

„Gender Studies“ und Musikwissenschaft — ein Forschungsbericht

von Eva Rieger, Bremen

„Das wissenschaftliche Bewußtsein von Musik fällt auseinander in blinde Technologie und kindisch-unverbindliche, poetisierende Auslegungen wie die Scheringschen Beethovens; der Rest ist Beute des Geschmacks“¹. Diese anlässlich einer 1961/62 gehaltenen Vorlesung geäußerten Worte Theodor W. Adornos trugen dazu bei, die Kritik an einer formalen Musikwissenschaft zu begründen, die einige Jahre darauf im Zuge der Studentenbewegung vehement vorgebracht wurde. Sie mündete in ein Symposium „Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute“, das 1970 in Bonn stattfand und als Ausdruck der entstandenen kreativen Unruhe Bisheriges in der Wissenschaft zur Disposition stellte. Musik wurde als gesellschaftlich geprägter „musikalischer Code“ definiert, und man forderte, die sozialgeschichtlichen und musikästhetischen Zusammenhänge umfassend zu reflektieren.

Das Geschlecht als kulturelle Kategorie mitsamt den sich für die Musikforschung daraus ergebenden Implikationen wurde 1970 freilich noch nicht thematisiert. Zehn Jahre später, als in „Die Musikforschung“ Probleme der Konstituierung des kompositorischen Subjekts² angesprochen wurden, stand eine Problematisierung des Subjektbegriffs aus geschlechtsspezifischer Sicht noch nicht zur Diskussion. Und dies, obwohl in den Jahren zuvor Grundsätzliches zur Rolle der Frau in der Gesellschaft auch in Deutschland erschienen war, wobei deutlich wurde, daß Frauen durchaus über eine Geschichte verfügen³. Aber es fehlte auch jede Problematisierung des Weiblichen als Inhalt von Kunst. Daß das erotische Begehren den Hauptinhalt aller künstlerischen Äußerungen darstellt und Frauen als Liebesobjekte eine zentrale Rolle in der Thematik von Musikwerken sowie in der Spiegelung autobiographischer Vorgänge in der Kunst spielen, wurde mit einer technisch anmutenden Sprache übergangen: „Verändert [im Laufe der Entwicklung eines Komponisten, E. R.] wird nicht nur die Sprache des Komponisten, sondern auch er selbst. 'Schaltstellen', Umschläge, Zäsuren der Biographie indizieren neue Einwirkungen gesellschaftlich-ideologischer Art. Auseinandersetzungen mit solchen Wendepunkten schlagen sich in den Werken nieder“⁴. Heute, wo sich Sensibilität hinsichtlich geschlechtsspezifischer Stereotype entwickelt hat, offenbaren solche technikorientierten Denkmuster nicht nur, daß die Frau im wissenschaftlichen Diskurs fehlte und mit Hilfe einer „männlichen“ Sprache aus dem

¹ Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, Frankfurt 1973, 3. Aufl. 1990, S. 244.

² Hartmut Fladt/Hanns Werner Heister, *Zur Konstituierung des musikalischen Kunstwerkes*, in: *Mf* 33 (1980), S. 480f.

³ Marie-Luise Janssen-Jurreit, *Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage*, München/Wien 1976.

⁴ Fladt/Heister, S. 481 Die technischen Begriffe sind sicherlich als Reaktion auf die im damaligen musikwissenschaftlichen Diskurs beliebten Bilder des Organisch-Biologischen gedacht, suggerieren aber dennoch etwas Gewalttames.

wissenschaftlichen Diskurs herausgehalten wurde, sondern sie zeigen auch, daß jedes Streben nach wissenschaftlicher Objektivität und Wahrheit zeitbezogen ist.

Im Laufe der achtziger Jahre wurden Spezialuntersuchungen vorgelegt, die das weibliche Geschlecht als sozialhistorische und biographische Kategorie (Leben und Schaffen bedeutender Musikerinnen, die Rolle der Komponistin, Instrumentalistin, Dirigentin, Mäzenin, Musikpädagogin usw.) ausleuchten. In den USA und Großbritannien wurden Lexika und Bibliographien⁵ sowie Nachschlagewerke über Komponistinnen⁶ zusammengestellt. 1981 erschien in deutscher Sprache eine materialreiche Zusammenstellung von *Komponistinnen aus 500 Jahren*⁷. Der Band vereinigt Biographien und Werkbeispiele mit einem Schwerpunkt auf Werken der bürgerlichen Frau des 19. Jahrhunderts. Manches davon mag inzwischen überholt oder korrekturbedürftig sein, aber man hatte begonnen, Frauen in die Musikgeschichtsschreibung einzubeziehen. Eine Quellensammlung mit Beiträgen von Frauen aus den Jahren 1850—1930 vereinigt theoretische Erörterungen über das Geniale, die Kreativität und Frauenkunst sowie musikpädagogische Gedanken mit Situationsberichten von Komponistinnen und Sängerinnen⁸. 1984 wurde im Jahrbuch *Neuland* eine hervorragend recherchierte Sammlung über zeitgenössische Komponistinnen mit Analysen veröffentlicht, und 1987 gaben Berliner Musikwissenschaftlerinnen eine ausführliche Übersicht über *Komponistinnen in Berlin* heraus; Monographien zu einzelnen Komponistinnen folgten⁹. Eine breite Untersuchung geschlechtsspezifischer Fragestellungen über den biographischen Rahmen hinaus hat, abgesehen von punktuellen Ver-

⁵ Don L. Hixon/Don Hennessee, *Women in Music, A Biobibliography*, Metuchen N.J. 1975; JoAnn Skowronski, *Women in American Music. A Bibliography*, Metuchen N.J. 1978; Susan Stern, *Women Composers. A Handbook*, Metuchen N.J. 1978; Adrienne Fried Block / Carol Neuls Bates (Hrsg.), *Women in American Music. A Bibliography of Music and Literature*, Westport 1979; Miriam Stewart-Green, *Women Composers: A Checklist of Works for Solo Voice*, Boston 1980; Joan M. Meggett (Hrsg.) *Keyboard Music by Women Composers. A Catalog and Bibliography*, Westport/London 1981; Susan C. Cook / Thomasin K. LaMay, *Virtuose in Italy 1600—1640: A Reference Guide*, New York 1984; Gene Claghorn, *Women Composers and Hymnists: A Concise Biographical Dictionary*, Metuchen, N.J. 1984; Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, 2. Bde., 2. Aufl. New York/London 1987; Mildred Denby Green, *Black Women Composers. A Genesis*, Boston 1983; Heidi M. Boenke (Hrsg.) *Flute Music by Women Composers. An Annotated Catalog*, New York 1988; *Women's Studies — Women's Status*. CMS (= College Music Society) Report No. 5 [mit Bibliographie, zusammengestellt von Nancy Reich], Boulder/Colorado 1988; Rose-Marie Johnson, *Violin Music by Women Composers. A Biobibliographical Guide*, Westport 1989; Julie Ann Sadie/Rhian Samuel (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London 1994; Barbara Garvey Jackson, „Say Can You Deny Me“ *A Guide to surviving music by women from the 16th through the 18th centuries*, Fayetteville 1994. Bibliographien zum Themenkreis „Frau und Musik“ werden derzeit an der Universität Bremen und an der Universität Oldenburg fertiggestellt.

⁶ Carolyn Raney (Hrsg.), *Nine Centuries of Music by Women*, New York 1978; Christine Ammer, *Unsung. A History of Women in American Music*, Westport/London 1980; Judith Lang Zaimont u. a. (Hrsg.), *The Musical Woman. An International Perspective*, 3 Bde., New York 1984ff.; Jane Bowers / Judith Tick (Hrsg.), *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150—1950*, Urbana/Chicago 1986; Karin Pendle (Hrsg.), *Women and Music. A History*, Bloomington 1991; Jane Bowers / Urban Bareis, *Bibliography on Music and Gender — Women in Music*, in *Journal of the International Institute of Traditional Music* 33.2 (1991), S. 65—103; Adel Heinrich, *Organ and Harpsichord Music by Women Composers. An Annotated Catalog*, New York et al. 1991 [= *Music Reference Collection*, Nr. 30]

⁷ Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, Frankfurt/M. 1981

⁸ Eva Rieger (Hrsg.), *Frau und Musik*, Frankfurt/M. 1980, 2. Aufl. Kassel 1990.

⁹ Herbert Henck / Gisela Gronemeyer / Deborah Richards (Hrsg.), *Neuland 1983/4*, Bd. 4 *Schwerpunkt Komponistinnen*, Köln 1984; Bettina Brand u. a. (Hrsg.), *Komponistinnen in Berlin*, Berlin 1987; Monographien zu *Jacqueline Fontyn* und *Elena Firssowa*, hrsg. von Bettina Brand, *Adriana Hölszky*, hrsg. von Beatrix Borchard, *Christina Kubisch*, hrsg. von Martina Helmig, *Myriam Marbe*, hrsg. von Gisela Gronemeyer, *Kaija Saariaho*, hrsg. von Susanne Winterfeldt erschienen in der Reihe *Klangportraits*, Berlin 1991

suchen¹⁰, im deutschen Sprachraum kaum Fuß gefaßt. Dagegen entwickelte sich in den Vereinigten Staaten von Amerika eine lebhaftere Forschungstätigkeit, über die vor allem im Folgenden berichtet wird.

Elizabeth Wood gab 1980 eine Übersicht über die musikalische Frauenforschung in den USA. Sie machte schon damals deutlich, daß die Forschung sich nicht damit begnügen könne, bestehende Lücken aufzufüllen, sondern interdisziplinär und methodisch eigene Wege gehen müsse, wolle sie Ergebnisse vorlegen, die über den traditionellen Kanon musikwissenschaftlicher Arbeiten hinausgehen. Die Bemühungen, vergessene Komponistinnen, Sängerinnen, Instrumentalistinnen, Mäzeninnen und andere im Musikleben tätige Frauen ans Tageslicht zu holen, Bibliographien zu erstellen und Musikautographe zu edieren, könnten nur einen Teilbereich darstellen; die Forschung müsse auf Jazz, Folk und mündliche Musiktraditionen ausgeweitet werden. „Ethnologie, schwarze Geschichte, Arbeiter- und Familiengeschichte, die Sexualforschung sowie feministische Forschung können alle relevant sein“¹¹.

Tatsächlich ist ein hoher prozentualer Anteil weiblicher Partizipation in denjenigen Feldern nachweisbar, die in der Musikforschung als nebensächlich gelten. Frauen komponierten Salonstücke, waren als Klavierlehrerinnen tätig, entwickelten musikpädagogische Übungssysteme, spielten in Ermangelung anderer Berufsmöglichkeiten Unterhaltungsmusik in Frauenkapellen, arrangierten Volkslieder und Tänze, gründeten Klubs zur Förderung der Musikpraxis und engagierten sich in der Laienmusik. Diese Betätigungsfelder brachten zwar wenig Ansehen ein, erreichten jedoch viele Menschen. „Frauen sind hauptsächlich deshalb unsichtbar geblieben, weil sie, ihre Erfahrungen, Aktivitäten und Räume des historischen Interesses nicht würdig schienen. Der neue Blick mußte deshalb die Hierarchien zwischen historisch Wichtigem und Unwichtigem umstülpfen“¹².

Ein Beispiel für das Ernstnehmen bislang vernachlässigter Gebiete bieten musikethnologische Untersuchungen unter geschlechtsspezifischem Aspekt. Im deutschen wie im amerikanischen Sprachraum erschienen Aufsatzsammlungen, die von Einzelaspekten ausgehend dieses neue Feld bearbeiteten¹³. Und in einer Untersuchung über schwedische Damenorchester zwischen 1870 und 1950 werden die Gründe für die Schaffung solcher Gruppierungen beleuchtet, wobei sich die Grenzen zwischen

¹⁰ Vgl. Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Berlin 1981, 2. Aufl. Kassel 1988; Beatrix Borchard, *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Weinheim/Basel 1985 (*Ergebnisse der Frauenforschung*, Bd. 4); Dorothea Kaufmann, „Tüchtige Dirigentin und routinierte Trommlerin per sofort gesucht“ *Musikerinnen in der „Popmusik“ des 19. Jahrhunderts*, in: *ZfMP* 14.50 (1989), S. 21–26; Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/M. 1991; Sabine Schutte, *Zum Frauenbild im norddeutschen Couplet*, in: Mechthild von Schoenebeck et al. (Hrsg.), *Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik*, Essen 1992, S. 58–86.

¹¹ Elizabeth Wood, *Women in Music*, in: *Signs* Vol. 6.2 (1980), S. 296.

¹² Gisela Bock, *Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 14 (1988), S. 367; s. auch Joan Kelly-Gadol, *The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History*, in: *Signs* 1, 1976, S. 809–24.

¹³ Ellen Koskoff (Hrsg.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Urbana/Chicago 1987; Marcia Herndon / Susanne Ziegler (Hrsg.), *Music, Gender, and Culture*, Wilhelmshaven 1990.

Unterhaltungs- und ernster Musik verwischen¹⁴. Die Populärmusik harrt noch der gründlichen Bearbeitung. Sie hat es überhaupt schwer, als Gegenstand musikwissenschaftlicher Studien ernstgenommen zu werden, dabei unterscheiden sich die Erfahrungen der Geschlechter in der Populärmusikpraxis vielfach voneinander. Zu untersuchen wären solche Faktoren, die gemeinhin nicht Gegenstand der Analyse sind, wie beispielsweise die emotionale, sinnliche und körperliche Wirkung der Musik sowie der gesamte Bereich der „performance“, die Art des Auftritts und und die Erfahrung beim Auftritt. Erste Ansätze stimmen hoffnungsvoll¹⁵.

Musik, Geschlecht und Sexualität: Was „Gender Studies“ leisten können

Im Laufe der achtziger Jahre erkannte man, daß selbst die Erarbeitung bislang vernachlässigter Felder die Frauenforschung nicht aus ihrer bisherigen Randstellung befreien konnte. Die Suche nach einer neuen Perspektive, die den Forschungsgegenstand ausweitet, führte zu dem Paradigma des „gender“, das die kulturell und sozial geschaffene Geschlechterpolarität meint. Zu unterscheiden ist dabei zwischen der biologischen und der sozial konstruierten Kategorie des Geschlechts. Aus letzterer ergeben sich kulturelle Muster, die zu Ideologien gerinnen. Frau oder Mann zu sein, ist nur biologisch eine Konstante; das Denken und Fühlen speist sich aus Traditionen und Erfahrungen und unterliegt einem ständigen Wandel. Kulturelle Erzeugnisse stehen in unmittelbarem Bezug zu der Bildung von „gender“; an der Musik lassen sich viele Aspekte des kulturell gebildeten Geschlechterverhältnisses musikanalytisch, zeit-, sozial- und ideengeschichtlich analysieren. Aus dieser Perspektive gesehen ist die Frauen- und Geschlechterforschung ein integraler Bestandteil der musikwissenschaftlichen Forschung und nicht ein additives Anhängsel, dessen man sich je nach politischer Konstellation bedient oder entledigt.

Die Untersuchung der musikalischen Konstruktionen der Geschlechterdifferenz in der Musik selber sowie die Analyse der Sprache, mit der über Musik geredet wird, wurde inzwischen verschiedentlich unter dem Aspekt des „gender“ aufgegriffen. Am bekanntesten wurde eine 1991 veröffentlichte Studie von Susan McClary, die man als Pionierarbeit bezeichnen könnte¹⁶. Sie löste lebhafteste Kontroversen aus, und es gab

¹⁴ Margaret Myers, *Blowing her own Trumpet. European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*, Göteborg 1993; s. auch J. Michele Edwards, *All-Women's Musical Communities. Fostering Creativity and Leadership*, in: *Bridges of Power. Women's Multicultural Alliances*, hrsg. von Lisa Albrecht und Rose M. Brewer, Philadelphia et al., 1990, S. 95–107

¹⁵ Vgl. Mavis Bayton, *Out on the Margins. Feminism and the Study of Popular Music*, in: *Women — A Cultural Review* Vol. 3. 1 (1992), S. 51–59; dies., *How Women Become Rock Musicians*, in: Simon Frith / Andrew Goodwin (Hrsg.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. New York 1990; Barbara Bradby, *Do-Talk and Don't-talk. the Division of the Subject in Girlgroup Music*, in: Frith; Susan Turan, *Mädchen und Rockmusik. Zum geschlechtsspezifischen Umgang mit einer Musikkultur*, in: Freia Hoffmann/Eva Rieger (Hrsg.), *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, Kassel 1993, S. 174–81

¹⁶ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis 1991

zahlreiche Rezensionen, Antworten und Gegenmeinungen¹⁷. McClarys zentrale These lautet, daß sich die gesellschaftliche Organisation des kulturellen Geschlechterverhältnisses in der Musik darstellt und dieses noch verstärkt. Das zwischen 1600 und 1900 herrschende tonale System dient dazu, um Sexualität und Begehren zu kanalisieren oder zu stimulieren. So enthält die Sonatenform außermusikalische Bezüge, die im ausgehenden 18. Jahrhundert musikalisch verarbeitet wurden: die Konstruktion der Identität, die Angst vor dem anderen, das Verhältnis zwischen individueller Freiheit und kollektiver Ordnung, der Stabilität und dem dynamischen Fortschritt. Indem die Tonalität als ein „natürlicher“ Imperativ wirkt, stellt die von ihr ausgehende Spannung einen Kampf dar, den man im übertragenen Sinne als den Kampf des (männlichen) Helden als mythisches Subjekt zur Erhaltung des patriarchalen Rahmens interpretieren könnte.

In sechs mit einer Einleitung gekoppelten Aufsätzen behandelt die Autorin die Geschlechterkonstruktion in Claudio Monteverdis dramatischer Musik, das männliche Begehren in George Bizets *Carmen* und in Pjotr Iljitsch Tschaikowskys 4. *Sinfonie* und analysiert die Musik zur Darstellung wahnsinnig gewordener Frauen in der Oper. Drei Aufsätze befassen sich mit der Musik von Frauen (Janika Vandervelde, Laurie Anderson und Madonna), wobei untersucht wird, inwiefern sie etwas schufen, das man als „weibliche“ Schreibweise bezeichnen könnte. Gerade dieser letzte Punkt löste Kritik aus, weil man in der positiven Herausstellung bestimmter Kompositionsweisen, die angeblich mit der männlich-dominierten Musiktradition brechen, eine Herablassung gegenüber den vielen anderen Künstlerinnen herauslas, die anders komponieren. Außerdem hielt man ihr vor, genau diejenigen Zuordnungen zu benutzen, die seit zwei Jahrhunderten die stereotypen Vorstellungen von „Mann“ und „Frau“ unterstreichen, wenn sie beispielsweise die Musik von Vandervelde lobend hervorhebt, weil sie „weibliche“ Elemente enthält.

Bedingt durch ihren methodischen Bezug zu kulturwissenschaftlichen Theorien knüpft McClary — unbefangener als andere — Querverbindungen zwischen Musik und Gesellschaft. Statt auf Diskussion setzt sie häufig auf Konfrontation, und doch gelingt es ihr, über die reine Polemik hinaus Hypothesen zu formulieren, die wissenschaftlicher Überprüfung standhalten. Eine treffende Beschreibung der Verwirrung, die das Buch auslöste, stammt von der amerikanischen Musikologin Suzanne Cusick: „McClary begründet Teile ihrer stets provokanten Analysen aus traditionellem wissenschaftlichem Denken, aber sie scheint diese wiederum zu ignorieren, wenn sie sich auf Einsichten aus der Literaturwissenschaft, der Philosophie oder der Filmtheorie beruft. Dadurch befindet sich ihre autoritative und kritische ‚Stimme‘ sowohl innerhalb als auch außerhalb der Normen musikwissenschaftlichen Schreibens. Sie spielt mit

¹⁷ Auswahl Pieter van den Toorn, *Politics, Feminism and Contemporary Music Theory*, in: *The Journal of Musicology* 9. 3 (1991), S. 275–99; Ruth A. Solie, *What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn*, in: *The Journal of Musicology* 9.4 (1991), S. 399–410; Joke Dame, *Vertrapte bloemen. Susan McClary's lezing van Monteverdi's Lamento della Ninfa*, in: *Musiek & Wetenschap* 1.4 (1991); Rhian Samuel, *Feminist Musicology: Endings or Beginnings?* in: *Women — A Cultural Review* Vol 3. No. 1, Oxford 1992; Elaine Barkin, „either/other“, in: *Perspectives of New Music* 30.2 (1992), S. 206–233; Susan C. Cook, *Musicology and the Undoing of Women*, in: *American Quarterly* 44. 1 (1992), S. 155–61. S. auch Leo Treitler, *Gender and Other Dualities*, in: Ruth A. Solie (Hrsg.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley u. a. 1993 und Paula Higgins, *Women in Music, Feminist Criticism and Guerilla Musicology: Reflections on Recent Polemics*, in: *Nineteenth Century Music* XVII.2 (1993), S. 174–192.

eben der Grenzlinie zwischen dem Exzessiven und der Beschränkung, die ihr zufolge den Raum darstellt, der dem Weiblichen in unserer westlichen Kultur zugestanden wird. In ihrer ständigen Überschreitung der Grenzen scheint McClary den Rat feministischer Theoretikerinnen wie Teresa de Lauretis und Judith Butler zu befolgen, die die Suche nach der ‚weiblichen Stimme‘ darin sehen, daß man ständig in Bewegung ist und feste Kategorien ablehnt. Diese Art zu schreiben verwirrt alle diejenigen, die das Denken und Arbeiten in traditionellen Kategorien gelernt haben. Wir kommen damit nicht ganz klar, und wir sind unsicher, wie wir es bewerten sollen; wir finden diese Art des Schreibens schlampig, aber andererseits müssen wir zugeben, daß McClary vieles auf den Punkt bringt. Wir werden irritiert — und das ist wohl auch so beabsichtigt — durch unsere erste Begegnung innerhalb eines professionellen Rahmens mit den seltsamen Klängen einer ‚weiblichen Stimme‘, die die Französin Hélène Cixous als ‚écriture féminine‘ bezeichnet¹⁸.

Postmoderne Theorien und ihre Tauglichkeit

„In der Interaktion zeigt sich, daß wir Männlichkeit als Dominanz, Weiblichkeit als Unterordnung symbolisch vollziehen. Damit wirken wir alltäglich bei der Fortschreibung patriarchaler Ungleichheit mit“¹⁹. Um diese unselige Kontinuität aufzubrechen, bieten postmoderne Theorien, die innerhalb der Literaturwissenschaft entwickelt wurden und inzwischen auch die Musikwissenschaft erreicht haben, neue Anregungen²⁰. Das Kunstwerk besitzt demnach keine feste Gestalt, sondern ist als ein an allen Rändern ausfasernder Prozeß aufzufassen. Eine der wichtigsten Annahmen betrifft den „Tod“ des Menschen als Subjekt. Der Mensch wird als ein gesellschaftliches, geschichtliches oder sprachliches Artefakt aufgefaßt, wobei ihm eine inhärente Geistigkeit oder eine transzendente Fähigkeit abgesprochen wird. Zu dem für die Musikforschung relevanten Ansatz gehört die von Roland Barthes postulierte Abschaffung der Vorstellung einer kontrollierenden Stimme des Autors außerhalb des Kunstprodukts und im Gegenzug die Wieder-Erschaffung einer Anzahl von Stimmen innerhalb des Textes. Mit jeder dieser Stimmen zeigt sich eine Facette einer vielfach aufgeteilten Subjektivität, die nur teilweise geschlechtsspezifisch orientiert ist.

Diese Hypothese ist problematisch, da der Subjektbegriff gerade in der Aufklärung an Bedeutung gewann und mit der bürgerlich-männlichen Identität eng verwoben war²¹. Die bürgerliche Musikkultur war um 1800 mit einer auf breiter gesellschaft-

¹⁸ Susanne Cusick, *Rezension*, in: *AWC (= American Women Composers) News Forum*, Spring/Summer 1992, S. 22. Die Bücher, auf die sie sich bezieht, sind: Judith Butler, *Gender Trouble*, zu deutsch *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991, sowie Teresa de Lauretis, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984. Mary Ann Smart schreibt: „She both deserves accolades and demands serious responses. I would hope that feminist musicologists inspired by McClary will test some of her theories on specific repertoires, and that the second phase of the endeavour of feminist musicology will emphasise depth over breadth.“ Vgl. Mary Ann Smart, *The silencing of Lucia*, in: *Cambridge Opera Journal* 4.2 (1993), S. 120.

¹⁹ Carol Hagemann-White, *Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen einer theoretischen Einsicht*, in: *Feministische Studien* 2 (1993), S. 71

²⁰ Vgl. Toril Moi, *Sexus — Text — Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, Bremen 1989; Seyla Benhabib u. a. (Hrsg.), *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt/M. 1993.

²¹ Vgl. Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 99.

licher Konsensebene festgelegten Geschlechterdichotomie verbunden²², die dem schöpferischen Mann eine Autorität zusprach und ihm gestattete, aus seiner Sicht die Welt zu beurteilen und künstlerisch zu formen. Das Weibliche blieb in der Kunst das Partikulare stets innerhalb des narrativen Geschehens, während das Männliche, das als universal galt, sich nicht nur innerhalb des narrativen Geschehens eines Kunstwerks befand, sondern auch außerhalb, in Form des schaffenden Komponisten oder Erzählers. Das weibliche Element bekam dadurch den Stellenwert des Hinzugefügten, niemals aber des Eigentlichen. Frauenforschung hätte demnach den Subjektbegriff hinsichtlich der historischen Musik kritisch einzubeziehen, zugleich aber nach neuen Wegen zu suchen, um Musik adäquat analysieren zu können. Der Vorwurf, man würde bei der Analyse des Subjektbegriffs nur die alten Dichotomien bestätigen und somit verstärken, ist zurückzuweisen, bis die Auswirkungen der Rollenverteilung auf die Musikproduktion, -aufführung und -rezeption erschöpfend untersucht worden sind.

Dennoch ermöglicht das Bild eines komplexen Gewebes an Diskursen, die ein Kunstwerk durchdringen, von der eindimensionalen These einer immer gleichen Unterdrückung der Frauen abzurücken, wie sie zuweilen zu finden war. Die Postmoderne verneint jegliche Form von „essentialism“; darunter versteht man in der angelsächsischen Forschung eine deterministische Argumentation, wonach Charakteristika in bestimmten Gruppen angeboren sind und insofern zum Wesen gehören. Auch Teile feministischer Forschung müssen sich den Vorwurf gefallen lassen, essentialistisch zu sein, wenn sie beispielsweise auf „angeborene“ weibliche Eigenarten rekurrieren (zum Beispiel Friedfertigkeit) oder die unterschiedliche Entwicklung von Jungen und Mädchen psychoanalytisch aus der mütterlichen Pflege ableiten und zu begründen versuchen²³. Andererseits sollte man sich vor einer feministischen Paranoia hüten, die sich davor scheut, irgendetwas als feststehend zu begreifen; die Diskussion über weibliche Ästhetik gilt derzeit als nicht führbar, da jedes im voraus festgesetzte Bild von „Weiblichkeit“ als ideologisch gilt²⁴.

Wie schwierig es ist, dem Vorwurf des Essentialismus zu entgehen, zeigt eine Untersuchung, die nachweist, daß Frauen in zahlreichen Kulturen sich ähnelnde musikalische Fähigkeiten entwickelt haben, die Lebensstationen wie Geburt, die Pubertät von Mädchen, Hochzeit und Tod begleiten²⁵. Sie sind somit auch in solchen Kulturen

²² Karin Hausen, *Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“ — Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit*, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

²³ Vgl. Nancy Fraser/Linda J. Nicholson: *Social Criticism without Philosophy*, in: Linda J. Nicholson (Hrsg.), *Feminism/Postmodernism*, New York/London 1990, S. 31

²⁴ Möglicherweise gibt es eine Prädisposition der Männer, sich von Dingen, die die Reproduktion betreffen, fernzuhalten. Frauen sind aus biologischen Gründen länger mit der biologischen Reproduktion der menschlichen Art befaßt als Männer. Dies legitimiert allerdings nicht dazu, Frauen auch kulturell den eher reproduktiven Tätigkeiten zuzuordnen. Dennoch scheinen sich diese Zuordnungen vielfach im Denken fortzusetzen; Männer tendieren dazu, Menschen, Objekte und konkrete Ideen weniger als Ausdruck und Symptome eines Gewebes von interaktiven und aufeinander bezogenen Kräften zu sehen, sondern eher als Einheiten, die Grenzen und Linien ziehen, während Frauen eher kommunikativ vorgehen, vgl. Ellen Koskoff, *An Introduction to Women, Music and Culture*, in: Koskoff 1987 (s. Anm. 13). Betrachtet man das musikalische Schaffen von Frauen nicht vom Ergebnis, sondern von der Zugangsweise her, fallen Unterschiede aufgrund der unterschiedlichen Sozialisation der Geschlechter auf, vgl. Eva Rieger, „Ich recycle Töne“ *Schreiben Frauen anders?* in: *Die Philosophin* 3.5. (1992), S. 20–29.

²⁵ Jane Bowers, *Women's Music and the Life Cycle*, in: *International League of Women Composers Journal (ILWC)*, Okt. 1993, S. 14–20.

musikalisch kreativ, in denen ihnen eine professionelle musikalische Identität versagt wird. Ist nicht aber Vorsicht angesagt gegenüber der Vorstellung einer kulturübergreifenden, biologisch fixierten Statik im Leben von Frauen? Und doch weist das Ergebnis dieser Untersuchung auf die komplexe Erfahrung des gesamten weiblichen Geschlechts; es wäre töricht, sie zu ignorieren, weil sie nicht in eine Theorie hineinpaßt.

Die weiteren Folgen der postmodernen Theorien sind für die feministische Musikforschung noch nicht in voller Breite abzusehen. Sie lehren aber, vorsichtig mit der Entschlüsselung von Bedeutung zu sein. Es wäre theologisch gedacht, würde man der Musik eine objektive und tiefe Wahrheit zugestehen; man hat eher von der Vorstellung verschiedener Diskurse auszugehen, die sich überlagern und ihre eigene Dynamik entwickeln. Die „feministische Repressionshypothese“²⁶ darf nicht dabei verharren, die Ausmerzung, Ignorierung und Verteufelung des Weiblichen zornig anzuprangern, sondern eine feministische Analyse muß dazu bereit sein, auch „listige“ Blicke auf die Werke zu werfen.

Ein Beispiel für diese Verfahrensweise bietet der Ansatz Carolyn Abbates bezüglich Wagners *Ring des Nibelungen*²⁷. Während Catherine Clément betont, daß Frauen die „Verliererinnen“ in der Oper sind und dies durch das Schicksal der Mehrzahl der Protagonistinnen untermalt („Violetta, Mimi, Gilda, Norma, Brünnhilde, Senta, Antonia ... es gibt immer diese Konstante, den Tod, vom Mann herbeigeführt. Ob sie nun aus sich heraus handeln, wie Butterfly, ob sie erstochen werden, wie Carmen, das Messer kommt vom Mann, oder die zudrückende Hand, oder der schwindende Atem, der tödliche Ausgang“²⁸), sucht Abbate nach der Stimme hinter der Stimme. Sie untergräbt die Vorstellung von einem männlich schaffenden Subjekt und dem weiblichen anderen, entfernt die autoritäre Stimme des Schaffenden außerhalb des Textes und verpflanzt sie — vielfach gebrochen und mit schwankender Geschlechtsidentität — als mehrere Stimmen ins Kunstwerk. Auf Brünnhilde bezogen, widerspricht sie der landläufigen feministischen Vorstellung, wonach Brünnhilde ein Opfer der beiden Männer Wotan und Siegfried ist. Dazu stellt sie im Schlußgesang der *Götterdämmerung* eine Diskrepanz zwischen Brünnhildes Worten und der Musik fest. Das in T. 7–9 ihres Schlußgesangs aufklingende Siegfried-Motiv interpretiert Abbate nicht nur als eine Bezugnahme auf Siegfried, sondern als eine Wiederaufstehung von Brünnhildes eigener Gesangstimme, da sie in *Die Walküre*, 3. Akt, 3. Szene, dieses Motiv selbst schuf. Abbate schließt daraus, daß es sich nicht um eine ersehnte Vereinigung mit Siegfried handelt, sondern um eine Art Rausch, durch den Brünnhilde ihre Identität unabhängig von der Handlung bestätigt. Abbate tituliert sie als „lachende Sibylle“, die den „master narrative“, das vom Mann bestimmte Geschehen also, durch ihr Lachen durchkreuzt. Abgesehen davon, daß ihr kleine Fehler unterlaufen²⁹, hängt die Per-

²⁶ Vgl. Christine Garbe, *Fiktionen des weiblichen Begehrens. Eine Re-Vision der sexuellen Diskurse von Jean-Jacques Rousseau und Friedrich Schlegel*, in: Karin Rick (Hrsg.), *Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst*, Tübingen o. J. [Konkursbuch Bd. 20], S. 101

²⁷ Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton 1991

²⁸ Catherine Clément, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart 1992, S. 68.

²⁹ Der höchste Ton ist nicht auf „lachende“, sondern auf „Lohe“; „selig“ heißt nicht „joyfully“ und suggeriert weniger eine lachende Freude als vielmehr eine Entrückung, und es bleibt auch unerwähnt, daß das Siegfriedmotiv bei der ersten Erwähnung in *Die Walküre* schon acht Takte später von Wotan übernommen wird und somit nicht schlüssig Brünnhilde zugesprochen werden kann.

spektive davon ab, welche „Geschichte hinter der Geschichte“ man hervorholt. Oberflächlich gesehen ist es tatsächlich Brünnhilde, die die Männerwelt als brüchig, machterversessen und heuchlerisch entlarvt und die in einem Akt der Opferung die Welt rettet. Sie ist stark und in ihrer Schlußapotheose gebieterisch — etwas, das der bürgerlichen Frau sonst versagt war. Aber Wagner bestätigt gleichzeitig die im Bürgertum immer wieder geforderte weibliche Unterordnung und absolute Treue. Frauen können Stärke in die Oper des bürgerlichen Zeitalters nur um den Preis ihrer unbedingten Loyalität „hinüberretten“ (so auch Beethovens Leonore). Obwohl Siegfried sie verraten hat, hält Brünnhilde ihrem „hehrsten Helden“ ewige Treue, wobei das hohe *a* auf „hehrsten“ ihre idealisierende Sicht unterstreicht. Zu bedenken ist ferner, daß Wagner Siegfried nicht weniger als sieben Motive zuordnet³⁰, die alle einen aufwärtsgerichteten Quart- oder Quintsprung besitzen und damit Stärke und Aktivität ausstrahlen, Brünnhilde dagegen mit zwei Motiven vorliebnehmen muß, von denen sie das Walkürenmotiv mit ihren Schwestern teilt. Es wird in der *Götterdämmerung* durch ein Liebesmotiv ersetzt; damit erscheint sie gebrochen, da sich Amazone und liebendes Weib in Wagners Weltbild nicht vertrugen. Ihr Schlußgesang bestätigt die in der bürgerlichen Gesellschaft postulierten Ideale der Liebe zwischen zwei Menschen in hierarchisierter Form sowie der weiblichen Opferhaltung. Brünnhildes Gesang ist nur auf der Folie der Vater-Tochter- und Ehemann-Frau-Hierarchie verständlich, es sei denn, man würde das bestehende Patriarchat als Fiktion oder essentialistische Annahme abtun. Daher bleibt Brünnhilde innerhalb des bürgerlichen Diskurses; die patriarchalen Zuschreibungen sind keineswegs außer Kraft gesetzt.

Abbaes harsche Kritik an feministisch orientierten Analysen³¹ braucht eine ausführlichere Entgegnung. Hier sei abschließend erwähnt, daß die überwältigende Kraft der weiblichen Opernstimmen, die ihr zufolge weibliche Macht demonstriert, deren Unterordnung nicht kompensiert, sondern bestätigt. Seit Beginn des Operngenres sind es Frauen, die in besonderer Weise leiden müssen und denen dafür eine größere seelische Palette an Empfindungen zuwächst³². Frauen können aber diese Rolle nur innerhalb eines Systems einnehmen, dem die gesellschaftliche Unterlegenheit des Weiblichen eingeschrieben ist. Daß die Kunst bestehende Machtverhältnisse spielerisch unterminiert und das Weibliche innerhalb der seelischen Innenräume aufblühen darf, ist auf der Folie einer patriarchalen Ordnung zu interpretieren. Hier stößt die Postmoderne auf feministische Überzeugungen, die sich von der politischen Zielvorstellung leiten lassen, eine hierarchisch aufgebaute Gesellschaftsordnung in eine partnerschaftliche zu verwandeln.

³⁰ Das Siegfried-, Schwert-, Nothung-, Schmelz-, Horn-, Jugendkraft- und Heldenmotiv.

³¹ *Opera, or the Envoicing of Women*, in: Solie 1993, S. 257

³² Vgl. hierzu Gretchen Wheelock, „Schwarze Gredel“ in *Mozart's Operas. Tonal Hierarchy and the Engendered Minor Mode*, in: *Mozart Jb.* 1991, S. 281 „If women in states of altered, heightened consciousness were susceptible to ‚mistunings‘ of the nerves, they were also empowered to mediate in the inner world of passion, fear, desire.“

Die Entzifferung der Tonsprache

Die schwierigste Aufgabe innerhalb einer musikalischen Geschlechterforschung bleibt die Entzifferung der Tonsprache selber. Einerseits nahm das Interesse an der Erfassung des musikalischen Ausdrucksgeschehens in den letzten Jahren in den USA zu³³; Anthony Newcomb führte den Begriff der „narrativen Strategien“ ein, die ihm zufolge auch in der Instrumentalmusik zu finden sind. Zugleich erschienen zahlreiche feministische Schriften, die die ideologische Verkrustung der Geschlechterrollen im 19. Jahrhundert als ein Phänomen herausstellen, das unsere Kultur bis in die feinsten Verästelungen und somit auch in die Musik hinein beeinflusst. Trotz der Schriften von Constantin Floros, Vladimir Karbusicky, Harmut Kronos und anderen herrscht innerhalb der traditionellen Musikwissenschaft noch Skepsis vor, so daß der Frauenforschung im deutschen Sprachraum ein doppelt schwieriges Unterfangen bevorsteht: Sie muß das Thema „gender“ als Paradigma einführen und zudem Spuren der Geschlechtsidentität in der Musik nachgehen, indem sie sie mit den psycho-, soziokulturellen und ideologischen Bedingungen in Einklang bringt. Im folgenden werden einige Ansätze vorgestellt, die von dem Bemühen getragen sind, die theoretische Diskussion voranzutreiben.

Musik bietet den Komponist(inn)en zahlreiche Möglichkeiten, spielerisch und fantasievoll mit der Geschlechtsidentität umzugehen, und es gibt ebenso viele Möglichkeiten der Entzifferung, wenn man die Geschlechtsidentität nicht als etwas Festgefügtes und der Biologie Zugehöriges betrachtet. Maynard Solomon machte 1988 anläßlich einer Tagung der American Musicological Society den Anfang, als er behauptete, Franz Schubert sei homosexuell gewesen³⁴, habe dies ängstlich verborgen und auf verschlüsselte Botschaften in Worten und in der Musik rekurriert. Solomons Gedanken fußten darauf, daß es falsch sei, von der weiblichen und der männlichen Identität auszugehen, und daß man die Übergänge und Brüche untersuchen müsse. Ihm ging es vorrangig darum, idealisierende Tendenzen zu demontieren, die der Musikbiographik noch immer anhängen. Ob aber die Musik daraufhin anders zu interpretieren ist, ist schwer zu beantworten und zudem methodisch problematisch. Anlaß zu Spekulationen gibt es genug³⁵. Bedenkt man, daß Biographen versuchten, das Thema der berühmten *Wanderer-Fantasie*, „Ich bin ein Fremdling überall“, auf die

³³ S. z. B. Anthony Newcomb, *Once More „Between Absolute and Program Music“; Schumann's Second Symphony*, in *19th-Century Music* 7 (1984), S. 233–250; ders., *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, in *19th-Century Music* 11 (1987), S. 164–174; Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, Berkeley 1990. Vgl. auch Eero Tarasti, *Zu einer Narratologie Chopins*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Fryderyk Chopin*, Frankfurt 1985 (= *Musik-Konzepte* 45), S. 58–79. Im deutschen Sprachraum war es vor allem Georg Knepler, der in seiner Mozart-Studie zeigt, wie Mozart Konstruktionsprinzipien, Kompositionstechniken und übergreifende Zusammenhänge verwendet, um Gesinnungen, Haltungen, Denkprozesse und Aktionen in Musik umzusetzen, vgl. Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin 1991. Vgl. auch Bernd Göpfert, *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815–1848*, Wiesbaden 1977.

³⁴ Maynard Solomon, *Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini*, in *Nineteenth Century Music* XII.3 (1989), S. 193–206; vgl. auch die kommentierenden Beiträge zu Solomons Ansatz in *Nineteenth Century Music*, XVII.1 (1993).

³⁵ Der Versuch von Susan McClary, Schuberts angebliche Veranlagung im 2. Satz der *Unvollendeten Sinfonie* dingfest zu machen, läßt die neben den kulturell-subjektiven Einflüssen auch vorhandene autonome Entwicklung des musikalischen Materials außer acht, vgl. dies., *Constructions of Subjectivity in Schubert's Music*, in: Philip Brett/Elizabeth Wood/Gary C. Thomas (Hrsg.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York/London 1994, S. 205–233.

repressive Atmosphäre zur Zeit Metternichs zurückzuführen, die Schubert wie viele seiner Zeitgenossen in die politische Enthaltsamkeit flüchten ließ, wäre ebenso gut zu fragen, ob nicht das Motto ebenso seiner sexuellen Veranlagung galt, die ihm ein lebenslanges Versteckspiel auferlegte. *Die Winterreise* wäre dann zu interpretieren als ein Eingeständnis, daß seine Liebe zum eigenen Geschlecht ihn „heimatlos“ machte. Auf jeden Fall zwingt die Diskussion um homosexuelle oder lesbische Komponist(inn)en und den Einfluß auf ihr Werk dazu, die Vorstellung einer fest verankerten Geschlechterpolarität, die das 19. Jahrhundert beherrschte, durch die einer schwankenden, diffusen und mehrschichtigen Subjektivität zu ersetzen.

Philip Brett untersucht Benjamin Britten's Opernportraits der menschlichen Zerstörung, die durch die Verinnerlichung von Vorurteilen entstehen³⁶. Britten's Erfahrung seiner Homosexualität als eine lebenslange Entfremdung diente ihm möglicherweise dazu, Menschen auf die Bühne zu bringen, die die Unterdrückung thematisieren: ob als Opfer oder Täter. Über die Darstellung der Homoerotik durch asiatisches Instrumentarium (Gamelan) in *Death in Venice* sowie durch eine üppige Tonfülle in *The Turn of the Screw* (Harfentremoli, Celesta-Arpeggien, Gongschläge und Horn) hinaus entwickelte Britten die sozialen „Parabeln der Unterdrückung“ in den vierziger Jahren, wandte sich dann metaphysischen Handlungen zu (*Turn of the Screw* und *Billy Budd*), um schließlich mit *Death in Venice* eine unmittelbare Thematisierung von Homosexualität zu wagen. In *A Midsummer Night's Dream* befreite er sich von den Belastungen seiner homosexuellen Identität.

Die These, daß das Geschlecht sozial konstruiert und daher unabhängig von der biologischen Körperlichkeit denkbar ist, öffnet neue Blicke auf Komponist(inn)en und Werke. Lawrence Kramer sucht den konkreten Bedeutungsgehalt unmittelbar in der Struktur der Musik, wobei er sie in Beziehung zu Malerei, Lyrik oder Prosa setzt. Er befaßt sich mit Robert Schumann's unsicherer Geschlechtsidentität³⁷, die er durch Zitate aus Briefen, einem Gedicht und Tagebücher belegt, und interpretiert den Klavierzyklus *Carnaval* op. 9 als ein Spiel mit Masken und Verkleidungen, das die normalerweise als verboten geltende Rollenüberschreitung gestattet. Die Miniaturform, die Schumann wählt, bezeichnet er als ein typisch weibliches Muster, das durch die Wiederholung kleinster Einheiten verstärkt wird. Im „Strudel der Identitäten“ befangen, fehlen Florestan und Eusebius klare Konturen, während Chiarina und Estrella erstaunlich kraftvoll daherkommen. Mit dem Zitat aus *Papillons* op. 2 führt Schumann die Charaktere aus Jean Paul's Roman *Die Flegeljahre*, Walt und Vult, zusätzlich ein. Florestan kann Vult sein, und Schumann Jean Paul (ein inneres Double). So werden gegensätzliche Paare aufeinander bezogen und die Musik „spiegelt“ die Motive, so daß „eine Musikhalle voller Spiegel, ein Tonraum voller weiblicher Lust und Freiheit“ entsteht³⁸. Formale Analysen wie die von Carl Dahlhaus und Charles Rosen enthistorisieren Kramer zufolge die Musik und ignorieren die kulturellen Zuschreibungen der

³⁶ Philip Brett, *Britten's Dream*, in: Solie 1993, S. 259–280.

³⁷ Lawrence Kramer, *Carnaval, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror*, in: Solie 1993, S. 305–325.

³⁸ Kramer, in: Solie 1993, S. 318.

Geschlechter, weil sie die „maskuline“ Bestimmtheit der Formenanalyse über die ‚feminine‘ Suggestionskraft der poetischen Deutung stellen“³⁹.

Während Kramer die Darstellung von persönlicher Identität in der Musik untersucht, sieht Susan McClary in der Musik selbst ein Mittel für Komponisten, das Geschlechtergefälle und damit das patriarchale System ideologisch zu stärken. In einer Analyse der 3. *Sinfonie* von Johannes Brahms kennzeichnen „die Klangfülle, die Lautstärke, die Aggression und raketartige Geste den Beginn als im semiotischen Sinne ‚maskulin‘“⁴⁰. Das erste Thema stellt heroisches Verhalten dar, und die Analyse wird im Sinne eines Kampfes zwischen zwei Prinzipien, die sie als „männlich“ und „weiblich“ ausweist, vorgenommen.

Hat Brahms — so man diesen Zuschreibungen folgen kann — diese Assoziationen bewußt eingebracht, hat er sie als selbstverständlich vorausgesetzt, oder hätte er sie empört zurückgewiesen? Wie standen Komponisten zu der Möglichkeit, verschlüsselte Botschaften mitzuteilen? Nicht erst, seit man 1978 im Nachlaß der Gattin eines Prager Industriellen, Hanna Fuchs-Robettin, ein Exemplar der Partitur der *Lyrischen Suite* von Alban Berg fand, in der er handschriftlich auf kodierte Zeichen seiner Liebe zu ihr hinweist, ist die Diskussion entbrannt, ob ein Werk verständlicher wird, wenn man weiß, welche emotionalen Befindlichkeiten der Komponist dadurch verarbeitet. Im Falle Brahms wäre es — folgt man der Analyse McClarys — nebensächlich, ob er an eine bestimmte Frau dachte, da es sich bei seiner Symphonie eher um die Erfüllung eines durch die patriarchale Ordnung gesetzten Rahmens geht.

Eine von feministischen Wissenschaftlerinnen entwickelte Strategie, „Gynokritik“ genannt, fragt nach den Unterschieden in der künstlerischen Produktion, die durch die Geschlechtsidentität entstehen. Auf Musik bezogen, wäre zu klären, ob Frauen menschliche Erfahrung anders konstruieren, und wenn ja, wie dies sich in der Musik niederschlägt. Elizabeth Wood weist anhand der weiblichen Hauptgestalten in den Opern von Ethel Smyth (1858—1944) nach, daß diese den lebenslangen Kampf gegen das „ewige Geschlechterproblem zwischen Männern und Frauen“ (Smyth) zum Ausdruck bringen. Ihre Heldinnen „kämpfen darum, hinter Mythos, Geschichte und Opernhandlung eine von Geschlechtszwängen befreite Realität zu definieren“⁴¹. In einer weiteren Untersuchung geht sie davon aus, daß Smyth eine musikalisch verschlüsselte lesbische — also eine ganz persönliche — Botschaft mitteilt, die sie sowohl in der Kunst des Kontrapunkts demonstriert als auch in der Metapher der Fuge und des Kontrapunkts⁴².

Suzanne Cusick zeigt anhand der Oper *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* von Francesca Caccini (1625), wie diese trotz der patriarchalen Zwänge des Genres ein selbstbewußtes Bild der Weiblichkeit zeichnet⁴³. Das Libretto entfernt sich insofern

³⁹ Kramer, in: Solie 1993, S. 324. Rosen hat sich inzwischen mit einer vehementen Kritik an Kramers Ansatz gewehrt, vgl. Charles Rosen, *Music à la Mode*, in: *New York Review of Books* v. 23. Juni 1994.

⁴⁰ McClary 1993, S. 335.

⁴¹ Elizabeth Wood, *Gender and Genre in Ethel Smyth's Operas*, in: *The Musical Woman. An International Perspective*, hrsg. von Judith Lang Zaimont u. a., Bd. 2, New York 1987, S. 493—507.

⁴² Elizabeth Wood, *Lesbian Fugue: Ethel Smyth's Contrapuntal Arts*, in: Solie 1993, S. 164—183.

⁴³ Suzanne G. Cusick, *Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence*, in: Solie 1993, S. 281—304. Eine weitere Untersuchung Cusicks gilt Monteverdis *Lamento d'Arianna*, der ihr zufolge inhaltlich an Frauen gerichtet war und an deren Erfahrungen anknüpfte, vgl. dies., „There was not one lady who failed to shed a tear“ *Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood*, in: *Early Music* 22.3 (1994), S. 21—41.

von der Vorlage, als Alcina für wahre Partnerschaft eintritt und damit die damals gängige Ansicht widerlegt, Frauen seien den Männern unterlegen. Cusick spürt auf, wo Caccini Widersprüche zwischen Wort und Ton bei Ruggiero einkomponiert und ihn somit als Lügner entlarvt. Daß Alcina, die ihrer Liebe treu bleibt, untergehen muß, damit Ruggiero seinen rational geleiteten, männlichen Pflichten nachgehen kann und daß sie zugleich die musikalisch schönste Partie erhält, ist allerdings kein Phänomen einer weiblich Schaffenden, sondern ein in der gesamten Operngeschichte (so auch beispielsweise in Händels *Alcina*) vorkommendes Phänomen.

Um spekulative Ansätze zu vermeiden, ist die Deutung musikalischer Inhalte mit Hilfe der historischen Tradition der Affekte ein gangbarer Weg. Sie müßte allerdings methodisch mit den sozialhistorischen Zeitbezügen gekoppelt werden, um das Geschlechter-Arrangement kulturell und gesellschaftlich offenzulegen. Während die Affekte in der barocken Oper von „außen“ an die Menschen angeheftet und durch die Opernhandlung motiviert werden, wird damit im 18. Jahrhundert eine Gemütsbewegung gekennzeichnet, die sich in der Seele des Menschen, also „innen“ abspielt⁴⁴ und insofern neben der momentanen Stimmung auch den Geschlechtscharakter, über den damals so viel geredet wurde, beschreibt. Da Frauen in Kunst, Literatur und Musik die Leidtragenden sind, die die schwierigsten Konflikte auszustehen haben und in der Mehrzahl sterben müssen⁴⁵, erhalten sie dadurch, daß sie mit den Bereichen Liebe, Trauer und Tod so häufig assoziiert werden, bestimmte Affektlagen zugeordnet — und damit bestimmte Kompositionstechniken. Gewisse musikalische Figuren, die früher für Affekte oder Stimmungen wie Trauer, Zaudern, Zweifel u. a. m. verwendet wurden, gehen auf die „reinen“ Frauen über und dienen dazu, ein präformiertes Charakterbild zu zeichnen, das ihrer angeblichen Natur entspricht. Der „bösen“ Frau werden traditionell männliche Eigenschaften zugesprochen, wodurch sie den Ruch des Abweichenden und Unnormalen erhält. Große melodische Intervallsprünge, die bei Männern Aktivität und Stärke ausdrücken, lassen Frauen (z.B. Wagners Ortrud) heimtückisch und pervertiert erscheinen⁴⁶. Damit entstehen Stereotypen, die sich von der neutralen Personencharakterisierung auf die „natürlichen“ Eigenschaften der Frau verlagern. Abgesehen von einigen wenigen Versuchen, die weibliche Wesensart musikalisch dingfest zu machen⁴⁷, liegt hier ein Forschungsfeld brach, das einen neuen Blick auf die Operngestalten ermöglichen könnte.

Ein Vergleich von Analyse-Ansätzen zu Franz Liszts *Faust-Symphonie* kann den Paradigmenwechsel erhellen, der bei der Einbeziehung des Geschlechterverhältnisses nötig ist. Während üblicherweise die einzelnen Sätze musikalisch akribisch analysiert

⁴⁴ Vgl. Albrecht D. Stoll, *Figur und Affekt*, Tutzing 1981, S. 106.

⁴⁵ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1993.

⁴⁶ Wagner bestätigt dies, wenn er über Ortrud schreibt „Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen.“ Vgl. Hanjo Kesting (Hrsg.), *Franz Liszt — Richard Wagner, Briefwechsel*, Frankfurt/M. 1988, S. 209

⁴⁷ Vgl. Lawrence Kramer, *Culture and musical hermeneutics: The Salome complex*, in: *Cambridge Opera Journal* 3 (1990), S. 269—294; Charles Ford, *Così? Sexual politics in Mozart's operas*, Manchester 1991; Eva Rieger, *Und wie ich lebe? Ich lebe. Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccinis La Bohème*, in: Festschrift Georg Knepler, Bd. 2, Hamburg 1992, S. 121—35.

und die Themen zueinander in Beziehung gebracht werden, leistet Constantin Floros zusätzlich eine semantische Analyse. Er verwirft die These von Peter Raabe, wonach Liszt im Gretchen-Satz sich allgemein zum „Ewigen im Weibe“ äußert, und zeigt Entsprechungen zwischen den Goetheschen Gestalten und dem musikalischen Verlauf⁴⁸. Lawrence Kramer geht darüber hinaus, indem er die binäre Logik der musikalischen Gestaltung von Faust und Gretchen mit dem ideologischen Geschlechterverhältnis des 19. Jahrhunderts verzahnt. Gretchen ist musikalisch statisch und unbeweglich: ein Wesen, das betrachtet wird und nicht selbst betrachten darf, und er entlarvt sie als eine männlich-narzißtische Selbstbespiegelung⁴⁹.

Einen weiteren Untersuchungsgegenstand bietet das Feld der Sprache, mit der über Musik geredet wird. Musikästhetische und -theoretische Traditionen besitzen ein begriffliches Korrelat, das nicht selten mit geschlechtsspezifischen Metaphern arbeitet⁵⁰. In der berühmten Kontroverse zwischen Giovanni Maria Artusi und Monteverdi argumentieren die Kontrahenten literarisch und bildlich, wobei Artusi seine Kritik implizit damit begründet, daß Monteverdi die „moderne Musik“ feminisiert und dadurch schwächt⁵¹. Suzanne Cusick bezieht sich auf Schriften der Renaissance und weist nach, daß die verschiedenen Metaphern einer „weiblichen“ oder „männlichen“ Welt zugeordnet werden⁵². In der Verteidigung der „seconda prattica“ durch Monteverdis Bruder weist dieser den Vorwurf der Verweiblichung zurück.

Die Macht der Kanonisierung und Strategien zur Veränderung

Frauen- und Geschlechterforschung kann nicht losgelöst von Fragen der Macht und des Prestiges betrieben werden. Die Gedanken der Musikethnologin Ellen Koskoff zur Erforschung nichtwestlicher Musikkulturen lassen sich größtenteils auch auf die westliche Musikkultur übertragen, wenn sie beispielsweise fordert, über das Sammeln musikalischen Materials und der Berücksichtigung symbolischer Aktionen hinaus (Rituale, Mythen, Metaphern) zu beachten, welche Rolle die Musik im Rahmen der etablierten sozialen und sexuellen Ordnung spielt⁵³. Macht wird auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen ausgeübt, und sie hat mit Klasse, Rasse, Alter und Geschlecht zu tun. Koskoff schlägt vor, anstelle der Einteilung in klassische, populäre,

⁴⁸ Constantin Floros, *Die Faust-Symphonie von Franz Liszt*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Franz Liszt*, München 1980 (= *Musik-Konzepte* 12), S. 42–87.

⁴⁹ Lawrence Kramer, *Liszt, Goethe, and the Discourse of Gender*, in: Kramer 1990, S. 102–134.

⁵⁰ Vgl. Jacob de Ruiter, *Exkurs zum Dualismus des Männlichen und des Weiblichen*, in: ders., *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Stuttgart 1989 (= *BzAfMw*, Bd. 29), S. 159–170.

⁵¹ Suzanne G. Cusick, *Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy*, in: *JAMS* XLVI. 1 (1993), S. 1–25.

⁵² Diese Metaphern wurden in Frankreich zwischen 1665 und 1704 benutzt, als sich die eher traditionell eingestellten Befürworter des französischen Klassizismus gegen den italienischen Barock-Einfluß wehrten. Die französische Oper galt als rational, logisch und wahrhaftig (= männlich), die italienische Oper als irrational, sinnlich und falsch (= weiblich). Vgl. Georgia Cowart, *Women, Sex, Madness: Metaphors for Opera of the Ancien Régime*. Vortrag, gehalten auf der Tagung *Feminist Theory & Music II* in Rochester, USA, 1993.

⁵³ Ellen Koskoff, *An Introduction to Women, Music, and Culture*, in: Koskoff 1987 (s. Anm. 13), S. 1–23.

volkstümliche Musik u.a. lieber von Diskursen zu sprechen, die um konkrete Musikpraxen gewoben werden. Diese Diskurse bestimmen auch über das Prestige, das mit einer bestimmter Musikausübung verbunden wird und tragen dazu bei, Musik sozial, politisch und ökonomisch zu kontrollieren. In einem solchen Lichte gesehen gewinnen Überlegungen zur Entstehung und Verbreitung des Musikrepertoires, das die Konzertsäle, Opernhäuser und Schulbücher der westlichen Welt prägt, an Bedeutung. Marcia Citron weist in einer Studie über die Rolle des Geschlechts bei der Repertoirebildung darauf hin, daß Kanonisierungen Wertsysteme reflektieren und verstärken sowie Ideologien transportieren, die durch die Kanonisierung weiter legitimiert werden⁵⁴. Daß in der neuesten Auflage eines renommierten musikwissenschaftlichen Nachschlagewerkes wiederum wichtige Komponistinnen unerwähnt bleiben⁵⁵, zeigt, wie nötig die Analyse der Bedingungen ist, die zu solchen oft unbewußten Ausgrenzungen führen.

Frauen- und Geschlechterforschung wird sich innerhalb der Musikgeschichte und -wissenschaft einen Weg suchen müssen, der zwischen den Postulaten der Postmoderne einerseits und einer historisch-gesellschaftlichen Blickweise andererseits vermittelt. Es gibt zwar keine feststehende, statische Bedeutung, die kulturellen Produkten innewohnt, aber dennoch muß die Vorstellung von beliebig vielen Bedeutungen zugunsten eines historischen Rahmens abgemildert werden. Musik bzw. deren Ausübung wird von sozialen, ökonomischen und materiellen Bedingungen eingefaßt, die auf die Musik zurückstrahlen und sie beeinflussen.

Die Postmoderne vermag über die Dichotomie der Geschlechter hinweg neue Felder sichtbar zu machen. Sie kommt der Musik mit ihrer Mehrdeutigkeit näher und dekonstruiert vorherrschende Dualismen. Sie widerspricht der Vorstellung einer einheitlich konzipierten feministischen Theorie und zeigt, daß die Teilbereiche das Ganze aufzuheben vermögen. Sie verhindert, daß die Erfahrungen und Erkenntnisse der weißen westlichen Mittelschichtfrau extrapoliert und zum Maß aller Dinge gemacht werden. Arme Frauen, Arbeiterinnen, farbige und lesbische Frauen, die bisher weitgehend ausgeblendet wurden, fanden in den letzten Jahren ein Forum, um ihre spezifischen Bedingungen einzubringen. Die Postmoderne räumt mit linearen, zielgerichteten, hierarchischen, holistischen oder binären Denkmethoden auf⁵⁶. Solche Positionen können aber auch das feministische Emanzipationsideal ernsthaft in Frage stellen. Problematisch an der Postmoderne ist die Beliebigkeit, die sich um gesellschaftliche Deformationen nicht kümmert und das Kunstwerk als ein von Traditionen befreites Artefakt dekonstruiert. Muß man aber nicht die Dichotomie der Geschlechter zum Ausgangspunkt aller Untersuchungen machen, solange das Geschlechterverhältnis gesellschaftlich schief ist, solange Macht, Kreativität und Professionalität so ausgiebig von einem

⁵⁴ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993.

⁵⁵ Zum Beispiel fehlen Würdigungen von Lili Boulanger, Louise Farrenc und Fanny Hensel; Clara Schumann wird nur als Pianistin erwähnt, vgl. Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, hrsg. von Lenz Meierott, 8. Aufl. Göttingen 1993.

⁵⁶ Vgl. Jane Flax, *Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory*, in: Nicholson 1990, S. 39.

Geschlecht vereinnahmt werden? An diesem Punkt scheiden sich die Geister, driftet die Diskussion in politische Felder ab. Ein postmoderner Ansatz, der die sozialgeschichtlichen und musikästhetischen Zusammenhänge ignoriert, kann jedoch keine ernsthafte Alternative darstellen. Es zeichnet sich ein Weg ab, der beide Ansätze verbindet. Feministische Forschung kann die Musik nicht als einen Prozeß darstellen, der die eigenen Teilmomente im Sinne einer „self-fulfilling prophecy“ selber hervorbringt. Sie muß die sich überlagernden Fäden eines multiplen Diskurses zu entwirren suchen, wobei sie das kulturell geprägte Geschlecht als nur einen Faden betrachtet, der allerdings die anderen deutlich einzufärben vermag.

*Frauenforschung an den Hochschulen — „Women's Studies“
oder Teil musikwissenschaftlicher Ausbildung?*

Geht man davon aus, daß sich die Frauen- und Geschlechterforschung in den nächsten Jahren im Hochschulbereich etabliert und ausbreitet (und man kann davon ausgehen), wird zu klären sein, welche Rolle eine solche neue Disziplin im traditionellen Gefüge einnehmen soll. Die Erfahrungen in den USA zeigen, daß beides parallel zueinander laufen kann: die fächerübergreifende Erarbeitung theoretischer Positionen in der Frauenforschung sowie die Erforschung von Einzelthemen innerhalb traditioneller Fachgrenzen. Von den „Women's Studies“ gehen interdisziplinäre Impulse aus, die die universitäre Lehre befruchten können; andererseits birgt die Ansiedlung der musikalischen Frauenforschung im Bereich der Frauenstudien die Gefahr, ihre Ergebnisse zu marginalisieren. Die Tatsache, daß sich ausgewiesene Musikologen wie Leo Treitler oder Maynard Solomon neben ebenso renommierten Musikologinnen wie Jane Bowers, Suzanne Cusick, Ruth Solie, Judith Tick und vielen anderen inzwischen mit der musikalischen Geschlechterforschung befassen, zeigt eine Bereitschaft, Neuland zu betreten, wie sie im deutschen Sprachraum erst ansatzweise zu beobachten ist. Nur mit Hilfe der etablierten universitären Strukturen kann aber verhindert werden, daß einschlägige Tagungen in den USA faktisch ohne Beteiligung von deutschen Teilnehmer(inne)n verlaufen⁵⁷ und daß ein wichtiges Forschungsfeld weiterhin dem beliebigen Engagement einzelner überantwortet bleibt⁵⁸.

⁵⁷ Vgl. *Tagungsbericht Rochester, USA. Feminist Theory & Music II: A Continuing Dialogue*, in: *Mf* 47 (1994), S. 64f.

⁵⁸ Ich danke Sabine Giesbrecht-Schutte für ihre konstruktive Kritik und nützlichen Verbesserungsvorschläge.