezifisch nationaler (das heißt mit klaren Worten: ungarisch-zigeunerhafter) Musik eigentlich beseelte Technik“ (1864 I, S. 217). Nach Ansicht eines Kritikers der „Signale“ spielte sie mit einer „bei Frauen seltenen Energie, die fast etwas Zigeunerblut in ihren Adern verräth“ (Signale 1884, S. 454). Die technisch-musikalischen Fähigkeiten der Geigerin wurden in den Musik-Gazetten unterschiedlich betrachtet. So urteilte die NZfM angesichts eines Berliner Konzerts, dass Charlotte Deckner „viel Sicherheit im Auftreten, eine gute Bogenführung und geläufige Finger besitzt. In ungünstigerem Lichte erschien ihr Ton, im allerungünstigsten ihr Gehör und Tact-sinn“ (NZfM 1865 I, S. 57). Zwei Jahre später befand die gleiche Zeitschrift nach einem Auftritt im Leipziger Gewandhaus: „Was jetzt schon aller Anerkennung werth, ist die sichere Beherrschung der Technik, Reinheit des Tones, gute Auffassung, wie auch die äußere Ruhe des Vortrags“ (NZfM 1867 I, S. 12). Sehr freundlich beurteilt die „Niederrheinische Musik-Zeitung“ Charlotte Deckner angesichts eines Berliner Konzerts: „Dabei ist der Ton rein und fest, das Spiel correct und sicher, frei von Effecthascherei, und entwickelt eine bedeutende Technik“ (1865, S. 13).

Stärker von der Besonderheit und dem Geschlecht der Musikerinnen geprägt erscheint die Rezeption des „Cäcilien-Quartetts“. Die Musikerinnen spielten in ihren gemeinsamen Konzerten sowohl im Ensemble (in Freiburg i. Br. und in Kiel jeweils ein Quartett von Beethoven und ein Trio von Haydn) als auch solistisch.

Dem Rezensenten der „Freiburger Zeitung“ ist angesichts der seltenen Besetzung die Verwunderung deutlich anzumerken: „Daß man entweder gut im Ensemble, oder gut als Solist sein kann, ist schon öfters, selbst zuweilen bei Damen, der Fall gewesen. Daß aber Damen, welche vorzüglichste Virtuosinnen auf ihrem Instrument sind, auch zugleich die tiefe musikalische Bildung besitzen, um Kammermusik in dieser gediegenen klassischen Weise zur Aufführung zu bringen wie das Cäcilien-Quartett, das muß wohl Jeden in Erstaunen setzen“ (Freiburger Zeitung, 7. Apr. 1878).

Literatur

Allgemeine akademische Zeitung 1. Mai 1864, S. 8

AmZ 1864, Sp. 419, 730; 1865, Sp. 48f.; 1866, S. 89; 1867, S. 8, 160

Bock 1864, S. 199; 1865, S. 13f., 27f., 43, 110; 1867, S. 119; 1869, S. 117, 149, 388; 1870, S. 8, 36, 75; 1878, S. 71 (Quartett); 1887, S. 198

- Freiburger Zeitung 1878, **7. Apr.** (Quartett Rezension), 21. Apr. (Quartett Konzertanzeige), **25. Apr.** (Quartett Rezension, Konzertanzeige), 26. Apr. (Quartett Konzertanzeige), **28. Apr.** (Quartett Rezension)
- FritzschtW 1878, S. **161** (Quartett), **255**; 1879 (Quartett), S. **81** (Quartett)
- La Guide Musicale 1865, 9. März (Nr. 10), 12. Okt. (Nr. 41)
- Journal de Genève 1878, 26. Okt. (Quartett Konzertanzeige), 30. Okt. (Quartett Konzertanzeige)
- Leeuwarder Courant 1865, 22. Sept. (Konzertanzeige)
- Leipziger Zeitung 1867, S. 68
- MusicalT 1894, S. 841
- MusW 1865, S. 193; 1879, S. 35
- Niederrheinische Musik-Zeitung 1865, S. 13; 1867, S. 45
- NZfM 1864 I, S. 67, 83, 142, 183, **217**; 1864 II, S. 234, 388; 1865 I, S. **57**, 176, 193, 219; 1865 II, S. 290, 323; 1866 I, S. 82, 101, 140, 180, 206; 1866 II, S. 355, 391; 1867 I, S. **12**, 67, 80, 97, 104f., 105, 118, 119, 153, 169; 1867 II, S. 237; 1868 I, S. 6, 182; 1868 II, S. 242, 267, 414; 1869 I, S. 51, 154; 1875 II, S. 458; 1877 I, S. 174
- Signale 1865, S. 72, 120, 220, 659; 1866, S. 269, 379, 407, 555, 689, 808; 1867, S. 7, 18, 113, 199, 225, 247, 260, 278, 416; 1868, S. 91, 1108; 1869, S. 188, 301, 315, 446, 602, 634, 967, 971, 1004, 1018, 1079, 1081; 1870, S. 88, 136; 1875, S. 871; 1878, S. 327 (Quartett); 1879, S. 195, 554, 587; 1880, S. 129, 537; 1884, S. **454**; 1885, S. 856; 1887, S. 619; 1888, S. 259; 1894, S. 872.
- Die Presse (Wien) 1864, 13. Feb., 4. März
- Mendel, Van der Straeten, Wurzbach
- Robert Hamerling, *Lehrjahre der Liebe. Tagebuchblätter und Briefe*, Hamburg 1890.
- Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien* 2 Bde., Bd. 1, Wien 1869–1870, Repr. Hildesheim 1979.
- Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig⁶1920.
- Edmund Joseph van der Straeten, *The history of the violin. Its ancestors and collateral instruments, from earliest times to the present day*, 2. Bde., Bd. 2, London 1933.

Volker Timmermann

Stresow, Stressow, Stresoff, Scharwenka-Stresow, Marianne, verh. Scharwenka

* 25. Feb. 1856 in Berlin, † 24. Okt. 1918 ebd., Violinistin, Pianistin, Komponistin. Sie war die Tochter des Kaiserlich-Russischen Hofopernsängers [Carl] Stresow und das jüngste von zumindest vier Geschwistern. Frühen Geigenunterricht nahm sie bei Leopold Ganz (1810–1869). Für ihre Studien wurde ihr durch „*Frau Prinzessin Friedrich Carl*“ (Morsch, S. 188) – damit dürfte Maria Anna von Anhalt-Dessau, die Ehefrau Friedrich Karls von Preußen, gemeint sein – ein mehrjähriges Stipendium vermittelt. In den 1870er Jahren erhielt sie Unterricht von Heinrich de Ahna. Ihr Brief an Amalie Joachim vom 21. Feb. 1870 deutet zudem darauf hin, dass Joseph Joachim sie geigerisch zumindest beraten haben dürfte. Deutlich später erhielt sie in Paris Unterricht von Martin Marsick (1847–1924) und Pablo de Sarasate (1844–1908).

Schon mit ca. sieben Jahren soll sie gemeinsam mit ihren Geschwistern in Potsdam aufgetreten sein (Morsch, S. 188), ab 1867 finden sich in der Musikpresse Nachweise für Konzerte. So spielte sie in jenem Jahr in Warmbrunn, 1868 und 1869 in Berlin. Erstaunlich ist, dass sie bei ihrem Berliner Konzert 1868 als „*elfjährige Violinvirtuosin*“ (Bock 1868, S. 153) nicht nur eine Fantasie von Delphin Alard, sondern auch zwei Sätze aus Mendelssohns Violinkonzert und die Chaconne aus Bachs Partita d-Moll BWV 1004 hören ließ.

1869 melden die „*Signale*“ den Aufenthalt der Geigerin in den USA. In einer „*norddeutschen Concertgesellschaft*“ (Signale 1869, S. 1096) konzertierte sie unter der Leitung von Ernst Catenhusen. In New York wirkten neben ihr u. a. „*Carl Stresow sen. (Viola)*“ sowie „*Carl Stresow jun[.] (Violoncello)*“ (ebd.) mit – mutmaßlich Vater und Bruder der Geigerin. Auch die Pianistin Anna Mehlig unterstützte Marianne Stresow im Brooklyn Atheneum im Jan. 1870.

Im folgenden Jahr war Marianne Stresow wieder in Berlin zu hören. Trotz einiger Exkursionen (1872 Swinemünde, 1873 Hamburg und Warmbrunn) blieb die Geburtsstadt in der Folgezeit der hauptsächliche Wirkungsort dieser Geigerin. Sie spielte dort bei wohltätigen Anlässen, in eigenen Konzerten, aber auch in Emil Alexander Veits 1871–73 veranstalteten „*Kammernusiksoiréen für Werke von Componisten der Gegenwart*“ (NZfM 1872 II, S. 503), wo sie mit der Avantgarde der Zeit in Berührung kam. Prominente MusikerInnen, mit denen Marianne Stresow in diesen Jahren in Berlin auftrat, waren u. a. Amalie Joachim und Moritz Moszkowski. Neben ihrer Berliner Konzerttätigkeit unternahm Marianne Stresow weiterhin Reisen. Ende 1874 startete sie mit einer Reihe in- und ausländischer MusikerInnen eine auf sechs Wochen angelegte Tournee, die von Berlin nach Leipzig führte, wo die Geigerin 1875 u. a. mit Xaver Scharwenka Beethovens Klaviertrio op. 11 B-Dur spielte. Dort jedoch fand die Tournee aufgrund finanziellen Misserfolgs ein frühzeitiges Ende. Da die Veranstalter untermachten, mussten die Künstler das Defizit selbst ausgleichen (vgl. Scharwenka, S. 51f.). Im selben Jahr

ließ sich Marianne Stresow in Chemnitz mit Mendelssohns Violinkonzert hören. 1877 war sie in Stettin zu Gast, wo sie Musik von August Wilhelmj, Henryk Wieniawski, Carl Kossmaly und Philipp Scharwenka aufführte.

Schon 1873 hatte Marianne Stresow in Berlin mit der Pianistin und Komponistin Anna Schuppe zusammen gespielt und deren *Fantasiestücke* für Violine und Klavier aufgeführt. 1878 musizierte sie mit drei anderen Frauen: Mit der Geigerin Charlotte Deckner, der Violoncellistin Elise Weinlich sowie der Pianistin Josephine Amann-Weinlich ging sie als „Cäcilien-Quartett“ auf Reisen und spielte u. a. in Kopenhagen, im deutschsprachigen Raum sowie der Schweiz (vgl. dazu Art. Deckner, Charlotte). Anna Morschs Angabe über eine „1 ½ Jahre dauernde Tournée [...] durch Schweden, Dänemark, Frankreich, die Schweiz u. s. w.“ (Morsch, S. 189) mag sich auf die Reisen mit dem „Cäcilien-Quartett“ beziehen. Anfang 1879 meldet die „Musical World“, dass „Marianna Stresoff“ in Josephine Amann-Weinlichs Orchester in Marseille konzertierte (MusW 1879, S. 35). Im selben Jahr war sie aber auch wieder als Solistin tätig. Im Winter 1879/80 konzertierte sie in den Niederlanden und wird vom „Leeuwarder Courant“ (31. Dez. 1879) in einem Artikel zur „*konigin van haar edel instrument*“ („*Königin ihres edlen Instruments*“) gekürt. Die Spielbewertungen durch die Presse sind insgesamt sehr freundlich, wobei ihr Musizieren in einzelnen Fällen als zu kühl betrachtet wurde. „*Frl. Stresow verfügt über ganz respectable Technik, auch ihr Ton vermag wohl zu befriedigen, nur mit ihrem Empfinden scheint es mir etwas schwach bestellt zu sein. Etwas mehr Wärme und Lebendigkeit nach dieser Seite hin würde der jungen Künstlerin zu ganz anderem Erfolge verhelfen*“ (NZfM 1874 I, S. 7).

Im März 1880 spielte sie noch einmal in Berlin im Verbund mit Moritz Moszkowski und der Liszt-Schülerin Iлона von Ravasz. Im „Klavier-Lehrer“ deutet Emil Breslaur an, dass sich Marianne Stresow zuletzt in der Hauptstadt rar gemacht hatte: „*Das echt musikalische Spiel des Frl. Stresow, die goldreine Intonation, der warme und belebte Vortrag im Verein mit ihrem anmuthenden bescheidenen Auftreten, lassen aufrichtig bedauern, dass die Künstlerin sich in neuerer Zeit so selten öffentlich hören lässt*“ (Der Klavier-Lehrer 1880, S. 70).

Mitte der 1870er Jahre bahnte sich anscheinend eine engere Beziehung der Geigerin zum Komponisten und Pianisten Philipp Scharwenka an. Moritz Moszkowski, der in seinen Tagebüchern Marianne Stresow vereinzelt erwähnt (er widmete ihr den *Bolero*, Nr. 2, aus seinen ca. 1878 komponierten *Zwei Konzertstücken* für Violine und Klavier op. 16 MoszWV 130), schreibt dort 1875: „*Augenblicklich ist er [Philipp Scharwenka] [sterb]end in die Stresow verbeilt, was ich ihm nicht verdenken kann, da ich es selbst etwas bin*“ (2. Jan. 1875, zit. nach Assenov, S. 364). Das Paar heiratete 1880. Danach, so schreibt Anna Morsch, „*verschwand die anmuthige Künstlerin für eine ganze Reihe von Jahren aus der Oeffentlichkeit, lebte als echt deutsche Hausfrau ihrem Manne und ihren Kindern, die edle Musika nur im Verein mit ihrem Gatten und als poetischen Schmuck ihres Hauses pflegend*“ (Morsch, S. 189). Ganz so passiv, wie es Anna Morsch hier skizziert, war Marianne Scharwenka-Stresow nach der Heirat jedoch nicht. In dem von ihrem Schwager

Xaver Scharwenka im Okt. 1881 in Berlin eröffneten „Conservatorium der Musik“ wurde sie Lehrkraft für Violinspiel (Anzeige zur Eröffnung der Institution, NZfM 1881 II, S. 384). Am Eröffnungskonzert des Konservatoriums nahm sie in diesem Jahr ebenso teil wie an einem Konzert der Sängerin Marie Schmidlein, wo sie neben Josef Kotek – ebenfalls Lehrer am Scharwenka-Konservatorium – Violine spielte.

Danach legte die Geigerin, die drei Kinder bekam, eine längere Pause ein, welche anscheinend nur 1886 unterbrochen wurde. In jenem Jahr war sie nicht nur in einem Wohltätigkeitskonzert in Berlin, sondern auch in der Berliner Philharmonie zu hören. 1888 wirkte sie in einem Konzert in Neustrelitz mit. In dieser Zeit kamen zu ihren familiären Verpflichtungen nun auch gesundheitliche Probleme hinzu. Anna Morsch schreibt: *„Da begann ihre Gesundheit zu wanken, der Arzt rieth zu einem längeren Aufenthalt im Süden und dort in der Einsamkeit, fern von den Ihrigen, drängte sich die vernachlässigte Kunst wieder in ihre Rechte“* (Morsch, S. 189). Nach wiederhergestellter Gesundheit ging Marianne Scharwenka-Stresow ca. 1892 *„nach Paris, ihre Virtuosität im Studium mit Marsick und Sarasate wieder auf die einstige Höhe zu bringen“* (Morsch, S. 189). *„Die schon als Mädchen viel gefeierte Künstlerin“*, schreibt das „Magazin für Litteratur“ 1894 angesichts eines Berliner Konzerts, *„hat der Oeffentlichkeit lange fern gestanden, während dieser Zeit aber nichts von der Tonschönheit und technischen Fertigkeit ihres Spiels eingebüßt“* (1894, S. 1596). 1892 spielte sie in Mailand, wo sie zumindest drei Konzerte gab und sich nach Ansicht des Mailänder Korrespondenten der „Neuen Zeitschrift für Musik“ *„als eine ebenso gediegene, wie technisch sichere und durch und durch künstlerisch gebildete Geigerin“* präsentierte (NZfM 1892 I, S. 186). In den folgenden Jahren spielte sie 1896 in Bremen, vor allem aber mehrmals in Berlin.

Zu dieser Zeit verfügte die nach Wilhelm Langhans *„noch durch keine der jüngeren ‚Geigenfeen‘ aus dem Sattel gehobene Marianne Scharwenka-Stresow“* (Bock 1888, S. 14) längst über ein hohes Renommee. Aus Sicht der „Neuen Berliner Musik-Zeitung“, die ihren *„energischen Bogenstrich und die kräftige Tongebung“* (Bock 1895, S. 438) rühmt, sei sie *„zu Berlins besten Geigern (die kgl. Konzertmeister inbegriffen) zu zählen“* (Bock 1896, S. 123). Dabei blieb ihr Repertoire anspruchsvoll und durchsetzt von neueren Kompositionen. So spielte sie z. B. Werke von Beethoven, Rust, Grieg und Wilhelmj, insbesondere aber Musik Philipp Scharwenkas, mit der sie auch vollständige Programme füllte (so 1897 in der Berliner Singakademie). Mit ihm bestritt sie zudem gemeinsame Konzerte, wie etwa 1894 in der Berliner Philharmonie, wo die *„tüchtige und geschmackvolle Künstlerin“* (Signale 1894, S. 1048) Marianne Scharwenka-Stresow mit den Philharmonikern das Violinkonzert G-Dur ihres am Pult wirkenden Ehemannes aufführte. Auch 1896 spielte die *„hochachtenswerthe Berliner Violinvirtuosin“* (FritzschMW 1896, S. 407) – diesmal in Wien – neben einer Sonate von Brahms Musik Philipp Scharwenkas.

Andere bekannte MusikerInnen, mit denen sie gemeinsam musizierte, waren weiterhin die Sängerin Amalie Joachim, der ebenfalls als Lehrer am Klindworth-

Scharwenka-Konservatorium tätige Pianist und Komponist Wilhelm Berger, der Violoncellist Heinrich Grünfeld und der Pianist Josef Weisz.

Nachdem Marianne Stresow schon knapp zwei Jahrzehnte zuvor im nur mit Frauen besetzten „Cäcilien-Quartett“ konzertierte hatte, war sie ab 1897 erneut Geigerin in einem Frauen-Ensemble. Die „Neue Zeitschrift für Musik“ kommentiert dies wohlwollend: *„In Berlin fehlt es nicht an Kammermusikgenossenschaften. [...] Den [sic] etwaigen Bedürfnis nach einem weiblichen Trio war bis jetzt aber nicht entsprochen worden. Diese Lücke auszufüllen, haben sich die Damen Scharwenka-Stresow (Violine), [Agda] Lysell (Klavier) und [Josephine] Donat (Cello) vorgenommen. Das Debut der neuen Vereinigung fand in der Singacademie unter den günstigsten Auspizien statt. Die drei Damen, besonders die Violinistin, die schon vorteilhaft bekannt ist, [...] leisten sehr Erfreuliches. Sie spielten das Trio B dur von Anton Rubinstein und das in G dur von Jos. Haydn“* (NZfM 1897 I, S. 137). Auch im folgenden Jahr spielte das „Damentrio“ (NZfM 1898 I, S. 41) wieder in der Singakademie, wobei als Cellistin in einem reinen Beethoven-Programm nun Elsa Ruegger fungierte. Nach Margaret Myers spielte dieses Trio nicht nur in Berlin, sondern unternahm ausgedehnte Konzertreisen (Deutschland, Österreich, Polen, Ungarn, Luxemburg, Skandinavien). 1898 meldet schließlich die „Violin Times“ (S. 204), Marianne Scharwenka-Stresow sei im von Mary Wurm in Berlin neu gegründeten Damenorchester tätig.

1907 gab Marianne Scharwenka-Stresow ihre Tätigkeit als Violinlehrerin des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums auf, kehrte dorthin 1916 aber *„nach längerer Unterbrechung wieder auf ihren früheren Posten in den Violinklassen zurück“* (Leichtentritt, S. 30). In seinem Rückblick auf die Geschichte des Konservatoriums schreibt Hugo Leichtentritt über sie, anlässlich ihres Todes 1918: *„Der Verlust dieser künstlerisch hochbegabten, mit seltenen Eigenschaften des Gemüts und Geistes gezierten Frau, war auch für unsere Anstalt sehr empfindlich, hat sie doch, wenschon mit längeren Unterbrechungen, als vortreffliche Lehrerin des Geigenspiels bei uns gewirkt. In jungen Jahren eine erfolgreiche Konzertspielerin, hat sie später infolge zunehmender Kränklichkeit und häuslicher Pflichten sich aus der Oeffentlichkeit zurückgezogen. Die Freunde ihres Hauses wissen jedoch, mit welcher Begeisterung und Feinfühligkeit sie bis in die letzten Jahre hinein die Kammermusik pflegte, wie sie insbesondere in der Wiedergabe der Philipp Scharwenka'schen Sonaten und Trios ihresgleichen kaum fand“* (Leichtentritt, S. 33).

Die Kompositionen Marianne Stresows (u. a. Lehrwerke für die Violine) wurden bisher wenig beachtet.

Das Autographenbuch Marianne Scharwenka-Stresows ist erhalten. Neben Zeichnungen finden sich dort Widmungen zahlreicher Musiker. Das Buch ist im Internet einsehbar.

Werke für Violine (Auswahl)

Konzertino für Violine und Klavier, op. 5; Violinstudien für Technik und Vortrag. Im Anschluß an Kreutzer's Etüden, op. 6; Drei Vortragsstücke in Tanzform für zwei Violinen und Klavier, op. 7; Zehn Spezialstudien für die Violine op. 9

Literatur

Briefe von Marianne Stresow an Amalie Joachim; Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Berlin, Briefnachlass Joseph Joachim, SM 12, Doc. Orig. Marianne Stresow 1-5

Marianne Scharwenka's Autograph Collection, <http://www.flickr.com/photos/mscharwenka/sets/72157594540492300/with/392901777/>, Zugriff am 24. Nov. 2010.

AmZ 1873, Sp. 748

Bock 1867, S. 279; 1868, S. 153; 1873, S. 38, 334, 349; 1875, S. 407; 1877, S. 60, 189; 1878, S. 71; 1880, S. 86; 1895, S. 334, 365; 1886, S. 149, 364; 1888, S. 14; 1893, S. 592; 1895, S. 156, 438, 460; 1896, S. 123

Brooklyn Daily Eagle, 7. Jan, 8. Jan. 1870

FritzschrMW 1872, S. 535; 1878, S. 255, 295, 315; 1888, S. 487; 1894, S. 528; 1896, S. 407f.

Gazette de Lausanne, 21. Mai, 22. Mai, 29. Mai 1878

Der Klavier-Lehrer 1895, S. 300

Leeuwarder Courant, 12. Nov., 31. Dez. 1879; 21. Jan., 26. Jan., 27. Jan., 31. Jan. 1880; 19. Sep. 1882

Le Monde Artiste, 23. Nov. 1878, S. 4

Magazin für Litteratur 1894, Sp. 1595f.

Milwaukee Daily Sentinel, 20. Jan. 1870

Monthly Musical Record 1883, S. 216; 1895, S. 18

Musical Standard 1880, S. 342

Die Musik 1903, S. 399

MusT 1897, S. 264

MusW 1878, S. 176; 1879, S. 35; 1880, S. 180

New York Daily Tribune, 8. Okt., 23. Okt. 1869

Het Nieuws van den Dag. Kleine Courant, 5. Jan. 1880

NZfM 1869 I, S. 127; 1871 I, S. 185; 1872 I, S. 73, 85, 97, 105; 1872 II, S. 503; 1873 I, S. 112, 123, 135; 1873 II, S. 490; 1874 I, S. 64, 84; 1874 II, S. 406, 533;

1875 I, S. 8, 26, 130, 132; 1875 II, S. 500; 1880 I, S. 170, 237; 1881 II, S. 384, 470; 1892 I, S. 186; 1896 I, S. 30; 1897 I, S. 101, 137; 1898 I, S. 41, 126; 1901 I, S. 620

Signale 1869, S. 1096; 1875, S. 22, 298; 1877, S. 266; 1878, S. 227, 327; 1879, S. 195; 1880, S. 344, 555; 1892, S. 269; 1894, S. 1048; 1896, S. 408; 1897, S. 218, 282; 1898, S. 105, 346

Violin Times 1898, S. 204

Yenowine's Illustrated News (Milwaukee), 5. Dez. 1896

Cohen

Illustriertes Konversations-Lexikon der Frau, 2 Bde., Bd. 2, Berlin 1900.

Anna Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893.

Xaver Scharwenka, *Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers*, Berlin 1922.

Hugo Leichtentritt, *Das Konservatorium der Musik Klindworth Scharwenka Berlin, 1881–1931. Festschrift aus Anlass des Fünfzigjährigen Bestehens*, Berlin 1931.

Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, Repr. Walluf bei Wiesbaden 1972.

Margaret Myers, *Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*, Göteborg 1993.

Bojan Assenov, *Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie*, Berlin 2009, im Internet: http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2009/2195/pdf/assenov_bojan.pdf, Zugriff am 27. Okt. 2010.

Silke Wenzel, „*Marianne Scharwenka-Stresow*“, in: MUGI Musik und Gender im Internet, http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=scha1856, Zugriff am 27. Okt. 2010.

Volker Timmermann

Weinlich, Josephine, *Josefine, Josephina*, verh. Amann-Weinlich

*1840 [nach Viera 1848] in Wien, † 9. Januar 1887 in Lissabon (Portugal), Pianistin, Violinistin, Komponistin, Dirigentin. Sie wurde als erste von zwei Töchtern des Wiener Unternehmers Franz Weinlich und dessen Ehefrau Josepha Brix geboren. Beide Töchter, Josephine und Elise, erhielten durch den Vater, einem Musikliebhaber, ihre erste musikalische Ausbildung. Hier erlangte Josephine Grundfertigkeiten auf der Violine und dem Klavier. Später erhielt sie die Möglichkeit, ihr Klavierspiel im Unterricht bei Clara Schumann weiterzuentwickeln. Ihre Konzerttätigkeit als Pianistin und Violinistin beschränkt sich insbesondere auf die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts, in denen sie vornehmlich in Österreich konzertierte.

Im Jahre 1868 gründete die Musikerin in Wien ein ausschließlich aus Frauen bestehendes Instrumentalquartett, das zunächst nur im privaten Rahmen wirkte. Neben ihrer Schwester als Violoncellistin und zwei weiteren Musikerinnen spielte Josephine Weinlich in dem Ensemble Klavier und leitete dieses von dort aus. Nach einer Erweiterung um zwei Mitglieder in demselben Jahr traten sie und die anderen Musikerinnen schließlich erstmals vor die Öffentlichkeit. In den folgenden Jahren vergrößerte sich das Ensemble zunehmend zu einem Orchester, das 1874 mehr als 50 Mitglieder, darunter auch einige Männer als Blechblasinstrumentalisten, umfasste. Unter dem Namen „Wiener Damenorchester“ bzw. „Erstes Europäisches Damenorchester“ konzertierte es bis etwa 1879 und unternahm in dieser Zeit seit 1869 zahlreiche Konzertreisen, in deren Rahmen es unter anderem in Ungarn, Amerika, Deutschland, Frankreich, Italien, England, Lettland, Skandinavien und den Niederlanden Konzerte gab. Das Repertoire des Orchesters umfasste vornehmlich Unterhaltungsmusik. Neben Werken von Strauss, Rossini, Herold oder Suppé kamen auch Werke von Josephine Weinlich selbst zur Aufführung. Für das Orchester komponierte sie einige Polca françaises, wie *Gruß an Graz*, *Frühlingsluft*, *Die Frivole*, *Josefinen-Polka* und *Gruß an die Neugabltzer*, aber auch ein Potpourri für Streichorchester, das Trio *Elektrische Funken* sowie das Werk *Tolle Freuden*. Sie erwies sich dabei dem „Musikalischen Wochenblatt“ zufolge als eine „Componistin von gefälligen, oft selbst piquanten Werken leichten Genres, als Walzern, Polkas etc.“. (Fritzsch MW 1871, S. 728) Abgesehen von den Werken für Orchester komponierte sie außerdem Klavierwerke sowie ein Solostück für Violoncello und ein Lied. Seit 1869 wurden einige ihrer Kompositionen von Wiener Musikverlagen veröffentlicht.

Josephine Weinlich leitete das Orchester zunächst noch vom Klavier aus, übernahm jedoch mit zunehmender Mitgliederzahl immer mehr die Funktion der Dirigentin. Die „Leipziger Illustrierte Zeitung“ bezeichnet sie schließlich als „eine geborene Dirigentin, deren Energie aus jeder Geste ersichtlich ist“ (1873, S. 310). Daneben heißt es in der Zeitschrift „The Musical Standard“: „Mme. Amann Weinlich represents the perfect type of the grand priestess of the musical world. Her glance is

comprehensive, her arm vigorous; she knows all the music by heart [...] and conducts from memory” (1873, S. 376). In der Zeitschrift „Athenaeum“ werden bezüglich ihres Dirigats zudem insbesondere die Exaktheit von Tempo und Rhythmus sowie die Akzentuierungen und Nuancierungen gelobt (1874, S. 836).

Das Instrumentalspiel Josephine Weinlichs beschränkte sich innerhalb der Orchesterkonzerte auf die Begleitung von Instrumental- bzw. Vokalsolisten vom Klavier aus. Ihre diesbezüglichen Fähigkeiten werden als bemerkenswert beschrieben (Trewman’s Exeter Flying Post 11. Nov. 1874, S. 15). Darüber hinaus fand sie jedoch auch, wenngleich nur selten, Zeit für Auftritte als Klavier- oder Violin-Solistin bzw. als Repetitorin. In der Zeitschrift „Über Land und Meer“ wird sie als „eine ganz vorzügliche Violinspielerin“ beschrieben, deren „Soli [...] überall von trefflicher Wirkung sein“ (Über Land und Meer 1874, S. 515) dürften.

Während einer Konzertreise mit dem „Ersten Europäischen Damenorchester“ lernte Josephine Weinlich ihren späteren Ehemann, den Konzertagenten Ebo Amann, kennen, den sie Anfang des Jahres 1873 heiratete und der fortan die organisatorische Leitung des Orchesters übernahm.

1878 gründete sie das „Cäcilien-Quartett“, das sich aus Mitgliedern des „Ersten Europäischen Damenorchesters“ zusammensetzte. So umfasste dieses neben Josephine Amann-Weinlich als Pianistin deren Schwester, die Violoncellistin Elise Weinlich, die Violinistin Marianne Stresow sowie die Violonistin Charlotte Deckner. Noch Anfang des Jahres 1878 begaben sich die Musikerinnen auf eine Konzertreise durch Europa. Im Februar und März des Jahres befanden sie sich in Schweden und später in Dänemark. Von dort aus reiste das Ensemble in die Schweiz. Auf dem Weg in den Süden konzertierte es im April oder Mai 1878 in Hamburg und anschließend in Freiburg im Breisgau. Einer Konzertbesprechung aus Freiburg zufolge haben sich die einzelnen Musikerinnen innerhalb der Konzerte neben dem Quartettspiel auch als Solistinnen hervorgetan. Das Repertoire des Quartetts umfasste abgesehen von Werken Schumanns und Mendelssohns auch Kompositionen von Josephine Amann-Weinlich.

Bereits Ende des Jahres 1878 war die Konzerttätigkeit des „Cäcilien-Quartetts“ wieder beendet. Grund hierfür scheinen die rückläufigen Besucherzahlen in den Konzerten gewesen zu sein. So beklagt ein Korrespondent des Berner „Intelligenzblatt“ das Ausbleiben des Berner Publikums. Aus Genf wird Ähnliches berichtet: „Frau Amann und Gesellschaft machte auch die Erfahrung, dass es heutzutage kaum mehr möglich ist, hier zu Lande einen Saal bei höheren Eintrittspreisen zu füllen. Die Damen waren genöthigt, ihr zweites Concert im Reformations-Gebäude zu geben, dessen Parterreplätze zu 1 Fr. sehr beliebt sind, und wo man für 50 Centimes einen Sitz auf der zweiten Galerie bekommt.“ (Fritsch MW 1879, S. 81)

Noch im Jahre 1878 begab sich Josephine Amann-Weinlich als Pianistin in Begleitung ihres Mannes und ihrer Schwester sowie dem Sänger Georg Harmsen auf eine Konzertreise. Am 10. Dez. 1878 gastierten die drei MusikerInnen im Teatro del Liceu in Barcelona und spielten hier Zwischenaktmusik in einer Aufführung von

Friedrich Flotows Oper *Marta*. Das Programm beinhaltete neben Liedern von Franz Schubert auch Solostücke für Violoncello und Klavier, u. a. Adrien-François Servais' *Thème et Variation*, Camille Saint-Saëns' *Romance* und Georg Goltermanns *Pièce*.

Im Januar 1879 gelangten die MusikerInnen nach Lissabon. Hier trafen sie auf ein Musikleben, das sich aufgrund von Streitigkeiten verschiedener Gruppen in einer Krise befand, welches sich letztlich auch darin äußerte, dass das städtische Orchester seit etwa einem Jahrzehnt kaum noch spielfähig war. Um die Streitigkeiten zu beenden, schlug Ebo Amann seine Frau für den Posten der Dirigentin vor. Mit dieser Idee traf er zunächst auf Ablehnung, erhielt jedoch im Laufe der Zeit immer mehr Befürworter, sodass Josephine Amann-Weinlich bereits im Februar und März 1879 innerhalb einer Reihe von Konzerten im „Salon du Théâtre Trinitade“ als Dirigentin des Lissaboner Orchesters auftrat. Das Konzertprogramm enthielt hier u. a. Werke von Rossini, von Weber, Litolff, Johann Strauss und Saint-Saëns. Daneben sang Georges Harmsen Lieder von Schubert, wobei er von Josephine Amann-Weinlich auf dem Klavier begleitet wurde, ebenso wie Elise Weinlich, die Solowerke für Violoncello vortrug. Im Sommer 1879 folgten weitere Konzerte mit dem städtischen Orchester am „Antigo Passeio Publico“. Das Konzertprogramm setzte sich hier primär aus Werken von Wagner und Liszt zusammen.

Josephine Amann-Weinlich erhielt im Jahre 1879 eine weitere Anstellung als Dirigentin des Orchesters im Lissaboner „Teatro de S. Carlos“, war hier jedoch nur eine Spielzeit lang tätig. Anfang September des Jahres 1879 kam Louis Brenner nach Lissabon und übernahm als Dirigent die Leitung des städtischen Orchesters. Josephine Amann-Weinlich trat mit diesem fortan nur noch als Gastdirigentin auf. Sie konzentrierte sich nun stattdessen vorrangig auf ihre Tätigkeit als Klavierlehrerin.

Zusammen mit ihrem Ehemann und ihrer Schwester blieb die Künstlerin in Lissabon. Hier erkrankte sie Ende der 1880er Jahre an Tuberkulose und starb schließlich am 9. Januar 1887.

Werke

Klavier

Puppenspiele (Impromptu, op. 20), Frauen-Emanzipations-Marsch (Walzer), Sirenenlieder (Polka), Freie Gedanken (Walzer) Die Frivole (Polca française), Polka-Mazurka (op. 13)

Violoncello

Traum von Neapel

Werke für Orchester

Gruß an Graz (Polca française), Frühlingsluft (Polca française), Potpourri für Streichorchester, Die Frivole (Polca françaises), Josefinen-Polka (Polca françaises), Tolle Freuden, Gruß an die Neugabltzer (Polca française), Elektrische Funken (Trio)

Lied

Das Wackeln

Weitere Stücke

Dienstmänner-Polka, Begrüßungs-Marsch (Den Mitgliedern des 3. deutschen Juristentages in Wien (1862)), Die Hoffnung (Polka)

Literatur

Athenaeum 1874, S. 836

Bock 1869, S. 386; 1878, S. 71

Fritzscher MW 1871, S. 728; 1878, S. 255, 295; 1879, S. 81

Intelligenzblatt für die Stadt Bern 26.10.1878, S. 7

Leipziger Illustrierte Zeitung 1873, S. 310

NZfM 1872/II, S. 491

The Milwaukee Sentinel 1871, S.284

The Musical Standard 1873, S. 376

Trewman's Exeter Flying Post 11.11.1874, S. 15

Über Land und Meer, Allgemeine illustrierte Zeitung 1874, S. 515

Wurzbach

Vieira, Ernesto, *Diccionario Biographico de Musicos Potuguezes*, Lissabon 1900.

Lavignac, Albert/ Laurence, Lionel de la, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Histoire de la Musique*. Paris 1920.

Mário Moreau (Hrsg.), *O teatro de S. Carlos. Dois século de história*, Lissabon 1999.

Eva Marx/ Gerlinde Haas (Hrsg.), *210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Biographie, Werk und Bibliographie, Ein Lexikon*, Salzburg 2001.

Cortès, Francesc (Hrsg.), *Referentes estilísticos y textuales franceses en la canción catalana*, in: *La musique entre France et Espagne, Interactions stylistiques*, hrsg. von Louise Jambou, Paris 2004.

Richards, Michael, *Franz Weinlich*. <http://listsearches.rootsweb.com/th/read/GEN-NLWBIA/1969-12/000000129>, Zugriff am 14.09.2009.

Weinlich, Elise, *Elisa*

* vor 1858 in Wien, † nach 1887, Pianistin. Sie wurde als Tochter des Musikers Franz Weinlich und dessen Ehefrau Josepha geboren und wuchs als jüngste von zwei Töchtern auf. Ebenso wie ihre ältere Schwester, Josephine Amann-Weinlich, erhielt auch Elise Weinlich ihre erste musikalische Ausbildung durch den Vater. Seit 1868 spielte sie in dem von ihrer Schwester geleiteten „Ersten Europäischen Damenorchester“. Hier trat sie häufig auch solistisch in Erscheinung. Neben ihrer Mitgliedschaft in dem Damenorchester wirkte sie später zudem als Cellistin in dem sich ebenfalls unter der Leitung von Josephine Amann-Weinlich befindlichen Cäcilien-Quartett, das in den Jahren 1878/79 unter anderem in Österreich, der Schweiz und Dänemark konzertierte und dem neben Josephine Amann-Weinlich (Klavier) und Elise Weinlich die Violinistin Marianne Stresow und die Violonistin Charlotte Deckner angehörten. Nach der Auflösung des Ersten Europäischen Damenorchesters im Jahre 1879 begab sich Elise Weinlich zusammen mit ihrer Schwester, deren Ehemann Ebo Amann sowie dem Pianisten Georg Harmsen nach Lissabon. Abgesehen von einigen solistischen Auftritten konzertierte sie hier zumeist im Trio mit ihrer Schwester (Violine) und Georg Harmsen.

Das Repertoire Elise Weinlichs umfasste neben Werken von Georg Goltermann, Friedrich August Kummer und Spohr auch Kompositionen von Josephine Amann-Weinlich für Cello und Klavier. Diese waren, einem Rezensenten der Zeitung „The Milwaukee Sentinel“ zufolge, gut auf die physische Kraft der Cellistin abgestimmt (The Milwaukee Sentinel, 20. Okt. 1871). Die künstlerischen Leistungen der Cellistin wurden in den Konzertkritiken zumeist positiv beurteilt. Ein Rezensent der „Trewman’s Exeter Flying Post“ weist insbesondere auf die Präzision des Spiels, die gute Bogenführung sowie den klaren Ton hin. Er sieht diesbezüglich Parallelen zwischen ihrem Spiel und dem des italienischen Cellovirtuosen Alfredo Piatti (Trewman’s Exeter Flying Post, 11. Nov. 1874).

Literatur

Bock 1878, S. 71

Signale 1873, S. 451; 1878, S. 327; 1879, S. 195

The Era, 21. Juni 1874

The Milwaukee Sentinel, 20. Okt. 1871

Trewman’s Exeter Flying Post, 11. Nov. 1874

Viera, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portugezes*, Lissabon 1900.

Literaturverzeichnis

- Ammer, Christine: *Unsung. A history of women in American music*. Westport/London: Greenwood Press 1980.
- Brief von Josephine Amann-Weinlich an die Redaktion einer Zeitung, Wien im Juli 1873. Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig. A/979/2005.
- Brief von Ebo Amann an die Redaktion der Leipziger Illustrierten Zeitung. Frankfurt im November 1873. Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig. A/980/2005.
- Briefe von und an Joseph Joachim. Hg. von Johannes Joachim und Andreas Moser. Band 2. Berlin: Bard Verlag 1913.
- Cortès, Francesc: Referentes estlísticos y textuales franceses en la canción catalana. In: *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques*. Hg. von Louise Jambou. Paris: Presses Paris Sorbonne 2004. S. 103–127.
- Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel gran Teatro Comunale di Bologna. Dalla solenne sua apertura. 14 Maggio 1763 a tutto l'Autunno del 1880. Hg. von Luigi Bignami und Felice Romani. Bologna: Presso la'Agentia Commerciale 1880.
- Dahms, Gustav: Die Frau im Staats- und Gemeindedienst. In: *Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben. Seine Ziele und Aussichten. Zwanglos erscheinende Hefte*. Hg. von Gustav Dahms. Berlin: Richard Taendler Verlag 1895 (=Heft 1). S. 1–31.
- Dietrich, Nadine: Herr-liche Orchester?. Über die Situation von Frauen im Orchester. In: *Das Orchester* 9/2007. S. 32–35.
- Drinker, Sophie: *Die Frau in der Musik. Eine soziologische Studie*. Zürich: Atlantis Verlag 1955.
- Ellis, Katharine: The Fair Sax. Women, Brass Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris. In: *Journal of the Royal Musical Association* 2/1999 (=Band 24). S. 221–254.
- Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Histoire de la Musique. Hg. von Albert Lavignac und Lionel de la Laurence. Paris: Librairie Delagrave 1920 (=Teil 1).
- Funk-Hennigs, Erika: Ursachen und Wirkungen der strukturellen Benachteiligung von Musikerinnen in Deutschland. In: *Frauentöne. Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte*. Hg. von Alenka Barber-Kersovan, Anette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld. Karben: CODA Verlag 2000 (=Forum Jazz Rock Pop. Band 4). S. 35–63.
- Grotjahn, Rebecca: Musik. Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek. 2., erweiterte und

- aktualisierte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008 (=Geschlecht & Gesellschaft. Band 35). S. 766–771.
- Heckmann, Ruth: Mann und Weib in der „musicalischen Republic“. Modelle der Geschlechterpolarisierung in der Musikanschauung 1750–1800. In: Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Hg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann. Herbolzheim: Centaurus-Verlag 2002 (=Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 3). S. 19–30.
- Hoffmann, Freia: Amazonen mit Blechinstrumenten. Adolphe Sax und der heilsame Einfluss der Lungengymnastik. In: Üben & Musizieren 5 (2008). S. 50–54.
- 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. Hg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger. Kassel: Furore Verlag 1992 (=Frau und Musik. Internationaler Arbeitskreis. Band 2). S. 76–93.
- Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel Taschenbuch Verlag 1991 (=1247).
- Hofmeister, Adolf Moritz: Handbuch der musikalischen Literatur oder Allgemeines systematisches Verzeichnis der in Deutschland und in anderen Ländern erschienenen Musikalien auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Leipzig: Friedrich Hofmeister Verlag 1860 (=Band 5).
- Kalisch, Volker: Musik in der Unterhaltung – Unterhaltung in der Musik. In: Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik. Hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch. Essen: Die blaue Eule Verlag 2000 (=Musik-Kultur. Band 7). S. 8–19.
- Kaufmann, Dorothea: Damenkapellen in Hamburg und St. Pauli um 1900. In: Frauentöne. Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte. Hg. von Alenka Barber-Kersovan, Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld. Karben: CODA Verlag 2000 (=Forum Jazz Rock Pop. Band 4). S. 139–156.
- Kaufmann, Dorothea: „... routinierte Trommlerin gesucht“. Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufs in der Kaiserzeit. Karben: CODA Verlag 1997 (=Schriften zur Populärmusikforschung. Band 3).
- Keil, Ulrike: Von Wandermusikanten zum Damenorchester. Professionelle Damenkapellen und Frauenorchester um die Jahrhundertwende. In: Das Orchester 11 (1998). S. 18–25.
- Keil, Ulrike: Professionelle Damenkapellen und Damenorchester um die Jahrhundertwende. In: Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik. Hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch. Essen: Die blaue Eule Verlag 2000 (=Musik-Kultur. Band 7). S. 99–110.
- Kocka, Jürgen: Das lange 19. Jahrhundert. In: Handbuch der deutschen Geschichte. 10. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag 2002 (=Band 13).

- Krebs, Karl: Die Frauen in der Musik. In: Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben. Seine Ziele und Aussichten. Zwanglos erscheinende Hefte. Hg. von Gustav Dahms. Berlin: Richard Taendler Verlag 1895 (=Heft 6). S. 181–210.
- Kreutziger-Herr, Annette: History und Herstory. Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel. In: History/Herstory. Alternative Musikgeschichten. Hg. von Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau Verlag 2009 (=Musik – Kultur – Gender. Hg. von Annette Kreutziger-Herr, Dorle Dracklé, Dagmar von Hoff, Susanne Regener und Susanne Rode-Breyman. Band 5).
- Lexikon Musik und Gender. Hg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld. Kassel: Bärenreiter Verlag 2010.
- Mayerhofer, Elisabeth: Cultur-gates. Über die mangelnden Karrierechancen von Frauen im Musikbereich. In: Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs 56 (2002). S. 266–273.
- Meyer, Kathi: Der chorische Gesang der Frauen. Mittenwald: Nemayer Verlag 1917.
- Myers, Margaret: Blowing her own trumpet. European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians in Sweden. 1870–1950. Göteborg: Almqvist und Wiksell Verlag 1993.
- Myers, Margaret: Musicology and „the Other“. European Ladies' Orchestras 1850–1920. In: Gender Studies und Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft. Hg. von Stefan Fragner, Jan Hemming und Beate Kutschke. ConBrio Verlag 1998 (=Forum Musik Wissenschaft. Band 5).
- Nägeli, Hans Georg: Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten. Stuttgart/ Tübingen 1826. Reprint Hildesheim/ New York 1980.
- Neuls-Bates, Carol: Frauenorchester in den Vereinigten Staaten. 1925–45. In: Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen. Hg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger. Kassel: Furore Verlag 1992 (=Frau und Musik. Internationaler Arbeitskreis. Band 2). S. 125–143.
- Nieberle, Sigrid/ Fröhlich, Sabine: Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern. Genus in der Musikwissenschaft. In: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof. Stuttgart: Kröner Verlag 1995. S. 293–299.
- O teatro de S. Carlos. Dois século de história. Hg. Von Mário Moreau. Lissabon: Hugin Editores 1999 (=Band 2).
- Österreichisches Musiklexikon. Hg. von Rudolf Flotzinger. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2006 (=Band 5).
- Paternoga, Sabrina: Orchestermusikerinnen. Frauenanteile an den Musikhochschulen und in den Kulturorchestern. In: Das Orchester 5 (2005). S. 8–14.
- Richards, Michael: Franz Weinlich. <http://listsearches.rootsweb.com/th/read/GEN-NLWBIA/1969-12/000000129>. Stand: 14.09.2009.

- Rieger, Eva: Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung. Berlin: Ullstein Verlag 1988.
- Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon. Hg. von Moritz Rudolph. Riga: Kymmell Commissions Verlag 1890.
- Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder über die Erziehung. Hg. von Martin Rang und Eleonore Schkommodau. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag 1998.
- Santella, Anna-Lise: Modelling Music. Early social structures of women's orchestras. http://www.sfcmlhistory.com/Spitzer/19th_century_orchestra/19th_century_home.html, Stand: 10.08.2009.
- Schwab, Heinrich: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1971 (=Musikgeschichte in Bildern. Band 4. Lfg. 2).
- Steinbeck, Anke: Jenseits vom Mythos Maestro. Dirigentinnen für das 21. Jahrhundert. Köln: Dohr Verlag 2010.
- The cambridge companion to conducting. Hg. von José Antonio Bowen. Cambridge: University Press 2003.
- Trepp, Anne-Charlott: Diskurswandel und soziale Praxis. Zur These von der Polarisierung der Geschlechter seit dem 18. Jahrhundert. In: Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Hg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann. Herbolzheim: Centaurus-Verlag 2002 (=Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 3). S. 7–17.
- Vieira, Ernesto: Dicionario Biographico de Musicos Potuguezes. Lissabon: Hugin Editores 1900.
- Weiermüller-Backes, Isolde/ Heller, Barbara: Klaviermusik von Komponistinnen vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Düsseldorf: Staccato Verlag 2003.
- Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 60 Bände. Wien: Weil-Weninger Verlag 1886 (=Band 54).
- 210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie. Ein Lexikon. Hg. von Eva Marx und Gerlinde Haas. Salzburg: Residenz-Verlag 2001.

Zeitschriften und Zeitungen

- Allgemeine musikalische Zeitung. Hg. von Friedrich Rochlitz et al. Leipzig: 1798–1882, 76, Sp. 510.
- Athenaeum 1873, S. 738; 1874, S. 836; 1885, S. 34.
- Helsingfors Annonsblad
28.08.1876, S. 3; 05.09.1876, S. 2.
- Illustreret Tidende Kopenhagen.
02.11.1873, S. 42.
- Intelligenzblatt Bern
26.10.1878, S. 7.
- La Bas-Bleu
1873, S. 1.
- La Comédie
26.04.1874, S. 5.
- Leipziger Illustrierte Zeitung . Hg. von Johann Jakob Weber. Leipzig: 1843–944.
1873, S. 307–310; 1895, S. 752f.
- Leeuwarder Courant
07.11.1876.
- Morgonbladet
10.08.1876, S. 2; 07.10.1876, S. 1.
- Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde. Hg. von Johann Friedrich Reichardt. Leipzig: 1870–1910.
1870, S. 174; 1871, S. 637, S. 728; 1873, S. 350, S. 606, S. 611f.; 1874, S. 120; 1875, S. 468; 1878, S. 81, S. 255, S. 164, S. 295; 1879, S. 81.
- Neue Berliner Musikzeitung. Hg. von Gustav Bock et al.. Berlin: 1847–1896.
1869, S. 386; 1876, S. 253; 1878, S. 71.
- Neue Zeitschrift für Musik. Hg. von Robert Schumann et al. Leipzig: seit 1834.
1867/I, S. 162; 1865/II, S. 362; 1872/II, S. 491.
- North American United States Gazette
25.09.1871, S. 31; 26.09.1871, S. 12.
- Signale für die Musikalische Welt. Hg. von Bartholf Senff. Leipzig: 1843–1941.
1859, S. 416; 1866, S. 104; 1868, S. 742; 1873, S. 442, S. 451, S. 709; 1875, S. 630, S. 727; 1879, S. 120, S. 651; 1886, S. 331.
- The Cincinnati Daily Gazette
28.10.1871, S. 2; 07.11.1871, S. 4, 09.11.1871, S. 2.
- The Cleveland Morning Daily Herald
24.02.1872, S. 28.
- The Critic
1871, S. 3.

The Milwaukee Sentinel

1871, S. 25, S. 148, S. 248, S. 255; 1872, S. 121.

The Musical Standard

1869, S. 143; 1872, S. 153; 1873, S. 357, S. 376, S. 375f., 1874, S. 201.

The Musical World

1869, S. 833; 1870, S. 236; 1873, S. 412, S. 853; 1874, S. 405; 1876, S. 563;
1878, S. 176; S. 1879, S. 35.

The Orchestra

1871, S. 8.

The Pall Mall Gazette

06.07.1874, S. 21.

Trewman's Exeter Flying Post

20.10.1874, S. 6; 11.11.1874, S. 15.

Über Land und Meer. Illustrierte Zeitung. Hg. von Alfred Estermann. Stuttgart:

1859–1923. 1874, S. 505/515.

Bildnachweise

- Abb. 1: Auftritt des Frauenorchesters von Josephine Weinlich in der New Yorker Steinway Hall. Aus: *The cambridge companion to conducting*. Hg. von José Antonio Bowen. Cambridge: University Press 2003. S. 221.
- Abb. 2: Ankündigung für einen Auftritt des Frauenorchesters Josephine Amann-Weinlichs in den Wiener Blumensälen. Aus: *Neues Fremden-Blatt* 17.06.1873, S. 8.
- Abb. 3: Das „Erste Europäische Damenorchester“ während eines Konzerts in den Wiener Blumensälen. Holzdruck von Vincenz Katzler. Aus: *Leipziger Illustrierte Zeitung* 25.10.1873, S. 308.
- Abb. 4: Das „Erste Europäische Damenorchester“ während eines Konzerts in den Wiener Blumensälen. Holzdruck von Vincenz Katzler. Aus: *Über Land und Meer* 1874, S. 505.
- Abb. 5: Das „Erste Europäische Damenorchester“ 1876. Aus: *Leeuwarder Courant* 07.11.1876.
- Abb. 6: Brief von Josephine Amann-Weinlich an die Redaktion einer Zeitung. Wien im Juli 1873. Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig. A/979/2005.
- Abb. 7: Die einzige vorliegende Photographie des „Ersten Europäischen Damenorchesters“. Besitz des Sophie Drinker Instituts Bremen.