



# SKRIPTUM

Studentische Onlinezeitschrift für Geschichte  
und Geschichtsdidaktik

Autorin: Beatrix Obal

Titel: Rezension: Zwischen ‚leerer Klimperey‘ und ‚wirklicher Kunst‘.  
Gitarrenmusik in Deutschland um 1800 – von Thorsten Hindrichs

Herausgegeben in: Skriptum 3 (2013), Nr. 1, S. 149–155

URL: <http://www.skriptum-geschichte.de/?p=1467> (17.05.2013)

URN: <urn:nbn:de:0289-2013051711>

ISSN: 2192-4457

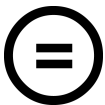
## *Lizenzierung:*

Dieser Artikel steht unter einer [Creative Commons Namensnennung-Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland Lizenz](#).

*Sie dürfen das Werk zu den folgenden Bedingungen vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen:*



**Namensnennung** — Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen.



**Keine Bearbeitung** — Dieses Werk bzw. dieser Inhalt darf nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert werden.

# **Rezension: Zwischen ‚leerer Klimperey‘ und ‚wirklicher Kunst‘. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800 – von Thorsten Hindrichs**

*Rezensiert von Beatrix Obal*

## **Zusammenfassung**

Kann Geschichte verloren gehen? In seiner Dissertation über Gitarrenmusik um 1800 in Deutschland widmet sich Thorsten Hindrichs intensiv den „verlorenen Jahren“ der Geschichte der Gitarrenmusik zwischen 1788 und 1802. Dabei geht es ihm nicht nur darum, eine Lücke in der physischen Überlieferung von Musikalien und anderen Dokumenten zu schließen. Ziel der Arbeit ist es vor allem, diese bislang von der musikwissenschaftlichen Forschung weitgehend ignorierten Zeitspanne aufzuarbeiten.

Richtungsweisend wirkt dabei der Titel der Dissertation „zwischen leerer Klimperey“ und „wahrer Kunst“: In diesem Spannungsfeld zeitgenössischer Musiktheorie und -ästhetik analysiert Hindrichs 11 Kompositionen, bevor er sich den Lebensentwürfe von insgesamt 16 Gitarrenmusiker widmet. Diese wiederum werden im Kontext der Bürgerlichkeit auf die abschließende Bewertung der Gitarrenmusik um 1800 in Deutschland befragt.

## **Verlorene Gitarrenmusik**

Kann Geschichte verloren gehen? In der sehr lesenswerten thematischen Einführung seiner Dissertation über die Gitarrenmusik in Deutschland um 1800 kritisiert Hindrichs die von der musikwissenschaftlichen Forschung weitgehend „verlorenen Jahre“ zwischen 1788 und 1802. Dabei geht es dem Autor weniger darum, die materielle Lücke in der Quellenlage zu schließen, als vielmehr um eine wissenschaftliche Bewertung und Einordnung des Repertoires. Zu diesem Zweck steckt Hindrichs bereits in der Einleitung die Grenzen des „Verlustes“ ab: Den betroffenen Zeitraum sowie den Anteil erhaltener Gitarrenkompositionen an dem von ihm (?) ermittelten ehemals vorhandenen Repertoires. Der Autor geht nicht näher auf Umstände und Gründe des „Geschichtsverlustes“ ein, sondern konzentriert sich in seiner Arbeit auf eine Einordnung und Bewertung der überlieferten Werke. Grund dafür sieht Hindrichs in der Bedeutung der „verlorenen“ Jahre für die Entwicklung der Gitarrenmusik in Deutschland.

## **Exemplarische Analyse**

Der erste Hauptteil des Buches zielt auf eine Einordnung und Bewertung der Gitarrenmusik um 1800 ab.<sup>1</sup> Hindrichs orientiert sich in seiner Repertoire-Untersuchung an der zeitgenössischen Diskussion um die Qualität der Gitarrenmusik, welche zwischen „leeren Klimperey“ und „wahrer Kunst“ eingeordnet wurde. Die Wahl der Methode wird sinnvoll damit begründet, dass musikästhetische Urteile den jeweiligen Kontext der Komposition berücksichtigen müssen, und nicht anachronistische moderne Vorstellungen von „guter Musik“. Um der Frage nach der Qualität

---

<sup>1</sup> Vgl. T. Hindrichs, Gitarrenmusik um 1800, S. 31–62.

der Gitarrenmusik nachzugehen, analysiert Hindrichs zunächst elf Beispiele, welche der „einfachen“ oder „höheren“ Spielart zugeordnet werden.<sup>2</sup> Darüber hinaus erläutert er seinen überzeugenden methodischen Ansatz, die Analyse ausgewählter Kompositionen vor dem Hintergrund zeitgenössischer Musiktheorie durchzuführen.

Für diese Vorgehensweise naheliegend wurden statt umfangreicher Detailanalysen ausgewählte Passagen untersucht, die einen Überblick über das Repertoire liefern. Statt einer reinen Aufzählung bauen die Analysen systematisch aufeinander auf; besonders gelungen im direkten Vergleich der Parallelvertonung von „Wann i in der Früh aufsteh“ von Paolo Sandrini und Antoine Marcel Lemoine.<sup>3</sup> Dabei kommt Hindrichs zu einer nachvollziehbaren Einordnung der vorgestellten Beispiele zur „einfachen“ oder „höheren“ Spielart (sieben bzw. vier Beispiele). Die entsprechenden Kriterien entwickelt der Autor stichhaltig aus der Analyse selbst, nämlich spieltechnischer Anspruch (z. B. „Schleifen“), musikalischer Gehalt (Themenverarbeitung, Rhythmus etc.) sowie Satzbau und Notation. Die knappen, auf das für die Argumentation wesentliche reduzierten Beispiele überzeugen aufgrund der schlüssig ermittelten und diskutierten Qualitätsmerkmale. Allerdings wäre eine zusätzliche Gliederungsebene zur Orientierung in diesem Kapitel hilfreich gewesen.

Die abschließende Diskussion fasst die für die Bewertung als besonders wichtig hervorgetretenen Aspekte zusammen. Vor allem die Beachtung der Kompositionsregeln wird für die Zuordnung eines Werkes zur „höheren“ Spielart gewürdigt. Hindrichs folgert aus seinen Analysen, dass die Verwendung von „Manieren“ (z.B. des „Schleifens“) nicht nur eine Frage spielpraktischer Schwierigkeit ist, sondern darüber hinaus eine „notwendige Konsequenz des kompositorischen Entscheidungsprozesses und insofern immanenter Bestandteil der kompositorischen Faktur der jeweiligen Werke“.<sup>4</sup> Hier verweist Hindrichs selbst auf die Notwendigkeit, die Analysen in den (zeitgenössischen) musiktheoretischen Kontext einzubetten, was im anschließende Kapitel geschieht.

In einem konzisen Überblick über die verschiedenen musiktheoretischen Schriften verdeutlicht Hindrichs die facettenreiche Auffassung von Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Die Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Sprache, Musik und Verschriftlichung sind dabei ausgesprochen aufschlussreich und überzeugend.<sup>5</sup> Insbesondere werden Funktionen der Notation von Gitarrenmusik thematisiert: Der Wechsel von einer Tabulaturnotation zur „konventionellen“ Form gewinnt damit nicht nur spiel-, sondern auch kompositionspraktische Bedeutung.

---

<sup>2</sup> Leider fehlt eine Erklärung darüber, warum diese elf Beispiele ausgewählt wurden.

<sup>3</sup> Vgl. T. Hindrichs: Gitarrenmusik um 1800, S. 67–71.

<sup>4</sup> T. Hindrichs, Gitarrenmusik um 1800, S. 93.

<sup>5</sup> Ein Hinweis auf Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.. München, 6. Aufl. 2007 (= Beck'sche Reihe, 1307) hätte an dieser Stelle sinnvoll ergänzt werden können.

## Gitarristen und Komponisten

Der zweite Hauptteil der Arbeit widmet sich der Kontextualisierung der zuvor in Beispielen vorgestellten Gitarrenmusik. Hindrichs stellt zunächst die drei Strategien von Berufsmusikern vor, wobei er sich an der grundlegenden Arbeit von Axel Beer<sup>6</sup> orientiert: Um die Existenz zu sichern, war eine Kombination von Konzerttätigkeit, Instrumentalunterricht und Veröffentlichung von Kompositionen erforderlich.<sup>7</sup> Um das Wechselspiel dieser drei Elemente zu veranschaulichen, stellt Hindrichs insgesamt 16 Musikerbiographien vor, wobei er sein Hauptaugenmerk auf ökonomische Aspekte legt,

„ausgehend von der Überlegung, dass auf der Ebene der Produktion dem Umgang mit Musik eine nicht allein die Funktion der Identitätskonstruktion qua Rezeption, sondern auch die Sicherung der wirtschaftlichen Existenz derer, die Musik produzieren, zukommt.“<sup>8</sup>

Nach den erfolgreichen Berufsmusikern Christian Gottlieb Scheidler, Bartolomeo Bortolazzi und Mauro Giuliani und einigen weniger erfolgreichen Kollegen stellt der Autor auch sechs bislang weitgehend unbekannte Musiker vor, die nicht von der Gitarre allein leben konnten. Außerdem präsentiert Hindrichs fünf weitere Persönlichkeiten als „Sonderfälle“, welche nur für kurze Zeit als Gitarrenkomponisten tätig waren, weil sie sich z.B. nur ihr Studium mit der Musik finanzierten.<sup>9</sup>

Hindrichs zeigt schlüssig, dass die vorgestellten Musiker häufig aus rationell-ökonomischen Gründen die Komposition von Gitarrenwerken aufgaben. Er knüpft an diesen finanziellen Aspekt mit einem eigenen Unterkapitel über die Bedeutung der Musikverlage für die Verbreitung der Gitarrenmusik an.<sup>10</sup> Allerdings wird aus diesem Teil der Arbeit nicht deutlich, ob und inwiefern sich die Lebensentwürfe von Gitarrenkomponisten von anderen Musikern der Zeit unterscheiden.

Der Autor bewertet in einem eigenen Unterkapitel die Bedeutung der Musikverlage für die Gitarrenmusik im frühen 19. Jahrhundert. Am Beispiel der Widmungen sowie der Pränumerations- und Subskriptionslisten zeigt Hindrichs, welche Werbekanäle Verlage nutzen konnten.<sup>11</sup> Als weitere Aufgaben der Musikverlage erwähnt er außerdem kurz den Verkauf und Druck musikalischer Werke sowie die Option des Kommissionshandels, bevor er ausführlicher auf die Beauftragung von Bearbeitungen eingeht.

In Bezug auf die Kriterien, welche Verlage für die Auswahl von Kompositionen anwandten, verweist Hindrichs weitgehend auf die einschlägige Monographie von Axel Beer.<sup>12</sup> Diese Kriterien,

---

<sup>6</sup> Vgl. Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Tutzing 2000.

<sup>7</sup> Vgl. T. Hindrichs, *Gitarrenmusik*, S. 126; s. auch Axel Beer: *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*.

<sup>8</sup> T. Hindrichs, *Gitarrenmusik*, S. 142.

<sup>9</sup> Vgl. T. Hindrichs, *Gitarrenmusik*, S. 143f.

<sup>10</sup> Vgl. T. Hindrichs, *Gitarrenmusik*, S. 145–163.

<sup>11</sup> Vgl. A. Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 366–373.

<sup>12</sup> Axel Beer: *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*.

wie z.B. die „Gangbarkeit“, d.h. Absatzchancen angebotener Werke, werden anschließend aus Briefen zwischen Gitarrenkomponisten und Verlegern belegt. Wie Beer kommt Hindrichs dabei zu dem Schluss, dass Wirtschaftlichkeit ein selbstverständliches Argument der Musikverlage der Zeit war und auch als solches von den Komponisten akzeptiert wurde.<sup>13</sup> Aus den zitierten Briefen wird außerdem deutlich, welche zentrale Rolle die Musikverlage im Netzwerk der Musiker und Komponisten spielten: So tauchen v.a. in den Korrespondenzbüchern des *Bureau de Musique* fast alle im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Musiker wieder auf.

Am Beispiel der von heftigen Auseinandersetzungen geprägten Zusammenarbeiten von Kühnel mit Heinrich Müller und Eduard Anton Willimann zeigt Hindrichs die Verschränkungen in den Aufgaben von Verlag und Komponist auf: Der Verlag tritt als Auftraggeber (von Arrangements) auf, der Komponist als Kommissionär wird Vertreter des Verlags. In seltenen Fällen, wie am Beispiel Johann Heinrich Carl Bornhardts gezeigt wird, wird der Komponist selbst zum Verleger.<sup>14</sup>

Hindrichs konzentriert die Bedeutung der Musikverlage abschließend auf drei Aspekte: Den ökonomischen Nutzen, welchen Verlag wie Komponist genießen; die Steigerung der Bekanntheit des Komponisten sowie über die Verbreitung der Noten schließlich eine Ausweitung des Kontakts zwischen Komponist und Rezipient.<sup>15</sup> Gerade bei letzterem Aspekt spielte der Verlag nicht nur als genereller Distributor von Noten, sondern auch als Vermittler im direkten Austausch mit den Kunden eine wichtige Rolle.<sup>16</sup>

## **Gitarrenmusik und Bürgerlichkeit**

Hindrichs zählt drei Faktoren auf, welche die Berufs- und Lebensentwürfe von Gitarrenmusikern im 19. Jahrhundert (vom ausgewiesenen Berufsmusiker über den Nebenberufler zum praktizierenden Musikliebhaber) beeinflussten: Neben äußeren Umständen wie Krieg und nachfolgenden Ortswechseln erläutert der Autor die Bedeutung ökonomischer Überlegungen für die Berufswahl bzw. berufliche Veränderung. Im abschließenden Kapitel thematisiert der Autor außerdem den gesellschaftlichen Kontext des 19. Jahrhunderts, in der er die Perspektive der Bürgerlichkeit auf die Gitarrenmusik näher betrachtet.

Hindrichs hinterfragt zunächst den geläufigen Musik- und Kulturbegriff. Dabei bezieht er sich in erster Linie auf Laurenz Lütteken, der Bürgerlichkeit als Haltung definiert.<sup>17</sup> Er schließt sich

---

<sup>13</sup> Vgl. T. Hindrichs, *Gitarrenmusik*, S. 148f.

<sup>14</sup> Vgl. T. Hindrichs, *Gitarrenmusik*, S. 155ff.

<sup>15</sup> Vgl. T. Hindrichs, *Gitarrenmusik*, S. 159.

<sup>16</sup> Vgl. T. Hindrichs, *Gitarrenmusik*, S. 161.

<sup>17</sup> Vgl. T. Hindrichs, *Gitarrenmusik*, S. 165–167; s.a. Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*. Tübingen 1998 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, 24).

Lüttekens Auffassung an, dass Bürgerlichkeit weniger mit der Zugehörigkeit zu einem gesellschaftlichen Stand als mit einem Bildungsgrad zusammenhing.

Der Autor positioniert die Gitarre im Umfeld der Bürgerlichkeit innerhalb von drei Themenfeldern.<sup>18</sup> Zunächst betont Hindrichs die Bedeutung des Bildungsideal im frühen 19. Jahrhundert, welches über den gesellschaftlichen Status hinaus reichte.<sup>19</sup> Als Beleg für die Bedeutung des Bildungsideals führt der Autor einen adligen Musikliebhaber an, für den das Komponieren wichtiger Bestandteil des individuellen Selbstverständnisses darstellte. Auch zahlreiche Widmungen an adlige Damen belegen, dass Gitarrenmusik im frühen 19. Jahrhundert zwar der „bürgerlichen Musikkultur“ zuzuordnen ist (im Sinne aktiven häuslichen Musizierens), jedoch auch in höfischen Kreisen rezipiert und geschätzt wurde.<sup>20</sup> Am Beispiel des Mainzer Hoflautenisten Johann Christian Heinrich Scheidler zeigt Hindrichs weiterhin, dass die Kluft zwischen den sozialen Schichten keineswegs unüberbrückbar war.<sup>21</sup>

An zweiter Stelle widmet sich der Autor der Frage nach der Funktion von Musik in einer bürgerlichen Gesellschaft. Hindrichs nimmt hier Bezug auf den zeitgenössischen Diskurs von reiner Unterhaltungsmusik (Liebhaberei) und wahrer Kunst (Kenner). Zwischen diesen Polen sieht der Autor insbesondere die Gitarrenmusik changieren, wie im Analyseteil bei der Unterscheidung von „einfacher“ und „höherer“ Spielart demonstriert wurde.

Im dritten Unterkapitel untersucht der Autor die Aufführungsorte von Gitarrenmusik, um daraus Schlüsse auf den Wirkungskreis von Gitarrenkompositionen zu ziehen: Gehören sie in den größeren öffentlichen Kreis der Konzerte oder in den bürgerlichen Rahmen häuslichen Musizierens. Die Transportabilität der Gitarre machte sie dabei zum idealen Begleitinstrument für Freiluftkonzerte öffentlicher und privater Art. Die Gitarre fand damit ihren praktischen Platz in der frühen Natur-Romantik des 19. Jahrhunderts. Hindrichs recurriert hier auf den zu Beginn seiner Arbeit vorgestellten Komponisten Scheidler, welcher von Zeitgenossen idealtypisch im Topos der Innerlichkeit verortet wurde.<sup>22</sup> Neben der Nützlichkeit des Instruments für das spontane Musizieren beschreibt der Autor auch die überwiegend negativ gemeinte Assoziation der Gitarre als „Fraueninstrument“.<sup>23</sup> Die zeitgenössische Auffassung des geringeren Bildungsvermögens von Frauen prägte daher die Einschätzung der Gitarre als sehr einfach (da auch von Frauen) zu erlernendes Instrument. Mit dieser Leichtigkeit geht einher die Geringschätzung der Gitarre für

---

<sup>18</sup> Den Ausschluss einer Diskussion nationaler Identität – im 19. Jahrhundert naheliegend – begründet Hindrichs überzeugend in seinen Schlussbemerkungen (vgl. S. 192f.).

<sup>19</sup> Vgl. T. Hindrichs, Gitarrenmusik, S. 167f.; s.a. L. Lütteken, Das Monologische als Denkform.

<sup>20</sup> Vgl. T. Hindrichs, Gitarrenmusik, S. 168f.

<sup>21</sup> Vgl. T. Hindrichs, Gitarrenmusik, S. 170.

<sup>22</sup> Der Exkurs zu einer Szene aus J.W. Goethe, Dichtung und Wahrheit erscheint für die Argumentation überflüssig.

<sup>23</sup> Vgl. T. Hindrichs, Gitarrenmusik, S. 181–185.

„höhere“ Kunst. Hindrichs kommt daher zu dem Schluss, dass der amateurhafte Gitarrenspieler zum „modellhaften Gegenbeispiel eines bürgerlichen Selbstverständnisses um 1800 [gerät], für dessen Konstruktion Bildung ein [...] zentrales Element“<sup>24</sup> darstellte.

In der abschließenden Bewertung unterstreicht Hindrichs, dass die theoretische Einstufung der Gitarre als reines Begleitungsinstrument von der Praxis nicht bestätigt wird. Mit dem Verweis auf den lebhaften, wenn auch uneinheitlichen Diskurs über Kompositionstechnik wie Musikästhetik der Gitarrenmusik demonstriert Hindrichs überzeugend, wie lohnend die Überwindung des zu Beginn konstatierten „Geschichtsverlust“ sein könnte, sofern das verbliebene Material eine Erforschung erlaubt.

## **Bewertung**

Der Autor schreitet in logisch aufeinander aufbauenden Schritten von der Detailanalyse über die verschiedenartigen Biographien von Gitarristen und Komponisten zum übergeordneten Kontext der Musik in der bürgerlichen Gesellschaft fort. Diese Reihenfolge wird in den abschließenden Schlussbemerkungen umgekehrt. Die drei Hauptteile können unabhängig voneinander gelesen werden. Für den Leser des gesamten Werks wären systematische Querverweise hilfreich, um z. B. einzelnen Komponisten aus den verschiedenen Blickwinkeln folgen zu können. Dies hätte weiterhin den Vorteil, den Eindruck der Redundanz, den die mehrfache Wiederholung mancher Zitate hinterlässt, zu relativieren. Kleinere Flüchtigkeitsfehler sowie die in wissenschaftlichen Texten leider weit verbreitete Neigung zu verschachtelten Sätzen trüben das Bild. Vor allem im ersten Kapitel fällt die Vorliebe des Autors für „durchaus“ auf.

Rezensiert wurde:

**Thorsten Hindrichs:** Zwischen ‚leerer Klimperer‘ und ‚wirklicher Kunst‘. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800. Waxmann, Münster u.a. 2012 (= Internationale Hochschulschriften, 576) ISBN 978-3-8309-2718-1.

**Beatrix Obal** absolvierte ihr Magisterstudium der Musikwissenschaft, Betriebswirtschaftslehre und Theologie an der Universität Hamburg. Aktuell promoviert sie über „Arnold Schönberg und seine Verleger“ bei Prof. Dr. Axel Beer an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sie ist seit 2013 Institutsassistentin am Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin.

---

<sup>24</sup> T. Hindrichs, Gitarrenmusik, S. 190.

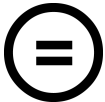
## ***Lizenzierung:***

Dieser Artikel steht unter einer [Creative Commons Namensnennung-Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland Lizenz](#).

***Sie dürfen das Werk zu den folgenden Bedingungen vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen:***



**Namensnennung** — Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen.



**Keine Bearbeitung** — Dieses Werk bzw. dieser Inhalt darf nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert werden.