

Oldenburger Beiträge zur Geschlechterforschung Band 12

Die Schriftenreihe „Oldenburger Beiträge zur Geschlechterforschung“ wird seit September 2004 vom Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (ZFG) herausgegeben. In variablen Abständen erscheinen Bände von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus dem Kreis des ZFG zu aktuellen Fragestellungen, neueren Untersuchungen und innovativen wissenschaftlichen Projekten der Frauen- und Geschlechterforschung. Vor allem für Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler bietet die Schriftenreihe die Möglichkeit, Projektberichte, Diplomarbeiten oder Dissertationen zu veröffentlichen.

Herausgegeben vom

Zentrum für interdisziplinäre
Frauen- und Geschlechterforschung
an der Carl von Ossietzky
Universität Oldenburg (ZFG)

Musik und Emanzipation

Festschrift für Freia Hoffmann
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Marion Gerards und Rebecca Grotjahn



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Mariann Steegmann Foundation Zürich sowie des Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2010

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2196-0

Inhalt

Grußwort für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag aus dem Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg	9
---	---

Musik und Emanzipation Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag	11
---	----

Geschlechterpolaritäten in der Musik

<i>Birgit Kiupel</i> Die unbekannte Komponistin	20
--	----

<i>Andreas Kisters</i> Singt da ein Mann oder eine Frau? Anmerkungen zur Stimme in der mediterranen Volksmusik	23
--	----

<i>Kadja Grönke</i> Über das Werk zur Person. Čajkovskijs Romanzen op. 73	33
--	----

<i>Fred Ritzel</i> Über die (vielleicht) populärste Melodie einer Komponistin im 20. Jahrhundert	43
--	----

<i>Dörte Schmidt</i> Composing beyond gender. Kreativität und Geschlecht im Werk der Komponistin Pauline Oliveros	53
---	----

<i>Annegret Huber</i> Die Erforschung von Gehirn – Geist – Seele musikalischer Menschen. Epistemologische Probleme biologistischer Argumentationen in bzw. zwischen natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen	69
---	----

Instrument und Körper

Violeta Dinescu

Bindfaden. String für Flöte und Klavier 83

Irène Minder-Jeanneret

Artistes ou auxiliaires de la foi ? Les premières femmes organistes en Suisse romande protestante (1750–1850) 91

Anja Herold

Sax & Sex. Rezeption und Selbstinszenierung von Saxophonistinnen gestern und heute 101

Volker Timmermann

„Das Violoncello aber, dieser halbgewachsene Mann ...“
Violoncellistinnen in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts 111

Axel Weidenfeld

Hector Berlioz und die Gitarre 119

... nahm sie statt der Flöte das Schwert

Rebecca Grotjahn

Die *Teufelinn* und ihr *Obrister*. Primadonnen, Komponisten und die Autorschaft in der Musik 131

Claudia Schweitzer

Bühnenabbrüche als Karrierekick 141

Melanie Unseld

Goldene Zeiten für Musikerinnen im *Goldenen Buch der Musik*?
Ein Fundstück unter der Lupe einer geschlechtergerechten
Musikgeschichtsschreibung 151

Sabine Giesbrecht

Die Germania vom Niederwald auf der Bildpostkarte der Kaiserzeit
oder Der sichtbare Einzug der Frau in die Gemeinschaft der deutschen
Nation 161

Yuko Tamagawa

Vier Musikerinnen.
Die Genderstruktur der Musikkultur im modernen Japan 177

<i>Jane Bowers</i> Musicologist Helen Hewitt and the Genesis of her Renowned Edition of Petrucci's <i>Odhecaton</i>	187
<i>Gunilla Budde</i> Musik – Macht – Politik. Überlegungen zu einer Beziehungs-Geschichte	199
<i>Walter Mossmann</i> Eine Landpartie	207

Musiklernen männlich – weiblich

<i>Florence Launay</i> Musikerinnen in Frankreich. Kurze Geschichte einer langen Professionalisierung	219
<i>Anna-Christine Rhode-Jüchtern</i> Neue Wege des musikalischen Denkens. Über die Musikpädagogin, Frauenrechtlerin und „Kestenbergianerin“ Maria Leo (1873–1942)	229
<i>Martina Oster</i> Getrennte Welten oder heterosexuelle Matrix? Jungen und Mädchen im Musikunterricht	239
<i>Marion Gerards</i> Emanzipation am Xylophon? Musikalische Gruppenimprovisation zwischen performativer Praxis und ästhetischem Anspruch	247
<i>Peter Schleuning</i> Der Schüttelpapst Eine Erzählung für die reifere Jugend	257

Anhang

Schriftenverzeichnis Freia Hoffmann	267
Die Autorinnen und Autoren	281



Grußwort für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag

**aus dem Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und
Geschlechterforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg**

Im Studienjahr 1997/98 wurden an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg zwei Gender-Studiengänge eröffnet, Frauen- und Geschlechterstudien als grundständiges Magisternebenfach (heute als „Gender Studies“ ein Fach im Bachelor-Studium) und Kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien als Aufbaustudiengang (heute Promotionsstudiengang). Diese Studiengänge waren völlig neu an deutschen Universitäten, im internationalen Maßstab gab es sie bereits seit etwa 25 Jahren. Ende 2000 wurde das Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (ZFG) gegründet, als ein institutioneller Rahmen für interdisziplinäres Nachdenken und Forschen über Zusammenhänge von Geschlecht und Gesellschaft, ein Ausgangspunkt auch für innovative Lehrinhalte. Erneut nahm die Universität Oldenburg eine Pilotrolle ein: Das ZFG war das erste Zentrum seiner Art in Niedersachsen. Diese intensiven Gründungsprozesse wären ohne die in Oldenburg forschenden und lehrenden Pionierinnen der Frauen- und Geschlechterforschung nicht denkbar gewesen. Eine von ihnen ist Freia Hoffmann; sie ist Gründungsmitglied des ZFG.

Mit ihren Forschungsthemen nahm Freia Hoffmann frühzeitig Geschlechterfragen auf den Grenzlinien zwischen Musikpädagogik und historischer Musikwissenschaft auf, ihre Studie *Instrument und Körper* (Frankfurt/Main 1991) ist dafür nicht das einzige, aber eines der markantesten Beispiele: Dass die Wahl eines Instruments für Frauen nicht nur aus Neigung geschah, sondern dass Mädchenausbildung immer in den Grenzen der Schicklichkeit stattfand, beschrieb Freia Hoffmann anhand ihrer Studie über die bürgerliche Musikkultur zwischen 1750 und 1850. Ebenso frühzeitig führte sie geschlechterbezogene Themen in die musikdidaktische und musikwissenschaftliche Ausbildung ein, nicht als exotische Aperçus, sondern als grundlegende, auch disziplinarkritisch ansetzende Perspektive auf das Erfahren, das Lehren und das Lernen von Musik. Damit kam Freia Hoffmann zu einer wichtigen Rolle bei der Verankerung von geschlechterbedeutsamen Wissensbeständen in der universitären Ausbildung zu und zum anderen – fast noch wichtiger –

bei der Initiierung von genderbezogenen Forschungsfragen und damit verbundener Nachwuchsförderung. Das Sophie-Drinker-Institut in Bremen, An-Institut der Carl von Ossietzky Universität, dessen Leiterin Freia Hoffmann seit 2001 ist, stellt auch im Blick auf solche Nachwuchsförderung einen bedeutenden Knotenpunkt im inzwischen fein geknüpften Netzwerk der interdisziplinären Genderforschung in Deutschland dar.

Zu den Aufgaben, die sich das ZFG und seine Mitglieder gegeben haben, gehört – neben Forschungs- und Lehrinnovation in gesellschaftskritischer, an Veränderung orientierter Absicht – auch die Einmischung in gesellschaftliche Auseinandersetzungen um Veränderungen in den Geschlechterverhältnissen. Eines der Auseinandersetzungsfelder ist dabei die Institution Universität mit ihren historisch und kulturell tief verankerten Geschlechterstrukturen, die immer noch *auch* Ermöglichungsräume bilden können für gewaltförmige, insbesondere gegen Frauen gerichtete Diskriminierung und sexualisierte Gewalt. Freia Hoffmann hat mit der von ihr herausgegebenen und von Anja Herold durchgeführten Studie *Panische Gefühle. Sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht* (Mainz 2006) einen wichtigen Beitrag geleistet, die in der wissenschaftlichen Gemeinschaft so schwer zu durchbrechende Tabuisierung sexualisierter Gewalt *sprechbar* zu machen. Auch dafür gebührt ihr großer Dank, ebenso wie für ihre unverbrüchliche aktive Kooperation in Genderforschung und Lehre im Rahmen des interdisziplinären Projektes ZFG.

Wir wünschen uns, dass die aktive Kooperation mit dem ZFG auch nach dem 65. Lebensjahr in der bisherigen Freundschaft und Intensität erhalten bleiben möge.

Heike Fleßner (Direktorin des ZFG bis 2009) und

Melanie Unseld (Direktorin des ZFG seit 2009)

Musik und Emanzipation

Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag

„Zwar hat auch die Emanzipation des Worts ihr Recht, und man muß dafür kämpfen, ich gebe es zu. Aber die wahre Emanzipation ist die Emanzipation der Tat. Die Emanzipation der Tat soll leben.“¹ Mit diesen Worten der Frauenrechtlerin Louise Aston endet Freia Hoffmanns wohl wichtigstes Buch, ihre Habilitationsschrift *Instrument und Körper*.² Ein Lebens- und Arbeitsprogramm der Autorin? Auf den ersten Blick scheint das Zitat gänzlich ungeeignet als Motto für eine Musikwissenschaftlerin, deren Lebenswerk am Ende einer universitären Laufbahn zu feiern ist: Ist das Betreiben von Wissenschaft nicht gerade eine Entscheidung für das Wort und gegen die Tat – sowohl gegen die politische Aktion als auch gegen die musikalisch-künstlerische Praxis?

Tatsächlich begann Freia Hoffmanns Laufbahn zunächst ‚praktisch‘, mit der Aufnahme eines künstlerischen Studiums an der Musikhochschule Freiburg in den Meisterklassen der damals führenden Flötisten Gustav Scheck und Aurèle Nicolet. Danach hätte sie ohne Weiteres eine Laufbahn als Orchestermusikerin oder Solistin einschlagen können, und wer Freia Hoffmann je hat Flöte spielen hören oder gar das Glück hatte, mit ihr gemeinsam zu musizieren, konnte spüren, welch begnadete Musikerin sie ist. Es wäre vielleicht übertrieben zu behaupten, sie habe Anfang der 1970er Jahre – so wie die Soldatin Eleonore Prochaska in den Befreiungskriegen um 1813 – „statt der Flöte, das Schwert“³ genommen; dennoch hat es den Anschein, als sei Prochaska – mit der sich Freia Hoffmann in mehreren Studien beschäftigte – so etwas wie eine Identifikationsfigur oder doch zumindest ein Anlass gewesen, über die eigene Rolle nachzudenken: „Können wir das Beispiel von Eleonore

1 Louise Aston, *Lydia*, Magdeburg 1848, zit. in Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main 1991, S. 401.

2 Bibliographische Angaben zu allen in diesem Text erwähnten Schriften Freia Hoffmanns finden sich im „Schriftenverzeichnis Freia Hoffmann“ auf S. 267–279 dieses Bandes.

3 Allgemeine Musikalische Zeitung, November 1813, Sp. 758, zit. nach Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 381.

Prochaska verallgemeinern, deren Leben einen Zusammenhang zwischen Musikpraxis und politischem Bewusstsein immerhin nahelegt?⁴

Freia Hoffmann stellte diesen Zusammenhang in ihrem Leben jedenfalls her. Nachdem 1973 die Pläne für das Atomkraftwerk Wyhl bekannt geworden waren, gehörte sie zu den MitbegründerInnen der Badisch-Elsässischen Bürgerinitiativen gegen Atomkraftwerke, die für die bundesrepublikanische Geschichte überaus bedeutsam waren: Nicht nur begann hier eine Wende hin zu einem ökologischen Denken, das einige Jahre später in der ‚Mitte der Gesellschaft‘ und der offiziellen Politik ankommen sollte; wichtig war vor allem die Erfahrung, sich gegen Atomwirtschaft und Politik erfolgreich zur Wehr setzen zu können. Es war Freia Hoffmann, die – unter Nutzung privater Kontakte – die Verbindung der Anti-Atomkraft-Bewegung zum Widerstand der Bauern vom Larzac gegen den dort geplanten Truppenübungsplatz herstellte, sodass die dort erprobten Formen des gewaltfreien Widerstands in Wyhl weiterentwickelt werden konnten. Zu diesen zählte – neben vielem anderen – auch das Musizieren. Sie, die Flötistin mit Konzertexamen, spielte in der Blaskapelle *Rote Note* mit,⁵ die ihr Repertoire durch das Aufgreifen traditioneller, von Mitgliedern der Bürgerinitiative kreativ umtextierter Lieder erweiterte.⁶ Mindestens ebenso gefragt wie als Musikerin war Freia Hoffmann hier indessen als Persönlichkeit, die im Recherchieren wie im Schreiben gleichermaßen versiert war. Unter anderem brachte sie – gemeinsam mit Walter Mossmann – im Südwestfunk zwei vielbeachtete Features über die Larzaczbauern sowie über die Wyhler Bürgerinitiative heraus und arbeitete maßgeblich an der nicht zuletzt aufgrund ihrer ebenso kraftvollen wie präzisen Sprache berühmt gewordenen *Erklärung der 21 Bürgerinitiativen an die badisch-elsässische Bevölkerung*⁷ mit, die kurze Zeit später von vielen Anti-Atomkraft-Bürgerinitiativen in anderen Teilen der Bundesrepublik aufgegriffen und abgewandelt wurde.

4 *Instrument und Körper*, S. 397.

5 Peter Schleuning, „Hoch die Rote Note!‘ Eine linke Blaskapelle um 1970“, in: *Rebellische Musik*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Markus Leniger (= Musicolonia, Bd. 1), Köln 2007, S. 169–180.

6 Siehe hierzu die exemplarische Darstellung von Walter Mossmann, „Die Wacht am Rhein“, in: Walter Mossmann/Peter Schleuning, *Alte und neue politische Lieder. Entstehung und Gebrauch, Texte und Noten*, Hamburg 1978, S. 17–80, bes. Kap. 3, im Internet unter <<http://www.mediaculture-online.de/Sonstiges.32+M5c649007f74.0.html>> (08.12.2009).

7 *Erklärung der 21 Bürgerinitiativen an die badisch-elsässische Bevölkerung* (Freia Hoffmann, Walter Mossmann, Balthasar Ehret, Jean Jacques Rettig, Gabi Walterspiel).

Bereits in dieser Zeit engagierte sich Freia Hoffmann auf einem zweiten Politikfeld, das in ihrer späteren wissenschaftlichen Arbeit eine zentrale Rolle spielen sollte: der Frauenbewegung. Auch hier brachte sie – neben vielfältigem anderem Engagement – ihre Fähigkeiten als Schreibende ein und gab zwei Publikationen heraus: die Broschüre *Sterilisation – Eine Notlösung, die wir uns erst noch erkämpfen müssen* (1975) sowie das Buch *Ledige Mütter* (1976). Beide sind nach über dreißig Jahren inhaltlich nicht mehr aktuell, beeindrucken jedoch noch immer durch die Sorgfalt, mit der sie recherchiert, geschrieben und redigiert sind. Insbesondere *Ledige Mütter* lässt sich noch heute als reichhaltige sozialgeschichtliche Quelle lesen und überzeugt vor allem durch den behutsamen Umgang mit den aufgezeichneten Interviews von Frauen, denen das Buch ein Sprachrohr geben wollte: „Frauen sind in unserer Gesellschaft ganz besonders zur Sprachlosigkeit in der Öffentlichkeit verurteilt. Deshalb ist es nicht ausreichend, Bücher *über* Frauen zu machen, sondern sie müssen in Büchern auch *selbst sprechen*.“⁸

Auch wenn beide Bücher mit Musikwissenschaft nichts zu tun haben, profitieren sie doch von der wissenschaftlichen Kompetenz, die Freia Hoffmann während ihres zweiten, nunmehr wissenschaftlichen Studiums (Germanistik, Pädagogik und Musikwissenschaft) an der Freiburger Albert-Ludwigs-Universität erworben hatte. Dies schloss sie mit beiden Staatsprüfungen für das Lehramt an Realschulen (1970) sowie der Promotion ab. Hinter dem nüchternen Titel ihrer 1973 angenommenen, durch Hans Heinrich Eggebrecht und Lars Ulrich Abraham betreuten Dissertation, *Musiklehrbücher in den Schulen der BRD*, verbirgt sich eine engagierte Arbeit, die es sich zum Ziel gesetzt hat, „Erkenntnisse über die ideologischen Inhalte der Musiklehrbücher und deren politische Funktion zu vermitteln“⁹. Damit gab sie wesentliche Anstöße für die ideologiekritische Aufarbeitung traditioneller Musikpädagogik und für ein emanzipiertes Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikpädagogik:

„Wissenschaftsorientierung darf für die Musikpädagogik nicht Integration in bestehendes musikwissenschaftliches Denken bedeuten. Wird Wissenschaft begriffen als die zweckbestimmte Suche nach Wahrheit im Dienst des gesellschaftlichen Fortschritts, so stellt sich damit eine Aufgabe, die die progressiven Kräfte in Musikwissenschaft

8 [Editorische Notiz], in: *Ledige Mütter*. S. 115–125, hier S. 124 (Hervorhebung im Original).

9 *Musiklehrbücher in den Schulen der BRD*, S. 2.

und Musikpädagogik nur gemeinsam und nur auf der Basis konkreter sozialwissenschaftlicher Theoriebildung erfüllen können.“¹⁰

In den folgenden Jahren beschäftigte sich Freia Hoffmanns verstärkt mit dem populären Lied, in dem sie ein neues Arbeitsfeld für eine emanzipatorische Musikforschung erkannte. Dabei schließt sie an die Arbeiten des in der DDR wirkenden Forschers Wolfgang Steinitz an, der bereits zu Beginn der 1950er Jahre Volkslieder „demokratischen Charakters“ gesammelt und dokumentiert hatte, über den sie aber an einem entscheidenden Punkt hinausgeht: „Was hat das ‚demokratische Volkslied‘ beigetragen zu einer Revision des Bildes vom starken und tatkräftigen Mann und von der passiv leidenden Frau, vom niedlichen Dirndl, vom Röslein auf der Heiden, vom Schätzchen mit den blauen Augen und dem roten Wängelein?“, fragt sie in der Einleitung zu *Die Frau, die wollt' ins Wirtshaus gehn*,¹¹ um zu der vernichtenden Antwort zu gelangen: nichts! Im Gegenteil sei gerade bei Steinitz oder auch im Repertoire der linken Volksliedgruppen, die in den siebziger und achtziger Jahren wie Pilze aus dem Boden schossen, Frauenfeindlichkeit ganz besonders ausgeprägt. Ihr eigenes Buch präsentiert demgegenüber Lieder von „Frauen, die aus der Rolle fallen“, Lieder, die „Kritik an Männern“ üben oder „Sexuelle Selbstständigkeit von Frauen“ propagieren¹² – all dies sorgfältig ediert, mit Noten und Gitarrengriffen versehen und somit auch außerhalb des wissenschaftlichen Elfenbeinturmes nutzbar. Wie sehr eine solche Praxisorientierung emanzipatorischen Zielen – und gerade nicht einem antiaufklärerischen Gemeinschaftssingen – dient, wird auch in einem Arbeitsbuch *Deutsches Volkslied* für die Sekundarstufe II deutlich, das Freia Hoffmann federführend konzipierte und herausgab. Hier laden Materialien und Fragen zum vertieften Nachdenken ein, aber das „Selbersingen“ wird nicht ausgeschlossen, sondern sogar eingefordert, weil „die bloße kritische Aufklärung *allein* traurig macht.“¹³

Spätestens seit den 1980er Jahren prägt die Beschäftigung mit Geschlechterverhältnissen Freia Hoffmanns wissenschaftliche Tätigkeit. Ein besonderes Augenmerk gilt musikpädagogischen Themenstellungen wie der Benachteiligung von Schülerinnen im Musikunterricht oder dem „Musiklernen männlich – weiblich“. Daneben widmet sie sich in zahlreichen Aufsätzen Themen wie

10 Ebd., S. 169.

11 *Die Frau, die wollt' ins Wirtshaus gehn*, S. 12.

12 So einige der Überschriften zu den Abteilungen des Bandes.

13 So die Formulierung im Vorwort der Reihenherausgeberinnen zu: *Deutsches Volkslied*, S. 7.

dem Frauenbild bei deutschen Liedermachern, weiblichen Wunderkindern, Klavierlehrerinnen, befasst sich mit Komponistinnen und Instrumentalistinnen wie Wilhelmine von Bayreuth, Leopoldine Blahetka, Eleonore Prochaska, Annette von Droste-Hülshoff und Louise Farrenc oder analysiert Werke von Mozart, Beethoven und Tschaikowsky unter Genderperspektive. Mehr und mehr wendet sich Freia Hoffmann in dieser Phase den klassischen musikhistorischen Methoden zu, und es ist wohl die einmalige Verbindung von solider Quellenforschung und Philologie mit dem niemals aus dem Blick verlorenen emanzipatorischen Arbeitsansatz, die die Voraussetzung für das Gelingen ihrer drei großen Projekte bildete: erstens die 1988 abgeschlossene und 1991 publizierte Habilitationsschrift *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, die inzwischen als Standardwerk gilt (und sogar ins Japanische übersetzt wurde), zweitens die hoch gelobte *Kritische Ausgabe* der Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählter Klavierwerke von Louise Farrenc, deren 14 Bände in der unglaublichen Zeit von nur fünf Jahren (1998–2003) erschienen, sowie drittens das mit dem Pauline Alderman Award ausgezeichnete, gemeinsam mit Marion Gerards erstellte Buch *Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004* – eine ausgezeichnete Arbeitsgrundlage der musikwissenschaftlichen Genderforschung, die in der Bibliographie des 2008 begründeten *Jahrbuchs Musik und Gender*, in dessen Beirat Freia Hoffmann mitwirkt, regelmäßig aktualisiert wird.

Daneben blieb sie der politischen Arbeit treu. Sie arbeitete im 1979 gegründeten Arbeitskreis Frau und Musik mit und organisierte 1982 eine Arbeitskreis-Tagung in Bremen (während derer sie sich auch als Flötistin im Trio op. 45 von Louise Farrenc hören ließ), und gemeinsam mit Eva Rieger erstellte sie zum zehnjährigen Jubiläum des Arbeitskreises die Festschrift *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin*. Auch in der 1994 gegründeten Fachgruppe für Frauen- und Genderstudien der Gesellschaft für Musikforschung war sie aktiv: In ihrem Auftrag organisierte sie an der Oldenburger Universität im Jahre 2000 die Tagung *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Ein zweites Feld war die Reform der LehrerInnenausbildung. Während ihrer Zeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin bzw. Hochschulassistentin an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg zwischen 1980 und 1988 war sie maßgeblich an der Neukonzeption der Musiklehrerausbildung im Rahmen des Modellversuchs der Einphasigen Lehrerausbildung beteiligt, die den Rahmen für eine intensive praxis- und

forschungsorientierte Arbeit wie für eine inhaltliche Neuorientierung des Faches bot.

Die Oldenburger Tätigkeit bedeutete zugleich den Einstieg in die akademische Laufbahn, nachdem Freia Hoffmann zuvor als Musiklehrerin an verschiedenen Schulen und von 1976 bis 1980 am Konservatorium Bremen Flöte, Blockflöte, Kammermusik und Improvisation unterrichtet hatte. Im Anschluss an die Oldenburger Assistenzzeit war sie bis 1992 an der Universität Hildesheim in den Studiengängen Lehramt und Kulturpädagogik tätig, bevor sie 1992 den Ruf auf eine Professur für Musikpädagogik, wiederum an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, annahm. Durch die Professur wurde es ihr schließlich möglich, sich – neben intensiver hochschulpolitischer Arbeit, etwa als Mitglied der Niedersächsischen Frauenforschungskommission 1993/94 und als Mitbegründerin des Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität Oldenburg (ZFG) im Jahre 2000 – intensiv der Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses zu widmen. Freia Hoffmann betreute eine Reihe von Dissertationen und Habilitationen und ebnete dadurch vielen jüngeren Kolleginnen und Kollegen den Weg in die Universitätslaufbahn. Auch damit trug sie zur Emanzipation – nämlich zur Verstetigung, Akademisierung und Etablierung kritischer Forschungsansätze – bei. Besonders wichtig war im Jahre 2001 die Gründung des Sophie Drinker Instituts für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung¹⁴ in Bremen, ein freies Forschungsinstitut, das mit der Universität Oldenburg durch einen Kooperationsvertrag verbunden ist („An-Institut“) und das mehreren Kolleginnen und Kollegen Arbeitsmöglichkeiten und Stipendien bot und insbesondere Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern Gelegenheit gab, Qualifikationsarbeiten vorzubereiten und an Projekten des Instituts mitzuwirken. Das Institut war der Ort für mehrere Tagungen, z. B. *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich* (2004) und *Ausgrenzung bis heute? Musikwissenschaft und Exilforschung* (2009).

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle alle Leistungen und Tätigkeiten, Bücher und Aufsätze, Anstöße und Ideen Freia Hoffmanns ausführlich zu würdigen. Wenigstens erwähnt seien ihre Tätigkeit als Mitherausgeberin der Zeitschrift *Musik und Unterricht* in den Jahren 1990–1997 und das von ihr herausgegebene Buch *Panische Gefühle. Sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht*, das sexuelle Belästigung und Gewalt in Beziehungen zwischen MusiklehrerIn

14 Online unter <www.sophie-drinker-institut.de> (06.12.2009).

und SchülerIn thematisiert und enttabuisiert. Betroffene kommen hier ebenso wie Gleichstellungsbeauftragte zu Wort, rechtliche Aspekte werden aufgegriffen und Strategien zum Umgang mit sexueller Belästigung empfohlen. Ihr jüngstes Großprojekt ist seit 2007 das Lexikon *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, an dem außer den MitarbeiterInnen des Instituts zahlreiche externe AutorInnen beteiligt sind.

Mit der vorliegenden Festschrift soll Freia Hoffmann etwas von ihrem Einsatz für die Forschung wie für die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zurückgegeben werden, die sie im Laufe ihres Arbeitslebens ermutigte, unterstützte und förderte. Sie beginnt mit einem aktuellen und neugierigen Blick von Birgit Kiupel in das Sophie Drinker Institut. Unter der Überschrift „Geschlechterpolaritäten in der Musik“ befassen sich fünf Beiträge mit der Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Musik und beziehen sich damit auf eine zentrale Themenstellung der musikwissenschaftlichen Genderforschung, die auch von Freia Hoffmann während ihrer Zeit als Professorin verstärkt aufgegriffen wurde. Den zweiten Teil mit dem Titel „Instrument und Körper“ eröffnet Violeta Dinescu mit einem für die Jubilarin komponierten Stück für Flöte und Klavier, dem Aufsätze zum Thema Instrumentalspiel folgen. Mit dem Titel „... nahm sie statt der Flöte das Schwert“ spielt die dritte Sektion der Festschrift mit insgesamt sieben Aufsätzen zum Verhältnis von Musik, Geschichte und (Gender-)Politik auf Freia Hoffmanns politische Tätigkeiten an und geht zugleich auf wesentliche Aspekte ihrer wissenschaftlichen Arbeit ein. Walter Mossmann ergänzt die Reihe der Beiträge durch seinen Bericht über eine Reise nach Tschernobyl, der auf die Zeit des Kampfes gegen die Atomkraft in den siebziger und achtziger Jahren zurückblickt. Unter dem Motto „Musiklernen männlich – weiblich“ beschäftigen sich abschließend vier Texte mit pädagogischen und didaktischen Themen, die auf die vielfältigen Tätigkeiten und Veröffentlichungen von Freia Hoffmann als Pädagogin verweisen. Peter Schleuning erzählt zum Ausklang von der jungen Flötistin Frieda. Im Schriftenverzeichnis – für dessen Vollständigkeit wir trotz aller Bemühungen nicht garantieren können – werden schließlich Umfang und Breite von Freia Hoffmanns Arbeit noch einmal erkennbar.

„Frauen haben Wahlmöglichkeiten gehabt. Sie zu nutzen, war eine Frage der äußeren Gegebenheiten und eine Frage des persönlichen Mutes,“¹⁵ stellt Freia Hoffmann im Vorwort von *Instrument und Körper* fest. Der Schritt aus

15 *Instrument und Körper*, S. 11.

der Unmündigkeit in die Selbstbestimmung hängt von strukturellen Faktoren ab, die es zu überwinden gilt. Sie hängt aber auch vom emanzipatorischen Willen des Individuums ab, sich von diesen Strukturen lösen zu wollen – auch auf die Gefahr hin, scheitern zu können, aber mit dem stolzen Gefühl, den eigenen, selbst bestimmten Weg gegangen zu sein. Freia Hoffmann hat den Mut gehabt, Musikwissenschaft – quer zur Fachtradition – als emanzipatorische Wissenschaft zu betreiben, und sie hat dazu beigetragen, die äußeren Gegebenheiten zu verändern. Ohne ihr Wirken wären viele der heute vorliegenden Arbeiten zur Frauen- und Geschlechterforschung nie entstanden, viele Kolleginnen und Kollegen wären nicht an dem Platz, an dem sie jetzt wirken. Und auch das Fach Musikwissenschaft wäre nicht dort, wo es heute steht.

Raeren und Detmold, im Dezember 2009

Marion Gerards und Rebecca Grotjahn

Geschlechterpolaritäten in der Musik

Die unbekannte Komponistin



Am vorvergangenen Mittwoch
Kam die unbekannte Komponistin
nach Bremen.. "Aber der
Schleifmühle." .. Was für eine Adresse..



Sie hatte die Früchte ihres
Komponistinnen-Lebens dabei.
Ediert & unediert.



Louise Farrenc hatte ihr beim
letzten Sphärischen-Konzert
von diesem Ort erzählt.



Vielleicht hier?



Nein, noch nichts unter "H"..



.. eine Geburtstags-Szene.



Ein Gimp von
Birgit Kimpel

Singt da ein Mann oder eine Frau?

Anmerkungen zur Stimme in der mediterranen Volksmusik

Die Stimme in der mediterranen Volksmusik als Ausgangspunkt für Überlegungen hinsichtlich *Musik und Emanzipation* zu wählen, mag aus mehreren Gründen bedenklich erscheinen. Zunächst gilt der abseits aller Begriffsproblematik umrissene Bereich der Volksmusik per se als Traditionen wahrend und von daher als an jenen häufig beklagten Strukturen festhaltend, die die hierarchische Zuschreibung von Geschlechterrollen manifestieren. In dem Sinne, wie Freia Hoffmann nicht nur in ihrem Frauen-Volksliederbuch¹ in der Nachfolge der Steinitz'schen *Volkslieder demokratischen Charakters*² darauf hingewirkt hat, einen emanzipatorischen Blickwinkel auf die im Volkslied transportierten Inhalte zu entwickeln und in der Volksmusik auch Formen gesellschaftlichen Widerstandes zu entdecken, könnte es hier also darum gehen, gerade jene Ausnahmen zu erforschen, die sich dem traditionellen Rollenmuster entziehen oder entgegenstellen. Auch wenn an dieser Stelle der Blick nicht auf die im Liedtext transportierten Inhalte fokussiert wird, geht es um eine ähnliche Fragestellung; schließlich ist auch meine Arbeit als der Weltmusik zugeordneter Rundfunkjournalist in hohem Maße davon geprägt, Ausnahmen vorzustellen: Ausnahmen in ästhetischer Hinsicht, weil sie nicht dem gängigen (rundfunkkompatiblen) Musikgeschmack bzw. dessen Vorstellung entsprechen, Ausnahmen aber auch insofern, als sich in der Musik Widerstand gegenüber bestehenden Mustern und Machtverhältnissen äußert. Dass darüber hinaus der Begriff der Volksmusik selbst umstritten ist, gehört gewissermaßen zu seinem Wesen. Denn seit Beginn der Volksmusikforschung scheint die Frage, was Volksmusik sei, im Zentrum des Erkenntnisinteresses zu stehen. Die daraufhin entwickelten Definitionskriterien, die Marianne Bröcker in ihrer Überblicksdarstellung³ zusammengefasst hat, unterliegen selbstverständlich bis heute einer historisch unter-

-
- 1 Freia Hoffmann, *Die Frau, die wollt ins Wirtshaus gehn. Frauen-Volksliederbuch*, Frankfurt (Main) 1981.
 - 2 Wolfgang Steinitz, *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*, Bd. 1 und 2, Berlin/DDR 1955 und 1962.
 - 3 Marianne Bröcker, Art. „Volksmusik“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 1733 ff.

schiedlichen Gewichtung. Es sei daher klargestellt, dass der im Folgenden angewandte Volksmusikbegriff eher weit gefasst wurde: Er grenzt sich einerseits von Kunstmusik ab und bezieht andererseits zeitgenössische populärmusikalische Formen ein, wie sie etwa unter Folk(-Revival) oder unter dem von der phonographischen Industrie seit ca. zwei Jahrzehnten verwendeten Begriff der Weltmusik subsummiert werden.

Es gibt weitere Bedenken: Unter der Gender-Perspektive gilt gerade der mediterrane Raum – zumindest im Vergleich zum mittel- oder nordeuropäischen – bis heute als evidentes Beispiel einer ungleichen, die Frauen benachteiligenden Geschlechterrollenverteilung; einer Verteilung, die einerseits im weit verbreiteten Machismo und andererseits in der in vielen gesellschaftlichen Belangen praktizierten Unterdrückung bzw. Benachteiligung der Frau ihren Ausdruck findet⁴ und insgesamt eine deutliche Trennung der Geschlechter im gesellschaftlichen Leben der betreffenden Länder bewirkt (inklusive eines markanten Nord-Süd-Gefälles, das auch den stärkeren islamischen Einfluss auf die südliche Mittelmeer-Hemisphäre widerspiegelt). Wer wie die musikethnologische Geschlechterforschung den Zusammenhang zwischen Geschlecht, Geschlechterrollen und Musikverhalten untersucht und dabei der Frage nachgeht, inwiefern spezifische Singstile Geschlechterverhältnisse ausdrücken, wird ohne allzu große Mühe im Mittelmeerraum Traditionen entdecken können, die – in Analogie zu der von Gerlinde Haid hinsichtlich österreichischer Volksmusik apostrophierten „Dichotomie von häuslich (dem Weiblichen zugeordnet) und öffentlich (dem Männlichen zugeordnet)“⁵ – eine jeweils spezifisch männliche bzw. weibliche Gesangspraxis mit eigenem Repertoire, eigenen Stilen usw. beinhalten. Der einschlägige Hinweis auf die geschlechtsspezifische Prägung etwa von Wiegenliedern, die viel über die Praxis der frühkindlichen Betreuung und Erziehungsarbeit aussagt, darf hier nicht fehlen. Aber auch ein exemplarischer Blick auf die jüngeren Tonträgerveröffentlichungen der in Mode gekommenen polyphonen Gesangstraditionen des Mittelmeerraums, wie etwa von rein weiblichen Vokalensembles aus Bulgarien⁶, aus dem spanischen Galicien⁷ oder aus Serbien⁸

4 Offensichtlich matriarchalische Strukturen etwa in der sardischen Ruralgesellschaft oder bei einigen Berbergesellschaften erscheinen eher als regional begrenzte Ausnahmen.

5 Vgl. dazu Gerlinde Haid, „Frauen gestalten. Zur Rolle der Frau in der Volksmusik Österreichs und der Alpen“, in: *Die Frau als Mitte in traditionellen Kulturen. Beiträge zu Musik und Gender*, hrsg. von Gerlinde Haid und Ursula Hemetek (= Klanglese, Bd. 3), Wien 2005, S. 25–52, hier S. 26.

6 Vgl. beispielhaft The Bulgarian Voices Angelite, *Bulgarian passion*, CD Jaro (4270-2), 2005.

7 Vgl. beispielhaft Ialma, *Nova era*, CD Kerua (01), 2006.

und von entsprechenden rein männlichen Vokalensembles z. B. auf Sardinien⁹, auf Korsika¹⁰, in Ligurien¹¹ oder in Albanien¹², offenbart musikalische Formen, die als Wesensmerkmal jeweils nur für ein Geschlecht zu gelten scheinen. In jedem Fall lohnt sich ein differenzierter historischer Blick, da häufig Ausnahmen eine vermeintlich exklusiv männliche bzw. weibliche Musikpraxis widerlegen, sei es, weil die weiblichen Pendants zu den männlichen Ensembles im medialen Dornröschenschlaf existieren – wie es zum Beispiel im ligurischen Dorf Ceriana den Anschein hat¹³ –, sei es, weil sich im Zuge emanzipatorischer Akte einige Frauenensembles ganz bewusst aufmachten, in männliche Domänen – eben auch der Polyphonie – vorzudringen bzw. sie zu besetzen, wie bei einigen korsischen Sängerinnen¹⁴, oder sei es, dass es im Laufe der Zeit zu einer Verschiebung der Musikpraxis von einem Geschlecht zum anderen kam, wie dies im Fall der süditalienischen Tarantella angenommen werden darf.¹⁵

Eine differenzierte soziologische und historische Analyse wird versuchen, nicht nur die ästhetischen Merkmale einer jeweiligen Musikkultur zu beschreiben, sondern deren Produktion und Rezeption kritisch zu beleuchten. In dem Maße, wie musikkulturelle Phänomene auch als Ausdruck historisch konkreter gesellschaftlicher Bedingungen begriffen werden, wird auch der Blick auf deren Machbarkeit und Veränderbarkeit thematisiert – ein Anliegen, das Freia Hoffmann stets verfolgt und an Studierende vermittelt hat und das gleichzeitig auf die politische Dimension ihres Musikverständnisses verweist. So wie Geschichte nicht einfach passiert, sondern gemacht wird, so werden auch Geschlecht und unsere Vorstellung von Geschlechterrollen ge-

-
- 8 Vgl. Moba, *Vazda Žnjeješ, Jano – Serbian traditional songs*, CD Moba (TM3), 2001.
 - 9 Vgl. beispielhaft Cuncordo e Tenore di Orosei, *Amore profundu e Miserere*, CD Winter & Winter (910023), 1998.
 - 10 Vgl. beispielhaft L'Alba, *S'induvineghja una cità quandu nasce u lume...*, CD Vocation Records (VOC687), 2007.
 - 11 Vgl. beispielhaft Compagnia Sacco di Ceriana, *Minestrone*, CD Amori (AM008), 1996.
 - 12 Vgl. Vranisht, *Kenge polifonike läbe*, CD Daqui (332018), 2003.
 - 13 Seit den ersten Feldforschungsaufnahmen in Ceriana in den 50er Jahren wurde das Hauptaugenmerk auf die – zugegebenermaßen imposante – männliche lokale Gesangstradition gerichtet. Aber auch die Frauen pflegen hier seit Jahrzehnten einen lokalspezifischen polyphonen Gesangsstil. Das im Dorf ansässige Ensemble Le mamme canterine existiert immerhin seit 1969. Vgl. Le mamme canterine, *A vita l'è bèla. Liguria: Ceriana – Canti polivocali*, CD Nota (342), 2000.
 - 14 Vgl. Donnislana, *Per Agata. Polyphonies corses*, CD Silex (Y225019), 1992.
 - 15 Vgl. Annunziata Dellisanti, „The Taranta – Dance of the Sacred Spider“, in: *Music in motion. Diversity and Dialogue in Europe*, hrsg. von Bernd Clausen, Ursula Hemetek und Eva Sæther, Bielefeld 2009, S. 271–285, hier S. 278 ff.

macht. Die vermeintlich schlichte Eingangsfrage „Singt da ein Mann oder eine Frau?“ kann also auch im volksmusikalischen Bereich dazu beitragen, die „Konstruktion eines Stimmgeschlechts“ zu reflektieren, wie dies Rebecca Grotjahn exemplarisch für den Bereich der europäischen Kunstmusik als Analyse eines historischen Prozesses unternommen hat.¹⁶

Im Bereich der Volksmusik verläuft dieser Prozess vielleicht deswegen weniger eindeutig, weniger gradlinig, weil vergleichbar uniformisierende Instanzen fehlen. Die Herausbildung bestimmter Gesangsideale, die Standardisierung in der stimmlichen Ausübung, wie sie sich in gewissen Gesangsschulen schriftlich fixiert niederschlagen, fehlen in der Regel im volksmusikalischen Sektor, der in dieser Hinsicht ein wesentlich eklektizistischeres, individuelles Bild abgibt. Dennoch: Auch hier werden Muster gebildet, über Generationen eingehalten und tradiert.

Interessanterweise begegnet uns nun genau im Mittelmeerraum ein Phänomen, bei dem sich – wenigstens teilweise – die akustische Diskrepanz der Geschlechter aufzulösen scheint. Zur Überraschung eines Großteils der Teilnehmer und Teilnehmerinnen eines musikethnologischen Kolloquiums, das vor ein paar Jahren in Südfrankreich stattfand und die Stimme im Mittelmeerraum thematisierte,¹⁷ erörterten dort mit Gilles Léothaud sowie Bernard Lortat-Jacob zwei ausgewiesene Kenner der Materie genau die Eingangsfrage dieses Artikels: „Singt da ein Mann oder eine Frau?“. Auf der Suche nach einer postulierten mediterranen Identität in der volksmusikalischen Gesangstradition hatten die beiden französischen Forscher aufgrund der großen Unterschiede hinsichtlich Ethnien, Sprachen, Dialekten und Kulturräumen sowie der großen gattungsmäßigen Diversität innerhalb der Volksmusik bewusst musikalische Kriterien wie Form, Repertoire, Tonmaterial, Melodik oder Rhythmik zurückgestellt und das akustische Ereignis sowie dessen physische Erzeugung in den Vordergrund gestellt: Ziel war es, anhand gesangstechnischer Fragestellungen potentiell gemeinsame Kriterien der stimmlichen Erscheinungsform zu charakterisieren, wobei sie zur besseren Qualifizierung spezifischer Stimmerkmale verständlicherweise vor allem Solo-Aufnahmen

16 Rebecca Grotjahn, „Die Singstimmen unterscheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess“, in: *Puppen Huren Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, hrsg. von Sabine Meine und Katharina Hoffmann, Schliengen 2005, S. 34–57.

17 Die von der Universität Nice-Sophia-Antipolis unter dem Titel *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen* organisierte internationale Tagung fand am 2. und 3. März 2000 in La Napoule/Südfrankreich statt.

heranzogen.¹⁸ Neben auffälligen Übereinstimmungen hinsichtlich der Stimmgebung oder der Klangfarbe¹⁹ fiel ihnen folgende, als androgyn qualifizierte Tendenz auf: Bei etlichen Feldforschungsaufnahmen aus dem mediterranen Raum sei es akustisch nicht leicht zu entscheiden, ob es sich bei dem jeweiligen Sänger nicht eher um eine Sängerin oder bei der Sängerin nicht vielmehr um einen Sänger handle. Dies sei keine allgemeingültige Regel, aber eine beobachtbare Tendenz. Einerseits wurde insbesondere in Bezug auf Männerstimmen eine weit verbreitete volksmusikalische Praxis attestiert, bei der diese sich im Register und vor allem hinsichtlich der Klangfarbe in jenen Gefilden bewegen, die gemeinhin Frauenstimmen zugesprochen werden. Andererseits wurden Tonbeispiele von Frauen angeführt, die in so tiefen Lagen sangen, dass das Publikum dazu tendierte, hinter der Stimme eher eine männliche Person zu assoziieren.²⁰

Angesichts der im Mittelmeerraum real existierenden Geschlechterverhältnisse rief die vom Forscherteam entwickelte Hypothese einer Androgynie in der mediterranen volksmusikalischen Gesangspraxis einiges Befremden hervor. Handelte es sich hierbei etwa lediglich um ein echoartiges Aufgreifen von in Mode gekommenen jüngeren Erkenntnissen der Geschlechterforschung, nach denen es weniger um ein binäres Konzept des Entweder-oder (Mann oder Frau) als vielmehr um ein Kontinuum, ein Mehr-oder-Weniger²¹ geht? Oder müssen wir unsere Vorstellungen von geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibungen in Bezug auf den Mittelmeerraum korrigieren? So wertet etwa Philip Bohlman den Erfolg der transsexuellen israelischen Sängerin Dana International, die 1998 den Eurovision Song Contest gewann, bereits als Zeugnis einer „ontologischen Androgynie in der zeitgenössischen jüdischen Populärmusik“.²²

18 Vgl. Gilles Léothaud und Bernard Lortat-Jacob, „La voix méditerranéenne: une identité problématique“, in: *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen, Actes du colloque de La Napoule vom 2.–3. März 2000*, hrsg. von Luc Charles-Dominique und Jérôme Cler (= Collection Modal-Poche, Bd. 8), Saint-Jouin-de-Milly 2002, S. 9–14.

19 Ebd., S. 11.

20 Einige der Tonbeispiele finden sich auf der dem Tagungsband beigelegten CD wieder, vgl. *La vocalité*.

21 Vgl. Paula-Irene Villa, *Sexy bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Opladen 2001.

22 Philip V. Bohlman, „Frauenstimme/Frauenkörper – Zur Ontologie der jüdischen Musik“, in: *Die Frau als Mitte*, S. 67.

Eine gender-kritische Überprüfung der auf Tonträgern veröffentlichten (Vokal-)Aufnahmen aus dem Mittelmeerraum fördert jedenfalls erstaunliche Parallelen zu Tage: Nahezu überall lassen sich Sängerinnen oder Sänger nachweisen, die sich immer wieder – zumindest teilweise – in stimmliche Gefilde begeben, die gemeinhin dem anderen Geschlecht zugeordnet werden. Vielfach zeichnen sie sich durch besondere Stimmlagen aus,²³ und oftmals verfügen die Sängerinnen und Sänger über einen überdurchschnittlich großen Stimmumfang. Selbst wenn es sich dabei zahlenmäßig um Einzelfälle handelt, genießen die entsprechenden Musikerinnen und Musiker in ihrer Heimat eine enorme, weit überdurchschnittliche Popularität. Die ägyptische Sängerin Umm Kulthum²⁴ darf hier als Paradebeispiel angeführt werden: Ihr außerordentlicher Stimmumfang ermöglichte ihr, sich mühelos auch in den Lagen einer Kontra-Altistin zu bewegen.²⁵ Ihr Ruhm im Mittelmeerraum gilt bis heute als beispiellos und ist allenfalls mit der Faszination vergleichbar, die Carlos Gardel in Lateinamerika und Elvis Presley oder Michael Jackson in der westlichen Welt auslösten.²⁶

Die oben angedeutete gender-kritische Perspektive kann allerdings auch weniger populäre Musikerinnen und Musiker in den Blickpunkt rücken: So vollführt der Roma-Sänger Nicolae Gutsa aus Rumänien mit seiner Stimme swingende Instrumentalimitationen in vermeintlich weiblichen Stimmlagen,²⁷ während seine bosnische Roma-Kollegin Ljiljana Buttler²⁸ oder die

23 Dass gerade solche Musikerinnen eine besondere Faszination ausüben können, zeigt in unseren Breitengraden der Kult um die Stimme von Zarah Leander. Vgl. Rebecca Grotjahn, „Eine ‚Stimme von fast männlicher Färbung‘. Zarah Leander und die nationalsozialistische Geschlechterordnung“, in: *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, hrsg. von Martina Oster, Waltraud Ernst und Marion Gerards (= Focus Gender, Bd. 8), Münster u. a. 2008, S. 299–309.

24 Bis heute kursieren diverse Schreibweisen (Umm/Oum/Um bzw. Kulthum, Kalsoum, Kalsum, Kalthoum) der ägyptischen Sängerin. Ich verwende hier die international am weitesten verbreitete Umschrift aus dem Arabischen, vgl. auch Stefanie Gsell, *Umm Kulthum – Persönlichkeit und Faszination der ägyptischen Sängerin*, Frankfurt/Main 1994.

25 Beispielhaft vgl. Umm Kulthum, *Anthologie de la musique arabe: Oum Kalthoum 1926–1927–1928, Volume II*, CD Les Artistes Arabes Associés (AAA024), 1990 sowie *Oum Kalsoum – la Diva de l’Orient*, CD Wagram 3132032, 2009.

26 Vgl. Art. „Umm Kulthum (Singer)“, in: *Wikipedia – Die freie Enzyklopädie* <[http://en.wikipedia.org/wiki/Umm_Kulthum_\(singer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Umm_Kulthum_(singer))> (03.09.2009).

27 Vgl. Nicolae Gutsa, „Pale amende si abeau“, auf: Nicolae Gutsa, *La grande voix tzigane d’aujourd’hui*, CD Silex/Auvidis (Y225058), 1996.

28 Vgl. Ljiljana Buttler, „Kaži zašto me ostavi“, auf: Mostar Sevdah Reunion & Ljiljana Buttler, *The legends of life*, CD Snail Records (SR66006), 2005.

legendäre rumänische Chanson-Sängerin Maria Tănase²⁹ in manchen Liedern wie männliche Stimmen klingen. Wer bisher wenig Gelegenheit hatte, die Vokaltraditionen maghrebinischer Berberinnen zu hören, dem seien die Aufnahmen der wunderbar kehligen, kratzigen, kraftvollen und tiefen Stimme von Houria Aïchi³⁰ aus den Aurès-Bergen ans Herz gelegt. Der aus dem benachbarten Marokko stammende Sänger Emil Zrihan, der heute als Kantor an der Synagoge im israelischen Ashkelon tätig ist und in seiner Heimat als „Nachtigall“ gefeiert wird, begeistert die Weltmusikgemeinde mit seinen jüdisch-andalusischen Gesängen im Stile eines Kontra-Tenors und vollführt dabei seltsam geschlechtslose Improvisationen.³¹ Wenn Antonio Menado einen portugiesischen Fado anstimmt, glaubt man leichtfertig, der Stimme einer Frau zu lauschen.³² Die neapolitanische Sängerin Pietra Montecorvino trägt indessen ein kurios verdrehtes, virtuelles Duett mit Renato Carosone vor: Während sie dessen Schlager *Maruzzella* mit verrauchter Tiefe intoniert, wird parallel das Jahrzehnte ältere Original im Grammophon-Sound zugespielt, wobei Renato Carosone seine Brillanz in der Höhe zu suchen scheint.³³ Und auch ein Vergleich der Flamenco-Stimmen der Sängerin Inés Bacán und des Sängers Juan Moneo El Torta lässt Zuschreibungen ‚weiblich‘ oder ‚männlich‘, die sich an Stimmlage und Klangfarbe orientieren, problematisch erscheinen.³⁴

Angesichts der nicht nur innerhalb der Genderforschung ins Wanken geratenen Vorstellungen von dem, was Geschlecht konstituiert, wundert es kaum, dass auch die beiden erwähnten französischen Musikethnologen hinsichtlich der stimmlichen Erscheinungsform explizit von einem „Nicht-Unterschied“

29 Vgl. Maria Tănase, „Bun ii vinul ghiurghiului“, auf: Maria Tănase, *Malédiction d'amour*, CD Oriente Musik (RIENCD22), 2000.

30 Vgl. Houria Aïchi, *Khalwa – Chants sacrés d'Algérie*, CD Accords Croisés (545484-2), 2001 sowie Houria Aïchi & l'Hijâz' Car, *Cavaliers de l'Aurès*, CD Accords Croisés (AC126), 2008.

31 Vgl. Emil Zrihan, „Kochav tzedek“, auf: Emil Zrihan, *Ashkelon – Moroccan mawal*, CD Piranha (CDPIR1260), 1998.

32 Vgl. Antonio Menado, „Carta das trincheiras“, auf: Diverse Interpreten, *Fado & Fadistas*, CD Iris Music 3001848, 2001.

33 Vgl. Pietra Montecorvino, „Maruzzella“, auf Pietra Montecorvino, *Napoli mediterranea*, CD Empreinte Digitale (ED13172), 2003.

34 Vgl. Inés Bacán, „De tanto llora portí“ sowie Juan Moneo El Torta, „Huuela del lirio“, beide auf: Diverse Interpreten, *L'empreinte du Flamenco*, CD Naïve-Auvidis (Y225084), 2000.

zwischen den Geschlechtern³⁵ sprachen, wobei sie zugleich betonten, aus anthropologischer Sicht auf ein erklärungsbedürftiges Paradoxon gestoßen zu sein:

„Wieso verspürt eine Gesellschaft, die dermaßen gekennzeichnet ist durch eine Opposition der Geschlechter, durch den vielbeschworenen Kampf der Geschlechter, wieso verspürt diese Gesellschaft das Bedürfnis, in einem gemeinsamen Register zu singen, wo doch eigentlich genau das Gegenteil logisch wäre.“³⁶

Bei ihren sowohl historisch wie psychologisch motivierten Erklärungsversuchen verwiesen beide Forscher auch auf die Entwicklungsgeschichte der Kunstmusik, insbesondere auf das Phänomen der Kastraten. Die durch religiöse Gründe motivierte und als kirchlicher Feldzug initiierte flächendeckende Verbannung der weiblichen Stimmen aus Kirche und Schauspielhäusern hatte in weiten Teilen Südeuropas besonders in der Barockzeit zu einem markant zunehmenden Auftreten von Kastraten geführt, die sozusagen zwangsweise in weibliche Rollen schlüpfen und entsprechende Stimmrollen übernehmen. Die musikhistorischen Folgen wie etwa die nahezu durchgängige Besetzung der Opernhauptrollen mit hohen Stimmen bis in das 19. Jahrhundert hinein scheinen unumstritten.³⁷ Die Jahrhunderte lang währende Faszination gegenüber Kastraten hat indes nicht nur in der Kunstmusik deutliche Spuren hinterlassen. So kann die *falsettu* genannte typische Kontra-Alt-Stimme in der männlichen Volksmusiktradition des fünfstimmigen Trallalero-Gesangs aus Genua in diesem Sinne exemplarisch als populärmusikalische Übernahme der historischen Rolle der Kastraten gesehen werden, wie im Übrigen die Binnensicht der Künstler bestätigt.³⁸ Selbst als auf kunstmusikalischer Ebene die Kastraten in der Oper allmählich von Heldenentönen abgelöst wurden, wie

35 Vgl. mein Interview mit Gilles Léothaud, geführt am 03.03.2000, veröffentlicht in der Rundfunksendung *Jodeln in der Toskana – Ein Streifzug durch die exotische Stimmenwelt des Mittelmeerraums*, hr2 am 14.03.2002.

36 Übersetzung des Autors, zitiert nach meinem Interview mit Bernard Lortat-Jacob, geführt am 03.03.2000.

37 Vgl. Ernst Haefliger, *Die Singstimme*, Bern 1983, S. 89 ff.

38 Stefano Valla gehört zu den führenden Sängern der aktuellen Trallalero-Tradition. In einem Interview vom 05.07.1998 (teilweise ausgestrahlt in meinem Beitrag *Trallero* auf Radio Bremen 2 am 23.12.2002) bestätigte er Folgendes: „Poi abbiamo una voce particolare che arriva direttamente proprio dell'epoca barocca che anticamente erano i famosissimi castrati e nella tradizione popolare genovese è sopravvissuto questo modo di cantare.“ Vgl. auch die Aufnahmen des Ensembles *La Squadra* auf folgenden CDs: *La Squadra, Compagnia del trallalero*, CD Buda Records (92514-2), ca. 1993 oder *La Squadra, Bleu de Zena*, CD Buda Records (92728-2), ca. 1999.

Léothaud ausführte, blieb die aktive Rolle des Verführers weiterhin mit hohen Stimmen besetzt, sodass die Anstrengung hinsichtlich stimmlicher Höhe als Ausweis von Heldentum, die Fähigkeit zur Virtuosität in der Höhe gewissermaßen als Beweis von Virilität anzusehen wäre.³⁹ Virtuosität in der Tiefe, die zwangsläufig leise wäre, hätte weniger zum Spektakulären getaugt; so scheint es nur logisch, dass in der Oper die tiefen, vermeintlich virileren Stimmen eher herangezogen wurden, um Könige, Richter oder Priester darzustellen, mithin Personen, die einen gewissen Abstand zur Rolle etwa des aktiven Liebhabers wahrten. Da sich Volks- und Kunstmusik stets gegenseitig beeinflussten, ist es nicht verwunderlich, wenn sich auch in der Volksmusik der Verführer sozusagen über seine stimmliche Anstrengung in Richtung höherer Sphären definiert, getragen von seinem Wunsch, über sich selbst hinauszuwachsen und im athletischen Sinne seine eigenen Grenzen überschreiten zu wollen, wie dies besonders deutlich im *a tîpuri* genannten volksmusikalischen Gesangstil Rumäniens zu Tage tritt.⁴⁰ Neben spielerischer Freude oder der Lust auf Imitation und Abenteuer scheint hier das Bestreben nach möglichst hohen Tönen immer auch mit Verführung bzw. deren übertrieben gesteigerter Form assoziiert zu sein.⁴¹

Dass die beobachteten und als androgyn qualifizierten Eigenschaften einerseits nicht allein für männliche Sänger von Bedeutung sind und andererseits nicht allein ein Dasein im Elfenbeinturm phoniatriischer Laboratorien fristen, sondern durchaus eine Rolle im Bewusstsein und in der Praxis mediterraner Sängerinnen haben können, bestätigte mir die mittlerweile in Belgien lebende tunesische Sängerin Ghalia Benali, die im übrigen dafür bekannt ist, häufig in sehr tiefen Lagen zu singen.⁴²

39 Vgl. den Eingangsvortrag zur o.g. Tagung von Gilles Léothaud vom 2.3.2000, unveröffentlicht, mitgeschnitten und transkribiert vom Autor: „On voit bien que ce thème de l’hyperaigu et de l’aigu exacerbé est fondamentale au moins en Europe du Sud puisque on y a rencontré le problème des castrats [...]. Mais tout ce problème des castrats qui a totalement colonisé la musique lyrique de l’époque baroque s’est transformé en tenor. Le castrat s’est transformé en tenor quand il s’agit de créer le héros, l’homme virile, l’amoureux, le personnage qui est actif.“

40 Vgl. Jacques Bouët: „Une métamorphose sonore: Chanter à tue-tête au pays de L’Oach (Roumanie)“, in: *La vocalité*, S. 69–79.

41 Vgl. mein Interview mit Gilles Léothaud, geführt am 03.03.2000, bzz. *a tîpuri*-Gesang: „La recherche de l’aigu était aussi associée à la séduction et à l’exacerbation de la séduction.“

42 Vgl. Ghalia Benali & Timnaa, *Wild harissa*, CD Network Medien (38817), 2001 sowie Ghalia Benali Benali, *Romeo & Leila*, CD Link Kulturburo (KMKL2007001), 2006 oder Ghalia Benali & Bert Cornelis, *Al palna*, CD MusicWords (MWCD3033), 2008.

„Für mich ist die tiefe Stimme irgendwie näher am Gebet, und das scheint mir wichtig, da ich sehr stark durch Korangesänge geprägt worden bin, die ich wunderbar finde, allein der Ruf zum Gebet, den ich wirklich täglich – fünf mal am Tag – erlebt habe. Vielleicht ist das der erste Eindruck, und dann natürlich Umm Kulthum ...“⁴³

Und als hätte Ghalia Benali an der musikethnologischen Tagung teilgenommen, beschreibt sie ihr Interesse an Umm Kulthum:

„Vielleicht berührt mich an erster Stelle ihre androgyne Seite, weil sie ja eine Stimme hat, fast wie die Stimme eines Mannes; natürlich ist sie eine Frau, die aber zugleich mit der Kraft eines Mannes singt. [...] Als ich klein war, habe ich vor allem Lieder von Männern gesungen, Lieder, zu denen ich mich sehr hingezogen fühlte. Stimmen von Frauen, die sehr hoch singen, mag ich nicht, da reagiere ich wütend, die regen mich auf, aber die Stimme von Umm Kulthum ist sehr sehr tief, und ich habe den Eindruck, dass sie aus dem Innern kommt, so in etwa wie der Klang eines Didjeridoos, eines Kontrabasses, oder beim tibetanischen Gesang, für mich sind jedenfalls die Bässe sehr, sehr wichtig.“⁴⁴

Im Hinblick auf die Eingangsfrage „Singt da ein Mann oder eine Frau?“ sowie im Hinblick auf die persönliche Motivation, bewusst in tieferen Lagen zu singen, scheinen mir Ghalia Benalis Gedanken über eine mögliche Androgyne in der mediterranen Musikwelt bemerkenswert:

„Das Sexuelle interessiert mich dabei nicht. Es geht eher darum, dass ich überzeugt bin, dass der Mann in sich die weibliche Seite sucht, und dass die Frau in sich die männliche sucht, und dass am großen Tag der Gleichberechtigung – d. h. für mich der Tag, an dem wir quasi ausgeglichen in der Mitte stünden und unsere geschlechtliche, in jedem Fall die sexuelle Identität, vergessen würden – dass wir dann nicht sagen würden: ‚Ich bin ja nur eine Frau‘, sondern stattdessen: ‚Ich bin ein Mensch, der einfach da ist‘; vielleicht mag ich ja daher diese androgyne Seite in mir, ich jedenfalls suche in mir auch die maskuline Seite.“⁴⁵

43 Mein Interview mit Ghalia Benali, geführt am 09.09.2001, teilweise ausgestrahlt in der Sendung: *„Jodeln in der Toskana? – Ein Streifzug durch die exotische Stimmenwelt des Mittelmeerraums“*, innerhalb der Reihe *musica mundi*, hr2 am 14.03.2002, übersetzt vom Autor.

44 Ebd., übersetzt vom Autor.

45 Ebd., übersetzt vom Autor.

Über das Werk zur Person

Čajkovskijs Romanzen op. 73

Wer sich wissenschaftlich um das deutende Verstehen von Musik bemüht, wählt für gewöhnlich eines der zwei üblichen Methodenkonzepte: entweder das historisch-biographische Verfahren, welches das Werk aus der Lebenssituation des Künstlers und der Kulturgeschichte seiner Zeit heraus erklärt, oder den partitुरimmanenten Zugang der reinen Strukturanalyse. Aber beide Verfahren bergen Probleme. Carl Dahlhaus sieht in der Biographik die doppelte Gefahr, dass das Erzählen von Lebensgeschichte einerseits „neben der Werkinterpretation herläuft, ohne entscheidend in sie einzugreifen“¹, und andererseits dazu verlockt, Kunstwerken „ein Programm zu unterlegen, das in der Biographie des Komponisten besteht.“² Die reine Strukturanalyse dagegen tendiert dazu, sich im Nacherzählen kompositorischer Details zu verlieren, ohne die Frage nach Sinn und Aussage der untersuchten Partitur zu stellen.

Im Rahmen meiner Forschungen zu Čajkovskijs Puškin-Opern³ habe ich daher bewusst nach einer anderen, neuen Möglichkeit gesucht, Opus und Vita aufeinander zu beziehen. Dieser „dritte Weg“ – der allerdings nur sehr eingeschränkt auf andere KünstlerInnen übertragbar ist – führt zu der überraschenden Erkenntnis, dass Čajkovskijs Biographie vom Werk bestimmt und vom Werk aus gedacht und verändert wird. Denn die Analysen seiner drei Opern auf Stoffe des russischen Dichters Aleksandr Puškin⁴ belegen, dass Čajkovskij zwar bestimmte Opernpartituren nutzt, um seine akuten Lebensprobleme auf dem Theater durchzuspielen, bei dieser Sublimation von Leben in Kunst jedoch nicht stehenbleibt: Vielmehr helfen ihm die auf der Bühne entfalteten Extremsituationen, in seiner Lebenswirklichkeit ähnliche Extreme fortan für sich zu vermeiden. Mit Hilfe der Werkanalyse lässt sich also bele-

1 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 29.

2 Ebd., S. 30.

3 Kadja Grönke, *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit* (Čajkovskij-Studien Bd. 5), Mainz u. a. 2002.

4 Es handelt sich um die Opern *Evgenij Onegin* (Eugen Onegin), *Mazepa* und *Pikovaja dama* (Pique dame).

gen, dass Čajkovskijs Bühnenkompositionen nicht etwa Ergebnisse, sondern Ausgangspunkte biographischer Prozesse sind. Diese Erkenntnis weckt die Vermutung, dass Čajkovskij auch in anderen Kompositionen ein ähnliches Ziel verfolgt. Gibt es Musik, deren Problemstellung so dicht an seiner Biographie ist, dass ihr Entstehen Čajkovskijs Leben eine neue Wendung zu geben vermag? Diese Fragestellung bestimmt die folgende Untersuchung der letzten vollendeten Komposition Čajkovskijs: der 1893 entstandenen Sechs Romanzen⁵ op. 73 nach Texten des damals 24jährigen ukrainischen Dichters Daniil Ratgauz (Daniel Rathaus).⁶

Im Unterschied zu den meisten seiner über einhundert Klavierlieder konzipiert Čajkovskij die Romanzen op. 73 offenkundig als Zyklus,⁷ denn die sechs Nummern fußen nicht nur auf Liebeslyrik eines einzigen Poeten, sondern stimmen auch in Form (dreistrophige variierte Strophenlieder), Besetzung (Tenor und Klavier) und Widmungsträger (dem Tenor Nikolaj Figner) überein. Auch hinsichtlich seiner Entstehungsgeschichte ist Opus 73 ein Ausnahmewerk. Denn als Ratgauz Čajkovskij im August 1892 einige Gedichte zur Beurteilung zuschickt, reagiert der Komponist nicht nur mit der spontanen (und für ihn vollkommen ungewöhnlichen) Zusicherung, einige davon zu vertonen, sondern er knüpft mit dem ihm unbekannten jungen Mann sogar einen Briefwechsel an und tauscht Photos aus – obwohl Čajkovskij in dieser Lebensphase eigentlich weder Zeit für eine umfangreiche Korrespondenz noch für ein Komponieren ohne Auftrag hat. Noch vor der endgültigen Fertigstellung seiner 6. Sinfonie (der *Symphonie pathétique*) beginnt er mit der Vertonung von Ratgauz' Gedichten und vollendet den Romanzenzyklus knapp zwei Wochen später, am 5. Mai 1893, nicht einmal ein halbes Jahr vor seinem plötzlichen Tod. Čajkovskijs Briefe an Ratgauz bezeugen, dass er mit seinem neuen Werk ungewöhnlich zufrieden ist.

5 Die Gattung der Romanze ist das russische Äquivalent zum deutschen Kunstlied, daher werden die Termini „Romanze“ und „Lied“ im folgenden synonym gebraucht.

6 Daniil Maksimovič Ratgauz (1868–1937), Sohn eines deutschstämmigen, aber offenbar vollständig russifizierten Bankiers aus Charkov, studiert, als er Čajkovskij seine Gedichte zuschickt, an der Kiever Universität Rechtswissenschaften. Die positive Resonanz des Komponisten auf seine Gedichte ermutigt ihn zu einer ersten Buchveröffentlichung, die 74 Gedichte umfasst und im selben Monat erscheint wie Čajkovskijs Romanzen. Die Berücksichtigung durch den großen russischen Komponisten bringt Ratgauz eine bemerkenswerte Popularität ein, so dass er bis 1917 zu den am häufigsten vertonten russischen Dichtern zählt.

7 Zu Čajkovskijs Liederzyklen vgl. Ulrich Linke, „Verfahren der Zyklusbildung in Čajkovskijs späten Romanzen“, in: *Mitteilungen der Čajkovskij-Gesellschaft* 15 (2008), S. 91–133.

In der bisherigen Čajkovskij-Literatur wird immer wieder auf die mangelnde lyrische Qualität der Textvorlagen zu Opus 73 hingewiesen. Ulrich Linke hat dagegen überzeugend herausgearbeitet, dass Čajkovskij die Gedichte gar nicht aus der ästhetischen Perspektive rezipiert, sondern dass er hinter Form und Aussage der Verse eine verborgene Botschaft erahnt und vertont.⁸ Im Folgenden soll Linkes Deutung mit Hilfe partituranalytischer Verfahren gezielt weitergedacht werden. Die Untersuchung beginnt mit der Musik der letzten der sechs Romanzen – sehr bewusst zunächst unter Aussparung des vertonten Gedichts.⁹

Das Lied ist außerordentlich einheitlich komponiert. Binnenkontraste gibt es nicht, und die kompositorischen Mittel sind extrem reduziert, wobei die Hauptmotive allesamt abwärts gerichtet sind. Zudem bleiben die fallende Seufzergeste in der Oberstimme des Klaviervorspiels (T. 1) und die im Kleintertzenrahmen gefangene Drehfigur der Singstimme (T. 5) geradezu unausweichlich fest geknüpft an ein repetierendes Achtel-Ostinato der linken Klavierhand, das die Musik von ihrem ersten Takt an den Orgelpunkt *a* bindet. Obwohl in der Mitte des Liedes eine Art Steigerungsphase stattfindet (T. 17–21), in der sich das kreisende Terz-Motiv des Gesangs schrittweise chromatisch aufwärtsschraubt, gibt es in diesem Lied keinen Takt, in dem das Klavier nicht auf dem Grundton *a* als Fundament und Fixpunkt beharrt. Erst im Nachspiel wandelt sich dieser Fundamentton zum mittleren Ton eines Quartsextakkords (ab T. 30), und so klingt das Lied harmonisch gewissermaßen unerlöst aus – auf einem Akkord mit der Quinte im Bass. Für das Abschlusslied eines Liederzyklus ist das ein erstaunlicher Befund. Die Musik artikuliert hier auf allen Ebenen ein Seufzen und Klagen, ein In-sich-Kreisen, Gefangen- und Gebundensein von geradezu zwanghaftem Charakter; und zum Schluss wird das scheinbar so fest gefügte Ganze dann harmonisch instabil. Lied und Liederzyklus enden nicht, sondern klingen an einer beliebigen Stelle aus – die Musik könnte auch unverändert in alle Ewigkeit weiterlaufen.

8 Linke, „Zyklusbildung“.

9 Die Notentexte finden sich z. B. in *Čajkovskij – Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 45, S. 215–236. (D. i.: Čajkovskij-Gesamtausgabe; im weiteren: ČPSS.) Textübersetzungen stammen von mir.

Diese auffällige musikalische Struktur interpretiert den vertonten Text auf eine sehr spezielle Weise. Die Verse von Ratgauz lauten:¹⁰

Wieder, wie früher, allein,
wieder bin ich erfasst von Schwermut ...
Durch das Fenster kann man die Pappel sehen,
ganz erhellt vom Mond.

Durch das Fenster kann man die Pappel sehen,
die Zweige flüstern von irgend etwas ...
Die Himmel erstrahlen in Sternen ...
Wo bist du jetzt, meine Geliebte?

Alles, was mit mir geschieht,
werde ich verschweigen ...
Freund [Freundin]! Bete für mich,
ich bete bereits für dich.

Das Naturbild der Nacht und der Pappel wird von dem eindeutig männlichen Lyrischen Ich mit der Frage nach der Geliebten verbunden: „Wo bist du jetzt, meine Geliebte?“ Doch der Dialog mit einer Abwesenden trägt nicht weit, da der Sprecher nicht bereit ist, mehr über sich und seinen Seelenzustand preiszugeben. An die Stelle der lebendigen Kommunikation tritt das Gebet: „Freund [Freundin]¹¹! Bete für mich, ich bete bereits für dich.“ Wann betet man für einen Menschen? Wenn man ihm etwas Gutes wünscht, wenn er sich in einer schwierigen Lebenssituation befindet oder wenn er verstorben ist. Der Text lässt offen, welche Gründe das Lyrische Ich für sein Gebet hat,

10 Meine Übersetzung berücksichtigt nicht die strenge Versform (Daktylus) und Reimstruktur (ABCA) des Originals, sondern bemüht sich um eine möglichst wortgetreue Übertragung ins Deutsche.

11 Das russische Original lässt beide Bedeutungen, Freund und Freundin, zu. Denn durch bestimmte grammatische Formen kann die russische Sprache das natürliche Geschlecht des Sprechers und der angesprochenen Person zweifelsfrei bezeichnen. Diese grammatische Eindeutigkeit lässt in diesem Gedicht keinen Zweifel an der männlichen Zuordnung des Sprechers zu. Vor dem Hintergrund dieser geschlechterdifferenzierenden Grammatik ist es im Russischen möglich – und im 19. Jahrhundert durchaus üblich –, auch eine weibliche Person mit dem grammatisch maskulinen Wort „Freund“ anzureden. Da der Begriff „Geliebte“ (hier: „milaja“) ein eindeutig weibliches Gegenüber festlegt und Ratgauz sich in den fünf vorausgegangenen Gedichten auf eine entsprechende, auf zwei Personen beschränkte Ich-Du-Konstellation beschränkt, ist auszuschließen, dass der Dichter in den Schlusszeilen zusätzlich einen dritten, männlichen Menschen ins Spiel bringt. – Zur grammatischen Differenzierung der Geschlechter in den Romanzen op. 73 vgl. auch Kadja Grönke, „„Und ich sagte dir nichts“? Čajkovskijs ‚Sechs Romanzen‘ op. 73 (1893)“, in: *Mitteilungen der Čajkovskij-Gesellschaft* 12 (2005), S. 191–212.

ebenso, wie er nicht erklärt, warum das Ich selbst der religiösen Fürbitte bedarf. Eindeutig aber tritt die ideelle Gemeinschaft im Gebet an die Stelle einer offenbar nicht mehr möglichen realen Gemeinsamkeit.

Das offen endende Gedicht und Čajkovskijs offen ausklingende Vertonung wirken insofern vollkommen zusammen, als beide jeweils auf ihre Art tiefe Hoffnungslosigkeit, Unausweichlichkeit und Trauer zum Ausdruck bringen. Wenn eine Beziehung derart klagend, einsam und perspektivlos endet, drängt sich die Frage auf, wie eine solche Liebe wohl begonnen haben mag. Untersuchen wir unter dieser Fragestellung daher das Anfangslied des Zyklus!

Zwischen dem ersten und dem letzten Lied der Romanzen gibt es auffällige Gemeinsamkeiten: wiederholte absteigende Linien im Klavier in Art eines *passus duriusculus* (Nr. 1, T. 1), das Festhalten der Singstimme an einem fallenden Terzintervall (T. 2), die Bindung der ersten Strophe an einen Orgelpunkt (*e*) und die relative Offenheit des Schlusses mit ihrer nachdrücklichen Hervorhebung der Terz. Anders als das letzte Lied von Opus 73 enthält das Eingangslied des Zyklus jedoch eine deutliche innermusikalische Entwicklung, die vom Klavier ausgeht. Mit Beginn der zweiten Strophe verändert sich der chromatische *passus duriusculus* (T. 10), drängt sich Schritt für Schritt in den Vordergrund, entwickelt sich zum diatonischen Skalenelement (T. 12, T. 17 f.) und greift schließlich auf die Singstimme über – dort allerdings in aufwärtsgerichteter Form (T. 22). Das Klavier führt diese aufwärtsgerichteten Skalen nachdrücklich fort und übersteigert sie sogar noch (T. 24). Auf diese Weise singt die entsprechende Textzeile im Nachspiel rein instrumental immer weiter, und es lässt sich kaum vermeiden, die Musik auch über das Ende des Gedichts hinaus mit den entsprechenden Worten der Gesangsstimme zu unterlegen. Die von Čajkovskij vertonten Verse lauten wie folgt:

Wir saßen zusammen am schlafenden Fluss.
Mit leisen Liedern kehrten die Fischer heim.
Das goldene Sonnenlicht erlosch über dem Fluss.
Und damals sagte ich dir nichts.

In der Ferne begann es zu donnern ..., ein Gewitter näherte sich ...
An deinen Wimpern brach sich eine Träne ...
Und mit wahnsinnigem Schluchzen fiel ich vor dir nieder ...
und ich sagte dir nichts, gar nichts.

Und jetzt, dieser Tage, bin ich allein wie zuvor,
ich erwarte schon nichts mehr von dem, was kommt ...
Im Herzen ist der Laut des Lebens schon lange verklungen ...
Ach, warum, ach, warum habe ich dir nichts, gar nichts gesagt!

Indem das Klaviernachspiel die nachdrücklichen Aufwärtsskalen des Gesangs aufgreift und insgesamt fünfmal erklingen lässt, assoziiert das Instrument gewissermaßen fünfmal die Textworte „Ach, warum, ach warum“ aus T. 24 der Gesangsstimme. Das Lied endet folglich mit einer offenen Frage. Dadurch erklärt sich auch der harmonisch instabile Schluss: Die aufsteigende Terz, welche die Grundstellung des finalen Dreiklangs aufricht, erweist sich als Abspaltung des Wortes „warum“, so dass die melodische Linie des Klaviernachspiels Offenheit, nämlich eine Frage ohne Antwort suggeriert.

Text und Musik verdeutlichen, dass offenbar schon die Ausgangssituation der in den Romanzen dargestellten Liebesbeziehung problematisch ist. Obwohl es zu Beginn der Liebe noch Gemeinsamkeit gibt, bleibt etwas Unausgesprochenes, das die beiden Partner trennt. Zwar suggeriert die Musik in ihrer kompositorischen Prozesshaftigkeit im ersten Lied noch Entwicklungsmöglichkeiten, die aber, wie das letzte Lied bezeugt, offenbar nicht genutzt werden. Stattdessen setzen sich diejenigen kompositorischen Elemente durch, die als unaufhörliches In-sich-Kreisen immer gleicher, abgeschlossener Melodiepartikel die zyklische Wiederkehr von Einsamkeit und Traurigkeit betonen. Im Verlauf des Zyklus komponiert Čajkovskij folglich den Weg hin zu einer vollkommen in sich abgeschlossenen, solipsistischen Welt, die an keiner Stelle mehr aktiv Kontakt nach außen aufnimmt. Damit gestaltet er auf kompositorischem Weg analoge Phänomene, wie sie auf psychologischem Gebiet bei einer Depression beobachtet werden können: den Rückzug in die eigene Innenwelt, die Kontaktverweigerung, den Verzicht auf Kommunikation.

Die Erkenntnis, dass Čajkovskij hier – wie übrigens bereits in der männlichen Hauptrolle seiner im Dezember 1890 uraufgeführten Oper *Pikovaja dama* (Pique dame) – die Phänomene einer psychischen Erkrankung außergewöhnlich genau und ohne jede Idealisierung in Musik umsetzt, ist bemerkenswert. Besonders aufschlussreich wird diese Beobachtung angesichts der Ausgangshypothese des vorliegenden Beitrags. Wenn nämlich Čajkovskij diese Romanzen tatsächlich schreibt, um in seinem weiteren Leben die in seiner Musik ausgedrückten Gefahren für sich selbst zu vermeiden, dann müsste diese Komposition als eine Art Selbsttherapie in Tönen aufgefasst werden: Durch die musikalische Beschreibung einer Depression hätte Čajkovskij dann die Gefahr einer drohenden depressiven Episode für sich selbst aufgelöst. Aber lässt sich die Gefahr einer Depression für Čajkovskijs letztes Lebensjahr überhaupt plausibel annehmen? Tatsächlich sind emotional schwierige Phasen in seiner Biographie immer wieder evident, so dass der Grundansatz nicht abwegig erscheint. Und in den letzten Lebensmonaten, also nach Fertig-

stellung der Romanzen op. 73, soll sich Čajkovskij nach dem Zeugnis seines Bruders Modest in einer besonders gelösten und heiteren Grundstimmung befunden haben,¹² so dass sowohl die Möglichkeiten einer seelischen Krise als auch das positive Ergebnis einer eventuellen Autotherapie zumindest naheliegen. Doch beweisbar ist das wohl nicht. Erst wenn weitere Argumente hinzukämen, ließe sich mit einiger Vorsicht die These wagen, Čajkovskij habe mit seinem Opus 73 Einfluss auf seine künftige seelische Befindlichkeit genommen.

Und in der Tat lassen sich aus den Romanzen werkinterne Gründe für die depressive Grundstimmung des letzten Liedes herausfiltern, die sich zwanglos auf Čajkovskijs Leben übertragen lassen und eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Thema Depressionen nahelegen. Zentralthema der Lieder nämlich ist ein grundlegendes Misstrauen gegenüber der Sprache als dem Mittel zwischenmenschlicher Kommunikation – eine Skepsis, die sich auch in zahllosen anderen von Čajkovskij vertonten Gedichten wiederfindet.¹³ Deutlicher als jemals zuvor betont der Komponist in seinem letzten Opus allerdings die ebenso banale wie zentrale Aussage, dass eine Liebe, die sich dem geliebten Gegenüber nicht mitteilt, zum Scheitern verurteilt ist. Warum aber schweigt das Lyrische Ich und nimmt sich dadurch jede Möglichkeit auf Gegenliebe?

Genau diese Suche nach einer Erklärung für etwas Ungesagtes, vielleicht bewusst Verschwiegenes steckt (nach Ulrich Linke) hinter dem Brief, den Čajkovskij am 19. Juli 1893 an Daniil Ratgauz schreibt: „Sie sind talentiert, sie sehen sehr gut aus, nach Ihrer eleganten Kleidung zu urteilen, besitzen Sie Geld, vermutlich werden Sie von allen geschätzt, – mit einem Wort, Sie haben alle Gründe, glücklich zu sein. Gleichzeitig geht der Ton Ihrer Gedichte nach Moll, Ihre Leier ist auf eine sehr klagende Weise eingestimmt. Woher kommt das?“¹⁴ Auf die pauschale Erklärung des Lyrikers, er sei von

12 „Ich unterstreiche hier nur die positive Tatsache, dass Peter Iljitsch trotz der unheilvollen Nachrichten, die von allen Seiten auf ihn einstürmten – seit seiner Rückkehr aus England und bis zum Tode, klar, ja – fast so lebensfroh blieb, wie er es in den besten Epochen seines Lebens gewesen war (S. 793).“ – „Sehr, sehr lange hatte ich ihn nicht mehr so fröhlich gesehen (S. 799).“ – „[Er] sagte mir, dass er sich noch nie so gesund und so glücklich gefühlt hätte, wie gegenwärtig (S. 808).“ – Diese und andere Belege in: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, Bd. 2, Moskau/Leipzig 1903. (D. i. die leicht gekürzte deutsche Fassung von Modest Čajkovskij: *Žizn' Petra Il'iča Čajkovskogo*, 3 Bände, Moskau 1900–1902.)

13 Vgl. Grönke, „Romanzen“.

14 *Čajkovskij – ČPSS, Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. XVII, S. 135.

Natur aus ein melancholischer Mensch,¹⁵ reagiert Čajkovskij mit dem überraschenden Geständnis: „Die Gaben der Natur und des Glücks bedingen keineswegs automatisch auch Lebensfreude. [...] Ich habe den Anspruch, in meiner Musik sehr aufrichtig zu sein – dabei bin ich ebenfalls überwiegend traurigen Liedern zugeneigt und, genau wie Sie, kenne ich zumindest in den letzten Jahren keine Not und kann mich im Großen und Ganzen einen glücklichen Menschen nennen!“¹⁶ Diese Reaktion legt die Vermutung nahe, dass Čajkovskij in Ratgauz einen verwandten Wesenszug vermutet, dem brieflich tiefer nachzuforschen sein Taktgefühl verbietet. Statt dessen schlägt er vor, bei seiner nächsten Reise nach Odessa einen Abstecher nach Kiev zu unternehmen, um den Dichter persönlich kennenzulernen.¹⁷

Linke plädiert dafür, in Čajkovskijs Formulierungen den Versuch einer indirekten Kommunikation im Sinne von „Maske“ und „Signal“ zu sehen – ein Verfahren, das die Amsterdamer Literaturwissenschaftlerin Marita Keilson-Lauritz in den 1980er Jahren bei homosexuellen Schriftstellern aufgedeckt hat.¹⁸ Laut ihrer Beobachtung kann homoerotisches Begehren „in sozialen Umfeldern, die gleichgeschlechtliche Sexualität sanktionieren“,¹⁹ nur maskiert zur Sprache kommen. Für Gleichgesinnte enthalten die entsprechenden Texte jedoch subtile Signale, die „die Oberfläche des Gesagten als Maske“²⁰ enttarnen. Auch wenn die erotischen Präferenzen von Daniil Ratgauz nicht bekannt sind, so ist doch Čajkovskijs Homosexualität heute kein Geheimnis mehr. Offenbar vermutet der Komponist in Ratgauz' Gedichten eine Art homoerotischen Subtext und möchte mit seinem Brief herausfinden, ob er in dem Dichter einen Gleichgesinnten findet. Dabei bedient er sich selbst sehr geschickt des Spiels mit „Maske“ und „Signal“²¹ – eines Spiels, das sich

15 In seinem Brief vom 25. Juli/7. August 1893 schreibt Ratgauz an Čajkovskij, er sei seit seiner Kindheit traurigen Stimmungen zugeneigt und könne immer dann am besten dichten, wenn er melancholisch sei. (Vgl. ČPSS XVII, S. 154.)

16 Čajkovskij an Ratgauz am 1. August 1893, ČPSS XVII, S. 153 f.

17 Diesen Plan konnte Čajkovskij nicht mehr umsetzen, da er am 25.10.(6.11.)1893 an den Folgen einer Cholera-Erkrankung starb.

18 Vgl. Marita Keilson-Lauritz, „Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik“, in: *Homosexualitäten – literarisch. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum Internationalen Kongreß „Homosexuality, which Homosexuality?“* Amsterdam 1987, hrsg. von Maria Kalveram und Wolfgang Popp, Essen 1991.

19 Linke, „Zyklusbildung“, 2008, S. 128.

20 Ebd.

21 Linke, „Zyklusbildung“, S. 129 f., deutet insbesondere Čajkovskijs Komplimente zu Ratgauz' Äußerem und den Vergleich zwischen dem älteren Komponisten und dem jungen Dichter als homoerotische Signale.

auch auf seine Vertonung von Ratgauz' Gedichten übertragen lässt. Denn wenn das Lyrische Ich, dessen Maske Čajkovskij komponierend aufsetzt, seine Liebe deswegen verschweigt, weil sie im Kontext der Gedichte mit Sanktionen (welcher Art auch immer) belegt ist, die Schlimmeres in Aussicht stellen als die beschriebenen Depressionen, dann bestünde eine der möglichen Demaskierungen dieses Signals darin, die Liebe als homosexuelle Liebe zu verstehen, die Ende des 19. Jahrhunderts aus juristischen und gesellschaftlichen Gründen im Verborgenen bleiben muss.²²

Tatsächlich verleiht Linkes Anregung, Čajkovskijs Romanzen op. 73 als die Musik eines Homosexuellen zu verstehen, der mit der Wahl seiner Texte ein „Signal“ zu seiner eigenen Liebe gibt, der Sprachlosigkeit und der musikalisch ausgedrückten Depressivität des Lyrischen Ichs eine plausible Erklärung. In Verbindung mit Čajkovskijs brieflicher Bemerkung, bei aller Neigung zu gedrückten Stimmungen habe er in seiner Kunst den Anspruch, „sehr aufrichtig zu sein“²³, legen Textauswahl und Textvertonung der Romanzen die Deutung nahe, dass der Komponist in diesem Werk seinen lebenslangen Konflikt zwischen Liebe und gesellschaftlicher Ablehnung seines Begehrens in Musik setzt. Indem er das Schreckensbild einer verbotenen Liebe entwirft, deren Verschweigen in die Depression führt,²⁴ gießt er zugleich jedoch das nicht Aussprechbare in die Form eines Kunstwerks. Auf diesem Weg bringt seine Musik die gesellschaftlich tabuisierte homosexuelle Liebe dennoch zur Sprache – und das auf eine Weise, die Eingeweihte unter der „Maske“ des schlichten Liederzyklus unschwer erkennen können.

Anknüpfend an meine eingangs genannten Untersuchungen zu Čajkovskijs Puškin-Opern ließe sich folglich mutmaßen, dass Čajkovskij sich durch die Romanzen op. 73 von dem Druck des öffentlichen Schweigegebots befreit und fortan keinen Grund mehr hat für Selbstzweifel, Sinnkrisen und Depressionen. Aus dieser Sicht wird nachvollziehbar, warum er sich im Frühjahr 1893 trotz aller Hektik die Zeit für dieses Werk erkämpft. Die Romanzen sind also nicht etwa der Beweis für Čajkovskijs Niedergeschlagenheit, ins-

22 Im zaristischen Rußland steht Sexualität zwischen Männern unter Strafe und wird mit Verbannung nach Sibirien und Entzug der bürgerlichen Rechte geahndet. Das entsprechende Gesetz wird erst 1917 aufgehoben und 1933 durch ein erneutes Verbot ersetzt, welches 1993 revidiert wird.

23 Wie Anm. 16.

24 Hiermit ist Čajkovskijs homosexuelle Liebe als solche gemeint; ein konkreter Bezug z. B. auf den Widmungsträger, Nikolaj Figner, den Gatten der Sängerin Medea Figner, kann ausgeschlossen werden.

besondere nicht angesichts seiner Homosexualität, sondern im Gegenteil ein Indiz dafür, dass der Komponist gelernt hat, mit seinen Gefühlen umzugehen und eventuelle emotionale Probleme, die sich aus der juristischen und gesellschaftlichen Tabuisierung seiner Liebe ergeben, kreativ-konstruktiv zu bewältigen.

Aus dieser Sichtweise heraus ist auch noch einmal vehement all denjenigen Spekulationen zu begegnen, die Čajkovskijs Tod als Selbstmord²⁵ ansehen möchten: Zumindest das *Werk* des Komponisten – als das zentrale Moment seines Denkens und Handelns – lässt keinerlei Rückschlüsse auf eine wie auch immer geartete Disposition für Suizid zu.

25 Vgl. hierzu auch: Alexander Poznansky, *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod – Legenden und Wirklichkeit*. Mit weiteren Beiträgen zu anderen Themen von Marek Bobéth, Kadja Grönke, Thomas Kohlase, Lucinde Lauer, Hartmut Schick, Valerij Sokolov und Polina Vajdman. (Čajkovskij-Studien Bd. 3), Mainz u. a. 1998, insbesondere S. 9–135 (Poznansky) und S. 379–403 (Grönke).

Fred Ritzel

Über die (vielleicht) populärste Melodie einer Komponistin im 20. Jahrhundert

Eine schöne musikalische Erinnerung aus den 1950er Jahren

Vermutlich das erste Mal hörte ich diesen schönen langsamen Walzer in den 1950er Jahren in der Tanzstunde, gespielt von dem unsäglichen Orchester Mantovani mit seinem üppigen Geigen-sound, den sogenannten „Cascading Strings“. Und kurz darauf begegnete mir die Melodie auch in den mir sehr viel wichtigeren Gefilden des Jazz, etwa in den Versionen von George Shearing, von Erroll Garner, von Louis Armstrong (in einer 4/4-Fassung) und vielen weiteren. Sicherlich galten diese Versionen für mich nicht als besonders bedeutsame Jazz-Titel, doch die Melodie war mir von da an geläufig und sie gefiel mir sehr: *Ramona*.

Noch hatte ich den Namen des Komponisten nicht realisiert. Das geschah erst viel später, irgendwann in den 1980er Jahren beim Durchblättern eines Notenbandes von George Shearing.¹ Immerhin zählt der Song zum Kanon der amerikanischen populären Musik des 20. Jahrhunderts, zu den Evergreens, wie sie Gershwin, Cole Porter und andere große Namen des *Great American Songbook* zur unterhaltenden Musikszene beige-steuert haben.

Und eine gewisse Überraschung stellte sich ein: Der Komponist entpuppte sich als eine Komponistin namens Mabel Wayne. Kann es sein, dass ihr Lied als die vielleicht bekannteste, populärste Weise einer Komponistin im 20. Jahrhundert anzusehen ist? Eine, die sich zweifellos im kollektiven massenmedialen Gedächtnis eingeschrieben hat, sicherlich ohne Konkurrenz durch Arbeiten von Komponistinnen aus dem Lager der Kunstmusik?

1 George Shearing, *A Book of 'Shearing Magic'* No. 2, London o. J., S. 12–13.

Wer war die Komponistin?

Am 16. Juni 1904 kam Mabel Wayne auf die Welt, und zwar in Brooklyn, New York. Sie studierte Gesang und Klavier, zunächst privat in der Schweiz, dann an der New York School of Music. Als klassische Sängerin und Pianistin startete sie ihre berufliche Karriere, wechselte aber bald in die Unterhaltungsmusikszene – als Sängerin, als Pianistin und auch als Tänzerin in Vaudeville-Produktionen.² Recht bald erregte sie Aufmerksamkeit in der *Tin Pan Alley* als Songschreiberin, die 1925 einen ersten großen Erfolg verzeichnen konnte: *Don't wake me up, let me dream*. Immerhin für eine 21jährige junge Frau im damals international bereits entfaltenen amerikanischen Musikgeschäft ein beachtlicher Erfolg, dem sich zahlreiche weitere bekannte Songs anschlossen.³ So 1927 *Ramona* als Titel-Lied für Dolores del Rio, der Hauptdarstellerin des Films *RAMONA*, 1928.⁴

Mabel Wayne scheint die modernen Produktionsweisen für Popmusik, die damals in erster Linie ihr Geld über den Verkauf von Noten (*sheet music*) einbrachte, sehr energisch verfolgt zu haben, denn gerade der Einsatz in Filmen brachte die effektivste Werbung für den privaten und kommerziellen Notenkonsum. Paul Whiteman, in den 1920er Jahren „King of Jazz“ genannt, fand an ihrer Arbeit offenbar großen Gefallen. Nicht nur, dass er einige Hits von ihr aufnahm, auch in seinem ersten Tonfilm, *KING OF JAZZ* (1930), spielte sein Orchester drei neue Titel von Mabel Wayne, darunter als Hauptlied *It happened in Monterey*, später in vielen Coverversionen aufgenommen, am bekanntesten vielleicht von Frank Sinatra.⁵ Und es folgten viele weitere Filme mit Songs von Mabel Wayne, zuletzt ihr Lied *A dreamer's holiday* in *FUR: AN IMAGINARY PORTRAIT OF DIANE ARBUS* (2006).⁶

Ihre erfolgreichste Zeit hatte sie wohl in den 1930er und 1940er Jahren. 1972 wurde sie geehrt durch die Aufnahme in die 1969 gegründete *Songwriters Hall of Fame*, die sich die Sammlung der Arbeiten herausragender Komponisten und Texter populärer Musik zum Ziel gesetzt hat, um ihr Werk und

2 *ASCAP Biographical Dictionary*, 4th ed., New York 1980, S. 531.

3 <<http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/bio/C312>> (01.09.2009).

4 Vgl. David A. Jasen, *Tin Pan Alley. An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*, London/New York 2003, S. 414.

5 Vgl. diverse Videoclips mit Frank Sinatra auf *YouTube*, z. B.: <<http://www.youtube.com/watch?v=2fEg4DIJDc>> (01.09.2009). *It happened in Monterey* fand auch in weiteren Filmen Verwendung.

6 Das Auftreten von Songs Mabel Waynes in Filmen findet sich in der *Internet Movie Database* <<http://www.imdb.com/name/nm0915600/>> (01.09.2009).

ihren Nachlass für künftige Generationen zu archivieren und zu erschließen. Interessanterweise, aber nicht überraschend, sind in der *Hall of Fame* Frauen noch deutlich in der Minderzahl, ihr Anteil liegt bei etwa 5% der Nominierten. David Jasen nennt Mabel Wayne „the most successful woman pop song-writer before rock and roll“.⁷ Am 19. Juni 1978 verstarb Mabel Wayne in New York.

Zur Geschichte des Lieds

Das vielleicht bekannteste Lied unserer Komponistin Mabel Wayne – *Ramona* – erschien 1927 und fungierte als Titelsong in einem frühen Tonfilm namens *RAMONA* (UA 28. März 1928 in Los Angeles), gedreht nach einer in den USA damals recht bekannten gleichnamigen und mehrfach verfilmten Novelle von Helen Hunt Jackson (1884),⁸ einer kritischen Aktivistin und Kämpferin gegen die Indianerpolitik der US-Regierung. Ihre Novelle sollte mit den Mitteln der Belletristik politisch aufrütteln, nachdem ihre Schrift *A Century of Dishonor* (1883) bei den Kongressabgeordneten nicht die erwartete Aufmerksamkeit gefunden hatte – ein interessantes Verfahren im politischen Geschäft.

Im Folgenden werde ich versuchen, die Popularität von *Ramona* durch Hinweise auf ihre vielfältigen Verwendungen in unterschiedlichen medialen Zusammenhängen – die sich noch ohne Probleme erweitern ließen – plausibel zu machen.

Für Dolores del Rio (der Darstellerin der Halbindianerin Ramona) geschrieben, wurde Mabel Waynes *Ramona* mit dem Text von L. Wolfe Gilbert sofort zu einem enormen Erfolg: 17 Wochen in den Charts platziert, davon acht Wochen als Nr. 1, und mit mehr als einer Million Kopien verkauft. Neben der Originalversion mit Dolores del Rio erschienen bereits 1928 Coverversionen u. a. von Annette Hanshaw, von Paul Whiteman, von Gene Austin (mit über einer Million Plattenkopien ein sehr großer kommerzieller Erfolg). In Frankreich gab es 1928 eine französische Fassung von Fred Gouin; Carlos Gardel, das argentinische Tango-Idol, spielte das Lied in Paris im Oktober 1928 ein. Viele weitere Versionen folgten, darunter auch eine

7 Jasen, *Tin Pan Alley*, S. 414.

8 Dem Film mit Dolores del Rio waren bereits zwei gleichnamige Stummfilme nach Hunts Novelle vorausgegangen (1910, immerhin von D.W. Griffith, und 1916 ein weiterer). Und auch in den nächsten Jahrzehnten kam es immer wieder zu „Ramona“-Filmen.

japanische. In Deutschland erschien gar eine Kurzfilmdokumentation 1928: DIE KAPELLE ETTÈ SPIELT DEN RAMONA unter der Regie von Walter Ruttmann (UA 17.01.1929 in Berlin). Viele deutsche Tanzorchester in der Zeit von 1928 bis zum Kriegsanfang produzierten den Titel auf Schallplatten.⁹ Auch eine Notenausgabe erschien 1928 in Deutschland mit dem gleichen Coverdesign wie in den USA.

In der Nachkriegszeit lebte das Stück weiter, nicht nur als Langsamer Walzer, auch im 4/4-Metrum und im Latin Style finden sich teilweise sehr erfolgreiche Versionen, etwa von *The Gaylords* (1953), vom *Orchester Mantovani* (1954) und von der irischen Gruppe *The Bachelors* (1964).

Besonders erfolgreich erwies sich die Version der holländischen *Blue Diamonds* (1961), für die sich *Ramona* als der größte Hit ihrer Karriere herausstellte. Ihre Version im Foxtrott-Rhythmus, die in Deutschland die „Goldene Schallplatte“ erhielt, wurde in fünf Sprachen veröffentlicht und international millionenfach verkauft.

Auch in der Filmgeschichte tauchen immer wieder Songs von Mabel Wayne auf, die mit *Ramona* 1928 ja bereits einen erfolgreichen Filmstart hatte. Im gleichen Jahr fand *Ramona* Verwendung in dem Vitaphone-Kurzfilm DICK RICH AND HIS MELODIOUS MONARCHS (1928). Und auch in den nächsten Filmversionen des Hunt-Stoffes konnte man *Ramona* hören. In den letzten Jahrzehnten benutzten es etwa Werner Schroeter in DER TOD DER MARIA MALIBRAN (1972), Ken Loach in LAND AND FREEDOM (1995) und Dominik Moll in HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN (2000).¹⁰

Im Bremer *Klaus Kuhnke Archiv für Populäre Musik* finden sich 35 Aufnahmen dieses Songs, von Kaplan Flury über Helmut Zacharias, *Les Brown* u. a. bis zu den *Blue Diamonds* und *Cabaret Modern*.

Gibt es Argumente für den Erfolg?

Aus welchen Gründen eigentlich eine Melodie, ein Lied zu einem Erfolg wird und sich massenhaft in Gefühle und Erinnerungen eingräbt, erscheint mir nur teilweise einleuchtend erklärbar. Sicher hat die Liebesromanze der kalifornischen Halbindianerin Ramona in Helen Hunt Jacksons Novelle für

9 In der Oldenburger Universitätsbibliothek IBIT (Sammlung Ahlers) finden sich allein zehn verschiedene Aufnahmen aus dieser Zeit.

10 Sämtliche Filmnachweise aus der *Internet Movie Database* <<http://www.imdb.com/name/nm0915600/>> (01.09.2009)

das amerikanische Lesepublikum einen Kontext geschaffen, in dem das Lied eine wichtige Funktion des Erinnerns und Nacherlebens ausübte. Im Laufe der Rezeptionsgeschichte dieses Stoffes beteiligte sich dann zunehmend der Film mit seinen visuellen Konkretionen. Die Musik allein konnte zwar in den USA mit dem vertrauten Kontext der Geschichte wahrgenommen werden, nicht aber in anderen kulturellen Umgebungen – wie etwa in Europa –, für die das Liebeslied nur allgemeine und auf jeden individuellen Kontext passende Wunschvorstellungen aktivieren konnte. Aber dies scheint ohnehin oft eine Eigenschaft erfolgreicher Schlager zu sein, nämlich ihre Geschmeidigkeit im Anpassen an individuelle Gefühlslagen. Vermutlich mag auch Helen Hunt Jacksons Liebesromanze nicht als wesentlicher Erfolgsgarant gewirkt haben. Zumal spätere Verehrer von *Ramona*, so etwa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, den Film nicht mehr kannten und ebenfalls nicht die ihm zugrunde liegende Geschichte.

Die massenmediale Propaganda für Musikwaren lief auch damals bereits auf vollen Touren, Film- und Schallplattenwerbung, bekannte Stars als Interpreten, *sheet music* und viele andere Techniken der Beeinflussung versuchten den dauerhaften Erfolg zu schaffen bzw. von ihm zu profitieren. Aber neben den wirklich großen Hits, zu denen *Ramona* zweifellos zählt, gab es ein gleichermaßen stark beworbenes umfangreiches Musikwarenangebot, aus dem jedoch nur wenige Evergreens überlebten, wenn sie überhaupt einen nennenswerten zeitgenössischen Erfolg erreichten.

Wie steht es mit der musikalischen Erfindung? Sicherlich kann die Komposition keinen Anspruch auf musikalische Modernität stellen, nicht einmal im Bereich der Popmusik. Unter dem Aspekt der aktuellen Modetrends wären 1927 sicherlich andere Tanzstile angesagt gewesen. In die Zeit nach der Weltwirtschaftskrise, also nach Oktober 1929, hätte er sich allerdings – und das hat er wohl auch – sehr gut einpassen können; denn um 1930 dominierten im Repertoire die langsamen Tanzmusiken, die getragenen, melancholie-trächtigen Tangos, Slow Foxes, Slow Waltzes u. ä.

Die syntaktische Gestaltung der Refrain-Melodie – eine symmetrische Periode – erscheint einfach und regelgerecht, zwei 16-Takt-Sätze, harmonisch kaum aufregend (der Vers-Satz davor wirkt etwas origineller mit seiner alternierten und leicht verändert wiederholten II-V-I-Folge, vgl. den Noten-*anhang*). Ein weiteres Kriterium der musikalischen Struktur könnte vielleicht in den tektonischen Eigenschaften der melodischen Gestaltung gesucht wer-

den, in den klassischen Vordersatz-Nachsatz-Schwüngen der Melodielinie, die die Liebessehnsucht des Textes einfühlsam unterstreichen.

Vermutlich haben die musikalischen Sachverhalte von *Ramona* auch die zahllosen Instrumentalversionen, insbesondere aus dem Bereich des Jazz, weniger Grund für eine Auseinandersetzung geboten, als die – und jetzt ganz schlicht – sehr schöne Melodie und ihr großer Bekanntheitsgrad in einer Art Rückkopplungsschleife.

Der Erfolg lässt sich nicht eindeutig ‚beweisen‘. Aber die vielfältigen medialen Sachverhalte und das bis in unsere Tage zu beobachtende Interesse von Interpreten und Nutzern zeigen unzweifelhaft: *Ramona* muss als ein großer Erfolg der Komponistin Mabel Wayne eingeschätzt werden, vielleicht als die populärste Melodie einer Komponistin im 20. Jahrhundert.

Und dann ist es schon recht erstaunlich, wenn einschlägige enzyklopädische Veröffentlichungen den Namen von Mabel Wayne nicht einmal anführen.¹¹

Komponistinnen im frühen amerikanischen Popmusikgeschäft

Von Anfang an zeigen sich Frauen mit oft äußerst erfolgreichen Arbeiten im Repertoire der amerikanischen Unterhaltungsmusik. Ein merkwürdiger früher Fall allerdings, nämlich das pseudo-indianische Salonstück *Anona*, scheint mit einer absichtsvoll falschen Urheber-Zuschreibung 1903 auf den Markt gekommen zu sein. Vivian Grey und Mabel McKinley sollen die Urheberinnen sein, laut Sigmund Spaeth jedoch hat der umtriebige Robert Keiser-King das Stück geschrieben und aus Werbegründen die beiden Frauennamen vorgeschoben. Besonders interessant ist dabei die Benennung von Mabel McKinley, der als ‚komponierender‘ Nichte des ermordeten amerikanischen Präsidenten William McKinley damals besondere Aufmerksamkeit zuteil werden konnte. Keiser-King (1862–1932) schob offenbar noch häufiger Frauennamen als scheinbare Urheber seiner Arbeiten vor.¹²

11 Neil Butterworth, *A Dictionary of American Composers*, New York 1984; *The New Grove Dictionary of American Music*, hrsg. von H. Wiley Hitchcock, London u. a. 1986; *Women in American Music. A Bibliography of Music and Literature*, hrsg. von Adrienne Fried Block und Carol Neuls-Bates, Westport, Conn. u. a. 1979; Phil Hardy und David Laing, *The Faber Companion to 20th-Century Popular Music*, London/Boston 1990. Allerdings muß ich bekennen, dass ich nur stichprobenartig in einigen greifbaren Beständen der Universitätsbibliothek Oldenburg nachgesehen habe.

12 Vgl. Sigmund Spaeth, *A History of Popular Music in America*, New York 1948, S. 336 und S. 411.

Ramona

Waltz Song

Music: Mabel Wayne

Lyrics: L. Wolfe Gilbert

1927

F m7(b5) Bb+ Eb F m7(95)

I wan-der out yon-der o'er the hills _____ where the moun-tains high, _____

6 Bb Eb F m7(b5) Bb+ Cm

— seem to kiss the sky. _____ Some-one is out yon-der o'er the hills _____

12 Cm7 F7 Bb Eb

— wai-ting pa-tient - ly, _____ wai-ting just for me. _____ Ra - mo - na, I

18 F m7 Bb7 F m7 Bb7

hear the mis-sion bells a - bove, _____ Ra - mo - na, they're rin-ging out our song of

23 Eb Bb7

love. _____ I press you, ca - ress you, and bless the day you tought me to

28 Eb

care, to al-ways re - mem-ber the ram-bling rose you keep in your hair. Ra-

33 Eb F m7 Bb7

mo - na, when day is done you'll hear my call, _____ Ra - mo - na, we'll

38 C7 Fm Abm6 Gm Ebdim Db

meet be-side the wa-ter - fall, _____ I dread the dawn when I a-wake to find you

44 C7 F m7 Bb7 Eb

gone, Ra - mo - na, I need you my own. _____

Leadsheet: Fred Ritzel

Aber es gab auch echte Komponistinnen in der Frühzeit des amerikanischen Musikgeschäfts. So insbesondere Carrie Jacobs-Bond (1862–1946), die als erste Frau eine Million Kopien für ihr *I love you truly* (1901) verkaufen konnte, ein noch heute sehr geschätzter „parlor song“ (Salonlied), der in den USA immer wieder bei Hochzeiten eingesetzt und in vielen Filmen zitiert wird.¹³ Carrie Jacobs-Bond, ebenfalls Mitglied in der *Songwriters Hall of Fame*, hat noch viele weitere erfolgreiche Songs veröffentlicht.¹⁴

In der nächsten Generation, der von Mabel Wayne, tauchen eine ganze Reihe von jungen Frauen auf, die als Komponistinnen und Texterinnen sehr erfolgreich im Popmusikgeschäft arbeiteten und deren Songs noch heute gespielt werden. Da wäre Maria Grever (1894–1951) zu nennen. Ihr Musikstudium in Frankreich führte sie u. a. zu Claude Debussy. Neben den Melodien ihrer Songs schrieb sie oft auch die Texte; ihr Repertoire umfasste etwa 850 Songs. Erfolgreich war sie vor allem in den 30er und 40er Jahren. Einige ihrer bekannten Songs sind der von vielen Jazzmusikern interpretierte Titel *What a difference a day made* (1934, benutzt u. a. auch in dem deutschen Film *LOLA RENNT*, 1998),¹⁵ der Tango-Bolero *Júrame* u. v. a. Ihr erster Großerfolg *A una Ola* erschien 1922 und wurde mit 3 Millionen Kopien verkauft. Ab 1921 trat sie erfolgreich in New York auf, wo sie auch meistens lebte und arbeitete.¹⁶ Also auch sie eine Komponistin, deren Lieder sich nachdrücklich in das kollektive massenmediale Gedächtnis bis heute eingeschrieben haben. Ähnlich erfolgreich ist auch die Texterin Dorothy Fields (1905–1974), deren Titel heute als Standards von einer Unzahl von Interpreten immer wieder zu hören sind, etwa *I'm in the mood for love* (1935), *I can't give you anything but love, baby* (1927), *On the sunny side of the street* (1930) oder *The way you look tonight* (1935, Dorothy Fields und Jérôme Kern erhielten dafür den *Oscar* für den besten Filmsong). 1971 wurde sie in die *Songwriters Hall of Fame* aufgenommen. Im Januar 2009 hat US-Präsident Barack Obama in seiner Rede zum Amtsantritt aus einem Song von

13 *Internet Movie Database* <<http://www.imdb.com/name/nm0093895/>> (01.09.2009).

14 Zusammen mit Amy Beach wurde Carrie Jacobs-Bond 1941 von der *General Federation of Women's Clubs* als einzige Komponistinnen in einer Liste von 53 Frauen aufgeführt, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach Meinung der *General Federation* den Fortschritt von Frauen am eindrucksvollsten repräsentierten.

15 Im Bremer *Klaus Kuhnke Archiv für Populäre Musik* befinden sich 20 Aufnahmen bedeutender Musiker von *What a difference a day made*.

16 <<http://www.answers.com/topic/maria-grever>> (01.09.2009).

Dorothy Fields zitiert: "Starting today, we must pick ourselves up, dust ourselves off, and begin again the work of remaking America."¹⁷

Das sind nur einige Beispiele aus der Erfolgsgeschichte von Frauen in der amerikanischen und aufgrund der Verbreitung auch in der europäischen Popmusik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Natürlich haben auch in den nächsten Dekaden und auch im 21. Jahrhundert Frauen als Songwriter einflussvolle Arbeiten präsentiert. Als Beispiel sei stellvertretend auf Diane Warren hingewiesen (geb. 1956), die bislang über 1000 Titel geschrieben, mehr als 70 Songs für Film- und TV-Produktionen beigegeben (z. B. *DANCE WITH ME* 1998, *NOTTING HILL* 1999, *MOULIN ROUGE* 2001) und viele Auszeichnungen wie *Oscar*- und *Golden Globe*-Nominierungen erhalten hat.

Schlechte Musik?

„Verabscheut die schlechte Musik, aber verachtet sie nicht. Da man sie häufiger spielt oder singt und viel leidenschaftlicher als die gute, hat sie nach und nach den Traum und die Tränen der Menschen in sich aufgenommen. Deshalb soll sie Euch verehrungswürdig sein. So unbedeutend ihre Stellung in der Geschichte der Kunst ist, so unermesslich ist sie in der Geschichte der Gefühle innerhalb der Gesellschaft“,

schreibt Marcel Proust 1896.¹⁸ Prousts „Lobrede auf die schlechte Musik“ hat einen merkwürdigen Beigeschmack, obwohl ihre Aussagen zutreffend sind. Er meint die populäre, die Salon- und Unterhaltungsmusik seiner und früherer Zeiten, deren musikalische Sachverhalte er eindeutig verachtet und geringschätzt. Er unterscheidet nicht zwischen guter und schlechter Musik, sondern eigentlich zwischen populärer und Kunstmusik. Dass unter dem Gütezeichen der letzteren in großem Umfang auch schlechte Musik vertreten ist, uninspirierte, formalistische, fantasiearme, präntöse oder einfach handwerklich schlecht gefertigte – dies bleibt außerhalb seiner Argumentation oder bestenfalls eine ideologisch gefärbte Behauptung.¹⁹ Immerhin konnte er

17 *The Wallstreet Journal*, Thursday, January 22, 2009, <<http://online.wsj.com/article/SB123248758908299555.html>>; vgl. auch <<http://www.dorothyfields.co.uk/home.htm>> (01.09.2009). Fields Text stammt aus *Pick yourself up*, einem von Jérôme Kern komponierten Song aus dem Fred-Astaire-Film *SWINGTIME* von 1936.

18 Marcel Proust, *Les Plaisirs et Les Jours*, Paris 1924, S. 201 f. (Übersetzung Fred Ritzel).

19 Auf Hanns Eisler, „Über Dummheit in der Musik“, in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1948–1962*. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1982, S. 388–392, sei hingewiesen, ebenfalls auf Carl Dahlhaus, „Über musikalischen Kitsch“, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 63–69. Beide verachten aus unterschiedlichen Gründen die kommerzielle Tanz- und Unterhal-

in der Endphase des 19. Jahrhunderts durchaus populäre Musik wahrnehmen, die schon unter kommerziellen Gesichtspunkten und auch international produziert wurde. Und sicherlich klaffte die Schere zwischen Kunstmusik und Massenmusik bereits deutlich auseinander. Aber er hätte auch Claude Debussy, Emmanuel Chabrier, Cécile Chaminade und andere Komponisten aus dem Lager der Kunstmusik wahrnehmen können, die mehr als nur Respekt vor der sozialpsychologischen Bedeutung der populären Musik zeigten und mit ihren künstlerischen Mitteln Material aus dem Vokabular der populären Musik in ihr Werk hereinholten.

Aber die aus der Sicht von Proust anrühige Herkunft dieser scheinbar „schlechten Musik“ besitzt immerhin eine äußerst bedeutsame Eigenschaft, sie wird geliebt, gebraucht und erinnert. Und dies respektiert er. Die soziale Verortung der populären Musik und ihre Kontextualisierung erzeugen ein Rückkopplungsfeld, in dem durchaus auch musikimmanente Kriterien wirksam werden. Nur mit den Mitteln der üblichen Analysetechniken wird das kaum bewiesen werden können. *Ramona* kann sicherlich als eine unbedeutende Komposition unter dem Blickwinkel des ästhetischen Fortschritts im musikalischen Material der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingeschätzt werden. Aber ihre Bedeutung für die Geschichte der Gefühle im 20. Jahrhundert erscheint mir recht hoch, die Vielfalt der Auseinandersetzung mit dieser Melodie, die Stärke der Erinnerung an sie und die Lust an ihrer Nutzung verrät mehr, als dass nur Achtung angebracht wäre. Die Rezeptionsgeschichte des Stückes zeigt es eindrucksvoll.

tungsmusik, beide ignorieren die sozialpsychologische Bedeutung des Phänomens, beiden fehlt der Respekt vor ihrer Rezeption und deren Bedeutung für die Nutzer, auf die Proust hinweist.

Composing beyond gender

Kreativität und Geschlecht im Werk der Komponistin Pauline Oliveros

„Is sexism real?“ Mit dieser Frage beginnt das Hörspiel *A Poem of Change*, das Pauline Oliveros 1993 im Westdeutschen Rundfunk Köln mit Klaus Schöning produzierte.¹ Seit den 1970er Jahren hat Oliveros, eine der führenden Avantgarde-Komponistinnen der USA, sich immer wieder öffentlich und politisch für Frauen in der Musik eingesetzt, ist auf Frauenmusikfesten aufgetreten etc. Eingebracht hat ihr das nicht selten essentialistische Ressentiments, die Einordnung unter das vage Etikett „Frauenmusik“ mit vermeintlich „weiblichen“ Kategorien wie Intuition, sensibilisierter Wahrnehmung, Intimität, Körperlichkeit (Stimme), Performance usw. im unausgesprochenen Gegensatz zu struktureller Komplexität, Kohärenz, Konstruktion, Größe, Werk etc.²

Nicht zufällig hat sich Oliveros selbst des Problems sprachkritisch angenommen und die begrifflichen Bedingungen des Diskurses offengelegt: „And Don’t Call Them ‚Lady‘ Composers“, lautet die provokante Überschrift eines Textes, den sie 1970 für die *New York Times* schrieb – zu einer Zeit, da feministische Debatten in der Musikszene noch kaum von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen wurden:

-
- 1 Pauline Oliveros, *HörSpiele*, CD-Beilage zu: Pauline Oliveros, *The Roots of the Moment*, New York 1998, Track 1.
 - 2 Das führt immer wieder auf Vorstellungen einer essentialistisch (also naturgegeben) verstandenen spezifisch weiblichen Kreativität, so beispielsweise bei Timothy Taylor, „The Gendered Construction of the Musical Self: The Music of Pauline Oliveros“, in: *MQ* 77 (1993) 3, S. 385–396. Mit Recht hat Martha Mockus in ihrem jüngst erschienenen Buch aus der Perspektive der *queer musicology* die Unschärfe der Debatten um die Spezifik weiblicher Kreativität kritisiert und Differenzierung angemahnt (Martha Mockus, *Sounding Out. Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*, New York/London 2008, vor allem S. 8 f., sowie S. 46 ff.). Ausgehend von einer Korrespondenz zwischen Oliveros und der feministischen Schriftstellerin Kate Millet zeigt sie, wie die Komponistin selbst bereits in den 70er Jahren dieses Etikett problematisiert, und resümiert: „The relationship between radical feminist activism and ‘women’s music’ left an unfortunate gap into which women from musical/ artistic avant-garde often fell.“ (S. 49).

“Many critics and professors cannot refer to women who are also composers without using cute or condescending language. She is a ‘lady composer’. Rightly, this expression is anathema to many self-respecting women composers. It effectively separates women’s efforts from the mainstream. According to the *Dictionary of American Slang*, ‘lady’ used in such a context is almost always insulting or sarcastic. What critic today speaks of a ‘gentlemen composer’?”³

Die Frage, mit der Oliveros den Text eröffnet, lautet: “Why have there been no ‚great‘ women composers?” Wenige Jahre später, im Februar 1973, wird in der Zeitschrift *Musical America* diese Frage aufgenommen und mit einer auf den ersten Blick kleinen, aber nicht unbedeutenden Umformulierung zum Titel eines zweiteiligen Artikels gemacht: „Why Haven’t Women Become Great Composers?“⁴ Auf dem Titel des Heftes ist eine zwischen Beethoven und Mozart seltsam changierende Komponisten-Büste in „weiblicher“ Maskerade (mit Lippenstift und Langhaarperücke) zu sehen, die – je nach Standpunkt – doppelt lesbar ist: So sehr sie die Vorstellung vom weiblichen „Titanen“ ins Lächerliche ziehen kann, präsentiert sie mit diesem Gips-Genie „in Drag“ doch auch eine subversiv-produktive Form des Umgangs mit dem Klischee, spielt mit der kreativen Möglichkeit des „doing gender“, die Geschlechterverhältnisse nicht nur sichtbar zu machen, sondern zu reflektieren und kreativ zu überschreiten.⁵ In „Divisions Underground“⁶ inszeniert Oliveros diesen doppelten Boden explizit als Reaktion auf *Musical America*, indem sie eine Titelseite gestaltet, die die Frage aus der Überschrift des Artikels mit dem Coverphoto des Heftes kombiniert und mit der Gegenfrage kontert: “Why do men continue to ask stupid questions?” (Abb. 1). Als Antwort liefert sie programmatisch eine umfangreiche Sammlung von Wörtern, die alle auf sehr unterschiedliche Weise und mit den verschiedensten Untertönen weibliche Personen bezeichnen können, und greift damit einerseits ihren in der *New York Times* drei Jahre zuvor begonnenen Gedankengang wieder auf. Andererseits erweist diese Liste aber auch die Vielfalt der ver-

3 Pauline Oliveros, „And Don’t Call Them ‚Lady‘ Composers“, in: *The New York Times*, 13.9.1970, zit. nach: Dies., *Software for People*, Baltimore 1984, S. 47 f.

4 „Why Haven’t Women Become Great Composers? They’ve Been Squelched by Man Charges Feminist Judith Rosen; They Lack the Ultimate Creative Spark Claims Psychologist Grace Rubin-Rabson“, in: *High Fidelity and Musical America* 23 (1973) 2, S. 46–52.

5 „Doing beyond gender“ nennt Yvonne P. Doderer solches Potential zur Überschreitung von Geschlechterkategorien, das vor allem in den Künsten als gesellschaftlich wirksames Handeln produktiv gemacht wird (Yvonne P. Doderer, *Doing beyond gender. Interviews zu Positionen und Praxen in Kunst, Kultur und Medien*, Münster 2008).

6 Erschienen im vierten Heft des Jg. 1973 der Zeitschrift *Numus West*.

borgenen Kategorien hinter der bipolaren Geschlechterkonstruktion. Manche der Benennungen spielen auf die enge Verbindung von „sex“ und „gender“ an, einigen sind vielfältige Beziehungen zwischen den Geschlechtern eingeschrieben oder lassen die kulturelle Praxis des „cross dressing“ anklingen („tom boy“, „dyke“, „androgyn“ etc.). Oliveros' Sammlung ist durchsetzt mit zahlreichen in der *queer theory* beheimateten Begriffen, die paradigmatisch jene Öffnung der Kategorien repräsentieren, die seit den 1960er Jahren durch die zunehmend in die Öffentlichkeit tretende Lesben- und Schwulenzbewegung diskutiert wurde. Hier wurden Wege gesucht, auf denen man sich offensiv essentialistischen Diskriminierungen in den Weg stellen konnte.

Divisions Underground

A psychologist vs. a feminist



Why Haven't Women
Composed Great Music?

Why do men
continue to ask stupid questions?

Reprinted from High Society magazine, February 1963 (over illustration, all rights reserved)

Abb. 1 Pauline Oliveros, „Divisions Underground“ (1973), in: Oliveros, *Software for people* (siehe Fußnote 3), S. 97

Oliveros blieb nicht bei den witzig-kritischen Ansätzen stehen, die sich in ihren publizistischen wie musikalisch-theatralischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre niederschlugen,⁷ sondern widmete sich im Rahmen ihrer Arbeit an der Universität von San Diego, wo sie von 1967 bis 1981 als eine der ersten Komponistinnen eine Professur mit eigenem Stundendeputat für künstlerische Forschung innehatte, intensiv der Erkundung alternativer Vorstellungen von Kreativität und entwickelte einen theoretisch reflektierten Standpunkt.⁸ 1975 schrieb sie ein Exposé mit dem Titel „The Contribution of Women Composers“ für ein Stipendium der *Ford Foundation* im Rahmen des *Faculty Fellowship for Research on Women in Society*.⁹ Die Ausgangsfrage lautete: Gibt es spezifizierbare Unterschiede zwischen weiblicher und männlicher Kreativität? Oliveros geht grundsätzlich von zwei Modi von Kreativität aus: einem kognitiven und einem intuitiven. Ihre Hypothese ist nun, dass Frauen und Männer in verschiedener Weise auf diese beiden Modi zugreifen: „I would expect to find that men as well as women rely on intuition in composing, but the *attitudes* towards intuition might differ considerably.“¹⁰ Und zwar eben nicht aufgrund ihrer naturgegebenen Fähigkeiten, sondern aufgrund ihrer „kulturellen Spezialisierung“. In diesem Kontext weist Oliveros auf die Dominanz der kognitiven bzw. analytischen Aspekte in westlichen Kulturen hin, sie verbindet diese Dominanz also nicht nur mit dem Geschlecht, sondern weist darauf hin, dass man daran Kulturen insgesamt ebenso wie Geschlechterrollen innerhalb von Kulturen unterscheiden kann. Sie schlägt

7 Zu ihrer in diesem Kontext besonders aufschlussreichen Auseinandersetzung mit Beethoven siehe Martha Mockus' Kapitel „Beethoven Was a Lesbian“, in: Mockus, *Sounding Out*, S. 76–79, sowie Dörte Schmidt, „Bonn Feier. Die Repräsentation der Kultur in der Beethoven-Stadt und das Projekt der Komponistin Pauline Oliveros“, in: *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, hrsg. von Katharina Hottmann und Christine Siegert, Hildesheim 2008 (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 1), S. 131–149.

8 Es ist durchaus nicht so, wie Timothy Taylor meint, dass Oliveros außerhalb der Männerdomänen arbeitet (schon ihre Arbeit in elektronischen Studios führte sie in geradezu explizite Männerdomänen). In San Diego nutzt sie allgemeine Tendenzen der auch in den Vereinigten Staaten in dieser Zeit männerdominierten Institution Universität ausdrücklich für ihre Zwecke. Siehe hierzu Dörte Schmidt, „Experimentierfeld Universität. Über die kompositorische Bedeutung des akademischen Umfeldes im Werk von Pauline Oliveros“, in: *Dissonanz* 45 (1995), S. 18–22.

9 Pauline Oliveros, „The Contribution of Women as Composers“, in: Dies., *Software for People*, S. 132–137, hierzu vor allem S. 132 und 136. Das Projekt wurde schließlich nicht genehmigt, weil der Komponistin die geforderten akademischen Grade für die Leitung eines wissenschaftlichen Forschungsprojektes fehlten.

10 Ebd., S. 136. Hervorhebung D.S.

vor, beide Modi der Kreativität genauer zu erforschen und auf Grund des so erworbenen Wissens ihre Komplementarität kreativ nutzbar zu machen. In einem Interview mit Fred Maus 1994 spitzt Oliveros ihren Standpunkt zu: "I'd like to get beyond gender! – I'd like to get to the facilities or processes that are available to the human being."¹¹

Bereits Anfang der 1970er Jahre findet sich in einem von der Zeitschrift *Numus West* in Auftrag gegebenen, aber nicht publizierten Text mit dem Titel *Rags and Patches* eine kleine märchenartige Erzählung mit Figuren aus *Alice in Wonderland*. Hier formuliert Oliveros erstmals den Gedanken, dass das Gelingen der Synchronisation jener Modi (zumindest formal) auf eine Art hybride Ebene führe:¹² "[...] did you know there are over one hundred species of fish which change sex regularly (Maybe even willfully.) I wonder what an androgynous musical form would be?" Dieses Bild des Geschlechtswechsels wird man in den 1980er und 1990er Jahren auch in ihren Stücken wiederfinden, z. B. in der Klangmeditation *Sex Change* aus dem Jahr 1985, deren Anweisung lautet:

♀ Listen inwardly to the sound of your voice. ♂

♂ Listen inwardly to the sound of your voice changed to the opposite sex. ♀

♀♂ Listen inwardly to the sound of both voices together.

♂♂♀♀ Listen inwardly as if there were many of you. ♂♂♀♀♀♀

♀♀♀♀♂ Listen inwardly freely as your voices change randomly.
♂♀♀♂♀♀♀♀♀♀♂♂

♂ Express your voices aloud. ♀"¹³

Diese Meditation steht am Ende einer langen Phase von Versuchen mit Improvisation, in denen die Wirkungsweisen der beiden Modi der Kreativität untersucht werden sollten.¹⁴ Nun kann man die Faszination an der Arbeit mit meditativen Techniken im Kontext feministischer Versuche darin sehen, Alter-

11 Pauline Oliveros und Fred Maus, „A Conversation about Feminism and Music“, in: *PNM* 32 (1994) 2, S. 180.

12 Pauline Oliveros, „Rags and Patches“, in: *Software for People*, S. 112.

13 Zit. nach: Pauline Oliveros, *Deep Listening Pieces*, Kingston 1990, S. 36.

14 Diese Phase ist verschiedentlich ausführlich beschrieben worden, u. a. bei: Heidi von Gunden, *The Music of Pauline Oliveros*, Metuchen 1983, vor allem S. 87–120, Dörte Schmidt, „Experimentierfeld Universität“, sowie jüngst Martha Mockus, *Sounding Out*, S. 37–88.

nativen zu „männlich“ konnotierten Kategorien der musikalischen Zusammenhangsstiftung zu finden. Dass es solche Verbindungen zur feministischen Diskussion der Zeit gibt, bestätigt Oliveros bei verschiedenen Gelegenheiten, hält dies aber offensichtlich eher für selbstverständlich als für bemerkenswert. Die Auseinandersetzungen der Frauen- und Lesbenbewegung prägen ihren Umgangs mit Inspiration und ihre experimentelle Suche nach neuen, eigenen Lösungen ebenso wie ihre Erfahrungen mit Avantgarde-Musik. Darüber hinaus gibt es aber eine allgemeinere kompositionshistorisch folgenreiche Problemlage, in der – oft über das Vehikel fernöstlicher Philosophien – nach Alternativen zu den kognitiven Kategorien (zuvorderst der der Kausalität) gesucht wird, die die Musik – vor allem im Serialismus – zu fesseln schienen. In diesem Zusammenhang stieß John Cage auf das *I Ging* und hörte dann die Vorlesungen von Daisetz Suzuki an der New Yorker Columbia University, befasste Terry Riley sich mit indischer Musik und lernte bei Ravi Shankar Sitar zu spielen oder nahm La Monte Young Unterricht bei Pandith Pran Nath. Allen gemeinsam war, dass sie außereuropäische Techniken übernahmen, ohne gleichzeitig mit ihrer Musik die spirituellen Kontexte transportieren zu wollen (ohne diese also als kulturelle Essentialismen aufzufassen) – häufig ist ihnen das vorgeworfen worden. Interessanterweise findet man gerade für solchen Eklektizismus einen in Amerika außerordentlich breit rezipierten Gewährsmann, bei dem wie in einem Knotenpunkt alle Motive, die auch bei Pauline Oliveros zu finden sind, zusammenlaufen: den Psychoanalytiker Carl Gustav Jung. Sein Vorwort für die 1950 erschienene amerikanische Ausgabe des *I Ging* war für dessen Rezeption durch John Cage¹⁵ und sicher auch andere genau für den hier diskutierten Aspekt entscheidend. Jung lieferte einen bewusstseinspsychologischen Ansatz für das Interesse an diesem Orakelbuch, der den Leser von der Übernahme der spirituellen Grundlagen entband: “Since I am not a sinologue, a foreword to the Book of Changes from my hand must be a testimonial of my individual experience with this great and singular book. [...] I do not know Chinese and have never been to China. [...] My argument as outlined above has of course never entered a Chinese mind.”¹⁶ Es geht demnach nicht um Authentizität, sondern um An-

15 Siehe hierzu Dörte Schmidt, „Die Geburt des Flugzeugs. Cage, *I Ching* und C. G. Jung“, in: *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Frankfurt/M. 1998 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 15), S. 353–356.

16 Carl Gustav Jung, „Foreword“, in: *The I Ching or Book of Changes. The Richard Wilhelm Translation*, rendered into English by Cary F. Baynes, New York 1950 (= Bollingen Series 19, Bd. I), S. I–XX (Zitate: S. I, II und V).

wendungsmöglichkeiten für westliche (in diesem Fall amerikanische) Leser. Aus eben dieser Perspektive macht sich Pauline Oliveros bei ihrer Arbeit an den wahrnehmungspsychologischen Aspekten musikalischer Aufführungssituationen meditative Techniken zu eigen.

Gleichzeitig mit den Improvisationsübungen befasste sich Oliveros verstärkt mit den durch bestimmte Meditationstechniken transportierten geistigen Bildern und deren kreativem Potential – und brach damit gleichsam das „Bilderverbot“ der Nachkriegs-Avantgarden.¹⁷ Sie interessierte sich für Mythen, Symbole, Riten und die Frage, welche künstlerisch nutzbaren Potentiale in ihnen stecken.¹⁸

Eine zentrale Rolle spielten dabei sogenannte Mandalas, kreisförmig angelegte Ornamente denen auch Jung beim Herstellen einer Verbindung zum Unbewussten (der „objektiven Psyche“, wie Jung sagt) eine wichtige Funktion zuspricht. Mandalas sind in der indischen Philosophie Instrumente der Meditation, der Versenkung, der Konzentration. Diese Form wurde im Werk Oliveros' seit den 1970er Jahren zunehmend wichtiger. In einem Vortrag im Rahmen einer Reihe von Lectures unter dem Obertitel *Meanings of Modernism: Myth and Rituals: The Past Redefined*¹⁹ nennt Oliveros 1980 rückblickend den Grund ihres Interesses für die Kreisform in der darin liegenden Möglichkeit, musikalisches Material jenseits der konventionellen Notenschrift in eine festschreibbare und nicht zufällige Organisation zu bringen.²⁰ Dazu verfolgt sie unter dem Aspekt der Notation ihr Werk seit *Trio for Flute, Piano and Page-Turner*, dem letzten traditionell notierten Werk. Sie

17 Siehe zur ungebrochenen Aktualität dieses Problemfelds: *Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik*, hrsg. von Christian Scheib und Sabine Sanio, Saarbrücken 2000.

18 Oliveros' erstes – nicht vollendetes – Theaterprojekt mit Jill Jonston, *The Journey of the Daughters* (1974), zeigt die Verbindung dieses Interesses an der Produktivität von Ritualen, Träumen etc. mit den Diskussionen der Lesben-Bewegung in den Vereinigten Staaten. Siehe Mockus, *Sounding out*, S. 79. Ganz offensichtlich gab es in den 1970er Jahren eine starke Durchlässigkeit zwischen den Debatten der Jungianisch ausgerichteten Psychologie, der Kunst und der Schwulen- und Lesben-Szene. Siehe hierzu auch den Durchgang durch die Geschichte der Jungianischen Debatten über Homosexualität in den USA: Robert H. Hopcke, *Jung, Jungians and Homosexuality*, Boston 1989 (dt. Ausgabe Solothurn/Düsseldorf 1993). Hopcke weist hier u. a. auf die Arbeit von John Sanford hin, der sich in diesem Zusammenhang auch mit anderen Kulturen befasst, vor allem mit den Ureinwohnern Amerikas – eine Perspektive, die auch im Werk von Pauline Oliveros zu finden ist (vgl. Sanford, *Invisible Partners*, New York 1980). Eine weiter ausgreifende historische Rekonstruktion dieser Zusammenhänge in den Kunstdebatten der Zeit steht m. W. noch aus.

19 Organisator war der Autor und Verleger Jerome Rothenberg, eines der Zentren der „ethnopoetic“-Bewegung.

20 Pauline Oliveros, *Software for People*, S. 229.

reinterpretiert die Notation von *Pieces of Eight* ebenso wie die kreisförmige Sitzordnung in *Teach yourself to fly* als Frühformen der Arbeit mit Mandalas. Es wird – trotz der leicht mystifizierenden Darstellungsweise – deutlich, dass es dabei um die Zusammenhang stiftende Leistung geht, nicht um das ursprüngliche spirituelle Potential der Quellen. Die Verwendung der Kreisform für die abstrakte Notation der Zeitebene in *Pieces of Eight* (hier repräsentiert sie im Grunde das Zifferblatt einer Uhr) weicht in den 1970er Jahren – wenn man Oliveros' Argumentation folgt – einer räumlichen Konkretion: Es entstehen Stücke, in denen Symbole, Mythen und rituelle Abläufe zu einem musikalischen Environment zusammengefügt werden. Die Aufstellung der Mitwirkenden folgt der Figur des Kreises – Oliveros spricht von „menschlichen Mandalas“. Die auf dieser Basis entwickelten klanglichen und theatralischen Aktionen arbeiten mit allen Erkenntnissen, die in den „sonic meditations“ erarbeitet worden sind. *Crow Two – A Ceremonial Opera* für Musiker und Nicht-Musiker (u. a. Tänzer) (1974)²¹ und *Rose Moon* für Chor, Tänzer und Marathonläufer (1977)²² können als Modellfälle für solche Arbeiten betrachtet werden – sie weisen ein ähnliches Setting auf, das allerdings mit Symbolen aus unterschiedlichen Bildwelten gefüllt wird.

Wo kommen die in diesen Stücken verwendeten Bilder her? Die zentralen Bilder aus *Rose Moon*, zu denen der Mond, die Himmelsrichtungen und auch die vier Elemente gehören, verweisen auf die Debatten der feministischen

21 Partitur, *Alcheringa: ethnopoetics* (1975) 1–2 sowie in: Walter Zimmermann, *Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians*, Vancouver 1976, S. A–K (nach S. 171). Im Zentrum sitzt die als „crow poet“ bezeichnete zentrale Figur, nach Oliveros' Beschreibung eine wunderschöne 70jährige Frau mit silbernem Haar, die Pfeife raucht und träumt. In den vier Himmelsrichtungen um sie herum sitzen vier „crow-mothers“, deren einzige Aufgabe es ist, dort zu sitzen. In einem Kreis darum bewegen sich zwei Tänzer (ein Mann und eine Frau), die langsam tanzend einander in den Bewegungen spiegeln. Der äußere Zirkel wird aus sieben Schlagzeugern und anderen Figuren gebildet, die meditieren. Außerhalb des Zirkels besetzen vier Didgeridoo-Spieler die vier übrigen Himmelsrichtungen. Attackiert wird dieses lebende Mandala von „Heyokas“ (eine Figur aus der indianischen Kultur, hier wird er verstanden als eine Art heiliger Clown), die das Mandala als ihren Spielplatz ansehen und die Meditierenden zu stören versuchen.

22 Partitur, Baltimore: Smith Publications 1978. Hier übernimmt der Mond eine zentrale Rolle, die vokalen Klänge ergeben sich aus Meditationen, teilweise werden die Worte für Mond aus vielen verschiedenen Sprachen verwendet. Zeitgeber ist ein Marathonläufer, der die von Schlagwerk getragenen Klangaktionen des äußeren Rings des Mandalas in Gang bringt. Im Inneren setzt sich eine Prozession in Gang, die sich in der Gegenrichtung zum Läufer bewegt und ebenfalls Schlagwerk bedient. Im Inneren gibt es Tänzer, die gestische Aktionen ausführen. Wieder sind die Himmelsrichtungen für die Aufstellung von Bedeutung und wieder gibt es Störungen von außen, diesmal in Gestalt von Mondsüchtigen bzw. Schlafwandlern („lunatics“).

Theoriebildung in den USA der 1970er Jahre (die dort aktuellen Lektüren nennt auch Oliveros; es zeigt sich, dass sie an der zeitgenössischen Diskussion direkten Anteil hat). Der Umgang mit derartiger Symbolik insgesamt muss ohne Zweifel vor diesem Hintergrund verstanden werden. So findet sich in einem Buch der feministischen Kunstkritikerin Arlene Raven unter der Überschrift *The Circle: Ritual and the Occult in Women's Performance Art* ein „Thesenkatalog“, der das Kreissymbol, das zyklische Prinzip unmittelbar mit dem weiblichen Körper verbindet und daraus Bewusstseinsstrategien ableitet.²³ Dass eine essentialistische Lesart allerdings in die Irre führen würde, zeigt der Blick auf *Crow two*, das einige der Motive teilt.

Die Musikethnologin Tara Browner entfaltet den Kontext von *Crow Two* – aus ihrer wissenschaftlichen Perspektive auf ein „angemessenes“ Verständnis der indianischen Kultur zielend – mit durchaus kritischem Tenor.²⁴ Als wichtige Quelle macht sie (teilweise bis in Formulierungen hinein übernommen) die Autobiographie eines Lakota-Indianers aus, die 1972 unter dem Titel *Lame Deer. Seeker of Visions* erschienen war. Offensichtlich ist jedoch, wie wenig Oliveros sich an die dort entfalteten authentischen Bedeutungen hielt.²⁵ Zwar arbeitete sie 1974 mit einem Stipendium der Guggenheim Foundation über Rituale in amerikanischer indianischer Musik, aber sie behielt offenbar ihren künstlerisch eklektischen Zugriff auf fremde Kulturen, der sich schon in ihrem Meditationsbegriff niederschlug, bei.²⁶ Dass es ihr mehr um künstlerische Aneignung einer Kultur als um Würdigung ihrer Quellen ging, zeigt sich deutlich auch an dem Publikationsort, den Oliveros 1975 für ihr Stück wählte: eine Zeitschrift mit dem Titel *Alcheringa: Ethno-poetics*, in der vor allem Werke von weißen Schriftstellern erschienen, die für

23 Arlene Raven, *Crossing Over. Feminism and Art of Social Concern*, Ann Arbor 1988, S. 23 ff.

24 Tara Browner, „‘They Could Have an Indian Soul’: *Crow Two* and the Process of Cultural Appropriation“, in: *Journal of Musicological Research* 19 (2000), S. 243–263.

25 Browner unterzieht *Crow Two* dazu gleichsam einer Lektüre aus der Perspektive der Lakota-Indianer, ebd., vor allem S. 252–255.

26 Oliveros greift dabei ein Interesse wieder auf, dass sich schon in den späten 1960er Jahren findet, etwa im Programm des *Trips Festivals* 1966 in San Francisco, wo für den ersten Tag (Freitag, 21. Januar) folgendes Programm angekündigt war: „america needs indians, sensorium 9 – slides, movies, soundtracks, flowers, food, rock’n’roll, eagle lone whistle, indians (senecas, chippewas, hopi, sioux, blackfeet, etc. & anthropologists.“ Zit. nach der Abb. in: *The San Francisco Tape Music Center. 1960s Counterculture and the Avantgarde*, hrsg. von David W. Bernstein, Berkeley/Los Angeles 2008, S. 7. Vermutlich war sie dort mit jenen Debatten in Kontakt gekommen, die die Hippie-Bewegung als „Wiedergeburt“ der Indianer feierte; vgl. etwa Leslie Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, New York 1968 (dt. *Die Rückkehr des verschwundenen Amerikaners. Die Wiedergeburt des Indianers im Bewußtsein des neuen Westens*, Reinbek 1986).

ihre künstlerische Arbeit die indianische Mythenwelt nutzen. Anstatt sich mit der ethnologischen Forschung über dieses Thema zu befassen, wandte sich Oliveros – ganz den Interessen ihrer Zeit folgend – dem Studium der Schriften von Jung und Joseph Campbell zu.²⁷ Bei Campbell fand sie einen Ansatz für ihr Interesse am schöpferischen Umgang mit Mythen, Symbolen und Ritualen, der Jungs Plädoyer für den Eklektizismus verwandt war: Der vierte Band von Campbells 1968 erschienener Studie *The Masks of God* (einem stark von Jung inspirierten Durchgang durch die Mythologien der Welt) trägt den programmatischen Titel *Creative Mythology*, untersucht die künstlerische Produktivität mythologischer Symbole und mündet in die These, die Normen des Mythos würden „durch die verständige Ausnutzung nicht einer einzigen Mythologie, sondern sämtlicher toter und erstarrter Symbolsysteme der Vergangenheit [...], den Einzelnen befähigen, in sich selbst die Zentren seiner schöpferischen Imagination zu ahnen und zu aktivieren, aus denen dann sein eigener Mythos und sein lebensgestaltendes ‚Ja weil‘ erwachsen könnte.“²⁸

Bei Campbell wie bei Jung finden sich die Aspekte, die man bei Oliveros beobachten kann, bis in die Terminologie hinein wieder:

- die Kenntnisaufnahme der fernöstlichen Denkweisen als bewusstseinspsychologische Strategien und nicht als unmittelbare Übernahmen der dazugehörigen Spiritualität;
- die Mandala-Symbolik, das *I Ging*, das Tibetische Totenbuch, zu dem es ebenfalls eine Einleitung von Jung gibt;
- den Begriff der Synchronisation (bei Oliveros auf die beiden Modi der Kreativität angewendet, bei Jung im Zusammenhang mit dem animus-anima-Gedanken in der Archetypenlehre).

In Oliveros' Werken der 1970er Jahre überblenden sich Symbole, die sowohl in der zeitgenössischen jungianischen, „ethnopoetischen“ wie der feministischen Diskussion allgegenwärtig waren und die sie experimentell aufgreift – unter säkularisierten Bedingungen und, gleichsam dem Plädoyer Jungs folgend, aus der Perspektive der künstlerischen „Zweckmäßigkeit“. Ihre Experimente führten zunächst zur Inszenierung von musikalisch-theatralischen Ritualen, deren Bildgehalte aus diesen Debatten übernommen wurden. In den 1980er Jahren – in denen Oliveros verstärkt zur Arbeit mit professionellen Musikern zurückkehrte – traten die Bilder immer mehr aus der Inszenierung

27 Siehe von Gunden, *The Music of Pauline Oliveros*, S. 88.

28 Zit. nach: Joseph Campbell, *Schöpferische Mythologie*, München 1996, S. 806.

zurück und verlagerten sich in die Prozesse der Materialerschließung (z. B. das Treffen von kompositorischen Entscheidungen durch das *I Ging*) und der Wahl der Meditationsstrategien (etwa die Verwendung von Mandalas als Vorlage). War in den Werken der 1970er Jahre die Idee vorherrschend gewesen, möglichst alle Teilnehmer, ob professionell oder nicht professionell, zu beteiligen (deshalb das Interesse an Ritualen), geht es in den 1980er Jahren darum, die Entdeckung, dass der Vorgang des Hörens selbst die Kriterien für musikalischen Zusammenhang liefern kann, ins Zentrum eines professionellen Musizierens zu rücken, das durchaus wieder die Qualität von ‚Aufführungen vor Publikum‘ hat, jedoch unter neuen Bedingungen.

*

Seit den 1990er Jahren kehren die Mythen und Symbole auf die Bühne zurück: Es entstehen große theatralische Projekte, in denen Symbole eine neue Funktion erhalten, insbesondere bei der Klärung der Frage, was künstlerische Identität ausmacht. Gemeinsam mit der Autorin und Psychologin Ione (d. i. Carol Bovoso) gestaltete Oliveros bisher drei große Opernprojekte, deren erstes *Njinga, the Queen King* für unseren Zusammenhang besonders aufschlussreich ist. Oliveros und Ione begegnen darin dem Mythos durch Neuerzählung: “Most myth need to be deconstructed to rip the patriarchal cover off.”²⁹ Der Geschlechter-Aspekt ist bei dieser Neu-Erzählung wichtig, aber nicht der einzige Punkt, sondern in ihrem ersten Musiktheaterprojekt setzen Pauline Oliveros und Ione auf das Übereinanderblenden mehrerer Systeme kultureller Repräsentation.

Nun rückt eine jener queeren Figuren, für die Oliveros sich in ihren Schriften der 1970er Jahren interessierte, auf die Bühne: Die Namensgeberin des Stücks, Nzinga, war im 17. Jahrhundert König des Landes, das wir heute als Angola kennen. Obwohl biologisch weiblich, wurde sie von ihrem Vater als Krieger ausgebildet und gezielt auf die (männliche) Herrscherrolle hingeführt. Bis heute wird Nzinga in Somalia und in Brasilien als mutige Verteidigerin ihres Volkes gegen die Sklavenverschleppungen der Portugiesen besungen. Bereits in den 1970er Jahren war Ione auf eine Abbildung gestoßen,

29 “In collaboration with a playwright director – we are working on an opera using the myth of Io – a retelling of the story from a matriarchal point of view.” Oliveros/Ione auf die Frage “Can myth today only be used deconstructively – as material?”, in: Fragebogen an die Teilnehmerinnen der von der Theaterdramaturgin Hedda Kage konzipierten Sommerakademie “Who Wants to be a Woman Tomorrow. Female Configurations in the Performing Arts of Today“ (ITI Zentrum Deutschland), im Rahmen des Festivals *Theaterformen*, Braunschweig 4.–9. Juli 2000.

die Nzinga vor dem portugiesischen Gouverneur zeigt. Weil man ihm/ihr einen Sitz verweigert, improvisiert er/sie das Sitzen ohne Stuhl, um auf einer Ebene mit dem Gouverneur zu sein. Nzinga wird auf der Abbildung nicht als Frau codiert, weder das Verhalten der Portugiesen noch ihr eigenes deuten in diese Richtung – auch ihre Kleidung nicht. Man muss es wissen. Wir sehen vielmehr das Aufeinanderprallen von Herrschaftsgesten, die mit der ethnischen Hierarchie zu tun haben. An der zentralen Figur Nzinga wird das Verhältnis von biologischem und kulturell konstruiertem Geschlecht (sex und gender) zur grundlegenden Frage: “Because the people wanted a king and the law still requires it, they call me Ngola – king – and I wore the clothes my father had worn. I was born with the heart of a warrior, the heart of a king, and now [...] I was the king”, schreibt Ione in einer Nacherzählung für *Village Voice* 1982.³⁰

Wie wird aus der Legende um Nzinga nun ein Libretto? Aufschlussreich ist dafür die erste Szene der Oper, die zunächst in die Welt der Ahnen führt. Die ewigen Geister der Verstorbenen sind unruhig. Der Geist Njingas berichtet vom Zeitpunkt ihrer Geburt. Der Geist ihrer weisen Lehrerin beginnt, Njingas Geschichte zu erzählen. Sie kann durch die Zeit reisen und in die Träume einer jungen afroamerikanischen Frau im Harlem der 1970er Jahre, Jinny, eintreten, die versucht, sich ein Leben als Schriftstellerin und Journalistin aufzubauen. Gerade ist ihre Großmutter gestorben, deren Geist sie jedoch begleitet. In der Welt der Ahnen erinnern sich die Geister Njingas und ihrer weisen Lehrerin an die Nacht, in der sie von der gewaltreichen Zukunft ihres Landes träumte und aus diesen Alpträumen erwachte. Die weise alte Frau hatte versucht, das Kind vor diesen Visionen zu schützen. Gleichzeitig begegnet Jinny in der modernen Welt eine andere Art von Vision: im Fernsehen, das die Präsenz des CIA in Angola zeigt. Am Ende schreibt Jinny einen Artikel über Sklavengräber in Manhattan, findet auf dieser Realitätsebene ihre Wurzeln und wird so zur Nachfahrin Njingas. Damit sind zwei grundlegende Ideen eingeführt: 1. die der Genealogie, 2. die der Überblendung von Realitätsebenen einerseits mithilfe von Träumen, andererseits mithilfe moderner Medien wie dem Fernsehen. Die Konstruktion einer Genealogie – einer (wie Klaus Heinrich in einem grundlegenden Text gezeigt hat)³¹ zentra-

30 Carol Bovoso/Ione, “The Reincarnation of an African Queen”, Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe aus: Pressemappe zu *Nzinga the Queen King*, Pauline Oliveros Foundation, Kingston 1990.

31 Klaus Heinrich, „Zur Funktion der Genealogie im Mythos“ (1963), in: Ders., *Vernunft und Mythos. Ausgewählte Texte*, Basel/Frankfurt a. M. 1992, S. 11–26.

len Funktion von Mythos – ermöglicht die Überlagerung zweier identitätsstiftender Kategoriensysteme: Geschlecht und Ethnizität. Über Traum und Medien werden die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Konstruktion wie zwischen Geschichte, Gegenwart und Zukunft durchlässig und gestaltbar.

Nzinga zeichnet den Ursprung einer doppelten Diaspora-Situation, die für die afroamerikanische Autorin Ione durchaus Identifikationsangebote birgt: die des von den Portugiesen verschleppten afrikanischen Volkes und die der Frau in einer Männergesellschaft. Die Wege und Machtgefüge der Migration, die von der Figur der Njinga aus verfolgt werden können, bilden neben den Geschlechterrollen das zweite Kräftesystem, das vor allem die musikalische Welt des Projektes bestimmt. Die Klangwelt zeigt die Besonderheit der im Stück konstruierten Genealogie ebenso wie die Schichtung verschiedener medialer Vermittlungen von Live-Performance bis zu elektronisch erzeugten Klängen aus dem Lautsprecher. Das Spektrum der verwendeten Klänge reicht weit und überschreitet geographische, historische und mediale Grenzen.

Oliveros nutzt viel vorgefundenes Material in der Musik zu *Njinga*: angolische Gesänge und Trommeln aus der Zeit Nzingas; bis heute gesungene brasilianische Gesänge über Nzinga; Klänge von angolischen und afro-brasilianischen Instrumenten; verschiedenste crossover-Phänomene (afrocubanische, afrobrasilianische und afroamerikanische Musik- und Bewegungsformen, z. B. Capoeira: ein zum Tanz stilisierter Kampfsport der Afrobrasilianer); portugiesische Kirchenmusik. Alles wird zusammengefasst in einem äußerst elaborierten elektroakustischen Klangsystem, das eine Art hybriden akustischen Raum konstituiert, worauf im Programmheft auch ausdrücklich hingewiesen wird. Interessant ist eine Formulierung, die Oliveros wählt, um von ihrer ersten Reaktion gegenüber Ione auf die musikalische Aufgabenstellung des Stückes zu berichten: "I'm not an African and I'm not a scholar about African music. I love it but what business do I have in doing this?" Diese Formulierung erinnert unübersehbar an Jungs Bemerkung im Vorwort zum *I Ging* und passt zu Oliveros' Umgang mit dem Material:

"What I have come up with is a sound design which includes all the landscapes that are needed in the play – the savannah of Angola, urban landscapes – New York, Brazil, Lisbon. Throughout the play, whenever scene shifts, the sound shifts as well so that it could be morning or night in the savannah, village, or urban landscape. This is one layer in the sound design. The second is that the traditional African music is life on stage with the African ensemble. The third layer is

my music, which is the archetypal commentary or emotional support for what is going on in the play.”³²

Die Territorien des Eigenen und des Fremden, des Alten – Wiedergefundenen – und des Neuerfundenen setzen sich zu einer Musiksprache zusammen, die eine spezifische Identität ausprägt, ohne einerseits die in ihr aufgegangenen Identitäten im Sinne einer liberalistischen „Weltmusik“ zu nivellieren oder andererseits essentialistische Festlegungen der Perspektive zu fordern – ganz in dem Sinne, in dem der Kulturwissenschaftler Stuart Hall das konstruktive Potential einer Neu-Erzählung der Genealogie aus dem Standpunkt der Diaspora formuliert: “not the rediscovery but the *production* of identity. Not an identity grounded in the archeology, but in the *re-telling* of the past.”³³ Eine Identität, die sich nicht im Zusammensetzen historischer, wenn nicht gar archäologischer Funde erschöpft, sondern jene neue Ebene hervorbringt, die der in Chicago lehrende Inder Homi Bhabha „the third space“ nennt: “This third space displaces the histories that constitute it, and set up new structures of authority [...], which are inadequately understood through received wisdom.”³⁴

Dafür steht Jinny. Und in dieser produktiven Vorstellung vom Umgang mit identitätsstiftenden Geschichten treffen sich die Diskussionen der *cultural studies* in gewisser Weise mit den durch Jung angestoßenen Debatten über Mythologie. Die Bilder, Mythen und Rituale, mit denen Ione und Pauline Oliveros arbeiten, gewinnen ihre Funktion aus ihrem psychosozialen Gebrauch heraus, sie benötigen keine ontologische Basis. Das gilt auch für die Vorstellung von Geschlecht,³⁵ das nicht als „natürliche“ Eigenschaft einer Person gesehen werden muss, um in seiner „kulturellen Spezialisierung“ – wie Oliveros vielleicht sagen würde – künstlerisch produktiv gemacht werden zu können.³⁶

32 Pauline Oliveros, „Cues“, in: *The Musical Quarterly* 77 (1993) 3, S. 380.

33 Stuart Hall, „Cultural Identity and Diaspora“, in: *Identity. Community, Culture, Difference*, hrsg. von Jonathan Rutherford, London 1990, S. 222–227, hier S. 224.

34 „The Third Space. An Interview with Homi Bhabha“, in: *Identity, Community, Culture, Difference*, hrsg. von Jonathan Rutherford, London 1990, S. 207–221, hier S. 211.

35 Stücke wie *Sex Change* sprechen dafür, dass durch den Einsatz der Stimme Physiologie und kulturelle Prägung („gender“ und „sex“) zusammengedacht werden müssen. Vgl. hierzu auch die Arbeiten von Judith Butler zur Kritik der Trennung von Sex und Gender, vor allem *Undoing Gender*, New York/London 2004.

36 Vgl. hierzu auch: Karin Barnaby und Pellegrino D’Acerno, *C. G. Jung and the Humanities. Towards a Hermeneutics of Culture*, Princeton 1990.

„Composing beyond gender“ könnte man die Strategie nennen, die die Komponistin seit den 1970er Jahren aus ihren Erfahrungen mit kulturellen wie Geschlechterkonstruktionen entwickelt hat. Die daraus sich ergebende grundlegende Bedeutung der Handlungsdimension für das Verständnis von Musik wie von Kunst überhaupt lässt den Rückzug in eine Kompositionsgeschichte, die allein die Strukturen der künstlerischen Objekte – der „Werke“ – untersucht, nicht mehr zu, sondern fordert – darin könnten sich die Interessen von *cultural studies* und Genderforschung treffen – eine grundlegende Umorientierung musikwissenschaftlicher Ansätze hin zu einer Erforschung der Geschichte und Gegenwart kulturellen Handelns bis in die Werke hinein.

Die Erforschung von Gehirn – Geist – Seele musikalischer Menschen

Epistemologische Probleme biologistischer Argumentationen in bzw. zwischen natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen

Am 20. Mai 2009 berichtete SPIEGEL ONLINE über Ergebnisse aus der Hirnforschung, die Erklärungen für menschliches Sozialverhalten bereithalten könnten. Einem Mitautor des Forschungsberichts¹, Graham K. Murray, war im Interview eine Feststellung so wichtig, dass mit ihr sogar der Vorspann des Artikels schließen musste: „Nur wissen die Forscher nicht: Ist [der neurobiologische Unterschied] Ursache oder Folge dieser [psychosozialen] Eigenschaft?“² Dies ist bemerkenswert: Vielfach wird der durchschnittliche Messwert einer biologischen Eigenschaft fast automatisch als Ursache für ein spezifisches Verhalten angenommen. Die entgegengesetzte Möglichkeit – dass die vermessene organische Beschaffenheit eine Modifikation aufgrund eines sozio-kulturell bedingten Verhaltens darstellt – wird nicht immer erwogen. Ungewöhnlich ist auch, dass ein populärwissenschaftlicher Bericht zur Verbreitung dieser nur scheinbar marginalen Differenzierung an relativ exponierter Stelle beitrug. Denn in dieser Episode artikuliert sich eine Gefahrenstelle, deren Brisanz oft nicht mit der gebotenen Umsicht im öffentlichen Diskurs vermittelt wird: Über Befunde ‚der‘ Wissenschaft wird berichtet, als ob sie unumstößlich wären. Tatsächlich aber bilden Biowissenschaften mit Philosophie und Psychologie ein Dreieck, das zum epistemologischen Minnenfeld wird, wenn Fragen der Geschlechterforschung und Wahrnehmungsmodi der Musik hinzutreten.

1 Maël Lebreton et al., „The Brain Structural Disposition to Social Interaction“, in: *European Journal of Neuroscience* 29/11 (2009), S. 2247–2252.

2 Vgl. <<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,625922,00.html>> (25.07.2009).

Hirnforschung als Geisteswissenschaft

Das Selbstbewusstsein, mit dem sich die Neurowissenschaften mittlerweile den Rang von Leitwissenschaften zumessen, resultiert nicht zuletzt daraus, dass sie sich als ‚exakt‘ und damit einer anderen ‚Kultur‘ angehörend verstehen, die eben deswegen keine krisenhaften Rechtfertigungsnotstände wie die der Geisteswissenschaften akzeptiert. Doch die Hirnforschung äußert sich zu einem Gegenstand, über den man in der Philosophie des Geistes schon seit Tausenden von Jahren nachgedacht hat; allerdings scheinen sich die Denkfikturen, die den Versuchsanordnungen der modernen Hirnforschung zugrunde liegen, seit Aristoteles’ Seelenlehre oder Descartes’ dualistischem Interaktionismus in geringerem Maße weiter entwickelt zu haben als die labortechnischen Möglichkeiten zur Vermessung der Eigenschaften des Gehirns. Die Philosophie hat erst in den vergangenen Jahrzehnten auf diese ‚Invasion‘ der Neurowissenschaften mit einer Grundlagendiskussion reagiert: Der Philosophie des Geistes steht nun eine Philosophie der Neurowissenschaften gegenüber.³ Letztere ist nicht zu verwechseln mit der *Neurophilosophy*⁴ von Patricia Churchland, deren Untertitel „Toward a Unified Science of the Mind-Brain“ sowohl das grundlegende Problem der Hirnforschung als einer ‚Geistes‘-Wissenschaft wie auch eine mögliche Lösung benennt:⁵ Der Bindestrich in „mind-brain“ signalisiert, dass Geist mit Gehirn gleichgesetzt wird; Zustände und Prozesse des Geistes *sind* demnach jene des Gehirns – sie korrelieren nicht nur miteinander;⁶ Befunde von labortechnischen Messungen an der Materie des Gehirns werden als Aussagen zum menschlichen Geist gewertet. Dies ist jedoch nicht unumstritten, und die besten Beispiele, sie in Frage zu stellen, finden sich im Bereich der Musik und ihrer Wahrnehmung.

Dieser Prämisse (ebenso wie den ihr widersprechenden!) liegen Denkfiguren zugrunde, die bereits das Design von Versuchsanordnungen bestimmen und allein auf Überzeugungen der Versuchsdurchführenden beruhen: FachvertreterInnen wie Churchland, die in den Debatten um das Körper-Geist-Problem der Identitätstheorie anhängen, bezeichnen sich als MaterialistInnen, wenn

3 Max R. Bennett, Peter M.S. Hacker, *Philosophical Foundations of Neuroscience*, Oxford 2003.

4 Patricia S. Churchland, *Neurophilosophy. Toward a Unified Science of the Mind-brain*, Cambridge/Mass. 1986.

5 John Bickle, Peter Mandik, Anthony Landreth, „The Philosophy of Neuroscience“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [= SEP] (Fall 2008), hrsg. von Edward N. Zalta <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/neuroscience/>> (05.09.09).

6 J. J. C. Smart, „The Identity Theory of Mind“, in: SEP (Fall 2008), <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/mind-identity/>> (07.09.09).

sie die Materie des Gehirns mit dem immateriellen Geist gleichsetzen, oder als PhysikalistInnen, wenn sie einräumen, dass nicht alles physikalisch Wirk-same auch materiell ist (wie die Schwerkraft). Daher spielen Qualia in Dis-kussionen eine zentrale Rolle – subjektive Erlebnisgehalte, die als Eigen-schaften von individuellen mentalen Zuständen vielfach unbeschreibbar sind (wie die Farbwahrnehmung). An ihnen entzündet sich die Frage, wie sie sich zur physikalischen Welt inner- wie außerhalb des Kopfes verhalten: Sinnes-reize sind zwar an neuronaler ‚Materie‘ messbar; wie sie aber im ‚Geist‘ des wahrnehmenden Individuums ‚wirken‘, erlebt dieses nur introspektiv. Dies führt manche ForscherInnen zu der Annahme, dass einzelnen Qualia eine ‚Funktion‘ innewohnt, die zwischen physikalischen Reizen (z. B. Schmerz) und physischen Reaktionen (z. B. Reflex) ‚vermittelt‘.⁷ Der Funktionalismus geht folglich davon aus, dass alle Arten mentaler Zustände in direktem Zu-sammenhang mit ihren sensorischen Stimulationen und dem daraus resultie-renden Verhalten stehen. Das, wodurch etwas zum Gedanken oder Gefühl wird, beruht nicht auf deren innerer Konstitution, sondern auf den Funktio-nen, die sie innerhalb kognitiver Systeme haben. Anders als beim Behavio-rismus ist nicht das Verhalten, sondern die mit ihm verbundenen neuronalen Bedingungen Ansatzpunkt der Untersuchungen. Mess- und visualisierbare neuronale Prozesse gelten dabei als ‚Repräsentationen‘ von Wissen, Denken und Emotionen, welche wiederum zur Basis von Theoriebildungen werden.

Der Funktionalismus bestimmt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts neurowissenschaftliche Diskurse bis in unsere Zeit.⁸ Und obwohl man mit ihm unschwer für einen Dualismus von Gehirn und Geist argumentieren kann – denn es wird davon ausgegangen, dass mentale Zustände nicht nur durch einen, sondern durch multiple Hirnzustände realisiert werden können –, be-steht doch ein gewisses intellektuelles Klima, in dem eine vereinheitlichte Sicht der Welt entworfen werden soll.⁹ Und dem ist auch mit allein funktio-nalistischen Argumenten nicht beizukommen, denn diese sind durchaus mit den identitätstheoretischen Fundamenten materialistischer Denkweisen ver-einbar.¹⁰ Diese bilden auch die Basis für einen extremen Standpunkt: Der

7 Vgl. Michael Tye, „Qualia“, in: *SEP* (Summer 2009), <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/qualia/>> (07.09.09).

8 Janet Levin, „Functionalism“, in: *SEP* (Summer 2009), <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/functionalism/>> (07.09.09).

9 Howard Robinson, „Dualism“, in: *SEP* (Fall 2009), <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/dualism/>> (12.09.09).

10 Levin, „Functionalism“, ebd.

Eliminativismus geht davon aus, dass mentale Ereignisse nicht auf neuronale reduziert werden können – nicht aber, weil der Geist eine immaterielle Funktion erfüllt, sondern tatsächlich nicht existiere und eliminiert werden könne.¹¹ Eine verwandte Debatte kreist um den Konnektionismus, weil er eine Alternative zur verbreiteten Ansicht bereithält, der Geist sei mit einem symbolische Sprachen digital verarbeitenden Computer vergleichbar. Für EliminativistInnen ist er attraktiv, weil er eine konzeptuelle Grundlage bieten könnte, durch die Wirkungen von ‚Alltagspsychologie‘ vermindert werden könnten.¹² Derart kaum zu leugnendes, in alltäglicher Praxis erprobtes Orientierungswissen ist ein zu berücksichtigender Faktor auch für die ‚exakten‘ Wissenschaften; und es würde wohl manche Debatte ‚simplifizieren‘, wenn Alltagspsychologien der Rang einer Theorie abgesprochen und sie damit aus Diskursen ausgeschlossen werden könnten.

Im gegenwärtigen ‚neurowissenschaftlichen Milieu‘ tut sich die Philosophie schwer, einem Körper-Geist-Dualismus zur Geltung zu verhelfen.¹³ Dennoch macht die rasante Entwicklung der biomedizinischen Technik die philosophische Diskussion der damit nach wie vor verbundenen Fragen nicht obsolet. Denn Qualia sind nicht nur der geläufigste Einwand gegen den Physikalismus, sondern auch ein valides Argument für den Dualismus.¹⁴ Als Nagelprobe gilt dabei das Gedankenexperiment um eine fiktive Neuropsychologin Mary, die *alle* physikalisch an der Materie erforschbaren Befunde zum Farbsehen erbracht hat; allerdings ist ihre Lebenswelt auf die eines schwarz-weißen Forschungsraums beschränkt, von dem aus sie die Welt der Farben außerhalb mithilfe von schwarz-weißen Monitoren untersucht. Sobald Mary aus ihrer Isolation heraustritt, wird sie feststellen müssen, dass offenbar nicht alle Informationen physikalische Eigenschaften besitzen und ein immaterielles Forschungsobjekt verbleibt, an dem physikalische Untersuchungsmethoden nicht ansetzen können.¹⁵ – Ebenso wie dieses sogenannte ‚Wissensargument‘ eines für die Irreduzibilität des Mentalen auf das Neuronale ist, eignet sich die multiple Realisierung des Geistigen im Materialen als Begründung für die Eigenständigkeit der Teildisziplinen, mit denen der menschliche Geist

11 William Ramsey, „Eliminative Materialism“, *SEP* (Fall 2008), <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/materialism-eliminative/>> (13.09.09).

12 James Garson, „Connectionism“, in: *SEP* (Winter 2008), <<http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/connectionism/>> (30.09.09).

13 Bickle/Mandik/Landreth, „The Philosophy of Neuroscience“, ebd.

14 Robinson, „Dualism“, ebd.

15 Martine Nida-Rümelin, „Qualia: The Knowledge Argument“, in: *SEP* (Fall 2009), <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/qualia-knowledge/>> (12.09.09).

erforscht wird. Diese fließen mit den Ausgangsdisziplinen der Philosophie, Psychologie, Neurowissenschaften, Künstlichen Intelligenz, Linguistik und Anthropologie in der Kognitionsforschung zusammen, wo sich mittlerweile vielfältigste Zwischendisziplinen aus ihnen entwickelt haben. Doch wie verhalten sich die einzelnen Teilgebiete zueinander? Gibt es eine übergreifende Epistemologie, die die sehr disparaten Erkenntnisinteressen und Untersuchungsmethoden in ein Verhältnis bringt, das valide Aussagen über die mehr oder minder materiellen Forschungsobjekte zulässt? Lassen sich psychische Phänomene überhaupt auf Erklärungen aus den Neurowissenschaften reduzieren?¹⁶

Vor diesem Hintergrund bildete sich das Paradigma heraus, nach dem der Geist einem digitalen Rechner ähnelnd erforscht wird.¹⁷ Allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Annahme, ‚Geist‘ funktioniere aufgrund von Rechenverfahren, falsch ist. Denn obwohl dieses Modell plausible Erklärungen zum menschlichen Problemlösen, Lernen und Sprachgebrauch bietet, könnte es ebenso in grundlegender Weise verfehlt sein, weil es Fragen des Bewusstseins und der Emotionen ignoriert. Gerade mathematische Befunde zeigen, dass das menschliche Denken nicht wie ein Rechner im bislang erprobten Sinn funktioniert.¹⁸ Vielmehr ist daraus zu ersehen, dass die erklärende Funktion der Mathematik mit Problemen des Entwerfens von Modellen und Normen verbunden ist, und dass – umgekehrt – das Verständnis dieser Entwurfsvorgänge integraler Bestandteil der Frage sind, wie sich mathematische Aussagen zur Realität verhalten.¹⁹ Schließlich muss immer bedacht werden: „Bei der Erforschung des Gehirns betrachtet sich ein kognitives System im Spiegel seiner selbst. Es verschmelzen also Erklärendes und das zu Erklärende.“²⁰

16 Paul Thagard, „Cognitive Science“, in: *SEP* (Fall 2008), <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/cognitive-science/>> (08.09.09).

17 Steven Horst, „The Computational Theory of Mind“, in: *SEP* (Spring 2009), <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/entries/computational-mind/>> (21.09.09).

18 Thagard, „Cognitive Science“, ebd.

19 Paolo Mancosu, „Explanation in Mathematics“, in: *SEP* (Fall 2008), <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/mathematics-explanation/>> (12.09.09)

20 Wolf Singer, „Vom Gehirn zum Bewußtsein“, in: *Das Gehirn und sein Geist*, hrsg. von Norbert Elsner und Gerd Lüer, Göttingen ²2000, S. 189–204.

„Scientia cognitionis sensitivae“: Musik mit Sinn(en) ‚erkennen‘

Mit dieser lateinischen Formulierung erklärt Alexander Gottlieb Baumgarten im 18. Jahrhundert die Ästhetik zur Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und damit zur eigenständigen Disziplin parallel zur rationalen Logik. Darin kommt der Zwiespalt zum Ausdruck, in den auch eine disziplinenübergreifende Epistemologie der Kognitionswissenschaften gerät: Wie können die durch körperliche Organe subjektiv erlebten Sinnesreize so erschlossen werden, dass man sich über sie intersubjektiv verständigen und darüber hinaus verallgemeinerbare Theorien abstrahieren kann? Im Zusammenhang mit Musik ist bemerkenswert, dass Individuen über ihr Hören in unterschiedlichsten medialen Formen Auskunft geben – nicht nur quasi ‚abbildend‘ etwa durch Nachsingen, sondern auch unter Zuhilfenahme eines Symbolsystems (wie beim Hördiktat) oder mit Worten beschreibend und damit das Hörerlebnis narrativierend.²¹ Dennoch ist davon auszugehen, dass direkte Zusammenhänge zwischen den materiellen Gegebenheiten des Gehirns und seinen kognitiven Leistungen bestehen, was sich allein schon an der messbar veränderten Hirnplastizität ablesen lässt, die bei professionellen MusikerInnen und Laien unterschiedlich ausgeprägt und auf Üben und Lernen zurückzuführen ist: „Musikhören ist ein aktiver, konstruktiver Prozess, der auf Vorerfahrungen beruht und durch Lernen verändert werden kann. Die am Musikhören beteiligten neuronalen Netzwerke sind individuell unterschiedlich und spiegeln vor allem die persönliche Hörbiographie wieder.“²²

Zwischen neuronal nachweisbaren Qualia und Emotionen tut sich jedoch zuweilen eine methodische Lücke auf, da manche Besonderheiten, die neurologisch bedeutsam sind, in psychologischen Konzepten nicht immer explizit berücksichtigt werden. Gerade Emotionen bereiten besondere Schwierigkeiten, wenn psychologische Postulate der Informationsverarbeitung durch Netzwerkstrukturen des Gehirns realisiert werden sollen²³, denn: Sind Emotionen eine Art der Perzeption? So ist stets zu diskutieren, welche Rolle

21 Annegret Huber, „Medienwechsel & Zauberformeln. Zu Philosophie und Ästhetiken des Musikanalysierens“, in: *Musicologica Austriaca 2008. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* 27 (2009), hrsg. von Cornelia Szabó-Knotik und Barbara Boisits, S. 281–309.

22 Eckart Altenmüller, „Musik hören – Musik entsteht im Kopf“, in: *Schaltstelle Gehirn. Denken, Erkennen, Handeln*, hrsg. von Andreas Sentker und Frank Wigger, Heidelberg 2009, S. 83–106.

23 Rainer M. Bösel, *Das Gehirn. Ein Lehrbuch der funktionellen Anatomie für die Psychologie*, Stuttgart 2006, S. 45 ff.

Emotionen bei Intelligenzleistungen im Allgemeinen und bei der kognitiven Verarbeitung von Musik im Besonderen spielen.

Seit den 80er Jahren artikuliert sich auch Kritik an einem einseitig rationalen Intelligenzbegriff, der mittlerweile um multiple Intelligenzen²⁴ erweitert wurde. Eines dieser Konzepte – die emotionale Intelligenz – könnte im Zusammenhang mit der Musik als einer Sprache des ‚Gefühls‘ den Eindruck eines erkenntnisträchtigen erwecken. Doch in seiner ursprünglichen Fassung von Peter Salovey und John D. Mayer ist sie eher als Aspekt der sozialen Intelligenz zu sehen, während sie in ihrer Popularisierung durch den Wissenschaftsjournalisten Daniel Goleman²⁵ fast zur „Tugendlehre“²⁶ gerät.

Versuchsanordnungen, mit denen die kognitive Musikverarbeitung erforscht wird, gewinnen häufig Beurteilungskriterien aus musiktheoretischen Abstraktionen. Doch nicht alle Musiktheorien eignen sich für psychologische Modellbildungen – namentlich dann, wenn sie neben strukturellen auch narrative Elemente verwenden. Daher werden solche bevorzugt, die auf formalisierbaren Analyseverfahren fußen und sich in mathematischen Programmiersprachen ausdrücken lassen. Ein Beispiel dafür ist die Konvergenz zwischen der Reduktionslehre Heinrich Schenkers und den Hierarchien der generativen Transformationsgrammatik Noam Chomskys, die von Fred Lehrdahl und Ray Jackendoff zur Entwicklung einer generativen Theorie tonaler Musik genutzt wurde.²⁷ In sie gründeten sich zunächst große Hoffnungen der Musikpsychologie, die sich allerdings nicht erfüllen sollten.²⁸ Denn es ist fraglich, ob Parallelen zwischen sprachlicher und musikalischer Grammatik nachgewiesen werden können: Auch wenn bei Musik- und Sprachverarbeitung Überschneidungen auf neuronaler Ebene zu beobachten sind,²⁹ ist weder möglich zu belegen, ob diese nach Art einer ‚Grammatik‘ funktionieren, noch zu beurteilen, ob Chomskys Baumdiagramme Grammatiken natürlicher Sprachen tat-

24 Howard Gardner, *Intelligence Reframed*, New York 1999.

25 Daniel Goleman, *Emotional Intelligence*, New York u. a. 1995.

26 Hannelore Weber, Hans Westmeyer, „Die Inflation der Intelligenzen“, in: *Perspektiven der Intelligenzforschung*, hrsg. von Elsbeth Stern und Jürgen Guthke, Lengerich 2001, S. 251–266.

27 Fred Lerdaahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (= MIT Press series on cognitive theory and mental representation), Cambridge/Mass. u. a. 1983.

28 John A. Sloboda, *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Reprint mit Korrekturen (= Oxford Psychology Series, Bd. 5), Oxford u. a. 2007; Vorwort zum Reprint 1999, S. X.

29 Aniruddh D. Patel, *Music, Language, and the Brain*, Oxford 2008.

sächlich ‚extern‘ zu repräsentieren vermögen.³⁰ Entsprechendes ist auch gegen musiktheoretische Modellbildungen jüngerer Zeit einzuwenden, die die Dreidimensionalität der euklidischen Geometrie als ‚Anschauungsraum‘ weit hinter sich lassen. Dadurch werden in virtuellen Hyperräumen Aussagen über den immateriellen Betrachtungsgegenstand Musik möglich – Prämisse ist die Denkfigur des Morphismus als einer strukturverträglichen Abbildung –, die sich jedoch ihrer empirischen Erprobung komplett entziehen, indem sie Modelle vermeiden, die physische Präsenz (eben wie ein Computer) besäßen. Gleichwohl vermitteln manche Studien Erklärungsmodelle durch Computeranimationen und erwecken so den Eindruck, sie wüssten bislang ‚verborgene‘ Geometrien ‚der‘ tonalen Harmonik zu enthüllen;³¹ dennoch erweist sich dieser als trügerisch: Dieselben Musikstrukturen werden von diversen Forschern in unterschiedlicher Weise visualisiert; deren geometrische Darstellungen geben allenfalls Auskunft über implizite Modelle der forschenden Individuen und sind somit keine Eigenschaften des Forschungsgegenstands.³² Bei aller Kritik eignen sich jedoch diese Beispiele als Belege für das „epistemologische Caveat“, mit dem das vorige Teilkapitel geschlossen hat: Man kann nur etwas finden, wenn man sich eine Vorstellung davon gemacht (!) hat, wonach man sucht; auch unerwartete Funde können nicht anders als in Kategorien des bereits Bekannten eingeordnet werden. Dadurch zeigt sich nicht nur, wie sich das forschende Auge dem Untersuchungsgegenstand einschreibt,³³ sondern auch das, was durch bestimmte Denkmodelle nicht gefunden werden kann.

Narrativ – Evidenz – Performanz

In den Indices der Grundlagenwerke, die jüngste Diskussionen um die Philosophie der Biowissenschaften zusammenführen, sucht man vergebens nach dem Stichwort ‚Gender‘. Obwohl dies nicht thematisiert wird, ist zu hoffen, dass dies dem Bewusstsein der VerfasserInnen entspringt, mit biologischen Methoden auch nur das biologische Geschlecht von Lebewesen untersuchen

30 Seltene Kritik aus philosophischer Sicht: Naomi Cumming, „Music Analysis and the Perceiver: A Perspective from Functionalist Philosophy“, in: *Current Musicology* 54 (1993) S. 38–53.

31 Dmitri Tymoczko, „The Geometry of Musical Chords“, in: *Science* 313 (2006) S. 72–74.

32 Huber, „Medienwechsel & Zauberformeln“, S. 301.

33 Jeannie Moser, „Poetologien | Rhetoriken des Wissens“, in: *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, hrsg. von Arne Höcker, Jeannie Moser, Philippe Weber, Bielefeld 2006, S. 11–16.

zu können. Unterschiede zwischen den Geschlechtern können aber gar nicht anders als Gegenstand humanbiologischer Forschung sein – und zwar nicht nur an Organen mit geschlechtsspezifischen Funktionen, sondern auch an anderen, die allen Geschlechtern eigen sind –, denn die messbaren Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Organismen zu ignorieren, wäre medizinischer Leichtsinn. Dabei fällt auf, dass manche AutorInnen die Präsentation ihrer biologischen Befunde mit einem Gender-Narrativ verknüpfen. Waren jedoch in älteren, unverhohlenen deterministischen Forschungsansätzen – die etwa Forschung am Hirn ‚des‘ Menschen als Genie- und Elitenforschung³⁴ praktizierten – biologische Befunde leicht von den Genderkonstruktionen ihrer Darstellungen zu unterscheiden, vermischen sich in jüngeren Studien Beschreibungen des Forschungsgegenstandes mit ihren Interpretationen; Aussagen über das materielle Forschungsobjekt werden als Erläuterungen von dessen soziokulturellen Kontexten akzeptiert. Paradoxerweise wird dadurch einem Essentialismus Vorschub geleistet, der davon ausgeht, „dass Gegenstände – unabhängig von Kontext und Interpretation – eine ihnen zu Grunde liegende, alle Veränderungen überdauernde Essenz aufweisen, die ihre ‚wahre Natur‘ bestimmt und sie notwendig zu dem macht, was sie sind.“³⁵ Etliche AutorInnen kokettieren damit, dass sie gegen die gesellschaftliche Konvention einer ‚political correctness‘ geradezu verstoßen müssten, weil ‚Evidenz‘ für ihre sexistischen Thesen im Wege einer als ‚exakt‘ geltenden Wissenschaft erbracht wurde. Doch solche Proklamationen laden zur Überprüfung der Zahlen ein: Simon Baron-Cohen etwa nimmt für seine Statistik in Anspruch, dass sie nicht nur Unterschiede hinsichtlich ‚empathisierender‘ und ‚systematisierender‘ Fähigkeiten männlicher und weiblicher Gehirne belegte, sondern auch, dass sich die Zahlen in Abhängigkeit von Sozialisation, Kultur und Lernen nur wenig änderten.³⁶ Dies zeigt er anhand von Gauß-Kurven, die ohne (!) Zahlen an der x- und y-Achse quasi freischwebend in Diagramme eingebracht wurden.³⁷ Ein Statistiker, der sich

34 Michael Hagner, „Genius, Gender, and Elite in the History of the Neurosciences“, in: *Sexualized Brains. Scientific Modeling of Emotional Intelligence from a Cultural Perspective*, hrsg. von Nicole C. Karafyllis und Gotlind Ulshöfer, Cambridge/Mass. 2008, S. 53–68.

35 Anna Babka, Gerald Posselt, „Essentialismuskritik“, in: *produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung* <<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=16>> (20.09.09).

36 Simon Baron-Cohen, *The Essential Difference. The Truth About the Male and Female Brain*, New York 2003.

37 Nicole C. Karafyllis, „Oneself as Another? Autism and Emotional Intelligence as Pop Science, and the Establishment of ‚Essential‘ Differences“, in: *Sexualized Brains. Scientific*

sogar gerne vom Gender-Narrativ Baron-Cohens überzeugen lassen hätte, beurteilt die verbalen Erläuterungen des Zahlenwerks ernüchtert: “Taken on their face these statements are just dumb and a scientist of his caliber shouldn’t be so sloppy. [...] The problem is that any statement made by a scientist that says something occurs ‘on average’ is stupid because you have to be precise about what you mean by that.”³⁸ Die binäre Opposition des „empathizing-systemizing“ ist wegen der „breiten empirischen Streuung der Hirntypen in unzählige Zwischenstufen“³⁹ ebenso wenig eindeutig wie die Befunde der von Baron-Cohen herangezogenen vergleichenden Studien. Verheerender ist die Bilanz bei Louann Brizendine, die die angeblich größere Gesprächigkeit von Frauen in kausalen Zusammenhang mit deren cerebraler Konstitution bringt.⁴⁰ Numerische Belege dafür gewann sie aus Ratgeber-Literatur, wo diese offenbar frei und variantenreich erfunden worden waren.⁴¹ Dafür erhielt Brizendine 2006 den Becky Award, der von renommierten LinguistInnen für herausragende Beiträge zur linguistischen Fehlinformation verliehen wird.⁴²

Dass die geschilderten Thesen durch Zahlen nicht gestützt werden, dürfte unter anderem daran liegen, dass sie in Wirklichkeit Hypothesen sind, die den datenschöpfenden Versuchen vorausgegangen waren und durch diese hätten verifiziert oder falsifiziert werden müssen. Obwohl ‚ent-subjektivierte‘ Forschungsszenarien entworfen wurden, führte dies nicht zu ‚objektiven‘ Befunden, weil bereits in der prätheoretischen (weil noch nicht datengestützten) Phase der Hypothesenbildung die Alltagspsychologie der Forschenden in Versuchsanordnung und Erkenntnisinteresse eingearbeitet wurde.⁴³ Und wer dabei von lediglich binären Oppositionen ausgeht – wo es doch Biowissenschaften waren, die belegten, dass das biologische Geschlecht sich nicht im

Modeling of Emotional Intelligence from a Cultural Perspective, hrsg. von ders. und Gotlind Ulshöfer, Cambridge/Mass. 2008, S. 237–315.

- 38 Gary Cornell, Rezension vom 01.05.2005 unter: „Gary’s Eclectic Thoughts – From the Publisher“, auf: *Ablog, the Apress Weblogs* <<http://ablog.apress.com/?p=511>> (19.09.09).
- 39 Christine Zunke; „Falsche Anthropologie der Differenz. Biologismus unter dem Label von Nicht-Sexismus“, in: *Forum Wissenschaft* 4 (2004) <<http://www.bdwi.de/forum/archiv/themen/wiss/97753.html>> (13.09.09).
- 40 Louann Brizendine, *The Female Brain*, New York 2006.
- 41 Mark Liberman, „Sex on the Brain“, in: *The Boston Globe* vom 24. September 2006 <http://www.boston.com/news/globe/ideas/articles/2006/09/24/sex_on_the_brain/?page=full> (13.09.09).
- 42 Geoffrey Nunberg, „The Language of Eve“, Laudatio zur Verleihung des Becky Awards 2006 <<http://people.ischool.berkeley.edu/~nunberg/beckies.html>> (13.09.09).
- 43 GeisteswissenschaftlerInnen würden von einem Zirkelschluss sprechen.

‚Gegensatzpaar‘ Mann/Frau erschöpft –, bestätigt damit ein mittlerweile überholtes Paradigma; Fortschritt, der dem komplexen Organismus Mensch gerecht würde, entsteht dadurch nicht. Und es ist zu hoffen, dass diese neuen alten Menschenbilder nicht ungeprüft in epistemologisch heikle Forschungsbereiche wie die Musikpsychologie und Musiktheorie übernommen werden.⁴⁴ Forschungsberichte sind keine konstativen Aussagen, sondern performative Akte: Es ist nicht nur zu evaluieren, welche Befunde wie erbracht wurden, sondern auch von wem in welchen soziokulturellen Kontexten. Dies sollte man nicht nur von WissenschaftlerInnen erwarten dürfen; auch JournalistInnen haben am öffentlichen Prozess des Wissen-Schaffens teil, in dem sie sich Wissen be- und anderen ver-schaffen; ihnen muss ebenso zugemutet werden, performative Akte von WissenschaftlerInnen als solche zu durchschauen.

Freia Hoffmann betreibt nicht Hirnforschung, sondern mit Geist Forschung und hat damit längst gezeigt, woran mit diesem Beitrag erinnert werden soll – nämlich dass sich Kulturen der Beobachtung Körpern einschreiben. Auguri!

44 Daher nicht zur Nachahmung empfohlen: Gunter Kreutz, Emery Schubert, Laura A. Mitchell, „Cognitive Styles of Music Listening“, in: *Music Perception* 26/1 (2008), S. 57–73.

Instrument und Körper

Bindfaden String

für Flöte und Klarinet

Volata Dingesen

2008

Bindfaden

für Flöte und Klavier

Rubato *Violeta Inescu*

p *mp* *f* *pp*

f *mp* *ff* *pp*

mf *f sempre* *mp* *pp*

Handwritten musical score for the first system, measures 1-2. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The first measure is marked with a forte *f* dynamic, and the second measure is marked with a *frull.* (trill) and a dashed line indicating a continuation. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with a slur and a crescendo hairpin, marked with a forte *f* dynamic in the first measure and a mezzo-forte *mf* dynamic in the second measure.

Handwritten musical score for the second system, measures 3-4. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a slur and a crescendo hairpin, marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with a slur and a crescendo hairpin, marked with a piano *p* dynamic in the first measure and a mezzo-piano *mp* dynamic in the second measure. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system, measures 5-6. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a slur and a crescendo hairpin, marked with a mezzo-piano *mp* dynamic. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with a slur and a crescendo hairpin, marked with a piano *p* dynamic in the first measure and a mezzo-piano *mp* dynamic in the second measure. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for three systems, featuring piano and bass staves with various dynamics, articulations, and performance instructions.

System 1:

- Piano Staff:** Starts with a whole rest, followed by a melodic line with eighth notes. Dynamics include *p* and *pp*. A *tr* (trill) is marked above the final note.
- Bass Staff:** Features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Dynamics include *mf*, *f*, and *pp*. A *tr* is marked above the final note.
- Handwritten notes:** *tr* above the final note of the piano staff.

System 2:

- Piano Staff:** Features a melodic line with eighth notes. Dynamics include *mp* and *f*. A *tr* is marked above the final note.
- Bass Staff:** Features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Dynamics include *mp*, *f*, and *pp*. A *tr* is marked above the final note.
- Handwritten notes:** *tr* above the final note of the piano staff; *tr* above the final note of the bass staff.

System 3:

- Piano Staff:** Features a melodic line with eighth notes. Dynamics include *ff* and *f*. A *tr* is marked above the final note.
- Bass Staff:** Features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Dynamics include *mp*, *f*, and *pp*. A *tr* is marked above the final note.
- Handwritten notes:** *tr* above the final note of the piano staff; *tr* above the final note of the bass staff.

Performance Instructions:

- vib* (vibrato) above the first measure of the piano staff.
- Grave* (Grave) above the first measure of the piano staff.
- x 3 mal* (x 3 times) above the final measure of the piano staff.
- f* *Sost.* (f *Sost.*) above the first measure of the piano staff.
- f* *Sost.* (f *Sost.*) above the first measure of the bass staff.
- tr* (trill) above the final note of the piano staff.
- tr* (trill) above the final note of the bass staff.
- x 3 mal* (x 3 times) above the final measure of the bass staff.

Libero

Handwritten musical score for "Libero". The score consists of five staves, with the bottom four staves grouped by a brace on the left. The notation is highly expressive and includes various performance instructions:

- Staff 1:** Features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *mf*.
- Staff 2:** Features a melodic line with a "full" (full) instruction and a dynamic marking of *mp*.
- Staff 3:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a "molissimo" (molissimo) instruction.
- Staff 4:** Features a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a "sine" (sine) instruction.
- Staff 5:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a "x ad bb." (x ad bb.) instruction.

The score is characterized by its fluid, wavy lines and expressive markings, suggesting a highly improvisatory or "libero" style of performance.

Rubato

5

First system of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It starts with a fortissimo (ff) dynamic. A handwritten annotation "frull." with a dashed line above it indicates a trill. The music features rapid sixteenth-note passages. The bottom staff also begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It starts with a fortissimo (ff) dynamic and includes a section of triplets. A handwritten annotation "simile" is present. The system concludes with a forte (f) dynamic.

Second system of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features dynamics of mezzo-piano (mp), forte (f), and piano (pp). The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a mezzo-piano (mp) dynamic. The system concludes with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Third system of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It starts with a forte (f) dynamic. A handwritten annotation "lunga possibile" is present. The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It starts with a piano (p) dynamic. The system concludes with a piano (p) dynamic.

6 *Grave*

Handwritten musical score for measures 6-7. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (ff) dynamic. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. A measure rest of 8 measures is indicated at the end of the system.

Handwritten musical score for measures 8-9. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (ff) dynamic. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. A measure rest of 8 measures is indicated at the end of the system.

Handwritten musical score for measures 10-11. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (ff) dynamic. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. A measure rest of 8 measures is indicated at the end of the system.

Artistes ou auxiliaires de la foi?

Les premières femmes organistes en Suisse romande protestante (1750–1850)

Aucun nom de femme ne figure sur les listes des organistes titulaires des plus grands édifices religieux de Suisse romande.¹ Qui s'en étonne, lorsqu'on sait que depuis Guillaume de Machaut (v. 1300–1350), l'orgue est considéré comme le « roi des instruments »? Puissance, majesté, noblesse: tels sont les qualificatifs, tous connotés virilement, utilisés pour décrire l'instrument associé au culte chrétien, encore en ce début de 21^e siècle.

En Suisse romande protestante, Calvin a banni les orgues par souci de sobriété.² La seule musique autorisée chez les réformés était le chant des psaumes a cappella. Ce n'est qu'à partir de 1750, sous l'effet des Lumières et suite à l'arrivée de musiciens protestants allemands pour animer la vie musicale profane des villes romandes que l'Église protestante a traversé une nouvelle réforme: elle fut prête à accueillir l'orgue pour participer à l'édification des fidèles et pour soutenir le chant. Quelle pouvait alors être la place des femmes aux orgues au moment de la réintroduction de l'instrument?

Dans le canton de Vaud: une affaire de famille

C'est à Yverdon que nous trouvons la première femme organiste titulaire connue. En 1767, le temple de cette ville est doté d'un orgue qui est confié à Jeanne-Susanne-Maguerite Gründler (1748–1777), qui a aussi l'honneur d'inaugurer l'instrument. En fait, elle n'occupera ce poste que jusqu'à l'arrivée de son frère, titulaire nommé, mais retenu à son poste de Thoune jusqu'à la fin de l'année. Cette visibilité comme organiste aura peut-être été

1 Cathédrales de Genève, de Lausanne et de Fribourg et de la collégiale de Neuchâtel; il n'existe pas de liste des titulaires de la cathédrale de Sion.

2 Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, „La musique dans le culte catholique romain au temps des évêques, 1418–1535“, in: *La musique à Saint-Pierre*, Fondation Les clés de Saint-Pierre, Genève 1984, p. 21–23; Bernard Reymond, *Le protestantisme et la musique*, Genève 2002, p. 69.

favorable à sa carrière de maîtresse de musique, qui est documentée à Yverdon jusqu'à sa mort.³

À la même époque, la place d'organiste de Saint-Martin à Vevey fut vacante. On eut d'abord des scrupules à engager Marie-Louise Martin, dite Mme Saint-Alme, maîtresse de clavecin catholique,⁴ car « il n'a pas été trouvé convenable de donner cette place à la dite femme, qui est d'une autre religion ».⁵ Faute d'autres candidatures et puisque Mme Saint-Alme avait joué « par essay pendant quelques dimanches a contentement », ⁶ elle obtint malgré tout le poste, qu'elle occupera de 1785 à 1800, puis de 1805 à 1830.⁷ D'autres temples connaîtront des femmes titulaires au début du 19e siècle. À Saint-François de Lausanne, Jeanne-Louise Doy (1787–1812) succède à son père, Siméon Doy, de 1801 à 1812. La municipalité lui fit le reproche « de toucher pour préludes et sorties du temple des airs qui ne sont pas suffisamment convenables au lieu et au tems », ⁸ mais elle restera à son poste pendant douze ans.

Fanny Hoffmann (1814–1893) fut elle aussi organiste de Saint-François « de père en fille », de 1832 à 1843, 1843 étant l'année de naissance de son premier enfant.⁹ En 1840, elle épousait le violoncelliste Charles Schrivaneck (1799–1866), acteur déterminant de la vie musicale lausannoise non seulement comme violoncelliste, mais aussi comme organiste titulaire de la cathédrale de Lausanne de 1844 à sa mort.¹⁰ Les deux filles du couple seront pianistes.¹¹

3 Jacques Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, Lausanne 1971 (= Bibliothèque historique vaudoise, vol. 44), p. 376, 385. Les orgues de la cathédrale de Lausanne, de Saint-Martin de Vevey, de Moudon, de Morges et de Nyon seront tous inaugurées par des membres de la famille Gründler entre 1739 et 1780 (ibid., p. 604–605).

4 Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 480.

5 Archives communales de Vevey, Aa 53, 16.09.1784, 607, cit. par: Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 394.

6 Archives communales de Vevey, Aa 64, 02.07.1787, 215, cit. par: Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 394.

7 Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 604.

8 Archives de la Ville de Lausanne, RC, 31.12.1807, 557, cit. par: Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 397.

9 Jacques Burdet, *La musique dans le canton de Vaud sous le régime bernois (1536–1798)*, Lausanne 1963 (= Bibliothèque historique vaudoise, vol. 34), p. 593.

10 Burdet, *Musique dans le canton de Vaud sous le régime bernois*, p. 604; Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 459.

11 Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 459.

Entre 1757 et 1850, Burdet (1971)¹² recense sept femmes parmi les 101 organistes titulaires des instruments vaudois: Marie-Louise Saint-Alme à Vevey (1785–1800, puis 1805–1830); Jeanne-Susanne-Marguerite Gründler à Yverdon (1767) et Sophie Burdet (1830–1831; 1833–1846); Jeanne-Louise Doy (1801–1812), Fanny Hoffmann (1832–1843) et Emilie Gonthier (1843–1859) à Saint-François, Lausanne; Jeanne-Marie Klager-Mercier (1838–1845) à Nyon. On trouve aussi des femmes organistes dans de plus petites localités, telles Mlle Décombaz¹³ (1841–1842) et Henriette Pièce¹⁴ (1842–1863) à Bex, Caroline Hieronymus¹⁵ à Lausanne (1841–1845, sans indication de lieu de culte), Mlle Huwiler¹⁶ à l'église catholique du Valentin de Lausanne (1846–?) et Louise Bugnot¹⁷ à Rolle (1844–1861), en précisant que dans les lieux de culte en question, les orgues ont été installés tardivement, entre 1827 (Bex) et 1837 (Rolle). À Aubonne, c'est « Mlle Senn » qui inaugurerait les orgues du temple en 1812.¹⁸

Alors qu'il faudra attendre jusqu'en 1889 pour trouver une femme organiste à Moudon, la première titulaire est nommée à Avenches en 1853, à Orbe en 1854, à Morges et à Lutry en 1860 et à Payerne en 1875. Et, alors qu'à Saint-François de Lausanne, plus aucune femme ne figure parmi les titulaires jusqu'à ce jour depuis 1859, les femmes sont largement majoritaires à Moudon, à Payerne et à Orbe durant la même période, très largement minoritaires à Vevey, Morges, Nyon et à Saint-Laurent de Lausanne. La mixité est pratiquement atteinte à Yverdon et à Avenches. Cette répartition tend à démontrer que la centralité géographique du bassin lémanique et la taille de l'instrument constituent des facteurs de prestige déterminants, défavorables à la carrière des femmes.

L'appartenance à une famille de musiciens a sans doute facilité la carrière de Marguerite Gründler, de Jeanne-Louise Doy, de Mme Saint-Alme, de Fanny Hoffmann. Inversement, cette dernière a « ouvert la porte » à son neveu François Hoffmann, qui sera son successeur indirect à Saint-François en 1861,¹⁹ alors que Jean-Marie Monnier-Mercier pourrait avoir appartenu à la famille

12 Ibid., p. 604–606.

13 Ibid., p. 693.

14 Ibid., p. 718.

15 Ibid., p. 703.

16 Ibid., p. 465.

17 Ibid., p. 688.

18 Ibid., p. 725.

19 Ibid., p. 604.

de Jeanne-Marie Klager-Mercier, à qui il a succédé en 1846 à Nyon.²⁰ La continuité familiale, chez les organistes, est aussi un fait en France à la même époque²¹, bien que, dans l'ensemble, l'accès aux orgues d'église semble avoir été nettement plus difficile qu'en Suisse.²² En Allemagne, seuls des cas isolés de femmes organistes sont connus pour la période sous revue et là encore, la tradition familiale joue un rôle important.²³

Le plafond de verre

Genève a elle aussi fini par surmonter ses réticences face à l'orgue au milieu du 18^e siècle. Au temple de Saint-Pierre,²⁴ le premier instrument est inauguré en 1757. Un second instrument est installé au Temple-Neuf²⁵ en 1763. Marc-Théodore Bourrit, l'explorateur et historien des Alpes, peintre et chantre de Saint-Pierre écrit à propos de cet instrument: « Melle Loubier (...) touche l'orgue du Temple-Neuf, avec beaucoup de goût. »²⁶ Il avait déjà remarqué « la demoiselle Loubier, âgée de dix ans, [qui] développe de grands talents pour le clavecin » en 1791.²⁷ À 27 ans, elle est organiste titulaire du Temple-Neuf. Son père avait été appelé comme suppléant aux mêmes orgues en 1795,²⁸ ce qui indique là encore une continuité familiale. Lorsque le poste d'organiste de Saint-Pierre de Genève fut vacant, au moment du décès de Nicolas Scherrer (1747–1821), le pasteur genevois Moulinié envoya une lettre de candidature au nom de « Madame Willyamoz née Loubier »²⁹. Ce document est, pour l'heure, la source de renseignements la plus prolifique au

20 Ibid., p. 605.

21 Florence Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris 2006, p. 240–241.

22 Ibid., p. 245.

23 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper*, Frankfurt (Main)/Leipzig 1991, p. 163, p. 170–171.

24 Le nom couramment utilisé de « cathédrale Saint-Pierre » se réfère à l'affectation initiale au culte catholique.

25 Mieux connu aujourd'hui sous le nom de temple de la Fusterie.

26 Marc Théodore Bourrit, *Itinéraire de Genève, des glaciers de Chamouni, du Valais et du canton de Vaud*, Genève 1808, p. 323.

27 Marc Théodore Bourrit, *Itinéraire de Genève, Lausanne et Chamouni*, Genève 1791, p. 137.

28 « Nicolas Scherer a remis l'orgue du temple neuf au citoyen Loubier pour occuper celui de la cathédrale pendant l'absence de son frère Jean-Jacques. (...) » (Archives d'État de Genève, RR Fonctionnaires, chantres et organistes, 1650–1798, *Requête de Nicolas Scherer aux citoyens Syndics et administrateurs du 10 juillet 1795*). Seul renseignement trouvé sur ce musicien.

29 Lettre du 27 février 1821 au Conseiller Président de la Société économique, Archives d'État de Genève, S.E., A ann 5, division C, no 259.

sujet de cette musicienne. On y apprend qu'elle a abandonné sa fonction d'organiste du Temple-Neuf pour épouser un pasteur lausannois atteint d'une maladie mentale qu'on lui avait cachée. Burdet (1971) repère Nancy Vuilliamoz-Loubier « pianiste et compositrice » à Lausanne entre 1815 et 1825³⁰ et y recense également une « Madame Loubier M[ar]ch[an]d[e] [de musique] »³¹ qui pourrait être sa mère. L'intervention de Moulinié en vue de faire revenir la musicienne à Genève en 1821 resta vaine: le poste revint au fribourgeois Joseph Mooser (1794–1876), fils du célèbre facteur d'orgues Aloys Mooser.³²

Le retour à Genève s'est faite dans des circonstances inconnues: en 1824, la Société de musique de Genève (1823–1839) nomme Mme Vuilliamoz-Loubier membre honoraire³³ et quelques mois plus tard, la musicienne joue en soliste un concerto pour piano de Moscheles avec l'orchestre de la Société de musique³⁴; quatre ans plus tard, nous la retrouvons sur la même scène avec des « Variations de piano exécutées par l'auteur (Mad. Villiamoz-Loubier) ». ³⁵

La mise au concours du poste d'organiste de Saint-Pierre à Genève en 1821 suscita deux autres candidatures féminines. Outre celle que nous venons d'évoquer, deux « demoiselles »³⁶ Bourrit furent recommandées par leur père, le pasteur Charles Bourrit (1772–1841). Sa lettre de recommandation nous apprend qu'il a consciemment préparé ses deux filles à tenir les orgues des temples genevois. Elle nous apprend aussi que sa « fille aînée » a assuré des vacances et des suppléances gratuitement et « pendant un grand nombre d'années » dans « une Eglise de campagne », à Saint-Gervais

30 Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 710.

31 Ibid.

32 François Delor, „Les organistes de Saint-Pierre de 1757 à nos jours“, in: *Musique à Saint-Pierre* (cf. nbp 2), p. 125–174, p. 164.

33 Procès-verbal de la Société de musique de Genève, 6 janvier 1824, Conservatoire de musique de Genève, cote Ia.

34 Programme de la Société de musique de Genève, 29 mars 1824, Conservatoire de musique de Genève, Registres 1823–1839, vol. I, cote Ia 1.

35 Programme Société de musique de Genève, 21 avril 1828, Conservatoire de musique de Genève, Registres 1823–1839, vol. I, cote Ia 1.

36 Charles Bourrit n'appelle pas ses filles par leurs prénoms dans sa lettre; compte tenu de leurs âges respectifs, il est probable qu'il s'agisse de Marie Victorine Isaline (1795–1873), future épouse du pasteur Louis-André-Abraham Cherbuliez, et mère Victor Cherbuliez, futur académicien (Jacques-Augustin Galiffe, *Notices généalogiques sur les familles genevoises, depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, Genève 1829–1895, vol. 1, p. 47) et de Jeanne-Susanne-Victoire (1796–1872), future épouse du pasteur Louis-Henri-Paul-Frédéric Penneveyre (Jacques-Augustin Galiffe, *Notices généalogiques*, Genève 1829–1895, vol. 1, p. 47).

« depuis le 1 janvier 1815 (...) au Temple Neuf & (...) au moins 125 à 150 fois gratuitement encore [pour remplacer] M. Scherer soit à St. Pierre, soit à l'Auditoire avant qu'elle fût chargée du Temple neuf & sa sœur seconde dont j'offre les services pour ce dernier Temple s'est également rendue utile en remplaçant au besoin sa sœur dans toutes les Eglises & dernièrement encore en suppléant à M. Scherer à St. Pierre. »³⁷

Faut-il considérer cette contribution au culte de la part des filles d'un pasteur comme un service bénévole rendu à la collectivité ou comme un tremplin pour obtenir une charge rémunérée lors d'une vacance?

Dans le cas des filles Bourrit, la continuité familiale au niveau musical existe, puisque Charles Bourrit est non seulement pasteur, mais aussi auteur, pour le texte et la musique, de la version modernisée de 1821 du Psautier de Genève³⁸ et que le grand-père des deux organistes n'était autre que Marc-Théodore Bourrit (1739–1819), chantre à Saint-Pierre de 1768 à sa mort.

Une autre tentative, plus inattendue, d'obtenir le statut de titulaire des orgues de Saint-Pierre de Genève émane de Caroline Boissier-Butini (1786–1836). Pour cette aristocrate genevoise, pianiste d'exception et compositrice, de nombreuses citations dans ses lettres et ses journaux intimes indiquent que la pratique de l'orgue faisait partie de son quotidien, entre 1810 et 1818 au moins. Ainsi, durant l'été 1810, elle écrit à son mari, parti administrer son domaine agricole de Valeyres-sous-Rances: « Hier, j'ai joué de l'orgue pendant une heure et un quart. (...) Papa trouva que j'avais fait des progrès, il est vrai que je jouai avec un courage incroyable. Demande à Guibert³⁹ si quand je serai à Valeyres, il me sera facile de toucher les orgues d'Orbe. »⁴⁰ Lors de son séjour à Paris de 1818, elle fit la connaissance de Nicolas Séjean (1745–1819), un des meilleurs organistes français de sa génération:

« (...) je fus à St-Sulpice entendre dans l'orgue même M. Sejean. (...); il improvisa les plus belles choses du monde et j'écoutai avec transport. Il joua des fugues admirables, j'examinai attentivement sa manière & je restai convaincue qu'avec un peu de travail, quelques

37 Lettre de Charles Bourrit du 7 avril 1821, à Monsieur le Président [de la Société économique de Genève], Archives d'État de Genève, S.E., A ann 5, division C, no 267.

38 Charles Bourrit, *Psaumes de David et Cantiques corrigés dans les paroles et dans le chant*, Genève/Paris 1821.

39 Jacques Guibert (1772–1856) était titulaire du temple d'Orbe (Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 556).

40 Lettre de Caroline Boissier-Butini [s.d., probablement 1811]; Bibliothèque de Genève, Dépôt Boissier, C 15, Ms fr. 7492/2, f. 87. (Orbe est à trois kilomètres de Valeyres.)

exercices pratiques d'harmonie & l'habitude de fuguer de tête j'arriverais sans trop de peine à toucher des orgues aussi bien que lui. Il se sert peu des pieds & seulement dans les grands forte comme contrebasse; cela vaut beaucoup mieux que les passages compliqués avec les pédales qui sont des tours de forces hors du genre & qui augmentent la difficulté sans rien ajouter à l'effet musical. Je donnerais tout au monde pour qu'Adolphe qui est un peu mon patron pour l'orgue voulut se charger de parler à mon oncle Picot⁴¹ tandis qu'il est encore tout puissant dans la compagnie [des pasteurs] afin qu'il me donne le titre d'organiste de Saint-Pierre avec la permission de toucher les orgues quand bon me semblerait. En retour de cette bonté je m'engagerais volontiers à toucher de tems en tems des entrées & des sorties dans les grandes occasions. »⁴²

Elle propose donc un troc aux autorités ecclésiales: en contre-partie du libre accès à l'instrument, elle fournirait des prestations d'organiste. Il est improbable que dans les temps post-révolutionnaires, qui voient diminuer l'influence de l'aristocratie genevoise, Caroline Boissier-Butini ait pu obtenir le droit d'accéder librement aux orgues sans occuper de fonction officielle. De plus, en 1821, l'arrivée d'un nouveau titulaire, venu de l'extérieur, a sans doute contribué à donner une idée différente de la fonction d'organiste, moins milicienne et plus élitare.

« Il faudrait un costume spécial »

Dans les régions périphériques et plus rurales de Suisse romande protestante, telles que le canton de Neuchâtel et le Jura bernois, les orgues sont souvent apparues tardivement (La Chaux-de-Fonds: 1797; Le Locle: 1803), alors que la Collégiale de Neuchâtel reçoit son premier orgue moderne en 1750. Dans les montagnes neuchâteloises, on ne trouve aucune femme organiste titulaire durant la période considérée. Il faudra attendre 1856 pour que Sophie-Pauline Lenz-Gallot (1805–1869) succède à son mari aux orgues du Locle; elle occupera cette fonction jusqu'à sa mort, non sans être contestée: dans sa lettre du 31 octobre 1859, le président du Comité des orgues du Locle explique à la Municipalité que la rénovation des orgues serait un bon moment pour la titulaire en place depuis 1856, Sophie-Pauline Lenz-Gallot, de laisser la place à un « vrai » organiste, car:

41 Probablement Pierre Picot (1746–1822), pasteur, recteur, professeur de théologie.

42 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance II*, Lettre à son père, Paris, 24 mars 1818, no 148, Bibliothèque privée de Miolan.

« Etre pianiste, cela ne veut rien dire – la différence entre les 2 instruments est immense. En jupes on ne peut se servir des pédales, on ne les voit pas et quand même on saurait s'en servir, il faudrait un costume spécial. Ne pas se servir des pédales, c'est impossible puisque les pieds doivent faire jouer quatre registres, à eux tout seuls. (...) je m'étonne qu'elle [Mme Lenz] persiste à vouloir se servir à un instrument qui appartient à un homme. »⁴³

Cette remarque, bien que formulée après la période sous revue, mérite d'être citée, car elle est la seule que j'aie trouvée qui soit explicitement sexiste dans le présent contexte.

Se tourner vers l'Arc jurassien, c'est aussi entrer en territoire catholique. À la frontière des deux religions, on trouve l'abbaye de Bellelay avec son église baroque, qui fut le théâtre d'aubades dont nous rend compte le pasteur Frêne (1727–1804), de la paroisse voisine de Châindon-Tavannes: « Le 4. fevrier [1771] lundi, Mlle Schor, retournant à Morat, et Mr Gros, qui la conduisoit, dinerent chés nous. Après quoi, je les menai à Bellelay, où le Pere Guillaume et Mlle Schor jouerent alternativement des Orgues, et fort bien. »⁴⁴

L'orgue n'était donc pas exclusivement considéré comme un instrument de musique sacrée; l'église catholique ne voyait pas d'inconvénient à ce qu'une femme se mette à la tribune lors des petits concerts privés. Que les religieuses aient joué dans leurs couvents est confirmé par le même pasteur Frêne, qui écrit lors d'un voyage à Soleure en 1774: « Les Religieuses [de Saint-Joseph], cachées aux Orgues, faisoient une Musique assés bonne (...). Elles touchoient de l'Orgue et du Violon, et surtout chantoient fort bien. »⁴⁵

„.... der Orgel nicht gewachsen“? Les qualifications des organistes

Le correspondant de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig nous fait le rapport suivant sur la musique d'église à Genève en 1820:

„In Genf wird nun zwar die Orgel gespielt zu den Psalmen, welche bey dem Gottesdienste gesungen werden; aber von wem? – und wie?

43 Archives du Locle, N4714, cit. in: André Bourquin, Édouard Fallet, *Les orgues et les organistes du temple français du Locle, 1803–1938*, Le Locle 1938, 1938, p. 58–59.

44 Théophile Rémy Frêne, *Journal de ma vie*, 5 vol., éd. André Bandelier et collab., Porrentruy/ Bienne 1993–1994. Il ajoute que « Mlle Schor, de Morat, [est une] grande et belle Personne, horlogere de profession et bonne Musicienne » et qu'elle « joue fort bien du Clavessin » (vol. II, p. 131/593).

45 Frêne, *Journal*, vol. II/1765–1779, p. 199.

Von Leuten, die es nicht verstehen, zum Theil von Mädchen, die wohl leidlich Klavier spielen, aber der Orgel nicht gewachsen sind.⁴⁶

Ce manque de qualification des organistes s'étend toutefois indifféremment aux deux sexes et il est confirmé par Burdet⁴⁷ et par Fallet, ce dernier remarquant que ce n'est qu'en 1884 que prend fin « définitivement l'ère des pianistes qui s'improvisèrent organistes du Temple français [du Locle]. »⁴⁸

Sur les qualités de musiciennes des filles Bourrit, nous savons seulement que l'une d'entre elles ait été choisie par Caroline Boissier-Butini pour donner des leçons de piano à sa fille Valérie, pendant son absence du printemps 1818⁴⁹; cette nomination est sans doute un gage de qualité lorsqu'on sait que le talent de Caroline Boissier fut reconnu par des maîtres tels que Johann Baptist Cramer ou Friedrich Kalkbrenner lors de son voyage à Londres en 1818.⁵⁰ Quant à Caroline Boissier elle-même, il est probable qu'elle se soit formée aux orgues en autodidacte. Ses réflexions sur l'utilisation du pédalier par Séjean indiquent l'existence d'un questionnement réel, mais resté sans réponse à Genève, et qui pourraient se référer à l'utilisation différente qui en a été faite en Allemagne et en France à cette époque.

Mme Vuillamoz-Loubier, devait être une virtuose du clavier, puisqu'elle a joué un concerto de Moscheles avec l'orchestre de la Société de musique de Genève en 1824⁵¹; fille d'organiste, elle était peut-être familiarisée d'emblée avec toutes les possibilités offertes par instrument.

Dans le cas Fanny Hoffmann, nous connaissons les modalités d'accès au poste de titulaire de Saint-François, qui nous renseignent sur les compétences demandées: l'élection intervenait au terme d'un concours, présidé par une commission composée de sept représentants des autorités politiques et religieuses, de chantres et d'un mélomane. En l'occurrence, l'examen eut lieu le 16 novembre 1832 et comporta cinq épreuves: prélude et accompagnement d'un psaume en majeur, puis en mineur, interprétation d'une pièce libre, interprétation d'une pièce tirée et « interrogation sur la théorie de l'instru-

46 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, XXII, mars 1820, col. 197–198. L'auteur fait-il allusion aux soeurs Bourrit?!

47 Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 554.

48 André Bourquin, Édouard Fallet, *Les orgues et les organistes du temple français du Locle, 1803–1938*, Le Locle 1938, p. 63.

49 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance II*, Lettre à sa mère, Pont d'Ain, 24 février 1818, no 115, Bibliothèque privée de Miolan.

50 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance II*, [1818], passim.

51 Cf. nbp 34.

ment. »⁵² Seuls deux des experts étaient sur la tribune de l'orgue, les autres jugeaient les candidats à l'aveugle. Alors que deux des candidats avaient été éliminés parce qu'ils avaient refusé, l'un de jouer la pièce imposée, l'autre la pièce en lecture à vue, Fanny Hoffmann eut à affronter l'organiste de Saint-Laurent de Lausanne. Le jury trancha en faveur de la première, qui restera titulaire de Saint-François jusqu'en 1843.⁵³

Burdet (1971) précise que, dans le canton de Vaud, ce n'est que depuis 1848 qu'un enseignement régulier de l'orgue est dispensé. Quant au conservatoire de Genève, fondé en 1835, c'est en 1844 qu'il chargea le professeur de piano Elie Feigerl (1803–1874) d'enseigner l'orgue. Le manque de qualifications n'est donc pas lié au sexe des organistes, mais au fait qu'en Suisse, l'enseignement de l'orgue ait été institutionnalisé tardivement.

Auxiliaires de la foi

La présence des femmes aux orgues des temples protestants romands est pleine de contradictions. Les femmes organistes sont relativement nombreuses, notamment en comparaison avec la France et l'Allemagne, mais elles n'accèdent pas aux postes les plus prestigieux, jusqu'à ce jour d'ailleurs. L'origine socio-économique de celles qui ont joué durant la période considérée est hétérogène et le fait qu'un pasteur genevois recommande ses filles pour cette fonction montre que l'organiste n'est pas soumise au même discrédit social qu'une musicienne ou une actrice. La clé de cette contradiction réside dans cette citation de pétitionnaires lausannois de 1883 qui suggéraient de ne plus réserver les tribunes des orgues de la ville aux seuls titulaires: « Les orgues ne sont plus aujourd'hui des outils religieux destinés à frapper l'imagination publique. Ce sont bon gré mal gré des instruments d'art ». ⁵⁴ Assises des aux fidèles, le plus souvent invisibles, se servant d'un « outil » pour générer de sons évocateurs, nos premières organistes n'étaient pas considérées comme des artistes, mais bien comme des auxiliaires de la foi, au service de la communauté, et donc conformes à leur rôle.

52 Archives communales de Lausanne, P 2, 12.9., 24.10. et 28.11.1832, cit. par: Burdet, *Musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, p. 556–557.

53 Ibid., p. 556–557.

54 Ibid., p. 559.

Sax & Sex

Rezeption und Selbstinszenierung von Saxophonistinnen gestern und heute

Mit meiner Klarinette war ich 1990 Mitglied einer frei improvisierenden Bläsergruppe. Als ich einmal probeweise in das Saxophon eines meiner Mitmusiker hineinblies, war es um mich geschehen: Ich hatte mich in das Instrument verliebt – in etwa zeitgleich mit vielen anderen Frauen, wie ich einige Jahre später feststellte.

Bereits 1994 war ich als Profi-Saxophonistin gut im Geschäft. Unter anderem trat ich sehr oft mit einem Saxophon-Ensemble auf, das hauptsächlich aus Frauen meines Alters bestand. Eine Band mit vielen Frauen sei einfach attraktiver, hieß es von Seiten des Managers. Das Konzept ging auf: Wir spielten ca. 100mal im Jahr in Deutschland und Europa vor begeistertem Publikum und traten im Fernsehen auf. Unser Auftreten – wir waren schrill gekleidet, mit kurzen Röcken, Ringelstrümpfen und Plateauschuhen –, gepaart mit ungewöhnlichen Arrangements bekannter Pop-Stücke, sorgte regelmäßig für helle Begeisterung. Folgende Publikumsreaktionen durchzogen meine gesamte bisherige Karriere als Unterhaltungsmusikerin: Frauen im Auditorium versicherten uns mit leuchtenden Augen, auch sie träumten schon lange davon, das Saxophonspiel zu erlernen. Von Männern hörten wir (neben Zuspruch) mindestens einmal pro Auftritt den mit süffisantem Grinsen vorgebrachten Satz: „Ihr könnt aber gut blasen!“ Da wir häufig für gehobene Abteilungen von großen Unternehmen spielten (sprich: für fast reine Männergesellschaften) wurde zu fortgeschrittener Stunde auch gerne einmal alkoholisiert: „Ausziehn, ausziehn!“ gerufen. Solche und andere Annäherungsversuche von angetrunkenen Gästen wurden routiniert und effektiv zurückgewiesen, während die Show weiterging. Eine weitere bemerkenswerte Publikumsreaktion war die ab und zu gestellte Frage: „Spielt *ihr* das wirklich oder ist das Playback?“ Mit zunehmendem Alter kleideten wir uns schlichter und eleganter, sexuelle Übergriffe blieben nach und nach aus, aber auch die Begeisterung für die Saxophon spielenden Frauen ließ nach. Die Zahl der Engagements schrumpfte langsam auf ca. zehn pro Jahr. Ich glaube, zwei Aspekte spielten hier mit hinein: Der Sensationsgehalt nahm mit zunehmen-

dem Auftauchen von Saxophonistinnen in der Öffentlichkeit ab, hinzu kommt, dass wir keine jungen Frauen mehr sind.

Folgende Fragen sind für mich interessant: Wie kam es, dass Ende der 80er/Anfang der 90er Jahre viele Frauen begannen, Saxophon zu spielen?¹ Wie positionieren sich professionelle Saxophonistinnen heute im Musik-Business? Welcher Vermarktungs- und Selbstinszenierungsstrategien bedienen sie sich? Wie kommt es zu einer sexuell gefärbten Wahrnehmung von Saxophonistinnen? Diese Fragen kann ich hier leider nur ansatzweise beantworten. Die Literatur zum Thema Frauen und Saxophon ist spärlich, obwohl das Instrument hochgradig aufgeladen ist mit sexueller Symbolik und auf eine zwar junge, aber sehr facettenreiche Vergangenheit zurückblickt, die ich hier kurz skizzieren werde. Vorab werfe ich aber ein Schlaglicht auf die Geschichte von Frauen an Blasinstrumenten, da die heute gängigen Wahrnehmungsmuster von Bläserinnen auf eine lange Tradition zurückgehen.

„Verzierung der Gesichtsmuskeln“ – Frauen und Blasinstrumente in der Geschichte

Im Mittelalter war das einzige den Frauen zugestandene Blasinstrument die Flöte, üblich für Spielfrauen – die Vorfahrinnen der heutigen Unterhaltungsmusikerinnen – waren Saiteninstrumente. Fahrenden Spielfrauen wurde die Nähe zur Prostitution unterstellt, die Flöte jedoch war in Frauenhänden besonders belastet mit dem Ruch der Verführung.² Blasinstrumente galten auch für die Frauen im Bürgertum des 18. und 19. Jahrhunderts als „unschicklich“ und nicht zum weiblichen Geschlechtscharakter passend.³ Die für das Blasen erforderliche Kraft wurde den Frauen generell abgesprochen. Ein weiteres häufig genanntes Argument betraf das weibliche Schönheitsideal. Der Autor A. J. Becher etwa hielt Blasinstrumente generell nicht geeignet für Frauen, „indem die Stellung des Körpers und die Verzierung der Gesichtsmuskeln, wie sie die Behandlung solcher Instrumente erheischt, allerdings nicht geeignet ist, die weibliche Schönheit zu erhöhen“.⁴ Bläserinnen waren daher im 18. und 19. Jahrhundert rar, dennoch gab es sie: Caroline Schleicher-Kräh-

1 Diese Annahme ist statistisch nicht belegt, sondern speist sich aus den vielen Bekanntschaften mit Saxophonistinnen, die ich in den letzten 15 Jahren gemacht habe.

2 Vgl. Walter Salmen, *Spielfrauen im Mittelalter*, Hildesheim u. a. 2000.

3 Vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt (Main)/Leipzig 1991, S. 33 f.

4 *Allgemeine Wiener Musikzeitung* 2 (1842), S. 190.

mer (1794–1856) war im deutschsprachigen Raum die erste professionelle Klarinetistin mit großem Renommee. Die Rezeption ihrer Konzerttätigkeit ist von Faszination, Sensationslust sowie moralischen Bedenken gekennzeichnet.⁵

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts bildeten sich im Zusammenhang mit einer wachsenden Unterhaltungskultur mehr und mehr Frauen auch am Blasinstrument aus, um in Damenkapellen aufzutreten. Die Musikerinnen, darunter Posaunistinnen, Trompeterinnen und Hornistinnen, legten Wert auf ein ansprechendes Äußeres und spielten die neuesten Schlager und beliebte Tänze. Dabei wurden sie als Attraktion vermarktet und waren häufig sexuellen Diskriminierungen ausgesetzt. Nicht selten setzte man sie – so wie schon ihre mittelalterlichen Vorgängerinnen – mit Prostituierten gleich.⁶ Andererseits zogen die Musikerinnen aus der Schaulust ihres Publikums auch Profit.

„Das Geblök sitzengebliebener Jungfrauen“ – Eine kurze Geschichte des Saxophons

Der aus Belgien stammende Instrumentenbauer Adolphe Sax (1814–1894) stellte 1842 erstmalig dem begeisterten Hector Berlioz ein von ihm konzipiertes Bass-Saxophon vor. Nachdem Sax in Paris seine eigene Werkstatt gegründet hatte, ging er 1845 aus einem Wettbewerb zweier Militärkapellen, von denen eine mit Saxophonen ausgestattet war, als Sieger hervor. Französische Militärkapellen wurden fortan mit Saxophonen ausgestattet und die Musiker erhielten Unterricht am Pariser Konservatorium von Adolphe Sax persönlich. In den 1850er Jahren fand das Saxophon bereits Eingang in die Militärkapellen vieler Nachbarländer sowie der USA. Adolphe Sax bemühte sich weiterhin um die Erschließung neuer Kundenkreise. So berichteten Musikzeitschriften über ein Aufsehen erregendes Konzert im Jahre 1862 in Paris, in dem sechs junge Frauen verschiedene von Sax konzipierte Blasinstrumente präsentierten. Der geschäftstüchtige Instrumentenbauer pries das Saxophon aufgrund seiner leichten Spielbarkeit als für Frauen besonders geeignetes Instrument an. Zudem wurde der neuen Erfindung auch noch eine gesundheitsfördernde Wirkung zugesprochen: Es sollte die Lungen stärken. Diese

5 Vgl. Anja Herold, „Schleicher-Krähmer, Caroline“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen*, hrsg. von Freia Hoffmann, <www.sophie-drinker-institut.de> (22.10.09).

6 Vgl. Dorothea Kaufmann, „... routinierte Trommlerin gesucht“. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit* (= Schriften zur Populärmusikforschung, Bd. 3), Karben 1997, S. 181.

Marketing-Idee fand jedoch nur wenig Anklang, die blasenden Damen wurden als Kuriosum belächelt.⁷

In die symphonische Musik fanden die Saxophone nur in geringem Maße Eingang. Um die Jahrhundertwende wurde das Instrument in den USA rasch populärer, gespielt wurde es in klassischen Orchestern und in patriotischen Blasmusikorchestern ebenso wie im Vaudeville und in der Tanzmusik. Nach Segell waren Frauen in Bezug auf die Verbreitung des Instrumentes und die Entwicklung neuer Idiome oft Pionierinnen: 1876 nahm Etta Morgan, Mitglied eines Damen-Orchesters, ein Engagement als Saxophonistin im New Yorker Olympia Theater an, das sie als „einzige Saxophonistin der Welt“⁸ anpries. Als erste Saxophonsolistin gilt Elsie Hoffmann, 1889 Mitglied in der berühmten Band von Will Marion Cook. 1892 nahm Bessie Mecklem die erste Saxophon-Platte auf.⁹ Elise Hall (1853–1924), eine klassische Saxophonistin, wirkte ebenfalls um 1890 herum.¹⁰ Zahlreiche Frauen-Saxophonquartette gründeten sich in den 1910er Jahren im Zusammenhang mit der Frauenbewegung.¹¹ Im aufblühenden Jazz der 10er und 20er Jahre spielten Frauen vornehmlich als Sängerinnen eine Rolle, Instrumentalistinnen gab es nur vereinzelt. Irma Young – die Schwester des Saxophonisten Lester und des Schlagzeugers Lee Young, geboren Anfang des 20. Jahrhunderts – war eine der ersten, die (mit ihrer Familienband) als Jazzsaxophonistin auftrat.¹²

In Deutschland stieg die Beliebtheitskurve des Instrumentes nicht so stetig an. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts begann man, einige wenige Saxophone zu bauen, überwiegend für ausländische Kunden. Ende der 1910er Jahre fand es gelegentliche Verwendung in der deutschen Unterhaltungsmusik, Mitte der 1920er Jahre galt es dann aber bereits als führendes Instrument in der florierenden Tanzmusik, weil es durch sein Tonvolumen die Klangstärke mehrerer Streichinstrumente erreichte und eine Verkleinerung

7 Vgl. Freia Hoffmann, „Amazonen mit Blechinstrumenten. Adolphe Sax und der heilsame Einfluss der Lungengymnastik“, in: *Üben & Musizieren* 5 (2008), S. 50–52.

8 Zit. n. Michael Segell, *The Devil's Horn. The Story of the Saxophone, from Noisy Novelty to King of Cool*, New York 2005, S. 60.

9 Vgl. Segell, *Devil's Horn*, S. 60 f.

10 Christine Ammer, *Unsung. A History of Women in American Music*, Portland, Oregon 2001.

11 Vgl. Segell, *Devil's Horn*, S. 61.

12 Vgl. Sally Placksin, *Frauen im Jazz. Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, Wien 1989, S. 84 ff.

der Kapellen ermöglichte.¹³ Die 20er Jahre waren eine Zeit vielfältiger gesellschaftlicher Umbrüche, unter anderem einer Liberalisierung der Geschlechterverhältnisse. Gekennzeichnet war diese Zeit aber vor allem durch eine blühende Unterhaltungsindustrie und wachsenden Wohlstand. Das Saxophon wurde „zum schillernden Symbolinstrument neuer Lebensauffassungen und erweiterter musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten“.¹⁴ 1928 sang Irene Ambrus den Schlager „Die Susi bläst das Saxophon“, der auch von den größeren beruflichen Spielräumen der Frauen dieser Zeit handelte. Er beginnt mit der Zeile: „Jedes Mädel unsrer Zeit hat 'ne eig'ne Tätigkeit“, aufgezählt werden Berufe wie Juristin, Pastorin oder Schriftstellerin, der Inbegriff der neuen Frau aber ist „Susi“:

„Die Susi bläst das Saxophon, die Susi hat den richt'gen Ton.
Sie macht 'ne feine Musi, die Susi.
Die Susi spielt so wundervoll, mal süß in Dur, mal weich in Moll,
die Susi hat die Sache raus, sie kennt sich aus.“¹⁵

Wie bereits in den USA war hier das Saxophon auch Symbol für die Emanzipation der Frau. Die Popularität des Instrumentes wuchs, und MusikerInnen, die zuvor Flöte oder Oboe gespielt hatten, stiegen schnell auf das Saxophon um, um von der neuen Welle zu profitieren.¹⁶ Einige Damen-Jazzbands entstanden, die stets nach ähnlichem Muster für sich warben:

„Damen-Jazzband-Stimmungs-Orchester. 4 hübsche Damen, 1 Herr.
Musikbesetzung: Klavier, 1. Geige, Obligat Saxophon, feinstes amerik. Conn-Instrument, Klarinette, Jazzband [...] Großes Repertoire, 5maliger sauberer Kostümwechsel, elegante Gesellschaftskleider.
Stimmung! Humoristische Einlagen mit Tierköpfen“.¹⁷

Kennzeichnend für diese und andere Annoncen war nach wie vor die Betonung der Attraktivität der Frauen, der Show- und Unterhaltungs-Qualitäten und gleichzeitig die Abwehr des Prostitutionsverdachtes („sauberer Kostümwechsel“ heißt: hinter der Bühne und nicht auf der Bühne). In den umfassenden Besetzungslisten der deutschen sowie der in Deutschland gastierenden

13 Vgl. Heribert Schröder, *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1933*, Bonn 1990.

14 Karl Ventzke, *Die Saxophone. Beiträge zu ihrer Bau-Charakteristik, Funktion und Geschichte*, Frankfurt a. M., 4. überarb. u. erw. Aufl. 2001, S. 89 f.

15 Zu finden auf der CD „Die Susi bläst das Saxophon“ von Irene Ambrus, Ebm 2004.

16 Vgl. Ventzke, *Die Saxophone*, S. 157.

17 *Der Artist* 45 (1927), Nr. 2153.

ausländischen Jazzbands für den Zeitraum 1900–1960 von Lange wird allerdings keine Saxophonistin namentlich erwähnt.¹⁸

Ab Ende der 20er Jahre drangen erste Stimmen gegen den Jazz und das Saxophon an die Öffentlichkeit: Jazz wurde als „antideutsch“, als „atonal“, „Wahnsinn gegenüber hoher Kunstmusik“¹⁹ diffamiert und schrittweise verboten. Die Autoren einschlägiger Zeitschriftenartikel übertrafen sich in bildreichen Verunglimpfungen: „Dieses Instrument [...] klingt wie der Gesang eines kastrierten Negers, wie der eines vom Mann emanzipierten Neutums“.²⁰ „Das Geblök sitzengebliebener und mithin der Ehereform ergebener Jungfrauen, das Genörgel näselnder prayer-men, das Geröhre vertrottelter Neger vermag das Saxophon mit einer für Hellhörige geradezu ekelregenenden Naturtreue zu offenbaren“.²¹ Auffällig ist hier (und auch in anderen Zitaten) das Heranziehen rassistischer und geschlechtlicher Aspekte – wobei oft gerade die angebliche Geschlechtslosigkeit des Instrumentes als Merkmal seiner Schwäche und Unwürdigkeit gedeutet wird, z. B. von Adorno.²² Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten bekamen viele SaxophonistInnen Angst, das verpönte Instrument weiterhin zu benutzen, und sattelten auf andere Instrumente um.²³ Als deutsche Saxophonfabrikanten aufgrund des Boykotts um ihren Fortbestand bangten, sorgte das Reichswirtschaftsministerium 1933 für die Rehabilitation des Saxophons und erklärte es zum wertvollen Instrument, da es sich für deutsche Tanzmusik gut eigne.

Ingrid Larssen (*1913) war die erste bekannte deutsche Solistin für klassische Saxophonmusik. Sie spielte eine wichtige Rolle für die Etablierung des Instrumentes in der Kunstmusik. Weitere Saxophonistinnen im Dritten Reich sowie in der Nachkriegszeit sind mir namentlich nicht bekannt, naheliegend ist jedoch, dass die Rolle, die die Nationalsozialisten für die deutsche Frau

18 Vgl. Horst H. Lange, *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900–1960*, Berlin 1966.

19 Ventzke, *Die Saxophone*, S. 157 f.

20 Hermann W. von Waltershausen, „Tradition und Fortschritt“, in: *NMZ* 49, H. 1 (1928), S. 11 f., zit. n. Martin Lücke, *Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus* (= Populäre Musik und Jazz in der Forschung, Bd. 10), Münster 2004, S. 83.

21 Arnold Weiß-Rüthel, „Traktat über das Saxophon“, in: *Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart*, 29. April 1932, S. 231 f.

22 Theodor W. Adorno, „Abschied vom Jazz“ (1933) in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 18, Frankfurt a. M. 1984, S. 796.

23 Vgl. Lücke, *Jazz*, S. 83.

vorgesehen hatten – als Hausfrau, Mutter vieler Kinder und später als Kriegshelferin –, eine Berufstätigkeit als Instrumentalistin erschwerte. In den ersten Jahren der Nazizeit blieb die Anzahl der Damenkapellen noch relativ konstant. Ab 1936 jedoch sank ihre Zahl, der Trend ging zum weiblichen Star mit männlicher Begleitkapelle, und Bühnenschaumummern wurden teilweise verboten.²⁴

In den USA spielten die frühen Jazzbands in Vergnügungs- und Rotlichtvierteln, wo Prostituierte arbeiteten, was Jazzmusikerinnen oft einen zweifelhaften Ruf bescherte. Sängerinnen und Pianistinnen hatten jedoch bald einen festen Platz in der Jazzszene, während es nur wenige Bläserinnen oder gar Schlagzeugerinnen gab. Es formierten sich ab den 1930er Jahren mehrere Frauenbands, die bekannteste waren die *International Sweethearts of Rhythm*, eine der ersten rassistisch gemischten Bands, die in den 40ern wirkte. Hier spielten u. a. die Saxophonistinnen Vi Burnside, Helen Saine Coston und Roz Cron. In den folgenden Jahrzehnten waren vereinzelt Frauen am Jazz-Saxophon erfolgreich: in den 40er Jahren z. B. Betty Sattley Leeds, in den 50ern Willene Barton und in den 60er Jahren Vi Redd.²⁵ Als aufgrund der Bürgerrechtsbewegung der 70er Jahre die traditionelle Frauenrolle hinterfragt wurde, traten immer mehr Instrumentalistinnen an die Öffentlichkeit. In Europa gründete Maggie Nicols 1977 die *Feminist Improvising Group*, die viele Musikerinnen inspirierte. Die englische Saxophonistin Barbara Thompson erlangte internationale Bekanntheit. Langsam kam der Stein ins Rollen und mehr und mehr Frauen wagten sich in die Männerdomäne Jazz vor.

„Saxy Ladies“ – Saxophonistinnen heute

Den ersten Artikel über eine Saxophonistin in einer deutschen Jazz-Zeitschrift findet man 1982 über die Engländerin Kathy Stobart.²⁶ 1990 taucht die erste deutsche Saxophonistin auf: Sybille Pomorin, u. a. bekannt geworden als Mitbegründerin der deutschen Frauenband *Reichlich Weiblich*. Ab Mitte der 90er werden Saxophonistinnen dann regelmäßig bedacht, so z. B. Sandra Weckert, Angelika Niescier, Sandy Evans, Co Streiff, Barbara

24 Vgl. Dorothea Kaufmann, *Die Musikerin in der deutschen Tanz- und Unterhaltungsmusik von der Reichsgründung 1871 bis in die Nazizeit: Am Beispiel der Damenkapellen*, Prüfungsarbeit, Oldenburg 1986.

25 Vgl. Placksin, *Frauen*, S. 121 ff.

26 Ich habe die Zeitschriften *Jazz-Thetik* (erscheint seit 1987) und *Jazz-Podium* (seit 1952) durchgesehen.

Thompson sowie Candy Dulfer. In kaum einem Artikel oder Interview wird das Geschlecht der betreffenden Saxophonistin nicht thematisiert. Die InterviewerInnen fragen regelmäßig nach weiblichen Vorbildern, nach einem spezifisch weiblichen Stil, „Frauen am Tenorsaxophon sind exotisch; wie siehst du das?“²⁷ oder „Wie hast du dich als Frau behaupten können?“²⁸ oder „Ist es immer von Vorteil, im Musikgeschäft eine Frau zu sein?“²⁹ Aber auch die Saxophonistinnen selbst kommen häufig auf das Thema zu sprechen. Manche wehren sich dagegen, vor allem als Frauen wahrgenommen zu werden, so z. B. Sybille Pomorin: „Es ärgert mich, wenn ich von vornherein immer in die Frauenecke abgedrängt werde. Ich möchte als Mensch gesehen werden.“³⁰ Andere wiederum nutzen den Frauen-Bonus bewusst. „Bei den Zuhörern ist es möglicherweise ein kleiner Vorteil [eine Frau zu sein], weil es vielleicht neugierig macht“, meint Angelika Niscier,³¹ und Candy Dulfer betont: „Es [war] für meine eigene Karriere [...] von Vorteil, dass ich eine blonde Frau bin. Diesen Bonus konnte ich neben meinem Talent in die Waagschale werfen.“³²

Dies sind Belege dafür, dass Saxophon spielende Frauen noch immer keine Selbstverständlichkeit sind, noch immer haben sie eine Ausnahmestellung inne und müssen sich dazu positionieren. Am häufigsten wird das Geschlecht bei der Niederländerin Candy Dulfer (*1969) thematisiert, deren Musik an der Grenze zwischen Jazz, Pop und Funk zu verorten ist. Der Durchbruch gelang ihr Ende der 80er Jahre, und ihr Album *Saxuality* (1990) wurde für den Grammy nominiert. „Zweifelsohne hat Candy Dulfer ein Aussehen, mit dem sie auch als Popdiva Karriere machen könnte, und setzt ihren Sex-Appeal in Wortspielereien ihrer Albumtitel – *Saxuality* – auch bewusst ein.“³³ Dass sie aber dabei – trotz der musikalischen und visuellen Pop-Anleihen – eine ernst zu nehmende Instrumentalistin ist, bedarf anscheinend besonderer Hervorhebung. „Eine Musikerin, die sich ihrer erotischen Ausstrahlung bewusst und bereit ist, sie souverän zu vertreten, ohne dass es einem Ausverkauf gleichkommt – das ist schon etwas Besonderes.“³⁴ Nach wie vor ist es

27 *Jazz-Thetik* 1 (1987), S. 19.

28 *Jazz-Podium* 4 (2001), S. 9.

29 *Jazz-Thetik* 8 (2003), S. 17.

30 „Sybille Pomorin im Gespräch mit Bettina Rimpler“, in: *Die Jazz-Frauen*, hrsg. von Gunna Wendt, Hamburg u. a. 1992, S. 126.

31 Angelika Niscier in *Jazz-Thetik* 5 (2002), S. 10.

32 *Jazz-Podium* 5 (2003), S. 17.

33 *Jazz-Thetik* 8 (2003), S. 16.

34 *Jazz-Thetik* 7/8 (2009), S. 11.

aufgrund der vorherrschenden Wahrnehmungsschemata nur unter Anstrengung möglich, sexuelle Attraktivität mit hohem spielerischem Niveau in Einklang zu bringen.

Neben den Saxophonistinnen, die sich einen Namen gemacht haben, gibt es das Heer der Unterhaltungsmusikerinnen, die für sich im Internet mit attraktiven Bildern werben (natürlich ohne die Gesichtsmuskeln zu verziehen!). Wortspiele mit Sax und Sex finden sich zuhauf. Da bietet sich eine „Saxy Damenband“ oder eine „Saxy Lady“ an, hier das Frauen-Saxophonquartett „Hot Sax Club“, dort ein saxophonspielendes Model, das in verschiedensten Outfits von seriös bis gewagt gebucht werden kann. Sie spielen Galas, Lounge- und Dinnermusik, bieten Aufsehen erregende Showeinlagen und setzen so die Tradition der Show- und Unterhaltungsmusikerinnen fort.³⁵

Neu ist, dass sich den Saxophonistinnen heute eine Bandbreite an Ausbildungswegen, Musikstilen, Betätigungsfeldern und Inszenierungsmustern bietet. Neben der Unterhaltungsmusik und der Kunstmusik öffnet sich auch der Jazz mehr und mehr für Instrumentalistinnen. Dies geht auf den Wandel der Geschlechterrollen, aber auch maßgeblich auf weibliche Vorbilder wie Barbara Thompson und Candy Dulfer zurück. Ein Einflussfaktor für den Saxophon-Boom der 80er und 90er Jahre war die hohe Popularität des Instruments in der damaligen Popmusik sowie die Verwendung des äußerst attraktiven Instrumentes in der Werbung und im Film (hier vor allem in Liebeszenen), die Frauen wie Männer dazu inspiriert hat, das Instrument zu erlernen. Zudem war für viele Frauen der Weg von der Blockflöte, Querflöte oder Klarinette nicht allzu weit. Meine These ist, dass Frauen zu dieser Zeit das Saxophon vermehrt als Einstieg in das professionelle Jazz- und Pop-Business wahrgenommen und genutzt haben. Am Schlagzeug, an der E-Gitarre oder am E-Bass (Instrumente, die bis heute Männern zugeordnet werden) wäre dieser Weg vermutlich steiniger ausgefallen. Frauen am Saxophon waren schnell akzeptiert und fanden großen Anklang, allerdings oft um den Preis einer geschlechtstypischen Wahrnehmung. Das Saxophon rangiert heute unter den von Frauen gespielten Instrumenten in Jazz und Pop recht weit oben, zusammen mit dem Klavier. An den Musikschulen nehmen – einer nicht repräsentativen Schätzung meinerseits nach – beide Geschlechter zu etwa gleichen Teilen Saxophonunterricht. Auch in der Workshopszene tum-

35 Übrigens gibt es auch Saxophonisten, die sich ähnlich in Szene setzen (z. B. mit weit offenem Hemd, den Kopf in den Nacken geworfen, das Saxophon gen Himmel gehalten etc.).

meln sich viele Saxophonistinnen.³⁶ Nach wie vor sind jedoch Frauen am Instrument im professionellen Jazz, Rock und Pop deutlich unterrepräsentiert, was zur Folge hat, dass sie immer als weibliche Ausnahme von der Regel wahrgenommen werden.

Die schillernde Vergangenheit des Saxophons bestimmt seinen vielschichtigen Charakter mit. Sex, Erotik, Emotionalität, Verführung, Befreiung, Emanzipation, Aufbruch und Selbstverwirklichung sind einige Assoziationen, die mit dem Saxophon verbunden werden. Sein Klang ähnelt wie bei keinem anderen Instrument dem der menschlichen Stimme, vom sanften, weichen Säuseln bis zum heiseren, aggressiven Schrei. Die Tonformung ist individuell, jede/r hat seinen/ihren ganz eigenen unverwechselbaren Sound. Die Flexibilität des Instrumentes ermöglichte die Adaption durch Volksmusiken Afrikas, Indiens, Chinas, Arabiens u. a. sowie die Etablierung in so verschiedenen Musikrichtungen wie Rock 'n' Roll, Militärmusik, Neuer Musik, Popballaden und Bebop. Dabei fand eine geschlechtstypische Zuordnung von Anfang an nicht statt, trotz der Funktion als Militärintstrument. Das Saxophon vereinte immer schon Symbole beider Geschlechter: So weist es verschiedene Formen auf (das Sopransaxophon erinnert an einen Phallus, alle anderen können aufgrund ihres geschwungenen Corpus als weibliche Form interpretiert werden), es vereint in sich sowohl Blech- als auch Holzblasinstrument (ersteres wird überwiegend von Männern gespielt, letzteres von Frauen), die verschiedenen Bezeichnungen (Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton und Bass-Saxophon) imitieren die Einteilung der männlichen und weiblichen Singstimmen.³⁷ „Is it masculine or female? [...] Part of its appeal is that it's never clear what it is“, sinniert der Saxophonist Jean-Marie Londeix.³⁸ Gerade seine Offenheit und seine Ambiguität macht das Saxophon für viele Menschen, Männer wie Frauen, attraktiv.

Zum Schluss sei noch einmal die sexuell gefärbte Wahrnehmung von Bläserinnen aufgegriffen. Dem Mann, der glaubt, sein Ausruf: „Ihr könnt aber gut blasen“ entspringe seinem originellen und individuellen Wortwitz (und meinem Eindruck nach glauben die Betreffenden das ernsthaft), sei hiermit versichert: Diese Anzüglichkeit basiert auf uralten Symbolismen und primitiven Vorstellungen, die mindestens auf das Mittelalter zurückgehen.

36 Vgl. Anja Herold, *Frauen lernen Jazz. Workshopszene und Musikhochschulen in Deutschland im Vergleich*, Unveröff. Magisterarbeit, Oldenburg 2001.

37 Vgl. Veronica Doubleday, „Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender“, in: *Ethnomusicology forum* 1 (2008), S. 3–39.

38 Im Interview mit Michael Segell, *Devil's Horn*, S. 37.

„Das Violoncello aber, dieser halbgewachsene Mann ...“

Violoncellistinnen in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts

„Violinistinnen und Flötistinnen haben wir schon gehabt, ein Damen-gesangsverein macht seine Inizien, nun kommt ein Mädchen mit einer Baßgeige, das ist ganz neu, ganz originell, nun werden wir auch bald ein Orchester haben, das aus lauter Frauenzimmern besteht. Die Emanzipazion macht rasche Fort-, die Musik rasche Rückschritte, denn sie scheint ganz in die Hände der Kinder und Frauen zu kommen!“¹

Schon dieser kurze Auszug aus einem boshaften Text der Wiener *Sonntagsblätter* weist auf den Blickwinkel hin, aus dem heraus Lise Cristiani (1827–1853) wahrgenommen wurde. Angesichts der ersten öffentlich konzertierenden Violoncellistin, die in den 1840er Jahren in vielen Städten des deutschsprachigen Raumes auftrat, fragten viele Musikkritiker zunächst weniger nach der Qualität ihrer künstlerischen Leistungen. Die Wahrnehmung wurde stattdessen stark vom Geschlecht dieser Musikerin bestimmt. So ging es oft um Äußerlichkeiten – etwa um die Frage, ob die Cellistin ihr Instrument denn, in gleicher Spielhaltung wie ihre männlichen Kollegen und damit in vermeintlich anzüglicher Weise, zwischen den Beinen halten würde. Thematisiert wurde auch, ob und in welcher Weise Lise Cristiani den Erwartungen an die Spielweise musizierender Frauen auch mit einem Instrument entsprach, das so stark in der männliche Sphäre verortet war wie das Violoncello. „Wir können nicht wünschen, dass uns die Künstlerin feurige und leidenschaftliche Ergüsse auf ihrem Instrumente vorträge, das Cello in dieser Art gespielt, passt nicht in die Hände einer Frau“, schrieb etwa die *Berliner Musikalische Zeitung*.² Lise Cristiani hat sich, so scheint es, solchen Vorstellungen z. B. mit dynamischer Dezenz, lyrischer Tongebung und der Bevorzugung der hohen Saiten angepasst.

Freia Hoffmann, die die Biographie und Karriere Lise Cristianis untersucht hat, schreibt: „Lise Cristiani muß einen zermürenden Kampf darum geführt haben, trotz dieses Wahrnehmungsfilters als leistungsfähige Musikerin aner-

1 J. Plank, „Dlle. Lise B. Cristiani“, in: *Sonntagsblätter* (Wien), 18. Mai 1845, S. 479.

2 *Berliner Musikalische Zeitung* 1845, Nr. 50 (unpag.).

kannt zu werden“.³ Keine angenehmen Aussichten also für Frauen in diesen Zeiten, um mit dem Violoncello an die Öffentlichkeit zu treten. Dennoch hat es bald schon andere Cellistinnen gegeben. Bereits 1844 berichtet der niederländische *Zierikzeesche Courant* von der wohl zehnjährigen Frederika Albrachts, die mit dem Cello konzertierte.⁴ Zwischen 1850 und 1853 – und damit ebenfalls noch zu Lebzeiten Lise Cristianis – trat die Cellistin Johanna Körner vorwiegend in Berlin auf. Es ist auffällig, dass diese ersten Violoncellistinnen in den Jahren um die Bürgerliche Revolution und damit in einer Zeit liberaleren gesellschaftlichen Klimas erschienen – einer Zeit also, in der auch die Frauenbewegung im deutschsprachigen Raum ihren Ursprung hatte.⁵ Schon das einleitende Zitat in diesem Text ordnet ja das Auftreten Lise Cristianis in Wien in den Rahmen der „Emanzipazion“, auch andere Kommentare von Musikkritikern weisen in eine solche Richtung.

Doch bereits in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts wagten sich weitere Frauen mit dem Cello auf das Konzertpodium. Aus welchem Umfeld stammten diese besonderen Musikerinnen, die sich in die Männerdomäne des Violoncellospiels wagten? Was lässt sich über ihre Karrieren sagen? Und vor allem: Wie wurden diese Frauen öffentlich wahrgenommen? Schlaglichtartig soll diesen Fragen hier anhand von zwei Fallbeispielen nachgespürt werden.

Beide Cellistinnen wurden Anfang der 1840er Jahre geboren: Anna Kull 1841 (gestorben 1923), Rosa Suck vermutlich 1844 (Todesdatum unbekannt).⁶ Ihre Väter waren beide Berufsmusiker. Der Vater Rosa Sucks, um die es hier zunächst gehen soll, war als professioneller Cellist am Pester Konservatorium tätig und auch der Lehrer seiner Tochter. Die Instrumentenwahl Rosa Sucks wurde in Wurzbachs *Biographischem Lexikon des Kaisertums Österreich* dann auch mit dem Hinweis auf den Vater erklärt: „Vater und Tochter wählten nicht den breitgetretenen Pfad der Pianoklimperei, sondern verlegten sich auf die Streichinstrumente, und unter diesen besonders auf das

3 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1991, S. 204; vgl. ebd., S. 196–207; vgl. auch Freia Hoffmann, „Cristiani, Lise“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* <<http://www.sophie-drinker-institut.de/Cristiani.htm>> (09.09.2009).

4 *Zierikzeesche Courant*, 20. Dez. 1844, S. 2.

5 Vgl. Katharina Deserno, „Ein Blick auf die Geschichte der Cellistinnen“, in: *Journal Netzwerk Frauenforschung NRW*, Nr. 24/2008, S. 32–45, hier S. 37f. <<http://www.netzwerk-frauenforschung.nrw.de/download/journal24.pdf>> (16.09.2009).

6 Zu den Biographien dieser Cellistinnen vgl. Volker Timmermann, „Suck, Rosa“ und „Kull, Anna“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* <<http://www.sophie-drinker-institut.de/lexikon.htm>> (16.09.2009).

gar wenig zu weiblichen Händen und Armen passende Violoncell“.⁷ Immerhin rund ein Jahrzehnt – von ihrem ersten nachweisbaren Auftritt in Pest 1858 bis zu ihrer Heirat 1868 – konzertierte Rosa Suck und bereiste dabei auch Wien und Paris. Aufgrund der spärlichen Quellenlage ist ihre Karriere jedoch nur fragmentarisch nachvollziehbar. Als sie 1859 in Wien auftrat, thematisierte die *Wiener Zeitung* die Instrumentenwahl gleich zu Beginn eines längeren Artikels über die Cellistin:

„Es ist so gar lange her noch nicht, daß wir den Schwestern Ferni, diesen schönen Geigerinnen, die wie Bildsäulen vor unseren Augen standen, einen schüchternen Wiederhall der allgemeinen Bewunderung gewidmet haben. Ein junges, schönes Mädchen, welches die Violine spielt – jung und schön, welch ein Doppelmagnet! – wahrlich es erregt unser Wohlgefallen [...]. Aber ein Mädchen, sei es auch noch so anmuthig, welches die kleine Baßgeige streicht? Das ist offenbar eine andere Frage. Man kann sagen: ja die Geige, das ist ein ungeberdiges Kind, welches, in Mädchenarme genommen, zutraulich wird und die süßesten Laute von sich gibt; das Violoncell aber, dieser halbgewachsene Mann, der fast auf eigenen Füßen steht, diesen bändigen zwei Mädchenhände nicht, der will eine männliche Faust fühlen.“⁸

Die Violine wurde offenbar nun – direkt im Anschluss an die Wiener Konzerte Carolina und Virginia Fernis von 1858 und nach der Ära der weithin bekannten Milanollos – als Fraueninstrument zunehmend akzeptiert. Das Violoncello als „halbgewachsener Mann“, der „eine männliche Faust fühlen“ muss, blieb hingegen weiterhin den Männern zugeordnet. Der Kritiker der *Wiener Zeitung* relativierte jedoch am Beispiel Rosa Suck seine ursprünglich ablehnende Grundhaltung: „Das mag ‚im Allgemeinen‘ – wie der Schulmeister sagt – wohl wahr sein; aber wo ist der männliche Umband, der unter dem Zauber weiblicher Hände nicht zahm geworden? Das neueste Beispiel haben wir an Frl. Suck aus Pesth erlebt [...]“.⁹

Interessant erscheint die Begründung, mit der der Rezensent die positive Wirkung der Cellistin im Konzert erläutert:

„Es ist nicht allein das Vergnügen, schöne, ja, was mehr ist, graziöse Hände den Bogen führen und auf dem Griffbret umhertasten zu sehen, es ist nicht allein die schlanke Gestalt, auf der sich ein hübscher Kopf

7 *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, hrsg. von Constantin von Wurzbach, Wien 1856–91, Bd. 40, S. 271.

8 *Wiener Zeitung, Abendblatt*, 26. Nov. 1859, S. 1083.

9 Ebd.

wiegt, noch die für das Hervortreten der weiblichen Umrisse so vortheilhafte Verringerung der Krinoline, welche die eigenthümliche Manipulation des Violoncells naturgemäß mit sich führt – das allein ist es nicht, was uns für den Ungarischen Gast freundlich stimmt; sondern es lebt in diesem Pesther Kinde wirklich eine musikalische Seele, die uns inniger anspricht, als alle Freundlichkeit der äußeren Erscheinung“.¹⁰

Einmal mehr wird hier die Dimension des Aussehens beim Musizieren hervorgehoben, doch nun bereitet der Blick auf die Cello spielende Frau „Vergnügen“. Das Spiel der Hände betrachtet der Autor nicht nur als „schön“, sondern gar als „graziös“ und passt es damit in den Rahmen des idealtypisch Weiblichen ein. Während die Violine durch ihre spezifische Spielhaltung nur geringe Kopfbewegungen ermöglicht, sind Hals und Kopf einer Cellistin frei sichtbar. Doch auch die „wiegenden“ Bewegungen des Kopfes empfand der Rezensent als angemessen. Und während noch 15 Jahre zuvor „die Meisten glaubten, es müsse etwas frivol aussehen, indem sie ganz und gar vergessen hatten, dass Dem. Cristiani eine Dame sei und für ihren speziellen Zweck ein weithinwallendes Kleid trägt“,¹¹ beurteilte nun der Kritiker der *Wiener Zeitung* die durch Rosa Sucks Instrument verursachte „Verringerung der Krinoline“ gar als vortheilhaft „für das Hervortreten der weiblichen Umrisse“. Zumindest mit Blick auf das Äußere schien sich die Wahrnehmung von Violoncellistinnen in dieser Zeit allmählich zu wandeln.

Auch bei Anna Kull dürfte der familiäre Hintergrund eine wichtige Rolle bei der Auswahl des Instruments gespielt haben. Markant ist dabei jedoch nicht nur das professionelle Musikertum des aus dem Schweizer Bürgertum stammenden Vaters, sondern auch die Herkunft der Mutter, die aus dem österreichischen Hochadel kam. Anna Kull verlor die Verbindung zum mütterlichen Teil ihrer Familie offenkundig nicht und pflegte ihre verwandtschaftlichen Beziehungen. Nach dem Tod ihrer Eltern lebte sie auf ihrem Schloss in Kärnten. Angesichts eines solchen Hintergrundes dürfte materieller Gewinn kaum ein Ansporn für die Konzerttätigkeit gewesen sein. Dabei erhielt auch Anna Kull zunächst Unterricht von ihrem Vater, der sie aber auch nach Zürich zum Cellisten Schleich, vor allem aber nach München zum Menter-Schüler und Solocellisten der Münchner Hofkapelle, Hyppolit Müller, schickte. Joseph Menter selbst soll die Ausbildung Anna Kulls noch überwacht haben.¹²

10 Ebd.

11 *Allgemeine musikalische Zeitung* 1846, Sp. 290.

12 *Intelligenzblatt für die Stadt Bern*, 12. Feb. 1856, S. 6.

Die Spanne ihrer eigentlichen Konzerttätigkeit währte vermutlich von ca. 1853 bis 1860. In dieser Zeit spielte sie in einer Reihe deutschsprachiger und europäischer Städte (z. B. Paris, London, München und wohl auch Wien). Der Rückzug vom Podium war bei Anna Kull einmal nicht – wie sonst bei vielen Musikerinnen des 19. Jahrhunderts – durch eine etwaige Heirat begründet, sondern geschah auf Wunsch der Eltern, die sich um die Gesundheit ihrer Tochter sorgten.¹³ Dennoch trat Anna Kull noch deutlich später öffentlich auf. So ist die Mitwirkung an einem Grazer Wohltätigkeitskonzert im Dezember 1877 nachweisbar.¹⁴

Natürlich spielten Geschlecht und Instrumentenwahl auch in der musikjournalistischen Wahrnehmung Anna Kulls eine Rolle, wurden aber – soweit ersichtlich – nie so kritisch diskutiert, wie dies bei Rosa Suck der Fall war. Der Rezensent des *Intelligenzblatts für die Stadt Bern* lässt am Anfang seines Textes über Anna Kull zwar keinen Zweifel daran, wo das Violoncello denn eigentlich einzuordnen sei:

„Vor einem Jahr lasen wir in den Schweizerblättern zum ersten Male von den überraschenden Leistungen eines 13jährigen Mädchens, Anna Kull, als Violoncellistin. Wir waren damals etwas ungläubig und begriffen nicht, wie man auf den Einfall kommen konnte, für ein Mädchen von so zartem Alter dieses ungemein schwierig zu behandelnde und männliche Kraft erfordernde Instrument zu wählen.“¹⁵

Doch von dieser Haltung rückte der Autor ab, nachdem er das Spiel der Cellistin erlebt hatte: „Nun haben wir Gelegenheit gehabt, die junge Künstlerin zu hören, und können nicht anders, als ein Talent bewundern, das in weniger als drei Jahren es zu einer Virtuosität gebracht hat, wie sie nur bei seltener Begabung möglich ist.“¹⁶

Die Kommentare über Anna Kull lassen oft erkennen, dass diese eine exzellente Violoncellistin gewesen sein muss. Ein Frankfurter Kritiker attestierte ihr 1859 gar „große Technik“ sowie „bedeutenden Ton“¹⁷ – in solchem Vokabular finden sich jene Ressentiments, wie sie Lise Cristiani noch zehn Jahre zuvor zu spüren bekommen hatte, nicht mehr wieder.

13 Karl Schenkel, „Niederlenzer Frauen und Männer aus dem 19. Jahrhundert“, in: *Dorfchronik Niederlenz*, hrsg. von der Gemeindekanzlei Niederlenz, Villmergen 1961, S. 61–65, hier S. 32.

14 *Grazer Zeitung*, 8. Dez. 1877, Nr. 281, unpag.

15 *Intelligenzblatt für die Stadt Bern*, 12. Feb. 1856, S. 6.

16 Ebd.

17 *Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt*, 9. Okt. 1859, S. 943.

Ein Schwerpunkt der Konzerttätigkeit Anna Kulls lag in Großbritannien, wo sie wohl schon 1853, sicher aber zwischen Ende 1856 und 1859 mehrfach auftrat. Dort wurde sie zur „Kammervirtuosin der Königin von England“ ernannt, in der Londoner Wesley’s Chapel hängt ein Ölporträt des viktorianischen Malers James Smedham, das vermutlich die Cellistin zeigt.¹⁸ Der Rezensent des Edinburgher *Caledonian Mercury* hatte eigentlich feste Vorstellungen, zu welchem Geschlecht das Instrument Anna Kulls zuzuordnen sei. Seine Haltung änderte der Autor indes gleich zweimal. „Previous to seeing her, one was prepared for the entrance of a portly semi-masculine young lady to handle such an instrument as the violoncello [...]“.¹⁹ Wenn schon eine Cellistin, dann ein kräftiges Mannweib – doch diese Erwartung erfüllte Anna Kull ganz und gar nicht:

„In the person of Madlle. Kull we find a sylph-like girl, apparently not exceeding fifteen years of age, quiet and timid in appearance, inducing even the belief that the term ‚distinguished Violoncellist‘, used in the programme, was intended to attract attention rather to a youthful prodigy than an accomplished player on a difficult instrument.“²⁰

Nun also, beim schüchternen Auftreten der Künstlerin, glaubte der Kritiker an eine Kindervirtuosin mit eher beschränkten Spielfähigkeiten. Doch auch diese Meinung änderte der Autor schnell: „[...] [A]ny such belief vanished; her genuine and uneffected simplicity of manner adding a charm to the expression of feeling, the magnificent bowing and the extreme grace and neatness with which a lady, especially one so young, easily overcame difficulties, and executed in a finished style.“²¹ Die Darstellung von als weiblich angesehenen Eigenschaften wie „grace“ oder „neatness“ in Verbindung mit technisch gutem Cellospiel wurde hier positiv hervorgehoben. Zwar war die Instrumentenwahl der jungen Frau weiterhin ein Thema, Anna Kull wurde aber als hoch qualifizierte Musikerin anerkannt.

Dennoch stellte diese Art der Wahrnehmung eine Ausnahme dar. Violoncellistinnen blieben auch im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts selten, ihre

18 Christopher Wright et al., *British and Irish Paintings in Public Collections. An Index of British and Irish Oil Paintings Born Before 1870 in Public and Institutional Collections in the United Kingdom and Ireland*, New Haven 2006, S. 727. Das Porträt entstand 1857 und trägt den Titel „Anna Kull“, die abgebildete Person zeigt deutliche Ähnlichkeit zum bisher einzig bekannten Bildnis Anna Kulls.

19 *Caledonian Mercury*, 22. Dez. 1856 <<http://newspapers.bl.uk/blcs/>> (10.09.2009). Die Seitenzahl ist in der Reproduktion nicht erkennbar.

20 Ebd.

21 Ebd.

Instrumentenwahl wurde kritisch beäugt. Noch 1898 schrieb der britische Autor Hugh Reginald Haweis:

„I first saw a lady violoncellist in 1857“ – vermutlich handelte es sich dabei um Anna Kull, die in dieser Zeit in England konzertierte – „she held the instrument, as a man holds it, between her knees, and it seemed to me ungraceful. [...] The 'cello will never be so graceful, nor will it probably be ever wielded by women with such charm as the violin. It will always remain in their hands a little unwieldy.“²²

Am Ende des 19. Jahrhunderts waren die Frauen nicht mehr vom Instrument Cello zu verbannen, denn Cellistinnen bildeten eine Voraussetzung für Frauen-Ensembles. Schon Rosa Suck hat 1859 in Wien nicht nur solistisch, sondern auch im Klaviertrio mit der Pianistin Henriette Fritz und der Geigerin Therese Kreß konzertiert. In Paris gab es in dieser Zeit bereits ein Frauen-Streichquartett.²³ Und natürlich spielten Cellistinnen eine wichtige Rolle in den im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entstandenen Frauenorchestern. Auch die Prophezeiung in der ganz am Anfang dieses Textes zitierten Quelle, es würde bald schon Frauenorchester geben, hat sich also mit Hilfe von Cellistinnen bewahrheitet. Doch anders als dort vorausgesagt, hat das der Musik und dem Musikleben gewiss nicht geschadet.

22 Hugh Reginald Haweis, „Violins and Girls“, in: *Contemporary Review* 1898, S. 107–112, hier S. 112.

23 Joel-Marie Fauquet, *Les Sociétés de Musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris 1986, S. 201.

Hector Berlioz und die Gitarre

„Hector Berlioz ... war ein glühender Verehrer der Gitarre ...“¹

„Au diable d'abord l'instrument! et au diable ensuite le chanteur!“²

Hector Berlioz (1803–1869) war einer der wenigen hochrangigen professionellen Komponisten, die Gitarre spielten. Gerade für die Gitarre ist die Liste der Komponisten, die das Instrument nachweislich beherrscht haben, bedauerlich kurz: Franz Schubert, Niccolò Paganini, Heitor Villa-Lobos, Frank Martin – man ist schnell am Ende angekommen. (Natürlich gab es auch noch im 19. Jahrhundert Instrumentalistinnen und Instrumentalisten auf der Gitarre, die ausschließlich für ihr eigenes Instrument komponiert haben und dabei bisweilen qualitativ hochwertige Musik schufen.) So ist es nicht erstaunlich, dass Publikationen zur Geschichte der Gitarre – die selten von Musikwissenschaftlern, sondern meist wie auch im angeführten ersten Zitat von Gitarristen selbst geschrieben wurden – Berlioz ein ungebrochen positives Verhältnis zum Instrument unterstellen möchten. Der Wunsch nach einer Nobilitierung des eigenen Instruments durch einen prominenten Fürsprecher ist wohl nachvollziehbar, allerdings beruhen die meisten Darstellungen auf Halbwahrheiten oder Mutmaßungen über die Rolle der Gitarre im Leben und Schaffen von Berlioz.

Das zweite Zitat – eine Übersetzung aus Goethes *Faust* – bringt nicht unbedingt die persönliche Haltung Berlioz' zum Ausdruck, sondern die Verachtung Valentins nach der vorangegangenen zynischen Serenade Mephistos. Dass der Hass hier aber gerade die Gitarre trifft, ist Berlioz' eigene Zutat, denn in seiner Instrumentation singt Mephisto in durchaus serenadentypi-

1 Konrad Ragossnig, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Mainz 1978, S. 79.

2 Hector Berlioz, *Huit scènes de Faust*, gesprochener Text Valentins als Abschluss des Werks – nachdem Méphistophélès seine Sérénade zur Begleitung nur von einer Gitarre gesungen hat. Frz. Übersetzung von Gérard de Nerval. Bei Goethe in *Faust I* (Nacht, V. 3701 f.): „Zum Teufel erst das Instrument / zum Teufel hinter drein den Sänger!“

scher Besetzung zur *Gitarrenbegleitung*, während bei Goethe von einer „Zither“ die Rede ist. Wie ich – selbst Gitarrist – nicht ohne Bedauern feststellen musste, war die tatsächliche Haltung des Komponisten gegenüber der Gitarre recht nüchtern. Die folgende Darstellung der Rolle der Gitarre in Berlioz’ Leben, in den von ihm komponierten Werken und von ihm veröffentlichten Texten soll zu einer realistischeren Positionsbestimmung der Gitarre in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beitragen.

Biographische Bezüge Berlioz’ zur Gitarre

Das erste vom jungen Berlioz erlernte Instrument war das Flageolet, dann folgte die Querflöte. Mit 15 Jahren erhielt er zusätzlich Gitarrenunterricht bei dem Multi-Instrumentalisten Francois-Xavier Dorant, einem Elsässer aus Colmar, der zu dem Zeitpunkt bereits der Gitarrenlehrer von Berlioz’ Schwester war. Nach kürzester Zeit hatte der Schüler seinen Lehrer überflügelt, so jedenfalls der Bericht in den Memoiren, in denen Berlioz bekanntlich nicht davor zurückschreckt, die eigenen Fähigkeiten ins beste Licht zu stellen.

Berlioz selbst ironisiert in den Memoiren seine geringe musikpraktische Erfahrung:

„Und so bin ich ein Meister auf diesen drei majestätischen und unvergleichlichen Instrumenten geworden: auf dem Flageolet, auf der Querflöte und auf der Gitarre! Wer würde es wohl wagen, bei einer so klugen Wahl den Trieb der Natur zu verkennen, der mich zu den gewaltigsten Orchesterwirkungen und zu einer Musik vom Format eines Michelangelo drängte!! [...] Als ausübender Musiker habe ich niemals andere Begabungen gezeigt [...].“³

Die von ihm beherrschten Instrumente und ihr offenbar geringes Ansehen stehen für ihn in krassem Gegensatz zu den später entwickelten kompositorischen Ideen. Hervorgehoben wird von Berlioz selbst vor allem die prägende Bedeutung der Tatsache, keine Ausbildung auf dem Klavier erhalten zu haben:

„[W]enn ich mir ansehe, wie erschreckend viele peinliche Albernheiten mit seiner [des Klaviers] Hilfe täglich produziert werden, welche die meisten ihrer Schöpfer nicht schreiben könnten, wenn sie weit weg von ihrem Musikkaleidoskop nur auf Feder und Papier angewiesen

3 Hector Berlioz, *Memoiren*, neu übersetzt von Dagmar Kreher, hrsg. v. Frank Heidlberger, Kassel u.a., 2007, S. 62.

wären, dann kann ich nicht umhin, dem Schicksal zu danken, das mich zwang, frei und in der Stille komponieren zu lernen, und damit vor der für das Denken so gefährlichen Tyrannei der Fingerfertigkeit ebenso schützte wie vor den Verlockungen, denen ein Komponist stets mehr oder weniger ausgesetzt ist.“⁴

Die kompositorische Phantasie bleibt durch solche Unkenntnis geschützt vor der Reproduktion motorischer Automatismen des Klavierspielers. Aber auch der bisweilen geäußerten Vermutung, dass Berlioz seine Werke mit der Gitarre in der Hand konzipierte, widerspricht die Darstellung.

Auch wenn Berlioz selbst keinen prägenden Einfluss seiner eigenen Instrumentalpraxis für seine späteren Kompositionen sehen will, so kann dennoch nach unbewusst sedimentierten Erfahrungen, auf die der Komponist später aufbaute, gefragt werden. Julian Rushton fasst einige einschlägige Überlegungen zusammen,⁵ die sich vor allem auf die Harmonik und Stimmführung beziehen. Auf der Gitarre böten sich intervallgetreue chromatische Rückungen (im Gegensatz zu tonalen Intervalltranspositionen) an, da dafür der Fingersatz der linken Hand nicht verändert werden muss. In seinen eigenen Gitarren-Begleitsätzen ist Berlioz ferner mit den meisten zeitgenössischen Gitarristen darin einig, dass die größere Sonorität der gängigen vollstimmigen Gitarrengriffe (mit ggf. ‚fälschen‘ Auflösungen von Spannungstönen) einer konsequenten Stimmführung vorzuziehen sei. Ob die beschriebenen Merkmale charakteristisch für Berlioz’ Stil sind und ob sie dem Einfluss seiner Ausbildung auf der Gitarre zuzuschreiben sind, bleibt fraglich.

Für die Berlioz häufig unterschobene Aussage, die Gitarre sei „ein kleines Orchester“ – und damit sei das Gitarrespielen gewissermaßen eine Vorschule der Instrumentation –, sind keine Belege nachweisbar. Matthias Henke und Michael Stegemann⁶ fügen in ihrer Edition der von Berlioz arrangierten Vokal-Romanzen das vermeintliche Zitat („La guitare est un petit orchestre“) in ihre sonst korrekte Wiedergabe der Gitarren-Vorstellung aus der Instrumentationslehre ein. Allerdings können sie für diesen Satz keinen Nachweis

4 Ebd.

5 Julian Rushton, *The Musical Language of Berlioz*, Cambridge 1983, S. 56–60. Rushton referiert hier – eher distanziert abwägend – Argumentationen aus der unveröffentlichten Dissertation von P.J. Dallman, *Influences and Use of the Guitar in the Music of Hector Berlioz*, University of Maryland 1972, die für diesen Aufsatz nicht herangezogen werden konnte.

6 Hector Berlioz, *Recueil de romances*, hrsg. M. Henke und M. Stegemann, o.O. [Heidelberg, Chanterelle] 1986, Vorwort, S. VII.

bei Berlioz angeben, stattdessen wird er lediglich nach Sekundärliteratur zitiert, deren Verlässlichkeit höchst fraglich ist

Ab Oktober 1821 hielt sich Berlioz in Paris auf. In den folgenden Jahren entschied er sich allmählich für eine Professionalisierung seiner Ausbildung als Musiker. Zeitgleich erlebt Paris während der 1820er Jahre den Höhepunkt der *Guitaromanie*,⁷ einer Begeisterung breiter bürgerlicher Schichten für die Gitarre und für gefällige Kompositionen und Arrangements für dieses Instrument. Sie führte zu einer massenhaften Verbreitung von Drucken leicht spielbarer Gitarrenmusik, zu einer manufakturaft und arbeitsteilig organisierten Massenfabrikation von Gitarren im Städtchen Mirecourt und zu kontinuierlichen Einkünften für Gitarrenvirtuosen vor allem italienischer und spanischer Provenienz. Auch für Berlioz eröffnet diese Situation gute Einnahmequellen aus seiner Tätigkeit als Gitarrenlehrer.

Die Gitarre spielte im Leben Berlioz' erneut eine bedeutende Rolle während seines Italienaufenthalts ab 1831, nachdem er den Rompreis und das damit verbundene Stipendium gewonnen hatte. Bei gemeinsamen Vergnügungen der französischen Stipendiaten sorgte Berlioz für Unterhaltung: „Wenn ich mit dabei war, mussten meine schlechte Stimme und meine elende Gitarre erhalten [...]“.⁸ Man sang gemeinsam Opernmelodien von Weber, Gluck, Spontini und Mozart. Eine von starkem Alkoholkonsum beeinträchtigte Form musikalischer Praxis waren die „englischen Konzerte“, bei denen reihum, abwechselnd und auch gleichzeitig verschiedene *Airs* aus *Opéras comiques* und vokale Romanzen zum Besten gegeben wurden.⁹ Berlioz und der Kreis der Stipendiaten ängstigten damit Hunde und irritierten die italienische Nachbarschaft. In den späteren Gitarrenbegleitungen der Opern Berlioz' steht das Instrument genau für diese Situation: das gesellige Singen, ausgelassen und bisweilen alkoholisiert. Bei der Abreise aus Rom hatte die Gitarre – offenbar kein wertvolles Instrument – ihre Aufgabe erfüllt: „[I]ch verkaufe mein Gewehr, zertrümmere meine Gitarre [...] spendiere meinen Kameraden einen großen Punsch.“¹⁰

7 Benannt nach Charles de Marescot, *La Guitaromanie*, Paris o.J., Faks.-Nachdr. Florenz 1985, einer Sammlung leichter Solos für Amateure und Lithographien, die die Rolle der Gitarre im Pariser bürgerlichen Kulturleben dokumentieren.

8 Berlioz, *Memoiren*, S. 198f.

9 Ebd., S. 199.

10 Ebd., S. 245.

Gitarrenkomponisten im Kontakt mit Berlioz

Der Violinist Niccolò Paganini (1782–1840) spielte auch virtuos Gitarre und hinterließ zahlreiche Solo- und Kammermusikwerke mit z. T. sehr anspruchsvollen Aufgaben für das Instrument. Berichte über den kollegialen bis freundschaftlichen Kontakt beider finden sich in Berlioz' Memoiren. Bekannt ist Paganinis Bedeutung für die Entstehung der Symphonie mit Solobratsche *Harold en Italie*. Etwas unklarer scheint seine Rolle bei der Finanzierung des zeitlichen Freiraums zur Komposition von *Roméo et Juliette* durch einen Zuschuss von 20.000 Francs zu sein. Doch selbst wenn diese Begebenheit von Berlioz lediglich fingiert worden wäre,¹¹ belegt sie immerhin, dass Berlioz sich von ihrer Veröffentlichung eine Steigerung seiner Reputation versprach.

Ein weiteres Dokument der bewusst und öffentlich inszenierten freundschaftlichen Verbindung zwischen Berlioz und Paganini ist eine Gitarre von Nicolas Grobert (1794–1869), die von Paganini und Berlioz auf der Decke signiert wurde. Hinsichtlich der Datierung und der Geschichte des Instruments werden z. T. widersprüchliche Angaben gemacht. Der Katalog der Sammlung der Cité de la musique, wo die Gitarre heute aufbewahrt wird, führt an: Datierung des Instruments ca. 1830, Ausleihe an Paganini durch den Besitzer Jean-Baptiste Vuillaume 1838, anschließend Geschenk an Berlioz. Erwerb („acquisition“) durch das Conservatoire 1866.¹² Davon, dass Berlioz die Gitarre dem Conservatoire gestiftet habe, weiß der Katalog nichts.

Marco Aurelio Zani de Ferranti (1801–1878)¹³ und Berlioz begegneten sich 1842 in Brüssel. Ferranti wird in den Memoiren jedoch nicht als Gitarrist, sondern als „Schriftsteller“ und Bewunderer erwähnt.¹⁴ Er sei in der Lage gewesen, die Schönheit regelwidriger Passagen im *Pilgermarsch* aus *Harold en Italie* zu würdigen, womit Berlioz ihn gegen den akademischen Starrsinn Fétis' (der hier regelwidrigen Dissonanzgebrauch moniert hatte) ausspielen kann. Die ihm von Berlioz in den Mund gelegte Lobpreisung: „Das ist kein Mensch, das ist ein Gott!“ wird immerhin auch in Ferrantis eigenen Aufzeichnungen bestätigt.¹⁵

11 Vgl. Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart 1979, S. 83 f.

12 Paris, Cité de la musique, Katalog-Nr. E.375.

13 Simon Wynberg: *Marco Aurelio Zani de Ferranti. A Biography*, Teilband der Edition *Guitar Works*, Heidelberg 1989.

14 Berlioz, *Memoiren*, S. 305.

15 Vgl. Wynberg, *Ferranti*, S. 22.

Auffällig ist das *Fehlen* zahlreicher prominenter Namen von Gitarristen, denen Berlioz wahrscheinlich begegnet ist, die aber weder in seinen Memoiren noch in seinen Veröffentlichungen als Musikkritiker genannt werden. Fernando Sor fehlt hier ebenso wie Dionisio Aguado und Matteo Carcassi. Immerhin sind die von Berlioz geschätzten Gitarristen einer kurzen Namensliste in seiner Instrumentationslehre zu entnehmen: „Zanni de Ferranti, Huerta, Sor etc.“. Ihren Werken könne man bei Bedarf entnehmen, wie man „mehrstimmige Stücke [schreibt], die melodische Phrasen enthalten, und worin alle Vortheile des Instruments benutzt sind.“¹⁶ Der erfolgreichste Pariser Virtuose und Publizist der Zeit, Ferdinando Carulli, wird von Berlioz gar nicht erwähnt – ein Ausdruck von Desinteresse oder gar Missbilligung? Ebenso auffällig ist das Fehlen von Napoléon Coste (1805–1883), obwohl ihm der Generationengenosse im Zusammenhang mit Aufführungen begegnet sein muss. So lautet ein Vermerk in seiner Komposition *Le Tournoi, Fantaisie Chevaleresque*, op. 15 (veröffentlicht 1845): „Exécutée par l’Auteur au Conservatoire de Musique“.¹⁷

Kompositionen und Arrangements von Berlioz mit Beteiligung der Gitarre

Die folgende Liste und Kurzcharakteristik aller Werke (Kompositionen und Arrangements) von Berlioz, in denen die Gitarre beteiligt ist, belegt ihre im Gesamtwerk doch recht bescheidene Rolle.

- ca. 1819: Arrangement/Gitarrenbegleitung zur Romanze *Le fleuve du Tage* von Jean-Joseph-Benoit Pollet, H [= Holoman-Werkverzeichnis] 5.
- 1817–19: Lied *Je vais donc quitter pour jamais*, H 6¹⁸, mit Gitarren- und Klavierbegleitung. Verloren/vernichtet, aber nach eigener Angabe von Berlioz in der langsamen Einleitung zur *Symphonie fantastique* verarbeitet.
- 1819–22: *Recueil de romances avec accompagnement de guitare*, H 8. Arrangements/Gitarrenbegleitungen zu 25 Romanzen verschiedener, teils

16 Zitierte Ausgabe: Hector Berlioz, *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes/ Die moderne Instrumentation und Orchestration*, 2^{me} Edition, übers. v. J. C. Grünbaum, Berlin o. J., S. 95.

17 Titelseite, Faks.-Nachdr. in: *The Guitar Works of Napoléon Coste*, Monaco 1981, Bd. 3, S. 31.

18 Angabe nach dem Werkverzeichnis <<http://www.hberlioz.com/Works/Catalogue.htm#lost>> (28.8.2008). Berlioz erwähnt das Lied in den *Memoiren*, S. 62 f.

namentlich genannter (Boieldieu, Dellamaria, d'Aleynac, Lelu u. a.), teils anonymer und teilweise bislang noch nicht identifizierter Komponisten.¹⁹ 24 Seiten Autograph. Repertoire: Melodien aus der Opéra comique. Die Begleitsätze sind gekonnt arrangiert und vollgriffig, aber unvirtuos und leicht ausführbar – vergleichbar mit zahlreichen Drucken der Zeit für Amateure.

- 1818–20 Sammlung von 56 anonymen Solostücken für und 32 Romanzen mit Gitarrenbegleitung, Manuskript aus dem Umkreis der Berlioz-Familie in Côte-Saint-André.²⁰ Handschrift und Kompositionen wahrscheinlich nicht von Berlioz; nicht im Holoman-Werkverzeichnis, bislang nicht ediert. Wahrscheinlich handelt es sich um Aufzeichnungen im Zusammenhang mit dem Gitarrenunterricht der Geschwister Berlioz. Anteile Hectors, seiner Schwester Nanci und ggf. ihres Lehrers Dorant sind nicht zu bestimmen.
- ca. 1828: Variationen über *Là ci darem la mano* (Mozart, *Don Giovanni*) für Gitarre solo, H 30, verloren. Nachgewiesen im *Handbuch Whistling* für 1828.
- ca. 1830: Nocturne à deux voix *Je veux dans l'inconstance* für zwei Sopranstimmen, Gitarrenbegleitung, H 31. Autograph. Ob es sich um eine Komposition von Berlioz handelt oder um ein Arrangement einer fremden Vorlage, war bislang nicht zu ermitteln.
- 1828–29 : *Huit Scènes de Faust*, H 33. Nr. 8 *Sérénade de Méphistophélès* für Tenor und Gitarre. Ungewöhnlich an dem Lied mit Gitarrenbegleitung ist die Disproportionalität der Besetzung zum Rest des Werkes. Es bildet den Schlusssatz eines sonst groß besetzten Zyklus mit Orchester, Chor und Solisten.
- 1838: *Benvenuto Cellini*, H 76. Beteiligung von 2 Gitarren in der Bühnenmusik.
Nr. 2 (1. Akt): *La la la la de profundis*, Begleitung des Gesangs Cellinis und seiner Freunde im römischen Karneval auf der Straße, 2 Gitarren und Tambours de basque.

19 Angaben zu den Komponisten und den Opern, denen die Melodien entstammen, in den Editionen von M. Henke und M. Stegemann und in der Edition in Bd. 22b der *New Berlioz Edition* (= NBE).

20 Die Sammlung fand keinen Eingang in die ‚offiziellen‘ Werkverzeichnisse, Angabe nach <<http://www.hberlioz.com/Works/Catalogue.htm#disputed>> (04.09.2009).

Nr. 26 (2. Akt, in der Weimarer Fassung 3. Akt): Chor *Bienheureux les matelots*. Begleitung durch 2 Gitarren und Petite enclume (= Amboss). Der Lobpreis des Matrosenlebens ist ironisch zu verstehen: Er wird hier angestimmt von den Metallgießern, die ihr Element Feuer dem Verderben bringenden Wasser der Matrosen entgegensetzen.

- 1860–62: *Béatrice et Bénédict*“, H 138.

Nr. 9 (Beginn des 2. Aktes): Improvisation et Chœur à boire *Le vin de Syracuse*, ein Lobpreis des Weines und des Marsala-Likörs. Die Begleitung des Chores wird ausgeführt von einer Gitarre, zwei Trompeten, Cornet à pistons und Tambour de basque, ferner wird mit den Gläsern auf den Tisch geschlagen (präzise in Vierteln ausnotiert).

Nr. 12 (am Ende der Szene 3 des 2. Aktes) : Chœur lointain (derrière la scène) *Viens! Viens, de l'hyménée Victime fortunée!*, nur von einer Gitarre ohne Beteiligung weiterer Instrumente begleitet.

Alle erhaltenen Werke und Arrangements mit Beteiligung einer Gitarre setzen diese als Instrument zur Liedbegleitung ein. Der Satz bringt regelmäßige akkordische Begleitungen in vollen, gitarrentypischen „Griffen“, angeschlagen in idiomatischen repetitiven Zerlegungsfiguren. Die Arrangements von Berlioz sind kenntnisreich gesetzt und gut spielbar. Ihr spieltechnischer Anspruch geht nicht über ein leichtes, bisweilen mittelschweres Niveau hinaus.

Die Darstellung der Gitarre in Berlioz' Instrumentationslehre

Der *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* erschien in erster Fassung 1844, eine überarbeitete und erweiterte Ausgabe veröffentlichte Berlioz 1855. Der Artikel „Gitarre“ hat hier einen Umfang von sechs Seiten – wenig im Vergleich zu anderen Instrumenten wie Horn (20 Seiten), Pauken (16 Seiten), Klavier (11 Seiten) oder Trompete (7 Seiten), wobei der Umfang der Artikel bei Orchesterinstrumenten stark durch die Wiedergabe von umfangreichen Partiturausschnitten bestimmt wird, die bei der Gitarre entfallen. Die Vorstellung der Möglichkeiten des Instruments ist realistisch:

„Die Guitarre. Dieses Instrument ist dazu geeignet, die Singstimme zu begleiten, und in einigen nicht sehr lärmenden Instrumental-Compositionen mitzuwirken, oder auch allein mehr oder minder complicirte, mehrstimmige Stücke auszuführen, deren Reiz wesentlich ist, wenn sie von einem wahren Virtuosen vorgetragen werden.“²¹

21 Berlioz, *Grand traité*, S. 90.

Berlioz verzichtet darauf darzustellen, wie solistische Sätze für die Gitarre komponiert werden können („Es ist fast unmöglich, gut für die Gitarre zu schreiben, wenn man sie selbst nicht spielt.“²²). Demgegenüber ist das Ziel der Darstellung in der Instrumentationslehre bescheidener, aber vermutlich durchaus praxis- und bedarfsgerecht, denn es geht ihm darum, „die Art, wie man einfache Begleitungen für sie schreibt, anzuzeigen“.²³ Die dafür essenziellen Informationen liefert der Text: Stimmung und Saiten, Akkorde ohne und mit Barrégriffen, schwer und leicht spielbare Tonarten, Lagenspiel, Fingersatzfragen für den Anschlag der rechten Hand, geeignete Arpeggien, Kapodaster-Gebrauch, Flageolett-Techniken (die in der Liedbegleitung eigentlich keine Rolle spielen) u. v. a. werden knapp und kompetent behandelt.

In seiner abschließenden Charakteristik der Gitarre benennt Berlioz zentrale Aspekte – und eben auch Probleme – der kompositions- und sozialgeschichtlichen Stellung des Instruments in der Musik des 19. Jahrhunderts.

„Die Tonsetzer machen [von der Gitarre] kaum Gebrauch weder in der Kirche, im Theater, noch im Concerte. Ihr schwacher Ton, der es nicht erlaubt, sie andern Instrumenten, oder mehreren, mit gewöhnlicher Tonkraft begabten Stimmen beizugesellen, sind [sic] ohne Zweifel Schuld daran.“²⁴

Das Problem ihrer mangelnden Lautstärke isoliert die Gitarre im Musikbetrieb. Wurde schon die Mitwirkung einer Continuo-Laute in barocken Ensembles im 18. Jahrhundert in dieser Hinsicht zunehmend prekär, so hatte die Gitarre bis zum 19. Jahrhundert nicht an der Entwicklung der anderen Instrumente und der Singstimmen partizipieren können, ihre Lautstärke zu erweitern. Für einen im emphatischen Sinne *öffentlichen* Konzerteinsatz ist sie nur mit starken Einschränkungen zu gebrauchen.

„Man kann [...] für die Guitare, ohne sie selbst zu spielen, nicht wohl mehrstimmige Stücke schreiben, die melodische Phrasen enthalten, und worin alle Vorteile des Instruments benutzt sind.“

Komponisten, die nicht selbst Gitarre spielen, tun sich schwer mit Werken für das Instrument. Erst im 20. Jahrhundert ist es gelungen, auch namhafte professionelle Komponisten und Komponistinnen dafür zu gewinnen, sich mit diesen Schwierigkeiten auseinanderzusetzen.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 95; die folgenden Zitate ebd.

„Einige Virtuosen haben sie cultivirt, und cultiviren sie noch als Solo-Instrument, auf dem sie ebenso köstliche als originelle Effekte hervorbringen.“

Diese köstlichen und originellen Effekte, auf die sich die Gitarristen mehr und mehr spezialisierten, entfremdeten die Gitarre weiter der musikalischen Hochkultur der Epoche und siedelten sie im Terrain teils sentimentaler, teils circensischer Salondarbietungen an.

„Seit der Einführung des Pianoforte in allen Häusern, wo nur die geringste Musikliebhaberei herrscht, ist der Gebrauch der Guitare überall sehr selten geworden, mit Ausnahme Spaniens und Italiens.“

Die Rolle, die die Zupfinstrumente im 16. und wieder im 20. Jahrhundert für das Laienmusizieren hatten, wurde im 19. Jahrhundert in erster Linie vom Klavier übernommen.

Hector Berlioz, der aufgrund seiner Ausbildung in der Lage gewesen wäre, auch anspruchsvolle Solo- oder Ensemblewerke für die Gitarre zu konzipieren, zeigte daran keinerlei Interesse. Er beschränkte die Rolle der Gitarre in seinen späteren Kompositionen auf genretypische Liedbegleitungen und darauf, ein eher optisches Emblem für Situationen des entspannten geselligen Musizierens zu sein. Die Versuche, seine Beiträge als eine wesentliche Partizipation der Gitarre an der anspruchsvollen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts zu deuten, mussten also notwendig scheitern. Und sie verstellten zugleich den möglichen Blick für die produktiven und kommunikativen Aspekte, die das Instrument auch im 19. Jahrhundert noch und schon hatte – aber das ist eine andere Geschichte.

**... nahm sie statt
der Flöte das Schwert**

Die Teufelinn und ihr Obrister

Primadonnen, Komponisten und die Autorschaft in der Musik¹

Geschichten zum Verhältnis von Sängerinnen und Komponisten gibt es viele. Zu den bekanntesten zählt diejenige, in der Georg Friedrich Händel droht, Francesca Cuzzoni, die Primadonna in seiner 1723 uraufgeführten Oper *Ottone, re di Germania*, aus dem Fenster zu werfen, wenn sie sich bei den Proben weiterhin weigere, seinen Anweisungen zu folgen:

„Händel geriet eines Tages mit der Cuzzoni in Wortstreit, weil sie die Arie, *Falsa imagine*, in der Oper *Ottone*, nicht singen wollte. *Oh! Madame*, sagte er, *je sçais bien que vous êtes une véritable Diablesse; mais je vous ferai sçavoir, moi, que je suis Beelzebub, le Chef des Diables*. Ich weiß wol, daß ihr eine leibhafte Teufelinn seyd; aber ich will euch weisen, daß ich Beelzebub, der Teufel Obrister bin. Darauf fassete er sie mitten um den Leib, und schwur, er wollte sie aus dem Fenster werfen, wenn sie weitere Worte machen würde.“²

Die Anekdote lässt Einblicke in musik-, sozial- und geschlechtergeschichtliche Situationen ihrer Zeit zu. Händel ist Komponist und Aufführungsleiter in einer Person, der sich mit Wünschen und Ansprüchen der Primadonna auseinandersetzen muss. Dies war, je nach Genre und Land, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein die übliche Konstellation: Opernkomponisten schrieben nicht erst einmal die Partitur nieder und überließen es den Sängerinnen und Sängern, mit den Gesangspartien zurecht zu kommen, sondern sie komponierten für das vor Ort vorhandene Ensemble und passten die Partien an die individuellen stimmlichen Möglichkeiten an.³ Wenn es dabei

1 Mit diesem Text, der auf einem im Frühjahr 2006 bei einem Treffen der Stipendiatinnen und Stipendiaten des Sophie Drinker Instituts Bremen gehaltenen Vortrag basiert, möchte ich mich bei Freia Hoffmann bedanken, die mir viele Anregungen für meine Arbeit gab und meine wissenschaftliche Laufbahn bei jeder Gelegenheit unterstützt hat.

2 John Mainwaring, *Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Johann Mattheson. Faksimile der Ausgabe Hamburg 1761. Mit einem Nachwort von Walther Siegmund-Schultze, Leipzig 1976 (im Folgenden: Mainwaring/ Mattheson), S. 84.

3 Vgl. zu diesem Themenfeld den Sammelband „...per ben vestir la virtuosa...“ – *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sän-*

zuweilen zu Konflikten kam, so wurden diese in der Regel wohl anders gelöst als durch Fenstersturz, war doch der Erfolg einer Oper – und damit auch des Komponisten – entscheidend von den Leistungen der Ausführenden abhängig. Ein Komponist, der sich nicht auf die Wünsche der Sängerinnen und Sänger eingelassen hätte, hätte sich selbst geschadet.

Indessen herrscht in der geschilderten Szene offensichtlich kein harmonisches Interdependenzverhältnis zwischen den Parteien Komponist und Sängerin. Vielmehr spricht die Anekdote von Hierarchien. Mit dem aus der Militärsprache entlehnten Begriff „Obrister“ bezeugt sie vor allem den Anspruch Händels, als derjenige aufzutreten, der in der Vorbereitung einer Aufführung das Sagen hat und noch der berühmtesten Sängerin Befehle erteilen kann. Solche drastischen Worte und Taten sind heute nicht mehr nötig: Es gilt als selbstverständlich, dass der Wille des Komponisten die Ausführung des Werks bestimmt. Jede Musikerin, jeder Musiker ordnet sich prinzipiell diesem Anspruch unter und bemüht sich darum, die ‚Intentionen‘ des Komponisten zu erkennen und das Stück ihnen gemäß zu ‚interpretieren‘. Diese Einstellung liegt einer anderen Geschichte aus dem Themenfeld „Sängerin und Komponist“ zugrunde, die Erna Berger (1900–1990) in ihrer Autobiografie erzählt. Hier geht es um die Arie der Gilda „Caro nome“ aus *Rigoletto*, in der es einen langen vom Komponisten vorgeschriebenen Schlussstriller gibt, den die Sängerin besonders lange auszuhalten pflegte:

„Ich versöhnte damit Publikum und Dirigenten, weil ich mich andererseits weigerte, in der Arie noch einen extra hohen Ton einzulegen, der gar nicht in der Partitur stand. Man war das von den Italienerinnen gewöhnt, die alle da oben rumpffiffen, nur damit die Koloraturen noch akrobatischer glitzerten. Das tat ich nie, auch bei der Traviata nicht, und verunsicherte damit die Dirigenten. In Brüssel war einer mal regelrecht schockiert, aber mir gelang es, ihn zu überzeugen, daß man sich doch besser nach Herrn Verdi richten sollte.“⁴

Eine uneingeschränkte Loyalität zum Komponisten konnte von Sängerinnen des 18. Jahrhunderts noch nicht erwartet werden. In der Epoche „Herrn Händels“ sah man den Notentext einer Oper als eine Art Gerüst, auf dessen Basis die Solistinnen und Solisten ihre vokalen Fähigkeiten präsentieren konnten. Das hieß unter anderem, dass Gesangspartien koloriert und verziert wurden

gern, hrsg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, Schliengen (im Druck, erscheint 2010).

4 Erna Berger, *Auf Flügeln des Gesanges. Erinnerungen einer Sängerin*, Zürich ²1989, S. 89.

(und dies keineswegs nur an solchen Stellen, wo das explizit in den Noten vermerkt war), oder auch, dass eine Arie, die einer Sängerin nicht gut lag, gegen eine andere ausgetauscht wurde, in der sie sich besser präsentieren konnte, selbst wenn diese aus einer anderen Oper oder gar von einem anderen Komponisten stammte.

Wenn dies allerdings so selbstverständlich war, stellt sich die Frage, warum sich Händel dann so über Francesca Cuzzoni erzürnte. Aber tat er das denn überhaupt? Die Anekdote entstammt der 1760 anonym von dem englischen Theologen John Mainwaring verfassten und ein Jahr später von Johann Mattheson ins Deutsche übersetzten Lebensbeschreibung Händels, die zu den ersten Komponistenbiografien überhaupt gehört. Wie jede Biografie ist auch diese vor allem eine literarische Quelle, die weniger Aufschluss über wirkliche Geschehnisse gibt als über die Vorstellungswelt ihres Autors und seiner Zeit. Anliegen des Buches ist, den Komponisten als große Künstlerpersönlichkeit darzustellen, was in dieser Epoche eine Besonderheit darstellt, war es doch noch keineswegs selbstverständlich, Komponisten einen Rang als Künstler im emphatischen Sinne beizumessen. In dieser Hinsicht war der Musikdiskurs deutlich hinter dem der bildenden Künste zurück geblieben, wo bereits im 16. Jahrhundert mit den Biografien des Vasari wirkungsmächtige Künstlermythen aufgebaut worden waren.⁵ Der Musikdiskurs des 18. und 19. Jahrhunderts mit seiner Metaphysik der Instrumentalmusik diente nicht zuletzt der Aufwertung der Musik zu einer der Literatur ebenbürtigen – wenn nicht überlegenen – Kunst, und Komponisten wie Bach, Mozart oder Beethoven werden noch heute in der Musikgeschichtsschreibung dafür gefeiert, dass sie als Musikerpersönlichkeiten mit ihren Werken den Anspruch auf ein autonomes Künstlertum zum Ausdruck brachten und sich den Intellektuellen ihrer Zeit selbstbewusst zur Seite stellten.⁶ Auch die Komponistenbiografien des 19. Jahrhunderts sind von dem Anliegen getragen, die Künstlerschaft etwa eines Mozart oder Bach monumental zu inszenieren.

Für das Frühstadium dieses Diskurses ist Mainwarings Buch, insbesondere in der von Mattheson bearbeiteten Version, ein Beispiel. Schon das Vorhandensein einer Biografie und deren Übersetzung möchte Mattheson als Zeichen für Händels Rang verstanden wissen:

5 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florenz 1550.

6 Aktuelle Beispiele sind die Bachbiographien von Christoph Wolff (*Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York und London 2000) und Martin Geck (*Bach. Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 2000).

„Kein blosser *Musicus practicus ecclesiastico-dramaticus*, als Kapellmeister im hohen, und Organist im höchsten Grad, der weder Sänger noch Acteur, am wenigsten aber ein Weltkünstler gewesen, hat es jemals in der Welt, vor Händel, dahin gebracht, daß, ohne sein Zuthun, ein besondres eigenes Buch, ansehnlicher Auflage, von seinem Leben geschrieben, mit sehr lehrreicher Beurtheilung versehen, und noch dazu, durch einen nicht gemeinen Kunstverwandten, aus einer Sprache in die andre übersetzt worden wäre.“⁷

In der Biografie wird kein Zweifel daran gelassen, worin die Bedeutung des Künstlers Händel besteht: in seinem Werk. Zwar wird dieser Begriff noch nicht eindeutig im Sinne des hinterlassenen Œuvres verwendet, sondern eher im Sinne von Taten oder Verrichtungen; akzentuiert wird erst einmal, dass es Taten sind – und nicht etwa die persönlichen Eigenschaften des Musikers –, aufgrund derer ihm Ruhm gebührt:

„Thaten müssen es seyn, die Ruhm erfordern [...]. Wer das Werk lobt, der lobet auch den Meister: ja, das Werk selbst lobet oder tadelt ihn; ohne sein Zuthun. Aus ihren Früchten sollt ihr sie erkennen. Personen können sich verstellen, Werke nicht.“⁸

Dies wird jedoch dadurch umgesetzt, dass dem „Lebenslauff“ ein Werkverzeichnis sowie, dem Leben-und-Werk-Konzept späterer Musikerbiografik vorgreifend, ein umfangreiches Kapitel „Anmerkungen über Georg Friderich Händels Werke“ angefügt ist, deren Intention vor allem in der Würdigung von Händels kompositorischer Meisterschaft liegt. Implizit geschieht hier also bereits eine Zuspitzung des Werkbegriffs auf die „verfertigten Werke“⁹; eine besondere Würdigung der anderen musikalischen „Thaten“, etwa seines Instrumentalspiels oder Dirigierens, erfolgt nicht.

Gleichzeitig jedoch geht es darum, die Einheit von Künstler und seinem Schaffen zu unterstreichen:

„Jemands Leben zu beschreiben ist nicht genug, den Mann nur als einen Künstler vorzustellen; es muß vielmehr auch der *Künstler* als ein *Mann* betrachtet werden: denn in solcher Eigenschaft sind die rechten Werke zu finden.“¹⁰

7 Mainwaring/Mattheson, [Vorrede des Übersetzers] (unpag.).

8 Ebd.

9 So die Überschrift des Werkverzeichnisses in Mainwaring/Mattheson, S. 111.

10 Ebd. (Hervorhebungen im Original fett).

Das neuzeitliche Autorschaftskonzept, in dem die Werke durch die Person ihres Schöpfers zu einer Einheit zusammenwachsen und ihnen durch dessen Größe ein zusätzlicher Wert zuwächst, ist also bereits erkennbar. Somit darf die Anekdote nicht nur als eine unterhaltsame Geschichte betrachtet werden: Sie unterfüttert ein neues Konzept von musikalischem Künstlertum.

Man liest heute leicht über eine Formulierung wie „der Künstler als ein Mann“¹¹ hinweg, in der Annahme, „Mann“ werde als generisches Maskulinum im Sinne von „Mensch“ gemeint sein. Eher ist jedoch davon auszugehen, dass die Vorstellung, es könne auch weibliche Künstlerinnen vom Range Handels geben, jenseits des Horizontes des Verfassers lag, zumal seine Konstruktion des Künstlerbegriffs deutlich mit Geschlechterkonzepten in Beziehung steht. Nicht zufällig sind in der eingangs vorgestellten Anekdote die Hauptpersonen ein Mann und eine Frau. Der Autor hätte eine solche Szene ja auch mit anderen Geschlechterrollen schildern können – vielleicht nicht gerade mit einer Komponistin, aber mit einem männlichen Sänger als Handels Gegenpart.¹² Indem er gerade in dieser überaus drastischen und durch Kommentare besonders hervorgehobenen Geschichte die Konstellation männlicher Komponist und weibliche Singende wählt, konnte er die Situation mit dem Aspekt Geschlecht aufladen. Diese Tendenz wird durch die vom Übersetzer Mattheson hinzugefügte Fußnote verstärkt, die den körperlichen Übergriff kommentiert: „Diese heldenmüthige That ist ohne Zweifel von hinten zu geschehen. Wer kann solchen Frauen und ihren Klauen von vorn trauen?“¹³ Das hört sich so an, als müssten sich nicht nur Komponisten gegen Sängerinnen, sondern generell Männer gegen die Macht der ‚teuflischen‘ Frauen zur Wehr setzen.

Wann aber hätten Frauen, zumal in der Musik, Macht über Männer ausgeübt? Die in den vergangenen zwei Jahrhunderten erschienene musikhistorische Literatur gäbe doch eher Anlass zu der Annahme, die Entsorgung von Frauen durch das Fenster wäre verbreitete Praxis gewesen. Über Erklärungen für das Fehlen von Frauen in der Musikgeschichtsschreibung wurde schon viel nachgedacht. Wurden weibliche Leistungen von den Historikern ignoriert? Spielten Frauen aufgrund von sozialgeschichtlichen Bedingungen keine wichtige

11 Übrigens gibt es sogar in dem von Mattheson angelegten Register des Buches das Stichwort „Mann und Künstler“.

12 Konflikte mit männlichen Sängern, insbesondere mit dem Kastraten Senesino, die in dem Buch auch angesprochen werden (ebd., insbes. S. 82), hätten sicher den Stoff dafür hergeben können.

13 Ebd., S. 84.

Rolle in der Musikgeschichte, etwa weil sie keine gute Musikausbildung bekamen, weil man ihnen die Fähigkeit zum Komponieren und Dirigieren absprach oder weil sie kaum Möglichkeiten professioneller musikalischer Tätigkeit besaßen? Zweifellos sind dies wichtige Ursachen für die Dominanz von Männernamen in den Musikgeschichten, die jedoch für die Erklärung nicht ganz ausreichen. Schließlich gab es auch unter männlichen Komponisten einige, die zu Beginn ihrer Laufbahn unter ungünstigen Bedingungen arbeiteten und keineswegs ermuntert wurden, eine professionelle Komponistenlaufbahn einzuschlagen (man vergleiche etwa die Werdegänge von Hector Berlioz und Clara Wieck/Schumann).

Ein weiterer Grund dafür, dass sich jedenfalls unter Komponierenden vergangener Jahrhunderte überwiegend Männer finden, dürfte darin liegen, dass Komponist bzw. musikalischer Autor früh als männliche Genderrolle konzipiert wurde. Aufgrund des mangelhaften Forschungsstandes kann dies an dieser Stelle freilich nur hypothetisch formuliert werden. „Sicherlich hätte man darüber sprechen sollen, was die Funktion Autor in der Malerei, in der Musik, in der Technik usw. ist“ – dieses Desideratum, das Michel Foucault vor dreißig Jahren am Ende seines berühmten Vortrags „Was ist ein Autor“¹⁴ formulierte,¹⁴ ist zumindest für den Bereich Musik bisher kaum eingelöst worden. Michele Calellas gewichtige Studie¹⁵ befasst sich nur mit der Zeit bis etwa 1600 und fragt nicht explizit nach Genderaspekten. Aufschlussreich ist indessen sein Hinweis, dass die Vorstellung der Autorschaft im 16. Jahrhundert an die Metapher der Vaterschaft gebunden wurde: Man bezeichnete Werke eines Komponisten gerne als Kinder eines Vaters und erklärte sich damit nicht zuletzt das Phänomen des Personalstils, das mit der Familienähnlichkeit verglichen wurde.¹⁶ Warum aber nicht auch über die Mutter begründete Verwandtschaftsverhältnisse in Betracht gezogen wurden, dieser mehr als nahe liegenden Frage geht Calella nicht nach. Es darf jedoch angenommen werden, dass zeitgenössische Konzepte von Sexualität und Vererbung eine maßgebliche Rolle im Autorschaftsdiskurs spielen, ebenso, dass die Wandlungen des Sexualitäts- und Genderdiskurses in den folgenden Jahr-

14 Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“ [„Qu'est-ce qu'un auteur?“, 1969], in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. und kommentiert von Fotis Iannidis et al., Stuttgart 2000, S. 198–229, hier S. 218.

15 Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Unpublizierte Habilitationsschrift, Universität Zürich 2003. Ich danke dem Autor herzlich für die Überlassung des Manuskripts.

16 Calella, *Musikalische Autorschaft*, S. 107 f. und S. 326.

hundert an der weiteren Entwicklung von Vorstellungen (musikalischer) Kreativität und Autorschaft maßgeblich beteiligt waren; man vergegenwärtige sich etwa Wilhelm von Humboldts Vergleich der „geistigen Zeugungskraft“ mit der in seiner Zeit als männliche Aktivität imaginierten ‚Zeugung‘ von Kindern.¹⁷ Der Forschungsstand lässt hier momentan keine konkreteren Aussagen zu; noch immer herrscht wenig Klarheit über historische Differenzen, und zuweilen werden wohl Vorstellungen späterer Epochen auf frühere projiziert.

Anregungen für die Forschung könnten Arbeiten aus der Literatur- und Kunstwissenschaft entnommen werden, die Transfers auf die Musik zulassen.¹⁸ Dies gilt etwa für den Aspekt Öffentlichkeit/Privatheit, dessen Bedeutung für die Konstruktion einer weiblichen Autorschaft Susanne Kord hervorhebt und der in der Musik vielleicht noch eine größere Rolle spielt als in der von ihr betrachteten Literatur. Von ihm spricht auch der vielzitierte Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy, mit dem dieser 1837 seiner Mutter auf deren Bitte antwortet, seine Schwester Fanny Hensel zur Publikation ihrer Stücke zu ermuntern. In dem Brief geht es nicht um das Komponieren selbst (und schon gar nicht, wie zuweilen behauptet, darum, es Fanny Hensel zu verbieten), sondern speziell um die Autorschaft – die *weibliche* Autorschaft, die für den Absender im Widerspruch zum weiblichen Geschlechtscharakter steht:

„[I]ch halte das Publiciren für etwas Ernsthaftes (es sollte das wenigstens sein) und glaube, man solle es nur thun, wenn man als Autor sein Lebenlang auftreten und dastehen will. Dazu gehört aber eine Reihe von Werken, eins nach dem andern [...]. Und zu einer Autorschaft hat Fanny, wie ich sie kenne, weder Lust noch Beruf, – dazu ist

17 Die Autorin hat in zwei Aufsätzen erste Überlegungen zu diesem Zusammenhang vorgestellt: „Deutsche Frauen, deutscher Sang – Nation, Gender und die *idea of serious music*“, in: *Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kultur*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, München 2009 (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Bd. 1), S. 173–193, sowie „Das Komponistinnenparadox. Ethel Smyth und der musikalische Geschlechterdiskurs um 1900“, in: *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin: Die Komponistin Ethel Smyth*, hrsg. von Cornelia Bartsch et al. (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Bd. 2), München 2010, S. 39–54.

18 Siehe insbesondere Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*, Stuttgart/Weimar 1996 (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 41), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk, Marburg 1997, sowie Corinna Heipcke, *Autorrhetorik. Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2002 (= Studien zur neueren Literatur, Bd. 11).

sie zu sehr eine Frau wie es recht ist, erzieht den Sebastian, sorgt für ihr Haus und denkt weder ans Publicum, noch an die musikalische Welt, noch sogar an die Musik, außer wenn dieser erste Beruf erfüllt ist.“¹⁹

Mendelssohn Bartholdy argumentiert hier auf der Grundlage eines reflektierten Begriffs von Autorschaft, den er an zwei Aspekte knüpft. Erstens verbindet er ihn mit dem Publizieren (worauf sich ja die Anfrage von Lea Mendelssohn gerichtet hatte), dem er einen öffentlichen Charakter zuschreibt: Man richtet sich dabei, so lässt sich per Umkehrung aus seinen Worten schließen, an das „Publicum“ und die „musikalische Welt“. Die Öffentlichkeit aber ist kein Ort für „eine Frau wie es recht ist“ – mit dieser Auffassung ist der Verfasser den sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ausbreitenden Sichtweisen verpflichtet, die das Haus als weibliche und die Öffentlichkeit als männliche Sphäre geschlechtlich konnotieren. Zweitens sieht er in der Autorschaft eine Lebensrolle, die sich im planmäßigen Aufbau eines Œuvres ausdrückt, einer „Reihe von Werken“ – ein Aspekt des Autorschaftsbegriffs, den bereits Foucault betont,²⁰ ohne dabei geschlechterhistorische Differenzen zu beachten. Es ist in der Tat dieser Aspekt, durch den sich die Laufbahnen von männlichen und weiblichen Komponierenden (und wohl auch Literatur Schreibenden) unterscheiden: Die wenigsten Komponistinnen gerieten je in die Lage, ein Œuvre aufzubauen, an das die vier Authentizitätskriterien angelegt werden könnten, die Foucault als Regeln der Autor-Konstruktion erkennt: konstantes Wertniveau, theoretischer oder begrifflicher Zusammenhang (in der Musik wäre hier vielleicht der Bezug auf Gattungsästhetiken einzusetzen), stilistische Einheit sowie Beziehbarkeit auf eine durch die Person des Autors gegebene historische Situation.²¹

Indessen sind an dieser Stelle musikspezifische Bedingungen von Autorschaft zu bedenken. Die Musik besitzt ja nicht in dem Maße wie die Literatur die Möglichkeit, mit ihren eigenen Mitteln und innerhalb der Kompositionen auf die Autorin oder den Autor zu verweisen, wie dies literarische Texte durch „die Personalpronomen, die Adverbien der Zeit und des Ortes, die

19 Brief vom 24. 6. 1837, in: *Fanny und Felix Mendelssohn. „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich.“ Briefwechsel 1821–1846*, hrsg. von Eva Weissweiler, Berlin 1997, S. 260.

20 Vgl. Foucault, „Was ist ein Autor“, S. 210.

21 Vgl. Foucault, „Was ist ein Autor“, S. 214 f.

Verbkonjugationen“ tun können.²² Dabei unterscheidet sich die Funktion solcher Verweise je nachdem, ob ein Text innerhalb von Autorschaftsdiskursen steht oder nicht. Texte innerhalb dieser Diskurse sind durch einen Aspekt gekennzeichnet, für den Foucault den Begriff „Ego-Pluralität“ verwendet. Der Autor, der wirkliche Schriftsteller und der fiktionale Sprecher sind nicht identisch, und die Funktion Autor vollzieht sich gerade in der Trennung von den anderen Rollen.²³ Mit dem Fehlen des Ich-sagen-Könnens scheint die Musik mithin ein zentrales Merkmal von Autorschaft zu entbehren. Aber welche(r) am Zustandekommen eines Stückes Beteiligte sagt überhaupt „Ich“?

Diese Frage berührt eine zweite Besonderheit der Musik, deren Tragweite kaum zu überschätzen ist: die Trennung von Komponierenden und Vortragenden, aus der sich eine musikspezifische Ego-Pluralität ergibt. Ein Ich scheint bei der Präsentation bzw. Performanz eines Musikstücks an mindestens zwei Stellen hervortreten zu können: im Namen bzw. in der Person derjenigen, die das Stück geschrieben hat, sowie in der Person derjenigen, die das Stück vorträgt (in Textvertonungen vervielfachen sich die Möglichkeiten dann durch die Kombination mit der „Ego-Pluralität“ der Texte).²⁴ Wie wenig selbstverständlich die Rollenverteilung ist, mag ein Blick auf die Popmusik verdeutlichen, in der die Komponistinnen oder Komponisten oft kaum wahrgenommen werden. Nicht sie sind es, unter deren Namen ein Stück publiziert und auf Konzertplakaten angegeben wird, sondern die Vortragenden (bzw. ein Teil der vortragenden Gruppe): Ein Song wie *Like a Virgin* ist natürlich „von“ Madonna und nicht von Billy Steinberg und Tom Kelly. Was heute im Klassikbereich als Selbstverständlichkeit gilt, über die kaum jemand nachdenkt, dass nämlich ein Stück vom Komponisten stammt (die 5. Symphonie „von“ Schostakowitsch, *Gretchen am Spinnrade* „von“ Schubert, die *Hugenotten* „von“ Meyerbeer – selbst Textdichter bzw. Librettisten werden ja zumeist unterschlagen), mag zu Beginn des musikbezogenen Autorschaftsdiskurses noch gar nicht so klar gewesen sein, zumal die Vortragenden für

22 Foucault, „Was ist ein Autor“, S. 216. Zur Frage, ob die Musik diese Möglichkeit überhaupt besitzt, vgl. den Forschungsstand aufarbeitend, Cornelia Bartsch, „Schön Rohtraut und das Sattelpferd. Lyrisches und biographisches Ich in Ethel Smyths Liedkompositionen der 1870er Jahre“, in: *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin* (wie Fußnote 17), S. 121–152.

23 Vgl. Foucault, „Was ist ein Autor“, S. 216 f.

24 Vgl. zu dieser Frage Marion Gerards, *Frauenliebe – Männerleben. Die Musik von Johannes Brahms und der Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert*, Diss. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2008 (erscheint voraussichtlich 2010 im Böhlau-Verlag Köln).

diejenigen, die die Musik hören, als Ich-Sagende weitaus präsenter sind denn diejenigen, deren Ich sich lediglich lautlos in der Namensnennung auf Notendruckern oder Konzertprogrammen artikuliert. Weiterhin von Bedeutung sind der Aspekt der Bezahlung, die sich in der Musik auf Vortragende und Komponierende verteilt (um Verleger, Impresarii und Konzertorganisationen einmal aus dem Spiel zu lassen) sowie der der Definitionshoheit über die Ausführung: Wenn der Komponist sein Stück aus der Hand gibt, überlässt er die Realisierung den Vortragenden, die durchaus die Macht haben, es in Ausdruck oder Bedeutung zu verändern oder gar, es durch schlechten Vortrag zu zerstören.²⁵

Zwischen Komponierenden und Ausführenden besteht also eine Konkurrenz um die „Werkherrschaft“²⁶, und die dadurch resultierenden Konflikte können kaum innerhalb der (Noten-)Texte ausgetragen und vom Komponierenden durch das Machtmittel ‚Ich-Sagen‘ für sich entschieden werden. Vielmehr sind andere Arenen zu betreten: die Direktion beim Einstudieren und Aufführen der Stücke oder aber der Diskurs um die musikalische Autorschaft. Wie beides zusammenhängen kann, illustriert die eingangs vorgestellt Anekdote. Sie schildert nicht nur Machtausübung, sondern wirkt selbst am Machtdiskurs mit. Dabei zeigt sie auch, welche diskursiven Verbindungen Macht und Gender eingehen können. Indem das Verhältnis der beiden Konfliktpartner mit einem Geschlechteraspekt versehen wird, wird nicht nur die Zuschreibung Komponieren – männlich und Singen – weiblich stabilisiert. Vielmehr geht es darum, die Geschlechterverhältnisse im musikalischen Künstlertum generell klarzustellen. Die Idee der musikalischen Autorschaft legitimiert sowohl die Macht des Komponisten über die ‚nur‘ ausführende Sängerin als auch die des Mannes über die Frau.

25 Ein aufschlussreiches Beispiel schildert die Sängerin Gertrud Elisabeth Mara in ihren Erinnerungen: Gertrud Elisabeth Mara, „Es war mir nicht genug, bloß Sängerin zu heißen“, in: *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen. Von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, hrsg. von Eva Rieger und Monica Steegmann, Frankfurt am Main und Leipzig 2002, S. 29–73, hier S. 53 f.

26 Der Begriff stammt von Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn etc. 1981.

Bühnenabbrüche als Karrierekick

Ausgleichende Gerechtigkeit

Die Strafe, die ich oft verdient,
Gestehen wir es offen:
Ist sonderbarerweise nie
Ganz pünktlich eingetroffen.

Der Lohn, der mir so sicher war
Nach menschlichem Ermessen,
Der wurde leider offenbar
Vom Himmel auch vergessen.

Doch Unglück, das ich nie bedacht,
Glück, das ich nie erhofft –
Sie kamen beide über Nacht.
So irrt er Mensch sich oft.

Mascha Kaléko¹

„So irrt der Mensch sich oft“ – wie wahr, betrachtet man die Biographien einiger Musikerinnen, die um 1800 im deutschen Konzertleben als Instrumentalistin beziehungsweise Sängerin Erfolge verbuchen konnten, diese Laufbahn aber aufgaben. Einige Jahre später jedoch finden wir diese Frauen erneut als Berufstätige wieder. Und dies zu einer Zeit, in der Frauen in der Regel, stammten sie aus einigermaßen gehobenen gesellschaftlichen Verhältnissen, nicht außer Haus arbeiteten. Damit sind gleich mehrere Punkte am Lebensweg dieser Frauen erstaunlich: Zunächst überhaupt der Beginn einer öffentlichen Laufbahn als Musikerin, gar als Instrumentalistin. Dann der Abbruch dieser Karriere, wo der „Lohn“ vermeintlich „sicher war“, schließlich das auf das „Unglück“ folgende „Glück“ einer zweiten Chance, eines Ausweges.

1 Mascha Kaléko, *Mein Lied geht weiter. Hundert Gedichte*, ausgewählt und hrsg. von Gisela Zoch-Westphal, München 2007, S. 127.

Im Folgenden sollen diese Punkte genauer beleuchtet und untersucht werden, ob „Glück“ und „Unglück“ wirklich „über Nacht“ kamen oder ob sich die Ursachen nicht doch in den gesellschaftlichen Umständen der Zeit finden lassen.

Der Bühnenabbruch

Warum gaben Frauen ihre Karriere als Instrumentalistin auf? Ich möchte dazu fünf Aspekte an Einzelbeispielen darstellen.

1. Zeitungskritiken

Nicht selten wurden Frauen in Konzertberichten erwähnt. Doch wie häufig erhielten sie eine sachliche und vom Geschlechterbild ungefärbte Besprechung? Unabhängig von ihrer technischen und musikalischen Leistung hatten Musikerinnen immer mit dem Vorurteil zu kämpfen, dass der Platz einer Frau nicht auf der Bühne sei, sondern an der Seite eines Ehemannes. Hinzu traten die Probleme, welche das Musizieren und die musikalische Ausdruckskraft als solche betrafen. So waren Frauen von vornherein auf bestimmte Stücke festgelegt, da es ihnen angeblich an Kraft mangle. Auch waren bestimmte Instrumente ausgeschlossen, da die Kleidermode der Zeit die Bewegungsfreiheit, welche etwa zum Spielen der Geige vonnöten ist, nicht gewährleistete.²

Die Harfenistin Thérèse Demar³ (1786 bis nach 1856) reiste zwischen 1811 und 1813 mit ihrer Freundin, der Waldhornistin und Violinistin Rosalie Tognini (Lebensdaten unbekannt) durch die deutschen Lande. Über ein Konzert in Wien berichtet 1813 die AMZ:

„Da von diesen reisenden Künstlerinnen schon in anderen, und auch in diesen Blättern, manches Rühmliche gesagt worden: so setzt Ref. nur noch hinzu, dass Beyde auch hier mit ihrem Spiel einen, ihren Talenten angemessenen Beyfall, fanden, obgleich Dem. Demar eben keine der ersten Künstlerinnen auf diesem Instrumente ist, und der

2 Vgl. ausführlich Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt (Main)/Leipzig 1991.

3 Einzelheiten zur Biographie Thérèse Demars vgl. Claudia Schweitzer, „Thérèse Demar“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <<http://www.sophie-drinker-institut.de/>> (19.8.2009).

Sig. Tognini die Kraft und Ausdauer, die das Waldhorn bey längerem Spiel fordert, mangelt.“⁴

Subtiler drückt sich der Rezensent desselben Blattes ein Jahr zuvor aus. Hier heißt es: „Demois. Demar, Tochter des in Frankreich beliebten Componisten und Musikdirectors in Orleans, spielte Compositionen ihres Vaters, die angenehm und dem Instrumente sehr angemessen geschrieben waren, und trug sie mit vieler Fertigkeit, Sauberkeit und Delicatesse vor.“⁵ Klingt dies auf den ersten Blick positiv, ist doch der Pferdefuß nicht zu übersehen: Warum ist von Fertigkeit statt von Können, von Sauberkeit und nicht von Kraft, von Delicatesse anstelle von Ausdrucksstärke die Rede, wie dies in Konzertberichten über Männer üblich war? Die genannte Konzerttournee sollte die einzige der beiden Virtuosinnen Demar und Tognini bleiben.

2. Heirat und Familiengründung

Der einer Frau im gedanklichen Kontext der Zeit zugedachte Platz war das Heim, in dem sie ihre ‚natürlichen‘ Gaben und Begabungen für die Familie einsetzen sollte. Daher bedeutete für viele Musikerinnen die Heirat das Ende der öffentlichen Auftritte. So etwa für die Wienerin Katharina Cibbini-Koželuch⁶ (1785–1858), Tochter des k. k. Kammerkapellmeisters und Hofkomponisten Leopold Koželuch: Im Jahr 1805 lobt die AMZ die „Gewandtheit, Fertigkeit und Kunst“ der jungen Pianistin,⁷ 1809 fand die Heirat mit dem Advokaten Anton Cibbini statt, 1813 und 1817 wurden zwei Töchter geboren. Die öffentlichen Auftritte hatten längst geendet.

3. Die fehlende Begleitperson

Die Harfenistin Therese aus dem Winckel⁸ (1779–1867) war eine Mehrfachbegabung und schwankte lang zwischen einer Karriere als Malerin, Kopistin und Harfenistin. Fehlte für den ersten Berufswunsch ein entsprechender (finanzieller) Förderer, war es für den dritten die passende Begleitperson. Eine Konzertreise musste aus der Ferne vorab und dann vor Ort organisiert werden, eine Aufgabe, die meist den Vätern zufiel: Man denke an Leopold

4 AMZ 1813, Sp. 397–398.

5 AMZ 1812, Sp. 77.

6 Eine Ausführliche Biographie liegt vor in: Michaela Krucsay, *Katharina Cibbini-Koželuch. Musikerin und Mäzenin*, Strasshof/Wien/Bad Aibling 2008.

7 AMZ 1805, Sp. 470.

8 Mehr zur Biographie in Anette Strittmatter, *Paris wird eine einzige große Wunderlampe sein. Das Leben der Künstlerin Therese aus dem Winckel 1779–1867*, Berlin 2004.

Mozart und seine Kinder oder Friedrich und Clara Wieck. Doch Therese aus dem Winckels Vater, ein Militär, starb, und der Charakter der Mutter entsprach den Anforderungen an eine Reisebegleiterin nicht, wie aus einem Brief an die Freundin Elise Bürger hervorgeht:

„Sie kennen meine gute Mutter, aber Sie können dennoch kaum glauben wie sehr trotz aller unendlichen Güte ihres Herzens, und aller Bravheit und Rechtschaffenheit ihres Sinnes, die Wunderlichkeit und Rauheit ihres Charakters durch das Alter zugenommen hat! – ich leide oft hart darunter, obschon nur um Anderer willen, die ich liebe, und geschont wissen möchte. – Nur weil ich bestimmt einsehe, daß es ihr nie gelingen würde, sich mit weiblicher Würde und Milde in Welt und Menschen zu finden, entsage ich allen mir sonst so lieben Plänen, denn mit gebeugten Geist, mit banger Unruhe, die so oft mich in solchen Fällen überwältigt, könnte ich selbst nicht frei wirken, und würde überall Szenen erleben!“⁹

So wurde zwar notgedrungen der Rückweg einer Studienreise nach Paris, welche Therese aus dem Winckel mit ihrer Mutter unternommen hatte, durch Konzerte finanziert; in der Heimat angekommen, war die Harfenistin aber nur noch in ihrem eigenen Haus zu hören.

4. Körperliche Beeinträchtigungen

Nicht alle Frauen waren den körperlichen Anstrengungen einer Karriere gewachsen. Immer wieder ist zu lesen, dass die öffentlichen Auftritte wegen zu großer Belastung und damit verbundenen gesundheitlichen Problemen eingestellt werden mussten.¹⁰ Ähnlich verhält es sich mit körperlichen Behinderungen, die damals für eine Angehörige des „zarten und empfindsamen Geschlechts“ als weitaus größere Beeinträchtigung angesehen wurden als für einen Mann.¹¹

Maria Theresia Paradis¹² (1759–1824) beispielsweise war im Kindesalter erblindet. Das musikalische Talent des Mädchens wurde allerdings früh erkannt und gefördert. Auf einer dreijährigen Konzerttournee in Begleitung der

9 Sächsische Landesbibliothek Dresden App. 279c, nach Strittmatter, S. 57.

10 Man denke etwa an die Berichte zu Dorette Scheidler-Spohr oder Marie Bigot de Morogues.

11 Vgl. etwa die Biographie des blinden und äußerst erfolgreichen Flötisten Friedrich Ludwig Dulon (1769–1826).

12 Eine detaillierte Biographie findet sich in Marion Fürst, *Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin*, Köln/Weimar/Wien 2005.

Mutter und des Freundes Johann Riedinger wurde ihr hohe Bewunderung zuteil, wobei die eigens für sie geschriebene *Cantate auf Marie Therese Paradis*, die von der Blindheit des Mädchens handelt, besonderen Applaus erhielt. Doch dieses körperliche Handicap und die damit verbundene Schüchternheit und Angst vor dem Rampenlicht – man denke allein an den Weg zum Instrument auf der Bühne – bewogen die begabte Musikerin, vom öffentlichen Konzertieren Abstand zu nehmen. Und dies, obgleich gerade der Umstand der Blindheit der Publikumswirksamkeit förderlich gewesen war.

5. Der gesellschaftliche Status

Musiker und Musikerinnen waren beliebt und begehrt in einer Zeit, da Musik zu den liebsten Abend- und Freizeitunterhaltungen gehörte. Dennoch war ihr sozialer Stand eher fragwürdig und im besten Fall von den Dienstherren abhängig. Stammte eine Musikerin wie Nina d'Aubigny von Engelbrunner¹³ (1770–1847) selbst aus gutem Hause, war es geraten, das Konzertieren rechtzeitig zu beenden, sollten Standeseinbußen und eine damit verbundene Verschlechterung der Heiratschancen verhindert werden. Die Kasselerin erlernte nicht nur Klavier- und Gitarrenspiel, sondern sie und ihre Schwester Susette genossen 1787 in Koblenz eine professionelle Gesangsausbildung bei Pompeo Sales und dessen Frau: Susette als Sopranistin, Nina als Contraltistin. 1788 sangen die beiden Schwestern ein für sie komponiertes *Stabat Mater* am Trierer Hof. Doch Susette heiratete, und auch Nina nahm von einer musikalischen Bühnenkarriere Abstand: Ohne ihren Ruf als adelige Dame zu schädigen, hätte sie als konzertierende Musikerin nicht für ihren Lebensunterhalt sorgen können.

Eine neue Laufbahn

Eine Aufzählung von Misserfolgen, Schwierigkeiten und Karriereabbrüchen? Mitnichten! Schauen wir, was diese Frauen nach dem Bühnenabbruch taten:

Ein fester Bestandteil der örtlichen Musikszene

Thérèse Demar, Tochter des deutschen Musikers Johann Sebastian Demar, der mit seiner Familie in den 1770er Jahren nach Frankreich ausgewandert

13 Für weitere biografische Angaben vgl. Manfred Elsberger, *Nina d'Aubigny von Engelbrunner. Eine adelige Musikpädagogin am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert*, München 2000.

war, begab sich im Anschluss an ihre erwähnte Tournee nach Paris. Ob sie von weiteren Konzertreisen durch Europa träumte, ist unbekannt. Klar ist jedoch, dass sie in Frankreich zunächst weiterhin als Harfenistin tätig war. Die Musikerin trat in den von ihrem Vater in dessen neuer Heimat Orléans organisierten Konzerten der *Société des concerts par abonnement* auf und veröffentlichte eigene Kompositionen und eine Harfenschule. Sie verheiratete sich mit dem Pharmazeuten Jean Nicolas Gannal (1791–1852), gebar zwei Kinder und verlegte nach und nach ihren Wirkungskreis nach Orléans, wo sie den Musikverlag ihres Vaters übernahm. Von 1842 bis 1856 war sie am *Institut musical d'Orléans* als *Professeur de harpe* tätig und in einigen Institutskonzerten als Harfenistin zu hören. Statt internationaler Karriere oder Ruhm in der Weltstadt Paris fand sie in Orléans als Nachfolgerin ihres Vaters einen festen Platz im dortigen Musikleben. An die Stelle von anstrengenden und aufreibenden Reisen, wenig Komfort und zweifelhaften Kritiken von mehr oder weniger (un)parteiischen Rezensenten trat ein angesehener Platz als „Lokalgröße“.

Vom späteren Lebensweg ihrer Freundin Rosalie Tognini ist nichts bekannt.

Eine passionierte Lehrerin

Therese aus dem Winckel trauerte lange, dass ihr eine internationale Karriere versagt geblieben war. 1810, also nach Beendigung der erwähnten Studienreise, bekannte sie:

„Ich habe sehr harte Kämpfe durchgekämpft, ich sah, daß ich Plänen und Hoffnungen entsagen muß, auf die ich ernst losgearbeitet habe und die das höchste Glück meines Lebens ausgemacht hätten. Sie waren so harmlos und edel, doch Gott und Menschen begünstigen sie nicht, ich muß vernünftig sein und entsagen, da ich leider kein Mann bin, der kühn wagen darf! Ich ergebe mich, doch lebenslang trauern werde ich, daß mir *die* Art von Künstlerlaufbahn nicht wird, die das Element meines Lebens gewesen wäre!“¹⁴

Gezwungen ihren Lebensunterhalt zu verdienen, nahm sie Pensionärinnen in ihr Haus auf, die sie in Sprachen und im Harfenspiel unterwies. Sie war als Schriftstellerin tätig und empfing regelmäßig Besucher in ihrem Salon. Doch ihre Unterrichtsstunden, ihr kompletter Rückzug in die so genannte weibliche

14 Brief Therese aus dem Winckels an Herzog Georg August von Sachsen-Gotha und Altenburg vom 29.5.1810. Abgedruckt bei Wolf von Metzsch-Schilbach, *Briefwechsel eines deutschen Fürsten mit einer jungen Künstlerin*, Berlin 1893, S. 271–274, hier S. 272.

Welt und die Erfüllung aller damit verbundenen Erwartungen an ihr Frausein wie Verzichtsbereitschaft, Ordnung, Aufopferung für die Schüler verschafften Therese aus dem Winckel mehr als nur das Ansehen intellektueller Kreise ihres Heimatortes: Besucher von fern wie etwa der schwedische Dichter Daniel Amadeus Atterboom¹⁵ oder auch die Freundin Louise Seidler¹⁶ suchten sie auf, setzten sich mit ihrer außergewöhnlichen Persönlichkeit kritisch auseinander und schrieben über diese Künstlerin, die ihre Erfüllung im Lehrberuf fand.¹⁷

Schulgründung und Lehrwerk

Der erzieherische und musikpädagogische Aspekt, der bereits bei Therese aus dem Winckel eine Rolle spielt, ist um ein Vielfaches deutlicher bei Maria Theresia Paradis und Nina d'Aubigny von Engelbrunner.

Maria Theresia Paradis war finanziell gut gestellt und europaweit berühmt nach Wien zurückgekehrt. Hatte sie sich aus dem aktiven öffentlichen Konzertleben zurückgezogen, trat sie doch weiterhin in Hauskonzerten auf. Und so wie die Auftritte während der Konzertreise seitenweise die Journale gefüllt hatten, setzte sich dieser Ruhm nun in Wien fort. Dieses Leben änderte sich erst, als der Vater 1808 verstarb und Maria Theresia Paradis gezwungen war, für sich allein zu sorgen. Sie gründete eine Musikschule, entwickelte eine eigene Unterrichtsmethode und erreichte so, was ihr als Interpretin sicherlich versagt geblieben wäre: einen Ruhm, der weder durch ihre Blindheit eingeschränkt wurde noch lediglich durch das Interesse an Kuriositäten wie den Mesmer'schen Heilungsversuchen bedingt war.¹⁸

Wie bereits erwähnt, war Nina d'Aubigny von Engelbrunner, die aufgrund fehlenden Familienvermögens für ihren Lebensunterhalt sorgen musste, dieser praktische Weg durch ihren gesellschaftlichen Stand verwehrt. Neben Unterrichtsstunden in Gesang und Harfenspiel bot ihr eine Tätigkeit als Schriftstellerin den entscheidenden Ausweg und brachte ihr zugleich allgemeine Achtung und Wertschätzung ein. So erfuhr die erste Auflage ihres

15 Vgl. Strittmatter, *Paris wird eine einzige große Wunderlampe sein*, S. 273.

16 *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, hrsg. von Hermann Uhde, Berlin 1922, S. 57–59.

17 In ihrer 1860 verfassten Autobiographie bezeichnet sie sich stolz als „die einzige bedeutende Lehrerin des herrlichen Instruments in Deutschland“, *Autobiografie der Therese aus dem Winckel*, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 987.

18 Die Heilungsversuche des berühmten Magnetiseurs Franz Anton Mesmer erweckten große Aufmerksamkeit, vgl. ausführlich Fürst, *Maria Theresia Paradis*, S. 37–50.

schriftstellerischen Hauptwerkes, der *Briefe an Natalie über den Gesang*¹⁹, mehrere ausführliche Besprechungen, darunter eine in der AMZ, welche sich professionell und unpolemisch mit dem Werk auseinander setzt.²⁰ Zwar wird auch hier versucht, die Autorin „als Frau“ in ihre Schranken zu verweisen, wenn es heißt, dass dem Buch „die Aufnahme in die Handbibliothek jedes gebildeten Frauenzimmers“ gewünscht wird, dennoch kommt der Rezensent nicht umhin zu gestehen, dass weder in Deutschland noch in Frankreich oder Italien etwas Vergleichbares und Ebenbürtiges zu finden sei. Eine Besprechung, die sich zudem die Mühe macht, auf diverse Einzelaspekte des Buches kritisch einzugehen, bedeutete für eine Autorin eine hohe Auszeichnung und es erschien sogar eine zweite, überarbeitete Auflage des Buches. Zieht man diese Erfolge und die hohe Anzahl der außerdem von Nina d’Aubigny veröffentlichten Artikel in Betracht,²¹ wird deutlich, dass hier einer Frau in einer ganz anderen Domäne eine Karriere gelang.

Eine Stellung am Hof

Mit wiederum völlig anders gearteten Verhältnissen sah sich Katharina Cibbini-Koželuch konfrontiert: Ihr Mann verschuldete sich nicht nur hoch, sondern 1831 ließ ihn seine Frau aufgrund „geistiger Verwirrung“ entmündigen. Katharina Cibbini-Koželuch oblag damit der Lebensunterhalt für die Familie sowie die Unterbringungskosten für ihren Mann im Spital. Sie gab zwar einige Klavierstunden, doch die gesamten anfallenden Kosten konnte sie damit nicht bestreiten. Dennoch war es genau diese Tätigkeit – der Unterricht, den sie der Erzherzogin Sophie erteilte – der ihr die entscheidenden Verbindungen verschaffte: Am 14. Januar 1831 wurde sie zur ersten Kammerfrau der Kaiserin ernannt. Am Hof wurde Cibbini-Koželuch zu einer einflussreichen Frau, deren Kontakt auch berühmte Musikerkollegen wie Robert Schumann, Franz Liszt und Frédéric Chopin suchten.²²

19 Nina d’Aubigny von Engelbrunner, *Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens*, Leipzig 1803, ²1824.

20 AMZ 1803, Sp. 837–848 und 853–861 Außerdem der Artikel „Bildung zum Gesang“ in: *Zeitung für die elegante Welt*, 23.08.1803, Sp. 799–803, vermutlich von Horstig.

21 Auflistung in Elsberger, *Nina d’Aubigny von Engelbrunner*, S. 284–294.

22 Krucsay, *Katharina Cibbini-Koželuch*, S. 73–78.

Der „Karrierekick“

Fünf Frauen – fünf Lebenswege. Gemeinsam ist ihnen jedoch, dass der Abbruch beziehungsweise die bewusste Entscheidung zum Abbruch einer Bühnenkarriere nicht verhinderte, dass sie später auf einem anderen Gebiet ihre Berufstätigkeit fortsetzten und hier größere Erfolge erzielten, als dies sonst vermutlich der Fall gewesen wäre. Es soll und darf hier nicht verschwiegen werden, dass ein Bühnenabbruch immer mit Trauer verbunden ist. Mag er vielleicht für Maria Theresia Paradis noch Erleichterung bedeutet haben, drückt Therese aus dem Winckel ihre Zerrissenheit und ihren Kummer in eindrucksvollen Briefen aus. Wer sich zu einer musikalischen Karriere entschließt und bereits entscheidende Schritte auf diesem Weg verbuchen kann, dessen Herz hängt am Musizieren, am Spiel für sich, mit anderen und für andere.

Dennoch hatten diese fünf Frauen das Glück, an ihren ursprünglichen Berufswunsch anknüpfen und eine verwandte Tätigkeit aufnehmen zu können, welche einen Ersatz bot und sie zufrieden stellte. So zumindest scheint es in den zeitgenössischen Biographien und so drücken es immerhin einige von ihnen klar aus. Therese aus dem Winckel bekannte:

„So lebe ich nun [...] ein zwar an Entsagungen sehr reiches, doch aber nicht ganz spurloses, nicht freudenleeres Leben, denn süßen Trost über viele, so bitter getäuschte Erwartungen und harte Erfahrungen, giebt mir die Hoffnung, so vielleicht doch hier und da im Stande zu sein, Keime des Guten und des Schönen auszustreuen, und gern trage ich dafür jede Mühe, jede Last.“²³

Frappierend ist nun vor allem, dass diese zweite Karriere, so unterschiedlich sie auch ausfallen mochte, deutlich bessere Chancen bot. Auch eine nur in ihrer Heimatstadt berühmte und angesehene Musikerin, eine Lehrerin, Musikschriftstellerin und Hofdame sind berufstätig. Es sind ebenso Frauen, die, wie die aktive Musikerin, in der Öffentlichkeit, außerhalb des eigenen Heims agieren, Frauen, die selbstbewusst auftreten und für sich sprechen.

Worin also liegt die Gemeinsamkeit?

Die Antwort liegt auf der Hand: Während die Frau auf der Bühne mit dieser Tätigkeit offen eine Konkurrenz zu den männlichen Kollegen demonstriert und damit indirekt schon eine Gleichbehandlung einfordert – auch wenn

23 Brief Th. a. d. Winckels an Herzog Georg August von Sachsen Gotha und Altenburg vom 20. 12. 1809, in: Metzsch-Schillbach, *Briefwechsel*, S. 247–250, hier S. 249–250.

diese, wie die Konzertkritiken zeigen, nicht gewährt wurde –, erscheint sie als Musikschriftstellerin nur namentlich und lässt als ortsansässige Musikerin männlichen Kollegen zumindest scheinbar den Vortritt. Während die Instrumentalistin auf der Bühne bereits eine sexuelle Provokation bedeutet, bewegt sich etwa die Hofdame und Lehrerin in angemessener Kleidung und entspricht allen Regeln des sittlichen Anstands. Fordert die reisende und konzertierende Virtuosin als Frau in einem Männerberuf das Schicksal etwa in punkto Gesundheit geradezu heraus, entspricht der Abbruch einer begonnenen Karriere zunächst einmal einem Eingeständnis des „Frauseins“ und einer Annahme des im Bewusstsein der Gesellschaft verankerten Geschlechtscharakters.

Interessanterweise ist es genau dies scheinbare Eingeständnis von Schwäche, der Rückzug in die angemessene Domäne, das Heim, die Verkörperung weiblicher Ideale, die diesen Frauen neue Möglichkeiten eröffnete. Ob sie nun in eine finanzielle Notlage gerieten, ob sie keinen anderen Weg sahen, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten oder für Anverwandte zu sorgen hatten: Die frühere Bekanntheit schadete nicht etwa, nein, sie schuf den Anknüpfungspunkt für etwas Neues. In den *Vaterländischen Blättern für den Österreichischen Kaiserstaat* wird in Bezug auf Maria Theresia Paradis genau diese Verbindung angedeutet: „Die im Inn- und Auslande rühmlich bekannte blinde Clavierspielerinn, Fräul. Therese v. *Paradis*, hat es durch nicht genug zu belobende Industrie, und Beharrlichkeit nun auch so weit gebracht, daß sie mit bestem Erfolge Lectionen geben [...] kann.“²⁴

Und so konnte die zu überwindende Enttäuschung über den Abschied von einer Karriere auf der Bühne als Instrumentalistin oder Sängerin gleichsam das Bindeglied für eine neue Laufbahn sein – der entscheidende Karrierekick.

24 *Vaterländische Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat*, 31.03.1808, S. 51.

Goldene Zeiten für Musikerinnen im *Goldenen Buch der Musik*?

Ein Fundstück unter der Lupe einer geschlechtergerechten Musikgeschichtsschreibung

Das Gold des Umschlages fällt ins Auge: Ein Buch, das schon von seinem Äußeren her wertvoll erscheint, einem Schatzkästlein gleich, das Wertvolles birgt. Hier wird bewahrt, was als bewahrenswert gilt: *Das goldene Buch der Musik* lässt bereits von außen betrachtet keinen Zweifel daran: Es geht um das musikalische Erbe, aufgerufen nicht zuletzt auch durch einen sinnhaft auf der Umschlagrückseite angebrachten Namen: Beethoven. Das umfangreiche Buch erschien erstmals 1900¹ im Verlag von Wilhelm Spemann und wurde rasch populär, abzulesen an den vier weiteren Auflagen, die bis 1909, zum Teil in erheblich ergänzter und erweiterter Form, erschienen. Es eröffnete die Reihe *Spemanns Hauskunde*, die bis 1909 bereits acht Bände umfasste: Neben dem *Goldenen Buch der Musik* erschienen *Das goldene Buch der Kunst*, der *Weltliteratur*, der *Sitte*, des *Theaters*, der *Gesundheit* und *Das goldene Buch vom Eignen Heim*. Mit dieser Themenwahl ist bereits ein Publikumskreis erkennbar, auf den der Verleger Spemann abzielte: das Bildungsbürgertum der Jahrhundertwende, das sich zwischen Ästhetizismus, Historismus und wirtschaftlicher Prosperität verortete. Diese Zielgruppe dürfte bereits durch das Äußere der Bände angesprochen worden sein: Die aufwändige graphische Gestaltung kam dem ästhetischen Anspruch entgegen und der Inhalt der Bände Bildungsanspruch und Traditionsbewusstsein. Offengelegt werden diese Intentionen dezidiert auf den letzten Seiten des Buches: „Spemanns Hauskunde verfolgt den Plan, in einer Reihe von zuverlässigen Handbüchern aller Gebiete der Wissenschaft und Kunst wie des praktischen Lebens dem täglichen Bedürfnis der deutschen Familie zugänglich zu machen.“ Über die Ausstattung ist hier zu lesen: „Wir haben uns mit Aufbietung aller typographischen und sonstigen Mittel bemüht, mit jedem Bande

1 *Riemanns Musiklexikon* (Artikel „Schmidt, Leopold“, 11. Aufl. Berlin 1929) gibt als Erscheinungsdatum 1899 an, was sich anhand der in deutschen Bibliotheken befindlichen Exemplare nicht verifizieren ließ.

gewissermaßen ein kleines buchtechnisches Kunststück zu liefern [...]. Wir legen [...] hohen Wert darauf, das Äußere unserer Bücher reizvoll zu gestalten, und lassen die Einbanddecken von den tüchtigsten Künstlern entwerfen. Der farbige Grundton aller Einbände ist ein zartes Gold.“² Den Bildungsanspruch des Buches vermitteln die Kommentare zu der Auswahl der Mitarbeiter („deren wissenschaftlicher Ruf und litterarische Vorzüge Bürgschaft für eine allseitig vollendete Durchführung [...] boten“), zur Gründlichkeit („Ohne Gründlichkeit und Zuverlässigkeit kein nachhaltiger Erfolg!“) und zur Darstellungsweise („trockene Gelehrsamkeit mit reizloser Anhäufung von Daten ist bei Büchern, die im guten Sinne populäre sein wollen, nicht am Platz“), der avisierte Leser sei „der moderne Mensch“³. Konzipiert als populäres Handbuch, inhaltlich verantwortet von ausgewiesenen Musikwissenschaftlern der Jahrhundertwende – unter ihnen Hermann Abert und Hugo Riemann⁴ – spiegelt das *Goldene Buch der Musik* wider, was in deutschsprachigen Ländern um 1900 als gängiges musikkulturelles Wissen galt, damit wird es gleichsam zu einem Seismographen des musikkulturellen Verständnisses und des musikalischen Bildungsanspruchs um 1900.

Vom auffallenden Äußeren zum ebenso auffallenden Inneren kommend: Das Buch thematisiert vielfältige Bereiche des Wissens über Musik, darunter allgemeine Fragen der Musikausbildung, konkrete Hinweise auf Institutionen professioneller Musikausbildung, ein musikhistorischer Abriss, biographisch-lexikalische Kapitel über (historische) Komponisten und über Interpreten, ein Abschnitt zu Grundlagen der Musiklehre (Harmonie-, Formenlehre, Instrumentenkunde etc.), ein Überblick über zentrale musikalische Gattungen, ein Kapitel über die Musikwissenschaft, über den praktischen (ausübenden)

2 *Goldenes Buch der Musik*, Anhang, Doppelseite „Was ist und bietet Spemanns Hauskunde?“. Das gesamte Buch ist unpaginiert, aber mit so genannten Nummern gedruckt, die allerdings nur den Hauptteil umfassen.

3 Alle Zitate *Goldenes Buch der Musik*, Anhang, Doppelseite „Was ist und bietet Spemanns Hauskunde?“.

4 Als weitere Autoren des *Goldenen Buches der Musik* sind genannt: der Wagnerianer und völkisch-antisemitische Musikwissenschaftler Karl Grunsky (vgl. Annkatrin Dahm, *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschritftum*, Göttingen 2007, S. 188), der Beethoven-Biograph und Musikwissenschaftler Leopold Schmidt, der Musikkritiker Otto Hollenberg, der Dirigent, Musikpädagoge und Komponist Bernhard Scholz (seit 1883 Direktor des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt/Main), der Komponist und Pädagoge Carl Reinecke sowie der Spitta-Schüler Rudolf Schwartz und Ernst Wolff, der als Pianist u. a. Begleiter von Amalie Joachim und Hermine Spies war, später als Gesangslehrer wirkte und den Brahms-Wüllner-Briefwechsel herausgab.

Musiker sowie über die gegenwärtigen musikalischen Strömungen und die „nordische Musik“. Nicht fehlen darf – mit Blick auf die breite Zielgruppe – ein Anhang mit Zitaten über Musik und Musiker.

So viele Antworten damit das *Goldene Buch der Musik* auf Fragen an die deutsche bürgerliche Musikkultur um 1900 geben könnte, mag im Folgenden eine Auffälligkeit ausgewählt und ins Zentrum gerückt werden. Im biographisch-lexikalischen Teil des Buches über die „Tonkünstler der Gegenwart“ werden überraschend viele Musikerinnen vorgestellt: Von den in diesem Kapitel aufgeführten 681 Personen der zeitgenössischen Musikkultur – Komponisten, Interpreten, Musikhistoriker u. v. a. –, sind 509 Männer und 172 Frauen. Dies entspricht einem Frauen-Anteil von rund 25%, ein Anteil, der – verglichen mit anderen, ähnlichen Publikationen der Zeit – als ungewöhnlich hoch bezeichnet werden kann.

Ist damit das *Goldene Buch der Musik* ein Vorläufer der musikwissenschaftlichen Frauenforschung, die sich um die Sichtbarkeit jener Frauen bemüht, die aktiv die Musikkultur ihrer Zeit mitgestalteten? Ist es damit ein frappant modernes Buch? Rasch ließe sich diese Frage mit einem klaren Ja beantworten, sind doch in vergleichbaren Publikationen⁵ Frauen – wenn überhaupt – kaum annähernd so zahlreich vertreten, und wenn, dann mit dem von Anton Rubinstein vertretenen Bedauern, dass „die Ueberhandnahme der Frauen in der Musikkunst, sowohl im instrumentalen Ausüben wie auch in der Composition [...] seit der zweiten Hälfte unseres [d. i. des 19.] Jahrhunderts“ als „Zeichen des Verfalles unserer Kunst“ zu werten sei.⁶ Nichts davon ist auf den ersten Blick im *Goldenen Buch der Musik* zu erkennen. Selbst die Bebilderung des Kapitels lässt die Teilhabe von Frauen an der zeitgenössischen Musikkultur deutlich aufscheinen (Abb. 1, S. 154).

Andererseits ist nach genauerer Analyse dieses Abschnittes angebracht, das klare „Ja“ deutlich zu relativieren und damit einen historiographischen Prozess aufzudecken, der – trotz oder gerade wegen des vergleichsweise hohen Frauenanteils – die Verhältnisse der Heroengeschichtsschreibung zu manifestieren in der Lage ist. Diesem verdeckten Prozess gilt es nachzugehen, wozu zunächst eine detaillierte statistische Betrachtung des Kapitels „Tonkünstler der Gegenwart“ vonnöten zu sein scheint.

5 Vgl. etwa die ähnlich populäre, ebenfalls im Verlag Spemann erschienene *Illustrierte Musikgeschichte* von Emil Naumann, 2. Aufl. Berlin 1908, 9. überarb. Aufl. Stuttgart 1928.

6 Anton Rubinstein, *Die Musik und ihre Meister. Eine Unterredung*, 4. Aufl. Leipzig 1892, S. 121 f.



Richard Strauß.
— 1313 —



Anna Strönd-Kappel.
— 1314 —

(1904), in denen sie st. zwar als extremen Vertreter einer einseitigen, von vielen abhängigen Richtung, aber stets als genialen und geschulten Musiker zeigt. Eine besondere Stellung unter den Schöpferinnen der zweiten Periode nimmt das Kunstbrama „Quintan“ (1894) ein. Das tiefste Werk ist bisher nur in Berlin und in München unter Leitung des Komponisten in Höhe gebracht; seine enormen Schwierigkeiten liegen der Verbreitung außerordentlich im Wege. Dagegen haben sich eine zweite Oper „Hanses“ (1901) und namentlich die Oper „Salome“ (1906) die Bühne erobert; Kammermusik, Orchester und die verschiedensten anderen musikalischen Gattungen seines genialen Schaffens. Ein besonderer Zug in der künstlerischen Weltanschauung ist Strauß ist ihm glücklicher, oft zu veristischen Ausdrucksformen greifender Humor. St. ist einer der wenigen modernen, aber auch modernen in der Musik, daher gehört der „Ziti“ „Gefährliche“ in einem hohen Grade. St. ging von Weinmatten als Kapellmeister nach München, ohne hier noch zur Geltung kommen zu können. Nach erfolgloser Tätigkeit an der Weimarer Bühne (1890 bis 1895) wurde er nach München berufen und wurde hier bald in hervorragender Stellung als Hofkapellmeister und als Dirigent der Chöre (Komponist (Komponist der Musik). An Stelle des erkrankten Hofkapellmeisters wurde er ernannt. Seit November 1906 ist

er als Kapellmeister der Hofoper in Berlin. Eine Künstlerin, die seine Richtung der „Ziti“; aber auch, wo es nicht moderner oder Wagnerischer Werke aufzuführen gilt, ist St. von bestem Erfolg durch seine lebendige Phantasie und den Ernst, mit dem er seiner Kunst auch als Interpret dient. Zahlreiche Kunstwerke führen ihn durch Deutschland, nach England und zurück nach Amerika. St. wurde 1900 anlässlich der Jubiläumfeier der Kaiserin Elisabeth zum Ehrenbürger der kaiserlichen Hofstadt ernannt. 1908 wurde ihm nach Weingarten der Rang der Leitung der Symphonie-Kongresse der kaiserlichen Hofoper übertragen. St. arbeitet in einem neuen Bühnenwerk, den die kaiserliche Hofoper, „Hofoper“ genannt liegt. Die Sommerzeit pflegt er auf der Weltreise seines Schöpfungstages in Wiesbaden (Cherbourg) zusammen zu verbringen.

1313. Strauß der Frau, Pauline, geb. 1864, in Berlin, war 5 Jahre in Weimar als jugendlich-bramatische Sängerin tätig, trat 1891 und 1894 mit großen Erfolgen bei. Strauß der Frau, Pauline, geb. 1864, in Berlin, war 5 Jahre in Weimar als jugendlich-bramatische Sängerin tätig, trat 1891 und 1894 mit großen Erfolgen bei. Strauß der Frau, Pauline, geb. 1864, in Berlin, war 5 Jahre in Weimar als jugendlich-bramatische Sängerin tätig, trat 1891 und 1894 mit großen Erfolgen bei.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.



Fritz Strauß.
— 1316 —



Carlotta Staudenbach.
— 1317 —

1315. Strönd-Kappel, Anna, geb. 1871, in Weimar, Kompositionist, geb. 17. März 1875 in Weimar (geboren) wurde im Jahr auf dem Hofkapellmeister von Hofkapellmeister und habilitierte 1900 einige Zeit in Berlin bei Karl Schumann. Sie ließ sich dann im Jahr als Gesangslehrerin nieder und machte sich in Berlin, Belgien, der Schweiz und Deutschland als Kompositionist, Chöre und Singschülerinnen einen hervorragenden Namen. Mit ihrem tiefen, vorzüglich geübten Organ geleitet sie 1904—07 dem kaiserlichen Hofkapellmeister auf. Seit ihrer Verheiratung lebt sie in Weimar.

1316. Strauß, Fritz, Violinist, geb. am 28. November 1847 in Gumburg, erhielt seine Ausbildung als Geiger unter Ulrich und war in Gumburg und Gumburg in Gumburg. Nach vorübergehender Tätigkeit in dem Gumburger Hofkapellmeister trat St. (1870) als Mitglied in die Berliner Kapellmeister ein. Er erhielt 1880 den Titel Kapellmeister und riefte 1887 zum Hofkapellmeister auf. St. ist ein hervorragender Geiger, hat in Komposition mit Auszeichnung aufzutreten pflegt. Er ist f. Hofkapellmeister und Lehrer am Konservatorium-Schönemann in Berlin.

1317. Staudenbach, Carlotta, Violinistin, geb. 1. Jan. 1880 in Berlin, habilitierte sich 1904 am Konservatorium in Berlin. 1907 erhielt sie den Titel Kapellmeister am Konservatorium. St. ist Kapellmeister.

selbst erkannt Talent verleihte ihr glänzende Erfolge auf künstlerischen Bühnen Frankreich, Deutschland, England, in Hundstücken Sünden und Amerika. 6. St. lebt in Paris.

1318. Strauß, Percy, geb. am 27. Juni 1878, ist einer der talentvollsten jüngeren Geiger, ein Schüler Robert Schumanns. St. ist bereits in vielen Städten Deutschlands, England, Sünden mit außerordentlichem Erfolg aufzutreten und hat nicht nur durch seine technische Fertigkeit, sondern auch durch die tiefe feine jugendliche Alter erhaltene musikalische Reife Aufmerksamkeit erregt. St. lebt in Berlin.

1319. Strauß, Fritz, geb. am 27. Nov. 1844 in Gumburg, erhielt seine Ausbildung als Geiger unter Ulrich und war in Gumburg und Gumburg in Gumburg. Biographie f. Gumburg, Gumburg, Gumburg.

1320. Strauß, Fritz, geb. 1878, geborene Gumburg, Berlin, war 1890 als Kapellmeister, wurde geboren in Weimar, in der kaiserlichen Hofkapelle. Nach einem musikalischen Unterricht erhielt er von ihrem Vater, nach dessen Tod die nach Strauß zu weiterer Ausbildung kam. Ihr erstes Engagement war in Weimar, wo sie in Weimar Berlin und nicht Gumburg (s. Tab. 1) zur Talent zu entwickeln. Sie war dann an den Bühnen von Weimar, Sünden, Gumburg tätig, trat aber erst in den Gumburg, als sie Strauß ihre Bedeutung erkannte und sie sie Strauß, wo er Kapellmeister war.

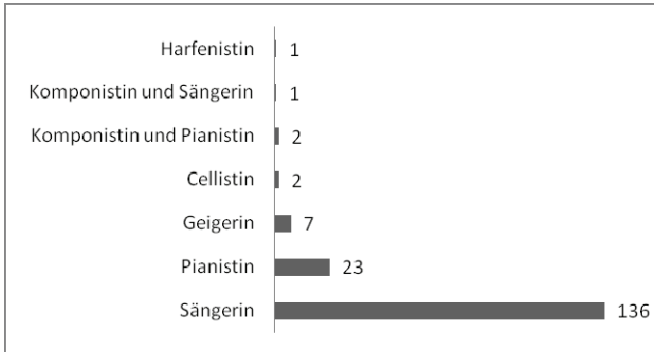
Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Abb. 2 Das goldene Buch der Musik, Kapitel „Die Tonkünstler der Gegenwart“, Ausschnitt

Wie bereits erwähnt, sind rund ein Viertel der genannten Tonkünstler der Gegenwart Frauen, allesamt professionelle Musikerinnen, die aufgrund ihres nationalen und internationalen Erfolges in das *Goldene Buch der Musik* aufgenommen wurden. In den kurzen biographischen Einträgen finden sich daher neben der Berufsbezeichnung auch Informationen über Ausbildungsweg, Karrierestationen und Auszeichnungen. Sieht man diese Berufsbezeichnungen im Detail durch, fällt auf, dass der *weitaus* überwiegende Teil der aufgenommenen Musikerinnen Sängerinnen waren. Wesentlich weniger Musikerinnen werden als Pianistinnen aufgeführt, gefolgt von einer kleinen Gruppe anderer Instrumentalistinnen (Geige, Cello, Harfe; s. Tab. 1). Nur drei Frauen werden als Komponistinnen erwähnt, dann jeweils in Verbindung mit ihrer Interpretinnen-Profession: Ingeborg Bronsart und Cécile Chaminade

als Pianistin und Komponistin, Pauline Viardot-Garcia als Sängerin und Komponistin.

Tab. 1 Das goldene Buch der Musik, Abschnitt „Tonkünstler der Gegenwart“, aufgenommene Musikerinnen (nach Profession⁷)



Diese Zahlen unterstreichen einmal mehr, dass Frauen fast ausnahmslos als Interpretinnen, und hier in überragender Zahl als Sängerinnen, Aufnahme in die Musikgeschichtsschreibung fanden, sie als Komponistin wahrzunehmen hingegen schwer fiel.

Auffallend außerdem, dass das Spektrum der ausgewählten Berufe relativ klein ist: weder werden Musikhistorikerinnen wie Lina Ramann oder Marie Lipsius (La Mara) erwähnt⁸ noch eine Dirigentin und Komponistin wie Elisabeth Kuyper noch Organistinnen wie Elizabeth Stirling-Bridge oder Ann Mounsay Bartholomew. Dass hier schmale Berufsfelder dokumentiert werden, ist umso evidenter, als für die Artikel über Männer eine enorm breite, ausdifferenzierte Palette an musikrelevanten Berufen ausgewählt wurde: neben den zu erwartenden Berufen wie Komponist, Dirigent und diversen Instrumentalisten auch Musikkritiker, -ästhetiker, -historiker, Intendant, Konservatoriumsdirektor u. a. m. (vgl. Tab. 2).

⁷ Ausgenommen ist an dieser Stelle die Nennung von pädagogischen Tätigkeiten der Musikerinnen, da sie aufgrund der unsystematischen Nennung in den einzelnen Artikeln für eine statistische Erhebung nicht zuverlässig genug sind.

⁸ Die beiden werden allerdings im interpolierten „Künstler-Lexikon“ erwähnt, das gleichsam registerartig Namen auflistet.

Tab. 2 Das goldene Buch der Musik, Abschnitt „Tonkünstler der Gegenwart“: Berufsbezeichnungen⁹

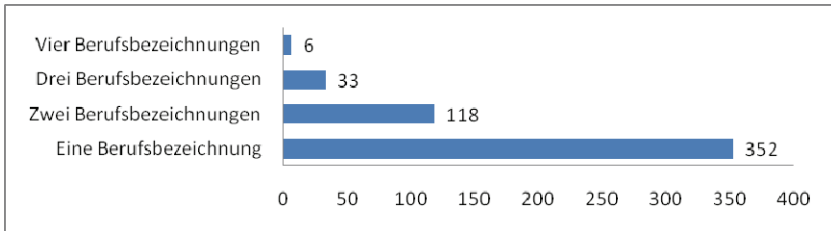
Berufsbezeichnungen (Männer)	Berufsbezeichnungen (Frauen)
Komponist	Komponistin
Dirigent	
Sänger	Sängerin
Pianist	Pianistin
Violinist	Violinistin
Cellist	Cellistin
Kontrabassist	
Flötist	
Klarinettist	
Hornist	
Organist	
Harfenist	Harfenistin
Intendant	
Konservatoriumsdirektor	
Musikschriftsteller	
Musikhistoriker	
Musikforscher	
Musikkritiker	
Musikästhetiker	
Librettist	
Schriftsteller	
Deklamator	
Musikgelehrter	
Theoretiker	

Hinzu kommt die Beobachtung, dass in Artikeln über Musiker häufig mehrere Berufsbezeichnungen genannt werden, während in den Artikeln über Musikerinnen dies nur dreimal geschieht. Das Bild, das sich damit ergibt (vgl. Tab. 3 und 4), spricht für sich: Während Musikerinnen einen wesentlich

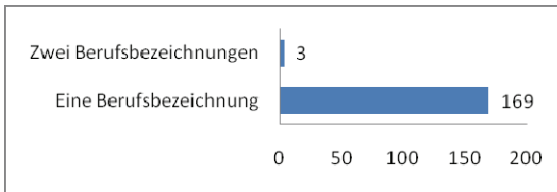
⁹ Alle genannten Berufsbezeichnungen stammen aus dem Kapitel „Tonkünstler der Gegenwart“.

geringeren Tätigkeitsradius einzunehmen scheinen (vorwiegend *eine* Berufsbezeichnung, vorwiegend Sängerin), zeichnen sich männliche Musiker durch ein vielfältiges Tun (zwei oder mehr Berufsbezeichnungen) aus.

Tab. 3 Das goldene Buch der Musik, Abschnitt „Tonkünstler der Gegenwart“: Anzahl der Berufsbezeichnungen bei Musikern



Tab. 4 Das goldene Buch der Musik, Abschnitt „Tonkünstler der Gegenwart“: Anzahl der Berufsbezeichnungen bei Musikerinnen



Diese Auffälligkeiten verlangen nach einem genaueren Blick in die biographisch-lexikalischen Einträge selbst. Hier nun ist offenkundig, dass sich nicht nur die tatsächlichen Karrieren von Musikern deutlich von denen ihrer Kolleginnen unterscheiden – etwa auch weil viele Instrumente als für Frauen als unschicklich galten und somit nicht (zumindest nicht in der Öffentlichkeit) gespielt werden sollten.¹⁰ Auch die *Darstellung* der künstlerischen Lebensläufe differiert,¹¹ so dass im *Goldenen Buch der Musik* Frauen *anders* in die Musikgeschichte eingeschrieben werden als Männer. So behandeln etwa auf-

10 Dazu Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt (Main)/Leipzig 1991.

11 Zum Vergleich von Karrieren/Lebensläufen von Musikerinnen und Musikern sowie deren Biographisierung vgl. auch Melanie Unseld, „Alma Mahler. Biographische Lösungen eines unlösbaren Falles?“, in: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Druck in Vorb.).

fallend viele Artikel über Musikerinnen deren Verheiratung, wobei zumeist eine Heirat mit einem Musikkollegen oder eine Verheiratung in bürgerlich angesehene resp. adelige Kreise betont wird („Mühlberger-Leisinger, Elisabeth, Bühnen- und Oratoriensängerin, jetzige Frau Oberbürgermeister Dr. Mühlberger in Eßlingen, geb. am 17. Mai 1863 [...]“, Nr. 1106). Diese Hervorhebung des bürgerlichen Standes der Künstlerin kann als Hinweis auf deren moralische Integrität gelesen werden. Darüber hinaus fällt auf, dass – vor allem bei den genannten Instrumentalistinnen – mehrfach das Geschlecht in Verbindung mit künstlerischen Fähigkeiten thematisiert wird: „Unter den großen Pianistinnen ist sie die weiblichste; darin beruhen ihre Fehler wie ihre Vorzüge“ (Annette Essipow, Nr. 833); „Ihrem Spiel und ihrer Auffassung wohnt eine gewisse Größe inne, wie sie gewöhnlich nur bei männlichen Virtuosen zu finden ist“ (Wilma Neruda, Nr. 1118) oder „Die flotte Technik, der Zauber ihres Tones, vor allem aber eine echt weibliche Anmut ihres Spiels [...] machten sie überall zum verwöhnten Liebling des Publikums“ (Teresina Tua, Nr. 1339). Bei den Sängerinnen hingegen finden sich Hinweise, die ihre sängerischen Leistungen mit ihrem äußeren Erscheinen in Verbindung bringen: „...gewann das Publikum durch ihre liebliche Erscheinung nicht weniger als durch ihre feine Gesangkunst“ (Lola Artôt de Padilla, Nr. 721) oder „Ihre liebliche und graziöse Erscheinung, ihre schöne und sympathische Stimme, die in allen Lagen ausgeglichen ist und eine virtuose Gesangstechnik verschafften ihr bedeutende Erfolge [...]“ (Sigrid Arnoldson-Fischhof, Nr. 718).

Die bisherigen Beobachtungen wären unvollständig, bezöge man nicht das gesamte Buch mit ein. Denn so prominent Frauen im Kapitel „Tonkünstler der Gegenwart“ Erwähnung finden, in den übrigen Teilen des Buches sucht man sie fast vergebens. Vor allem kommt das umfangreiche musikgeschichtliche Kapitel, verantwortet von Hugo Riemann, fast gänzlich ohne die Nennung von Frauen aus. Lediglich einige wenige Instrumentalistinnen wie Clara Schumann und Dorette Spohr werden erwähnt. Als solche sind sie als Ausnahmeerscheinungen in das Kapitel integrierbar, das den bezeichnenden Titel „Epochen und Heroen der Musikgeschichte“ trägt. Von einer „Uebernahme der Frauen in der Musikkunst“ kann mit Blick auf diese Art der Musikgeschichtsschreibung mithin keine Rede sein. Und gerade in der Separierung von Musikgeschichte einerseits und gegenwärtiger Musikausübung andererseits liegt das Argumentationspotential, Frauen konsequent aus der *Musikgeschichte* herauszuhalten. Ihre Präsenz auf gegenwärtigen Bühnen war nicht zu leugnen, daher auch ihr prominenter Platz im Kapitel „Die Ton-

künstler der Gegenwart“, das mit dem Anspruch auf Vollständigkeit und Objektivität auftrat („Die Liste der [...] schaffenden Tonkünstler dürfte annähernd vollzählig sein“ und „bei der Charakterisierung der einzelnen Persönlichkeiten“ sei „alles Polemische absichtlich vermieden“¹² worden.).¹³ Mit ähnlichem Anspruch konzipiert war auch Riemanns Kapitel „Epochen und Heroen der Musikgeschichte“, so dass das (weitgehende) Fehlen von Frauen hier ebenso als unzweifelhaftes Faktum erscheinen konnte wie andererseits die Präsenz von Frauen als Sängerinnen (und partiell als Instrumentalistinnen) auf den Opern- und Konzertbühnen der Gegenwart. Damit war eine „Ueberhandnahme von Frauen“ in der Musikgeschichte einmal mehr abgewendet worden. Zugleich erschien ihre musikhistorische Nicht-Existenz umso evidenter, als im Kapitel über die „Tonkünstler der Gegenwart“ Frauen nicht verleugnet, sondern „annähern vollzählig“ vorgestellt wurden.

Diese Beobachtungen werden gestützt durch die Tatsache, dass Leopold Schmidt¹⁴, der für das Kapitel „Tonkünstler der Gegenwart“ verantwortlich zeichnete, in seinen (ebenfalls populär ausgerichteten) musikgeschichtlichen Veröffentlichungen eine Heroengeschichtsschreibung in Reinform kultivierte: In zeitlicher Nähe zum *Goldenem Buch der Musik* erschien ein als „biographische Skizzen“ benanntes Buch von Leopold Schmidt: *Meister der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert*.¹⁵ Dass hier – mit Beethoven beginnend – ausschließlich „Männer von Ruf“¹⁶ Erwähnung finden, schien ebenso selbstverständlich wie die Nennung der bereits oben erkennbaren Ausnahme: Clara Schumann als Ehefrau Robert Schumanns, als „treue Interpretin und Verbreiterin seiner Werke“.¹⁷ Weder das Wissen um die weibliche Teilhabe an der Musikkultur, die in Schmidts Kapitel „Tonkünstler der Gegenwart“ durchaus aufscheint, noch das Wissen um konkrete Komponistinnen – immer-

12 „Die Tonkünstler der Gegenwart“, Einleitung in das Kapitel [o. S., zwischen Nr. 708 und 709].

13 Die Hinweise auf das einnehmende Äußere so mancher Sängerin dürfte durch den Hinweis, dass „es Aufgabe des Biographen [sei], ohne zu fälschen, seine Miniaturbilder mit freundlichen Strichen so vorteilhaft wie möglich zu zeichnen“, gerechtfertigt worden sein. Ebd.

14 Zu Leopold Schmidt (1860–1927) vgl. den Artikel in *Hugo Riemanns Musiklexikon* (11. Aufl. bearb. von Alfred Einstein, Berlin 1929, 2. Bd). In der ersten Auflage der *MGG* wird Schmidt noch als Musikwissenschaftler, vor allem Beethoven-Forscher, genannt, in der 2. Auflage der *MGG* findet sich kein Eintrag mehr zu ihm.

15 Leopold Schmidt, *Meister der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert. Biographische Skizzen*, Berlin 1908, hier zitiert nach der 2. Aufl. Berlin 1912.

16 Ebd. S. [5].

17 Ebd., S. 110.

hin hatte Schmidt 1907 Lieder von Corona Schröter herausgegeben¹⁸ – hinderten ihn in den *Meistern der Tonkunst* daran, eine Musikgeschichte ohne Komponistinnen fortzuschreiben. Bleibt zu konstatieren, dass gerade auch das Erwähnen der Sängerinnen im Kontext der „Tonkünstler der Gegenwart“ ein umso deutlicheres Festhalten an der Heroengeschichtsschreibung ermöglichte – eine Beobachtung, die zum Nachdenken darüber Anlass gibt, dass nicht nur von Belang ist, *dass* Frauen in eine Musikgeschichtsschreibung aufgenommen werden, sondern auch, *wie*.

18 *Fünf und zwanzig Lieder*. In Musik gesetzt von Corona Schröter. Nachdruck der Ausgabe Weimar 1786 mit einem Nachwort von Leopold Schmidt, Leipzig 1907.

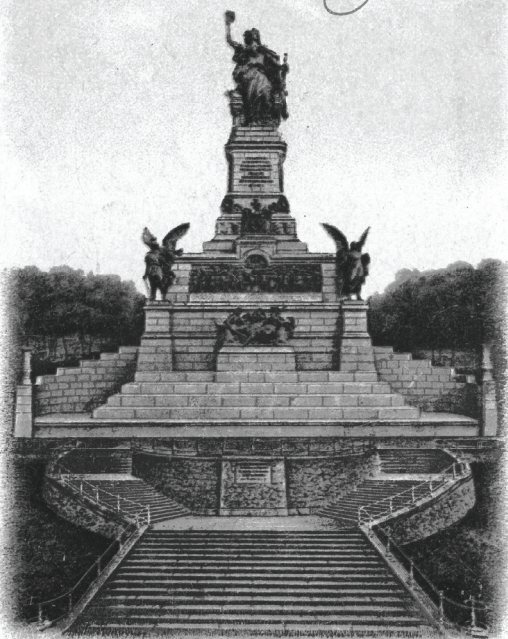
Die Germania vom Niederwald auf der Bildpostkarte der Kaiserzeit oder Der sichtbare Einzug der Frau in die Gemeinschaft der deutschen Nation¹

Am 16. September 1877 wurde auf den Höhen oberhalb des Rheins bei Rüdesheim der Grundstein für das Nationaldenkmal am Niederwald nach Entwürfen des Bildhauers Johannes Schilling und des Architekten Karl Weißbach gelegt und 1883 feierlich eingeweiht. Zum Gedenken an den Sieg über Frankreich und die 1871 errungene deutsche Einheit erhebt sich heute weithin sichtbar die Kolossalstatue der Germania mit der Kaiserkrone in der erhobenen Rechten. Sie wird von den Genien Krieg und Frieden zu ihren Füßen begleitet und steht auf einem Sockel, auf dem sich Reliefs der beiden Reichsgründer, Mitglieder der Hohenzollern-Dynastie, Vertreter der Generalität sowie verschiedene Kriegsszenen befinden. Eine Bronze Gruppe mit „Vater Rhein“ und seiner „Tochter Mosel“ ergänzt das Ensemble (Abb. 1, S. 162).²

In den Sockel ist der Text der *Wacht am Rhein* eingemeißelt, der 1840 als Reaktion auf die Rheinkrise von Max Schneckenburger gedichtet und 1854 von Karl Wilhelm vertont worden war. Im deutsch-französischen Krieg erhielt das Lied die Funktion einer Nationalhymne, und seit Errichtung des Niederwalddenkmals gehörte es untrennbar zum Umfeld der Germania. Diesen Zusammenhang veranschaulichen sichtbar die zahlreichen Bildpostkarten der Kaiserzeit, auf denen diese Beziehung entfaltet, differenziert und popularisiert wird. Acht Abbildungen sollen in den folgenden Ausführungen zeigen, wie die Rezeption der Germania sich unter dem Einfluss des Ersten Weltkriegs veränderte und welche Rolle *Die Wacht am Rhein* dabei gespielt hat.

1 Die vorliegenden Ausführungen basieren auf einer Auswahl historischer Bildpostkarten aus der Sammlung der Verfasserin, die unter <www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de> im Internet einzusehen ist. Sie ist systematisch nach Rubriken geordnet, von denen einige als Belege für weitere Bilder in späteren Fußnoten genannt sind.

2 Näheres bei Helmut Scharf, *Zum Stolze der Nation. Deutsche Denkmäler des 19. Jahrhunderts*, Dortmund 1983, S. 67–84.



GRUSS VOM
NATIONALDENKMAL

*Spoll. Großmutter
C. J. J.*

Die Wacht am Rhein.

Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen
Rhein.

Wer will des Stromes Hüter sein!
Lieb Vaterland magst ruhig sein,
Fest steht und treu die Wacht,
Fest steht und treu die Wacht,
die Wacht am Rhein!
die Wacht am Rhein!

Durch Hunderttausend zuckt es schnell,
Und Aller Augen blihen hell;
Der Deutsche, bieder, fromm und stark,
Beschützt die heil'ge Landesmark.
:: Lieb Vaterland ze. ::

Er blickt hinauf in Himmelsau'n,
Da Heldebäter niederschau'n,
Und schwört mit stolzer Kampfeslust
„Du Rhein bleibst deutsch wie meine
Brust!“
:: Lieb Vaterland ze. ::

Abb. 1 Gruß vom Nationaldenkmal, datiert 26.06.1905

Der Aufstieg der Germania

Personale Nationaldenkmäler im Deutschen Kaiserreich präsentierten der Öffentlichkeit Monarchen, Generäle oder erfolgreiche Politiker, die als Vorbilder der Nation gefeiert wurden. Sie sind immer von der Aura politischer Bedeutsamkeit und männlicher Überlegenheit umgeben, ob es sich um einen deutschen Kaiser, den Reichskanzler Otto von Bismarck oder um das Pendant der Germania, das Hermannsdenkmal, handelt. Es sind ausschließlich männliche Repräsentanten, die auf diesem ‚hohen Niveau‘ bisher keine gleichwertige weibliche Konkurrenz zu befürchten hatten. Das änderte sich mit der Errichtung des Niederwalddenkmals, das von einer allegorischen Gestalt mit deutlich sichtbaren weiblichen Merkmalen beherrscht wird. Sie war als Frau die „überragende“ Wächterin der Nation und nicht nur „das Markenzeichen des Deutschen Kaiserreiches“³ bis 1918, sondern auch ein Monument, mit dem sich ebenfalls der weibliche Teil der Bevölkerung identifizieren konnte. Diese Doppelnatur eröffnet der ikonographischen Darstellung reizvolle Möglichkeiten.

Auf dem Denkmal ist sie wehrhaft und weiblich zugleich dargestellt (Abb. 2, S. 164). Sie stützt sich auf ein Schwert, das traditionsgemäß als Waffe und Symbol männlicher Eigenschaften wie Tapferkeit, Mut und Kampfbereitschaft galt.⁴ Der Brustpanzer und ein seitlich angelehntes Schild gehören ebenfalls zu den männlichen Attributen. Die hoch aufgerichtete weibliche Figur hingegen zieht die Aufmerksamkeit zuerst auf sich und ist unter dem weich fließenden Gewand gut erkennbar. Schillings jüngste Tochter Clara soll Modell dafür gestanden haben. Weiblich und in gewisser Weise unprofessionell wirkt ihr Umgang mit den nationalen Symbolen. Der Gebrauch von Schwert und Schild scheint ihr nicht vertraut zu sein, und die Kaiserkrone präsentiert sie spielerisch und mit spitzen Fingern. Dieses „Tändeln“ mit der Krone brachte ihr manche Kritik ein. Der preußische Adler auf Brust und Gewand und der Eichenkranz auf dem wallenden Haupthaar erscheinen eher als Dekoration denn als nationale Symbole. Ihr sanftes ebenmäßiges Gesicht

3 Scharf, *Zum Stolz der Nation*, S. 68.

4 Vgl. Urte Evert, „Soldatenbraut und Mannesehre. Geschlechtsspezifische Symbolisierungen und Zuordnungen militärischer Waffen“, in: *Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute*, hrsg. von Klaus Latzel, Frauke Maubach und Silke Satjukow, Paderborn, im Druck.

und die entblößten Arme betonen ebenso wie der „eiserne Büstenhalter“⁵ ihre frauliche Erscheinung.



Abb. 2 Nationaldenkmal am Niederwald – Germania, datiert 24.08.1915

Zahlreiche Bildpostkarten zeigen das Niederwalddenkmal aus den unterschiedlichsten Perspektiven. Die Wertschätzung der Germania lässt sich an der Verbreitung auf Bildpostkarten und am Druck der Briefmarkenserie ablesen, auf denen sie im Profil abgebildet ist.

5 Esther von Bruchhausen, *Das Zeichen im Kostümball. Marianne und Germania in der politischen Ikonographie*, Diss. Halle 2000, S. 77 <http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=962387878&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=962387878.pdf> (08.10.2009).

Die überwiegend zustimmende Reaktion ist im wilhelminischen Deutschland bemerkenswert. Auch wenn es zahlreiche nackte Allegorien auf Denkmälern dieser Zeit gibt, eignet sich nach zeitgenössischer Auffassung der Frauenkörper nicht uneingeschränkt zu einer Zurschaustellung. Es hat den Anschein, als ob sich in der Figur der Germania, die sich über diese Vorurteile hinwegsetzt, der Schatten eines sozialen Systems niederschlägt, in dem einer Frau mehr öffentliche Sichtbarkeit zugestanden wird.

Kritik

Der Bau des Denkmals, dessen Aufgabe es war, nach innen die Identität der Nation zu festigen und nach außen das Land symbolisch zu vertreten, stieß nicht überall auf Zustimmung. Die *Vossische Zeitung* vom 28. September 1883 äußerte sich in ihrer Morgenausgabe ungehalten:

„Eine kriegerische Jungfrau aber ist ein Unding; kann, ob sie nun Jeanne d'Arc oder Prochaska heißt, immer nur eine kranke Ausnahme sein. Ein Mädchen als Verkörperung männlicher Heldenkraft, zäher Tapferkeit, ausdauernder Tüchtigkeit und zorniger Begeisterung – welch ein Widerspruch in sich!“⁶

Auf der anderen Seite mehrten sich die Stimmen, die eine Frau als Vertretung der Nation zu schätzen wussten und in ihr weibliche Tugenden und Verhaltensweisen gewürdigt sahen. Besonders in der bürgerlichen deutschen Frauenbewegung regte sich Zustimmung. So reagierte z. B. Luise Otto (-Peters), über 30 Jahre lang Vorsitzende des *Allgemeinen Deutschen Frauenvereins* und bekannte Publizistin, auf die Errichtung des Denkmals mit dem überschwänglichen Gedicht *Germanias Standbild auf dem Niederwald*. Sie fühlte sich durch die Darstellung in ihrem Bemühen um die soziale und politische Anerkennung der Frauen ermutigt:⁷

„Und wehn im Sonnenglanz die deutschen Fahnen
Zu ihrer Ehr und donnern Schuß um Schuß –
Im stillen Mondschein ließ ein selig Ahnen
Mich leis vernehmen einen andern Gruß:
Ward eine deutsche Frau so hoch erhoben,
So ziemt's uns Allen unsre Kraft erproben.

6 Zitiert nach Bruchhausen, *Das Zeichen im Kostümball*, S. 235.

7 Luise Otto, *Mein Lebensgang. Gedichte aus fünf Jahrzehnten*, Leipzig 1893, S. 273–275, hier S. 274, Strophe 5 und 6.

So ziemt's uns Allen nach dem Ziel zu ringen,
Das hier erscheint in herrlicher Gestalt.
Was deutsche Frauen streben, muß gelingen,
Germania wird selbst uns Hort und Halt.
Jetzt ist es leichter Sieg zu prophezeihen,
Wenn wir zu ihrer Ehr uns selbst befreien.“

Diese gegensätzlichen Auffassungen verweisen auf innere Widersprüche der Monarchie, die auf den Bildpostkarten deutlich erkennbar sind. Frauen werden sichtbar, geben sich männlich in Haltung und Kleidung und beanspruchen Führungspositionen. Diese Entwicklung lässt sich im Massenmedium der Postkarte auch an der Germania nachvollziehen. Mag das Niederwalddenkmal konservativen Bürgern abstoßend erschienen sein, so war es doch für andere Teile der Bevölkerung eine Projektion neuer, wünschenswerter Lebensformen und ein Monument liberaler Gesinnung. Seine Akzeptanz lässt eine gewisse Sensibilität gegenüber den traditionellen Geschlechterverhältnissen und das Bemühen um eine universelle Auffassung des Begriffes Nation erkennen und macht es zu einem Symbol für die sozialen Veränderungen, die sich um 1900 vor allem in einem gewandelten Verhältnis zwischen Männern und Frauen niedergeschlagen haben.⁸

Männer am Niederwalddenkmal

Es fehlt keinesfalls an Männergestalten am Denkmal, aber gegenüber der riesigen Germania fallen sie von Weitem nicht sofort ins Auge. Sie sind im zentralen Sockelrelief verewigt, auf dem die Reichsgründer Bismarck und Wilhelm I., flankiert von deutschen Fürsten und Generälen, in Lebensgröße abgebildet sind. In den Seitenreliefs befinden sich Soldatenszenen und weiter unten grüßt die Bronze-Gruppe mit „Vater Rhein“ und seiner 1871 im deutsch-französischen Krieg zurückgewonnenen „Tochter Mosel“. Sie bilden den Kontext zum Abdruck von fünf Strophen der *Wacht am Rhein*, die als „Kampflied“ aus „großer Zeit“ populär geworden ist.⁹ Deutsche Soldaten sind, wie Zeitgenossen berichten, singend damit ins Feld gezogen. Die durch Text und Melodie ausgedrückte männliche Tatkraft und Begeisterung verbindet sich in etlichen Abbildungen mit der „hohen“ Gestalt der Germania vom Niederwald.

8 Philipp Blom, *Der taumelnde Kontinent Europa 1900 bis 1914*, München 2008, Kapitel „Die neue Frau“, S. 251–286.

9 David Müller, *Leitfaden zur Geschichte des deutschen Volkes*, 9. Aufl. Berlin 1894, S. 157.

Liedzitate dienen auf der Postkarte in der Regel dazu, Betrachter und Betrachterinnen auf der Gefühlsebene anzusprechen.¹⁰ Das dokumentiert im folgenden Beispiel aus dem Jahr 1915 (Abb. 3) eine Gruppe von Soldaten, die geradezu inbrünstig *Die Wacht am Rhein* singt. Sie haben zu Füßen der Germania Aufstellung genommen und sammeln sich für den offenbar bevorstehenden Kampf.

Dieser Abbildung zufolge gehört die Melodie ebenfalls zum nationalen Ensemble um die Germania und symbolisiert das Nationalgefühl ausziehender Truppen. Das gemeinsame Singen bildet den idealen Anlass für eine Szene, in der sichtlich emotional aufgeladene Soldaten sowohl die Denkmalsfigur wie den bevorstehenden Krieg emphatisch begrüßen. Im Hintergrund wacht Germania über die Gruppe, die sich unter der Führung des Liedes offenbar „zum deutschen Rhein“ begeben soll, der vom Niederwald aus in seiner ganzen Schönheit sichtbar ist. Der Name des Stromes wird nicht zufällig in der ersten Liedstrophe durch einen großen Sextsprung erreicht, der das traditionelle Symbol euphorischen Aufschwungs ist.



Abb. 3 Die Wacht am Rhein, datiert 08.11.1915, Strophe 2

10 Dazu Sabine Giesbrecht, „Deutsche Liedpostkarten als Propagandamedium im Ersten Weltkrieg“, in: *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 50/51, hrsg. von Max Matter und Tobias Widmaier, Münster u. a. 2006, S. 55–97.

Die militante Germania

Es war die Feldpost, die aus der *Wacht am Rhein* visuell ein militantes, in höchst aggressiven Versionen verbreitetes Soldatenlied machte, das dazu beitrug, die Germania vom Niederwald aktiv in die Kriegshandlungen einzubeziehen.¹¹ Die Bilder eröffneten ungeahnte propagandistische Möglichkeiten, ermöglichten aber auch der Germania die „Emanzipation“ von ihrer passiven Denkmalsexistenz und eine stärkere Übernahme männlicher Attribute und Fähigkeiten. Die ikonographische „Logik“ ist überzeugend und bewirkt im vorliegenden Fall (Abb. 4) eine „Vermännlichung“ der Germania durch ihre aktive Teilnahme am Krieg. Die Propagandakarte suggeriert darüber hinaus, dass sie sich den Liedtext sozusagen als militärisches Programm zu eigen macht. Sie scheint die *Wacht am Rhein* zu personifizieren und sich auf die im Lied beschworene „stolz[e] Kampfeslust“ mit Genugtuung einzulassen. Durch das in der fünften Strophe geäußerte Versprechen „wir Alle wollen Hüter sein“ kann sich durch sie auch der weibliche Teil der Nation angesprochen fühlen.¹²

Im Krieg hält es niemanden mehr auf seinem angestammten Platz, auch die Germania nicht, die von ihrem Sockel herabsteigt, um die deutschen Truppen zu unterstützen. Dabei wahrt sie noch ihren „gehobenen“ Standort oberhalb des Geschehens, aber der Krieg als extremster Ausdruck aggressiver Männlichkeit verändert sichtbar ihr Wesen. Er macht aus ihr eine Furie, die wild und entschlossen zum Angriff schreitet und sich dezidiert männlich in Szene setzt. Im Ausfallschritt und mit gezücktem Schwert nähert sie sich mutig dem Abgrund, der sich vor ihr auftut. Dennoch hat sie ihr weibliches Aussehen nicht ganz aufgegeben. Nach wie vor trägt sie unter dem metallenen Brustschutz das weich fallende Gewand, das die runden nackten Arme frei lässt. Wie die ungezügelt wehenden langen Haare andeuten, hat der Sturm der Kriegsbegeisterung sie mitgerissen.

11 Vgl. Rubrik 2.2.2.3 der Sammlung historischer Bildpostkarten: *Die Wacht am Rhein* <<http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/index.php?cat=38>> (08.10.2009).

12 Zu diesem Propagandakonzept, das Frauen mit der *Wacht am Rhein* identifiziert, hat Thea von Harbou beigetragen: „Sind wir Frauen nicht auch eine Wacht am Rhein? – Und wenn wir es sind, wie können wir's beweisen?“, in: *Die deutsche Frau im Weltkrieg*, Leipzig 1916, S. 36. Die Autorin spricht auch die Mütter an: „daß sie ihre jungen Söhne heranziehe zu einer Wacht am Rhein, von der die Welt weiß, daß sie unbesieglich sind.“ (ebd. S. 144).



Abb. 4 Fest steht und treu die Wacht am Rhein, undatiert

Tief unter ihr spielt sich ein schemenhaft angedeutetes brandiges Kriegsgeschehen ab, auf das die feldmarschmäßig und mit Pickelhauben ausgerüsteten Soldaten mit ihren Gewehren anlegen. Die Germania mit ihrer Riesengestalt

und ihrer kämpferischen Haltung ist eindeutig die militärische Führerin und Beschützerin dieser vergleichsweise klein geratenen Truppen. Ihr zur Seite befindet sich ein angreifender Adler, seit 1871 Wappentier des Kaiserreiches, der hier realistisch als Raubvogel dargestellt wird. Er hat seine Fänge wütend ausgefahren und ist dabei, sich auf seine Beute zu stürzen und mit seinem scharfen Schnabel zu zerfetzen. Das für den Adler typische aggressive Potential wird symbolisch auf die Germania übertragen, die den Reichsadler auf Brustschutz und Rocksäum trägt. Und über ihr am drohend bewölkten Himmel tritt in altertümlicher Schrift die Schlusszeile der *Wacht am Rhein* wie ein Menetekel zutage: „Fest steht und treu die Wacht am Rhein“. So wird bestätigt, dass auch die Germania in der Lage ist, „mit Schwertgeklirr“ ihrer Kriegspflicht nachzukommen. Sie zeigt sich in dieser Abbildung der Aufgabe gewachsen, die Nation auch militärisch zu führen. So wird den Käuferinnen oder Empfängerinnen dieser Karte unterschwellig mitgeteilt, dass man es den Frauen durchaus zutraut, ungewohnte Aufgaben zu übernehmen.

Auf anderen Feldpostkarten wird die Germania von weiteren bekannten Nationalliedern begleitet. Beliebt ist das Deutschlandlied, das zwar noch nicht die Funktion einer offiziellen deutschen Nationalhymne hatte, aber im Gegensatz zur *Wacht am Rhein* eine Identifikation aller Deutschen, unabhängig von ihrem Geschlecht, zulässt (Abb. 5).

Die „klassische“ choralartige und überall verbreitete Melodie sowie der emphatische Text, der Deutschland „über alles“ stellt und Männer ebenso wie „deutsche Frauen“ explizit in die Nation einbindet, motivierte offenbar Hersteller zu den verschiedenartigsten ikonographischen Varianten. Im vorliegenden Fall (Abb. 5) ist nur die erste Zeile relevant, die der im Vordergrund platzierten übergroßen Germania in Wächter- und Beschützerpose optisch zugeordnet ist. Sie stammt erkennbar vom Niederwald, darauf verweisen Kaiserkrone, das gesenkte Schwert und der weibliche Habitus. Wie auf dem Denkmal blickt sie nach links, in diesem Fall, um wohlwollend den von einem Tambour geführten Truppenaufmarsch zu betrachten. Die Gewehre sind geschultert, die Pickelhauben angelegt und die schwarz-weiß-rote Fahne flattert voran. Singend und in geordneter Formation ziehen die Soldaten an ihr vorbei – mit dem Deutschlandlied auf den Lippen, wie der Zudruck glauben machen will. Das Textzitat kann aber auch als Ausdruck des Stolzes gedeutet werden, mit dem die hoch auferichtete Germania den schier endlosen Strom feldmarschmäßig gerüsteter Soldaten beobachtet.



Abb. 5 Deutschland Deutschland über alles, gelaufen 16.01.1917

Die Propagandabotschaft des Bildes lautet auch hier, dass eine Frau die Kriegsanstrengungen der Nation unterstützt, was in der Gesellschaft der Kaiserzeit als einer der Wege angesehen wurde, den Bemühungen um Gleichberechtigung näher zu kommen.¹³

Germania und Austria

Die abgebildete Doppelnatur der Germania als überdimensionale Denkmalsfigur mit Distanz zu ihren Anhängern und als aktive Frau ist nur eine der Möglichkeiten, ihr eine Rolle in der Kriegspropaganda zuzuweisen. Im Ersten Weltkrieg setzt sich noch ein anderer Darstellungsmodus durch, in dem sie auf die allegorische Übergröße verzichtet und eher ihre weiblichen Züge hervorkehrt. So zeigt sie sich auch gern in schwesterlicher Verbundenheit mit der Austria, der mit entsprechenden Symbolen gekennzeichneten Allegorie der österreichischen K.u.K-Monarchie (Abb. 6, S. 172). Beide Frauen stehen Modell für die Waffenbrüderschaft zwischen Deutschland und Österreich, die

13 Wolfgang J. Mommsen, „Die Frauen in der Kriegsgesellschaft“, in: *Bürgerstolz und Weltmachtstreben. Deutschland unter Wilhelm II., 1890 bis 1918*, Berlin 1995, S. 717–727, hier S. 720.



Laßt uns fest zusammenhalten.

Abb. 6 Laßt uns fest zusammenhalten, undatiert

ursprünglichen Standort. Das ernste, ansprechende Gesicht im Halbprofil, das kostbare weich fließende weiße Gewand und die langen, sorgfältig frisierten Haare lassen sie als anmutige, sehr weibliche Vertreterin des Deutschen Reiches erscheinen. Huldvoll reicht sie ihrer schmalen österreichischen Waffenschwester die Hand.¹⁴

mit einem Handschlag besiegelt wird. Wie so häufig ist auch hier der Zudruck doppeldeutig und kann sich auf eine private Beziehung zwischen zwei Freundinnen ebenso beziehen wie auf das angedeutete aktuelle Kriegsbündnis. Zugleich wird eine weibliche Gegenwart vorgeführt, in der Werte wie Einfühlsamkeit und zivile Umgangsformen bestimmend sind.

Die Frauen erscheinen in vornehmer Haltung und im Kostüm von Aristokratinnen, das ihnen die nötige gehobene Aura verleiht. Die Allegorie der Germania gibt ihre Herkunft eher beiläufig zu erkennen. Sie hat die Kaiserkrone zurückgelassen, aber das gesenkte Schwert in ihrer Linken und der Reichsadler verweisen auf den

14 Diese Szene kann als Illustration des bekannten Liedes *Deutschland Österreich Hand in Hand* verwendet werden. Der Text stammt von Max Beyer, die Musik von Heinrich Platzbecker. Zu ihr gibt es ein Gegenstück in männlicher Besetzung, vgl. Rubrik 13.4.2 der Sammlung historischer Briefpostkarten: *Nationallieder* <<http://www.bildpostkarten.uniosnabrueck.de/displayimage.php?pos=-2976>> (08.10.2009).

Eine derartige Konstellation, bei der Frauen als verantwortungsbewusste Partnerinnen in politischen Geschäften abgebildet sind, ist bemerkenswert. Es scheint in der Gesellschaft die Einsicht zu wachsen, dass man auf weibliche Kommunikationsfähigkeiten nicht verzichten sollte.

Das deutsch-österreichische Damen-Duo ist Objekt weiterer Feldpostkarten, auf denen beide ihre aristokratische Vornehmheit aufgeben und sich in schlichtem, schmucklosem Feldgrau unter die Leute mischen. Im Militärkostüm können sie überzeugend als Vertreterinnen der „Heimatfront“ auftreten und Solidarität mit den Soldaten an der Front demonstrieren (Abb. 7).



Abb. 7 Lieb Vaterland magst ruhig sein, gelaufen 12.12.1915

Auch auf dieser Karte geht es um die Darstellung deutsch-österreichischer Kriegsbeziehungen, die überlagert sind von vordergründigen Weiblichkeitsymbolen. Auf allegorische Größe und soziales Ansehen der beiden Repräsentantinnen wurde dabei vollständig verzichtet; das Bündnis hingegen wird durch eine eindrucksvolle Körpersprache wiedergegeben. Die jeweilige Nationalität ist an den unterschiedlichen Uniformen und Feldmützen sowie an den beiden Kokarden in den Farben schwarz-weiß-rot und schwarz-gelb abzulesen. Die Deutsche kann mit dem Liedzitat an ihre frühere Existenz als Wächterin des Rheins anknüpfen, aber als Person sieht man ihr diese pro-

minente Herkunft nicht an. Eigentlich sind hier nur zwei junge charmante Damen zusammengedrückt, deren Locken sich kaum unter den militärischen Kopfbedeckungen bändigen lassen. Mit großen Augen und geschminkten Lippen posieren sie unter der *Wacht am Rhein*. Beide haben die Gesichter einander zugewandt. Die Germania zeigt ein besonders intensives Bedürfnis nach Zuwendung und versucht einfühlsam, Blickkontakt mit ihrer österreichischen Partnerin aufzunehmen. Beide partizipieren an der Männerwelt, indem sie in Uniform auftreten. Auf dem Gegensatz zwischen männlichem Habitus und weiblicher „Natur“ beruht der Reiz der Abbildung.

Frauen in Uniform sind bereits in der Vorkriegszeit beliebte Bildobjekte auf sogenannten Humorpostkarten. Musterungskarten z. B., die ursprünglich dazu dienten, die Eignung des Mannes zum Dienst an der Waffe und für das Vaterland zu dokumentieren, zeigen angebliche „Zukunftsbilder“ der Frauenbewegung und künftige Soldatinnen in allen Waffengattungen. Sie exerzieren in stramm sitzenden Uniformen oder werden wenig bekleidet von einer Musterungskommission auf ihre Tauglichkeit geprüft.¹⁵ Andere „Soldatinnen“ grüßen mit aufmunternden Sprüchen und Liedzitaten ihre männlichen „Kollegen“ an der Front. Die Vermännlichung der äußeren Erscheinung durch lange Hosen, unkleidsame Jacken und diverse militärische Requisiten¹⁶ ist Fassade. Aber dennoch wird die Öffentlichkeit auf diese Weise vorsichtig an ein neues Frauenbild gewöhnt, das sich von wilhelminischen Traditionen abzusetzen beginnt.

Germanias Ende

Unter den Anforderungen des Krieges hat die Germania sich notgedrungen immer mehr von ihrer allegorischen Gestalt getrennt und ihre zweite Existenz als alltägliche Frau begonnen, die immer mehr Aufgaben der Männer zu übernehmen hat.¹⁷ So geht sie ganz prosaisch einkaufen – allein, ohne Ehrenzeichen, ohne „ihr“ Lied, ohne Uniform und ohne Anspruch auf eine irgendwie geartete Sonderstellung. Wie ihre anderen Geschlechtsgenossinnen hat

15 Vgl. Rubrik 11.2.1 der Sammlung: *Die sogenannte Emanzipation*, hier vor allem <http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/displayimage.php?pos=-7424,-10479,-6960,-6963,-1249,-1254> (08.10.2009).

16 Vgl. Rubrik 15.7.1 der Sammlung: *Frauenparolen*, hier beispielsweise <http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/displayimage.php?pos=-11151,-2624,-7335,-2633> (08.10.2009).

17 Vgl. Karten von Frauenarbeit im Ersten Weltkrieg, Rubrik 15.4 der Sammlung: *Zu Hause*, <http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/displayimage.php?pos=-6970,-10441,-10442> (08.10.2009).

sie gelernt, praktisch und tüchtig zu sein und ihren patriotischen Pflichten nachzukommen (Abb. 8).

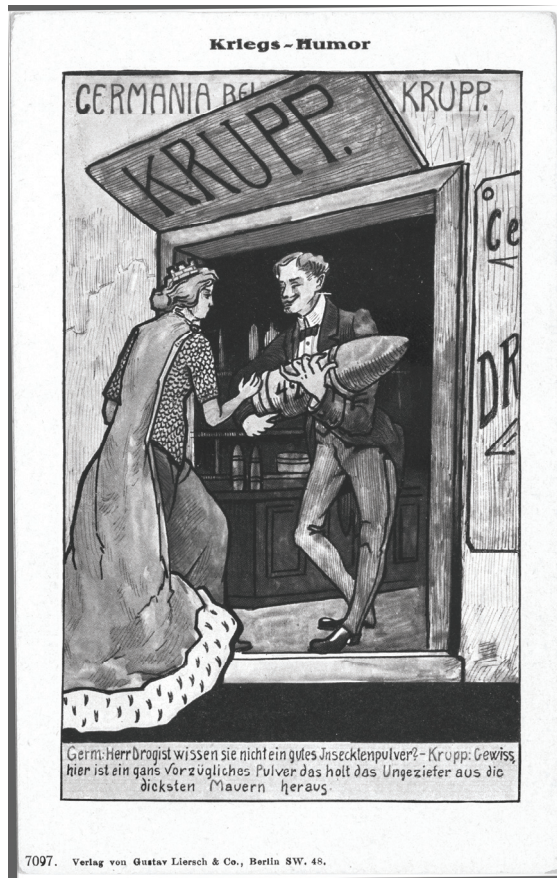


Abb. 8 Germania bei Krupp, undatiert

Sie hat die Gestalt einer Hausfrau angenommen, die darüber wachen muss, dass ihr Heim, im übertragenen Sinne ihr Land, sauber bleibt und von lästigem „Ungeziefer“ befreit wird. Die frühere Wächterin vom Niederwald besorgt sich daher beim Drogisten der Firma Krupp ein „Insektenpulver“, das sich als schweres Artilleriegeschoss erweist. Es ist die wegen ihrer Reich-

weite und Zerstörungskraft gefürchtete „Dicke Berta“, deren grausame Wirkung auf manchen anderen Feldpostkarten drastisch wiedergegeben und mit Zitaten aus der *Wacht am Rhein* verknüpft wird.¹⁸

Die Abgebrühtheit und der Zynismus, den die Germania auf dieser Karte zur Schau trägt, kann nur ihren bisherigen Ruf mindern. Eine Frau, die sich durch Mittel der Travestie als Wächterin über ihr Land empfiehlt, kann nicht zugleich die Würde eines nationalen Symbols bewahren. Die Demontage ihres Ansehens ist die Folge. Sie vertritt nicht mehr die Nation in ihrer Gesamtheit und setzt auch ihre Weiblichkeit nicht mehr dafür ein. Als Frau ist sie kaum noch zu erkennen, da der lange pelzbesetzte Umhang ihre Figur verdeckt und sie dem Betrachter den Rücken zuwendet. Sie wird zur Hausfrau degradiert, die sich vorwiegend für das Putzen zu interessieren scheint und deren Haar zu einem biedereren Knoten hochgesteckt worden ist.

Als Repräsentantin des deutschen Kaiserreiches ist die „alte“ Germania im propagandistischen Nebel der Kriegspostkarten abhanden gekommen und zusammen mit der Monarchie untergegangen. In der neuen Republik ist sie als Vertreterin der deutschen Nation nicht mehr gefragt. Dafür darf sich ihr Alter Ego, die Frau auf dem Denkmal, in der Demokratie verwirklichen. Die Frauenbewegung, für deren Anerkennung die Germania vom Niederwald auf ihre Art eingetreten ist, kann nun endlich jene politischen und sozialen Rechte wahrnehmen, von denen Luise Otto-Peters seinerzeit geträumt hat.

18 Vgl. Rubrik 2.2.2.3 der Sammlung: *Die Wacht am Rhein*, beispielsweise <http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/displayimage.php?pos=-712,-10588,-720> (08.10.2009).

Vier Musikerinnen

Die Genderstruktur der Musikkultur im modernen Japan

Zur Entwicklung der europäischen Musik in Japan haben von Anfang an Frauen viel beigetragen. Die 1887 gegründete Musikakademie Tokyo, die erste Einrichtung dieser Art in Japan, schloss Frauen nicht vom Studium aus und räumte ihnen sogar die Möglichkeit ein, Professorinnen zu werden, während andere höhere Bildungseinrichtungen – etwa im Bereich Jura, Medizin oder Technik – sie nicht einmal zum Studium zuließen. Das bedeutete jedoch nicht, dass im Berufsleben von Musikerinnen geschlechtsspezifische Faktoren keine Rolle gespielt hätten. In diesem Beitrag werde ich am Beispiel von vier Musikerinnen einige Überlegungen darüber anstellen, wie Gender-Aspekte in der Musikkultur des modernen Japan zum Tragen kamen. Dabei geht es vor allem um den Zeitraum, in dem die herkömmliche japanische Musikkultur durch die Einführung europäischer Musik bzw. Musikanschauungen aufgelöst wurde und eine neue Musikkultur entstand, in der Teile der alten, umdefiniert und neu zusammengesetzt, bestehen blieben.

Vier Musikerinnen – Kurzbiographien

*Nobu Koda (1870–1946)*¹

Nobu Koda wurde 1870 als fünftes Kind der Eheleute Shigenobu und Yu Koda in Tokyo geboren, gut ein Jahr nach der Meiji-Restauration, die mit der Übergabe der Regierungsgewalt vom Shogun an den Tenno den Neuanfang Japans als moderner Nationalstaat markierte. Die Familie Koda, dem ehemaligen Samurai-Stand zugehörig, verlor ihre Privilegien. Daher bemühten sich die Eltern darum, ihre Kinder mit hoher Bildung auszustatten, um ihnen

1 Die Darstellung beruht im Wesentlichen auf den folgenden biographischen Quellen: Yukiko Hagiya, *Kōda shimai. Yōgaku reimeiki wo sasaeta Kōda Nobu to Andō Kō* [Die Koda-Schwester. Nobu Kodas und Ko Andos Beitrag zur Einführung der europäischen Musik in Japan], Tokyo 2003; Hiromi Tsuji, „Nihon no jōsei sakkyōkuka. Meiji kara shōwashoki made“ [Japanische Komponistinnen. Von der Meiji-Zeit bis zum Anfang der Showa-Zeit], in: *Jōsei sakkyōkuka retsuden* [Portraits of Women Composers], hrsg. von Midori Kobayashi, Tokyo 1999, S. 279–308.

soziales Ansehen zu gewährleisten. Das galt nicht nur für die Söhne, die sich später in verschiedenen Bereichen – als Geschäftsmann, Kapitanleutnant, Schriftsteller bzw. Historiker – einen Namen machten, sondern auch für die Töchter.

Nobu Koda begann im Alter von drei Jahren mit der japanischen Gesangsform *Nagauta* und bekam ab ihrem sechsten Lebensjahr *Koto*-Unterricht. 1882, mit zwölf Jahren, wurde sie Schülerin des Amtes für Musikforschung, wo sie Klavier, Geige, Gesang sowie europäische Musiktheorie und -geschichte erlernte.

Das Amt für Musikforschung war 1879 gegründet worden, ursprünglich für die Durchführung des Gesangsunterrichts in den Elementarschulen. Im Jahr 1887 wurde es in die Musikakademie Tokyo umgewandelt. Obwohl das pädagogische Ziel der Lehrerausbildung und der Herausgabe der Schulbücher für den Gesangsunterricht nicht ganz aufgegeben wurde, lag der Schwerpunkt der Musikakademie Tokyo eindeutig auf der Pflege der europäischen Musik. So legte die Gründung der Musikakademie den Grundstein für die Entwicklung europäischer Musik in Japan.

Nobu Koda schloss den Kurs des Amtes für Musikforschung 1884 mit Auszeichnung ab. Im nächsten Jahr setzte die 15jährige ihr Studium im Forschungskurs am gleichen Institut fort, begann dort aber gleichzeitig mit einer Lehrtätigkeit als Hilfskraft. Von 1889 bis 1895 studierte sie in Boston und Wien mit einem Stipendium des Kultusministeriums Klavier, Geige und Komposition – als erste Stipendiatin im Bereich Musik. Nach ihrer Rückkehr wurde sie im Alter von 25 Jahren zur Professorin an der Musikakademie Tokyo berufen. Sie unterrichtete zunächst Klavier, Geige, Gesang und Komposition, später konzentrierte sie sich auf das Klavier. Im Jahr 1909 zog sie sich aus der Musikakademie zurück und bereiste Europa (Berlin, Wien, Paris und London). Nach der Rückkehr im folgenden Jahr unterrichtete sie PrivatschülerInnen in Klavier, darunter auch Angehörige der kaiserlichen Familie. 1937 wurde sie als erstes weibliches Mitglied in die Kaiserliche Akademie der Künste aufgenommen, gleichzeitig als erstes Mitglied im Bereich europäischer Musik. 1946 starb sie im Alter von 76 Jahren an einer Herzkrankheit. Nobu Koda hinterließ mehrere Kompositionen, darunter eine Sonate für Violine und Klavier, eine Symphonie mit vierstimmigem Chor sowie Lieder.

*Ko Ando, geb. Koda (1878–1963)*²

Ko Koda, die acht Jahre jüngere Schwester von Nobu Koda, begann mit klassischem japanischem Tanz, als sie drei Jahre alt war. Im Alter von fünf Jahren kam Koto-Unterricht hinzu. Mit zehn Jahren trat sie in den Sonderkurs der Musikakademie Tokyo ein, wo sie von dem aus Österreich stammenden Lehrer Ludwig Dietrich Geigenunterricht erhielt. Von 1891 bis 1896 besuchte sie zuerst den Vorbereitungskurs, dann den regulären Studiengang mit Hauptfach Geige an demselben Institut. Nach ihrem Abschluss studierte sie von 1899 bis 1903 mit einem staatlichen Stipendium in Berlin bei Joseph Joachim u. a. Gleich nach der Rückkehr wurde sie als Professorin für Geige an die Musikakademie Tokyo berufen.

1905 heiratete sie den Anglisten Katsutaro Ando, der kurz nach der Heirat als Professor an der dritten Oberschule in Kyoto angestellt wurde. Ko, die nun mit Familiennamen Ando hieß, behielt jedoch ihre Stelle an der Musikakademie Tokyo. Die Entfernung zwischen den beiden Städten beträgt über 500 km, weshalb die frisch Verheirateten jedes Wochenende in das auf halber Strecke gelegene Shizuoka fuhren, um sich zu sehen. Im Laufe der Ehe wurden fünf Kinder geboren. Sie lebten bei Ko, die von ihrer Mutter und weiteren Helferinnen viel Unterstützung bei der Kindererziehung und im Haushalt erhielt.

1932 fuhr Ko Ando wieder nach Europa, um als Mitglied der Jury am internationalen Musikwettbewerb in Wien teilzunehmen. Als sie 64 Jahre alt war, legte sie ihren Posten an der Musikakademie Tokyo nieder. Im Jahr 1958 wurde ihr der Verdienstorden für Kultur verliehen, mit dem vor ihr noch keine Frau ausgezeichnet worden war. 1963 starb sie an einer Gehirnblutung.

*Tamaki Miura, geb. Shibata (1884–1946)*³

Tamaki Shibata wurde 1884 als Tochter des Beamten Kumataro Shibata und dessen Frau Towa in Tokyo geboren. Bereits ab dem dritten Lebensjahr lernte sie klassischen Tanz. Unterricht in *Koto* und japanischem Gesang

2 Die Darstellung beruht im Wesentlichen auf Hagiya, *Kōda shimai*.

3 Die Darstellung beruht im Wesentlichen auf den folgenden biographischen Quellen: *Miura Tamaki. Ochō fujin* [Tamaki Miura. Madame Butterfly], Tokyo 1997 (mündliche Autobiographie, aufgezeichnet, hrsg. und erg. von Akimitsu Yoshimoto); Hisayuki Tanabe, *Kōshō Miura Tamaki* [Nachforschungen über Tamaki Miura], Tokyo 1995; vgl. auch Yuko Tamagawa, „Die imaginierte Exotik einer Sängerin. ‚Madame Butterfly‘ Tamaki Miura“, in: *Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf, Schliengen 2010 (im Druck).

kamen hinzu, als sie fünf Jahre alt wurde. Auf der weiterführenden Schule wurde ihre besondere musikalische Begabung von einer Musiklehrerin erkannt. Auf deren Anraten entschloss sich Tamaki Shibata zu einem Gesangsstudium an der Musikakademie Tokyo, wo sie von Anfang an durch ihre herausragende Begabung auffiel. Nach dem Studienabschluss erhielt sie eine Stelle als Hilfskraft an der Akademie und besuchte gleichzeitig einen weiterführenden Kurs. In dieser Zeit trat sie immer häufiger öffentlich auf. 1907 wurde die 23jährige Sängerin zur außerordentlichen Professorin an der Musikakademie Tokyo berufen, eine Stelle, die sie nach zwei Jahren wieder aufgab.

1909 ließ sich Tamaki von Zenji Fujii, den sie noch vor dem Studium geheiratet hatte, scheiden, um einige Monate später mit Masataro Miura die Ehe einzugehen. Gemeinsam mit ihm besuchte sie 1914 zum ersten Mal Europa. In London erhielt Tamaki Miura die Gelegenheit, bei einem „Kriegswohlfahrtskonzert“ in der Albert Hall zu singen. Der Erfolg brachte ihr weitere Angebote für öffentliche Auftritte; im Mai 1915 sang sie in London zum ersten Mal die Titelrolle von *Madama Butterfly*. Vier Monate nach diesem Auftritt reiste das Ehepaar nach Amerika. Tamaki Miura schloss mit der Boston Opera Company einen Vertrag, nach dem sie für 1000 Dollar pro Auftritt 100 Mal im Jahr auf der Bühne stehen sollte. Danach soll sie insgesamt über 2000 Mal die Titelrolle von *Madama Butterfly* gesungen haben – eine Zahl, die allerdings nicht genau zu belegen ist. Tamaki Miura trat überwiegend in Nord- und Südamerika auf, aber auch in Europa und hier vor allem in Italien.

Im Jahr 1935 kehrte sie endgültig nach Japan zurück und trat im ganzen Land auf. In den ersten Jahren sang sie die Rolle der Cho-Cho-san noch etliche Male in größeren Städten – zunächst auf Italienisch, später, nachdem sie den Text übersetzt hatte, auf Japanisch. Mehrmals führte sie auch selbst Regie. 1946, im Alter von 62 Jahren, starb Tamaki Miura in Tokyo an Krebs.

*Kaneko Yanagi, geb. Nakajima (1892–1984)*⁴

Kaneko Nakajima wurde als Tochter von Takamichi Nakajima, dem Inhaber einer Eisenhütte, und dessen Frau Yasu in Tokyo geboren. Im Alter von sechs Jahren bekam sie den ersten Unterricht in japanischem Gesang. In ihrer

4 Die Darstellung beruht im Wesentlichen auf der Biographie von Keiko Matsuhashi, *Yanagi Kaneko den* [Kaneko Yanagi. Eine Biographie], Tokyo 1999.

Zeit auf der weiterführenden Schule hatte sie Gelegenheit, bei einem Konzert an der Musikakademie Tokyo Nobu Koda und Tamaki Miura (damals Fujii) zu hören. Insbesondere von Fujiis Auftritt angeregt, entschied sie sich für ein Gesangsstudium. Von 1908 bis 1912 studierte sie Gesang an der Musikakademie Tokyo.

Noch während der Studienzeit lernte Kaneko Nakajima ihren zukünftigen Mann kennen, den Philosophiestudenten Muneyoshi Yanagi. Die beiden begabten jungen Leute verliebten sich und heirateten 1914. Kaneko musste daraufhin ihr Aufbaustudium an der Musikakademie Tokyo aufgeben. Das Ehepaar bekam vier Kinder, von denen eines kurz nach der Geburt starb. Nach der Heirat setzte Kaneko, nun unter dem Familiennamen Yanagi, ihre Karriere als Sängerin fort, allerdings mit Unterbrechungen wegen der Geburten. Obwohl sie an der Musikakademie überwiegend italienisches und französisches Opernrepertoire studiert hatte, konzentrierte sie sich nun zunehmend auf Lieder, insbesondere deutsche, später auch japanische Kunstlieder. Neben den öffentlichen Auftritten war sie als Musiklehrerin an mehreren Schulen tätig, zudem unterrichtete sie PrivatschülerInnen.

Von April bis Dezember 1928 hielt sich Kaneko Yanagi in Berlin auf, wo sie Privatunterricht bei dem Dirigenten, Pianisten und Gesangsdozenten Waldemar von Vultée nahm. Auf dessen Anraten gab sie im November in Berlin einen Liederabend, der so erfolgreich verlief, dass sich ihr danach die Möglichkeit bot, weitere Konzerte in Europa zu geben. Sie flog jedoch nach Japan zurück – vermutlich wegen ihres Mannes und der Kinder. Im nächsten Jahr hatte sie viele Konzertauftritte, darunter zwei mit Orchesterliedern von Gustav Mahler.

Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg sang Kaneko Yanagi häufig für Rundfunkaufnahmen, von 1954 bis 1972 war sie Professorin für Gesang an einer privaten Musikhochschule in Tokyo. 1961 starb ihr Mann im Alter von 69 Jahren. 1980 sang die 88jährige ein letztes Mal vor Publikum, vier Jahre später starb sie an Herzversagen in Tokyo.

Beruf oder Familie? Vier Beispiele – vier Antworten

Im Folgenden geht es um eine Frage, die sich den meisten Frauen in der modernen Gesellschaft stellt, wenn sie berufstätig sein wollen: die Frage nach der Vereinbarkeit von Beruf und Familie. Anhand der Lebensführung der oben vorgestellten Musikerinnen lassen sich vier Arten der Auseinandersetzung mit dieser Frage exemplarisch darstellen.

Nobu Koda blieb ledig. Die Gründe für ihre Ehelosigkeit sind nicht bekannt, sie soll aber ihren Schülerinnen gesagt haben, dass „das Glück einer Frau in der Ehe und der Geburt von Kindern“ liege.⁵ Andererseits ist auch ihre Selbstaussage überliefert, dass sie „mit dem Klavier verheiratet“ sei.⁶ Daraus lässt sich schließen, dass sie sich wegen ihrer Karriere für das Alleinsein entschieden hatte.

Ko Ando hatte alles: Karriere, Ehe und Kinder. Zwar lebte das Paar bis zum Tod des Mannes räumlich getrennt, was aber beiden ihre berufliche Karriere ermöglichte. Hagiya schreibt in ihrer Biographie, Kos Mann sei „gutherzig und friedfertig“ gewesen und habe seine Frau und deren Berufstätigkeit unterstützt.⁷ Dieses Beispiel kann man wohl einen Glücksfall nennen.

Tamaki Miuras Leben ist neben der internationalen Karriere durch zwei Ehen, eine Scheidung und mehrere Liebesaffären gekennzeichnet. Aber auch sie blieb nicht ganz von der eingangs gestellten Frage unberührt. Ihr erster Ehemann Zenji Fujii stellte sie tatsächlich vor die Entscheidung: Gesang oder Familie. Sie entschied sich für den Gesang. Der zweite Ehemann Masataro Miura hatte vor der Ehe versprochen, Tamakis Karriere zu unterstützen, nach der Heirat lebte das Paar aber nur einige Jahre zusammen. Mit dem Start von Tamaki Miuras internationaler Laufbahn war ein Eheleben de facto kaum möglich, die Sängerin ging ohne ihren Mann auf Welttournee. Als sie 1922 nach acht Jahren im Ausland ihr Heimatland besuchte, um in ganz Japan Konzerte zu geben, wurde schließlich darüber diskutiert, ob sie bei ihrem Mann bleiben (er lebte seit 1921 wieder in Japan) oder ihre internationale Karriere fortsetzen sollte. Für sie war nur eine Antwort möglich: die Fortsetzung ihrer Karriere.

Kaneko Yanagi, ebenfalls Sängerin, könnte man als Gegenteil zu Tamaki Miura bezeichnen. Sie heiratete aus Liebe. Ihr Ehemann, ein Anhänger des sich am Geniekult orientierenden Künstlertums, hatte vor und auch noch nach der Heirat Kaneko immer wieder aufgefordert, ihre Karriere als Künstlerin fortzusetzen. Das bedeutete aber nicht, dass sie von den Pflichten als Ehe- und Hausfrau und als Mutter befreit gewesen wäre, denn an Haushalt und Kindererziehung beteiligte sich Muneyoshi Yanagi nicht. Auch konnte Kaneko Yanagi nicht auf ständige Hilfe von anderen rechnen, etwa von ihrer Mutter, der Schwiegermutter oder einer Haushaltshilfe. Sie musste sogar für

5 Tsuji, „Nihon no josei sakkyokuka“, S. 285.

6 Hagiya, *Kōda shimai*, S. 208.

7 Ebd., S. 264.

ihre Familie und die Arbeit ihres Mannes Geld verdienen, da dieser sein gesamtes Einkommen aus der Tätigkeit als Universitätsprofessor für seine eigene Forschung verwendete. Zudem verlangte er von seiner Frau finanzielle Hilfe, wenn er etwas Kostbares kaufen oder ein Museum bauen wollte.⁸ Kaneko Yanagi trug im Grunde die Verantwortung für die Familie allein und setzte gleichzeitig ihre Karriere als Sängerin und Gesangslehrerin fort, während ihr Mann Zeit und Geld ausschließlich für seine eigene Arbeit aufwendete. Kaneko Yanagis Biographin weist darauf hin, dass die Sängerin eine gute Gattin sein wollte und bereit war, ihre eigene Persönlichkeit zurückzustellen, um dem Ideal ihres Mannes zu entsprechen.⁹ Zu ihren Schülerinnen soll sie allerdings oft gesagt haben: „Heiraten Sie nicht, wenn Sie nicht bereit sind, das Singen aufzugeben!“¹⁰ – dergleichen äußerte sie gegenüber ihren männlichen Schülern nie. Zu Recht führt Matsuhashi die Schwierigkeiten in Lebensführung und Karriere von Kaneko Yanagi auf die gesellschaftliche Ungleichheit der Geschlechter zurück.¹¹

Musik – eine Domäne der Frauen?

Auch wenn die vier Musikerinnen sich jeweils auf unterschiedliche Weise mit Schwierigkeiten auseinandersetzen mussten, die ihren männlichen Kollegen fremd waren, waren sie doch alle berufstätig – nicht nur um sich ihr Brot zu verdienen, sondern auch um sich den Wunsch zu erfüllen, Musikerin zu sein. Ist es aber nicht bemerkenswert, dass fachlich ausgebildete professionelle Musikerinnen überhaupt in der Gesellschaft akzeptiert waren?

8 Muneyoshi Yanagi ist heute als Kunsthistoriker und Ethnologe bekannt. Er interessierte sich vor allem für handwerkliche Volkskunst, für die er mehrere Museumsbauten initiierte. Um seine Pläne finanziell zu unterstützen, veranstaltete Kaneko Yanagi zahlreiche Benefizkonzerte.

9 Matsuhashi, *Yanagi Kaneko den*, S. 119.

10 Ebd.

11 Ebd.

Seit der Meiji-Restauration¹² wurde über die Rolle der Frau im neuen Nationalstaat immer wieder diskutiert. Dabei ging es jedoch um die Bestimmung der Frau als Führerin des Haushalts und Erzieherin der Kinder, um so die Institution Familie als Grundlage der Stabilisierung des Staates zu sichern. Von Funktionen und Aufgaben der Frauen in der Öffentlichkeit war kaum die Rede, zumal ihnen nicht einmal der Besuch höherer Bildungseinrichtungen erlaubt war – mit Ausnahme der Musikakademie Tokyo. Die Musik bot den Frauen demnach einen gewissen Freiraum, wofür drei Gründe angeführt werden können:

- 1) Schon in der Edo-Zeit gab es neben Musiklehrerinnen für *Koto* und *Shamisen* Geishas – Frauen, die zur Unterhaltung der Männer in Konversation, Tanz und Musik ausgebildet und manchmal zu sexuellen Dienstleistungen gezwungen wurden. Bis ins 20. Jahrhundert hinein wurden Musikerinnen gelegentlich mit Geishas assoziiert.
- 2) Das Erlernen europäischer Musik war ursprünglich im Rahmen des schulischen Musikunterrichts vorgesehen; der Lehrberuf bot Frauen die einzige Chance auf eine fachliche Ausbildung und zukünftige Berufstätigkeit.
- 3) Eine gewisse Rolle spielte die geläufige Auffassung, Musik sei eine Angelegenheit von Frauen und Kindern. Die Überwindung solcher Einstellungen in der Gesellschaft war einerseits ein wichtiger Faktor für die Anerkennung des Gesangsunterrichts in den Elementarschulen, aber auch der europäischen Musik überhaupt. Andererseits öffnete diese Auffassung in gewisser Weise Frauen die Tür zur fachlichen Musikausbildung.

Die Meinung, Musik sei eine unwichtige Sache, machte es für Männer eher schwierig, Musik als Erwerbstätigkeit auszuüben. Nach der Meiji-Restauration war in vielen Bereichen die Etablierung neuer Institutionen gefordert. Besonders auf politischem, wirtschaftlichem und technischem Gebiet waren Reform und Aufbau vordringlich. Männliche Kräfte wurden überwiegend hier eingesetzt. So entstanden in einigen kulturellen Bereichen, die in der Gesellschaft – zu Unrecht – als untergeordnet galten, Lücken, in denen

12 Die im Jahr 1868 vollzogene Meiji-Restauration hatte einerseits zum Ziel, nach der mehrere Jahrhunderte dauernden Herrschaft des sogenannten Kriegeradels wieder ein Kaisertum (Tennoismus) zu installieren. Andererseits bestand die Gefahr der Kolonisierung durch die westlichen Mächte, wodurch der politische Umbruch überhaupt erst veranlasst wurde, so dass die neue Regierung bestrebt war, sich nach westlichem Muster zu modernisieren. Vgl. zur Gender-Ideologie im Tennoismus die Studie von Aiko Okoshi, *Kindai nihon no gyendā. Gendai nihon no sisōtekikadai wo tou* [Gender im modernen Japan. Fragen nach Gedankenproblemen im heutigen Japan], Tokyo 1997.

Frauen, die aus als wichtiger erachteten Bereichen wie Politik, Wirtschaft oder Technologie ausgeschlossen waren, ihre Fähigkeiten entfalten durften. Somit bot zu Beginn des Modernisierungsprozesses in Japan die neu eingeführte europäische Musik Frauen eine Möglichkeit, sich nach eigenem Wunsch bzw. Bedarf professionell zu betätigen und damit den Lebensunterhalt zu sichern.

Um die Jahrhundertwende änderte sich die Tendenz: Immer mehr Männer entschieden sich für die Musik als Beruf, auch wenn sie damit unter ihren Geschlechtsgenossen nur eine verschwindende Minderheit bildeten. Im Jahr 1897, als Rentaro Taki (1879–1903) – der in der Geschichte der europäischen Musik in Japan regelmäßig als der erste und wichtigste Komponist genannt wird – bei einem Studentenkonzert der Musikakademie Tokyo spielte, äußerte ein Kritiker seine Genugtuung darüber, dass nach der langjährigen Dominanz von Musikerinnen endlich ein vielversprechender Musiker aufgetreten sei.¹³ Zwei Jahre später erhielt Ko Koda – männlichen Mitbewerbern, darunter auch Rentaro Taki, überlegen – das staatliche Stipendium für ein Auslandsstudium, was in einem Artikel der literaturwissenschaftlichen Zeitschrift *Teikoku bungaku* (Literatur im Kaiserreich) kritisch kommentiert wurde.¹⁴ Der Autor war mit der Wahl nicht einverstanden, denn Frauen seien für Führungspositionen nicht geeignet, daher sei die Auswahl einer Frau für ein staatliches Stipendium nicht angemessen, auch wenn sie musikalisch gesehen die Beste sei:

„Egal ob Wissenschaft oder Technik, von einer Frau ist einfach nicht zu erwarten, dass sie an der Spitze einer größeren Anzahl von Personen eine führende Position einnimmt. Das ist allgemein anerkannt, nur im Bereich der Musik hat man es immer noch nicht begriffen und setzt die Hoffnung auf Musikerinnen. Das liegt zwar auch daran, dass es unter den Männern nur wenige mit herausragendem Können gibt, doch wird ein künstlerisch zweitrangiger Mann beruflich mehr leisten als eine künstlerisch hervorragende Frau.“¹⁵

Im Jahr 1909 gab zuerst Tamaki Miura wegen der Scheidung von ihrem ersten Mann ihre Stelle an der Musikakademie Tokyo auf. Kurz danach trat Nobu Koda von ihrem Posten am gleichen Institut zurück. Der genaue Grund dafür ist bis heute nicht bekannt. Neuere Biographien von Nobu Koda weisen

13 *Ongaku* [Die Musik], Nr. 74 (Nov. 1897), S. 35 f.

14 „Ongakukai“ [Die Musikwelt], in: *Teikoku bungaku* [Kaiserliche Literatur], Juli 1899, S. 118 f.

15 Ebd., S. 119.

aber darauf hin, dass zu dieser Zeit in der Musikakademie die Tendenz bestand, weibliche Lehrkräfte, die fast die Hälfte der Stellen besetzten, zu verdrängen oder zumindest ihren Einfluss zu verringern.¹⁶ Es habe etliche Konflikte zwischen den weiblichen und männlichen Lehrkräften gegeben, was Nobu Koda als Wortführerin der „weiblichen Partei“ am Ende zum Rücktritt veranlasst habe. Es war gerade die Zeit, in der Japan im Krieg gegen China (1894–95) und im Krieg gegen Russland (1904–05) den Sieg errang und dadurch sowohl die ökonomischen als auch die politischen Bedingungen für die Stabilisierung des Nationalstaates entscheidend verbesserte. Dies ermöglichte es Männern gewissermaßen, sich auch einem als sekundär betrachteten Bereich wie Musik zu widmen. Die Tendenz, Frauen von Führungspositionen auszuschließen, ist daher auch im Zusammenhang mit dem erstarkenden Nationalismus zu sehen. 1909 war Musik immer noch eine „Angelegenheit von Frauen“, aber öffentliche, führende Positionen wurden allmählich von Männern besetzt.

Zwar beteiligten sich die hier portraitierten Musikerinnen nicht an der Frauenbewegung, die in den 1910er Jahren auch in Japan zum ersten Mal aktiv wurde. Es ist aber davon auszugehen, dass ihre Biographien musikbegabte junge Frauen ermutigten. Und darüber hinaus trugen sie dazu bei, dass sich in Japan die Berufstätigkeit von Frauen überhaupt etablieren konnte.

16 Tsuji: „*Nihon no josei sakkyokuka*“, S. 281ff; Hagiya: *Kōda shimai*, S. 161ff. Vgl. auch Kyoko Watari: *Ongaku. Kindai nihon joseishi* 5 [Musik. Die Geschichte der Frauen im modernen Japan, Bd. 5], Tokyo 1968, S. 65 f.

Musicologist Helen Hewitt and the Genesis of her Renowned Edition of Petrucci's *Odhecaton*

Helen Hewitt was one of the first American women to be trained in musicology in the United States, and of those so trained she was the first to make her mark as a scholar. Born in 1900 in Granville, New York, she studied mathematics and music at Vassar College (B.A., 1921), taught at the Warwick, New York, High School (1921–22), and pursued work in music history and organ at the Eastman School of Music (B.M., 1925). After teaching at the State Normal School in Potsdam, New York (1925–28), she continued her organ studies at the Curtis Institute (1928–30), and she earned a Master's degree in Sacred Music at the Union Theological Seminary (1932) and an M.A. in music from Columbia University (1933). Awarded the Victor Baier Fellowship in Church Music from Columbia, she traveled abroad from late September 1933 through July 1934, spending most of the time in England but traveling to the Continent in late April where she worked on music paleography with Professor Heinrich Besseler at the University of Heidelberg. From fall 1934 through spring 1936 she was back in the United States in residence at Radcliffe College, working toward a Ph.D. degree in musicology. With fellowships awarded by Radcliffe (1936–37) and the American Association of University Women (1937–38), she returned to Heidelberg and spent two years at the university, working with Besseler while preparing her Radcliffe dissertation. Going back to Cambridge in the spring of 1938, she turned in her dissertation, entitled *Harmonice Musices Odhecaton, the First Printed Collection of Part Music (Venice: Petrucci, 1501), Transcribed into Modern Notation, Edited, and with a Commentary*, and was awarded the Ph.D. degree by Radcliffe College, one of the first women to earn an American doctorate in musicology.¹ A career in university teaching ensued. Briefly teaching at Florida State College for Women (1938–39) and Hunter College (1942), she

1 Slightly earlier these women had earned Ph.D.s in musicology: Ruth Hannas (1934), Marion Stoughton (1935), Louise Reichenburg (1937), Kathleen Munro (1937), and Gladys Goodwin (1937). See *A Report on Publication and Research in Musicology and Allied Fields in the United States 1932–1938*, compiled for the Committee on Musicology of the American Council of Learned Societies, Washington DC, 1938.

was appointed to the faculty of North Texas State College (now the University of North Texas) in 1942. In the same year her edition of Petrucci's *Odhecaton* was published by the Mediaeval Academy of America, followed by a second edition in 1946. Hewitt taught organ and musicology at North Texas State College until her retirement in 1969. In 1968 she was awarded an honorary doctorate by Smith College.

Hewitt wrote frequent letters to her mother, who as a public school music supervisor for many years was exceptionally interested in what her daughter could tell her about her music studies. These letters, plus occasional letters Hewitt wrote to other family members, report in some detail about her years abroad in the thirties (1933–34 and 1936–38).² They thus offer a detailed account of the development of Hewitt's scholarly interest in early notation and early printed music. Tracing through Hewitt's correspondence to see how those interests developed, leading to her preparation of the first modern edition of Ottaviano Petrucci's *Harmonice Musices Odhecaton A*, itself the earliest (after May 1501) part-music printed from type, will be the primary focus of this study.

The first few months of Hewitt's initial year abroad were primarily devoted to organ-related activities in England – meeting and hearing renowned organists play, listening in on lessons and rehearsals, visiting organs and organ factories, attending concerts, and practicing the organ. Although she initially planned to go to Germany early in the year, E. Stanley Roper, principal of the Trinity College of Music, advised her to wait until the ferment of the November elections in Germany had died down, and in fact she decided to remain in London throughout the winter and early spring. Meanwhile she embarked on research at the British Museum after meeting Professor Archibald T. Davison, who was on sabbatical leave from Harvard University and who was staying at the same residence in London she was. Advising her to begin searching for a Ph.D. thesis topic, Davison suggested the “History of Rhythm before the adoption of the bar line”.³ This was ultimately to prove an important direction for her work. At first Hewitt began reading on the topic at the British Museum, but feeling she was stumbling along by herself, began contacting scholars who she hoped could help her. By the end of December

2 These letters are housed in the Papers of Helen Margaret Hewitt, University of North Texas Archives, Denton, Texas. I wish to thank Perri Hamilton of the Archives for her generous help in locating and providing me with photocopies of Hewitt's letters from this period of time.

3 Hewitt, letter of 31.10.1933, Papers of Helen Margaret Hewitt.

she had arranged to have lessons in musical paleography with Dom Anselm Hughes, and she soon began transcribing old music under the guidance of the librarian of the Royal College of Music, Rupert Erlebach. On 9 January 1934 she wrote, "We are going to work backwards and began to-day with some straight-forward things from about 1650. I must conquer proportions this week and then I can do music of the 15th c. Perhaps gradually we'll work back to the neumes." On 16 January she reported on her lesson with Father Hughes, who wanted her to find someone to help her get out a translation of "the Catalan book on Paleography". At the British Museum she was working on Morley's *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* and was "so glad to be understanding the old system (1400–1600) of notation. I hope to extend my knowledge to earlier centuries before long." On 29 January she wrote that Davison had proposed she apply for an extension of her fellowship so that she could remain abroad for a second year. She loved paleography and wanted to make it a specialty. Then on 3 April she wrote that Davison wanted her to go over and get all she could out of Germany before returning to America. Coincidentally she had met a young German Jew who had received his Ph.D. from Heidelberg in 1930, and he was urging her to go there and study notation with Professor Heinrich Bessler. The young man, to whom she referred simply as Dr. Meyer, would have been Ernst Hermann Meyer, who had emigrated to England at the onset of the Nazi domination.⁴ In the same letter, Hewitt reported that Davison thought it would be good if she could locate near Harvard the following year so that she could use the library and keep on with the study she had begun. Although she did not mention enrolling as a graduate student at Radcliffe, the women's coordinate college for Harvard, she said that she would be getting herself into a position where she could get a good position, "as Musicology is new in America, but spreading and there will soon be a demand for people with musicological training and experience". By 11 April she had heard from Johannes Wolf in Berlin saying he could take her for private lessons in the *ars antiqua* and paleography, but because he wanted \$10 a lesson, she thought she would go instead to Heidelberg, for "Dr. Meyer" had received a letter from his teacher and Bessler had said he would be glad to take her as a pupil.

Already by 25 April Hewitt had settled in at the Pension Elite in Heidelberg, after having made stops along the way in Brussels, in Holland to see the

4 Pamela M. Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven 1998, p. 249.

tulips, and in Cologne. She was learning German slowly, and planned that evening to go see a Hitler procession in the street. By 1 May she felt really settled in Heidelberg and happier than she had felt all winter. She had a nice room, everything was “modern and up-to-date, not primitive as in England”, and there was central heating. She exclaimed, “Such meals! [...] Such bathing privileges! [...] Such a garden! [...] Such mountains!” The valley of the Neckar was gorgeous, and she had already had several climbs. Her letters in May 1934 are filled with high praise for Bessler – he was “such a fine teacher”, an “excellent teacher”, a “marvelous teacher”. She was so glad she had decided against Wolf. Wolf’s pupils were not well taught, she had been told, whereas Bessler was “simply splendid” and kept her working night and day. On 10 May she said that in the past two days she had transcribed an entire motet of Dufay, with change of *color* and *tripla* proportion, and they would be going on to ballads and *lais* soon. She found it “fascinating and just what I’ve been longing for”. On 17 May she wrote that Bessler was anxious for her to take a special problem to work out between then and the end of July, something that could be printed – then she would have something to show for her work. If she had come to Heidelberg in the fall, she might have had her Mus. Doc. degree in July. Still, she believed she could do it by a year from June if she could work out the financial side.

But the financial side did not work out, for her fellowship was not extended. Thus, Hewitt returned to the United States, and in the fall of 1934 she enrolled at Radcliffe. Due to a hiatus in the letters I have seen, I cannot trace Hewitt’s movements again until December 1934. Still, before going to Cambridge, Hewitt wrote from her mother’s home in Granville to Oliver Strunk, head of the Music Division at the Library of Congress. From Strunk’s reply, dated 4 October 1934, it appears that Hewitt had pursued several lines of inquiry, for Strunk wrote that it was not quite clear to him whether she would prefer to devote the coming year to study or to teaching and other professional work.⁵ If it was study she preferred, he advised her that unless Professor Beck were available at the University of Pennsylvania, she should work with Professor Kinkeldey (who was at Cornell University). But if she looked forward to teaching or other professional work, he knew of no opening at present that would interest her. Strunk also addressed the matter of

5 Oliver Strunk, letter to Helen Hewitt, 4.10.1934, Helen Hewitt Collection, Music Library, University of North Texas Libraries, Denton, Texas. I wish to thank Donna Arnold, Music Reference Librarian at the University of North Texas, for her generous help in locating and providing me with photocopies of this and other documents.

fellowships and referred to a “Census of Medieval MSS.”, which he said was still in the press but would list relatively little material bearing on her “special problem”. By December 1934 letters from Hewitt herself again indicate that she was enrolled at Radcliffe in a musicology class with Hugo Leichtentritt. She had also secured a church position beginning in January, and Professor (G. Wallace) Woodward, who had taken Davison’s place with the Harvard Glee Club, had asked her to work with him as a research assistant. An undated letter reported that she had had some conferences with Davison regarding her dissertation but that they had not come to any agreement as to the subject yet. Although Leichtentritt seemed to want her to do the chorale prelude before Bach, she somehow still clung to the Middle Ages.

Hewitt’s big breakthrough to a thesis topic came early in 1935. On 22 January she reported to her mother that Leichtentritt and she planned a piece of work for her to do of large proportions. It would be exceedingly interesting and would be a transcription of the *Odhecaton*, the book which she had taken home with her at Christmas time – this must have been the facsimile edition published by the *Bollettino bibliografico musicale* in 1932 – and she would hope to get out a real edition. At last she had struck something that seemed to interest her.⁶ Just a little later Hewitt made another contact that would be important for her study. On 26 February she wrote that she had a pupil in mensural notation who was already a Ph.D. in Romance Languages. This would have been Isabel Pope, who had completed a dissertation on *Musical and Metrical Forms of the Mediaeval Lyric in the Hispanic Peninsula* at Radcliffe in 1930, and who would write the “Notes on the Literary Texts” for Hewitt’s published edition of the *Odhecaton*.

6 In a review of her published edition of the *Odhecaton*, Leichtentritt wrote that “as [Hewitt] had been well trained in the German philological methods by thorough studies at Heidelberg, it occurred to me to propose to her as a doctor’s thesis a transcription in score of the complete *Odhecaton* from the facsimile, followed by a commentary on each single piece. She accepted the proposal, and the outcome of this transaction is the present fine volume, an outstanding achievement of American musical scholarship that is certain to retain its permanent value for the history of Music. I am free to accord this great measure of praise to Miss Hewitt’s work, since I was in no way connected with its further progress. Neither did I supervise her work nor did I see any part of it before its completion. Miss Hewitt decided to spend a couple of years in Europe, as the completion of her task required a thorough study of many sources accessible only in the great European libraries. From her headquarters in Heidelberg she made several extended journeys to a number of countries, and in her preface she gratefully acknowledges the interest taken in her work and the assistance tendered to her by many prominent scholars in the European countries.” Hugo Leichtentritt, review of *Harmonice Musices Odhecaton A*, ed. Helen Hewitt, in: *Speculum* 18 (1943), p.124.

It was Hewitt's hope to go back to Heidelberg to write her dissertation. On 25 May 1935 she reported that although Radcliffe didn't give her a fellowship, Mrs. Cronkhite (Bernice Brown Cronkhite, dean of the Radcliffe graduate school) was trying to arrange for her to get a German Exchange Fellowship for the year. Still, she remained at Radcliffe in the fall of 1935, although Mrs. Cronkhite told her she should not go to any classes and devote all her time to her dissertation. Meanwhile Hewitt was working for Woodward again, doing church work, and preparing for an organ recital at Wheaton College. By 26 February 1936 she had finished the transcription and scoring of the entire *Odhecaton* and was copying it in ink. Then by late April 1936 her luck seems to have changed with regard to a fellowship, because she wrote home that she wanted to get a reservation on a steamship line as soon as possible and was getting her passport renewed and a German visa. On 7 May she heard from Heidelberg that she had been given free tuition for the year.

By 2 September Hewitt had reached Heidelberg and had had her first conference with Bessler. Soon she settled into the Pension *Cronmüller*, which was close to the University Library and the Musikwissenschaftliche Seminar. On 14 September she reported that she was working with Bessler on many sources of the pieces; it was very detailed work and she loved it. On 30 September she said that her German was coming along amazingly well and she got along famously with her professor. By 16 October she had finished the work Bessler had left for her when he went to Berlin, and she anticipated that they would start something fresh when he returned. But Bessler continued to be away for a while, and when he returned he had to go into the hospital. At last, by 7 December Bessler was back, although "bandaged". Around this time Hewitt also wrote to Gustave Reese, secretary of the new American Musicological Society (AMS), apprising him of her activities. In a letter dated 28 December 1936, she said that she was once more in Europe and under the guidance of Professor Bessler at the University of Heidelberg. She was preparing a critical edition of the *Odhecaton*, which she would take back to America as her Ph.D. dissertation. "Of course a work of this sort has little point unless it reaches print", she stated, and that is why she was writing him. His 1934 article about the *Odhecaton* in the *Musical Quarterly*⁷ had been of great help to her in locating publications of single pieces from the collection, and from that she derived the idea of rounding out his study with

7 Gustave Reese, "The First Printed Collection of Part-Music (The *Odhecaton*)", in: *The Musical Quarterly* 20 (1934), pp. 39–76.

work on the related manuscripts. Still far from the writing stage, she and Besseler should soon have an idea whether to plan for a long article or whether she could hope to see her study published alone. She asked for Reese's opinion on this question, since he should know the reaction of American music publishers and perhaps could also speak for the new "American Musicological Association" as to whether they had any funds for publishing such works. Both she and Besseler thought it would be nice for her study to come out in English, and she wanted it to come out in America for patriotic reasons and because she was writing it for Radcliffe.⁸

On 5 January 1937 in a letter to her cousin Marion, she said that she had worked through 50 manuscripts, finding versions of some of the *Odhecaton* pieces in every one, and she was beginning to collect photostats from all over Europe and writing to scholars to check on codices elsewhere. On 13 January she told her mother that she lived in a "perfect fever of excitement" over her work and mentioned having fun deciphering a marginal marking in a codex from Ulm. Later that month she was working on a tiny codex from Zwickau that contained parts for 25 compositions, of which 15 were in the *Odhecaton*. Then she received news from the American Association of University Women that she would receive a \$750 scholarship for the following year, which would allow her to stay in Germany an additional year. On the strength of her "wealth and the possibilities it opens up", she was planning a trip to Italy to see manuscripts in Florence, Bologna, and Rome. In early March she received a letter from New York with "rather encouraging news" regarding the publication of her dissertation. In reply to her letter, Reese stated that he had been casting about in an effort to find some outlet for her work on the *Odhecaton*.⁹ He thought some room could be found in the *Musical Quarterly*, but it could not appear there soon, and in any case he would like to see her whole transcription published with commentary. While AMS had thus far published nothing but its *Bulletin*, some people were seriously interested in the progress of AMS, and he hoped she wouldn't make other arrangements without first finding out from him what progress the society had made in the direction of starting a series of publications.

8 Letter from Hewitt to Reese, 28.12.1936, American Musicological Society Records, 1934–1992, Rare Book and Manuscript Library, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania, Ms. Coll 221, folder 221.

9 Letter from Reese to Hewitt, 24.2.1937, American Musicological Society Records, folder 649.

It was almost an embarrassment of riches! In her reply of 10 May Hewitt thanked Reese for having put the question of publication to the AMS but told him that she had acquired a new fellowship that enabled her to remain in Europe another year. Thus she and Bessler had decided to enlarge the scope of her work to include *Canti B* and *Canti C*.¹⁰ (*Canti B* and *Canti C* continued Petrucci's *Odhecaton* series of printed part-music.) By 8 April photographs she had ordered of *Canti B* from Paris had arrived; Hewitt was very excited and began to transcribe right away. And in May she ordered photo-stats of *Canti C* from Vienna, and in spite of that expense had ordered a ticket to Paris, having had a friendly letter from Yvonne Rokseth who had offered to facilitate her work as far as she could. Hewitt's intense work began to take a toll on her health. In a letter of 26 August she said she wished she could take a real vacation, but there was so much work to do that she did not see how she could. No doubt in response to her mother's questions, Hewitt went on to explain the method of her work:

"My job has been somewhat as follows: 1) Locate all manuscripts which contain any of my pieces; locate early printed works containing any of them; locate manuscripts that contain any of the indicated texts (MSS. having no music, but only texts); locate all so-called 'modern' reprints of any of these pieces or texts. 2) Having finished this part of the work (although always, when in libraries, on the look-out for others that may have been overlooked) I must check the Ms. versions with the version which Petrucci printed. I do this with two things in mind: – 1) to see whether I find essential differences in notes (there are some errors in Petrucci). 2) To see whether the text is given in this Ms. version, if so, thus to acquire not only the words which really belong with the music (Petrucci printed no texts whatsoever – there are one or two partial exceptions to this statement), but also carefully to copy the 'underlying', which is a study in itself. If I find the text in three or four MSS. it will certainly be underlaid differently every time. All this has to be carefully notated, so that I can make appropriate comments on it later. Since, in all the 'manuscripts' [...] all these texts are written by hand, often with a wealth of abbreviation, they are sometimes difficult to read. All this part of the work has to be done with the greatest of care and is a constant strain for me, for it really requires not only a knowledge of the language itself (French, Flemish, Italian or Latin), & of the 16th century form of these languages which

10 Letter from Hewitt to Reese, 10.5.1937, American Musicological Society Records, folder 221.

varies considerably from the modern, but of paleography (the science of handwriting), coupled with a thorough knowledge of the abbreviations in use at that time.

[...] Added to this the fact that they used no capital letters, no hyphens, no periods or commas for punctuation, one has to bring to bear not only a good knowledge of the language and of the methods of writing, but quite a lively imagination as well.

When I compare the music of a Ms. with the transcription from Petrucci which I have with me (otherwise I could do nothing) I notate merely the differences. It would be a great waste of time to transcribe every version of every piece, for, you must remember, it is always the same piece. I am not concerned with material in a manuscript that is not already in the Petrucci collections.

When I have finished collecting all the material in MSS. [...] I must discuss the forms of the pieces (derived largely from the texts, which are in the form (literary form) of rondeau, ballade, etc.)

I had hoped to go to Italy this fall, to do the work there, but I shall have no money left. I have now just barely enough to keep me till the first of January when my new fellowship money will come. Then, perhaps, I can still go. [...] It is taking me longer than I had expected to check up the work I did while away [...]. I don't dare keep at it too steadily, for I feel I must get out into the sunshine a little, before we go into our 'eternal night'."

Still, on 6 September Hewitt asked her mother for a little money, which she would repay from the next installment of her fellowship, so that she could go to Italy right away and be back by 1 November when the new semester started. Indeed, by 2 November she had made the trip to Italy, with stops also in Tournai, Brussels, Basel, and Munich, and in a detailed letter to "Mother and all", she described her trip and related the travails of crossing the border back into Germany: a half dozen women selected at random "were all taken together into a room somewhere in the train, [...] and there these women all had to undress [...]. They are very strict about what is brought into Germany and there is a good deal of smuggling going on all the time, I expect."

Christmas offered her something of a break. Hewitt shopped, sent presents home, heard two "middle-aged" women give a concert on medieval instruments, entertained guests, and got together with many people. Then in early January 1938 she said that her application for permission to go up for the Ph.D. had to go in to Radcliffe. Just a little later she described herself as be-

ing nearly crazy with work. It was very difficult, and she was lying awake until 3 and 4 a.m. worrying and thought she should go to a doctor, since she didn't want to have a breakdown. A week later, nevertheless, she felt pleased with her work and described spells of feeling calm followed by intense excitement. In early February she described the *Referat*, or seminar report, she had given in German on the three Petrucci collections, feeling that it had gone off awfully well, adding that she would have about a half dozen pieces performed with singers and instruments within a couple of weeks. In February she also received letters from Professor Knud Jeppesen, one of several distinguished scholars with whom she corresponded, which gave her important information about several manuscript sources.¹¹ By mid-March "the dissertation of my two years' work" had been sent off to Radcliffe. While she hated awfully to trust it to the mail, it was due, but after sending it off she got a letter giving her permission to wait until her return to hand it in. "Why didn't Mr. Piston write a week earlier?" she asked. Her plans were to return home before Easter and to set off for Cambridge the Monday after Easter.

In 1938 Hewitt was awarded the Ph.D. degree by Radcliffe College, and four years later her critical edition of the *Harmonice Musices Odhecaton A* would be published by the Mediaeval Academy of America. In between those dates, she wrote to Gustave Reese from Cambridge, telling him that she was presently trying to get her edition into proper shape for publication,¹² and on 10 June 1940 she signed a contract with the Mediaeval Academy of America.¹³ Perhaps both Alfred Einstein and Edward Lowinsky had been asked to review Hewitt's manuscript for publication, for in a letter of 11 August 1941 Lowinsky praised her edition highly, stating, "I fully admire your painstaking and reliable work. I agree thoroughly with Einstein: this is a model-edition of this model-print and I personally enjoy the fact it should be an American who reissues the first European part print."¹⁴ But Lowinsky added, "I have some little notes jotted down and feel obliged to communicate them to you before sending back the ms. They certainly are of no great importance. But it is up to you to judge whether you wish to correct or add something to your ms." There followed an exchange of letters between Hewitt and Lowinsky about these details.

11 Jeppesen's letters to Hewitt of 25.1.1938 and 8.2.1938 are in the Helen Hewitt Collection, University of North Texas Libraries.

12 Letter from Hewitt to Reese, 15.4.1940, American Musicological Society Records, folder 221.

13 A copy of the contract is in the Helen Hewitt Collection, University of North Texas Libraries.

14 Letter from Edward Lowinsky to Helen Hewitt, 11.8.1941, Helen Hewitt Collection, *ibid*.

In 1942 Hewitt's edition of the *Odhecaton*, with literary texts edited by Isabel Pope, was published by the Mediaeval Academy of America. Briefly reviewed before the end of the year in *Notes of the Music Library Association*, the edition elicited more substantial reviews in early 1943 by Hugo Leichtentritt in *Speculum* and Margaret Schlauch and Gustave Reese in *The Musical Quarterly* – Leichtentritt calling it “an outstanding achievement of American musical scholarship that is certain to retain its permanent value for the history of Music”. In a second edition of the *Odhecaton* issued in 1946, reviewed by Félix Raugel in the *Revue de Musicologie*, Hewitt was able to correct some of the “minor lapses” of her 1942 edition that had been pointed out by Reese.¹⁵

Once Hewitt's *Odhecaton* was out, her life took a different turn. Responding to a “nice note” from Reese on 28 November 1942, Hewitt referred to thoughts of getting back to New York the following summer as sustaining her “in this wilderness”. By that she meant Denton, Texas, where she had begun teaching organ and musicology at North Texas State College in 1942. But she soon said that her crack about Texas was really mean, for she had been both busy and happy there. The school was excellent and her work congenial. She had one master's thesis to supervise, her only musicological activity at the school, although she had tried to start a little musicological society there. She also had organ students, had given a recital, and thought of herself more as an organist of late. She added, “The *Canti B* will, I fear, have to wait.”¹⁶ Nevertheless, within a year Hewitt had received a Sterling Fellowship from Yale University for post-doctoral research on Petrucci's *Canti B* (1943–44), and in 1947 she reported in an autobiographical notice that *Canti B* was substantially finished and scheduled for publication by the Mediaeval Academy. Furthermore, she had recently left for Europe with a Guggenheim Fellowship to complete her work on Petrucci's *Canti C*.¹⁷

But *Canti B* would not appear before 1967, when it was published in the Monuments of Renaissance Music series by the University of Chicago Press,

15 C.W.F., in *Notes* 15 (1942), p. 59; Leichtentritt, in *Speculum* 18 (1943), pp. 124–127; Schlauch and Reese, in *The Musical Quarterly* 29 (1943), pp. 257–265; Raugel, in *Revue de Musicologie* 29 (1947), pp. 111–113. Unfortunately the reprint edition issued by the Da Capo Press in New York in 1978 did not make the corrections Hewitt had made in her 1946 edition.

16 Letter from Hewitt to Reese, 28.11.1942, American Musicological Society Records, folder 221.

17 “Gateway to Honor: Hard to Find Vital Autostatistics for Coming People”, in: *Notes of the Music Library Association* 4 (1947), pp. 436–437.

with Edward Lowinsky as General Editor.¹⁸ In the meantime, Hewitt had been promoted to Associate Professor at North Texas State College in 1944 and to Full Professor in 1948, retiring only in 1969. Over the years, other scholarly work of hers appeared in journals and *Festschriften*, and she prepared a translation into English of Hans Keller's *Die Orgelwerke Bachs* that was published in 1967. One of Hewitt's other important activities was service to the American Musicological Society in many capacities: as Member-at-Large, member of the editorial board of the society's *Journal of the American Musicological Society*, and compiler of the first four editions of *Doctoral Dissertations in Musicology* (1952, 1958, 1961, and 1965). When she ran for the office of President of the AMS in 1955, the first woman nominated for that position, she was defeated, but she became the first woman elected to serve as Vice-President of the society in 1965.

Sadly, Hewitt's edition of Petrucci's third collection of polyphonic music, *Canti C*, was never to appear. One of her colleagues, Cecil Adkins, told me that although she had been working for some time on it and Lowinsky wanted her to publish it in the Monuments of Renaissance Music series, she wouldn't do it because he had given her such a hard time with *Canti B*, rewriting all her commentaries. She was planning to bring out her work after he retired from the series, but her time ran out. She had a stroke and lingered only a short while,¹⁹ leaving her collection of music and her voluminous papers to the University of North Texas Library.

18 *Canti B Numero cinquanta. Venice, 1502*, ed. Helen Hewitt, with an Introduction by Edward E. Lowinsky, Chicago 1967.

19 Jane Bowers, telephone conversation with Cecil Adkins, 19 October 1998.

Musik – Macht – Politik

Überlegungen zu einer Beziehungs-Geschichte

Mozart in der U-Bahn, Pink-Floyd an der Mauer, Wagner in Vietnam, Strauss im Dresdner Bombenhagel, *Stille Nacht* im Schützengraben, Bach auf dem Berliner Schlossplatz 1848. Die Geschichte ist vielstimmig: Da sind Massen revolutionärer Bürger zu hören, die 1848 angesichts des sich vor den Märzgefallenen demütig verneigenden preußischen Königs lautstark *Nun danket alle Gott* anstimmten und damit dem preußischen Kronprinzen eine Gänsehaut über den Rücken jagten. Da gab es deutsche Nachtjagdpiloten, die während des Zweiten Weltkriegs im Erklängen des *Rosenkavaliers* den Befehl erkannten, die Richtung Dresden einzuschlagen, dem Ort der Uraufführung der Oper von Richard Strauss. Da berichten Feldpostbriefe aus dem Ersten Weltkrieg vom Weihnachtsliedsingen „mit dem Feind“. Und da entschieden Londoner Verkehrspolitikern 2005, Krisenbahnhöfe der U-Bahn mit Mozart beschallen zu lassen, in der Hoffnung, aggressive Fahrgäste damit zu besänftigen.¹ Nicht nur die neuere Geschichte wimmelt von Geschichten, in denen Musik in ganz unterschiedlichen Variationen erklang oder mit ganz unterschiedlichen Motivationen für politische Zwecke instrumentalisiert wurde. Umso erstaunlicher ist es, dass sich die deutsche Historiographie² bislang der Frage nach der Beziehung von Musik und Politik noch kaum angenommen hat.³ Mit welchen möglichen Akzentuierungen dies geschehen

-
- 1 Kaiser Friedrich III., *Tagebücher von 1848–1866*. Mit einer Einleitung und Ergänzungen hrsg. v. Heinrich Otto Meisner, Leipzig 1929, S. 19. Zur *Rosenkavalier*-Episode s. Wolf Lepenies, *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*, München/Wien 2006, S. 12 f. Zu London: Benedikt Mandl, „Spuk in der Tube. Londons U-Bahn“, in: *Spiegel online*, 27.10.2006 <<http://www.spiegel.de/reise/staedte/0,1518,444154,00.html>> (12.09.2009). Mandl berichtet darin, dass man bald nach dieser Entscheidung bis zu ein Drittel weniger Vandalismus und Pöbeleien in der Underground zu verzeichnen hatte.
 - 2 Etwas anders sieht es in der englischen Geschichtsschreibung aus, in der, angestoßen von William Weber und seiner „Schule“, eine Vielzahl und Vielfalt von Studien erschienen ist.
 - 3 In jüngerer Zeit gilt die Aufmerksamkeit vereinzelt der Rezeptionsgeschichte vor allem der Oper. Siehe hierzu Philip Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentral-europa 1815–1914*, Wien/München 2006, sowie *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle, Wien/München 2008.

könnte, soll im Folgenden skizziert werden. Dabei stellt sich zunächst die Frage, warum Musik in der Historiographie bislang als Nebenschauplatz marginalisiert wurde. Zum zweiten soll gezeigt werden, wie die Berücksichtigung von Musik in der Geschichte eine neue Form der Politikgeschichtsschreibung bereichern könnte. Drittens und abschließend wird diskutiert, inwieweit die Untersuchung von Musik in der Geschichte auch Annäherung an die gerade wieder aktuelle Frage nach der Bedeutung von Gefühlen in der Geschichte bieten kann.⁴

Musik und Politik – Der Mythos von zwei getrennten Welten

Langlebig, weil reizvoll war die in der Romantik geborene Vorstellung der Musik als der unpolitischsten aller Künste. Sie führte dazu, die politische Bedeutung von Musik heillos zu unterschätzen, ja Musik und Politik zu zwei getrennten Welten zu stilisieren, die sich nicht berühren, besser: sich nicht berühren sollten. Vor allem dann in der Geschichte, wenn, wie unter Diktaturen, das Politische jede Lebenspore zu durchdringen drohte, wurde der Bereich der Musik als unpolitische Rückzugsnische zu retten versucht.

Musiker, die es besser wissen mussten, nutzten dieses Bedürfnis zur Selbstrechtfertigung. „Es ist die politische Funktion der Kunst – gerade in unserer Zeit – überpolitisch zu sein“, argumentierte Wilhelm Furtwängler noch Anfang der vierziger Jahre⁵ und führte als preußischer Staatsrat und Vizepräsident der Reichsmusikkammer, der Goebbels-Reden wiederholt musikalisch umrahmte, unter „Führer“-Porträts dirigierte und die Nürnberger Parteitage mit den *Meistersingern* kulturell aufwertete, diese Aussage ad absurdum. Auch sein Oldenburger Kollege Heinrich Steiner betonte gegenüber der Entnazifizierungskommission gebetsmühlenartig, er habe allein der Musik dienen wollen, Politik habe ihn nie interessiert.⁶ Diese Vorstellung, dass die hehre Welt der Musik von dem schmutzigen Geschäft der Politik zu trennen sei, die vielzitierte „Böse Menschen haben keine Lieder“-Idee trug mit dazu

4 Zur „Geschichte der Gefühle“ hat die Historikerin Ute Frevert am Berliner Max Planck Institut für Bildungsforschung eine Forschergruppe installiert. Sie stellt sich u. a. die Frage nach der Historizität von Emotionen und ob und wie Gefühle „Geschichte machen“ <<http://www.mpib-berlin.mpg.de/de/forschung/gg/index.htm>> (21.09.2009).

5 Zit. in: *Wilhelm Furtwängler. Dokumente, Berichte und Bilder*, hrsg. von Karla Höcker, Berlin 1968, Bd. I, S. 96. Siehe hierzu auch Herbert Haffner, *Furtwängler*, Berlin 2006, S. 330.

6 Siehe Gunilla Budde und Mareike Witkowski, *Beethoven unterm Hakenkreuz. Das Oldenburgische Staatsorchester während des Nationalsozialismus*, Oldenburg 2007, S. 64–74.

bei, dass sich Historiker bislang noch kaum der Frage der Rolle von Musik und Politik in der Geschichte zugewandt haben. Vermeintlich fehlende Berührungspunkte beider Sphären, Vorstellungen mangelnder Wirkmächtigkeit, aber auch Berührungsängste gegenüber einer anderen Disziplin wie der Musikgeschichte taten ihr Übriges.

Wenn sich Historikerinnen und Historiker der Rolle von Musik zugewandt haben, haben sie sich dabei vornehmlich auf Bereiche konzentriert, auf denen Musik dezidiert mit Politik verwoben war, gleichsam als Handlangerin der Politik auftrat. Das galt einerseits dann, wenn Musik ausdrücklich für politische Propaganda eingesetzt wurde und sich Musiker, sei es aus Selbsterhaltungstrieb, Karrierestreben oder Überzeugung, vor den politischen Karren spannen ließen. Andererseits haben namentlich seit dem 19. Jahrhundert viele Musiker von sich aus den Anspruch vertreten, politisch wirksam sein zu wollen, sei es zur Stärkung der nationalen Identität, sei es als Stimme der Gesellschaftskritik. Allein hier schien die enge Verbindung von Musik und Politik auf der Hand zu liegen, kamen die zwei sonst vermeintlich so weit auseinanderklaffenden Welten kurzzeitig zusammen.⁷ Darüber hinaus beschränkt sich die Beziehungsgeschichte von Musik und Politik auf assoziative Augenblicksaufnahmen, in denen Musik kurzzeitig in die Welt der Politik hineinlichterte, als Wimpernschläge der Geschichte ohne weitreichende Wirkungsmacht.⁸

7 Am ehesten hat sich dabei der Blick auf die Instrumentalisierung von Musik während der nationalsozialistischen Herrschaft gerichtet. Siehe hierzu u. a. Michael H. Kater, *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München/Wien 1997; ders., *Komponisten im Nationalsozialismus. Acht Porträts*, Berlin 2004; ders., *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, Köln 1995. Dem Orchesteralltag während des NS-Regimes haben sich bislang nur zwei Studien gewidmet. Neben der oben genannten Studie zum Oldenburgischen Staatsorchester siehe Mischa Aster, „*Das Reichsorchester*“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, Berlin 2007. Als Blick auf das 19. Jahrhundert siehe z. B. Udo Bermbach, *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997, sowie Celia Applegate und Pamela Potter, *Music and the German National Identity*, Chicago 2002.

8 Ein lesenswertes Beispiel für einen solchen Umgang mit dem Thema siehe Stephan Eisel, *Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*, München/Bonn 1990.

Musik als eine Sprache der Politik

Dass Musik und Politik in der Geschichtsschreibung bislang nur selten zusammen betrachtet wurden, hängt auch mit der lange dominierenden Variante einer spezifischen Politikgeschichtsschreibung in der deutschen Historiographie zusammen. Mit ihrem leitenden Motto „Große Männer machen Geschichte“ rankte sie sich weitgehend um die Haupt- und Staatsaktionen und die dabei federführenden Politiker. Seit den späten 1960er Jahren wurde diese Form der Historiographie durch eine Sozial- und später Kulturgeschichte herausgefordert und langfristig ein Stück weit ins Abseits gedrängt. Mit der Konzentration auf Gesellschaft und Kultur veränderten sich nicht nur der Ansatz und die Fragestellungen. Politik als historiographisches Thema verlor ihren bisherigen zentralen Stellenwert.

In jüngerer Zeit ist indessen der Ruf laut geworden, „bringing politics back in“.⁹ Mit einer „neuen Politikgeschichte“ sollte dezidiert Abschied von staatszentrierter und elitenfixierter Politik genommen werden. Das „Politische“, das bei diesem Ansatz als Begriff der „Politik“ vorgezogen wird, soll dabei nicht verstanden werden als eindimensionaler Akt, in dem von oben nach unten dekretiert und regiert wird. Vielmehr meint es einen kommunikativ entstandenen Raum, der durch Deutung und Gebrauch politischer Symbole und Semantiken – immer neu – geordnet und reguliert wird.

In einer solchen Dramaturgie permanenten Aushandelns spielen inszenatorische und performative Elemente eine entscheidende Rolle. Symbole, Bilder und Rituale verkommen keineswegs zu bloßem Beiwerk, sondern gelten als eigenwertige und prägende Bestandteile der politischen Praxis. Dass dies auch für Musik gilt, ist die hier vertretene These.

Denn: Die im politischen Kommunikationsprozess genutzte Sprache ist mannigfaltig, das Politische kommt in einer „schier unüberschaubaren Fülle von Redeformen“¹⁰ zum Ausdruck. Um Musik als eine der Redeformen, als Teil des Zeichensystems politischer Praxis, der sich alle im politischen Prozess eingebundenen Akteure bedienen, kann es in einem historiographischen Ansatz gehen, der Musik als eine Dimension der Geschichte ernst nimmt. Dabei sollte die Rolle der Musik nicht bloß als harmonische Begleitung zur

9 Ute Frevert, „Neue Politikgeschichte: Konzepte und Herausforderungen“, in: *Neue Politikgeschichte. Perspektiven einer historischen Politikforschung*, hrsg. von Ute Frevert und Heinz-Gerhard Haupt, Frankfurt (Main)/New York 2005, S. 7–26, hier S. 11.

10 Frevert, „Neue Politikgeschichte“, S. 15.

Überhöhung von politischen Ereignissen betrachtet werden, die durch ihren Einsatz an Emotionalität und Wärme gewinnen.¹¹ Vielmehr wird davon ausgegangen, dass durch die Musik nicht nur die *Stimmung* um das Ereignis andere Züge annahm, sondern dass das Ereignis an sich im Zusammenklang mit Musik sich veränderte, der Einsatz von Musik selbst ein politisches Ereignis wurde, Musik die Politik beeinflusste – und umgekehrt.

Zu berücksichtigen ist dabei auch, dass die Akteure, die in dem Zusammenspiel von Politik und Musik auftraten, äußerst vielfältig waren: Private Auftraggeber, Propagandaministerien, Wahlkampfmanager, Musiker, Interpreten, Zuhörer, Librettisten, Liedermacher konnten involviert sein. Nicht selten waren ihre Rollen auch austauschbar (wenn etwa bei inszenierten Massenveranstaltungen Zuhörer zu Sängern wurden) oder konnten auch in Personalunion ausgefüllt werden.

Der „Musikakt“, verwendet in Anlehnung an linguistische „Sprechakttheorien“, ergibt sich aus einem Zusammenwirken von drei sich wechselseitig beeinflussenden Faktoren: 1. die (mehr oder minder explizite) Intention des Musikeinsatzes, 2. die (bewussten und sich häufig verselbstständigenden) Botschaften des Musikstückes, 3. die (intendierten und nicht-intendierten) Wirkungen des Musikeinsatzes je nach Art seiner personellen Besetzung, Performanz und räumlichen Gebundenheit.

Musik, Politik und Emotion

Vor allem die Wirkungsgeschichte erscheint als ein Forschungsfeld, das bislang noch wenig untersucht ist,¹² aber neue Blickwinkel zu eröffnen verspricht. Nicht zuletzt bei der Frage nach der Bedeutung von Gefühlen in der Geschichte, die gerade auch von Seiten der Geschichtswissenschaft neu entdeckt wird,¹³ dürfte Musik eine essentielle Rolle spielen.¹⁴

11 *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Tillmann Bendikowski u. a., Münster 2003, S. 7

12 Einem rezeptionsgeschichtlichen Ansatz folgen z. B.: William Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life*, London 1975; Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft* (siehe Fußnote 4); *Bühnen der Politik* (siehe Fußnote 4); Gunilla Budde, „Stellvertreterkriege. Politik mit Musik des deutschen und englischen Bürgertums im frühen 19. Jahrhundert“, in: *Journal of Modern European History* 5 (2007), S. 95–118.

13 Bereits in den 1940er Jahren plädierte Febvre für die Berücksichtigung von Emotionen in der Historiographie. Siehe Lucien Febvre, „Sensibilität und Geschichte. Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen“, in: Marc Bloch u. a., *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, hrsg. von Claudia

Beispiele aus der Geschichte, in denen mit Hilfe von Musik bewusst Emotionen geweckt werden sollten, gibt es zuhauf. Bei allen historischen und nationalen Differenzen wurden Gefühle in der Politik nicht zuletzt dazu genutzt, um Ungleichheiten zu überspielen und Gefühlsgemeinschaften zu konstruieren. Die Übereinstimmung und Gleichzeitigkeit der Gefühlsbewegungen, so Lucien Febvre, verleihen unterschiedlichen Gruppen größere Sicherheit oder größere Macht und schweißen alle Beteiligten in einer Art höherer Individualität zusammen.¹⁵ Vor allem in Krisensituationen, in denen die Vertrauensbasis zwischen Regierung und Volk zu bröckeln drohte, finden wir in der Politik häufig einen Rekurs auf ein alle verbindendes Gefühl. So auch in einer Rede Gustav Stresemanns im Reichstag vom 27. März 1917, also mitten im Ersten Weltkrieg, in der er vom „Zusammengehörigkeitsgefühl aller Bürger des Reichs“ als dem „natürlichen Gefühl des Volkes“ sprach. Dies könne aber nur dann entstehen, wenn die Kluft zwischen Regierung und Volk überbrückt würde.¹⁶

Namentlich Massenveranstaltungen mit ausgeklügelter Dramaturgie und Choreographie sollten solche Brückenschläge leisten. Emotionsbesetzte Symbole und Rituale als Formen politischer Inszenierungen spielten dabei eine wichtige Rolle. Weniger noch als visuellen Medien konnte man sich dem besonderen Effekt der Musik kaum entziehen. Reinhart Kosellecks Erklärung dafür leuchtet ein:

„Die für die okulare Sinnlichkeit vorgegebene Distanz zwischen Bild und Betrachter verschwindet in der Musik vollends. [...] Auch die Zuhörer sind in strengerer Weise determiniert, sie können nicht schlicht weghören, weil das Ohr nicht geschlossen werden kann wie das Auge. [...] Der aktive und produktive Anteil der sinnlichen Verkörperung ist beim Sprechen, Singen und Musizieren jeder Art weit

Honegger, Frankfurt a. M. 1977, S. 313–333. Programmatisch für Neuakzentuierungen dieses Ansatzes: Ute Frevert, „Angst vor Gefühlen? Die Geschichtsmächtigkeit von Emotionen im 20. Jahrhundert“, in: *Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte*, hrsg. von Paul Nolte u. a., München 2000, S. 95–111, sowie dies., „Neue Politikgeschichte“ (siehe Fußnote 10). Siehe auch Birgit Aschmann, „Vom Nutzen und Nachteil der Emotionen in der Geschichte. Eine Einführung“, in: *Gefühl und Kalkül. Der Einfluss von Emotionen auf die Politik des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Birgit Aschmann, München 2005, S. 9–32.

14 Zur Rolle der Musik als „Mittel politischer Identitätsstiftung“ s. erste Studien in: *Die Macht der Töne* (siehe Fußnote 12).

15 Febvre, „Sensibilität und Geschichte“, S. 316 f.

16 Gustav Stresemann, „Neue Zeiten“. Rede am 27. März 1917 im Reichstag, in: ders., *Macht und Freiheit. Vorträge, Reden und Aufsätze*, Halle an der Saale 1918, S. 38–59, hier S. 59.

grösser als beim deutenden Hinsehen mit dem Auge, das primär wahrnimmt und nicht ‚wahrmacht‘.¹⁷

Besondere Wirkungskraft entfalteten sie offenbar immer dann, wenn dabei auf einen gemeinsamen Erfahrungs- und Gefühlshaushalt Bezug genommen wurde. Spielte man auf einer gewohnten Klaviatur, erhöhte sich damit offenbar die Chance, einen gefühlsgestimmten Ton zu treffen und die emotionale Ansteckungskraft zu erhöhen. Dann konnte es gelingen, das Gefühl eines zumindest kurzzeitigen gegenseitigen Verbundenseins zu suggerieren, den Eindruck einheitlichen Handelns und das Gefühl der Geborgenheit zu schaffen.¹⁸ Mit dem Anstimmen bekannter Lieder, die häufig von klein auf lebensbegleitend und damit integraler Bestand des Subjektivierungsprozesses waren, wurde ein verbindendes Moment geschaffen, in dem die Zeit aufgehoben schien, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Kontinuum zusammenflossen.¹⁹

Von spontanen Massengesängen, wie sie etwa während der Revolution 1848 losbrachen, wissen wir, dass sie, indem sie sich altbekannter Choräle bedienten, aus einem klassenübergreifenden Repertoire schöpften. Anders als das gemeinsame Absingen des *Horst-Wessel-Liedes* bei NSDAP-Veranstaltungen, das Augenhöhe vorgaukeln sollte, nutzten die Bürgerinnen und Bürger auf dem Berliner Schlossplatz das Singen, um Stärke im Zusammenstehen gegen den preußischen Herrscher zu demonstrieren. Durchaus mit Erfolg: Der damals sechzehnjährige Kronprinz betonte in seinem Tagebuch das Grauen, das ihm bei dem Erklingen des Chorals ergriff und das Gefühl der Machtlosigkeit – ebenso wie der neunjährige Pfarrerssohn Paul Lindau, der in seinen Memoiren eben diese Szene als Massenhandeln und so als besonders furchteinflößend erinnerte.²⁰

17 Reinhart Koselleck, „Politische Sinnlichkeit und mancherlei Künste“, in: *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht*, hrsg. von Sabine R. Arnold u. a., Wien/Köln/Weimar 1998, S. 25–34, hier S. 27.

18 Michael Grossbach/Eckart Altenmüller, „Musik und Emotion – zu Wirkung und Wirkort von Musik“, in: *Die Macht der Töne*, S. 13–22, hier S. 17.

19 Doch nicht allein vielleicht schon von Kindheit an gewohnte Töne waren offenbar in der Lage, solche Gefühlsgemeinschaften zu schaffen. Musikphysiologen haben, wenn auch sehr vorsichtig argumentierend, gewisse Melodievarianten herausdestilliert, die bei einer größeren Gruppe von Menschen offenbar besondere Wirkungen entfalten können, die berühmte Gänsehaut hervorrufen. Zu solchen Kunstgriffen gehören u. a. abfallende Quintfall-Sequenzen, melodische Vorhalte und das Auftauchen eines Instruments aus dem Gesamtklang. S. Grossbach/Altenmüller, „Musik und Emotion“, S. 19.

20 Paul Lindau, *Nur Erinnerungen*, 1. Bd., Stuttgart 1916, S. 17 f.

Musik, auch auf den ersten Blick völlig unpolitische, kann damit klassenverbindend und klassenabgrenzend wirken. Und, dies macht das Beispiel deutlich, sie wurde nicht nur von Seiten der „Obrigkeit“ „eingesetzt“, sondern das „Volk“ konnte sich ebenso ihrer bedienen.

Im deutlich säkularisierten späten 20. und frühen 21. Jahrhundert dürften es dagegen weniger Choräle sein, die solche Wirkungen auslösten. Ein massenmedial geschultes Publikum wird in Wahlkämpfen eher mit bekannten *Soundtracks* von Heldengeschichten beschallt. Die Maueröffnungssongs etwa stammten von Popsängern wie Klaus Meine (Scorpions: *Wind of Change*) und Marius Müller-Westernhagen (*Freiheit*). Da die Hörerfahrungen und Entschlüsselungskompetenzen von Musik mit den Generationen und erst recht mit den historischen Epochen wechseln, sie als historisch höchst variabel auftreten, lohnt sich der historische Blick auf das Zusammenspiel von Musik und Politik.

Rainer Dollase hat zu Recht davor gewarnt, dem Einfluss der Musik zu viel, zum Teil gar alleinige Verantwortungen aufzuhalsen.²¹ Dass Trompetenklänge Mauern zum Einsturz bringen können, wie im biblischen Jericho, werden wir in der Geschichte selten erleben. Dennoch, und dies sollte dieser kurze Aufriss zeigen, birgt der Einbezug von Musik in eine neue Politikgeschichte vielfältige Erkenntnischancen – und, nicht zuletzt, auch hochwillkommene Kooperationschancen zwischen MusikwissenschaftlerInnen und HistorikerInnen – auf nationaler wie internationaler Ebene.

21 Rainer Dollase, „Rock gegen rechts – Rock von rechts. Oder: Wie Musik eine politische Bedeutung und Funktion erhält oder auch nicht“, in: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hrsg. von Bernhard Frevel, Regensburg 1997, S. 109–126.

Walter Mossmann

Eine Landpartie

(17. September 2009)

Frühmorgens um halb acht von der elften Etage – dort oben bin ich für ein paar Tage in der Wohnung der Stefanowa untergekommen, *über den Dächern von Kiew* – um halb acht also mit dem tattrig-stabilen Lift runter zur Haustür und raus auf die Saksahanskyj-Straße, wo der Verkehr erstaunlicherweise schon brummt. Alles geht seinen postsowjetischen Gang, nur mein Mietwagen ist noch nicht da. Also steh ich herum, unbestimmt erwartungsvoll, *im Frühtau* sozusagen, ein nicht abgeholter Ausflügler. Auch das Wetter ist danach, wahrscheinlich wird das heute wieder so ein prächtiger ukrainischer Indiansummerday, knallbunt, vielleicht auch richtig heiß.

Schließlich kommt der Wagen, ein VW-Bus deutscher Herkunft, ursprünglich vielleicht mal als „humanitäre Hilfe“ deklariert (Unsinn! So spricht das notorische Misstrauen der 90er Jahre, heutzutage vermutlich ganz unangebracht, aber es sitzt tief, das Misstrauen). Der Fahrer heißt Igor, der *Guide* heißt Sergij, beide sprechen nur russisch. Ein paar Straßen weiter steigen die Anthropologen zu, Rostyslaw Omeljaschko im grüngescheckten Overall, Militarylook, ich weiß nicht, warum, und Olena Tschebanjuk mit einer Frisur, die zu den Farben des Altweibersommers passt, sie trägt flammendes Rot, das leuchtet mir ein. Die Ethnologen sprechen untereinander ukrainisch, und „für später“ hat Olena ein etwas zerlesenes Taschenwörterbuch Russisch-Englisch mitgebracht.

Wir fahren auf einer Ausfallstraße nach Norden. Aber die Stadt will einfach nicht aufhören, eine endlose banlieue. Rechter Hand hinter den Plattenbauten vermute ich in Gegenrichtung den Dnjepr, links muss irgendwo die Schlucht von Babij Jar liegen. „Babij Jar“ – diesen seltsamen Namen hatte ich erstmals im April 1963 gehört, und zwar im Festsaal der Tübinger Uni. Dort trat der Dichter Jewgeni Jewtuschenko auf und rezitierte sein Babij-Jar-Poem. Jewtuschenko, damals gerade 30, wurde als Sowjetrebell gehandelt, das machte ihn mir sympathisch, und außerdem hatte ich zuvor noch nie erlebt, dass ein Poet seine Gedichte vorträgt wie ein Popstar seine Songs, mit Ganzkörpereinsatz und ohne jede Scheu vor Pathos und feuchtfrohlicher Gefühligkeit. Die Show

war toll, die anderen Gedichte erinnere ich nicht, nur eben „Babij Jar“. In der Übertragung von Paul Celan heißt es dort:

Die Internationale –
ertönen, erdröhnen soll sie,
wenn der letzte Antisemit, den sie trägt, diese Erde,
im Grab ist, für immer.

Drei Wochen nach meiner Geburt hat die Nazi-Militärmaschine (mein Vater *ein Rädchen im Getriebe*) die Stadt Kiew in Besitz genommen, eine Woche darauf fand schon der Massenmord von Babij Jar statt. Derweil wurden in der Heimat die Fotos herumgereicht, die den treuherzigen deutschen Landser zeigen, wie er als Ausflügler im ukrainischen Sonnenblumenfeld herumtapert (Was hattest Du dort zu suchen, Emil?).

Über alles wächst Gras, oder vielmehr: es wachsen Plattenbauten, Plattenbauten, Plattenbauten. Etwas weiter nordwestlich hinter Babij Jar muss das Konzentrationslager Syrez gewesen sein. Ob ich beim Stichwort Kiew auch mal an irgendwas anderes denken kann als nur an Nazikram? Ja, natürlich, ich denke gern an *Dynamo Kiew*. Ein wunderbares Ensemble. Die haben doch in den 60er, 70er Jahren einen schnellen eleganten Kombinationsfußball gespielt, hinreißend, und ganz in Weiß traten sie auf, und der westdeutsche TV-Reporter hat jedesmal, wenn die sowjetische Mannschaft in der Totale zu sehen war, wie auf Knopfdruck vom „Kollektiv“ schwadroniert (Subtext: „seelenlos“), vom Kollektiv ohne Individualisten, als ob es sich um irgendwelche Apparatschiks mit Betonstiefeln gehandelt hätte, wir sahen aber leichtfüßige Fußballer, Ballartisten, Künstler, und sie haben unglaublich schnell und elegant gespielt – „kollektiv“ und „elegant“, geht das überhaupt zusammen?

Ganz unversehens hat die endlose Stadt Kiew denn doch aufgehört, und nun fliegt richtige Landschaft am Autofenster vorbei: Felder, Wiesen, Weiden, Bäume, Wälder. Sehr helle Wälder. Kiefern und Birken, gelegentlich Pappeln. Und allerlei Gewässer, Flussarme, Fischteiche, Seen. Diese hellen „russischen“ Wälder der Ukraine kamen in jeder Kriegserzählung vor. Und die Sümpfe natürlich auch, die berühmten Prypjatsümpfe, davon haben die Heimkehrer geraunt, in den Prypjatsümpfen hätten sich die Partisanen versteckt, diese Bestien in Russengestalt, die hätten den erschlagenen Deutschen auch noch die Eier abgeschnitten. Die Partisanen musste man natürlich ausmerzen, da gab es kein Pardon.

Ausgemerzt wurden dann aber, entsprechend dem großen Plan, die Juden in allen kleinen und größeren Orten der Region, in Mogilev, Gornj, Tschernobyl, Borisov, Vitebsk. Und über 30.000 in Babij Jar. Davon haben die Heimkehrer nicht gesprochen, angeblich nichts gewusst. (Ah, diese verdammte Sechste Armee, wie ich die Götterdämmerungsfilme über Stalingrad hasse!)

Nach zwei Stunden Fahrt dann die Zonengrenze. Stoppschild, Schlagbaum, Passkontrolle. Das letzte Pissoir vor dem verstrahlten Gelände, in das man besser nicht austreten sollte. Die Grenze: ein wirklich abgelegener Ort, auf dem Theater würde man sagen „Freies Feld“. Unser VW-Bus das einzige Auto weit und breit. Die Grenzer gehen mit Sergij und Rostyslaw recht kollegial um, man kennt sich, und ich erfahre nun von Olena unter freundlicher Mithilfe ihres zerfledderten Wörterbuchs, was der martialische Militarylook von Rostyslaw bedeutet: Rostyslaw Omeljaschko trägt ganz offiziell Uniform, er ist nämlich im Dienst, und zwar als Projektleiter des STATE SCIENTIFIC CENTER FOR CULTURAL HERITAGE PROTECTION FROM MAN-CAUSED CATASTROPHES, das dem Tschernobylministerium unterstellt ist. Die *Expeditionsgruppen* dieses Zentrums versuchen seit den frühen 90er Jahren zu retten, was noch zu retten ist. Sie holen regelmäßig aus den verlassenen Dörfern der Zone traditionelle Gerätschaften aus Haus und Hof, aus Landwirtschaft und Handwerk (auch Kunsthandwerk, Töpferei, Glas, Schnitzerei, Textil), Mobiliar, Bilder, regionale Trachten, Musikinstrumente, die traditionellen Einbaumboote und die Fangkörbe der Fischer – das Spektrum ist sehr breit. Sie säubern die künftigen Exponate, so gut es geht, und lagern sie in verschiedenen Magazinen in Kiew, Tschernobyl, Ivankiv, Lemberg. Irgendwann soll daraus ein Museum werden, ein Tschernobyl-Memorial.

Der Schlagbaum gibt den Weg frei, und unser Wagen rollt in die gesperrte Zone. Rechts und links immer noch derselbe helle „russische“ Wald, über uns derselbe nachsommerlich blaue, leicht verwischte Septemberhimmel, und wenn der Wagen mal anhält, höre ich eine fantastische, geradezu beglückende Stille. Aber mein Kopf macht nicht mit. Irgendeine Instanz in mir hat auf Alarm geschaltet und beginnt zu dramatisieren. Sie muss nun unbedingt auf die stummen Bilder der Landschaft eine Tonspur setzen, ein elektrisches Sirren & Flirren und ein Ticken & Tackern wie vom Geigerzähler. Ich sehe nichts, spüre nichts, rieche nichts, aber ich weiß: Diese Zone ist verstrahlt. So ist das eben, wenn einem das mitgebrachte Wissen die unmittelbare Wahrnehmung versaut.

Ich weiß nicht mehr genau, wann ich zum ersten Mal versucht habe, mir eine verstrahlte Landschaft vorzustellen. Vielleicht 1973, als Freia in das Manuskript für eines unserer gemeinsamen Radiofeatures einen Satz über die Atomkatastrophe von Swerdlowsk (1957/58) hineingeschrieben hat. Dort sei ein Gebiet von der Größe Schleswig-Holsteins verstrahlt worden. Damals galt diese Nachricht noch als Räuberpistole, aufgebauschtes Gerede von linken Wichtigtuern, denn die Explosion in der sowjetischen Plutoniumfabrik MAJAK zwischen Tscheljabinsk und Jekaterinburg (= Swerdlowsk) war der bestverheimlichte GAU in der Geschichte der Atomindustrie, und auch die westlichen Atomstromverkäufer wollten darüber nicht geredet wissen. Der russische Biologe Schores Medwedjew hat die Sache aufgedeckt und 1979 in einem Buch dargelegt: „Nuclear Disaster in the Ural“. Aber Freia hat es erstaunlicherweise schon 1973 gewusst und im Südwestfunk verbreitet, und ich habe damals versucht, mir eine derart verseuchte Landschaft vorzustellen, die hellen Wälder, die Gewässer, die Felder, die Dörfer – verstrahlt. Es ist mir nicht gelungen. Man kann sich kein Bild davon machen.

Am 17. Mai 1986, also drei Wochen nach der *Havarie*, habe ich bei einem Sonderparteitag der Grünen in Hannover eine Tschernobyl-Rede gehalten und versucht, für meine verworrenen Wahrnehmungen Worte zu finden:

Dann redet der Wetterkartenmensch vom Ostwind. Ganz unverfänglich zunächst. Und dann ist ‚es‘ da. Aber was ist denn da in Wirklichkeit? Nichts ist da außer Wissen, und das ist ungenau. Schon die sogenannte Wolke ist nicht sichtbar, nur ein Bild, das sich das Wissen gemacht hat. Nichts zu hören, zu sehen, zu riechen, zu schmecken, anzufassen, nichts. Vor allem kein ‚Schmutz‘. Dieses Saubermänner-Trauma, dieses Idiotengeschwätz von der Umweltverschmutzung! Das Widerwärtige an der Radioaktivität ist ihre Sauberkeit. Wenn ich aus dem Fenster hinausschaue, sehe ich die sauberste Idylle der Welt: Da blüht ein Kirschbaum, da weiden zwei Schafe, da pflücken Kinder die ersten Wiesenblumen. Endlich ist es mal wieder warm und grün, und der Wind fährt durch Haare und Röcke – aber das soll alles an diesem Tag nicht wahr sein. Von da und dort höre ich Warnungen der Wissenden: überall strahlende Teilchen, die herumschweben, eindringen, angereichert werden, Zellen zerstören. Dann diese absurden Becquerelzahlen, über deren Bedeutung ich selber gar nichts weiß, obwohl ich besonders große manchmal in den Mund nehme. Aber was heißt das schon. Das ist ja das Gespenstische: Es findet kein blutiges Drama statt, dessen Tragweite sofort begriffen werden könnte: Hier das Messer, dort die Schnittwunde, das schafft klare Verhältnisse. Hier der Hammer, dort der Schädel – sowas ist

verständlich. Wenn unsere Haut wenigstens empfindsam wäre, so eine Art Lackmuspapier, wenn sie sich verfärben würde und eine Reaktion anzeigen! Nichts von alledem – die Schäden, sagt man, werden vielleicht erst in der nächsten Generation auftreten, und beweisen kann man dann den (strittigen) Zusammenhang von Ursache und Wirkung allenfalls mit Hilfe der Statistik. Ich sehe, ich bin vollkommen abhängig von Messungen, denen ich mit guten Gründen nicht mehr traue, und von Interpreten, die ich schon seit über zehn Jahren als Lügner kenne. Die Lage ist fatal, und die Gefühle schwanken. Wenn ich etwas unternehme, ist es vielleicht lächerlich. Wenn ich etwas unterlasse, ist es womöglich fahrlässig. Die Kinder dürfen ihren Dreck nicht genießen, sondern werden dekontaminiert – in der Kneipe verlange ich Konservenfraß statt Salat – kein Ökohändler will je etwas mit glücklichen Hühnern zu tun gehabt haben – wenn es regnet, spielen nur noch Türkenkinder im Sandkasten. Was ist lächerlich? Was ist fahrlässig? Die Gefühle schwanken.

So beschaffen waren meine Sätze im Mai 1986, aufgeschrieben im *Café Irlandais* an der Place de Contrescarpe, Paris, 5ème arrondissement, inmitten von heiteren, sorglosen Kaffeehausbesuchern – in Frankreich, wo die *Electricité de France* das Sagen hat, war die Tschernobyl-Wolke angeblich gar nicht angekommen! – und vorgetragen in Hannover bei der *Außerordentlichen Bundesversammlung* der Grünen vor einem Publikum, das vor Tschernobyl-Betroffenheit nur so triefte, obwohl dieser Parteitag eigentlich vom Hauptwiderspruch *Fundis versus Realos* umgetrieben war. Und jetzt, dreiundzwanzig Jahre später, fahre ich als Tschernobyl-Tourist durch die verstrahlte Zone, erinnere meine Sätze von damals und bemerke: Die Gefühle schwanken immer noch.

Neben der Straße tauchen immer mal wieder die vom Wald zugewachsenen, längst verlassenen Bauernhäuser auf, schattenhaft, geheimnisvoll. Ehemalige Dörfer, Weiler, Aussiedlerhöfe, Rostyslaw kennt sie alle mit Namen. Dann, durchaus auffällig in diesem flachen Land, zwei, drei Hügel. Rostyslaw erzählt von einem Dorf, das untergepflügt wurde, weil es zu sehr verstrahlt war, nun liegt es hier unter der aufgeworfenen Erde, unwiederbringlich. Dieser Ort hieß Zalissja. Mich erinnern die Hügel an Kurgane. Und die Bewohner von Zalissja? Man hat sie evakuiert („in zwei, drei Jahren seid ihr wieder zuhause“), und heute, nach einem Vierteljahrhundert, hausen sie irgendwo, mal besser, mal schlechter, zerstreut in unzähligen Ortschaften zwischen Charkiw und den Karpaten, und gelegentlich kriegen sie Besuch von den Ethnologen der Expeditionsgruppe. Olena Tschebanjuk betreibt derartige sekundäre Feldforschung, sie macht Hausbesuche und sammelt mit Ton-

bandgerät und Videokamera die uralten Volkslieder, Sprüche, Redensarten, Märchen und Legenden aus den Dörfern von Polissja, fotografiert die Menschen, ihre Erinnerungsstücke, Devotionalien, ihre traditionellen Gewänder.

Landschaftlich wirklich wunderschön gelegen die Kleinstadt Tschernobyl, auf einer Anhöhe über dem Fluss Prypjat. Erstmals als Ortschaft erwähnt im 12. Jahrhundert, eine Stadt mit Vergangenheit. Heute eine Stadt mit nichts anderem mehr als Vergangenheit. Provisorisch und ambulant wohnen hier noch ein paar Leute, die im AKW beschäftigt sind oder sonstwie in der Zone zu tun haben, und richtig, ein Hotel gibt es auch („Extremtourismus!“, Olenas Kommentar), und schräg gegenüber dem riesigen verloren-versteinerten Lenin zeigt die Leuchtschrift über dem Postamt die aktuelle Strahlenbelastung an, das schwankt heute zwischen 98° und 101°, auch 3.000° habe es schon mal gegeben, ich weiß allerdings nicht, in welchen Einheiten hier gemessen wird, ich wüsste mit diesem Wissen auch gar nichts anzufangen.

In einem kleinen Park (obwohl – die ganze Stadt Tschernobyl ist ja längst ein reichlich baumbestander großer tickender Park!) eine Gedenkstätte für die Liquidatoren. Am Eingang eine Plastik in Grünspan, sie stellt eine Kanone aus dem letzten Weltkrieg dar. Artillerie gegen Strahlung? Nein, die Erinnerungskultur greift eben auf die vertrauten Muster zurück, auf alte Gewohnheiten, man zieht den Hut, schlägt das Kreuz und gedenkt der Gefallenen. Tschernobyl-Tag ist so etwas wie Volkstrauertag, Heldengedenkttag. Die Blumen am Mahnmal in Tschernobyl erinnern mich an die Blumen in Verdun, an Kriegsgräberfürsorge. Im Tschernobylmuseum in Kiew habe ich eine moderne Ikone gesehen, die den *Heiligen Feuerwehrmann* darstellt. Im angrenzenden Raum eine Grußadresse der New Yorker Feuerwehrleute. Nine Eleven – Tschernobyl? Ja, das sind durchaus verwandte Mythen. Aus dem amerikanischen Mythos resultiert der *Krieg gegen den Terror*, aus dem ukrainischen – ich weiß nicht. Vielleicht ist ukrainische Trauer doch etwas selbstvergessener als amerikanische.

Plötzlich zwischen den Bäumen eine Synagoge aus dem 19. Jahrhundert. Zwei Birken wachsen aus der Fassade heraus. Richtig, die Stadt Tschernobyl hatte auch ihr *Schtetl*. Um 1900 beispielsweise lebten hier 7.000 Juden bei einer Gesamtbevölkerung von etwa 10.000. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts habe es hier eine für ganz Osteuropa bedeutende chassidische Dynastie gegeben, begründet von Reb Menachem Nachum Twersky. Das war zur selben Zeit, als hier auch die russischen *Altgläubigen* eingewandert sind, auf der Flucht vor der unduldsamen Moskauer Autokratie. Langsam öffnet sich der

Blick auf die vergangene Menschengesellschaft von Polissja, deren Geschichte am 26. April 1986 abrupt und definitiv beendet wurde. „Tschernobyl“ ist eben mehr als eine Chiffre für eine Nuklear-Katastrophe. (Die jüdische Geschichte von Tschernobyl endete 1941, und zwar in Babij Jar.)

Mit Rostyslaw stromere ich ein bisschen um eine orthodoxe Christen-Kirche herum (ob das gefährlich ist, mit offenen Sandalen herumzulatschen im verstrahlten Gras?), und er rupft im Kirchhof ein Kraut ab und hält es mir unter die Nase: „Tschernobyl! Tschernobylnyk! Schau Dich um, das wächst hier überall!“ – Ach ja, ich weiß schon, jetzt kommt die Geschichte mit der Apokalypse. Mystizismus spielt in der ukrainischen Volkskultur seit jeher eine große Rolle, manche Ethnologen meinen, Mystizismus sei ein Teil der „slawischen Identität“. Mit großer Begeisterung wurden beispielsweise schon 1986 die Verse 10 + 11 aus Kapitel 8 der Johannes-Offenbarung als Voraussage der Tschernobyl-Katastrophe genommen: *Und der dritte Engel posaunte; und es fiel ein großer Stern vom Himmel, der brannte wie eine Fackel und fiel auf den dritten Teil der Wasserströme und über die Wasserbrunnen. Und der Name des Sterns heißt Wermut. Und der dritte Teil der Wasser ward Wermut, und viele Menschen starben von den Wassern, denn sie waren bitter geworden.* Die Pflanze Wermut ist aber verwandt mit der Pflanze Beifuß, und Beifuß heißt auf Ukrainisch Tschernobyl. Voilà! q.e.d. Im Kiewer Tschernobyl-Museum hat mir eine ahnungslose junge Frau dieses Zitat als eine Prophezeiung des Nostradamus serviert. Das hat mir natürlich gefallen.

Prypjat. Die sogenannte „Geisterstadt“. Ich finde hier nichts Geisterhaftes. Ich finde, diese Stadt ist vor allem leer. Und ich sehe nichts, was ich zuvor nicht schon auf Fotos und in Filmen gesehen hätte. Ich erlebe Prypjat als eine unvergleichliche Installation: die vom Wald zugewachsenen Wohnblocks, das berühmte Schwimmbad, die berühmte Sporthalle, die berühmte Musikschule das berühmte rostende Riesenrad. Wir sind übrigens nicht die einzigen, die in Prypjat herumgeführt werden. Inzwischen ist Mittag, und der Tschernobyl-Tourismus nimmt zu. Manchmal habe ich den Eindruck, morgens geht hier jemand durch und richtet die Scherbenhaufen, dass sie auch was hermachen, drapiert vielleicht eine Puppe dahin oder einen demolierten Teddybär dorthin, legt am Beckenrand ein Gästebuch aus, riskiert da und dort Graffiti – die ganze Stadt Prypjat ist eine Installation mit derart vielen Bedeutungsebenen, dass mir der Schädel brummt.

Die Stadt Prypjat steht ja auch ganz zeichenhaft für den sowjetischen Traum. Im April 1986 war sie noch nagelneu, gebaut erst 1970 für die Belegschaft

der *Tschornobyls'kyj Atomnyj Elektro-Stantsija*. Gut, einige sagen *Retortenstadt*, eine dieser in der Sowjetunion seriell hergestellten Industriestädte, wie sie in Sibirien aus dem Boden gestampft wurden, im Kaukasus, in der Ukraine, am Ural, und wie sie jetzt wieder verfallen und ganz ohne GAU grotesk verrostet. Allerdings war Prypjat immer etwas Besonderes, ein Schaufenster für den Rest der Welt, und: dieser sowjetische Traum war gut finanziert und auf dem neuesten Stand. Es gab in dieser Stadt keine alten Leute, Durchschnittsalter 26 Jahre, mietfreies Wohnen, hervorragende Jobs, pro Jahr etwa 1.000 Geburten. 1986 hatte Prypjat 48.000 Einwohner, in Kürze sollten es 80.000 sein.

Dann die *Havarie*. Von einem Moment auf den anderen wurde hier 36 Stunden nach dem Unfall das Leben angehalten. Wie in *Dornröschen*, es fehlen nur die eingefrorenen Bewohner, die man durch Prinzenkuss wieder erwecken könnte. Denn die Bewohner von Prypjat hat man damals in 1.100 Bussen evakuiert. Seither steht die Stadt definitiv leer, der Wald nimmt sie in Besitz, von den Rändern her. Und nun kommen wir Tschernobyl-Touristen vorbei und erleben eine sehr eindrucksvolle Installation.

Höhepunkt jeder Tschernobyl-Tour ist natürlich die Besichtigung von Block IV des Atomkraftwerks, der explodierte Block IV, der zugeschüttete, ummantelte, immer noch unruhige, meine Damen und Herren, sehen Sie hier: der weltberühmte Sarkophag von Tschernobyl! Ständig rollen nun mehr oder weniger luxuriöse Limousinen auf die reichlich vorhandenen Parkplätze, Standardbesetzung: ein Fahrer, ein professioneller Tschernobyl-Guide, ein Dolmetscher, ein Besucher, der für die Erlaubnis, in die Zone eindringen zu dürfen, mächtig gelöhnt hat. Seltsam, je mehr Leute ich treffe, die hier dasselbe tun wie ich, um so lockerer und leichtsinniger werde ich. Die Anspannung, die ich noch an der Zonengrenze gespürt habe, lässt deutlich nach. Stattdessen ein etwas dümmlicher Übermut. Auch ich lasse mich mit meiner Gruppe vor dem Sarkophag fotografieren.

Dann dirigiert uns Rostyslaw zu einer Eisenbahnbrücke über einen kanalisierten Prypjat-Arm, irgend ein betongefasstes Bassin. Er hat einen Laib Weißbrot mitgebracht, reißt ihn in Stücke und wirft die Brotbrocken ins Wasser. Drunten ein wildes Fischgewimmel, alle starren hinunter, vielleicht sehen wir nun endlich mal die redensartlichen AKW-Karpfen, die im radioaktiv verseuchten Kühlwasser zu ungeahnter Größe anschwellen? (In den 70er Jahren war der AKW-Kühlwasser-Karpfen eine beliebte Witzfigur.) Nein, die Erwartungen werden gewaltig übertroffen. Wir sehen meterlange Tiere mit

riesigem flachen Schädel und breitem Maul, rechts und links lange, bewegliche Barteln, die aussehen wie die gedrehten Schnurrbartschnüre der Zaporozer Kosaken. Es sind Welse. „Tschernobyl Som“ diktiert mir Olena ins Notizheft. Und alle schauen wir hinunter, als hätten wir nun endlich ein sichtbares Bild des Schreckens gefunden, in dieser Nachsommer-Idylle, die fürs Auge so harmlos tut. Endlich etwas Sichtbares! Tschernobyl Som, ein aufgeblasenes Nuklear-Monster! Obwohl das Vieh wahrscheinlich nur so groß geworden ist, weil es von den Tschernobyl-Touristen soviel Brot zu fressen kriegt. Ich schau den Monstern begeistert zu und verstehe, warum sich die Menschheit den Teufel erfunden und derart begeistert immer und immer wieder lustvoll abgebildet hat.

Beim Austritt aus der Zone wieder die Grenzkontrolle und ein Hand-Fuß-Kontaminationsmonitor. Ein vorsintflutliches Gerät, du legst oben rechts und links außen die Hände an die markierte Stelle und trittst mit dem Schuhen in die vorgestanzten Fußstapfen, dann ein bisschen Geratter und Geknatter und Spannung, ob die Maschine nun rot oder grün blinkt. Sie blinkt immer grün. Niemand glaubt an dieses Gerät, aber alle freuen sich über Grün. Prima Placebo.

Der Ausflug ist zu Ende, ich habe Hunger. Wart's ab!, signalisiert mir Olena mit ihrem Wörterbuch, „wait a minute!“ Dann biegt der Wagen ab, hinein in den hellen Wald, und da ist auch schon eine passende Picknick-Stelle mit rustikalen Tischen und Bänken, aus diversen Plastiktaschen wird alles ausgepackt, was man bei solchen Gelegenheit auspackt, Brot, Käse, Wurst, Schinken, Tomaten, Gurken, Paprika, und Rostyslaw hat auch schon eine Wodkaflasche bei der Hand und bringt einen Toast aus, der Wodka macht wirklich gute Stimmung, fehlt nur noch das Lagerfeuer, was soll ich sagen?

Seltsamerweise habe ich gut geschlafen in dieser Nacht, im elften Stock, Saksahanskyj-Straße 45, Kiew, Zentrum. „Über alles wächst Gras“, sagt die Sprache in einem gewissen tröstenden Ton. Aber wenn auch das Gras – und das erst recht! – verstrahlt ist? „Das hältst du doch im Kopf nicht aus!“, sagt die Sprache an anderer Stelle.

**Musiklernen
männlich – weiblich**

Musikerinnen in Frankreich

Kurze Geschichte einer langen Professionalisierung¹

Schon seit Jahrhunderten sind Frauen in Frankreich professionell als Musikerinnen tätig. In der Epoche des Absolutismus gehörten viele Sängerinnen, Instrumentalistinnen und Tänzerinnen offiziell der *Musique du Roi* an. Als Mitglieder der 1669 gegründeten *Académie royale de musique* – der Pariser Oper – erreichten viele Sängerinnen große Berühmtheit, und immerhin drei Komponistinnen hatten vor der Revolution Zugang zu dieser Bühne. Auch in öffentlichen Konzerten traten Sängerinnen und Instrumentalistinnen auf. Diese Situation spiegelt sich im 1795 gegründeten Pariser *Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique*, das von Beginn an eine gemischte Schule war, deren Lehrkörper sich aus Frauen und Männern zusammensetzte. Auch wenn die meisten Klassen die Geschlechter trennten und Frauen zu bestimmten Fächern noch keinen Zugang hatten, so waren doch zwei Dinge für den Status der Frauen von unüberschätzbarer Bedeutung: Die Ausbildung war kostenlos und das Konservatorium stellte Diplome aus. Musikerinnen und Schauspielerinnen waren somit in Frankreich die ersten Frauen, die Qualifikationsnachweise erwerben konnten, und sogenannte Prestigeberufe in einem geschlechtsgemischten Kontext erlangen konnten.²

Aufgrund der wachsenden Popularität von Oper und Konzert im 19. Jahrhundert stieg der Bedarf an geschultem singenden Personal (Männern wie Frauen), und auch die Auftrittsmöglichkeiten für Instrumentalsolistinnen, die

-
- 1 Bei diesem Beitrag handelt es sich um die gekürzte Version eines französischsprachigen Textes der Verfasserin: „Les Musiciennes: De la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d’une longue professionnalisation“, in: *Travail, genre et sociétés* 19 (April 2008), S. 41–63. Wir bedanken uns bei der Redaktion der Zeitschrift für die freundliche Genehmigung.
 - 2 Die gleiche Rolle spielte das Musikstudium in Deutschland. Vgl. Rebecca Grotjahn, „Das Konservatorium und die weibliche Bildung“, in: *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*, hrsg. von Dörte Schmidt und Joachim Kremer, Schliengen 2007, S. 147–165. Vgl. zum Aspekt Professionalität auch Claudia Schweitzer, „... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlenswert“. *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, Bd. 6), Oldenburg 2008.

mit ihren männlichen Kollegen rivalisierten, wurden häufiger. Ebenso verbesserten sich die Chancen für Komponistinnen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts merklich, und mit Lili Boulanger erhielt 1913 bekanntlich erstmals eine Frau den Rompreis für musikalische Komposition.

Gleichzeitig nahm die Bedeutung der Musik im privaten Bereich zu. Die „arts d'agrément“³, von jeher fester Bestandteil der Erziehung von Männern und Frauen der Aristokratie, etablierten sich in der Mittelklasse und wurden nach der Revolution ein obligatorisches Element der Erziehung bürgerlicher Frauen. In der Folge wuchs der weibliche Lehrkörper beträchtlich, und Musiklehrerin wurde zu einem der wichtigsten Frauenberufe des 19. Jahrhunderts. Auch bei musikverwandten kommerziellen Tätigkeiten sind bereits seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert immer mehr Frauen – etwa als Notenstecherinnen, Verlegerinnen oder Musikalienhändlerinnen – nachzuweisen.

Indessen verbinden sich die lange Präsenz von Sängerinnen, Pianistinnen und (in geringerem Maße) Solistinnen anderer Instrumenten, die unangefochtene Stellung von Frauen in der Musikpädagogik sowie die Bedeutung von Amateurmusikerinnen und Musikliebhaberinnen mit aktuellen Einschränkungen in anderen Musikberufen. Unter Orchestermusikern, Dirigenten und Komponisten findet sich nur eine begrenzte Zahl von Frauen, und zwar bis in die jüngste Vergangenheit hinein.⁴ Ein historischer Blick auf die verschiedenen Tätigkeitsbereiche mag zum Verständnis der heutigen Strukturen beitragen.

Bereits die chronologische Schilderung zu Beginn dieses Beitrags hat gezeigt, dass für die Aktivitäten der Musikerinnen nicht dieselben Regeln gelten, die die Soziologie für die Integration der Frauen in die sogenannten hochqualifizierten Berufen herausgearbeitet hat. So erstreckt sich das Auftreten der „Pionierinnen“ in den Musikerberufen über Jahrhunderte. Bei der Erklärung dieses Phänomens sind zwei musikspezifische Bedingungen zu beachten. Erstens kann das Musizieren auch ohne Diplom auf einem professionellen Niveau ausgeübt werden. Ein zweiter Punkt ist die Arbeitsteilung zwischen produktiven und reproduktiven Musikern: Komponierende und Ausübende müssen nicht unbedingt identisch sein. Diese Besonderheiten erklären die frühe Präsenz von Frauen in den Musikerberufen: Musikerinnen konnten in privatem Unterricht ein professionelles Niveau erreichen, und die

3 Der Begriff lässt sich mit „Schöne Künste“ nur unvollkommen ins Deutsche übersetzen.

4 Für Statistiken zur heutigen Situation in Frankreichs siehe Launay, „Les musiciennes“ (siehe Fußnote 1).

Skepsis gegenüber weiblicher Kreativität spielte bei Interpretinnen keine Rolle.

Erwünschte Pionierinnen: Sängerinnen

Der Geschlechtsunterschied konnte sogar ein positives Element darstellen. Für die Rolle von Sängerinnen ist eine französische Besonderheit maßgeblich: Anders als etwa in Italien oder England spielten Kastraten hier keine herausragende Rolle im Musikleben. Zwar sangen Kastraten im Chor der *Musique de la Chapelle du Roi*, aber auf der Bühne der Pariser Oper wollte man Frauen sehen und hören – als Darstellerinnen weiblicher Partien oder, in erwünschter Zweideutigkeit, in Hosenrollen. Frauenstimmen hatten immer eine große Anziehungskraft, waren aber auch aufgeladen mit Konnotationen von Moralität oder Immoralität, die mit dem weiblichen Geschlecht verbunden wurden. Die Kirche verbot immer wieder die Mitwirkung von Sängerinnen in Gottesdiensten, und so findet man im Absolutismus keine Frauen unter den offiziellen Mitgliedern der *Musique de la Chapelle du Roi*. Allerdings lässt sich doch in der Epoche Ludwigs XIV. die Teilnahme von Solistinnen in den königlichen Gottesdiensten nachweisen.⁵ Offiziell gehörten Sängerinnen auf jeden Fall zu anderen Abteilungen der *Musique du Roi*, was aus Dokumenten seit 1659 hervorgeht⁶ und von den *États de la France* zwischen 1692 und 1789 bestätigt wird.⁷ So wird im *État* von 1692 eine Zahlung von „1600 livres à Mme la Lande [sic]“ erwähnt,⁸ ein für ausübende Musiker weit überdurchschnittliches Gehalt. Bei der Empfängerin handelt es sich um Anne Rebel, die Ehefrau von Michel de Lalande, dem „Maître de la Musique de la Chapelle et Compositeur de la Musique de la Chambre“. Im gleichen Jahr finden sich drei weitere Frauen unter den „Pensionnaires [sic] de la Musique de la Chambre“, die Mademoiselles Hilaire, de la Barre und Sercamanan, alle drei mit 1200 Livres,⁹ der höchsten Summe, die an diese Art von Angestellten gezahlt wurde.

Vor der Gründung der *Académie Royale de Musique* (der Pariser Oper) im Jahre 1669, die mit der Bildung einer ersten französischen Operntruppe einherging, besaßen professionelle Sängerinnen noch einen Ausnahmestatus,

5 Alexandre Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV*, Liège 2002, S. 79–81.

6 Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi*, Paris 1971, S. 257.

7 *États de la France*, hrsg. von Erik Kocevar, Paris 2003.

8 Ebd., S. 188.

9 Ebd., S. 190.

und Hofdamen, die als Laiensängerinnen tätig waren, machten ihnen Konkurrenz. Ab 1673 bezog die Oper das Palais Royal, das nach einem Umbau 3000 Zuhörer aufnehmen konnte.¹⁰ Eine so große Öffentlichkeit kann als Voraussetzung dafür gesehen werden, dass nunmehr echte ‚Diven‘ auftraten, die vom Publikum vergöttert und dementsprechend entlohnt wurden. So bezog die berühmte Marie Aubry jährlich 1200 Livres¹¹ und Marthe Le Rochois, 1686 die erste Darstellerin der Titelrolle von Lullys *Armide*, bekam 1698 bei ihrer Pensionierung eine Rente von 1500 Livres.¹² Damit erhielten diese beiden Sängerinnen ungefähr dieselben Honorare wie die Sängerinnen der *Musique du Roi*. Das Reglement der Pariser Oper aus dem Jahre 1713 weist Gehälter in vergleichbarer Höhe für Sänger und Sängerinnen aus.¹³

Wie ist die Tatsache zu bewerten, dass Sängerinnen nicht selten deutlich höhere Gehälter bezogen als ihre männlichen Kollegen? Die 18 Sängerinnen der *Musique de la Chambre du Roi* etwa erhielten 1749 zwischen 500 und 1500 Livres, die 30 Sänger jedoch nur 100 bis 500, abgesehen von dem berühmten Jéliotte, der 1000 bekam.¹⁴ Als 1830 die *Musique de la Chapelle du Roi* auch Sängerinnen einschloss, bezahlte sie diese ebenfalls besser als die Sänger.¹⁵ Dasselbe gilt für die *Musique particulière*¹⁶ sowie ab 1831 für die Interpreten der königlichen Konzerte.¹⁷ Und – um ein letztes Beispiel zu nennen – in der Oper Rouen verdiente der erste Tenor 1839 jährlich 15000 Francs, die erste Sängerin jedoch 18000 Francs.¹⁸ Bevorzugte man die weiblichen Stimmen, oder hat das problematische Ansehen der Sängerinnen Besetzungsprobleme verursacht? Es ist nicht auszuschließen, dass sich die Situation im Laufe des 19. Jahrhunderts zuspitzte. Zu dieser Zeit war die Sängerin zwar keine Ausnahme mehr, aber ihr Status und ihre Tätigkeiten gerieten in Widerspruch zu der auf das Haus und den Privatbereich beschränkten bürgerlichen Frauenrolle, die sich in dieser Zeit als Ideal durchsetzte. Haben vielleicht Musikerinnen lieber Talente als Pianistinnen oder Pädagoginnen ausgeübt, Tätigkeiten, die eher als moralisch akzeptabel galten? In jedem Fall

10 Henri Blanchard und Roland de Candé, *Dieux et divas de l'opéra*, Paris 1986, S. 106.

11 Ebd., S. 106.

12 Ebd., S. 112. Zu Sängerinnen des Absolutismus siehe Raphaëlle Legrand, „Libertines et femmes vertueuses“, in: *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps?*, Paris 2006, S. 157–175.

13 Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*, Bd. 1, Paris 1855, S. 74–76.

14 *États*, S. 353.

15 *La Musique à Paris en 1830–1831*, hrsg. von François Lesure, Paris 1983, S. 20 f.

16 Ebd., S. 22.

17 Ebd., S. 24 f.

18 Marie-Claire Le Moigne-Mussat, *Musique et société à Rennes*, Genève 1988, S. 193.

scheint sich zu bestätigen, dass sich der Sängerrinnenberuf im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend verbürgerlichte.¹⁹

Tolerierte Ausnahmen: Instrumentalsolistinnen

Wie war die Situation von Frauen in anderen Musikerberufen? In dem Augenblick, in dem Frauen in Bereiche einzudringen versuchten, in denen sie keine geschlechtsspezifischen Qualitäten – wie die hohe Stimme – einbringen konnten, waren sie mit den typischen Schwierigkeiten von Frauen in „Männerdomänen“ konfrontiert: Der Zugang zu Diplomen war schwierig, die Integration vollzog sich als Wechselspiel von Vormärschen und Rückzügen, und der professionelle Status wurde immer wieder in Zweifel gezogen, besonders wenn es um Machtposten in Institutionen ging.²⁰ In der Musik ist dies in den drei Bereichen Instrumentalspiel, Dirigieren und Komponieren gleichermaßen zu beobachten. Jedoch scheint die Tätigkeit als Solistin oder als Mitglied von Kammermusikformationen auf weniger Widerstand gestoßen zu sein denn die Tätigkeit als Orchestermusikerin. Offensichtlich profitierte die Solistin von ihrem Status als Ausnahme. Ihre außerordentlichen Fähigkeiten ließen sie als eine Art Wunderwesen dastehen: Eine Frau, der man ein männliches Gehirn und männliche Talente zusprach, wurde toleriert, weil sie nicht wirklich die sogenannte „Natur der Dinge“, d. h. die extrem polarisierte Geschlechterordnung dieser Epoche, in Frage stellte. Durchaus konnte eine einzige Frau auf dem Konzertpodium auftreten, begleitet von einem rein männlichen Orchester unter der Leitung eines Mannes. So belegen die *États*, dass eine Witwe Vincent 1672 als Organistin der *Maison de la Reine* am Französischen Hof tätig war.²¹ Die Cembalistin Marguerite Antoinette Couperin, Tochter des Komponisten François Couperin, übernahm 1730 einige Ämter ihres Vaters – „Claveciniste du Roi“ und „Maître de Clavecin

19 Siehe George Biddlecombe, „Ellen Clayton. Biography, and a Woman's Defence of Women Singers“, und Roberta Montemorra Marvin, „„Veiled Beneath the Simplest Guise“: The Role of Iconography in Creating the Prima Donna in Mid-Victorian London“. Vorträge für die Sixth Biennial Conference on Music in 19th-Century Britain, University of Birmingham, 5–8 July 2007. Der Vortrag von Marvin erscheint unter dem Titel: „Idealizing the Prima Donna in Mid-Victorian London“, in: *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, hrsg. von Rachel Cowgill und Hilary Poriss, Oxford 2010. Für die spätere Zeit siehe Alexandra Wilson, „Prima Donnas or Working Girls? Opera Singers as Female Role Models in Britain, 1900–1925“, in: *Women's History Magazine* 55 (Spring 2007), S. 4–12.

20 Für eine gründliche Untersuchung dieser Themen siehe Sylvie Schweitzer, *Les Femmes ont toujours travaillé*, Paris 2002, und Juliette Rennes, *Le Mérite et la nature*, Paris 2007.

21 *États*, S. 118.

des Enfants de France²² – und war somit vielleicht die erste Frau, die eine wichtige Position in einer königlichen Institution erhielt. Im *Concert Spirituel* in Paris traten zwischen 1725 und 1790 eine Hornistin, zwei Flötistinnen, eine Mandolinistin, einige Spielerinnen der Sopranviole, Geigerinnen, Harfenistinnen, Cembalistinnen und Organistinnen auf. Gegen Ende des Jahrhunderts finden sich überdies mehrere Spielerinnen des neuen Instrumentes Pianoforte²³ – eine Tatsache, die Freia Hoffmanns Thesen zur Rolle des Klaviers in dieser Zeit bestätigt, das als besonders geeignet für Frauen galt.²⁴

Die Schülerverzeichnisse des Pariser Konservatoriums spiegeln die allgemeinen Widerstände, auf die Frauen in Frankreich stießen, wenn sie sich bestimmten Instrumenten zuwandten. Neben den Gesangsklassen waren die für Tasteninstrumente in den Anfangsjahren der Institution die einzigen, die für Frauen zugänglich waren.²⁵ Sie brachten zahlreiche Interpretinnen hervor, die sich in öffentlichen Konzerten hören ließen und von denen sich viele einen Namen machten, auch wenn ihre Karrieren zuweilen von sexistischen Diskriminierungen durch Konzertveranstalter beeinträchtigt wurden. Die Listen von Absolventinnen und Preisträgerinnen anderer Fächer des Konservatoriums sind von ‚Premieren‘ markiert, ähnlich wie bei dem Zugang zu Universitätsdiplomen im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts. Insbesondere Blasinstrumente blieben lange Zeit für Studentinnen unzugänglich. Trotzdem findet man unter den Virtuosen dieser Zeit einige Hornistinnen, Flötistinnen und Klarinetistinnen.²⁶ Etwas öfter konnten Nicht-Pianistinnen als Streicherinnen reüssieren; seit dem Ende des 18. Jahrhunderts lässt sich eine kontinuierliche Steigerung der Anzahl von Sologeigerinnen beobachten. Bei der Harfe schwankte die Zahl der weiblichen Spielerinnen stark.²⁷ Für die Etablierung von Organistinnen war der Umstand problematisch, dass in den Kirchen die Improvisationspraxis eine besondere Rolle spielte. Hierfür sind fundierte

22 Benoit, *Versailles*, S. 263.

23 Namenslisten lassen sich vor allem zwei Quellen entnehmen: Michel Brenet [Marie-Antoinette Bobillier], *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris 1900, und Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790*, Paris 1975. Vgl. auch Julie Anne Sadie, „Musiciennes of the Ancien Régime“, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. von Jane Bowers und Judith Tick, Urbana/Chicago 1987, S. 191–223.

24 Vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper*, Frankfurt/Leipzig 1991.

25 Es gab 1799 eine Preisträgerin in der Violinklasse, Félicité Lebrun, aber ihr folgten anscheinend bis 1860 keine anderen Preisträgerinnen. Die Klasse war ab dem Reglement von 1822 und bis dem von 1850 offiziell für Männer reserviert.

26 Hoffmann, *Instrument*, S. 208–231.

27 Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris 2006, S. 233–235.

theoretische Kenntnisse vonnöten, die Frauen oft abgesprochen wurden. Dennoch hat bereits das 18. Jahrhundert eine Reihe berühmter Orgelimprovisatorinnen hervorgebracht, und Preisträgerinnen der Orgelklasse sind am Pariser Konservatorium seit 1827 zu finden.²⁸

Befürchtete Konkurrenz: Orchestermusikerinnen

Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts sind Streicherinnen in Orchestern nachweisbar, und am Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigten einige der großen französischen Sinfonieorchester Geigerinnen und Harfenistinnen. Als um 1900 die Anzahl der Preisträgerinnen der Streicherklassen des Pariser Konservatoriums stetig anstieg (die Klassen, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts für Frauen graduell zugänglich geworden waren, waren gemischt), hatte dies antifeministische Reaktionen zur Folge – bis hin zur ministeriellen Entscheidung im Jahre 1904, in jeder Klasse nur noch vier Studentinnen zuzulassen.²⁹ Die Journalistin Michel [Marie] Daubresse, die in den Jahren vor 1914 mehrere Dirigenten nach ihrer Meinung zur Teilnahme von Frauen in Orchestern befragte, zeigte ein breites Spektrum von Reaktionen auf. So meinte Paul Vidal, Dirigent an der Pariser Oper, in dessen Orchester keine Frauen mitwirkten, dass Frauen den Anforderungen – die schon für Männer schwierig seien – nicht standhalten könnten. Dagegen sah der Intendant der Oper, André Messager, die Präsenz von Frauen in Orchesterkonzerten als unproblematisch an und forderte gleiche Gehälter für sie. Auch Vincent d'Indy plädierte für die gleiche Bezahlung von Frauen und Männern im Orchester der Schola Cantorum. Camille Chevillard, der Dirigent des Orchestre Lamoureux, das zu dieser Zeit noch keine Frauen zuließ, wandte sich indessen aus ästhetischen Gründen gegen ihre Präsenz, auch wenn er ihnen dieselbe Begabung zugestand wie Männern.³⁰

Es ist deutlich, dass Instrumentalistinnen zunehmend als ernsthafte Konkurrenz zu männlichen Musikern betrachtet wurden. Dies war ein Grund, sie aus Orchestern, in denen sie bereits Fuß gefasst hatten, wieder auszuschließen, und nicht zufällig kommt es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Gründung zahlreicher Frauenorchester. Ein 1934 in *La Française* erschienener Artikel berichtet, dass die Orchester *Colonne* und *Lamoureux* keine Frauen mehr einstellten und nur diejenigen behielten, die bereits vor dem entsprechenden

28 Ebd., S. 240–251.

29 „Actes officiels et informations“, in: *La Revue musicale*, n° 5, 1^{er} mars 1904, S. 148.

30 Michel Daubresse, *Le Musicien dans la société moderne (1914)*, Paris ca. 1935, S. 80–87.

Beschluss engagiert waren.³¹ Hier mag die Wirtschaftskrise der 30er Jahre eine Rolle gespielt haben. Erst siebenzig Jahre später ist eine deutliche Feminisierung der Orchester zu beobachten – bedingt wohl nicht zuletzt durch die sich zunehmend durchsetzende Praxis, Vorspiele hinter einem Vorhang durchzuführen und dadurch Diskriminierungen zu vereiteln.

Symbolische Hindernisse: Komponistinnen und Dirigentinnen

Auf ähnliche Probleme wie die Instrumentalistinnen, die nicht mehr als ‚Ausnahmen‘, sondern als echte Konkurrenz galten, stießen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Komponistinnen. Ihre Anzahl scheint in den ersten beiden Dritteln des 20. Jahrhunderts nicht nennenswert angestiegen zu sein, obwohl ein wichtiges Hindernis beseitigt worden war: Seit 1903 durften Frauen am Wettbewerb um den berühmten Rompreis für musikalische Komposition teilnehmen.³² Erst im Jahre 2005 jedoch wurde mit Édith Canat de Chizy erstmals eine Komponistin in die *Académie des Beaux-Arts* gewählt.

Noch seltener konnten Frauen als Dirigentinnen reüssieren. In bisherigen Recherchen wurden nur zehn Orchesterchefinnen zwischen 1789 und 1914 in Frankreich nachgewiesen. Bis heute sind Frauen in dieser Funktion überaus selten, wenn auch in den letzten zehn Jahren eine deutliche Steigerung zu verzeichnen ist. Chordirigentinnen konnten ab dem 19. Jahrhundert Frauenchöre leiten, aber nur in Ausnahmefällen gemischte Chöre. Maßgeblich für diese Situation mögen nicht zuletzt symbolische Hindernisse sein, die den Androzentrismus der Religionen spiegeln – in einer Zeit, in der das Konzert sich ritualisierte und die „mysteriösen“ Mächte der Musik in zahlreichen Schriften thematisiert wurden.³³ Die Ordensschwester (die Interpretin) wird toleriert, aber weder die Priesterin (die Dirigentin) noch die Göttin (die Komponistin).

31 Hyacinthe Ravet, *Les Musiciennes d'orchestre*, Diss., Paris 2000, S. 518–519.

32 Zum Zugang von Frauen zum Rompreis siehe Annegret Fauser, „La Guerre en dentelles“, in: *JAMS* 51 (1998), S. 83–129, sowie Launay, *Compositrices*, S. 40–42 und 130–133.

33 Siehe z. B. Camille Mauclair, *La Religion de la Musique*, Paris 1909, oder die Thesen von Vincent d'Indy in seinem *Cours de composition musicale*, Bd. 1, Paris 1903.

Sichtbarkeit einer professionellen Gruppe

Ein 1842 erschienenes Berufshandbuch, *Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions*, gibt einen Hinweis auf den Platz der Musikerin in der Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts – einer Zeit, in der die Mehrheit der Frauen berufstätig war, allerdings zumeist in wenig anerkannten Berufen.³⁴ Im Eintrag „Musicien“ heißt es in einer Fußnote: „Die Musik ist von allen Künsten diejenige, die eine Frau mit den wenigsten Nachteilen und den meisten Vorteilen erlernen, kultivieren und sogar als Beruf ausüben kann.“³⁵ Es ist möglich, dass hierbei vor allem an den Beruf einer Musiklehrerin gedacht war und nicht etwa an die wenig geachtete Opernsängerin oder die in dieser Zeit noch sehr ungewöhnliche Konzertsolistin. Dabei zielte die pädagogische Tätigkeit auf ein rein weibliches Publikum: die Mädchen und Frauen des expandierenden Bürgertums, bei denen Unterricht in Gesang und Klavier zur Erziehung gehörte. Hier gilt, was bereits oben im Zusammenhang mit Sängerinnen ausgeführt wurde: Das Geschlecht ist das entscheidende Element für die Professionalisierung; denn wie in anderen Domänen der Frauenerziehung war es ein moralisches Erfordernis, dass Frauen von Frauen unterrichtet wurden. Dabei erfüllte die musikalische Bildung zwei Funktionen. Erstens repräsentierte die singende bzw. Klavier spielende Frau die kulturelle Bildung, die für die Zugehörigkeit zum Bürgertum konstitutiv war, und zweitens konnte sie im Fall eines Schicksalsschlags selbst Pädagogin werden. Der Korrespondent der Zeitung *Le Temps* in den Vereinigten Staaten, M. Debrol, überliefert 1909 eine Statistik über Frauen, die „entlohnte Karrieren ausüben, die bis dahin meistens für das starke Geschlecht reserviert waren“. Hier stellen die Musiklehrerinnen mit 34579 Personen die größte Berufsgruppe, neben 10000 Kunstlehrerinnen, 25000 Lehrerinnen, 11000 Predigerinnen, 5000 Ärztinnen, 888 Journalistinnen und einigen weiteren.³⁶

Ein noch wenig beachteter Aspekt der Professionalisierung von Musikerinnen ist ihre frühe Teilnahme an Gewerkschaften und Berufsverbänden. Frauen waren von Beginn an in der 1843 gegründeten *Association des Artistes Musiciens* aktiv. Im Vergleich mit anderen weiblichen Berufsver-

34 Siehe z. B. Claude Motte und Jean-Pierre Pélissier, „La binette, l'aiguille et le plumeau: les mondes du travail féminin“, in: *La Société française au XIX^e siècle*, Paris 1992, S. 237–342.

35 *Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions*, Paris 1842, S. 437.

36 Auguste Pawlowski, *Les Syndicats féminins et les syndicats mixtes en France*, Paris 1912, S. 6.

bänden³⁷ waren Künstlerinnen die ersten Frauen in selbstständigen Berufen, die sich zu Berufsverbänden zusammenschlossen. Die Komponistin Pauline Thys gründete 1877 die *Association des Femmes Artistes et Professeurs*³⁸, und gegen Ende des Jahrhunderts initiierte die große Klavierpädagogin Hortense Parent einen Verein zur Förderung des weiblichen Klavierunterrichtswesens.³⁹ 1894 wurde die *Association Mutuelle des Femmes Artistes de Paris* gegründet, die Malerinnen, Bildhauerinnen, Graveurinnen, Schriftstellerinnen und Musikerinnen vereinte,⁴⁰ 1904 die *Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique* und 1910 die *Union des Femmes Artistes Musiciennes*.⁴¹

Musikerinnen kommt eine besondere sozialgeschichtliche Rolle zu. Abgesehen vom Schauspiel mit seiner frühen Präsenz von berühmten Tragödinne[n] dürfte es keinen anderen Berufszweig geben, in dem Frauen so früh professionell und oft sogar in Prestigeberufen tätig waren. Es ist daher kaum zu rechtfertigen, dass in Forschungen zur Frauenarbeit Musikerinnen in der Regel überhaupt nicht berücksichtigt werden. Warum wurde eine seit so langer Zeit etablierte Tätigkeit, die durch leicht zugängliche Quellen belegt werden kann, ignoriert? Möglicherweise liegt ein Grund darin, dass das Augenmerk der Forschung stark auf der privaten Musikausübung von Frauen lag. Auch wenn nicht zu leugnen ist, dass bürgerliche Frauen und ihre kulturellen Aktivitäten lange Zeit in das Haus verwiesen wurden, so darf dies doch nicht dazu führen, dass die professionelle Tätigkeit von Musikerinnen übersehen wird – und Frauen somit abermals ‚nach Hause geschickt‘ werden.

37 Für eine Liste dieser Berufsverbände (die Künstlerinnen wurden von dieser Autorin nicht betrachtet) siehe Rennes, *Mérite*, S. 566.

38 „Nouvelles diverses“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 10, 11 mars 1877, S. 78.

39 *Le Ménestrel*, 13 (26.03.1893), S. 104.

40 Marcel-Jean Vilcosqui, *La Femme dans la musique française de 1871 à 1946*, Diss., Paris 1987, S. 525.

41 Daubresse, *Musicien*, S. 99–104 und 107–109.

Neue Wege des musikalischen Denkens

Über die Musikpädagogin, Frauenrechtlerin und „Kestenbergianerin“ Maria Leo (1873–1942)

„An Maria Leo zu denken, heißt: eine ganze Epoche musikpädagogischen Geschehens in Erinnerung bringen. Diese bis zum Sprung erfüllte Persönlichkeit war in jedem Kreis der Mittelpunkt. Infolge ihrer klaren, schwungvollen Rede, scharfen Diskussion – die Schärfe oft humorvoll gemildert –, war sie auf allen Tagungen, auf denen ich sie sah: in Nürnberg, Darmstadt, Dresden, Berlin und Hannover das voll anerkannte geistige Zentrum.“¹

Der Titel dieses Beitrags über Maria Leo ist dem Aufsatz entnommen, mit dem sie sich innerhalb ihrer rastlosen Tätigkeit für die Akzeptanz der Tonika-Do-Lehre als Grundlage eines neuen Musikverständnisses einsetzte.² Verbunden damit war die Herausbildung eines neuen Selbstverständnisses der Musiklehrer, speziell der Privatmusiklehrer. Ihre Leistungen um die Privatmusikerziehung gerieten nach 1945 vollkommen in Vergessenheit. Erst Eva Rieger würdigte sie erneut mit zwei Artikeln.³

Maria Leo wurde am 18. Oktober 1873 in Berlin als Tochter des musikliebenden Kaufmanns Philipp Arthur Leo und seiner Frau, der Pianistin Anna Leo, geboren. Die von der Mutter geförderte pianistische Begabung der

-
- 1 Margaret Kuck, in: *Maria Leo zum Gedenken (18. Oktober 1873–2. Sept. 1942)*, in: Nachlass E. Noack. Musikabteilung der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Kasten XI. Tonika-Do betr. Nachrufe, S. 6. In dieser unveröffentlichten maschinenschriftlichen Würdigung der Persönlichkeit Maria Leos finden sich Beiträge von Rosemarie Cramer, Alma Bräuer, Engelmann [Vorname unbekannt], Auguste Schwenn, Elisabeth Noack, Rolf Knieper, Katharina Ligniez, Paula Loebenstein und Anita Bolle. Der handschriftliche Zusatz „1952“ – wahrscheinlich von Elisabeth Noack – ermöglicht die Datierung dieser Quelle.
 - 2 Maria Leo, „Neue Wege des musikalischen Denkens“, in: *Das Goldene Buch der Mädchen*, hrsg. v. Alice Fiegel, Berlin 1928, S. 122–131.
 - 3 Hiltrud Schroeder/Eva Rieger, „Notleidende ältliche Klavierlehrerin? Der Allgemeine Deutsche Lehrerinnenverband (ADLV) und seine Musiksektion“, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 48 (1989), S. 33–41; Eva Rieger, „Maria Leo“, in: *Neues Lexikon der Musikpädagogik. Personenteil*, hrsg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, Kassel 1994, S. 139–140.

Tochter wurde durch zusätzlichen privaten Klavierunterricht bei dem Pianisten Wilhelm Blank und Theorieunterricht bei Ludwig Bußler verstärkt. Ihre 1895 begonnene pianistische Tätigkeit musste Maria Leo wegen eines Armleidens aufgeben. Nach einem einjährigen Aufenthalt als Korrepetitorin in New York und einer Lehrerinnenausbildung in einem Berliner Lehrerinnenseminar trat sie 1898 ihre Tätigkeit als Klavierlehrerin am Eichelbergschen Konservatorium an. Es begann ihr Engagement im Kampf des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins (ADLV)⁴ um mehr staatliche Lehrerinnenseminare und für eine größere Beteiligung weiblicher Lehrkräfte am wissenschaftlichen Unterricht in den oberen Klassen der höheren Mädchenschulen. Unterstützt durch die 1897 gegründete Musiksektion des ADLV setzte sie sich lebenslang für eine fundierte musikalische Ausbildung der Privatmusiklehrerinnen ein.

Die Pädagogin

Maria Leo äußerte sich 1904 zu einem für Frauen in der damaligen Zeit völlig ungewöhnlichen Themenbereich: „Die Pädagogik als Lehrgegenstand im Musiklehrerseminar“.⁵ Sie hielt diesen Vortrag innerhalb des Zweiten Musikpädagogischen Kongresses des Musikpädagogischen Verbandes,⁶ der sich für eine verbesserte Musiklehrausbildung einsetzte. An der Diskussion beteiligte sich Maria Leo, indem sie um die Mitwirkung der pädagogischen Wissenschaft an der Ausbildung der Lehrer warb. Mehr noch: Diese „müsse unbedingt ein Hauptbestandteil der Musiklehrausbildung sein“.⁷ Dabei plädierte sie für die Aufnahme folgender pädagogischer Aspekte in die Seminausbildung:

- In einem geschichtlichen Überblick müsse ein Bild unterschiedlicher Erziehungsideale und Erziehungsformen verschiedener Zeitalter ver-

4 Hiltrud Schroeder/Eva Rieger, „Notleidende ältliche Klavierlehrerin“, S. 40. Im Jahr 1903 wird Maria Leo erstmals als Protokollführerin des ADLV erwähnt.

5 Maria Leo, „Die Pädagogik als Lehrgegenstand im Musiklehrerseminar“, in: *Vorträge und Referate*, hrsg. v. d. Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes. Zweiter Musikpädagogischer Kongress. 6.–8. Oktober 1904 zu Berlin, Berlin 1904, S. 29–39.

6 1903 hatten sich Privatlehrer, akademisch gebildete Gesanglehrer und Konservatoriumsleiter im Musikpädagogischen Verband zusammengeschlossen. Der Verband sollte für die Reform des Schulgesangs wie des außerschulischen Musikunterrichts eine zentrale Rolle übernehmen.

7 Maria Leo, „Die Pädagogik als Lehrgegenstand“, S. 31.

mittelt werden: „Dann erst werden wir unsere heutige Zeit verstehen und uns in ihre Prinzipien einfügen.“⁸

- Die Pädagogische Psychologie informiere über die Gedankenwelt des Schülers, über seine Fähigkeiten: „Sie lehrt uns die Arbeit, die wir am Schüler leisten, sie gibt uns das Ziel, das weitere der Erziehung überhaupt und das engere unseres Faches.“⁹
- Die Psycho-Physiologie solle helfen, einen Lehrstoff zu suchen, der dem Schüler zusagt, sein Interesse weckt. Nicht nur die Auswahl des Stoffes, sondern auch die Methode selbst sei entsprechend einzurichten.

Für die praktische Umsetzung des Pädagogikunterrichts schlug sie Hospitationen und Probelektionen mit nachfolgender Kritik vor. Realisiert werden sollten ihre Vorstellungen innerhalb des dreijährigen Seminarbesuchs, bei dem nach eineinhalbjährigem theoretischem Pädagogikunterricht im dritten Halbjahr Hospitationen und Übungen einsetzen würden. Abgelöst durch eigenes Unterrichten gelte das letzte Halbjahr vor dem Examen der Repetition des pädagogischen Wissensstoffes.

Die allgemeine Aufmerksamkeit auf dem Musikpädagogischen Kongress galt jedoch nicht Maria Leo und ihren Ideen. Den Beifall des Musikpädagogischen Verbandes wie des Kongresses insgesamt fand ein Mann, der innerhalb des Musikpädagogischen Verbandes zum Wortführer der Kommission für den Schulgesang aufgestiegen war: Georg Rolle. Seine Reformvorschläge zur Hebung des Schulgesangs waren rein organisatorischer Art,¹⁰ sollten jedoch zur Maxime des Musikpädagogischen Verbandes werden. Er selbst stieg zu einer zentralen Persönlichkeit der Musikpädagogik nach der Jahrhundertwende und zu einem bewährten Helfer von Hermann Kretzschmar innerhalb dessen Reform des Schulgesanges auf.

Auf der V. Generalversammlung der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins in Bremen im Jahr 1905 wiederholte Maria Leo die Bedeutung der Ergebnisse der modernen Pädagogik für den Musikunter-

8 Maria Leo, „Die Pädagogik als Lehrgegenstand“, S. 33.

9 Ebd.

10 Nach seinen Vorstellungen sollte sich die seminaristische Ausbildung auf die Ausbildung des Ohres und der Stimme erstrecken, vgl. Georg Rolle, „Die Reform des Schulgesangsunterrichts“, in: *Vorträge und Referate* (siehe Fußnote 5), S. 198–214, hier S. 204.

richt.¹¹ Sie zeigte in ihrem Vortrag zur *Stellung des Musikunterrichts im allgemeinen Erziehungsplan* Wege auf, wie der Musikunterricht „in Schule und Haus“,¹² der verständnislos nebeneinander existiere, aufeinander bezogen werden könne. Die Musiklehrer an Schulen müssten außer einer fundierten fachlichen Ausbildung auch eine pädagogische und allgemein wissenschaftliche Ausbildung erhalten. Auf diese Weise befähigt, einen wissenschaftlichen Unterricht zu erteilen, könne der häusliche Instrumentalunterricht auf der von der Schule gelegten Grundlage aufbauen, um, „mit dem Singunterricht im Bunde, die musikalisch-künstlerische Ergänzung zur wissenschaftlichen Schulbildung zu geben“.¹³

Maria Leo hatte eine grundsätzlich neue Musikpädagogik angedacht, doch keiner wollte oder konnte sie hören. Dass es zwanzig Jahre dauern musste, bis ihre Ideen in das reformpädagogische Konzept Kestenbergs Eingang fanden, ist möglicherweise dem konservativen wilhelminischen Grundzug der Zeit geschuldet, der sich nur eine Reorganisation des Gesangunterrichts vorstellen konnte.

1905 lernte Maria Leo Agnes Hundoeegger kennen. Im Jahr 1906 übernahm sie bereits die von ihr entwickelte Tonika-Do-Lehre in den eigenen Klavierunterricht. Als Mitarbeiterin von Agnes Hundoeegger setzte sie sich lebenslang dafür ein, „der Tonika-Do-Lehre Verbreitung zu verschaffen und die Aufmerksamkeit der Schulbehörden auf diesen einzigartigen methodischen Weg zu lenken.“¹⁴

Die Frauenrechtlerin

Die Musiksektion des ADLV hatte eine beeindruckende Entwicklung genommen. Schon 1890 wurde innerhalb des Verbandes eine Prüfungsordnung für Musiklehrerinnen ausgearbeitet und eingeführt, die hohe musikalische und pädagogische Ansprüche stellte. Die wachsende Zahl von Vorträgen und Besprechungen auf musikgeschichtlichem, pädagogischem, praktisch-methodischem Gebiet machte deutlich, dass die gründliche Ausbildung der Musik-

11 Maria Leo, *Die Stellung des Musikunterrichts im allgemeinen Erziehungsplan*. Vortrag, gehalten in öffentlicher Sitzung der Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins (Verband der Deutschen Musiklehrerinnen) gelegentlich der V. Generalversammlung in Bremen am 12. Juni 1905. Berlin 1906, S. 1–10, masch.

12 Maria Leo, *Die Stellung des Musikunterrichts*, S. 1.

13 Maria Leo, *Die Stellung des Musikunterrichts*, S. 10.

14 Frieda Loebenstein, in: *Maria Leo zum Gedenken*, S. 8.

lehrerinnen wichtigstes Ziel dieser Musiksektion war. Maria Leo hatte daran einen entscheidenden Anteil. Katharina Ligniez, bis in die dreißiger Jahre Leiterin der Reichsfrauengruppe des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler, würdigte in ihrem Nachruf die Verbandsarbeit Maria Leos: „Deutlich hatte sie erkannt, dass der Stand der Privatmusiklehrer nur im Anschluss an größere, gleichgerichtete Verbände das notwendige Verständnis für seine Lebensrechte in der Öffentlichkeit würde durchsetzen können. Der Anschluss der Musiklehrerinnen als Fachverband an den Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen Verein Helene Langes war ihr Werk [...].“¹⁵ Unterstützt von Helene Lange und Gertrud Bäumer hatte sie von 1907–1913 als Vertreterin des ADLV im Hauptausschuss für die Errichtung der staatlichen Angestelltenversicherung dafür gesorgt, dass die Musiklehrerinnen in die Reichsversicherungsanstalt für Angestellte aufgenommen wurden. „Wenn heute ungezählte alte Musiklehrerinnen am Monatsersten ihre Rente in Empfang nehmen, dann verdanken sie dem Weitblick Maria Leos diese Abwendung der äußersten Not.“¹⁶

Die Seminarleiterin

1911 gründete Maria Leo das erste keinem Konservatorium angegliederte Privat-Seminar als Reaktion auf die von Hermann Kretzschmar unter Mitwirkung von Georg Rolle durchgeführte Schulgesangsreform. Die von ihnen 1910 ausgearbeitete *Ordnung der Prüfung für Gesanglehrer- und -lehrerinnen* versprach zwar aufgrund anspruchsvoller musikalisch-künstlerischer Anforderungen eine bessere Stellung des Gesanglehrers, aber die Königliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin ließ zu der zweijährigen musikalischen Ausbildung Frauen nicht zu. Maria Leo verhalf mit der Einrichtung des Musikseminars der Musikgruppe Berlin e.V., die nur Frauen zugänglich war, Musiklehrerinnen zu einer Qualifizierung für den Unterricht an höheren Schulen. Die Ausbildung im Hauptfach blieb in den Händen eines Privatlehrers oder wurde an einer Musikschule erteilt, während die pädagogische und musikwissenschaftliche Ausbildung durch das Seminar vermittelt wurde. Nach dem Übergang der Musikgruppe e.V. zur Frauengruppe des Berliner Tonkünstler-Vereins wurde das Seminar dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e.V. übergeben. Das von Maria Leo ge-

15 Katharina Ligniez, in: *Maria Leo zum Gedenken*, S. 8.

16 Katharina Ligniez, in: *Maria Leo zum Gedenken*, S. 8.

führte Seminar stieg zum Seminar des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e.V. auf.

Im Jahr 1931 veröffentlichte Hans Mersmann innerhalb der von Leo Kestenberg herausgegebenen Reihe *Musikpädagogische Bibliothek* einen Band mit dem Titel *Das Musikseminar*.¹⁷ In seinem Vorwort umreißt er die anspruchsvollen Aufgabenstellungen eines Seminars. „Nicht um die engeren Aufgaben einer Lehrerbildung geht es hier, sondern um den musikerzieherischen Gedanken schlechthin.“¹⁸ Seine Darstellung fußt ausschließlich auf den Erfahrungen des von Maria Leo geleiteten Berliner Seminars: „Unsere führenden Musikseminare lebten alle aus den starken Anregungen des Berliner Seminars in der Pallasstraße und seiner Begründerin und Leiterin Maria Leo.“¹⁹ In diesem Buch gibt Mersmann einen umfassenden Einblick in Lehrplan, Stoff und Methodik des Seminarbetriebes. Zusammenfassend seien einige Aspekte genannt:

1. Das Seminar wurde von dem Gedanken der einheitlichen Ausbildung getragen. Im Unterschied zum Konservatorium, wo die Ausbildung am Instrument im Vordergrund stand, verpflichtete sich der Schüler im Seminar, an dem gesamten Unterricht teilzunehmen.
2. Ein für Seminaristen ohne Vorkenntnisse eingerichteter Vorkursus umfasste die Fächer Gehörbildung, allgemeine Musiklehre, Vomblattspiel, Musikgeschichte, Akustik, Instrumentenkunde und Literatur.
3. Die Seminarkurse des ersten Jahres vertieften die Einführung in die theoretischen und musikwissenschaftlichen Fächer; es fand eine allgemeine pädagogische Vorbereitung für das Lehrfach statt. Im zweiten Jahr trennten sich die Schüler nach ihren Hauptfächern. In diesem Ausbildungsabschnitt wurde freieres, selbstständiges Arbeiten gefördert. Die Seminaristen unterrichteten selbstständig in der Übungsschule, die dem Seminar angeschlossen war.

Bis 1933 wurden hier etwa 800 künftige Schulmusikerinnen und Schulmusiker sowie Privatmusiklehrende ausgebildet. Maria Leo verstand das Seminar als Träger eines größeren musikpädagogischen Gedankens. „Hier steht es

17 Hans Mersmann, *Das Musikseminar* (= Musikpädagogische Bibliothek, hrsg. v. Leo Kestenberg, Heft 11), Berlin 1931.

18 Hans Mersmann, in: *Das Musikseminar*, Vorwort.

19 Katharina Ligniez, in: *Maria Leo zum Gedenken*, S. 8.

neben der Schule, der Volkshochschule, der Volksmusikschule, dem Collegium musicum oder in Verbindung mit ihnen. Nicht nur Lehrerbildung, sondern Musikerziehung schlechthin ist sein Ziel. Die Arbeit erfasst neue Gruppen von Menschen, sie wird Kulturarbeit“.²⁰

Die „Kestenbergianerin“

Leo Kestenberg schrieb zum 80. Geburtstag von Maria Leo *Worte des Gedenkens*. „Wir waren damals in gewissermaßen telepathischer Verbundenheit“, ²¹ erinnerte er sich. „Im Schatten des sogenannten ‚Burgfriedens‘ wollten wir die pädagogischen Grundideen eines Pestalozzi und Nägeli neu gestalten, wir wollten alle musischen Kräfte einheitlich organisieren und sowohl Musik als auch bildende Kunst und Kunstgewerbe in den Dienst einer Erziehung zur Menschlichkeit stellen.“²² In der Zusammenarbeit mit Leo Kestenberg entstanden Pläne für die Volksmusikschule und für Musikalische Gymnasien – Ideen, die sich aufgrund der politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu dem Zeitpunkt nicht realisieren ließen.

Kestenbergs Würdigung ihrer Persönlichkeit und ihres Wirkens im Zeitraum 1920 bis 1930 stellte sie in den gemeinsamen Kampf um die Schulmusik-Reform. Neben Arnold Ebel wirkte sie, die 1922 stellvertretende Vorsitzende des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer geworden war, an den Bestimmungen mit, die das künstlerische Prüfungsamt sowie die Lehrpläne für die höheren Lehranstalten und die Seminare für Kindergärtnerinnen reformieren sollten. Außerdem war sie maßgeblich an der Entwicklung des Erlasses über den privaten Musikunterricht beteiligt.

Die Entrechtete

Die Stationen ihrer Ausgrenzung und die allmähliche Vernichtung ihrer Identität sind rasch erzählt. 1933 musste Maria Leo die Leitung des Seminars abgeben, zu Ostern 1934 als Lehrerin des Seminars ausscheiden. Am 8.9.1935 verkaufte sie den Tonika-Do-Bund an Dorothea Gotzmann, die ihn weiterführte. Die Auflösung des Seminars, nach dessen Vorbild inzwischen

20 Hans Mersmann, *Das Musikseminar*, S. 95.

21 Leo Kestenberg, „Zum 80. Geburtstag von Maria Leo. Worte des Gedenkens“, in: *Musik im Unterricht* XLIV(1953), S. 286–288. S. 286.

22 Leo Kestenberg, „Zum 80. Geburtstag“, S. 287.

weitere Seminare u.a. in Stettin, Magdeburg, Kassel, Wiesbaden, Breslau gegründet worden waren, erfolgte 1937.

Wenig ist darüber bekannt, wie sie mit der kontinuierlichen Ausgrenzung, Entrechtung und Verfolgung umging. Sie litt am meisten darunter, dass ehemalige Freunde sich distanzierten und sie nicht mehr kennen wollten. Am 17. Mai 1938 erschien ein Kontrollbeamter der Reichsmusikkammer zu einer unangekündigten Unterrichtskontrolle in der Wohnung von Maria Leo, die gerade die ‚arische‘ Musiklehrerin Felisa Nordwald unterrichtete. Im Kontrollbericht des Beamten vom 18. Mai 1938 war von der „unerlaubten musikerzieherischen Tätigkeit der Volljüdin Maria Leo“²³ die Rede. Am 15. Dezember 1938 wurde sie zu einer Ordnungsstrafe von 300,50 Reichsmark verurteilt, zeitgleich erfolgte der Antrag auf Pass-Sperre. Am 17. Februar 1939 teilte das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda der Reichsmusikkammer mit, dass der „Pass der Jüdin Maria Leo eingezogen und sichergestellt worden ist“.²⁴ Möglicherweise hat der Verlust des Passes dazu geführt, dass Auswanderungspläne fehlschlagen.

Ihr Abtransport nach Theresienstadt stand bevor. Als sie die Nachricht einer zwangsweisen Zwischenüberführung in ein jüdisches Altersheim im Alexanderplatz-Viertel erhielt, „erklärte sie, das nicht ertragen zu können. Bewusst bereitete sie alles vor, aus dem Leben zu gehen“.²⁵ Und die engste Freundin und Mitarbeiterin, Elisabeth Noack, bezeugte die Worte ihrer Entscheidung: „Es ist keine Feigheit, es ist eine Folgerung.“²⁶ Maria Leo wurde am 25. September 1942 auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof beigesetzt.²⁷

23 Bundesarchiv Berlin (ehem. BDC), RK, Leo, Maria.

24 Bundesarchiv Berlin, RK, Leo, Maria.

25 Anita Bolle, in: *Maria Leo zum Gedenken*.

26 Elisabeth Noack, Zum Gedenken an Maria Leo (mit handschriftlichem Zusatz: *zum 90. Geburtstag 1963*), in: *Nachlass E. Noack*, wie Fußnote 1.

27 Nach Auskunft der Evangelischen Kirchhöfe Bergmannstrasse, Berlin-Kreuzberg, fand die Beisetzung der Maria Leo in einer Urnenbestattung am 25. September 1942 statt. Als offizielle Todesursache wurde Herzschlag angegeben. Das Datum dieser Beisetzung ist insofern von Bedeutung, als andere offizielle Stellen das Todesdatum des 2. Februar 1942 angeben (vgl. Kartei der Sterbefälle der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland im Bundesarchiv Berlin). Das Gedenkbuch des Bundesarchivs in Koblenz verzeichnet ebenfalls den 2. Februar 1942. Die Gründe für das Todesdatum 2. Februar sind nicht erklärlich.

Abb. 1

Maria Leo (aus: Maria Leo, „Neue Wege musikalischen Denkens“, in: *Das Goldene Buch der Mädchen*, hrsg. von Alice Fliegel. Berlin 1928, S. 121)



Eine Würdigung

Maria Leo war eine energiegeladene Persönlichkeit, von ihrem Beruf durchdrungen. Katharina Ligniez, die Leiterin der Reichsfrauengruppe des Reichverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer drückte es so aus: „Wer trug wie sie die Ausbildung des Privatmusiklehrers, die Aufstellung und Durchbildung der Lehrpläne nach den Erfordernissen der Zeit, die Begründung und Führung der Musikseminare [...] durch Jahrzehnte auf nimmermüdem Herzen?“²⁸

Maria Leos Vision von der pädagogischen Wissenschaft findet sich erst in Kestenbergs 1921 erschienener *Musikerziehung und Musikpflege* wieder. Dank ihrer Leitung entwickelte sich das Seminarwesen zu einer maßgeblichen Größe innerhalb der Berliner Ausbildungsinstitutionen. Hans Joachim Vetter bescheinigte diesem Seminartypus bis in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts Vorbildcharakter.²⁹

²⁸ Katharina Ligniez, in: *Maria Leo zum Gedenken*, S. 8.

²⁹ Hans-Joachim Vetter, „Das Seminar für Musikerziehung – Entwicklung, Formen und Möglichkeiten“, in: *Handbuch des Musikunterrichts für Musikschullehrer und freie Musikerzieher*, hrsg. v. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt und Hans Joachim Vetter. Regensburg 1970, S. 339–350, hier S. 343.

Maria Leo wurde von Leo Kestenberg den Frauenrechtlerinnen Helene Lange, Alice Salomon und Helene Stöcker an die Seite gestellt. Sie war es, die einen beruflichen Zusammenschluss der Musiklehrerinnen in enger Anlehnung an die Frauenbewegung leistete und innerhalb der Musiksektion des ADLV erreichte, dass Frauen eine vollwertige Berufsausbildung anstreben konnten. Sie schuf die Voraussetzungen für eine pensionsberechtigte Anstellung von Musiklehrerinnen.

Mit Kestenberg verband Maria Leo grundsätzlich das Wissen um die Notwendigkeit der Schaffung eines neuen Lehrertypus für die Reform der Musikerziehung. Die Neuregelung der Ausbildung der Lehrer war das Kernstück seiner Reform und die Voraussetzung ihres Gelingens. In Maria Leo hatte er damit seine wichtigste pädagogische Verbündete. Lehrerpersönlichkeiten auszubilden, war für sie Motor und Antrieb ihrer Arbeit. Um es noch einmal mit ihren Worten auszudrücken: „Das Problem der Lehrerbildung ist das Problem der Musikerziehung überhaupt.“³⁰

30 Maria Leo, „Der Privatmusiklehrer“, in: *Deutsche Tonkünstler-Zeitung* 11 (1929), S. 660–661, hier S. 660.

Getrennte Welten oder heterosexuelle Matrix?

Jungen und Mädchen im Musikunterricht

Zahlreiche MusikpädagogInnen beobachten in ihrem Musikunterricht, dass gemischtgeschlechtliche Gruppen nach wie vor eine Herausforderung für die Lehrenden, aber auch die Lernenden darstellen. Lässt sich die Problematik damit erklären, dass Jungen und Mädchen in getrennten Welten leben, oder gibt es eine andere theoretische Folie, die als Erklärungsansatz plausibel ist? Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden. Grundlage der Erörterung sind ausgewählte sozialwissenschaftliche empirische Studien zu Identität und Geschlecht in der Grundschule im deutschen und englischen Sprachraum sowie empirische Daten, die ich im Rahmen einer Studie¹ zu musikbezogenen Genderkonzepten von Kindern im Grundschulalter erhoben habe.

Getrennte Welten?

Malz und Borker² stellten in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts die Hypothese auf, dass Jungen und Mädchen in „zwei Welten“ bzw. „zwei Kulturen“ aufwachsen. In der neueren sozialwissenschaftlichen Kindheitsforschung wird immer wieder diskutiert, ob es „gerechtfertigt ist, von ‚zwei Kulturen der Geschlechter‘ zu sprechen, auch wenn sich nicht alle Kinder eindeutig in die zwei Kategorien einordnen lassen.“³ Lebten Jungen und Mädchen in unterschiedlichen Kulturen, die zwar Zeit und Raum miteinander teilen, aber dennoch ihrer jeweiligen Eigendynamik folgen, so hätte dies auch

-
- 1 Das Forschungsprojekt fand von 2000 bis 2004 an der Universität Hildesheim statt. Datengrundlage sind Gruppendiskussionen und Einzelinterviews mit 25 Kindern im Grundschulalter. Die Ergebnisse dieser Studie werden in der Dissertation der Autorin präsentiert, die im Jahre 2009 an der Universität Hildesheim eingereicht wurde. (Martina Oster, *Musik und Geschlecht. Allgemeine Orientierungen und individuelle Konzepte von Grundschulkindern*.)
 - 2 Daniel N. Malz und Ruth A. Borker, „A Cultural Approach to Male-female Miscommunication“, in: *Language and Social Identity*, hrsg. von John J. Gumpertz, Cambridge 1982, S. 196–216.
 - 3 Tim Rohrmann, *Gender in Kindertageseinrichtungen. Ein Überblick über den Forschungsstand*, hrsg. vom Deutschen Jugendinstitut e.V., München 2009 <http://www.wwww.dji.de/bibs/Tim_Rohrmann_Gender_in_Kindertageseinrichtungen.pdf> (02.11.2009), S. 22.

Auswirkungen auf einen Musikunterricht, der – wenn es sich um Gruppenunterricht handelt – in der Regel nicht in geschlechtshomogenen Gruppen, sondern koedukativ abgehalten wird, sei es in Schule oder Musikschule.

Seit den 1990er Jahren gehen US-amerikanische Psychologinnen und Psychologen zunehmend davon aus, dass die gleichgeschlechtliche Peergroup eine wesentliche Rolle bei der Sozialisation von Kindern und damit auch bei der Herausbildung geschlechtstypischen Verhaltens spielt. Die Beobachtung, dass sich Kinder etwa ab dem dritten Lebensjahr und verstärkt im Grundschulalter zunehmend in gleichgeschlechtlichen Gruppen aufhalten und ihre spezifischen Interaktionsstile entwickeln, führte zu der Annahme, dass sich zwei unterschiedliche Kinderkulturen nebeneinander her entwickeln.⁴ Die Interaktionen innerhalb der Kinderkulturen wurden im Zuge der neueren Kindheitsforschung, in der Kinder selbst als ExpertInnen ihrer eigenen Lebenswelt angesehen werden, näher in den Blick genommen. Ein Blick auf aktuelle Studien zu Kind und Geschlecht zeigt, dass die Untersuchungsergebnisse zur Geschlechtertrennung von Jungen und Mädchen sehr heterogen sind und das Phänomen der geschlechtsgetrennten Peergroupbildungen differenzierter zu betrachten ist.

Während Krappmann und Oswald⁵ in ihrer Studie in vierten und sechsten Klassen in Berliner Schulen einerseits feststellen, dass sich Jungen und Mädchen weitgehend in geschlechtshomogenen Spielgruppen bewegen und Freundschaften vorwiegend innerhalb der eigenen Genusgruppe schließen, bemerken sie andererseits, dass über die Geschlechtergrenze hinweg zahlreiche Interaktionen stattfinden. Auch Breidenstein und Kelle⁶ stellen in ihrer ethnografischen Studie an der Laborschule Bielefeld fest, dass die Kinder der untersuchten vierten bis sechsten Klassen in bestimmten Kontexten geschlechtshomogene Gruppen bilden, wenn sie beispielsweise eigenständig die Zusammensetzung ihrer Arbeitsgruppe oder auch die Sitzordnung im Klassenraum wählen dürfen. Sie konnten aber ebenfalls Situationen beobachten, in denen das Mit- und Gegeneinander der Jungen und Mädchen eine große Bedeutung einnimmt. Sie grenzen sich von einem Diskurs über „getrennte Welten“ von Jungen und Mädchen ab, indem sie in den Blick nehmen, wel-

4 Vgl. Eleanor Maccoby, *Psychologie der Geschlechter. Sexuelle Identität in den verschiedenen Lebensphasen*, Stuttgart 2000.

5 Lothar Krappmann und Hans Oswald, *Alltag der Schulkinder. Beobachtungen und Analysen von Interaktionen und Sozialbeziehungen*, Weinheim/München 1995.

6 Georg Breidenstein und Helga Kelle, *Geschlechteralltag in der Schulklasse, Ethnographische Studien zur Gleichaltrigenkultur*, Weinheim/München 1998.

che „Praktiken der Geschlechterunterscheidung durch die Kinder selbst“ vorgenommen werden.⁷

Interessante Ergebnisse im Hinblick auf die Interaktionen von Kindern im Grundschulalter finden sich in Beobachtungsstudien im englischsprachigen Raum. Unter der Prämisse, dass sowohl die gleichgeschlechtliche Peergroup als auch die Begegnungen zwischen den Geschlechtern bedeutsam sind, stellen Aydt und Corsaro⁸ in einer kulturvergleichenden Studie fest, dass die Art und Weise der Geschlechtertrennung bzw. Geschlechtermischung je nach kulturellem Hintergrund der Kinder von diesen unterschiedlich ausgehandelt und konstruiert wird. Dass die Ausprägung der Geschlechtertrennung auch von äußeren Gegebenheiten wie Spielangeboten oder dem zur Verfügung stehenden Raum abhängen, weisen Epstein, Kehily, Mac An Ghaill und Redmen⁹ in ihrer Beobachtungsstudie nach, in der sie das Pausenverhalten von Londoner SchülerInnen der dritten und sechsten Klasse untersuchen.

In seinem ausführlichen Literaturüberblick zur Geschlechtertrennung in der Kindheit kommt Rohrmann zu dem Schluss, dass „die Tendenz zur Geschlechtertrennung [...] vom jeweiligen Kontext abhängig [...] und von strukturellen Rahmenbedingungen, kulturellen und ethnischen Unterschieden und Machtverhältnissen beeinflusst“¹⁰ ist.

Auch die Ergebnisse meiner eigenen Studie können dahingehend interpretiert werden, dass einerseits von einer Geschlechtertrennung ausgegangen werden muss, die aber je nach Kontext mehr, weniger oder auch gar nicht bedeutsam ist, und andererseits die Kinder selbst eine große Sehnsucht danach haben, die für sie z. T. unerklärliche Trennung aufzulösen. Wie sich dies konkret gestaltet, wird im folgenden Abschnitt veranschaulicht.

7 Breidenstein/Kelle, *Geschlechteralltag in der Schulklasse*, S. 7 f.

8 Hilary Aydt und William S. Corsaro, „Differences in Children's Construction of Gender Across Culture. An Interpretive Approach“, in: *American Behavioral Scientist*, 46 (10/2003), S. 1306–1325.

9 *Failing Boys? Issues In Gender And Achivment*, hrsg. von Debbie Epstein u.a., Oxford 1998.

10 Tim Rohrmann, *Geschlechtertrennung in der Kindheit: Empirische Forschung und pädagogische Praxis im Dialog*. Abschlussbericht des Projekts „Identität und Geschlecht in der Kindheit“ des Braunschweiger Zentrums für Gender Studies und des Instituts für Pädagogische Psychologie der Technischen Universität Braunschweig, Braunschweig 2005 <http://www.gleichstellungsbuero.tu-bs.de/gz/downloads/rohrmann_abschlussbericht_2006.pdf> (03.09.2009).

Schildern Kinder beispielsweise ihren Schulalltag, so wird deutlich, dass Geschlechterunterscheidungen alltägliche Praxis sind, sei es beim Spielen auf dem Schulhof, bei der Sitzordnung im Klassenraum, bei der Bildung von Arbeitsgruppen. Eine Sortierung nach Geschlecht wird jedoch nicht nur von den Kindern selbst vorgenommen, auch die Lehrenden nutzen die Zugehörigkeit zu einer Genusgruppe als Ordnungskriterium für Gruppenbildungen oder auch als Mittel für Disziplinierungsmaßnahmen. Ein zehnjähriger Junge berichtet, dass es für ihn heute „der blanke“ Horror wäre, wenn er in der Schule neben einem Mädchen sitzen müsste, da er früher zur Strafe neben Mädchen gesetzt wurde, wenn die Lehrerin sich auf Grund seines unruhigen Arbeitsverhaltens nicht anders zu helfen wusste.¹¹

Eine Trennung nach Geschlecht wird aber nicht nur auf der räumlichen Ebene vollzogen, sondern findet sich auch in gedanklichen Konstruktionsprozessen über Jungen und Mädchen wieder. Kinder fühlen sich als ExpertInnen ihrer eigenen Genusgruppe, und es fällt ihnen leicht, ausgehend von der eigenen Person Überlegungen über die eigene Genusgruppe anzustellen, sei es, dass sie sich von ihrer gleichgeschlechtlichen Peergroup abgrenzen oder von sich selbst ausgehend verallgemeinernde Aussagen über die anderen Peers tätigen. Sollen sie Einschätzungen über das andere Geschlecht abgeben, reagieren sie in der Regel mit Zurückhaltung oder auch Ratlosigkeit, wie z. B. ein elfjähriges Mädchen, dass sich nicht in der Lage fühlt, Aussagen über Jungen zu treffen, denn: „Ich glaub, das kann ich nicht so richtig beschreiben [...]. Ich weiß ja gar nicht, wie ein Junge fühlt, denkt.“¹²

An dieser Stelle wird deutlich, dass Fragen nach ‚den anderen‘ die möglichen Antworten bereits kanalisieren. Nur unter der – durch die Frage vorgegebenen – Voraussetzung von Geschlechterdifferenzen wird ein ExpertInnentum für die eigene Genusgruppe überhaupt denkbar. Würde man von einer Geschlechtergleichheit ausgehen, wäre die Frage sinnlos und die Kinder würden sich gar nicht erst fragen, ob die andere Genusgruppe so ‚anders‘ sei. Das Konzept der „zwei Welten“ wird in diesem Fall von Außen an die Kinder herangetragen.

Viele Indizien sprechen für eine gemeinsame Kinderwelt. Immer wieder weichen Kinder einem Differenzdiskurs zugunsten eines Gleichheitsdiskurses aus. Ihre Erzählungen zeugen wiederholt von einem großen Gerechtigkeits-

11 Dies geht aus einem Einzelinterview hervor, welches ich im Rahmen meiner Studie (siehe Fußnote 1) durchgeführt habe.

12 Siehe Fußnote 11.

gefühl allen Kindern gegenüber, Jungen wie Mädchen. Berichten sie über ihre Lebenswelten, so wird das jeweils andere Geschlecht mitgedacht. Dies drückt sich z. B. dadurch aus, dass Argumentationen oftmals symmetrisch angelegt sind. Auch wenn ein neunjähriges Mädchen in seinen Schilderungen eine nach Geschlechtern geordnete soziale Wirklichkeit beschreibt, relativiert sie ihre Beobachtungen nicht nur, indem sie einschränkend von „manchen“ und nicht „allen“ Kindern spricht, sondern auch durch eine symmetrisch angelegte Argumentation, wie folgendes Beispiel zeigt: „Und manche Jungens spielen auch nur mit Mädchen, und manche Mädchen spielen auch nur mit Jungen.“ Sie konstruiert auf diese Weise eine Wirklichkeit, in der getrennte Kulturen von Jungen und Mädchen zumindest durchlässig (geworden) sind, und dies gilt für Jungen wie für Mädchen.¹³ Letztlich scheint immer wieder ein Bedauern darüber durch – vor allem seitens der Mädchen¹⁴ –, dass im Alltag oft eine Praxis der Geschlechterunterscheidung vorgenommen wird.

Heterosexuelle Matrix?

Markanter als die Feststellung, dass Jungen und Mädchen in getrennten Welten leben oder eben auch nicht, scheint mir die Beobachtung zu sein, dass gemeinsame Aktivitäten von Jungen und Mädchen unter einer sexualisierten Perspektive gedeutet werden und ein erheblicher Gruppendruck ein entspanntes Miteinander erschwert. Ein zehnjähriges Mädchen berichtet:¹⁵ „Ich finde ja auch manche Jungen total nett, ich würd mich auf jeden Fall neben einen Jungen setzen“, entscheidet sich aber dennoch, dies nicht zu tun, denn die anderen Mädchen reden auf sie ein: „Oh, jetzt geh doch nicht zu den Jungen, da ist es doch total blöd, und so halt.“ Sie bedauert die befangene Kommunikation zwischen Jungen und Mädchen: „Und bei uns in der Klasse ist das halt total schade, weil da gibt es keine Klassengemeinschaft, sondern wenn so ein Junge mit einem Mädchen redet oder andersrum, dann sind die gleich verliebt.“

Selbst das Sprechen über einen/eine „Andere/n“ kann als „Verliebtheit“ ausgelegt werden. Vor allem die Mädchen der untersuchten Stichprobe¹⁶ unter-

13 Nachweise sind der Dissertation der Autorin zu entnehmen (siehe Fußnote 1).

14 Wie dies zu begründen ist, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden, da hier sicherlich viele Faktoren zusammenspielen, z. B. die Interviewsituation, entwicklungspsychologische Befunde über altersbedingte geschlechtstypische Sprachkompetenzen u. v. m.

15 Siehe Fußnote 13.

16 Siehe Fußnote 10.

halten sich über dieses Phänomen auch außerhalb der Interviewsituation und bedauern, dass ein entspanntes Miteinander von Jungen und Mädchen schwierig zu gestalten ist: „Mit den Mädchen, mit denen ich viel zu tun hab, die sehen das auch genauso wie ich, so, dass das blöd ist, wir unterhalten uns da drüber.“

Beziehungen zwischen Jungen und Mädchen werden offenbar von der untersuchten Altersgruppe häufig auf dem Hintergrund einer „heterosexuellen Matrix“ gedeutet. Dieser Begriff wurde von Judith Butler eingeführt und bezeichnet in Anlehnung an Adrienne Rich¹⁷ die herrschende Norm, heterosexuell zu sein. Geschlecht sei eine Konstruktion, in der die Dimensionen eines anatomischen Geschlechtskörpers, einer sozialen Geschlechterrolle und erotischen Begehrens wechselseitig aufeinander bezogen werden. Geschlecht würde daher immer heterosexualisiert wahrgenommen werden, so Butler:

„Diestituierung einer naturalisierten Zwangsheterosexualität erfordert und reguliert die Geschlechtsidentität als binäre Beziehung, in der sich der männliche Term vom weiblichen unterscheidet. Diese Differenzierung vollendet sich durch die Praktiken des heterosexuellen Begehrens. Der Akt, die beiden entgegengesetzten Momente der Binarität zu differenzieren, führt dazu, dass sich jeder der Terme festigt bzw. jeweils eine innere Kohärenz von anatomischem Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender*) und Begehren gewinnt.“¹⁸

Da sich Kinder der angesprochenen Altersgruppe einerseits für eine sexuelle Beziehung noch nicht reif genug fühlen und andererseits die Beziehungen zwischen Männern und Frauen auf vielfältige Art und Weise sexualisiert dargestellt werden, wird diese „heterosexuelle Matrix“ auch in den Interaktion von Kindern hergestellt und reproduziert. Die Ergebnisse aus den Gruppendiskussionen meiner Studie weisen darauf hin, dass dies auch in musikbezogenen Kontexten relevant wird. Berichten Kinder in gemischtgeschlechtlich zusammengesetzten Gruppen beispielsweise über ihre Musikpräferenzen, so kann das Bekenntnis, eine Lieblingssängerin oder einen Lieblingssänger zu haben, von den anderen Gruppenmitgliedern als Beweis dafür interpretiert werden, dass die Kinder in diese SängerInnen „verliebt“ seien. Dies gilt jedoch nur unter der Voraussetzung, dass sich die Präferenzen auf gegengeschlechtliche SängerInnen beziehen. „Lieber hören“ wird umgedeutet in

17 Vgl. Paula-Irene Villa, *Judith Butler*, Frankfurt (Main) 2003, S. 160.

18 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt (Main) 1991, S. 46. Hervorhebung im Original.

„lieber mögen“ und „mögen“ kann im späten Grundschulalter mit Verliebt-sein assoziiert werden, wenn von einer Person der anderen Genusgruppe die Rede ist. Insbesondere die Pop-Ikone Britney Spears wird oft zur Projektionsfigur für heterosexuelle Phantasien.¹⁹

Dass heterosexuelle Beziehungsmuster der Erwachsenenwelt über die Pop-Musik in kindliche Lebenswelten hineingetragen werden, ist nicht weiter verwunderlich, denn gerade die Pop-Musik transportiert heterosexuelle Konnotationen.²⁰ Aber auch andere Bereiche der Musikpraxis werden von Kindern sexuell aufgeladen wahrgenommen, z. B. das Tanzen. In meiner Dissertation habe ich Konzepte herausgearbeitet, die Kinder zum Tanzen entwickeln. Während Kinder, die in Einzelinterviews befragt wurden, bei der Konzeptentwicklung vor allem auf Tanzerlebnisse zurückgreifen, die sie auf Parties, Familienfesten oder in ihren Kinderzimmern sammeln, sprechen die Kinder in den gemischtgeschlechtlichen Gruppendiskussionen hauptsächlich über das Tanzen im schulischen Kontext. Tanzen beschreiben sie als eine musikalische Praxis, die – wenn sie in der Freizeit stattfindet – in der untersuchten Altersgruppe nach Geschlechtern getrennt ausgeübt wird. Tanzen in gemischtgeschlechtlichen Gruppen scheint vorzugsweise in pädagogisch angeleiteten Situationen wie z. B. im Klassenunterricht stattzufinden und von den Kindern oft mit Paartanz oder „Partnertanz“ assoziiert zu sein. Dies bedeutet gerade für Jungen eine zusätzliche Hemmschwelle, überhaupt zu tanzen. Während die Mädchen auf gleichgeschlechtliche Tanzpartnerinnen zurückgreifen können, um nicht als „verliebt“ abgestempelt zu werden, ist es für Jungen eher problematisch, einen anderen Jungen als Partner fürs Paartanzen auszuwählen. Viele Jungen befürchten, nicht nur als verliebt, sondern darüber hinaus auch noch als „schwul“ stigmatisiert zu werden, und entziehen sich dieser Situation, indem sie sich verweigern und lieber gar nicht mittanzen, als dass sie Anlass zu homoerotischen Interpretationen ihrer musikalischen Praxis geben wollen.²¹

Die doppelte Stigmatisierung der Jungen besteht zum einen darin, dass sie sich als Tanzpartner von Mädchen in eine als altersunangemessene erotische

19 Siehe Fußnote 13.

20 Vgl. z. B. Jutta Blume, „Rock-Ladies und Pop-Divas. Frauenbilder und Weiblichkeitsvorstellungen im Videoclip“, in: *Musik und Bildung*, 1 (1996), S. 30–34; Niels Knolle, „Weil ich ein Mädchen bin...“ – Symbolverständnis, Gebrauch und Funktionalisierung von Rockinstrumenten im Kontext der Darstellung von Musikerinnen und Musikern in aktuellen Videoclips“, in: *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens*, hrsg. von Hermann J. Kaiser, Essen 1996, S. 45–72.

21 Siehe Fußnote 13.

Situation begeben und zum anderen mit einer Abwertung homoerotischer Beziehungen speziell zwischen Jungen konfrontiert werden. Hier zeigt sich abermals die Wirksamkeit einer heterosexuellen Matrix: Die musikalische Praxis des Paartanzes wird als Ausdruck einer binären Beziehung gedeutet, die heterosexuell aufgeladen ist und Abweichungen von der heterosexuellen Norm werden als anormal bewertet. Dass dieses Phänomen – bleibt es unreflektiert – im Musikunterricht zu Problemen führt, liegt auf der Hand.

Schlussbemerkung

Das Konzept der „zwei Welten“ hat sich nur bedingt als tragfähig erwiesen, wenn es darum geht, kindliche Praxen zu beschreiben und zu analysieren. Es ist eher Ausdruck einer hegemonialen Sichtweise auf Geschlecht als binärer Konstruktion und damit abhängig vom Standpunkt der BetrachterInnen und weniger Ergebnis einer empirischen Beobachtung von ‚Wirklichkeit‘. Butlers Theorie der heterosexuellen Matrix hingegen zielt bereits auf eine Analyse hegemonialer Machtstrukturen und ist nicht mit dem Anspruch verbunden, empirisch belegt werden zu können.

Für musikpädagogische Reflexionen bietet das Konzept der „zwei Welten“ wenig Anknüpfungspunkte, da es im Deskriptiven verbleibt. Die Theorie der heterosexuellen Matrix stellt hingegen Interpretationsmöglichkeiten für musikbezogene Praxen bereit und bietet damit Anknüpfungspunkte für musikpädagogische Überlegungen.

Schon im Grundschulalter setzen sich Kinder mit ihren persönlichen erotischen Empfindungen auseinander. Vor allem im Kontext ihrer gemischtgeschlechtlichen Peergroups erlangen Konzepte über Geschlechterdifferenzen ihre spezifische Bedeutung. Damit geht auch eine Erotisierung der Interaktionen zwischen den Kindern und insbesondere zwischen Jungen und Mädchen einher. Dies gilt es bei der Planung von Musikunterricht mitzubedenken. Insbesondere kritische Reflexionen über die Sexualisierung der Gesellschaft und die damit verbundenen Auswirkungen auf musikalische Praxen sollten bei der Planung von Musikunterricht bedacht werden, damit MusikpädagogInnen sensibel mit den individuellen erotischen Gefühlen ihrer SchülerInnen umgehen können. Auch der Musikunterricht kann einen Rahmen für Begegnungen zwischen Kindern bieten, in dem sie ihre eigenen Umgangsweisen ausprobieren – und dies möglichst frei von den sexuellen Implikationen der Erwachsenenwelt.

Emanzipation am Xylophon?

Musikalische Gruppenimprovisation zwischen performativer Praxis und ästhetischem Anspruch

Eine Improvisation besticht durch ihre „Geste der Spontaneität, der reflexionslosen oder scheinbar reflexionslosen Produktivität“.¹ Um das im ursprünglichen Wortsinn Unvorbereitete, Ungeplante, Unvorhergesehene einer Improvisation zu beschreiben, heben handlungstheoretische Modelle den Prozesscharakter des improvisierenden Produktionsvorganges hervor und benennen neben subjektiven Dispositionen und situativen Orientierungen u. a. automatisierte Operationen beim Instrumentalspiel oder musikbezogene Wissensstrukturen und Referenzsysteme, die „eine Fülle gängiger thematischer, rhythmischer und harmonischer Klischees oder Formeln“² zur Verfügung stellen, auf die während der Improvisation zurückgegriffen werden kann. Aber was und wie wird in einer musiktherapeutisch oder sozialpädagogisch orientierten Gruppenimprovisation von Personen ‚produziert‘, die in der Regel keinerlei musikalische Vorkenntnisse besitzen, die auf keine automatisierten Handlungsabläufe, auf keinerlei technisches oder theoretisches Wissen zurückgreifen können? Und wie ist der ästhetische Wert der so produzierten Musik zu bestimmen?

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, bietet es sich an, den Fokus von den musikimmanenten Faktoren auf die performativen Praktiken, also auf die aus- und aufführende Praxis der musikalischen Gruppenimprovisation in der sozialen Arbeit zu verschieben. So lassen sich Aspekte aufzeigen, die dem Improvisationsprozess wesentlich inhärent und für die Frage nach dem ästhetischen Anspruch sozialer Arbeit mit Musik relevant sind.³

-
- 1 Carl Dahlhaus, „Was heißt Improvisation?“, in: *Improvisation und neue Musik. Acht Kongreßreferate*, hrsg. von Reinhold Brinkmann (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 20), Mainz u. a. 1979, S. 9–23, hier S. 9.
 - 2 Reinhard Andreas, „Improvisation. VII. Musikpsychologie“, in: *MGG* 2, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 595–600, hier Sp. 598f.
 - 3 In den folgenden Ausführungen beschränke ich mich auf die sozialpädagogisch orientierte Arbeit mit Musik, weil sich meine Erfahrungen auf dieses Tätigkeitsfeld beschränken.

Musik wird in der Sozialen Arbeit als ein personales und interpersonales Ausdrucks- und Kommunikationsmittel genutzt.⁴ Das individuelle Handeln und soziale Interagieren mit Musik, die Erfahrungen, Erlebnisse und Erkenntnisse während der musikbezogenen Aktivität stehen im Vordergrund und werden für sozialpädagogische Ziele wie Förderung der individuellen Wahrnehmungs-, Ausdrucks- und Kommunikationsfähigkeit eingesetzt. In der Sozialen Arbeit mit Musik steht die musikalische Gruppenimprovisation,⁵ wie sie von der Musikpädagogin und Improvisatorin Lilli Friedemann⁶ entwickelt wurde, an zentraler Stelle. Friedemann verstand das gemeinsame Musizieren als eine Aktivierung der Gesamtpersönlichkeit.⁷

Für die musikalische Gruppenimprovisation benötigen die TeilnehmerInnen keine Vorkenntnisse oder instrumentalen Fertigkeiten. Mit Schlaginstrumenten, vornehmlich aus dem Orff-Instrumentarium und leicht spielbare Perkussionsinstrumente afrikanischer oder lateinamerikanischer Herkunft, gestalten die GruppenteilnehmerInnen einen musikalischen Prozess, der sich üblicherweise an Spiel-Ideen entwickelt. Diese Spiel-Ideen sind bewusst einfach gehalten, sollen sie doch genügend Raum zur individuellen Ausgestaltung und für gruppendynamische Prozesse bieten und so Kreativität im Spielraum zwischen Freiheit und Begrenzung ermöglichen.⁸ Eine Grundregel gilt es zu beachten, sie lautet: Entweder sprechen oder spielen. Für die Improvisation

Inwieweit die Überlegungen auch auf therapeutisch motivierte Improvisationen zu übertragen sind, soll hier nicht diskutiert werden.

- 4 Vgl. Theo Hartogh und Hans Hermann Wickel, „Musik und Musikalität. Zu der Begrifflichkeit und den (sozial-)pädagogischen und therapeutischen Implikationen“, in: *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*, hrsg. von dens. (= Grundlagentexte Soziale Berufe), Weinheim/München 2004, S. 45–55, hier S. 49. Hartogh/Wickel beziehen sich auf Siegfried Vogelsänger, „Musik mit Behinderten als sozialpädagogisches Handlungsfeld: nicht Musikpädagogik, nicht Musiktherapie – aber was dann?“, in: *Musik und Bildung* 17 (3/1985), S. 168–172.
- 5 Vgl. hierzu ausführlicher Norbert Jers, „Musikalische Gruppenimprovisation“, in: *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit* (wie Fußnote 4), S. 123–134.
- 6 Lilli Friedemann (1906–1991) hat mit ihren Arbeiten entscheidend zur Entwicklung der musikalischen Gruppenimprovisation für die Musikpädagogik und -therapie beigetragen; vgl. Gesine Thomforde: „Lilli Friedemann“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, online unter <<http://www.mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=frie1906>> (23.10.2009). Ihre Veröffentlichungen zur Improvisation können als grundlegend angesehen werden: *Einstiege in neue Klangbereiche durch Gruppenimprovisation*, Wien 1973; *Gemeinsame Improvisation auf Instrumenten: mit ausführlichen Spielregeln; ein praktischer Beitrag zur Musiklehre*, Kassel 1974; *Trommeln – Tanzen – Tönen. 33 Spiele für Große und Kleine*, Wien 1983.
- 7 Friedemann: *Einstiege in neue Klangbereiche*, S. 4.
- 8 Ebd. S. 9.

bedeutet dies, dass ihr Verlauf nur mit dem eigenen Instrumentalspiel zu beeinflussen ist. In der anschließenden Reflexionsphase werden die während der Improvisation gemachten Erfahrungen thematisiert und reflektiert, wobei es nicht darum geht, die Musik oder das musikalische Geschehen unter Leistungsaspekten als ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ bzw. ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ zu bewerten. Vielmehr stehen die eigenen Erlebnisse und Beobachtungen an der Musik, an der eigenen Person oder am Verhalten der anderen im Mittelpunkt. Musik ersetzt somit während der Improvisation Sprache, ist aber anschließend Anlass für ein Gespräch.

Folgendes Szenario ist also vorstellbar: Die TeilnehmerInnen⁹ sitzen an einem Instrument, das sie zwar zuvor ausprobieren konnten, das sie aber noch nie zuvor gespielt haben; die meisten von ihnen können keine Noten lesen – und selbst wenn, würde es ihnen in diesem Moment gar nichts nützen, denn sie müssen mit den anderen Gruppenmitgliedern, von denen die meisten ebenfalls keine musikalischen Vorkenntnisse mitbringen, improvisierend Musik machen und als Spiel-Idee eine Gruppenimprovisation mit gemeinsamem Anfang und Ende gestalten. Verschärfend kommt hinzu: Es darf nicht gesprochen werden. Vielleicht schießen jemandem folgende Gedanken durch den Kopf:

Wo ist der Dirigent oder die Dirigentin? Bestimmt wird die Gruppenleiterin gleich ein Zeichen geben. – Oh, es sieht nicht danach aus, denn die schaut nur freundlich lächelnd in die Runde. Soll ich mich trauen und einfach losspielen? Aber was soll ich denn spielen, ich habe doch noch nie hinter einem Xylophon gesessen? Vielleicht warte ich doch besser auf den Einsatz der anderen? Warum fängt denn niemand an? Dort, der Mitspieler gegenüber schaut fragend und zuckt mit seinem Schlägel. Ich lächle ihm aufmunternd zu, dann traut er sich vielleicht anzufangen. Ein Glück, jemand anderes hat auf die Trommel geschlagen, was für eine Erlösung. Die meisten anderen spielen schon mit – aber da ist ja gar kein einheitlicher Rhythmus, mit wem soll ich denn spielen, und vor allem: was? Jetzt spielen alle mit, es wird lauter; was soll's, ich werde schon irgendwie reinkommen ... Naja, Musik kann man das nicht unbedingt nennen, jeder spielt etwas anderes. Jetzt wird es leiser, vielleicht die Chance zum Beenden, ich spiele auch leiser, schaue in die Runde, höre auf zu spielen, aber die anderen spielen weiter; es wird wieder lauter – soll ich wieder einsteigen? ...

9 In der sozialen Praxis hat sich eine Gruppengröße von bis zu 12 TeilnehmerInnen bewährt.

Jemand anderes in der Gruppe denkt möglicherweise in dieser Situation:

Scheint niemanden zu geben, der den Einsatz gibt – auch die Spielleiterin macht keine Anstalten. Ich könnte ja anfangen, habe große Lust, die Trommel auszuprobieren. Also, lieber übernehme ich den Part, als dass ich noch länger diese Spannung aushalten muss. Klasse, die meisten haben sofort auf meinen Rhythmus reagiert und sind eingestiegen. Jetzt spielen alle. ... Die Spieler neben mir haben einen anderen Rhythmus als ich, ich versuche mal, den zu übernehmen. Klappt ja, jetzt ein bisschen lauter, vielleicht steigen die anderen mit ein? Ja, die anderen Trommeln spielen mit. Geht's noch lauter? Die Trommel gibt ja echt was her. Aber die anderen machen nicht mit, will ja nicht zu sehr auffallen und werde mal wieder leiser. Jetzt werden alle leiser; kann zum ersten Mal das Xylophon hören. Aber warum hört das Xylophon auf? Nein, ich möchte noch nicht aufhören, spiele leise weiter, Gott sei Dank, die anderen auch; schön, der Gegensatz zwischen laut und leise ...

Bei beiden Beispielen handelt es sich um imaginierte Gedankengänge, die in dieser Form von niemandem geäußert oder aufgeschrieben wurden, die sich aber aus den Reaktionen und Aussagen von TeilnehmerInnen der Übungen „Musikalische Gruppenimprovisation“ in den anschließenden Reflexionsphasen so oder so ähnlich rekonstruieren lassen.¹⁰ Sie machen deutlich, dass die Personen in der Improvisationssituation auf sich selbst zurückgeworfen sind; sie beobachten sich und die anderen, wägen Handlungsmöglichkeiten ab und treffen permanent Entscheidungen: Wann setze ich ein? Wie bzw. was und wie lange spiele ich? Füge ich mich in das Spiel der anderen ein oder setze ich Akzente und gestalte die Improvisation aktiv mit? Auf wen reagiere ich – wer reagiert auf mein Spiel? Was nehme ich vom Spiel der anderen wahr, gehe ich darauf ein? Was gefällt mir an der Musik, was gefällt mir nicht und versuche ich es zu ändern usw.?

Jeder und jede entscheidet permanent, spielt spontan oder spielt nicht, nimmt parallel dazu als HörerIn die Musik der anderen wahr und reagiert darauf. Dabei ist hervorzuheben, dass die TeilnehmerInnen in ihrer musikalischen

10 Seit 2001 führe ich als Lehrbeauftragte an der Katholischen Hochschule Aachen Übungen zur musikalischen Gruppenimprovisation mit Studierenden der Sozialen Arbeit durch. An den Universitäten Frankfurt und Oldenburg habe ich gemeinsam mit Sabine Vogt Studierenden der Musikpädagogik das Konzept der Sozialen Arbeit als alternatives Handlungsfeld in Theorie und Praxis vermittelt. In den Übungen bzw. Seminaren geht es darum, Musik als ein Medium der Kommunikation und sozialen Interaktion zu erfahren und ihre Anwendung in der Sozialen Arbeit und Musikpädagogik zu reflektieren.

Aktion nicht wie MusikerInnen auf gelernte Patterns oder schematisierte Abläufe zurückgreifen können. Ihnen stehen keine die Komplexität der Situation reduzierenden Schemata oder Automatismen zur Verfügung, die den Einsatz der Gruppenmitglieder oder das musikalische Material determinieren und dadurch in der offenen Situation der Improvisation Handlungssicherheit geben könnten. Und zuweilen zeigt sich, dass musikalisch gebildete Studierende, die ein Instrument erlernt, im Chor gesungen oder in einer Band gespielt haben, in ihrer Gestaltungsfreiheit während der Improvisation eher eingeschränkt sind. Das Festhalten an gelernten Mustern und ein Musikbegriff, der sich an musikkulturellen Konventionen orientiert und ‚andere‘ Musik ablehnt, erschweren das offene und unvoreingenommene Ausprobieren, Interagieren und Kommunizieren. Jemand, der rhythmische Pattern auf den Bongos virtuos, aber ostinat repetiert, geht auf das Spiel der anderen nicht ein. Die Orientierung an kulturell normierten Klangvorstellungen kann sich demnach erschwerend auswirken, da sie dem Ich-Ausdruck und der sozialen Interaktion im Weg steht.

Alle TeilnehmerInnen sind während der Improvisation mit ihrer Gesamtpersönlichkeit gefordert; sie werden auf sich selbst verwiesen und können sich an nichts außer an der eigenen Person, den gelernten Verhaltensoptionen orientieren, die die musikalische Aktion steuern und im gemeinsam Spiel mit den anderen zu einem musikalischen Prozess führen. In der musikalischen Gestaltung einer Gruppenimprovisation artikuliert sich demnach das eigene Erleben, das in Wahrnehmung und Interpretation des Spiels der anderen zu einer Entscheidungssituation führt, aus der sich das individuelle Handeln ergibt. Kurz: Es geht um Wahrnehmen, Erleben, Erkennen, Verstehen, Interpretieren und (Re-)Agieren – realisiert im musikalischen Handeln.

Damit sind der situative Kontext und die personalen Dispositionen umrissen, aber noch nicht näher beschrieben, *was* an Musik erklingt. Zunächst ist wesentlich, dass jeder Mensch musikalische Erfahrungen besitzt, womit jedoch keine musikalischen Kenntnisse im Sinne von Musiktheorie oder Instrumentalspiel gemeint sind, sondern dass jeder Mensch grundlegende Elemente von Musik wie Dynamik, Rhythmus, Melodie oder Harmonie während seiner musikalischen Sozialisation und Enkulturation erfahren hat. „Denn worauf wird jemand bei der ‚freien‘ Improvisation zurückgreifen, wenn nicht auf das, was er irgendwann einmal gehört und gelernt hat?“¹¹

11 Matthias Duderstadt, *Improvisation und Ästhetische Bildung. Ein Beitrag zur Ästhetischen Forschung*, Köln 2003, S. 141.

Weil nun der hohe Aufforderungscharakter der Instrumente förmlich dazu einlädt, sie zum Klingen zu bringen, und weil die Tonerzeugung auf den Schlaginstrumenten einfach und schnell zu erlernen ist, traut sich in der Regel jeder und jede – entweder sofort oder nach abwartender Beobachtung der anderen –, eigene Klänge ausprobierend und gestaltend beizusteuern. Das eigene Spiel fließt in die Musik der Gruppe ein; man reagiert mehr oder weniger bewusst auf das Metrum, die Lautstärke, den Klangcharakter der anderen, passt sich diesen an. Oder das eigene Spiel wird von den anderen aufgegriffen, nachgemacht, wiederholt und variiert. Die Reaktionen der anderen beeinflussen wiederum das eigene Spiel und verändern es. Ständige Aktionen und Reaktionen, permanenter Selbstaussdruck in sozialer Interaktion und Kommunikation prägen den gestalterischen Prozess.

Die TeilnehmerInnen greifen in der Improvisationssituation zwar nicht auf musikimmanente Formeln oder Schemata zurück, aber sie verhalten sich ihrer Persönlichkeit und musikalischen Erfahrung gemäß, die die musikalische Aktionen leiten. Letztlich ‚spielt‘ jede und jeder im Improvisationsprozess sich selbst und ist aktiv, sogar wenn man sich entscheidet, nicht zu spielen. Indem entweder leise oder laut, abwartend-reagierend oder aktiv-gestaltend usw. getrommelt wird, inszenieren sich die AkteurInnen in ihrer je individuellen Persönlichkeit mit ihren je individuellen sozialen und musikbezogenen Verhaltensdispositionen. Das eigene Spiel besitzt somit performative Wirkung oder mit anderen Worten: Es handelt sich um eine Selbst-Performance, in der die eigene Person im Prozess der musikalischen Aktion performativ aus- und aufgeführt wird.

Bei einer musikalischen Gruppenimprovisation handelt es sich folglich nicht um eine Aufführung, nicht um eine Performance im Sinne einer bewussten Inszenierung eines Textes, eines Scripts oder einer Komposition. Sie besitzt keine referenzielle Funktion, weil nicht die Darstellung *von* etwas intendiert ist. Nicht ein bestimmtes Stück von einem bestimmten Komponisten wird ‚in Szene gesetzt‘, genauso wenig wird wie im Jazz über ein bestimmtes Thema improvisiert. Zwar geht es darum, entlang der Umsetzung einer Spiel-Idee den Verlauf der Improvisation zu gestalten – quasi als eine Art ‚Vollzugsaufforderung‘ –, aber die Art und Weise ihrer Ausführung ist offen. Ähnlich wie die Performance Art stellt also auch die sozialpädagogische Gruppenimprovisation kein Artefakt, kein endgültiges Werk dar. Das Klang-Ereignis, die musikbezogenen Handlungen, Aktionen und Reaktionen, der pure Vollzug und die soziale Interaktion und Kommunikation, das musikbezogene ebenso wie das soziale Gruppenerlebnis und die Selbsterfahrung stehen während der

Improvisation im Mittelpunkt. Außerdem gibt es kein passives Publikum, sondern die AkteurInnen produzieren musikalisches Material, das sie bereits im Akt der Produktion aus- und aufführen, und sie sind die Rezipienten ihrer eigenen und der Musik der anderen. Die ansonsten getrennten Rollen von KomponistIn, InterpretIn und RezipientIn entfallen, es kommt zu einer Neubestimmung und neuen Wahrnehmung dieser Rollen.¹²

Aber wo – so ließe sich aus musikwissenschaftlicher oder -pädagogischer Sicht kritisch anmerken – bleibt die Musik? Ist sie nur das Medium für kommunikative Gruppenprozesse und individuellen Selbstausdruck oder kommt ihr eigene Bedeutung zu? Wie wichtig ist überhaupt der ästhetische Wert für das Gelingen der kommunikativen Prozesse?¹³

Der Einzelne setzt sich während der Improvisation mit Musik und ihren Parametern wie Dynamik, Metrum, Takt, Rhythmus, Melodie und Tonverbindungen, Klangfarben, Harmonien usw. auseinander und kommt darüber ins Gespräch. Die ästhetische Auseinandersetzung jedes einzelnen mit dem musikalischen Material, die Arbeit mit und an der Musik, die Umsetzung der Spiel-Ideen in Klang und das klingende Gesamtergebnis besitzen eine Eigendynamik in Bezug auf Inhalt, Verlauf und Sichtweise, Interpretationen und Gesprächsthemen. Interaktion und Kommunikation können im musikalischen Kontext nur aus dem Wahrnehmen, Erleben, Erkennen, Verstehen heraus und im Handeln gelingen und nur dann, wenn dies als Musik erlebt wird.¹⁴ Dabei wird zunächst der eigene Musikbegriff erschüttert, weil die Improvisationen wesentliche Merkmale dessen, was üblicherweise unter Musik verstanden wird – einheitliches Metrum oder Tonalität – nicht aufweisen. Von Musik ist immer dann zu sprechen, „wenn sie uns als Musik vorkommt und uns etwas bedeutet“¹⁵. Diese Auffassung impliziert einen ‚anderen‘ Musikbegriff, der die gestalterischen Prozesse und die Subjektivität von musikalischen Ereignissen betont. Wenn beispielsweise das rhythmische Motiv des anderen

12 Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 7 (1/1998), S. 13–29.

13 Aus Sicht der Musiktherapie und mit einem feministischen Fokus hat Dietmut Niedecken die Bedeutung des musikalischen Materials für therapeutische Ziele diskutiert, vgl. *Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren. Zur Vermittlung von Musikästhetik und Musiktherapie*, Hamburg 1988, hier besonders „Epilog: Der Mythos von Pandora, aus der Sicht der Frau erzählt“, S. 159–164.

14 Vgl. Hartmut Kapteina, *Musikalische Gruppenimprovisation. Zur Geschichte und Ästhetik*, elektronische Ressource, online unter <<http://www.musiktherapie.uni-siegen.de/forum/allgemein/vortraege/gruppenimprovisation.pdf>> (01.12.2009), S. 2–3.

15 Hartogh/Wickel, „Musik und Musikalität“, S. 45.

wahrgenommen und darauf rhythmisch variierend reagiert wird, kann dieses Aufeinandereingehen mittels musikalischer Gestaltung von den AkteurInnen als gelungen oder als ‚harmonisch‘ – eben als Musik – empfunden werden. Für die *AkteurInnen* muss das Improvisieren mit sinnlich-befriedigenden Erfahrungen verbunden sein; das gemeinsam gestaltete musikalische Ergebnis muss von ihnen als stimmig erlebt werden. Dass möglicherweise Außenstehende (potentielle ZuhörerInnen) die Musik nicht als ‚schön‘ empfinden, spielt für den ästhetischen Wert der Improvisation keine Rolle; ausschlaggebend ist, dass die im Improvisationsprozess erklingenden musikalischen Phänomene die Gruppenmitglieder ästhetisch zufrieden stellen. Und die Musik wird vor allem dann als harmonisch beschrieben, wenn das personale Gestimmtsein sich im eigenen oder im Gruppenklang widerspiegelt, wenn der eigene Klang von den anderen wahrgenommen wird oder das akustische Mitschwingen der eigenen Person im Klang der anderen aufgeht: Die Fluidität der klanglichen Gestaltung und ihr ästhetisches Gelingen sind also immer mit den improvisierenden Menschen verbunden. Wenn die nonverbale Kommunikation durch Musik auf der ästhetischen Ausdrucksebene eine intensive Begegnung und Interaktion von Personen ermöglicht, werden – in der Regel – die klanglichen Ergebnisse von den TeilnehmerInnen als stimmig und ästhetisch gelungen erlebt.

Insgesamt bietet die musikalische Gruppenimprovisation, die je nach Personengruppe und Zielsetzung mehr gestaltend-künstlerisch oder mehr reflexiv-erfahrungsorientiert ausgerichtet sein kann, jedem Teilnehmer und jeder Teilnehmerin die perfekte „Möglichkeit, wahrnehmend über die Bedingungen seiner Wahrnehmung zu reflektieren“,¹⁶ die eigene Person im Umgang mit dem musikalischen Material sowie bei der Gestaltung ästhetischer Prozesse zu erleben und hierbei das eigene Handeln zu hinterfragen. Gewohnte Verhaltensweisen und ästhetische Normen werden erschüttert, wenn beispielsweise der eigene Musikbegriff hinterfragt oder die Erwartungen an Rollenverteilungen und gewohnte Abläufe enttäuscht werden – wie im geschilderten Beispiel, wo die (fiktiven) TeilnehmerInnen mit einer Führungsrolle seitens der Gruppenleiterin rechneten. Die daraus entstehende Verunsicherung führt zu einem Hinterfragen der eigenen Normen, der eigenen Erwartungen und Haltungen; im Prozess der Irritation wird die Situation und die eigene Person anders gesehen. Zudem legt das ‚Störmanöver‘ implizite Machtverhältnisse und die ihr zugrundeliegenden gelernten Regeln (es gibt

16 Fischer-Lichte, „Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, S. 19.

einen Dirigenten, der den Einsatz gibt und Verantwortung für das Gelingen trägt) offen.

Neues an sich selbst, an den anderen und an der Musik kann entdeckt und thematisiert werden. Außerdem lassen die offenen Spiel-Ideen Umdeutungen und Regelüberschreitungen zu; man erlebt sich selbst in neuen Situationen, z. B. in einer Führungsrolle oder beim lauten ‚Streiten‘. Dadurch werden Differenzerfahrungen zu dem möglich, was ansonsten die Gewohnheiten prägt. Mithilfe der Gruppenimprovisation können Zugänge zu den je eigenen Mustern der Wahrnehmung und Deutung von Alltag, von Personen, vom eigenen Selbst, von Problemsituationen, von Gruppenkonstellationen und von eigenen Stilen der Konfliktlösung und Lebensbewältigung geschaffen werden. Sie initiiert Prozesse, die die inneren Wahrnehmungspotentiale mobilisieren. Bisher nicht Wahrgenommenes, Unbemerkt, Unerhörtes rückt in das Blick- oder Hörfeld. Dadurch kann das Wahrnehmen gelernt, die eigene Wahrnehmung selbst bewusst wahrgenommen und weiterentwickelt werden.¹⁷ Hierin liegt die besondere Wirkung musikalischer Gruppenimprovisation, die den (emphatischen) Werkbegriff sprengt und stattdessen eine politisch-emanzipatorische Praxis setzt.¹⁸

Musikalische Gruppenimprovisation ist ihrem Wesen nach ein emanzipatorischer Akt, der seine besondere Wirksamkeit jedoch nur entfalten kann, wenn die ästhetische Dimension im Erleben der TeilnehmerInnen ebenfalls gelingt. Ängstlich-vorsichtige StudentInnen trauen sich nach einigen Wochen am Glockenspiel an die große Trommel und ‚geben den Ton an‘, indem sie zum ersten Mal Führungsaufgaben übernehmen, die sie dann als besonders lustvoll erleben, wenn der musikalische Gestaltungsprozess als gelungen erfahren und ihnen das von der Gruppe im Feedback bestätigt wird. Dominant-selbstsichere StudentInnen, die zu Beginn laut die Improvisation beherrscht haben, hören auf die leisen MitspielerInnen und lassen sich von anderen führen. Das Erleben eines gemeinsam entwickelten und nicht vorgegebenen Gruppenmetrums stiftet soziales Miteinander, in dem alle zusammen spielen, aber jede/r eine Stimme hat.

17 Vgl. Jutta Jäger und Ralf Kuckhermann, „Ästhetik und Soziale Arbeit“, in: *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, hrsg. von dens. (= Grundlagentexte Soziale Berufe), Weinheim/München 2004, S. 11–82.

18 Vgl. zu den politischen Dimensionen der Gruppenimprovisation die Ausführungen von Hartmut Kapteina, „Dimensionen der Gruppenimprovisation“, in: *Musik und Kommunikation. Hamburger Jahrbuch zur Musiktherapie und intermodalen Medientherapie*, Bd. 2, Lilienthal; Bremen 1988, S. 73–94, hier S. 81f.

„Musikalische Gruppenimprovisation ist intensiver als jede Supervision“ – so hat es ein Student am Ende einer Übung einmal auf den Punkt gebracht. In diesem Sinne ist musikalische Gruppenimprovisation als eine performative Praxis immer emanzipatorisch bedeutsam und ästhetisch wertvoll.

Peter Schleuning

Der Schüttelpapst

Eine Erzählung für die reifere Jugend

Mit 40 lehrreichen Beispielen

Der interaktive Kinderfreund, Heft 65

Am Weserstrande lebte eine Familie mit Namen Säbler – Vater, Mutter, der Sohn Freddy und die Tochter Frieda. Als diese schon älter und bei Verstand war, nahm die Mutter sie eines Tages beiseite und sprach: „Merke auf, mein Kind! Ich werde dir nun ein Geheimnis anvertrauen.“ „Geil! Echt spannend! Erzähl!“ rief die Tochter. „Du weißt, dass wir alle Säbler heißen und dass dieser Name von unseren Vorfahren stammt, ...“ „... die, wie man sagt, entweder Säbel gemacht haben oder mit den Dingen gut umgehen konnten“, leierte die Tochter herunter. „Schon hundertmal gehört. Das ist doch kein Geheimnis.“ Die Mutter hob den Finger: „Das Geheimnis kommt ja noch.“ „Echt? Wahnsinn! Erzähl!“ Die Tochter stellte die Ohren auf, und die Mutter senkte die Stimme. „Man sagt das“, wiederholte sie. „Aber die Wahrheit ist eine andere.“ Die Tochter hob die Brauen. „Meine Schwiegermutter hat sie mir verraten, demnach also die Mutter deines Vaters.“ „Ich weiß, wer Oma Lieschen ist. Jetzt mach endlich hin!“ Die Tochter setzte sich auf den Tisch und schlenkerte mit den Beinen, dass der Samowar vom Tisch stürzte. Er stammte noch von der altrussischen Linie der Familie. Urgroßvater Timofej hatte ihn immer bei sich getragen, wenn er als Pegelpfleger die untere Tunguska abschreiten musste.

„Zunächst hat mein Großvater mir verkündet, er werde mir eine Kunde von dem Namen sagen, wie sie noch niemals Jemandem verkündet worden sei. Aber er verkündete mir nichts mehr, weil er vorher den Löffel abgab.“ „Boff!“ machte die Tochter. „Dann sagte mir meine liebe Schwiegermutter das Gleiche, das krüpplige Lieschen Verrenk. Aber was sie mir verkündete, war eine wahre Kunde, die Wahrheit über unseren Namen, die ich dir nun verkünde.“ „Wenn’s jetzt nicht bald was wird, hau ich ab“, sagte die Tochter und stellte den Samowar zurück auf den Tisch. „So höre denn!“ hub die Mutter erneut an. Die Tochter legte schon die Hand auf die Klinke. „Unser

Familienname stammt nämlich keineswegs von Leuten, die Säbel hergestellt oder gut mit ihnen umzugehen gewusst haben, sondern ...“ „Sondern?“ Die Tochter ließ die Klinke fahren. „... sondern von Spielleuten und Musikanten.“ „Glaub ich nicht!“ Die Mutter fuhr unbeirrt fort: „Im Mittelalter soll es einen Wortkünstler gegeben haben, einen Schüttelmeister, wie man damals sagte, einen Meister der Schüttelwortkunst.“ „Was das denn? Sowas wie Goritzki und Bogatzki?“ „Nicht doch“, beschwichtigte die Mutter: „Weißt du, wer Diefra ist?“ „Nö.“ „Frieda! Bloß die Anfangsbuchstaben der beiden Silben vertauscht.“ Die Tochter war beeindruckt: „Also so, wie wenn ich sage: Bremen und Mebren oder Bürgerweide und Würger beide. Aber das gibt ja genau so wenig einen Sinn wie Frieda und Diefra.“ „Eben, mein Kind! Die Kunst ist es, dass die beiden Wörter jeweils einen Sinn ergeben, obgleich sie die Buchstaben tauschen, also Lesen und Seelen und nicht Leben und Belen.“ „Belém, Vorstadt von Lissabon“, verbesserte die Tochter, vertieft im Sinnen. „Nissen!“ So die Mutter. „Mozart-Biograph“, ergänzte die Tochter. „Bellen wäre aber auch gegangen“, murmelte die Mutter noch ein wenig kleinlaut. Beide saßen still voreinander. Man konnte den Eindruck gewinnen, das Geheimnis um den Namen werde niemals zu Tage treten.

Jedoch gab die Mutter nicht nach, die Tochter zu belehren. „Wenn du also einen Musiker kennen würdest ...“ „kenntest“, berichtigte die Tochter, und dann die Mutter: „... kennen tätest, der Seiler heißen würde“ – „hieß“ – „heißen täte, und der zu laut spielen würde“ – „spielte“ – „spielen täte, dann könnte man sagen: Leiser, Seiler!“ „Ach!“ rief die Tochter, „jetzt weiß ich endlich, was ein Schüttelreim ist. Also meinetwegen: Du bist Buddhist.“ Die Mutter, schon nicht mehr überrascht von den Fähigkeiten Friedas, setzte die Rede fort. „Leichter geht’s bei mehr als wenigen Silben, also mehreren. Zum Beispiel: Ein Mensch, der um Verdauung bangt, nur selten für Erbauung dankt.“ „Doof!“ versetzte die Tochter: „Altmodisch, hochgestochen und langweilig.“

Hier knarrte die Tür. Der Großvater trat herein, sagte nur einen Satz – „Der Schwung ist weg!“ – und schloss die Tür wieder. Er war nun im achtundsechzigsten Jahre. Alle, die ihn kannten, nannten ihn Heinzl.

„Was war denn nun mit dem Schüttelmeister aus dem Mittelalter und mit unserem Namen?“ Die Mutter band die Schürze ab und setzte sich zu ihrem Eichelkaffee. Die Tochter, schnell im Kopf, dabei sensibel wie ein Eichhörnchen, entdeckte beim Blick auf dieses Getränk das Schüttelwort zu Schüttelmeister. Und schon wollte sie beginnen, etwa: Verstopft ist unser Schüttel-

meister ... Jedoch verbot sie sich die Weiterführung: Doch nur mit diesem ... – und schalt sich, den Ahn vor Augen, als eine miese Tochter. Ob der Ahn gerade sie vor Anderen nicht gemocht hätte? Als sie die Antwort empfing, schüttelte sie erleichtert ihre Zweifel ab. Das Wort „mies“ kannte sie von ihrer Freundin, der braunen Rosen Hecht, der Einzigen in der Stadt, die nach östlicher Sitte keine Röcke tragen wollte. Anfangs hatte Frieda das Wort „Nebbich“ noch für einen Bodenläufer gehalten.

Die Mutter begann wiederum: „Dieser Meister, vielleicht unser wichtigster Vorfahr, hat nach Auskunft meiner Schwiegermutter unseren Namen verändert.“ „Ich weiß inzwischen, wie wir einmal hießen: Bläser!“ Die Mutter fuhr vom Stuhle auf: „Ja, mein Kind, wir waren einmal Spieler auf Blasinstrumenten, Schwegeln, Krummhörnern, wir waren Zinkenisten und -innen, Lautenisten und -innen, überhaupt vornehmlich -innen.“ Die Tochter staunte nicht schlecht. Nach kurzem Schweigen sagte sie: „Dann will ich auch eine Bläserin werden, eine Flötenbläserin.“ „Das“, sagte die Mutter tief bewegt, „habe ich zu erwarten kaum geglaubt, und es gehört zu den schönsten meiner Träume.“

Wenige Tage danach besprach sie sich mit ihrem Eheliebsten über die Sache. Der aber war ein großes Tier bei der Partei und verdiente sich dumm und dämlich, wie man in jenen fernen Zeiten sagte. Flugs begab er sich in seinem besten Kleide zu einem landauf, landab gerühmten Instrumenten-Macher namens Skowron, dem einzigen im Lande, seit sein Vorgänger, Hans Kerbel von Namen, wegen Ungeschmack davon gejagt worden. Jedoch wusste der Vater wohl, dass Skowron auf Böhmisches so viel heißt wie eine Lerche, aber auch so viel wie ein Spitzbube. So war er auf der Hut und fragte als Erstes: „Gevatter Skowron, kann Er eine Flöte machen, und was soll sie kosten?“ Der Böhme antwortete: „Freilich kann auch eine Flöte machen wie auch alle andere Instrumente, die mit Luft blasen. Aber kostet 500 Taler, das sein 230 Gulden oder so viel als 1440 Groschen deutsch Geld. Du zahlst voraus, oder du kannst Weidestab nehmen als Flöte.“ „Längs oder quer?“ fragte listig der Vater. Hier weckte Skowron des Vaters Misstrauen, denn er behauptete frech, um sich über den Kunden lustig zu machen: „Beides zusammen!“ Denn er hielt dafür, der Vater wisse nichts von der Blasmuse. Den Vater schüttelte es in seinem feinen Hemd.

Nun aber zeigte sich die ganze Rasse und Klasse von Otto Säbler. Er wusste wohl, obzwar nur Domänenverwalter des Herzogs von Lilienthal-Katrepel, dass beides zugleich unmöglich sei. Vorgehend, er müsse sich die Sache

noch einmal durch den Kopf gehen lassen, verabschiedete er sich, sandte aber sogleich durch einen bewährten Boten nach dem Innungsmeister, Johann Eygelpen, ihn fragen zu lassen, wie man den Betrüger strafen könne.

Der Bote war ein Lahmer von Namen Hinrich Holzfuß. Der brauchte für seine Gänge um Vieles mehr als sonst Einer seines Berufes. Aber der Meister wollte ihn nicht von sich abwenden aus Treue zu seinem alten Knecht, welcher bei der Insurrection beim Brookdorfe sein unteres Bein verloren. Nun war er neben seinen wenigen Botengängen im Hauptgeschäfte ein Betreuer und Mithelfer in der vom Herzog begründeten Kranken-Station Neu-Asphruse, die nach Paracelsus minor bei Worpsswede eingerichtet worden und jenen armen Seelen dienen sollte, welche an einer Unfähigkeit sowohl im Denken als auch im Sprechen, Sehen, Hören, Riechen, Fühlen und am Ordnen und Fortwerfen ihrer Gegenstände litten und denen nur noch die Fähigkeit zum Geschmacke übrig geblieben war, weshalb der Herzog zu deren Linderung mit manchen Mitteln einen von Vielen gepriesenen Küchenmeister aus dem fernen Bartzelonien berufen hatte, dem das Gerücht nach- oder hierin nun voranging, er könne aus blauen Bohnen rote Beeren machen und auch anders herum, wie's beliebte und den Herren gefiel.

Wie nun der Bote nach geraumer Frist zurück war, hatte sich die Familie versammelt, die Nachricht zu empfangen. Diese war: Nur der Papst könne die Frage entscheiden. Denn der sei der Oberhirte über alle Innungen und Gewerke, ob Blattschleifer oder Hornkratzer, so auch über Flötenmacher und Schüttelmeister. „Aber der ist doch in Rom jenseits der Alpen!“ ereiferte sich der Vater. „Das weiß doch jedes Kind“, ergänzte der Sohn.

Der Vater krauste die Stirn und fragte endlich die Tochter: „Willst du denn wirklich und um jeden Preis eine Flötenbläserin werden?“ Die Tochter antwortete mit ihren neuen Waffen: „Und werd ich nicht ein Bläserweib, ich nicht mehr an der Weser bleib.“ Der Vater lächelte mild, bis die Tochter Kunst und Drohung steigerte: „Du kannst mich ohne Flausen töten, kann ich nicht bald – potztausend! – flöten!“ Da entsetzte sich der Vater vor diesem Abrahams-Urteil. „Dann geht Frieda flöten“, bemerkte der Sohn auf jene seelenlose Weise, welche in diesem schwierigen Alter das männliche vom weiblichen Geschlechte scheidet.

Der Vater versprach, das Instrument zu beschaffen. Das war aber leichter gesagt als getan. Denn zuerst musste der Papst sein Urteil sprechen. Das brachte nun viel Ungemach und der Tochter eine harte Probe ihrer Geduld. Eines aber war sicher: Flötenspielerin wollte sie werden, so schwer es sie

auch ankommen sollte, die zwei Jahre abzuharren, welche die Reise über die Alpen und der Bau des Instrumentes andauern würden.

Der Vater ließ nun, nachdem er vom Herzog Urlaub erhalten, einen Zug von zwanzig Gesellen und vierzig Wagen bilden, der ihn nach Rom bringen sollte. Nach umständlichen Abenteuern gelang es wirklich, die Ewige Stadt zu erreichen. Vier Gesellen waren im Eis der Berge geblieben, einer davon ein am Weserstrande gerühmter Trinker mit Namen Oetzi. Wie der Papst von den Ankömmlingen und ihrem Begehre erfahren hatte, ließ er den großen Dom erleuchten, denn er war ein Verehrer der Kunst, insonderheit des Schüttelns. Der Leuchtenwart des Doms bekam davon viel zu tun und arbeitete von morgens bis abends an den Tausenden von Lichtern. Und ging eines aus, musste er es wieder anzünden. Helfen durfte ihm dabei ob einer besonderen päpstlichen Ausnahme nur seine schöne Schwester Kerzenhild, welche schon manchem Mannsbild Unglück gebracht hatte. „Meine Schwester!“ sagte der bienenfleißige Mann ein ums andere Mal vor sich hin und sehnte sich seines früheren Lebens. Da war sein Beruf leichter gewesen, gesünder und nahrhafter, nicht wie jetzt oben unterm Dach im Kerzenqualm und in schlechter Nahrung. Und es verwirrten sich die Bilder seines alten Berufes derart, dass sein Sinn nicht mehr das rechte Wort dazu fand.

Der Papst aber war ein Deutscher aus Rosenheim im Bayerischen, ein wahrer alpenländischer Feuerkopf, der nur durch allerhöchste gebenedeite Machenschaften den Thron errungen hatte. Erwin Ratz war sein Kindername. Und so nannten ihn die Welschen auch richtig *Il ratto*. Sein Papstname war Miropanus der Zweite nach einem der Ersten auf Petri Stuhl, welcher einst in Nachfolge Jesu durch das Verteilen des heiligen Brotes an die Bedürftigen viel Aufsehens gemacht hatte, da er die Opfergaben nur in einzelnen Scheiben verteilte. Solches erregte den Zorn insonderheit der Hausfrauen, welche sich durch den minderen Obolus niedrig und in der Schmach meinten und daher den knausernden Spender als den Papst Scheibchenweise benannten – lateinisch: *Papa disculosus* – und sein Brot noch übler gleich einem stinkenden Auswurf für ihresgleichen demütiges Weibervolk.

Im Petersdome angekommen, erfuhren die Pilger ein Übles: Der Papst war nicht zu Hause, sondern zur Jagd auf Biber ausgeritten in die Albaner Berge zu seinem Landschloss Centescudi. Man lagerte also und beratschlagte. Es war auch nicht für ein Unterkommen gesorgt. Ein Spruch machte die Runde: „Wir Deutschen, vom Gebieter nie beachtet, wir haben wie das Vieh am Tiber übernachtet.“ Bald gesellte sich ein Monsignore vom Orden der Tira-

misaner zu ihnen, Chrétien Petit vom Frankenland, ein verschlagener, aber – wie er meinte – allwissender Berater und Vogler mit einer Pfründe in der Margarinata tief im Süden. Der trug eine Nachricht Seiner Inkontinenz des Papstes bei sich: Der Vater solle dem Flötenmacher drei Schüttelrätzel vorlegen. Könne der sie lösen, sei er frei und ohne Strafen. Könne er sie aber nicht lösen, müsse er eine aussermaßen wunderbare Flöte für die Tochter fertigen, ohne auch nur einen Heller dafür zu erhalten, werde aus der Innung ausgestoßen, und sein rechter Arm werde als Cervelatwurst verkauft. Die Schüttelfragen übergab der Franzose dem Vater im verschlossenen Kästchen aus Ebenholz mit dem päpstlichen Siegel und klagte im Abschied noch ein Mehreres über die kommenden Zeiten und seines Ordens Nöte. „So zieht denn in Nordens Öde!“ rief er ihnen nach, gab ihnen noch ein Fässchen guten Weines mit auf den Weg und schlug das Kreuz. Man kam denn auch wegen seines Segenweines fast ungeschoren davon, und die Berge forderten diesmal nur drei der Gesellen.

So kam der zum Haufen verminderte Zug nach Jahresfrist an der Weser an. Die Frauen hatten in der letzten Zeit mehrfach von Blasebälgen, Bälgetretern und Belgiern geträumt, und die Mutter, wohlbewandert in der Deutung von allerlei Träumen und Gesichtern, meinte immer wieder, gestillt von einer milden, weichen Zähre, dass es der guten Wiederkehr ein Hinweis sei.

Nach sieben Tagen trat Skowron mit dem päpstlichen Rätselblatte in der Hand vor die versammelte Menge auf dem Markte und verlas, vor dem Roland kniend, die päpstlichen Aufgaben. Viele verargten ihm den Ort und meinten, der Roland stehe doch gegen den Papismus mit seinem mutigen Blicke gegen die Domkirche und taue nicht zur päpstlichen Kunde. Auch Friedas Eltern meinten dies. Frieda selbst war von Angst und Hoffnung fast von Sinnen und musste von ihrem Versprochenen gestützt werden, einem aquitanischen Ubier namens Boïtou, zugleich Sprachenkünstler und Küchenmeister, was ihn für seine künftigen Pflichten wohl geeignet machte.

Die Fragen lauteten, zu einer dreizeiligen Strophe zusammen gefasst und mit der Aufgabe versehen, jeweils eine Reimzeile dazu zu setzen:

*Die Frucht aus Deinem Garten, Papst,
macht, dass durch ihre feine Galle
des Skowron Unternehmen bricht.*

Der Böhme hatte sich, ohne Kenntnis der Schüttelkunst, um eben diese umgehört, jedoch deren Feinheiten nicht erfasst. So meldete er seine Lösung unter aufkommendem Gelächter der Hörenden:

*Die Frucht aus Deinem Garten, Papst,
dieweil Du Dich an Gurken labst,
macht, dass durch ihre feine Galle,
die Flöte nie mit reinem Schalle
des Skowron Unternehmen bricht.
Denn er nur bringt den Bremern Licht.*

„Unmöglich!“ Der Vater schüttelte später, aber nur das Haupt. Auch die Mutter schüttelte, jedoch besser: „Sind selbsternannte Dichter dumm, vergeht sehr rasch ihr Dichterruhm.“ Plötzlich zuckte sie zusammen und schüttelte, diesmal auch sie, das Haupt. Die Tochter konnte nun frohlocken. Der Bruder meinte erneut: „Das weiß doch jedes Kind“. Und rezitierte die richtige Lösung, die in der schüttelerfahrenen Menge von Mund zu Mund gegangen war:

*Die Frucht aus Deinem Garten, Papst,
die Du den Bremer Barden gabst,
macht, dass durch ihre feine Galle,
die für den Guten keine Falle,
des Skowron Unternehmen bricht,
löst er die Frag in Bremen nicht.*

„Der Papst ist wahrlich ein Schüttelmeister“, sagte die Mutter. „Denn die drei Lösungen ergeben auch für sich einen Sinn, von hinten nach vorne gelesen.“

*Löst er die Frag in Bremen nicht,
die für den Guten keine Falle,
die Du den Bremer Barden gabst?*

„Darum schreiben wir seine Verse ja auch kursiv“, ergänzte der naseweise Sohn.

Man schwieg in Verehrung des fernen Kirchenfürsten über den Alpen und blickte ins Abendlicht. „Ach, wie ist es labend, nicht?“ fragte die Mutter in die Runde. Und der Vater fasste zusammen, auch er nicht ganz sauber: „Mittelschicht, schüttel nicht!“ Frieda brach das neuerliche Schweigen, sprang auf und rief: „Ein Hoch dem neuen Bläserklang! Ich putz schon mal die Gläser blank.“ „Fehlerfrei!“ schallte es ihr nach.

Die Familie fiel in den folgenden Zeiten durch Sonderbares auf, da sie unter sich und auch gegenüber Fremden nur noch schüttelnd sprach und dies auch von den Gästen forderte. Ja, man redete gar von einem leichten Irresein, nachdem der Vater gegen den zahnlosen Bürgermeister zum Gruße gesprochen hatte – wiederum nicht ganz sauber: „Meister Boch, beißt Er noch?“

Friedas Verlobter Bořtou schwärmte noch lange von der ausgezeichneten Cervelatwurst. Denn er hatte die seltene Gabe, noch nach Jahren angeben zu können, an welchem Tage und an welchem Ort er welche Speise zu sich genommen und ob sie gut oder schlecht zubereitet gewesen.

Frieda hatte die ersten Erfolge in einem Wirtsgarten, nach Vätersitte Trinkhalle geheißen, bei den Osmanen ein Kiosk, wie der weit gereiste Oheim Stiefelmark zu berichten gewusst hatte, im Orient nur Mif-el-starq genannt. Es war ein Werk der heiligen Caecilia selbst, der Caecilia von Chaminade, mit dem Frieda ihren Anfang nahm und darauf das prächtige Werk mit vielen anderen durch die Welt trug bis endlich auch nach der Heiligen Stadt, wo sie es vor dem Papst zu dessen Dank und Ruhm in verdoppelter Geschwindigkeit erklingen ließ. Erwin Ratz dankte mit kurzen, aber umso geistvolleren Worten, einer Mitte zwischen Missa brevis und Schluckauf, woraufhin Frieda, von der Heiligkeit des Ortes und dem eindrucklichen Vortrage überwältigt, vor sich hin sprach, des Papstes Herkunft im Sinn, aber auch seinen nur Wenigen bekannten und erlaubten Spitznamen: „Jeder lobe Miro-Erwin! Wer ihn rühme, spricht es nach: Feine Kürze.“ Dann schenkte der Papst ihr einen goldenen Flötenputzer mit Pfauenfedern und sagte zum Abschied, gerührt und beschwörend die Hände hehend:

*Ich will Gold für Sünden auf die hohen, heiligen Gebeine schütten.
Und ihr sollt verkünden eure Schuld. Darf ich um große Scheine bitten?*

Frieda aber bewegte die Worte des Papstes in ihrem Herzen und trug sie heim in die Vaterstadt. Bei deren Anblick rief sie aufseufzend aus: „Oh, Weserlust!“

Anhang

Schriftenverzeichnis Freia Hoffmann

Zusammengestellt von Marion Gerards unter Mitarbeit von Sarah Schauburger

Bücher

Musiklehrbücher in den Schulen der BRD (= Luchterhand-Arbeitsmittel für Erziehungswissenschaft und -praxis), Neuwied/Berlin: Luchterhand Verlag 1974 [zugl. Diss. Freiburg 1973].

(Hrsg.) *Sterilisation. Eine Notlösung, die wir uns erst noch erkämpfen müssen*, München: Verlag Frauenoffensive 1975.

(Hrsg.) *Ledige Mütter. Protokolle, Analysen, Sozialarbeit, Selbstorganisation, juristische Informationen*, Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern 1976.

(Hrsg.) *Die Frau, die wollt ins Wirtshaus gehn. Frauen-Volksliederbuch. Texte und Noten mit Begleit-Akkorden*, in Zusammenarbeit mit Ursula Bartholl-Müri, Helga Ussat und Christiane Nicolmann (= Fischer-Bücherei, Bd. 2967), Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1981.

(mit Mechtild Fuchs und Barbara James) *Deutsches Volkslied. Das allzubekannte Unbekannte. Arbeitsbuch für die Sekundarstufe II* (= Studienreihe Musik), Stuttgart: Metzler 1983.

(Red. Mitarbeit) *Musikpädagogische Konzeptionen und Schulalltag. Versuch einer kritischen Bilanz der 70er Jahre*, hrsg. von Fred Ritzel und Wolfgang Martin Stroh (= Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 31), Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984.

Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur 1750–1850 (= Insel-Taschenbuch, Bd. 1274), Frankfurt am Main/Leipzig: Insel-Verlag 1991 [Habilitationsschrift Oldenburg 1988].

(mit Eva Rieger, Hrsg.) *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen* (= Schriftenreihe/Frau und Musik, Internationaler Arbeitskreis, Bd. 2; Furore-Edition, Bd. 859), Kassel: Furore Verlag 1992.

(Mitautorin) *Frauenförderung ist Hochschulreform, Frauenforschung ist Wissenschaftskritik. Bericht der niedersächsischen Kommission zur Förderung von Frauenforschung und zur Förderung von Frauen in der Lehre und Forschung*, hrsg. vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Hannover: Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 1994.

(mit Franziska Eber) *Bücherverzeichnis Frau und Musik. 1800–1993*, Oldenburg: BIS-Verlag 1995.

(mit Jane Bowers und Ruth Heckmann, Hrsg.) *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, Oldenburg: BIS-Verlag 2000.

(mit Rebecca Grotjahn, Hrsg.) *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 3), Herbolzheim: Centaurus-Verlag 2002.

Japanische Ausgabe von *Instrument und Körper* (s. o.), übersetzt von Yuko Tamagawa und Yoko Sakai, Tokyo: Shunjusha 2004.

(mit Marion Gerards) *Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, Bd. 4), Oldenburg: BIS-Verlag 2006.

(Hrsg.) *Panische Gefühle. Sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht* (= üben & musizieren. texte zur instrumentalpädagogik, Bd. 1), Mainz u. a.: Schott 2006.

Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, Datenbank <www.sophie-drinker-institut.de>, Veröffentlichung in Buchform geplant.

Aufsätze

(mit Walter Mossmann) „Schule für die Schüler – Freinet-Reformbewegung“, in: *Jahrbuch für Lehrer 1977. Hilfen für die Unterrichtsarbeit*, hrsg. von Johannes Beck und Heiner Boehncke, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, S. 222–232.

„Gewaltig viele Noten, lieber Mozart!“ Über die gesellschaftliche Funktion von Musikanekdoten“, in: *Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik*, hrsg. von Peter Schleuning, Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern 1978, S. 165–205.

(mit Walter Mossmann) „Freinet-Pädagogik. Lernen und Leben verbinden“, in: *Schulleben – Chance oder Alibi?*, hrsg. von Klaus Breslauer und Wolf Engelhardt (= Auswahl B, Bd. 99), Hannover u. a.: Schroedel 1979, S. 153–156.

„Annabelle oder das Schwein Monika. Über das Frauenbild bei deutschen Liedermachern“, in: *Anschläge. Zeitschrift des Archivs für Populäre Musik*, 2 (5/1979), S. 5–27.

„Von heute an gibt's mein Programm. Lieder aus der Frauenbewegung“, in: *Anschläge. Zeitschrift des Archivs für Populäre Musik*, 2 (5/1979), S. 28–49.

„Vom großen Meister und seiner kleinen Köchin. Wie Männer Musikgeschichte gemacht haben. Von der großen Meisterin und ihrem kleinen Koch. Wie Frauen Musikgeschichte nicht machen können“, in: *Troubadoura. Frauenmusikzeitung*, 8 (1980), S. 20–23.

(mit Eva Rieger) „Mädchen, die pfeifen ... Über die Benachteiligung von Schülerinnen im Musikunterricht“, in: *Schulische Musikerziehung und Musikkultur. Kongreßbericht 14. Bundesschulmusikwoche Berlin 1982*, hrsg. im Auftr. d. Verbandes Dt. Schulmusikerzieher von Karl Heinrich Ehrenforth (= Kongressbericht/Bundesschulmusikwoche, Bd. 14), Mainz u. a.: Schott 1983, S. 240–245.

Unter demselben Titel in: *Musik und Bildung*, 5 (5/1983), S. 29–32, 41–42.

„Im Felde da ist der Mann noch was wert'. Psychologische Kriegsvorbereitung, Heldensozialisation und das Bundeswehrliederbuch“, in: *Bewußt-Sein für den Frieden, 1. Friedenskongreß psychosozialer Berufe*, hrsg. von Gerhard Bolm, Weinheim/Basel: Beltz 1983, S. 253–260.

„Instrumentalunterricht und Ensemblespiel“, in: *Musik in der Kollegschule. Entwurf und Materialien für einen alternativen Bildungsgang in der Sekundarstufe II*, hrsg. von Ulrich Günther (= Curriculum, Bd. 33), Soest: Landesinstitut für Schule und Weiterbildung 1984, S. 212–245.

(mit Ellen Bövers) „Die Sequenzen-Konzeption in der Grundschule. Ein Interview“, in: *Musikpädagogische Konzeptionen und Schulalltag. Versuch einer kritischen Bilanz der 70er Jahre* [Festschrift Ulrich Günther], hrsg. von Fred Ritzel und Wolfgang Martin Stroh (= Musikpädagogische Reihe, Bd. 31), Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984, S. 35–39.

„Mut zur Offenheit. Ein Gespräch mit Lehrern aus dem Umkreis der Oldenburger Musiklehrerausbildung“, in: *Musikpädagogische Konzeptionen und*

Schulalltag. Versuch einer kritischen Bilanz der 70er Jahre [Festschrift Ulrich Günther], hrsg. von Fred Ritzel und Wolfgang Martin Stroh (= Musikpädagogische Reihe, Bd. 31), Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984, S. 40–45.

„Miniatur-Virtuosinnen, Amoretten und Engel. Weibliche Wunderkinder im frühen Bürgertum“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 145 (3/1984), S. 11–15.

„Klang und Geschlecht. Instrumentalpraxis von Frauen in der Ideologie des frühen Bürgertums“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 145 (12/1984), S. 11–16.

„Ein geradezu idealer Anblick. Die Frau am Pianoforte“, in: 36. *Berliner Festwochen 1986. Magazin*, [Berlin 1986,] S. 107–113.

„Die Instrumentalistin und der herrschende Blick“, in: *Einblicke. Forschung an der Universität Oldenburg*, (8/1988), S. 16–18.

„Musik zum praktischen Gebrauch. Hanns Eisler zum 90. Geburtstag“, in: *Kontrapunkt. Zeitschrift der IG Medien für die Fachgruppe Musik/Industriegewerkschaft Medien. Druck u. Papier, Publizistik u. Kunst*, 2 (5/1988), S. 12–13.

„Geschlechtsneutral und gut verträglich“, in: *Das neue Interesse an der Kultur*, hrsg. von Hajo Cornel (= Dokumentation/Kulturpolitische Gesellschaft, Bd. 34), Hagen: Kulturpolitische Gesellschaft 1990, S. 281–284.

„Auf der Straße der Emanzipation. Reisende Musiker um 1800“, in: *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, hrsg. von Hermann Bausinger, Klaus Beyrer und Gottfried Korff, München: Beck 1991, S. 193–201 [21999].

„... nahm sie statt der Flöte das Schwert“. Über den Zusammenhang von bürgerlicher Revolution und musikalischer Bewegungsfreiheit von Frauen“, in: *„Der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht“. Frauen und die Französische Revolution*, hrsg. von Helga Brandes (= DUV-Literaturwissenschaft), Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1991, S. 164–184.

„Es kann ja nicht immer so bleiben“. Eine ostdeutsche Lieder-Revue in einem westdeutschen Theater“, in: *Musik und Unterricht*, 2 (8/1991), S. 53–55.

„Weibliche Kunstproduktion als visuelle Inszenierung“, in: *Schöne Aussichten? Ästhetische Bildung in der technisch-medialen Welt*, hrsg. von Wolfgang Zacharias (= edition hermes. ästhetik, kultur & politik, Bd. 2), Essen: Klartext-Verlag 1991, S. 179–190.

„... mit halbgeschlossenen Augen von Ewigkeiten zu träumen“? Die Musikerin Annette von Droste-Hülshoff und das Problem der Professionalisierung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 49 (1/1992), S. 22–37.

„Gefangene Gefühle. Annette von Droste-Hülshoff als Musikerin“, in: *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*, hrsg. von Ortrun Niethammer und Claudia Belemann Paderborn u. a.: Schöningh 1992, S. 35–54.

„Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten von Musikerinnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Von der Spielfrau zur Performancekünstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, hrsg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger (= Schriftenreihe/Frau und Musik, Internationaler Arbeitskreis, Bd. 2; Furore-Edition, Bd. 859), Kassel: Furore-Verlag 1993, S. 77–93.

„Zwischen ‚deutschem Kulturgut‘ und Rockmusical. Musikunterricht an der Deutschen Schule Mailand“, in: *Musik und Unterricht*, 4 (22/1993), S. 52–57.

„Musik in die Musikschulen? Schulmusik im Dilemma zwischen Sparmaßnahmen und dem falschen Ideal vom musikalisch erfolgreichen Kind“, in: *Musik und Unterricht*, 4 (23/1993), S. 21–26.

„Einige Schwierigkeiten“. Vom musikdidaktischen Umgang mit Biographien“, in: *Musik und Unterricht*, 5 (26/1994), S. 4–11.

„Gleiche Begabung – gleiche Chancen? Gespräch mit der Musikpädagogin Freia Hoffmann über ‚Frauen in der Musik‘“, in: *TonArt*, 3 (1994), S. 8–9.

„„Germania“ für Baß, Chor und Orchester WoO 94“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, 2 Bde., hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber Verlag 1994, Bd. 2, S. 500–504.

„Musik zu Dunckers ‚Eleonore Prohaska‘ WoO 96“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, 2 Bde., hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber Verlag 1994, Bd. 2., S. 504–508.

„Es ist vollbracht“ für Baß, Chor und Orchester WoO 97“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, 2 Bde., hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber Verlag 1994, Bd. 2, S. 508–512.

„Zwanzig Jahre universitäre Musiklehrerausbildung. Versuch einer kritischen Bilanz“, in: *Revision der Lehrerbildung. Neue Überlegungen anlässlich des Kongresses zu 200 Jahren Lehrerbildung in Oldenburg* [1993], hrsg. von Hilde Günther-Arndt und Hans-Dietrich Raapke, Oldenburg: Carl-von-Ossietzky-Universität, Zentrum für Pädagogische Berufspraxis 1995, S. 151–159.

(mit Peter Schleuning) „Die Qualen und die Seligkeit der Liebe“. Tschai-kowsky als homosexueller Komponist und seine 4. Sinfonie“, in: *Musik und Unterricht*, 6 (32/1995), S. 41–47.

„Aussonderungen, Eingemeindungen, Eroberungen. Musikwissenschaft vor und nach 1945“, in: *Frauen und Nationalsozialismus. Historische und kulturgeschichtliche Positionen*, hrsg. von Ortrun Niethammer, Osnabrück: Rasch 1996, S. 113–125.

„Fraueninteressen und die ‚liberale Idee‘: Grete Sehlmeier“, in: *Frauen machen Politik. Parlamentarierinnen in Niedersachsen*, hrsg. von Bärbel Clemens, Hannover: Fackelträger-Verlag 1996, S. 54–67.

„Die Wiener Komponistin und Pianistin Leopoldine Blahetka (1809–1885). Zwischen klassischer Tradition und marktgerechtem Virtuositentum“, in: *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann: Fakten, Bilder, Projektionen, Kongreßbericht Wien 1996*, hrsg. von Elena Ostleitner und Ursula Simek (= Musikschriftenreihe Frauentöne, Bd. 3), Wien: Löcker 1996, S. 111–120.

„Starke Frauen, zweifelhafte Helden. Mozarts Don Giovanni“, in: *Frauen- und Geschlechterforschung. Standortbestimmung und Perspektive. Dokumentation der Frauenstudien an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg vom 17.–21. Juni 1996*, hrsg. von Ilse Dröge-Modelmog u. a., Oldenburg: BIS-Verlag 1997, S. 63–78.

„Hanns Eisler als Musikpädagoge“, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Festschrift für Rudolf Weber zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von Hans-Joachim Erwe und Werner Keil (= Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 4), Hildesheim: Olms 1997, S. 141–166.

„Höfische Repräsentation und individueller Ausdruck. Die Musik der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth“, in: *Musik und Unterricht*, 9 (48/1998), S. 27–33.

(mit Christin Heitmann und Katharina Herwig) „Die Werkausgabe Louise Farrenc“, in: *Einblicke. Forschungsmagazin der Carl von Ossietzky Univer-*

sität Oldenburg (27/1998), online unter <<http://www.presse.uni-oldenburg.de/25038.html>> (17.10.2009).

„Geschlechterkampf in Tönen? Zur Diskussion über die Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Musik“, in: *Frauen Körper Kunst. Frauen- und Geschlechterforschung bezogen auf Musik, Tanz, Theater und Bildende Kunst*, Bd. II: Dokumentation von Gastvorträgen und -kursen 1995–1998, hrsg. von Martina Peter-Bolaender (= Furore-Edition, Bd. 895), Kassel: Furore-Verlag 1999, S. 73–91.

„Traditionen, Hindernisse, Dissonanzen. 200 Jahre Musikstudium von Frauen“, in: *Frauentöne. Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte*, hrsg. von Alenka Barber-Kersovan, Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld (= Forum Jazz Rock Pop, Bd. 4), Karben: Coda 2000, S. 17–33.

„Denkanstöße, Einsprüche, Alternativen. Eva Riegers Beitrag zu einer feministischen Musikwissenschaft“, in: *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Freia Hoffmann, Jane Bowers und Ruth Heckmann, Oldenburg: BIS-Verlag 2000, S. 11–20.

„Der Traum von einem eigenen Ort. Zur Eröffnung des Sophie Drinker Instituts in Bremen (D)“, in: *clingKlong. Zeitschrift des FrauenMusikforums Schweiz* (48/2002), S. 22–25.

„Musiklernen männlich – weiblich. Fünf Thesen“, in: *Üben und Musizieren*, 19 (5/2002), S. 12–17.

„Kunst unter der Optik des Lebens“. Sabine Giesbrechts Schriften zur Musikgeschichte und Musikpädagogik“, in: *Musik und Leben. Freundesgabe für Sabine Giesbrecht zur Emeritierung*, hrsg. von Hartmut Kinzler (= Schriftenreihe des Fachbereichs Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück, Bd. 18), Osnabrück: Universität, Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften 2003, S. 10–21.

„Musikerinnen um Mozart. Ein neuer Blick auf ein altes Thema“, in: *Musik und Leben. Freundesgabe für Sabine Giesbrecht zur Emeritierung*, hrsg. von Hartmut Kinzler (= Schriftenreihe des Fachbereichs Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück, Bd. 18), Osnabrück: Universität, Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften 2003, S. 180–194.

„Louise Farrenc. Geschichte einer Entdeckung“, in: *clingKlong. Zeitschrift des FrauenMusikForums Schweiz*, (50/2003), S. 8–14.

„Wahrnehmungsprobleme: Beethoven und die Frauen“, in: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin*, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn: Reihe 4, Schriften zur Beethoven-Forschung, Bd. 18), Bonn: Verlag Beethovenhaus 2004, S. 175–188.

„Die Klavierlehrerin. Caroline Krähmer und ein literarisches Stereotyp“, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 149–161.

„Selbstverständliche Integration. Ausbildung von MusiklehrerInnen an der Universität Oldenburg“, in: *Die Zukunft der Lehrerbildung. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Loccum vom 14. bis 16. März 2003*, hrsg. von Andrea Grimm (= Loccumer Protokolle, Bd. 11/03), Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum 2004, S. 197–204.

„Nachwuchsförderung im Sophie Drinker Institut“, in: *Wie nützlich sind Künstlerinnen-Netzwerke HEUTE? Kongressdokumentation 22./23. September 2003 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, hrsg. von Kathrin Beyer und Birgit Fritzen, Hannover [2004], S. 50–55.

„Machtmissbrauch ist das übergreifende Thema. Gespräch mit Freia Hoffmann, Herausgeberin eines neuen Handbuchs über ‚sexuelle Übergriffe im Instrumentalunterricht‘“, in: *Üben und Musizieren*, 23 (2/2006), S. 42–43.

„Die Kritische Werkausgabe Louise Farrenc“, in: *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Christin Heitmann (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Bd. 2), Oldenburg: BIS-Verlag 2006, S. 207–214.

„Komponistinnen zur Zeit Mozarts und heute. Tagungsbericht“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 61 (1–2/2006), S. 69–71.

„Vorwort“, in: Anja Herold: *Lust und Frust beim Instrumentalspiel* (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Bd. 5), Oldenburg: BIS-Verlag 2007, S. 9–10.

„Amazonen mit Blechinstrumenten. Adolphe Sax und der heilsame Einfluss der Lungengymnastik“, in: *Üben und Musizieren*, 25 (5/2008), S. 50–52.

Lexikonartikel

„Geschlechtsspezifische Musikpädagogik“, in: *Neues Lexikon der Musikpädagogik. Sachteil*, hrsg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider, Rudolf Weber, Kassel: Bosse 1994, S. 97–98.

„Kinkel, Johanna“, in: *Neues Lexikon der Musikpädagogik. Personenteil*, hrsg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider, Rudolf Weber, Kassel: Bosse 1994, S. 118.

„Blahetka, Leopoldine“, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 3, hrsg. von Stanley Sadie, London: Macmillan u. a. ²2001, S. 671–672.

„Blahetka, Leopoldine“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel usw./Stuttgart/Weimar: Bärenreiter; Metzler 2000, Sp. 22–23.

„Cristiani, Lise“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 5, Kassel usw./Stuttgart/Weimar: Bärenreiter; Metzler 2001, Sp. 94.

Noteneditionen

Louise Farrenc. Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke, hrsg. von Freia Hoffmann in Zusammenarbeit mit Christin Heitmann und Katharina Herwig, 14 Bde., Wilhelmshaven: Noetzel 1998–2003.

Louise Farrenc, Klaviertrios Nr. 3 Es-Dur op. 44 und Nr. 4 e-Moll op. 45, vorgelegt von Freia Hoffmann (= Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke, Bd. II/4), Wilhelmshaven: Noetzel 2000.

Louise Farrenc, Klaviertrios Nr. 1 Es-Dur op. 33 und Nr. 2 d-Moll op. 34, vorgelegt von Freia Hoffmann (= Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke, Bd. II/5), Wilhelmshaven: Noetzel 2001.

Rezensionen (Auswahl)

Zahlreiche Rezensionen in folgenden Zeitschriften: *Das Argument*, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, *Das Orchester*, *Neue Musikzeitung*, *Zeitschrift für Musikpädagogik*, *Musik und Unterricht*, *Neue Zeitschrift für Musik* u. a.

Frauen-Lieder. Texte und Noten mit Begleit-Akkorden, hrsg. von Inge Latz (= Fischer, Bd. 2957), Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1980, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 26 (1981), S. 183–184 und in: *Das Argument*, 24 (1982), S. 89–90.

„Sing, Frau, Sing...“, Liedertexte von Gisela Meussling. Mit Musik von Inge Latz, Bonn: Meussling 1980, in: *Das Argument*, 24 (1982), S. 589–590.

Hans-Joachim Bauer: *Rokoko-Oper in Bayreuth. Argenore der Markgräfin Wilhelmine* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 8), Laaber: Laaber 1983, in: *Das Argument*, 26 (1984), S. 116–119.

Erich Neitmann: *Das politische Lied im schulischen Musikunterricht der DDR* (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 11, Pädagogik, Bd. 132) Frankfurt am Main u. a.: Lang 1982, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 29 (1984), S. 140–141.

Pius Dietschy: *Schulkind und Musik im 19. Jahrhundert. Darstellung der sozialen und bildungspolitischen Aspekte am Beispiel der Region Zürich* (= Beiträge zur Volkskunde, Bd. 4), Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde 1983, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 30 (1985), S. 156–157.

Eva Rieger: *Friedenserziehung im Musikunterricht* (= Bosse-Musik-Paperback, Bd. 28), Regensburg: Bosse 1987, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 34 (1989), S. 191–192.

Karin Weingartz-Peschel, Antje Olivier: *Komponistinnen A–Z*, Düsseldorf: Tokkata 1988, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik*, 14 (50/1989), S. 45–47.

Leni Neuenschwander: *Die Frau in der Musik. Die internationalen Wettbewerbe für Komponistinnen 1950–1989. Eine Dokumentation*, Mannheim 1989, in: *Musik und Unterricht*, 1 (2/1990), S. 61–62.

Antje Olivier: *Komponistinnen. Eine Bestandsaufnahme. Die Sammlung des Europäischen Frauenarchivs*, Düsseldorf: Tokkata 1990, in: *Musik und Unterricht*, 3 (12/1992), S. 51–52.

Bernhard Bremberger: *Musikzensur. Eine Annäherung an die Grenzen des Erlaubten in der Musik. Die Auseinandersetzungen um die „Student-für-Europa“-Liederbücher*, Berlin: Schmengler 1990, in: *Musik und Unterricht*, 3 (14/1992), S. 55–57.

Jane L. Baldauf-Berdes: *Women musicians of Venice. Musical foundations 1525–1855* (= Oxford monographs on music), New York: Oxford University Press 1993, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 155 (4/1994), S. 75–76.

Musikalische Volkskultur und die politische Macht, hrsg. von Günther Noll (= *Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen*, Bd. 11), Essen: Die blaue Eule 1994, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 41 (1996), S. 140–142.

Danielle Roster: *Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert* (= Editions phi, Bd. 411, Reihe Musik), Echternach: Editions Phi 1995, in: *Musik und Unterricht*, 6 (35/1995), S. 54–55.

Musikalische Volkskultur als soziale Chance. Laienmusik und Singtradition als sozialintegratives Feld, hrsg. von Günther Noll und Helga Stein (= *Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen*, Bd. 13) Essen: Verlag Die Blaue Eule 1996, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 43 (1998), S. 195–198.

Francoise Giroud: *Cosima Wagner. Mit Macht und mit Liebe. Eine Biographie* (= dtv; 24133; dtv premium), München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1998, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 160 (1/1999), S. 80–81.

Gender Studies + Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, hrsg. von Stefan Fragner, Jan Hemming und Beate Kutschke (= *Forum Musik-Wissenschaft*, Bd. 5), Regensburg: Con Brio 1998, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 160 (4/1999), S. 88.

Frau und Musik im Zeitalter der Aufklärung. Zur 100Jahrfeier des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien 1898–1998, hrsg. von Siegrid Düll und Walter Pass (= *Zwischen Nähkastchen und Pianoforte. Musikkultur im Wirkungsbereich der Frau*, Bd. 3), Academia Sankt Augustin 1998, in: *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg*, 45 (2000), S. 221–223.

Anne Niessen: „Die Lieder waren die eigentlichen Verführer!“ *Mädchen und Musik im Nationalsozialismus*, Mainz: Schott 1999, in: *Die Musikforschung*, 55 (4/2002), S. 475–478.

Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults, hrsg. von Martina Helmig und Bettina Brand, München: Edition Theater + Kritik 2001, in: *Das Orchester*, 50 (6/2002), S. 83–84.

Christel Nies: *Gut zu hören – gut zu wissen* (= *Komponistinnen und ihr Werk*, Bd. 3), Kassel: Bärenreiter 2002, in: *Das Orchester*, 51 (7–8/2003), S. 81.

Mit 1000 Küssen Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann 1873–93, hrsg. von Eva Rieger und Rosemary Hilmar, Köln: Dittrich 2002, in: *Das Orchester*, 51 (11/2003), S. 72–73.

Die Frau als Mitte in traditionellen Kulturen. Beiträge zu Musik und Gender, hrsg. von Gerlinde Haid, Ursula Hemetek (= *Klanglese*; Bd. 3), Wien: Institut für Volksmusikforschung 2005, und Linda Maria Koldau: *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau 2005, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 61 (6/2006), S. 84–85 und in: *Das Orchester*, 54 (5/2006), S. 75–76 [hier nur Rezension des Buches von L. M. Koldau].

Frangis Ali-Sade. Leben und Schaffen der aserbaidjanischen Komponistin und Pianistin. Eine Dokumentation, zusammengestellt und hrsg. von Ulrike Patow, Saarbrücken: Pfau 2007, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 63 (2/2008), S. 73–74.

Herausgebertätigkeit

1990–1997 Mitherausgeberin von *Musik und Unterricht*, Friedrich Verlag Velber. Verantwortliche Herausgeberin der Themenhefte: *Musik – Theater – Schule* (1990); *Sprechen über Musik* (1992); *Filmmusik* (1992); *Musik – Bild* (1993); *Biographien* (1994); *Liebe und Sexualität* (1995).

Seit 2005 Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts im BIS-Verlag Oldenburg.

Bd. 1: Dorothea Schenck: „*Très douée, bonne musicienne*“. *Die französische Komponistin Mel Bonis (1858–1937)*, Oldenburg: BIS-Verlag 2005.

Bd. 2: Louise Farrenc und die *Klassik-Rezeption in Frankreich*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Christin Heitmann, Oldenburg: BIS-Verlag 2006.

Bd. 3: Thomas Beimel: *In der Ferne: ein leuchtender Körper. Betrachtungen über Werke von Karol Szymanowski, Hans-Werner Henze und Myriam Marbe*, Oldenburg: BIS-Verlag 2006.

Bd. 4: Marion Gerards und Freia Hoffmann: *Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004*, Oldenburg: BIS-Verlag 2006.

Bd. 5: Anja Herold: *Lust und Frust beim Instrumentalspiel. Umbrüche und Abbrüche im musikalischen Werdegang*, Oldenburg: BIS-Verlag 2007 (Diss. phil. Univ. Oldenburg 2007).

Bd. 6: Claudia Schweitzer: „... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlenswert“. *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, Oldenburg: BIS-Verlag 2008 (Diss. phil. Univ. Oldenburg 2007).

Die Autorinnen und Autoren

Jane Bowers, Professor Emerita of Music History and Literature an der University of Wisconsin-Milwaukee, lernte Freia Hoffmann 1991 bei der ersten Konferenz *Feminist Theory and Music* in Minneapolis kennen und freute sich, die Freundschaft mit ihr bei der Eröffnung des Sophie Drinker Instituts in Bremen 2001 fortsetzen zu können.

Gunilla Budde, Professorin für Deutsche und Europäische Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Mit Freia Hoffmann durch vielfältige Kooperationen und gemeinsame Interessen verbunden.

Violeta Dinescu, seit 1996 Professorin für Angewandte Komposition an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. In dieser Zeit hat sie oft interessante Einblicke in die Aktivitäten von Freia Hoffmann nehmen können – zum Beispiel die Aufarbeitung des Nachlasses ihrer Lehrerin Myriam Marbe im Sophie Drinker Institut.

Marion Gerards, Musikwissenschaftlerin und Diplom-Sozialpädagogin, externe Mitarbeiterin des Sophie Drinker Instituts und Lehrbeauftragte an verschiedenen Hochschulen, promovierte 2008 bei Freia Hoffmann mit einer Arbeit über *Die Musik von Johannes Brahms im Kontext des Geschlechterdiskurses ihrer Entstehungszeit*.

Sabine Giesbrecht-Schutte, Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Osnabrück 1983 bis 2002. Sie verdankt Freia Hoffmann die Bekanntschaft mit der für Schulbücher zuständigen Lektorin vom Metzler-Verlag, bei dem 1981–1992 elf Hefte der von ihr herausgegebenen *Studienreihe Musik* erschienen sind, und ist seither mit ihr durch vielfältige Kooperationen und gemeinsame Interessen verbunden.

Kadja Grönke, Privatdozentin für Musikwissenschaft an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und derzeit Vertretungsprofessorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Kassel. Wurde 1994 von Freia Hoffmann auf das Dorothea-Erxleben-Programm des Landes Niedersachsen hingewiesen und habilitierte sich mit Hilfe dieses Programms im Jahre 2001 an der Universität Oldenburg zu ihrem Traumthema *Frauensicksale in Tschaikowskys Puschkin-Opern – Aspekte einer Werke-Einheit*.

Rebecca Grotjahn, Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Dank Freia Hoffmanns Unterstützung 2004 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg habilitiert und mit ihr durch gemeinsame Publikationen und Tagungen verbunden.

Anja Herold, Referendarin für das Lehramt an Gymnasien mit den Fächern Musik und Kunst. Arbeitete viele Jahre lang mit Freia Hoffmann, die die Betreuerin ihrer Dissertation war und sie dabei sehr unterstützt hat, im Sophie Drinker Institut sowie an der Universität Oldenburg zusammen.

Annegret Huber, Professorin für Musikwissenschaft (Schwerpunkt Analyse der Musik) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, zehrte in einer schwierigen Phase von Freia Hoffmanns kollegialer Ermutigung und erfreut sich seither der freundschaftlichen Verbundenheit mit ihr.

Andreas Kisters, als Musikjournalist für Radio Bremen und den Hessischen Rundfunk tätig sowie – gelegentlich – als musikwissenschaftlicher Lehrbeauftragter an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg engagiert. Geht mit Freia Hoffmann seit nahezu einem Vierteljahrhundert gemeinsam durchs Leben.

Birgit Kiupel, freischaffende promovierte (Musik-)Historikerin, Autorin und Zeichnerin. Kennt Freia Hoffmann von Kulturveranstaltungen, Tagungen – und als Förderin aus dem Sophie Drinker Institut.

Florence Launay ist Musikwissenschaftlerin und Sängerin und war bereits zweimal im Sophie Drinker Institut zu Gast: 2004 referierte sie beim Farrenc-Symposion, 2006 gab sie ein Konzert mit Werken von Komponistinnen.

Irène Minder-Jeanneret promoviert zur Zeit bei Freia Hoffmann an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Seit 1982 mit ihr verbunden, als sie über das Nonett von Louise Farrenc von ihr mit dem Virus der Gynomusikophilie angesteckt wurde.

Walter Mossmann, Autor aus Freiburg, publiziert in unterschiedlichen Medien. Am 28. August 1973 überredete ihn Freia Hoffmann zu einer anderen Landpartie nach Weisweil (bei Wyhl), von der sie dann beide als Gegner der Atomindustrie zurückkehrten.

Martina Oster, Gastdozentin für das Mentoring-Programm an der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst, Hildesheim, Holzminnen, Göttingen. Wurde vor 20 Jahren von Freia Hoffmann als Redakteurin

für die Zeitschrift *Musik und Unterricht* angeworben und denkt gerne an die sieben Jahre inspirierender und oft humorvoller Zusammenarbeit zurück.

Anna-Christine Rhode-Jüchtern, Privatdozentin für Musikwissenschaft. Angeregt durch das Interesse von Freia Hoffmann an Komponistinnen im Exil führte sie gemeinsam mit ihr im Mai 2009, zum 100. Geburtstag der Komponistin und Musikpädagogin Charlotte Schlesinger, im Sophie Drinker Institut ein Symposium zum Thema *Ausgrenzung bis heute? Musikwissenschaft und Exilforschung* durch.

Fred Ritzel, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Oldenburg (i. R.). Als Kollege kennt er Freia Hoffmann, seitdem sie in Oldenburg tätig ist, also seit mehr als 25 Jahren – eine Musikwissenschaftlerin, die sich sowohl kenntnisreich und scharfsinnig mit Genderforschung beschäftigt als auch, wenn nötig, das Akkordeon bedienen kann und besonders schön die Querflöte!

Peter Schleuning, Ostpreuße, Alt-Badener und -68er, inzwischen Pensionär der Musikwissenschaft in Oldenburg. Verdankt der Jubilarin wesentliche Einsichten in Leben und Weben.

Dörte Schmidt, Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin und Vizepräsidentin der Gesellschaft für Musikforschung, ist Freia Hoffmann als Leserin und Kollegin verbunden.

Claudia Schweitzer, freischaffende Cembalistin und Musikwissenschaftlerin mit Lehrauftrag für Cembalo und Solorepetition an der Musikhochschule Leipzig. Lernte Freia Hoffmann bei Forschungen in der Bibliothèque nationale in Paris kennen, woraus sich eine Dissertation entwickelte. Sie ist Mitarbeiterin am Instrumentalistinnen-Lexikon des Sophie Drinker Instituts.

Yuko Tamagawa, Dozentin an der Toho-Gakuen Hochschule für Musik (Tokyo), lernte Ende der 90er Jahre Freia Hoffmann als Autorin von *Instrument und Körper* kennen, dessen japanische Übersetzung sie 2004 veröffentlichte. Ein zweijähriger Forschungsaufenthalt am Sophie Drinker Institut schloss sich an.

Volker Timmermann ist Doktorand von Freia Hoffmann an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und Mitarbeiter am Sophie Drinker Institut und dankt Freia Hoffmann für Unterstützung, Förderung, Beratung und auch das gute menschliche Verhältnis.

Melanie Unseld, seit 2008 Professorin für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und als solche Kollegin von Freia Hoffmann am Institut für Musik ebendort.

Axel Weidenfeld unterrichtet seit 1981 an der Universität Oldenburg, seit 2006 als Künstlerischer Mitarbeiter, in den Gebieten Musikpraxis (vor allem Gitarre), Musiktheorie und gelegentlich Musikwissenschaft. Freia Hoffmann ist er seitdem aus zahllosen Gesprächen zu Fragen u. a. der musikalischen Praxis, der Studiengangsplanung und der Hochschulpolitik verbunden.

Dank ergeht an dieser Stelle an Andreas Kisters und Peter Schleuning für Hilfen und Antworten, an Lukas Heiland für die Unterstützung bei der redaktionellen Betreuung, an Ruth Thomas und Laurent Klein für das Korrekturlesen des englischen bzw. des französischen Texts, an Wiebke Johannsen und Lars Hennings für die technische Unterstützung beim Beitrag von Birgit Kiupel sowie an Helga Ussat für die Überlassung des Porträtfotos.

Oldenburger Beiträge zur Geschlechterforschung

Herausgegeben vom

Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG)

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 26111 Oldenburg

Tel.: (0441) 798-4316

Fax: (0441) 798-5869

E-mail: zfg@uni-oldenburg.de

Internet: www.uni-oldenburg.de/zfg

(1)

Promotionsförderung und Geschlecht : zur Bedeutung geschlechtsspezifisch wirkender Auswahlprozesse bei der Förderung von Promotionen an niedersächsischen Hochschulen / Almut Kirschbaum ...; Karin Flaake; Heike Fleßner. – Oldenburg : Bibliotheks- und Informationssystem der Univ., 2005. – 223 S.

ISBN 3-8142-0941-9 (EUR 10.00)

(2)

Jungenarbeit : Dialog zwischen Praxis und Wissenschaft; Dokumentation der Tagung vom 18. November 2004 an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg; Detlef Pech; Michael Herschelmann; Heike Fleßner (Hrsg.). – Oldenburg : Bibliotheks- und Informationssystem der Univ., 2005. – 152 S.

ISBN 3-8142-0977-X (EUR 8.00)

(3)

Gezeitenwechsel : Dokumentation; 31. Kongress Frauen in Naturwissenschaft und Technik; 5.–8. Mai in Bremen / TuNiF Nordwest – Technik und Naturwissenschaft in Frauenhand e.V. (Hrsg.). [Red.: Smilla Ebeling ...]. – Oldenburg : BIS-Verl. der Carl von Ossietzky Univ., 2006. – 466 S.

ISBN 3-8142-0995-8 (EUR 12.00)

(4)

Versuchungen, ein Fest : Dokumentation eines Abschiedes / Anita Raddatz (Hrsg.). – Oldenburg : BIS-Verl. der Carl-von-Ossietzky-Univ., 2006. – 91 S.

ISBN 3-8142-2024-2 (EUR 6.50)

(5)

Frauen in Konzentrationslagern : Konzeption eines Führungstages unter geschlechtsspezifischem Aspekt in der Gedenkstätte Bergen-Belsen / Luzia Moldenhauer; Annika Freundt; Karin Baumann. – Oldenburg : BIS-Verl. der Carl-von-Ossietzky-Univ., 2006. – 148 S.

ISBN 3-8142-2028-5 (EUR 8.00)

(6)

Gender lehren – Gender lernen in der Hochschule : Konzepte und Praxisberichte / Beate Curdes; ...; Ulrike Schleier ... (Hrsg.). – Oldenburg : BIS-Verl. der Carl-von-Ossietzky-Univ., 2007. – 300 S.
ISBN 978-3-8142-2027-7 (EUR 12.80)

(7)

Gender und Schule : Geschlechterverhältnisse in Theorie und schulischer Praxis / [1. Oldenburger Fachtag Gender und Schule, 7. März 2006]. Sabine Jösting; Malwine Seemann (Hrsg.). – Oldenburg : BIS-Verl. der Carl-von-Ossietzky-Univ., 2006. – 148 S.
ISBN 978-3-8142-2040-6 (EUR 8.00)

(8)

Behinderung und Geschlecht – Perspektiven in Theorie und Praxis : Dokumentation einer Tagung / Jutta Jacob; Eske Wollrad (Hrsg.). – Oldenburg : BIS-Verl. der Carl-von-Ossietzky-Univ., 2007. – 115 S.
ISBN 978-3-8142-2078-9 (EUR 8.80)

(9)

Ethnische Diversitäten, Gender und Schule : Geschlechterverhältnisse in Theorie und schulischer Praxis / [2. Oldenburger Fachtag Gender und Schule, 6. März 2007]. Malwine Seemann ... (Hrsg.). – Oldenburg : BIS-Verl. der Carl-von-Ossietzky-Univ., 2008. – 114 S.
ISBN 978-3-8142-2109-0 (EUR 8.80)

(10)

Gender Mainstreaming und Schule : Anstöße für Theorie und Praxis der Geschlechterverhältnisse ; [3. Oldenburger Fachtag Gender Mainstreaming und Schule, 4. März 2008] / Malwine Seemann ... (Hrsg.). – Oldenburg : BIS-Verl. der Carl-von-Ossietzky-Univ., 2009. – 156 S.
ISBN 978-3-8142-2142-7 : EUR 12.80

(11)

Familiengerechte Hochschule : Daten, Herausforderungen, Perspektiven / Karin Flaake; Heike Fleßner; Angelika I. Müller; Juliane Pegel (Hrsg.). - Oldenburg : BIS-Verl. der Carl-von-Ossietzky-Univ., 2008. – 106 S.
ISBN 3-8142-2112-5 - 978-3-8142-2112-0 : EUR 8.80