

## **Die Gitarre – ein ‚Fraueninstrument‘ des 19. Jahrhunderts? Handlungsspielräume von Gitarristinnen am Beispiel von Catharina Josepha Pratten**

Hannah Lindmaier

Die Gitarristin Catharina Josepha Pratten „is justly considered to be the most accomplished artist of the day, and she is equally renowned as a skilful teacher.“<sup>1</sup> So urteilte die musikalische Fachpresse in England 1888 über eine Gitarristin, die mehr als fünf Jahrzehnte lang eine wichtige Akteurin im Londoner Musikleben war. Catharina Pratten (1824–1895) war eine vielseitige Musikerin, und aus der Professionalität ihres Agierens, aus der Vielzahl ihrer Arbeitsfelder und aus der Länge ihres Wirkens erschließt sich ihre Bedeutung für die Historiografie der Gitarre. Ihre Biografie kann exemplarisch zeigen, welche Handlungsspielräume Gitarristinnen im 19. Jahrhundert nutzten, welche Freiräume sie sich schaffen konnten, welche Einschränkungen sie aber auch erlebten. Pratten trat als Interpretin, Pädagogin und Komponistin mit einem Instrument in Erscheinung, das im Spannungsfeld zwischen Haus- und Konzertmusik stand und als gender-konnotiertes Instrument Gegenstand des Diskurses um privates und öffentliches Musizieren im 19. Jahrhundert war. Im Bereich des privaten, amateurhaften Musizierens gehörte die Gitarre im bürgerlichen Zeitalter tatsächlich zu den wenigen Instrumenten, die für Frauen als schicklich galten.

Ein ‚Fraueninstrument‘? Ja, aber...

In more recent years the guitar fell almost entirely into the hands of the fair sex, and was looked upon as an indispensable article in the equipment of a lady's drawing-room, where a violin or violoncello would not have been tolerated. [...] That the guitar should be considered a lady-like instrument is not to be wondered at, its subdued, sympathetic tone being naturally in accordance with feminine tastes, [...] it is especially adapted for accompaniments.<sup>2</sup>

Was 1895 in einem einseitigen Artikel des Magazine of Music über die Funktion der Gitarre als Begleitinstrument und Salon-Interieur von Damen ge-

---

<sup>1</sup> Musical opinion and music trade review 1888, S. 26.

<sup>2</sup> Magazine of Music 1895, S. 31.

schrieben stand, spiegelte die während des ganzen 19. Jahrhunderts weit verbreitete Wahrnehmung der Gitarre als ‚Fraueninstrument‘ wider. Auch schon im Fachmagazin *Giulianiad* wurde die Gitarre 1833 klar der ‚weiblichen‘ Sphäre zugeordnet.

It is from the cause of imagination being stronger developed [...] than in man, that the guitar has been regarded with so much affection by ladies in all countries. The instrument is so obedient to the expression of their feelings, it echoes their sportive gaiety, their little griefs, calm tranquility, and noble and elevated thoughts, – with such nice precision, that it would seem to be a natural appendage and true barometer of the state of their own fair bosom.<sup>3</sup>

Als idealisiertes romantisches<sup>4</sup> Instrument diente die Gitarre in der Vorstellung der bürgerlichen Welt dem unmittelbaren musikalischen Gefühlsausdruck. Die Gefühle und Emotionen von Frauen, welche als oberflächlich und sentimental galten, passten gut zum zarten Klang der gezupften Saiten.<sup>5</sup> Die ideale musikalische Form in diesem Kontext war das Lied, das mit einfachsten Akkordzerlegungen auf der Gitarre begleitet werden konnte.<sup>6</sup> In der Funktion als ‚dienendes‘ Begleitinstrument unterstrich die Gitarre weiblich konnotierte Charaktereigenschaften wie Anpassung, Unterordnung und Gehorsam.<sup>7</sup>

Die Gitarre wurde durch ihre enge Verknüpfung mit der Musizierpraxis von Frauen primär in der privaten Sphäre des Hauses verortet. Junge Frauen lernten als Teil ihrer bürgerlichen Erziehung singen und Instrumente spielen, um Gäste zu unterhalten. Der Ort für diese musikalische Praxis war „the bourgeois domestic salon or drawing-room, where young women in particular played the guitar, piano or harp as ‘accomplishments’ which might enhance their marriage prospects.“<sup>8</sup> Ein professionelles Spielniveau auf der Gitarre wurde im Allgemeinen weder gewünscht noch angestrebt, denn das Gitarrenspiel der Frau hatte in erster Linie keine musikalische, sondern eine soziale Funktion. Unter dem männlichen Blick waren es vor allem auch visuelle

---

<sup>3</sup> Britton 2010, S. 106.

<sup>4</sup> Vgl. Britton 2010, S. 126-147. Britton diskutiert eingehend die Wahrnehmung der Gitarre als romantisches Instrument und die Konsequenzen, die diese Zuschreibung für die Musikpraxis und den Ruf des Instruments bedeutete.

<sup>5</sup> Vgl. Britton 2010, S. 129.

<sup>6</sup> Vgl. Peter Schmitz 1998, S. 97f. Knapp die Hälfte aller Gitarrennoten, die zwischen 1828 und 1900 in der *AMZ* rezensiert wurden, waren für Gesang mit Gitarrenbegleitung.

<sup>7</sup> Vgl. Britton 2010, S. 100.

<sup>8</sup> Britton 2010, S. 56.

Merkmale, die das Bild der Gitarre-spielenden Frau als anmutig erscheinen ließ.<sup>9</sup> „Die wichtigste Instanz von Wahrnehmung und Urteil war das Auge.“<sup>10</sup> Nicht zuletzt war die Darstellung von Frauen mit Gitarre in der Malerei des 19. Jahrhunderts ein sehr beliebtes Motiv.<sup>11</sup> Die sitzende Spielposition der Gitarre entsprach dem von Freia Hoffmann beschriebenen weiblichen Ideal der Bewegungslosigkeit.<sup>12</sup> Das Halten und Spielen der Gitarre war selbst in unbequemer viktorianischer Frauenkleidung möglich, wenn auch die Haltung der Gitarre mehr Rücksicht auf weibliche Attraktivität denn auf musikalische Effizienz nahm.<sup>13</sup> Die Spielhaltung präsentierte elegant eine ‚schöne Hand‘,<sup>14</sup> und keine großen Bewegungen waren nötig, um das Instrument zum Klingen zu bringen.

Doch nur so lange die Gitarre-spielende Frau als Dilettantin in der zugewiesenen Sphäre des Privaten blieb, wurde ihr mit Wohlwollen begegnet. Als gender-konnotiertes Instrument waren Debatten um die Funktion der Gitarre immer ideologisch aufgeladen. Die Gitarre im öffentlichen Konzert widersprach „a prevailing political ideology which feared the blurring of boundaries between the two spheres. In short, an instrument that was previously considered a harmless amateur pursuit acquired at this time the power to subvert the culture.“<sup>15</sup> Die Einordnung der Gitarre als ‚Fraueninstrument‘ war also eng mit der generellen Ablehnung des Instruments auf der Konzertbühne verknüpft:

The guitar [...] was gender-coded, and the low estimation in which it was held by the musical establishment was not based upon musical considerations but rather was inseparable from the devaluation and trivialization of women’s musical activities by European society in general.<sup>16</sup>

---

<sup>9</sup> Vgl. Hoffmann 1991, S. 156ff.

<sup>10</sup> Hoffmann 1991, S. 41.

<sup>11</sup> Hoffmann 1991, S. 47.

<sup>12</sup> Vgl. Hoffmann 1991, S. 42.

<sup>13</sup> Hoffmann 1991, S. 100.

<sup>14</sup> Vgl. Hoffmann 1991, S. 47 und S. 55f. Die weibliche Hand war ein beliebtes Motiv in der Malerei. Dekorativ in Verbindung gesetzt mit einem Zupfinstrument bot sie „Gelegenheit zu einer als besonders elegant empfundenen Pose der Handhaltung,“ weshalb sich viele Frauen ab dem 16. Jahrhundert so abbilden ließen. Zudem war die Hand ein Körperteil, das nicht erotisch besetzt war.

<sup>15</sup> Britton 2010, S. 75.

<sup>16</sup> Britton 2010, S. 99.

Auch Hoffmann und Wichmann beobachten eine Korrelation zwischen den zunehmenden Schwierigkeiten der Gitarre im Bestehen auf der Konzertbühne des 19. Jahrhunderts und ihrer Beliebtheit bei AmateurInnen.<sup>17</sup> Stellte allein schon das bloße Auftauchen des ‚Fraueninstruments‘ Gitarre auf der Konzertbühne in der Hand männlicher Virtuosen die strengen Regeln des Patriarchats in Frage, sahen sich Gitarristinnen zusätzlich mit den Ansprüchen der bürgerlichen Welt konfrontiert, die eine Karriere als Musikerin generell nicht akzeptierte oder zumindest erschwerte.<sup>18</sup> Und so präsentierten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts nur wenige Frauen als professionelle Gitarristinnen auf der Bühne.<sup>19</sup>

### Dilettantin oder Profi?

*Professionalität* ist ein wichtiges Kriterium, um die musikkulturellen Handlungen von Gitarristinnen besser einschätzen zu können. Professionalität im Musikberuf hängt von verschiedenen Faktoren ab, die je nach Bedeutungszuweisung unterschiedlich eingeschätzt und bewertet werden können. In Melanie Unselde's Auflistung zentraler Faktoren von Professionalität wird auf den ersten Blick deutlich, dass für Musikerinnen die Erfüllung dieser Kriterien zum Teil sehr schwierig gewesen wäre: „Mit Professionalität verbunden war eine entsprechend institutionalisierte Ausbildung, der Zugang zu allen Musikberufen, zum Publizieren, zum Reisen, zum öffentlichen Auftreten und zur öffentlichen Rezeption, zu Erfolg und Erfolgsstreben, Kontinuität und Karriere, Geldverdienen und anderem mehr.“<sup>20</sup> Von der Ausbildung angefangen, die bei Gitarristinnen vornehmlich im privaten Rahmen auf das Instrument fokussiert stattfand, bis zum öffentlichen Konzert, zu dem Gitarristinnen durch die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft nur eingeschränkt Zugang hatten, bis hin zu einer kontinuierlichen Karriereplanung, die dem Lebensmodell von Frauen nicht entsprach,<sup>21</sup> konnten Gitarristinnen (und die meisten anderen

---

<sup>17</sup> Vgl. Hoffmann/Wichmann 2012, S. 96.

<sup>18</sup> Vgl. Hoffmann/Wichmann 2012, S. 95 und Britton 2010, S. 100.

<sup>19</sup> Vgl. Hoffmann/Wichmann 2012, S. 95. Im ständig wachsenden *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhundert* des Sophie-Drinker-Instituts in Bremen stehen im Jahr 2012 nur sieben Einträge zu professionellen Gitarristinnen rund 500 Kurzbiografien zu Instrumentalistinnen insgesamt gegenüber.

<sup>20</sup> Unselde 2010, S. 91.

<sup>21</sup> Vgl. Unselde 2010, S. 148. Während das Lebenswegmodell des Mannes geradlinig-zielgerichtet angelegt war, wurde der Lebensverlauf von Frauen kreisend-spiralförmig und zyklisch gedacht.

Musikerinnen) nach dieser Definition eigentlich nicht professionell agieren. Freia Hoffmann bietet eine offene Definition an, die auf das Wesentliche – die Berufsausübung – reduziert ist: „Das wichtigste Kriterium für Professionalität war die Frage, ob das Musizieren, Komponieren oder Unterrichten die materielle Existenz sichern konnte.“<sup>22</sup> Auch sie sieht allerdings das Wirken in der Öffentlichkeit als wichtigen Teil von Professionalität an.<sup>23</sup> Karsten Mackensen schlägt vor, das Verständnis von Öffentlichkeit weiter zu fassen, um mehr Akteurinnen miteinbeziehen zu können, die sich in halb-öffentlichen Sphären wie dem Salon bewegten.<sup>24</sup> Für Gitarristinnen lassen sich sinnvoll die drei Aspekte *Ausbildung*, *Bestreiten des Lebensunterhalts* und *Wirken in der Öffentlichkeit* als anwendbare Kategorien für eine Analyse der Professionalität herausarbeiten.

Die Professionalisierungsmöglichkeiten, die Gitarristinnen theoretisch zur Verfügung standen, waren umfassender privater Musikunterricht, Konzertauftritte schon im Kindesalter und Konzertreisen. Darauf aufbauend mussten sie im Erwachsenenleben einen Weg finden, öffentlich in Erscheinung zu treten und sich zu profilieren. Instrumentalistinnen und GitarristInnen waren in ihrer Ausbildung primär auf guten Privatunterricht angewiesen. Die Voraussetzungen dafür waren einerseits ausreichende finanzielle Mittel und andererseits schlicht die räumliche Nähe zu einer entsprechenden Lehrperson.<sup>25</sup> Einige bekannte Gitarristinnen stammten aus Musikerfamilien und erhielten von ihren Eltern Instrumentalunterricht. Neben der Ausbildung sieht Melanie Unseld öffentliche Auftritte als Wunderkind fast als Bedingung für eine spätere erfolgreiche Karriere von Musikerinnen:

Als Wunderkind aufzutreten, galt seit Wolfgang Amadeus Mozart als wichtiger Baustein einer herausragenden musikalischen Karriere und wurde damit auch zum biografischen Topos für Komponisten. Verhandelt wurde dabei nicht zuletzt die Frage der (göttlichen) Inspiration und Genialität, einer für das Künstlerbild des 19. Jahrhundert wesentlichen.<sup>26</sup>

In diesem Zusammenhang wären auch Konzert- und Bildungsreisen zu erwähnen, die Hoffmann als weiteren wichtigen Schritt der Professionalisierung

---

<sup>22</sup> Hoffmann 1991, S. 249.

<sup>23</sup> Vgl. Hoffmann 1991, S. 250f.

<sup>24</sup> Vgl. Mackensen 2010, S. 142.

<sup>25</sup> Hoffmann 1991, S. 268.

<sup>26</sup> Unseld 2010, S. 527.

nennt.<sup>27</sup> Gitarristinnen konnten sich also durch eine private Ausbildung und einen Berufsbeginn im Kindesalter mit Konzertreisen professionalisieren.

### Nischenarbeit

Gitarristinnen mussten sich im gesellschaftlichen Rahmen mit ihrem Instrument in der Öffentlichkeit auch durch Ausnutzung von Nischen positionieren. Von der bürgerlichen Gesellschaft weitgehend nicht als Konzertinstrument akzeptiert, wurde die Gitarre immer wieder in die Sphäre des ‚Weiblichen‘ gedrängt. Konzertauftritte von Gitarristinnen könnten also eine doppelte Provokation der Öffentlichkeit dargestellt haben.<sup>28</sup> Andererseits war das öffentliche Interesse an dem Instrument so gering, dass die musikalische Praxis oft fernab jeglicher wachsamer Kritik passierte. In der Sphäre des ‚Weiblichen‘, der Frauen, bestand für Gitarristinnen die Chance, umfassend zu wirken. Frauen wurde zugestanden, sich in ihrer eigenen, privaten Sphäre weiterzuentwickeln. Durch ein Frauennetzwerk von Musikerinnen, Mäzeninnen, Schülerinnen, Käuferinnen (von Lehrwerken oder Noten beispielsweise) und Zuhörerinnen im privaten Rahmen könnten Gitarristinnen fernab der männlich dominierten öffentlichen Sphäre in einer Art Gegenwelt, einer *weiblichen Öffentlichkeit*, professionell agiert haben.

### Vom Konzert bis zur Komposition – Catharina Pratten als prominentes Beispiel

#### Früh übt sich

Die meisten bekannten Konzertgitarristinnen des 19. Jahrhunderts begannen ihre Laufbahn als Wunderkind. Sie „profitierten von der besonderen Anziehungskraft, die Kindervirtuosen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten.“<sup>29</sup> Es gab vor allem in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts immer wieder Konzertberichte über weibliche Wunderkinder auf der Gitarre.<sup>30</sup> Die meisten Gitarristinnen wandten sich jedoch nach und nach anderen Interessen zu<sup>31</sup> oder beendeten, wie es allgemein üblich war, spätestens mit Eintritt in die Ehe ihre Instrumentalistinnen-Karriere, und ihre Spur

---

<sup>27</sup> Hoffmann 1991, S. 280.

<sup>28</sup> Vgl. Britton 2010, S. 100.

<sup>29</sup> Hoffmann/Wichmann 2012., S. 99.

<sup>30</sup> Vgl. Hoffmann/Wichmann 2012, S. 99f.

<sup>31</sup> Vgl. Hoffmann/Wichmann 2012, S. 99 und Button 1989, S. 98f.

verlor sich.<sup>32</sup> Mit dem Übertritt in das Erwachsenenalter änderte sich die öffentliche Wahrnehmung von Musikerinnen, für die sich das Auftreten in der Öffentlichkeit gegen Geld im Regelfall nicht schickte. Viele Instrumentalistinnen hatten sich auch schlichtweg nicht genügend profiliert, um ohne den Wunderkind-Status im Musikleben bestehen zu können.<sup>33</sup>

Catharina Josepha Pelzers erste belegbare Auftritte als Gitarristin fanden in London in den 1830er Jahren statt. Bezüglich ihres Alters bei Konzerten in ihrer Kindheit sind in der Literatur widersprüchliche Angaben zu finden, die darauf zurück zu führen sind, dass bis 2011 ihr Geburtsjahr fälschlicherweise als 1821 angenommen wurde.<sup>34</sup> Tatsächlich wurde Catharina Josepha Pelzer am 15. November 1824 als Tochter von Johann Wilhelm Ferdinand Pelzer, Musiklehrer, und Maria Pelzer, geb. Legrand, in Mülheim am Rhein geboren. Zum Zeitpunkt ihres Todes im Jahr 1895 waren beide Geburtsjahre in Umlauf. Catharina Pelzer, die vermutlich um 1829 mit ihren Eltern und ihrem kleinen Bruder (\*1826) nach London zog,<sup>35</sup> debütierte 1833 als Neunjährige im *King's Theatre*, London. Eine Anzeige im *Examiner* kann dieses Konzert belegen:

GREAT CONCERT ROOM, KING'S THEATRE. / MR. R. DRESSLER and Mr. F. PELZER respectfully inform the Nobility, Gentry, and their Friends, that their ANNUAL MORNING CONCERT will take place at the above Room, on Wednesday, May 15th, 1833 to commence at Half-past One precisely. [...] Guitar, Mr. Pelzer, Miss Pelzer, and Miss. E. Mounsey. Leader, Mr. Eliason. Conductor, Mr. N. Weippert. The Orchestra will be select and complete.<sup>36</sup>

Für die Zeit vor diesem ersten belegbaren Konzertauftritt finden sich bei einigen Autoren Hinweise auf frühere Konzerte in London und/oder eine Konzertreise in Europa beziehungsweise im deutschsprachigen Raum, die je nach Angabe zwischen 1828 und 1830 stattgefunden haben soll.<sup>37</sup> Dies ist aber als zweifelhaft anzusehen, da keinerlei Belege zu finden sind. Eine Recherche gängiger Musikzeitschriften im deutschsprachigen Raum ergibt für den Zeit-

---

<sup>32</sup> Vgl. Unseld 2010, S. 528.

<sup>33</sup> Vgl. Unseld 2010, S. 528.

<sup>34</sup> Ulrich Wedemeier konnte 2011 durch eine Nachfrage beim Landesarchiv NRW das korrekte Geburtsdatum herausfinden.

<sup>35</sup> Clarke 2011, S. 9f. Clarke gibt 1825 als Geburtsjahr des jüngeren Bruders an, laut der Auskünfte des NRW Landesarchivs war es 1826.

<sup>36</sup> The Examiner 1833.

<sup>37</sup> Vgl. Harrison 1899, S. 18f.; Bone 1914, S. 239; Nolan 1983, S. 41; Button 1989, S. 114 und Wichmann 2011.

raum 1827 bis 1854 keine Resultate, die auf eine internationale Konzerttätigkeit Catharina Pelzers schließen lassen dürfen. Daher ist auch eine zweite überlieferte Konzertreise im Jahr 1837, bei der Catharina Pelzer zum ersten Mal mit Mauro Giulianis drittem Konzert, op. 70, aufgetreten sein soll,<sup>38</sup> als fragwürdig einzustufen. Belegbar sind auf der anderen Seite eine Reihe von Auftritten Catharina Pelzers in London in den Jahren 1833–1836, z.B. ein gemeinsamer Auftritt mit einem anderen prominenten Wunderkind, Giulio Regondi (1822–1872), vom 13. März 1834 in den *King's Concert Rooms*.<sup>39</sup> In den Jahren 1835 und 1836 lud Catharina Pelzer jeweils zu einer Serie von drei Konzerten in die *Hanover Square Rooms* ein.<sup>40</sup> Ihr Konzert vom 24. oder 25. Februar 1835 wurde mit positiven Kritiken bedacht:

Miss Josephine Pelzer, the juvenile and pretty guitarist, gave her first concert for the season at the Hanover square Rooms on Tuesday morning. A numerous and fashionable audience were highly delighted with the efforts of the young aspirant, who cannot be more than nine years of age. [...] We cordially congratulate Miss Pelzer on her success.<sup>41</sup>

Keine weiteren Auftritte sind in London bis Mitte der 1850er Jahre belegt. Es wird deutlich, dass die Auftritte Catharina Pelzers als Kind wahrscheinlich auf London und die nähere Umgebung beschränkt waren und sich auf die Jahre 1833–1836 konzentrierten. Pelzer trat in zwei der wichtigen Londoner Konzertsäle auf, weshalb sie der Öffentlichkeit bis zu einem gewissen Grade bekannt gewesen sein musste. Allerdings war die Konkurrenz sehr groß – selbst unter GitarristInnen – denn auch Giulio Regondi, Elizabeth Mounsey, Leonard Schulz and Luigi Sagrini waren dabei, sich als Jugendliche oder Wunderkinder in London einen Namen zu machen.<sup>42</sup> Vor dem Hintergrund, dass das Konzertieren als Wunderkind ein sehr wichtiger Schritt der Professionalisierung und Etablierung junger MusikerInnen war, wird verständlich, dass übertriebene Darstellungen der musikalischen Tätigkeiten Catharina Pelzers während ihrer Kindheit in der Literatur die spätere musikalische Berufstätigkeit und ihr Dasein als Musikerin (mit) legitimierten.

Zu ihrer Inszenierung als Wunderkind gehört auch das einzige bekannte Kinderporträt Pelzers, das sie als Neunjährige mit einer Gitarre zeigt, ein

---

<sup>38</sup> Vgl. Button 1989, S. 115 und Wichmann 2011.

<sup>39</sup> Vgl. Harrison 1899, Abbildung zwischen S. 20 und S. 21.

<sup>40</sup> Vgl. Button 1989, S. 77, S. 114.

<sup>41</sup> The Examiner 1835.

<sup>42</sup> Vgl. Button 1989, S. 46.

lithografisch vervielfältigtes Aquarell, das George Brown zugeschrieben wird. Es ist gut möglich, dass Ferdinand Pelzer das Porträt seiner Tochter zu Vermarktungszwecken anfertigen ließ. Nicht zuletzt konnte sich Ferdinand Pelzer selbst über die Präsentation seiner Schülerin und Tochter Catharina Josepha als Gitarrenpädagoge profilieren. Ferdinand Pelzer kümmerte sich mit großer Wahrscheinlichkeit persönlich um die musikalische Erziehung seiner sieben Kinder.<sup>43</sup> F. Pelzer etablierte sich in England zunächst als Gitarrenpädagoge, veröffentlichte einige Lehrwerke und Kompositionen und soll zwischen 1833 und 1835 Herausgeber der Zeitschrift *The Giulianiad, or Guitarists Magazine* gewesen sein. In den 1840er Jahren wandte er sich der Gesangspädagogik zu. Seine musikalischen Unternehmungen in England waren wohl immer von wechselndem Erfolg gekrönt, die Familie musste oft umziehen; und so zogen Pelzer und seine Familie Ende der 1830er Jahre nach Exeter.<sup>44</sup> Doch während ein Großteil der Pelzer-Familie schon Mitte der 1840er Jahre wieder nach London zurückkehrte, blieb Catharina Pelzer alleine bis 1848 in Exeter und arbeitete als Gitarrenlehrerin. Sie machte sich also als ungefähr 20-Jährige von ihren Eltern unabhängig und kam für ihren Lebensunterhalt durch Unterrichtstätigkeiten vermutlich selbst auf. Auch als sie sich wieder in London niederließ,<sup>45</sup> ging sie getrennte Wege vom Rest ihrer Familie und mietete eigene Räume an, bis sie 1854 heiratete.

Catharina Pelzer erhielt ihre Ausbildung auf der Gitarre also vornehmlich im privaten Rahmen durch den Unterricht des Vaters. Sie trat im Kindesalter nur vereinzelt in Konzerten auf und konnte sich wahrscheinlich auch nicht durch internationale Konzertreisen oder weiterführenden Unterricht professionalisieren.

### Un/möglich – ein Leben als Konzertgitarristin

Allen Einschränkungen der bürgerlichen Gesellschaft zum Trotz traten vereinzelt Gitarristinnen im Erwachsenenalter als Solistinnen, Kammermusikpartnerinnen oder auch als Sängerinnen in Konzerten auf.<sup>46</sup> Trotz der generellen Beliebtheit der Gitarre als ‚Fraueninstrument‘ traten allerdings nur sehr

---

<sup>43</sup> Vgl. *Memoirs of Madame Giulia Pelzer* [nach 1932], S. 2.

<sup>44</sup> Vgl. Clarke 2011, S. 12f. Über den genauen Zeitraum des Aufenthalts in Exeter gibt es widersprüchliche Angaben.

<sup>45</sup> Vgl. *The Times* 1848, S. 2. „MISS PELZER, professor of the guitar and concertina, begs to inform the nobility and gentry that she has returned to London, and RESUMED her TEACHING. 55, Great Marlborough street, Regent-street.“

<sup>46</sup> Vgl. Deborah Nolan 1983, S. 13f.

wenige Gitarristinnen über das Wunderkind-Alter hinaus über einen längeren Zeitraum hinweg professionell als Instrumentalistinnen in Erscheinung. Emilia Giuliani-Guglielmi und Catharina Pelzer/Pratten können diesbezüglich als singuläre Erscheinungen in der Geschichte des Instruments im 19. Jahrhundert gewertet werden. Während das Bild der Gitarre-spielenden Frau an sich in der bürgerlichen Gesellschaft mit Wohlgefallen betrachtet wurde, mussten professionelle Gitarristinnen in ihrem Spiel Kompromisse finden, um den ‚Anstand‘ zu wahren. Eine virtuose Spielweise erforderte Abweichungen von der geforderten ‚eleganten‘ Sitz- und Handhaltung von Frauen. Auch wenn sich im 19. Jahrhundert noch keine allgemein übliche Haltung des Instruments etabliert hatte, erlaubten professionelle Haltungen durch größtmögliche Stabilität der Gitarre den Armen Bewegungsfreiheit für Lagenwechsel oder klangfarbenreiches Spiel. Pratten verwendete zum Beispiel eine Fußbank für den linken Fuß und empfahl dies auch ihren SchülerInnen, wie in ihren Lehrwerken zu lesen ist.<sup>47</sup> Dadurch entstand eine Haltung mit leicht geöffneten Beinen,<sup>48</sup> und die Gefahr muss bestanden haben, dass durch den erhöhten Fuß ein Teil des Beines entblößt würde, was einen Tabubruch bedeutet hätte. Eine gitarristisch effiziente Sitzposition wurde zusätzlich durch den in viktorianischer Zeit wieder modern gewordenen Reifrock eingeschränkt. Pratten ließ sich auf einem Porträt von 1853 entgegen dem Zeitgeschmack in einem Kleid ohne Reifrock abbilden. Konzertgitarristinnen mussten also in der Haltung ihres Instruments zwischen Modediktat, Schicklichkeit und professioneller Spielposition abwägen und Kompromisse finden.<sup>49</sup>

Neben dem problematisch erscheinenden Umgang mit Haltung und Kleidung beim Spielen der Gitarre konnte das Bild der entspannten, ruhigen Eleganz der *schönen Hand* in virtuoseren Spielpassagen sicherlich nicht aufrecht erhalten werden. Streckungen und Sprünge in der linken Hand und Registerwechsel sowie unterschiedliche Anschlagstechniken in der rechten Hand sorgten für reichlich Bewegung. Das könnte Gitarristinnen dazu bewegen haben, weniger virtuoses Repertoire auf der Bühne zu bevorzugen. Darüber hinaus wurde allzu expressives Spiel von Frauen negativ bewertet,<sup>50</sup> was Hand in Hand mit dem Ideal der möglichst bewegungsarmen Spielweise ging. Die

---

<sup>47</sup> Vgl. Madame Sidney Pratten 1859, S. 7.

<sup>48</sup> Vgl. Hoffmann 1991, S. 35 und S. 60f. Die Haltung mit geöffneten Beinen war einer der Hauptgründe, weshalb das Violoncello kein Instrument war, das Frauen üblicherweise erlernen durften.

<sup>49</sup> Vgl. Hoffmann 1991, S. 55.

<sup>50</sup> Vgl. Hoffmann 1991, S. 39.

Anstrengungen des Gitarrenspiels, insbesondere der Druck der Saiten, wurden von ‚besorgten‘ Kritikern als Grund angeführt, das künstlerische Gitarrenspiel doch eher in der männlichen Sphäre anzusiedeln:<sup>51</sup>

Wegen des Druckes, den die Finger erleiden, und seiner vorzüglichen Anwendbarkeit bey Nachtmusiken, scheint es [die Gitarre] sich noch mehr für das männliche, als für das weibliche Geschlecht zu eignen.<sup>52</sup>

Trotz dieser Vorbehalte gegenüber dem professionellen Gitarrenspiel konnte sich Catharina Pelzer gerade als erwachsene Frau als Konzertgitaristin etablieren. Ab ihrer Heirat mit dem Flötisten Robert Sidney Pratten am 27.09.1854 bis zu ihrem Tod 1895 war Catharina Josepha Pelzer – bzw. Madame Sidney Pratten, wie sie sich nach ihrer Eheschließung nannte – im Konzertleben Londons als Gitarristin präsent. Die Zeit davor erscheint in ihrer Konzertbiografie als Lücke, vielleicht war sie zu sehr mit Unterrichtstätigkeiten beschäftigt, oder möglicherweise spielte sie auch einfach nur private Konzerte in den aristokratischen Salons ihrer Schülerinnen und Förderinnen. Im Jahr 1856 ist der erste Beleg eines gemeinsamen Konzertes des Ehepaares Pratten zu finden – und zwar traten sie im Londoner Haus der Lady John Somerset auf, einer Mäzenin und Schülerin, die Catharina Pratten half, in London als Pädagogin Fuß zu fassen. Ab Ende der 1850er Jahre veranstaltete Catharina Pratten gemeinsam mit ihrem Ehemann unregelmäßig Konzerte, die manchmal in ihrem eigenen Haus stattfanden, oder auch in kleineren Sälen der Stadt. Beide Ehepartner gestalteten Beiträge für diese Konzerte, die durch abwechslungsreiches Programm anderer MusikerInnen ergänzt wurde. Für Robert Sidney Pratten waren die jährlichen Matineen mit seiner Frau nur ein Konzert unter vielen. Er war ein gefragter Flötist in der wachsenden Orchesterlandschaft Englands und war als Stimmführer u.a. an der *Royal Italian Opera*, der *Royal Philharmonic Society* und der *Sacred Harmonic Society* tätig,<sup>53</sup> nebenher unterrichtete und komponierte er.<sup>54</sup> Er entwickelte gemeinsam mit Boosey & Sons eine Flöte, die seinen Vorstellungen entsprach und von der Firma etliche Jahre unter dem Namen „R. S. Pratten’s Perfected“ vertrieben wurde.<sup>55</sup> Pratten war also gut vernetzt und im Londoner Musikleben etabliert. Die Ehe zwischen Robert und Catharina Pratten blieb kinderlos, und so

---

<sup>51</sup> Vgl. Hoffmann/Wichmann 2012, S. 93f.

<sup>52</sup> AMZ 1804, Sp. 360f.

<sup>53</sup> Vgl. Art. „PRATTEN, ROBERT SIDNEY“ 1879, S. 27.

<sup>54</sup> Vgl. MusW 1855, S. 253.

<sup>55</sup> Vgl. MusW 1856, S. 704.

konnten sie sich beide voll dem Berufsleben widmen. Catharina Pratten begann in ihrer Ehezeit vermehrt zu konzertieren und intensivierte auch andere Aspekte ihrer musikalischen Tätigkeiten wie das Komponieren und Drucken von Noten und die Konzeption ihrer ersten Gitarrenschule. Außerdem kooperierte auch sie mit Boosey & Sons in der Entwicklung eines eigenen Gitarrenmodells.

Robert S. Pratten scheint die Berufstätigkeit seiner Frau also nicht nur geduldet zu haben, sondern förderte und unterstützte sie wahrscheinlich in ihren musikalischen Unternehmungen, wie die Produktivität dieser Lebensphase Catharina Prattens dokumentiert. Eine Hierarchie in der Beziehung und in der musikalischen Arbeit des Ehepaars könnte sich durch die verschiedenen Grade an Professionalität ergeben haben. Die folgende Anekdote, die sich auf Catharina Prattens spielerische Souveränität bezieht, zeichnet ein Bild der Überlegenheit Robert Prattens als Musiker:

Upon occasions of her public performance she was frequently overcome by nervousness. Mr. Pratten then accompanied her, and, seated in the front row of the audience, he would give her confidence by gently marking the rhythm as she played, which detracted her attention from the sea of faces around her.<sup>56</sup>

Dass Catharina Pratten auf der Konzertbühne tatsächlich so wenig Professionalität besaß, ist unwahrscheinlich – zum einen wurde in keiner Konzertkritik etwas Derartiges erwähnt, und zum anderen hätte sie dann wohl kaum über dreißig Jahre ihre Konzerttätigkeit erfolgreich fortgesetzt. Anekdoten wie diese halfen, das patriarchale Machtverhältnis zwischen den Eheleuten in der Gesellschaft klar zu stellen und zurecht zu rücken, wenn es durch die Eigenständigkeit und Berufstätigkeit Catharina Prattens vielleicht in Schieflage geraten war.

Nach dem Tod ihres Ehemannes 1868 setzte Pratten die selbst veranstalteten Konzerte nahtlos noch im selben Jahr fort und organisierte weiterhin im unregelmäßigen Jahresabstand eigene Konzerte, die sie ab 1870 *Guitar Recital* nannte. Die meisten dieser *Recitals* fanden zunächst in den *Beethoven Rooms* statt, nachfolgend in der *Steinway Hall*. Die letzten beiden dokumentierten Konzerte in den Jahren 1890 und 1892 fanden in Brighton statt, wo Pratten sich in ihren letzten Lebensjahren oft aufhielt.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Harrison 1899, S. 32f.

<sup>57</sup> Vgl. Harrison 1899, S. 64f.

## Die Gitarre – ein ‚Fraueninstrument‘ des 19. Jahrhunderts?

In den Jahren, die auf den Tod ihres Mannes folgten, inserierte Pratten vermehrt, dass sie für Unterricht und Privatkonzerte zu Verfügung stehe, wie eine Annonce von Juni 1871 beispielhaft zeigt:

THE GUITAR.–MDME. SIDNEY PRATTEN begs to announce that she is at liberty to accept Engagements for playing at Morning and Evening Parties. For Terms and Lessons, address to her residence, 38, Welbeck-street, Cavendish-square, W.<sup>58</sup>

Vermutlich brauchte sie Gelegenheitsauftritte – die sie in anderen Lebensphasen nicht öffentlich in der Zeitung anbot – um die Finanzierung ihres Lebensunterhalts zu sichern. Da Pratten laut ihrem Biograf Harrison allerdings in ihren letzten Lebensjahren einen Sekretär, eine Haushälterin und eine Gesellschafterin beschäftigte, muss sie zumindest in dieser Zeit entsprechend wohlhabend gewesen sein.<sup>59</sup> Sie sparte bis zu ihrem Lebensende immerhin ein Vermögen von £810 an, das ihre beiden überlebenden Schwestern Annie und Giulia neben einer großen Noten- und Instrumentensammlung erbten.<sup>60</sup> Mehr als zwanzig Konzerte veranstaltete Pratten unter ihrem eigenen Namen in den 35 Jahren ihrer aktivsten Zeit als Gitarristin (zwischen 1857 und 1892). Die zeitliche Abfolge ihrer Konzertkarriere ist sehr ungewöhnlich – als Kind stand sie nur einige Male in der Öffentlichkeit auf der Bühne, als Jugendliche und junge Frau sind kaum Auftritte von ihr bekannt, und erst als verheiratete Frau und in fortgeschrittenem Alter spielte sie regelmäßig Konzerte.

Während die meisten der Konzerte wie oben beschrieben in kleineren gemieteten Sälen stattfanden, sind einige auch als Salonkonzerte zu beschreiben.<sup>61</sup> In den Sommern soll Pratten zu den Landsitzen ihrer Mäzeninnen gereist sein, wo sie Privatkonzerte spielte.<sup>62</sup> 1886 erschien im *Aberdeen Weekly Journal* ein Bericht eines solchen Konzertes:

MADAME SIDNEY PRATTEN, the eminent guitariste, who is staying with Mr and Mrs Allen Mackenzie at Brackley, near Balater, has had the honour of playing

---

<sup>58</sup> The Orchestra 1871, [S. 145].

<sup>59</sup> Vgl. Harrison 1899, S. 39f.

<sup>60</sup> Vgl. Westbrook 2013, S. 297. Westbrook bezieht sich auf Funde im nationalen Nachlassverzeichnis.

<sup>61</sup> Vgl. Musical News 1892, S. 16. Pratten spielte ihr letztes bekanntes Konzert in Brighton auf Einladung von „Mr. and Mrs. Reuben Sassoon“.

<sup>62</sup> Vgl. Harrison 1899, S. 42.

to Her Royal Highness the Duchess of Albany, who expressed great pleasure at Madame Sidney Prattens beautiful performance.<sup>63</sup>

Pratten beteiligte sich außerdem an mindestens zwei Wohltätigkeits-Konzerten, die für ein Kinderkrankenhaus in Birmingham und „in aid of the deaf and dumb“ veranstaltet wurden.<sup>64</sup> Ab 1877 standen viele ihrer Konzerte unter „Royal Patronage“, da sie zwei Töchter von Queen Victoria unterrichtete. Die Liste der Förderinnen und Mäzeninnen, die Pratten in ihrer Konzerttätigkeit unterstützten, ist lang.

Tatsächlich sind von Pratten nur Konzerte in London und im Umkreis der Stadt belegbar – Exeter und Birmingham könnten die am weitesten entfernten Konzertorte Prattens gewesen sein. Ihre Bedeutung als konzertierende Musikerin war regional also beschränkt, aber die Regelmäßigkeit und Anzahl ihrer Konzerte und ihrer Konzertbeteiligungen in anderen Aufführungen weisen darauf hin, dass sie sich als Gitarristin einen durchaus prominenten Platz im englischen Musikleben erarbeitet hatte. Nach Giulio Regondis Tod 1872 war sie zudem die einzige Londoner Gitarristin, die regelmäßig Konzerte spielte. Mit ihrer Konzerttätigkeit hielt sie die Tradition des künstlerischen Gitarrenspiels in London zu einer Zeit aufrecht, in der die Gitarre vor allem als einfaches Hausmusikinstrument bekannt war.<sup>65</sup>

Über einige von Catharina Prattens Konzerten und Auftritten wurde in der Musikpresse berichtet. Die Kritiken und Berichte zu ihren Konzerten waren meist kurz und positiv, aber nur in seltenen Fällen aussagekräftig. Ausführlichere Berichte erschienen zu Konzerten, die Pratten selbst veranstaltete:

MADAME SIDNEY PRATTEN, who is well known as one of our best guitarists, gave a recital on Wednesday, under distinguished patronage, at the Beethoven Rooms. Madame Pratten played solos by Sor, Leonard Schulz, and compositions by herself, together with duets for two guitars by Giuliani (in conjunction with Dr. Gaisford), fully sustaining her great reputation.<sup>66</sup>

Einige Berichte beschreiben Pratten als „one of our best guitarists“<sup>67</sup>, als wichtige (englische) Vertreterin ihres Instruments:

Madame Pratten has long been distinguished as a guitarist of eminence, which she fully exemplified on the present occasion by her performance of solos by Sor,

---

<sup>63</sup> Aberdeen Weekly Journal 1886.

<sup>64</sup> Vgl. MusW 1865, [Titelblatt]; und MusW 1873, S. 363.

<sup>65</sup> Vgl. Britton 2010, S. 97.

<sup>66</sup> MusW 1871, S. 306.

<sup>67</sup> MusW 1871, S. 306.

## Die Gitarre – ein ‚Fraueninstrument‘ des 19. Jahrhunderts?

Schulz, Giuliani, and some of her own compositions, in all which she displayed her executive powers in perfection, and to the evident delight of all present.<sup>68</sup>

### Zum Repertoire – Märsche und ein Lieblingsstück

In einigen Konzertberichten finden sich Hinweise zum Repertoire, das Catharina Pratten in der Öffentlichkeit präsentierte. Auffällig ist, dass sie ihre eigenen Werke in so gut wie alle Programme mit aufnahm. Daneben spielte sie Werke der angesehenen Komponisten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, darunter viele Kompositionen von Sor und Giuliani. Besonders ein Werk begleitete Pratten durch ihr Konzertleben – das *Gitarrenkonzert No. 3, op. 70* von Mauro Giuliani für Terzgitarrre und Orchester. Harrison schreibt, dass sie es schon in ihrer Kindheit lernte und angeblich auf Konzertreisen spielte, der erste belegbare Auftritt mit diesem Konzert war allerdings bei einer der Matineen, die sie mit ihrem Ehemann veranstaltete, im Jahr 1857. Bis 1890 sind Programme mit diesem Werk immer wieder nachweisbar, manchmal spielte Pratten auch nur den ersten oder letzten Satz. Auffällig ist die Diskrepanz zwischen den technischen und musikalischen Anforderungen eines virtuosen Werkes wie diesem oder auch anderen anspruchsvollen Stücken in ihren Programmen zu den vielen einfachen Divertimenti, Märschen, Tänzen etc., die sie auch häufig in Konzerten spielte und die von der Kritik gelobt wurden. Viele der einfacheren Stücke hatte sie selbst komponiert und in ihren Veröffentlichungen als „Madame R. Sidney Pratten’s Repertoire for the guitar – for the use of her pupils“ bezeichnet. Warum spielte Catharina Pratten bei Auftritten Werke, die eigentlich nicht als Konzertstücke gedacht waren? Mehrere Erklärungsmöglichkeiten könnten helfen, dieses scheinbare Paradox zu lösen. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass in Gitarrenkonzerten meist LiebhaberInnen und AmateurInnen des Instruments im Publikum saßen, konnte Catharina Pratten ihre eigenen Kompositionen am besten bewerben, indem sie sie selbst spielte. Ein weiterer Grund könnte mit dem Bild der Gitarre in der Öffentlichkeit zusammen hängen. Die Gitarre war als Konzertinstrument nicht restlos anerkannt, und in Kritiken wurde oft hart über zu anspruchsvolles Repertoire geurteilt.<sup>69</sup> Stücke, die der Gitarre angemessen schienen und positiver beurteilt wurden, stammten eher aus Gattungen des Salon- und Hausmusikbereichs. Vielleicht war es eine bewusste Strategie Prattens, vermehrt Repertoire zu spielen, das in der öffentlichen Resonanz

---

<sup>68</sup> MusW 1873, S. 418.

<sup>69</sup> Vgl. Britton 2010, S. 93-96.

Wohlgefallen weckte, als mit allzu virtuosen und ‚ernsten‘ Werken als Gitarristin und als Frau die Öffentlichkeit zu irritieren.

### Pädagogische Arbeit – die Gitarrenlehrerin

Die musikalische Erziehung von Mädchen wurde aus Gründen des Anstands zu einem Großteil von Frauen durchgeführt,<sup>70</sup> daher gab es durchaus Bedarf an Gitarrenpädagoginnen. Vermutlich agierte sogar ein großer Teil der Gitarristinnen ausschließlich als Pädagoginnen, „was in Anbetracht der modebedingten Nachfrage und den gleichzeitigen Vorbehalten gegenüber der Gitarre als Konzertinstrument nicht als Widerspruch erscheint.“<sup>71</sup> In England waren in Zeitschriften wie *The Musical World* oder *The Athenaeum* immer wieder Annoncen von Frauen zu finden, die Gitarrenunterricht anboten, neben Pratten waren das im Laufe des 19. Jahrhunderts u.a. auch einige ihrer Schülerinnen.<sup>72</sup>

Catharina Pratten selbst arbeitete ungefähr fünfzig Jahre lang als Gitarrenlehrerin. Sie begann diese Tätigkeit in den 1840er Jahren in Exeter, und nach ihrem Umzug nach London machte sie sich dort vor allem als Lehrerin adeliger oder großbürgerlicher Mädchen und Frauen einen Namen. Die pädagogische Arbeit kann als ihre Haupttätigkeit eingestuft werden, da sie wahrscheinlich ihre größte Einnahmequelle war. In unzähligen Inseraten in Musikzeitschriften und Tageszeitungen bewarb sie ihren Unterricht. Ihre Bedeutung als Gitarrenpädagogin erschließt sich einerseits aus ihrer Rolle als Lehrerin und andererseits aus ihren schriftlichen Veröffentlichungen – drei Unterrichtswerke für unterschiedliche Zielgruppen und viele Kompositionen für didaktische Zwecke. Catharina Pratten etablierte sich in London mit der Unterstützung Lady John Somersets, die an verschiedenen Stellen als Förderin Prattens in Erscheinung trat. Allan Atlas erwähnt neben Lady Somerset auch die Duchess of Wellington als hochrangige Förderin Prattens in jungen Jahren.<sup>73</sup> Über diese Verbindung könnte Pratten zur Gitarrenlehrerin der Prinzessinnen Louise und Beatrice geworden sein. Pratten verkehrte also als Pädagogin mit dem englischen Königshaus und dem Hochadel. Nach Harrisons Beschreibung akzeptierte Madame Pratten SchülerInnen aus niedrigeren Schichten aus Gründen des „Prestiges“ nicht:

---

<sup>70</sup> Vgl. Hoffmann 1991, S. 266.

<sup>71</sup> Hoffmann/Wichmann 2012, S. 98.

<sup>72</sup> Vgl. *The Manchester Guardian* 1881, S. 160. Eine Mrs. Good bietet z.B. in einem Inserat Unterricht an und nennt Catharina Pratten als Referenz.

<sup>73</sup> Atlas 2006, S. 27f.

## Die Gitarre – ein ‚Fraueninstrument‘ des 19. Jahrhunderts?

Whether from her intimate connexions with the ‘Upper Ten’–or from other reasons–it was always Madame Pratten’s desire to maintain the *prestige* of the guitar. Although ever ready to sympathise with and assist those who were of humble origin in the world–she dreaded the idea of her instrument becoming in any way vulgarised, and insisted upon it keeping its place exclusively in the gentleman’s drawing-room. She would often discourage aspirants to whom she felt the guitar would be uncongenial, or those whose environments would not accord with its refinement.<sup>74</sup>

Pratten musste vermutlich ihr öffentliches Bild als Lehrerin erlesener Zirkel kreieren, um ihren adeligen SchülerInnen das Gefühl von Exklusivität zu vermitteln. Dagegen sprechen ihre zahlreichen Inserate über viele Jahre hinweg, in denen sie ihren Unterricht bewarb.<sup>75</sup> Pratten soll im Verlauf ihres Lebens zwischen 1500 und 2000 SchülerInnen unterrichtet haben,<sup>76</sup> darunter nur wenige männliche Schüler, die sie „mit Blick auf eine professionelle Musikerkarriere“ unterrichtet haben soll, während sie ihre Schülerinnen auf typisch ‚weibliche‘ musikalische Tätigkeiten vorbereitete, die eher soziale Funktionen hatten.<sup>77</sup>

Prattens Werkzahlen werden mit 150 bis 250 angegeben.<sup>78</sup> Ein Großteil ihrer Stücke war für ihre SchülerInnen komponiert, die vielfach auch WidmungsträgerInnen waren. Darüber hinaus veröffentlichte sie drei Unterrichtswerke. Ihre erste Gitarrenschule ist unter zwei Namen bekannt – *Guitar Tutor* (in zwei Bänden) und *Guitar School* – und erschien zum ersten Mal bei Boosey & Sons im Jahr 1859.<sup>79</sup> Pratten veröffentlichte 1874 auch ein etwas vereinfachtes Lehrwerk – *Learning the Guitar Simplified* – im Eigenverlag,<sup>80</sup> von dem bereits zu Lebzeiten 12 Auflagen in unbekannter Höhe erschienen. Außerdem veröffentlichte sie *Instructions of the Guitar tuned in E major*, ein Lehrwerk, in dem sie zum leichteren Erlernen des Instruments eine andere Stimmung vorschlägt.<sup>81</sup> Prattens Gitarrenschulen waren sehr beliebt und vor allem *Learning the Guitar Simplified* wurde an verschiedensten Stellen als Standardwerk zum

---

<sup>74</sup> Harrison 1899, S. 71f.

<sup>75</sup> Vgl. etwa MusW 1868, [Titelblatt].

<sup>76</sup> Vgl. Nolan 1983, S. 93. Diese Zahl gibt allerdings keine Auskunft darüber, welche Unterrichtsverhältnisse dazu gezählt wurden.

<sup>77</sup> Wichmann [2011].

<sup>78</sup> Wichmann [2011].

<sup>79</sup> Vgl. MusW 1859, S. 319.

<sup>80</sup> Vgl. The Orchestra 1874.

<sup>81</sup> Vgl. Nolan 1983, S. 74.

Erlernen des Instruments empfohlen. So steht in der *Encyclopædia Britannica* von 1880 folgende Bemerkung: „For the technique of the guitar Madame Sidney Pratten’s treatise, *Learning the Guitar simplified*, may be consulted.“<sup>82</sup> Auch in der ersten Ausgabe des *Grove* werden Prattens Schulen als einzige Lehrwerke für Gitarre genannt: „There is an English Guitar Tutor by Mme. Sidney Pratten (Boosey, London), but those who wish to know more about the instrument technically are referred to ‘Learning the Guitar simplified,’ by the same authoress.“<sup>83</sup>

### Die „komponierende Frau“

Den KomponistInnenberuf im Sinne einer hauptberuflichen, spezialisierten komponierenden Tätigkeit<sup>84</sup> gab es in der Welt der Gitarre nicht. Auch die prominenten männlichen Vertreter des Fachs traten eigentlich immer als Interpreten-Komponisten in Erscheinung, meist zusätzlich verknüpft mit einer pädagogischen Tätigkeit. So lässt sich auch die kompositorische Tätigkeit von Gitarristinnen als Nebenbeschäftigung zu Pädagogik und/oder Konzertspiel einordnen.<sup>85</sup> Überlieferte Werke von Gitarristinnen können größtenteils dem Bereich der Hausmusik zugerechnet werden, komponiert für SchülerInnen oder Amateur-MusikerInnen. „As the target audience was predominantly female, the music is infused with those qualities deemed desirable in young women – prettiness, charm and simplicity.“<sup>86</sup> Als Herausgeberinnen eigener pädagogischer Lehrwerke und dazugehörigem SchülerInnen-Repertoire konnten sich Frauen als pädagogische Denkerinnen profilieren, die durch ihre Unterrichtskonzepte einen kleinen oder größeren SchülerInnenkreis prägten und als Multiplikatorinnen fungierten konnten.

Catharina Pratten erhielt vermutlich als Kind zwischenzeitlich Kompositions- oder zumindest Theorieunterricht von William Carnaby.<sup>87</sup> Darüber hinaus ist keine weitere Ausbildung in diesem Betätigungsfeld überliefert. Die kompositorischen Mittel, die ihr zu Verfügung standen, waren eher limitiert, ihre professionelle Tätigkeit beschränkte sich auf Publikationen im didakti-

---

<sup>82</sup> Art. „Guitar“ 1880, S. 268.

<sup>83</sup> Art. „Guitar“ 1879, S. 641.

<sup>84</sup> Vgl. Unselde 2010, S. 91.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 91. Unselde spricht von der „komponierenden Frau“, im Unterschied zur „Komponistin“, von der ein höheres (und fast nie erfüllbares) Maß an Professionalität erwartet würde.

<sup>86</sup> Britton 2010, S. 155.

<sup>87</sup> Vgl. Wichmann 2011.

schen Bereich. Ihre kompositorische Arbeit war eng verknüpft mit ihrer Konzert- und Unterrichtstätigkeit. Ein Großteil ihrer Kompositionen für die Gitarre ist der privaten Sphäre zuzuordnen. Neben zahlreichen sehr einfachen Liedbearbeitungen komponierte sie viele Solo- und einige Kammermusikwerke für Gitarre. Pratten schrieb viele *Divertimenti*, kleine romantische Charakterstücke, Tänze, Märsche und *Airs*. Außerdem finden sich etliche Variationsätze in ihrer Sammlung,<sup>88</sup> die eher dem Virtuosen-Genre zuzurechnen sind. Die technischen Anforderungen in Prattens Stücken orientierten sich meist offensichtlich am Spielvermögen ihrer WidmungsträgerInnen. Ihr formaler Aufbau ist einfach, harmonische und thematische Entwicklungen sind limitiert. Prattens ästhetische Melodiebildung ist idiomatisch dem Instrument angepasst und entspricht dem Zeitgeschmack.<sup>89</sup>

Catharina Prattens Werkkonzeption hat mitunter stark Romantischen Charakter – das Komponieren wird nicht als Arbeitsprozess beschrieben, sondern als ein Niederschreiben flüchtiger Ideen. So schreibt Pratten in einer Anmerkung zu ihrem *Impromptu Twilight*:

On a lovely summer evening I sat watching the Sun go down, and the twilight gradually creeping over the scene, I took up my guitar and in the gradual stillness, as my fingers strayed over the strings, this little musical sketch ‚*Twilight*‘ was produced. And as the gentle breeze rose and subsided, so did the sound of the strings swell and diminish.<sup>90</sup>

Auch in Harrisons *Reminiscences* wird eine enge Verbindung zwischen dem Prozess des Komponierens mit Stimmungen, Emotionen und Ereignissen in Prattens Leben hergestellt.<sup>91</sup> Der hier beschriebene Kompositionsprozess ist gender-behaftet. Ideen fliegen der ‚komponierenden‘ Frau zu, die sie dann in einem emotionalen Verarbeitungsprozess als kleine *Impromptus* oder *Divertimenti* zu Papier bringt. Diese Art des Komponierens steht dem männlich konnotierten rationalen Planen im Kompositionsprozess diametral gegenüber.

et cetera et conclusio

---

<sup>88</sup> Vgl. MacAuslan/Aspen 1997, S. 35-37.

<sup>89</sup> Um Pratten mit bekannteren Komponisten der Gitarre zu vergleichen, könnten ihre Werke in der Nähe Francisco Tárregas, Napoleon Costes und Giulio Regondis angesiedelt werden.

<sup>90</sup> Madame Sidney Pratten [ohne Datum].

<sup>91</sup> Vgl. Harrison 1899, S. 59 und S. 85f.

Abseits von Pädagogik, Konzert und Komposition lassen sich noch weitere Tätigkeitsfelder von Gitarristinnen im 19. Jahrhundert beobachten. Pratten betätigte sich zum Beispiel als Verlegerin (eigener oder fremder Werke),<sup>92</sup> als Unternehmerin (im Handel mit Instrumenten beispielsweise)<sup>93</sup> und engagierte sich in Wohltätigkeitsarbeit.<sup>94</sup>

Catharina Pratten kann aufgrund ihrer umfangreichen Tätigkeiten als Gitarristin und der Professionalität, mit der sie ihren Beruf ausübte, als Ausnahmeerscheinung angesehen werden. Die Betrachtung ihrer Biografie im Hinblick auf Handlungsspielräume ergibt eine erstaunliche Vielfalt an Betätigungsfeldern, die sie trotz der eng gesteckten Grenzen der professionellen Musikausübung von Frauen im 19. Jahrhundert für sich entdecken und nutzen konnte. Die Gitarre stand Frauen als umstrittenes Konzertinstrument zwar für Musizieren im privaten Rahmen zur Verfügung, aber gerade durch den Ruf als ‚Fraueninstrument‘ war es schwierig, mit diesem Instrument als professionelle Musikerin in Erscheinung zu treten. Mit Karrieren anderer etablierter Instrumentalistinnen des 19. Jahrhunderts vielleicht nicht zu vergleichen, konnten Gitarristinnen in ihrer musikalischen Nische mit viel Ideenreichtum und Kompromissbereitschaft aber durchaus erfolgreich tätig sein – ein Phänomen, das sich eigentlich bis in die Gegenwart fortsetzt.

### Abkürzungen:

AMZ	Allgemeine Musikalische Zeitung
MusW	The Musical World
NGroveD <sup>2</sup>	Sadie, Stanley [Hg.] (2001): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 1-29. London u.a. <sup>2</sup> 2001.

---

<sup>92</sup> Vgl. Button 1989, S. 158. Catharina Pratten publizierte eigene Werke, veröffentlichte aber auch z.B. Stücke ihres Schülers Ernest Shand.

<sup>93</sup> Vgl. James Westbrook 2013, S. 247. Pratten vermittelte Gitarren an ihre SchülerInnen und entwickelte ein Gitarren-Modell mit der Firma Boosey & Sons.

<sup>94</sup> Vgl. Harrison 1899, S. 86-88. Harrison berichtet anekdotisch von Prattens barmherzigen Taten. Belegt ist Prattens Beteiligung an Benefizkonzerten z.B. für ein Kinderkrankenhaus.

## Literatur:

### Quellen:

- Anonym (1879): Art. Guitar. In: George Grove [Hg.]: A Grove Dictionary of Music and Musicians 1. London 1879, S. 641
- Anonym (1880): Art. Guitar In: Thomas Spencer Baynes u.a. [Hg.]: Encyclopædia Britannica 11/9. Ausgabe. New York 1880, S. 268
- Anonym (nach 1932): Memoirs of Madame Giulia Pelzer. Unveröffentlichtes Typoskript in der Appleby Collection der Guildhall School of Music and Drama in London, [verfasst nach 1932]
- Anonym (1883): Art. Pratten, Robert Sidney. In: George Grove [Hg.]: A Grove Dictionary of Music and Musicians 3. London 1883, S. 27

### Sekundärwerke:

- Atlas, Allan W. (2006): Ladies in the Wheatstone Ledgers. The Gendered Concertina in Victorian England, 1835-1870. In: Royal Musical Association Research Chronicle 39 (2006), S. 1-235
- Bone, Philip J. (1914): The Guitar and Mandolin. Biographies of Celebrated Players and Composers for these Instruments. London 1914
- Britton, Andrew 2010: The Guitar in the Romantic Period. Its musical and social development, with special reference to Bristol and Bath. Dissertation am Royal Holloway College. University of London 2010
- Button, Stewart (1989): The Guitar in England. 1800-1924. New York u.a. 1989
- Clarke, Sarah (2011): The career of Ferdinand Pelzer (1801-1864) in Britain from c. 1829 until 1864 with particular reference to his work with the Spanish guitar and the singing class movement. Masterarbeit an der Open University. Milton Keynes 2011
- Harrison, Frank Mott (1899): Reminiscences of Madame Sidney Pratten. Guitariste and Composer. Bournemouth 1899
- Hoffmann, Freia (1991): Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt a.M. 1991
- Hoffmann, Freia/Wichmann, Jannis (2012): Karrieren mit Hindernissen. Professionelle Harfen- und Gitarrenspielerinnen im 19. Jahrhundert. In: Phoibos 2 (2012), S. 93-110
- MacAuslan, Janna/Aspen, Kristan (1997): Guitar music by women composers. An annotated catalog. Westport u.a. 1997
- Mackensen, Karsten (2010): Art. Professionalität. In: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld [Hg.]: Lexikon Musik und Gender. Kassel 2010, S. 441-442
- Nolan, Deborah L. (1983): The contributions of nineteenth-century European women to guitar performance, composition, and pedagogy. Masterarbeit an der California State University. Fullerton 1983
- Unseld, Melanie (2010): Art. Biografie. In: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld [Hg.]: Lexikon Musik und Gender. Kassel 2010, S. 147-148
- Unseld, Melanie (2010): Art. Das 19. Jahrhundert. In: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld [Hg.]: Lexikon Musik und Gender. Kassel 2010, S. 87-97

Hannah Lindmaier

- Unsold, Melanie (2010): Art. Wunderkind. In: Annette Kreuziger-Herr/Melanie Unseld [Hg.]: Lexikon Musik und Gender. Kassel 2010, S. 527-528
- Westbrook, James (2013): Guitar making in nineteenth-century London. Louis Pannormo and his contemporaries. Dissertation an der University of Cambridge, 2013
- Wichmann, Jannis (2011): Art. Pelzer, Catharina, Catherine, Josepha, Josephine, verh. Sidney Pratten, Sydney Pratten. In: Freia Hoffmann [Hg.]: Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/pelzer-catharina-josepha>, konsultiert am 17.12.2014

### **Notenausgaben:**

- Madame Sidney Pratten (1859): Guitar School. London 1859
- Madame Sidney Pratten: Twilight. Impromptu, Werk Nr. 84. London [ohne Datum]

### **Musikzeitschriften und Zeitungen:**

- Aberdeen Weekly Journal, Ausgabe 9860 (17.09.1886)
- AMZ Nr. 22, Februar 1804
- The Examiner, Ausgabe 1317 (28.04.1833)
- The Examiner, Ausgabe 1413 (01.03.1835)
- Magazine of Music (Februar 1895)
- The Manchester Guardian (06.12.1881).
- Musical News, Band 3 Ausgabe 70 (01.07.1892)
- Musical opinion and music trade review, Band 12 Ausgabe 133 (Oktober 1888)
- MusW, Band 33 Ausgabe 16 (21.04.1855)
- MusW, Band 34 Ausgabe 44 (01.11.1856)
- MusW, Band 37 Ausgabe 20 (14.5.1859)
- MusW, Band 43 Ausgabe 17 (29.04.1865)
- MusW, Band 46 Ausgabe 49 (05.12.1868)
- MusW, Band 49 Ausgabe 20 (20.05.1871)
- MusW, Band 51 Ausgabe 22 (31.05.1873)
- MusW, Band 51 Ausgabe 25 (21.06.1873)
- The Orchestra, Band 16 Ausgabe 402 (09.06.1871)
- The Orchestra, Band 22 Ausgabe 561 (26.06.1874)
- The Times, Ausgabe 20041 (08.12.1848)