




Irmgard Scheitler

Universität Würzburg

 <https://orcid.org/0000-0002-5414-6756>

## Musik in fremden Welten Reiseerfahrungen deutschsprachiger Frauen im 19. Jahrhundert

Seit Jahren wird unter dem Vorzeichen der *postcolonial studies* das Problem des Zusammentreffens verschiedener Kulturen untersucht. Durch das bahnbrechende Buch von Edward Said hat sich für den Komplex das Stichwort „Orientalismus“ eingebürgert.<sup>1</sup> Die vorliegende kleine Untersuchung passt sich nicht recht in diesen Diskurs ein. Sie will sich nicht damit zufriedengeben, den Kolonialismus der europäischen Reisenden zu vermerken, sondern fragt nach Bedingungen von Empfindungen und Urteilen auf einem sehr speziellen Gebiet. Auch interessiert sie sich keineswegs nur für den Graben zwischen europäischer und orientalischer Kultur. Welche musikalische Welt als *fremd* erlebt wird, hat nichts mit der Entfernung vom Heimatland zu tun. So herausgenommen ist die Frage nach Musikperzeption, dass sich von ihr keine Schlüsse auf die generelle Haltung der jeweiligen Reisenden zu ihrem Reiseland

---

<sup>1</sup> Said, Edward W.: *Orientalismus*. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2014. Auch die Brücke zur Gender-Forschung wurde schon längst geschlagen: Paul, Janina Christine: *Reiseschriftstellerinnen zwischen Orient und Okzident. Analyse ausgewählter Reiseberichte des 19. Jahrhunderts. Weibliche Rollenvorstellungen, Selbstrepräsentationen und Erfahrungen der Fremde*. (Literatura 30) Würzburg: Ergon 2013. – Czarnecka, Mirosława; Ebert, Christa und Szewczyk, Grażyna Barbara (Hg.): *Der weibliche Blick auf den Orient. Reisebeschreibungen europäischer Frauen im Vergleich*. (Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte 102) Bern u.a.: Lang 2011. – Stamm, Ulrike: *Der Orient der Frauen. Reiseberichte deutschsprachiger Autorinnen im frühen 19. Jahrhundert*. Köln: Böhlau 2010. – Ueckmann, Natascha: *Frauen und Orientalismus. Reisetexte französischsprachiger Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 2001. Dabei steht vor allem die Frage nach „negativen Stereotypen und abwertenden Figuren“ im Vordergrund (Stamm S. 312). Musikerlebnisse spielen in dieser Forschungsliteratur überhaupt keine Rolle.

und deren Menschen ziehen lassen und daher der Beitrag zu den *post-colonial studies* sehr gering sein dürfte. Doch fällt die Thematik auch nicht wirklich ins Gebiet der Musikethnologie,<sup>2</sup> denn im Vordergrund stehen nicht die Informationen im Zusammenhang mit Musik, die sich für die Erforschung des jeweiligen Landes nützen lassen, sondern die komplexen Voraussetzungen, die erst Beobachtungen zulassen und die zu Beurteilungen führen. Deshalb ist die hier vorgelegte Fragestellung literaturkritischer Natur: Es geht um den Text und die Voraussetzungen für sein Zustandekommen. In diesem Zusammenhang muss sich dann auch die Frage stellen, ob Frauen eine spezifische Art des Zugangs zum Musikerlebnis als Fremderlebnis haben und ob diese Sonderstellung relevant ist.

Für die Qualität des Erlebens und Beurteilens von Fremdem ist der eigene Status fundamental: Erziehung, Bildung, Lektüre, Wahrnehmung künstlerischer Entwicklungen. Dazu kommt eine durch die eigene Persönlichkeit und den Stand in der Gesellschaft bedingte grundsätzliche Neigung, Fremdes eher anziehend oder aber abstoßend zu empfinden. Da es sich aber um Texte als Grundlage der Untersuchung handelt, so sind auch die literarischen Konventionen und die Regeln des Literaturbetriebs von größter Bedeutung.

Genau dieser Literaturbetrieb, wie er sich in Rezensionen und Veröffentlichungsbedingungen spiegelt, bedingt eine Sonderstellung für Äußerungen von Frauen, die dem Historiker in die Hände spielt: Frauen konnten spontan sein. Ausgewogenheit wurde nicht erwartet, wissenschaftliche Fundierung sogar ausdrücklich als unweiblich missbilligt. Stattdessen erhoffte die Leserschaft eine aparte Perspektive und Äußerungen frisch von der Leber weg. Musik war eines der Themen, zu denen die Literaturkritik dem weiblichen Geschlecht eine Meinungsäußerung zugestand, freilich bewusst keine fach-*männische*.

Die Rezensenten nahmen es übel, wenn Frauen sich über Sachen verbreiteten, die nicht zum engen Kreis des weiblichen Wissens zählten, also etwa alte Sprachen, Archäologie, Politik oder Naturwissenschaft.<sup>3</sup> Auch bildende Kunst – sie kam im weiblichen Bildungskanon

<sup>2</sup> Vgl. Suppan, Wolfgang (Hg.): *Schladminger Gespräche zum Thema Musik und Tourismus*. (Musikethnologische Sammelbände 12) Tutzing: Schneider 1991.

<sup>3</sup> Ferdinand Gregorovius, selbst ein passionierter Reisender und Reiseschriftsteller, wettete: „Es macht heuer auch kein Blaustrumpf mehr eine Spazierfahrt über Wasser, ohne ein ästhetisches Gewäch und touristisches Geschreibsel in einigen Bänden loszulassen – eine ganz erschreckende Art von Natur- und Kunstquälerei“. *Zur Reiseliteratur* [Rezension von Pancritius, Albrecht: *Hägringar, Reise durch Schweden* [...]. Königsberg: Bornträger 1852]. „Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben“ 1852, Bd. 2/1, S. 212–215, hier S. 212. Zum Komplex der literarischen Kon-

nicht vor<sup>4</sup> – gehört zu den tabuisierten Gebieten. Johanna Schopenhauer, ohne Zweifel eine Kunstkennerin, musste sich von ihrem Rezensenten sagen lassen, man hasse auf der Welt nichts so sehr wie „1. schriftstellernde Damen, und 2. schriftstellernde Damen, die über Kunst schreiben“.<sup>5</sup> Frauen sollten sich für alles Familiäre und für das Leben des Volkes interessieren. Auch gehörten nach allgemeiner Auffassung neuere Sprachen und Literaturen sowie Musik zu ihrem Zuständigkeitskreis. In ihnen wurden sie auch unterwiesen. Zahlreiche Frauen der mittleren und höheren Gesellschaftsklassen, also genau die Gruppe der Reisenden, hatten Klavier- und/oder Gesangsunterricht erhalten. Unter den musikalischen Gattungen ist das Lied die dem weiblichen Geschlecht am meisten angemessene, so das Urteil der Zeit. Geht man die Liste der Frauen durch, die im 19. Jahrhundert Reisebeschreibungen oder Beiträge über fremde Länder verfassten, so gab eine ganze Reihe von ihnen auch Lieder heraus. Meist handelt es sich um liedhafte Gedichte, auch solche, die später komponiert wurden, sehr selten um selbst komponierte Lieder.

## Die Quellenlage

Ein deutschsprachiges Korpus, das zu einer so speziellen Fragestellung, wie es die Musikbeobachtung ist, Auskunft gibt, finden wir in relevantem Umfang erst seit 1800. Um der Vergleichbarkeit willen – etwa in Hinblick auf die Wirkung auf ein prospektives und intendiertes Lesepublikum – möchte ich mich im Folgenden auf gedruckte Quellen beschränken. Ein möglicher Verlust an Authentizität – Texte konnten auf dem Weg zur Veröffentlichung überarbeitet und vielleicht aus schon vorliegender Literatur ergänzt werden – ist dabei ebenso in Rechnung zu stellen wie eine bewusste Inszenierung von Spontaneität.

Im 19. Jahrhundert konnte grundsätzlich jede Frau reisen, vorausgesetzt, sie hatte die nötigen finanziellen Mittel und kein Vater oder

---

ventionen vgl. Scheitler, Irmgard: *Gattung und Geschlecht. Reisebeschreibungen deutscher Frauen 1780–1850*. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 67) Tübingen: Niemeyer 1999, S. 28–42.

<sup>4</sup> Caroline de la Motte Fouqué schaltet bei einem Besuch der Dresdner Bildergalerie einen sehr aufschlussreichen Exkurs über ihren eigenen Weg zur Kunst ein. „In der damaligen weiblichen Erziehung spielte namentlich die bildende Kunst gar keine Rolle“. De la Motte Fouqué, Friedrich und Caroline: *Reise-Erinnerungen*. Bd. I. Dresden: Arnold 1823, S. 143–144, vgl. S. 147.

<sup>5</sup> „Blätter für literarische Unterhaltung“ 1831, Nr. 116, S. 505. Über Schopenhauer, Johanna: *Ausflug an den Niederrhein*. Leipzig: Brockhaus 1831.

Ehemann hielt sie davon ab. Auch verheiratete Frauen reisten, mit oder sogar ohne ihren Mann, aber wesentlich öfter treffen wir auf Geschiedene, Ledige oder Verwitwete. 1822 bemerkte Jacob Grimm in einer Rezension des Schindelschen *Schriftstellerinnen-Lexikons*:

Rec. hat sich erschreckt vor der bedeutenden zahl unglücklicher, gestörter und geschiedener ehen, welche die vorliegenden lebensgeschichten deutscher dichterinnen ergeben: hier spielt kein zufall; die frau, welche einmal aus dem kreise natürlicher bestimmung weicht, geräth mit sich selbst in zwiespalt, sie kann nicht mehr leisten und ertragen, was ihr gebührt.<sup>6</sup>

Fraglich ist freilich, ob die Schriftstellerei für die Scheidung verantwortlich ist oder umgekehrt – will man schon einen Zusammenhang zwischen beiden herstellen. Sicherlich zeichnete sich die Gruppe der Reisenden durch besondere Eigenständigkeit und durch Selbstbewusstsein aus und nahm einen Sonderstatus ein. Man wird daher ihre Ansichten nicht als repräsentativ für die ganze Gesellschaft, aber als potenziell meinungsbildend ansehen dürfen. Angesichts ihrer persönlichen (Sonder-)Stellung ist daher interessant, wie Autorinnen über den weiblichen Status in der Fremde denken.

Von den beiden deutschen Reisenden, die hier vornehmlich zu Wort kommen sollen, war eine geschieden, Ida Gräfin Hahn-Hahn (1805–1880), die andere verwitwet, Louise Mühlbach (1814–1873). Eine weitere, Friederike Brun (1765–1835), lebte von ihrem Mann – jedenfalls während ihrer langen Reisejahre – nahezu beständig getrennt. Die jeweiligen Reisebegleiter finden so gut wie keine Erwähnung: Ida Hahn-Hahn war mit ihrem Lebensgefährten unterwegs, Mühlbach mit ihrer erwachsenen Tochter, Brun mit schriftstellerischen Freunden. Eine musikalische Bildung ist vorauszusetzen, freilich keine vertiefte. Von Friederike Bruns veröffentlichten Gedichten (1795) wurden viele vertont, sie schrieb sogar eine von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen in Musik gesetzte Kantate. Ida Hahn-Hahn publizierte Lyrik, bevor sie 1835 ihr Reiseleben aufnahm. Über 30 Lieder basieren auf Texten von ihr. Friederike Brun

<sup>6</sup> Ursprünglich in: „Göttingische Gelehrte Anzeigen“ (1822) 169. St., S. 1683, wieder in: J.G.: *Kleinere Schriften*. Bd. IV. Berlin: Dümmler 1869 (Hildesheim 1965), S. 171. Auch Robert Prutz thematisiert den Zusammenhang zwischen häuslichem Unglück und Schriftstellerei und kommt zu dem Schluss: „wir haben unter unsern heutigen Frauen so viele Schriftstellerinnen, weil wir so viele unglückliche Frauen haben, in der Literatur suchen sie die Befriedigung, welche die Häuslichkeit, dieser nächste und natürlichste Boden des Weibes ihnen nicht gewährt“. Prutz, Robert: *Die Literatur und die Frauen* (1859). In: Hüppauf, Bernd (Hg.): *Robert Prutz. Schriften zur Literatur und Politik*. Tübingen: Niemeyer 1973, S. 105.

gehörte sicher zu den gebildetsten Frauen ihres Zirkels und ihrer unmittelbaren Epoche und war in Rom Mitglied einer „Künstlerrepublik“, in der der Geist des Klassizismus vorherrschte. Gräfin Hahn-Hahn ist keiner literarischen Schule zuzuordnen. Vom Literaturbetrieb hielt sie sich weitgehend fern und suchte auch keine literarischen Freundschaftsbünde. Vielmehr pflegte sie ihre sehr individuelle und selbstbewusste Schreibart. Aufschlussreich ist der von ihr initiierte Briefwechsel mit dem Fürsten Pückler, auch wenn Welten zwischen den beiden Erfolgsschriftstellern liegen. Die Gräfin hatte Feinde unter den Angehörigen nahezu aller poetischen Strömungen und war wegen ihres Aristokratismus verpönt, gleichwohl genoss sie die größte Beliebtheit beim Publikum und auch bei vielen Rezensenten. Insbesondere ihre kapriziösen Züge und ihre Art, schnell und extrem zu urteilen, wurden von ihren Anhängern als typisch weiblich geschätzt. Louise Mühlbach, Witwe des Schriftstellers Theodor Mundt, ist namentlich zu Beginn ihrer Laufbahn dem Jungen Deutschland zuzurechnen und behandelte in ihren frühen Romanen soziale Probleme, die Frage der Frauenemanzipation und der gesellschaftlichen Moral; später wandte sie sich dem historischen Fach zu. Pückler war ihr namentlich wegen seiner finanziell wie auch gesellschaftlich vorteilhaften privaten Beziehungen zu den Großen dieser Welt ein Vorbild.

Neben den eigentlichen Reisebüchern stellen Journale ein wichtiges Publikationsforum dar. Friederike Brun und Louise Mühlbach nützten Vorveröffentlichungen von Briefen und Tagebuchauszügen sowohl zur Werbung als auch zur Aufbesserung ihrer Reisekasse. Damit handelten sie genauso wie nahezu alle ihre Kolleginnen.<sup>7</sup> Einzig Ida Hahn-Hahn verweigerte sich diesem Usus,<sup>8</sup> war aber so bekannt, dass die Zeitungen über ihren jeweiligen Aufenthalt berichteten.

---

<sup>7</sup> Vgl. Scheitler, Irmgard: *Gattung und Geschlecht*, 1999. S. 106–114 mit einer tabellarischen Auflistung. Die Reisebeschreibung Mühlbachs erschien in Gänze als Vorabdruck in der Wiener *Tagespresse*. McClain, William H. und Kurth-Voigt, Liselotte E.: *Clara Mundts Briefe an Hermann Costenoble. Zu L. Mühlbachs historischen Romanen*. „Archiv für Geschichte des Buchwesens“ 1981, Bd. 22, Sp. 917–1250, hier Brief Nr. 112, Sp. 1181: „Ich habe in Cairo Reisebriefe geschrieben, weil alle Welt mich darum beschwor, u. weil der Herausgeber der Tagespresse mich posttäglich mit Anforderungen nach diesen versprochenen Reiseberichten bombardirte. Ich habe sie dort geschrieben, u. in diesen träumerischen 14 Tagen [scil. seit der Rückkehr nach Deutschland] sie durchgesehen und corrigirt. Jetzt sind sie nach Wien abgegangen, u. werden in kürzester Frist dort in der ‚Tagespresse‘ gedruckt.“ Mühlbach drängte Costenoble zu einem sofort sich an den Journaldruck anschließenden Druck in Buchform.

<sup>8</sup> Vgl. Hahn-Hahn, Ida: *Von Babylon nach Jerusalem*. Mainz: Kirchheim und Schott 1851, S. 64.

## Sonderfall Musikjournalismus

Seit ca. 1780 war das Journalwesen ein aufstrebender publizistischer Zweig. Die Verlage brauchten Korrespondenten, auch solche, die über musikalische Ereignisse berichteten, selbst wenn diese Thematik von stark nachgeordneter Bedeutung war. Die Komponistin Johanna Kinkel (1810–1858) lebte seit 1851 mit ihrem politisch verfolgten Ehemann Gottfried Kinkel in London. Durch Musikunterricht und Schreiben trug sie zum Unterhalt der Familie bei.<sup>9</sup> Für Cottas *Morgenblatt* berichtete sie über das Musikleben in der britischen Hauptstadt.<sup>10</sup> Neuigkeiten im Konzertbetrieb und Nachrichten über in London ansässige Musiker standen im Vordergrund. Doch fallen unter die für ein deutsches Publikum interessanten Berichte auch Plaudereien über britische Eigenarten, die als befremdend erlebt und von Johann Kinkel als berichtenswert angesehen wurden, wohl auch, weil sie von weiblichen Londonreisenden beachtet werden sollten. So ist eine Kleidervorschrift als merkwürdig verbucht. In Deutschland war für Frauen ein Hut obligatorisch, in London hingegen wurde Besucherinnen mit Hut kein Zutritt zum Konzert gewährt. Am Saaleingang zurückgewiesen, hatte man wegen der Menschenmengen kaum die Chance, zur Garderobe zurückzukehren. Speziell Aufführungen von Händels Oratorien waren in London hoffnungslos überlaufen. Ahnungslose Fremde mussten daher angesichts des Gedränges ihr gutes und teures Stück einfach verloren geben und die Stiege hinunterwerfen, wie Johanna Kinkel zum Gaudium oder Entsetzen ihrer Leser(innen) berichtet.<sup>11</sup> Anekdoten wie diese sind bezeichnend für den leichten Stil, den die Leserschaft von nicht fachspezifischen Journalen offenbar erwartete.

Schon Jahrzehnte vor Johanna Kinkel war Nina d'Aubigny von Engelbrunner (1770–1845) nach England gekommen.<sup>12</sup> Eine gründliche Musikausbildung, familiäre und gesellschaftliche Verbindungen und nicht zuletzt die Notwendigkeit, selbst für ihren Lebensunterhalt zu sorgen,

<sup>9</sup> Vgl. ihre musikpädagogische Schrift: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*. Stuttgart / Tübingen: Cotta 1852.

<sup>10</sup> *London. Februar. Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London*. „Morgenblatt für gebildete Leser“ 1853, Bd. 47, Nr. 11 vom 13.3.1853, S. 261–263. Fortsetzung: Bd. 47, Nr. 13 vom 27.3.1853, S. 309–312. Fortsetzung: Bd. 47, Nr. 15 vom 10.4.1853, S. 359–360.

<sup>11</sup> „Morgenblatt“ 13.3.1853, S. 262.

<sup>12</sup> Wichtigste Quelle: Elsberger, Manfred: *Nina d'Aubigny von Engelbrunner. Eine adelige Musikpädagogin am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu ihrem Hauptwerk „Briefe an Natalie über den Gesang“*. München: Buch & Medi 2000. Mit Abdruck des Tagebuches. Allerdings hält die sehr umfangreiche Auflistung der Zeitschriftenbeiträge einer Überprüfung nicht stand.

bahnten ihr den Weg zu musikalischer Berufstätigkeit. Sie unterrichtete in Bückeberg, trat als Konzertsängerin auf und legte ihre Erfahrungen in einer Gesangslehre nieder, die Anerkennung fand.<sup>13</sup> Ihre Liedkompositionen (mit englischen und deutschen Texten) hatte Gombardt in Augsburg verlegt.<sup>14</sup> Ebenso wie ihre Schwester Emilie schuf sie sich ein Auskommen als Hauslehrerin in London und verbesserte ihr Budget, indem sie, wie schon in ihrer Zeit in Deutschland, zahlreiche Artikel an das *Journal des Luxus und der Moden* oder an das Periodikum *London und Paris* schickte. Darunter befinden sich auch Konzertberichte. Mit ihren Artikeln und den beiden Büchern verdiente sie über die Jahre 666 Reichstaler.<sup>15</sup>

Im 1. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts verlagerten die beiden Schwestern ihren Lebensmittelpunkt nach Indien, betrieben eine Schule, gaben Musikunterricht und Nina Engelbrunner sang öffentliche Konzerte. 1806 druckte das *Journal des Luxus und der Moden* einen Brief Emilies an ihre Schwester Nina in London.<sup>16</sup> Er berichtet über eine Schiffsreise von Bombay nach Kalkutta. Von Musik ist an zwei Stellen die Rede. Emilie vermerkt, vor Goa hätten die Europäer an Bord schottische Lieder gesungen.<sup>17</sup> Dies überrascht nicht, denn schottische Balladen waren gerade in Mode. Gegen Ende der Reise aber ist von mitreisenden Armenierinnen die Rede. „Am Abend sangen sie mir türkische, persische, arabische und indianische Gesänge, ich schrieb ein persisches Lied für dich, meine Gute, ab.“<sup>18</sup> Emilie beweist damit ihr Interesse an Liedern des Volkes, ein Interesse, das sich immer wieder beobachten lässt. Kaum

<sup>13</sup> Aubigny von Engelbrunner, Nina d': *Briefe an Natalie über den Gesang als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten.* Leipzig: Voß 1803; 2. verb. und vermehrte Ausg. Leipzig: Voß 1824. Das Werk wurde ins Englische und Französische übersetzt.

<sup>14</sup> Aubigny von Engelbrunner, Nina d': *Deutsche, italienische und französische Gesänge. Mit Begleitung des Pianoforte.* Augsburg: Gombart [1797]. Leider ist es mir nicht gelungen, ein Exemplar der in der Forschungsliteratur mehrfach bezeugten Liedersammlung bibliographisch nachzuweisen. In Zeitschriften erschienen darüber hinaus einzelne Liedkompositionen. Vgl. Erben, Dietrich: *Nina d'Aubigny von Engelbrunner (1770–1845). Ein Lebensbild nach Briefen und Tagebüchern.* In: *Vom Schweigen befreit. 2. Internationales Komponistinnen-Festival Kassel, 30. August bis 2. September 1990.* Veranstalter: Internationales Forum Frau und Musik. Wiesbaden: Bevollmächtigte der Hessischen Landesregierung für Frauenangelegenheiten 1990, S. 38–43, hier S. 39.

<sup>15</sup> Elsberger, Manfred: *Nina d'Aubigny*, 2000. S. 101.

<sup>16</sup> Engelbrunner, Emilie von: *Auszug aus den Briefen des Fräulein d'Au- an ihre Schwester in London. Aus Indien im Januar 1805 geschrieben.* „Journal des Luxus und der Moden“ 1806, Bd. 21, August, S. 500–510.

<sup>17</sup> Ebd., S. 505.

<sup>18</sup> Ebd., S. 510.

eine Reisende, die nicht ein solches Lied – meist nur mit seinem Text – aufschreibt oder aufschreiben lässt.

Korrespondentenberichte Ninas aus Indien sind nicht bekannt. Nur Ninas persönliches Tagebuch gibt Auskunft über ihre dortige musikalische Tätigkeit.<sup>19</sup> Nina Engelbrunner war nicht nach Indien gereist, um das exotische Land kennenzulernen. Sie wollte ihren Lebensunterhalt verdienen und zwar im Wesentlichen mit Musik. In Indien lebte sie in und von einer europäischen Welt. Nachdem ihre Schwester abgereist war und die Schule wegen Erfolglosigkeit hatte schließen müssen, war sie von Familien abhängig, die ihre Töchter unterrichten ließen, und von der Gunst der Militärregierung, die ihr Auftritte verschaffte. Mit erkennbarem Stolz berichtet sie von einem Kirchenkonzert in Kalkutta, bei dem sie „Ihr heiligen Priester“ aus Händels Oratorium *Jephtha* sang.<sup>20</sup> Für die einheimische Musik interessierte sie sich offenbar nicht, jedenfalls bietet ihr Tagebuch dafür keine Anhaltspunkte. Obgleich sie 1809/10, während sie in Murshidabad unterrichtete, sehr enge Kontakte zum Haus des Bey von Bengalen unterhielt und Persisch lernte, finden sich keine Notate über indischen Gesang, persische Instrumente oder die Bedeutung von Musik auf dem Subkontinent.

## Reisebeschreibungen

Anders als im Ausland lebende Frauen sind Reisende aufgebrochen, um für eine begrenzte Zeit Fremdes zu erleben. Ihre Erfahrungen beschreiben sie in Briefen, Tagebüchern oder von unterwegs eingesandten Journal-Artikeln, überarbeiten diese später und formen sie zu einer Beschreibung um, einer literarischen Gattung, die sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Es wäre möglich gewesen, auf eine Tradition weiblicher Reiseschriftstellerei zurückzublicken, namentlich auf Sophie La Roche. Literarische Maßstäbe setzten aber nicht Autorinnen, sondern Männer, allen voran Hermann Fürst Pückler-Muskau. Der Fürst war zur Schriftstellerei aus Geldnot gekommen und verdiente beachtliche

<sup>19</sup> Ihre Aufzeichnungen aus Indien hat sie nie veröffentlicht, das Tagebuch ihrer Schwester Emilie ging bei einem Schiffsunglück unter.

<sup>20</sup> „Gestern sang ich in der St. John’s Kirche Händels ‚Ihr heiligen Priester‘. Lord Minto [d.i. Gilbert Elliot, Earl of Minto, der Generalgouverneur] und die ganze Stadt waren anwesend, die Kirche herrlich erleuchtet; es war großartig. Meine Stimme klar wie Silber, und ein Triller von einigen Minuten Dauer wurde mit riesigem Applaus belohnt, der mich auf dem ganzen Wege begleitete, als mich Pfarrer Ward von der Orgel zu meinem Sitz führte. Das Ganze geschah auf Veranlassung der Regierung.“ Elsberger, Manfred: *Nina d’Aubigny*, 2000. S. 57.



Summen mit seinen Reisebüchern – wesentlich mehr als die deutschen Klassiker. Er gab sich bewusst exzentrisch und reiste mit sehr großem Aufwand, auch mit großer Anteilnahme der Medien und machte sich schon so einen Namen. Tatsache ist aber, dass er Enormes leistete, in sehr entfernte Gebiete vordrang und wegen seines Namens z.B. in Ägypten die großzügigste Unterstützung des Vizekönigs erhielt. Seine Bücher sind – gemessen an den Möglichkeiten eines Reisenden – wissenschaftlich solide, seine Urteile politisch unabhängig, er war, für seine Zeit und seine Verhältnisse, ziemlich unbestechlich. Pücklers geistreicher Stil, seine Weltläufigkeit, seine Berühmtheit, seine Belesenheit waren nicht mit gleichen Waffen zu schlagen. Daher hieß es, Alternativen zu bieten. Eine mögliche Strategie war ein bewusst individueller Stil und ein emotional und persönlich begründetes Urteil. Ferner war da ein weibliches Monopol: Frauen hatten unter Umständen Zugang zu Orten, die Männern nicht offenstanden.

Musik ist keineswegs vorherrschend in Reisebüchern und das mit gutem Grund, denn die Möglichkeiten, Musik zu erleben, sind beschränkt. In der Öffentlichkeit bieten sich religiöse Veranstaltungen und weltliche Feste z.B. Bälle, militärische Feiern und Hochzeitszüge an, oder aber Musik ist mit bestimmten Ereignissen oder Zeiten verbunden: Gesang von Schiffen, und das nicht nur in Venedig, Auftritte von Gauklern, von römischen *Piffari* um die Weihnachtszeit. Straßenmusikanten sind aber bei weiblichen Reisenden selten vermerkt. Eher als in der Öffentlichkeit wird in ihren Darstellungen privat musiziert. Von besonderem Interesse sind daher Beschreibungen von Musik, die in einem Haus stattfindet, zu dem eine Fremde dank glücklicher Umstände Zutritt hatte.

## a) Fremd in Europa

Das katholische Rom war für den durchschnittlichen deutschen Protestanten ein exotischer Ort.<sup>21</sup> Nach vorübergehender Annäherung hatten sich die Konfessionen im 19. Jahrhundert wieder sehr weit voneinander entfernt. Daher war der Besuch eines katholischen Gottesdienstes, den man in Rom keineswegs versäumen durfte, meist eine äußerst befremdliche Er-

<sup>21</sup> Zur Fülle der Vorurteile vgl. Bergdolt, Klaus: *Kriminell, korrupt, katholisch? Italiener im deutschen Vorurteil*. Stuttgart: Franz Steiner 2018. Vgl. auch: Scheitler, Irmgard: *Katholizismus, Klerus, Kirchenstaat im Urteil deutscher Romreisender in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Wiedemann, Conrad (Hg.): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*. (Germanistische Symposien. Berichtsbände VIII) Stuttgart: Metzler 1988, S. 301–320.

fahrung. Ida Hahn-Hahn schildert in ihrem ersten Reisebuch *Jenseits der Berge* (1840) eine Seelenmesse für den verstorbenen Papst Pius VIII.

[...] während der dabei gebräuchlichen Ceremonien hub eine Vocalmusik an. [...] Ich kenne längst, von der katholischen Kirche in Dresden her, diese Stimmen, welche mich wie die Glocken einer Harmonika<sup>22</sup> mit eisigem, schneidendem Schauer durchrieseln. [...] Wenn man sich die Ader schlagen läßt, so giebt die Berührung der Lanzette zwar keinen eigentlichen Schmerz, aber eine peinliche, nervöse Empfindung; dann, wenn das Blut fließt, wird es einem leicht und lieblich zu Sinn. Als der Gesang anhub mit schneidender, unirdischer Klarheit, griff eine Krallen mir in die Brust bis aufs Blut; es floß, und die Seele ward frei und versank in die Töne. O diese Töne! Dieser Wechselgesang von Verzweiflung und Wonne, wie spricht er die Geheimnisse jedes Menschenherzens aus! Bald schweben die Töne aus den Chören des Himmels herab, bald gellen sie empor aus den Qualen der Verdammten! Jetzt flehen sie um einen glorreichen Platz im Paradiese, jetzt schreien sie nach der versiegten Herrlichkeit der Erdenwelt und dann, wenn sie sich besinnen, welch eine unendliche Klage in dem zitternden Aufschwung, welch ein[e] tantalische Sehnsucht in dem langen, gehaltenen Tone, der wie ein Lichtstrahl durch die Finsterniß dringt! Und welche Bilder zogen auf diesen Klängen vorüber!<sup>23</sup>

Die Verfasserin vergleicht die Wirkung der Musik mit den Verzückungen von Heiligen, seien sie nun von Schwermut oder Glück geprägt, und schließt:

Ob die Musik auf alle Zuhörer solchen Eindruck gemacht, kann ich freilich nicht wissen; doch wenn wieder Messe in der Sixtinischen Kapelle sein wird, wird der Zulauf eben so groß [...] sein. Man wird sich drängen [...] wie die Römer in ihrem großen Amphitheater, so wir in der engen Kapelle. Sie erniedrigten die Menschen zu ihrem Vergnügen; wir thun dasselbe. Wo ist da der Fortschritt der moralischen Veredlung? Sie tödteten Menschen, wir verachten sie; mir dünkt, wir stehen tiefer.<sup>24</sup>

Nach der schwelgerischen Darstellung der emotionalen Erschütterungen der Seele durch den Gesang – dem Zusammenhang nach zu schließen war es ein *Dies Irae*, was die Gräfin singen hörte –, verblüfft diese Volte: Unvermittelt schwenkt die Autorin von der Liturgie der

<sup>22</sup> Gemeint ist eine Glasharmonika, deren Töne nach Auffassung der Zeit zu Wahnsinn führen.

<sup>23</sup> Hahn-Hahn, Ida: *Jenseits der Berge*. Leipzig: Brockhaus 1840, S. 185–187.

<sup>24</sup> Ebd., S. 187.

christlichen Römer zu den Gladiatorenspielen der antiken Römer über. Die Klänge, die eben noch die Seele erhoben und ergriffen, werden nun zum Ausdruck verkappter Barbarei. Man versteht diese Wendung besser, wenn man weiß, dass die zitierte Passage von einer Diskussion über die Rohheit der Gladiatorenspiele eingeleitet worden war, in dem die Gräfin behauptet, heutzutage gehe es mindestens genauso barbarisch zu. Die Musik der fremden und verachteten Konfession wird als Verführung verstanden. Ein männlicher Reiseschriftsteller, Franz Freiherr Gaudy, hatte wenige Jahre vorher von einer Art „mystische[m] Opium“ gesprochen, das freilich ein paar „protestantische Hämmlinge“ in den katholischen Schafstall locke.<sup>25</sup> Aus dieser Haltung ist die Volte, die die Gräfin am Ende ihrer Darstellung vollführt, erklärlich, aber konsistent ist der Text nicht. Er ist gewissermaßen gefühlsinkontinent, fällt er doch von der Anerkennung, der Gesang der Capella Sistina spreche die Geheimnisse des Menschenherzens aus, unvermittelt in den Vorwurf der Täuschung und Verführung zur Barbarei. Die Reisende lehnt das Fremde vehement ab, es ist ihr gefährlich geworden. Sie konnte nur rein emotional darauf reagieren, erschrickt jetzt davor und fühlt sich über den Tisch gezogen. Die aufgerufene Assoziation bezieht sich auf den Schrecken der Gladiatorenspiele, einen Topos, der weitesten Kreisen bekannt gewesen sein dürfte und der geeignet war, die Römer in besonders schlechtes Licht zu rücken.

Hahn-Hahns Urteil hat nichts zu tun mit dem Unterschied zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmusik. Diese Stildifferenz spricht Friederike Brun an, wenn sie ihr abfälliges Urteil über die moderne römische Kirchenmusik damit begründet, dass ihr Ohr „durch Bachs, Glucks und Schulzens, Bendas, Naumanns, Reichards, Kunzens seelenvolle Töne verwöhnt“ sei, sodass ihr die neuere italienische Kirchenmusik nur „eitel Klingklang“ bedeute.<sup>26</sup> Ganz anders denkt Brun über die alte Musik, zu der sie sich – in Übereinstimmung mit ihren Zeitgenossen<sup>27</sup> – außerordentlich hingezogen fühlt und deren Ausführung in Rom sie überzeugt. Sie bekennt, vom *Miserere* in der Capella Sistina in der Karwoche zu Tränen gerührt zu sein und kann den Wohl-

<sup>25</sup> Gaudy, Franz Freiherr: *Mein Römerzug (1836)*. 4 Tle. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Mueller, Arthur. Berlin: Klemann 1844, Bde. 19–22, Tl. III, S. 169. Gaudy fasst unter dem Begriff des Narkotikums den „süße[n], schlüpfrige[n] Gesang der Kapelle“, die Instrumente, Glocken und den Weihrauch zusammen.

<sup>26</sup> Brun, Friederike: *Tagebuch über Rom*. Bd. 1. Zürich: Orell, Füssli & Compagnie 1800, S. 86.

<sup>27</sup> Kirsch, Winfried (Hg.): *Das Palestrina-Bild und die Idee der „wahren Kirchenmusik“ im Schrifttum von ca. 1750 bis um 1900. Eine kommentierte Dokumentation*. (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert 2) Kassel: Bosse 1999.

laut nicht hoch genug rühmen.<sup>28</sup> Desgleichen lobt Brun die Darbietung der *Lamentationes* von Guglielmo in der Capella dei Canonici über alles und dies mit substanzieller Begründung. „Dies Portamento di Voce in ganzen Chören hab' ich nur in Rom gehört. Dazu gehören die Organe des milderen Himmels; [...] einen solchen Chor hab ich in Deutschland nie gehört“ (S. 395). Als aber die Psalmodie anfängt, erschrickt sie über die unbekannte Art und der Vortrag, für sie ein Herleiern, scheint nur mehr „rauhes, elendes Geplärr“ (S. 396). Brun weiß nicht, dass in den *Lamentationes* die polyphonen Verse mit psalmodierenden abwechseln und kann überhaupt mit dem Absingen von Psalmtönen nichts anfangen. Bruns Urteile sind persönlich begründet. Wenn sie über die gesangstechnische Ausführung schreibt, so geht sie in ihrer Argumentation freilich über das nur Emotionale hinaus und zeigt Fachkenntnisse. Die entschiedene Ablehnung des Psalmsingens entspringt ihrer mangelnden Kenntnis von Gregorianik, enthält sich aber eines Urteils über die Musik und beschränkt sich – ein geschicktes Manöver – auf die Ausführung.

In diesem Zusammenhang sind die Schilderungen Felix Mendelssohn Bartholdys aufschlussreich, denn sie zeigen die gleiche Unkenntnis, gehen aber anders mit ihr um. In einem Brief an Carl Friedrich Zelter vom 1. Dezember 1830 berichtet der Komponist sehr ausführlich und genau über die spezielle Gesangstechnik der Capella Sistina, ihr Kolorieren und ihr gepresstes Singen. Angesichts der deutschen Abneigung gegen italienische „Trillerchen“ wird man diese kritische Darstellung im historischen Kontext sehen und entsprechend zurechtrücken müssen.<sup>29</sup> Auch ein professioneller Musiker ist von seinen Hörgewohnheiten und Idealen geprägt. Am 16. Juni 1831<sup>30</sup> äußert sich Mendelssohn in einem Schreiben wiederum an seinen ehemaligen Lehrer sehr professionell über Allegris *Miserere*. Auch bei dieser Psalmvertonung sind bekanntlich zwischen die polyphonen Teile psalmodierende eingeschoben, genauso wie bei den *Lamentationes* von Palestrina, die Mendelssohn auch beschreibt. Offenbar waren die Psalmtöne Mendelssohn aber nicht geläufig. Er teilt Zelter mit, er habe sich sieben (!) Arten aufgezeichnet.<sup>31</sup> Die Unvollständigkeit dieser Aufstellung war ihm nicht bewusst. Die Art des Vortrags kommt ihm sehr schnell, sehr laut und äußerst monoton vor. Nicht nur äußert der sonst so gütige und liebenswürdige Briefstel-

<sup>28</sup> Brun, Friederike: *Tagebuch*, 1800. S. 392, wieder 397–398. Der Komponist war Brun unbekannt.

<sup>29</sup> Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus den Jahren 1830–1847*, Bd. I: *Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832*. Hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy. 6. Aufl. Leipzig: H. Mendelssohn 1864, S. 72–78.

<sup>30</sup> Ebd., S. 179–196.

<sup>31</sup> Ebd., S. 180.

ler sein totales Unverständnis darüber, dass Palestrina die meiste Kunst in die Einleitung („Aleph“, „Beth“ etc.) gelegt hat – hier fehlt ihm das musikhistorische Wissen –, sondern er empört sich auch nachdrücklich über das Psallieren, weil er findet, dass Kirchenmusik dadurch entwürdigt werde. Die schönsten Worte, klagt er, würden in leiermäßigem Ton abgesungen.<sup>32</sup> Sein protestantisches Herz, so Mendelssohn, würde dagegen aufbegehren, denn es erkenne darin eine Entwürdigung der Schrift. Zelter, so wissen wir, sah Mendelssohn als Juden an.

Wir haben es mit Briefen zu tun. Wird man nicht auch Rücksicht auf den Empfänger in Rechnung stellen müssen? Mendelssohn zeigt sich im gleichen Brief von Palestrinas *Improperien* hingerissen.<sup>33</sup> Musikalisch ist dies verständlich, denn der mehrstimmige, homophone Vortrag der psalmodierenden Teile und die bei aller Klangfülle satztechnische Schlichtheit in diesem Werk kamen den Idealen Mendelssohns entgegen. Freilich flicht Mendelssohn in seine Ausführungen auch eine Referenz und Reverenz ein, die seinem Adressaten gefallen haben wird: Goethe, so erinnert er Zelter, den Goethefreund, hätten seinerzeit die *Improperien* am stärksten beeindruckt und bemerkt: „wie das Vollkommene, und sei es auch in der fremdesten Sphäre, vollkommen wirkt.“<sup>34</sup> Vollkommen erscheinen Mendelssohn die Harmonien, abstoßend wirkten auf ihn die Einstimmigkeit und das Verharren auf einem Vortragston. In diesem Urteil stimmt der professionelle Musiker mit den weiblichen Reisenden überein: Das total Unbekannte kann nicht als befriedigend empfunden werden. Anders als Hahn-Hahn oder Brun geht Mendelssohn aber auf kompositionstechnische Dinge ein und beruft sich auf sein Wissen über Wesen und Wirkung von Kirchenmusik.

Gegenüber den kirchlichen stehen die weltlichen Musikerlebnisse in den Italienreisen weit zurück. Merkwürdig, dass keine der Frauen von den herumziehenden Sängern und Musikanten, von Ständchen, Tanzmusik und verschiedenen Liedformen berichtet, die man im Lande hören konnte. Wilhelm Müller widmet dem musizierenden Volk ein ganzes Kapitel,<sup>35</sup> wobei er auch über die „einförmige Musik“ des römischen Saltarello nachdenkt, die „gegen alle Gesetze unsers Tonsystems sündigt“, und zu dem Schluss kommt: „Daraus ist zu ersehen, daß unser Tonsystem, in so fern es das einzige seyn will, die Musik in Schranken

<sup>32</sup> Ebd., S. 182, S. 192.

<sup>33</sup> Die das ganze 19. Jahrhundert über Palestrina zugeschriebenen *Improperien* sind in Wahrheit ein Werk von Marc Antonio Ingenieri.

<sup>34</sup> Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe*, 1864. S. 196.

<sup>35</sup> Müller, Wilhelm: *Rom, Römer, Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen*. Bd. 1: *Briefe aus Albano*. Berlin: Duncker & Humblot 1820, 5. Brief.

einzwängt, die ihrer Natur zuwider sind. Wir wissen ja auch, daß die Griechen deren mehrere hatten.“<sup>36</sup>

War es für Frauen unanständig, Straßenmusik anzuhören? Diesen Eindruck gewinnt man aus einer Schilderung Ida Hahn-Hahns während ihrer Spanienreise im Jahr 1841. Mit Schauer wandte sie sich bei einer entsprechenden Begegnung ab. Angesichts einer „gellende[n] Musik“ glaubte die Reisende zunächst,

es wären Zigeuner; keineswegs! Studenten aus Salamanca waren es, die mit Tamburin und Castagnetten, mit Pflöf und Geige herumzogen, und musizierend, improvisierend, gestikulierend sehr lustig, sehr impertinent und sehr zudringlich bettelten. Ihr Anzug war – wenn nicht zerlumpt, doch dicht davor, und ihr ganzes Ansehen vollkommen lüderlich. So auch ihre Musik; trommeln und rasseln, Witze und Späße waren die Hauptsache.

Die Gräfin ist entsetzt über den eklatanten Mangel an Dezenz, der sich ihrer Ansicht nach „mit der Würde der vier Fakultäten“ nicht verträgt. Angesichts von musizierenden und wandernden Studenten fühlt sich die Autorin nicht etwa an Eichendorff erinnert, sondern sie schlussfolgert, im Exotischen bleibend: „Es war eine Szene, wie man sie ähnlich im Gil Blas liest“.<sup>37</sup>

Hahn-Hahns *Reisebriefe* bescheren uns eine Musikbegegnung in Spanien, die privater Natur ist: Frauen, deutsche und spanische, sind dabei zunächst unter sich. Das Erlebnis geht auf ein zufälliges Kennenlernen zurück. Bei der Besichtigung des Patio eines großen Gebäudekomplexes in Sevilla (es handelt sich um das sog. Pilatushaus) dringt aus den Zimmern Klaviermusik und Gesang. Es ist die Tochter des Hauses, die spanische Volkslieder singt, und zwar

mit einem ganz unbeschreiblichen Vortrag. Denn sie seufzte wirklich, sie jauchzte wirklich, aber singend während man bei uns den Seufzer singt. Wir lernen wirklich zu viel, und werden davon ganz dumm! Wir lernen sogar singen! Es ist gut, daß man sich übt rein zu singen und die Stimme biegsam zu machen; doch damit begnügen sich die Lehrer nicht, sie bringen uns den Vortrag bei! Als ob man Konzertsängerin werden sollte! Das bewirkt denn weiter nichts, als daß sich sehr Wenige zu Konzertsängerinnen eignen, und eben so wenige ein Lied frisch und natürlich von der Leber weg singen. In einem jener Lieder beschreibt ein Major seine Majola, ihre Reize, ihren eleganten Anzug, zu dem wesentlich der breite Sammetstreif um die Mantilla

<sup>36</sup> Ebd., S. 49–50.

<sup>37</sup> Hahn-Hahn, Ida: *Reisebriefe*. Berlin: Duncker 1841, Bd. II, S. 191.

gehört. Wenn er meint, daß er von ihrer Schönheit zu viel oder zu ausführlich gesprochen – was wol der Fall sein mögte! – so unterbricht er sich mit einem: ‚holá!‘ Doch nach kurzer Pause sprudelt die Lustigkeit wieder auf, und mit dem Freudenruf: ‚Alza!‘ beginnt er von Neuem. Die Anmuth eines solchen Liedes besteht einzig in der Unbefangenheit des Vortrags. Schwerfällig und geziert gesungen ist es unerträglich, und sogar eine Stimme wie Donna Manuelas würde ohne Reiz bleiben (Bd. II, S. 154–155).

Der Brief geht davon aus, dass ein möglichst natürliches Singen musterhaft sei und setzt Einvernehmen darüber voraus. Da die Briefstellerin ihr Ideal der Authentizität verwirklicht sieht, begeistert sie sich sogar für Erscheinungen, die einem in Deutschland üblichem Gesangsvortrag widersprechen: „sie seufzte wirklich, sie jauchzte wirklich“.

Ida Hahn-Hahns Briefe sind stets adressatenbezogen. Dieser Reisebrief ist an den Bruder gerichtet; ihm schreibt die Autorin gern von schönen weiblichen Erscheinungen und Gegenständen der eleganten Welt. Hierzu gehört die folgende Darstellung einer Tanzdarbietung, zu der die Reisende die Sängerin und ihre Schwester aus Dankbarkeit eingeladen hat. In privatem Rahmen führten Angehörige des örtlichen Corps de Ballet, begleitet von einer Geige und einer Gitarre, verschiedene spanische Tänze vor, darunter die Jota. Hahn-Hahn bewundert zwei Tänzerinnen: Sie seien noch besser, weil noch geschmeidiger als die berühmte Fanny Elßler. Zur Musik meint sie:

Die Musik dieser sämtlichen Tänze hat nichts Frappantes; jede Melodie geht unter im Geschwirr der Guitarre und im Gerassel der Castagnetten. Dies Gerassel hat wiederum etwas höchst Characteristisches: Zuerst betäubt und zuletzt berauscht es. Hören und sehen vergeht einem dabei und davon (Bd. II, S. 160).

Der Rückbezug auf Fanny Elßler ist aufschlussreich: Hahn-Hahn vergleicht ihre neue Erfahrung mit dem, was ihr und ihrem Adressaten an Iberischem bekannt ist. Fanny Elßler, eine der berühmtesten Tänzerinnen ihrer Zeit, hatte bereits seit 1836 Triumphe mit einem spanischen Tanz gefeiert, der von ihr selbst arrangierten „Cachucha“ aus *Le Diable Boiteux*.<sup>38</sup> Daher will es viel heißen, dass Hahn-Hahn die spanischen Tänzerinnen noch mehr bewundert; die Musik selber hingegen schneidet schlecht ab. Mit Schwirren der Gitarre ist entweder das mehrfache Anschlagen eines Einzeltons oder das Schlagen gemeint, beides

<sup>38</sup> Vgl. *Fanny Elßler. Materialien. Ausstellungskatalog*. Bearb. von Weissenböck, Jarмила. Übers. von Winkelbauer, Stefanie. Wien [u.a.]: Böhlau 1984, S. 21–36. Guest, Ivor: *Fanny Elssler*. Middleton, Conn.: Wesleyan University Press 1970, S. 73–76.

war deutschen Ohren fremd. Die Gräfin erwartete eine klar erkennbare Melodie. Das Vorherrschen des Rhythmus widerstrebte ihr und daher musste es in der Bewertung durchfallen. Das eigene Empfinden – *ihr* war Hören und Sehen vergangen – wird zum Generalurteil. Die Stücke, zu denen Fanny Elßlers damals tanzte, waren freilich ganz anderer Natur. Bei ihnen handelte es sich um nachgefühlte, nicht um originale Musik. Mit dieser kam die Reisende nun erstmals in Kontakt. Es fehlte ihr die Einsicht in die äußerst komplexe Struktur etwa des Jota-Tanzes, der eine Vielfalt von variierten rhythmischen Formeln mit harmonischen Funktionen der Melodie abstimmt. Der Gräfin freilich kam auch nicht in den Sinn, dass sie die Musik nicht verstehen könnte.<sup>39</sup>

Im Vergleich mit Deutschland erscheint Spanien bei Ida Hahn-Hahn wie Natur im Kontrast zu Kultur. Die spezielle Kunstfertigkeit, das Artistische des Vortrags, nahm sie nicht wahr. Für sie sind die Spanier große Kinder: Unverstellt, direkt, von Kindesbeinen an ans Tanzen gewöhnt, daher auch so beweglich, im Singen ungekünstelt. Ob Volkslieder oder Tanz – spanische Aufführungen erlebte die Reisende als mehr charakteristisch als künstlerisch. Mit dieser Dualität Natur – Kultur bestätigte sie das herrschende Urteil über die Südländer als Naturvölkchen. Nach den Regeln der spanischen Musik, des spanischen Tanzes zu fragen, kam ihr nicht in den Sinn. Ihre Intuition, jene typisch weibliche Art des Herangehens, lenkte sie nicht auf den Weg des Nachforschens, vielmehr hielt sie es bei ihren Meinungen wie auch beim Objekt ihrer Bewertung, dem Gesang, mit dem „Frisch von der Leber weg“.

Keineswegs ist es Frauen vorbehalten, Fremdes vornehmlich durch den Vergleich mit allgemein Bekanntem darzustellen und mit dem Urteil schnell bei der Hand zu sein. Auch männliche Reisende urteilen so. Frauen aber hatten die geschlechtsspezifische Erwartung auf ihrer Seite. Zwar rümpfte die Literaturkritik über den aperçuhaften Stil Ida Hahn-Hahns die Nase, lobte aber gleichzeitig die eigenwilligen Urteile als „ungekünstelt“ und „keck“, kurz als „weiblich“. „Capriziös“ war keineswegs

<sup>39</sup> Ida Hahn-Hahns *Reisebriefe* erschienen vor der hohen Zeit der Spanienreisen. Somit war sie noch unbeeinflusst von dem monumentalen *Handbook for Travellers in Spain* (1845) des Engländers Richard Ford (und dessen gekürzter Fassung für Damen, *Gatherings from Spain*, 1846), das Parallelen zwischen spanischen und ägyptischen Tänzen zog und zu dem Schluss kam, die Besonderheiten spanischer Tanzvorführungen könnten von Besuchern aus dem kalten Norden nicht goutiert werden. Insbesondere die später übliche ‚Orientalisierung‘ im Urteil über spanische Musik fehlt bei ihr ganz. Vgl. die ausführliche Darstellung der Rezeption spanischer Musik durch Reisende und Musiker bei Little, Jonathan David: *The Influence of European Literary and Artistic Representation of the ‚Orient‘ on Western Orchestral Compositions, ca. 1840–1920. From Oriental Inspiration to ‚Exotic‘ Orchestration*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press 2010, bes. S. 157–161.



eine Schelte, sondern eher ein Lob. Hahn-Hahn war eine der von der Literaturkritik ihrer Zeit meist beachteten Schriftstellerinnen. Sie bekam fast so viele Rezensionen wie Heinrich Heine.<sup>40</sup> „Das Weib“, so liest man in einer Besprechung, „zeigt sich am bedeutendsten und liebenswürdigsten, wenn es den Eingebungen des Augenblickes folgt und allen Launen und Grillen seiner zauberhaften Natur sich ungenirt hingibt.“<sup>41</sup>

## b) Der Orient

Besonders empfindlich ist der Zusammenprall persönlicher Vorstellungen und Normen mit deren Nicht-Erfüllung durch das Fremde, wenn Religiöses im Spiel ist. War dies schon in Rom so angesichts der katholischen Konfession, so umso mehr in einem islamischen Land. Freilich betonte Ida Hahn-Hahn, die 1843–44 über Konstantinopel ins Heilige Land und nach Ägypten reiste, in ihrem Reisebuch *Orientalische Briefe* prophylaktisch zu ihrem Verhältnis zum Islam: „Ich bin hergekommen ohne Vorurtheil für oder gegen ihn“.<sup>42</sup> Die sogleich folgenden Gedanken aber messen das Unbekannte am Bekannten und zeugen von mitgebrachten, festen Meinungen. In der ihr eigenen unbefangenen Weise konstatiert die Gräfin zum Wesen der Bibel, bes. des Alten Testaments, diesem wohne „eine ganz unsägliche Melancholie [inne]; eine Klage, die nach fernem, fernem Troste lechzt, ein Ringen um die Erfüllung, die immer und immer noch nicht kommen will“ (Bd. I, S. 191). Das Alte Testament, so die Gräfin, wolle „auf eine Zukunft voll von noch höherer Erkenntniß hindeuten. Und nach so vielen Jahrtausenden – ach, meine Emy, wer von uns schmachtet denn nicht nach ihr? – Der Muhamedaner nicht. Das ist der wesentliche Unterschied des Islam. Ihm gilt nichts, was nicht *er* ist“ (Bd. I, S. 192. Hervorhebung im Original). Diese Grenzziehung ist bedeutsam, weil sie die Musikauffassung zuinnerst betrifft. Musik ist nach romantischer, auch spätromantischer Auffassung die Kunst der Sehnsucht; sie ist umso wertvoller, ja heiliger, je mehr sie die Seele nach oben zieht. An islamische Musik wird man mithin nach dieser Feststellung von Diesseitsgebundenheit kaum mehr hohe Erwartungen stellen dürfen.

<sup>40</sup> Scheitler, Irmgard: *Gattung und Geschlecht*, 1999. S. 237–242.

<sup>41</sup> Ebd., S. 238. Aus: „Repertorium der gesamten Literatur“ 1840, S. 460–461. Dies war auch der Grund, warum Hahn-Hahn ihre schlechte Presse überstand und trotzdem sehr viel gelesen wurde: als weibliche Schriftstellerin.

<sup>42</sup> Hahn-Hahn, Ida: *Orientalische Briefe*. 3 Bde. Berlin: Duncker 1844, Bd. I, S. 190.

Die erste Probe aufs Exempel bieten die tanzenden Derwische. Zunächst besucht die Reisende die Mewlewi-Derwische. Nachdem diese im Sitzen gebetet hatten,

hub eine unsichtbare Musik von einer Trommel und einer Pflöfe an, die einen Gesang von unsichtbaren Sängern begleitete. Es war ein Loblied auf den Propheten, und klang eintönig und etwas näselnd – wie die Psalmodien in dem katholischen Gottesdienst, oder wie der Gesang des Predigers vor dem Altar, bei dem lutherischen. Dann sprach der Scheich halblaut ein langes, sehr langes Gebet; und als darauf Trommel und Pflöfe wieder anhuben, erhoben sie sich sämtlich, und hielten dreimal einen Umgang in der Moschee mit feierlicher Verbeugung gegen den Mihrab. Darauf nahm der Scheich wieder seinen Platz ein, die Derwische aber ließen die Mäntel fallen und begannen in langen weißen faltenreichen Gewändern, eine Hand auf die Brust gelegt, den anderen Arm ausgebreitet, um sich selbst und durch den Raum sich zu drehen, wie etwa in einem ganz langsamen Walzer. [...] Man hatte mich gewarnt nicht zu lachen; aber das wäre mir warlich nie eingefallen – denn das Ganze gab mir den Eindruck, daß ich einer ernstesten Ceremonie beiwohne. Bei den Rufaji-Derwischen war das nun freilich ganz anders! – da hätte ich fast geweint, so nervös – Sie wissen wie man das bisweilen bei peinlichen Eindrücken unwillkürlich thut; denn dies Schauspiel war allerdings ausnehmend widerlich. [...] Der Scheich stand in der Mitte und schlug wie ein Kapellmeister den Takt mit der Hand zu größerer Schnelligkeit beflügelnd. Drang nur noch ein wildes heiseres Gestöhne aus dem athemlosen Busen, so gab er ein Zeichen, und Alles verstummte und stand unbeweglich. Dann hub ein Gesang von vielen Männern an, die in der Mitte des Kreises zu den Füßen des Scheichs auf einem Teppich saßen, d.h. jeder von ihnen sang einer nach dem andern, halb näselnd halb gurgelnd, Lob- und Danklieder, die freilich unschön genug klangen, aber doch ein friedliches Zwischenspiel bildeten (Bd. I, S. 198–201).

Von den schnellen Wirbeln der Derwische ist die Reisende angewidert. Sie glaubt an der Wand Marterwerkzeuge zu erblicken und fühlt sich fatal an die Flagellanten erinnert, an deren „dumpfes Bedürfnis nach Selbstaufopferung“ und schließt: „ich versichere Sie, daß die Gesellschaft von Besessenen einen grauenhaften Eindruck macht“ (Bd. I, S. 201–202).

Aufgrund ihrer Überzeugung, der Islam kenne keine Mystik und keine Sehnsucht, kann die Reisende nicht mehr nach einem tieferen Sinn dieser religiösen Übung fragen, der Tanz kommt ihr ebenso verdächtig vor wie die Musik scheußlich. Als Bodensatz der Schilderung ist ein topischer Vorwurf herauszuhören: Islam ist per se fanatisch.

Einen anderen Eindruck von der Musik gewann hingegen der deutsche Reisende Gotthilf Heinrich von Schubert,<sup>43</sup> der die Rufaji-Derwische nur wenige Jahre früher mehrfach besuchte, um sie zu studieren. Er schreibt: „Das stöhnende Geschrei dieser im Eifer ihrer Andacht Rasenden begleitet indeß ein lieblich tönender Choral, welchen zwei gute Sänger in feierlichem Takte absingen: es ist meist die ‚Borda‘, das Lobgedicht auf den Propheten.“ Der Wissenschaftler Schubert trennt den Musikeindruck vom Eindruck, den die Tanzenden auf ihn machen. Die Impressionen von Joseph von Hammer-Purgstall, dem wohl besten deutschen Kenner des Orients in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber sind getragen von einem reichen Hintergrundwissen. Es fließt in seine Darstellung des ruhigen Tanzes der Mewlana (=Mewlewi)-Derwische ein,

welche durch heilige Walzer den Reigen der Gestirne feyern, wobey der Hauch der begleitenden Flöte den Hauch der allbeseelenden Liebe als Weltenseele vorstellt. Die Hymnen, welche unter der Begleitung der Flöte während des kreisenden Reigens abgesungen werden, sind aus dem Mesnewi, dem grossen mystischen Gedichte ihres Stifters, entlehnt.<sup>44</sup>

Von islamischer Mystik wusste Ida Hahn-Hahn so wenig wie der durchschnittliche Deutsche und es wäre das Letzte gewesen, was sie der Religion der Türken, so wie sie sie charakterisierte, zugetraut hätte.

Religionswissenschaftliche Spezialkenntnisse besaß auch die englische Schriftstellerin Julia Pardoe nicht, als sie 1836 die Türkei bereiste. Der Tanz der Derwische beschäftigte sie so sehr, dass sie ihn mehrfach besuchte und auf dem Frontispiz ihres ersten Bandes von *The City of the Sultan* abbilden ließ. In ihrem zehnsseitigen Bericht widmet die Reisende einen großen Teil ihrer Darstellung dem Erwägen möglicher Vorurteile, auch ihrer eigenen.<sup>45</sup> Dabei sieht sie als Hindernis namentlich mangelndes Vorwissen an:

I confess that the impression produced on my mind by the idea of Dancing Dervishes was the very reverse of solemn; and I was, in consequence, quite unprepared for the effect that the exhibition of their religious rites cannot fail to exert on all those who are not predetermined to find food for mirth in every sectarian peculiarity.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Schubert, Gotthilf Heinrich von: *Reise in das Morgenland in den Jahren 1836 und 1837*. Bd. 1. Erlangen: Palm und Enke 1838, S. 241–242.

<sup>44</sup> Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von: *Umblick auf einer Reise von Constantino-pel nach Brussa und dem Olympos und zurück über Nicäa und Nicomedien*. Pest: Hartleben 1818, S. 40.

<sup>45</sup> Pardoe, Julia: *The City of the Sultan, & Domestic Manners of the Turks, in 1836*. 2 Bde. London: Colburn 1838, Bd. I, S. 38–48.

<sup>46</sup> Ebd., S. 41–42.

### Vollkommen fremd ist Pardoe auch die Musik:

[...] the orchestra struck into one of those peculiarly wild and melancholy Turkish airs which are unlike any other music that I ever heard. Instantly, the full voices of the brethren joined in chorus, and the effect was thrilling: now the sounds died away like the exhausted breath of a departing spirit, and suddenly they swelled once more into a deep and powerful diapason that seemed scarce earthly.<sup>47</sup>

Die Befremdlichkeit der Zeremonie wird weder geleugnet noch umgedeutet, jedoch wehrt sich die Autorin gegen die Bezeichnung „absurd“ und nennt auch weder den Tanz als solchen noch die Musik jemals hässlich.

That it does not accord with our European ideas of consistent and worthy worship is not only possible, but certain; yet I should imagine that no one could feel other than respect for men of irreproachable character, serving God according to their means of judgement.<sup>48</sup>

Statt ihre Gefühle zur Grundlage der Beurteilung zu machen, beobachtet Pardoe die Reaktion der einheimischen Umstehenden und ist tief beeindruckt:

A deep stillness reigned throughout the whole ceremony, only broken by the sobs of a middle-aged Turk who stood near me, and who was so much overcome by the saddening wail of the orchestra that he could not restrain his tears; a circumstance by no means uncommon in this country, where all ranks are peculiarly susceptible to the influence of music.<sup>49</sup>

Eines der wenigen Musikerlebnisse, das man auf Istanbuls Straßen haben konnte, war das Auftreten der Janitscharen-Kapelle des Sultans. Ihre Besetzung mit Blas- und Perkussionsinstrumenten (Flöten, Oboen, Trompeten, Trommeln, Schellen) hatte in Europa Furore gemacht und Nachahmung gefunden. Pardoe berichtet über einen nächtlichen Auftritt:

The Imperial band was perambulating the streets, attended by flambeau-bearers; and executing, with admirable precision, some noble pieces of music. The wind-instruments were relieved at intervals by the drums and fifes, than which there are, perhaps, non better in the world.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Ebd., S. 42–43.

<sup>48</sup> Ebd., S. 43–44.

<sup>49</sup> Ebd., S. 48.

<sup>50</sup> Ebd., S. 164.

Ziemlich anders klingt der Bericht, den Ida Hahn-Hahn an ihre Mutter schreibt:

Am Freitag ist beim Pascha Militärmusik. Wir sahen von unserm Turm in seinen mit Fackeln beleuchteten Hof, und hatten die Musik aus der ersten Hand. Sie war gräßlich, ein diskordantes Getöse, aus lauter Mißlauten zusammengesetzt, die jeder Musiker willkürlich ohne Takt, ohne Zusammenhang ausstieß. Auf den Dächern der Häuser erschienen Frauen wie Geister, nach hiesiger Landessitte mit einem weiten, dichten, *weißen* Schleier ver mummt, um dem Konzert beizuwohnen. Es war etwas von der Unterwelt und zugleich etwas äußerst Liebliches in der Szenerie. Die schwärzlichen Gebäude, die entsetzliche Musik und die grelle Fackelbeleuchtung, erinnerten mich an den Höllenwalzer in *Robert le Diable*, und gehörten der Unterwelt, während in einer höheren Region die stillen weißen Frauengestalten zu Hause waren, und die Lampenkränze, welche die Galerie der Minare's festlich erleuchten, von oben herab ihren Schein warfen, und endlich der Mond in diamantner Herrlichkeit das irdische Licht wie das irdische Dunkel mit seinen unirdischen Lichtfluten überströmte.<sup>51</sup>

Problematisch ist die Bemerkung, die Musiker spielten unkoordiniert, ja sie scheint angesichts dessen, was man sonst über die Janitscharenkapellen weiß, unwahrscheinlich. Die sehr gut ausgebildeten Musiker pflegten in nach ihren Instrumenten geordneten Reihen zu marschieren. Gerade weil sie eine starke Formation von Schlaginstrumenten bei sich hatten, spielten sie genauestens zusammen – im Unterschied zu den westeuropäischen Militärmusiken, die erst durch die Übernahme der Janitschareninstrumente rhythmische Stabilität gewannen.<sup>52</sup> Bezeichnend ist weiterhin eine Assoziation, von der sich die Reisende ganz besetzen lässt: Ihr fällt der Höllenwalzer aus dem 2. Auftritt (Nr. 10) von Giacomo Meyerbeers Oper *Robert der Teufel* ein.

Anders als Schubert oder Hammer-Purgstall, die wissenschaftlich vorgehen, anders auch als die selbstkritische und bedächtige Julia Par-doe, sucht Hahn-Hahn nicht nach der Eigenart des Fremden, sondern findet Erklärungen dank Anknüpfung an Bekanntes. Sie geht von ihren Erfahrungen aus, ihren Erinnerungen an musikalische oder kulturelle Ereignisse oder ihrem historischen Wissen und vergleicht das Neue damit. Auf diese Weise ist sie mit Wertungen sehr schnell bei der Hand. Da sie von Natur aus zum Extrem neigt (eine Eigenart, die sie selbst freimütig zugibt), steigert sie sich gern in Empfindungen hinein und wägt

<sup>51</sup> Hahn-Hahn, Ida: *Orientalische Briefe*, 1844. Bd. I, S. 367–368.

<sup>52</sup> Vgl. Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: Degen 1806, S. 330–332.

nicht ab oder bleibt im Mittelmaß. Genau das ist freilich ihr Markenzeichen. Es sind Bemerkungen wie die syntaktisch unvollständig gelassene zu den Derwischen: „fast geweint“, die ihr das für eine Schriftstellerin hohe Lob der „Gemühtiefe“ eintrugen. Schätzte sie der einflussreiche Literaturkritiker Wolfgang Menzel deshalb sogar noch höher ein als die besten ausländischen Schriftstellerinnen,<sup>53</sup> so trieb das gleiche Stilkriterium, das rein auf Intuition beruhende Urteil der Gräfin, den Orient-Gelehrten Jakob Philipp Fallmerayer zur Weißglut. Aus seiner Feder stammt einer der vernichtendsten Verrisse, der in dem Vorwurf gipfelt: „Frauen-Ignoranz“.<sup>54</sup> Damit erweisen sich die typisch weiblichen Merkmale als Falle und als eine Art goldener Käfig. Wenig tröstlich ist es da, wenn die Literaturkritik durch die Finger sah mit der Begründung „für die geringen Fähigkeiten, für die Unbedeutendheit einer Frau“ seien diese oder jene Aufzeichnungen schon gut.<sup>55</sup> Damit war der trotz aller Bescheidenheitsbeteuerungen vorhandene weibliche Ehrgeiz schmerzlich getroffen.

Ebenso wie für Ida Hahn-Hahn war auch für Louise Mühlbach Fürst Pückler das große Vorbild. Doch wie dieser befand sie sich öfters in Geldnöten. Daher war für sie eine Einladung nach Ägypten hochwillkommen. Pascha Ismael der Prächtige hatte im November 1869 zur Eröffnung des Suezkanals *tout le monde* zu Gast gebeten. Mühlbach ließ den Herrscher über einen Bekannten, den preußischen Flügeladjutanten Graf Lehndorf, wissen, auch sie wollte nach Ägypten reisen.

Flüchtig nur hatte ich einmal den Wunsch geäußert, von dem Khedive auch mit einer Einladung beehrt zu werden, und edle Freunde hatten sich bemüht, den Wunsch zu Wirklichkeit zu machen [...]. Kaum acht Tage später, nachdem ich die Einladung des Khedive erhalten hatte, galt es schon aufzubrechen!<sup>56</sup>

Mühlbach, damals schon 56 Jahre alt und literarisch sehr erfolgreich, blieb, begleitet von ihrer Tochter, von Anfang März bis Ende Mai 1870 im Herrschaftsgebiet des Vizekönigs, den sie üblicherweise Khedi-

<sup>53</sup> Scheitler, Irmgard: *Gattung und Geschlecht*, 1999. S. 239.

<sup>54</sup> Ebd., S. 241.

<sup>55</sup> Ebd., S. 242.

<sup>56</sup> Mühlbach, Louise: *Reisebriefe aus Ägypten*. 2 Bde. Jena: Costenoble 1871, Bd. I, S. 18. Vgl. Mühlbachs Brief an Costenoble in: McClain, William H. und Kurth-Voigt, Liselotte E.: *Clara Mundts Briefe*, 1981. Nr. 110, Sp. 1177–1178, sowie Ebersberger, Thea (Hg.): *Erinnerungsblätter aus dem Leben Luise Mühlbach's*. Leipzig: Schmidt und Günther 1902, S. XII–XIII. Eine differenzierte Darstellung der Umstände des Aufenthaltes aufgrund anderer Quellen findet sich im Vorwort der Herausgeber in McClain, William H. und Kurth-Voigt, Liselotte E.: *Clara Mundts Briefe*, 1981. Sp. 945–946.

ve nennt.<sup>57</sup> Ihre Erlebnisse legte sie in dem zweibändigen Werk *Reisebriefe aus Ägypten* und in zunächst vier historischen Romanbänden um die Dynastie Mehemet Ali Paschas nieder.<sup>58</sup> Ismael Pascha quartierte die Schriftstellerin in einem erstklassigen Hotel ein, lud sie zu einem Hofball und zum Besuch seines Harems ein und gewährte ihr eine Privataudienz. „Die Gastfreundschaft des Vizekönigs ist so großartig und nobel, wie man sie bei uns in Europa nicht kennt. Was man nur wünschen und begehren mag, das geschieht, es bedarf nur eines Wortes und jeder Wunsch wird erfüllt“.<sup>59</sup> Die Formulierung erinnert – vermutlich bewusst – an *Tausend und eine Nacht* und die von dort bekannten Zauberringe, Wunderlampen etc.

Mühlbachs Musikerlebnisse im Orient waren zunächst freilich gar nicht orientalisches. Bei Bällen und Festen erklang europäische Musik,<sup>60</sup> z.B. bei einem Diner in Gizeh, zu dem im Garten musiziert wurde:

Wunderbar genug kam es mir vor, hier im Speisesaale des ägyptischen Herrschers, wo rings um die Tafel die Paschas mit dem rothen Tarbusch saßen und hinter jedem Stuhle ein schwarzer oder brauner Diener mit den blitzenden Augen und dem rothen Turban oder Tarbusch sich befand, zu der Unterhaltung der Tafel das Accompagnement der schwärmerischen italienischen Melodien zu vernehmen. ‚La donne è mobile‘ tönte es durch die Fenster herein, während die Paschas plauderten [...]. Auch ‚La Traviata‘ ließ ihre entzückenden, schwermütigen Melodien erklingen und die ‚Casta diva‘ der ‚Norma‘ machte die Fenster erzittern, während das türkische Diner die Gaumen der Paschas entzückte (Bd. I, S. 244–245).

Über die ägyptische Musik berichtet außerordentlich wissensreich und exakt der Arabist Edward William Lane, der mehrere Jahre in Ägypten zubrachte. Seine zweibändige Landesbeschreibung illustrierte er mit eigenen Graphiken. Lanes Mitteilungen und Bilder lassen sich als Prüfstein für Mühlbachs Beschreibungen und zum Vergleich heranziehen. Aus ihnen sind detaillierte Informationen zur Musik der Epen-

<sup>57</sup> Der Zeitraum ergibt sich aus ihren Briefen an Costenoble, siehe McClain, William H. und Kurth-Voigt, Liselotte E.: *Clara Mundts Briefe*, 1981. Briefe Nr. 111 und Nr. 112. Der Vizekönig erwartete als Gegenleistung eine Darstellung „über das neu erstandene Ägypten u. namentlich über seinen Großvater Mohammed Ali“, wie Mühlbach ihrem Verleger mitteilt, Brief Nr. 111, Sp. 1179.

<sup>58</sup> Mühlbach, Louise: *Mohammed Ali und sein Haus*. 4 Bde. Jena: Costenoble 1871. Nach einem zweiten Ägyptenaufenthalt November 1870 – Mai 1871 (Ebersberger, Thea: *Erinnerungsblätter*, 1902. S. XIII–XIV) folgte noch *Mohammed Ali's Nachfolger*. 4 Bde. Jena: Costenoble 1872.

<sup>59</sup> Mühlbach, Louise: *Reisebriefe*, 1871. Bd. I, S. 139.

<sup>60</sup> Ebd., Bd. I, S. 126–127.

sänger und Gaukler zu entnehmen.<sup>61</sup> Gleichwohl begegnete Mühlbach einheimischer Musik ausschließlich in Innenräumen. Die einzige von ihr beschriebene Schlangenbeschwörung erlebte sie im Theater und war begeistert. Allerdings handelte es sich um eine Schlangenbeschwörerin, ein Phänomen, das es in der Realität nicht gab. Das kleine Ballett *La Charmeuse* sei, so versichert Mühlbach, das Zauberhafteste, was sie je gesehen habe.<sup>62</sup> Tänzerinnen „in reizenden Costümen oder Nicht-Costümen, die bei einigen nur aus einer gestreiften kleinen Schärpe bestehen“ biegen sich auf der Bühne, bis

zuletzt die Zauberin unter dem Jubelgequiecke der Musik hereinhüpft. Die schöne Zauberin ist ganz in silberflimmernden Flor gekleidet, eine silberne Blume glänzt von ihrem Haupte. Über der Stirn prangt ein von Brillanten funkender Halbmond, das Mondlicht übergießt sie wie mit einer Wolke von Goldglanz. [...] Und die Musik singt und klagt und flötet dazu so melancholisch [...], daß es Einem wahrlich ganz eigenthümlich zu Muthe wird (Bd. 2, S. 207–208).

Die Bühnendarstellung, die übrigens melodramatisch mit dem Tod der Schlangenbeschwörerin endete, bediente die Erwartungen eines von orientalistischen Gemälden geprägten Publikumsgeschmacks. Eine ebenso schwüle wie prächtige Atmosphäre bestimmt auch das Gemälde *Der Schlangenbeschwörer* von Jean Leon Gerome.<sup>63</sup>

Im Umkreis des Tanzes traten Frauen sowohl als Instrumentalistinnen als auch als Sängerinnen auf.<sup>64</sup> Hochstehende professionelle Künstlerinnen einzuladen, war bei wohlhabenden Leuten üblich, die Entlohnung üppig. Mühlbach schildert den Auftritt einer überreich mit Schmuck behangenen Sängerin, arabisch *Almah*, bei einer Familienfeier, zu der sie gebeten worden war.<sup>65</sup> Sie betont die außerordentlich starke erotische Ausstrahlung:

---

<sup>61</sup> Vgl. Lane, Edward William: *An account of the manners and customs of the modern Egyptians written in Egypt during the years 1833–1835*. London: Gardner 1895 [zuerst 1836], S. 388–398 mit Abb.

<sup>62</sup> Mühlbach, Louise: *Reisebriefe*, 1871. Bd. 2, S. 207. Möglicherweise ist das St. Petersburger Ballett *The Beauty of Lebanon, or the Mountain Spirit* von Marius Petipa gemeint (1863), dessen Höhepunkt der Tanz „La Charmeuse“ war. Vgl. Meisner, Nadine: *Marius Petipa. The emperor's ballet master*. New York, NY: Oxford University Press 2019, S. 114–115.

<sup>63</sup> Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass., USA.

<sup>64</sup> Lane, Edward William: *An account*, 1895. Anm. zu S. 383 auf S. 578 informiert darüber, dass wegen der Nähe zur Prostitution der Tanz von Frauen oder auch Männern in der Öffentlichkeit – ebenso wie die Prostitution selbst – 1834 verboten worden war.

<sup>65</sup> Zum Aussehen vgl. Lane, Edward William: *An account*, 1895. Abb. neben S. 364.



[...] wenn sie sang, schwebte um ihre breiten purpurrothen Lippen ein solcher Ausdruck von glühender Zärtlichkeit, strahlte in ihren langgeschlitzten schwarzen Augen ein solches Feuer der Leidenschaft, daß ich sehr wohl begriff, wie diese Frau, von der man mir so Vieles schon erzählt, im Stande gewesen, so viele Leidenschaften und Passionen zu erregen, und wie so viele Männer ihr Reichthümer, Brillanten und Juwelen zu Füßen gelegt. Die Ägypter lieben die Musik leidenschaftlich [...] daß sie [...] oft Alles, was sie bei sich tragen, hingeben, Diejenige zu belohnen, welche ihnen solche Freude bereitet (Bd. 2, S. 227).

Die Männer durften die *Almah* bei diesem Fest freilich nicht sehen, sondern nur hören. Auf die Frauen des Hauses, in deren Räumen sie auftrat, machte sie einen nachhaltigen Eindruck:

Der Gesang wirbelte in den höchsten Tönen und hatte oft einen so klagenden, schmerzerfüllten, sehnsuchtsvollen Ausdruck, daß auch mir das Herz klopfte vor Bewegung, und ich sehr wohl begriff, wie die Augen der ägyptischen Damen sich mit Thränen füllten und wie ein süßes Beben ihre Gestalten durchrieselte (Bd. 2, S. 227–228).

Mühlbach zeigt sich sehr bewandert, die Namen der gesangsbegleitenden Musikinstrumente betreffend. „Diesmal ließ sie sich nicht begleiten von der Oboe und Trommel, nicht von dem Kamengeh und dem Ut, sondern sie winkte mit einer liebenswürdigen Grazie der Sängerin, welche hinter ihr stand, und nahm aus den Händen derselben eine kleine Violine, mit nur Einer Saite bespannt“ (Bd. 2, S. 229). *Kamengeh* heißt ein Streichinstrument, das auf den Boden aufgesetzt und wie ein Cello gespielt wird, die *Ut* ist eine Laute.<sup>66</sup> Die einseitige Fidel hingegen bedeutet, dass die Sängerin ein episches Gedicht vortragen wird, denn die Erzähler pflegten sich auf diesem Instrument zu begleiten.<sup>67</sup>

Die Beschreibung der Darbietung fällt durch ihre sachliche Informiertheit auf. Die Erklärung dafür ist darin zu suchen, dass Mühlbach sich aus dem schon 1852 ins Deutsche übertragenen Werk von Lane belesen hat.<sup>68</sup> Einige Passagen aus dieser Übersetzung kehren bei ihr wörtlich wieder oder sind doch eindeutig von dort übernommen. Die Übernahmen beginnen schon bei der Erklärung des arabischen Terminus

<sup>66</sup> Lane, Edward William: *An account*, 1895. S. 366–367, 370–371. Vgl. auch die Abb. S. 385.

<sup>67</sup> Ebd., S. 398.

<sup>68</sup> *Sitten und Gebräuche der heutigen Ägypter*. Aus dem Engl. übers. von Dr. Julius Theodor Zenker. 2., mit Zusätzen verm. Ausg. Bd. 2. Leipzig: Dyk 1856, S. 189–190 entspricht Mühlbach Bd. 2, 225–226. Auch die Bezeichnung der Musikinstrumente entstammt eindeutig Lane.

*Almah* in Singular und Plural, setzen sich – was besonders verwundert – mit den Ausführungen über die räumliche Trennung der Geschlechter im Haus fort und gipfeln in den genauen Angaben über die Instrumente. Es bestehen jedoch Unterschiede, die ein interessantes Licht auf die von der Autorin intendierte Lenkung ihrer Leser werfen. Lane äußert sich mit keinem Wort zur erotischen Komponente, während diese bei Mühlbach eine bedeutende Rolle spielt. Vielmehr rückt Lane die *Awalim* ausdrücklich von den „gemeinen Tänzerinnen“ ab und bekennt, er schätze ihre Leistungen höher als die männlicher Sänger, ja als „irgend eine andere Musik die ich je gehört habe.“ Ferner bemerkt er: „Unter den Awalim in Cairo gibt es wenige die des Namens einer gelehrten Frau ganz unwürdig waren, da sie wirklich einige gelehrte Bildung besitzen.“<sup>69</sup> Mühlbach hingegen, die die Übersetzung „gelehrte Frau“ für *Almeh* von Lane übernimmt, fügt an: „das Einzige, was die Frauen in Ägypten lernen, wenn sie überhaupt etwas lernen, ist Musik und Poesie, und daher kommt es, daß man die Sängerinnen zugleich als sehr gelehrte Frauen betrachtet und hochschätzt“ (Bd. 2, S. 225). Damit verändert sie Lanes Information und setzt die Ägypterinnen eindeutig vom europäischen Bildungsniveau ab. Frauenbildung war für Mühlbach schon seit ihrer Frühzeit ein wichtiges Thema, aber sie reklamiert es offenbar einzig für Europa.

Einer der Höhepunkte von Mühlbachs Ägyptenaufenthaltes ist selbstverständlich der Besuch im Harem des Pascha; hier erleben die Reisenden, Mutter und Tochter, auch die einheimische Musik am intensivsten. Nicht nur eine Tänzerin, sondern drei Gruppen treten zur Unterhaltung der Damen an: zwölf Tänzerinnen, dazu Sängerinnen und Instrumentalistinnen.

Die Sängerinnen und Musikantinnen reihten sich an der Seite des Saales auf, während die Tänzerinnen in der Mitte des Raumes ihren Platz nahmen. Nun begann die Musik, die Flöten und Geigen intonierten, die Tamburins schlugen ineinander, das Fagott ließ seine schrillen Töne vernehmen und der Baß murrte drein. Diese ägyptische Musik erfreute das Herz der ägyptischen Damen ungemein, während sie für uns einen allerdings seltsamen Genuß darbot. Nach dieser Introduction traten die Tänzerinnen vor (Bd. 2, S. 57–58).

Ihr zunächst langsamer Reigen wird bald immer ungestümer, die Bewegungen immer exzentrischer, die Gesichter immer verzückter. Die Tänzerinnen und Musikantinnen sind von ihrer eigenen Darbietung hingerissen, klatschen in die Hände und alle rufen begeistert „Allah! Allah!“.

<sup>69</sup> Lane, Edward William: *Sitten*, 1856. Bd. 2, S. 190.

Endlich athemlos, keuchend, aber nicht wie vor Erschöpfung, sondern wie in wonniger Lust, sanken die Tänzerinnen zu Boden nieder. [...] Während sie so ruhten, begannen die Musikantinnen eine andere Weise. Nicht die tolle, wirbelnde Musik mehr, welche den Tanz begleitete, sondern schwermuthsvolle, klagende Moll-Accorde ertönten. Dann hob aus dem Unisono sich das [!] Oboe mit einem Solosatz empor (Bd. 2, S. 60).

Es handelte sich um den Auftritt einer sehr berühmten Künstlerin. „[...] das Oboe tönte und sang und klagte wirklich wie eine Menschenstimme, und die Prinzessinnen hielten den Athem an und lauschten mit verklärten Gesichtern“ um am Ende in entzückte Rufe auszubrechen.

Und nun hob sich eine Menschenstimme empor. Schrillend mit lautem Getön, mit seltsam vibrierender Stimme, wie es bei den ägyptischen Sängerinnen als schön erachtet wird, begannen sie zu singen, und die Musici in leisen Accorden begleiteten den Gesang. Ich konnte natürlich die Worte nicht verstehen; aber ich sah es an dem Ausdruck [...], daß es ein Liebeslied sein müsse [...]. Bei dem Ende des dritten Verses, der offenbar sehr schmachtenden, verzweifelten Inhaltes war, ließen die Sängerinnen ein so klagendes, schmerzdurchzittertes Jammertönen erklingen, daß die hellen Augen der Prinzessinnen sich trübten, daß das Lächeln auf ihren Lippen erstarb und ein Ausdruck tiefen Mitgeföhls aus ihren beweglichen Zügen sprach. Ich meinestheils, da ich die Worte nicht verstehen konnte, war von der etwas eintönigen Melodie und dem schrillen Gesange nicht gerührt worden. Bei den Ägypterinnen ist aber die Melodie die Nebensache und die deutliche Aussprache der Worte, die Declamation deselben, welcher die Musik sich unterordnen muß, ist ihnen die Hauptsache. Alle Aegypter haben eine tiefe Verehrung für die Poesie, und die Musik ist ihnen nur das Accompagnement, die Begleitung der Poesie. Unsere Musik und besonders unsere Opern scheinen ihnen vollkommen unnatürlich, und als ich mit den Prinzessinnen, welche sehr oft die italienische Oper hinter ihrem goldenen Gitter besuchen, von derselben sprach, sagte mir die eine der Damen lächelnd: ‚Aber man könne niemals gerührt werden in der Oper, wenn auch die Leute sich noch so schrecklich verstellten, denn man wisse ja immer, daß ihr Schmerz nicht wahr sei, und es wäre ja gar nicht möglich, daß die Leute, wenn sie sterben wollten, noch so sängen und sich so geberdeten.‘ Aber an die Wahrheit des Liebessanges, welche die Sängerinnen gesungen, glaubten sie, und diese Seufzer, diese zitternden Töne waren für sie nur das schmerzliche Ausklingen eines tiefbewegten Herzens (Bd. 2, S. 61–62; S. 64–65).

Die Beschreibung findet kein Pendant bei Lane. Es fällt nicht nur auf, dass Mühlbach die Oboe mit dem sächlichen Geschlecht belegt, was

noch nie üblich war,<sup>70</sup> sondern vor allem dieses Mal keine ägyptischen Termini für die Instrumente verwendet, sie vielmehr mit europäischen Namen zu bezeichnen versucht. Der Anfangs- und der Satzsatz von Lanes Musikkapitel in der deutschen Version haben jedoch Spuren hinterlassen. „Ich muss hinzufügen dass deutlicher Vortrag und eine tremolirende Stimme die egyptische Art zu singen besonders auszeichnen“, schließt der Wissenschaftler.<sup>71</sup> Mühlbach leitet daraus ihre Angabe ab, die Ägypter erachteten eine vibrierende Stimme für schön. Von Lanes Bemerkung über den „deutliche[n] Vortrag“ aber fühlt sie sich zu einem generellen Urteil ermutigt: der Bevorzugung der Poesie vor der Musik („Alle Aegypter haben eine tiefe Verehrung für die Poesie, und die Musik ist ihnen nur das Accompagnement, die Begleitung der Poesie.“) Eine Quelle für diese Behauptung gibt sie nicht an, sie steht jedoch im Widerspruch zu Lanes Eingangssatz zu seinem Musikkapitel: „Die Egypter sind in der Regel große Liebhaber von Musik“.<sup>72</sup> Nachfolgend erläutert er die Schwierigkeit, europäische Hörgewohnheiten mit dem arabischen System der Zwischentöne und der mehrfachen Wiederholung von Passagen zu vereinbaren und schließt, er selbst genieße die Musik umso mehr, je mehr er sich an sie gewöhnt habe.<sup>73</sup> Von dieser wissenschaftlichen Erläuterung, die sie davor hätte warnen können, von „Moll-Accorden“ zu sprechen, hat Mühlbach nichts übernommen – vermutlich in Übereinkunft mit der Abneigung der Literaturkritik gegen gelehrte Auslassungen von Frauen. Hingegen hat sie Abweichungen vom europäischen Standard, die Eintönigkeit, das heißt das Fehlen einer eingängigen und fortschreitenden Melodie, und die ungewohnte Stimmqualität, statt sie als solche zu bezeichnen, als Negativa bewertet.

Vorherrschender Eindruck ist das überwältigende Pathos, das Sänger, Instrumentalisten und Tänzer persönlich mitnimmt und noch über den Vortrag hinaus erschöpft und das sich auf die ägyptischen Zuhörer überträgt: Sie sind zutiefst betroffen, sie tauchen in die Affekte ein, leiden mit, freuen sich mit, sind erhoben und erleichtert und begeistert. Dies ist es, was sie mit „echt“ meinen und was für sie den Unterschied zur europäischen Oper ausmacht. Die Parallelen zu Ida Hahn-Hahns oben zitierten Schilderungen aus Spanien liegen auf der Hand. Auch hier war die Reisende von der Unmittelbarkeit und der Leidenschaft frappiert. Anders als für Hahn-Hahn, die von Natürlichkeit sprach, stellen sich für

<sup>70</sup> Nur das Femininum für „Hoboe“ kennt Grimm, Jacob und Wilhelm (Hg.): *Deutsches Wörterbuch* 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961, Bd. 10, Sp. 1590. Online-Version: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=hoboe> (Zugriff am 06.08.2019).

<sup>71</sup> Lane, Edward William: *Sitten*, 1856. Bd. 2, S. 198.

<sup>72</sup> Ebd., S. 187.

<sup>73</sup> Ebd., S. 189.

Mühlbach die verstörende Expressivität, die bis zum Schrei gehen kann, und die mangelnde Distanz der Rezipienten gegenüber dem Vortrag als fehlende Einsicht in den Scheincharakter von Kunst dar, kurz, als vielleicht charmante und doch etwas zurückgebliebene Naivität.

Mühlbach beschließt die Darstellung ihres Haremsbesuches mit der Mitteilung des Liebesliedes, das sie dort gehört hat.

Die Dolmetscherin, dem Befehle der Prinzessin gemäß, sagte mir, bevor ich einstieg, das Lied, welches die Sängerrinnen gesungen, und sie gab mir, auf meinen Wunsch, von der Übersetzung eine Abschrift. Sie lautet:

„Ein Liebender sah einen andern von gleichem Schicksal Betroffenen. Er sagte zu ihm, wohin gehst Du?

[..]“

Es folgt der Gesangstext von zwölf Zeilen (Bd. 2, S. 68–69). Die Szene nimmt sich sehr authentisch aus, zumal die Mitteilung von Liedern des Volkes in Reisebeschreibungen üblich und beliebt war. In diesem Fall darf man aber an der Wahrheit der Inszenierung zweifeln. Lane teilt in seinem Kapitel über die Musik in Ägypten vier Lieder mit Melodie und Text (arabisch und Übersetzung) mit.<sup>74</sup> Dieses ist das vierte. Mühlbach folgt dem Text der deutschen Version *Sitten und Gebräuche der heutigen Ägypter* wörtlich; die folgenden Abschreibfehler bestätigen die Abhängigkeit:

Die Nacht! Die Nacht! O Du mit süßen Händen! Sammler der thauigsten Pfrsiche!

Woher waret ihr, und woher waren wir, da ihr uns verstrickt habt? (Lane Bd. 2, S. 207).

Die Nacht, die Nacht, oh Du mit süßen Händen Sammler in der thauichten Pfrsiche.

Wohin waren wir, da Ihr uns bestrickt habt? (Mühlbach Bd. 2, S. 68).

Lanes Zeile „Woher...“ ist bei Mühlbach verkürzt und verändert, erscheint aber bei der Wiederholung der Stelle am Ende des Liedes (S. 69) in voller Länge (obwohl sich Lane dort mit dem Verweis „Die Nacht! etc.“ begnügt). Vornehmlich aber erstaunt die agrammatische Sinnstellung „oh Du mit süßen Händen Sammler in der thauichten Pfrsiche“. Sie kommt zustande, weil hinter „Sammler“ bei Lane ein Fußnotenzeichen erscheint, das auf eine alternative Übersetzung verweist. Ein Lesefehler machte daraus „in“.

<sup>74</sup> Lane, Edward William: *Sitten*, 1856. Bd. 2, S. 206–207.

Die nicht belegte Übernahme eines ganzen Liedtextes und deren raffinierte Kaschierung lässt Mühlbach, die den persönlichen Charakter ihrer Reisebriefe mehrfach beteuerte,<sup>75</sup> in keinem guten Licht erscheinen. Was beansprucht, „frisch aus den ersten Eindrücken herausgeschrieben“ zu sein, erweist sich als angelesen, die Authentizität als inszeniert. Man wird bezweifeln, ob die Beteuerung, den Liebesliedcharakter gleich erkannt und die Affektänderung in Strophe III selbst wahrgenommen zu haben, wahr sind. Vor allem wird deutlich, dass die Autorin dort, wo sie präzise musikalische Informationen bietet, auf Fremdhilfe angewiesen ist.

## Resümee

Musik ist kein vorherrschendes Thema in Reisebeschreibungen, was verwundert, denn viele deutschsprachige Frauen waren musikalisch gebildet und interessiert, und Musik galt in der öffentlichen Meinung als ein Wissenssektor, der weiblicher Beobachtung offenstand. Wo sich die Möglichkeit ergab, mit Musik des fremden Landes in Berührung zu kommen, bzw. wo sich die Autorin entschloss, darüber zu berichten, war der vorherrschende Eindruck ablehnendes Befremden. Gerügt wurde die „Eintönigkeit“, womit ein Mangel an Melodie und Harmonie gemeint ist. Insgesamt tendierte das Urteil in Richtung „primitiv“. Dies gilt für die Kirchenmusik Roms ebenso wie für die Haremsmusik Ägyptens. Meist ist die Reisende am Ende froh, der Musik nicht länger ausgesetzt zu sein. Deutsche Reisende machen sich nicht bewusst, dass sie mit den Klängen und Rhythmen nicht vertraut sind; sie konstatieren vielmehr, dass diese ihrem guten Geschmack und ihren berechtigten Erwartungen nicht entsprechen. Keine der Reisenden zeigt eine Neigung, sich in das fremde Musiksystem einzuarbeiten. Hingegen interessierten sie sich für Liedtexte – besonders solche mit Liebesthematik. Damit entsprechen sie ziemlich genau dem geschlechtsspezifischen Klischee.

Die Reflexion, dass die deutsche Messlatte für ein andersartiges Musiksystem ungeeignet sein könne, ist den deutschen Reisenden fremd. Damit stehen sie weder allein noch ist diese Haltung, die letztlich dazu führt, die Klangwelt des Fremden als zurückgeblieben einzustufen, auf

---

<sup>75</sup> Ihrem Verleger schreibt sie, ihre Texte seien „frisch aus den ersten Eindrücken herausgeschrieben“ und „ganz individuell, nichts von Schilderungen der Denkmäler, sondern was ich erlebte, und – das können Sie mir glauben, das haben die Touristen nicht erlebt und gesehen, keinen Harem, keine Feste bei den Prinzessinnen, keine Diners en famille beim Khedive – und dergleichen mehr.“ McClain, William H. und Kurth-Voigt, Liselotte E.: *Clara Mundts Briefe*, 1981. Sp. 1181.

das weibliche Geschlecht beschränkt.<sup>76</sup> Jedoch war die Kultivierung eigener „Spontaneität“, die abwägende Urteile verhinderte, eine von der Literaturkritik unterstützte weibliche Eigenart. Gleiches gilt für mangelnde Wissenschaftlichkeit. Mühlbach hat Lane zwar herangezogen, sich aber nicht dazu bekannt und die dort vorgefundenen Argumente unbeachtet gelassen. Desgleichen kannte Hahn-Hahn, auch wenn sie es bestritt, die Werke von Hammer-Purgstall und Schubert, ließ sich aber in ihrem Autonomieprinzip und in ihren individuellen Urteilen nicht beirren.<sup>77</sup>

Bisweilen fließen in die Urteile eigene Weiblichkeitsbilder, eigene Ängste und Erfahrungen ein. Obgleich Ida Hahn-Hahn den Anschein von Gelehrtheit oder Beflissenheit mied, weil sie sich als ungetrübt individuell stilisierte, bemühte sie immer wieder Vergleiche aus dem Fundus ihrer Kulturerfahrungen, um daraus Urteile über das Fremde zu gewinnen. Damit demonstrierte sie aber auch nachdrücklich ihre Bildung. In Rom schilderte sie zwar ihren rein emotionalen Zugang zur Musik, fürchtete sich aber gleichzeitig vor Überwältigung durch die katholische Kirchenmusik. Dies hatte offenbar seine Berechtigung. Die Gräfin, die 1850 zum Katholizismus übertrat und ihr Leben radikal änderte, teilt in ihrem Bekenntnisbuch *Von Babylon nach Jerusalem* mit, die Musik habe sie in Dresden für die katholische Kirche eingenommen.<sup>78</sup> Louise Mühlbach, Witwe und Mutter, witterte hinter orientalischen Musikauftritten orientalisch-lüsternheit, auch wenn sie es nie direkt aussprach. Dies traf sich mit dem geläufigen europäischen Vorurteil und musste ihren Idealen widersprechen. Für sich und ihresgleichen befürwortete sie weibliche Professionalität nachdrücklich; bei einer Orientalin hingegen konnte sie – entgegen der Versicherung ihres (freilich verleugneten)

---

<sup>76</sup> “With respect to their music and singing, the Servians possess a few pretty little airs, which might please from their novelty; but the natives of European Turkey, of whatever nationality, cannot claim a high rank for their musical compositions; at best, their manner of singing is wearisome and monotonous, particularly the Turks, who seem to think that the great beauty of singing consists in dwelling for a considerable time upon one note, and then swelling it at intervals, with the whole force of their lungs. Their musical instruments, which every peasant manufactures for himself, consist of the flute or fife, made from the branch of an alder, or a reed, these with the gousla, a species of mandoline, and the bagpipe, are equally primitive.” Spencer, Edmund: *Travels in European Turkey in 1850, through Bosnia, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thrace, Albania, and Epirus; with a visit to Greece and the Ionian Isles. And a homeward tour through Hungary and the Slavonian Provinces of Austria on the Lower Danube*. 2 Bde. London: Colburn 1851, Bd. I, S. 347.

<sup>77</sup> Scheitler, Irmgard: *Gattung und Geschlecht*, 1999. S. 164–170.

<sup>78</sup> Hahn-Hahn, Ida: *Von Babylon nach Jerusalem*, 1851. S. 78–79. Vgl. oben (Anm. 23) das Zitat aus *Jenseits der Berge*, worin bereits die Musik in Dresden erwähnt wird.

Gewährsmannes – professionelle Kunst, ja Bildung nicht anerkennen: Das Gefälle musste gewahrt bleiben.

Die auffallende Übereinstimmung, die in der Wahrnehmung und Beurteilung unbekannter Musik herrscht, muss überraschen. Die gleichen Erfahrungen werden für den Orient, wie auch innerhalb Europas vermerkt. Musik ist ein vornehmlich irrationales Gebiet, bei dem die eigenen Voraussetzungen kaum bewusst sind. Auch zuhause ist der Hörer gewohnt, je nach seinem Gefühl zustimmend oder ablehnend zu urteilen. Interessant ist freilich, dass die Ablehnung sich nicht auf den eigentlichen Charakter der Musik bezieht. Über diesen zu urteilen, fühlten sich die Reisenden vermutlich weder kompetent noch berechtigt; sie lasen ihn völlig unberührt, auch wenn ihre Quelle ihnen Anhaltspunkte geboten hätte. Stets beziehen sich die Bemerkungen auf die Darbietung: Es ist von quieken, gurgeln, kreischen, plärren etc. die Rede.<sup>79</sup> Auch die wenigen positiven Urteile beziehen sich auf die Qualität der Ausführung, nur dass sich speziell Hahn-Hahn in Rom wie auch in Spanien vor einer emotionalen Überwältigung fürchtete. Nun kann freilich auch die Art der Darbietung eine kulturelle Eigentümlichkeit sein. Sowohl der oben zitierte Wilhelm Müller in Italien<sup>80</sup> als auch Edward William Lane in Ägypten gaben an, nach anfänglichem Widerwillen mit der Zeit Verständnis dafür gewonnen, ja Gefallen daran gefunden zu haben. Beide brachten allerdings längere Zeit im Ausland zu.

Auffallenderweise hat sich die einzige professionelle Musikerin, Nina d'Aubigny, eines fachmännischen Urteils über die Musik ihres Gastlandes Indien enthalten. Da es sich angesichts eines unveröffentlichten Tagebuchs nicht um Rücksicht auf die Empfindlichkeit ihrer Leser handeln kann, muss man wohl mangelndes Interesse annehmen.

## Bibliografie

Anonymus: Rezension von Schopenhauer, Johanna: *Ausflug an den Niederrhein*. Leipzig: Brockhaus 1831. „Blätter für literarische Unterhaltung“ 1831, Nr. 116, S. 505–507.

Aubigny von Engelbrunner, Nina d': *Briefe an Natalie über den Gesang als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens*. Ein

<sup>79</sup> Vgl. auch Mühlbach, Louise: *Reisebriefe*, 1871. Bd. 2, S. 152–153 über die Totenklage.

<sup>80</sup> Müller, Wilhelm: *Rom*, 1820. S. 48: „Der Gesang, sowol der Männer als der Frauen, sagt uns Deutschen im Anfange nicht eben zu: sie tragen, ohne besondere Deklamation, mit starker, scharfer, oft kreischender Stimme, vor, doch durchaus rein, hell und im Takte. Jetzt behagt er mir schon besser.“



- Handbuch für Freunde des Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten.* Leipzig: Voß 1803; 2. verb. und vermehrte Ausg. Leipzig: Voß 1824.
- Aubigny von Engelbrunner, Nina d': *Deutsche, italienische und französische Gesänge. Mit Begleitung des Pianoforte.* Augsburg: Gombart [1797].
- Bergdolt, Klaus: *Kriminell, korrupt, katholisch? Italiener im deutschen Vorurteil.* Stuttgart: Franz Steiner 2018.
- Brun, Friederike: *Tagebuch über Rom.* Bd. 1. Zürich: Orell, Füssli & Compagnie 1800.
- Czarnecka, Mirosława; Ebert, Christa und Szewczyk, Grażyna Barbara (Hg.): *Der weibliche Blick auf den Orient. Reisebeschreibungen europäischer Frauen im Vergleich.* (Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte 102) Bern u.a.: Lang 2011.
- de la Motte Fouqué, Friedrich und Caroline: *Reise-Erinnerungen.* Bd. I. Dresden: Arnold 1823.
- Ebersberger, Thea (Hg.): *Erinnerungsblätter aus dem Leben Luise Mühlbach's.* Leipzig: Schmidt und Günther 1902.
- Elsberger, Manfred: *Nina d'Aubigny von Engelbrunner. Eine adelige Musikpädagogin am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu ihrem Hauptwerk „Briefe an Natalie über den Gesang“.* München: Buch & Medi 2000.
- Engelbrunner, Emilie von: *Auszug aus den Briefen des Fräulein d'Au- an ihre Schwester in London. Aus Indien im Januar 1805 geschrieben.* „Journal des Luxus und der Moden“ 1806, Bd. 21, August, S. 500–510.
- Erben, Dietrich: *Nina d'Aubigny von Engelbrunner (1770–1845). Ein Lebensbild nach Briefen und Tagebüchern.* In: *Vom Schweigen befreit. 2. Internationales Komponistinnen-Festival Kassel, 30. August bis 2. September 1990.* Veranst: Internationales Forum Frau und Musik. Wiesbaden: Bevollmächtigte der Hessischen Landesregierung für Frauenangelegenheiten 1990, S. 38–43.
- Fanny Elßler. Materialien. Ausstellungskatalog.* Bearb. von Weissenböck, Jarmila. Übers. von Winkelbauer, Stefanie. Wien [u.a.]: Böhlau 1984.
- Ford, Richard: *Gatherings from Spain.* London: J. Murray 1846.
- Ford, Richard: *Handbook for Travellers in Spain and readers at home.* London: J. Murray 1845.
- Gaudy, Franz Freiherr: *Mein Römerzug (1836).* 4 Tle. In: Ders.: *Sämtliche Werke.* Hg. von Mueller, Arthur. Berlin: Klemann 1844.
- Gregorovius, Ferdinand: *Zur Reiseliteratur* [Rezension von Pancritius, Albrecht: *Hägringar, Reise durch Schweden* [...]. Königsberg: Bornträger 1852]. „Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben“ 1852, Bd. 2/1, S. 212–215.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (Hg.): *Deutsches Wörterbuch.* 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961.
- Grimm, Jacob: *Kleinere Schriften.* Bd. IV. Berlin: Dümmler 1869 (Hildesheim 1965).
- Guest, Ivor: *Fanny Elssler.* Middleton, Conn.: Wesleyan University Press 1970.

- Hahn-Hahn, Ida: *Jenseits der Berge*. Leipzig: Brockhaus 1840.
- Hahn-Hahn, Ida: *Orientalische Briefe*. 3 Bde. Berlin: Duncker 1844.
- Hahn-Hahn, Ida: *Reisebriefe*. Berlin: Duncker 1841.
- Hahn-Hahn, Ida: *Von Babylon nach Jerusalem*. Mainz: Kirchheim und Schott 1851.
- Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von: *Umblick auf einer Reise von Constantinopel nach Brussa und dem Olympos und zurück über Nicäa und Nicomeden*. Pest: Hartleben 1818.
- Hüppauf, Bernd (Hg.): *Robert Prutz. Schriften zur Literatur und Politik*. Tübingen: Niemeyer 1973.
- Kinkel, Johanna: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*. Stuttgart / Tübingen: Cotta 1852.
- Kinkel, Johanna: *London. Februar. Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London*. „Morgenblatt für gebildete Leser“ 1853, Bd. 47, Nr. 11 vom 13.3.1853, S. 261–263. Fortsetzung: Bd. 47, Nr. 13 vom 27.3.1853, S. 309–312. Fortsetzung: Bd. 47, Nr. 15 vom 10.4.1853, S. 359–360.
- Kirsch, Winfried (Hg.): *Das Palestrina-Bild und die Idee der „wahren Kirchenmusik“ im Schrifttum von ca. 1750 bis um 1900. Eine kommentierte Dokumentation*. (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert 2) Kassel: Bosse 1999.
- Lane, Edward William: *An account of the manners and customs of the modern Egyptians written in Egypt during the years 1833–1835*. London: Gardner 1895.
- Lane, Edward William: *Sitten und Gebräuche der heutigen Ägypter*. Aus dem Engl. übers. von Dr. Julius Theodor Zenker. 2., mit Zusätzen verm. Ausg. 3 Bde. Leipzig: Dyk 1856.
- Little, Jonathan David: *The Influence of European Literary and Artistic Representation of the ‚Orient‘ on Western Orchestral Compositions, ca. 1840–1920. From Oriental Inspiration to ‚Exotic‘ Orchestration*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press 2010.
- McClain, William H. und Kurth-Voigt, Liselotte E.: *Clara Mundts Briefe an Hermann Costenoble. Zu L. Mühlbachs historischen Romanen*. „Archiv für Geschichte des Buchwesens“ 1981, Bd. 22, Sp. 917–1250.
- Meisner, Nadine: *Marius Petipa. The emperor’s ballet master*. New York, NY: Oxford University Press 2019.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus den Jahren 1830–1847*, Bd. I: *Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832*. Hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy. 6. Aufl. Leipzig: H. Mendelssohn 1864.
- Mühlbach, Louise: *Mohammed Ali und sein Haus*. 4 Bde. Jena: Costenoble 1871.
- Mühlbach, Louise: *Mohammed Ali’s Nachfolger*. 4 Bde. Jena: Costenoble 1872.
- Mühlbach, Louise: *Reisebriefe aus Ägypten*. 2 Bde. Jena: Costenoble 1871.
- Müller, Wilhelm: *Rom, Römer, Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen*. Bd. 1: *Briefe aus Albano*. Berlin: Duncker & Humblot 1820.

- Pardoe, Julia: *The City of the Sultan, & Domestic Manners of the Turks, in 1836*. 2 Bde. London: Colburn 1838.
- Paul, Janina Christine: *Reiseschriftstellerinnen zwischen Orient und Okzident. Analyse ausgewählter Reiseberichte des 19. Jahrhunderts. Weibliche Rollen- vorstellungen, Selbstepräsentationen und Erfahrungen der Fremde*. (Literatura 30) Würzburg: Ergon 2013.
- Said, Edward W.: *Orientalismus*. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2014.
- Scheitler, Irmgard: *Gattung und Geschlecht. Reisebeschreibungen deutscher Frauen 1780–1850*. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 67) Tübingen: Niemeyer 1999.
- Scheitler, Irmgard: *Katholizismus, Klerus, Kirchenstaat im Urteil deutscher Romreisender in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Wiedemann, Conrad (Hg.): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*. (Germanistische Symposien. Berichtsbände VIII) Stuttgart: Metzler 1988, S. 301–320.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: Degen 1806.
- Schubert, Gotthilf Heinrich von: *Reise in das Morgenland in den Jahren 1836 und 1837*. 3 Bde. Erlangen: Palm und Enke 1838.
- Spencer, Edmund: *Travels in European Turkey in 1850, through Bosnia, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thrace, Albania, and Epirus; with a visit to Greece and the Ionian Isles. And a homeward tour through Hungary and the Slavonian Provinces of Austria on the Lower Danube*. 2 Bde. London: Colburn 1851.
- Stamm, Ulrike: *Der Orient der Frauen. Reiseberichte deutschsprachiger Autorinnen im frühen 19. Jahrhundert*. Köln: Böhlau 2010.
- Suppan, Wolfgang (Hg.): *Schladminger Gespräche zum Thema Musik und Tourismus*. (Musikethnologische Sammelbände 12) Tutzing: Schneider 1991.
- Ueckmann, Natascha: *Frauen und Orientalismus. Reisetexte französischsprachiger Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 2001.

**Musik in fremden Welten. Reiseerfahrungen deutschsprachiger Frauen im 19. Jahrhundert**

**Zusammenfassung:** Untersuchungsgegenstand des Artikels sind Beobachtungen und Beurteilungen weiblicher Reisender des 19. Jahrhunderts über Musik, die sie in anderen Ländern hörten und die ihnen befremdlich vorkam. Für diese etwas ausgefallen klingende Thematik – Musikbeschreibungen sind eher selten zu lesen – gibt es Gründe: Gesang und Instrumentalspiel waren Bestandteile höherer Mädchenbildung, Frauen wurde von der Literaturkritik folglich ein Urteil auf diesem Gebiet zugestanden. Mehr noch: Die öffentliche Meinung billigte Schriftstellerinnen nicht nur spontane, emotionsbetonte Urteile zu, sie forderte geradezu Irrationalität als weibliches Charakteristikum ein. Die Kulturforschung hat also ein vielversprechendes Feld vor sich.

Es fällt auf, dass das Gefühl von Alterität nicht auf das Erlebnis von Exotik beschränkt ist, sondern schon bei Musik einer anderen Konfession oder eines anderen europäischen Landes auftreten kann. Die Schriften von Friederike Brun, Ida Hahn-Hahn und Louise Mühlbach, die hauptsächlich untersucht wurden, kamen zu recht absprechenden und sehr persönlich gefärbten Urteilen. *Fremd* wurde nicht etwa als *un-gewohnt* zunächst abwartend und vorsichtig beurteilt, sondern als negativ empfunden und mit negativ besetzten Assoziationen verknüpft. Ergänzend oder alternativ kann das Urteil, das Fremde sei zurückgeblieben, hinzutreten. Da Frauen sich hüteten, sich auf wissenschaftliche Erkenntnisse zu berufen, fikionalisierte Louise Mühlbach ihr Wissen über ägyptische Instrumente, Berufssängerinnen und Liedtexte als selbsterworben, obgleich es nachweislich angelesen war. Deutsche Schriftstellerinnen waren bemüht, dem Publikum jene spontanen Urteile und ‘ungeschminkten’ Darstellungen zu bieten, die es erwartete. Dass dies zu Fehlgriffen führte, wurde bereits im 19. Jahrhundert von einzelnen Wissenschaftlern scharf kritisiert und kann uns heute peinlich vorkommen, ist aber – auch – Ergebnis von generell herrschenden geschlechtsspezifischen Festlegungen.

**Schlüsselwörter:** Reise, Frauen, Musik, gender, Alterität

**Muzyka w obcych światach. Doświadczenia podróżnicze  
dziewiętnastowiecznych pisarek niemieckiego obszaru językowego**

**Streszczenie:** Przedmiotem artykułu są sądy i obserwacje odnoszące się do muzyki, z jaką w obcych krajach stykały się podróżujące kobiety, a którą postrzegały jako pewną osobliwość. Tak szerokie ujęcie problemu badawczego – opisy muzyki są bowiem zjawiskiem raczej rzadkim – ma swoje uzasadnienie: śpiew oraz gra na instrumentach stanowiły element wyższego wykształcenia dziewcząt, wskutek czego krytyka literacka zezwalała kobietom formułować sądy na ten temat. Opinia publiczna nie miała nic przeciwko temu, aby pisarki wydawały spontaniczne i emocjonalne opinie, i wręcz domagała się irracjonalności jako typowo kobiecej cechy. Przed badaczami kultury otwiera się zatem wielce obiecujące pole badawcze.

Na podstawie przeprowadzonych badań można zauważyć, że doświadczenie inności nie ogranicza się do doświadczenia egzotywności, lecz pojawia się już w chwili kontaktu z muzyką obcego kraju lub innego wyznania. Friederike Brun, Ida Hahn-Hahn oraz Louise Mühlbach, których teksty składają się na korpus niniejszego przyczynku, formułowały opinie raczej uwłaczające i bardzo osobiste. Brak w ich ocenach ostrożnego i zdystansowanego podejścia do *obcości* jako tego, co nieznanne i inne; *obcość* percypowana jest jako zjawisko negatywne, przywołujące negatywne konotacje. Uzupełnieniem lub alternatywą takich osądów jest twierdzenie, iż to, co obce, jest także zacofane.

Pisarki rezygnowały z odwoływania się do opracowań naukowych, przykładowo Louise Mühlbach przeniosła do świata fikcji wyniesioną z lektury wiedzę o egipskich instrumentach, zawodowych śpiewaczkach i tekstach piosenek, przedstawiając ją jako nabytą na drodze własnego doświadczenia. Niemieckie pisarki starały się zaprezentować czytelnikom właśnie takie spontaniczne i bezpośrednie opisy, jakich się po nich spodziewano. Było to posunięcie błędne, co mocno krytykowali już w XIX wieku niektórzy badacze; także dzisiaj uznamy je za ogromny nietakt; zarazem jednak był to również efekt powszechnych wówczas wyobrażeń na temat płci.

**Słowa kluczowe:** podróż, kobiety, muzyka, gender, inność

**Music in Strange Worlds: Travel Experiences of German-Speaking Women in the 19<sup>th</sup> Century**

The subject of this paper are the impressions and judgements made by 19th century female travellers regarding music heard abroad and regarded as alien. There is a well-founded rationale for this slightly untypical scholarly interest – although descriptions of music are rare in the literature, singing and playing an instrument were a part of girls' education; therefore, literary critics would be inclined to accept accounts of this particular field. Moreover, public opinion did not only concede to female authors' spontaneous and emotional judgements, but actually demanded a flair of irrationality as an ingredient of female characteristics. Cultural research may therefore have a promising new field ahead.

It is striking that the sensation of alterity is not restricted to the experience of the exotic, but can occur the moment the traveller is confronted with music of another denomination or another European country. In the writings of Friederike Brun, Ida Hahn-Hahn or Louise Mühlbach, which are the main sources for this paper, we are faced with rather derogatory and highly individual judgements. *Strange* was not understood as *unusual*, which should be treated with caution and observation, but was seen as negative and tied to negative associations. Alternatively, or as a consequence, it could be regarded as backward. Since women were careful not to refer to academic sources, Louise Mühlbach fictionalized her knowledge of Egyptian instruments, professional female singers or song texts as drawn from experience, although it can be proven to have been acquired by reading. German female writers were eager to offer to the public the very spontaneous judgements and 'unvarnished' descriptions they expected. This resulted in blunders that were already heavily criticized by some scholars of the time and may sound embarrassing to us, but was – also – due to the generally prevailing gender-specific determinations.

**Keywords:** Travel, women, music, gender, alterity

---

**Irmgard Scheitler** wurde in München geboren und studierte an der dortigen Ludwig-Maximilians-Universität Katholische Theologie, Germanistik und Byzantinistik. Die Promotion erfolgte ebenda, die Habilitation an der Technischen Universität in Dresden. Nach ersten Unterrichtserfahrungen dort wurde Irmgard Scheitler 2002 als außerplanmäßige Professorin an die Universität Würzburg berufen, wo sie 2015 in den Ruhestand trat.

In Forschung und Lehre deckt sie das gesamte Gebiet der Neueren Deutschen Literatur ab, wobei ein eindeutiger Schwerpunkt auf den Beziehungen zwischen Musik und Literatur liegt.

**Irmgard Scheitler** urodziła się w Monachium, gdzie studiowała teologię katolicką, germanistykę i bizantynistykę na Ludwig-Maximilians-Universität. Tam obroniła także doktorat, habilitowała się zaś na Technische Universität w Dreźnie. Związana początkowo z Technische Universität w Dreźnie, w 2002 roku powołana na stanowisko profesorki kontraktowej (außerplanmäßige Professorin) na Uniwersytecie w Würzburgu. Emerytowana w 2015 roku. Jej badania i zajęcia dydaktyczne obejmują całe spektrum nowszej literatury niemieckiej, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między muzyką i literaturą.

## Aufsätze/Artykuły

Born in Munich, **Irmgard Scheitler** read Catholic Theology, German Language and Literature, and Byzantine Studies at the Ludwigs Maximilian University in Munich. She received her PhD degree there and later her post-doctoral degree (habilitation) from the Technical University in Dresden, where she commenced teaching. In 2002 she was transferred to the University of Würzburg where she took up the position of an associate professor. She continued her career there until her retirement in 2015.

Her work and teaching cover the whole range of Modern German Literature from Luther's times to the 21<sup>st</sup> century, with a decided focus on the relation between music and literature.

---