

thodologische [gemeint: Methodische, Methodologie ist die Metawissenschaft] Probleme der Frauen- und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumann“ (Eva Rieger; Wiederabdruck eines Beitrags von 1999), „Nichts für ‚schöne Seelen‘? Aus den Anfängen der akademischen Musikforschung“ (Inge Kovács und Andreas Meyer), „(Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung“ (Melanie Unsel), „Musikvermittlung und Gender“ (Vera Funk). Die zweite Abteilung behandelt „übergeordnete Fragestellungen“ (S. 14) unter dem aktuell verbreiteten Etikett *Musik-Kultur-Geschichte*. Der weit gespannte Bogen berührt „Musik und die Kultur der Geschlechterbeziehungen in der frühen Neuzeit am Beispiel von italienischer Hofmusik und ars amatoria des frühen 16. Jahrhunderts“ (Sabine Meine), die „Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts“ am Beispiel der Dichterkomponistin Augusta Holmes (Nicole Strohmann), „Gender und nationale Identität in der bürgerlichen Männerchorbewegung des 19. Jahrhunderts“ (Barbara Eichner) sowie „Das Geschlecht der Stimme“ (Rebecca Grotjahn). Konkret musikzugewandt ist die dritte Abteilung: „Die Konstruktion von Geschlecht durch Musik“. Thematisiert findet sich natürlich auch hier vielfach umgekehrt die Konstruktionen von Musik durch Gesellschaft und Musikschreibung: „Begriffslose‘ Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse“ (Kordula Knaus), „Männlichkeitskonstruktion in der Oper am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss’ *Arabella*“ (Katharina Hottmann), „Vertonung von Weiblichkeit im Film“ (Claudia Bullerjahn), „Doing gender im Tango *Rioplatense*“ (Kadja Grönke). Der Band reflektiert damit den Ursprung der Genderforschung aus dem Feminismus (etwa im Beitrag von Rieger) und öffnet den Blick in die Männerforschung (in den Beiträgen von Strohmann und Hottmann). Hilfreich ergänzend findet sich ein umfassender Anhang mit Wortglossar, Literaturverzeichnis, Personenregister und Angaben

zu den „Autorinnen, Autoren [sic!] und Herausgeberinnen“ (S. 261).

Über Details mag man streiten. Natürlich ist es richtig, die Notwendigkeit neuer Zugänge zur Musik zu betonen. Und gewiss ist eine handfeste Gegenfolie hierfür das beste Mittel. Nicht haltbar scheint mir die These von einer ausschließlich werkzentrierten Musikbetrachtung der Nachkriegszeit. Die systematische Durchsicht der kompletten Vorlesungsverzeichnisse und zahlreicher Publikationen der frühen Nachkriegszeit zeigt jedenfalls ein doch (erstaunlich?) vielgestaltiges Bild. Und stellt Hanslicks so sehr umstrittener ästhetischer Entwurf *Vom Musikalisch-Schönen* wirklich eine „Programmschrift der Musikwissenschaft“ (S. 71) dar? Klischees lassen sich konstruieren, dekonstruieren und rekonstruieren. Dass z. B. im 19. Jahrhundert „der Wahnsinn auf der Opernbühne zu einer fast ausschließlich weiblichen Angelegenheit“ (S. 167) wird, ließe sich mit Bezug auf archetypische Wahnsinnsfiguren wie Saul oder Hamlet ja zumindest auch unter dem Aspekt der Emanzipation von einer entfremdeten Gesellschaft interpretieren. Bei typischen Biografiekonstruktionen von Männern und Frauen (Oper *Giuseppe e Sylvia*) spürt man die doppelte Absicht: dass sie typisch sein sollen und dass es Konstruktionen sind. Hier werden (natürlich) selbst wieder Konstrukte aufgebaut, die ihrerseits (natürlich) historisch bedingt sind und die (natürlich) irgendwann auch wieder lustvoll zerstört werden wird. (August 2012) *Thomas Schipperges*

*Lexikon Musik und Gender. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und Melanie UNSELD. Kassel: Bärenreiter-Verlag/J. B. Metzler-Verlag 2010. 610 S., Abb.*

Zwar zeigt das Titelbild – Symbol einer symmetrischen Musikgeschichte im Sinne von Gender mainstreaming – die gemeinsame Arbeit einer Komponistin (Charlotte Seither) und eines Dirigenten (Stefan Asbury). Doch fokussiert das Lexikon sein Thema spezieller. Musik und Gender bedeutet hier, einmal

mehr, Musik und Frauen. Gleichwohl entwirft das Vorwort ein Plädoyer für neue musikalische Ökosysteme jenseits der „Idee einer begnadigt-heroischen Musikgeschichte“. Nun galt ja zu keiner Zeit allein jenes „heldische Prinzip“ mit Genies und „Kategorien wie Fortschritt und Hegemonien“ (S. 9). Und die Denkmalsockel der Heroengeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts sind inzwischen zu Archivstaub und Vorzeitasche zerfallen. Das 20. Jahrhundert ist bereits Geschichte und die von der Berliner Anglistin Renate Hof 1995 geforderte „grundlegende Revision des Wissenschaftsverständnisses“ (S. 10) lässt sich geradezu als Ariadnefaden im Labyrinth der Wissenschaftsgeschichte dieses vergangenen Jahrhunderts verfolgen. Zudem benennen die Herausgeberinnen selbst zahlreiche Beispiele für musikhistoriografische Revisionen vor und jenseits der Genderperspektive wie die übernationale Komponistenperspektive, die Lokalforschung oder den Blick auf Aspekte wie Mäzenatentum, Kulturorganisationen und Musikvermittlung (S. 9). Auch die Genderforschung selbst veränderte ihre Perspektive. Konzentrierte sich Hof noch auf die geschlechtsspezifischen Machtverhältnisse, so stellen Kreuzziger-Herr und Unselde nicht mehr die Macht von Frauen oder Männern ins Zentrum. Ihr Anliegen gilt der weiblichen Teilhabe an der Vielfalt der Musikkultur. Hierbei sind zwei an sich widersprüchliche Momente in Einklang zu bringen: Auf der einen Seite das Bekenntnis zur aktiven Prägung der Musikgeschichte durch Frauen, von den Künsten der *Trobairitz* bis zur elektronischen Musik und zu Feldern der populären Musik, auf der anderen Seite die Erkenntnis einer letztlich inzwischen zwar zumindest theoretisch überholten, aber im Rückblick der Geschichte nicht revidierbaren Männerdominanz. Zwischen beiden Polen bewegen sich namentlich die Personenbeiträge: die Frau – aktiv, gestaltend, rege, zupackend, beweglich, wirkend, und die Frau – unterdrückt, verachtet, diskriminiert, besiegt, verraten, verkauft. Einigendes Band ist die Suche nach den Gründen geschlechtsbezogener Verzerrungen und die Tatsache, „dass wir noch immer nicht an

einem Punkt angelangt sind, an dem Wissen über weibliche Teilhabe an der Musikkultur selbstverständlich ist“ (S. 10).

Der erste Teil des Lexikons entfaltet in fortlaufender Erzählung ein breites historisches Panorama an Facetten weiblicher Präsenz in der Musik vom 12. bis zum 21. Jahrhundert. Diese neun dichten Jahrhundertstreifzüge sind wahre *Trouvailles*. Als Muster prägnanter Darstellung eröffnen sie schlaglichtartig ungewohnte Perspektiven und erschließen zugleich auf „unerprobtem Gelände [...] methodologisches [gemeint: methodisches] Neuland“ (S. 15). Ausgewertet wurden in fabelhafter Findigkeit noch die verstreutesten „Quellensplitter“ (S. 63) der Geschichte und Geschichtsschreibung. Beide Ebenen werden umsichtig voneinander geschieden und in ihrer wechselseitigen Bedingtheiten neu miteinander verbunden. Ins Zentrum rückt über den Blick *auf* Frauen hinaus, in schönster Weise wissen- und erkenntnisfördernd, das kulturelle Handeln *von* Frauen selbst.

Dass das 12. Jahrhundert auch aus dieser Perspektive zu den musikgeschichtlich reichsten und innovativsten Jahrhunderten überhaupt zählt, wird im Beitrag von Annette Kreuzziger-Herr deutlich. Stefan Morent zeichnet die Möglichkeiten einer Partizipation von Frauen im 13. Jahrhundert vor dem Hintergrund der „Widersprüche und Zerreißproben“ (S. 27) dieser Zeit. Über den Vergleich mit den „übermächtigen Gefahren und Widrigkeiten“ des 20. Jahrhunderts nähert sich Hartmut Möller dem 14. Jahrhundert. Reinhard Strohm sucht den Zugang zum Thema Frau und Musik im 15. Jahrhundert im Blick auf Bereiche der weltlichen und öffentlichen Musik, der kirchlichen Musik sowie der weiblichen Natur der Musik. Zugleich räumt er unter Verweis auf die Dissertation von Kathi Meyer-Baer des Jahres 1917 mit der „Legende von einer ‚Entdeckung‘ der Frauen in der Musikgeschichte [...] durch die *New Musicology* der 1980er-Jahre“ (S. 48) auf. Nicole Schwindt erhellt für das 16. Jahrhundert zahlreiche Musikbedürfnisse und Musikinteressen von Frauen in Institutionen und sozialen Einbindungen. Vor dem Hintergrund der musika-

lischen Professionalisierung zeichnet Susanne Rode-Breymann Frauen als musikalisch Handelnde im 17. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert (Thomas Seedorf) bot die Theaterbühne Frauen mehr und mehr die Möglichkeit zur öffentlichen Musikpräsentation. Das 19. Jahrhundert entwirft Melanie Unselde über seine Männlichkeitsbilder: der Mann als Revolutionär (1789), Held (*Eroica*), Genie (Beethovenkult). Christa Brüstle verfolgt mit kritischem Blick Wege und Veränderungen im 20. Jahrhundert, „die die aktuelle Situation im 21. Jahrhundert als Normalisierung der verschiedenen musikalischen Arbeitsfelder für Frauen begreifen lassen“ (S. 98). Es entsteht ein breites Panorama mit zahlreichen Namen von Künstlerinnen als Komponistin und Performerin, Interpretin und Pädagogin, Produzentin und Marketingstrategin. Philippine Schick und Hilda Kocher-Klein erhellen als Beispiele die Wahrnehmung der komponierenden Frau im NS-Staat. Hingegen bleiben Jazz und Populäre Musik aus der musikgeschichtlichen Erzählung weitgehend ausgeblendet (Madonna findet Erwähnung im Kontext der medialen Inszenierung von Körper und Stimme). Musik heißt zwar auch hier im Genderkontext vor allem Tonkunst und Europa. In diesem Bereich aber bietet der „Historische Teil“ einen in der Tat so noch nicht greifbaren Fundus an neuen Erkenntnissen und weiterführenden Perspektiven.

Im zweiten Teil listet das Lexikon Musikerinnen, von Abel, Jenny (geb. 1942) bis Zumsteeg, Emilie (gest. 1857), von Hildegard von Bingen (gest. 1179) bis Hilary Hahn (geb. 1979). Daneben stehen genderspezifisch interpretierte Musikbegriffe. Dieser „Systematisch-lexikalische Teil“ ist so divergent wie die Fülle an Autorinnen und Autoren. Gewiss leuchtet es ein, dass es für die Frauenforschung programmatisch ist, „biografische Besonderheiten von Autorinnen für die Bewertung ästhetischer und kanonischer Entwicklungen in Anschlag zu bringen“ (Art. Autorschaft, S. 131). Und nicht wenigen Beiträgen gelingt es (als Beispiel: Brigitte Vedder zu Renée Fleming) das Biografische oder sogar Boulevardistische reflektiert und sinnreich

mit der Gesamtfigur zu verbinden. Gleichwohl gleiten einige Artikel doch sehr weit ab ins nur noch Private. Die beachtliche Künstlerschaft einer Hilary Hahn etwa erscheint über ein paar trockene Kerndaten und einen Werkstattbericht zu ihrer persönlichen Gendereinstellung grundlos blass beleuchtet. Und der Dirigentin Marin Alsop folgt man spaltenlang vom Elternhaus über das erste Klavierspiel mit zwei Jahren, dem Geigenunterricht mit fünf Jahren, dem Frühstudium mit sieben Jahren, dem Beschluss, Dirigentin zu werden, mit neun Jahren usw. usf. Und wie lässt sich eine so vielseitige Figur wie Cécile Chaminade in der hier vorgelegten Reduktion auch nur annähernd begreifen? Ein paar Werktitel finden sich aufgezählt. Im Übrigen bleibt die ganze fabelhafte Welt ihrer Musik verborgen hinter den dutzende Male erwähnten Eltern (inkl. finanzieller Situation und Aufgabe des Ferienwohnsitzes nach dem Tod des Vaters). Der überwunden geglaubten Ungleichung „Frau – Familie – Privatheit“ versus „Mann – Staat – Öffentlichkeit“ setzen solche Beiträge nichts entgegen. Das Bild Germaine Tailleferres wird ähnlich gezeichnet über ihren trunksüchtigen Vater, schicksalhafte Begegnungen, unglückliche Affären, Skandal und finanzielle Engpässe: „Die oberflächliche Rezeption“, so heißt es abschließend, „ersetzte lange eine detaillierte analytische Auseinandersetzung mit ihrem Œuvre.“ (S. 492) Wohl wahr! Ärgerlich sind neu aufgespülte Klischees wie die Rede vom „typischen, auf Brillanz und technische Perfektion zielenden amerikanischen Interpretationsstil“ oder zitierte Thatcherismen wie „Ich glaube, dass eine Frau, die Machtlosigkeit akzeptiert, damit ihre eigene Zukunft beschreibt“ (S. 113). In dieser Weise zeigen einzelne Autorinnen und Autoren wenig Vertrauen in die künstlerischen Leistungen der von ihnen betrachteten Frauen. Innere Zwänge, äußere Unterdrückung, gesellschaftliche Vereinsamung, Konfrontation mit Vorurteilen und Isolation durch Unverständnis sind hier ganz ähnliche Stereotype wie jene, die der romantische Heroenkult mit seinem kernigen Ich-will-dem-Schicksal-in-den-Ra-

chen-Greifen dereinst ins Leben rief. Künstler sind keine Helden mehr und Künstlerinnen nicht per se alternative Lichtfiguren. Natürlich muss man die historischen Umstände oder immer noch gegenwärtigen Strukturen benennen, die Frauen am Komponieren und anderer Kunstausübung behinderten und hinderten. Die Abschaffung struktureller Ungerechtigkeiten und materieller Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern ist jedes Argumentes wert. Jede Reproduktion von traditionellen Bildern aber bedeutet auch ihre Neuproduktion.

Nun finden sich im *Lexikon Musik und Gender* zahllose gelungene Beispiele nuancenreich informierender Darstellung, in denen sich Türen zum Verstehen der Figuren und ihrer Kunst öffnen. Auch bei den Sacheinträgen stehen eher rasch gestrickte Kompilationen (der Artikel „Erkenntnistheorie“ etwa hastet in einem Absatz von den Upanishaden über Heraklit und Platon, Augustinus und Thomas von Aquin bis Francis Bacon und galoppiert dann ohne Verknüpfungen im nächsten Abschnitt von den Pythagoreern über Hegel bis zu Cassirer) neben konzentriert auf den Punkt zugeschriebenen Beiträgen (Erotik, Exotismus, Interkulturalität, Lied, Oper usw.). Zusammenfassende „Themencluster“ (S. 12; darunter Analyse, Ästhetik, Geschichtsschreibung, Instrumente, Musik als Beruf, Musikgruppen, Orte, Populäre Musik oder Tanz) erlauben einen breiter angelegten Zugriff auf Zusammenhänge. Die meisten Beiträge sind sprachlich flüssig gefasst und gut lesbar. Dass ein kulturtheoretisch geprägtes Buch sich nicht ganz vom modischen Wissenschaftsjargon freihalten will und kann, versteht sich von selbst.

Manche Wertung scheint mir just im Selbstverständnis des Genderdiskurses diskussionswürdig: Wie etwa fügt es sich in den Genderkontext, den Lamentoton als „spezifisch weibliches Ausdrucksbedürfnis“ oder gar „das Reden schlechthin“ ernstlich als „weibliches Bedürfnis“ zu benennen (S. 60)? Was ist daran „bemerkenswert“, dass es „ausgerechnet eine Frau“ ist, nämlich Ruth Crawford Seeger, die neue Ideen „eigenständig“ umsetzt und

weiterentwickelt (S. 180)? Oder wie lässt sich gendergerecht von einem spezifisch „weiblichen Umgang“ (S. 58) mit einer musikalischen Gattung sprechen? Leicht verschwörungsräumend scheint mir die Formulierung, jene von Théodor Wyzewa und Georges de Saint-Foix aus einem Missverständnis heraus konstruierte „Mademoiselle Jeunehomme“ als Widmungsträgerin von Mozarts Klavierkonzert KV 271 sei „ein von Männern erschaffenes Trugbild“ (S. 85). Vice versa: Ist nicht der Trugbildentlarver, der Wiener Musikforscher Michael Lorenz, auch ein Mann und ist die tatsächliche Victoire Jenamy nicht auch eine Frau? Nicht klar wurde mir schließlich aus den detaillierten Ausführungen zu Hans Hansens Ölbild Constanze Mozarts, warum die Schwarzweiß-Abbildung daneben als eingeschwärzte „Manipulation“ oder gar als „Fälschung“ (S. 94) zu lesen ist. Dass der ohnehin nur winzige und farblich kaum abgehobene Schriftzug „Oeuvres de Mozart“ nicht mehr erkennbar ist, bleibt schlicht dem Schwarzweiß der Reproduktion geschuldet. Der Hintergrund fällt dabei generell schwarz und ein wenig dunkelgrau aus, keineswegs also an einer bestimmten Stelle „geschwärzt“. Gleichwohl bleibt der Notenband eindeutig erkennbar. Und was anderes kann ein Notenband in der Hand Constanze Mozarts überhaupt sein, als ein Werk des Gatten? Die Bildbotschaft, unterstrichen durch den Blick ins Auge des Betrachters und die straffe Körperhaltung, verändert sich nicht: Constanze Mozart als eigenständige und selbstbewusste Nachlassverwalterin der Werke ihres verstorbenen Ehemannes (vgl. ebd.). Zudem rückt ja just das unmittelbar beigefügte Zitat Silke Leopolds das unbestreitbare Fehlurteil der Nachwelt über Constanze Mozart ausdrücklich in einen ganz anderen und gänzlich geschlechtsneutralen Kontext: Mozarts Licht und überall sonst „nur Schatten“ (Leopold 2005, S. 21).

Offen und eingehend erörtern die Herausgeberinnen die „Qual der Personenwahl“ (S. 12). Zwei Aspekte sind genannt: Warum nur Frauen? Und: Wie begründet sich deren Auswahl? Als Kriterien für die Auswahl benannt werden Vielfalt der Nationen und der

Tätigkeitsbereiche. Neben die Komponistinnen treten Musikhistorikerinnen, Interpretinnen und Mäzeninnen, Instrumentenbauerinnen und Librettistinnen, in der Regel innerhalb des traditionellen Stroms der europäischen Musik. Ausführungen zum Jazz finden nicht einmal halb so viel Platz wie zu Kulturwissenschaft/Kulturgeschichte. Und die Musiklandschaften sämtlicher „nicht westlicher Länder“ (S. 521) finden sich unter dem Signum Weltmusik in einen einzigen schmalen Flussarm zusammengefasst, nicht breiter als Science Studies oder Clara Schumann. Und warum nur Frauen? Das ist ein Grundsatzentscheid. Zeitgemäß ist er nicht. Zwar greift Kreuziger-Herr selbst im Kapitel „Kritik an Gender Studies“ den Einwand auf, einer „Gettoisierung und Trennung von Forschungsgegenständen Vorschub zu leisten, die direkt nebeneinander stehen müssten“ (S. 243). Doch entschieden sich die Herausgeberinnen dann eben doch für die Vorlage einer Frauen-Parallelgesellschaft im Rahmen der traditionellen Begradigungsgeschichte. Das Abseits erscheint als der sichere Ort. Im abgetrennten Bereich aber findet Kommunikation nicht statt. Historische und aktuelle Asymmetrien können so eben nur als Teilproblem innerhalb der traditionellen Musikhistoriografie sichtbar gemacht werden. Den eigenen Anspruch, den Rahmen zu durchbrechen, erfüllt das *Lexikon Musik und Gender* damit nicht. Ich hätte mir unter diesem Titel – gerade wenn und weil auch im Jahre 2010 die gesellschaftliche Gleichstellung der Frau noch keineswegs Realität ist – ein Zusammenlaufen der Flussarme als andere und anspruchsvollere Botschaft gewünscht. Für die Attraktivität von Kunstsammlungen gelten Bilder und Skulpturen von Frauen inzwischen als unverzichtbar. Solche Normalität spiegelt ein *Lexikon Musik und Gender*, das unter der Rubrik „Speziallexika“ geführt werden wird, noch nicht wider. In diesem Sinne stellt es mehr Abschluss als Beginn dar. Gender-Mainstreaming regeneriert sich im komplexen soziokulturellen Kontext der Debatten um diversity. Das aktuelle gesellschaftliche Bewusstsein prägen Aspekte wie nationale oder geogra-

fische Standorte, ethnische, religiöse und sexuelle Identität oder soziale und demografische Disparität im Rahmen der globalen Marktverhältnisse und Machtstrukturen. Die Kulturwissenschaften öffnen sich Fragen der Herkunfts-, Bildungs-, Einkommens- und Generationengerechtigkeit. Bis zum ersten Lexikon Musik und Migration, Musik und Armut oder Musik und Alter wird es gleichwohl noch dauern. Ein umfassender und sorgfältig gestalteter Anhang rundet den inhaltlich und gedankenreichen Band ab: Nachschlagewerke, ausführliches Literaturverzeichnis, Personenregister sowie Verzeichnis der 172 Autorinnen und Autoren. Beide Bände verzichten auf das einst selbst wissenschaftssprachlich modische Binnen-I. Und sie verzichten auch auf die immer noch verbreitete Attitüde, auf der einen Seite etwa von Schumann oder Mahler zu sprechen und in gleichem Zusammenhang – nach dem Motto: „der kleine Wolferl Amadé“ – mit „Clara“ und „Alma“ gegenzuhalten. Den Herausgeberinnen sei Dank.

(August 2012)

Thomas Schipperges

SABINE HENZE-DÖHRING: *Friedrich der Große. Musiker und Monarch. München: Verlag C. H. Beck 2012. 256 S., Abb.*

König Friedrich II. von Preußen und die Musik ist ein heikleres Kapitel als dieses schön geschriebene, sachliche, aber allzu affirmative Buch ahnen lässt. Denn der musikalisch begabte Preußenkönig, der sein absolutistisches Vorgehen davon ableiten wollte, „Erster Diener des Staates“ zu sein, hatte doch als Herrscher und Musiker, besonders während und nach dem Siebenjährigen Krieg, eine nur schwer übersehbare, ins Fragwürdige bis Negative abgleitende Entwicklung genommen: vom aufgeklärten Verfasser eines *Anti-Machiavel* hin zu einem militärischen Neo-Machiavellisten, vom stürmisch-drängenden Musikenthusiasten im Ruppiner und Rheinsberger Widerstandsnest zur Kronprinzenzeit (Kapitel 2) und vom Entwickler eines modernen Opernmodells im Rahmen höfischer Theater-