Foto : Mariann Steegmann

Freia Hoffmann, Jane Bowers,
Ruth Heckmann (Hrsg.)

Frauen- und Männerbilder in der Musik

Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag

Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg
2000

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Universität Bremen
und des Fachs Musik an der Universität Oldenburg

Das Copyright für die Kompositionen liegt bei den KomponistInnen

Das Copyright für die wissenschaftlichen Beiträge liegt bei den AutorInnen

Notensatz S. 58, 232, 248: Martina Oster

Titelgestaltung: Julia Oesterling, unter Verwendung von Pablo Picassos
„Spiel am Strand und Rettung“, 1932

Verlag/Druck/
Vertrieb: Bibliotheks- und Informationssystem
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
(BIS) – Verlag –
Postfach 25 41, 26015 Oldenburg
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
e-mail: verlag @bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-0715-7

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 8

Foreword 9

Gertrud Meyer-Denkmann: Mit euch allen feiern 10

Freia Hoffmann
Denkanstöße, Einsprüche, Alternativen. Eva Riegers Beitrag
zu einer feministischen Musikwissenschaft 11

Jane Bowers
The Development of Gender Studies in American Musicology.
A View from 2000 21

Mia Schmidt: Little Steps 26

Janina Klassen
Dekonstruktion - (Re)Konstruktion. Die spätantike „Peregrinatio
Egeriae“ als Quellentext zur Musik- und Gender-Forschung 27

Gabriele Busch-Salmen
Die Frau am Tasteninstrument.
Thesen zur Interpretation eines Bildtopos 41

Julia Liebscher
Das Kastratentum im Diskurs von Thomas Laqueurs “one-sex model” 47

Peter Schleuning
Trennungsschmerzen männlich und weiblich.
Mozarts Lieder KV 519 und 520 55

Beatrix Borchard
Die Sängerin Amalie Joachim und
„Die schöne Müllerin“ von Franz Schubert 69

Susanne Rode-Breymann
Die bedrohliche Frau.
Geschlechterkonstruktionen auf der Opernbühne um 1900 81

Sabine Giesbrecht
Daisy oder Sylvia - Kunst unter der Optik des Lebens 97

Erwin Koch-Raphael: FOR EVE R 112

Susan McClary
Different Drummers. Interpreting Music by Women Composers 113

Siegrid Ernst: Ein Feuerwerk für Eva 128

Judith Tick
Writing Female Composers into Mainstream Music History.
Ruth Crawford Seeger as a Case Study 129

J. Michele Edwards
„Senza sordini". Women, Gender, and Sonic Strategies 147

Barbara Heller: Das besondere E 164

Marcia J. Citron
Gendered Sonata Form. Toward A Feminist Critical Tradition 165

Vivienne Olive: Perpetuum Mobile 178

Jan Hemming
Musik und Körper. Performative Problemlösungsstrategien 181

Violeta Dinescu: Tendencies 198

Elizabeth Wood
Decomposition 199

Wolfgang Löffler: Petra und die Wölfin 214

Martina Oster
Arrangieren - Inszenieren - Interpretieren. Ein Forschungsprojekt
zur geschlechts(un)typischen musikalischen Sozialisation 217

Ursula Görsch: MiFaLa. . . 232

Wolfgang Martin Stroh
Mädchen und szenische Interpretation 233

Ruth Schonthal: So schön soll es weitergehen 248

Corinna Herr
Fragmentierte Körper - flache Stimmen? Peter Sellars'
Fernseh-Inszenierung von Händels „Giulio Cesare in Egitto“ 249

Elena Ostleitner
Die Wiener Philharmoniker und die Frauenfrage. Eine Chronologie
der Ereignisse im Spiegel der Presse 265

Ruth Heckmann
Schriftenverzeichnis Eva Rieger 271

Patricia Jünger: Multipercussiver Wirbel 279

Vorwort

„Frauen- und Männerbilder in der Musik“ – daß der Titel des vorliegenden Buches auf ein in den letzten 20 Jahren überhaupt erst erschlossenes Forschungsgebiet so eindeutig verweisen kann, ist unter anderem ein Verdienst von Eva Rieger. An ihrem 60. Geburtstag möchten wir ihr mit dieser Festschrift zu ihren wissenschaftlichen Leistungen gratulieren. Wir freuen uns, daß auch einige Komponistinnen und Komponisten sich dieser Gratulation anschließen und einen musikalischen Beitrag zu dieser Festschrift geleistet haben.

Seit der Zweiten Frauenbewegung in den 70er Jahren hat sich die Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft einen festen Platz erobert. Die Frage nach dem Anteil der Frauen an unserer heutigen historisch gewachsenen Kultur ermöglichte einen neuen Blick auf die Geschichte, der offenlegt, daß eine soziale Dichotomie der Geschlechter nicht immer als gegeben feststand. Dennoch prägt das Verhältnis der Geschlechter zueinander in Geschichte und Gegenwart unsere (musikalische) Kultur und unsere Wissenschaft bis heute nachhaltig – in musikalischen Texten, in Biographien, in der Rezeption, in der Inszenierung und Vermittlung von Musik und in der Art und Weise, wie über alles dies nachgedacht und gesprochen wird.

Die AutorInnen aus Deutschland, Österreich und den USA greifen Frauen- und Männerbilder aus verschiedenen Bereichen der Musikgeschichte und Musikpädagogik auf und knüpfen dabei an viele Gedanken und Vorarbeiten Eva Riegers an. So können wir mit diesem Band auch einen umfangreichen Einblick in den Stand der gegenwärtigen Forschung vermitteln und – wie wir hoffen – Anregungen zu neuen Diskussionen geben.

Oldenburg / Milwaukee WI / Hamburg, im Februar 2000
Freia Hoffmann, Jane Bowers und Ruth Heckmann

Foreword

"Frauen- und Männerbilder in der Musik" – that the title of the present book can so unequivocally refer to a field of inquiry that, for the most part, has developed within the last twenty years, is due largely to Eva Rieger. With this Festschrift, we wish to congratulate her on her sixtieth birthday for her scholarly achievements. We are pleased that several composers have also added their congratulations and musical contributions to this Festschrift.

Since the second wave of the women's movement began in the 1970s, women and gender studies in musicology have become firmly established. The question of the place of women in our present culture offers a new view of history, which illustrates that a social dichotomy between the sexes was not always accepted as a given. Nevertheless, the relationship of the sexes to each other in our past and present musical culture is still inscribed – in musical texts, in biographies, in reception history, in the staging and presentation of music, and, above all, in the ways in which we think and speak about these things.

The present authors, from Germany, Austria, and the United States, approach the representation of women and men in music from different areas within musicology and music education and, in so doing, are linked with many ideas and previous work of Eva Rieger. We hope, therefore, that this volume will provide broad insight into the present state of research, as well as stimulate new discussion.

Oldenburg / Milwaukee WI / Hamburg, February 2000
Freia Hoffmann, Jane Bowers and Ruth Heckmann

MIT EUCH ALLEN

mit Schwe-ben Erde mit der

Sch- dem Vogel rrrrrolllllllllllll.....

we- schwe - ben der Erde

ben mit

! FEIERN !

Leuchten mit der Sonne

Schweben Feiern leuchten —

rrrollen rrrrrr das un-ver-läß-li-che Feiern

mit allen

LEBEN

le-ben le-ben

Text: Rose Ausländer

Komposition (Konzept) für Stimmen - AKKordeon - geschl. Klavier

für Eva Rieger zum 60. Geburtstag von

G-MD

Denkanstöße, Einsprüche, Alternativen

Eva Riegers Beitrag zu einer feministischen Musikwissenschaft

Freia Hoffmann

„Auf dieses Buch habe ich gewartet" – so begann im März 1981 eine Rezension von Eva Riegers Textsammlung „Frau und Musik", und sie endete nach einer ausführlichen Wiedergabe von Lesefrüchten mit der Aufforderung: „Liebe Frauen, Troubadouras, Bänkelsängerinnen und Patti-Smith-Fans, lest dieses Buch!" Diese heute noch mitreißende Begeisterung, dieser dringliche Appell an musikinteressierte Frauen hatte seine guten Gründe. Ende der siebziger Jahre hatten sich die Regale in Frauenzentren, Buchläden und Wohngemeinschaften bereits reichlich gefüllt mit Büchern von Schriftstellerinnen, mit einschlägigen Zeitschriften, mit feministischen Aufarbeitungen von Literatur, Geschichte, Kunst und Film – ja sogar in den Schallplattensammlungen fand sich einiges, was sich für Frauenfeten, für Demonstrationsgesänge und das Nachspielen an Klavier und Gitarre eignete. Aber was entschieden noch fehlte, war die Aufarbeitung eines „Taburaums weiblicher Kreativität": „Es scheint", so schreibt die Rezensentin, „als wäre auch den überzeugtesten Frauenrechtlerinnen [. . .] die Beantwortung der Frage: ‚Warum gibt es kein weibliches musikalisches Genie?' etwas peinlich. Mit dieser Scham ist es jetzt hoffentlich vorbei. Die Musikwissenschaftlerin Eva Rieger, seit 1973 aktiv in der Frauenbewegung tätig, hat unter dem Generalthema ‚Frau und Musik' umfangreiches Quellenmaterial zusammengestellt; Musikpädagoginnen, Komponistinnen, Sängerinnen usw. aus dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert beschreiben und analysieren die gesellschaftlichen Repressionen, denen musikalisch begabte Frauen ausgesetzt waren und sind."[1]

Das Buch erschien in der renommierten, von Gisela Brinker-Gabler herausgegebenen Reihe „Die Frau in der Gesellschaft. Frühe Texte" (Fischer Taschenbuch Verlag) pünktlich zum Festival „Frau und Musik" (20. bis 23. November 1980 in Bonn und Köln) und war auf dem Büchertisch des Bonner Frauenbuchladens die Hauptattraktion (Schriftenverzeichnis[2] Nr. 11). Für viele Leserinnen war die Verfasserin aber keine Unbekannte mehr. Von 1973 bis 1977 wissenschaftliche Assistentin an der Musikhochschule Berlin (heute in die Hochschule der Künste integriert) und seit 1978 Akademische Rätin an der Universität

Göttingen, hatte sie sich bereits im 1978 gegründeten Arbeitskreis „Frau und Musik“ engagiert und schon damals mit ihren Publikationen Aktivitäten entfaltet, die in Menge und Vielfalt beeindruckend waren.
Ihre ersten Artikel zum Thema „Frau und Musik“ galten der Vorstellung zeitgenössischer Musikerinnen: Die Interviews mit Vivienne Olive und Grete von Zieritz sowie ein Portrait von Eta Harich-Schneider (Nrn. 21, 23, 24) entstanden in dem Bewußtsein, daß Musikwissenschaft, auch wenn sie sich vornehmlich der Analyse historischer Voraussetzungen und Bedingungen widmet, eine Verantwortung für die Darstellung und Vermittlung von zeitgenössischen Entwicklungen besitzt – eine Verantwortung, die Eva Rieger auch später immer wieder, z. B. in ihrem Aufsatz über Sofia Gubaidulina (Nr. 68) und in Arbeiten über Weibliche Ästhetik (Nrn. 43, 45, 47, 65, 66, 89) wahrgenommen hat. Diese Gespräche boten nicht nur Gelegenheit, die Zurücksetzung und Ausgrenzung von Komponistinnen zu thematisieren, sondern sie berührten auch Fragen, die Leserinnen im Kontext einer lebendigen Frauenbewegung interessierten: Wie entsteht Kreativität, wie können Frauen das dazu notwendige Selbstbewußtsein entwickeln, wie steht es mit ihrem Verhältnis zur Technik? Wie können sich Frauen auf einem Markt behaupten, wo Verleger ihnen unmißverständlich klarmachen, „wie schwierig es ist, eine komponierende Frau an den ‚Mann‘ zu bringen“ (Nr. 21, S. 9)?
Publikationsort für diese frühen Arbeiten war „Troubadoura“, die erste Frauenmusikzeitung, die seit 1978 mit geringem professionellen Know how, miserabler Ausstattung, aber viel persönlichem Engagement und großer Leserinnen-Resonanz in München publiziert wurde. Es gab kaum eine Nummer, in der Eva Rieger sich nicht, inmitten all der bunt gemischten Beiträge, mit immer neuen Themen gemeldet hätte: mit kurzen Darstellungen über Johanna Kinkel und Ethel Smyth (Nrn. 26, 27), mit einem Abriß über Geschlechteraspekte in der Geschichte der Musikerziehung (Nr. 25), mit „Anmerkungen zum Dirigierberuf“ unter dem Titel „Dirigieren – Männersache?“ (Nr. 29) und einem Artikel zur Doppelmoral in der Wahrnehmung von Sängerinnen (Nr. 28). Oft waren es Denkanstöße, ein paar Zahlen zur Minderheitenposition von Musikerinnen, einmal eine Replik auf einen ärgerlichen Artikel in der „Zeit“, häufig Fundstücke wie der heute noch lesenswerte Auszug aus Anna Bahr Mildenburgs Erinnerungen über Ethel Smyth (Nr. 27). Aber immer war das Anliegen, Leserinnen aufzuklären, ihnen Argumente für die allerorten geführten Diskussionen zu liefern, und fast immer war das Ziel, andere Frauen zum Weitersuchen, zur Forschung auf dem weitgehend unbekannten Terrain der Frauenmusikgeschichte anzuregen. „Hallo, Musik- und PH-Studentinnen!“ so lautet der

Appell am Ende des Kinkel-Portraits: „Mit dem Thema ‚Johanna Kinkel' liegt ein reiches Arbeitsfeld für schriftliche Hausarbeiten usw. bereit. Hier einige Literaturhinweise..."

Zwei dieser Texte, „Musik und Schule" und „Dirigieren – Männersache?", gekennzeichnet als Auszüge aus einer „Studie", die „beim Ullstein Verlag" angekündigt wurde, waren aber schon Indiz dafür, daß diese kleinen Arbeiten Nebenprodukte von umfangreicheren Projekten waren. Kurz nach dem Band „Frau und Musik", einer noch heute gültigen Sammlung von Quellentexten (Nina d'Aubigny von Engelbrunner bis Philippine Schick), erschien 1981 „Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung" (Nr. 2). Mit diesem Buch legte Eva Rieger eine erste Bilanz von Recherchen über die Rolle der Frau in der Geschichte der europäischen Kunstmusik vor – eine Arbeit, die bis heute für sich beanspruchen kann, umfassend in das Gebiet der musikhistorischen Frauen- und Geschlechterforschung einzuführen. Wohl selten hat ein Buch in unserem Fach so viel Aufsehen erregt, Unruhe, Genugtuung, Anregung ausgelöst. Daß heute vieles inhaltlich revisions- oder ergänzungsbedürftig scheint, ist – nach zwei Jahrzehnten musikwissenschaftlicher Frauen- und Geschlechterforschung, die nicht zuletzt durch dieses Buch initiiert wurde – nicht überraschend. Bemerkenswert ist vielmehr, wie sehr die Lektüre dieses Textes noch heute Studentinnen dazu anregt, Fragen aufzuwerfen, Neugier zu wecken, selbstverständlich scheinende Bilder von Musikgeschichte zu revidieren. Denn das Buch erschöpfte sich nicht darin zu zeigen, wie wenig Interesse die Musikgeschichtsschreibung bisher den Frauen entgegengebracht hatte. Ganz im Sinn des neueren Begriffs der „Geschlechterforschung" problematisierte es (wie übrigens auch andere Arbeiten dieser Zeit) die Auswirkungen eines einseitigen Blicks auf die Musikgeschichte, z. B. im Hinblick auf den Genie-Begriff, Fragen der musikalischen Kreativität und Begabung, die Prägung von Berufsbildern. Aber das Buch wirkte auch in die etablierte Musikwissenschaft hinein, erzeugte Abwehr, Überraschung, langfristig Nach- und Umdenken. Was daran Anstoß erregen konnte, war nicht so sehr der befremdlich neue Blick seiner Verfasserin auf die Musikgeschichte, sondern die Fakten, Texte, Verhältnisse, die dieser Blick zutage förderte. Auch war seine Methode, nämlich den „Ertrag" der Musikgeschichte nicht aufgrund von Biographik, Analyse, Stilgeschichte zu ermitteln, sondern Musikgeschichte als ein Gebiet der Sozial- und Kulturgeschichte zu beschreiben, nicht neu. Seit Leo Balet und Eberhard Rebling[3] und seit den fünfziger Jahren war sie immer häufiger und mit wachsender Resonanz ange-

wandt worden, vorbildlich zum Beispiel in den Bänden der „Musikgeschichte in Bildern“.[4] Neu war die Anwendung auf Fragen der Frauen- und Geschlechterforschung, und alarmierend war, was hier sichtbar wurde. Wer das Buch las, ob es nun kritisch denkende Frauen waren oder die etablierten Fachkollegen, war immer auch als Geschlechtswesen angesprochen: Wohl jede Leserin konnte Spuren bürgerlicher Mädchenerziehung und künstlerischer Selbstbeschränkung bei sich entdecken, jeder Leser konnte sich unbehaglich in eigenen Ansichten und Blindheiten gespiegelt sehen. Entsprechend lebendig, oft auch abwehrend waren die Reaktionen.

Die Liste von Eva Riegers Veröffentlichungen liest sich wie ein Dokument zur Verbreitung feministischer Gedanken und Ansätze in die Fachöffentlichkeiten hinein: Zwar blieb bis Anfang der neunziger Jahre die Frauenbewegung Adressatin von Veröffentlichungen, z. B. mit einem Artikel über die Zauberflöte in Rita von der Grüns „Venus Weltklang“ (Nr. 40), mit einem Beitrag über Nannerl Mozart für Luise Puschs „Schwestern berühmter Männer“ (Nr. 46) oder mit den Kontrapunkt-Kalendern, die sie jahrelang in minutiöser Kleinarbeit zusammengestellt und mit kurzen charakteristischen Lesetexten zum Thema „Frau und Musik“ versehen hat. Aber umgekehrt trug Eva Rieger Inhalte der Frauenbewegung mutig – und unbekümmert um die Etikettierung als „Emanze“ – in die Fachzeitschriften hinein. Es begann mit „Anmerkungen zur weiblichen Kreativität“, 1979 in der Zeitschrift für Musikpädagogik publiziert (Nr. 22), wobei sich unter einem fast harmlos klingenden Titel alle nur denkbaren Beispiele von Einschränkungen, Behinderungen, Frauenfeindlichkeit häuften. Die LeserInnen der biederen Neuen Musikzeitung werden 1981 nicht wenig verwundert gewesen sein, unter dem Titel „Johanna Revolta macht Musik zum Austoben“ (Nr. 31) mitten in die Musikszene der Frauenbewegung versetzt zu werden, sich mit den Flying Lesbians als „radikallesbischer Gruppierung“ und der Rockmusik als „letzter Hochburg männlichen Chauvinismus“ konfrontiert zu sehen und über Fragen der Weiblichen Ästhethik nachzudenken. Die LeserInnen der Neuen Zeitschrift für Musik bekamen Gelegenheit, ihr Bild von der Musikschriftstellerin Lina Ramann zu revidieren (Nr. 51); es folgten Publikationen in Üben und Musizieren, Musik und Bildung, Musik und Unterricht, Das Orchester.

Zunächst in Berlin und Göttingen, später in Hildesheim und zuletzt in Bremen war Eva Rieger in ihrer universitären Lehre immer, wenn auch nicht ausschließlich, in der Ausbildung von MusiklehrerInnen tätig. Im Gegensatz zu manchen KollegInnen hat sie dies nicht als notwendige, aber ungeliebte materielle

Existenzbasis betrachtet, sondern bewußt als Möglichkeit genutzt, ihren wissenschaftlichen Arbeiten Wirkung und Resonanz zu verschaffen. Bezeichnend für diese Verankerung sind ihre Arbeiten zur Musikpädagogik, von denen wohl ihr Buch „Friedenserziehung im Musikunterricht" (Nr. 3) am meisten Verbreitung und praktische Bedeutung erzielt hat. Auch in der Frauen- und Geschlechterforschung war die Musikpädagogik für sie immer ein wichtiges Gebiet. Sie entwarf zahlreiche Unterrichtseinheiten und sorgte so dafür, daß Geschlechterfragen und Leistungen von Frauen im Musikunterricht thematisiert werden: über Geschlechterrollen in Mozarts Figaro (Nr. 53), Sofia Gubaidulina (Nr. 68), Janis Joplin (Nr. 79), Geschlechterrollen in der Filmmusik (Nr. 52). Die Leistungen von Frauen in der Geschichte der Musikpädagogik waren ein zweites Arbeitsfeld: Besonders lesenswert sind etwa ein Porträt von Nadia Boulanger (Nr. 56) und ein umfangreicher, anhand von Nachlässen und anderen entlegenen Quellen genau recherchierter Text über Agnes Hundoegger und die von ihr entwickelten Tonika-Do-Methode, der, etwas versteckt publiziert, bisher viel zu wenig Beachtung gefunden hat (Nr. 61).
Aber auch in der Musikpädagogik hat Eva Rieger darüber hinaus die Verhältnisse nicht auf sich beruhen lassen. Ein gemeinsamer Auftritt mit der Verfasserin dieser Zeilen sorgte schon bei der Bundesschulmusikwoche 1982 in Berlin für Aufsehen, Unmut, Proteste und wochenlange Korrespondenzen. Anhand eines Dia-Vortrages wurde den Fachkollegen vor Augen geführt, wie selbstverständlich in Musiklehrbüchern eine männlich geprägte Kultur unbewußt an eine männliche Schüleröffentlichkeit vermittelt wurde (in zwei Teilen publiziert, Nrn. 38, 39). 1987 analysierte Eva Rieger in Bd. 8 der Musikpädagogischen Forschung (Nr. 54) anhand von Texten, die zwei Jahre zuvor in demselben Publikationsorgan erschienen waren, die anhaltende Unaufmerksamkeit der KollegInnen in bezug auf Belange von Schülerinnen. Der Artikel fährt fort mit einer Bilanz bisheriger Ergebnisse der Frauenforschung, die in die Musikpädagogik einfließen sollten und der Aufzählung von Forschungs-Desideraten – ein Aufruf, der sicherlich mit dazu beigetragen hat, daß 1996 Band 17 derselben Reihe unter das Thema „Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens" gestellt wurde.[5]

„Zu den mißlichsten Voraussetzungen, die der Forschungswilligen [Frau] begegnen, gehört die Quellenlage" schrieb Eva Rieger 1983 in einer heute noch lesenswerten Bilanz „Feministische[r] Ansätze in der Musikwissenschaft" (Nr. 36). Das mit der Textsammlung „Frau und Musik" 1980 begonnene Anliegen, historische Texte zum Thema in neuen Ausgaben zugänglich zu machen

und zu kommentieren, wurde 1988 fortgesetzt, als Eva Rieger eine Auswahl aus Ethel Smyths autobiographischen Veröffentlichungen vorlegte (Nr. 12). Diese Textsammlung profitiert von der biographischen Affinität zum Englischen ihrer Herausgeberin ebenso wie von ihrer Vorliebe für Buchantiquariate und ihrem Gespür für politisch brisante Inhalte. Mit Ethel Smyth stellte Eva Rieger eine Komponistin vor, die uns nicht nur wegen ihres umfangreichen musikalischen Werks interessiert, sondern auch als eine politisch bewußte und aktive Frau, die Probleme des Komponierens, des kompositorischen „Fortschritts", des Musikmarktes, der Musikkritik ebenso klug reflektierte wie ihre hindernisreiche Karriere als Komponistin.
Als ähnlich bedeutsam und ergiebig erwiesen sich die „Lebensberichte berühmter Pianistinnen", 1996 unter dem Titel „Frauen mit Flügel" gemeinsam mit Monica Steegmann publiziert (Nr. 15): eine Fundgrube für Informationen zur Sozialgeschichte der Musik, zur Geschichte der Musikausbildung, zur Geschichte der Klavierinterpretation und zum Lebenswerk einzelner Pianistinnen. Daß Clara Schumann, z. B. über Mathilde Verne, Adelina de Lara und andere in den Texten erwähnte SchülerInnen historisch so weitgreifend Einfluß ausgeübt hat, also „schulebildend" wirken konnte wie keine Frau vor ihr, ist erst durch diese (z. T. durch Eva Rieger erstmals aus dem Englischen übersetzten) Texte anschaulich sichtbar und nachweisbar geworden.

Eine ähnliche „Service-Funktion" wie die Edition von Quellentexten hatten die Notenausgaben, die im Schott-Verlag zusammen mit Käte Walter und Barbara Heller-Reichenbach entstanden sind. Unter dem Titel „Frauen komponieren" bietet die Reihe, inzwischen auf vier Hefte angewachsen (Nrn. 6, 8, 9, 10), PianistInnen, Sängerinnen, GeigerInnen und VioloncellistInnen eine unkomplizierte Möglichkeit, Werke von Komponistinnen kennenzulernen und auch in den Instrumentalunterricht einzubeziehen. Ein „Verzeichnis aller lieferbaren Noten" (Nr. 13) legte Eva Rieger, zusammen mit Martina Oster und der Schweizer Musikalienhändlerin Siegrun Schmidt, schon 1989 vor. Bis heute ist es, nach Besetzungen geordnet, eine zuverlässige Informationsquelle, wenn es darum geht, MusikerInnen bei der Zusammenstellung von Programmen behilflich zu sein. Einen vor allem regionalen, mit Hilfe von Internet und Fernleihe aber durchaus darüber hinausgehenden Nutzen hat eine 1996 abgeschlossene Bestandsaufnahme „Noten und Tonträger von Komponistinnen in der Staats- und Universitätsbibliothek und der Musikbibliothek Bremen" (Nr. 16) – mit Register immerhin 74 Seiten lang und damit auch ein eindrucksvolles Doku-

ment für die Schwerpunktbildung, die seit den siebziger Jahren und besonders seit Eva Riegers Wirken in Bremen gelungen ist.
Den krönenden Abschluß dieser Arbeiten bildet die 282 Seiten lange Bibliographie „Frau und Musik“, die 1999 erschien und rund 3 780 Bücher und Aufsätze zum Thema auflistet (Nr. 17). In zehnjähriger Arbeit entstanden, repräsentiert sie nicht nur den beeindruckenden Überblick, den die Herausgeberin vor allem in der deutsch- und englischsprachigen Forschungsliteratur besitzt, sondern auch die Unterstützung durch studentische Hilfskräfte und Mitarbeiterinnen (Martina Oster, Jeanne Rosenstein und Ruth Heckmann), ohne die ein solches Werk kaum realisierbar gewesen wäre. Benutzerinnen werden nicht nur von der Fülle der aufgeführten Arbeiten, sondern vor allem von der gut durchdachten Gliederung dieses komplexen Gebiets profitieren, und es ist zu hoffen, daß dies Standardwerk durch revidierte Neuauflagen seine Aktualität nicht verliert.

Es ist aufschlußreich, daß sich Eva Rieger auf dem Gebiet der Biographik eher vorsichtig verhalten hat. Unter den zahlreichen Biographinnen von Clara Schumann oder Fanny Mendelssohn ist sie nicht zu finden und hat auch im Fall von Ethel Smyth lieber die Quellen sprechen lassen, als selbst ein biographisches Portrait zu verfassen. Vielleicht geschah es im Bewußtsein der Gefahren, die das Verhältnis Komponist – Biograph seit Forkels Bach-Monographie von 1802 geprägt haben und die sich in vielen Lebensbeschreibungen der „großen Schwestern von gestern“ fast unverändert abbilden. Ihr Thema war Nannerl Mozart (Nr. 4), eine zur Heldin, zur positiven Identifikationsfigur denkbar ungeeignete Musikerin. Schon als Kind im Schatten eines jüngeren, faszinierend begabten Bruders stehend, im Verlauf ihres Lebens an weiterer Ausbildung und Berufstätigkeit gehindert, führte sie dann jahrzehntelang ein Leben, auf das nicht einmal (wie im Fall Clara Schumann) der Glanz einer Konzertkarriere fiel und das sich nicht (wie im Fall Fanny Hensels) aus einer angesehenen großbürgerlichen Familie heraus entwickelte, sondern das sich im Umkreis der kleinen Residenzstadt Salzburg so unbedeutend und alltäglich wie eben möglich ausnahm. Der Kontrast zwischen mutmaßlicher Begabung und fehlenden Entfaltungsmöglichkeiten konnte nirgends größer sein, die „Heldin“ konnte also in exemplarischer Weise die Normalität einer musikalisch begabten Frau demonstrieren und zur Argumentation für ein notwendiges Umdenken dienen.

Die interdisziplinäre und vor allem sozialwissenschaftliche Orientierung, die in der Frauenforschung nahelag und anfangs auch die Fragestellungen in der feministischen Musikwissenschaft prägte, wurde aber auch in unserem Fach

ergänzt durch die Arbeit am fachspezifischen Material. Eva Rieger war eine der ersten, die nachfragten und nachdachten, inwiefern sich Geschlechterverhältnisse auch in die Musik selbst eingeschrieben hatten. 1983 enthielt ihr Beitrag über „Feministische Ansätze in der Musikwissenschaft“ (Nr. 36) bereits Beobachtungen zur gegensätzlichen Darstellung und Bewertung der Geschlechter in Musik. Eine der ersten Veröffentlichungen, entstanden im Zusammenhang mit ihrem Buch „Friedenserziehung im Musikunterricht“ (Nr. 3), war ein Artikel in den Feministischen Studien 1984 unter dem Titel „Militär und Musik – eine frauenfeindliche Allianz?“ (Nr. 42). Hier, am Thema Militärmusik, ließ sich der Zusammenhang zwischen Macht, Männlichkeit, Instrumentenentwicklung, Gattungsentwicklung und musikalischen Strukturen plausibel vorführen. Ein Beitrag über die musikalisch polarisierende Darstellung von Rodolfo und Mimi in Puccinis La Bohème (Nr. 70) für den von uns gemeinsam herausgegebenen Band „Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin“ (Nr. 14) war noch nicht veröffentlicht, als in Minneapolis 1991 der erste Kongreß “Feminist Theory and Music” in zahlreichen Beiträgen deutlich machte, daß die musikwissenschaftliche „Gender“-Forschung in den USA an ähnlichen Fragestellungen und Methoden arbeitete. Hatte Eva Rieger mit „Frau, Musik und Männerherrschaft“ Jahre zuvor im angelsächsischen Raum Diskussionsstoff und Anregungen gegeben, so kam nun von dort Unterstützung für die in Deutschland immer noch vergleichsweise vereinzelt arbeitende Kollegin. Beflügelt und angeregt durch eine Fülle von „gender“-orientierten Analysen, die in den Folgejahren publiziert wurden, intensivierte Eva Rieger die Arbeit an einem Großprojekt, das das ehrgeizige Ziel hatte, eine „musikalische Rhetorik der Geschlechterverhältnisse“ am Beispiel von Hitchcock-Filmen zu entwickeln (Nr. 5). Ausgehend von der These, daß sich in der europäischen Kunstmusik über Jahrhunderte musikalische Mittel, Formeln, Symbole herausgebildet haben, die sich als Metaphern für die Darstellung von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ eignen, und daß diese Mittel über die Musiksprache des 19. Jahrhunderts auch in die Filmmusiken Hitchcocks eingegangen sind, hat Eva Rieger, in Verbindung mit Bild- und Inhaltsanalysen, Interpretationen vorgelegt, die ein verändertes, kritisches Hören anregen können – nicht nur von Filmmusik.

Ein Thema, das Eva Rieger über zwei Jahrzehnte hinweg immer wieder beschäftigt hat und das wie kein anderes fast exklusiv „ihr“ Thema zu sein schien, war das Thema „Weibliche Ästhetik“. Wie kein anderes hat es Anlaß zu Mißverständnissen und Auseinandersetzungen gegeben. Es war nicht beabsichtigt, und das stellt sie schon 1981 in der Neuen Musikzeitung klar, „die weibli-

che Biologie auf Musik zu übertragen“ und so, wie die amerikanische Musikwissenschaftlerin Kay Gardner es z. B. tat, eine Nähe zu zyklischen Formen zu konstruieren (Nr. 31). Es war mit diesem Thema auch keine normative Ästhetik in den Blick genommen, in dem Sinn, daß Komponistinnen etwa die historische Aufgabe hätten, Geschlechterthemen in einer bestimmten (aufklärenden) Weise zu behandeln. Wie „schädlich“ eine solche Normierung sein würde, hat Rieger schon 1983 am Beispiel der „marxistisch-leninistischen Ästhetik in der DDR nach Kriegsende“ aufgezeigt (Nr. 36, S. 112). Gemeint war die aus musiksoziologischer Sicht naheliegende Annahme, wie sie sie 1996 vor einem Kongreß von MusikstudentInnen noch einmal zusammengefaßt hat: „Vertreterinnen einer weiblichen Ästhetik meinen keinen weiblichen Sonderweg (und schon gar nicht gehen sie von der naiven Vorstellung aus, daß man das Geschlecht des/der Schaffenden aus der Musik ‚heraushören‘ könnte), sondern sie vermuten, daß Frauen aufgrund ihrer Lebenserfahrung, Sozialisation und ihres kulturellen Gedächtnisses bestimmte Denk- und Verhaltensweisen verinnerlicht haben“ – und daß dies in ihrer künstlerischen Aussage seinen Ausdruck findet (Nr. 90, S. 229). Wer Riegers Arbeiten zu diesem Themenkomplex sorgfältig liest, wird finden, daß sie sich durch eine große Vorsicht auszeichnen und daß die Eingrenzung bestimmter Beobachtungen sorgfältig vorgenommen wird. Als Besonderheiten nennt sie in ihrem Aufsatz „Ich recycle Töne“ von 1992 (Nr. 66) etwa die Zurückhaltung von Clara Schumann und Cecilia Chaminade in bezug auf dichotomische Tendenzen der Sonatenform, die Neigung zu kirchenmusikalisch wie pädagogisch brauchbarer Musik bei Erna Woll und Felicitas Kukuck, die Orientierung an Folklore-Traditionen bei Myriam Marbé, Violeta Dinescu und Ruth Crawford Seeger, die Neigung vieler Komponistinnen zum „Zusammenführen von Natur und Kultur“ und das enge Verhältnis vieler Zeitgenossinnen zu Stimme, Körper und Performance. Bei den mitgeteilten Beobachtungen handelt es sich also um ästhetische Merkmale, die keineswegs exklusiv bei Komponistinnen zu finden sind und die also auch nicht Gefahr laufen, jene mit einer „Weiblichen Ästhetik“ zu etikettieren. Aber es handelt sich – neben rein wissenschaftlichem Interesse – sicherlich auch um eine Einladung an künstlerisch tätige Kolleginnen, mehr Bewußtsein von möglichen Zusammenhängen zwischen ihrer Situation als Frauen und ihrer Kompositionspraxis herzustellen.

“Eva Rieger, the leading feminist musicologist in Germany”[6] – so charakterisierte Marcia Citron sie in einem Kongreßbericht aus dem Jahre 1991. Eva Rieger strich, als sie mir eine Kopie dieses Textes zuschickte, das “leading”

durch und schrieb in ihrer kleinen, flüchtigen Handschrift an den Rand „Unsinn (peinlich)“. War es falsche Bescheidenheit oder die Befürchtung, ein solcher Titel könnte bei ein paar Kolleginnen Ärger auslösen?
Egal, liebe Eva, es hilft Dir nichts: Du bist einfach “the leading feminist musicologist in Germany”, und Du wirst es, wenn wir Deine Arbeitsfreude richtig einschätzen, auch noch lange bleiben.

1 Troubadoura 4 (1981), H. 11, S. 23.
2 Die genannten und zitierten Publikationen von Eva Rieger werden im Text mit den Nummern des Schriftenverzeichnisses (s. S. 271ff.) nachgewiesen.
3 Leo Balet und E. Gerhard, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Straßburg u. Leiden 1936, Reprint Frankfurt am Main 1973.
4 Leipzig 1961ff.
5 Es handelt sich jeweils um die Dokumentation der Jahrestagungen des AMPF (Arbeitskreis für musikpädagogische Forschung). Bd. 17 hrsg. von Hermann J. Kaiser, Essen 1996.
6 Marcia Citron, Conference Report “Beyond Biography” Utrecht 1991 und “Music and Gender Conference” London 1991, in: The Journal of Musicology 9 (1991) Nr. 4, S. 533-543, zit. S. 535.

The Development of Gender Studies in American Musicology

A View from 2000

Jane Bowers

In 1975, when I was asked to make a presentation on recent research about women and music at the annual meeting of the College Music Society, I compiled a four-page bibliography, later published in College Music Society Report No. 1, listing work that had appeared in both European and American publications.[1] The first stirrings of gender studies in American musicology can be read there in brief. I cited some broad-brush overview articles; a book on a French woman composer/harpsichordist; a sprinkling of articles having to do with specific women composers and performers; some ten dissertations focusing on one or more women composers, performers, or patrons; an ethnomusicological study about Ga market women musicians; a sociologically oriented article about women professional musicians in America; and the provocative double article "Why Haven't Women Become Great Composers?" In addition, I mentioned some work in progress, recordings, discographies, and a couple of films. While not yet very numerous, most of these studies had been impelled by the second wave of feminism that had been sweeping the United States since the late 1960s, as well as by scholarship in the emerging fields of women's history and feminist literary criticism. Others had simply emerged from traditional musicological pursuits, such as the study of aristocratic patrons and musicians, or from earlier feminist influences on scholars.

Just a little over a decade later when the College Music Society published its Report No. 5 (1988), the striking progress gender studies in American musicology had made in the intervening years was readily apparent. The report included a much expanded, annotated seventy-seven-page bibliography of recent writings pertaining to women in music compiled by Nancy Reich, which demonstrated the extent of the new scholarship.[2] Reich's bibliography listed many reference works (especially bibliographies, bio-bibliographies, and discographies); books and dictionaries with biographical profiles of women musicians; the first two volumes of "The Musical Woman", a large compilation that aimed at "chronicling women's achievements around the world in all aspects of the art except solo performance"; and some ground-breaking anthologies, in-

cluding Carol Neuls-Bates's collection of source readings about women in music (1982), Jane Bowers's and Judith Tick's compilation of articles by various authors about women in the Western art music tradition (1986), Ellen Koskoff's collection of essays on women's musical roles and behavior in cultures around the world (1987), and James Briscoe's historical anthology of music by women composers (1987). Significant single-author books had also appeared, e.g., Christine Ammer's "Unsung. A History of Women in American Music" (1980), Léonie Rosenstiel's "Nadia Boulanger. A Life in Music" (1982), and Nancy Reich's "Clara Schumann. The Artist and the Woman" (1985), as had Catherine Smith's and Cynthia Richardson's co-authored "Mary Carr Moore, American Composer" (1987). Furthermore, there were studies of black women musicians and women in jazz, blues, and ragtime, and an astonishing number of dissertations, which frequently focused on women composers and their works but also investigated women performing musicians, music educators, and musical institutions such as those maintained in medieval nunneries. In addition, Reich's bibliography called attention to music publishers that had established series of music by women composers and record companies that specialized in women's compositions.

Significantly, Reich also brought attention to two of Eva Rieger's important books – "Frau und Musik" and "Frau, Musik und Männerherrschaft"[3] – which up to this time were little known in the United States due to an unfortunate lack of reviews in English-language periodicals. Still, Rieger's work had begun to influence some American scholars a few years earlier, when an English translation of the introduction to her "Frau und Musik" was published as "'Dolce semplice'? On the Changing Role of Women in Music" in Gisela Ecker's "Feminist Aesthetics"[4] . Indeed, three of the five American contributors to the present volume remember having first become aware of Eva Rieger's work with the publication of that article, and some attribute her work, which they began to explore more deeply after reading the article, with opening up for them a whole new world of possible inquiry related to gender and music.

In the years immediately following the publication of the 1988 College Music Society report, gender studies in American musicology continued to pour forth in increasing numbers. While some of the topics these studies addressed were akin to those addressed by Eva Rieger – e.g., restrictions placed on women's creativity, differing kinds of music education for males and females, the exclusion of women from musical professions along with women's efforts on their own behalf to improve opportunities for professional work, the devaluation of works by women composers, internalization by women of their devaluation,

and so forth – other topics proposed by Eva Rieger, such as the construction and representation of gender in music, were not their long suit. To be sure, feminist music criticism had begun to emerge in the United States by the late 1980s, partly under the influence of feminist critical theory and methodology developed in other disciplines: for example, Ruth Solie delivered her paper "Whose Life? The Gendered Self in Schumann's Frauenliebe Songs" at a Dartmouth University conference in May 1988 and it circulated in typescript well before it appeared in print in 1992,[5] and an array of scholars including Suzanne Cusick, Austin Caswell, and Susan McClary delivered papers with a feminist critical focus at the annual meeting of the American Musicological Society in November 1988. Yet Eva Rieger's example was an important influence as well. In 1993 Susan McClary called attention to the way in which Rieger's work had given notice to English-speaking scholars that feminist music criticism was possible,[6] and in the present volume Marcia Citron recalls how critical Rieger's work was in bringing gendered descriptions of sonata form into feminist discourse. Studies by McClary inspired in part by Eva Rieger's work had already begun to appear in the late 1980s, and in 1991 her influential collection of essays "Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality" followed. By that time Citron was also working on her important "Gender and the Musical Canon" (1993), which devoted a lengthy chapter to "Music as Gendered Discourse". These examples should not obscure, however, the many other new directions in gender studies in musicology that were surfacing just around the same time in such collections as Ruth Solie's "Music and Difference" (1993), Kimberly Marshall's "Rediscovering the Muses. Women's Musical Traditions" (1993), and Susan Cook's and Judith Tsou's "Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music" (1994). A wide array of work was also being presented at a biennial series of Feminist Theory and Music conferences initiated at the University of Minnesota in 1991.

As the twenty-first century begins, American musical scholars interested in gender questions are producing work across a wide disciplinary terrain, ranging from historical musicology, music theory, and feminist criticism to ethnomusicology, cultural studies, and forms of representation of gender in popular music and music video. Questions of gender in opera are receiving significant attention (including representations of gender and the relationship between the sexes in music, punishment of women characters, women and madness, women's voice, diva worship, and so forth), and scholars have come to the important realization that women may choose how they perform gender. Even in a genre where women characters may be systematically debased or

killed on stage, the voices of the women portraying those characters can exert a powerful counter-influence on listeners.

Biographical studies of women composers as well as analyses and criticism of their musical works have also continued apace. Moreover, studies of women performers both as individuals and members of groups, women's music clubs, women teachers, women patrons or "activists", women religious, women's voice in medieval song, gendered discourse in music theory, and lesbian identities in and relationships to music continue to emerge. Attention is being paid to women in blues, jazz, hip hop, rock, country, salsa, and many other kinds of music, with questions being directed to such matters as the range of femininities and masculinities articulated through popular music, questions about sexuality and desire, the self-eroticization of women musicians, album cover art, listener reception of songs, and listening as an important practice in the production and reproduction of gender identities. Ethnomusicogical studies have addressed such topics as women's repertories, genres, and roles in music; music, gender, and power; musical instruments and gender styles; ways in which men and women sing their gender socialization and gender boundaries into place; gender myths which function to marginalize women; and the paradoxical relationship between women's images of assertiveness, modernity, and emancipation in certain performance styles and genres and the control of women performers by male authorities. Recently, the new journal "Women and Music. A Journal of Gender and Culture" has brought together under one cover studies encompassing a number of different approaches mentioned here.

An overview of current gender studies in American musicology should also call attention to the "service functions" that some American scholars, like Eva Rieger, have embraced (see Freia Hoffmann's essay on Rieger earlier in this volume). Through presses they have established, such as ClarNan, Hildegard, and Ars Musica, they have edited and published individual works by women composers. In addition, they have edited large anthologies of women's music; especially notable is Martha Schleifer's and Sylvia Glickman's multi-volume "Women Composers – Music through the Ages". Likewise, in 1996 Margaret Ericson published a major bibliography devoted to works about women and gender issues in music,[7] and the Committee on the Status of Women of the Society for Music Theory maintains a large "Bibliography of Sources Related to Women's Studies, Gender Studies, Feminism, and Music" on the website of the Society for Music Theory.[8] Other scholars have produced specialized bibliographies and guides to repertoire in areas such as music by women composers for the flute or guitar; edited useful textbooks, notably Karin Pendle's "Women

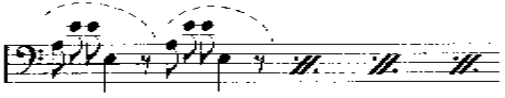
and Music. A History"; and established websites where one can find representative syllabi of courses taught about music and gender, or seek information about early music women composers, etc.[9]

Even Eva Rieger's special attention to "feminine aesthetics" has resonated in the work of some American scholars as well, including Citron, McClary, and J. Michele Edwards in this volume, each of whom explores the influence of gender on the work and/or performance styles of women musicians. Although each has her own way of investigating the subject, all address the intricate question of how women's life experiences have found expression in their artistic output. The two remaining American contributors to this volume, Judith Tick and Elizabeth Wood, have explored this question elsewhere, especially in their work on Ruth Crawford Seeger and Ethel Smyth, as have other scholars whose work is not represented in this volume.[10] Overall, gender studies in American musicology are alive, richly varied, and well at present.

1 Jane Bowers, Recent Research on Women in Music, in: The Status of Women in College Music. Preliminary Studies, ed. Carol Neuls-Bates (= College Music Society Report No. 1), 1976, pp. 4-9.
2 Nancy B. Reich, ed., An Annotated Bibliography of Recent Writings on Women in Music, in: Women's Studies/Women's Status (= College Music Society Report No. 5), Boulder CO 1988.
3 See Schriftenverzeichnis in this volume pp. 271ff., nos. 11 and 2.
4 No. 44.
5 In: Music and Text. Critical Inquiries, ed. Steven Paul Scher, Cambridge UK 1992, pp. 219-40.
6 Susan McClary, Reshaping a Discipline. Musicology and Feminism in the 1990s, in: Feminist Studies 19 (1993), pp. 399-423.
7 Margaret D. Ericson, Women and Music. A Selective Annotated Bibliography on Women and Gender Issues in Music, 1987-1991, New York 1996.
8 <http://home1.gte.net/esayrs68/CSWBibNo/Cat.html>. J. Michele Edwards's Discipine Analysis Essays. Music (= National Center for Curriculum Transformation Resources on Women), Towson MD, also presents a useful bibliography and describes the impact of the new scholarship on women on the discipline of music; see <http://www.towson.edu/ncctrw/music.htm>.
9 A comprehensive website on women composers and women in music is maintained by the International Alliance for Women in Music, <http://music.acu.edu/www.iawm>; among other things, the website contains an Archive of Syllabi in Women's Studies in Music and Sarah Whitworth's pages on Early Music Women Composers. A second edition of Pendle's Women and Music, Bloomington IN 1991, is due out this year.
10 For example, Adrienne Fried Block, in A "Veritable Autobiography"? Amy Beach's Piano Concerto in C-sharp Minor, op. 45, in: The Musical Quarterly 78 (1994), pp. 395-416.

Little Steps

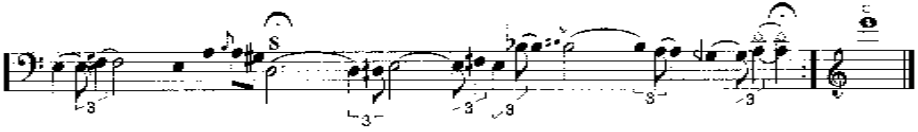
♩ ca 66

Tanpura  etc.

Tanpura endet gemeinsam mit Violoncello

Violoncello setzt nach 10 - 30 Sekunden ein

kann nach Belieben bis zu 11 Mal wiederholt werden

Violoncello 

Stimmung der Tanpura: Sa auf e (E)
Pa auf a (A)

Es kann eine hohe oder eine tiefe Tanpura verwendet werden

S Ton auf 2 Saiten mikrointervallisch versetzt spielen, sodass ein pulsierender Schwebungston entsteht; ev. con molto vibr.

𝄲 Erhöhung um einen Viertelton

𝄳 Erniedrigung um einen Viertelton

Max Schmidt 1955

Dekonstruktion – (Re)Konstruktion

Die spätantike „Peregrinatio Egeriae“ als Quellentext zur Musik- und Gender-Forschung

Janina Klassen

Erst in den letzten Jahren ist die spätantike Pilgerin „Egeria“ / „Aetheria“ verstärkt ins Blickfeld gerückt.[1] Obwohl die Berichte ihrer zwischen 381 und 385 unternommenen Reise seit über 100 Jahren in der Fachwelt bekannt und philologisch sehr gut erschlossen sind (in Theologie, Liturgie-, Musik-, lateinischer Sprachwissenschaft und Geschichte),[2] bleiben noch entscheidende Fragen offen, da trotz aller Sorgfalt liebgewonnene Vorurteile, etwa pilgernden Frauen gegenüber, und eingeschliffene Blickwinkel, wie die Identifizierung der anonymen Schreiberin als „Egeria“ / „Aetheria“, den Umgang mit dem Text geprägt haben.Tatsächlich erweisen sich die fragmentarischen Berichte für die Gender-Forschung nicht allein deswegen als überaus attraktiv, weil damit eine der raren von einer Frau selbst und nicht über eine Frau verfaßten Schriften aus dem spätantiken christlichen Umfeld vorliegt. Sie dokumentieren gleichzeitig aufschlußreiche Praktiken des frühen Kirchengesangs. Mein Streifzug beginnt mit der fragwürdigen Setzung des Namens für die anonym bleibende Pilgerin der Spätantike und geschlechtstypischen Zuschreibungen, führt weiter zu aktuellen musikwissenschaftlichen Ansätzen und schließt mit einem Ausblick auf Aspekte heutiger Geschichtsschreibung.

Silvia, Egeria, Aetheria . . .

Die in der Literatur als „Peregrinatio Egeriae“ bezeichneten fragmentarisch überlieferten Berichte von den heiligen Stätten des vorderen Orients und vom Kirchengesang in Jerusalem (= Quelle 1) sind im Manuskript nicht gekennzeichnet. Das einzige heute erhaltene Manuskript, eine kompilierende montecassinische Abschrift vermutlich aus dem 9. bis 11. Jahrhundert,[3] befindet sich in Arezzo (Codex Aretinus ms. 405). Daß die anoyme Verfasserin weiblich ist, steht außer Frage. Ihre erste Zuschreibung erhält die spätantike Pilgerin dann offenbar von Giovanni Francesco Gamurrini. Gamurrini, der 1884 zunächst noch (korrekt) von einer namenlosen „peregrinazione di Luoghi Santi nel quarto secolo“ ausgeht, publiziert die Fragmente 1887 als „S. Silviae Aquitanae

Peregrinatio ad Loca Sancta“.[4] Diese Silvia von Aquitanien brach um 383 nach Palästina auf, wie Palladius in der Historia lausiaca mitteilt.[5] Doch nur kurze Zeit später tauscht man Silvia aus gegen eine neue Gestalt, nachdem der benediktinische Monsignore Férotin 1903 auf den um 680 verfaßten Brief des galizischen Mönches Valerius „zum Lob der sehr glücklichen Egeria“ (epistula beatissime Egerie laude) gestoßen war, deren Pilgerreise dort beschrieben ist. Der Valerius-Brief gilt im folgenden als Quelle 2. Leider hat sich kein Original gefunden, das den ursprünglichen Namen wiedergibt. In den erhaltenen handschriftlichen Kopien variieren die Angaben: Egeria, Eiheria, Heieria, Eheria, Echeria, Ihérie.[6] Férotin verbindet beide Quellen und identifiziert als „wahre Autorin“ (le „véritable auteur“) des anonymen Berichts (Quelle 1) „la vierge espagnole Ethéria“,[7] eine Lesart, die in den erhaltenen Briefkopien aus dem Mittelalter nicht auftaucht.[8] Von nun an heißt die spätantike Pilgerin der Quelle 1 in der Literatur „Egeria“ beziehungsweise „Aetheria“.

An diesen Zuschreibungen erscheinen mehrere Dinge bemerkenswert. Die Identität der spanischen mit der spätantiken Pilgerin steht keineswegs so sicher fest. Zwar gleichen sich beide Quellen inhaltlich darin, daß eine aus der lateinisch-westlichen Sphäre[9] kommende Pilgerin den vorderen Orient bereist, und ihre Reiserouten weitgehend identisch sind. Jedoch fehlen in Quelle 2 nicht nur die Stationen in Syrien und der beeindruckende Besuch des Thekla-Heiligtums in Seleukia, sondern vor allem sämtliche Ausführungen zur Liturgie in Bethlehem und Jerusalem zwischen Epiphanias und dem Kirchweihfest, einschließlich der Beschreibung der Festtags- und Taufriten sowie des detaillierten Ablaufs der „heiligen Woche“ (Karwoche). Vielmehr ist hier von zwei verschiedenen und vermutlich unabhängigen Quellen (und Pilgerinnen) auszugehen. Vor diesem Hintergrund erscheint es abenteuerlich, daß man die einzelnen Zeugnisse aus Spätantike und Mittelalter sozusagen kurzschließt, als hätte es in dieser Zeit überhaupt nur eine einzige Pilgerin aus dem Westen gegeben, unberührt davon, daß Kaiserin Helena mit ihrer Pilgerfahrt im 4. Jahrhundert einen wahren Run auf Jerusalem ausgelöst hat und zahlreiche Frauen ihrem Beispiel folgten. Obwohl beide Quellen in den letzten hundert Jahren philologisch sehr gut erschlossen wurden, ist die Existenz von zwei verschiedenen Pilgerinnen bislang nicht ernstlich in Erwägung gezogen worden.[10] Darüber hinaus bringt man die Schreiberin von Quelle 1 auch immer wieder denunzierend so lange mit einer in Hieronymus' Briefen aufgrund ihrer Verschwendungssucht getadelten Palästina-Reisenden in Verbindung, bis Paul Devos 1967 jene Frau als Poemenia identifiziert.[11] Und bei all den Namensspielen mutiert die von Valerius

(Quelle 2) gepriesene Nonne (sanctimonialis) Egeria in der wissenschaftlichen Literatur des 20. Jahrhunderts zu einer körperlosen Lichtgestalt: Aetheria.

Fragilitas feminea

Körperlichkeit und Geschlecht der spanischen Egeria spielen tatsächlich im Valerius-Brief (Quelle 2) eine wichtige Rolle. Ihre weibliche Zartheit („fragilitas feminea"), ihr schwaches Geschlecht („femineus fragilis sexus") hebt der Autor mehrfach hervor. Gleichzeitig benutzt er sie im Sinne einer literarischen Argumentationsfigur in genau gegenteiliger Absicht. Gerade durch die Konfrontation von weiblicher Schwäche und von vor Vitalität und Gesundheit strotzendem – männlichem – Körper („vires corporis et integritas salutis") leuchtet im Valerius-Brief das Beispiel der Nonne auf, der durch ihre Tugend, mit der sie sich um ihr Seelenheil bemüht, geradezu unermeßliche Stärke zuwächst, als wäre sie „aus Eisen" („ut ferrum").[12] Was diese zarte Frau geschafft hat, sollten die Fratres doch erst recht können! Nichts anderes hat das Lob der beatissima Egeria zum Ziel, denn der Valerius-Brief ist eine Erziehungsschrift, die die religiöse Zucht und Kontemplation der Mönche anmahnt. Also wird das Vorbild der Frau hier lediglich zur Disziplinierung, als Herausforderung und besonderer Ansporn für die Männer gebraucht. In Madrid und Salamanca befinden sich die Abschriften des Briefes im Kontext monastischer Verhaltensregeln, während in den voneinander abhängigen Konvoluten in El Escorial und Paris der Text neben Heiligenviten von Jungfrauen, Märtyrerinnen und Märtyrern eingeordnet ist. Das Argument der fragilitas feminea wenden in mittelalterlichen Texten indes nicht nur männliche Autoren an. Auch Frauen schmücken sich damit. Nur funktionalisieren sie die Zuschreibung bisweilen zu ihrem eigenen Nutzen und setzen die ursprünglich einschränkende Formulierung als rhetorischen Bescheidenheitstopos ein, hinter den sie gleichsam zurücktreten, um das pseudopaulinische Lehrverbot zu umgehen und dann, wie Hrotsvith von Gandersheim, sozusagen ungestörter schreiben zu können.[13]

Ein derartiger dialektischer Kunstgriff fehlt in Quelle 1. Womöglich war er nicht notwendig? In den Fragmenten der anonymen Pilgerin spielt die fragilitas feminea weder als Zuschreibung, noch als Topos eine Rolle. Vielmehr tritt die Schreiberin selbstbewußt auf, und sie scheint unbelastet von den pseudopaulinischen Invektiven zu sein, die sie entweder nicht kennt (es kommen überhaupt nur wenige neutestamentarische Zitate vor) oder, wenn doch, souverän ignoriert. Über körperliche Schwäche wird in den Fragmenten vor allem im

Zusammenhang mit Gebets- und Fastenriten berichtet, denen beide – Männer und Frauen – sich gleichermassen unterwerfen. Am Karfreitag etwa, wo alle, bis zum kleinsten Kind („minimum infans"), zu Fuss mit dem Bischof nach Getsemani hinabsteigen, geht die Prozession aufgrund des grossen Gedränges, der Müdigkeit und der Auszehrung durch Fasten nur schleppend voran („fatigati de vigiliis et ieiuniis lassi").[14]

Auch die Begegnung mit Männern erfolgt ohne die aus späteren Texten vertrauten Tabus, was nicht ausschließt, daß stattdessen andere, von heute aus nicht gleich sichtbare, wirksam waren. Eine Warnung, wie sie Caesaria von Arles an Richild und Radegund von Poitiers richtet (vor 587), wäre in diesem Text nicht zu denken. Dort heißt es, „denn ihr sollt sehr wohl wissen, daß eine Frau, die Umgang mit Männern nicht meidet, sehr bald sich oder einen anderen zugrunde richtet."[15] Vielmehr sucht die Pilgerin mit ihrer religiösen Wißbegier immer wieder Kontakt zu den sogenannten heiligen Männern und Frauen, um mehr über die christlichen Mysterien zu erfahren. Und bereitwillig beantworten Priester, Bischöfe und auch zurückgezogene Anachoreten (Asketen) Fragen, öffnen der Pilgerin ihre entlegenen Behausungen, begleiten sie als Reiseführer zu den lokalen biblischen Sehenswürdigkeiten und tauschen Gastgeschenke (Eulogien), etwa gesegnete Speisen,[16] aus. Ein solches partnerschaftliches, auf den intensiven Austausch von Informationen über Glaubensartikel und exegetische Fragen konzentriertes Verhältnis kennzeichnet offensichtlich auch das gottgeweihte Leben von Hiernonymus und Paula in Bethlehem, deren beider Klostergemeinschaften übrigens von Paulas Vermögen bezahlt wurden.[17] Dieser respektvolle Umgang miteinander läßt sich sowohl vor dem Hintergrund frühchristlicher Gemeinschaften als auch spätantiker Gesellschaftsformen interpretieren, deren Eliten, nach Peter Brown, untereinander ein ausgesprochenes Höflichkeitsideal praktizierten.[18] Die vielen Devotionsgesten im Text beschreiben gebräuchliche religiöse Ehrfurchts- und rhetorische Begrüßungsformeln, wenn etwa die Pilgerin sich als vor Gott unwürdig („indigna et non merens") bezeichnet oder den Einsiedlern dankt, daß sie ihre Wenigkeit („mea parvitas") so freimütig („animo libenti") aufgenommen haben.[19] Quelle 1 steht ganz offensichtlich in einem anderen historischen und sozio-kulturellen Kontext als Quelle 2. Es lohnt sich, die Fragmente unabhängig und befreit von den Lesarten des Valerius-Briefes als ein Dokument aus einer gleichsam fremden Welt zu untersuchen.

Donne venerabiles

Im Unterschied zum Valerius-Brief haben die Berichte der spätantiken Pilgerin eine andere, von der Schreiberin selbst gewählte Funktion. Die Fragmente wirken wie Informationsschriften. Hier begibt sich jemand auf Reisen, um sich des biblischen Geschehens zu vergewissern, um mehr über die rituellen Gebräuche und Geheimnisse der christlichen Religion in Erfahrung zu bringen und einen weiblichen Leserkreis (die in den Fragmenten mehrfach angeredeten „donne venerabiles“, geehrte Frauen) darüber zu unterrichten und zwar auf anspruchsvollem Niveau. Die Schreiberin, von der man vermutet, daß sie einschlägige zeitgenössische Schriften wie das Onomasticon des Eusebius benutzt hat, dürfte selber aus dem Kreis solcher Eliten stammen. Von den heute vertrauteren, ausschließlich der kontemplativen Frömmigkeit geweihten weiblichen Lebensgemeinschaften unterscheiden sich diese Adressatinnen durch ihre – modern gesprochen – intellektuelle Neugier. So soll der Glauben durch Wissen fundiert werden, und es reicht ihnen anscheinend nicht, allein von ihren Männern zu profitieren.[20] „Aber glauben Sie mir, verehrte Damen“, beginnt der Bericht über die Stelle, wo die zur Salzsäule erstarrte Frau Lots zu sehen sein sollte, „wir sahen keine Säule“,[21] heißt es im Text ganz nüchtern. Über die spezifische Art der Darstellung läßt sich allerdings nur schwer urteilen. Dazu liegt einmal zu wenig Vergleichsmaterial vor, da die Ausgangsbasis von nur vier Frauen zuzuschreibenden Quellentexten dieses Zeitraums, die Anne Jensen diskutiert,[22] zu gering ist. Zum anderen hat Rosamond McKittrick mit Recht darauf verwiesen, daß stilistische Kriterien und Unterscheidungsmerkmale in Texten aus dem frühen Mittelalter weniger auf Gender-Kategorien als vielmehr auf die Tradition bestimmter Lehrer oder Schulen zurückgeführt werden müßten.[23]

Anstelle eines ausgiebigen Quellenkommentars konzentriere ich mich auf den zweiten Teil der Fragmente, in dem über Liturgie und Kirchengesang in Bethlehem und Jerusalem, die Alltags- und Festgottesdienste, Fastengebräuche und Stundengebete, der Ablauf der Osterzeremonien und das Taufritual berichtet wird. Dieser ganze Komplex, dem gut die Hälfte der erhaltenen Schrift gilt, findet sich weder im Valerius-Brief noch in anderen Reisebeschreibungen, die sich untereinander oft darin gleichen, daß weitgehend dieselben bibeltouristischen Routen abgehakt werden.[24] Er ist nicht nur aus heutiger Sicht, sondern offensichtlich auch schon zu früheren Zeiten als eines der ersten erhaltenen Dokumente zur Liturgie im Jerusalem des vierten Jahrhunderts besonders geschätzt worden. Im aretinischen Manuskript 405 findet sich Quelle 1

mit etwa gleichzeitig entstandenen Schriftfragmenten und zwei Hymnen des Hilarius von Poitiers zusammengefügt. Hilarius stellt als erster lateinischer Hymnendichter in der Geschichte der frühchristlichen Musik eine zentrale Figur dar. Wer immer die beiden Quellen kompiliert hat, dem kam es offensichtlich in erster Linie auf Liturgie und Kirchengesang an.

Kompetenzgemeinschaft

„Alle, Mönche wie Jungfrauen (monazontes et partene), wie man hier sagt, steigen hinab, außerdem auch Laien, Männer und Frauen, die frühmorgens an den Vigilien teilnehmen wollen. Von dieser Stunde an bis zum Morgengrauen werden Hymnen vorgetragen, Psalmen rezitiert und ebenso Antiphonen. Auf die einzelnen Hymnen folgt ein Gebet", so beginnt der Bericht von der Stundenliturgie der Wochentage in Jerusalem. Und von den Vigilien wird weiter berichtet, daß „während der ganzen Nacht [. . .] abwechselnd Psalmresponsorien, Antiphonen und Lesungen (lectiones) vorgetragen" werden. Zum Palmsonntag heißt es: „Das ganze Volk geht vor ihm [dem Bischof] her mit Hymnen und Antiphonen und rezitiert als Antwortvers immer: Benedictus qui venit in nomine Domini. Und alle Kinder [. . .] tragen Zweige, die einen von Palmen, die anderen von Ölbäumen."[25] In der Musikwissenschaft sind die Fragmente seit langem bekannt und bereits an verschiedenen Stellen zitiert worden.[26] Nach anfänglicher Euphorie hat sich mit der Zeit jedoch in bezug auf die Musik eine gewisse Enttäuschung breit gemacht, da der Bericht der Pilgerin zu unspezifisch sei und auf die Sachverhalte nur anspiele, wie Edward Nowacki im Hinblick auf die Antiphonen schreibt.[27] Die Frustration wird dann verständlich, wenn im Sinne einer Produktionsästhetik nach genaueren Anhaltspunkten für die musikalische Gestalt der Stücke gesucht wird, um gleichsam ihre authentischen Frühformen oder Archetypen erschließen zu können. In der Tat gibt die Pilgerin 400 Jahre vor den ersten Spuren einer Notierung christlich-kultischer Musik keine Beschreibung melodischer oder struktureller Komponenten wieder, die für eine musikalische Rekonstruktion der Gattungen in der vorschriftlichen Epoche des Kirchengesangs verwendet werden könnte. Hier gilt es, die Fragen anders zu stellen und nicht allein historisch-werkorientierte, sondern vielmehr auch religionswissenschaftliche und ethnologische Kriterien zur schriftlosen Verbreitung von Kultus und Liturgie einzubeziehen. Es geht also mehr um Fragen nach der kulturellen Kompetenz freiwillig organisierter Gemeinschaften und ihrer Musikpraxis.

Aus der zunächst vor allem von Leo Treitler verfolgten musikwissenschaftlichen Forschung zur mündlichen Überlieferung der Repertoires und der derzeitigen von Max Haas mit all ihren noch ungeklärten Problemen anschaulich dargestellten Diskussion[28] lassen sich aus dieser erweiterten Perspektive folgende Vorgänge nachzeichnen. Bei der Ausübung des kultischen Gesangs steht nicht die Musik selber, sondern die kollektive Handlung des Musizierens im Vordergrund. Sie ermöglicht der zur Feier des Kultus zusammengekommenen Versammlung durch das gemeinsame Singen und gleichzeitig durch das gesungene Memorieren wichtiger (Bibel-)Texte ein gemeinschaftliches, identitätsstärkendes, sensuelles und transzendierendes Erlebnis, das für den Zusammenhalt und die Tradierung der Religion von zentraler Bedeutung ist. In das Gelingen, das heißt die religiöse Wirkung der gesungenen Handlung, sind alle Teilnehmenden einbezogen. In diesem Sinne haben die Mitglieder der Gemeinschaft selber musikalische Kompetenz,[29] weil sie gelernt haben, die musikalischen Handlungen erfolgreich zu vollziehen. Ihr Wissensgrad zeigt sich am praktischen Können (also „ars“) und nicht am fertigen Produkt (dem späteren „opus“). Wie der musikalische Vorgang und die Überlieferung des nur mündlich weitergegebenen frühchristlichen Gesangs sich genau ereignet haben, läßt sich heute (noch) nicht befriedigend rekonstruieren. Es dürfte aber feststehen, daß der Gesang nicht notengetreu auswendig gelernt, sondern anwendungsbezogen, das heißt gekoppelt an bestimmte liturgische Situationen und Texte, aus standardisierten musikalischen Grundformeln generiert wurde. Wie Susan Ranking ausführt, reichte noch in der Karolingerzeit, also über 400 Jahre später, der bestimmte liturgische, in Lektionaren zusammengestellte Text für einen erfahrenen Kantor zum Singen aus.[30]

Vor diesem Hintergrund sind die Fragmente der Pilgerin eine sehr aufschlußreiche Quelle. Statt einzelner Melodieformeln wird festgehalten, welche Gesangsarten bei welcher Gelegenheit in Messe, Stundengebet oder Prozession gebräuchlich waren. Anscheinend kannte die Schreiberin die auf griechisch ausgeführten Singarten (Antiphon, Responsorium, Hymnus) bereits, denn sie erklärt sie in den heute erhaltenen Fragmenten ihren Adressatinnen nicht. Das ist umso erstaunlicher, da die etwa in diese Zeit fallende Einführung von Hymnen im Westen aufgrund der Doxologie und der damit verbundenen, in mehreren Konzilien sehr kontrovers behandelten Trinitätsfragen nicht unumstritten war.[31] Worauf dieses Wissen beruht, muß offen bleiben. Wichtiger als die jeweilige Musikalisierung erscheint ihr die Stimmigkeit der Textinhalte, eine zentrale rhetorische Kategorie. „Folgendes ist hier sehr schön und bewundernswert,

daß die Hymnen, Antiphonen und sogar die Lesungen und die Gebete, die der Bischof spricht, [. . .] für den Tag, der gefeiert wird, und für den Ort, an dem sie begangen werden, [. . .] passend und angemessen sind."[32] Die anonyme spätantike Pilgerin ist eingeweiht in kultische Vorgänge, beschreibt Riten, wie die Taufzeremonie, bei der nur ein engerer Kreis von Gläubigen zugelassen ist, identifiziert musikalische Gattungen, kennt und versteht die gesamten Vorgänge und übermittelt sie sozusagen ans andere Ende der Welt („in extremis terris"). Damit nimmt sie aktiv an der Tradierung und Verbreitung des frühchristlichen Gesangs teil. Daß sie nicht die einzige gelehrte Frau und damit eine exotische Ausnahme war, kann allein an ihrer Beschreibung des Kirchweihfestes in Jerusalem abgelesen werden. Weil die Lesungen und Predigten auf Griechisch erfolgen, „steht immer jemand da, der sie wegen des Volkes ins Syrische übersetzt. Damit freilich die Lateiner, die sich hier aufhalten und weder Syrisch noch Griechisch können, nicht traurig werden, sind hier andere, griechisch-lateinische Brüder und Schwestern (fratres et sorores), die es ihnen erklären."[33]

Aus Quelle 1 geht sehr klar hervor, daß die christliche Gruppe, zu der die anonyme Pilgerin selber gehört, eine (auch musikalische) Kompetenzgemeinschaft von Frauen und Männern bildet, deren übergreifendes Interesse darin besteht, kultische Handlungen auszuführen. Damit bestätigen die Fragmente auch, was Leonore Siegele-Wenschkewitz aus theologischer Sicht über frühchristliche Gemeinden festhält, nämlich die Beteiligung von Frauen an Aufgaben, „die herkömmlich als Männerprivilegien galten".[34] Daß es in der christlich-europäischen Geschichte immer wieder Zeiten und Traditionen gab, in denen Frauen an Strukturen von Macht partizipierten und kulturellen Einfluss ausübten, ist inzwischen mehrfach dargelegt worden.[35] Und auch die Spuren eines Bewußtseins dieser Beteiligung liegen an manchen Stellen offen. Gisla, Äbtissin des Klosters Chelles und Schwester Karls des Großen, beruft sich etwa auf das Beispiel von Hieronymus und Paula, als sie den Abt Alkuin auffordert, seine neuen theologischen Erkenntnisse ihrer Frauengemeinschaft gefälligst nicht vorzuenthalten.[36] Dieses Wissen war weitgehend in Vergessenheit geraten, sofern man es nicht sogar bewußt aus machtpolitischen Interessen verdrängt oder als Mittel zur Ausgrenzung uminterpretiert, verzerrt, verkürzt hat. Hier ist anzusetzen und nachzuhaken.

Ausblick

Eine quellengestützte Rekonstruktion von Musikgeschichte kann nach wie vor als wichtiges Projekt unseres Fachs gelten.[37] Mit viel Gewinn lassen sich dazu auch Ergebnisse der Ethnomusikologie und anderer den historischen Horizont überschauender Disziplinen einbeziehen. Dabei sollten in die notwendige Analyse von Musik, von Texten, von Denk- und Machtstrukturen die eigenen Positionen einbezogen werden. Schließlich sind die daraus resultierenden Ergebnisse auch ihrerseits Konstruktion und damit selber nur für einen gewissen Zeitraum gültig. Manche Kategorien haben sich inzwischen als zu unflexibel erwiesen, wie etwa die allzu große Gültigkeit, die dem aus dem Apostelbrief abgeleiteten Musizierverbot für Frauen eingeräumt wird. Nicht alles, was als Denkmodell entworfen ist, trifft für die Geschichte auch tatsächlich zu. „Daß menschlicher Geist beides zugleich sein könnte, nämlich sowohl geprägt durch das Geschlecht als auch unabhängig davon, scheint logisch unmöglich zu sein. Und doch verhält es sich so", resümiert Christoph Türcke.[38] Diese Widersprüchlichkeit fordert besonders heraus und macht die Forschung gerade deswegen so spannend. Mit Recht hat Eva Rieger 1995 die „fächerübergreifende Erarbeitung theoretischer Positionen in der Frauenforschung sowie die Erforschung von Einzelthemen innerhalb traditioneller Fachgrenzen"[39] eingefordert. Wenn nun Mariam Lau drei Jahre später (1998) reichlich strapaziert von der laufenden Diskussion behauptet, Gender Studies seien bereits vom Curriculum auch in die Alltagskultur eingedrungen und damit das erfolgreichste Projekt der Postmoderne,[40] so trifft dies – trotz vieler bereits erzielter Ergebnisse – zumindest für die Musikwissenschaft weder inhaltlich noch institutionell zu. Die Forderung ist also noch nicht eingeholt.

1 Vgl. aus theologischer Sicht Anne Jensen, Gottes selbstbewußte Töchter. Frauenemanzipation im frühen Christentum?, Freiburg, Basel, Wien 1992; auf eine Untersuchung verzichtet die Autorin allerdings ausdrücklich (S. 32). Lydia Potts (Hrsg.), Aufbruch und Abenteuer. Frauen-Reisen um die Welt ab 1785, Berlin 1988, zit. Ausg. Frankfurt am Main 1995, S. 9 ff., oder Tilman Spreckelsen, Wundersame Pilgerfahrt. In der Spätantike bereiste die Nonne Aetheria das Heilige Land, in: Die Zeit Nr. 1, 30 Dez, 1998, die beide die Reise thematisieren, und Janina Klassen, Reise nach Jerusalem. Auf den Spuren der spätantiken Pilgerin Aetheria, in: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, hrsg. v. Stephan Fragner u.a. (= Forum Musik Wissenschaft 5), Berlin 1998, S. 52-64, in der umfassendere Aspekte angesprochen werden. Einige meiner dort noch zu lesenden Angaben sind inzwischen überholt.

2 Grundlegende noch heute gültige Klärungen geben Einar Löfstedt (1911) zur Sprache und Paul Devos (1967ff.) zu zeitlichen und örtlichen Daten; s.a. das anschauliche Literaturverzeichnis der hier verwendeten Ausgabe: Egeria Itinerarium. Reisebericht, lateinisch-deutsch, übersetzt und eingeleitet von Georg Röwekamp (= Fontes Christiani 20), Freiburg, Basel, Wien usw. 1995.

3 Die Untersuchung von Francis Newton, The Scriptorium of Monte Cassino, Cambridge 1999, die hier vielleicht nähere Aufschlüsse gibt, konnte bis Redaktionsschluß nicht mehr eingesehen werden.

4 S. Hilarii Tractatus de Mysteriis et Hymni et S. Silviae Aquitanae Peregrinatio ad loca sancta, hrsg. v. Giovanni Francesco Gamurrini (= Biblioteca dell'Academia storico-giuridica 4), Rom 1887. Vgl. die Geschichte der Erschließung des Manuscripts bei Lapo Melani, Sul ms. 405 della Biblioteca di Arezzo, in: Atti del convegno internazionale sulla Peregrinatio Egeriae, Arezzo 1987, S. 85ff.

5 Palladius, Historia lausiaca, 55,1; vgl zu den Namen auch Fabrizio Fabbrini, La cornice storica della „Peregrinatio Egeriae", in: Atti del convegno (wie Anm. 4), S. 26 f.

6 Die Abschriften aus dem 10. bis 13. Jahrhundert befinden sich heute in Madrid (Bibl. Nac. 10007), Salamanca (Bibl. univ., Ms. 2537), S. Lorenzo El Escorial (Bibl. del Real Mon., a.II.9) und Paris (Bn, nouv. acq. Lat. 2178). Bei der Version „Heieria" dürfte es sich um einen Schreibfehler des Namens „Eiheria" (beide Hs. Madrid) handeln; die in der Literatur bislang nicht erwähnte Variante „Ihérie" stammt aus dem Inhaltsverzeichnis von 1772 des Pariser Konvoluts. Die Briefkopie wurde 1736 in Santiago das erste Mal publiziert, dann aber offenbar wieder vergessen, wie die ausführliche Namensdiskussion in der Literatur zeigt. Der Brief liegt inzwischen in einer kritischen Edition vor: Valérius du Bierzo, Lettre sur la bse Égérie. Introduction, texte et traduction par Manuel C. Díaz y Díaz, in: Égérie. Journal de Voyage. Introduction, texte critique, traduction, etc. par Pierre Maraval (= Sources Chrétiennes 296), Paris 1982, S. 336-349.

7 M. Férotin, Le véritable auteur de la „Peregrinatio Silviae", la vierge espagnole Ethéria, in: Revue des questions historiques 74 (1903), S. 367-397.

8 Bei flüchtiger Lektüre könnte in der stilisierten Buchschrift des 10./11. Jahrhunderts die durch schlank hochgezogene Oberlängen gekennzeichnete Kombination „ih" in Eiheria (wie in den Mss. Escorial und Paris) als „th" gelesen werden. Dem widerspricht allerdings, daß sämtliche Buchstaben t des Ms. einen unverwechselbaren kleinen runden Corpus haben.

9 In Quelle 1 heißt es „de extremis porro terris", Itinerarium (wie Anm. 2), 19, 5, S. 196; in Quelle 2: „extremo occidui maris oceani", Epistola 5, 7 f., Ausg. Díaz y Díaz (wie Anm. 6), S. 346.

10 Eine detailliertere Quellenkritik in bezug auf die Unterschiede ist hier nicht angebracht, sondern erfolgt an anderer Stelle.

11 S. Fabrini, Atti (wie Anm. 4), S. 26.

12 Epistola beatissime Egerie laude conscripta fratrum bergidensium monachorum a Valerio conlata, 5, 1-5, Ausg. Díaz y Díaz (wie Anm. 6), S. 346.

13 Diesen Vorgang hat Monika Leisch-Kiesl dargelegt: M. L.-K., Eva als Andere, Köln, Weimar, Wien 1992, S. 159; vgl. zum Bescheidenheitstopos auch etwas abweichend dazu Hans-Werner Goetz, Frauen im frühen Mittelalter, Köln 1995, S. 353.

14 Itinerarium, 36, 2, Ausg. Röwekamp (wie Anm. 2), S. 268.

15 Zit. nach Goetz (wie Anm. 13), S. 370.
16 „Da gaben uns, als wir gerade die Kirche verließen, die Priester dieses Ortes Eulogien, das heißt Äpfel, die hier auf dem Berg [Sinai] wachsen", Itinerarium, 3, 6 (wie Anm. 2), S. 129.
17 Vgl. Peter Brown, The Body and Society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity, New York 1988; dt. Die Keuschheit der Engel, München 1994, S. 373ff.
18 Das ist Thema von Peter Browns Studie, Macht und Rhetorik in der Spätantike, München 1995.
19 Itinerarium, 5, 12, S. 142/144.
20 „Wollen sie aber etwas lernen, so lasset sie daheim ihre Männer fragen", 1 Kor. 14, 35.
21 Itinerarium, 12, 7 (wie Anm. 2), S. 172f.
22 Neben den Fragmenten sind es das von Perpetua verfaßte Martyrium von Felicitas und Perpetua, das „Cento" genannte Heilsepos von Proba und die von Kaiserin Eudokia beschriebenen Taten des hl. Cyprian und der hl. Justina, vgl. Jensen (wie Anm. 1), S. 31ff.
23 Vgl. Rosamond McKittrick, Frauen und Schriftlichkeit im frühen Mittelalter, in: Weibliche Lebensgestaltung im frühen Mittelalter, hrsg. von Hans-Werner Goetz, Köln, Weimar, Wien 1991, S. 106ff. Diese Beobachtung bezieht auch das Aussehen der Autographe ein.
24 Bekanntlich fand so manche Pilgerreise, wie die des Petrus Diaconus, nur literarisch statt.
25 Itinerarium, 24, 1; 27, 8; 31, 2,3 dt. Röwekamp, S. 224, 248, 260f.
26 Vgl. etwa die Artikel „Antiphon", „Frühchristliche Musik", „Kyrie", „Passion" sowie „Responsorium" in der alten und neuen Ausgabe der MGG
27 Edward Nowacki, Art. „Antiphon", in: MGG 1, 1994, Sp. 640.
28 Leo Treitler, Homer and Gregory: The Transmission of Epic, Poetry, and Plainchant, in: Musical Quarterly 60 (1974), S. 333-372. Treitler hat sich seit 1974 in vielen Beiträgen mit mündlicher Überlieferung befaßt; vgl. auch die einschlägige Bibliographie zu diesem Komplex bei Max Haas und die Zusammenfassung der Problematik in: M. H., Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und computergestützte Untersuchungen, Bern 1997, bes. S. 30-116.
29 Vgl. Haas (wie Anm. 28), S. 40ff.
30 Susan Rankin, Die Musik der Karolinger, in: Kunst und Kultur der Karolingerzeit, Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Ausstelllungskatalog, 3 Bde., hrsg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff, Mainz 1999; Bd. 3, S. 723ff.
31 Vgl. Bruno Stäblein, Art. „Hymnus", Abschnitt B, in: MGG 6, 1957, Sp. 994.
32 Itinerarium 47, 5, S. 302ff.
33 Itinerarium 47, 4, S. 302.
34 Leonore Siegele-Wenschkewitz, Die Rezeption und Diskussion der Genus-Kategorie in der theologischen Wissenschaft, in: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, hrsg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 94.
35 Vgl. z. B. Elfriede Walesca Tielsch, Femina sapiens. Kampf und Erfolg der Frau als Philosophin, Naturwissenschaftlerin oder Ärztin, in Orient und Antike, Mittelalter, Renaissance und Neuzeit, in: Das Wohlgelahrte Frauenzimmer, hrsg. von Elisabeth

Gössmann (= Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 1), München 1984, S. 139ff.; Ruth Albrecht, Das Leben der heiligen Makrina auf dem Hintergrund der Thekla-Traditionen. Studien zu den Ursprüngen des weiblichen Mönchstums in Kleinasien (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 38), Göttingen 1986, S. 227.

36 Vgl. Goetz (wie Anm. 13), S. 381.

37 Vgl. dazu die Anregungen von Gabrielle M. Spiegel, Geschichte, Historizität und soziale Logik von mittelalterlichen Texten, in: Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion, hrsg. von Christoph Conrad und Martina Kessel, Stuttgart 1994, S. 161-202.

38 Christoph Türcke, Sexus und Geist. Philosophie im Geschlechterkampf, Frankfurt/M, 1991, S. 7.

39 Eva Rieger, "Gender Studies" und Musikwissenschaft – ein Forschungsbericht, in: Die Musikforschung 48 (1995), S. 234.

40 Mariam Lau, Das Unbehagen im Postfeminismus, in: Postmoderne. Eine Bilanz, Merkur 594/595 (1998), S. 919-928.

Gabriel Metsu, Frau am Virginal, um 1650, Öl auf Leinwand, 82,5 x 85 cm
Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum, Inv. Nr. vdV 49

Reproduziert nach dem Ausstellungskatalog: Edwin Buijsen, Louis Peter Grijp, Music & Paining in the Golden Age, Zwolle 1994

Die Frau am Tasteninstrument

Thesen zur Interpretation eines Bildtopos

Gabriele Busch-Salmen

Bildwerke, in deren Zentrum Szenen mit Klavierinstrumenten stehen, gehören bekanntlich seit dem 15. Jahrhundert zu den so schillernden wie komplexen ikonographischen Zeugnissen. Für Maler und Stecher namentlich im 16. und 17. Jahrhundert waren die oft figurenreichen frauendominierten Sujets offenkundig hochwillkommen, denn im Gewand gesellschaftlicher Konvenienzen konnten sie zur Folie für ein Kaleidoskop von verklausulierten Verweisen und Anspielungen werden. Die Interpretation dieser Bilder war und ist ein herausforderndes und vielschichtiges intellektuelles Spiel. Der Betrachter stößt bisweilen auf ein dichtes Geflecht von vorausgesetzten Spruchweisheiten, Symbolen, Allegorien und Metaphern, so daß Deutungen mithin eines Netzes von Informationen bedürfen, die bislang vor allem im hier avisierten Zusammenhang nur ausschnitthaft vorliegen.[1]

Im Folgenden seien auf der Grundlage neuerer kunstgeschichtlicher Literatur die verschiedenen Interpretationskonzepte an einer Bildquelle der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts diskutiert, an der die Mehrschichtigkeit der Aussage besonders eindrucksvoll dargelegt werden kann.[2]
Daß der gesamte Bildkomplex, auf dem Tasteninstrumente zu sehen sind, vom 15. bis 18. Jahrhundert zu nahezu 90 % von Spielerinnen dominiert wird, förderte eine 1987 vorgelegte ikonographische Studie über das Klavier in der niederländischen Kunst bis 1800 zutage, in der die repräsentative Zahl von 266 Aktionsbildern untersucht wurde.[3] Die Themenvielfalt kulminiert zweifellos im 17. Jahrhundert, dem „Goldenen Zeitalter“ der Niederländischen Genremalerei. Zu diesem Zeitpunkt finden wir unter den Sujets Bibelillustrationen, Planetenkinderbilder, Fünf-Sinne-Allegoresen, Lebensalterdarstellungen, Familienporträts, Interieurszenen, in deren Zentrum eine Virginal-, Clavichord- oder Cembalospielerin gerückt wird, Konversations- und Genrestücke, abgesehen von den mehrdeutigen Szenen, die pauschal mit “Musical company” betitelt sind. Es muß damals also viele Gründe gegeben haben, diese weiblich dominierten musikalischen Szenarien in den Vordergrund des bildnerischen Interesses zu rücken. Sie entsprachen nicht nur in hohem Maße einer sozialen

Realität, einem in der auftraggebenden wohlhabenden Kaufmanns- oder Aristokratenschicht gelebten Gefühl der Wohlsituiertheit und des Stolzes, den es zu dokumentieren galt. Sie ließen in gleichem Maße auch Allusionen zu auf Liebes-, Harmonie- und Vanitasallegorien, spielten mit den weiblichen Personifikationen der Boethianischen Septem Artes Liberales mit „Frau Musica" im Quadrivium, der Heiligen Cäcilia am Clavichord oder – in antikem Eingedenken – dem Motiv des Parnaß mit Apollo und den neun Musen. Kaum eines der Bildwerke verzichtete auf hintergründige Textanspielungen, Sentenzen oder Spruchweisheiten, durch die das dargestellte Motiv vielfältige Brechungen und Konnotierungen erfuhr.
Besonders konzentriert werden uns die Verschränkungen dieser thematischen Ebenen auf Bildquellen vorgeführt, die sich auf nur eine weibliche Gestalt am Tasteninstrument beschränken, von denen im Folgenden die Rede sein soll. Wie sehr der Beschauer durch Bilddetails irritiert werden sollte, führt uns der in Leiden und Amsterdam für die vermögende Kaufmannsschicht tätige Gabriel Metsu (1629-1667) an seinem in die 1650er Jahre datierten Gemälde *Frau am Virginal* (siehe Abb. S. 40) geradezu paradigmatisch vor.[4]

Das Bild gewährt einen Blick in zwei durch einen Durchgang getrennte Zimmer einer reinlichen Wohnung und ist im Vordergrund beherrscht von einem 1640 gebauten Johannes Ruckers Virginal, einem kleinen (Damen-?)Instrument mit kurzer Oktave, das mit ornamental bedrucktem Papier bespannt ist. Die Innenseiten des Deckels und der Vorsatzplatte tragen in großen Lettern Psalmzitate. Da das hier geradezu akribisch ins Bild gesetzte Instrument in den Gemälden Metsus mehrfach auftaucht, konnte die Ergänzung der Psalmenverse gelingen.[5] Zitiert wird Psalm 31: „In. TE [D]OMINE. SPERAVI./ [N]ON [CO]NFONDAR. I[N]. AETERNV.[M]"[6]; die untere Vorsatzplatte trägt die Zeile aus Psalm 150.6: „OMNIS SPIRITUS LAUDET DOMINVM", von der absichtsvoll nur das Wort „Dominum" lesbar ist.
Die im Halbprofil ins Bild gesetzte vornehme Dame des Hauses hat sich von ihrem Instrument abgewandt und lockt einen in gespannter Erwartung dargestellten Hund. Das Virginal steht, so suggeriert die Bildanlage, in einer von der übrigen lichtdurchfluteten Wohnung separierten Kammer, die wohl für musikalische Zwecke reserviert ist. Hinter dem Instrument wird eine Wandmalerei angedeutet, auf der man eine kniende männliche Gestalt erkennt, die einen Gegenstand in der Hand hält. Zur Szene gehört noch ein im Vordergrund sichtbar werdender, scheinbar achtlos liegengebliebener, aber daher um so irritierender wirkender roter Pantoffel und die im Hintergrund angedeutete Pause,

die sich die Haushälterin gönnt, die ihren Besen beiseite gestellt und die Gardine noch nicht an ihren Ort zurückgehängt hat. Das Zusammenspiel dieser Bilddetails versetzt den Betrachter in Zweifel an der Homogenität der Szene: Sowohl der Hund als auch der Pantoffel haben in der Emblematik eine erotische Konnotation; der stehengelassene Besen lenkt die Blickachse ab, und die Verschränkung dieser Elemente mit den Bibelversen – oder vielmehr dem, was dem Beschauer von den Versen sichtbar ist – ergibt ein changierendes unentschiedenes Bild.

Dabei kann man sich auf mehreren Interpretationsebenen bewegen:

Auf einer ersten *sozialgeschichtlichen* Ebene betrachtet, schildert das Bild den unbeobachteten Moment einer wohlhabenden, sich und ihren hausfraulichen Pflichten überlassenen Dame, die ihr harmonieversprechendes Phantasieren auf dem Virginal für eine Weile unterbricht, um sich im Bewußtsein ihres Reichtums und ihrer gesicherten sozialen Stellung, ihren Sehnsüchten hinzugeben. Der Pantoffel, der Hund und der im Wandbild präsent gemachte Galan deuten an, in welche Richtung ihre Phantasie geht. Der Bibelspruch macht jedoch deutlich, daß es sich nur um einen vorübergehenden Ausflug handeln kann, sie sich der Gefahren bewußt ist.

Auf einer zweiten *organologisch-historischen* Ebene zeigen sich, in Bildkontexten wie diesem, Tasteninstrumente als richtunggebendes Fundament. Von der Frau wird erwartet, daß sie die Gesetze der Harmonie beherrscht, derer es bedarf, um das Instrument zum Klingen zu bringen. Sie vermag im wörtlichen wie im übertragenen Sinne den Ton anzugeben, denn die kniende männliche Gestalt, der Hund wie die Haushälterin im Hintergrund harren ihrer Weisung. Daraus folgt die dritte *aphoristische* Ebene: Der Szene könnte als Konnotat der Sinnspruch zugrunde liegen: „wie die Herrin, so die Dienerin“ oder: „wie die Herrin tanzt, so tanzt ihr Hund“.

Die vierte *symbolische* Ebene bezieht die durch die Wandmalerei angedeutete Präsenz einer knienden männlichen Gestalt ein, die mit dem aus Psalm 150 stehengebliebenen Wort „Dominum“ (Dominus = Herr, Meister) korreliert. Damit könnte ein subtiler Verweis auf die weibliche Dominanz und Klugheit verbunden sein, verstanden als Warnung, sich dieser Dominanz nicht vollends auszuliefern, ihre Kraft und ihren Einfluß nicht zu unterschätzen.

Die fünfte *moralisierende* Interpretationsebene stellt eine Beziehung aller Bilddetails zum in der niederländischen Malerei omnipräsenten „Momento mori“ im Vanitaskontext her. Instrumente, die Zeitvertreib und Muße signalisieren, sind ein geradezu unverzichtbares topisches Ingrediens dieses Bildthemas, und zusammen mit dem Pantoffel könnte darauf verwiesen sein, wie gefährdet das

durch Psalm 31 beschworene Gottvertrauen ist, wie brüchig die durch Reichtum und Selbstvertrauen geschaffenen Gewißheiten.
Die sechste *emblematische* Ebene schließlich würde den Pantoffel nicht als Entfernung „vom rechten Pfad" interpretieren, sondern im Gegenteil als Verweis auf den ‚Lohn der Sittsamkeit', als Anspielung auf die in der Emblematik geläufige *Statue de Caia Cecilia*, die vor dem Hintergrund von Spinnrocken und Hauspantoffel dargestellt wird. Der dazugehörige Aphorismus lautet: „Jede schamhafte Frau muß häuslich sein und darf nicht ausgehen, – desto besser wird sie sich einmal zeigen können."[7]

Alle sechs Ebenen ergeben eine widersprüchliche Vielfalt von Sichtweisen. Der Betrachter, so will es scheinen, wird bewußt im Ungewissen gelassen und kann sich seinen eigenen Assoziationen hingeben. Dieses Gemälde ist mit der Vielzahl der Hinweise nur eines von einer ganzen Gruppe von ähnlich komplex interpretierbaren Bildern, darunter Johannes Vermeer van Delfts *Bildnis einer jungen Frau vor dem Virginal* (um 1670), das noch deutlicher als Metsu mit der Bild-im-Bild-Botschaft spielt (siehe Abb. S. 46). Die Interpretation scheint dem Beschauer geradezu diktiert zu werden durch den triumphierenden Amor, der den Aphorismus assoziiert: „Amor docet musicam" – „Liebe lehrt Musik". Das Gemälde, aus dem uns eine vor dem Virginal stehende Dame anschaut, spielt auf die reine keusche Liebe an, so will es der Aphorismus, denn: „Cupidos Verhältnis zu den Musen ist rein und keusch; wenn nicht, wird er bald weit aus dem Kreise verstoßen".[8]
Es würde sich lohnen, den Topos „Frau am Klavier" gründlich auf dem Hintergrund dieser Komplexitäten aufzurollen und auf diese Weise neue Zugänge zur Vielschichtigkeit dieser Bilder zu gewinnen.

1 Vgl. z. B. Richard Leppert, Music and Image, Cambridge 1988. Ausstellungskatalog Hildegard Westhoff-Krummacher, Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1996. Gabriele Busch-Salmen, Die Bildnisse Clara Schumanns im Kontext zu Künstlerinnenporträts des 19. Jahrhunderts, in: Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone, hrsg. von Peter Ackermann und Herbert Schneider (= Musikwissenschaftliche Publikationen 12), Hildesheim 1999, S. 93-128.

2 Siehe vor allem Edwin Buijsen, Louis Peter Grijp, Music & Painting in the Golden Age, Zwolle 1994. Thea Vignau-Wilberg, O Musica du edle Kunst. Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München 1999.

3 Lucas van Dijck, Ton Koopman, Het klavecimbel in de Nederlandse kunst tot 1800, Amsterdam 1987, o. S.: "It is interesting that about 90 % of the keyboard players pictured are women and girls. There are so few men seen playing, were keyboards considered strictly feminine domain?"

4 Die Interpretation fußt im wesentlichen auf der Bildbeschreibung, die Edwin Buijsen in dem Ausstellungskatalog, S. 228 ff., vorlegte.
5 Z. B. Ein Mann und eine Frau sitzend am Virginal, The National Gallery, London, zit. nach E. Buijsen, Ausstellungskatalog, S. 230.
6 Psalm 31.2: „Herr, auf dich traue ich, laß mich nimmermehr zu Schanden werden."
7 „Toute femme pudique/ Doibt estre dommestique,/ Non pas aller dehors,/ Pour mieulx monstrer son corps.", zit. nach: Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1996, Sp. 1173.
8 Siehe ebd., Sp. 1299.

Johannes Vermeer van Delft, Junge Frau vor dem Virginal, um 1670
Öl auf Leinwand, 51,7 x 45,2 cm, London, National Gallery
Reproduziert nach Ildikó Ember, Musik in der Malerei, Budapest 1984

Das Kastratentum im Diskurs von Thomas Laqueurs “one-sex model”

Julia Liebscher

Seit dem 16. Jahrhundert war die Verwendung von Kastratenstimmen bekanntlich die Folge bestimmter Entwicklungen in der Kirchenmusik, wo die Mitwirkung von Frauen aus liturgischen Gründen untersagt war. Zwar waren zunächst Knaben für den Kirchendienst herangezogen worden, es wurde jedoch bald offenkundig, daß durch die Unterbindung der Mutation der Stimme mittels chirurgischer Eingriffe besonders eindrucksvolle stimmliche Leistungen erzielt werden konnten. Im 17. Jahrhundert verlagerte sich das Wirkungsfeld der Kastraten auf die Opernbühne, wo ihr Auftreten eng verknüpft war mit der Etablierung der Opera seria und folglich mit dem zeremoniellen Charakter der höfischen Kultur.

Daß die Kastraten, deren epochale Repräsentanz im Opernbetrieb erst durch das Aufkommen der Opera buffa und folglich einer von aufklärerischem Gedankentum geprägten Naturphilosophie in Frage gestellt wurde, eng mit der Ästhetik der Opera seria verknüpft waren, führte in der Musikwissenschaft zu der gängigen Vorstellung, daß die Verwendung der Kastraten die Formstruktur und Organisationsform der Gattung Oper sowie deren Aufführungspraxis und Dramaturgie bis hin zur Kompositionstechnik wesentlich geprägt habe. Kulturhistorische und anthropologische Aspekte wurden dabei zugunsten werkimmanenter musikologischer Fragestellungen meist außer acht gelassen[1], obwohl gerade die auffällige sexuelle Ambivalenz und offenkundige ambiguose Produktion von geschlechtsbezogenen Zeichen essentielle rezeptions- und wahrnehmungsästhetische Phänomene bildeten, die den darstellungsästhetischen Kontext der Opera seria entscheidend mitgeprägt haben dürften. So führt etwa Jürgen Schläder aus, daß das Spiel mit Geschlechterzuordnungen bei Händel ausschließlich einem musikalisch-formalen und produktionsästhetischen System unterlag. Danach war die Besetzung einer Heldenrolle durch einen Kastraten oder eine weibliche Sopran- bzw. Altstimme primär musikimmanenten ästhetischen Faktoren unterworfen, die mit geschlechterbezogenen Vorstellungen nichts zu tun hatten: „Nicht die künstlerisch geschlossene Konzeption einer in ihren charakterlichen Facetten präzis umrissenen Theaterfigur gab den Ausschlag für die Neukomposition [d.i. Fassung; Anm.d.Verf.], sondern die wirkungssichere Präsen-

tation einer Affektdarstellung in der aktuellen Szene, getragen von den musikalisch-darstellerischen Fähigkeiten des jeweiligen Interpreten."[2] Allein durch die stimmlichen Differenzierungsmöglichkeiten wurde also eine unterschiedliche Konturierung in der Affektdarstellung erreicht; mit anderen Worten: die Differenz von Kastraten- und Frauenstimme wird – vollkommen jenseits von geschlechterspezifischen Zuordnungen – auf ein allgemeines interpretatorisches Differenzkriterium reduziert.

Der Versuch einer geschlechtlichen Kategorisierung der Kastraten aus der Perspektive neuer Gender-Theorien zum Geschlechterverständnis führt nicht nur zur Modifizierung dieser musikologischen Sichtweise, sondern erhellt auch den wahrnehmungs- und wirkungsästhetischen Kontext, vor dem die epochale Wirkung der Kastraten nicht nur als Stimmphänomen angesiedelt ist. Aufschlußreich hinsichtlich körper- und darstellungsästhetischer Wirkungsweisen und der hierin fundierten theaterästhetischen Wahrnehmung sind Thomas Laqueurs wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungen zur Sexualität[3] , die vor dem Hintergrund der Frage, wie die Kastraten in das Körper- und Geschlechterverständnis des 17. und 18. Jahrhunderts und folglich in den zeitlichen Rahmen der Opera seria einzuordnen waren, diskutiert werden sollen.

Hierbei ist von der Feststellung auszugehen, daß die Besetzung der Hauptrollen in der Opera seria völlig anderen Kriterien als biologisch-anatomischen Gegebenheiten gehorchte. Einerseits wurden weibliche Rollen durch Kastraten dargestellt, andererseits konnten Sängerinnen ebensogut männliche Rollen übernehmen. So ist etwa belegt, daß in der von Alessandro Scarlatti 1694 in Neapel uraufgeführten Oper *Pompeo* von den elf Partien vier Männerrollen von Kastraten gesungen wurden und drei der vier beteiligten Sängerinnen ebenfalls in Männerrollen zu sehen waren.[4] Auch das Opernschaffen von Johann Adolf Hasse bietet Beispiele für die alternative Besetzungspraxis. So wurde etwa in *Attilio Regolo* (1750) Regolos Sohn Publio von Regina Mingotti gesungen.[5] Ähnliches ist an Händels Oratorienpraxis zu beobachten. Verwiesen sei auf die Figur des Solomon, der in dem gleichnamigen Oratorium von der Mezzo-Sopranistin Galli gesungen wurde.[6] In der ersten Fassung des *Radamisto* (1720) hat Händel für die Rolle des Radamisto die Sopranistin Margherita Durastanti dem Kastraten Benedetto Baldassari vorgezogen.[7] Dieser Sachverhalt, der durch weitere Beispiele untermauert werden könnte, dürfte deutlich auf die Aufhebung bzw. das Fehlen einer Geschlechterdifferenz in der musikdramatischen Praxis der Opera seria hinweisen.

Ein Erklärungsmodell für die fließenden Gender-Koordinaten und die Auswechselbarkeit der Geschlechter auf der Opernbühne bis etwa 1800 bietet das damalige Geschlechterverständnis, das bis weit ins 18. Jahrhundert von der gültigen medizinisch-wissenschaftlichen Lehre ausging, daß alle Menschen nur ein und demselben Geschlecht angehörten. Thomas Laqueur prägte den Begriff “one-sex model”, um die bis in die antike Medizin zurückreichende Lehre zu bezeichnen, nach der Geschlechterdifferenz im anatomischen Sinne nur zwei Seiten ein und derselben Sache bezeichneten. Männliche und weibliche Geschlechtsorgane unterschieden sich nur dadurch, daß sie beim männlichen Geschlecht nach außen gekehrt, beim weiblichen nach innen gestülpt seien. Beide Geschlechtsmerkmale waren nur äußeres Symptom für ein primär kulturell, d.h. durch äußere Zeichen wie Kleidung und Verhalten definiertes Geschlecht. Diese den zeitlichen Kontext der Opera seria in den Hauptphasen begleitende Lehre wich erst nach und nach der Erkenntnis, daß die anatomischen Unterschiede zwischen Mann und Frau grundverschieden seien, woraus sich das noch heute gültige binäre Geschlechterverständnis entwickelte, das die Geschlechtsunterschiede nun als biologisch determiniert und somit unverrückbar betrachtet. Demgegenüber führt Laqueur aus und belegt dies durch zahlreiche Beispiele aus der älteren medizinischen und ideengeschichtlichen Theorie, daß man sich im Zeichen des “one-sex model” sexuelle Identität als ein Kontinuum vorstellte, bei dem Bewegung und Veränderung zwischen männlichen und weiblichen Merkmalen prinzipiell möglich war. Dadurch war die Idee einer fest verankerten, alle Charaktermerkmale bestimmenden Identität als Mann oder als Frau keine Frage im heutigen Sinne. Nach Laqueur ist vielmehr von einer flexiblen Geschlechtsidentität auszugehen, wobei der Verweis auf die seit der Antike diskutierte Möglichkeit von Geschlechtsumwandlungen eine zentrale Rolle spielt.

Dabei weist Laqueur darauf hin, daß sich alle von ihm zitierten Autoren der fraglichen Zeit bis auf Plinius (und folglich auf die Antike) zurückbeziehen lassen, der versicherte, daß die Verwandlung von Frauen in Männer „kein leeres Geschwätz“ sei, und daß, neben einer Reihe verläßlich berichteter Fälle, er selbst „in Afrika ... einen Bürger aus Thysdrus sah, der an seinem Hochzeitstage in einen Mann verwandelt wurde.“[8] Michel Montaigne berichtet in seinem „Reisejournal“ und in den „Essays“ von einem Mädchen, das mitten in der Pubertät, als es Schweine durch ein Weizenfeld scheuchte, über einen Graben sprang: „Im selben Augenblick geschah es, daß die Genitalien und die männliche Rute sich bei ihm entwickelten, weil die Bänder gerissen waren, durch die sie im Innern gehalten worden waren.“[9] Gaspard Bauhin, Professor für Anato-

mie und Biologie in Basel, sowie der Chirurg Ambroise Paré hatten dieses Phänomen an ähnlichen Beispielen durch heftige Bewegungen und Hitzeentwicklung im weiblichen Körper erklärt, wodurch die Genitalien nach außen gestülpt würden.[10] Der berühmte Arzt und Autor des 17. Jahrhunderts, Sir Thomas Browne, kam zu dem Schluß, daß sich bei Hasen der Übergang von einem ins andere Geschlecht nicht leugnen lasse, „da er beim Menschen zu finden ist." Der Mensch sei schließlich in einem „androgynen Stand."[11] Neben weiteren Beispielen zitiert Laqueur auch Castigliones „Buch vom Hofmann", in dem nicht nur die Grenzen des sozialen Geschlechts von Frauen und Männern thematisiert, sondern darüber hinaus tatsächliche Geschlechtsänderungen für die Fälle befürchtet werden, wo z. B. Frauen durch „kräftige und rauhe männliche Übungen" oder „bei Gesang oder Musik" durch „jene starken und wiederholten Kadenzen" zur Hervorbringung männlicher Genitalien veranlaßt würden.[12]

Der skizzierte medizin- und ideengeschichtliche Diskurs bietet für die Dramaturgie der Opera seria und die scheinbar beliebige Austauschbarkeit von Kastraten- und Frauenstimmen ein mögliches Erklärungsmodell, das eben solange wirksam war, als man von einem monadischen Geschlechtsmodell ausging, in dem Bewegung zwischen den sexuellen Identitäten als grundsätzlich empirisch möglich galt. Die Durchlässigkeit zwischen den Geschlechtern bietet einen der Beweggründe für die Besetzungspraxis der Seria, die Kastraten und Sängerinnen beliebig auszutauschen vermochte. Das, was in der Aufführungspraxis der Oper heute so selbstverständlich wie undifferenziert gemeinhin mit dem Verweis auf die „Konvention" abgetan wird, war offenkundig nicht zuletzt auch im Menschenbild der Zeit begründet. Im Kontext des „one-sex model" erscheinen die Kastraten als lebende und zudem künstlerisch überhöhte Beispiele des geltenden monadischen Prinzips. In der Wahrnehmung innerhalb und außerhalb des Zuschauerraums stellten sie mithin eine Herausforderung dar, die nicht nur kunstästhetischer, sondern darüber hinaus sittlicher und anthropologischer Natur war. Sie erfüllten auf der einen Seite ein gewisses androgynes Wunsch- und Idealbild,[13] was sich auch darin zeigte, daß sie aufgrund ihrer weichen, effemistischen Erscheinung eine starke Anziehungskraft auf Frauen und Männer gleichermaßen ausgeübt haben.[14] Insofern waren die Kastraten keineswegs nur Stimmvehikel, sondern repräsentierten ein sexuelles Identitätsmodell, das erst mit dem Aufkommen des naturästhetischen Mimesismodells verdrängt wurde, das die Darsteller bestimmte Figuren verkörpern ließ, die nunmehr auch eine feste Geschlechtszuordnung aufwiesen.

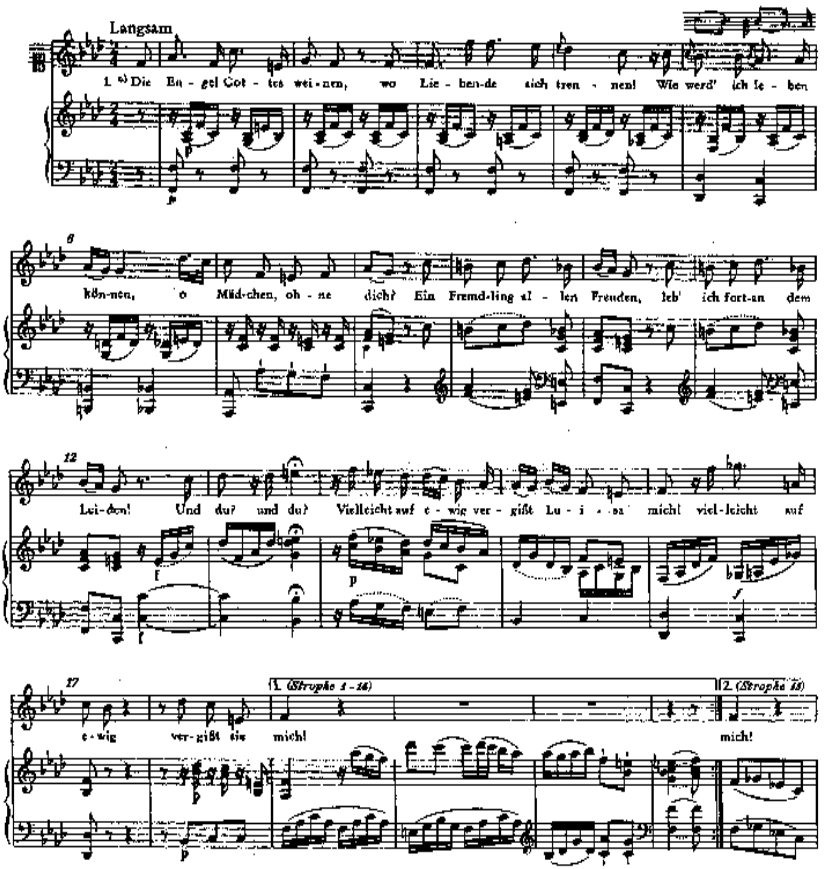
1 Kulturhistorisch-anthropologische Ergänzungen zum musikologischen Umfeld bieten: Franz Haböck, Die Kastraten und ihre Gesangskunst, Stuttgart 1927; Angus Heriot, The Castrati in Opera, London 1956, ([2]1975); Hubert Ortkemper, Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte, München 1995; Christopher B. Balme, “Of Pipes and Parts”. Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts, in: Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft, hrsg. v. Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 1999, S. 127-138; John Roselli, Singers of Italian Opera. The History of a Profession, Cambridge 1992.
2 Jürgen Schläder, Ein Dutzend Novitäten für die Italiener. Dramaturgische Aspekte der Fassungen von Händels Oper „Radamisto“, in: Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1994-1997, hrsg. v. Hans Joachim Marx (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 6), Laaber 1998, S. 155-169, hier: S. 157.
3 Thomas Laqueur, Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud, Cambridge 1990. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von H. Jochen Bußmann, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt am Main u. New York 1992.
4 Heriot, The Castrati in Opera, S .33.
5 Vgl. Artikel Attilio Regolo, in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hrsg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 2, München und Zürich 1987, S. 719ff.
6 Christopher Hogwood, Georg Friedrich Händel, Stuttgart u. Weimar 1992, S. 261. Hogwood hält dies für „eines der zahlreichen Beispiele dafür, daß Händel, ohne mit der Wimper zu zucken, eine Männerrolle mit einer Sängerin besetzte.“
7 Vgl. C. Steven LaRue, Handel and his Singers. The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728, Oxford 1995, S. 80ff.
8 Zit. nach Laqueur, S. 149.
9 Zit. nach ebd., S. 148.
10 Ebd., S. 149.
11 Zit. nach ebd., S. 149.
12 Ebd., S. 146ff. Ähnliche Beispiele zitiert auch Ortkemper, Engel wider Willen, S. 212.
13 Wie es etwa von Winckelmann in der „Geschichte der Kunst des Altertums“ 1764 beschworen wurde. Vgl. hierzu die Ausführungen im 4. Buch, 2. Kap., § 36-38.
14 Ortkemper führt hierfür reiches Belegmaterial an. Vgl. bes. Kap. 22, S. 188-213.

Das Lied der Trennung

Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung
Text von Klamer Eberhard Karl Schmid (1746–1824)

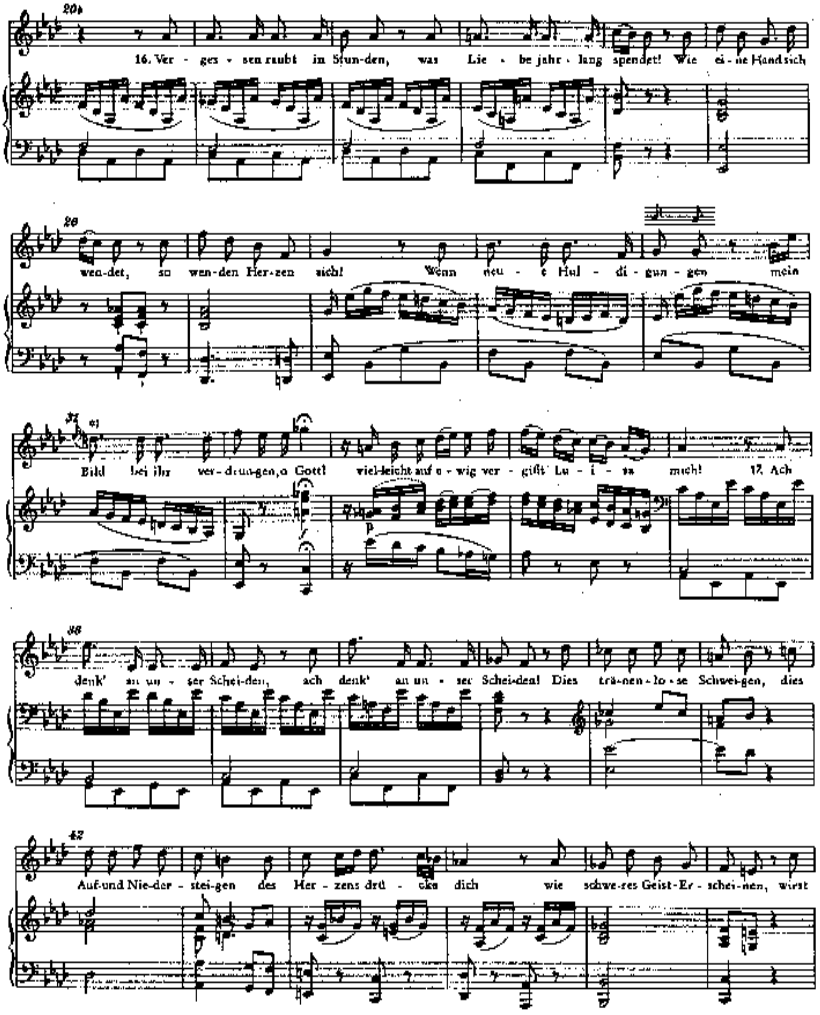
KV 519

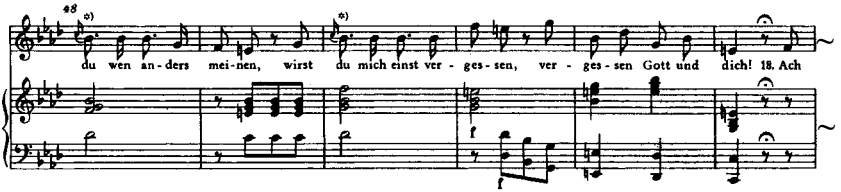
Datiert Wien, 23. Mai 1787



*) Den Wiederholungen der Takte 1–22a können ad libitum die am Schluß des Liedes abgedruckten Strophen 2–15 unterlegt werden.
Die Strophen 16 und 17 sind von Mozart durchkomponiert, die Strophe 18 ist als variiertes und mit einer Coda versehenes Dacapo des Anfangsteils vertont.

© Bärenreiter-Verlag


16. Ver - ges - sen raubt in Stun-den, was Lie - be jahr - lang spendet! Wie ei - ne Hand sich
wen-det, so wen-den Her-zen sich! Wenn neu - e Hul - di - gun - gen mein
Bild bei ihr ver - drun-gen, o Gott! viel-leicht auf e - wig ver - gift' Lu - i - za mich! 17. Ach
denk' an un - ser Schei-den, ach denk' an un - ser Schei-den! Dies trä-nen - lo - se Schwei-gen, dies
Auf- und Nie-der - stei-gen des Her - zens drü - cken dich wie schwe-res Geist-Er - schei-nen, wirst



2. Ich kann sie nicht vergessen!
Mich fern vorüberfliegen
Wird jegliches Vergnügen,
Ach, sonst so gern um mich!
Für dieses Herz voll Trauer
Ist keine Lust von Dauer!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

3. Im Wachen und im Traume
Werd' ich Luisa nennen!
Den Namen zu bekennen,
Sei Gottesdienst für mich!
Ihn nennen und ihn loben
Werd' ich vor Gott noch droben!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

4. Ich kann sie nicht vergessen!
Gemalt mit Feuerflammen
Des Engels Reiz zusammen
In dieses Herz hab' ich!
Dies Eigentum bestreiten
Soll keine Macht der Zeiten!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

5. Ich kann sie nicht vergessen!
Der kleinste Blick der Sonne
Gemahnt an jene Wonne
Der schönsten Augen mich!
Aus jedem Sterne leuchtet
Ein Blick, der Liebe beichtet!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

6. Ich kann sie nicht vergessen!
Wie aus dem besser'n Leben
Ein Harfenlaut, umschweben
Die schönsten Worte mich!
Ihr Lächeln, rein und bieder,
scheint mir im Herzen wider!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

7. Ich kann sie nicht vergessen!
Ihr Singen, Gott! ihr Singen! - - -
Indem sie sang, vergingen
Die Welten all' um mich!
Ach! Ohr und Herz erklangen
Mit süßem, wirrem Bangen!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

8. Ich kann sie nicht vergessen!
An allen, allen Enden
Verfolgt von ihren Händen
ein Druck der Liebe mich;
Ich zitt're, sie zu fassen,
Und - - finde mich verlassen!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

9. Ich kann sie nicht vergessen!
Die abgeschied'nen Seelen
Der Küsse, nicht zu zählen,
Umschatten alle mich!
Es weht, wie Blütenregen,
Ihr Atem mir entgegen!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

10. Ich kann sie nicht vergessen!
Aufzählen alle Pfänder
Der frohen Liebe, Bänder
Und Lockenhaar will ich!
"Sie! sie hat das getragen!"
Will ich mit Schluchzen sagen!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

11. Ich kann sie nicht vergessen!
Die Brief' aus schöner'n Tagen,
Sie liegen aufgeschlagen,
Wie Himmelsbuch, um mich!
Von Tränenflut verschlissen
Ist manches Bild von Küssen!
Und du? - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

12. Ich kann sie nicht vergessen!
Dies Herz, von ihr geschnitten,
Scheint seufzend mich zu bitten:
"O Freund, gedenk' an mich!"
Ach! dein will ich gedenken,
Bis sie ins Grab mich senken!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

13. Ich kann sie nicht vergessen!
Das Tuch, das einzusaugen
Das Leid der schönsten Augen,
So glücklich war, hab' ich!
Ach! bis zu meinem Grabe
Bleibt's meine höchste Habe!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

14. Ich kann sie nicht vergessen!
Das Haar zu diesem Ringe,
Das war die gold'ne Schlinge;
Allmächtig fing sie mich!
Ach! gegen dies verachten
Würd' ich des Moguls Schlachten!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

15. Ich kann sie nicht vergessen!
Nur immer, immer senke
Das letzte der Geschenke,
Das welke Veilchen, sich!
Sie pflückt' es eigenhändig;
Drum blüht es hier beständig!
Und du? - - Vielleicht auf ewig
Vergißt Luisa mich!

18. Ach denk' an unser Scheiden!
Dies Denkmal, unter Küssen
Auf meinen Mund gebissen,
Das richte mich und dich!
Dies Denkmal auf dem Munde,
Komm ich zur Geisterstunde,
Mich warnend anzuzeigen,
Vergißt Luisa mich.

Trennungsschmerzen männlich und weiblich

Mozarts Lieder KV 519 und 520

Peter Schleuning

Die beiden Lieder über das Ende einer Liebe, *Das Lied der Trennung* KV 519 und *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* KV 520, bilden selbst ein getrenntes Paar. Im ersten Fall, aus der Sicht eines männlichen Subjekts, ist die Reaktion eine zerfließende Trauer, die sich erst am Ende (und nur im Text) zu einer etwas zerquälten Drohung aufrafft; im zweiten Fall reagiert ein weibliches Subjekt mit leidenschaftlichen Aggressionen und Haß, der schließlich in eine resignierte Klage mündet.

Die Lieder sind in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstanden, am 23. und 26. Mai 1787. Zumindest das zweite steht in Zusammenhang mit Mozarts Freund und Schüler Gottfried von Jacquin und dessen Liebeshändeln. Es ist laut Mozarts Werkverzeichnis in Jacquins „Zimmer" komponiert worden, und Mozart scheint es Jacquin mitsamt dem *Traumbild* KV 530 zur Veröffentlichung unter dessen Namen überlassen zu haben. Jedenfalls sind sie so 1791, noch zu Mozarts Lebzeiten, zusammen mit Liedern Jacquins in der „Wiener Zeitung" angekündigt worden, ohne daß Mozart sie selbst jemals veröffentlicht hat. *Das Lied der Trennung* dagegen war bereits zwei Jahre zuvor zusammen mit dem *Veilchen* als Werk Mozarts erschienen.

Mozart übersandte dem Freund *Das Traumbild* am 4. November 1787 aus Prag, zehn Tage nach der dortigen Uraufführung des *Don Giovanni.* Was er dem Freund im Begleitbrief schrieb, bezog sich offenbar auf zurückliegende wechselvolle Verliebtheiten Jacquins und klingt wie die auf bürgerliche Maße gestutzte Moral der Oper: „Ich hoffe daß Sie sich alle so wohl und gesund befinden mögen, wie wir; – am vergnügt seyn kann es ihnen, liebster freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles besitzen, was sie sich in ihren Jahren und in ihrer laage nur wünschen können! – besonders da sie nun von ihrer vorigen etwas unruhigen lebensart ganz zurückzukommen scheinen; – nicht wahr Sie werden täglich mehr von der Wahrheit meiner kleinen Straf = Predigten überzeugt? – ist das vergnügen einer flatterhaften, launigten liebe, nicht himmelweit von der Seeligkeit unterschieden, welche eine wahre, vernünftige liebe verschafft? – Sie danken mir wohl gar öfters so in ihrem Herzen für meine belehrungen! –

Sie werden mich noch ganz Stolz machen. – doch, ohne allen Spass; – Sie sind mir doch im Grunde ein bischen dank schuldig, wenn sie anderst der frl: N.....würdig geworden sind, denn ich Spielte doch bey ihrer besserung oder bekehrung gewis nicht die unbedeutendste Rolle“.[1] Mit „N“ ist Marianne von Natorp gemeint, eine der Frauen, denen Jacquins echte und unechte Lieder gewidmet sind. Nachdem Mozart einen Brief Jacquins erhalten hatte, schloß er sein Schreiben an ihn erst fünf Tage später ab, u. a. mit der Bemerkung: „Wenn es erst noth hat Sie durch das lied en question meiner freundschaft zu versichern, so haben sie weiter keine Ursache daran zu zweifeln; – hier ist es: – Ich hoffe aber daß sie auch ohne diesem liede meiner wahren freundschaft überzeugt sind“.[2]

Die von Mozart gewählten Texte beschwören das Unglück der Trennung, jeweils aus der Sicht eines Mannes (KV 519) und einer Frau (KV 520), wie aus den S. 52 bis 54 und S. 66f. wiedergegebenen Notentexten[3] zu entnehmen ist. Zum Anfangsteil von KV 519 können die Strophen 1 - 15 ad libitum gesungen werden[4], während die Strophen 16 und 17 durchkomponiert sind, ehe die Schlußstrophe wieder die Anfangsmelodie aufgreift.
Der Text von *Luise* stammt von Gabriele von Baumberg (1766-1839), einer Dichterin, deren in vielerlei Beziehung außergewöhnliches Leben und Schaffen einmal genauer untersucht und beschrieben werden sollte. *Das Lied der Trennung* schrieb der zu Lebzeiten sehr bekannte Klamer Eberhard Karl Schmidt (1746-1824), ein Freund Gleims. Der Text beklagt in 18 Strophen in endloser Reihung das Verlassensein, ergeht sich in nichtendenwollenden Varianten des Jammerns, dringt hier und da in poetischer Überhöhung zum „Gottesdienst“ der Liebe und den Sternen als Bild der geliebten Augen vor und ringt sich erst ganz am Ende zu wüsten Drohgebärden durch. Schmidt hat ihn selbst später als „incorrect, überladen mit Tändeleien der Liebe“, kritisiert und dies zum Anlaß für eine geänderte und gekürzte Fassung genommen. Baumbergs Text dagegen ist bei aller Kürze durch die Häufung symbolischer Bilder und metaphorischer Wendungen derart vielschichtig und vieldeutig, daß er eine ausführliche Interpretation verdiente. Einige Hinweise sollen hier genügen. Ein wichtiges Bild ist das der Flamme. Nicht nur die Briefe brennen und „all die schwärmerischen Lieder“ des Ungetreuen, sondern auch die einstige Leidenschaft der Liebenden, aus der sie entsprangen, und sogar der „Ungetreue“ selbst, der „lange noch vielleicht“ in Luise brennt. Die Flammen „heißer Phantasie“ und die „Melancholie“, also die „eitlen Grillen“ der Liebe, wie man damals sagte, sind die Eltern, die „in einer schwärmerischen Stunde“ die Briefe und Lieder erzeugt

und als ihre „Kinder“ „zur Welt gebracht“ haben. Der Mann hat den Anlaß zur Trennung gegeben, nun folgt der Augenblick der Rache. Es ist eine Momentaufnahme, die unmittelbare Gegenwart. Der Titel sagt es: „Als Luise. . .“. Aber die Gegenwart geht in rasender Geschwindigkeit in Vergangenheit und Zukunft über, gespiegelt im Ausbruch des Moments. Luise ist die Rasende, die wie in einer Opernszene mit dem Schrei „Infedel’!“ auf die Bühne stürzt, nicht aber den Dolch in die Brust des Mannes stößt, sondern die Briefe in die Flammen, Symbol der Leidenschaft, schleudert. Und so hat Mozart auch kein Lied geschrieben, sondern eine Akkompagnato-Szene, der die Rache-Arie folgen müßte. Aber würde sich dazu das *Lied der Trennung* eignen? Schließlich heißt die Adressatin dort ebenfalls Luisa – aber die Art und Weise, in der der Mann klagt, läßt nichts mehr vermissen als die Intensität und die gebündelten Energien, die den Gestus der Rache erst hervorbringen können.

Mozart hat die beiden Lieder dennoch möglicherweise als Paar konzipiert. Indiz dafür ist die Übereinstimmung einiger musikalischer Sachverhalte, die – bevor Einzelbeobachtungen zu den Liedern folgen – zunächst angesprochen werden sollen: Die von Mozart gewählten Tonarten f-Moll und c-Moll gehören nach dem gängigen Verständnis des 18. Jahrhunderts dem Affekt des Schmerzes und der Klage an und verweisen auf eine innere Verbindung der Lieder. Sie erinnern an ein anderes Paar von Klage-Kompositionen, die beiden sogenannten Fantasien, nach Mozarts Worten „Stücke“ für Orgelwerk, KV 594 f-Moll und KV 608 c-Moll, ersteres komponiert für eine Totenehrung des Feldmarschalls Laudon. Schwerer wiegt der Vergleich der beiden Stimmen-Einsätze, wirken sie doch wie Ausprägungen des gleichen Modells: Aufsprung aus dem Auftakt zur Mollterz, Weiterführung zum Leitton abwärts und von der Obersekunde in den Grundton, dies alles im Ablauf von vier Zählzeiten. Die Weiterführung erscheint auf den ersten Blick recht unterschiedlich. Doch kann man feststellen, daß in beiden Fällen die folgende Phrase vom Grundton (f’ bzw. c’’) in Abwärtsschritten den Vorhalt Sext-Quint erreicht („trennen“, ge-„brachte“). Nun erst beginnt in beiden Fällen der Baß in Bewegung zu geraten und einen Abschluß der Gesamtgestalt zur Dominante hin anzustreben (C-Dur bzw. G-Dur). All dies nimmt einen Raum von jeweils etwa zwanzig Zählzeiten ein. Dem Einwand, dies sei Ergebnis der Anpassung der Musik an die Textstruktur von sechzehn Jamben, ist zu entgegnen, daß Mozart den Versen von Schmidt tatsächlich in einer Art gleichförmigen, düsteren Stampfens entspricht, die Verse von Baumberg dagegen nach inhaltlichen Gesichtspunkten umbetont und dabei staucht und streckt. Hartmut Krones hat dies eingehend beschrieben wie

auch den Reichtum des Liedes an musikalisch-rhetorischen Figuren.[5] So ist der Zeilensprung „Stunde/zur Welt gebrachte“ in eine Melodiephrase zusammengedrängt, worauf dann das „geht zugrunde“ in einem kleinen periodischen Vordersatz von Taktlänge wiederholt wird, dessen Nachsatz („ihr Kinder der Melancholie“) aber sechs Zählzeiten einnimmt. Der Entsprechung von Vers- und Musikstruktur im *Lied der Trennung* steht eine freie Einteilung des Textes in Luise gegenüber. Deutlich sichtbar wiederum ist die Nähe der Lieder zueinander beim Vergleich der beiden Abschlußphrasen der ersten Liedstrophen („vielleicht auf ewig vergißt Luisa mich“ und „ihr Kinder der Melancholie“), ein stufenweiser Abgang bis hin zur regelgerechten Diskantklausel mit Vorhalt in Achteln. Die Textstruktur erzwingt ihn keineswegs. Daß der Folgeteil dann in ähnlicher Weise in die Terzverwandtschaften Des-Dur bzw. Es-Dur ausweicht, gehört allerdings zur Konvention.

Die gleichartige melodische Geste der ersten beiden Phrasen bis hin zum Sext-Quint-Vorhalt entspricht einem Modell, das in sonst keinem der Lieder Mozarts zu erkennen ist, wohl aber in anderen Werken, deren Thema Verzweiflung und Schmerz ist. Würden wir die beiden Melodielinien übereinander legen und die äußeren Intervalle an jenen Stellen nachzeichnen, wo keine genauen Entsprechungen vorliegen, zusätzlich dann gleiche Intervallschritte eintragen, so ergäbe sich folgende Linie, hier notiert in c-Moll:

Damit erscheint vor unseren Augen das Solothema aus dem ersten Satz des Klavierkonzertes in d-Moll KV 466. Die dortige Weiterführung kommt derjenigen im *Lied der Trennung* durchaus nahe. Den Liedmelodien ist das Klavierthema auch insofern verwandt, als in ihm nach der bedrohlichen und gestaltarmen, sozusagen kollektiven Orchesterexposition des Grundaffeks der Solopart erstmals eine klare melodische Figur, die gesangliche, individuelle Seite des Affekts vorführt, der demjenigen der beiden Lieder nahesteht.[6]
Es scheint sich bei dem Modell um mehr zu handeln als um das, was Arnold Schering mit „Symbol“ bezeichnet hat. Dazu ist das Modell zu ausgedehnt und vielschichtig, zumal zur Melodiengestalt auch noch – an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt – Aspekte von Rhythmik, Periodik und Harmonik treten. Eher könnte man hier den literaturwissenschaftlichen Begriff des „Topos“ (Ernst Robert Curtius) auf Musik anwenden, so wie es Hermann Jung im Hinblick auf

die Pastorale getan hat.[7] Es ist ein Topos des Lamento, nicht der stillen, in sich gekehrten, sondern der verzweifelt ausbrechenden Klage. Wie bei allen solchen musikalischen Topoi – entsprechend den literarischen und bildlichen – stellt sich die Frage, seit wann sie auftreten, wie lange sie sich halten und wie sich im Laufe ihrer Existenz ihre Umrisse verändern. Dazu kommt als zweite Frage, ob sie einem bestimmten Komponisten eigen sind oder einer Generation oder ganzen, Jahrzehnte und Jahrhunderte überdauernden Traditionsketten, von Komponist zu Komponist und – für ihr Verständnis ebenso wesentlich – von Publikum zu Publikum weitergereicht. Es müßte sich, um diesen Fragen nachzugehen, jener Zweig der semantischen Musikforschung weiter ausbilden, der Musik nicht als Fundus struktureller Techniken und Finessen absucht, sondern deren Entdeckung in den Dienst eines Verständnisses von Musik als Kommunikations- und Mitteilungsmittel stellt. Musik als sprachähnliches, aber eben nicht sprachgleiches Medium der Verständigung ist angewiesen auf Elemente, die mit mehr oder weniger deutlichen inhaltlichen Botschaften tradiert werden, so wie es die Bausteine der musikalisch-rhetorischen Figuren sind, aus denen auch größere Mitteilungskomplexe wie der hier genannte Topos zusammengesetzt sein können.[8] Er müßte in anderen Werken Mozarts aufgesucht werden, vor allem den Opern. Leider gibt die bei allen Vorbehalten äußerst wichtige Untersuchung von „Mozarts Musiksprache“ von Gunthard Born[9] hierzu wenig her. Weiterhin müßte ermittelt werden, ob der Topos an entsprechenden Stellen auch bei Haydn und anderen Zeitgenossen begegnet, ob er sozusagen Mozarts Eigentum ist oder gar sein Vorkommen auf die Zeit um 1785 beschränkt ist. Das hätte Folgen für das Verständnis von Mozarts innerer Befindlichkeit in diesen Jahren, die doch die erfolgreichsten und damit angeblich die glücklichsten seines Lebens waren.

Nun zu den Einzelheiten, worin sich die Lieder unterscheiden. Sie offenbaren eine erstaunliche Kunstfertigkeit, mit der Mozart musikalisch-syntaktisch auf den Textinhalt eingeht und ihn interpretiert. Die Melodie am Beginn des *Lied der Trennung* wird von einer Klavierbegleitung getragen, die durch orgelpunktartig repetierte Achtel im Baß und drei nachschlagende Sechzehntel auf die Worte des Textbeginns eingeht („die Engel Gottes weinen“). Die Struktur ist aus großen Chorwerken christlicher Klage und aus Klavier-Lamentos bekannt: was den Orgelpunkt angeht, aus Bachs Passionen, was das Nachschlagen betrifft, aus dem Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* von Carl Philipp Emanuel Bach (Eingangschor) und dem Anfangsteil von Mozarts großer C-Moll-Fantasie KV 475 von 1785. Die gesamte Struktur findet sich in der Fis-Moll-Fanta-

sie des Bach-Sohnes und im „Confutatis“ von Mozarts *Requiem*, und zwar zu dem Text „Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis“ („Ich bete flehend und mit geneigtem Haupt, das Herz wie zu Asche zerknirscht: Nimm dich meines Endes an!“). Auch der chromatische Abgang des Basses nach dem Orgelpunkt gehört in diesen Zusammenhang und zeigt den Beginn der Komposition als große Klage aus christlicher Tradition, nun aber säkularisiert. Daß „die Engel Gottes weinen“, hatte bisher seinen angemessenen Anlaß im Tod Christi, wie viele Bildquellen zeigen. Daß es sich bei der Absicht, „den Namen zu bekennen“ (Strophe 3), nämlich den Luisas, um Gottesdienst handeln könnte, rückt beinahe in die Nähe der Blasphemie, wo doch im rechten Zusammenhang nur die Namen Gottes oder Christi stehen dürften. Dies ist – laut Schmidt – wirklich „incorrect“, entspricht aber dem Umschwung in der Auffassung von Liebe in jener Zeit zu einem quasi-religiösen Gefühl, das die Frau zu einer Anbetungswürdigen, zu einer Madonna stilisierte und sie somit allem Irdischen enthob. Die beängstigenden und einengenden Züge dieses Verhaltens und ihre quälenden Folgen sind ab dem späten 18. Jahrhundert überall zu beobachten und setzen sich durchs gesamte 19. Jahrhundert und bis heute fort. Die gesamte Kompositionsgeschichte seit Beethoven hat daran gearbeitet, und auch in der Oper ist die repressive Vergöttlichung zentrales Thema.[10] Wir sehen Mozart am Beginn dieser Entwicklung bereitwillig der textlichen Vorgabe folgen.

Psychologisch differenzierter und geschlechtsunabhängig gestaltet ist in Strophe 16 die Stelle „wie eine Hand sich wendet, so wenden Herzen sich!“ Nach dem zuvor erreichten b-Moll (T. 24) kommt überraschend Es^7, das folgerichtig bei „wendet“ zunächst in die Paralleltonart von f-Moll, As-Dur geht, die zwar die tonartliche Richtung des Folgenden angibt, aber als Tonika noch keineswegs feststeht. Hier gibt es einen seltsamen Schwenk um eine Terz abwärts nach f-Moll, eine schwache „Wendung“ auf dem betonten zweiten Taktteil. Es folgen dann endgültig Subdominante und Dominante von As-Dur. Das ist wahrlich im Eislerschen Sinne „gestisch“ komponiert. Dem Wenden der Hand, und zwar einem gleichgültigen, achtlosen Wenden, wird entsprochen durch einen flachen, wenig entschiedenen harmonischen Schritt, der durch die Gesangspause noch besonders herausgestellt ist. Der Sprung in die Unterterz ist sicherlich ebenso wenig überzeugend wie es das „Wenden“ der Herzen ist, jedenfalls für den Verlassenen.

Daß gegenüber dem eher konventionellen *Lied der Trennung* die Liebesklage von Luise kompositorisch ungewöhnliche Mittel zeigt, ist angesichts der

Extravaganzen des Textes nicht verwunderlich. Das gilt weniger für die Feuerfiguren des Mittelteiles, wohl aber für das Klaviervor- und -nachspiel, für die Figurenballungen in der ersten Hälfte und für die Extremismen des Schlußteiles. Was das Klavier anfangs intoniert, ist kein Vorspiel, sondern eine Geste, das Aufreißen eines Vorhanges vor einem dramatischen Auftritt. In dieser Geste vereinen sich das Auffahren der Emotionen und der Flammen, schießen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zusammen. Ähnliches, auch in den Strukturen, ist aus vergleichbaren C-Moll-Werken bekannt, der Fantasie KV 475 von 1785 und dem Klavierkonzert KV 491 von 1786, bei der erstgenannten Komposition auch im Gang zur Dominante, beim letztgenannten im Gang zum fis mit folgendem Aufsprung.[11] Im abschließenden Hochton g'' meint man den auslösenden Funken zu hören, sowohl für die folgende Melodiephrase als auch für das zerstörerische Feuer.

In den Taktgruppen 4-6 und 7-9 erscheinen im Klavier jene Doppelschichtungen mehrerer, auch widersprüchlicher Aussagen, die in älterer Kunst nur der Musik als Medium simultaner Mitteilung möglich sind und als „psychischer Kontrapunkt" bezeichnet werden können.[12] Der erste Komplex, „Geht zugrunde!", betrifft noch nicht den Moment des Verbrennes, sondern dessen Ankündigung. Beide Hände lassen Sequenzen erklingen: die rechte – in Folge des Sext-Quint-Vorhaltes – weitere aufsteigende Vorhalte (Quart – Terz und Non – Oktav), die linke das rhythmisch veränderte Motiv des Klavierbeginns, ebenfalls aufsteigend. Signalisieren die erstgenannten Suspiratio-Vorhalte eindeutig Klage, so hat die andere Kette durch Punktierungen, durch Einsatz nach der Zählzeit und durch Oktavsprünge die Anfangsgeste zu einem anderen Gefühl umgewandelt, in dem Strenge und Gewichtigkeit herrschen. Man kann die Gestalt im *Requiem* wiederfinden und zwar im ersten Satz zu den Worten „Exaudi orationem meam" („Erhöre mein Gebet"), im „Rex tremendae" (sogar im Verein mit Oberstimmen-Vorhalten), kurz vor Schluß zu den Worten „Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvat gratis" („König furchterregender Majestät, der die zu Rettenden großzügig errettet"). Es handelt sich demnach im Lied um einen Gestus, in dem sich verzweifelte Anrufung und Machtdemonstration verbinden. Hartmut Krones nennt die Stelle „Trauermarsch"[13]. Es ergibt sich das Seelenbild eines gemischten Affekts: Jammer und gewalttätiges Drohen sind zugleich im Ausruf enthalten. Was Luise zur Aktion treibt, ist in unterschiedlichen Motiven der Verzweiflung beschrieben, wie sie in der Folge Rezitativ – Arie in Racheszenen der Oper sukzessiv vorgeführt werden.

Die Beschreibung der folgenden Taktgruppe (T. 7 - 10) wäre verkürzt, wenn sie sich im Aufweisen der Gleichzeitigkeit zweier Bildfiguren erschöpfen würde – jener der Flammen (r. H.) und der auffahrenden Funken vom Beginn des Liedes (l. H.). Der letztgenannten Zuordnung wäre hinzuzufügen, daß die Figur schon in T. 1 ambivalent war, also nicht nur abbildlich. Nach ihrer vorausgegangenen Transformation dürfte sie etwas von der dortigen Drohgebärde mitgenommen haben und dies umso mehr, als sie nun im tiefsten Baß erklingt – von jeher die Stimmlage von Macht und Gewalt. Allerdings – und dies ist in einem Lied mit weiblichem Subjekt bemerkenswert – tönte sie stets aus dem Mund von Männern: Königen, Heroen, Heerführern. Auch in dieser Taktgruppe wirkt der „psychische Kontrapunkt" fort. Sie ist mehr als eine Folge von Anzünden und Brennen. Auch die Figuren der r. H. ausschließlich als Abbild der züngelnden Flammen zu sehen, greift zu kurz, denn auch Haß kann – metaphorisch gesprochen – züngeln.

Nach den abbildlichen und affektiven Extremen der Takte 12 - 16 enthalten die vier letzten Takte des Liedes Stellen, die im Zusammenspiel von Textexegese und kompositorischem Raffinement auf gleicher Stufe stehen wie das Händewenden aus dem *Lied der Trennung*. Die Zeile „. . . brennt lange noch vielleicht in mir", schon dichterisch bemerkenswert, löst zwei Maßnahmen aus, die zunächst recht einfach erscheinen und als musikalisch-rhetorische Figuren der Hypotyposis und der Dubitatio anzusprechen sind: langer Ton und Synkope.[14] Das Wort „vielleicht" synkopisch zu komponieren, also den metrischen Schwerpunkt zu verrücken, es mit einer Figur der Unsicherheit und Unklarheit, des innerlichen Schwankens zu versehen, wird vor allem dann zur außergewöhnlichen Maßnahme, wenn es die einzige Synkope im gesamten Lied ist – sozusagen aufgespart bis zum entscheidenden Wort kurz vor Schluß. Das lange, Spannung sammelnde Sprungbrett für die Synkope, das des'' davor (T. 17), ist hingegen nicht viel mehr als ein Pleonasmus. Aber seine melodische Fortführung und die harmonische Einkleidung fantasieren die Qual, mit der sich die große Zeitspanne füllen wird: Der Absprung um eine verminderte Terz (des''-h'), zur Darstellung tiefsten Schmerzes z. B. aus dem zweiten Kyrie der H-Moll-Messe bekannt, ist unterfangen von einem Begleitsatz, der das Quälende und Verwirrende der Erwartung noch steigert.
Vorbereitet wird der T. 17 durch ein Dreiachtelmotiv, welches unter dem langen Ton zweifach imitierend fortgeführt wird und sich in der anschließendem Synkope als viertem Glied fortsetzt. Imitationen in Art von Motivsequenzierungen durch die Stimmen vermitteln seit jeher – auch in anderen Zusammen-

hängen – die Erwartung quasi endloser Weiterführung. Die den gesamten Takt füllende Baßnote As ist fast doppelt so lang wie der „lange" Melodieton und verstärkt die Zukunftsvision. Der Schrecken, den diese auslöst, wird zunächst durch einen Sprung in den neapolitanischen Klang signalisiert, dessen ohnhin schon verwirrende Wirkung erhöht wird durch seine Darstellung als Quartsextakkord – im Baß das lange As – , einer Form der Dreiklangsumkehrung, die, zieht sie nicht als Vorhaltsquartsext vorüber, Instabilität und Bodenlosigkeit mit sich trägt, ehe sie später – etwa bei Richard Strauss – die Gestik von Machtfülle und Prachtentfaltung anzunehmen vermag. Die weiteren Klänge, getragen und geschärft vom Orgelpunkt, malen die schmerzlichen Erwartungen weiter aus: g' und es' auf der 2. Zählzeit des T. 17 ergeben mit den Tönen der Außenstimmen, des'' und As, einen Klang, der Züge von Es^7 hat, aber auch einer Mischung von As-Dur und Neapolitaner. Die 3. Zählzeit bildet, von den Imitationsachteln geleitet, zunächst einen Neapolitaner, dann einen verminderten Dominantakkord. Auf der 4. Zählzeit folgen die Doppeldominante als übermäßiger Quintsextakkord mit verminderter Quinte As im Baß und As-Dur, das bei der folgenden Synkope in die C-Moll-Kadenz übergeht. Zählt man zu diesen vier Beobachtungen an T. 17 noch die Beschaffenheit der Melodie, so ergibt sich eine ungewöhnliche Komprimierung der Mittel im Dienst der Textinterpretation, nach der die Synkope trotz aller Einmaligkeit wie eine Lösung wirkt.

Das Nachspiel T. 19/20 greift das Vorspiel wieder auf, verändert es aber auf mehrfache und mehrdeutige Weise, die einiges davon verrät, wie Mozart den Text insgesamt verstanden haben könnte, einschließlich möglicher Konsequenzen und Luises Zukunftsfantasien. Die Imitationsfigur wird wieder aufgegriffen und mit den Motiven des Vorspiels verschränkt. Dabei ist der Harmoniegang des Anfanges, t - D , umgekehrt. In dieser Verschiebung und Verlagerung ist die Komplexität und Wirrnis von Luises Situation enthalten, die sich schrittweise und zusehends vom aktionistischen Haß des Beginns über vielfältige Reflexionen, Gefühlsbrüche und Zukunftsvisionen zu einer resignativen Haltung verkehrt hat. Doch darin erschöpft sich der Schluß nicht. Mozart scheint gegen eine solche Interpretation geradezu anzukomponieren. Schon die Schlußwendung der Singstimme ist ohne jeden Gestus der Trauer und eher von bemerkenswerter Geradlinigkeit und Festigkeit geprägt. Punktierte Repetitionen und der Quintabsprung klingen eher entschlossen, wie im Bezug auf T. 7ff. „Erhobenen Hauptes gehe ich ins Unglück" könnte der innere Text heißen. Auch das Aufgreifen des Vorspiels im Klavieranhang, zwar gattungsüblich, hätte nicht

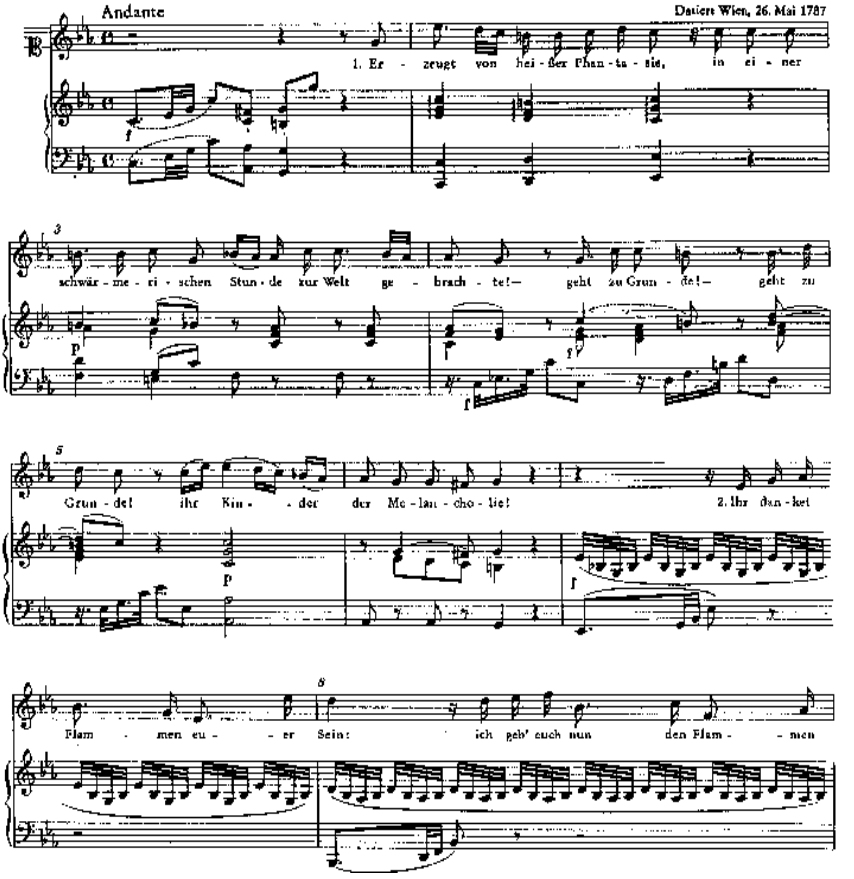
sein müssen. Schließlich gibt es ein thematisch ähnliches Lied Mozarts, das zwar ein Vor-, nicht aber ein Nachspiel hat, sondern einen Anhang, in welchem Mozart den Abschluß des Vorspiels mit einer eigenen Textergänzung zum Liedende ausgestaltet hat: „Es war ein herziges Veilchen“ im Goethe-Lied KV 476 von 1785. Mozart hätte hier nun ähnlich verfahren können, etwa mit zugesetztem Text „Geh’ zugrunde!“. Oder erhätte einfach mit zwei Akkorden schließen können ohne Nachspiel wie im *Lied der Trennung*. Die Tatsache, daß er hier auf das Vorspiel zurückgreift, wenn auch verändernd, scheint mir die Entschlossenheit, die aus den letzten Textworten spricht, noch zu unterstreichen: Mag er noch lange in mir brennen, ich werde nicht untergehen!

Im Vergleich der beiden Liebesklagen kann die männliche nicht als außergewöhnlich auffallen, reiht sie sich doch in eine bis in die Antike zurückreichende Tradition ausgebreiteten Jammers über die verlorene Geliebte ein, auch wenn der Verlust selbstverschuldet ist wie im Falle von Orpheus. Die gesamte Antikennachfolge der Neuzeit ist angefüllt von solcher männlichen Klage, sei es in Dichtung oder in Musik. Madrigal, Kantate und Oper führen den Verzweifelten vor, und so überrascht es nicht, daß *Die Engel Gottes weinen* auf eine Kanzonette des Opernlibrettisten Pietro Metastasio zurückgeht.[15] Bezeichnend für die gesamte Tradition ist, daß der männliche Trennungsschmerz gezähmt zu sein hat. Kein Haß darf ihn verunzieren, keine Verwünschung, höchstens eine mehr oder weniger versteckte Drohung wie auch bei Klamer Schmidt.
Gegenüber diesem Ideal männlicher Beherrschtheit und Gemessenheit – zumindest für die Kunst – darf, ja, muß die weibliche Kunstfigur der Verlassenen ausbrechen, rasen, hassen, sich die Haare raufen und zügellos ihre „heiße Phantasie“ ausleben, dies gemäß der traditionellen Vorstellung von der Unzähmbarkeit und Regellosigkeit der weiblichen Psyche. Mozarts Donna Anna ist hierfür ein spätes Beispiel im Bereich der Oper. Eine Rachearie Leonores gegen einen ungetreuen Florestan ist dann nur noch schwer vorstellbar. Denn das späte 18. Jahrhundert ist der Ort, an dem dieser weibliche Hang zum Ausbrechen und zur unverstellten Gefühlsäußerung in der Erziehung und daher auch in der Kunst zurückgedrängt wird. Im Zuge der historisch neuen Geschlechterpolarisierung wird als Rollenvorgabe für die Frau das stille Dulden, das anmutige passive Leiden propagiert – das Ideal des „schwachen Geschlechtes“. Mozart war es ohne Zweifel bekannt, da sein der Aufklärung anhängender Vater dieses Ideal auf mißlichste Weise in der unterschiedlichen Behandlung Wolfgang Amadeus’ und Maria Annas verfolgt hatte.[16] Daß ausgerechnet in dem kurzen Gedicht einer Autorin, sonst einer Gattung abgeklärter, im Höchstfall elegischer Harmonie, der Protest gegen diese Anforderung

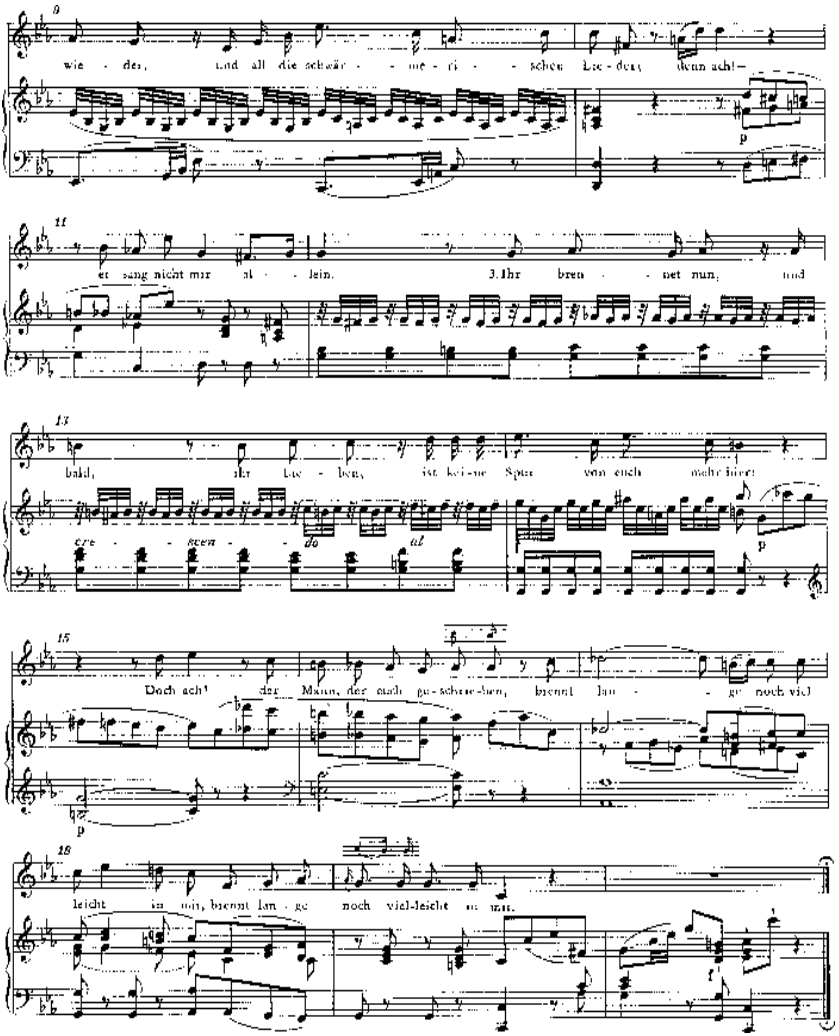
formuliert war, muß Mozart in die Augen gesprungen sein. Seine Wahl des Gedichtes verrät etwas von seiner Haltung zur zeitgenössischen „Frauenzimmer“-Bildung, ebenso seine Entscheidung, den stürmischen Ausbruch nicht etwa zu mildern, also etwa in die Richtung der „Melancholie“ zu zähmen, sondern ihn noch zu verstärken und als positiven Wert herauszustellen. Die leidende Frau nicht als dem Mitleid Ausgelieferte zu zeichnen, sondern als starken Charakter, zeigt Mozart in Nachfolge Gabriele von Baumbergs als jemanden, der sich nicht der herrschenden Ideologie der Geschlechterrollen einfügt, sondern eine selbständige, kritische Haltung zu ihr einzunehmen vermag.

Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte

Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung
Text von Gabriele von Baumberg (1766–1839)
KV 520



© Bärenreiter-Verlag


9
wie - der, und all die schwär - me - ri - schen Lie - der, denn ach! –
p
11
er sang nicht mir al - lein. 3. Ihr bren - net nun, und
13
bald, ihr Lie - ben, ist kei - ne Spur von euch mehr hier!
cre - scen - do
al
p
15
Doch ach! der Mann, der euch ge - schrie - ben, brennt lan - ge noch viel
p
16
leicht in mir, brennt lan - ge noch viel-leicht in mir.
f

1 Zit. nach Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe Bd. IV, Kassel usw. 1963, S. 58f.
2 Ebd., S. 59.
3 Mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages.
4 Kritischer Bericht zur Neuen Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Werkgruppe 8, hrsg. v. Ernst August Ballin, Kassel 1964, S. 129.
5 Hartmut Krones, Das Wort-Ton-Verhältnis bei den Meistern der Wiener Klassik, in: Wort-Ton-Verhältnis, hrsg. v. Elisabeth Haselauer, Wien 1981, S. 47ff., hier vor allem S. 54ff.
6 Siehe Peter Schleuning, Mozarts D-Moll-Konzert: „Vortrefflich", „prächtigst", „magnifique", in: Österreichische Musikzeitschrift 46 (1991), S. 221ff.
7 Hermann Jung, Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 9), Bern 1980.
8 Siehe Krones.
9 Gunthard Born, Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk, München 1985.
10 Vgl. Eva Rieger, „Und wie ich lebe? Ich lebe." Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccinis „La Bohème", in: Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen, hrsg. v. Freia Hoffmann und Eva Rieger, Kassel 1992, S. 109ff.
11 Vgl. Peter Schleuning, Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik, Göppingen 1973, S. 332ff.
12 Vgl. dazu, Beethoven betreffend: Peter Schleuning, Psychischer Kontrapunkt – Ein Vorschlag zum Analyse-Unterricht in Schule und Hochschule, in: Aspekte gegenwärtiger Musikpädagogik, hrsg. v. Wulf Dieter Lugert und Volker Schütz, Stuttgart 1991, S. 159ff.
13 Krones, S. 58.
14 Ebd., S.59.
15 Siehe Ballin, S. 127.
16 Eva Rieger, Nannerl Mozart. Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1990.

Die Sängerin Amalie Joachim und „Die schöne Müllerin“ von Franz Schubert

Beatrix Borchard

Musikgeschichte wird nach wie vor in erster Linie als Geschichte von Notentexten geschrieben. Die prägende Bedeutung der Aufführung, also der Interpretation und der interpretierenden Menschen, für das Hören von Musik und das Denken über Musik ist deswegen bisher kaum untersucht worden.[1]
Der Akt der Interpretation, also die klingende Realisierung eines Notentextes, ist vor der Erfindung der Schallplatte in seiner Substanz natürlich nicht rekonstruierbar, wohl aber sind es Aspekte seiner kulturgeschichtlichen und gesellschaftlichen, auch persönlichen Funktion und Wirkung. Im folgenden soll es um die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts am Beispiel der *Schönen Müllerin* D 795 von Franz Schubert gehen.[2]

Der Begriff des „Liederabends“ als Bezeichnung für einen fest etablierten Konzerttypus taucht relativ spät auf und bedeutete mitnichten, wie wir heute zumeist annehmen, daß in diesen so bezeichneten Konzerten nur gesungen wurde: Bis in die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts war der vorherrschende Programmtypus das Mischprogramm aus Vokal- und Instrumentalmusik, wobei im Bereich der Kammermusik zunehmend Werke gleicher Besetzung bevorzugt wurden.[3] Die Konzertprogramme von Clara Schumann (1819-1896) und der Altistin Amalie Joachim (1839-1899) aus den siebziger Jahren mit ihrer Konzentration auf Soloklavier, Lieder und Oratorienarien sind ein frühes Beispiel (siehe Abb. S. 80).
Liederabende ohne klaviersolistische Einlagen blieben bis in die neunziger Jahre die Ausnahme. Wenn ein Sänger oder eine Sängerin das Konzert allein veranstaltete, erfüllten die solistischen Klavierwerke die Funktion der Ouvertüre und des Zwischenspiels. In den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bestand darüberhinaus noch eine Hierarchie zwischen Solo und Liedbegleitung; so waren in der Regel zwei Pianisten bzw. Pianistinnen am Programm beteiligt, von denen nur der Name des Klaviersolisten größer gedruckt wurde, während die Begleitung auf den Programmzetteln kaum oder gar nicht genannt wurde.
Parallell zur Aufwertung des Liedes zum Werk, wie man sie beispielsweise an der Nennung von Einzeltiteln auf den Programmzetteln ablesen kann, gewann

auch die Klavierbegleitung eine wachsende Bedeutung, so daß immer häufiger Sänger und Pianisten gleichberechtigt auftraten und die Liedbegleitung auch vom Solisten übernommen wurde. Das abgedruckte Programm von Clara Schumann und Amalie Joachim ist ein frühes Beispiel dafür.
Das Grundprinzip der Programmdramaturgie war der Kontrast, nicht wie heute die Einheitlichkeit. Reine Sonatenabende nur eines Komponisten, wie sie z. B. die Pianisten Hans von Bülow und Anton Rubinstein in den achtziger Jahren gaben, wurden eher als pädagogische Veranstaltungen denn als Konzerte begriffen. Nicht zufällig nannte Hans von Bülow seine Konzerte nicht „Konzerte" sondern „Klavier-Vorträge"; tatsächlich erläuterte er vom Flügel aus die einzelnen Stücke, bevor er sie spielte.[4]

Die Praxis, komplette Liederzyklen in der Öffentlichkeit zu singen, setzte sich nur sehr langsam im Laufe des Jahrhunderts durch und in anderer Gestalt, als wir es heute gewohnt sind. Das geht beispielsweise aus einem Brief der Sängerin Amalie Joachim, einer der bedeutendsten Lied- und Oratoriensängerinnen der zweiten Jahrhunderthälfte, hervor. Er war an einen Herrn Denis, offenbar ihr Manager für die Organisation ihrer Tourneen ins Baltikum, gerichtet:

> „Aigen 21. Sept. [1887]
> Lieber Herr Denis!
> Wenn Sie das erste Rigaer Concert ankündigen wollen so setzen Sie den ganzen Liederzyclus ‚Die schöne Müllerin' von Franz Schubert mit Deklamation welche Frl. Berta Nölting übernommen hat, an.

Das genaue Programm schicke ich Ihnen noch sowie es für den Abend gedruckt werden muß. – Die komponirten Lieder singe ich alle; die nicht komponirten u. den Pro- u. Epilog spricht Frl. Nölting. Frau Lueüs [?] muß eine (oder mehrere kleine Stücke als I) von Schubert spielen. Sie können dann ‚Schubert- Abend' ankündigen! Schreiben Sie nur bald an Hans Schmidt[5] damit er Reklame macht! Versäumen Sie dies nicht! – Das Schubertkonzert wird gewiß sehr voll. Ich habe im vorigen Winter in Berlin, Cöln, Aachen, Bonn, Hamburg, Kiel u. Lübeck brechend volle Häuser gehabt! Es ist wieder etwas Neues! [. . ..]

> Herzl. grüßt Ihre Amalie Joachim".[6]

Die Antwort ihres Briefpartners ist nicht erhalten, aber ein zweiter aufschlußreicher Brief von Amalie Joachim in gleicher Sache:

„Aigen, 3.Okt [1887]
Lieber Herr Denis.
Anbei das 2te Programm. Wenn ich in Deutschland die Müllerlieder, Textbuch anbei, sang, spielte die Pianistin nur einmal mehrere Stücke – aber sie kann auch zu Anfang spielen – jedenfalls wird nach der 11ten Nummer von mir, nach dem Lied MEIN u. vor dem Lied PAUSE eine längere Pause gemacht u. da beginnt die Pianistin den 2ten Theil. Sie kann, wie gesagt, das Concert anfangen u. auch nach meinen Liedern spielen, aber nie (außer nach der großen Pause) mitten drin. [. . .] Lassen Sie sich nicht irre machen dadurch daß ein Lied ‚Pause‘ heißt!! Das Programm kann so gedruckt werden, wie es auf dem Textbuch steht – nur müßten die einzelnen Lieder ihrem Titel nach benannt werden, ebenso die welche deklamirt werden. Den Namen der Deklamatrice schrieb ich Ihnen schon – ich habe ihn momentan vergessen, obwohl ich sie gut kenne. Sie hat bestimmt zugesagt. Sagt sie ab, so deklamire ich selber!! Ich reise morgen nach München übermorgen Berlin wo Sie mich wol bald aufsuchen. Beßten Gruß A. Joachim“.[7]

Die schöne Müllerin mit Deklamation zu präsentieren, war keine Erfindung von Amalie Joachim. Schon Julius Stockhausen[8] hatte den Zyklus bei der wahrscheinlich ersten öffentlichen Aufführung am 25. März 1862, am Klavier begleitet von Carl Reinecke, umrahmt von einem Prolog und einem Epilog aufgeführt, und die drei von Schubert nicht komponierten Texte wurden ebenfalls gesprochen. Diese Aufführung galt den Zeitgenossen noch als großes Experiment, nicht wegen der Verbindung mit den Texten, sondern wegen der Monotonie des Programms. So schrieb der Berichterstatter der Blätter für Theater, Musik und Kunst, Eduard Bernsdorf: „Nur ein Künstler wie der Genannte kann das Experiment wagen, drei und zwanzig Lieder hintereinander zu singen; ja selbst ihm gelingt es, um ehrlich zu sein, nicht vollständig über die Monotonie, welche nothwendig aus der Uniformität der Liederform und der Klangfarbe entstehen muß, hinwegzuhelfen.“[9]

In späteren Jahren knüpften Sänger wie der Bariton Georg Henschel und der als ausgesprochener Schubertspezialist geltende Tenor Gustav Walter an diese Praxis an. Noch Hans Joachim Moser spricht im zweiten Band seiner Geschichte des deutschen Liedes davon, daß jeder Interpret mit sich selbst ausmachen müsse, ob er Pro- und Epilog sprechen lasse, denn „ich habe diese Umrahmung stets vorteilhaft gefunden, da der Prolog einen stimmungsweckenden Auftakt gibt und der Epilog nach dem erschütternden Schlußgesang, wenn man ihn in leise melancholischer Heiterkeit bietet, die Hörer auf wahrhaft harmonische Weise

rückversammelt und entspannt."[10] Was wir heute als Eingriff in die Integrität eines Kunstwerkes empfinden,[11] könnte man aus dem Denken der Zeit heraus zunächst als eine Kontextualisierung bezeichnen: Das komponierte Werk wird wieder rückgebunden an den Gedichtzyklus von Wilhelm Müller, der die Komposition auslöste,[12] und an den kulturellen Zusammenhang, aus dem heraus *Die schöne Müllerin* als Liednovelle im Rahmen eines künstlerischen Gesellschaftsspiels im Hause von Hedwig Staegemann im Berlin des Jahres 1816/17 entstanden war.[13]

Die Verbindung mit dem Text ist jedoch nicht nur eine Kontextualisierung sondern sie verändert die gesamte Dramaturgie des Zyklus, beginnend mit der zeitlichen Disposition: So verlängerte sich durch die Verbindung mit den nichtkomponierten Texten die Gesamtaufführungsdauer erheblich. Nur gesungen, dauert der Zyklus etwa 60 Minuten. Mit Texten und einer Pause zwischen den ersten elf und den letzten neun Liedern kam der Zyklus auf eine Länge von etwa 80 bis 90 Minuten. Die Pause zwischen dem 11. (Mein!) und 12. Lied (Pause) ist musikalisch und auch dramatisch sinnvoll, aber sie verändert die Gesamtdisposition in Richtung Oper. (Auch Pausen prägen die Vorstellung von einem Stück.) Vor allem jedoch tauchen Prolog und Epilog die Liederfolge in ein anderes Licht: „Melancholische Heiterkeit", eine Rückversammlung des Publikums (Moser) – beides rezeptionsgeschichtlich sehr aufschlußreiche Metaphern – sind von Schubert gerade nicht intendiert.

Abgesehen von den gesprochenen Texten verändert auch die Verknüpfung mit Soloklavierstücken die Wahrnehmung der gesungenen Lieder, wobei wir im Falle von Amalie Joachims Programm in Riga noch nicht einmal wissen, welche Solostücke gespielt worden sind. Wie so oft werden in den Rezensionen weder die Titel noch der Name des Pianisten oder der Pianistin erwähnt. Das macht deutlich, daß die Solostücke als austauschbar angesehen wurden, sie mußten in diesem Falle nur von Schubert stammen. Zwischen die beiden Teile plaziert, als „musikalische" Pause im Sinn Amalie Joachims, oder als Einleitung des Abends geben die Klavierbeiträge dem gesamten Abend eine andere Form.

Wenn also in der Sekundärliteratur vermerkt wird, daß Stockhausen der erste gewesen sei, der *Die schöne Müllerin* als Zyklus aufgeführt habe,[14] verdeckt diese Information, wenn sie nicht kommentiert wird, daß Stockhausen, Amalie Joachim, Gustav Walter u. a. eben nicht Schuberts *Schöne Müllerin* aufgeführt haben, sondern ausgehend von der Schubertschen Komposition unter demselben Titel ein anderes Werk kreiert haben.

1885 war im Verlag Peters die Ausgabe von Max Friedlaender erschienen; sie ersetzte die bis dahin gebräuchliche Diabelli-Ausgabe aus dem Jahre 1830.[15] Wahrscheinlich lag diese Ausgabe ihren Aufführungen zugrunde, aber da die Noten, aus denen Amalie Joachim gesungen hat, nicht erhalten sind, auch nicht die Bücher, die sie benutzt hat, läßt sich dies nur vermuten. Aufschlußreich ist es, die in Privatbesitz noch vorhandene Notenbibliothek von Julius Stockhausen heranzuziehen. So kann man beispielsweise an Eintragungen in die Stockhausen persönlich vom Verleger „verehrungsvoll“ gewidmete, auch heute noch gebräuchliche Peters-Ausgabe ablesen, daß Stockhausen in der Winterreise die Reihenfolge der Lieder nach den Müllerschen Texten umstellte.[16] Das Primat lag also auch hier bei der Dichtung. Diese Umgangsweise mit der Musik Schuberts entsprach dem deklamatorischen Gesangsstil Stockhausens.
Durch die Umstellung der Reihenfolge der Lieder wird die innere Dramatik des Zyklus' gesteigert, der ursprüngliche Tonartenzusammenhang und damit ein wesentliches konzeptionelles Element jedoch zerstört.[17] So aufgeführt, werden Schuberts Lieder nicht als eigenständige Reaktionen von Musik auf Sprache erlebbar, sondern als traditionelle Vertonungen, in denen „die Bedeutungsebene der Sprache unangetastet bleibt.“[18] Es steht außer Frage, daß diese Aufführungspraxis nicht im Sinne des Komponisten war; hier jedoch geht es um klingende Interpretation als wesentlichen Teil der Rezeptionsgeschichte eines Werkes. Sie reduziert in diesem Falle Schuberts Lieder zu „schönen und inselhaften Augenblicken“[19] und hat wesentlich das Denken nicht nur über diese Lieder, sondern sowohl über Schuberts Gesamtwerk als auch insgesamt über die Gattung Lied – für die der Name Schubert bis heute steht – geprägt.

Die schöne Müllerin ist neben *Frauenliebe und Leben* op. 42 von Robert Schumann der Zyklus, den Amalie Joachim ab November 1886, nachdem sie dies neue Programm wie alle anderen Programme in Berlin zuerst getestet hatte,[20] am häufigsten aufgeführt hat. Teilweise geschah dies gemeinsam mit ihrer zweiten Tochter Josepha,[21] die dann den Textvortrag übernahm.[22] Wenn niemand für die Gedichte zur Verfügung stand, sprach Amalie Joachim die Texte selbst. Nicht immer sang sie den ganzen Zyklus, sondern in anderen Kontexten bis zu acht Einzelnummern als Gruppe: die Nr. 2 *Wohin?* (G-Dur), die Nr. 3 *Halt!* (C-Dur), die Nr. 4 *Danksagung an den Bach* (G-Dur), die Nr. 11 *Mein!* (D-Dur), die Nr. 12 *Pause* (B-Dur), die Nr. 15 *Eifersucht und Stolz* (g-Moll), die Nrn. 16 und 17 *Die liebe Farbe* (h-Moll) und *Die böse Farbe* (H-Dur).[23] Durch diese Auswahl entsteht ebenfalls, wie durch die Einbettung in den literarischen Zusammenhang, eine neue dramaturgische Konzeption – vor allem der Schluß ist

ganz dramatisch gedacht. Als Einzellied wählte sie aus der Müllerin das zweite Lied *Wohin – Ich hört ein Bächlein rauschen* (G-Dur) und verband es mit dem *Wiegenlied* op. 49, 4 von Johannes Brahms (Es-Dur),[24] eine für uns heute überraschende Verknüpfung.[25] Neben kompletten Aufführungen wurden also *Die schöne Müllerin* und selbst auch die *Winterreise* weiter wie eine Sammlung von Einzelliedern benutzt. Allerdings sollte man bei der Deutung dieser Praxis bedenken, daß die literarische und die musikalische Bildung des Publikums weit größer war als heute: In der Regel kannten die Zuhörer die vollständigen Zyklen aus der häuslichen Musizierpraxis.

Wenn man nicht dabei stehenbleiben will, die mangelnde Ehrfurcht der damaligen Interpreten gegenüber dem Werk, womöglich noch mit moralischem Unterton, zu kritisieren, regt dieses Beispiel, dem unzählige weitere an die Seite zu stellen wären, zumindest dazu an, darüber nachzudenken, was denn musikalisch und inhaltlich durch diese neue Verknüpfung entsteht. Die Praxis, Einzellieder aus dem ursprünglich komponierten Zusammenhang herauszulösen, setzt sich im übrigen mit Ausnahme der bekannten Zyklen bis heute fort – allerdings ist dies kaum jemandem bewußt: In der nach wie vor gebräuchlichen, im wesentlichen in den Jahren 1870 und 1880 von Max Friedlaender herausgebenen Peters-Ausgabe der Schubertlieder[26] wurden die Lieder je nach Beliebtheitsgrad auf die ersten fünf Bände als Einzellieder verteilt. Die Popularität einzelner Lieder spiegelte aber letztlich die Vorlieben einzelner Sänger und Sängerinnen des 19. Jahrhunderts. Was am häufigsten öffentlich gesungen wurde, war am bekanntesten, damit am beliebtesten. Nach diesem einfachen Mechanismus entstand Friedlaenders Ausgabe. Sie zeigt exemplarisch, wie sich eine historisch gewachsene, mit bestimmten Menschen verbundene Schwerpunktsetzung in der Rezeption des Œuvres eines Komponisten von ihrem historischen Kontext ablöst. Eine höchst subjektive Auswahl, die zudem die Lieder aus ihrem ursprünglichen Kontext herausreißt und sie zu Einzelliedern im Sinne von Einzelnummern macht, wird zur Norm, bestimmt unsere Vorstellung von bedeutenden und weniger bedeutenden Stücken, von Integrität (die „großen“ Zyklen) und Disponibilität von Musik.[27] Obwohl – neben der Schubert-Gesamtausgabe – inzwischen eine Urtext-Ausgabe sämtlicher zu Lebzeiten Schuberts veröffentlichten Lieder[28] nach Opusnummern im Handel ist, bestimmt der hohe Verbreitungsgrad vor allem des ersten Schubert-Liederbandes der alten Peters-Ausgabe nach wie vor das Bewußtsein heutiger Sänger und Sängerinnen.

Zurück zu Amalie Joachim: Die Winterreise D 911 sang sie das erste Mal vollständig erst sehr spät, nämlich am 25. 10. 1896 in Berlin. Ob sie wie Stockhausen die Reihenfolge der Müllerschen Gedichte oder die Schubert'sche Reihenfolge wählte, ist nicht überliefert. Den Plan, die Winterreise zu singen, hatte sie bereits im Winter 1874/75 gefaßt.[29] Warum es dann – nach jetzigem Wissensstand – noch fast 20 Jahre dauerte, bis sie diesen Plan realisierte, läßt sich zur Zeit nicht beantworten. Auf keinen Fall werden es Vorbehalte gewesen sein, einen sogenannten Männerzyklus zu singen.

Die von Amalie Joachim am häufigsten gesungenen Einzellieder von Schubert sind nicht, wie man erwarten könnte, *Der Erlkönig* D 328, *Der Musensohn* D 764 oder *Der Lindenbaum* D 911, Nr. 5, aus der *Winterreise*, sondern *An die Leier* D 737 und *Memnon* D 541. Beide Lieder gelten heute als ausgesprochene Männerlieder genauso wie das posthum veröffentlichte Zyklusfragment *Schwanengesang* D 957, aus dem sie fast alle Nummern sang: Die sechs Heine-Vertonungen (Nrn. 8-13) führte sie ab Ende 1888 in verschiedenen Konstellationen auf. Zumindest in einem Konzert setzte sie sogar sowohl einige der Rellstab-Vertonungen als auch die Heine-Vertonungen auf das Programm, führte also den posthum zusammengestellten *Schwanengesang* wie einen Zyklus auf.[30]

Gerade an ihrer Schubertauswahl zeigt sich, daß Amalie Joachim und ihr Publikum sehr viel weniger geschlechtsspezifisch dachten, als es heute üblich ist. Die Unterscheidung in Frauen- und Männerlieder wurde und wird zwar von einzelnen Sängerinnen wie Lotte Lehmann, Christa Ludwig oder Brigitte Fassbender zumindest im Falle der Schumann'schen *Dichterliebe* und Schuberts *Winterreise* immer wieder durchbrochen, von wissenschaftlicher Seite her jedoch gefordert: „Die Vernachlässigung der geschlechtsspezifischen Ausrichtung bringt – zumal im Hinblick auf die Texte – eine Einbuße an ästhetischer Authentizität mit sich, was freilich von der musikalischen Praxis [. . .] nur allzu gern außer acht gelassen wird.“[31] Inwieweit der Geschlechtsaspekt tatsächlich eine Frage der „ästhetischen Authentizität ist“, ist nicht so eindeutig, wie es dem Autor Christian Martin Schmidt erscheint. Denn das romantische Lied, so Roland Barthes in seinem Essay „Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied“, ist eingeschlechtlich gedacht, es spricht nur ein „einsames Ich, das sich im Singen seiner selber versichert“.[32] Die Komponisten und auch die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts bestätigen diese Auffassung. So ist beispielsweise in der Dokumentation von Otto Erich Deutsch ein Brief vom 22. 1. 1828 abgedruckt, in dem der „seelenvolle“ Vortrag von Liedern aus der ersten Abteilung der *Winterreise* durch eine Frau namens Franziska Tremier erwähnt wird.[33] Aufschlußreich ist auch der Kommentar von Otto Gottlieb-

Billroth, dem Sohn von Theodor Billroth, einem der wichtigsten Musizier- und Gesprächspartner von Brahms, zu einer Bemerkung Philipp Spittas,

> „nach op. 32 seien die Lieder von Brahms ‚bis auf einen geringen Bruchteil' durchaus ‚Männerlieder'. ‚Sie sollten auch immer nur von Männern gesungen werden.' Zumal gegen den letzten Satz, das ist für mich außer Zweifel, hätte Brahms entschieden protestiert. [. . .] Spittas Meinung in der Frage der ‚Männerlieder' kann einem wohl recht unbegreiflich sein, wenn man an die hier von Brahms selbst als ‚Mädchenlieder' bezeichneten op. 69 [. . .] und an noch manch andere Gesänge samt den herrlichen mehrstimmigen für Frauenstimmen denkt und wenn man sich daran erinnert, daß Brahms neben dem großen Sänger Stockhausen – und in einiger Entfernung von diesem Georg Henschel, Gustav Walter u.s.w. – seit jeher schöne Frauenstimmen zu den ergreifendsten Interpreten seiner Lieder zählen konnte (die Joachim, die Spieß, die Barbi u. a.). Auch ist die Notiz Kalbecks III, S. 136, wie mir scheint sehr richtig, daß früher zwischen Männer- und Frauenliedern in der Praxis noch weniger unterschieden wurde als heute; so erinnere er sich, im Konzertsaal Schumanns Frauenliebe von einem sehr starkbärtigen Künstler gehört zu haben. [. . .] Aber mit der Bezeichnung ‚Männerlied' kann man auch etwas anderes, nämlich den Stimmungsgehalt meinen und die innere Form der Komposition charakterisieren; dann allerdings könnte wohl gesagt werden, wie etwa von Mendelssohn und Schumann: daß sie auch in jenen Liedern, die für Männerstimme geschrieben sind, in ihrer ungehemmt ausströmenden Gefühlsseligkeit ein Stück weiblicher Empfindungsweise als ein Grundelement ihrer künstlerischen Natur nicht wohl verleugnen."[34]

Die Geschlechtsidentität zwischen lyrischem Ich und interpretierendem Menschen mußte weder aus der Perspektive der Komponisten selber noch aus der ihrer Interpreten oder des Publikums gegeben sein. In jedem Fall bedeutet gerade auch im Liedbereich ein rein geschlechtsspezifisches Denken eine Einengung der menschlichen Ausdrucksskala auf Eigenschaften und Themen, die kulturell Männern oder Frauen zugeschrieben werden. Sängerinnen und Sänger wären dazu verurteilt, die alten Bilder und Zuschreibungen unendlich zu repetieren.

Daß sie dies zumindest im Bereich des Gesangs im 19. Jahrhundert weniger waren als heute am Beginn des 21. Jahrhunderts, stimmt nachdenklich.

1 Eine der wenigen Ausnahmen bildet Hans Joachim Hinrichsen, Musikalische Interpretation. Hans von Bülow (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999.
2 Der folgende Text ist ein leicht veränderter Abschnitt der Habilitationsschrift der Autorin mit dem Titel: Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Ein Beitrag zur Künstlersozial- und Interpretationsgeschichte des 19. Jahrhunderts (Universität Oldenburg 2000).
3 Vgl. Walter Salmen, Das Konzert. Eine Kulturgeschichte, München 1988, S. 165 - 169. Salmens Darstellung der Geschichte des Liederabends wäre in diesem Punkt zu differenzieren.
4 Vgl. Hinrichsen, Kap. 1: Die Politik der Interpretation, S. 56ff.
5 Hans Schmidt (1854-1923), Komponist und Dichter.
6 Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, mus. ep. Amalie Joachim M. 21.
7 Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, mus. ep. Amalie Joachim M. 22.
8 Zu Stockhausen vgl. Julia Wirth, Julius Stockhausen. Der Sänger des deutschen Liedes, Frankfurt am Main 1927, S. 28.
9 Blätter für Theater, Musik und Kunst Wien 8 (1862), Nr. 27 vom 1.4.1862, S. 108.
10 Hans Joachim Moser, Das deutsche Lied seit Mozart, 2. Bd.: Sängerstudio, Berlin und Zürich 1937, S. 28.
11 Vgl. Elmar Budde, Franz Schubert und das Lied. Zur Rezeptionsgeschichte des Schubert-Liedes, in: Hermann Danuser (Hrsg.), Gattungen der Musik, Laaber 1988, S. 235ff.
12 Vgl. zur Geschichte der Komposition Arnold Feil, Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise, Stuttgart 1975, S. 57ff., bes. Kapitel VI: Die Texte von Wilhelm Müllers Zyklen. Dort ist der Gedichtzyklus in der ursprünglichen Form abgedruckt. Auf die Aufführungspraxis geht Feil wie andere nicht ein.
13 Vgl. Feil sowie Elmar Budde, Die schöne Müllerin, in: Hellmuth Kühn (Hrsg.), Preußen – Dein Spree-Athen. Beiträge zu Literatur, Theater und Musik in Berlin (=Preußen. Versuch einer Bilanz. Katalog 4), Hamburg 1981, S. 95ff.
14 So z. B. Walter Dürr, Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik, Wilhelmshaven 1984, S. 245.
15 Vgl. dazu Miklós Dolinsky, Die schöne Müllerin – eine authentische Fälschung? Neue Dokumente zur Vorgeschichte der Diabelli-Ausgabe, in: Die Musikforschung 52 (1999), H. 3 Juli-September, S. 322ff.
16 Vgl. die Reihenfolge bei Feil S.75f.
17 Vgl. Budde, Schubert und das Lied, S. 241.
18 Vgl. Budde, „Der Flug der Zeit“, S. 30. Zur Erstveröffentlichung der Schubert-Lieder und zu ihrer Rezeption, in: „Der Flug der Zeit“. Franz Schubert. Ein Lesebuch, hrsg. von der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart, Tutzing 1997, S. 9ff. Budde rollt das Thema Ausgaben der Schubert-Lieder von der Seite der Kompositionsgeschichte auf.
19 Budde, Schubert und das Lied, S. 241.
20 Erste nachweisbare Gesamtaufführung mit Anna Bock am Klavier und Paul Berthold als Deklamator im Kroll’schen Etablissement in Berlin am 21.11.1886. Vgl. Vossische Zeitung vom 20.11. und 21.11.1886.
21 So z. B. in Berlin am 9. 11. 1896. Josepha Joachim, zweitälteste Tochter von Amalie und Joseph Joachim schwankte lange zwischen dem Beruf einer Schauspielerin und

dem einer Sängerin; sie heiratete dann einen Schweizer namens Ludwig Fels und ging keiner Berufstätigkeit nach.

22 So z. B. am 16. 12. 1871 in Frankfurt am Main und am 3. 12. 1872 in Wien, beide Konzerte mit Clara Schumann. Vgl. Robert-Schumann-Haus Zwickau, Programmsammlung Clara Schumann, Sign.: 10463-A3/C3, Nrn.1023 und 1054.

23 3. 12. 1872 Konzert mit Clara Schumann: Robert Schumann Sonate g-Moll op. 22, Beethoven „Mignon", Schubert Impromptu c-Moll op. 90, Scarlatti Andante und Allegrissimo, Schubert die angegebenen Lieder aus der „Schönen Müllerin", Beethoven Variationen c-Moll op. 36, Schumann „Sonntags am Rhein" und „Soldatenbraut", Schumann Arabeske op. 18, Mendelssohn Zwei Lieder ohne Worte D-Dur und A-Dur op. 102. Vgl. Robert-Schumann-Haus Zwickau, Programmsammlung Clara Schumann, Nr. 1057.
Zur Tonartenzusammenstellung vergleiche auch die Charakterisierung der einzelnen Lieder bei: Peter Gülke, Franz Schubert und seine Zeit, Laaber 2. korrigierte Aufl. 1996, Kap. IX: Die großen Liederzyklen, S.216ff., bes. S. 228f.

24 So sang sie dieses Lied in Dresden am 18. 12. 1872 in einem Konzert mit Clara Schumann. Programm: Schubert Sonate a-Moll op. 42, Bach Arie aus dem Weihnachtsoratorium, Beethoven Variationen c-Moll op. 36, Schumann Nrn. 1-7 aus der Dichterliebe, Schumann Arabeske op. 18, Novellette Nr. 1 F-Dur aus op. 21, Schubert „Wohin", Brahms „Wiegenlied", Mendelssohn Scherzo aus dem Sommernachtstraum.
Vgl. Robert-Schumann-Haus Zwickau, Programmsammlung Clara Schumann, Nr. 1059.

25 Bei den Tonartenangaben geht es hier nur um die komponierte Konstellation der Liedfolgen; in jedem Falle hat Amalie Joachim die genannten Lieder in einer transponierten Fassung gesungen, die nicht mit den heutigen Ausgaben für mittlere Stimme übereinstimmen muß.

26 Edition Peters 20; 178; 790; 791; 2270. Vgl. dazu auch Budde, Schubert und das Lied, S. 239.

27 Vgl. dazu Budde, „Der Flug der Zeit", S. 9ff.

28 Franz Schubert, Lieder. Neue Ausgabe, Bd. 1-4, hrsg. von Dietrich Fischer-Dieskau, musikwissenschaftliche Revision von Elmar Budde, Edition Peters 8303-8306.

29 Vgl. Ungedruckter Brief an Joseph Joachim vom Winter 1874/75, Autograph Hamburger Staats- und Universitätbibliothek, BRA: B3: 353.

30 Das Konzert fand am 12. 12. 1890 als „Populärer Liederabend" in der Berliner Philharmonie statt. Auf dem Programm stand außerdem der Eichendorff-Liederkreis op. 39 von Robert Schumann. José Vianna da Motta war der Begleiter. Welche Lieder aus dem „Schwanengesang" zur Aufführung kamen, ist nicht mehr zu eruieren, da auf dem Programmzettel zwar die Anzahl der Lieder (12) angegeben ist, die Titel aber nicht aufgeführt sind. Programmsammlung Nachlaß José Vianna da Motta, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lissabon.

31 Christian Martin Schmidt, Johannes Brahms. Reclams Musikführer, Stuttgart 1994, S. 242f.

32 Roland Barthes, Der romantische Gesang, in: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied, Berlin 1979 (französisches Original: Le chant romantique, eine Rundfunksendung für France Culture vom 12. 3. 1976, gedruckt in Gramma (1976), Nr. 5), S. 11.

33 Vgl. Otto Erich Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens (= Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke VIII: Supplement Band 5), Kassel 1964, S. 481.
34 Billroth und Brahms im Briefwechsel, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935, S. 238f.

Mittwoch den 1. November 1871, Abends 7 Uhr

im Saale des Hôtel de Saxe

Zweites Concert

von

Amalie Joachim

und

Clara Schumann.

PROGRAMM.

1) Sonate G-moll, Op. 22 für Pianoforte . . . . *Schumann.*
2) Arie aus Rinaldo: „Lascio chio pianga" . . . *Händel.*
3) a. Präludium H-moll aus den Pedalfugen . . . *Bach.*
   b. Scherzo B-moll (auf Verlangen) . . . . . *Mendelssohn.*
4) No. 1, 2, 3, 4, 5 aus „Frauenliebe und Leben" . *Schumann.*
5) Andante und Variationen für zwei Claviere . . *Schumann.*
   Frau **Schumann** und Frl. **von Asten.**
6) a. „Lindenbaum" . . . . . *Schubert.*
   b. „Soldatenbraut" . . . . . *Schumann.*
7) a. Lied ohne Worte . . . . . *Mendelssohn.*
   b. Gavotte . . . . . *Gluck.*
   c. Scherzino aus dem „Faschingsschwank" . . . *Schumann.*

Fräulein **von Asten** hat die Begleitung der Gesangsnummern gütigst übernommen.

Der Flügel ist aus der Fabrik von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Sperrsitze à 1½ Thlr., unnumerirte à 25 Ngr., sowie Stehplätze à 15 Ngr. sind von 9—1 und von 3—6 Uhr in der Musikalienhandlung von **Bernhard Friedel,** Schloss-Strasse 17, zu haben.

Druck von Liepsch & Reichardt in Dresden.

Konzertprogramm von Amalie Joachim und Clara Schumann
Dresden 1. 11. 1871

Robert-Schumann-Haus Zwickau mit freundlicher Genehmigung

Die bedrohliche Frau

Geschlechterkonstruktionen auf der Opernbühne um 1900

Susanne Rode-Breymann

Sucht man in Opern des Jahrhundertbeginns nach Beispielen zum Phänomen bedrohlicher Weiblichkeit, wird man in zahlreichen Werken fündig. Darunter sind längst vergessene Werke, aber auch einige Renommierstücke, die heute, am Ende des Jahrhunderts, einen unverändert hohen Rang im Musiktheater-Repertoire einnehmen. In die Reihe dieser Werke gehören die Geschichten von den männermordenden Prinzessinnen Salome und Turandot. Ist dem Publikum beim Genuß der Musik von Richard Strauss und Giacomo Puccini aber gegenwärtig, welches Frauenbild, welche Geschlechterbeziehungen in diesen Opern vorgeführt werden, oder wird diese Thematik eigentlich ignoriert und der Inhalt hinter seiner Ästhetisierung vergessen?

Das Spannungsfeld zwischen Ästhetisierung und Inhalt sei am Beispiel von Giacomo Puccinis letzter, 1926 in Mailand uraufgeführter Oper *Turandot* aufgerissen: Die Rätselszene, es ist das 2. Bild im II. Akt, zählt zu den Szenen, für deren Inszenierung kein Aufwand gescheut wurde und wird. Auch in der von Lothar Wallerstein 1926 herausgebrachten Wiener Erstaufführung von *Turandot*[1] bildete die Rätselszene einen Höhepunkt, der fotografisch umfassend dokumentiert wurde. Die ungewöhnliche Dichte der Fotos gerade von dieser Szene, die die Bilder fast zum Laufen bringt, ist für damalige Verhältnisse exzeptionell, denn Szenenfotos begannen gerade erst die Rollenfotos abzulösen und waren noch keineswegs die Regel. Daß selbst für die Dokumentation dieser Produktion kein Aufwand gescheut wurde, ist nur zu verständlich, handelt es sich bei Wallersteins Inszenierung doch um eine der aufwendigsten Prunkausstattungen aus der Wiener Operngeschichte zwischen den Weltkriegen.

Diese einstmalige Pracht heraufbeschwörend, gehörte jener Raum zu den Höhepunkten der Eröffnungsausstellung des Theatermuseums Wien 1991, in dem Turandots prachtvolles Kostüm aus Wallersteins Inszenierung präsentiert wurde: Auf einer kleinen Treppe weit hingebreitet, konnte man die über und über mit Steinen, Perlen und anderem kostbaren Besatz versehene Schleppe dieses Kostüms bestaunen. Und es war nur eins von vier Kostümen, die Turandot in der Inszenierung getragen hatte. Sie allein verschlangen eine Summe,

die kaum unter den Gesamtkosten manch halbherzig betriebener Novitätenpremiere lag. Außerdem wurde, damals in Wien noch unüblich, mit zwei Besetzungen geprobt, und beide hatten eine eigene Generalprobe. Von beiden Sängerinnen der Hauptpartie, Lotte Lehmann und Maria Nemeth, gibt es überdies Tonaufnahmen aus *Turandot* aus dem Jahre 1927, in denen die Arie „In diesem Schlosse, vor vielen tausend Jahren", also einer der musikalischen Höhepunkte der Rätselszene, nicht fehlt.

Worum aber geht es inhaltlich in dieser Szene? Hof und Volk von Peking haben sich versammelt, um mitzuerleben, wie Turandot Kalaf, jenem unbekannten Prinzen aus fernem Land, drei Rätsel stellt. Der alte Kaiser, Turandots Vater, ist des todbringenden Rituals, in dem schon so viele junge Männer ihr Leben lassen mußten, müde. Vergeblich versucht er, den zunächst willenlos von Turandot faszinierten Fremden abzuhalten von dem Versuch, die Rätselaufgaben zu lösen.

Die Rätsel sind das Mittel, mit dem Turandot bisher durchsetzte, was sie mit der Geschichte von der Vergewaltigung und dem Tod ihrer Ahnin durch fremde Eroberer begründet: Sie will sich keinem Mann unterwerfen. In der Szene stoßen somit das „Trauma des Weiblichen: der Ich-Verlust an das tatkräftige überlegene Bewußte, das als männliches Symbol gilt", und die „Urangst des Männlichen: der Ich-Verlust in der Ekstase an das dunkle [. . .] Unbewußte, das dem Weiblichen symbolisch zugeordnet wurde",[2] aufeinander.

Kalaf beantwortet Turandots drei Rätselfragen mit „Hoffnung", „Blut", „Turandot" richtig. Während das Volk in Jubel ausbricht, fleht Turandot ihren Vater an, sie dennoch nicht dem Fremden auszuliefern. Da gibt Kalaf Turandot seinerseits ein Rätsel auf: Erfährt sie bis zum nächsten Morgen seinen Namen, ist er bereit zu sterben.

Rätselaufgaben, darauf hat die Mythenforscherin Lynn Snook hingewiesen, „sind in allen Mythen und Märchen gegenseitige Prüfungen auf Ebenbürtigkeit, [. . .] Fragen der Existenz auf Leben und Tod". Turandots Ebenbürtigkeit liegt in ihrer harten „Willenskraft und Klugheit", in ihrer „Kraft, die zum Wagnis, zur geistigen Entfaltung [. . .] drängt". Die Schwachen sehen sie dafür „als hexenhaft und tödlich"[3] an.

Eine andere als Hexe verschriene Ebenbürtige ist Gertraud aus Alexander Zemlinskys zwischen 1903 und 1907 komponierter, allerdings erst 1980 in Nürnberg uraufgeführter Oper *Der Traumgörge*. Gertraud ist die Frau, die am Ende der Oper mit Görge aus einem Buch liest. Grete dagegen, am Anfang der Oper Görges Geliebte, hatte ungeteilte Zuwendung von ihm verlangt und sich strikt gegen sein „dummes Bücherlesen" gewandt: „Deine Bücher", so ruft sie

in eifersüchtigem Zorn, „sollte man alle verbrennen! Da sitzt du und spinnst Geschichten, magst über alles träumen und dichten und wirst bald keinen Menschen mehr seh'n und erkennen!" Gertraud ist die Frau, die die politische Dimension der Bauernrevolte, zu deren Wortführer die Dorfbewohner Görge im II. Akt machen wollen, ermessen kann. Sie ringt sich sogar durch, ihre Liebe zu Görge diesen gesellschaftlichen Zielen unterzuordnen, und das, obwohl sie als vermeintliche Brandstifterin eine aus dieser Dorfgemeinschaft Ausgestoßene ist, der Görges Beistand mehr als lieb sein kann. Vollkommen klarsichtig lebt sie illusionslos und verschließt sich dennoch der Zukunft nicht. „Zu den Andern, die dich verachten – scheu von dir zur Seite weichen, die ihre Wut ins Gesicht dir lachten, wie einen Hund von der Schwelle dich scheuchen. Die mich hassen", umreißt sie ihre Außenseiterinnenrolle in der 5. Szene des II. Akts. Gehetzt und gehaßt, bewahrt sich Gertraud dennoch die Kraft der Utopie. Als die Bauern verlangen, Görge solle als ihr Wortführer „Gertraud, die Hex" fortjagen, da ihm sonst „kein Mensch im Ort ein Wort" glauben werde, gibt sie den Geliebten für die politische Tat frei. Görge ist der Preis zu hoch; der Haß des erregten Volkshaufens entlädt sich daraufhin in der Schlußszene des II. Akts ungebremst gegen die „Betrügerin", „Brandstifterin", „Hex", „Teufelsdirn". Gertrauds Haus geht in Flammen auf, Gertraud und Görge gelingt im letzten Moment die Flucht vor dem Zorn der Meute.

Mit diesen Beispielen ist man mitten im Kabinett jener Männer- und Frauentypen, die die Opernbühne zu Jahrhundertbeginn bevölkerten: Bei den Männern finden sich der aufgrund seines Andersseins von der Gesellschaft Isolierte, der fremd in dieser Gesellschaft Stehende, der Künstler. Bei den Frauen sind es die für den Mann sich opfernde Frau, das Kindweib ohne jegliche Verantwortung, ebenfalls die Fremde und last but not least die Femme fatale.

Die Femme fatale ist der für das Fin de siècle vielleicht charakteristischste Typ. Der „‚Minimaldefinition' zufolge", so schreibt Carola Hilmes in ihrer Studie zu diesem Weiblichkeitstyp in der Literatur, „ist die Femme fatale eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der Femme fatale im Zentrum."[4]

Das Stichwort ‚Verführungskünste' leitet zum entsprechenden Szenentyp auf der Opernbühne, nämlich der Verführungsszene, die etwa – um ein sehr zeittypisches, heute in Vergessenheit geratenes Beispiel zu nennen – in Julius Bittners *Die rote Gred* gleich mehrfach begegnet. Die im November 1905 vollendete und 1907 in Frankfurt uraufgeführte Oper entstand unter dem Einfluß des 1903

erschienenen Buches „Geschlecht und Charakter“ von Otto Weininger. Über die Hauptpersonen in Bittners Oper schreibt Theodor Haas, Gred sei „das W nach Weininger, der Heinz Krafft das M.“[5] In den Kritiken wurde diese unmittelbare Korrespondenz zwischen Weiningers Mann-Weib-Typologie und den Rollen in Bittners Oper weithin diskutiert, so daß Bittner „weniger der Musik als des Librettos wegen“[6] mit der *Roten Gred* mit einem Schlage Berühmtheit erlangte, denn Weiningers frauenfeindliche Schrift erfreute sich seinerzeit ungeheurer Popularität.

Gred, seltsame, fremde Schönheit mit weißer Haut und leuchtenden roten Haaren, kommt am Anfang von Bittners Oper mit einer Gruppe fahrender Akrobaten daher. Drei Männer berühren den Bannkreis ihrer Faszination: Dieser erlegen ist ihr Geliebter, der Feuerschlucker Friedo. Er legt aus Eifersucht auf Hans einen Brand im Stadtturm, der jedoch Gred angelastet wird. In den Bannkreis hineinziehen läßt sich Hans, der Sohn des Bürgermeisters, der sich in Gred verliebt und, um ihr zur Flucht aus dem Gefängnis zu verhelfen, den Stadtknecht Veit tötet. Heinz Krafft, in den sich Gred während der Gerichtsverhandlung verliebt, in der sie als Hexe verurteilt wird, verfällt dagegen ihrer Faszination nicht. Dementsprechend verschieden sind die Verführungsszenen dieser Oper: Verführung durch Unterwerfung im Falle der Dialogszenen mit Heinz Krafft und Verführung durch Sinnlichkeit im Falle der Tanzszene vor Hans sind einander gegenübergestellt. Letzteres ist ein kleines Seitenstück zur wohl berühmtesten Verführungs-Tanzszene aus der Operngeschichte dieser Zeit – nämlich dem Tanz der Schleier von Salome, dem Prototyp der Femme fatale.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts, so beschreibt Michel Foucault in „Sexualität und Wahrheit“, ist Sexualität „allmählich zum Gegenstand des großen Verdachts geworden; zum allgemeinen und beunruhigenden Sinn, welcher uns zum Trotz unser Verhalten und unsere Existenzen durchkreuzt; zum schwachen Punkt, von dem uns das Unheil droht; zum Stück Nacht, das jeder von uns in sich trägt.“[7] Themen wie Sexualität und Eros, die zuvor tabuisiert gewesen waren, brachen sich um die Jahrhundertwende Bahn, und die herkömmlichen Geschlechterrollen wurden durchaus infrage gestellt. Als „Projektionsfläche männlicher Wunsch- und Angstphantasien geisterte“ nun allerdings die Frau „in Gestalt der ihren Trieben hemmungslos nachgebenden, das Böse verkörpernden [. . .] Femme fatale“[8] durch Literatur, Kunst und Oper.

Während die Künste „das ‚neue‘ Bild der Frau“ aufnahmen, wurde „innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses das Wesen der Frau analysiert und therapiert“.[9] In Freuds Vokabular erlangte „die Abwertung des Weiblichen wissenschaftli-

chen Rang“.[10] Das „Weib“ sei „anders [. . .] als der Mann, ewig unverständlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig“,[11] schreibt Freud 1917 in „Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens“.

Auf der Defizienz des Weiblichen insistierte nicht nur Freud; vielmehr konstituierte sich im Kontext einer weit verbreiteten Frauenfeindschaft zu Jahrhundertbeginn eine ästhetische Imagination des Weiblichen, und mit der Femme Fatale, wie sie etwa Oscar Wilde und Richard Strauss mit *Salome* auf die Bühne brachten, wurde ein Weiblichkeitsbild von großer kulturhistorischer Relevanz entworfen.

Ist Salome auch der Prototyp der Femme fatale, so bezeichnet sie, das muß man sich klarmachen, „keinen Realtypus des Weiblichen“, sondern gehört „ins Reich der kollektiven Phantasien“.[12] Wenn auch zwischen diesen Phantasien und der erfahrenen Wirklichkeit Analogien bestehen, so werden bei der „Vereinnahmung der Weiblichkeit im männlich-künstlerischen Produktionsprozeß“ Realitätserfahrungen mit kulturellen Imaginationen des Weiblichen überlagert. Und diese haben, darauf hat Frauke Severit hingewiesen, „mit dem Selbstempfinden der realen Frauen der Jahrhundertwende“[13] wenig zu tun.

Es geht also um artifizielle Topoi über das Geschlechterverhältnis, die im Musiktheater zu Jahrhundertbeginn begegnen und von hier aus als allgemeine Wertorientierung seinerzeit durchaus wirkungsmächtig wurden: „Das Wagnis Liebe und die entsprechend komplizierte, anforderungsreiche Alltagsorientierung“, so schreibt Niklas Luhmann in „Liebe als Passion“, „ist nur möglich, wenn man sich dabei auf kulturelle Überlieferungen, literarische Vorlagen, überzeugungskräftige Sprachmuster und Situationsbilder, kurz: auf eine tradierte Semantik stützen kann.“[14]

Als ein Exempel solcher Bilder und Muster zum Thema Geschlechterverhältnis zu Jahrhundertbeginn läßt sich der 1905 vollendete und in Dresden uraufgeführte Einakter Salome von Richard Strauss lesen: Unter dem Eindruck einer Schauspielaufführung von Oscar Wildes (1893 publizierter) Salome an Max Reinhardts „Kleinem Theater“ in Berlin im November 1902 mit Gertrud Eysoldt in der Titelrolle begann Richard Strauss an seiner Oper über diesen Stoff zu arbeiten. Das Werk zeigt eine Vielzahl von Geschlechterverhältnissen. Der Page fühlt sich zu Narraboth hingezogen, dieser aber hat nur Augen für Salome. Er betet sie an, aber sie beachtet ihn kaum. Ihr Verlangen richtet sich ausschließlich, obwohl völlig unerwidert, auf Jochanaan. Herodes schließlich begehrt Salome, seine Stieftochter. „Unerreichbarkeit [. . .] scheint [. . .] notwendige Bedingung der Liebe und zugleich der Grund ihres Scheiterns“, das bis in den

Tod führt: „Narraboth wählt den Freitod, als er sieht, daß Salome Jochanaan begehrt. Salome [fordert den Kopf des Jochanaan und] wird auf Herodes Geheiß hin ermordet, nachdem sie versucht hat, ihr Liebesobjekt [den abgeschlagenen Kopf, d. Verf.] in Besitz zu nehmen.“[15]

Es geht in Strauss' Oper um verschiedene Konstellationen eines objektbezogenen, „den Andern als Individuum negierenden“[16] und todbringenden Eros, und „von der ersten Szene an“ schwebt tödliches „Verhängnis über dem Geschehen“.[17] Daß dabei der musikalische Satz von höchster Ereignisdichte ist, läßt sich, Niklas Luhmann folgend, durchaus auf eine Sprache der Liebe hin interpretieren: „Setzt man einmal den Exzeß als das Maß der Liebe“, so schreibt er, „lassen sich eine Reihe von Folgerungen begründen. Vor allem: Liebe totalisiert. Sie macht alles relevant, was irgendwie mit der Geliebten zusammenhängt.“[18]

Wird unter der erotischen Faszination einerseits jede feinste Wahrnehmung auf den Geliebten hin interpretiert, so gilt es andererseits, dem Augenblick Ewigkeitswert zu verleihen. Die wohl berühmteste Opernszene, die „Liebe als Einheit von Moment und Dauer“[19] darstellt, stammt aus Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Der II. Akt spielt in „heller, anmutiger Sommernacht“ in einem Garten. In der 2. Szene zieht Tristan Isolde „auf eine Blumenbank nieder“, und beide singen eines der schönsten Liebesduette der Musikgeschichte auf den Text „O sink' hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, daß ich lebe, nimm mich auf in deinen Schoß, löse von der Welt mich los!“

Dieser Liebesnacht-Szenentyp wird von Strauss in einer Anverwandlung, mit einem ganz entscheidenden Unterschied aufgegriffen: Zur Vereinigung in einem Liebesduett kommt es in *Salome* nicht mehr. Zwar greift Salomes Gesang die alte Liebesnacht-Metaphorik auf (etwa in Bildern wie „weiß wie die Lilien auf einem Felde“, „die Rosen im Garten von Arabiens Königin“, „die Füße der Dämmerung auf den Blättern“), und auch die helle Mondnacht voll süßer Luft, verweist auf diese Tradition, aber Salome imaginiert die Vereinigung mit dem Geliebten nur noch.

Natürlich gab es kontroverse Diskussionen, ob man denn eine solche Oper auf die Bühne bringen dürfe. Als Gustav Mahler *Salome* an der Wiener Hofoper uraufführen wollte, scheiterte dies am Einspruch der Zensurbehörde gegen das Textbuch aus sittlichen Gründen. Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg und Alban Berg mußten im Mai 1906 nach Graz reisen, um die Oper in Österreich überhaupt sehen zu können. In Wien kam es erst 1910 zu einer Aufführung – und zwar an der Volksoper – , und erst 1918 folgte eine Inszenierung an der Wiener Staatsoper, die manche noch immer das Gruseln

lehrte. „Mit kluger Berechnung", so schreibt Max Springer am 15. Oktober 1918 in der „Reichspost", bediene sich Strauss des „perverse[n] Unterton[s] der modernen Kunstrichtung" und wisse so „auf die Instinkte der Massen einzuwirken und aus ihnen künstlerisches und klingendes Kapital zu gewinnen". Wildes Text bewege sich „in den Abgründen gröbster Instinkte und widerlicher Perversität", so daß sich dem Referenten „gegen eine ausführlichere Erörterung dieser ins Gebiet der Sexualpathologie gehörigen Triebverirrungen [. . .] die Feder" sträube.

Von den Weiblichkeitsimaginationen leiten sich einige Szenentypen der Fin-de-siècle-Oper ab. Immer wieder wurde auf der Opernbühne vorgeführt, wie sich das Bild der Frau unter dem männlichen Blick konstituiert, wie ihre Sinnlichkeit von der Disposition des männlichen Gegenspielers abhängt, wie „weiblicher Narzißmus und männlicher Voyeurismus, [. . .] verliebte Selbstbespiegelung und lustvolle Fremdbeobachtung"[20] untrennbar miteinander verwoben wurden.

Lustvolle Fremdbeobachtungsszenen finden sich in den Opern dieser Zeit in großer Zahl und großem Modifikationsreichtum. Die durch das Sehen ersetzte körperliche Berührung, die Schaulust als tendenziell endlose Vorlust, findet ihre szenische Umsetzung in diversen Porträt-Szenen, deren berühmteste die Atelier-Szene in Franz Schrekers 1918 in Frankfurt uraufgeführter Oper *Die Gezeichneten* ist.

„Der Blick, der immer schon außer sich ist", so Bernhard Waldenfels, „hat es mit Abwesendem zu tun, das ängstigt oder verlockt, anzieht oder abstößt und uns eben deshalb nicht zur Ruhe kommen läßt. [. . .] Die Ferne entsteht daraus, daß der fremde Blick, in den der eigene Blick sich verdoppelt, dem Begehren Schranken setzt."[21] „Beim leiblichen Blick", so Waldenfels weiter, „gehen Sehen und Gesehenwerden über Kreuz, ohne daß der Spalt, der eines vom anderen trennnt, sich je schließt",[22] und in diesem „Spalt zwischen Sehen und Gesehenem" nistet „die Unruhe des Blicks".[23]

Szenen der Augensprache und der Schaulust gehören zum musikdramatischen Instrumentarium, dessen man sich zur Darstellung des Eros auf der Opernbühne zu Jahrhundertbeginn reichlich bediente. Wie eine Studie über den Modifikationsreichtum, der dabei entfaltet wurde, liest sich Strauss' *Salome*, in der alles Verhängnis aus den Blicken resultiert: Herodes ist eine Gestalt, deren Eros auf die Schaulust beschränkt ist, welche in der Tanzszene kulminiert. Salomes Macht liegt ganz wesentlich darin, daß sie Blicke gewährt: Sie tanzt vor Herodes (wie es Gustave Moreau um 1876 in seinem Bild *Salomé dansant devant Hérode* darstellt), imaginiert dabei jedoch ausschließlich Jochanaan (was

Moreau als Bildmotiv für *L'Apparition* wählt). Sie ködert Narraboth damit, daß sie ihm „morgen früh [. . .] unter den Musslinschleiern [. . .] einen Blick zuwerfen" werde. Allein das macht ihn gefügig, gegen strenges Verbot Jochanaan aus der Zisterne herauszulassen, als Salome ihn sehen will. Als Jochanaan herauskommt, verharrt sie, „in seinen Anblick versunken" (wie die Szenenanweisung lautet), und ist hingerissen von seinen Augen, die „wie die schwarzen Höhlen" sind, „wo die Drachen hausen", „wie schwarze Seen, aus denen irres Mondlicht flackert". Ihre Schaulust ist damit jedoch keineswegs befriedigt, sondern sie möchte „ihn näher beseh'n". Narraboths dringliches Flehen, sie möge Jochanaan nicht ansehen, verhallt ungehört. Wie am Faden unheilvoller erotischer Blicke spinnt sich der Einakter fort, und in Salomes großem Schlußmonolog heißt es: „Deine Augen, die so schrecklich waren [. . .], sind jetzt geschlossen. Warum sind sie geschlossen? Öffne doch die Augen, [. . .] Jochanaan! Warum siehst du mich nicht an?" Und etwas später: „Hättest du mich gesehn, du hättest mich geliebt".

Ein anderer in den Opern des Fin de siècle weitverbreiteter Typ der Fremdbeobachtungsszene ist die Erstbegegnung zwischen den Geschlechtern, der Moment der ersten Wahrnehmung der Frau durch den Mann. Unter dem Stichwort „Verzückung" beschreibt Roland Barthes in seinen „Fragmenten einer Sprache der Liebe" diesen Moment folgendermaßen: „Hingerissenheit. [. . .] Anfangsepisode [. . .], in deren Verlauf sich das liebende Subjekt vom Bild des Liebesobjektes ‚hingerissen' (gefangengenommen und verzaubert) fühlt."[24] An verschiedenen Stellen betont Barthes in seiner Topik der Liebesbeziehung, daß es das Bild ist, das hinreißt, daß der Anfang, die urplötzliche „Inbesitznahme"[25] der Frau über das Bild abläuft und der Mann in der ersten Begegnung darüber erstaunt, „jemanden gefunden zu haben, der [. . .] dem Bild" seiner „Phantasie gerecht wird".[26] Die Hingerissenheit bei der Erstbegegnung entzündet sich, indem das Bild einer Frau und das vorgeprägte Verlangen eines Mannes urplötzlich ineins fallen. Das ist der Stoff, aus dem die Opernträume sind, eignet sich dieser Moment der Liebe auf den ersten Blick doch vorzüglich für dramatische Auftrittsszenen. Dementsprechend sind derlei Szenen, nicht erst seit Beginn des Jahrhunderts, Legion.

Den Erstbegegnungsmoment zwischen den Geschlechtern beschreibt auch Bernhard Waldenfels: Einer finde „im Anderen lediglich einen Kristallisationskern, an dem sich eigene Wunschvorstellungen"[27] ablagerten, es handele sich also um ein Sehen, „das im ‚Schon-Gesehenen' seinen Halt"[28] finde. Diesem Anfang der gegenseitigen Wahrnehmung der Geschlechter eignet also das

Moment der „Verähnlichung“, in dem wir das Gegenüber „im Lichte von Ideen“[29] sehen. Der Blick, getrübt durch eigene Wünsche, verfremdet damit das Gegenüber. Ob die Frau in der Oper also wie eine überirdische Erscheinung fernrückt oder in faszinierender Sinnlichkeit näherrückt, das heißt einer idealisierenden oder dämonisierenden Wahrnehmung unterworfen wird – in beiden Fällen wird die Frau auf eine imaginierte, von der Realität losgelöste Weiblichkeit reduziert.

Musterbeispiel idealisierter Weiblichkeit ist die Erstbegegnung zwischen Heliane und dem Fremden in der 4. Szene des I. Akts von Erich Wolfgang Korngolds *Wunder der Heliane*. Heliane, die blonde Königin, tritt dem Fremden entgegen; sie trägt einen Leuchter, „von dem silberne Helle durch den ganzen Raum fließt“, und blickt den Fremden, der vor ihr wie vor einer „überirdischen Erscheinung“ zurückweicht, „mit einem tiefen, ruhigen Lächeln an“. Auf nichts weiter gegründet als auf ihre Erscheinung, hebt daraufhin ein ekstatisches Duett an, wie man es im Nach-Tristan-Zeitalter schon so oft hat hören können. Sie müsse lächeln, so der Fremde, denn dann gingen in seinem „Kerker alle Sterne auf“, er habe zwar in den schönsten Kirchen Italiens die heiligsten Muttergottesbilder gesehen, „doch kein Bildnis“ habe ihm „je so süß“ geschienen wie Helianes „Angesicht“.

Korngolds Oper wurde 1927 in Hamburg uraufgeführt, und es mutet antiquiert an, wie er den Typ der Fin-de-siècle-Erstbegegnungsszene völlig ungebrochen wiederaufgreift. Ganz anders dagegen Karol Rathaus in seinem ebenfalls 1927, in Berlin in der Choreographie von Max Terpis uraufgeführten Ballett *Der letzte Pierrot*. Rathaus nutzt gerade diesen Szenentyp, um das Scheitern Pierrots in der modernen Welt darzustellen.

Auch Pierrots Sozialisation hat im Gespinst von Geschlechterimaginationen stattgefunden. Egal, welche Frau vor ihm steht, immer sucht er Columbine in ihr. Im ersten Bild des Balletts projiziert er sein Wunschbild auf ein Fabrikmädchen, im zweiten Bild träumt er sich eine mit sportlicher Anmut tanzende moderne Dame als Colombine zurecht, aber die Frauen spielen das Spiel der Imaginationen nicht mehr mit. Die Veränderungen des Frauenbildes in der Gesellschaft beginnen, Eingang in das Musiktheater zu finden.

Die Begegnung zwischen den Geschlechtern ereignet sich in Rathaus’ Ballett musikalisch, und die Konfrontation von alten und neuen tanzmusikalischen Formen wird zur Chiffre der Unüberbrückbarkeit zwischen den Weiblichkeitsimaginationen Pierrots und dem Realitätssinn der Frauen: So steht im zweiten Bild Pierrots *Valse sentimentale* gegen den *Charleston* der Dame. Und am Ende des Balletts vollzieht sich die musikalische Dekonstruktion der alten Welt, denn

Rathaus greift die *Valse sentimentale* auf und läßt sie (und mit ihr die alte Welt) in einem wilden mechanischen Perpetuum untergehen.
Rathaus macht mit Pierrot, jenem Überbleibsel aus romantischer Zeit, das in die neue Welt nicht paßt, die Entzauberung der Welt zum Thema seines Balletts. Er verdeutlicht diese ganz wesentlich durch das Scheitern der Geschlechter-Erstbegegnungs-Szene, während Korngold in seiner Oper mit den alten rationalitätsfernen Versatzstücken arbeitet.

Im Moment der Verähnlichung des Anderen auf die eigenen Wunschvorstellungen hin keimt eine weitere musikdramatisch sehr wirkungsvolle szenische Situation, von der ebenfalls nicht erst seit Jahrhundertbeginn auf der Opernbühne reichlicher Gebrauch gemacht wurde: Es sind die Szenen diametraler Umwertung. Weicht die beschworene Nähe zwischen den Geschlechtern der realen Distanz, schlägt Idealisierung in Dämonisierung des Anderen um.
Roland Barthes beschreibt das unter dem Begriff „Entstellung" als „kurzfristige[s] Auftauchen eines Gegen-Bildes des geliebten Wesens".[30] Das Bild, das man sich von dem Anderen gemacht habe, werde häufig „durch die Sprache"[31] oder sogar nur durch ein Wort, das dem Anderen entschlüpfe, entstellt. Im Moment des schrecklichen Umschlags des Bildes zerreiße „die Hülle aus Hingabe": Der, „den ich da plötzlich sehe, [. . .] ist ein Fremder"[32] – nicht länger „im Kokon meines eigenes Diskurses verpuppt".[33]
Geradezu idealtypisch findet sich dies in *Salome*: Sie gibt sich ihrer Schaulust hin, dabei jäh zwischen Idealisierung und Dämonisierung wechselnd. Erst wählt sie Jochanaans Leib, dann sein Haar zum Objekt ihres Begehrens. In Ekstase überschreitet sie die „Schwelle [..], die Eigenes von Fremdem trennt". Als „vom Eros Besessene ist [sie] nicht bei sich",[34] sondern bei Jochanaan.
Ihr erste Wunschprojektion, sein lilienweißer Leib, zerbricht an seinen Worten und entstellt sich zum Bild von Skorpionen. Die „Entstellung", der Moment diametraler Umwertung, findet sich ebenso am zweiten Objekt ihres Begehrens: Jochanaans Haar sei wie Büschel schwarzer Weintrauben, wie die großen Cedern von Libanon, die den Löwen und Räubern Schatten spenden. Die langen schwarzen Nächte, in denen sich der Mond verberge und die Sterne bangten, so Salomes zunehmende Hingerissenheit, seien nicht so schwarz wie sein Haar. Jochanaans Worte weisen Salome im Namen Gottes zurück. Die Hülle ihrer Hingabe zerreißt daran: Salome sieht das gleiche schwarze Haar vor sich, das ihr nun gräßlich, von Staub und Unrat starrend und wie ein Schlangenknoten erscheint. Am dritten Objekt ihres Begehrens, dem purpurnen Mund von Jochanaan, steigert sie sich so sehr in Ekstase, daß sie ihr Wunschbild von

Jochanaas realer Existenz vollständig ablöst. In ihren Imaginationen verfügt sie über seine Freiheit und „verschmilzt sie mit den eigenen Wünschen“.[35]

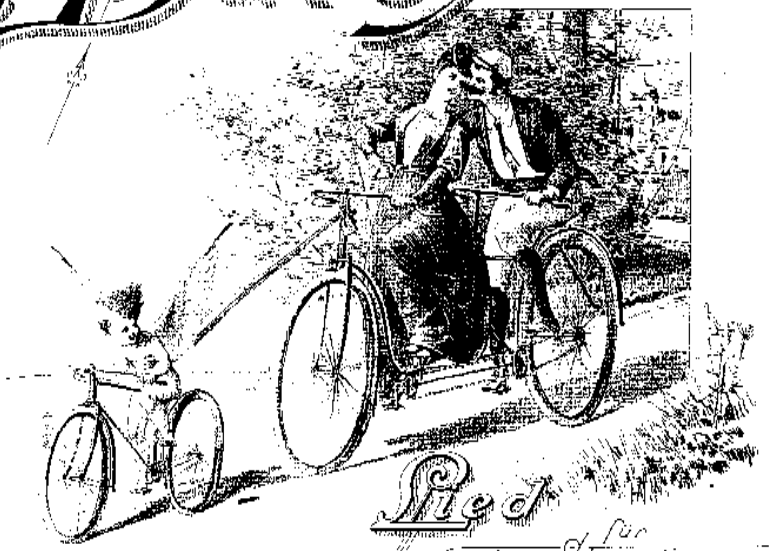
Die beiden 1927 uraufgeführten Musiktheaterwerke von Korngold und Rathaus zeigen, daß es ganz offenbar historische Veränderungen der Ordnungsmuster des Eros gibt, die denn auch im Musiktheater ihren Niederschlag finden. Den Veränderungen solcher kulturellen Muster ist Niklas Luhmann in Liebe als Passion nachgegangen, wo er betont, daß „Liebe selbst kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode [sei], nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird. Schon im 17. Jahrhundert ist [. . .] bei aller Betonung der Liebe als Passion völlig bewußt, daß es um ein Verhaltensmodell geht, das gespielt werden kann, das einem vor Augen steht, bevor man sich einschifft, um Liebe zu suchen; das also als Orientierung und als Wissen um die Tragweite verfügbar ist, bevor man den Partner findet [. . .]. Die Liebe mag dann zunächst gewissermaßen sich im Leergang bewegen und auf ein generalisiertes Suchmuster gerichtet werden, das die Selektion erleichtert.“[36]
Bedenkt man den heutigen Stand von Gleichberechtigung und führt sich anhand des Beispiels von Rathaus’ *Letztem Pierrot* vor Augen, daß bereits in den Jahren zwischen den Weltkriegen die Fin-de-siècle-Geschlechterimaginationen ins Wanken gerieten, könnte man darauf die Hoffnung gründen, daß Geschlechterbeziehungen wie die der männermordenden Prinzessinnen Salome und Turandot heute lediglich noch die Bedeutung von Geschichten aus alten Zeiten haben. Ist das aber so?
Vieles spricht dagegen, und es scheint, als lebten wir im Bereich der Geschlechterwahrnehmung nach wie vor mit dem Muster des jähen Umschlags von unbegründbarer Idealisierung in ebenso unbegründbare Dämonisierung des Weiblichen. Ein Schlaglicht auf die offenbar ungebrochene Kraft solcher Muster warf ein unlängst mit Studierenden geführtes Gespräch über Hector Berlioz’ *Symphonie fantastique*, das in frappierende, eindeutig in diese Richtung weisende Aussagen mündete.
Das Programm der *Symphonie fantastique* folgt dem Idealisierungs-Dämonisierungs-Muster. Im ersten Satz, so heißt es 1845 in der ersten Fassung des Programms zu dieser Symphonie, sieht ein junger Musiker voll innerer Leidenschaft „zum ersten Mal eine Frau, die all den Zauber des Idealwesens vereinigt, von dem seine Phantasie geträumt hat, und verliebt sich sterblich in sie.“

Diese Geliebte erscheint ihm im fünften Satz „nur noch eine Dirne“ oder, wie es in den späteren Programmfassungen heißt, als Hexe der Walpurgisnacht.
Die Problematisierung dieser Imagination bedrohlicher Weiblichkeit fiel auf unsensibilisierten Boden, drängendes Nachfragen stieß auf Abwehr, und das Gespräch kulminierte im Bekenntnis einiger Anfang zwanzigjähriger Frauen, die die Vorstellung, als Frau so leidenschaftlich von einem Künstler geliebt zu werden, einfach nur toll fanden. Angesprochen auf die Degradierung der Frau zum Objekt der Leidenschaft, an dem sich männliche Kreativität entzündet – denn Berlioz' *Symphonie fantastique* hat ja einen mit dem Programm korrespondierenden autobiografischen Hintergrund –, schienen sich diese jungen Frauen durchaus gern in einer solchen Rolle einrichten zu wollen. Unter ihnen waren auch Schulmusikerinnen, die Multiplikatorinnen zukünftigen Denkens sein werden.
Gibt man sich in diesem Moment zufrieden, wird aus der Gleichberechtigung im Hinblick etwa auf weibliche Kreativität nie etwas – und das führt zu der Frage, ob es mit den Zielen einer emanzipatorischen Erziehung überhaupt vereinbar sein kann, solche künstlerisch faszinierend eingekleideten Geschichten von männermordenden Prinzessinnen in der Schule und im Studium zu behandeln.
„Woher nehmen wir das Wissen darüber, was Eros und Sexualität bedeuten?“ fragt Bernhard Waldenfels im Kapitel „Die Fremdheit des Eros“: „Gewiß können wir an ein alltägliches Vorverständnis anknüpfen, doch wie läßt sich dieses explizieren? Sollen wir uns an Kinsey-Reports, Demoskopien, Fertilisationstechniken und Sexualtherapien halten oder an Erotikbücher, Gerichtsparagraphen, Sonntagspredigten, Enzykliken und philosophische Traktate?“[37] Das läßt sich fortsetzen: Wir nehmen das Wissen darüber, was Eros und Sexualität bedeutet, auch aus Fernsehen, Literatur und – sofern wir uns mit dieser Kunst beschäftigen – eben auch aus Opern. Bei der Beschäftigung mit Kunst wirken die darin transportierten Kunstbilder von dämonischer Weiblichkeit und Geschlechterbeziehungen unterschwellig und werden zu nicht hinterfragten kulturellen Vorprägungen, wenn es nicht gelingt, diese Bilder ins Bewußtsein zu heben und kritisch ins Verhältnis zu unseren Lebensentwürfen zu setzen.
Diese Stufe ist weder auf der Ebene der hörenden noch auf der Ebene der denkenden Rezeption gerade von Renommieropern wie *Turandot* oder *Salome* oder von einem Werk wie Berlioz' *Symphonie fantastique* eingetreten. Feministische Wissenschaftskritik und Gender Studies haben hier noch, besonders was die Breitenwirkung etwa in die Musikpädagogik hinein angeht, ein großes Aufgabengebiet.

1 Vgl. dazu Susanne Rode-Breymann, Lothar Wallersteins Inszenierungen an der Wiener Staatsoper, Aufsatz i. Vorb. zur Veröffentlichung in Maske und Kothurn.
2 Lynn Snook, Fremdsprache Märchen, in: Programmheft „Turandot" der Kölner Oper zur Inszenierung von Jean-Pierre Ponelle, Spielzeit 1981/82, S. 93-97, hier S. 95.
3 Ebd., S. 94 f.
4 Carola Hilmes, Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur, Stuttgart 1990, S. 10.
5 Theodor Haas, Tagebücher über meinen Verkehr mit Julius Bittner, zitiert nach: Waltraud Zauner, Studien zu den musikalischen Bühnenwerken von Julius Bittner I (=Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 38), Tutzing 1987, S. 138 f.
6 Ebd., S. 147.
7 Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen, Frankfurt am Main 1983, S. 88.
8 Frauke Severit, Wien um 1900 – eine Stadt im Widerstreit von Tradition und Moderne, in: Das alles war ich: Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne, hrsg. von Frauke Severit, Wien usw. 1998, S. 9-24, hier, S. 14 f.
9 Hilmes, S. 51.
10 Ebd., S. 45.
11 Sigmund Freud, Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens, in: ders., Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 1982, Bd. 5, S. 218.
12 Hilmes, S. XII.
13 Severit, S. 15.
14 Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt am Main 1982, S. 47.
15 Hilmes, S. 115.
16 Ebd., S. 117.
17 Ebd., S. 113.
18 Luhmann, S. 85.
19 Ebd., S. 116.
20 Hilmes, S. 237.
21 Bernhard Waldenfels, Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie der Fremden III, Frankfurt am Main 1999, S. 130.
22 Ebd., S. 128.
23 Ebd., S. 131.
24 Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt am Main 1984, S. 128.
25 Ebd., S. 50.
26 Ebd., S. 51.
27 Waldenfels, Sinnesschwellen, S. 164.
28 Ebd., S. 124.
29 Ebd., S. 133.
30 Barthes, S. 80.
31 Ebd., S. 81.
32 Ebd., S. 83.
33 Ebd., S. 82.

34 Bernhard Waldenfels, Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie II, Frankfurt am Main 1998, S. 159.
35 Luhmann, S. 62.
36 Ebd., S. 23.
37 Waldenfels, Grenzen der Normalisierung, S. 157.

„Daisy"



Lied

für eine Singstimme

Text und Musik von

HARRY DACRE.

Deutsch von Fritz Isehner

Von demselben Componisten erschien gleichhoch Arrangements wie nebenstehend:

Ting a ling a ling. Heiteres Lied ... 1.50
Ting a ling. Marsch 2/ms. ... 1.20
Dorothe. Walzerlied ... 1.50
Walzer 2/ms. 1.50

Ueberall gleich „Daisy" mit sensationellem Erfolge zum Vortrag gebracht.

Copyright der Verleger

BOSWORTH & Co
LEIPZIG.

Alle Commissionäre, Leipzig

Als Lied	...	Pr. M. 1.50
Walzer 2 ms	...	„ 1.50
f. Orchester	...	„ 1.50 netto
f. Blasmusik	...	„ 1.80
Pfe, Violine, Violoncelle, Flote, Clarinette, Cornet à Pistons (Tenis Bass)	...	„ 2.— netto
Pfe. & Violine	...	„ 1.50
Violine solo	...	„ 1.—
Pfe. & Flote	...	„ 1.50
Flote solo	...	„ 1.—
Zither 4	...	„ 1.20
9	...	„ 1.70

Daisy oder Sylvia - Kunst unter der Optik des Lebens

Sabine Giesbrecht

Kunst und Leben gelten – spätestens seit Eduard Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“[1] – als Sphären, die kaum miteinander zu vereinbaren sind. Die Trennung zwischen Kunst und Nichtkunst, welche der einflußreiche Wiener Musikkritker in seinem europaweit diskutierten Konzept darstellt, schließt eine Polarisierung der Hörerschichten ein. Indem zwischen affektivem Erleben und einem distanzierten intellektuellen Nachvollzug unterschieden wird, teilt sich die Musikwelt in die Fraktionen von genußsüchtigen Laien und gebildeten Kennern. Als Beispiel typisch dilettantischer Musikbegeisterung nennt Hanslick Bettina von Arnim, die er als „Prototyp aller vagen Schwärmerei über Musik“ und „musiktrunkene Dame“ bezeichnet, welche „mit der Prätention, von der Musik selbst zu sprechen, [. . .] stets von der dunklen Einwirkung [redet], welche diese auf ihr Gemüt übt, und deren üppige Traumseligkeit sie absichtlich von jedem forschenden Denken absperrt“.[2]

Das Interesse an der gefühlsmäßigen Wirkung von Musik oder ihrer etwas handfesteren Funktion als Bestandteil bürgerlichen Lebens teilt Bettina von Arnim – wie Hanslick wohl weiß (S. 121) – mit dem überwiegenden Teil des bürgerlichen Publikums. Indem er diese Art des Zugangs als defizitär kritisiert, trägt er dazu bei, die Kluft zwischen Hörexperten und passiv genießenden „Musikenthusiasten“ auf der einen sowie zwischen autonomer Kunst und Unterhaltungsmusik auf der anderen Seite theoretisch abzusichern und zu zementieren. Die ästhetische Einheit ist damit als humanes Konzept endgültig aufgegeben, und mit der Polarisierung von Geist und Sinnlichkeit ist eine klare Rangordnung entstanden, von der auch angesehene Komponisten und Werke betroffen sind. Ouvertüren Beethovens oder Mendelssohns gehören z. B. zur intellektuell anspruchsvollen Kunst und sind nach Hanslick geistsprühende symbolische Paläste, während es bei italienischen Komponisten, z. B. bei Donizetti oder Verdis Louise Miller, keines weiteren Eindringens bedürfe, „um uns zu überzeugen, daß wir in der Kneipe sind“ (S. 171). Die Popularität der Italiener wird damit im nationalistischen Sinne geringschätzig als Zeichen einer unterlegenen Mentalität bewertet. Die mehr an der Wirkung als an der Struktur interessierten Musikfreunde werden als sozial minderwertig eingestuft, eine Einstellung, die gelegentlich auch bei Robert Schumann durchschlägt, z. B. wenn

er das ungebildete Publikum als „Plebs“[3] bezeichnet. Die höchste Punktzahl erhalten das autonome Kunstwerk und diejenigen Hörer, die der Kompositionslogik zu folgen vermögen. Das autonomieästhetische Konzept hat Auswirkungen bis ins 20. Jahrhundert und ist in modifizierter Form insbesondere von Theodor W. Adorno[4] vertreten worden.

Hanslicks 1854 veröffentlichte Thesen sind Ausdruck eines Trends, dessen Sprengkraft dem bürgerlichen Mittelstand bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, d. h. bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, nicht immer vollständig zu Bewußtsein kommt. Noch in der Kaiserzeit hält sich die Illusion, die Reichsgründung habe auch sozial integrativ gewirkt und der Gedanke der ästhetischen Einheit sei in der nationalen gefestigt worden.Volkserzieher wie Karl Storck z. B. sind überzeugt, mit bildungspolitischen Aktivitäten dazu beizutragen, daß dem mit Sorge betrachteten Prozeß der Dichotomisierung Einhalt geboten wird, bei dem sich die Kunst aus den Lebensbezügen vieler Bürger entfernt oder bestimmte soziale Schichten von musikalischer Bildung ausgeschlossen sind. Daher favorisieren sie Konzertprogramme oder Notenalben mit einem aus Kunst und Unterhaltung gemischten Repertoire „für alle“.[5] Klassische Musik, wie die Oratorien von Haydn, Händel oder Mendelssohn, Beethovens Sinfonien oder Klaviersonaten, Schuberts Lieder oder die Walzer von Johann Strauß, werden als eine zugleich populäre, allen zugängliche, wie auch ästhetisch repräsentative Kunst rezipiert. Der Besuch von Musikfesten ist ebenso ein gesellschaftliches wie ein musikalisches Ereignis, und Bürger aller Schichten beteiligen sich etwa als Mitglieder von Chören und Musikvereinen mit großer Begeisterung daran. Überhaupt ist das eigene Musizieren Garant für die ästhetische Einheit im Sinne der Verbindung von Kunst und Leben, auf die es – bürgerlichem Selbstverständnis nach – mindestens ebenso ankommt wie auf die Repräsentation des eigenen Status. Solange im Bürgerhaus gefeiert und Musik gemacht wird und Geselligkeit als unverzichtbarer Bestandteil des Lebensstils gilt, ist die Frage der ästhetischen Qualität des Repertoires nicht unbedingt ausschlaggebend. Wo bürgerliches Selbstbewußtsein vorhanden und nicht durch drohenden sozialen Abstieg gefährdet ist, wird auch das nach ästhetischen Maßstäben weniger Anspruchsvolle durchaus in Gebrauch genommen.

Diese Auffassung wird durch die im folgenden zitierten Briefe aus Wilhelminischer Zeit eindrucksvoll belegt. Sie sind Dokumente einer noch als intakt erlebten Bürgerwelt um die Jahrhundertwende und zeigen, wie wichtig die Musik für die Gestaltung des Familienlebens ist und wie im Musikerlebnis die Einheit von Kunst und Leben erfahren wird. In dieser Funktion sind die

Unterschiede zwischen Bildungs- und Unterhaltungsmusik fließend, und so kann sich der seinerzeit in Verruf geratene Schlager[6] innerhalb der Familie mit Anstand neben seiner „ernsten“ Schwester, dem Kunstlied, behaupten. Die lebendige Darstellung dieser Lebenswelt, in der die Würde der Musik durch naive Rezeptionsformen keineswegs herabgemindert erscheint und Kunst durch ihre lebenspraktische Funktion nichts von ihrer Größe einbüßt, führt noch einmal anschaulich vor Augen, was im Kriegsgebrüll und Geschoßhagel von 1914 - 1918 verlorengegangen ist.

Bürgerlicher Lebensstil um 1900

Das Interesse für Musik gehört zu einem Lebensstil, der von der Bremer Kaufmannstochter Marga Berck, geboren 1876, in Briefen aus den Jahren zwischen 1893 und 1896 liebevoll und detailliert dargestellt ist. Eine Auswahl dieser Dokumente hanseatischer Lebensformen ist unter dem Titel „Sommer in Lesmona“[7] veröffentlicht worden. Die Verfasserin berichtet darin spontan und lebendig von Ereignissen in der Familie und im Freundeskreis.
Marga oder Daisy, wie die Verfasserin zeitweilig auch genannt wird, ist eine junge Frau aus wohlhabendem Hause, deren musikalische Interessen frühzeitig gefördert werden, weil ästhetische Erfahrungen, ohne daß darüber diskutiert würde, zum Leben der Kaufmannsfamilie gehören. Sie malt, nimmt Unterricht in Kunstgeschichte (S. 62 u.110) und führt ein geselliges Leben. Ein gewisser ererbter Reichtum gibt ihr äußere Sicherheit im Auftreten, wozu gesellschaftlicher Umgang sowie Erfahrungen mit Musik erheblich beitragen. Marga Berck, zu Beginn der Berichterstattung siebzehn Jahre alt, arbeitet, wie die Briefe zeigen, erkennbar und ernsthaft an der Ausbildung ihrer Persönlichkeit und einer den Vorstellungen der Zeit angemessenen bürgerlichen Identität, die mit kulturellen Interessen untrennbar verknüpft ist. Die Familie Berck ist viel unterwegs, unternimmt z. B. Badereisen und sucht durch Aufenthalte in Florenz oder Rom ihren Bildungshorizont zu erweitern. Ihr Wohnsitz befindet sich auf der Contrescarpe in Bremen, aber vor allem in den Sommermonaten hält man sich gern in der Villa *Lesmona* auf, welche der Onkel des Mädchens im stadtnahen St. Magnus besitzt.

Marga Bercks musikalische Bildung erfolgt den Gepflogenheiten ihres Standes entsprechend. Sie darf die Loge ihres Onkels Herbert in der Bremer Oper benutzen und schaut sich mit Begeisterung die Oper *Carmen* an (S. 20). Anläßlich eines Besuches bei ihren Verwandten in London wohnt sie einer Aufführ-

rung von Verdis *Rigoletto* bei. „Ich liebe die Musik so sehr", schreibt sie glücklich an die Freundin. Über die Oper traut sie sich aufgrund ihrer früheren Erfahrungen durchaus ein Urteil zu: Sie lobt das Orchester und meint aber, sie habe in Dresden schon bessere Sänger gehört. Der Opernbesuch dient zugleich der Repräsentation der gesellschaftlich angesehenen Familie, die sich von ihrer besten Seite zu zeigen wünscht. Gesehen werden gehört sozusagen zu den symbolischen Erträgen eines jeden Opernbesuches und setzt im Hinblick auf Kleidung und Aussehen aufwendige Vorkehrungen voraus. Marga berichtet über den „splendid evening", für den die Besucher eine festliche Garderobe angelegt haben: „Alle Herren im Frack, alle Damen decolletiert, Tante Ellen im schwarzen Samtkleid ganz himmlisch. Ich hatte das weiße Kleid an von Deiner Hochzeit mit langen weißen Handschuhen und dazu das neue Cape aus Schwanendaunen um die Schultern. . ." (S. 94).

Familienfeiern erhalten einen besonderen Akzent durch musikalische Umrahmung, wie die ausführliche Beschreibung eines Ständchens dokumentiert, das Marga zu ihrem 19. Geburtstag – ihrem Verlobungstag – im November 1895 von der Regimentsmusik des Ersten Hanseatischen Infanterie-Regiments vor ihrem Haus in der Contrescarpe dargebracht wird (S. 111). Ausführlich und in allen Einzelheiten erzählt sie ihrer Freundin von dem bunten Repertoire[8] und schildert, wie sehr sie die Musik in Verbindung mit dem Anlaß des Vortrags bewegt habe. Mit dem Mendelssohn'schen *Hochzeitsmarsch* und einer *Tannhäuser*-Bearbeitung hat die Militärmusik begonnen, mit *La Paloma* und dem *Radetzky-Marsch* ist das Konzert beendet. Schön sei es und feierlich sei ihr zumute gewesen, Eindrücke, die sich im Zusammenhang mit der Musik zu einem tiefsitzenden Erinnerungsbild zusammendrängen.

Klavierspiel und Repertoire

Wie viele Töchter aus guter Familie hat auch Marga Klavierunterricht erhalten und ist im Singen nicht ungeübt. Sie studiert Walzer von Chopin ebenso wie die Walzer eines Wahnsinnigen, zwei Tänze eines anonymen Verfassers, an denen nichts wahnsinnig ist außer ihrem Titel. Beim Vortrag der Chopin-Stükke möchte sie vor den Freunden glänzen und ihre klavieristischen Fähigkeiten unter Beweis stellen.Vorspiele dieser Art sind auch unter Familienmitgliedern und Bekannten übliche Formen des gesellschaftlichen Umgangs. Marga Berck hat ihre Freundin und ihren Mann bereits zu einem früheren Zeitpunkt mit dem Walzer eines Wahnsinnigen unterhalten (S. 62). Das Zusammensein erhält durch

das Musikmachen eine persönliche Note und ist Freundesgeschenk und Selbstdarstellung zugleich, für welche die geschmackvoll ausgestattete Wohnung den entsprechenden Rahmen abgibt. Damit verbunden sind Anknüpfungsmöglichkeiten für vertraute Gespräche oder eine gehobene Konversation. Überdies nötigt das für die Gestaltung des Freundschaftstreffens notwendige Üben der Verfasserin eine gewisse Disziplin ab, die für die eigene Lebensführung wichtig ist.

Das Klavier-Programmm wird von ihr selbst ausgewählt, ohne daß sie mitteilt, woher die Anregungen dazu kommen. In der Klavierstunde hat sie, wie sie bedauernd feststellt, wenig gelernt (S.107) und studiert daher, was ihr gerade gefällt, wobei sie zwischen der Kunst Chopins und den angegebenen Salonwalzern keinen Unterschied macht und eine ästhetische Differenz zwischen den beiden Walzertypen offenbar nicht bemerkt. Sie könne nur Stücke üben, die sie auch liebe (S. 62 und 111), behauptet sie, eine Formulierung, die im Zusammenhang mit der ihr eigenen Impulsivität den Eindruck hinterläßt, daß es ihr beim Musizieren in erster Linie um das gesteigerte Lebensgefühl geht, das die Dimensionen der ‚Alltagsgefühle' übersteigt. Diese Einstellung zeigt sich bei dem Besuch einer Kapelle, in der ein Organist das Largo von Händel, ein Lied und einen Choral spielt. Marga läßt sich von der Stimmung tragen, betet und fühlt sich gehoben und gestärkt. Die Musik ist Anlaß, sich selbst zu erleben, wobei diese Form der Aneignung eine gewisse ästhetische Unbefangenheit offenlegt, die auch als Privileg ihrer Jugend zu deuten ist.
Im übrigen wäre die junge Frau trotz ernsthafter Bemühungen um ihr persönliches Weiterkommen gar nicht in der Lage, Musik nach ihrer ästhetischen Qualität zu bewerten und ihr Verhalten danach einzustellen. Ein Beispiel aus der in ihrer Zeit verbreiteten Spielliteratur für Klavier dokumentiert, daß die Herausgeber gerade mit einem Publikum rechnen, welches sich um eine spielbare Musik mit Anspruch bemüht, aber zwischen ästhetisch mehr oder weniger legitimen Werken nicht zu unterscheiden vermag. Das läßt sich am Beispiel der *Walzer eines Wahnsinnigen* deutlich machen, um deren Wiedergabe Marga Berck sich so bemüht. Auch für erfahrene Musikliebhaber ist kaum zu erkennen, warum etwa der erste von ihnen nicht zur „Kunst" gehören sollte. Im Gestus ist er den Schubert-Walzern op. 9a (D 365) nachgebildet und erscheint in einem Salonalbum der Zeit [9] unmittelbar vor dem sogenannten *Sehnsuchtswalzer* (op. 9a, D 365, Nr. 2), von dem Robert Schumann sagt, in ihm hätten sich „schon hundert Mädchengefühle abgebadet"[10]. Durch dieses Nebeneinander wird der Anspruch auf eine gewisse Gleichrangigkeit erhoben, von dem auch andere Walzer der Sammlung profitieren, etwa der *Schmerzens*- und der *Hoffnungs*-

walzer (beide ohne Verfasserangabe), sowie das unter dem Titel *Webers letzter Gedanke* populär gewordene Opus 26, Nr. 5 von Carl Gottlieb Reissiger[11] . Walzer-Alben dieser gemischten Art sind verbreitet und tragen zur Nivellierung der Rangunterschiede bei.
Dabei wird der Stil „großer" Komponisten vielfach imitiert, damit der homogene Eindruck „gehobener" Musik durchgehalten werden kann, ein Verfahren, das zeigt, welche Rolle das Sozialprestige großer Kunst im Bewußtsein der Öffentlichkeit einnimmt. An die Satzstruktur so bekannter Komponisten wie Franz Schubert oder Frédéric Chopin knüpfen z. B. Brinley Richards und Ignaz Leybach erkennbar an.[12] Auch der populäre Mazurka-Typus Chopins findet in diesem Umfeld seine Nachahmer.[13] Die Annäherung an typische stilistische Eigenheiten berühmter Meister mag nach ästhetischen Normen, die für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Fachkreisen Gültigkeit haben, verwerflich sein. Trotzdem haben die Stücke ihren Charme, sind spieltechnisch geeignet und auf ihre Art ebenso repräsentativ für ihre Zeit wie für die bürgerliche Mittelschicht, der sie ihre Existenz verdanken.

In der Familie von Margas Freundin Bertha Elking ist der Anspruch in spieltechnischer und ästhetischer Hinsicht höher als bei den Bercks. Berthas Ehemann verlangt die Beteiligung an der häuslichen Kammermusik, und die junge Frau bemüht sich, wie zu erfahren ist, außerordentlich, um ihrem Violine spielenden Ehemann eine gute Klavierbegleiterin zu sein (S. 107). Das Klavierspiel wird als wichtiger Teil des gemeinsamen Lebens angesehen, für den beide Freundinnen Fleiß, guten Willen und Überwindung auf sich nehmen, was vor allem der impulsiven Marga außerordentlich schwerfällt (S. 111). Trotzdem übt sie fleißig Chopin und Rubinstein, nicht zuletzt, da Herkunft und bürgerlicher Lebensstil sie zu dieser Anstrengung verpflichten.

Affektive Klassik-Rezeption

Selbstverständlich besucht die junge Kaufmannstochter auch „richtige" Konzerte und erlebt, begleitet von ihren Eltern, die Aufführung von Beethovens Opus 27, Nr. 2, ein Stück, das ihr unter dem Titel *Mondscheinsonate* ein Begriff ist, da sie es zusammen mit ihrer Freundin bereits zu einem früheren Zeitpunkt gehört hat. Die Wirkung dieser berühmten Klaviersonate auf ihr persönliches Befinden schildert sie als überwältigend. Das Werk geht, wie Marga sich ausdrückt, „groß und tief" in sie ein. Ihr Gefühl schwankt zwischen „seelenglücklich oder tief unglücklich", und sie fühlt sich durchströmt von Gefühlen,

die sie nicht einordnen kann. Die zentrale Empfindung ist die des Glücks: „Daß es etwas so Herrliches – außer der Gottesnatur und der Liebe – noch gibt auf dieser Welt wie solche großartige Musik – das war mir eine Offenbarung". Äußerungen dieser Art verdeutlichen, wie sehr die Musik als Quelle der Kraft empfunden wird und ein allumfassendes Gefühl gesteigerter Lebensqualität hervorruft.

Gerade die *Mondscheinsonate*, deren quasi programmatischer Titel auf Ludwig Rellstab zurückgeht, und die originale Bezeichnung „quasi una fantasia" sind geeignet, die Assoziationsbereitschaft zu Höchstleistungen anzutreiben; sie regen auch die Fantasie der jungen Marga Berck nachhaltig an. Nach dem Konzert sitzt sie noch lange Zeit im „traulich"-warmen Zimmer und sammelt Erinnerungen an frühere Mondschein-Erlebnisse: „In Lesmona, in Rom, in Kreuth auf dem Plateau, am Meer und hier, wenn die Sichel oder der Vollmond hinter der Mühle steht und der silberne Glanz in den Stadtgraben fällt." Sie empfindet solche Assoziationen nicht als sentimental, sondern fühlt sich „nur aufgewühlt" und beschließt den Abend, indem sie leise das Gedicht *An den Mond* („Füllest wieder Busch und Tal") von Johann Wolfgang von Goethe zitiert (S. 125f). Dieses Rezeptionsverhalten verdient besondere Aufmerksamkeit, zeigt es doch den lenkenden Einfluß, welcher der Bezeichnung *Mondscheinsonate* zukommt. Ohne die ästhetischen Konturen des populären Werkes im Detail zu verstehen, läßt die junge Frau sich durch den Gesamteindruck in ihren persönlichen Empfindungen ansprechen und zu einer Art Nachbereitung des Erlebnisses in einer literarischen Kunstform anregen, die wiederum durch eigene Naturbeobachtungen überlagert werden. Auf diese Weise macht Marga Berck die Erfahrung der humanen Wirkung klassischer Kunst, die als persönliche Bereicherung des Lebens empfunden wird.

Diese assoziative Form der Aneignung von Musik wird von zeitgenössischen Pädagogen, wie Karl Storck, für wünschenswert gehalten. Er plädiert dafür, „Phantasievorstellungen aus dem Reiche der Dichtung oder der bildenden Kunst", eventuell aus der Natur oder Religion zu Hilfe zu nehmen, um mit den Klängen konkrete Vorstellungen zu verbinden. Dadurch stelle sich eine „wahlverwandte Empfindung" ein und das Vorgetragene werde zusammen mit der Empfindung reproduziert.[14]

Eben diese Erfahrung macht die Verfasserin mit den als großartig und aufwühlend empfundenen Werken Beethovens und Goethes, welche ihr ästhetisches Vermögen differenzieren und ihre Achtung vor dem besonderen Stellenwert der Kunst festigen. Damit werden ihr umrißhaft bestimmte Urteilsnormen be-

wußt, denn sie fühlt sich zugleich bemüßigt, ihr Vergnügen an Straßenmusik zumindest ästhetisch als bedenklich einzustufen. Sie beschließt ihren Brief mit dem Vorsatz: „Ich will nun noch beim Einschlafen an die Mondschein-Sonate denken. Aber wie ist es nur möglich, daß ich auch den Orgeldrehern so schrecklich gerne zuhören mag“ (S. 127).

Zur Funktion des Schlagers

Damit ist das Stichwort gegeben für die Frage nach dem Reiz, den die unterhaltende Musik auf gebildete Hörer ausübt. Karl Storck kann es nicht fassen, daß es die oberen Mittelschichten sind, auf die z. B. moderne Unterhaltungs-Schlager eine starke Faszination ausüben.[15] Am Beispiel der Familie Berck läßt sich – exemplarisch zumindest – zeigen, wie es zu dem von Storck beklagten legeren Umgang mit dem Schlager bzw. der Tanz- und Unterhaltungsmusik kommt. Es ist der gesellschaftliche Nutzen, der Bezug zu bürgerlichen Lebensgewohnheiten, die Erfahrung entspannender Geselligkeit, in die sich die Tanz- und Unterhaltungsmusik locker einfügt und damit dem Glück des Beieinanderseins Rahmen und Form gibt.

Unbefangen werden in der Familie Berck Kunstlieder und Schlager unmittelbar nacheinander gesungen. Sie begleiten den Tagesablauf, werden unterschiedslos als Bereicherung des Familienlebens angesehen und tragen wesentlich dazu bei, die Beziehungen zu emotionalisieren und ein als anregend und angenehm empfundenes soziales Klima herzustellen. Bestimmte Lieder verbinden sich für Marga Berck untrennbar mit Erlebnissen, die in der Erinnerung wie Bilder abgerufen werden können.
Diese Erfahrung macht sie in ihrer kurzen Beziehung zu dem Londoner Cousin Percy Roesner, der mit seiner „entzückenden Tenorstimme“ Schwung in das Familienleben bringt. Er singt, bisweilen begleitet von Marga, „morgens die englischen Songs oder die von mir geliebten italienischen Lieder und abends oft für Onkel Herbert Schubert- oder Schumann-Lieder“ (S. 32). Die Voraussetzung dazu hat er, immerhin Miterbe eines nicht unbedeutenden Unternehmens, durch fleißiges Üben und wöchentliche Gesangsstunden erworben. Er setzt seine sängerischen Fertigkeiten nicht etwa im konzertmäßigen Sinn ein, strebt nicht nach künstlerischer Anerkennung und unterscheidet auch nicht zwischen Kunstlied und Schlager. Vielmehr ist es Lebensfreude und Kommunikationsbedürfnis, welche im Singen ihren Ausdruck finden. Beim Rudern auf der Lesum wechselt sich Percy mit einem Freund im Vortrag ab (S. 34), und

in Gegenwart von Marga wartet er mit einem abwechslungsreichen Liedrepertoire auf, das seinen jeweiligen Empfindungen und Stimmungen entspricht. Dafür steht ein Salon mit einem Klavier zur Verfügung, in dem gemeinsam musiziert wird. Marga begleitet Percy, der, wie sie sich ausdrückt, mit einem „bezaubernden Go“ manchen „süßen Song“ vorträgt.[16] Das Singen verbindet Marga mit Percy noch, als beide längst voneinander getrennt sind. So bewahrt sie das beziehungsreiche Lied „Übers Jahr, mein Schatz, übers Jahr wenn die Rosen wieder blühen“ (S. 114) auch später liebevoll in ihrem Gedächtnis.

Als wichtigste Erkennungsmelodie fungiert der Schlager *Daisy*, welcher gerade „dernier cri“ ist. Ganz London singe jetzt *Daisy*, und aus allen Fenstern sowie „oben von den Bussen, auf den Straßen und in den Restaurants“ sei das Stück zu hören. Für Marga ist der Schlager so wichtig, daß sie ihrer Freundin den Text vollständig mitteilt. Percy hatte nämlich die Idee, in aller Öffentlichkeit, aber trotzdem verschwiegen, damit seine Zuneigung zu Marga auszudrükken und das Walzerlied zu einem Ständchen umzufunktionieren:
„Am zweiten Tag, als er abends ‚Daisy‘ gesungen und ich ihn begleitet hatte, als alle dabei waren, sagt er plötzlich zu mir: ‚Gott, mir fällt eben ein, daß *du* der Typ von Daisy bist, den ich mir von ihr vorgestellt hatte, wahrhaftig genau so. Ich nenne dich jetzt nur noch ‚Daisy‘. – Alle lachten, und von dem Moment an nennt er mich nie anders als ‚Daisy‘“ (S. 33).
Musik wird zum Bestandteil des Lebens, indem der Schlager zum geheimen Symbol einer inoffiziellen Beziehung wird, welche die Billigung der Familie keinesfalls erhalten hätte. Schon mit der Namensnennung drängt sich der Refrain mit der einprägsamen Melodie ins Gedächtnis und enthüllt eine nur für das heimliche Paar zu entschlüsselnde persönliche Bedeutung: □“Daisy, Daisy, give me your answer, do, I’m half crazy all for the love of you.”

Das muntere Lied für eine Singstimme stammt von Harry Dacre (1860-1922), einem Londoner Komponisten, der als Verfasser populärer Vaudeville-Songs bekannt wurde. Als *Daisy Bell* entstand es 1892 in den USA und wurde durch die Sängerin Katie Lawrence populär, die es nach England zurückbrachte und international bekannt machte.[17] Das Stück ist auch unter der Überschrift *A bicycle built for two* bekannt, die im Titelblatt illustriert ist (Abb. S. 96). Über den Noten wird für eine Parodie mit Namen *Resi* von C. Rover geworben, was darauf schließen läßt, daß *Daisy* tatsächlich ziemlich bekannt gewesen sein muß. Im Mai 1894 erreicht es auch die hanseatische Kaufmannsfamilie, die den witzigen Text und die einprägsame Walzermelodie zu würdigen weiß. Die standardisierte Form, mit Einleitung, Strophe, nachfolgendem Refrain, der

sozusagen das Substrat des Textes enthält, und Nachspiel, verweist auf Schlußnummern populärer Singspiele. Introduktion, periodisch gesetzte Strophe, Bridge und Refrain sind auch für den Schlager der Zeit konstitutiv. Dieses Stück betrachtet Marga als Sinnbild ihrer Beziehung zu Percy, da es die gemeinsam erlebten Augenblicke in der Musik festzuhalten scheint.

Funktion des Walzers

Als Walzerlied knüpft *Daisy* an die Produktionen des Johann Strauß an, der anläßlich seiner zahlreichen Konzerttourneen Norddeutschland erobert und im Jahr 1876 auch die Stadt Bremen besucht hat und sich der Wertschätzung Bremer Bürgerkreise erfreut.[18] Kein Wunder also, daß Percy und Daisy „ganz wild auf Walzer von Strauß“ sind, „am meisten auf den göttlichsten aller Walzer ‚G'schichten aus dem Wienerwald'.“ Der junge Engländer spielt ihn „bezaubernd“ und singt dazu, und beim Volksball in Vegesack, auf Festen bei befreundeten Familien oder „bei Hillmann“[19], wird dazu getanzt (S. 38 u. 49). Auch dieses Stück wird zum Symbol der Nähe und Zuneigung zwischen den beiden: „Er [Percy] nahm mich in den Arm, und einige Minuten später spielte die Musik unseren Strauß-Walzer ‚G'schichten aus dem Wiener Wald'“. Tempo und Umdrehungen tragen zur beschwingten Stimmung bei, so daß Marga im Überschwang ihrer Gefühle meint, der Abend sei „göttlich schön“ gewesen (S. 51). Percy ist beim späteren Abschied nicht in der Lage, der Bitte Margas nachzukommen und den Strauß-Walzer noch einmal zu singen, weil ihn der Gedanke an den Abschied schmerzt (S. 57). Eine ähnliche Funktion hat ein Walzer von Lanner mit dem Text „Hab' so lange mein' Schatz nicht gesehn“ (S. 53, 80, 93). Anläßlich seines letzten Zusammentreffens mit Marga auf einer noblen “dancing-party” in London, die mit einem Walzer eröffnet wird, den auch der Boston nicht hat verdrängen können, vermeiden beide die Walzer von Strauß und Lanner. Aber, meint Percy, „die Erinnerung kann uns niemand nehmen“ (S. 93).

Während der Wiener Walzer als Ausdruck der Lebensfreude und belebender Bestandteil bürgerlicher Geselligkeit im Prozeß der ästhetischen Polarisierung eine Sonderstellung einnimmt, haben einige Meinungsmacher Johann Strauß längst in die Kategorie der künstlerisch Leichtgewichtigen eingeordnet. Robert Schumann sieht in ihm einen zweit- oder sogar drittklassigen Meister[20], und Eduard Hanslick ist der Auffassung, daß die „bessern“ Walzer des Komponi-

sten zwar als reizend und geistreich einzustufen seien, getanzt verlören sie jedoch an Qualität (S. 137).

Daisy und Sylvia

Wenige Tage vor seiner Abreise setzt sich Percy vor dem Abendbrot ans Klavier und spielt der aufhorchenden Familie das Lied *An Sylvia*, eine Shakespeare-Vertonung von Franz Schubert vor[21] , wobei er sich selbst begleitet. Marga findet, es sei das schönste Lied, das sie je gehört habe. Der Gestus des Liedes, die Situation, in der es gespielt und gesungen wird, und der Inhalt des Gedichtes, den sie auf sich bezieht, beeindrucken sie. Von den drei Versen hat sie einige Ausschnitte in Erinnerung behalten, die sie der Freundin wiedergeben kann. Nicht nur sie ist zu Tränen gerührt von dem Vortrag, auch ihr Onkel Herbert ist „geradezu ergriffen" und findet, Percy habe „ganz göttlich" gesungen und sich wunderbar begleitet. Er bittet um die Wiederholung der Wiedergabe (S. 54).

In der Tat handelt es sich, trotz der wenig gelungenen Shakespeare-Übersetzung von Eduard von Bauernfeld, um eine eindrucksvolle Komposition, die als Strophenlied mit einer schlichten Begleitung beim ersten Anhören recht einfach erscheint, jedoch bei sorgfältiger Analyse einen ungewöhnlich dichten Zusammenhalt zwischen Singstimme und Klavier sowie rhythmische und harmonische Besonderheiten enthält.[22] Allerdings ist kaum anzunehmen, daß die Zuhörer die verborgenen ästhetischen Qualitäten des Werkes erfassen, geschweige denn benennen könnten. Vielmehr wirkt die schöne Leichtigkeit des Stükkes in Verbindung mit dem Charme und der Musikalität des Sängers und Klavierspielers. *An Sylvia* ist für die Vortragssituation gut gewählt, ist es doch ursprünglich ein Ständchen, das im Rahmen des Shakespeare'schen Theaterstükkes der Tochter des Herzogs von Mailand dargebracht wird.
Bei der Wiederholung des Vortrags leistet sich Percy eine kleine Freiheit: „dieses zweite Mal sang er das Lied nicht an Sylvia, sondern an Daisy. Die ersten Worte heißen: ‚Was ist Sylvia, saget an', so sang er: ‚Was ist Daisy, saget an.' Als er fertig war, ging ich zu ihm hin, gab ihm die Hand und wollte etwas sagen, aber es kam nur heraus: ‚Percy' – er sah, daß eine Träne mir übers Gesicht lief, und er sagte: ‚Daisy'– es waren nur zwei Namen gesagt, aber sie lagen irgendwie schwer und zärtlich im Raum, und ich glaube, in dieser Minute hat Onkel Herbert was gemerkt."

Obwohl *Daisy* und *Sylvia* aus völlig verschiedenen Sphären stammen, werden zeitliche und ästhetische Grenzen in dieser Situation aufgehoben. Daisy

erscheint sozusagen im Gewand der Sylvia, beide Frauengestalten werden zu Schwestern und versöhnen, trotz verschiedener musikalischer Herkunft und Struktur, Kunstlied und Schlager miteinander. Sie werden zum Symbol einer lebenlangen Erinnerung und Bestandteil menschlichen Schicksals – Kunst unter der Optik des Lebens.

Sommer in Lesmona – ein Abschied

Zwischen Harry Dacres *Daisy* und Hanslicks Hörkonzept liegen knapp 40 Jahre und ästhetisch verschiedene Welten, auf einer Ebene kommen sich beide jedoch nahe: Die bei Bosworth in Leipzig erschienene Ausgabe des Schlagers zitiert auf der Innenseite des originellen Covers eine Apologie der Tonkunst aus Shakespeares Kaufmann von Venedig:

> "The man that hath no music in himself,
> Nor is not mov'd by concord of sweet sounds,
> Is fit for treasons, stratagems, and spoils."

Während die Herausgeber von *Daisy* mit diesen Zeilen für „Neue Walzer", "beautifully illustrated", werben und nur kommerzielle Interessen vertreten, benutzt Hanslick das gleiche Zitat (S. 138), um Shakespeares Begriff von Kunst anzugreifen, der ihre moralische Wirkung in den Mittelpunkt stellt. Nur „der zweideutigen Macht ihrer Popularität" sei es zu verdanken, daß die Musik die moralische Rolle der Bändigung menschlicher Leidenschaften übernehme.

Im einem als heil empfundenen Leben um die Wende zum 20. Jahrhundert ist, wie gezeigt werden sollte, anders darüber gedacht und auch populäre Musik als Geschenk dankbar akzeptiert worden. Die Wirkung von Musik und die von ihr ausgehenden Möglichkeiten, Leben zu gestalten, sind ausschlaggebend und die treibende Kraft für alle Mühe, die mit ihrer Aneignung verknüpft war. Die Familie Berck mag von Musik als Kunst im emphatischen Sinne nur wenig „verstanden" haben, als Teil eines menschenwürdigen Zusammenlebens konnte Marga in ihrer Jugend noch die Einheit von Kunst und Leben unbefangen und mit persönlichem Gewinn in Erfahrung bringen. Aber schon die nachfolgende Generation gehört einer neuen Zeit an, welche mit dem weitgehenden Verlust dieser bürgerlichen Einstellung zur Musik und dem Auseinanderfallen der ästhetischen Einheit zu leben hat. Aus dieser Sicht ist „Sommer in Lesmona" nicht nur die anrührende Darstellung einer individuellen Trennung, sondern symbolisiert – mit dem unterschwellig zu spürenden Potential persönlicher Verunsicherung, das die Verfasserin z. B. in Bezug auf die Wahl ihres späteren

Ehemannes und den Tod ihrer Freundin andeutet – auch den Abschied von einer Zeit, die beschönigend als die „gute alte“ bezeichnet worden ist.

1 Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, 1854, zit. nach der 21. Auflage Wiesbaden 1989, dem unveränderten Nachdruck der 16. Auflage 1966. – Alle Belege im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
2 S. 139. Die Einstellung, gefühlsbetontes Hören sei geschlechtstypisch und der intellektuelle Zugang zur Kunst eher Domäne der Männer, läßt sich auch an anderen Stellen der Schrift nachweisen. Vgl. dazu S. 122.
3 Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker Bd. 3 und 4, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Wiesbaden 1985, Bd. 4, S. 158.
4 Theodor W. Adorno, Typen musikalischen Verhaltens, in: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt am Main 1962, S. 13-31.
5 „Musik für alle“ ist der Titel einer populären Heftreihe, in der Komponisten mit Originalwerken bzw. Ausschnitten oder relativ einfach zu spielenden Klavierbearbeitungen vorgestellt werden. Diese sind durch informative Kommentare und Abbildungen für interessierte LeserInnen ergänzt. Vgl. zu diesem Kontext: Sabine Giesbrecht-Schutte, Unterhaltungsmusik in Deutschland um 1900, in: Populäre Künste im kulturellen Umbruch, Köln 2000 (im Druck).
6 Vgl. zu diesem Thema: Karl Storck, Musik und höhere Schule, in: Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens, Stuttgart 1911, S. 127.
7 Marga Berck, Sommer in Lesmona, Reinbek 1964. Die nachfolgenden Textbelege beziehen sich auf diese Ausgabe.
8 Außer den angegebenen Stücken spielte die Militärkapelle ein buntes Programm, zu dem unter anderem Opernausschnitte von Mascagni und Bizet sowie die Mazurka „La Czarine“ von Louis Ganne und der „Espana-Walzer“ von Waldteufel gehörten (S. 111).
9 Die beiden „Walzer eines Wahnsinnigen“ sind abgedruckt in: Salon-Album, Sammlung beliebter Salonstücke für Piano-solo, Leipzig (Peters) o.J., S.70f. Sie bestehen aus jeweils wiederholten Achttaktern und ähneln formal den Schubert-Walzern op. 9a, D 365. – Eine ähnlich exaltierte Titelformulierung findet sich auch bei Eduard Strauß („Delirien-Walzer“).
10 Schumann, Gesammelte Schriften Bd. 2, Leipzig 1854, Nachdruck Wiesbaden 1985, S. 11f.
11 Zur „Dernière pensée de Weber“ vgl. Schumann, Gesammelte Schriften Bd. 1, Leipzig 1854, S. 279. Nähere Angaben bei Peter Czerny u. Heinz P. Hofmann, Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik Bd. I, Berlin (Ost) 1968, S. 78-80.
12 Die beiden Nocturnes op. 26 und op. 60 tragen die Überschriften „Victoria“ und „Marie“. Ignaz Leybach überschreibt seinen Chopin-Verschnitt mit „Nocturne“.
13 Z. B. in der Mazurka „Olga“ op. 5 von Adolphe Goria.
14 Vgl. Storck, Musik und höhere Schule, S. 88.
15 Ebd., S. 127.

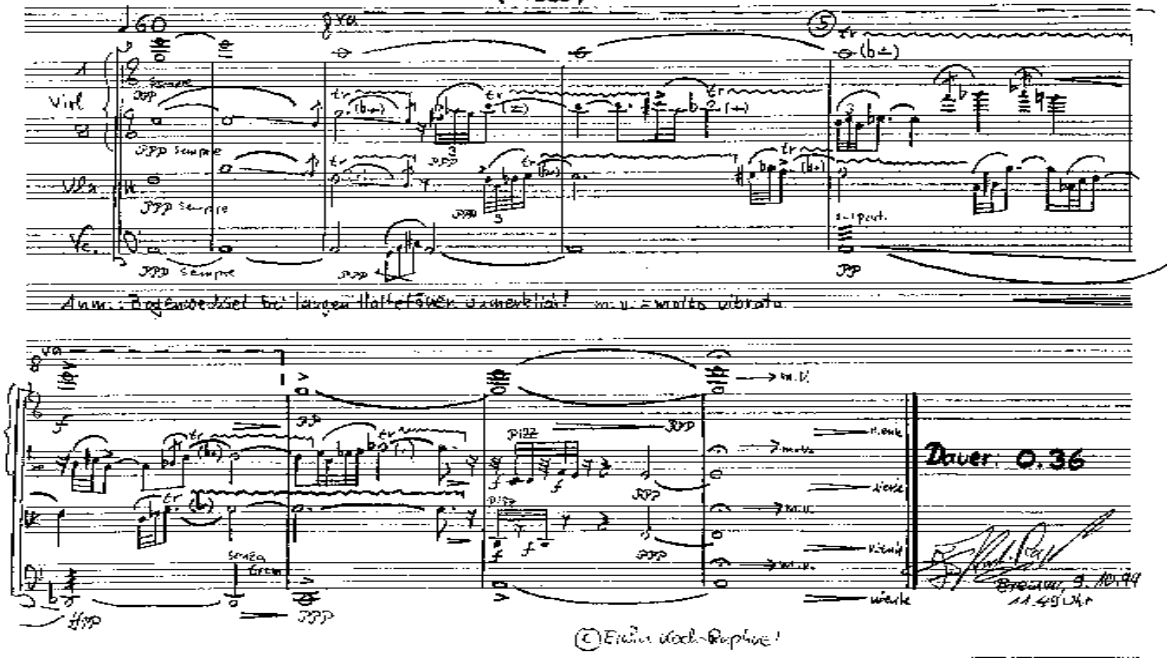
16 Berck, Sommer in Lesmona, S. 36: “Just one girl/In the world for me,/There may be others – you know,/But they’re not my pearl”.
17 Harry Dacre, in: Peter Gammond, The Oxford Companion to Popular Music, Oxford 1991.
18 Otto Schneidereit, Johann Strauß und die Stadt an der schönen blauen Donau, Berlin (Ost) 1972, S. 130.
19 Ein Hotel im Zentrum Bremens.
20 Schumann, Gesammelte Schriften Bd. I, S. 176. Von dieser Klassifizierung ist auch Lanner betroffen.
21 Op. 106, D 891, Nr. 4. Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hg. von der Internat. Schubert-Gesellschaft, Serie IV: Lieder, Bd. 5, Teil a, Kassel u. a. 1985, Vorwort, bes. S. XXIV.
22 Vgl. die detaillierte Analyse in: Lars Ulrich Abraham u. Carl Dahlhaus, Melodielehre, Köln 1972, S. 129-140. Zum Kontext des Gedichtes s. S. 130.

Erwin Koch-Raphaël
(1949)

Eva Rieger
Zum Geburtstag

FOR E V E R.

(1933)



© Erwin Koch-Raphaël

Different Drummers

Interpreting Music by Women Composers

Susan McClary

Toward the end of a prestigious textbook titled "Twentieth-Century Music", the following two sentences occur:

> "Many gifted women are also contributing significantly to the contemporary musical scene. Along with others already named, the Americans Ellen Taaffe Zwilich (b. 1939) and Joan Tower (b. 1938), the Scot Thea Musgrave (b. 1928), the Frenchwoman Betsy Jolas (b. 1926), and the Russian Sofia Gubaidulina (b. 1931) might be mentioned as representative of a group that, at least in the younger generation, approaches parity in size and importance with its male counterpart."[1]

Three of the "others already named" – Meredith Monk, Shulamit Ran, and Germaine Tailleferre – also appear only in lists; Laurie Anderson and Pauline Oliveros each receives a couple of brief paragraphs. And that is all for a volume of over 500 pages, even though the author, Robert Morgan, assures us that this group "approaches parity in size and importance with its male counterpart".

It is to his credit, however, that Morgan includes the names of even ten women in his book and attests explicitly to their increasing prominence, for this is much more than one can find in most such surveys. Nonetheless, when he deals with style, he discusses only men; it would seem that the women compose music that simply follows the terms established by their male colleagues, that they require no additional theoretical or critical treatment. But the blame for such negligence is not entirely Morgan's, for very little serious study of the music of women composers now exists. To be sure, over the last twenty years feminist musicologists and collectives of women composers have assembled a stunning array of information concerning women musicians of the past and the present. Where we used to have a timeline devoid of female names we now have several volumes detailing the participation of women in musical production of every period.[2] Some of them have received book-length studies.[3] In recent years, Ellen Zwilich and Shulamit Ran have won Pulitzer Prizes, and several others have been granted prestigious awards by their peers. Yet as JoAnn Falletta of The Women's Philharmonic reported, "[O]f the 1,534 pieces per-

formed by the twenty-three major orchestras in the United States last season [i.e., 1995-96], *only three were composed by women*."[4] Moreover, despite all the documented productivity of women composers, very few writers have dealt critically with what these artists have contributed musically.

This relative absence of serious appraisal is not surprising, for the discipline of musicology has long avoided anything resembling what literary critics do as a matter of course. Thus while an extensive bibliography exists of work that addresses innovations and challenges of female novelists, painters, or film-makers, music historians have tended to restrict their inquiries to questions concerning biography. Women composers are often praised for being "just as good as" their better-known male counterparts; but, as we have seen, "just as good as" gets them included in lists of also-rans – at best.[5] We have not really begun to present arguments for why these women need to be taken seriously in their own right – not as tokens from groups that might just as well be represented by a male contemporary, but as artists whose work may offer something different.

"Difference" is a much debated word in cultural studies today, especially as it concerns gender politics. The West (as well as many other societies in other parts of the world) has a long history of understanding women as fundamentally different from men, whereby "different from" implies "inferior to". This deep-seated belief in hierarchical difference has been used to deny women access to education, professions, and legal rights. Thus, the Women's Movement that began in the 1970s initially stressed sameness: the ability of women to think and write as well as men. Whatever differences existed were demonstrated to be relatively trivial, up against the ways in which the sexes shared the same capabilities. Because women had been excluded from composition longer than from the other arts, many female composers have maintained this position of "sameness" to legitimate their presence in what is still somewhat alien territory.

Yet many women no sooner found themselves admitted into professions than they realized that the price was conformity with the standards of those professions as they had already been constituted: they were expected to write, think, and perform not just as well as, but in exactly the same ways as their male colleagues. Although some accepted these terms, others resisted what they perceived as the stifling of personal identity under such conditions. Accordingly, movements celebrating difference began to emerge: movements in which those traits that had been disparaged as "feminine" – such as so-called intuitive thought, empathetic (rather than disinterested) responses to ethical questions, sensitivity

to detail, concerns with the body, and so on – were retrieved and embraced as strengths rather than weaknesses.[6]

This celebration of difference turns out to be something of a mixed blessing. On the one hand, it has motivated the development of a wide range of new cultural forms: the academy and art worlds are far richer places today as a result of the determination of many women to explore alternative modes of operation. Recall that the few women composers who have received even short passages in leading textbooks (e.g., Anderson and Oliveros) are precisely those for whom no male equivalent can be named. But insistence on difference becomes problematic when it reinforces the old binary oppositions. It can seem to reinstate some notion of essence, whereby women and men remain fundamentally alien, and it can have the effect of obscuring the very real differences that exist among women, as they construct their artistic identities not only with respect to gender, but also on the basis of class, race, age, sexual preference, religion, nationality, and so on.

Recent feminist theorists have called for more flexible models that take into account the distinctions within groups, that ground difference not in biology but in cultural practices and performance, that offer women a variety of pragmatic strategies, whereby either difference or sameness may be stressed, depending on the situation.[7] As one of my students complained, this model is metaphysically messy. But it means to be metaphysically messy, for neatly arranged categories and ideals of transhistorical universality can only produce a warped image of the social world in which we live and make our choices. This is, in other words, a matter of pragmatism rather than metaphysics. Consequently, while we might be tempted to look for some common thread running through all music by women, we are unlikely to find anything, given the starkly contrasting conditions – social and musical – under which women have composed. Instead of searching in vain for similarities between repertories by women, we would do better to examine how individual women have negotiated workable relationships between their gender, the musical options available to them, and any number of other factors that arise as significant.

Unfortunately, those who celebrate difference always risk being misconstrued in a discipline unaccustomed to critical thought. See, for instance, the beautifully articulated essay by Eva Rieger "'I Recycle Sounds'. Do Women Compose Differently?", which Robert Morgan wisely included in his revised edition of the twentieth-century portion of "Strunk's Source Readings in Music History", but with an introduction that brands the article "essentialist".[8] No doubt my essay, which shares many ideas with Rieger's, lies vulnerable to the

same charge. Yet I find it necessary to proceed – as does Rieger – because so much depends on our ability to come to terms with the music of women and to participate in the discussions flourishing in other humanistic fields concerning creative performances of gender.

In this essay, I want to consider compositions by three prominent female composers working today: Pauline Oliveros (b. 1932), Meredith Monk (b. 1943), and Joan Tower (b. 1938). Although all three are Americans, born within about a decade of each other, their styles reveal that they have made vastly different uses of their musical heritages. And although I will argue that in each case the composer's gender may help us understand the kinds of choices she has made, the three also have responded to what it can mean to be a woman artist in a wide variety of ways.

When Pauline Oliveros talks about her music, she refers to gender only occasionally. Like John Cage, Terry Riley, and other West Coast composers with whom she associated early in her career, she draws many of her ideas from Eastern religions, with their emphasis on meditation and on developing an awareness of the continuity between the self and the surrounding environment. In her illuminating collection of essays, "Software for People",[9] Oliveros writes frequently about how she and her (mostly male) colleagues learned to examine their perceptions of sound and time, how they experimented with new possibilities through group improvisations. Thus we could explain a great deal about how Oliveros approaches music without ever referring to the fact that she is female.

Yet Oliveros has written explicitly about the conditions peculiar to women seeking to become composers. In an article in the "New York Times" in 1970, titled "And Don't Call Them 'Lady' Composers", she writes:

> "Why have there been no 'great' women composers? The question is often asked. The answer is no mystery. In the past, talent, education, ability, interests, motivation were irrelevant because being female was a unique qualification for domestic work and for continual obedience to and dependence upon men."[10]

But after detailing differences in opportunities between women and men, she goes on to devote a large section of her article to the ways in which not only women but all composers of the late twentieth century – regardless of sex – are ignored or misunderstood by the press and performing institutions. She has always been an inclusionist: she wants women to be allowed to participate, but not at anyone else's expense.

Oliveros clarified her stance in 1979, when a concert review in the "New York Times" labeled her "a West Coast composer of militant feminist inclinations", after the program to the concert mentioned Valerie Solanas's extremist fantasy group, SCUM: Society for Cutting Up Men (Solanas was the woman who shot Andy Warhol).[11] In a response Oliveros wrote:

> "I cannot imagine the origin of such an assumption. I would be more likely to belong to the Society For Cutting Up *With* Men. In any case the core of my feminist philosophy is based on those social energies and directions which are *beneficial for all living beings*. It is my greatest desire that my actions as an individual and a member of society, both local and global, will spring from this principle which I call feminist. Thus your epithet is inappropriate. I am a feminist if the term implies the above principle but militant does not apply."[12]

But Oliveros has also written about the new perspectives women can bring to music: that is, she sometimes goes beyond the position of Equal Opportunity and celebrates difference. Yet she is also cognizant of the hazards of binarisms. Thus she stresses that women and men alike are capable of both active and receptive creativity, but she also states that

> "the emergence of women in male dominated fields means a move towards the inclusion of intuition as a complementary mode of creativity. Women's emergence is a significant evolutionary development towards synthesis or wholeness. Neither mode is exclusively the province of one sex or the other. The two modes must be available in any human being, making a more complete expression available in any field."[13]

In this essay, in which Oliveros vacillates strategically between sameness and difference, she cites as predecessors who made use of intuition not other women, but Mozart and Beethoven.[14] Elsewhere she writes, with a kind of hilarity all her own: "My affair with Beethoven continues. . . . [E]veryone knows by now that he was really a Lesbian."[15]

Oliveros herself is lesbian, and it is relevant that she developed her important series called *Sonic Meditations* in the context of her Ensemble in the early 1970s. As composer Christian Wolff has written concerning her meditation *Teach Yourself to Fly*:

> "In addition to the living material of performers, the piece has further 'content', or, one might say, politics. . . . Centered in participation . . . , the music is also a means of instruction . . . with personal and social uses: observation, the activating of self towards something other, the attunement to, and attuning of, others, on the basis of one's shared be-

> ing. Nor should we forget that the piece emerged from the work of a women's ensemble and is dedicated to a heroic woman flyer [Amelia Earhart]."[16]

While anyone can participate, the *Sonic Meditations* clearly bear traces of the woman-identified encounter groups that flourished about twenty years ago. Even when she is not discussing gender, Oliveros's writing often displays characteristics that distinguish her from most of her colleagues. Her experience of music and sound, for instance, is extremely visceral. She describes how her entire torso – not just her ears – becomes a receptor for sound, and she insists that listeners pay attention not only to external stimuli, but also to the sounds of their own bodies. Concerning her chosen instrument, she says: "I started on accordion when I was about ten years old. I was fascinated with it from the beginning. For me, it's a big lung. It breathes, and breathing is very important in my work. In that sense, the accordion is like an extension of myself."[17] Yet along with her commitment to the body, we need to keep in mind that Oliveros also has been an important pioneer in the electronic processing of sound.

The Roots of the Moment (1987) is an hour-long exploration of what Oliveros calls "interactive music", music designed to permit composer, performer, and listener all to "share in the creative listening process".[18] The piece proceeds as an interactive duet between Oliveros and composer/performer Peter Ward: Oliveros plays her body-identified accordion and two digital-delay processors, while Ward's role is to manipulate two digital-effects processors to transform the electro-acoustical space, challenging Oliveros to accommodate her improvisation to each new context. What we hear on the recording is the result of active and receptive creativity on the part of both participants.

The listener, of course, has no control over the actual sounds that emerge from the recording, making the experience quite different from the strictly participatory *Sonic Meditations*. Yet many of the same principles are operative here, as Oliveros offers a series of meditations, each one suggesting a different form of listening behavior or consciousness. In the first section, for instance, she works with one of her favorite patterns, designed to develop the twin attitudes of attention and awareness. On the one hand, we have a drone, which serves the function of the dot inside the circle of an archetypal mandala: it focuses the attention. On the other hand, we have the other sounds that cluster around the drone – dissonant or harmonious, singly or in cascades – which stretch the capacity for awareness. The listener creates the piece she or he experiences by determining how and when to concentrate on one mode of perception or the other. The rhetorical drive that usually directs us through pieces of music is

absent; Oliveros invites us to immerse ourselves in this meditative soundscape through a process she elsewhere calls "deep listening".[19]

Concerning *The Roots of the Moment*, Oliveros writes:

> "None of us who compose and improvise can claim credit for inventing music. Music is a gift from the universe. Those of us who can tune to this gift are fortunate indeed. We are interacting with this gift and sharing with millions of musicians who have preceded us, who are simultaneous with us and who will succeed us. We can help others to learn to listen and participate by listening as a lifetime practice. We listen to make finer and finer distinctions in tone, sound and rhythm."[20]

And (as she usually adds), we listen to become attentive to the interactive relationships between the self and the rest of the world. If Oliveros's music is informed by her feminist principles, her version of feminism is in turn informed by Eastern modes of thought. Her generosity of spirit seeks to transcend ideological distinctions, yet she still quietly insists on her right to pursue her own path.[21]

Meredith Monk has written less concerning her music, but she has enjoyed extensive coverage in the press – largely because her work also involves dance and theater. Emerging from the performance-art scene of the 1960s, she has collaborated with some of the leading figures of that medium, including Ping Chong. Monk was trained as a classical singer, pianist, and composer, but she began early on to combine her musical skills with dance, which she found more open to individualized expression. Gradually she developed her own vocabularies of movement and sound, which she puts in the service of her idiosyncratic, often political works. She received a MacArthur Fellowship in 1995.

All of Monk's pieces combine gesture and sound; yet it is possible to deal with some of the musical components independently, as long as we keep in mind that a full experience of her work always requires the visual elements as well. If Oliveros turned away from the controlled, linear logic of the Western tradition, Monk has sought to strip away the layers of training imposed on the standard classical voice:

> "I suddenly understood, in a flash, that the voice could also be an instrument and that you could find a vocabulary for your voice that was totally personal: the voice could thus be your basic instrument. During the . . . years that followed I worked my own voice as a basic medium. . . . By the simple fact of working with my own voice, I discovered certain things: I recovered the presence of numerous cultures. I learned that the voice contains all the types of human sound and that the more you work

> the more you realize that you traverse the history of humanity and of cultures. It isn't, therefore, an imitation of another culture; it's simply that each voice contains within it all human possibilities."[22]

Monk rarely speaks about the fact that she is a woman composer. But her dramatic works typically feature female protagonists, and the vocabularies she has developed for both voice and body draw extensively on resources traditionally associated with women. Just as female visual artists in the 1970s brought domestic skills such as quilting into professional art circles, so Monk borrows many of her sounds from the home: residues of lullabies, laments, children's songs, and so forth. These sounds recall what one critic has called "our collective childhood".[23]

Monk's *Songs from the Hill* were composed in New Mexico during the summers of 1975 and 1976. Monk would climb a mesa and develop, in solitude, the solo compositions that make up this cycle, beginning with a sound and working from that material toward a structure. Various images are evoked in the course of the cycle: an ancient crone singing to herself, an insect, a prairie ghost. While it is the quality of sound that first captures the attention with any of Monk's music, it is finally her formal deftness that permits the pieces to cohere.

Wa-lie-oh is representative of the *Songs from the Hill*. The song sometimes resembles the kind of babbling play with sounds often observed in infants before they learn to speak. Monk strings nonsense syllables and motives together, pulls one or another of them out for special exploration, pivots onto another that seems to have been produced by chance, and even indulges in an episode in which she experiments with a humming sound of pure hedonistic pleasure. At one point, her training as a coloratura becomes discernible, although she causes this passage as well to resemble a child exploring the limits of the vocal apparatus. Even if one cannot see the gestures that always accompany Monk's live performances, the embodied quality of the song is audible in these moments where the physical acts required for creating the sounds become – in the absence of semantic language – events in their own right.

Structurally, *Wa-lie-oh* holds together in part because of its reliance on traditional rhetorical devices. Monk encourages the listener to predict what will happen next, and our enjoyment is intensified both when our expectations turn out to have been justified and when they are frustrated. Because she plays games we know from more familiar musics, we are able to follow her processes relatively easily, despite the novelty of the sounds she uses. But what her structural transparency allows is the experiencing of long-forgotten sounds drawn from

mothers, youthful bantering, children, keening widows, animals, and much else, brought before us to raise powerful memories to consciousness.
This is not to suggest that Monk's music somehow escapes culture, for Monk uses all the cultural materials available to her as she constructs her images. When her musical imagery joins forces with her theatrical imagination – as in *The Book of Days* (a film invoking Jews in a medieval village) or *Ellis Island* (a piece recalling the traumatic immigration of Eastern Europeans) or *Atlas* (an opera in which a woman wanders over the globe in search of meaning) – the results can be profoundly moving.

In contrast to Oliveros and Monk, both of whom have altered their musical materials or procedures in ways connected with gender, Joan Tower seems very much at home with the sound sources and formal devices of the standard modernist repertory. What does one say about a composer today who apparently plays by the rules? Not much, it seems, given the relative paucity of critical writing about Tower. Because she writes the kind of music that seems "to speak for itself", she has not found it necessary to explain her processes: her liner notes tend to stick to the standard kinds of formal comments one could expect to see accompanying any contemporary composition. Nor does her music cross over, as Monk's does, to other audiences or critics who would be eager to discuss it in terms of cultural trends. And although her music has won coveted awards and has proven very effective with audiences, when it comes to accounts of contemporary styles, Tower is likely to show up in the kinds of lists discussed earlier. Not deviant enough to require her own paragraph or to attract the attention of an alternative crowd, she remains a highly respected professional mentioned along with other highly respected professionals.
Yet it would be unfortunate if Tower's music were also overlooked in feminist writing, simply because she doesn't call attention to difference. To be sure, gender rarely seems to be an issue in her compositions: except for *Fanfare for the Uncommon Woman*, Tower's titles are staunchly neutral, her materials the instruments of the nineteenth-century orchestra, her procedures abstractly structured. But gender can never not be a consideration for a woman in this alien terrain. And Tower confronts several of the questions about what it means for a woman to tackle the tradition itself and answers them brilliantly.
One of the problems faced by women composers is the fact that the musical language they have inherited is already loaded with gendered implications.[24] Men have always wielded the conventional signs of both masculinity and femininity in their compositions – they invented the codes, after all; but one has

only to glance at the hostile reception granted Ethel Smyth whenever her music overstepped the bounds of ladylike propriety to see what happens when a woman usurps gestures of power. The silly "blind listening" tests one still occasionally hears on the radio – in which one is asked to guess which piece is by a female composer – still assume that women will sound like women. Unless, of course, they are trying to overcompensate.

Tower's music embraces the entire affective spectrum, from pounding aggression to delicacy, but it does so within contexts that have the effect of holding at bay any attempt at gendering those extremes. Tower gives her compositions titles such as *Platinum Spirals*, *Sequoia*, or – the piece I will discuss – *Silver Ladders*, each of which provides an image through which the listener is encouraged to interpret the contrasts presented throughout the composition. Thus, in her notes to the score of *Sequoia*, she observes how the redwood tree is constituted of both massive roots and minute leaves.[25] Similarly, in *Silver Ladders*, we are invited to hear the heavy, powerful passages not as masculine, but as invoking metal in its solid state, and the delicate passages not as feminine, but as that same substance spun into the finest filigree. This simple device enables Tower to utilize the whole palette of gestures with relative impunity, and she does so with gusto.

In *Silver Ladders*, Tower employs yet another strategy that seems highly significant. Literary critic Harold Bloom has written extensively about what he calls the "anxiety of influence", whereby a young poet overcomes the intimidation he feels from his illustrious forebears by incorporating their work into his own, thus declaring mastery over it.[26] Music theorist Joseph Straus has applied Bloom's theory to certain twentieth-century composers with interesting results.[27] But even before the anxiety-of-influence theory began to circulate in music theory, historians had noticed how Schoenberg, for instance, had declared himself the rightful heir of the European art-music tradition – even though he had violated that tradition perhaps more egregiously than anyone else in history – by claiming he had merely taken on Brahms's "developing variation" and led it to its logical conclusion. Stravinsky likewise appropriated materials from his teachers and, later, from the whole classical repertory into his own stylistic orbit. As Bloom points out, this process is especially characteristic of "strong poets", who thereby seize their own identities and the canon in the same move. It's a "boy thing" – or at least an oedipal one.

Thus it comes as a shock at first when in *Silver Ladders* Tower begins tossing around passages lifted from Tchaikovsky, Musorgsky, Schoenberg, and Stravinsky's *Rite of Spring*.[28] For in doing so, she deliberately sets herself up in

line with the most intimidating of her forebears. Like Bloom's "strong poets", she makes their materials her own by purposely "misreading" them. Her principal thematic unit is a rising octatonic scale – a scale of alternating whole and half steps, exploited extensively in *Rite of Spring*. As *Silver Ladders* progresses, her abstract scale begins to generate materials that sound suspiciously familiar: the violent thrusts from the *Rite* emerge as though spawned by Tower's procedures; a climax from Tchaikovsky's Fourth Symphony erupts, and we suddenly hear that the chromatics he had added for urgency in that passage created octatonic fragments; hints of *Boris Godunov* and *Night on Bald Mountain* flicker past. But they all now seem derived from Tower's materials, rather than the reverse.[29]

The only one of these quotations I have seen acknowledged by Tower is one that dominates the last section, the series of rising fourths from Schoenberg's *Kammersymphonie*, Op. 9. Stravinsky and Schoenberg despised and avoided each other in real life; but here they are, cheek by jowl, courtesy of Joan Tower, who has them riotously cavorting through her piece that purports only to be about silver and ladders. She appropriates their images and situates them within a rhetorical schema of her own devising: her illustrious predecessors dance as she calls the tune. Tower's "silver ladders" refer not only to the rising scales that permeate the score, but also to her stacking up the major figures of the canon in order to put herself on the top rung.

Three very different artists, even though they are all women, all living at the same time in the United States. Clearly it would not do to try to reduce their complex variety back to some common denominator – Woman – for they have radically different notions of what it means to be female, what it means to be a composer. Even when their images seem grounded in the body, that "body" is one entity when Monk animates it, and quite another when invoked by Oliveros: both are constructs, both discursively mediated. We cannot know in advance how the various priorities of each woman will come together in the creation of a composition, a style, or a career. And yet gender remains relevant to the creative impulses of all three.

When we begin looking back through history, asking if and how the musics of Hildegard von Bingen, Barbara Strozzi, or Fanny Mendelssohn Hensel reflect the fact that they were women, we have to keep in mind that their circumstances were extremely diverse, that they came to music – and to gender and the body – from a wide variety of social positions. In order to proceed, we need to know a great deal more about the worlds they inhabited, for there is no single "different drummer" to which these women marched. But as we explore the

music composed by women in all eras, past and present, we are uncovering a dazzling assortment of ways in which the human imagination can organize sound. These long-silent female voices promise to enrich our understanding of cultural history immeasurably.

1 Robert P. Morgan, Twentieth-Century Music, New York 1991, p. 486. Compare Glenn Watkins, Soundings. Music in the Twentieth Century, New York 1988, p. 687: "The recognition elsewhere of Laura Clayton's critically acclaimed 'Cree Songs to the Newborn' (1978) also demands that we note the increasing number of women on such lists [of grant recipients]." Although Watkins mentions more women than Morgan, he treats none of their music. Bryan R. Simms, in Music of the Twentieth Century. Style and Structure, New York 1986, mentions one woman only: Laurie Anderson.

2 See Carol Neuls-Bates, ed., Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present, New York 1982 ([2]1996); Jane Bowers and Judith Tick, eds., Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950, Urbana 1986; Ellen Koskoff, ed., Women and Music in Cross-Cultural Perspective, New York 1987; Karin Pendle, ed., Women and Music. A History, Bloomington 1991; and Julie Anne Sadie and Rhian Samuel, The Norton/Grove Dictionary of Women Composers, New York 1994.

3 Nancy Reich, Clara Schumann. The Artist and the Woman, Ithaca 1985; Judith Tick, Ruth Crawford Seeger. A Composer's Search for Modern Music, New York 1997; and Adrienne Fried Block, Amy Beach, Passionate Victorian. The Life and Work of an American Composer, 1867-1944, New York 1998. Elizabeth Wood is completing a book on Ethel Smyth.

4 Quoted in a mailer from JoAnn Falletta on behalf of The Women's Philharmonic, 1997. Italics in the original.

5 More often, they are regarded as mediocrities who are being exalted for purely political reasons and who must be mentioned only because of some misguided notion of affirmative action. In the same paragraph with the list of women, Morgan also presents a couple of black composers, which suggests that the paragraph is principally a bid for political correctness.

6 See, for instance, Carol Gilligan, In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development, Cambridge MA 1982; Gayle Greene and Coppélia Kahn, Making a Difference. Feminist Literary Criticism, London and New York 1985; and Gisela Ecker, ed., Feminist Aesthetics, trans. Harriet Anderson, Boston 1986. See also Rita Felski, Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change, Cambridge MA 1989.

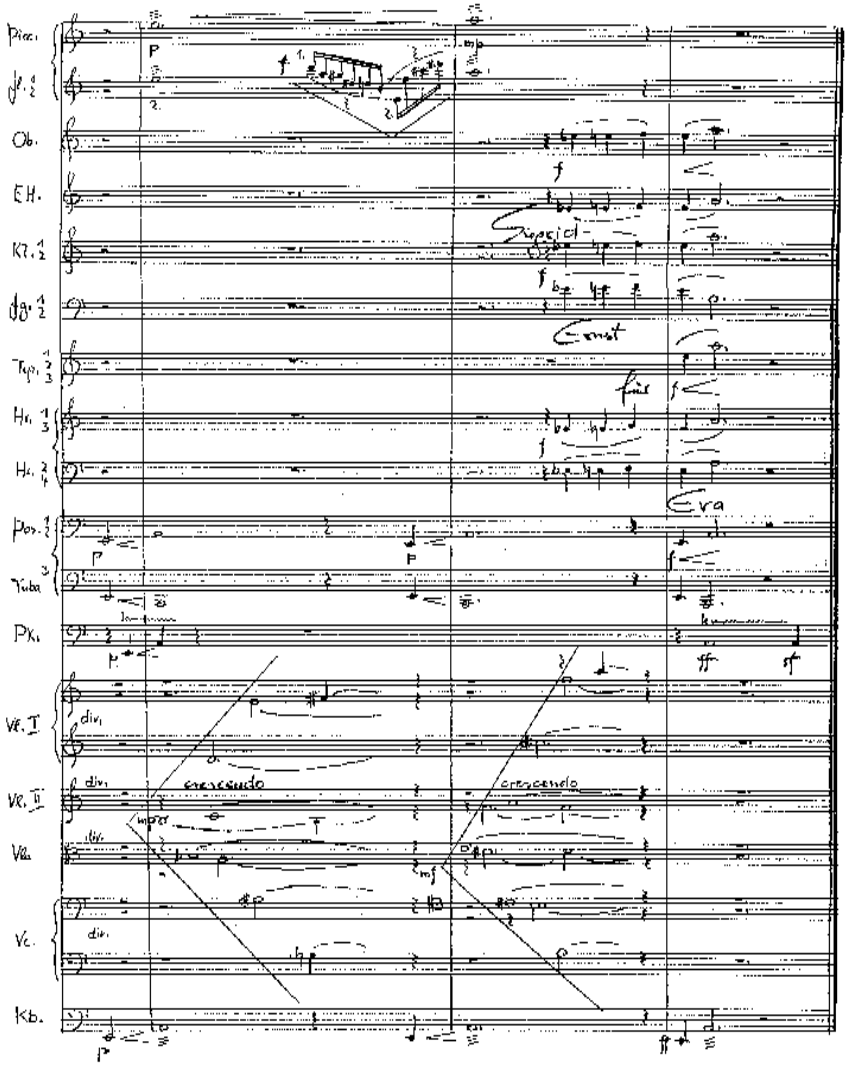
7 See, for instance, Drucilla Cornell, Beyond Accommodation. Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law, New York 1991 ([2]1999).

8 Eva Rieger, "I Recycle Sounds". Do Women Compose Differently?, in: Journal of the International League of Women Composers (March 1992), pp. 22-25; reprinted in Robert Morgan, ed., Strunk's Source Readings in Music History. The Twentieth Century, New York 1998, pp. 145-50. I wish to acknowledge the debt I owe to Eva Rieger's work, which I discovered first in 1986 in Ecker's Feminist Aesthetics. Her brave example inspired me and many others to practice feminist music criticism.

9 Pauline Oliveros, Software for People. Collected Writings 1963-80, Baltimore 1984.
10 New York Times, Arts and Leisure Section, 13 September 1970; reprinted in Software, pp. 47-51.
11 Review by Donal Henahan, New York Times, 4 December 1979. His comments are quoted in Heidi Von Gunden, The Music of Pauline Oliveros, Metuchen NJ 1983, p. 41.
12 Letter to Donal Henahan, 12 December 1979; reprinted in Von Gunden, The Music of Pauline Oliveros, pp. 42-44.
13 "The Contribution of Women Composers" (a grant proposal not funded), reprinted in Software, pp. 132-37.
14 In an interview with Fred Maus, Oliveros identifies as early feminist influences Gloria Steinem, Rita Mae Brown, Adrienne Rich, and Susan Sontag. She also discusses Madonna briefly, admiring the fact that she has created a place for women in the music industry and has explored sexuality, yet she is dismayed that Madonna seems not to experience her own sensuality in her music. See Oliveros and Maus, A Conversation about Feminism and Music, in: Perspectives of New Music 32/2 (summer 1994), pp. 174-93.
15 Sound Journal entry from 10 February 1973; reprinted in Software, p. 90.
16 Christian Wolff, Open to Whom and to What, in: Interface 16/3 (1987), p. 138.
17 Quoted in Bob Doerschuk, Pauline Oliveros. Accordion/not accordion, in: Keyboard 13 (January 1987), p. 62.
18 Liner notes to "The Roots of the Moment", Hat Hut Art CD 6009, Therwil, Switzerland 1990.
19 See Oliveros's liner notes to her collaboration with Stuart Dempster and Panaiotis, "Deep Listening", New Albion Records NA 022 CD, San Francisco 1989.
20 Liner notes to "The Roots of the Moment".
21 Concerning her "Njinga, The Queen King", premiered at the Brooklyn Academy of Music in 1993, Oliveros explains: "It's about women, and [Carole] Ione, being the director and writer, is bringing all of her thought and concern about women into the production, as well as I, with my conception of how to do it. That process, and the result of that, should speak for where I stand at this time, which is to defy the stereotypes of race and sex by taking action." Oliveros and Maus, A Conversation about Feminism and Music, p. 191.
22 Quoted in Pablo Ortiz, Entretien avec Meredith Monk, Contrechamps 6 (April 1986), p. 187, my translation.
23 Robb Baker, quoted in Robert Palmer's liner notes to Meredith Monk, "Songs from the Hill", Wergo Spectrum CD SM 1022-50, Mainz 1989.
24 See my Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality, [Minneapolis] 1991.
25 Joan Tower, "Sequoia for Orchestra", New York 1990.
26 Harold Bloom, The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, New York 1973 (^{2}1997).
27 See Joseph N. Straus, Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition, Cambridge MA 1990; and Kevin Korsyn, Towards a New Poetics of Musical Influence, in: Music Analysis 10 (1991), pp. 3-72. See also, however, Richard Taruskin, Revising Revision, in: Journal of the American Musicological Society 46/1 (1993), pp. 114-38; and Lloyd Whitesell, Men with a Past. Music and the "Anxiety of Influence", 19th Century Music 18/2 (1994), pp. 152-67.

28 “Silver Ladders” appears on Joan Tower, “Silver Ladders”/“Island Prelude”/“Music for Cello and Orchestra”/“Sequoia”, Meet the Composer CD 9 79245-2, New York 1987; score published by Associated Music Publishers in 1989.

29 Jonathan Stockhammer, one of my students at UCLA in 1992, wrote a paper in which he carefully traced many of Tower’s references in “Silver Ladders”. I learned a great deal from his study and wish to thank him.


Picc.
Fl. 1 2
Ob.
E.H.
Kl. 1 2
Fg. 1 2
Typ. 1 2 3
Hr. 1 3
Hr. 2 4
Pos. 1 2
Tuba 3
Pk.
Vl. I
Vl. II
Vla
Vc.
Kb.
div.
crescendo
crescendo
Ernst
Era

Writing Female Composers into Mainstream Music History

Ruth Crawford Seeger as a Case Study

Judith Tick

> My mother was exotic, she was like a gypsy queen;
> I'd pretend she wasn't mine when I was fifteen;
> Her voice was loud, she wore men's shoes, she braided up her hair;
> Men would stop and stare.
> Her clothes were few and seldom new, she was always out of style;
> She was always nagging me, she would treat me like a child;
> Sometimes I wished I had a mother like the rest -
> Sometimes she was so lovely that it took away my breath.
>
> *Different Tunes* by Peggy Seeger, 1988[1]

I begin this paper with the first stanza of a ballad composed by Peggy Seeger (b. 1935). Her mother, Ruth Crawford Seeger (1901-1953) left an important legacy in American music, one as a modernist composer and the other as a leader in the American folk song revival movement, which she helped initiate in the 1930s and 1940s. As a child, Peggy Seeger, who eventually became a well-known singer/songwriter within the English folk revival movement, faulted her much loved artist/mother for being "different". Little did she know then about the "different tunes" in her mother's composition.

We who write about female composers and women's history in Western classical music, are equally aware that our historical subjects are "different", so casually have most of them been discarded as "out of style" in the sense that they have typically been neglected in mainstream historical narratives. Thus, for our subjects and perhaps equally for ourselves, the question is how do we weave our "different tunes" into the counterpoint of Western music history?

The American reception of this one composer illustrates some of the issues involved in the historiography of "different tunes". This suggestive, but not exhaustive overview of Crawford's reception in the United States traverses several categories of music literature, including analytical literature, national sur-

veys, and chronological surveys. Through this "case-study" approach, I hope to shed some light on two topics, which I am calling "the dilemma of the marginal subject" and "the geography of the frame".

By the phrase "the dilemma of the marginal subject", I mean that the very term used to describe the composers we write about – "women composers" – inscribes marginality into our work. Just as Western classical music rests on the social structures of patriarchy, so does the premise of the woman musician as a category unto itself. The category has served both the purposes of denigrating women and as a way of valuing them and highlighting their accomplishments. The benefit of focusing on gender as the primary historical variable is to produce a history where little existed before. The danger is that women's achievements will be compared primarily to those of other women and unduly segregated from mainstream narratives.

By the phrase "geography of the frame", I mean the context surrounding a composer's work. How and in what framework have Ruth Crawford's contributions been discussed? Looking back at the last seventy years, how has her historical reputation been constructed? Has she been awarded any influence or is she treated as an anomaly? This last question of "influence" is particularly important because historical writing often assesses significance, whether of a particular composer or a particular work. Marcia Citron indirectly addresses this aspect of the "geography of the frame":

> "Often unarticulated, the concept of influence structures a great deal of who and what are emphasized. Influence generally takes the form of stylistic influence: similarities traced from a forerunner or a contemporary. It usually involves someone considered groundbreaking, whose innovative traits generate ripples throughout the musical community. We tend to concentrate on such an 'influential' figure and his style, especially if canonic value has been placed in this kind of music."[2]

Given the consistent description of Crawford as an "innovator, " the concept of "influence" offers us a window into the contingencies that shape historical reception.

Trends in the Reception Literature through 1950

Crawford's active career as a composer spanned about fifteen years from c.1924 through 1939. Her output of original compositions (excluding student works) was small – about ten songs, eleven piano pieces (including nine short preludes), eight chamber works, one piece for chamber orchestra, and one short

orchestral work. During her lifetime she received a fair number of reviews, most of them in the 1920s, a period when modernism in its various manifestations held sway. Then her reputation was linked to the group of American composers known as the "ultra-moderns", the most prominent among them being Edgard Varèse and Henry Cowell. By the early 1930s this group was increasingly overshadowed by the ascendancy of neo-classical modernism. Nevertheless, the high point of Crawford's career came in 1933, when her *String Quartet 1931* was premiered in New York on 13 November and its slow movement recorded the following month.[3] Also, in 1933, Crawford's husband, Charles Seeger, published a brilliant analysis of his wife's music, praising the "joyous play of intellect in it" and its "uncompromising successful radicalism". His candid and somewhat cavalier coda, however, acknowledged its limited audience:

> "There must be music for the many and music for the few – quite a number of distinct musics for various fews. Music such as Miss Crawford's could very well find a permanent place in a small repertoire of an intellectual sort for a particular group of people who were interested in that sort of thing. Eric Satie was not widely known, but he had a profound influence upon the history of music."[4]

Although Seeger implied a similar potential historical power for Crawford as well, his assessment, as we shall see, armed one future critic with ammunition against Crawford's music.

In the 1930s, as she retreated from composing, Crawford virtually disappeared from the scene. The only reference work to include her was Marion Bauer's influential survey "Twentieth Century Music", which contained the most extended discussion of Crawford's work for the next thirty years:

> "Ruth Crawford . . . , the first woman to have received the Guggenheim Fellowship, has done some interesting experimental work in dissonant counterpoint and dissonant rhythm combinations. Before coming to New York, her work in piano pieces, songs, and a violin sonata showed an unusual talent. Her Three Songs on poems by Carl Sandburg for voice and chamber orchestra, and her String Quartet, reveal evolving and original gifts of exceptional caliber. Although distinctly in a cerebral stage, her warm emotional nature threatens to break through, and when it does, we may expect splendid things from this highly individual thinker and student."[5]

(Little did Marion Bauer know that Crawford had virtually finished her composing career, eventually to write only two other works in 1939 and 1952.)

Thus, already in the early 1930s a certain attitude about Crawford's music had crystalized, namely that it was "cerebral", a charge the composer would have repudiated. As she wrote in 1931, "Music must flow. It must be a thread unwinding, a thread from no one knows just where. It must not be a problem in mathematics, writing music."[6] With respect to "elitism" she did admit that her music would never find a large audience, but at the same time asserted the right of an artist to follow her inner direction, wherever that took her.[7]

In the 1940s Crawford's music fell into even greater obscurity. It was a time of avant-garde retrenchment and populist ascendancy. When Aaron Copland published "Our New Music" in 1941 he did not include Crawford (whose music he definitely knew) in his list of twenty composers who comprised the "entirely new generation of [American] composers" fostered in the 1920s.[8] John Tasker Howard, the most prominent historian of American music before 1950, ignored her as well in his general survey of modern music in 1942. In his specialized book on contemporary American composers (1943), he opened his discussion of her work with the statement, "The music of Ruth Crawford, which is constructed in elaborate and intricate patterns, is not intended for a mass audience." In addition, Howard quoted Seeger's appraisal of Crawford's elitism, which appeared especially belittling out of context.[9] However, Howard's treatment of Crawford with respect to gender is interesting, for as a sign of greater respect, he placed her in his mainstream narrative rather than his category of "women composers".

To the small extent that Crawford's music received more generous recognition in the 1930s and 1940s, the *String Quartet 1931* was responsible for it. Some critics noted its spiritual and emotional power, thus softening the charge of hyper-intellectualism. In 1949 the quartet won Crawford one strong critical ally in the composer Virgil Thomson, a very important American music critic. He praised the work as "thoroughly absorbing. It is in every way a distinguished, a noble piece of work. It is also a daring one and completely successful."[10] His assessment foreshadowed the importance of that piece to Crawford's historical survival.

Trends from 1950 through 1980

Crawford's eclipse and renewal during these decades has a drama of its own. At the time of her death, most of her music had not been published. Only those works associated with Cowell's "New Music Quarterly" were in print (the *String Quartet 1931*; *Three Songs* for voice, piano, oboe and percussion; four *Pre-*

ludes for Piano; and one *Diaphonic Suite for Solo Flute or Oboe*.) Between 1969 and 1972, three more works were published. Then, after a hiatus of over a decade, seven more works were published between 1987 and 1993 including the *Sonata for Violin and Piano*, whose lost score had been found in 1982, bringing nearly half of Crawford's total output into print. As of 1999, only two major works remain in manuscript – the orchestral fantasia *Rissolty, Rossolty* (1939) and the *Suite for Piano and Woodwinds* (1929).[11]

The trajectory of historical recognition followed a similar upward curve. Not even her name is to be found in Wilfrid Mellers's "Music In A New Found Land" (1964) and William Austin's "Music in the 20th Century" (1966). Although Crawford was praised as an important innovator in Gilbert Chase's 1955 survey, "America's Music", she was later excluded from Copland's "The New Music, 1900 - 1960" (1968).[12] In contrast, twenty-three years later Mellers rectified his initial omission with a long account of Crawford in the preface to the second edition (1987) of this highly regarded book: "She . . . was a composer of genius who, though a woman, might have stood craggily with the grand American eccentrics who were really central – Ives, Ruggles, and Varèse."[13] A spate of books and articles appeared, as we shall see, in the 1990s. Even though Crawford's reception history has had its own peaks and valleys, as of 1999, two American-authored standard survey textbooks about Western music highlight her contributions.[14]

Crawford as a Precedent-Setting and Visionary Composer

Several interrelated factors account for Crawford's rebirth within American music history. First is the emergence of a school of American serial composers in the 1950s and 1960s. When a few American composer/theorists turned their attention to earlier manifestations of serial interest in the 1920s, they encountered Crawford's *String Quartet 1931*. One transformative moment occurred in 1960. In his pioneering article about the origins of American atonal and serial practices, the composer/theorist George Perle wrote a crucial assessment of Crawford's contributions:

> "The String Quartet (1931) of Ruth Crawford is an original and inventive work whose numerous 'experimental' features in no way detract from its spontaneity, freshness, and general musicality. . . . In some respects serial procedures are suggested."[15]

Perle further noted how Crawford anticipated

> "a type of procedure that is now the exclusive technical basis of the compositions of a certain European composer who, because of it, has acquired international fame as a remarkable innovator, and whose works, in spite of the enthusiastic critical acclaim they have received, do not seem to this writer to show any marked advance in technical complexity, and certainly none in musical interest, compared with similarly conceived pieces written by Miss Crawford thirty years ago."[16]

Perle had never forgotten a performance of the *String Quartet 1931* that he had heard at a concert at Columbia University in New York on 15 March 1949.[17] He later recalled how he "knew nothing about Ruth Crawford Seeger", first encountering her name only on an edition of music (unnamed) by her pupil, Vivian Fine. "It mentioned that she had studied with Ruth Crawford Seeger. That was the first time I heard of her. Remember in those days if you ran into somebody that heard of Alban Berg, you got excited. People have no idea of the isolation of composers."[18] Ten years later, Perle oversaw a performance of the *String Quartet 1931* in Davis, California, communicating his enthusiasm for this work directly to Crawford's husband, Charles Seeger. "I am delighted to learn that Miss Crawford's Quartet will be recorded. Apparently there are other people who share my interest in this work!"[19]

In fact, many other people would share Perle's excitement. Reviews of the first complete recording of Ruth Crawford's *String Quartet 1931* on the Columbia Masterworks label appeared the following year. In 1961 the composer/critic Eric Salzman headed a rave review of the Amati Quartet's recording with the title, "Distaff Disk: Ruth Seeger's Work Ahead of Its Era".[20] In 1973 a new recording of the *String Quartet 1931*, performed by the Composers Quartet, was released on the Nonesuch label, along with quartets by George Perle and Milton Babbitt. Teresa Sterne, the Director of the Nonesuch label from 1965 through 1980, recalled how the recording came about:

> "The Ruth Crawford quartet certainly wasn't what we started out with as a concept for the record. The recording started off with the Milton Babbitt String Quartet no. 2. (The Composers Quartet were the only ones who could play it at the time.) The Ruth Crawford quartet was an afterthought. They were going to do the Babbitt and it was Josh Rifkin who suggested the Perle. We needed more music, and I just said 'Ruth Crawford' to Anahid Ajemian, and she said, 'What a marvelous idea. It's a great idea. We've played it.' We used that just as a filler, and it turned out that it became the spark that brought attention to the other works."[21]

The record elicited rave reviews from eminent New York critics, who deliberately widened the frame of reference for the piece by linking it to the most contemporary trends. Andrew Porter, writing in "The New Yorker", made Crawford's precedence explicit:

> "[I]nfluences are harder to discern than pointers to the future. Some of Elliott Carter's rhythmic procedures are foreshadowed in the first movement, and while the softly shifting cluster-chords of the slow movement may owe something to Berg's 'Lyric Suite', closer parallels can be found in Ligeti and Lutoslawski compositions of recent years."[22]

John Rockwell wrote in "High Fidelity":

> "The quartet lasts about ten minutes and is in all ways a masterpiece. To our ears what might seem most immediately striking is the uncanny anticipation of later developments, particularly in Carter's independent part-writing and metrical explorations. But strictly on its own terms the quartet makes extraordinary expressive sense."[23]

Crawford as an American Figure

Had Crawford's *String Quartet 1931* not been reissued in the early 1970s, the continuity between her work and contemporary post-serial trends might not have been noticed. This second recording was produced because of the cultural activity associated with the Bicentennial of the American Declaration of Independence (1976) and a renaissance of national interest in the history of American classical music. Thus an early retrospective concert entirely devoted to Crawford's work by the Performers' Committee for Twentieth-Century Music in 1975 elicited this reviewer's comment: "Here is a composer we will be hearing much of during the bicentenary celebrations, but who should survive in the repertory long after that."[24] In the early 1970s Matilda Gaume chose Ruth Crawford as the subject for her doctoral dissertation – the first full-length study of Crawford's work – because her "life and works constitute an excellent focal point for a detailed study in American music, inasmuch as she was typically and thoroughly American in background and training."[25] Furthermore, renewed attention paid to Charles Ives in this decade spilled over onto subsequent generations of "experimental" composers, including Crawford. Under the guidance of H. Wiley Hitchcock, who along with the historian Vivian Perlis contributed so much to the Charles Ives revival in the 1970s, music historian Rita Mead began her research on Henry Cowell. Because Cowell advocated for and published Crawford's music during her lifetime, Mead provided more details

about Crawford's career.[26] The strongest exponent of Crawford within the American Experimental Tradition is the English-born composer/theorist David Nicholls, who completed a study of Crawford during this decade as well.[27]

Crawford as a Role Model

A third factor influencing the reception of Crawford's music had to do with the cultural feminist movement. Crawford's stature and symbolic resonance within the emerging women's history movement intensified from the 1970s onward. While her first biographer Matilda Gaume does not consider herself a "feminist" scholar, in Gaume's invaluable set of interviews with Crawford's family and friends in the late 1960s, she asked many questions about Crawford's life as a woman as well as an artist.[28] Mead behaved similarly. To Mead we owe the first recounting of Charles Ives's resistance to Cowell's proposal that he underwrite the recording of the slow movement from Crawford's *String Quartet 1931* because it had been written by a woman.[29] For Teresa Sterne, who does not welcome what she calls the "ghettoizing of all women", producing the Nonesuch recording of the *String Quartet 1931* was, as she recently recalled,

> "the beginning of my immersion [in Crawford's music]. She and her story and her music became a fixed star in my mind. If she hadn't been a woman, that genius and that spark would have been not only encouraged, but would have been welcomed and would have been promoted."[30]

The *String Quartet 1931* continued to enhance Crawford's reputation. In 1975 a performance of the orchestral arrangement of the Andante movement from the quartet occurred at a highly publicized concert by the New York Philharmonic. Devoted to female composers, the concert was sponsored by a feminist publishing collective for "Ms." magazine, and the orchestra was conducted by Sarah Caldwell. In 1980 Jeannie Pool organized a one-day Conference/Workshop on Twentieth Century String Quartets by Women Composers held in New York City. It was dedicated to Crawford's memory, and her picture appeared on conference material. Pool would soon organize the First National Congress on Women and Music the following year, also in New York. At the time Crawford served as a focal point. Pool remembers:

> "I decided the best thing to do was anchor the whole conference around Ruth Crawford Seeger. She was a major composer, and her String Quartet 1931 was a pivotal work done by a woman. If we anchored the conference there, then I would have the ability to present the new works, the new string quartets on her shoulders."[31]

Other female composers looked to Crawford as a role model as well. Here was a composer whose excellence and modernist credentials assuaged their "anxiety of authorship" over the absence of female composers from conventional music history.[32] Crawford's pupil, the composer Vivian Fine, stated in several interviews that "it was of incalculable importance that I had Ruth Crawford as a teacher and as a model in my life."[33] Fine carried this message to others, among them the noted composer Pauline Oliveros. In her "Sound Journal", Oliveros wrote about the impact of Fine's testimony on her own sense of musical identity:

> "February 9 [1973]: Vivian Fine appeared and was truly fine. She teaches at Bennington College, Vermont. Besides composing, she is a terrific pianist. Her own music rings with authenticity. . . . She was a pupil of Ruth Crawford Seeger (a remarkable composer who died too young), thus unlike most of us females, had a model and never considered herself unnatural, consciously or unconsciously, for writing music. . . . "
> "She related her experience of the '30's and reminded us that there were not many composers around in those days. Then, they all knew each other. She mentioned 'Boulangerie' and how Ruth Crawford was a member of the early Avant Garde. Significant that there was at least one woman in that early group and that Nadia Boulanger, a woman, influenced so many of the American composers."[34]

Trends since 1980

The last twenty years have witnessed some important developments within the overlapping categories outlined above. In general, one can point to the greater inclusion of Crawford in general surveys.[35] More specifically, the coverage has shifted somewhat, so that even in some general surveys, the *String Quartet 1931* is no longer the only piece on which Crawford's historical position is based.[36] This reflects a widening of interest in Crawford's work as a whole, a trend reinforced in the specialized analytic literature. Here an article by David Nicholls in 1983 led the way, especially in noting the stylistic watershed represented by Crawford's *Music for Small Orchestra*.[37]

Another new trend in the analytic literature about Crawford concerns Charles Seeger's contributions to Crawford's development. With respect to modernist theory, Seeger had been known primarily for his classic article on "dissonant counterpoint".[38] While it had been understood that he had been Crawford's teacher, no connections had been drawn between this article and her musical

development. This changed in the mid-1980s. In 1986, Mark Nelson used Seeger's article as his starting point, as did other scholars, notably David Nicholls, who highlighted Seeger's centrality in the first full-scale study of the American experimental tradition.[39] Several years later scholars rediscovered Seeger's unpublished theoretical treatise, "Tradition and Experiment in (the New) Music", an extensive document containing two sections, "Treatise on Musical Composition" and "Manual of Dissonant Counterpoint". This was published in a scrupulously edited version by Charles Seeger's biographer, Ann M. Pescatello.[40] While I used this document in my biography of Crawford, Straus made it the foundational basis of his analytic study, "The Music of Ruth Crawford Seeger". There he confronted an important issue:

> "The danger of this approach is in incorrectly suggesting that Seeger was Pygmalion to Crawford's Galatea, that the ideas were his and their embodiment in notes was hers, that she simply did what he told her to do. Nothing could be further from the truth. By the time she met Seeger, Crawford was already a mature composer, reasonably well-known in ultra-modern circles, with her works receiving regular performances. Her studies with Seeger shaped her music in far-reaching ways, but that should not be seen to detract from her compositional autonomy and originality, any more than Copland's studies with Boulanger, or Beethoven's with Albrechtsberger. Seeger provided her with a framework for her own musical pursuits, a scaffolding within which she constructed her most distinctive, personal, and original works."[41]

In fact, Crawford considered her work on Seeger's treatise so important that a co-authorship did not seem implausible to her.[42] Seeger's own dedicatory reference to Crawford's collaboration corroborates this detail. In many respects Charles Seeger reversed the classic relationship between male and female musician, for if anything, he was Ruth Crawford's muse as well as teacher. Nevertheless, the extent of Seeger's influence upon Crawford may be a matter of debate, and the temptation to overstate the case is great. Nancy Rao's article on the partnership between these two handles the issue directly as well, describing Crawford's "crucial role in the creation of Seeger's treatise, quite opposite to the common portrayal of her merely as the typist, sounding board, or muse, of the treatise".[43] However, a recent essay by Taylor Grier describes Crawford as "realizing" Seeger's ideas and her role in the manuscript as one of "typing and editing".[44]

With respect to women's history, the growing stature of this field, particularly since the late 1980s, brought increasing visibility to Ruth Crawford Seeger.

Matilda Gaume's biography appeared in 1986, as did the publication of her biographical essay in "Women Making Music".[45] This author would like to ask the reader's indulgence in these few comments on her own biography. I took multiple points of view toward the life and work of Ruth Crawford Seeger, dealing with issues of gender as well as American cultural history. Moreover, I attempted to integrate the two parts of her life, that is to say, her composition and her work with folk music, as part of the reciprocal relationship between traditional ethnic musics and early modernism. More recently, other scholars have applied feminist critical theory to Crawford's music. Here Ellie Hisama has led the way.[46]

Questions of Category and Influence

Even from the beginning, Crawford's placement within twentieth-century music has moved between margin and mainstream – between the American experimental tradition on the one hand, and serial practice on the other. This suggests that Crawford's music does not fit neatly into one or the other of these categories. Within the analytic literature written since 1980, we see various kinds of discourse being used to describe her work. Some theorists are exploring the influence of Crawford and her generation on later experimental figures such as Elliott Carter and John Cage. In a widely acclaimed study of Carter's music, David Schiff cited Crawford as one of a number of composers whose music "reflected and refracted his [Carter's] thinking" c.1948-1950.[47] Anne Shreffler makes more explicit connnections by linking the ultra-modern idiom in general and Crawford in particular to the development of Elliott Carter's style. She makes the case that:

> "the fruitful milieu of Varèse, Crawford, and Cowell was just as essential to Carter's elaborate structures as it was to Cage's anarchies."
>
> "Cowell's rhythmic experiments, Seeger's notion of counterpoint as 'sounding apart,' and Crawford's 'form as process' anticipate some of Carter's own musical practices. Many specific features of the Crawford String Quartet in particular – the differentiation of voices, the exploration of clusters as timbre, and the generation of rhythmic processes – resemble many of the most distinctive features of Carter's music."[48]

Joseph Straus elaborates on the connection between Crawford and Carter further:

> "At the same time, it is in the heterophony of her music that she, like her fellow ultra-moderns, offers her most profound challenge to the Western tradition. . . . This is also the aspect of Crawford's music that proved most decisively influential for later generations of American composers. In its moderate form, the heterophony of ultra-modern music led directly to the music of Elliott Carter, particularly the string quartets, so often characterized by vigorous independence of the parts, both melodically and rhythmically. In its more extreme form, the heterogeneity of much ultra-modern music points ahead to the music of Cage and other composers who celebrate the independence of musical events from any subsuming context."[49]

In their judgement of influences, both Shreffler and Straus rely on circumstantial evidence, that is to say, on reasoning based upon assessments of a milieu or a pervasive aesthetic realized in a body of work. This is the kind of historical reasoning Citron described as ripples through the musical community in her discussion of influence cited earlier.

With respect to serial discourse, we can see consensus emerging between earlier and more recent assessments. The noted historian Carol J. Oja describes the quartet as "prefiguring subsequent total serialism in the USA",[50] and the theorist David Cope writes:

> "Ruth Crawford's innovative String Quartet 1931 employs procedures of total organization. The third movement of this work includes an obvious systematic procedure of control in which the compositional elements (pitch, duration, dynamics, and rhythm) are related and serialized."[51]

This aspect of Crawford's idiom has been most convincingly expanded upon by Joseph Straus. He has demonstrated Crawford's precedence in the exploration of serial rhythm and its relationship to pitch. As Straus explains:

> "This isomorphism of durational and pitch-class space, and of metrical position and pitch class, is generally attributed to Milton Babbitt and his system of 'time-points'. In that system, Babbitt analogizes the position of attacks within the measure to the position of notes within the twelve-pitch-class octave. . . . It now appears that Crawford was an important predecessor in this endeavor. . . . In taking steps to ensure that the rhythmic/metric organization and the pitch-class organization of her music were shaped by similar musical concerns, Crawford may be seen as a pioneer in the serialization of musical rhythm."[52]

In an unpublished paper given in 1992, Straus explicitly linked Crawford's work to a renewed appreciation of the ultra-modern circle in general with respect to integral serialism:

> "When critics discuss the music of Babbitt and other American integral serialists, they generally do so in relationship to Schoenberg, Webern, and other European serialists. It now appears, however, that the impulse toward precompositional planning in which all musical parameters are integrated also had indigenous roots, in the music and writing of Cowell, Seeger, Crawford and others."[53]

Further elaborating upon this point, Straus explained the historical import of Crawford's "astonishingly radical" rhythmic and melodic organization:

> "Crawford has obviously understood the potential isomorphism of pitch and rhythm and, in that profound sense, has 'serialized the rhythm' of the piece. I don't want to exaggerate Crawford's achievement – the rhythms are not serialized in any consistent or systematic way. Nonetheless, these things happen often enough in her music to suggest clearly that she is aware of a profound analogy of rhythm and pitch, and of the possibility of projecting the same musical motives in both dimensions. The next time a history of rhythmic practice, or of serialism is written, I think Crawford will have to occupy a prominent place – she currently appears hardly at all."[54]

Here is some unfinished business in the saga of Crawford's historical reception. Her music destabilizes conventional stylistic categories. Will Crawford be given her due as the history of American serial practice unfolds? The coverage of Crawford in the recently published volume, "The Cambridge History of American Music", graphically illustrates the problem.

In "The Cambridge History of American Music" Crawford is discussed in two essays. In his overview, William Brooks describes the "theoretical transparency" of her compositional methods as potentially applicable by "any high-school student" and "deployed in support of a relatively conventional, somewhat elitist aesthetic".[55] This dismissive remark is contradicted by David Nicholls in his chapter on the American experimental tradition, where Nicholls praises Crawford's "brilliant essays at the farthest reaches of dissonant counterpoint".[56] However, Crawford is not mentioned at all in the chapter by Stephen Peles on "serialism and complexity". In Peles's recounting of American composers interested in proto-serial techniques, Cage, Harrison, Adolph Weiss, and Wallingford Riegger are given their due.[57] Later Babbitt and Carter are discussed as well. Nevertheless, despite Straus's work on Crawford's serial ap-

proach to rhythm as a precedent for Babbitt's time-points, and despite a long literature linking Crawford to Carter, and despite the "proto-serial" label so often found in relation to the *String Quartet 1931*, Crawford has been omitted from this historical context. Her potential for historically important validation through the issue of influence has been muted. This is particularly ironic, since like Crawford, Carter also challenges the limits of categories. The constraining issues here are both category and the question of influence. Peles commented on this issue recently as follows:

> "I could well imagine material on Carter being placed with equal plausibility in the chapter dealing with the American experimentalist school rather than in the chapter on serialism. The question of Crawford's influence on Carter could perhaps have been more plausibly raised in that chapter."[58]

In conclusion, issues and controversies surrounding Crawford's historical significance and the nature of her influence remain volatile at this point in time. Theoretical work by both Shreffler and Straus has yet to be assimilated into mainstream historical writing. Most recently, Teresa Davidian has begun to explore affinities and influences between Crawford and Cage. Even if she overstates the case, Davidian has a point when she writes: "For all the attention and tribute paid to Crawford over the years, scholars have stopped short of investigating her influence on other composers".[59]

With respect to women's history, the question has to be placed against a void: how often in mainstream historical writing does one encounter the acknowledgement of a female composer as an influence on a male contemporary or successor? Rarely. Given the vicissitudes of reception that this case study illustrates, it seems as if one never should underestimate the burden of proof required to link one composer with another, especially when a female composer is involved. No doubt the present generation of new scholars will contribute greatly to the stabilization of Ruth Crawford Seeger's historical placement. Perhaps in the future, we will see her more securely anchored within mainstream modernism, and treated less like an anomaly who followed her own path within an historically marginalized tradition. In the meantime, the encompassing nature of Ruth Crawford's musical empiricism and her "different tunes" continue to challenge the very definitions of the categories through which modern music history has been constructed.

1 Peggy Seeger, "Different Tunes", in: The Peggy Seeger Songbook, Warts and All. Forty Years of Songmaking, ed. Irene Scott, New York 1998, p. 230.
2 Marcia J. Citron, Gender and the Musical Canon, Cambridge UK 1993, p. 207.
3 My discussion of biographical details here is based on Judith Tick, Ruth Crawford Seeger. A Composer's Search for American Music, New York 1997.
4 Charles Seeger, Ruth Crawford, in: American Composers on American Music, ed. Henry Cowell, New York 1933, p. 118.
5 Marion Bauer, Twentieth Century Music. How It Developed, How to Listen to It, New York 1933, p. 287.
6 Ruth Crawford, letter to Vivian Fine, cited in Judith Tick, Ruth Crawford Seeger, p. 222.
7 See Tick, Ruth Crawford Seeger, p. 253.
8 Aaron Copland, Our New Music. Leading Composers in Europe and America, New York 1943, p. 143. The list included Antheil, Bennett, Berezowsky, Blitzstein, Chanler, Copland, Cowell, Hanson, Harris, McPhee, Moore, Piston, Porter, Rogers, Sessions, Sowerby, Still, Randall Thompson, Virgil Thomson, and Wagenaar. In addition to programming Crawford's piano music on one of his concerts in the Copland-Sessions series, he also knew the Seegers from his activity in the Marxist music movement in New York in the early 1930s. See Tick, Ruth Crawford Seeger, p. 197.
9 John Tasker Howard, This Modern Music. A Guide for the Bewildered Listener, New York 1942; and Howard, Our Contemporary Composers. American Music in the Twentieth Century, New York 1943, p. 240.
10 Virgil Thomson, review in The New York Herald Tribune, 16 March 1949.
11 "Rissolty, Rossolty" was recorded for the first time on the CD Ruth Crawford Seeger/ Portrait, Deutsche Grammophon 449 925-2, Hamburg 1997.
12 Gilbert Chase, America's Music. From the Pilgrims to the Present, New York 1955, pp. 581-82. Copland's book was a revision of his earlier Our New Music.
13 Wilfred Mellers, Music In A New Found Land, New York [2]1987, p. xiv.
14 K Marie Stolba, The Development of Western Music. A History, Madison WI [2]1994; and Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, A History of Western Music, New York [5]1996.
15 George Perle, Atonality and the Twelve-Tone System in the United States, The Score no. 29 (July 1960), pp. 58-59.
16 Ibid., p. 59.
17 Tick, Ruth Crawford Seeger, p. 314, incorrectly lists the concert George Perle attended as the performance in 1950.
18 George Perle, interview by author, 15 February 1987.
19 George Perle, letter to Charles Seeger, 20 October 1959, Seeger Collection, Library of Congress.
20 Eric Salzman, Distaff Disk: Ruth Seeger's Work Ahead of Its Era, in: The New York Times, 16 April 1961.
21 Teresa Sterne, telephone interview by author, 12 December 1999.
22 Andrew Porter, Modern Pleasures, in: The New Yorker, 10 February 1973, p. 96.
23 John Rockwell, review of recording by the Composers Quartet, Nonesuch H71280, in: High Fidelity, July 1973.
24 John Rockwell, Musical Spotlight Puts Ruth Seeger in Focus Sharply, in: The New York Times, 21 February 1975. Also cited in Jane Weiner LePage, Women Compos-

ers, Conductors and Musicians of the Twentieth Century. Selected Biographies, Metuchen NJ 1980, p. 49.

25 Matilda Gaume, Ruth Crawford Seeger. Her Life and Works, Ph.D. diss., Indiana University 1973, p. iii.

26 Rita Mead, Henry Cowell's New Music, 1925-1936. The Society, the Music Editions and the Recordings, Ann Arbor MI 1981.

27 David Nicholls, The Music of Ruth Crawford Seeger – A Study in Advanced Compositional Techniques, unpublished study in preparation for doctoral dissertation, St. John's College.

28 Matilda Gaume, telephone interview by author, 30 November 1999.

29 Mead, Henry Cowell's New Music, pp. 256-57.

30 Sterne, telephone interview, 12 December 1999.

31 Jeannie Pool, telephone interview by author, 30 November 1999.

32 The "anxiety of authorship" is a phrase coined by the literary critics Sandra Gilbert and Susan Gubar to refer to the discouraging effects of the absence of female models as artists. For a definition see Joseph Childers and Gary Hentzi, eds., The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism, New York 1995, pp. 13-14.

33 Heidi Von Gunden, The Music of Vivian Fine, Latham MD 1999, p. 71.

34 Pauline Oliveros, Many Strands, in: Software for People. Collected Writing, 1963-1980, Baltimore 1984, pp. 89-90.

35 Although absent from the index, Crawford Seeger is mentioned in Robert P. Morgan, Twentieth-Century Music, New York 1991, p. 297. She is excluded from Bryan R. Simms, Music of the Twentieth Century. Style and Structure, New York 1986.

36 See Elliott Antokoletz, Twentieth-Century Music, Englewood Cliffs NJ 1992, p. 201, for commentary on the "Preludes for Piano"; and Kyle Gann, American Music in the Twentieth Century, New York 1997, pp. 42-43, for a discussion of "Music for Small Orchestra".

37 David Nicholls, Ruth Crawford Seeger. An Introduction, in: The Musical Times 124 (1983), pp. 421-25.

38 Charles Seeger, On Dissonant Counterpoint, in: Modern Music 7/4 (June-July 1930), pp. 25-31.

39 Mark D. Nelson, In Pursuit of Charles Seeger's Heterophonic Ideal. Three Palindromic Works by Ruth Crawford, in: The Musical Quarterly 72 (1986), pp. 58-75; and David Nicholls, American Experimental Music, 1890-1940, Cambridge UK 1990.

40 Charles Seeger, Studies in Musicology II. 1929-1979, ed. Ann M. Pescatello, Berkeley CA 1994, pp. 17-273. See also Ann M. Pescatello, Charles Seeger. A Life in American Music, Pittsburgh 1992.

41 Joseph N. Straus, The Music of Ruth Crawford Seeger, Cambridge UK 1995, pp. 3-4.

42 Tick, Ruth Crawford Seeger, pp. 131-32.

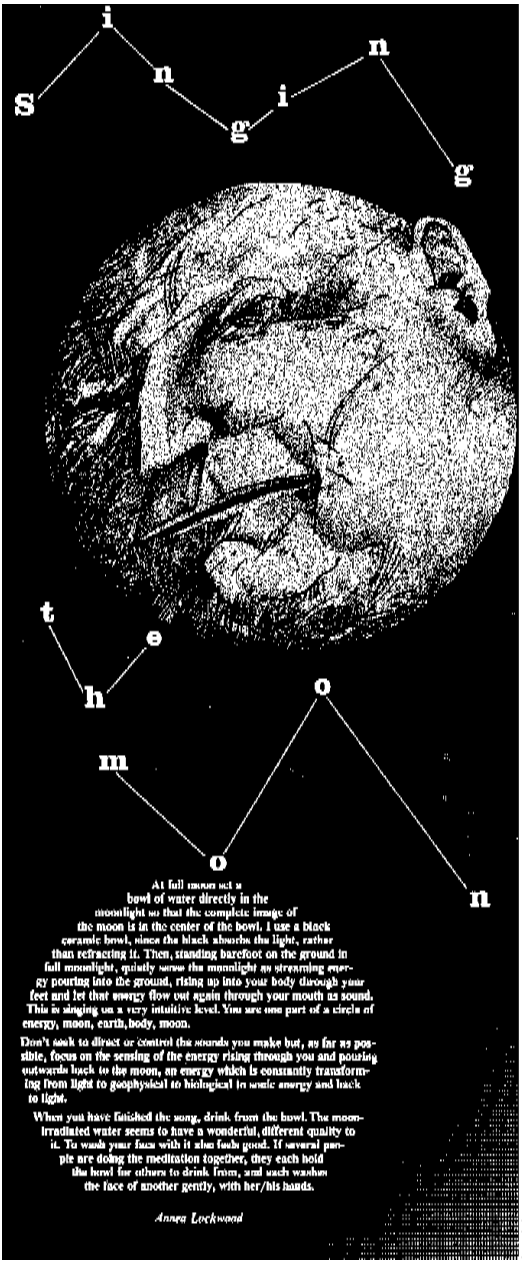
43 Nancy Yunhwa Rao, Partnership in Modern Music. Charles Seeger and Ruth Crawford, 1929-31, in: American Music 15/3 (fall 1997), p. 374.

44 Taylor A. Greer, The Dynamics of Dissonance in Seeger's Treatise and Crawford's Quartet, in: Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology, ed. Bell Yung and Helen Rees, Urbana IL 1999, p. 20.

45 Matilda Gaume, Ruth Crawford Seeger. Memoirs, Memories, Music, Metuchen NJ 1986; and Gaume, Ruth Crawford Seeger, in: Women Making Music, The Western

Art Tradition, 1150-1950, ed. Jane Bowers and Judith Tick, Urbana IL 1986, pp. 370-88.

46 Ellie Hisama, The Question of Climax in Ruth Crawford's String Quartet, Mvt. 3, in: Concert Music, Rock, and Jazz since 1945. Essays and Analytical Studies, ed. Elizabeth West Marvin and Richard Hermann, Rochester NY 1995, pp. 285-312.
47 David Schiff, The Music of Elliott Carter, London 1983, p. 69 note 5.
48 Anne Shreffler, Elliott Carter and his America, in: Sonus 14/2 (1994), pp. 39, 49-50.
49 Joseph Straus, The Music of Ruth Crawford Seeger, pp. 218-19.
50 Carol J. Oja, The USA, 1918-45, in: Modern Times. From World War I to the Present, ed. Robert P. Morgan, Englewood Cliffs NJ 1994, p. 213.
51 David Cope, New Directions in Music, Dubuque IA [5]1989, pp. 44-45.
52 Joseph Straus, The Music of Ruth Crawford Seeger, p. 178.
53 Joseph Straus, Ruth Crawford's Serialism, unpublished paper presented at Cornell University, 26 October 1992.
54 Ibid.
55 William Brooks, Music in America. An Overview (Part 2), in: The Cambridge History of American Music, ed. David Nicholls, Cambridge UK 1998, p. 273.
56 David Nicholls, Avant-Garde and Experimental Music, in: The Cambridge History of American Music, p. 521.
57 Stephen Peles, Serialism and Complexity, in: The Cambridge History of American Music, pp. 505-6.
58 Stephen Peles, telephone interview by author, 9 December 1999.
59 Teresa Davidian, Crawford and Cage. New Connections between Two American Originals, paper presented at the sixteenth annual congress of the International Musicological Society, London, 19 August 1997; and Davidian, Crawford and Cage in Perspective, paper in progress, p. 4.



At full moon set a bowl of water directly in the moonlight so that the complete image of the moon is in the center of the bowl. I use a black ceramic bowl, since the black absorbs the light, rather than refracting it. Then, standing barefoot on the ground in full moonlight, quietly sense the moonlight as streaming energy pouring into the ground, rising up into your body through your feet and let that energy flow out again through your mouth as sound. This is singing on a very intuitive level. You are one part of a circle of energy, moon, earth, body, moon.

Don't seek to direct or control the sounds you make but, as far as possible, focus on the sensing of the energy rising through you and pouring outwards back to the moon, an energy which is constantly transforming from light to geophysical to biological to sonic energy and back to light.

When you have finished the song, drink from the bowl. The moon-irradiated water seems to have a wonderful, different quality to it. To wash your face with it also feels good. If several people are doing the meditation together, they each hold the bowl for others to drink from, and each washes the face of another gently, with her/his hands.

Annea Lockwood

"Senza sordini"

Women, Gender, and Sonic Strategies

J. Michele Edwards

> Let your women keep silence in the churches; for it is not permitted unto them to speak; . . . for it is a shame for women to speak in the church.
>
> 1 Corinthians 14:34-35

> Stay within the lines. Stay within the lines.
>
> TV commercial for Isuzu Rodeo
> (a 4-wheel drive sport utility vehicle)

> [Women] never have anything to say, but they say it charmingly.
>
> Oscar Wilde, The Picture of
> Dorian Gray (1891)

As you read each of the quotations above, imagine hearing responses from performance artist Diamanda Galás, experimental composer Annea Lockwood, and Babes in Toyland, an all-women post-punk band. This essay explores the sonic strategies used by these and several other women performers and composers, reflecting on ways in which they address gender ideology. The essay examines sonic material and its significance in redefining "acceptable" musical resources, confronting gender identification of specific instruments, and contesting the musical hierarchy of composer-performer-listener. I discuss works challenging the line between sound and noise (by Diamanda Galás, Babes in Toyland, and Annea Lockwood); works for percussion and harp that contradict stereotypic gender constructions (by Johanna Beyer, Julia Perry, and Anne LeBaron); and participatory meditations calling into question composer authority and the supremacy of professional performers (by Pauline Oliveros, Lockwood, Kay Gardner, and Heidi Von Gunden). Drawing on concepts articulated by literary critic Rachel Blau DuPlessis in "Writing beyond the Ending", I suggest that the sonic strategies of these women performers and composers address broader gender constructions, critique cultural norms, and help create alternative realities. I believe it is more than a coincidence that these

challenges have come especially from women, who have – as a group – been denied visibility as musicians and thus have been denied power and voice within dominant culture. New sonic strategies are not unique to women musicians; however, the sounds "mean differently" when they are produced by women. Here I borrow from the linguistic concept of *énonciation* that differentiates enunciation from the statement or the enunciated.[1] For example, in the sentence "I enjoy this music", the subject of enunciation ("I" the actual speaker) is differentiated from the subject of the statement (the written "I" of narrative voice). The meaning of "I", called a "deictic" word or "shifter" in linguistics, is dependent on the source of this utterance and the characteristics (gender, sexuality, race, etc.) of the particular speaker. This view does not emerge from essentialism, but from an acknowledgment that the position of the speaking subject within social power also determines the meaning of its utterances. Consequently, gender is one of the factors in the cultural construction of signification. Knowing that women musicians have created the sounds enables listener-analysts to attach an additional layer of meaning or to reach a different interpretative conclusion. Due to their gendered position, women musicians by definition formulate a critique within the traditionally male-dominated world of music.[2] Timbre and compositional strategies contribute further to this outcome.

The expansion of sonic resources in the twentieth century – including extended instrumental and vocal techniques, electronics, environmental material, meditation, and sounds conventionally identified as noise – emerged in concert music from a confluence of factors. The Western European tradition has offered an ever expanding array of instrumental and vocal resources, seen in changes in instrument construction, manners of singing and playing, and ensemble membership and size. Technology affecting sonic materials includes the development of synthesizers, computers, sampling, etc. Our century's valuing of newness has lured composers and other artists toward innovation. Independence of timbre as a primary compositional parameter arose from what George Rochberg described as the shift from a temporal to a spatial concept of music,[3] and it is closely tied to the move away from a melodic-harmonic treatment of pitch material. The music discussed in this paper, however, goes beyond innovation or an evolutionary expansion of sonic resources. The women whose work I will examine rupture conventional practice, creating an ideological shift and contributing to the reinvention of Women.

In discussing nineteenth-century literature by women, Sandra Gilbert and Susan Gubar identified destabilizing subtexts stemming from encodings of rage

and revolt. Rachel Blau DuPlessis has noted, however, that the narrative resolutions continued to push women characters back into the conventional path of dominant culture: their closure options in nineteenth-century literary writings remained heterosexual marriage or death.[4] According to DuPlessis, only in the twentieth century did women writers begin to create a larger ideological shift through new literary narrative strategies offering alternative resolutions to the romance plot.[5] I do not wish to force too exact a parallel between these narrative literary strategies and sonic strategies in music; yet, some correlations appear to be valid. None of the examples presented in this paper rely on conventional ensembles of the dominant culture, such as orchestra or string quartet, that have simply been enlivened with extended techniques. Such modification might be comparable to the resisting subplots discussed by Gilbert and Gubar. Rather the new sonic strategies in the works cited here show a more fundamental shift, one comparable to narratives examined by DuPlessis which employ "writing beyond the ending." Assumptions such as the separate spheres of women and men, which had been presented as natural and universal, were dispelled by the new narratives.[6] Similarly, traditional gendered instrument associations – e.g., percussion = male and harp = female – can be challenged by the treatment of sonic materials. The wider range of female identities (lesbian, bisexual, women living in utopian women's communities) required for new literary narratives seems related to the expanded roles and new personae created by women performers (Galás, Babes in Toyland, and Anne LeBaron).[7] Moreover, just as women writers "place the critique of narrative at the center of their fiction in order to delegitimate certain plots and conventions"[8], women composers and performers situate sonic materials at the core of the examples in this paper. Through meanings invested in the sounds to the prominence of timbre as a primary shaper of gesture, sonic elements are what articulate the unconventional and render the critique. For example, Peter Frank describes Galás's use of language "less as a vehicle for lingual information *per se* and more as a powerful but cryptic sonic presence".[9]

Noisy Women

Just as conventional sounds and styles can reinforce the status quo of patriarchal hegemony and women's muted status, new sonic strategies have the potential to reinvent Women – to enlarge their world and their options. "Noise" or sonic material not conventionally acceptable can challenge the ideology of dominant culture. The performances and compositions by women under discussion

in the first segment of this paper are by their very existence political and at least to a degree subversive.[10] They transgress norms; they are guerilla art meant to provoke; in a way they "crackle with static".

In discussing new, more accessible styles of the late 1970s and 1980s, Susan McClary in the Afterword to Jacques Attali's "Noise. The Political Economy of Music" noted the prominent involvement of outsiders, including women, "who are defined by the mainstream as noise". She went on to say:

> "Women, for instance, are not only strongly represented in these new modes of Composition – they are frequently leaders, which has never before been the case in Western 'art' music. Instead of submitting their voices to institutionalized definitions of permissible order, composers such as Laurie Anderson and Joan La Barbara [I would add Meredith Monk and Diamanda Galás] celebrate their status as outsiders by highlighting what counts in many official circles as noise."[11]

Historically, the injunctions against "noisy" women are numerous; today, the restrictions may be subtler but no less pronounced. According to Susan Faludi in "Backlash": "[In today's world] feminist anger, or any form of social outrage, is dismissed breezily – not because it lacks substance but because it lacks 'style.'"[12] Nevertheless, some women artists choose these modes of expression. Today the scream is a metaphor for positive action by women – for taking charge of one's own life and destiny, and for fighting back.[13] Just as some lesbians and gays have reclaimed the word "queer" – turning it from a derisive taunt into an assertion of positive self-identity – some women today understand the scream not as the hysterical, out-of-control gesture of a Victorian lady, but as a voice rightfully theirs and appropriate for the expression of outrage (among other things).[14] This is very clear in the music of performance artist Diamanda Galás and of the post-punk band Babes in Toyland.

Diamanda Galás (b. 1955), who prefers the designation *auteur* rather than performance artist, is best known for her "intravenal electroacoustic voice work", generally theatrical pieces involving real-time transformations of her three-and-one-half- to four-octave vocal range through an array of signal processing equipment. Developed to deepen expression, her characteristic almost earsplitting screams are confrontational, challenging the boundaries of music. Her vocal background combines bel canto training with work as a jazz singer and an avant-garde vocalist for European composers such as Vinko Globokar and Yannis Xenakis. Her multiplicity of timbres incorporates special use of body resonance, attention to both overtones and subharmonics, new breathing approaches,

vocal breaks and "static", changing pressure on her vocal chords, variable vibrato, and pitch inflection. In her extraordinary *Plague Mass* (1989) Galás projects an anguished cry of outrage. Bathed in red stage lights and covered with a blood-like substance, Galás screams – in a high, sustained, raw fashion – condemning the treatment of people living with HIV and AIDS and denouncing the United States government's insufficient response to the AIDS crisis. In the words of Richard Gehr, "she demonstrates how an *activist* artist can push the limits of acceptable social responses, challenging the status quo."[15] While the resulting music may sound chaotic or improvised, Galás's work is very disciplined – carefully conceived and performed to protect her voice. As Pope and Leonardi point out, Galás differs from earlier divas in controlling vocal risks since she composes for her own voice. "Galás calls up and reworks the conventional diva narrative. . . . She exploits, in order finally to refuse, the romantic scenario of triumphant/tragic voice/lessness that opera . . . finds thrilling."[16] To intensify her expression, Galás has established a connection with her heritage, drawing on gestures and laments of the Maniot women of southern Greece. She emulates their mourning incantations (*moirologi*) in which women scream and pull out their hair in order to incite revenge. Like these Spartan women, Galás uses her voice as a political force to intimidate and empower. The shocking sounds of *Plague Mass* are a crucial element in provoking her audience to outrage and action. In relating *Plague Mass* to the theatrical ideas of Antonin Artaud, Jürgen Arndt stated: "Die Intensität des Stimmklanges behält allerdings gegenüber dem Text die Priorität, das heißt, es geht weniger um die Vermittlung eines sprachlichen Inhalts als vielmehr um die Unmittelbarkeit des Ausdrucks" [at any rate, the intensity of the vocal tone maintains priority over the text, that is, the concern is more the immediacy of expression rather than the transmission of linguistic content].[17] In an interview Galás acknowledged that the Maniot women were considered a threat to the authority of patriarchal society,[18] and Gehr describes their incantations as "a form of empowerment for the women – an enactment, an assumption, of the power of death."[19] In more recent works, Galás continues to explore wrenching topics in equally compelling ways and with similar sonic material. For example, *Schrei 27* (1994) and *Schrei X* (1995) – both performed in total darkness – juxtapose high-intensity vocal work with absolute silence to address the interior isolation experienced by a person who is tortured or subjected to sensory deprivation. Galás's compassion and personal commitment as an activist artist are also visible in her work at AIDS hospices, her arrest during an ACT UP demonstration at St. Patrick's

Cathedral in New York (10 December 1989), and the tattoo "WE ARE ALL HIV+" on her left knuckles.[20]

Rebellion and anger are traits traditionally reserved for men, and they are commonly audible/visible in the music of male rockers.[21] Recently, several female rock groups have invaded this male domain, with Babes in Toyland claiming to be the first to do so with its debut album, *Spanking Machine*, in 1989. While Babes in Toyland's assertion of its "first" status among women bands to explore rage with an aggressive sound is an exaggeration, the group is a pioneer among a recent generation of bands (including L7 and Hole) that have found widespread celebrity with fans and acknowledgment from rock's mostly male establishment, including recording industry giants.[22] Simon Reynolds described the band as "unafraid to vent fury and flay guitars"[23], and its album *To Mother* as "tangled thickets of noise, a combination of jagged, Sonic Youth-style guitar playing and psychotic rockabilly rhythms. Ms. Bjelland snarls bitter recriminations, releases volcanic eruptions of fury or lets loose a sustained banshee howl. . . . Emotional viscera are splayed with an unsettling starkness."[24] Twin Cities' "Star Tribune" critic Jon Bream stated: "Kat Bjelland has the angriest, most blood-curdling, most liberating scream in all of rock music."[25] Fans, especially women, declare "they can't always understand the words, but are comforted by the angry quality of Ms. Bjelland's voice."[26] Bjelland claims she is not just an angry person, but the intensity of her expression comes "from my soul, my life situations. . . . My songs are about human feelings. Just about things that create intense emotions in yourself that you need to get out of your system."[27] Despite the incongruity and self-parody of Bjelland's short, little-girl dresses of white lace and other childhood references in the band's work, Babes in Toyland has refused to be confined by conventional societal limits placed on women. This reformulation of what it means to be a woman is one of the messages communicated by their high-energy performances. Fans, both women and men, resonate with this message and with these women's expression of angry, intense emotions.

The line between music and noise is not always a matter of decibels. Annea Lockwood's compositions – both in their use of sound sources and the resulting sonorities – often fall outside what is conventionally defined as music. *Glass Concert* (1966), using various sizes and shapes of industrial glass as the sound source, emerged when Lockwood (b. 1939) virtually abandoned both instrumental music and synthesized electronic sounds in favor of acoustic sound sources from nature. According to Lockwood, her fascination with acoustic

phenomena stems from "the large area of unpredictability about them".[28] Since *Glass Concert*, her compositions have often included *musique concrète*, environmental sounds, theatrical elements, ritual, and improvisation. *Tiger Balm* (1970) combines an unusual array of acoustic sounds: a cat purring, a heartbeat, gongs, jaw's harps, tigers mating, a woman making love, and an airplane. Commenting on the structure, Lockwood said: "I let the shape of Tiger Balm emerge on a wholly unconscious level, let the sounds arrange themselves, as if dreamed."[29] Lockwood's installation *A Sound Map of the Hudson River* (1982) is part of an ongoing project called *The River Archives*, which aims to record all the rivers of the world.[30] *A Sound Map* condenses the river journey and presents a sequence of fifteen locations along the Hudson. Since the natural sonic materials remain unmodulated, Lockwood's selection and arrangement of sounds are crucial for the emergence of musical parameters such as rhythm, pitch, counterpoint, texture, and form. Yet, Lockwood's comments, selection of sound materials, and her working process all demonstrate a willingness to relinquish some aspects of composer control. In her compositions, she transforms what it means to be a composer. While Lockwood's work challenges the line between music and noise very differently from that of Galás or Babes in Toyland, works by all of these women confront mainstream ideology through the use of what is traditionally considered noise.

Beat the Drum, Strike the Harp

Among Western classical instruments, percussion and harp mark opposite extremes in terms of gender attributions. Today percussion remains primarily a male domain in both classical and popular music, while even the Vienna State Opera Orchestra (from which the Vienna Philharmonic draws all its members) has engaged women harpists as its only female affiliates.[31] Nevertheless, women have become more active as percussionists in recent years. Attributing much of Babes in Toyland's sound to the "power drumming" of Lori Barbero, Lucy O'Brien has noted: "Taking the one instrument that has been hallowed and jealously guarded male rock 'n' roll territory, she [Barbero] made it her muse."[32] The physicality of playing percussion has led it to be coded as masculine; however, this was also its attraction for Barbero.

At the beginning of the twentieth century both percussion and the allied parameter of rhythm were largely untapped resources in music of the Western European tradition. This medium has a clear link with noise and a strong bond with

music created by outsiders to the European tradition, e.g., Africans or Central and South Americans. In describing the flowering of interest in percussion ensembles during the mid-1930s on the Pacific coast of the United States, Henry Cowell cited resistance to and negative criticism of much percussion music early in the century. For example, Cowell quotes a 1916 review of Percy Grainger's *In a Nutshell* from the "San Francisco Chronicle". A critic had written: "I could not relate the din to anything within the realm of the art of music. . . . [The sound of the percussion section] was as though anarchy were clamoring for musical expression or hideous madness shrieking for a transcription of its frenzies."[33] The very act of writing for percussion ensemble may be read as a challenge to the type of instrumentation traditionally considered suitable for attention from serious composers. In the case of women composers, such engagement is even more pointed because percussion instruments, until recently, were discouraged or even taboo for girls and women.

Two of the six compositions for percussion ensemble published in Henry Cowell's 1936 issue of "New Music Orchestra Series" are by women: *Dance Rhythms* improvised by dancer-choreographer Doris Humphrey (1895-1958) and notated by Wallingford Riegger, and *IV* by Johanna M. Beyer (1888-1944).[34] *IV*, for nine unspecified percussion instruments, is notated in 7/8 meter with cross-rhythms and employs almost continuous accelerando-crescendos or ritard-diminuendos. The fluctuating tempo destabilizes what might otherwise be an unrelenting metrical rhythm, at 144 eighth notes per minute, and counters the anticipated rhythmic focus to highlight the sound itself. Interestingly, Beyer cedes control of this central parameter, requiring the performers to determine the specific timbres. In relinquishing this element of a composer's role, Beyer defied an expectation typically dividing composer and performer. Even as the composition turns to percussion as though to accent the rhythmic parameter, it eschews regular and unified rhythm reorienting my ear and challenging assumptions about the role or function of percussion. Taken as a comment on society, I hear a view of life as unstable and disrupted. Such a view is not surprising coming from Beyer who must have been acquainted with the musical margins. After she emigrated from Germany to the United States in 1924, Beyer studied with several American experimentalists (Dane Rudhyar, Ruth Crawford, Charles Seeger, and Henry Cowell) and composed in dissonant counterpoint. During Cowell's imprisonment at San Quentin (1937-41), she acted as his secretary and managed his scores.

Homunculus C.F. (1960) by Julia Perry (1924-79) is scored for an ensemble of eight percussionists joined by a harpist and a performer on celesta and piano.[35] Perry's musical materials unfold gradually, like the alchemy process that produced Goethe's Homunculus (Latin, "little man") in *Faust II*. Throughout the work, pitch material is exclusively derived from a chord of the fifteenth (E G# B D#/D F# A# C# E#), and an abbreviation for "chord of the fifteenth" is at least one source of the C.F. in the title. The first of four sections focuses on rhythm using non-pitched percussion, then three pitches are initiated in a transition section. Section 2, which introduces two additional pitches, highlights melody, essentially duets for harp with timpani or celesta. The central parameter for Section 3 is harmony, with increasing density emphasizing the vertical element; however, only four different pitch classes from the chord or series are utilized. The concluding segment recapitulates elements from the three earlier portions and gradually introduces the remaining pitches (A# in m. 112, C# in m. 150, and finally E# in m. 169), plus one variant note: D# being temporarily transmuted into D (mm. 106-172). The final phrase (mm. 171-80) builds in density to include all ten performers and all eight pitches; Homunculus "becomes" in a sharp flash of sound. Perry creates a precarious balance between pitch (melodic and harmonic) and rhythm. Although percussion is the principal timbre, the macro-structure is based on a single harmonic unit rather than on rhythm. And although pitched instruments offer melody and harmony, the instruments chosen for this (harp, timpani, vibraphone, and even celesta) do not produce sounds with particularly clear pitch focus. Harmonic gestures are virtually nonexistent despite the generation of pitch material from a chord. Like Beyer's *IV*, *Homunculus C.F.* features an ambiguity of structural and sonic roles, mirroring the insecurity of the experimental artist in contemporary society – doubly so in the case of an African-American woman during the early years of the Civil Rights movement.

Both Beyer's *IV* and Perry's *Homunculus C.F.* offer narratives via timbre which focus on instability and ambiguous roles. Only by destabilizing their musical and social worlds could Beyer and Perry find their own voices. Through these works for percussion, these composers sought to unseat narrowly defined roles – both musical and social. Although both composers had undoubtedly experienced society's effort to confine them, Beyer and Perry refused to be contained by restrictive gender roles and "sounded out" their expanded vision through the use of percussion in these transgressive compositions.

Shifting from percussion with its customary masculine association to the harp – traditionally coded as feminine – the music of composer-harpist Anne LeBaron (b. 1953) offers exceptional examples that defy convention. Specializing in both improvisation and contemporary notated music, LeBaron is a pioneer of extended techniques for harp (e.g., "bowing and stroking or attacking the strings with tuning keys or other objects"[36]), prepared harp (using paper and metal objects such as alligator clips), and electronic extensions of harp timbres. Her solo improvisation *Dog-Gone Cat Act* (recorded in 1981) for prepared harp was recorded in real-time. On the other hand, in *Blue Harp Study No. 1 and No. 2* (1991) LeBaron added electronic processing to samples created with such special techniques as "broken chain links and steel tuning keys used as slide mechanisms on the strings; cello and bass bows used on the bass strings; and an elongated coiled spring that served as a textured bow in the middle and upper registers."[37] The title, *Blue Harp Study*, derives from her use of periodic references to blues musical style as well as from the fact that LeBaron performed the original source material on her blue Lyon & Healy harp. According to one reviewer, "the harp, the grandly elegant fixture on symphony and recital hall stages, undergoes quite a transformation in the hands of Anne LeBaron."[38] Her music is innovative: its musical allusions are uncommon for the harp, and its timbres are bold – dynamic, funky, humorous, percussive, and growling. Microtones, used in both linear and vertical fashion, further broaden the timbral palette. In both notated and improvised works, LeBaron breaks stereotypes of harpists and harp music. With these new techniques LeBaron not only extends the timbral resources of the harp, but she also contests the persona of the harpist as a genteel, well-trained amateur who plays delicate, celestial music in her leisure time for the enjoyment of others.

Musical Meditations

Women's spirituality, concerned in part with holistic healing and empowerment, has stimulated participatory meditations that draw on unconventional sounds and sound sources. What has traditionally been viewed as the essence of music – sound – is here relegated to the status of byproduct. Pauline Oliveros's *Sonic Meditations* (1971-74) and Annea Lockwood's verbal-visual score for *Singing the Moon* (1981) eliminate the conventional boundary between audience and performers, and they seriously blur the line between composer and performer as well as between amateur and expert. Oliveros (b. 1932) conceived *Sonic Meditations* – guided improvisations more than compositions – for the En-

semble, a group of approximately eight women who met weekly with Oliveros during a two-year period in San Diego (1970-72). Wordless vocal and respiratory sounds predominate in the twenty-five *Sonic Meditations*, although seven involve only listening. Martha Mockus has described their richness:

> "As one might also suspect, the *sounds* of these meditations have very little to do with the more familiar sonorities of melody, motif, chords, harmonic progressions, or rhythmic patterns that are present to some degree in most forms of western music, written or improvised. Instead, [in many of the meditations] . . . the resulting sounds are rich timbral shapes ranging widely in pitch, and shifting gradually with each meditator's breath cycle. Depending on the size of the group, the texture, or thickness, of the sound is wonderfully diverse and colorful. The spatial and temporal qualities of sound are foregrounded. . . . I have found that many of the Sonic Meditations invite an extremely heightened, sensuous, and erotic experience of listening and sounding."[39]

In a letter to Kate Millet, Oliveros revealed a conscious effort to separate her music from the mainstream and noted the importance of timbre:

> "I am concerned with the power of sound! and what it can do to the body and the mind. I am not sure at all that it is 'SAFE' to borrow forms which continue a sexist message such as rock, rhythm and blues, sonatas, symphonies, etc. Maybe we have to search around and find something else. Maybe we have to give up what we know and love in order to come to a tone [sic] understanding of the meaning or effect of 'MUSIC' on us feminists."[40]

Instructions in the score resonate with feminist goals, e.g., "sonic meditations are an attempt to return the control of sound to the individual alone, and within groups especially for humanitarian purposes; specifically healing."[41] Mockus's analysis, framed in terms of lesbian feminism, notes that "clearly, the Sonic Meditations as a primarily women-only practice in the early 1970s articulated a feminist understanding of women's subordination within the realm of music-making, and offered a deeply politicized opportunity for women to explore their minds and bodies in sound."[42]

Lockwood's *Singing the Moon*, which was designed as an individual or group meditation, offers a parallel view and feminist critique. Again, the dichotomous pairs composer/performer, amateur/expert, and performer/audience – an area with which much feminist theory and analysis has struggled – disappear as

participation in this event is open to all. In her graphic score, Lockwood includes the following commentary: "Don't seek to direct or control the sounds you make but, as far as possible, focus on the sensing of the energy rising through you and pouring outwards back to the moon, an energy which is constantly transforming from light to geophysical to biological to sonic energy and back to light" (see p. 146).[43]

Likewise, Kay Gardner (b. 1941) gives priority to the healing properties of music and to its effectiveness for meditation, relaxation, and even empowerment and social change. This is especially true in Gardner's albums *Rainbow Path* (1984) and *Sounding the Inner Landscape* (1990), as well as in her contemplation of music as a partial substitute for surgical anesthesia.[44] Building on traditions from ancient cultures (especially India, Egypt, and Greece) and practices of the European medieval world, Gardner seeks to reintegrate music with the lives of people. A committed feminist, Gardner believes her music is an expression of feminism, and she is convinced of the concrete linkage between specific sounds and their curative or transformative value. In an interview Gardner responded about music's role in building community among women:

> "We use music and sound all the time. It's a way of getting in sync with each other and putting sound energy into the intent of whatever we're trying to do together. . . . We raise power through sound, very often, chanting vowels, hooting, howling, getting sounds out to raise energy so that the psychic work can be done. Music makes us open for psychic work."[45]

Heidi Von Gunden's *Whistle Music. A Sonic Exorcism* (1980) infers performers (each with an "interesting" whistle) and an audience in more traditional terms, yet the "performance" involves meditative focusing of attention on the removal of evil spirits from the people present and the performance space.[46] Von Gunden's verbal "score" includes a passage that may be read aloud by a narrator or printed as a program note:

> "Whistle tones have been used by the Tibetan monks and American Indians as a means of protection against evil spirits. Tribes in Australia and New Guinea tell their children that whistle tones produced by an instrument called a bull roarer are the voices of the gods. It is even possible that whistle tones might be a sonic protection for all of us."

The performers then are to "surround the performance space with whistle tones and gradually enter that space making whistle sounds". Performers are asked to

"focus your attention on removing any demons that might haunt you or the space you are about to enter".

The timbres in each of these participatory meditations can be aesthetically engaging; yet, the sounds are not the foreground. The drastic revisioning of sound and music in each of these meditative works challenges conventional Western musical practices by calling into question the authority of composers, the supremacy of professional performers, and the presentation of sound as an end in itself.

Challenges to conventional sonority are not limited to works by women. Nevertheless, by establishing alternative musical paths, women are participating extensively in a reevaluation of sound sources and their musical value. Feminist scholarship has demonstrated in convincing ways that women artists and women writers have devised new narrative strategies as a means of re-constructing social norms. In "Writing beyond the Ending" Rachel Blau DuPlessis examines ways in which twentieth-century women writers have created new endings for traditional narratives thus causing substantial shifts in the construction of gender and gender roles. Likewise, the sonic strategies of the women performers and composers discussed in this paper critique social configurations. Through the selection of new or unusual sonic materials, women have found resources to challenge cultural norms, reformulate gender constructions, confront the gender identification of specific instruments, and destabilize musical and social hierarchies. Through this musical discourse women are challenging and defying the society that has often excluded, belittled, degraded, muted, and silenced them. Women are finding new voices "without mutes" – *senza sordini*.

1 Linguists Roman Jakobson and Émile Benveniste and the philosopher-mathematician Bertrand Russell are among those who address this idea. See, for example, Émile Benveniste, Problems in General Linguistics (= Miami Linguistics Series 8), trans. Mary Elizabeth Meek, Coral Gables FL 1971; originally published as Problèmes de linguistique générale, [Paris] 1966. I am grateful to A. Kiarina Kordela for suggesting the relevance of this concept and for her assistance, along with that of John Haiman, in illuminating the topic for me.

2 This sentence closely parallels one describing women writers in Rachel Blau DuPlessis, Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers, Bloomington 1985, p. xi. Throughout this paper, consideration of additional factors such as sexuality, class, race, nationality, and ethnicity – and their

intersection with gender – would further nuance my analysis but are beyond the scope of this short essay.

3 George Rochberg, The New Image of Music, in: Perspectives of New Music 2/1 (fall-winter 1963), pp. 1-10.

4 Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination, New Haven 1979; and DuPlessis, Writing beyond the Ending.

5 "The Yellow Wallpaper" by Charlotte Perkins Gilman and "The Awakening" by Kate Chopin are examples of fiction with destabilizing subtexts. Writers such as H.D., Virginia Woolf in her late novels (e.g., "The Years and Between the Acts"), Denise Levertov, Adrienne Rich, and Muriel Rukeyser are among those employing alternative resolutions.

6 DuPlessis, Writing beyond the Ending, p. x.

7 Ibid., p. xi; see also Chapter 11.

8 Ibid., p. x.

9 Peter Frank, The New Monodrama of Diamanda Galas, in: Flash Art (International Edition) 125 (December 1985/January 1986), p. 74.

10 See DuPlessis, Writing beyond the Ending, pp. 208f, n. 47, for a summary of Myra Jehlen's view that all women's writing is "congenitally defiant" (Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism, in: Signs 6/2 [summer 1981], p. 582).

11 Susan McClary, Afterword to: Noise. The Political Economy of Music by Jacques Attali (= Theory and History of Literature 16), trans. Brian Massumi, Minneapolis 1985, p. 157; originally published as Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique, [Paris] 1977. Interestingly, the leading vocalists of contemporary music within the concert tradition – combining virtuosic performance skills with extended techniques – have also been almost exclusively women: e.g., Bethany Beardslee, Cathy Berberian, and Jan DeGaetani. See also Susan McClary, Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality, [Minneapolis] 1991, pp. 32, 110f. on Diamanda Galás and Chapter 6 about Laurie Anderson (especially the musical analysis of "O Superman" and "Langue d'amour").

12 Susan Faludi, Backlash. The Undeclared War Against American Women, New York 1991, p. 72.

13 See, for example, pp. 5, 6, 9, 24, and 26 in the May/June 1992 issue of Ms.

14 For a feminist interpretation of hysteria, see Carroll Smith-Rosenberg, The Hysterical Woman. Sex Roles and Role Conflict in Nineteenth-Century America, in: Social Research 39/4 (winter 1972), pp. 652-78.

15 Richard Gehr, Mourning in America. Diamanda Galas, in: Artforum 27/9 (May 1989), p. 117.

16 Rebecca A. Pope and Susan J. Leonardi, Divas and Disease, Mourning and Militancy. Diamanda Galas's Operatic Plague Mass, in: The Work of Opera. Genre, Nationhood, and Sexual Difference, ed. Richard Dellamora and Daniel Fischlin, New York 1997, p. 327.

17 Jürgen Arndt, Vom Scheiterhaufen herab Zeichen machen . . . : Diamanda Galas' "Theater der Grausamkeit", in: Neue Zeitschrift für Musik 154/5 (September 1993), p. 26. A literal translation of "sprachlichen Inhalts" would yield "semantic content", but the context clearly indicates that "linguistic content" is meant. I wish to thank A. Kiarina Kordela for translation assistance.

18 Andrea Juno and V. Vale, Angry Women (= RE/Search 13), San Francisco 1991, pp. 11f.
19 Gehr, Mourning in America, p. 118.
20 CDs of Galás's work include Plague Mass (from live performances at The Cathedral of St. John the Divine, New York, 1990), Mute (Elektra) 9-61043-2, New York 1991; and Schrei X (includes Schrei 27), Mute 9037-2, New York 1996. For a video featuring concert performances recorded in Chicago and New York in 1992 (52 min.), see Judgement Day: Diamanda Galás, H-Gun Labs Production in conjunction with Mute Records, Chicago, Atavistic Video, 1993. See Galás's website, <http://www.brainwashed.com/diamanda/>, for many links and full-text articles.
21 See Faludi, Backlash, pp. 70, 72; Simon Reynolds, Belting Out That Most Unfeminine Emotion, in: New York Times, 9 February 1992, sect. 2, p. 27; and John Shepherd, Music and Male Hegemony, in: Music and Society. The Politics of Composition, Performance, and Reception, ed. Richard D. Leppert and Susan McClary, Cambridge UK 1987, pp. 151-72.
22 See Karen Schoemer, Post-Punk Angst of Babes in Toyland, in: New York Times, 27 March 1992, p. C3; Neal Karlen, Babes in Toyland. The Making and Selling of a Rock and Roll Band, New York 1994; a review of Karlen's book in: Kirkus Reviews, 15 May 1994, on Lexis-Nexis (database), 8 December 1999, <http://web.lexis-nexis.com/universe>. Babes in Toyland's CDs include Spanking Machine, Twin/Tone 89183-2, Minneapolis 1989; and To Mother, Twin/Tone 89208-2, Minneapolis 1991.
23 Reynolds, Belting Out That Most Unfeminine Emotion, sect. 2, p. 27.
24 Ibid. For more information about Bjelland, see Liz Evans, Women, Sex and Rock 'n' Roll. In Their Own Words, London 1994, pp. 57-73.
25 Jon Bream, Love 'em or Hate 'em, Babes in Toyland Are Rocking, Star Tribune, 2 August 1992, p. F1.
26 Reynolds, Belting Out That Most Unfeminine Emotion, sect. 2, p. 27.
27 Kat Bjelland as quoted by Jon Bream, Love 'em or Hate 'em, p. F4; however, cf. Schoemer, Post-Punk Angst, p. C3, which quotes Bjelland as saying her music "stems from anger, and the lyrics are inspired by anger most of the time."
28 Tony Coulter, [Interview with] Annea Lockwood, in: Ear Magazine 13/4 (June 1988), no pagination. The score for Glass Concert appears in: Source. Music of the Avant Garde 5 (1969), and a CD recording on The Glass World, Nonsequitur/¿What Next? Recordings WN0021, Albuquerque 1997.
29 Lockwood, liner notes for "Tiger Balm", Opus One 70 (LP), Greenville ME 1982.
30 A Sound Map of the Hudson River, Lovely Music LCD 2081, New York 1989.
31 For information about these harpists and women's status in the Vienna Philharmonic Orchestra, see William Osborne, Art Is Just an Excuse. Gender Bias in International Orchestras, in: IAWM Journal 2/3 (October 1996), pp. 6-14; this article and additional material about the VPO are available on the website maintained by Monique Buzzarté, <http://www.buzzarte.org/vpowatch/>. See also Elena Ostleitner's essay in this volume. For a similar account of harpists and women's status in the Berlin Philharmonic in the 1980s, see Eva Rieger, "Dolce semplice"? On the Changing Role of Women in Music, in: Feminist Aesthetics, ed. Gisela Ecker, trans. Harriet Anderson, Boston 1986, pp. 135ff.; originally published as Einleitung in: Frau und Musik, Frankfurt 1980. For historical information about women and the harp, see

Freia Hoffmann, Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt am Main 1991.

32 Lucy O'Brien, She Bop. The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul, New York 1996, p. 165.

33 As quoted by Henry Cowell, Drums Along the Pacific, in: Modern Music 18/1 (November-December 1940), p. 48.

34 New Music Orchestra Series 18, San Francisco 1936; score of IV reissued Baltimore 1996. A CD recording of IV has been issued on The Aerial. A Journal in Sound 3, Nonsequitur AER 1991/3, Santa Fe 1991. For information about Beyer, see John Kennedy and Larry Polansky, "Total Eclipse". The Music of Johanna Magdalena Beyer. An Introduction and Preliminary Annotated Checklist, in: The Musical Quarterly 80/4 (winter 1996), pp. 719-78.

35 Homunculus C.F., New York 1966; reprinted with commentary by Mildred Denby Green, in: Historical Anthology of Music by Women, ed. James R. Briscoe, Bloomington 1987, pp. 333-44. The original LP issued on Composers Recordings, Inc. CRI SD-252, New York 1969, is now out of print; Homunculus C.F. has been reissued on the Historical Anthology of Music by Women, comp. James R. Briscoe, cassette 3, Bloomington 1991.

36 Liner notes for "Dog-Gone Cat Act", Opus One, No. 58 (LP), Greenville ME [1983]. This piece was reissued with different notes on the CD The Musical Railism of Anne LeBaron, Mode 42, New York 1995.

37 LeBaron, liner notes for the CD Jewel Box, Tellus 26, New York 1992.

38 Tim Blangger, A Harp of a Different Color at Open Space, in: Morning Call (Allentown PA), 8 April 1989, p. A13.

39 Martha Suzanne Mockus, Sounding Out. Lesbian Feminism and the Music of Pauline Oliveros, Ph.D. diss., University of Minnesota 1999, pp. 58-59.

40 Letter dated 16 April 1973, as quoted by Mockus in: Sounding Out, p. 66; Mockus inserted the [*sic*].

41 Pauline Oliveros, Sonic Meditations, [Urbana IL?] 1974, n.p.

42 Mockus, Sounding Out, p. 65.

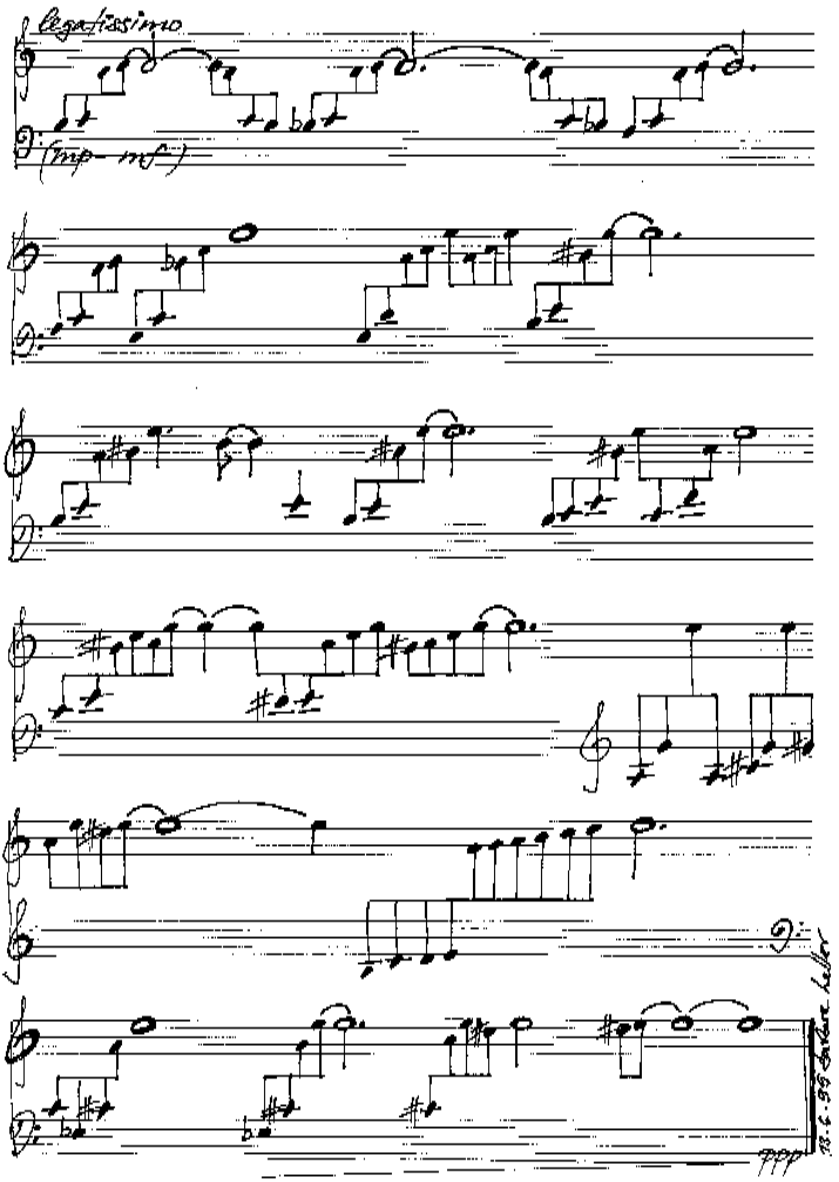
43 Annea Lockwood, Singing the Moon, in: Ear Magazine East 6/3 (April-May 1981), p. 20. I wish to thank Lockwood for permission to reproduce the score.

44 Kay Gardner, Rainbow Path, Ladyslipper 103 (LP and cassette), Durham NC 1984, reissued on CD in 1985; and Sounding the Inner Landscape. Music as Medicine, Stonington ME 1990 (^{2}1997); accompanying cassette available with the same title, Ladyslipper 109, Durham NC 1990, reissued on CD in 1999. See also Kay Gardner, Composing or Choosing Music for Patient Use During Surgery, in: Current Research in Arts Medicine. A Compendium of the MedArt International 1992 World Congress on Arts and Medicine, Pennington NJ 1993, pp. 441-44.

45 Carolann Barrett, The Magic of Music, in: Woman of Power, issue 19 (winter 1990-91), p. 44.

46 Heidi Von Gunden, Whistle Music. A Sonic Exorcism, in: Heresies 3/2, issue 10 (1980), p. 45.

Das Besondere (Klavierfassung)



Gendered Sonata Form

Toward A Feminist Critical Tradition

Marcia J. Citron

In 1981, Eva Rieger brought gendered sonata form into feminist discourse in her pioneering book, "Frau, Musik und Männerherrschaft". Gendered descriptions of sonata form had had a previous existence, of course. Since the middle of the nineteenth century, when Adolph Bernhard Marx characterized themes of sonata form in terms of masculine and feminine traits (1845)[1], sonata form was regularly described in gendered language. Riemann's "Katechismus der Musik" included such descriptions from the first edition (1888) through the ninth (1922). In France, Vincent d'Indy's "Cours de composition musicale" (1909) intensified the gendered anthropomorphization of sonata form. We see gendered descriptions as late as 1955 in the venerable encyclopedia, "Die Musik im Geschichte und Gegenwart", in the article "Form".[2] Despite the historical fact of gendered codes, however, modernist historiography ignored the concept. Modernism generally did a good job of disposing with nineteenth-century subjectivity in the discussion of music. A recognition of gendered content would be a step in the wrong direction.

Rieger boldly changed the landscape. She included gendered descriptions of sonata form among the codes and practices that have had significant meaning for women's participation in music. In the late 1980s Susan McClary extended the discussion. In "Sexual Politics in Classical Music", McClary focused on the politics of gendered themes in an exploration of the first movement of Tchaikovsky's Symphony No. 4. Although the essay occasionally teetered on the edge of essentialism – arguably a necessary strategy given the new terrain – it galvanized feminist work in the area, especially after its publication in the landmark collection, "Feminine Endings" (1991). Several later writings by McClary are also devoted to sonata form. They include essays on the first movement of Brahms's Third Symphony (1993) and on the second movement of Schubert's *Unfinished Symphony* (1994).[3]

McClary's breakthroughs were extremely influential on my own thinking. In "Gender and the Musical Canon" (1993) I built on McClary's base but treated a work by a woman, the Piano Sonata of Cécile Chaminade (1890). In what is

called an analysis of possibility, I suggest that the first movement resists establishing the feminine element as described in the codes. This may be related to Chaminade's socialization and subject position as a woman, and the expectations of her mostly female audiences. Such an alternative strategy, or any strategy in sonata form, is not gender-specific but is available to anyone, a man or a woman.

These analyses have drawn several responses. I am especially interested in two writings by authors sympathetic to feminist work, who also focus on women musicians. In "Music, Gender, Education" (1997), Lucy Green devotes a major portion of a key chapter to a critique of my discussion and that of McClary on sonata form. And in an essay on composer Rebecca Clarke published in the same year, Liane Curtis criticizes my Chaminade interpretation.[4]

In the present forum I would like to continue the conversation by responding to these criticisms. Although Green and Curtis misconstrue many elements of my reading, the fact that such criticism exists represents a positive sign. It means that feminist musicology has reached a stage of maturity in which serious intellectual debate is possible. It is also significant that the objections come from people who are deeply committed to feminist work. One expects opposition to feminist work from die-hard positivists and other conservative voices – one need only read pieces by Peter van den Toorn and Robin Wallace, for example, to sense a backlash to such work.[5] But criticism from sympathetic quarters means that the field is absorbing earlier work and inflecting it with new perspectives. This marks a critical tradition of engagement and vigor, and suggests that feminist musicology is prepared to respond to new challenges in music and culture in the coming years.[6]

Beyond Appearances
Confused Meanings in Lucy Green's "Music, Gender, Education"

Green's book is ambitious in its attempt to theorize basic musical activities in terms of gender – singing, playing, and composing. Although focused on the West, it includes popular music as well as art music, and links learned practices of adults to their formative experiences in music education (confined to Britain). I have detailed its successes and shortcomings elsewhere.[7] The pertinent issue here concerns the book's major failing: a confused pair of concepts that are key to the interpretive discussions in the study. The problems are most apparent when the terms form the basis of an ill-founded attack on discussions of

gendered sonata form by both myself and McClary. By the end of the critique, Green implicitly shuns gendered musical analysis as she endorses the epistemological path of least resistance: a return to the notes themselves, shorn of possible social meanings. It is hard to believe that the author really means this – the rest of her book, after all, makes a big point of the importance of social context. Yet in this respect Green appears to be siding with the most conservative of formalists.

The problematic concepts are inherent meaning and delineated meaning, which are introduced in chapter 1. According to Green, inherent meaning is "encapsulated within the musical materials" and pertains to technical matters of the notes themselves. Yet the workings of inherent meaning are related to situations beyond the notes. "Inherent meanings are neither natural, nor essential nor ahistorical: on the contrary, they are artificial, historical and learnt. Listeners' responses to them and understanding of them are dependent on the listeners' competence and subject-position in relation to the style of music." The other concept, delineated meaning, involves "the idea that music metaphorically sketches, or delineates, a plethora of contextualising, symbolic factors. . . . As with inherent meaning, listeners construct the delineated meanings of music according to their subject-position in relation to the music's style."[8]

Besides the fact that both involve subject position – a commonality that is not detailed or fine-tuned – inherent and delineated meanings have other connections. Green sees inherent and delineated meanings in an "irrevocably dialectical interface", such that "neither can exist without the other insisting on its own presence". The real difficulty comes when Green posits the influence of cultural understandings of music on inherent meaning. This badly cracks the protective shield surrounding inherent meaning. The following remark hints at the trouble: "Delineations that circulate in the discourse on music act back to influence our perception of inherent meanings during the listening experience itself." By chapter's end the confusion is complete:

> "Clearly, by my definition of inherent musical meaning as a virtual category which is purely to do with musical materials, inherent meaning itself can have nothing to do with gender. But the gendered delineation of music does in fact not stop at delineation: it continues from its delineated position to become a part of the discourse on music, and *from that position to affect listeners' responses to and perceptions of inherent meaning, and thus our very musical experiences themselves*."[9] (emphasis mine)

In claiming that socially influenced meanings circle back and affect inherent meaning, Green irretrievably collapses the possibility of meaningful distinctions between the two concepts.

Yet in chapter 5, "Towards a Model of Gendered Musical Meaning and Experience", Green bases her attack on my work and that of McClary (and also on that of Renée Cox[10]) on the purported distinction between the concepts. She asserts that each author confuses inherent and delineated meanings in her discussion of gendered sonata form, and in so doing practices a form of "musical fetishism":

> "The problem [in such discussions] can be stated as the need for a distinction between inherent, symbol-free, contentless, virtual intra-musical meaning, and the social-historical processes which go to make up the delineated content of musical meaning. Otherwise, writing about musical meaning, whether with reference to patriarchy and orgasm or tulips and dragons, falls into the trap of what I have called musical fetishism: making it look as though socially, historically constructed delineations are somehow inherent in the musical notes and processes themselves. . . . [These authors] are allowing musical delineations to influence the way that they hear inherent meanings."[11]

Green is obviously in trouble leveling this charge because, as we saw above, Green herself claims that social meaning influences the understanding of inherent meaning. Thus the terms are entwined and not separate – or rather, they are confused, because sometimes they are said to be separate and sometimes interrelated. Accordingly, Green may be seen as practicing a kind of "critical fetishism": dispensing criticism based on a confused notion of key concepts. If confusion lay at the heart of Green's notion of musical fetishism, so it also characterizes her own critical methods.

Other issues in her argumentation warrant discussion. Green constructs her critique by quoting selectively and ignoring statements that in fact accord with her ideas. One of her major criticisms is that my interpretation of Chaminade's sonata does not consider social context. Yet Green chooses to ignore my discussion of Chaminade's milieu and its potential impact on the way the sonata is conceived. These include the large percentage of women in Chaminade's audiences, the typical venue of Chaminade's music, the unusual nature of the genre in Chaminade's output, the rare public performances of the work, and Chaminade's possible ambivalence as a woman toward the meanings of absolute music. I link these to the notion of subject position. As we have seen,

Green theorizes the importance of subject position for both inherent and delineated meanings. In this chapter she reiterates its importance for discerning gendered musical meaning in a piece.[12] But continuing a pattern, Green fails to recognize my use of subject position and related ideas; instead, Green acts as if they don't exist.

Had Green forced herself to deal with these points, she might not have been able to fall back on a slippery rhetorical device for dispensing criticism. She claims several times that the analyses give the *appearance* of essentialism despite authors' disclaimers to the contrary. The following statements show the conceit to be a Leitmotif (emphasis mine):

> "The lack of any distinction between different meaningful processes in music, such as I have called inherent and delineated meanings, creates not only the danger of appearing to attribute essential properties to music but also the *appearance* of the attribution of essential properties to gender."
>
> "Yet the *appearance* is unintentionally given that femininity somehow inheres as an essential characteristic of the notes."
>
> "I would suggest that it is pertinent to say that music can come to delineate a notion of femininity or masculinity, amongst other things, owing to the gender of the performer, or the gender of the composer, or . . . whatever context is afforded within the overall historical situation that governs the production and reception of the music. But unless we are careful, the fetishistic tendencies of musical thinking will make it *appear* that the music is somehow inherently, essentially feminine, or inherently, essentially masculine."[13]

The use of "appearance" is a slick way of disposing of the matter without arguing the points in a methodical way. It masks an array of shortcomings on Green's part. Besides the fact that it ignores what is actually stated in the source, the tactic suggests that Green does not have sufficiently convincing arguments to take on the points one-by-one. She could engage methodically, intellectually, with several of my points. For example, from a philosophical and aesthetic standpoint, what are the epistemological implications and potential problems of an analysis of possibility? No doubt there are elements to emerge in such a discussion that could support Green's position. Or, from the standpoint of a composer's subject position and subjectivity, what are the reasons for and meanings of a strategy of constructing a feminine that does not accord with prescribed models? Here too, there is a great deal to say, and some of the argumen-

tation could bolster her views. This kind of detailed debate would contribute valuable perspectives to the issue of gendered sonata form. But Green's reliance on a vague charge of "appearance" suggests that she does not have much of substance to say on the matter, or that she knows she is on shaky ground in leveling the criticism.

Green affixes the essentialist label to my work and that of McClary and Cox. She characterizes our discussions and approaches with a broad brushstroke, omitting critical distinctions among the three authors. This one-size-fits-all mode of criticism acts to essentialize the material under discussion. Thus, as we saw with inherent and delineated meanings, Green commits the offense that she levels at others. Essentialism becomes a convenient, but vacuous, term for implicating the work of all three; "appearance" provides a means of absolving Green from responsibility for detailing the nature of the essentialism.

Green's chapter on gendered musical meaning – the culmination of part 1 of her book – ends on a curious note. Until now, Green seemed to care a great deal about treating gendered meanings in music. Yet here she rejects serious attempts to grapple with gendered meanings in actual pieces. Even more significant, I believe, is Green's failure to propose or endorse any other way of analyzing a piece of music in terms of gender. This failure, as Green would put it, gives the appearance of favoring a return to formalist analysis. Whether unintentional or not, it has the effect of undercutting much of what she has said previously about women as performers and composers. Fortunately, the second half of her book, on music education, shows the author in her element (Green is a music educator).

The shortcomings with respect to musical meaning are serious, however. The confused thinking behind inherent and delineated meaning is the main source of the problem. The rhetorical strategy of essentializing the work of three authors, and of resorting to vague argumentation through the conceit of "appearance", undermines the critique even further. Nonetheless, in the bigger picture Green's views continue the conversation on feminist aesthetics and gendered sonata form. Moreover, the very problems that suffuse her critique have the unintended advantage of clarifying much of what is viable and not viable in gendered interpretations of music. Of course, they also expose the traps into which someone can fall when critiquing the work of others.

A Context of Her Own
Liane Curtis's Essay on Rebecca Clarke

Curtis is the leading researcher on the life and music of British composer Rebecca Clarke. In the essay "Rebecca Clarke and Sonata Form. Questions of Gender and Genre",[14] Curtis applies a feminist approach to an analysis of Clarke's Sonata for Viola and Piano (1919), much like that in my interpretation of Chaminade's Piano Sonata. Nevertheless, Curtis goes on to critique my discussion. Arguing for the importance of social context, which she supports with a detailed discussion of Clarke's particular circumstances, both musical and cultural, she suggests that I (and also McClary) do not adequately explore social context, and that this weakens the interpretation of Chaminade's piece and, by extension, all pieces in sonata form. After rejecting my analysis and proposing her own discussion as a model of how gendered approaches to sonata form should be done, she concludes that the field can now move into more productive work through more nuanced explorations.

Curtis proceeds through her arguments in more detail than Green. She offers a straightforward analysis of the sonata form of the first movement of Clarke's Viola Sonata, followed by a feminist interpretation that follows the gendered plan of Adolph Bernhard Marx and others. Finding that the gendered scheme does not accord with her own aural sense of Clarke's movement, Curtis rejects its validity for the piece and delves into the cultural and musical context of Clarke and this work. Curtis presents many of the same kinds of contextual evidence as I do for Chaminade – the unusual nature of the work in her *œuvre*, the composer's preference for songs and intimate venues, Clarke's potential unease with the masculinist implications of absolute music, the unusual biographical circumstances behind the genesis of the work, and the gendered language of the reviews (discussed elsewhere for Chaminade in "Gender and the Musical Canon").[15] Yet despite these similarities, Curtis concludes that the Chaminade discussion falls short in the contextual category and that it seriously damages my interpretation of Chaminade's Sonata.

This leads to another charge. Curtis asserts that the Chaminade discussion is presented as a prescriptive model for dealing with all movements in sonata form. This means that "every example of sonata form must be construed as representing a binarism of stereotypical roles, and the task for scholars becomes simply to devise a compelling story for that conflict."[16] In other words, Curtis believes that I want every interpreter to privilege the codes of gendered

sonata form, distort other aspects of a piece to fit that model, and accord that kind of interpretation pride of place over other kinds of analytic interpretation.

Nothing could be further from the truth, however. Curtis completely misses the analytic framework of flexibility and multiplicity in which the Chaminade interpretation is cast. As is made clear in "Gender and the Musical Canon", such a gendered reading is intended

> "as an added layer of meaning to a work capable of many interpretations and analytical frameworks. It is possible, perhaps even likely, that it may partially contradict important ways of viewing the work. But I do not necessarily view this as a drawback. In fact, it can be an advantage, for it persuades one to view the work as a complex field of signifiers, of diverse kinds: historical, stylistic, aesthetic, and ideological. . . . The work is enriched . . . through the varied strands of meaning, and this can affect our views on how pieces become memorialized in canons."[17]

The multiplicity also means that a gendered reading represents a partial view of the work. It does not account for everything but can add an important dimension to the understanding of the work. Furthermore, when Curtis ignores the rich social contextualization in the Chaminade discussion, she fails to grasp another key element of multiplicity: that the gendered codes are more pertinent in certain musical situations than in others. Thus it is that Curtis can conclude that in her opinion the gendered codes of sonata form do not help us to understand the behavior of Clarke's Viola Sonata. But that has nothing to do with their relevance for Chaminade's piece or for other pieces. As Curtis herself observes, the historical context of the piece and the composer is critical in determining the applicability of the codes. As I believe I have demonstrated, Chaminade's milieu and personal circumstances make such a gendered reading a viable possibility for her sonata.

Possibility extends to another level. Curtis states several times that the gendered codes of sonata form *may* play a role in Clarke's composition. This follows my own epistemology of possibility for Chaminade: "This analysis is an exploration of possibility: the possibility that the first movement challenges the representational model of domination encoded in masculine and feminine in sonata form." Curtis misrepresents this position throughout her article. At one point she summarizes the musical strategy in the Chaminade discussion as one of certainty on the part of the composer: "Chaminade, as a woman, resists the conventional procedure of oppressing her second theme."[18] This statement reveals another problem. When Curtis refers here to the idea of Chaminade as a

woman, she leaves out a key element of my discussion, namely subject position, and in so doing removes many of the nuances contained in the exploration of Chaminade's social context. Green, we noted, recognized subject position in general but failed to describe precisely how it works in different situations. Curtis, however, never mentions the concept, whether in her own arguments or in summarizing mine. In either event, the absence of this fundamental tool in discussing historical women and their relationship to music and society weakens Curtis's otherwise admirable display of contextual information for Clarke. It also suggests that Curtis might have read my work more accurately had she paid greater attention to the concept.

Finally, Curtis levels another serious charge at the Chaminade interpretation, stating that "Citron loses her historical grounding, slipping with ease from the theorists' use of gender as a metaphor describing sonata form to presenting sonata form itself as a metaphor . . . for illustrating gendered roles and conflicts."[19] Curtis is correct when she says that I recognize the metaphorical nature of the gendered codes and proceed from historical grounding to specific pieces in their application. That is one of the main points about the social and ideological power of these codes. Although initially abstract templates, they circulate in society and have the ability to influence real situations, in a variety of ways. Curtis, however, expresses the move from historical treatise to actual pieces as a dangerous slippage – one that forces analysts to invoke the gendered codes in every piece in sonata form and to come up with a narrative that fits the codes. As Curtis and I both agree, context is critical. Hence, as I stated above, certain pieces will lend themselves to such examination more than others, and in certain pieces gendered behavior of the themes will assume a greater significance vis-à-vis other factors than in other pieces. It depends. Curtis seems to recognize this, for she radically qualifies her position on the very next page:

> "There is indeed a thread in music theory of employing a metaphor of gender in explaining sonata form, but this thread should be neither exaggerated in importance nor ignored. The gendered view existed, but there is no evidence that it was the basis from which all composers had to begin or to which they were obliged to respond; neither its universality nor pervasiveness can be supported."[20]

My reading of Chaminade's milieu, like Curtis's of Clarke's environment, provides socio-historical support for the possibility of a gendered interpretation of an individual piece of music. In the end Curtis finds credible reasons for reject-

ing a reading of Clarke's viola sonata that is based on the gendered codes of sonata form. From that standpoint she attacks my reading of Chaminade's sonata, and, like Green, ignores the contextualization that she fervently desires. It is important that Curtis recognize the contextualizing information in the work of others and not misread its implications as being universalist or prescriptive. Furthermore, it is essential (no pun intended) that scholars of all stripes admit of an analysis of possibility – one that is beyond demonstrable certainty in some respects but compensates by offering compelling insights into the milieu beyond the notes. We must also take seriously the notion of multiple ways of analyzing a piece – ways that complement each other, that may occasionally contradict each other, but that layer different kinds of information that broaden our understanding of the work. If we refrain from approaches in which we cannot verify every detail – if we eliminate the use of metaphor or constructions of subjectivity, for example – we run the risk of reaffirming the stranglehold of formalist analysis and keeping gender relegated to realms beyond the notes themselves. I do not say this as a blanket endorsement of "anything goes". Gendered analysis must be done with care and rigor, and we must always pay close attention to the musical, social, and historical context of the work and the composer. At the very least, Green, Curtis, and I can all agree on that.

Final Thoughts

In the early 1990s, my embarking on the Chaminade analysis entailed aesthetic and scholarly risk. Women's works had not been analyzed according to the gendered codes of sonata form, and the dangers of essentialist connections needed to be tamed. Writing a book on women's marginalization from the processes that make up canon formation, I considered it crucial to place a woman's composition into analytical discourse. The Chaminade analysis has obviously stirred the pot in musicological circles. It has also found resonance in the classroom. My personal experiences may be interesting in this regard. I have used the analysis in undergraduate music history courses. Although some students have difficulties with it – intangibles such as subject position and gendered narrative pose major challenges to them – many find it intriguing and feasible. Whether they agree or disagree with it in the end, they all have to contend with the split in analytic sensibility between this kind of approach, which considers social factors, and the kind they get in theory class, which focuses solely on the mechanics of the notes.[21] This gap within music theory is serious. Fortunately

it is being addressed with great imagination and sensitivity by several scholars.[22]

When I wrote the Chaminade analysis I had several knotty concepts to work out. I tried to see many sides of an issue and weave them into a thoughtful interpretation founded in social context. Perhaps in the end some points were not expressed as clearly as they could have been. Nonetheless, while I respect the fact that Green and Curtis responded to my work, it is clear that each ignored much of what I wrote and glossed over the nuances that qualify what could otherwise be taken as historical or social distortion.

As a fitting end to this article I would like to return to our honoree, Eva Rieger, and recognize a later essay on women and the sonata. In "'Ich recycle Töne'. Schreiben Frauen anders?", published in 1992, Rieger contends that many nineteenth-century female composers may have felt uncomfortable assuming the role of compositional subject in sonata form, given that the masculine occupies that role in the understanding of the scheme.[23] This important observation opens the door to the idea of Chaminade's possible unease with the sonata, one of the main points in my analysis. More importantly, it provides a point of departure for further work in a burgeoning feminist critical tradition: one that blends history, culture, biography, style, ideology, and metaphor in fascinating ways. Thank you, Eva, for starting us down this important road some twenty years ago.

1 Adolph Bernhard Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, Part 3, Leipzig 1845, p. 273.

2 Form, by Joseph Müller-Blattau, vol. 4, Kassel 1955, col. 549. For full details on these historical sources see Marcia J. Citron, Gender and the Musical Canon, Cambridge UK 1993 ([2]2000), pp. 132-41.

3 Susan McClary, Sexual Politics in Classical Music, in: Feminine Endings, [Minneapolis] 1991, pp. 53-79; Narrative Agendas in "Absolute" Music. Identity and Difference in Brahms's Third Symphony, in: Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship, ed. Ruth Solie, Berkeley 1993, pp. 326-44; and Constructions of Subjectivity in Schubert's Music, in: Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology, ed. Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas, New York 1994, pp. 205-33. See also chapter 3 in McClary's forthcoming book, Conventional Wisdom. The Content of Musical Form, Berkeley and Los Angeles.

4 Lucy Green, Music, Gender, Education, Cambridge UK 1997; and Liane Curtis, Rebecca Clarke and Sonata Form. Questions of Gender and Genre, in: The Musical Quarterly 81 (1997), pp. 393-429.

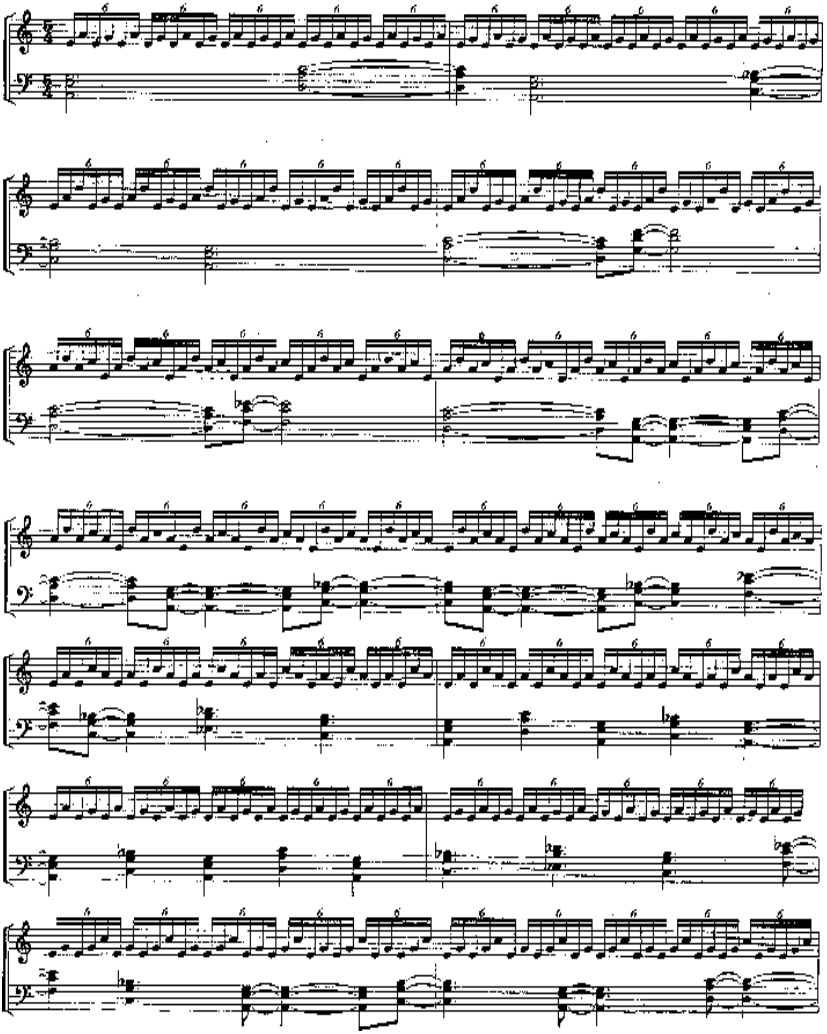
5 Peter van den Toorn, Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory, in: The Journal of Musicology 9 (1991), pp. 275-99; and Robin Wallace, Myth, Gender, and Musical Meaning. The Magic Flute, Beethoven, and 19th-Century Sonata Form Revisited, in: The Journal of Musicological Research 19 (1999), pp. 1-25.
6 In a response to McClary that focuses on Marx, James Hepokoski sees the encoding of social constructions of gender as one of several factors to be considered in nineteenth-century sonata form. See his essay, Masculine-Feminine, in: The Musical Times 135 (1994), pp. 494-99.
7 See my review in: Music and Letters 79 (1998), pp. 459-62; and as part of a review of three feminist books, in: Signs. Journal of Women and Culture, vol. 26/1 (autumn 2000).
8 Green, pp. 6-7.
9 Ibid, pp. 7, 10, and 16.
10 Renée Cox, Recovering Jouissance. An Introduction to Feminist Musical Aesthetics, in: Women and Music. A History, ed. Karin Pendle, Bloomington 1991, pp. 331-40.
11 Green, pp. 127-28.
12 Ibid, p. 133.
13 Ibid., pp. 129-31.
14 See note 4.
15 Gender and the Musical Canon, pp. 186-87.
16 Curtis, p. 421.
17 Gender and the Musical Canon, p. 145.
18 Ibid., p. 145; and Curtis, p. 399.
19 Curtis, p. 421.
20 Ibid., p. 422.
21 I discuss student reactions to the analysis in Gendered Analysis in the Classroom. Opportunities and Challenges, paper presented at the annual meeting of the Society for Music Theory, Phoenix, October 1997. Earlier versions were read at the Music, Gender, and Pedagogics Conference, organized by Margaret Myers, at the University of Göteborg, Sweden, April 1996, and a month earlier at the University of Texas in Austin.
22 Some of the most exciting work on theorizing feminist approaches to music analysis appears in an issue of Perspectives of New Music, 32/1 (Winter 1994): Suzanne Cusick, Feminist Theory, Music Theory, and The Mind/Body Problem, pp. 8-27; Marion Guck, A Woman's (Theoretical) Work, pp. 28-43; and Marianne Kielian-Gilbert, Of Poetics and Poiesis, Pleasure and Politics-Music Theory and Modes of the Feminine, pp. 44-67. In an earlier issue of the same journal, vol. 31/2 (summer 1993), see a related essay of Fred Maus, Masculine Discourse in Music Theory, pp. 264-93.
23 Eva Rieger, „Ich recycle Töne". Schreiben Frauen anders? Neue Gedanken zu einem alten Thema, in: Neue Zeitschrift für Musik, February 1992, pp. 15-16.

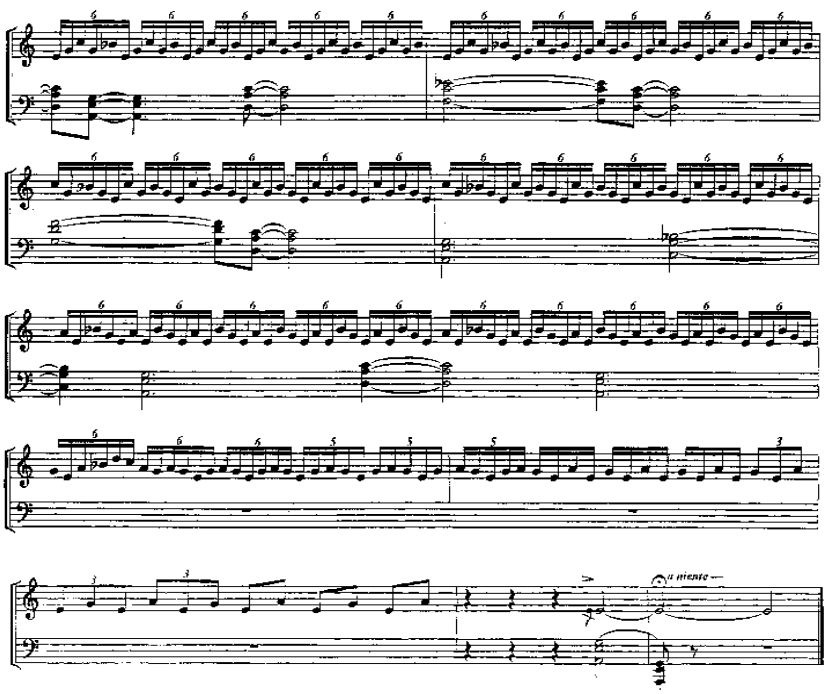
Perpetuum Mobile

for Eva Rieger on her 60th Birthday

With love from Vivienne

Vivienne Olive





Dieses Stück kann auf irgendeinem Tasteninstrument gespielt werden, wobei die interessantesten Ergebnisse auf einem elektronischen Keyboard zu erzielen sind. In diesem Fall sollten die beiden Hände verschiedene Klangfarben haben. Falls man das Stück als „Klangkulisse“ verwenden will, so könnten z. B. die letzten zwei Takte weggelassen werden, und es könnte wieder von vorne angefangen werden, evt. mit ganz anderen Klangfarben. Eine solche „unendliche“ Komposition ließe sich leicht vom Computer herstellen.

Dem Stück liegen die brauchbaren Buchstaben von E-v-A m-A-r-i-A r-i-E-G-E-r zugrunde (seriell verarbeitet und transportiert) sowie die Zahl 60.

Musik und Körper

Performative Problemlösungsstrategien

Jan Hemming

> Man könnte sich ja immerhin vorstellen, daß Beethoven taub werden *wollte* – weil er schon an der sinnlichen Seite der Musik jene Erfahrungen machte, die heut aus den Lautsprechern quellen.[1]

Musik wird fast ausnahmslos über Sinnesorgane aufgenommen, findet also über den Körper Eingang in die Wahrnehmung. *Fast* ausnahmslos? Nun, es ist immerhin bekannt, daß musikalisch geschulte Menschen allein beim Imaginieren einer niemals zuvor gehörten Musik zur Vergegenwärtigung dieser Musik fähig sind, ohne daß diese den Weg über einen Sinnesreiz nähme. Der Musikpsychologe Erwin Gordon hat für dieses vor allem in der westlichen Kunstmusik wichtige Vorstellungsvermögen den Begriff „Audiation" in die Diskussion eingebracht und ihn in das Zentrum seiner Begabungstheorie gestellt.[2] Doch es ist weit verbreitet, die Rolle des Körpers und sein besonderes Verhältnis zur Musik in der einen oder anderen Weise direkt oder indirekt anzuerkennen, vor allem im Bereich der populären Musik. Dort ist der Mythos vom Herzschlag der Mutter, den bereits der Embryo wahrnimmt und der seine Fortsetzung im regelmäßigen Beat ganz gleich welchen Musikstils findet, allgegenwärtig. In "The Beatles with Lacan" drückt es Henry Sullivan folgendermaßen aus:

> „Ich glaube, daß die Anziehungskraft von Rock-Rhythmen zum Teil in ihrer kontinuierlichen Mimesis des menschlichen Herzschlags begründet ist. Der besondere Effekt des Rock-Schlagzeugs liegt in der Imitation des Herzens in regelmäßigen Patterns, im Zusammenspiel mit einer ausgeprägten Betonung des Off-Beat (entsprechend der Entspannung des Herzmuskels während der Diastole)."[3]

Im Anschluß wird eine recht ausgefeilte Theoriekonstruktion zur Herzschlag-Interferenz zwischen dem ungeborenen Kind und der Mutter präsentiert, um insbesondere zu erklären, warum der Beat der Rockmusik meistens ungefähr doppelt so schnell wie der Herzschlag ist. Es ist kaum noch nötig zu erwähnen,

daß es dem Autor um eine möglichst unanfechtbare ästhetische Legitimation der Rockmusik geht.

Einen etwas anders gelagerten Aspekt von Musik und Körpererfahrung dokumentiert folgendes Zitat von Ian Anderson, dem Querflötisten der Rockgruppe „Jethro Tull“:

> „Gitarristen gehen auf die Bühne und zupfen nur einmal kurz und schon entsteht ein erregender, unheimlicher Lärm . . . Gitarrespielen ist eine Verbindung zwischen Gehirn und Verstärker. Es ist wahnsinnig direkt.“[4]

Aber auch andere Musikauffassungen, etwa von Freunden der Oper oder des Balletts, heben die Rolle der Stimme bzw. der Körperbeherrschung der Tänzer – zumindest auf Seiten der Interpreten – ohne Einschränkungen hervor. Allerdings funktioniert der Körperbezug in der Kunstmusik und vor allem der E-Musik des 20. Jahrhunderts zumeist nicht ohne entsprechende Distanzierungen. In MusikTexte zitiert und kommentiert Thomas Meyer den Komponisten Brian Ferneyhough folgendermaßen:

> „*Musik erreicht ihre Verbindlichkeit, wenn sie im Leib gespürt wird* (womit Ferneyhough freilich kaum den vielgepriesenen Bauch der Jazzer meint); eine Binnenspannung soll wahrnehmbar sein, die nicht unbedingt mit einem Wort zu identifizieren ist.“[5]

Hier deutet sich bereits an, daß trotz einer unmittelbaren Bezugnahme auf „Musik und Körper“ offenbar verschiedene Arten von „Körper“ differenziert werden müssen. In der kritischen Theorie geschieht dies z. B. in der Denkfigur einer Dialektik von Mythos und Aufklärung, auf deren Basis zwischen „wahrer“ und „falscher“ Körperlichkeit unterschieden wird. So formulieren Horkheimer und Adorno im Exkurs „Interesse am Körper“ in der „Dialektik der Aufklärung“:

> „Unter der bekannten Geschichte Europas verläuft eine unterirdische. Sie besteht im Schicksal der durch Zivilisation verdrängten und entstellten menschlichen Instinkte und Leidenschaften [. . .] Von der Verstümmelung betroffen ist vor allem das Verhältnis zum Körper.“[6]

Allerdings bezieht sich diese Äußerung primär auf die Situation der industriellen Arbeitswelt und auf den Körperkult des Faschismus. In der „Philosophie der neuen Musik“ hat es Adorno rigoros abgelehnt, die Musik Strawinskys, deren körperliche Wirkung vom Komponisten beabsichtigt ist, ästhetisch anzuerkennen.[7] Nur beim genauen Hinsehen bleibt ein positiver Rest erhalten, indirekt ausgesprochen durch Einbeziehung eines Zitats von Frank Wedekind:

> „Die Spur des Besseren bewahrt Kulturindustrie in den Zügen, die sie dem Zirkus annähern, in der eigensinnig-sinnverlassenen Könnerschaft

von Reitern, Akrobaten und Clowns, der ‚Verteidigung und Rechtfertigung körperlicher Kunst gegenüber geistiger Kunst'."[8]

Die Rede von „Musik und Körper" ist oftmals subjektiv geprägt, während Versuche der Objektivierung schnell in allgemeine Abhandlungen zur „Natur der Musik" münden. Diese lassen deutlich den Versuch erkennen, aus vermeintlichen Naturkonstanten auch musikalische Konstanten abzuleiten, die in den Dienst einer normativen Ästhetik gestellt werden können. Aus der Analyse des Faschismus durch die kritische Theorie oder aus der Gender-Forschung ist bekannt, daß vermeintliche „objektive" Wahrheiten die Unterdrückung oder Ausmerzung alles „Anderen" implizieren können. So entsteht das sehr weitreichende (und dabei zum Teil unbewußte) Gebot einer „Political Correctness", sich vom Themenkomplex „Körper" und „Natur" möglichst zu distanzieren. Dadurch wird der „Körper" selbst zu dem „Anderen"; er bleibt unsichtbar, weil er in den etablierten (musik-)wissenschaftlichen Wahrnehmungsrastern nicht vorgesehen ist.

Als Reaktion auf dieses „Verbannen des Körpers" existiert am Rande der Disziplin eine eher intuitiv gewonnene oder auf Erfahrung verweisende Position, die zum Beispiel unter Musikethnologen, vor allem aber unter Musikpädagogen und Musiktherapeuten anzutreffen ist. Es wird versucht, anhand von Beispielen aus der Praxis die Relevanz des Körpers beim Musizieren besonders hervorzuheben. Dies kann z. B. am Sammelband „Musik und Körper"[9] nachvollzogen werden, der eine Tagung des „Arbeitskreises musikpädagogische Forschung" (AMPF) mit dem gleichen Titel dokumentiert. Typisch für an der Musikpraxis entwickelte Thesen ist fast durchweg eine verkürzte Rezeption kritischer Theorien, die durchaus so weit reicht, die oben genannte "Political Correctness" unbeabsichtigt oder unbewußt zu verletzen. Dabei gehen die Kritiker einer körperlichen Musik implizit zumeist von einem ebenso starren Modell von „Körper" aus, wie es auch von der entgegengesetzten Ansicht angewendet wird. „Körper" gilt in beiden Fällen als Moment der Unmittelbarkeit und letzten Wahrheit, das – wenn wir uns erst einmal darauf einlassen – keine Relativierung mehr erlaubt. In der Kulturwissenschaft ist es üblich, derartige Positionen als „Essentialismus" zu bezeichnen. In ästhetischer Hinsicht würde dies bedeuten, daß eine Musik – gemäß den jeweiligen Präferenzen positiv oder negativ gewendet – die körperliche Dimension in jedem Fall in Form einer Konstante zu berücksichtigen hätte. Sehr deutlich kann so etwas an den jeweiligen Gemeinplätzen abgelesen werden, die etwa folgendermaßen paraphrasiert werden können – in der Popmusik „ist es nicht geil, wenn es nicht groovt", in

der E-Musik „ist es keine Kunst, wenn man dadurch angeregt wird, mit dem Fuß zu wippen."

Encultured bodies: Körper als Konstruktion

In solcher Weise scheinbar feststehende Grundannahmen waren u. a. Gegenstand der Auseinandersetzung im Kontext der Dekonstruktion. Als wichtige Impulsgeber werden hier die französischen Autoren Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard oder Michel Foucault gerne in einem Atemzug genannt, auch wenn deren Bild von Musik häufig subjektiv geprägt war und sie eine soziologische Perspektive bevorzugten. An dieser Stelle sei vor allem auf Foucault hingewiesen, der in seinen Studien zu „Sexualität und Wahrheit"[10] dargelegt hat, in welch hohem Maße unser eigenes Verhältnis zu Sexualität und Körper vom historisch-kulturellen Kontext konstruiert und damit zugleich wandelbar ist. Foucault lenkt den Blick besonders auf die zentrale Bedeutung der Machtverhältnisse in Diskursen. In der Foucault-Rezeption wurden die Schwerpunkte jedoch sehr verschieden gesetzt. Während einige Autoren es für sein Verdienst halten, die Denkfigur der somit diskursiven Konstruiertheit des Körpers überhaupt erst eingeführt zu haben, heben andere Autoren hervor, daß Foucault vor allem zur Dekonstruktion der z. B. im Begriff des „gelehrigen Körpers" bereits existierenden sozialen Vorstellungen beigetragen hat.[11]

Folgendes Beispiel soll illustrieren, daß eine diskursive Verfaßtheit des Körpers auch in musikalischen Zusammenhängen existieren kann: Eine Gruppe von Studierenden sitzt in der Bibliothek eines musikwissenschaftlichen Instituts, um sich auf ein Seminar vorzubereiten. In der nächsten Sitzung soll das Streichquartett von Witold Lutoslawski aus dem Jahr 1964 behandelt werden. Alle Teilnehmenden verfügen hierzu bereits über Hintergrundwissen und haben die Partitur vorliegen. Mitlesend verfolgen sie das akustische Geschehen, während das Stück von CD vorgespielt wird. In diesem Moment betritt ein verspäteter Teilnehmer den Raum, hört kurz hin und bemerkt spontan „das hört sich ja an wie beim Zahnarzt", womit er offenbar eine unmittelbare Körpererfahrung in Analogie zu seinem aktuellen Musikerleben setzt. Die bisher anwesenden Teilnehmenden nehmen die Bemerkung jedoch eher verständnislos auf, denn sie sind in diesem Moment weder körperlich beeinträchtigt, noch denken sie an einen Zahnarzt. Sie haben sich auf das strukturelle Geschehen im Stück konzentriert und dieses anhand der Partitur nachvollzogen. Schon die

Binnenrelativität der Situation ermöglicht in diesem Moment also eine völlig unterschiedliche Interpretation auch der körperlichen Komponente von Musik. Im vorliegenden Fall wurden auch die diskursiven „Kontexte“ deutlich, die zu der jeweils unterschiedlichen Konstruktion von Körpererfahrungen geführt haben. In anderen Forschungsrichtungen wurden die Ideen der Dekonstruktion auf zum Teil sehr verschiedenartige Weise adaptiert, z. B. im Zusammenhang der sogenannten “Critical Musicology” des angloamerikanischen Raums. In historischer Hinsicht wird der „Kanon der Meisterwerke“ dekonstruiert, aus dem sich unser Bild von „Kunstmusik“ spätestens seit dem letzten Jahrhundert zusammensetzt. Von gesellschaftskritischem und politischem Interesse sind Untersuchungen, die aufzeigen konnten, daß unsere Auffassungen von Musik eine bestimmte Kultur (die westliche), eine bestimmte „Rasse“ (die weiße) und ein bestimmtes Geschlecht (männlich) eindeutig favorisieren. Aus ihnen resultiert eine neue Bereitschaft, sich mit „Selbstverständlichkeiten“, die ihren Status als solche heutzutage nicht mehr aufrechterhalten können, kritisch auseinanderzusetzen. Von Anfang an beschäftigte sich auch die Gender-Forschung mit den Dimensionen dieser Problematik, bezogen vor allem auf Geschlechtsidentitäten. Die Grundprämisse dieses Ansatzes liegt in der Unterscheidung zwischen dem biologischen Geschlecht (engl. „Sex“) und der Form des Geschlechts, wie wir es real als sozial konstruiertes vorfinden („Genus“, engl. „Gender“). Demzufolge kann sich zwar niemand von dem konkreten biologischen Faktum lösen, eben als „Frau“ oder „Mann“ geboren zu sein. Welche Eigenschaften, Befugnisse, Fähigkeiten, Machtattribute im Folgenden jedoch dem Subjekt zugesprochen werden, wird als vollständig sozial konstruiert und nicht biologisch gegeben angesehen.

Allerdings ist das Verhältnis von „Musik und Körper“ auch in der Gender-Forschung nicht klar definiert. Aus der Beobachtung, daß die Rolle von Körper und Sexualität in der bisherigen Musikwissenschaft kaum anerkannt und von einem „Mantel der wissenschaftlichen Objektivität“ überdeckt wurde, resultiert die Ambition, diese Rolle offenzulegen und zu neuer Geltung zu bringen[12]. Susan McClary hat dies z. B. folgendermaßen formuliert:

> „Musik nach der Renaissance spricht sehr häufig libidinöse Wünsche an: In dem historischen Augenblick, wo die Legitimation der Kultur vom sakralen auf den weltlichen Bereich überging, wurde die ‚Wahrheit‘, die die musikalische Kultur autorisierte, ausdrücklich mit männlich definierten Modellen von Sexualität verbunden [. . .] Für fast die ganze Geschichte der Musik seit der Renaissance und so gut wie alle begleitende Kritik

> gilt, daß die sexuellen Dimensionen ihrer Mechanismen zwar schamlos ausgenutzt und zugleich jedoch durchgängig verleugnet wurden. Das Prinzip, über drei Viertel eines Stückes auf einen Höhepunkt hinzuarbeiten, wird in Metaphern verhandelt, die fast immer die zugrundeliegenden erotischen Annahmen verraten, und zugleich wird dieses ‚Prinzip des Höhepunktes' in den Status einer wertfreien, universellen Form transzendiert (ähnlich wie der Phallus einer klassischen griechischen Säule). Dieses Prinzip wird nun nicht mehr als sexuelles (geschweige denn männliches!) erkannt – es ist ganz einfach die Art und Weise, nach der Musik zu funktionieren hat."[13]

Was hier auf den ersten Blick als berechtigte und wertvolle Kritik an vorherrschenden Ideologien erscheint, ist nicht ganz unproblematisch. In einem vor allem bei Gegnern der Gender-Forschung prominent gewordenen Einwand demonstriert Leo Treitler unter Hinzunahme eines weiteren Essays von McClary über Beethoven, wie schnell deren Bemühungen um eine Hermeneutik, die die Rolle des Körpers nicht vernachlässigt, selbst ins Ideologische zu kippen drohen:

> „Als ob der energische Impuls, der für die Tonalität charakteristisch ist, und die für die ersten Themen typische Aggression noch nicht genug wäre, fügen Beethovens Symphonien zwei weitere Dimensionen der Stilgeschichte hinzu: stürmisches ‚Stampfen aus der Beckengegend' (zum Beispiel im letzten Satz der fünften Symphonie und in allen außer dem ‚passiven' dritten Satz der neunten Symphonie) und sexuelle Gewalt. Das Einsetzen der Reprise im ersten Satz der Neunten ist einer der schreckenerregendsten Momente in der Musik, die sorgfältig vorbereitete Kadenz bleibt in frustrierender Weise unerfüllt, was Energie aufstaut, die schließlich in der erstickenden, mörderischen Wut eines Triebtäters explodiert, der nicht in der Lage ist, Befriedigung zu erlangen."[14]

Es ist nur zu offensichtlich, daß hier nun mit körperlichen Metaphern selbst im Sinne einer Unmittelbarkeit und Direktheit argumentiert wird, die um so bedenklicher stimmt, als sie unter dem emanzipatorischen Deckmantel der feministischen Musikwissenschaft stattfindet. Der Vorwurf, der hier erhoben wird, lautet folglich, daß auf diese Weise eine neue und ebenso subtile Form des Essentialismus durch die Hintertür wieder eingeführt wird. McClarys Untersuchungen zur Körperproblematik sind damit gewissermaßen über das Ziel hinausgeschossen und bleiben – wie jede Hermeneutik – nach streng wissenschaftlichen Kriterien stark angreifbar. In Diskussionen und Seminaren habe ich jedoch mehrfach erlebt, daß gerade die Beschreibungen und drastischen Asso-

ziationen aus dem letzten Zitat vor allem von Frauen geteilt werden und damit sicherlich einen Nerv getroffen haben.

Codierte Körper

In der fortgeführten Auseinandersetzung um Essentialismus und soziale Einflußnahme ist die Konstruktion von „Körperlichkeit" differenzierter und aus verschiedenen Perspektiven untersucht worden. Dies geschah vor allem unter Rückgriff auf die Theorie der Semiotik und das zeichentheoretische Vokabular, das im Umkreis des französischen Poststrukturalismus entwickelt wurde und mit dessen Hilfe Codierungen von Körperlichkeit in kulturellen Verhaltensweisen und Objekten beschrieben und analysiert werden können. Hinzu kommt die strukturalistisch-linguistische Adaption der Psychoanalyse durch Lacan[15]. Ihre Kernaussage besteht darin, daß auch die Prozesse in unserem Unbewußten in einer Art und Weise strukturiert sind, die der Sprache ähnelt, und daß dennoch Kräfte und Dispositionen existieren, die diese Struktur überwinden können. In einer Weiterentwicklung der schon durch Freud erfolgten Thematisierung lustvoller, triebhafter und unbewußter Vorgänge verwendet Lacan den Begriff „jouissance" zur Charakterisierung solcher Zustände jenseits des Diskursiven. Auf diese Ansätze hat z. B. John Shepherd[16] zurückgegriffen, um Bedeutungsstrukturen am Beispiel der populären Musik zu untersuchen. Der entscheidende theoretische Schritt besteht in der Einführung einer Ebene symbolischer Repräsentation: Indem ein gehörter Klang immer auf seine Klangquelle und diese auf die dahinterliegende Kraft verweist, enthält Klang eine elementare symbolische Qualität, auf der jede weitere kulturelle Logik aufbaut:

> „Ich bin der Auffassung, daß ‚Musik', die sich diskursiv innerhalb spezifischer sozialer, kultureller und historischer Umstände konstituiert, als signifizierende Praxis einzigartige und besondere Qualitäten besitzt, die – zumindest partiell – auch solche signifizierenden Praktiken prägt, in die sie als ‚nichtlinguistischer Klang' eingebunden ist. Diese Einzigartigkeit und Besonderheit beruht nicht auf einer einzelnen ihrer Qualitäten, sondern vielmehr auf einer Kombination von drei Faktoren. *Erstens:* Musik bezieht sich nicht direkt auf die Welt der Objekte und Konzepte. Sie ist nicht-denotativ. Sie liegt jenseits von Kristevas ‚symbolischer Ordnung'. Dafür evoziert sie *direkt* die Texturen, Prozesse und Strukturen der sozialen Welt als der Welt, die in der externen, öffentlichen Sphäre der sozialen Interaktion *und* dem inneren privaten Reich der individuellen

> Subjektivität manifest ist. Damit unterscheidet sich Musik radikal von Sprache als der anderen auf Klang beruhenden Form menschlicher Kommunikation. *Zweitens:* Die Wirkung von Musik ist signifikant ikonisch. Das heißt, es besteht ein dominantes, *jedoch kein determinierendes* Element der Entsprechung zwischen Musik und Klangerlebnis und den besonderen Bedeutungen, die sich in diesem Klangerlebnis vermitteln. Dieses Prinzip der Ikonizität unterscheidet Musik radikal von der Sprache. *Drittens:* Die Wirkung von Musik ist primär und ursprünglich somatisch und körperlich, nicht zerebral und kognitiv. Musik wirkt tief und direkt auf den menschlichen Körper als dem individuellen Ort jeder Äußerung [. . .] und dem individuellen Ort der politischen Auseinandersetzung."[17]

Um es noch einmal anders zu formulieren: Die in Musik enthaltenen Bedeutungen sind gemäß dieser Konzeption nicht in gleicher Weise eindeutig wie im Bereich der Sprache. Primär bewirkt Musik demnach keine Kognitionsleistung, sondern erzeugt ein „Gewebe aus physiologischen und affektiven Stimulationen, das anschließend in die symbolhafte Ordnung der Sprache eingebunden wird"[18]. Die Besonderheit von Shepherds Theorie besteht folglich darin, nicht einfach Analogien zwischen körperlichen Prozessen einerseits und Musik bzw. Sprache andererseits zu bilden, was deren weitgehende Identität voraussetzen würde. Vergleichbar sind nur die Strukturen der jeweiligen Prozesse, was diese Theorie als homologisches Modell kennzeichnet. Zugleich distanziert sich Shepherd so von radikaleren Theorieansätzen, die im Begriff „Musik als leeres Zeichen" einforderten, daß „Musik" *jede* ihr verliehene Bedeutung annehmen könne. Im Zusammenhang der populären Musik hilft dies zu erklären, warum einzelnen Stücken, die offenkundig von dürftiger musikalischer Struktur sind, doch eine große individuelle wie auch intersubjektive Bedeutung zukommen kann. Keiner braucht eigentlich 1000 Liebeslieder. Trotzdem ist jedes von ihnen irgendwie bedeutsam, für irgend jemanden zumindest. Und dennoch sind diese Bedeutungen nicht beliebig und losgelöst von den klanglichen Ereignissen.

In seinem berühmt gewordenen Aufsatz „Le grain de la voix", zu deutsch „Die Rauheit der Stimme"[19], hat Roland Barthes in ganz ähnlicher Weise auf die Semiotik zurückgegriffen, um Interpretationen von Schumanns *Dichterliebe* durch zwei verschiedene Sänger miteinander zu vergleichen. Gleichzeitig ist dieser Aufsatz der Versuch, die Ebenen der kulturell anerkannten Werte einerseits und der körperlichen (Lust-)Empfindungen andererseits, die beide Teil des Musikerlebens sind, in angemessener Weise zur Geltung zu bringen. Hier-

zu bedient sich Barthes unter Bezugnahme auf Julia Kristeva der theoretischen Unterscheidung von „Phäno-Text“ und „Geno-Text“:

> „Der *Phäno-Gesang* (wenn man diese Übertragung akzeptieren will) umfaßt alle Phänomene, alle Merkmale, die in den Bereich der gesungenen Sprache, der Gesetze des Genres, der codierten Form der Koloratur, des Idiolekts des Komponisten, des Stils der Interpretation fallen: kurz alles, was in der Ausführung im Dienste der Kommunikation, der Repräsentation, des Ausdrucks steht: das wovon man gewöhnlich spricht, was das Gewebe der kulturellen Werte bildet (der Stoff der eingestandenen Vorlieben, der Moden, der kritischen Diskurse), was sich direkt mit den ideologischen Alibis einer Epoche verknüpft (die ‚Subjektivität‘, die ‚Expressivität‘, die ‚Dramatik‘, die ‚Persönlichkeit‘ eines Künstlers). Der *Geno-Gesang* ist das Volumen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen ‚aus dem Inneren der Sprache und ihrer Materialität selbst‘ hervorkeimen; es ist ein signifikantes Spiel, das nichts mit Kommunikation, Repräsentation (der Gefühle) und Ausdruck zu tun hat; es ist die Spitze (oder der Grund) der Produktion, wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet – nicht das, was sie sagt, sondern die Wollust ihrer Ton-Signifikanten, ihrer Buchstaben: wo sie erforscht, wie die Sprache arbeitet und sich mit dieser Arbeit identifiziert. Es ist mit einem sehr einfachen Wort, das jedoch ernst genommen werden muß: die *Diktion* der Sprache.“[20]

Dieser auf den ersten Blick sehr komplexe Ansatz ist durch Richard Middleton folgendermaßen präzisiert worden:

> „Barthes‘ Theorie hat sich als ein höchst einflußreicher Hinweis darauf erwiesen, die musikalische (Woll-)Lust in einem semiologischen (und nicht in einem instinktualistischen oder soziologischen) Zusammenhang darzustellen.“[21]

Das in englischen Texten gebräuchliche Vokabular für die unmittelbare Bezugnahme auf „Körper“ schwankt übersetzt zwischen „instinktualistisch“, „essentialistisch“ oder „substantialistisch“, wobei Ruth Solie[22] auf eine weitgehende Gleichbedeutung dieser Begriffe hingewiesen hat. Mit dem „soziologischen Zusammenhang“ bezieht sich Middleton hingegen auf die erwähnten sozialen und kulturellen Konstruktionen des Körpers. Middleton sieht in Barthes’ Rückgriff auf die Semiotik zunächst eine Möglichkeit der Überwindung des Gegensatzes zwischen Natur und Konstruktion. In der Folge werden insbesondere die oben bereits angesprochenen Bereiche jenseits des Diskursiven untersucht:

> „Sein [Barthes] Aufsatz zur ‚Rauheit der Stimme' verbindet eine Typologie der Lüste mit einer semiologischen Theorie, die auf einer Unterscheidung zwischen einer ‚Signifizierung (Bedeutung)' einerseits, und andererseits dem, was er ‚signifiance' (Diktion) nennt, basiert. Diese Unterscheidung kann als analog zu dem Kontrast angesehen werden, den Lefèbvre differenzierte: eine ‚logogenische Semantik' und eine ‚pathogene Lust', in deren Zustand die Macht der ‚Bedeutung' zerbrochen wird. Dies erinnert an den immer wiederkehrenden Verdacht, daß hinter dem ‚Deckmantel der Bedeutung' die Möglichkeit eines Fensters zu einem Zustand steht, in dem ‚Dinge' ‚sie selbst' sein könnten. In der Tat könnte die ästhetische Herangehensweise selbst als Formalisierung angesehen werden, als systemischer Annäherungsversuch an die ‚Anarchie' solcher Zustände: ein kulturell legitimierter flüchtiger Blick auf eine verbotene Ökologie."[23]

John Shepherd und Peter Wicke haben diese Gedanken in "Music and Cultural Theory" aufgegriffen[24] und in den letzten beiden Kapiteln ihres Buches thematisiert:

> „Wenn uns Musik von der Welt der Zeichen wegführt und uns statt dessen die Welt der Handlungen näher bringt – scheint Middleton zu bemerken – führt uns dies notwendigerweise auch weg von der Welt der Bedeutungen und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Prozesse an sich."[25]

An dieser Stelle kann die Diskussion nicht im Detail nachgezeichnet werden, in der weiteren Argumentation möchte mich jedoch vor allem der verstärkten Betonung des Handlungsaspektes anschließen. Dazu greife ich erneut auf die Gender-Forschung zurück und beziehe mich auf die jüngere theoretische Entwicklung.

Körper als kulturelle Performanz

In ihren beiden Büchern „Das Unbehagen der Geschlechter"[26] und „Körper von Gewicht"[27] wendet sich Judith Butler von der bisher dominanten Diskussion der sozialen Kategorie des Geschlechts ab, um auch die Dimensionen des biologischen Geschlechts genauer zu differenzieren. Die „Materialität des Körpers" wird demzufolge nicht weiter als starr angenommen, sondern im Beziehungsgefüge zwischen biologisch gegebenen Fakten und tatsächlich frei bestimmten Lebensformen der Geschlechter angesiedelt. Der Rekurs auf Lacan ist auch hier wichtig, da ein Großteil der Prozesse der „Materialisierung" indi-

viduell wie gesellschaftlich unbewußt abläuft. Ein zentrales theoretisches Element ist eine Auffassung von Sprache, die den Handlungsaspekt im Begriff des „Sprechaktes“[28] miteinbezieht. Auf diese Art und Weise werden neue Diskurse konstituiert, die Realitäten nicht nur verändern, sondern auch neu erschaffen. Zu diesem Ansatz gehört das Postulat multipler Geschlechtsidentitäten als Reaktion auf die Kritik schwarzer und nicht-westlicher Feministinnen an Konzeptionen des sozialen Geschlechts, die sich als einseitig liberal oder bürgerlich erweisen. Dem Feminismus der alten Schule wird Essentialismus, Dualismus und Identitätsdenken vorgeworfen. Differenzen zwischen zwei Geschlechtern wurden in dualistischer Weise fixiert, was zu einer vorschnellen Identifikation von Geschlechterkategorien geführt hat, ohne daß dabei ihre Komplexität, ihre historischen Veränderungen oder ihre Ausdifferenzierung in der postmodernen Vielfalt des Lebens berücksichtigt worden wäre.
Somit verfolgt Butler ein sehr weitreichendes emanzipatorisches Interesse. Es wird vorgeführt, wie die Konstruiertheit von „Körper“ zwar anerkannt werden kann, daß die Rolle des „Körpers“ aber dennoch nicht als beliebig angesehen werden muß. Die zentrale Frage nach der Legitimation des in einer solchen Weise „materialisierten Körpers“ wird mit Hilfe der Denkfigur der kulturellen Performanz beantwortet. Durch die Inszenierung der eigenen Sexualität in allen Lebenszusammenhängen wird in beständigem Handeln eine performative Identität geschaffen.[29]

> „Performativität [darf] nicht als ein vereinzelter oder absichtsvoller ‚Akt‘ verstanden werden, sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt. [. . .] Das ‚soziale Geschlecht‘ [gender] läßt sich danach keineswegs weiterhin als kulturelles Konstrukt verstehen, das der Oberfläche der Materie, und zwar aufgefaßt als ‚der Körper‘ oder als dessen gegebenes biologisches Geschlecht, auferlegt wird. Vielmehr läßt sich, sobald das ‚biologische Geschlecht‘ [sex] selbst in seiner Normativität verstanden wird, die Materialität des Körpers nicht länger unabhängig von der Materialisierung jener regulierenden Norm denken.“[30]

„Körper“ als notwendiges Referenzobjekt?

In seinem Aufsatz „Ein wenig „Sex“ muß sein. Zum Problem der Referenz auf die Geschlechter“ hat sich Wolfgang Detel auf der Basis des theoretischen Fundus der analytischen Sprachphilosophie mit der Unterscheidung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht beschäftigt, die in übertragener Form auch

für das Problemfeld „Musik und Körper“ von Interesse sein könnte. Aus diesem Blickwinkel ergeben sich für Detel zwei alternative Konsequenzen der essentialistischen Auffassung von Geschlecht (am Beispiel des Begriffs „Frau“):

> „entweder (1) die Reduktion der Kategorie ‚Frauen‘ auf rein biologische Attribute, die dann aber ohne jede soziale Bedeutung seien, oder (2) die Festlegung essentieller sozialer Attribute, die jedoch an der Vielfalt und Mannigfaltigkeit des realen Lebens von Frauen in unterschiedlichen sozialen Kontexten scheitern muß.“[31]

Wie im letzten Abschnitt angedeutet wurde, reagiert Judith Butler auf dieses Problem mit dem Versuch, auch das biologische Geschlecht bzw. die Materialität des Körpers weitgehend in den Prozeß der Konstruktion einzubeziehen. Dem setzt Detel nun entgegen, daß auf diese Weise dem Feminismus das einheitliche Referenzobjekt „Frau“ verloren gehen könnte und damit die ursprüngliche emanzipatorische Intention gefährdet sei. Die Radikalität der Dekonstruktion von „Frauen“ äußert sich bei Butler folgendermaßen:

> „Wenn der Feminismus davon ausgeht, daß die Kategorie ‚Frauen‘ ein unbezeichenbares Feld von Differenzen bezeichnet, das keine Identitätskategorie lokalisieren oder zusammenfassen kann, verwandelt sich dieser Terminus gerade in einen Schauplatz ständiger Offenheit und Umdeutung.“[32]

In einer bedeutungstheoretischen Argumentation plädiert Detel dafür, daß die zunächst rein sprachlich vorgenommene Unterscheidung biologisch / sozial durchaus einen Sinn hat und beibehalten werden sollte. Wir benötigen sie, um in der Sprache auf die verschiedenen Dimensionen des „Geschlechts“ referieren zu können. Dabei neigt Detel ausdrücklich zur erstgenannten Auffassung bezüglich des Essentialismusproblems, die eine Reduktion unserer Begrifflichkeit einfordert und diese in charakteristischer Weise modifiziert:

> „Ein hinreichend *dünner Begriff* des biologischen Geschlechts kann aber möglicherweise dem Verdikt des Essentialismus entgehen, und es könnte sich als bemerkenswerter theoretischer Vorzug erweisen, daß dieser Begriff keinerlei soziale Bedeutung hat.“[33]
>
> „Je breiter daher die Referenz bestimmter Wörter oder Sätze über verschiedene spezifische Vokabulare variieren soll, und je interkultureller das Verstehen angelegt sein soll, und je verschiedenartiger die Ausdrücke und Sprachen sind, die wir in *unsere* Sprache übersetzen wollen, desto dünner wird die gemeinsame Basis für ihr simultanes Verstehen“[34] [kursiv: J.H.].

Als Konsequenz ergibt sich für Detel eine Reduktion der Bedeutungspostulate dieser Ausdrücke und Sätze auf basale Fakten, die sich zwar nur physikalistisch beschreiben lassen, die aber anders als manche Resultate naturwissenschaftlicher Untersuchungen primär deskriptiven Charakter besitzen und daher nicht normativ angewendet werden können. Ihre Notwendigkeit erhalten sie nur in bedeutungstheoretischer Hinsicht.[35] Praktisch würde das so aussehen:

> „Dieser Vorschlag zielt auf eine weitgehende semantische Entleerung unserer Begriffe von ‚Frau' und ‚Mann'. Wenn wir unser Selbstverständnis daraufhin prüfen, was es für uns heißt, eine Frau oder ein Mann zu sein oder vielleicht zu einem anderen dünnen biologischen Geschlecht zu gehören, sollte uns dieser Utopie zufolge *fast nichts* einfallen, ähnlich wie uns anläßlich der Frage, was es für uns heißt, eine Deutsche oder ein Deutscher, eine Französin oder ein Franzose zu sein, fast nichts einfallen sollte; dagegen sollte uns sehr vieles in den Kopf *und in den Körper* [kursiv: J.H.] kommen, wenn wir uns etwa fragen, was es für uns heißt, eine Frau oder einen Mann zu lieben, eine Mutter oder ein Vater zu sein, in der Krankenpflege, im Büro oder in der akademischen Lehre tätig zu sein, bestimmte sexuelle Präferenzen zu haben, bestimmte Arten der Kunst zu schätzen, gewisse Essensgewohnheiten zu haben, am religiösen Leben teilzunehmen oder unter einer bestimmten Verfassung zu leben."[36]

Nun läßt sich diese Argumentation nicht in der gleichen Stringenz auch auf musikalische Sachverhalte bzw. das Problemfeld „Musik und Körper" übertragen. Schließlich soll und kann ein semantisch weitgehend entleerter Begriff von „Körper" weder für eine normative Ästhetik gebraucht werden, noch läßt sich überhaupt postulieren, daß ein einheitlicher Begriff von Körper Bedingung für unser Sprechen über Musik ist. Die Motivation, Detels Überlegungen zur Entwicklung einer adäquaten Konzeption von „Körper" heranzuziehen, entspringt vielmehr der kulturellen Praxis. Hier wird, positiv oder negativ gewendet, offen oder implizit, fast immer auf eine Art der Körperlichkeit Bezug genommen. Diese kann nun in einer Weise theoretisiert werden, die die Beschränkung auf eine essentialistische, an der Konstruktion orientierte oder eine symbolische Argumentation überwindet. Der „dünne Begriff" des Körpers würde sich so erst in den jeweiligen konkreten Situationen mit Gehalt füllen, dann aber den theoretischen Rahmen liefern, um sich über diese angemessen auseinandersetzen zu können. In paraphrasierter Weise ließe sich sagen:

Wenn wir unser Selbstverständnis daraufhin prüfen, was es heißt, daß unser „Körper" für die Musik eine wie auch immer geartete Rolle spielt, sollte uns dieser Utopie zufolge fast nichts einfallen; dagegen sollte uns sehr vieles in den

Kopf und in den Körper kommen, wenn wir uns etwa fragen, was es für uns heißt, ein bestimmtes Musikstück zu lieben, ein Instrument zu spielen, von Musik belästigt zu werden, zu tanzen oder auch nur an eine Musik zu denken.
Weit entfernt von einer universalistischen oder normativen Argumentation bildet diese Konzeption von „Körper" das Substrat des vorliegenden Textes. Die eingangs erwähnte „unmittelbare Wirkung von Rock-Rhythmen" oder die „direkte Verbindung zwischen Gehirn und Verstärker" müssen somit auch unter (ideologie-)kritischen Gesichtspunkten nicht länger als unzulässige Analogiebildungen abgelehnt werden. Vielmehr wird es mit dieser Konzeption möglich, die beschriebenen Körpererfahrungen als real anzuerkennen, was entscheidend z. B. zum Verständnis intuitiv gewonnener Positionen aus der Musiktherapie oder etwa von McClarys Beethoven-Hermeneutik beitragen kann. „Körper" bliebe zuletzt als gemeinsames Referenzobjekt bestehen, was jedoch keine bestimmten Musikrichtungen ausschließt oder bevorzugt, sondern statt dessen den Aspekt des Handelns, der „musikalischen Performanz" in das Zentrum des Interesses stellt.

Ausblick

Wie eingangs angedeutet, finde ich die Idee interessant, derartige „performative Problemlösungsstrategien" unter Umständen auch auf andere (musik-)wissenschaftliche Fragestellungen anzuwenden. Dies bietet sich für Bereiche an, die entweder durch eine essentialistische Begrifflichkeit ähnlich vorbelastet sind wie das Thema „Musik und Körper", oder für Bereiche, deren theoretische Reflexion noch in der Entwicklung begriffen ist.
Letzteres kann im Bereich der neuen Medien beobachtet werden. Wem ist etwa damit gedient, die „Multimedia-CD-Rom" unter den Stichworten „Hypertext" oder „Nicht-Linearität" zu preisen und darin Umsetzungen gar nicht so junger Medientheorien (wie z. B. des „Radikalen Konstruktivismus" oder der „Systemtheorie"[37]) zu erblicken? Vielversprechender erscheint es mir, ausgehend von einem "learning-by-doing", Probleme und Chancen dieses Mediums mit Sachverstand, aber "as-we-go-along" kennenzulernen. Dabei könnte zum Beispiel die Entdeckung gemacht werden, daß eine „Multimedia-CD-Rom" das traditionelle Problem des Sprechens über Musik zwar nicht auflösen kann, es durch die Verbindung von Schrift und Bild mit dem akustischen Geschehen aber vorübergehend in den Hintergrund treten läßt. Erst auf der Basis derart performativ gewonnener Erfahrungen könnte sich unser Begriff von „Multimedia" mit Ge-

halt füllen, der ein differenziertes Erschließen des wissenschaftlichen Potentials neuer Medien ermöglicht.

Ein Beispiel für den erstgenannten Fall ist die Rede von „musikalischer Begabung“: Ungeachtet anderslautender wissenschaftlicher Definitionen hat der Begriff stets eine essentialistische Komponente, indem auch auf zugrundeliegende (naturgegebene, angeborene) „Anlagen“ Bezug genommen wird. Die Verwendung des Begriffs – z. B. durch Musiker und Pädagogen – orientiert sich primär an einem derartigen Verständnis. Für einen wissenschaftlichen Umgang mit „Begabung“ könnte erneut eine vorübergehende semantische Entleerung des Begriffs hilfreich sein, die mit einer verstärkten Aufmerksamkeit dafür einhergeht, inwiefern sich „Begabung“ im Laufe eines Lebens manifestiert – „Performanz“ im Sinne einer sich ständig wiederholenden und zitierenden Praxis. Dies korrespondiert mit dem forschungspraktischen Problem, daß sich sowieso nur Leistungen bzw. Lernfortschritte und niemals Anlagen bestimmen lassen. Auf die Erforschung der zugrundeliegenden Biologie[38], die vermeintlich objektive Aussagen verspricht, könnte als Konsequenz getrost verzichtet werden.

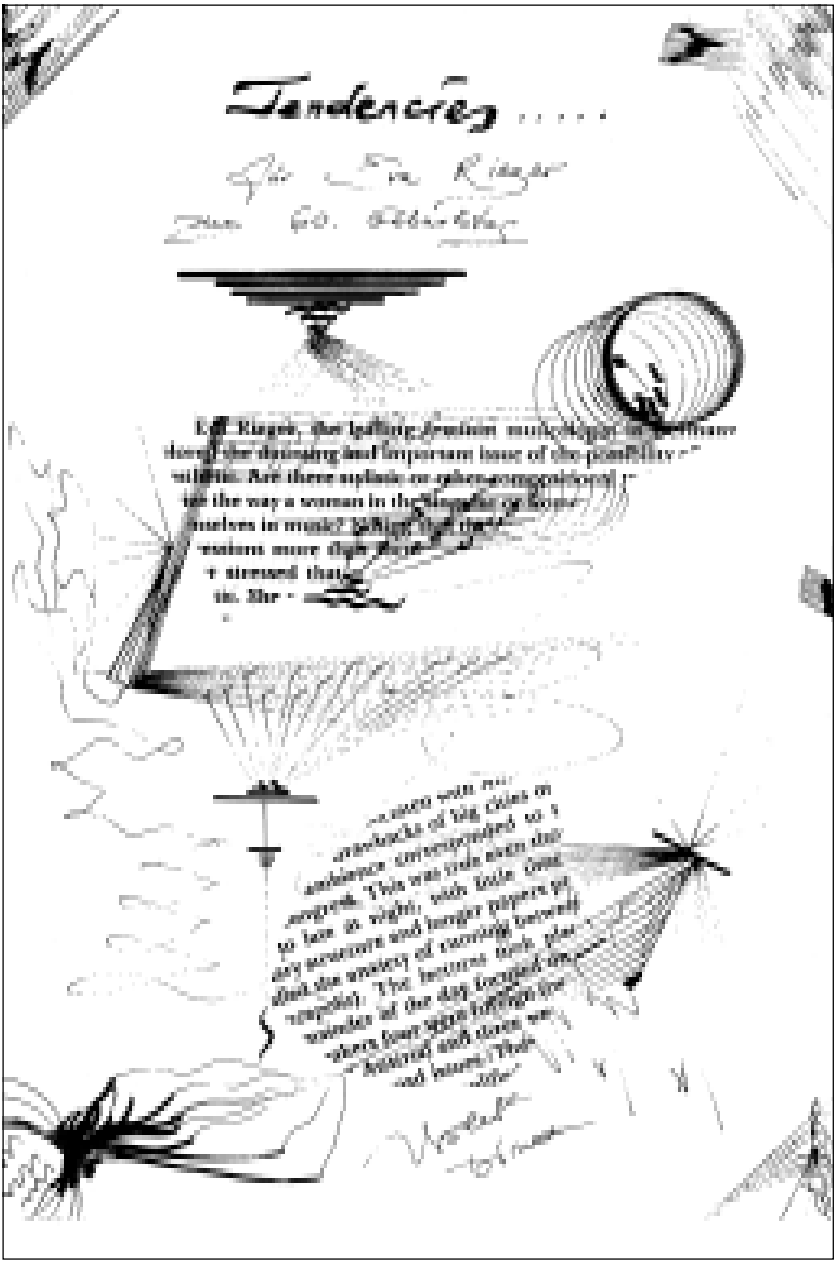
Anmerkungen in eckigen Klammern und die Übersetzung aller fremdsprachigen Zitate stammen vom Autor. Wenn nicht anders gekennzeichnet, stimmen kursive Hervorhebungen in Zitaten mit dem Original überein.

Bezogen auf die Feminist Theory and Music-Konferenzen hat Eva Rieger angemerkt, daß sich die beteiligten Männer „nur selten mit den Werken oder den Problemen von Frauen befassen“ (Musik und Gender Studies: Sechs Fragen, in: Gender Studies & Musik (wie Anm. 29). Diese Beobachtung könnte in gleicher Weise auf den vorliegenden Text bezogen sein, der insofern auch die Schwierigkeit illustriert, der jeweiligen Geschlechterrolle zu entkommen. Die (typisch männlich) abstrakt theoretische Position werde ich also mit einem ironischen Zwinkern übernehmen.

1 Theodor W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte (= Nachgelassene Schriften 1), Frankfurt am Main 1993 [1940], S. 57.
2 Edwin Gordon, Musikalische Begabung. Beschaffenheit, Beschreibung, Messung und Bewertung, Mainz 1986, S. 22.
3 Henry W. Sullivan, The Beatles with Lacan. Rock’n’Roll as Requiem for the Modern Age, New York, Washington, Baltimore u. a. 1995, S. 116.
4 Zit. n. Peter Wicke, Anatomie des Rock, Leipzig 1987, S. 138.
5 Thomas Meyer, „Ein Geflecht einander widerstrebender Kraftlinien“, in: Musik-Texte 18 (1987), S. 33.
6 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt am Main 1990 [1947], S. 246.

7 Vgl. z. B. Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt am Main 1989 [1949], S. 145.
8 Horkheimer, Adorno, S. 151.
9 Werner Pütz (Hrsg.), Musik und Körper, Essen 1990.
10 Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit. 2 Bde. Bd. 1 Der Wille zum Wissen, Frankfurt am Main 1992, Bd. 2 Der Gebrauch der Lüste, Frankfurt am Main 1995.
11 Wolfgang Detel, Ein wenig „Sex" muß sein. Zum Problem der Referenz auf die Geschlechter, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 45 (1997), H. 1, S. 63-98, hier S. 71.
12 Vgl. z. B. Susan McClary, Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality, Minnesota, Oxford 1991, S. 23.
13 Susan McClary, Getting down off the Beanstalk. The Presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde's Genesis II, in: Minnesota Composers Forum Newsletter (Febr. 1987), ohne Seitenangabe; zit. n. Leo Treitler, Gender and other Dualities of Music History, in: Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship, hrsg. v. Ruth Solie, Berkeley, Los Angeles, London 1993, S. 35f.
14 Zit. n. Treitler, S. 36.
15 Vgl. Jacques Lacan, Schriften I-III, Olten 1973-77.
16 John Shepherd, Warum Popmusikforschung?, in: PopScriptum 1. Beiträge zur populären Musik, hrsg. v. Forschungszentrum Populäre Musik, Berlin 1992, S. 43-67.
17 Ebd., S. 54f.
18 Ebd., S. 55.
19 Roland Barthes, Le grain de la voix [1972], dt.: Die Rauhheit der Stimme, in: Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied? Berlin 1979, S. 19-36.
20 Ebd. S. 24f.
21 Richard Middleton, Studying Popular Music, Milton Keynes 1990, S. 261.
22 Ruth Solie, Introduction: On "Difference", in: Musicology and Difference (wie Anm. 13), S. 4.
23 Middleton, S. 261.
24 John Shepherd und Peter Wicke, Music and Cultural Theory, Cambridge 1997.
25 Ebd., S. 182.
26 Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991.
27 Judith Butler, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin 1995.
28 Vgl. John Searle, Sprechakte, Frankfurt am Main 1971, sowie John Austin, Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words), Stuttgart 1972.
29 In den Kulturwissenschaften finden sich bereits eine Reihe von Beispielen der Anwendung dieser Theorie, vgl. z. B. Susan Cusick, Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem, in: Perspectives of New Music 32 (1994), S. 8-24, sowie Monika Bloss, Geschlecht als (musik-)kulturelle Performanz – Transformationen der „sexuellen Differenz" durch androgyne Images von PopmusikerInnen?, in: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, hrsg. v. Stefan Fragner, Jan Hemming und Beate Kutschke (= Forum Musik Wissenschaft 5), Regensburg 1998, S. 189-203.
30 Butler, Körper von Gewicht, S. 22.
31 Detel, Ein wenig „Sex" muß sein, S. 66.
32 Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S. 49f.

33 Detel, Ein wenig „Sex“ muß sein, S. 66.
34 Ebd., S. 81.
35 Vgl. Saul Kripke, Name und Notwendigkeit, Frankfurt am Main 1981, sowie Donald Davidson, Wahrheit und Interpretation, Frankfurt am Main 1990.
36 Detel, Ein wenig „Sex“ muß sein, S. 74.
37 Norbert Schläbitz, Medien-Musik-Mensch, in: Medien-Musik-Mensch, Hrsg. v. Thomas Hemker und Daniel Müllensiefen, Hamburg 1997, S. 11-37.
38 Marianne Hassler, Musikalische Begabung in der Pubertät. Biologische und psychologische Einflüsse, Augsburg 1998, S. 12.


Tendencies

Decomposition

Elizabeth Wood

In "More Gender Trouble. Feminism Meets Queer Theory", an issue of "differences", Trevor Hope and Rosi Braidotti discuss the climate of cultural grief, decay and crisis which marks the end of the millennium.[1] Melancholia is the recurrent symptom of modernity, they find, for the decline of patriarchal law and the paternal metaphor as bearer of law; the deterioration of social bonds and crumbling of symbolic structures; the wounded, diseased subject of modern knowledge which seems unable to cure and take care of itself; the profound discontent that lies at the heart of the phallologocentric culture.

While Hope arrives at the notion of a fraternal regime in mourning and melancholic enjoyment for the death of the father, the paternal corpse, Braidotti fantasizes the funerary ceremonies we might arrange for patriarchy's burial. We need to devise ways to bury the dead, destroy its monuments, and organize its documents, she says. The only kinds of intellectuals she knows who are "taking time off for the burial ceremony . . . lingering on the process of death and dissolution of identities and . . . putting it back on the agenda, without nostalgia or false sentiments" are science fiction writers and cyberpunk artists. She wishes academics could do the same, and "think the death and the burial of classical understanding of subjectivity, dissolving the received ideas about the sexed body, as a matter of ceremonial fact."

A pivotal point of their conversation about patriarchal death throes turns on a footnote: the last endnote to Hope's essay, which draws an analogy between lesbianism and male homosexuality and simultaneously apologizes for not having dealt more extensively with the lesbian issue. Braidotti immediately spots this and invites Hope to revisit his "illusion of symmetry in the position the two sexes occupy vis-à-vis the phallic symbolic". Hope regrets having made a "dismissive, homologizing reference to lesbianism within work which takes male paradigms of homosexuality as its organizing principle", and orders hereafter a "universal moratorium on any footnoted reference to lesbianism in such texts". Agreement is forged over Braidotti's point about the "plight of lesbianism ['one of the dark continents of patriarchy'] in any theory of sexuality that fails to take seriously the profound asymmetry of sexual difference".

I preface my discussion of decomposition with a sibling drama that decomposes and then reconstitutes the lesbian as central to further discussion of sexual difference because I think the way Braidotti recovers and re-installs the footnote in the text, and invites Hope to reconsider it, suggests how lesbian subjects can revisit sites and positions in order to disengage ourselves from the hold they may still have on us, and work in remembrance together through what we have lost or are in danger of losing. I take my cue from Baidotti's departing riff: "It's time for the female death force to express itself. . . . Not all feminists are 'dutiful' daughters, mourning the death of the father, lost in melancholia", and wearing black. "We want to revisit male Thanatica – the discourse of death and the death trappings that lie at the empty heart of the phallic empire. . . . We are the guerilla girls . . . the riot girls. We want to resist, and we want to have fun."

My itinerary is different. It may promise "resistance", but I'm not too sure about "fun". For the sites and positions I want to revisit belong to female Thanatica and its funerary ceremonies for the death of the mother. The loss I experienced in my own mother's death prompted in me the "need to find, rediscover, invent the words, the sentences that speak of the most ancient and most current relationship we know – the relationship to the mother's body, to our body – sentences that translate the bond between our body, her body, the body of our daughter". My quote is from Irigaray's "Sexes and Genealogies", which continues: "We need to discover a language that is not a substitute for the experience of *corps-à-corps* as the paternal language seeks to be, but which accompanies that bodily experience, clothing it in words that do not erase the body but speak the body."[2]

Irigaray proposes we stop thinking of the mother-daughter relationship as one of pathological fusion, a threatening or devouring unity, but rather as a relational situation. We need to revisit the maternal body, she suggests, not to murder the mother or experience maternity as a symbolic death, but to renarrativize the biological ground of the mother's body in such a way as to render it as material (as opposed to essentializing it), and therefore holding the possibility for a variety of psychic structures and social and political relations. I think of the work of thinking back through the maternal body, revisiting and lamenting it in remembrance and loss, as an act of decomposition: one that breaks up or disintegrates things already composite – things that have adhered or become coherent through the activity and experience of mother-daughter composition under patriarchy. Decomposition can thereby effect and perform further acts and ceremonies of composition and allow other possibilities or expansions of

understanding and reciprocation to take place within the unstable, asymmetrical categories of sexuality.

My funerary ceremonies for the death of the mother are musical acts of listening to the maternal body, the daughter's body, our body, and the sounds which accompany that bodily experience – clothing it in sounds that "sing" the body and its resonances.[3]

[*A vocal Lament composed as a soundtext to be performed and heard in speech and song is in written form already decomposed. I invite the reader to reciprocate as a listener and breathe sound in this silent body.]*

Ceremony 1: Lesbian Threnody on My Mother's Violin

Corporeal decomposition was on my mind while my mother was dying in Australia three years ago. She was eighty-seven, blind, crippled with rheumatoid arthritis, her body disinvested of its accouterments and possessions and utterly dependent on others for its care and control. Skin and tissue had so decayed that her entire body was wrapped in gauze bandages – death's winding sheet, birth's swaddling clothes, the mummy's shroud – to enable nurses to touch and turn it. I was 13,000 miles away when I made my last telephone call to her. I asked if she had music with her. She said she was listening to an ABC broadcast of the final round in a Sydney piano competition, but the technical, mechanical perfection of the players left her cold. I don't think I fully understood at the time how Mum had relinquished the struggle with corporeal decay. I was talking about music, our listening to music together, my playing for her, the only thing we had ever shared without tension, without struggle. I do remember in that conversation wondering to myself if death would end that connection, if everything between us and left unsaid would be forever unresolved. After I hung up I felt I was losing not only my mother but the possibility of breaking silence between us which music alone could mediate and promised to fill.

"That strain again! It had a dying fall: / It came o'er my ear like the sweet sound / That breathes upon a bank of violets, / Stealing and giving odour."[4] In the aftermath of mother's death, I found myself looking and listening for consolation to instrumental and song forms of lamentation: Ravel's *Pavane pour une enfant défunte*; Dido's lament and Purcell's elegy on the death of Queen Mary (which begins, I heard with sudden surprise, "Incassum, Lesbia, rogas"); Schubert's string quartet *Death and the Maiden*; Pergolesi's *Stabat Mater*. I

began to retrieve and grieve ceremonial sound-memories of my mother and our relationship, to listen for the "dying fall" of what together we had composed, arranged, settled, adjusted, and made up: of what bound and combined us, separated and divided us, or fell silent between us. I had a reiterating impulse for weeks afterward to pick up the phone and call her – an umbilical mother-daughter metaphor for my need to connect in sound and have my voice heard; to hear her voice reciprocating mine.

Mother's was a musical family, who sang, harmonized and improvised around the piano and in church choirs. Her father designed and built pipe organs. A sister was a church organist, music teacher, and choir director married to a professional baritone whose brother was the composer Frank Hutchens. Mum studied violin at the New South Wales Conservatorium, but after she developed arthritis at the age of fourteen, playing was painful. By the time I was born, she had stopped playing altogether. The violin was laid out (composed) in a locked case and put away on the bottom of her closet.

I remember the secret, mysterious thrill I had as a child when my mother opened the velvet-lined casket to show me her instrument: the soft, varnished glow and rich grain of the belly; the flaming wood of the back; the delicate rounding and purfled inlay accentuating the body's contours; the slim arched neck, with its four rounded pegs. I ran my finger inside the scroll of the ear, slid it down the four gut strings and metal wiring to the bridge, and traced the elegant *f*-shape of the sound holes. When I massaged the bow with resin, fine horsehair strands vibrated to my touch. Tension grew like a spring in my hand when I turned the ebony pegs. The beautiful instrument I held and stroked was alive for me and respondent.

For mother, however, the velvet case in the closet encrypted a silenced instrumentality, a lost voice to music. The sound once produced in and through her body would be returned to her – only to be cut short and lost again like Euridice in a second burial, more painful in its finality than the first – in Mum's enthralled identification with a young French violinist, Ginette Neveu. After Neveu's London debut in 1942 at Wigmore Hall in Dame Myra Hess's wartime concert series, her subsequent performances were broadcast and transmitted to Australia by the BBC along undersea telegraph cables: a watery down-under sonic umbilicus linking mother-country culture with listening colonial sons and daughters. Neveu was thirty years old, ten years younger than my mother, and unmarried, when she died in 1949 in an air crash en route to the United

States, in fog, off the Azores, together with her accompanist-brother and her Stradivarius violin. After that, I don't remember seeing Mum's violin again or knowing what she did with it.

After Neveu, mother's musical desires and identifications shifted to a different ego-ideal, the Lancashire contralto Kathleen Ferrier, again via broadcast transmissions and Decca recordings which reached Australia in the 1950s. Ferrier was three years younger than Mum. Her first London recital at the National Gallery in 1942, also in Hess's wartime concert series, was of songs by Brahms, Schubert and Wolf. But within eleven years of her debut, Ferrier's professional career was cut short by breast cancer, from which she died at the age of forty-one, just four years after Neveu. *Déplorations* eulogize the early deaths of both musicians as a tragic void in annals of performance.

Mother's Kathleen (our family used the familiar name) was the storybook heroine "Klever Kaff", whose brief ascent and flight from provincial obscurity to world fame resonated with my mother's own stories of origin and youth.[5] Both had tyrannical, mean, bullying mothers. Kaff's told her she was ugly and her voice "bad", and stopped her from singing around the house. My mother's mother strapped her in a high-chair facing the wall and forbade her speak from one uneaten mealy porridge to the next. Both daughters were forced by mothers to leave school at fourteen and earn their keep. Kaff became a telephone operator, Mum a typist. But there the parallel stories divide. Ferrier's unconsummated marriage was annulled when she was twenty-five and on the threshold of her singing career. Mum's endured, and produced two daughters, but Mum stopped playing the violin.

Tombeaux by musicians who knew and loved Kathleen Ferrier (her voice teacher Roy Henderson, conductors John Barbirolli and Bruno Walter, accompanist Gerald Moore, and critic Neville Cardus) which her sister Winifred appended to her biography, represent an angelic virgin with "a kind of disembodied warmth about her singing". Her "consoling, comforting vocal embrace . . . soothed the nerve of music" and radiated "happiness". "There was no surface glamour in her art and little exhibition of sex." I was virtually suckled on that disembodied resonating breast, figuratively the seat of affections and private thoughts and feelings, the repository of consciousness, the place of heart, lungs, breath, the singing voice, its fluid stream. For myself when young, Ferrier's voice was a first site of connection and intimacy, erotomania's nauseous enjoyment.

The heroic fallen angel, prematurely crashed and decomposed, forever beyond the sexed body, was my parents' Kathleen. I remember my father lying flat on his back on the living-room floor listening to the Decca recording of the doomed Ferrier's embracing English folksongs, and whistling them on his way to work: "I will walk with my love", and "I know where I'm goin', and I know who's goin' with me". Mum would stop knitting and shut her eyes for Ferrier's Gretchen at her endlessly spinning wheel, her ecstatic young nun, her sorrowing, sacrificial "sleep of death" as the forsaken wife blinded by love in *Frauenliebe und -leben*. The living room was reverently hushed for *Vier Ernste Gesänge* and *Alto Rhapsody*. The grooves of "Der Abschied", Ferrier's farewell on our old mono recording of *Das Lied von der Erde* which I still possess, are almost erased from overuse.

It was Ferrier's Orphic opera role and mode assumed in death which held my mother's morbid, melancholy fascination. Unknown to Ferrier or her doctors, after her mastectomy the cancer metastasized. Radiation had almost destroyed her femur, and the pain was so great when she left her Hampstead flat to sing Orfeo at Covent Garden, it was "as if she were going to her own execution". In the second act, Orfeo stumbled, and fell against the scenery. Euridice handed her off the stage with a classical in-character gesture. The audience claimed not to have noticed anything amiss. "There was no hint of any catastrophe", said the dramatic soprano Eva Turner. "We were just mesmerized by her beautiful singing." In a short time, Ferrier was dead.

"The past is a dangerous place. One look backward can turn you into salt, or cause the loss of the woman you love."[6] My mother found it compelling but impossible to regard Ferrier's body as malignant, diseased, and rotting invisibly from within. To do so risked losing a consoling voice for all the deprivations Mum experienced in dutiful, conventional "Frauenleben". Furthermore, Ferrier's death coincided painfully with a daughter's messy adolescent rebellions.

I was not my mother's wanted son. My prepubescent pederastic fantasies of having the boy chorister's unbroken, disembodied treble – will it be male or female? will it grow breasts or a beard? what sonic sex act, what "hymeny", does this voice perform in a young girl's body? – disintegrated when I understood that boy choristers become tenors or basses. My mother had expected the *Vox androgyna* that emerged from the maternal body to develop as *Vox virgina*, *Vox vagina*, as hers had done, and accept its feminine fate. But I was not the voice (*son*/sound) my mother wanted. I was *Vox lesbiana*, undiagnosed,

unspeakably rotten, alien disease. Our mother-daughter bond began inexorably to decompose around our experience in time, image and sound of Orfeo's collapse and disintegration in the dying body of Kathleen Ferrier.

Years later, I would learn of Ferrier's lesbianism; that her last years in the Hampstead flat were shared with "the blessed Bernie", New Zealander Bernadette Hammond, and their cat Rosie; that Ferrier was the first major modern singer to have "a visibly lesbian following"[7]. The Sapphonic cult status of Ferrier, and indeed of Myra Hess and Ginette Neveu, is yet to be written. But I think I always knew my Kaff was not my mother's Kathleen. I hoarded and identified with stories of male roles Ferrier took in school plays; her athletic prowess in golf and tennis; the male adjudicator who said her singing "makes me imagine I am being stroked"; the audiences who shouted, stampeded and "capitulated" to her, flocks of female fans who followed her concerts, the radiant diva swamped by Dutch dykes. "I've had women following me from one concert to the next, 200 miles apart", she bragged of an American tour.

I also remember my not understanding quite what her accompanist Gerald Moore meant in saying, "though we men loved her, our wives loved her themselves", and reading Moore's hysterical description of Ferrier's swarming idolatrous fans as a "disgusting pest", a "little clique" with minds "obsessed", intent on retaliatory revenge when Ferrier "would not allow [them] to progress from fanship to friendship. Anonymous phone calls were made in the middle of the night; spiteful jokes were carefully planned", claimed Moore. Once,

> "when Kaff emerged from her flat to sing at Royal Albert Hall, she found six cars from six different hire services waiting, all demanding payment. Or returning home after a recital at Highgate . . . Kaff found a barrage of twelve [full and heavy] dustbins moved from adjoining flats had been laid one on top of another before her door. Fortunately we knew the identity, although we could not definitely prove it, of the leader of this gang of squalid nuisances. Kathleen's solicitor interviewed her, and was given a promise that these disgusting practical jokes would not be continued."

Since I myself, in unrequited love for our school music prefect at the time, was heavily into practical jokes and anonymous calls and poems, I cherished narratives of lesbian excess and lesbian trash as exemplary, not cautionary tales, and identified both with Klever Kaff and her besotted fans. "Yes, the part suits me",

she said of singing Orfeo. "Searching through hell for love is something I do all the time."[8] Didn't I know it.

No one else at home shared or heard in quite the same way songs Ferrier sang that I loved best: *Botschaft* and *Sapphische Ode* by Brahms, Schubert's *Ganymed*, my turbulent identification (short-lived) with Purcell's *Mad Bess of Bedlam*. I waited until my parents went out to strut and flaunt and sing along with Kaff up and down the living room in *Botschaft*'s message of desire carried on a butchy little breeze, the singing lover's intermediary with her absent beloved, the "Holde" that shaped my lips in a kiss. Many years later, I was thrilled to discover Brahms gave the autograph score of *Botschaft* to the lesbian composer Ethel Smyth. The song derived from the Persian *ghazal* and its fourteenth-century homoerotic tradition became Smyth's signature song in seducing married women with her singing voice.

Botschaft, op. 47, no. 1 (*Message*), G. F. Daumer, after Hafis

Breeze, blow softly and sweetly
around my darling's cheek;
play gently in her hair;
do not hurry away!

If by chance she should ask you
how it is with me in my misery,
say: "His pain was unceasing,
his plight very grave.

But now he can hope
to spring to life once more,
for you, beloved,
are thinking of him!"

Nor did I tell Mum my fantasies in listening to the *Sapphic Ode*, in which the sound of Ferrier's contralto voice seems inseparable from the melody. For me, the song was a lush, dank rhapsody on lesbian sex in its intoxicating images of "the scent of kisses on the shrub of your lips" and the pubic hedge drenched and dripping with moisture; the music's ponderously heavy limbs and slow downward movement to pirouette around the clitoral cadence; the wide-arching piano melody that spreads the voice; the metrical deviancy of the short fourth line (a peculiarity of Schmidt's text which Brahms spins on a 3/2 change) and, in the last line, the chromatic "Tauten" and rapturous turn on "Tränen".

Sapphische Ode, op. 94, no. 4 (*Sapphic Ode*), Hans Schmidt

I picked roses by night in the dark hedge;
they breathed sweeter scent than ever by day;
and as I moved the branches they dripped
plentiful dew, which soaked me.

Also the scent of kisses, which I gathered
by night from the shrub of thy lips,
intoxicated me as never before;
and thou, too, moved in spirit like them,
were bedewed with tears.

For Brigid Brophy, the diva's voice evokes the sound memory of one's mother having sex and reawakens the infantile fantasy of having sex with the mother: witness the mildly incestuous, diffused familial erotics of listening that Ferrier's contralto sanctioned in our living room; the necrophiliac dimension in my making out with my mother's violin.[9] Klever Kaff's was the voice I did not have, the voice I wanted. A lesbian lover, greedy for love, I devoured with eyes and ears the corporeal mechanism which produced it: the muscular strength and suppleness of her diaphragm; the open throat, full mouth, long jawbone; the huge cavity at the back of her throat where the voice breaks through erogenous zones. "Try my break", Kaff gaily told her voice teacher. I died to.

In our family quartet, listening to music and singing were our means of meeting and exchange. To the extent that music performs our love, modulates our tensions, synchronizes our losses and longings, and fills our gaps and silences, a musical composition – whose notation has no meaning independent of the performer and reader who realizes it in the terms she brings to bear on it – can be understood as a function of players and their listeners. Ferrier's singing voice continued to composite the work of connection and continuation between my mother and me when we struggled and grew apart. In my mother's death, in Ferrier's voice, I hear the transfiguring power of voice to give life to the decayed and decomposed. Death, it turns out, is neither silent nor an end to silence, to the possibility of breaking silence, but something very different.

Ceremony 2: Lesbian Thanatica

At the risk of nostalgia, essentialism, infantilism, embarrassing self-revelation, and of collapsing femininity into femaleness and conflating psychic structures

with biological material ones, my threnody on my mother's violin represents, in part, an attempt to revisit the maternal body, the biological ground of the mother's body, as a material sound system. Where Irigaray probes the maternal body as "a terrain of multiple significations" to discover a "placental economy . . . an organized economy, one not in a state of fusion, which repeats the one and the other", I revisit its resonating tissues, cells, circulatory system, orifices, cavities, heartbeat, breathing, to listen for a sonic narration in the maternal body, an audible pre-language pre-notation that sings the body.[10]

To the feminist psychoanalytical literature on mothers and daughters and theories of female reproduction and the maternal voice as acoustic envelope, I would tentatively offer an experience I once had that enabled me to listen to an amplification of the sound-filled pregnant womb. What I heard was the incredible cacophony of two bodies in one: a noise machine pulsating simultaneously with synchronicity and regularity, asymmetry and irregularity, metrical displacement and parallelism, rhythmic and cross-rhythmic mimicry – a circulatory contrapuntal narration of sonic transmission and reception in and between two autonomous, distinct, differently-sized instrumental bodies, that of the mother, that of the fetus/embryo in utero, with separate yet tethered resonating systems constructed on similar elements and parallel identities.

That sonic experience suggests for me a different set of configurations on the contested theme of mother and daughter as self and other in pathologically interdependent fusion. It suggests that sound and noise – which are not a "representation" of the body but belong to its materiality – can provide a point of entry or access to the body and, as well, an important and powerful coding system, one that allows women to stake a claim in the highly politicized struggle to define the body, especially the reproductive and maternal body.

Lost chords and cut cords that give rise to tears suggest as well different metaphors for the bonds and struggles between mothers and lesbian daughters over autonomy and separation. I now think the impulse I had after Mum died to dial a defunct maternal sound system was an attempt to bridge the dead interval – in music a liminal space, not subject to so-called normal principles of melodic construction and voice leading – formed between my mother's last pitch and the first pitch of a conversation her death denied me. My unspoken, perhaps unspeakable desire was to cross the Acheron as Mum's motorcycle guide, wearing black, to Lesbian Thanatica in order, at last, to be heard and understood.[11]

In listening again to old Ferrier recordings I had a different understanding of the ways thought and feeling are carried in the body, how they resonate with song and the singing voice. Only then could I begin composing an unnatural act of somatic and sonic decomposition of the maternal body's soundscape: to retrieve from my mother's death a woman-to-woman, body-to-body relationship of reciprocity; to liberate myself, along with my mother's memory, for us to emerge from the subordinating myth of maternal omnipotence (last refuge of patriarchal order and compulsory heterosexuality, a crypt-aesthetics littered with corpses, the corpus of women's lamentation) and disengage its stranglehold on mothers and daughters.

Ceremony 3: Complainte

A lover's lament with a homoerotic history which continues to entice musicological controversy is Schubert's well-known setting of the poem by August Graf von Platen, *Du liebst mich nicht*. Karen Muxfeldt has argued persuasively that the effect of syntactic, metrical, and harmonic instabilities in Schubert's setting – instabilities that are integral to the poem and its interior stresses and shifts – replicates in the listener the poet's obsessive agony, anxiety, and bitter reproach of unrequited love.[12] To counter critics who persist in refusing homoerotic meanings in Platen's poem and in its radical and excessive musical setting, Muxfeldt raises questions about differences in perception among listeners. How can we account for Schubert's "cataclysmic stresses on the figure of Narcissus?" she asks, "the terrible fantasy of loss in this song", its "psychic disturbance" which places "the very coherence of the song in jeopardy", unless we interrogate "how our reading of the poem affects the way we account for musical events?" She concludes that the song's "expressive reach" is "limited solely by the receptive capacity of the audience".

Her argument suggests other questions as well. What comprises musical reciprocities? What transactions and exchanges take place among players and listeners, texts and voices? How can text and melody implicate a listener in reciprocal acts? How can we account for differences of perception and capacity among listeners, and extend our receptive capacity? What difference does it make to the way *Du liebst mich nicht* is read and heard that this lament on unrequited love is derived, like Brahms's *Botschaft*, from fourteenth-century Persian-style homoerotic *ghazal* by a nineteenth-century homosexual poet and a composer whose psychosexual identity is queer, to say the least? What differ-

ences and extensions in reciprocity are possible in this song's "expressive reach" when performed by a lesbian singer (Kathleen Ferrier), accompanied by a gay male composer (Benjamin Britten), and when the listener is lesbian or gay?

Du liebst mich nicht, D 756 (*You Love Me Not*), August von Platen

My heart is torn apart, you love me not!
You have let me know it, you love me not!
Though I have pleaded with you, wooed you,
appeared in ardent pursuit, you love me not!
You have spoken it, cast it in words,
in all too certain ones, you love me not!
What to me are the blossoming rose, the jasmine,
the narcissi in bloom? You love me not.

That performance, on 4 February 1952, was Ferrier's last live broadcast by the BBC. It was not released on a commercial recording until 1992, in a special edition of Ferrier's complete recorded work.[13] As the CD booklet notes, "the recording fades out before the end, but is included here because of the historical importance of the performance." The flawed ending, the acoustic fade-out itself, is what I find especially striking about this performance.

It seems poignantly queer to me that by a happy accident of mechanical reproduction the emotional pitch of *Du liebst mich nicht*, which rises with each formulaic iteration, is so literally decomposed in the very act of performance and listening. It was in *not*-hearing the ending while experiencing sonic dissolution – the plight of the lesbian footnote – my mother's dead violin – the sexual silences between us – that the idea of decomposition first arrested me as a performative act that can reconstitute, reciprocate, and give back "life" to the inanimate, "life" that is lost or decayed in historical as well as mechanical reproduction, "life" we can revisit as a matter of ceremonial fact.

Ceremony 4: Kaddish

Allen Ginsberg died on Saturday, 5 April 1997. I'm finding it hard to imagine Ginsberg was seventy years old; harder still to imagine his loss to gay and lesbian lives and histories. Our sibling rivalries and lovers' complaints stop here, in common grief. A lesbian daughter, I take my final ceremonial act from a gay son: Ginsberg's elegy written three years after the death of his mother.

Kaddish for Naomi Ginsberg (1894-1956)[14]

. . . and I've been up all night, talking,
talking, reading the Kaddish aloud,
listening to Ray Charles blues shout
blind on the phonograph
the rhythm, the rhythm – and your
memory in my head three years after
O mother
What have I left out
O mother
What have I forgotten
O mother
Farewell.

Cheers to my dear friend and colleague Eva Rieger, with my thanks for her inspiration, affection, and encouragement. In memory of my mother, Gladys Florence Cranwell (born Leggo), 1909-1996. With thanks to Carol Burbank, Monica Dorenkamp, Jan Earle, and Annea Lockwood for listening, and to Philip Brett, Sue-Ellen Case, Susan Foster, and George Haggerty for Unnatural Acts, University of California, Riverside, 11-12 April 1997. This piece, together with The Lesbian in the Opera. Desire Unmasked in Smyth's Fantasio and Fête Galante, in: En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera, ed. Corinne Blackmer and Patricia Smith, New York 1995, received the first Philip Brett Award of the American Musicological Society in 1997.

1 Trevor Hope, Melancholic Modernity. The Hom(m)osexual Symptom and the Homosocial Corpse; Rosi Braidotti, Revisiting Male Thanatica; and Hope, The 'Returns' of Cartography. Mapping Identity-In(-)Difference, in: differences. A Journal of Feminist Cultural Studies 6/2-3 (1994), pp. 174-211. Hope grounds the discussion upon Braidotti, Powers of Dissonance, Cambridge UK 1991.

2 Luce Irigaray, Sexes and Genealogies, trans. Gillian C. Gill, New York 1993, as quoted and discussed in Alys Eve Weinbaum, Marx, Irigaray, and the Politics of Reproduction, in: differences 6/1 (1994), pp. 98-128.

3 In Bequest and Betrayal. Memoirs of a Parent's Death, New York 1996, p. 7, Nancy K. Miller observes, "Memoirs that write a parent's death share many generic and thematic features of the elegy – a performance act of taking up and revising the precursor's task in one's own voice. This is part of the mourning process and requires a break with the past, a separation, and a replacement." Instrumental and song forms of mourning include the lament, ode, funeral march, planctus (Latin), lamento (Italian), and tombeau, déploration, complainte or plainte (French), in which a slow pace and beat, minor mode, and reiterating descending bass or ostinato supporting the melody are characteristic.

4 William Shakespeare, Twelfth Night, opening lines to act 1, scene 1.

5 See Winifred Ferrier, Kathleen Ferrier. Her Life (1955), including A Memoir, ed. Neville Cardus (1954), published together in one volume, Harmondsworth, Middlesex UK 1959; and Maurice Leonard, Kathleen. The Life of Kathleen Ferrier, with a foreword by Elisabeth Schwartzkopf, London 1981.
6 Susan Cheever's review of The Kiss, Kathryn Harrison's controversial memoir of father-daughter incest, in: The New York Times Book Review, 30 March 1997, p. 11.
7 Terry Castle, The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture, New York 1993, pp. 218-19, 229.
8 On Ferrier's first Orfeo at Glyndebourne in 1947, and second (and last) at Covent Garden in 1953, see C. W. Gluck: Orfeo, ed. Patricia Howard, Cambridge UK 1981.
9 See Brigid Brophy, Mozart the Dramatist, New York 1988, pp. 38, 43.
10 Luce Irigaray, On the Maternal Order, in: je, tu, nous. Toward a Culture of Difference, trans. Alison Martin, New York 1993, as quoted in Weinbaum, Marx, Irigaray, pp. 113-14.
11 The leather-jacketed Manastabal, a "Zee Paisan"-guide to divine lesbian comedy in Monique Wittig's Virgile, non, Paris 1985; trans. David Le Vay and Margaret Crosland as Across the Acheron, London 1987.
12 Karen Muxfeldt, Schubert, Platen, and the Myth of Narcissus, in: Journal of the American Musicological Society 49/3 (fall 1996), pp. 480-527.
13 Kathleen Ferrier Edition vol. 4: Schumann, Brahms, Schubert, Decca CD 433 471-2, London 1992. All English translations of the poems given here are taken from the CD booklet accompanying this recording.
14 Allen Ginsberg, Kaddish, in: Eight American Poets, ed. Joel Conarroe, New York 1997, pp. 236-61.

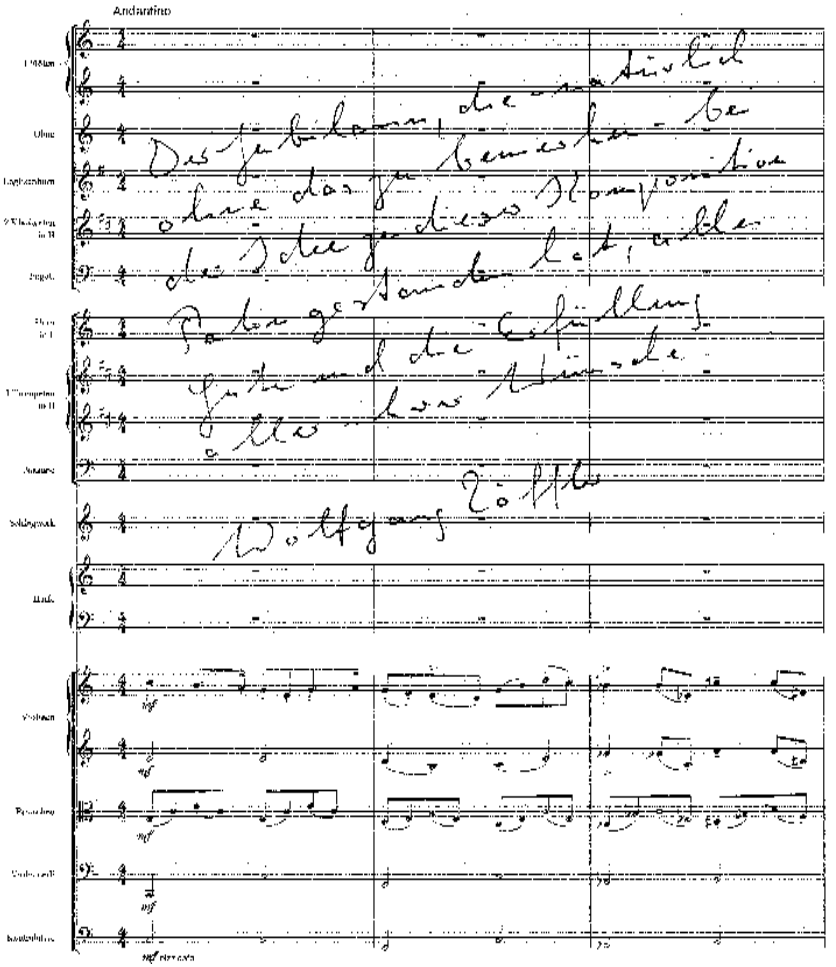
Petra und die Wölfin

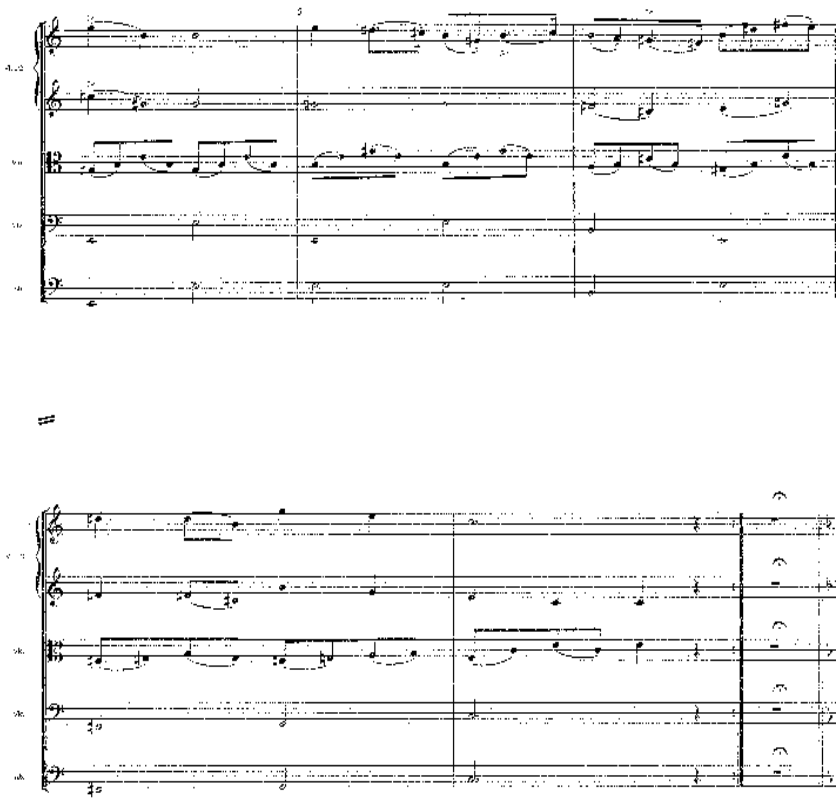
Ein musikalisches Märchen für Kinder

Eva Rieger gewidmet.

Wolfgang Löffler

Es war einmal ein kleines Mädchen, das hieß Petra. An einem schönen Sommertag verließ es das Haus und machte sich mit einem Korb voll Lebensmitteln, einem sogenannten Proßkorb, auf den Weg.





Petra hatte, wie es sich gehört, eine Katze. Und weil die Katze Petra sehr gern hatte, folgte sie Petra auf ihren Sumpfstückchen in den Garten.

Arrangieren – Inszenieren – Interpretieren

Ein Forschungsprojekt zur geschlechts(un)typischen musikalischen Sozialisation

Martina Oster

In der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung wurde in den 80er Jahren vor allem die Rolle der Frau in der Musikgeschichte (als Komponistin, Instrumentalistin, Sängerin, Pädagogin usw.) untersucht, deren Ausschluß aus der Musikgeschichtsschreibung festgestellt und nach den Bedingungen geforscht, die zu diesem Ausschluß geführt haben.[1] In den 90er Jahren wurde dann, initiiert durch Forschungsarbeiten aus den Vereinigten Staaten von Amerika, unter dem Paradigma des „gender" Musik selbst auf immanente Strukturen von Geschlechterdifferenz und damit verbundene Hierarchisierungen analysiert.[2] Die Frage, ob Musik als Trägerin geschlechtsstereotyper Ideologien in einer Wechselbeziehung zur musikalischen Entwicklung von Jungen und Mädchen steht, ist bislang nicht systematisch untersucht worden. Studien von Rahmenplänen und Unterrichtsmaterialien[3] sowie eine Analyse von Lehrplänen und von Schulbüchern in Österreich[4] haben gezeigt, daß Musik als Überbringerin sexistischer Inhalte auch in der Musikpädagogik eine Rolle spielt. Dennoch sind musikbezogene Einstellungen und Verhaltensweisen von Mädchen und Jungen im schulischen und außerschulischen Musikunterricht kaum Gegenstand von Untersuchungen. Zwar liegen Überlegungen zu einem mädchenorientierten Musikunterricht vor,[5] doch sind die punktuellen Ergebnisse ihrer inhaltlichen und methodischen Anlage nach so divergent, daß sich keine Theorien ableiten lassen. Zudem fehlen Untersuchungen zur geschlechtstypischen musikalischen Sozialisation von Kindern im Grundschulalter nahezu gänzlich.[6]

Kurzbeschreibung des Projektes

Um diesem Forschungsdefizit Abhilfe zu schaffen, wurde am Institut für Musik und Musikwissenschaft der Universität Hildesheim[7] Ende 1998 ein Forschungsprojekt initiiert, mit dem Ziel, in einer hypothesengenerierenden Studie geschlechtstypische Aspekte musikalischer Sozialisation von Kindern

im Grundschulalter zu erforschen. Vornehmlich in qualitativen Verfahren der Datenerhebung und -auswertung soll untersucht werden, wie Kinder selbst ihre musikalischen Handlungen und musikbezogenen Einstellungen in Bezug auf ihre eigene Geschlechtszugehörigkeit empfinden, darstellen und erklären. Ausgangspunkt der Untersuchung sind offene Leitfadeninterviews mit MusiklehrerInnen an der Primarstufe der allgemeinbildenden Schule und im Grundstufenunterricht der Musikschule, in denen die Lehrenden zu ihren Erfahrungen mit geschlechtstypischen musikalischen Einstellungen und Verhaltensweisen der SchülerInnen befragt werden.[8] Nach einer Anschubfinanzierung aus Forschungsmitteln der Universität Hildesheim wird das Projekt seit Januar 2000 aus Mitteln des niedersächsischen Vorabs der VW-Stiftung finanziert.

Folgende Aspekte bestimmen zum gegenwärtigen Zeitpunkt das leitende Interesse der Untersuchung:
(1) Inwieweit lenken geschlechtsstereotype Attributionen musikalische Erfahrungsmöglichkeiten von Jungen und Mädchen? Wie arrangieren sich Kinder mit den zwar nicht obsolet, aber dennoch brüchig gewordenen Geschlechterrollenzuweisungen? Ziehen sie bestimmte musikalische Erfahrungen nicht für sich in Betracht, weil sie ein Junge oder ein Mädchen sind? Inwieweit werden dadurch ihre individuellen Entfaltungsmöglichkeiten eingeschränkt?
(2) In welcher Weise inszenieren sich Kinder selbst in musikbezogenen Interaktionen als Jungen oder Mädchen? Dienen beispielsweise Präferenzen für eine bestimmte Musik dazu, sich vom anderen Geschlecht abzugrenzen bzw. sich der Zugehörigkeit zum eigenen Geschlecht zu vergewissern? Ist die Vorliebe für ein bestimmtes Instrument beeinflußt durch den Wunsch, sich explizit als Mädchen oder Junge auszuweisen?
(3) Inwiefern interpretieren Jungen und Mädchen im Laufe ihrer Persönlichkeitsentwicklung die Dichotomie der Geschlechter? Entwerfen und gestalten sie ihre individuelle Musik-Biographie in Auseinandersetzung mit geschlechtstypischen Zuweisungen?

Theoretische Implikationen

Um die komplexen Vorgänge transparenter zu machen, die dem Prozeß einer geschlechtstypischen musikalischen Sozialisation zugrunde liegen, ist es nötig, sich dem Themengebiet interdisziplinär anzunähern und unterschiedliche Wissenschaftsgebiete auf mögliche Ansatzpunkte hin zu untersuchen. Das Projekt läßt sich im Schnittpunkt von Frauen- und Geschlechterforschung, Sozial-

wissenschaft und Psychologie verorten, wobei auch relevante Ergebnisse anderer Wissenschaftsgebiete wie z. B. Kindheitsforschung, Medienforschung, Musik- oder Literaturwissenschaft in den Untersuchungsprozeß mit einbezogen werden.
Musikalische Sozialisation wird hier als ein Prozeß verstanden, in welchem Kinder und Jugendliche in unsere abendländische Musikkultur hineinwachsen, wobei sie ihre „musikalischen Fähigkeiten, Aktivitäten, Erlebnisweisen und Wertvorstellungen in Wechselbeziehung zu sozialer, kultureller und materieller Umgebung“[9] entwickeln und anpassen. Nach dem Modell des „produktiv realitätsverarbeitenden Subjekts“[10] wird das Individuum nicht als Opfer seiner Sozialisation betrachtet, sondern so eingeschätzt, daß es den eigenen Entwicklungsprozeß aktiv mitgestaltet.
Jungen und Mädchen sind von frühester Kindheit an „mit einer Vielzahl von Lebens- und Darstellungsmöglichkeiten von Männlichkeit und Weiblichkeit konfrontiert“.[11] Vorstellungen über Männlichkeit oder Weiblichkeit beeinflussen auch den Prozeß musikalischer Sozialisation. Dies wirkt sich zum einen auf musikbezogene Verhaltensweisen und Einstellungen aus, beispielsweise bei der Instrumentenwahl oder dem Musikgeschmack. Zum anderen werden über Musik Imaginationen von Männlichkeit und Weiblichkeit vermittelt, etwa bei der Idolbildung in der Pop- und Rockmusik oder den Männer- und Frauenrollen in der Oper. Außerdem sind Einflüsse von geschlechtsbezogenen Erwartungen, Überzeugungen und Stereotypen auf den Erwerb musikalischer Fähigkeiten und Fertigkeiten unverkennbar.

Bei der Untersuchung von Sozialisationsprozessen läßt es sich nicht vermeiden, zeitweise auch zweigeschlechtliche Perspektiven einzunehmen und Differenzen zwischen Jungen und Mädchen zu betrachten. Dies scheint zumindest so lange unabdingbar, wie die Dichotomie der Geschlechter mit Hierarchisierungen einhergeht, sei es auf individueller oder gesellschaftlicher Ebene. Zu beachten ist dabei die jüngere Entwicklung in der Forschung. Untersuchungen zur Geschlechterdifferenz sind in den letzten Jahren kritisch analysiert worden. Mit dem Aufkommen konstruktivistischer Theorien der Geschlechtersoziologie in den 90er Jahren verband sich auch grundsätzliche Kritik an der Frauenforschung der 70er und 80er Jahre: Mit der Suche nach Differenzen würden die Unterschiede zwischen Mann und Frau verfestigt und weitertradiert.[12] Die Natur der Zweigeschlechtlichkeit sei von der Frauenforschung durch die Auseinandersetzung mit Geschlechterdifferenzen reifiziert worden, Theorien und Alltagstheo-

rien der Zweigeschlechtlichkeit hätten dazu beigetragen, eine Polarität der Geschlechter zu fixieren, die von den Handlungen der Individuen unabhängig ist.[13] Diese Vorwürfe sind nicht grundsätzlich von der Hand zu weisen. Jede Suche nach geschlechtstypischen Unterschieden läuft Gefahr, an der Festlegung von Geschlechterdifferenzen mitzuwirken und entsprechende Stereotype zu tradieren. Daher ist es notwendig, zusätzlich zur zweigeschlechtlichen Perspektive auch weitere Blickrichtungen einzunehmen und beispielsweise zu untersuchen, welche Unterschiede innerhalb der Gruppe der Mädchen oder der Jungen bestehen oder welchen individuellen Weg einzelne Jungen bzw. Mädchen einschlagen.[14]

Da außerdem jede Forschung, die mit reaktiven Erhebungsverfahren arbeitet, zwangsläufig auch den Gegenstand, den sie untersucht, mitkonstruiert,[15] muß der gesamte Forschungsprozeß, müssen Fragestellungen, Methodenwahl und Interpretation der Untersuchungsergebnisse immer wieder offengelegt und, wenn nötig, modifiziert werden.

ExpertInneninterviews

In einer Pilotphase des Forschungsprojektes werden zur Zeit 16 Lehrende – 8 weiblich, 8 männlich – aus der Primarstufe der allgemeinbildenden Schule und Musikschulen zu ihren Erfahrungen mit musikbezogenen geschlechtstypischen Verhaltensweisen und Einstellungen von Kindern im Alter von sieben bis elf Jahren befragt. Die Auswertung der Interviews zielt zunächst auf das Herausfiltern von Alltagstheorien zur geschlechtstypischen musikalischen Sozialisation. Die Meinungen dieser Lehrenden sind von Bedeutung, da sie durch ihre Berufsausübung einen dominierenden Einfluß auf die musikalische Entwicklung von Kindern im Grundschulalter haben. Des weiteren soll geprüft werden, ob sich auf Grund der Beobachtungen der Lehrenden erste Hypothesen für die Hauptuntersuchung – Interviews mit Kindern – entwickeln lassen. Dabei ist zu bedenken, daß die Wahrnehmung der Lehrenden mit deren individuellem Erfahrungshorizont in Zusammenhang steht und nur unter Berücksichtigung desselben beurteilt werden kann. Daher muß auch untersucht werden, unter welchen Bedingungen die Alltagstheorien zustande kommen.

Durchführung der Interviews

Die Befragung der ExpertInnenen erfolgt in Form von offenen Leitfaden-Interviews, da durch eine „relativ offene Gestaltung der Interviewsituation die Sicht-

weise des befragten Subjektes eher zur Geltung kommen [kann] als in standardisierten Interviews oder Fragebögen".[16] Die ersten sechs InterviewpartnerInnen wurden über „Mund-zu-Mundpropaganda" gewonnen, weitere Lehrende werden im Sinne des "theoretical samplings"[17] ausgewählt. Den Ort, an dem das Interview stattfinden soll, wird von den Lehrenden selbst bestimmt. Der Leitfaden wird den InterviewpartnerInnen vorab zugeschickt. Die Interviews dauern im Schnitt eine Stunde, werden mit einem Aufnahmegerät fixiert und anschließend vollständig transkribiert.

Einblick in den laufenden Auswertungsprozeß

Die Auswertung der Interviews wird gegenwärtig auf zwei Ebenen vollzogen: dem Herausarbeiten der immanenten und der latenten Sinngehalte. Die immanente Text-Ebene beinhaltet alles, was in den Interviews berichtet wird, seien es konkrete Beobachtungen oder die Reflexion derselben. Die latenten Sinngehalte verweisen auf Indizien für Hintergründe der geäußerten Inhalte.
Die Auswertung der Interview-Transkriptionen geschieht zunächst mit Hilfe kategorisierender und kodierender Verfahren.[18] Um einen ersten Überblick über das Material zu erhalten, wird der gesamte Text zunächst einer globalen Auswertung unterzogen und ein Glossar über die Gesprächsthemen angelegt. In Anlehnung an den Interviewleitfaden erfolgt die Festlegung des näher auszuwertenden Textmaterials. Themen, die im Interviewverlauf neu hinzukommen, werden auf ihre Relevanz für die geplante Untersuchung geprüft und gegebenenfalls aufgenommen. Anschließend erfolgt eine strukturierende Inhaltsanalyse in Anlehnung an Mayring[19] unter folgenden Fragestellungen: Welche (musikbezogenen) Unterschiede zwischen Jungen und Mädchen werden beobachtet, auf welche Gemeinsamkeiten wird verwiesen, werden musikbezogene Interaktionen beschrieben? Wie werden die Beobachtungen von Geschlechterdifferenzen begründet? Wird (musik)pädagogisches Handeln beschrieben, das auf Unterschiede von Jungen und Mädchen hinweist?
Zur Erschließung der latenten Sinngehalte werden unterschiedliche Strategien verfolgt, die während der Auswertung am Material entwickelt worden sind und somit bereits auf erste Untersuchungsergebnisse verweisen.
Zunächst wird nach Widersprüchen in den einzelnen Transkriptionen gesucht. Beispielsweise wird die Beschreibung und Bewertung konkreter Unterrichtssituationen mit der Darlegung der eigenen pädagogischen Maxime verglichen. Bei der Bewertung auftretender Diskrepanzen wird davon ausgegangen, daß

sich in der Lebenspraxis das ‚eigentliche Denken' unverstellter zeigt als bei der Frage: Wie denkst du?[20]
Zum zweiten werden die Interviewtexte daraufhin analysiert, inwiefern die im 18. Jahrhundert formulierte Theorie der Geschlechtscharaktere in heutigen Alltagstheorien noch wiederzufinden ist. Textpassagen, in denen über Unterschiede von Jungen und Mädchen berichtet wird, lassen sich in vielen Fällen auf polarisierende Begriffspaare wie außen – innen, aktiv – passiv, öffentliches Leben – häusliches Leben usw. beziehen. Auch Begründungen differenten Verhaltens implizieren das Vorhandensein eines ‚männlichen/weiblichen Wesens'. Eine dritte Strategie besteht darin, Indizien für das Zustandekommen der geschilderten Beobachtungen und Begründungen zu finden. Aussagen zur eigenen Biographie und Alltagstheorien werden einander gegenübergestellt und auf mögliche Zusammenhänge hin untersucht. Alter und Geschlecht der Lehrenden haben einen Einfluß auf die Wahrnehmung der Kinder. Auch eigene Gender-Erfahrungen oder das Selbstbild ist bei der Beurteilung der SchülerInnen von Bedeutung.

Einblick in die ExpertInneninterviews

Im folgenden wird von einigen Alltagstheorien zum differenten Verhalten von Jungen und Mädchen berichtet; diese werden anhand exemplarischer Interviewausschnitte veranschaulicht.
Bei der Darstellung werden insbesondere 6 Interviews zu Grunde gelegt, die in der ersten Erhebungsphase im Frühjahr 1999 mit MusikschullehrerInnen geführt wurden. Die Interviews mit Lehrerinnen werden als w1, w2 und w3, die mit den Lehrern als m1, m2, m3 bezeichnet. Die Lehrerinnen entschieden sich für eine Befragung zu Hause, die Lehrer wollten an ihrem Arbeitsplatz interviewt werden.

„Da singt schon eher mal ein Mädchen mit"

Die Mehrzahl der Lehrenden beschreibt Singen und Tanzen nach wie vor als Domänen der Mädchen. Für Jungen scheint demnach der Zugang zu diesen Bereichen in zweifacher Hinsicht schwierig zu sein. Zum einen müssen sie sich über einen sozialen Erwartungsdruck bezüglich geschlechtstypischer Fähigkeiten und Präferenzen hinwegsetzen. Zum anderen sind sie sowohl in gemischten Kinderchören als auch in den Kursen der Grundausbildung oft in der Minderheit. Kinder suchen jedoch ab dem Alter von etwa sechs bis sieben Jahren ver-

stärkt den Kontakt zur geschlechtshomogenen Peer-group. Dies scheint aus Sicht eines Musiklehrers der Grund dafür zu sein, warum Jungen ab einem bestimmten Alter z. B. nicht in einem gemischten Chor singen wollen (oder wieder austreten) und gegebenenfalls in den Knabenchor wechseln. Der Knabenchor ist seiner Erfahrung nach ein Ort, an dem Jungen ihren Spaß am Gesang ungehindert ausleben können. Sie haben dort Anschluß an eine gleichgeschlechtliche Gruppe und finden zusätzlich Zuspruch und Anerkennung durch ihr Umfeld, denn die Zugehörigkeit zu einem Knabenchor hat eine weitreichende Tradition. Davon profitiert vermutlich aber nur eine Minderheit, denn der Knabenchor ist eine elitäre Einrichtung.

M3 hat neben seiner Tätigkeit als Musikschullehrer zahlreiche Chöre geleitet. Ausgangspunkt seiner Erläuterungen ist die Beobachtung, daß in gemischten Kinderchören in der Regel wesentlich mehr Mädchen als Jungen vertreten sind. Er erzählt:

„Also, in Kinderchören sind immer nur Mädchen. [. . .] Das ist ein Riesenproblem. Das ist natürlich auch ganz klar. Wenn ein Kinderchor da ist, und dann kommt ein Junge, der also irgendwie von Muttern breitgeschlagen worden ist da hinzugehen, macht die Tür auf, sieht 23 Mädchen und 1 Jungen, der sich schon längst in die letzte Reihe verkrümelt hat, dann macht der die Tür erst mal wieder zu. Das ist auch verständlich."

Verständlich ist dies aus seiner Sicht deshalb, weil es im Laufe der Entwicklung von Jungen und Mädchen immer wieder Phasen gibt, in denen sich Kinder und Jugendliche entweder zum anderen Geschlecht besonders hingezogen fühlen oder sich besonders am eigenen Geschlecht orientieren. Er hat erlebt, daß Jungen im Grundschulalter „Mädchen sowieso doof" finden und es ihnen schon reicht, „daß man die Mädchen in der Schule auf'm Hals hat, weil man ihnen da nicht entgehen kann".

Diese Beobachtungen haben dazu geführt, daß er einen Jungenchor gegründet hat: „Und aus dieser Überlegung heraus, weil ich gedacht habe, also gut, wenn die Jungen schon nicht in den Kinderchor gehen, dann kann ich das ja verstehen, wie gesagt: 20 Mädchen, 2 Jungs, da ist man sehr mißtrauisch. Dann machst du mal nur Jungs. Das hat auch funktioniert. [. . .] Und das war kein Problem, die haben genau so gerne gesungen und genau so viel Spaß gehabt. Die waren genau so fleißig. Das war überhaupt nicht so, daß die nicht singen konnten, nicht singen wollten. Die wollten nur nicht zu den Mädchen. Das war das Problem einfach."

Nicht beantwortet wird damit die Frage, warum überhaupt so viele Mädchen im Kinderchor sind und die Jungen dadurch mit dem „Frauenüberschuß" konfrontiert werden. Dies erklärt m3 folgendermaßen: „Es ist klar, also Singen hat was mit Körperlichkeit zu tun. Daß ein Mädchen singt, ist selbstverständlicher in unserer Gesellschaft, als daß ein Junge singt. Es sei denn, er ist bei den ‚Wiener Sängerknaben'. Da ist man ja aus Statusgründen, nicht aus sängerischen Gründen." Für die Chorarbeit an der Musikschule stellt er fest, daß es „wenige Musikschulen [gibt], die so eine Vorarbeit haben, daß es also, sag ich mal in Anführungsstrichen, zum guten Ton gehört, sein Kind dahin zu schikken." Attraktiv wird ein Chor für Jungen anscheinend dann, wenn es sich um einen reinen Knabenchor mit einer „gewissen Tradition" handelt. Zum einen sind dann die „doofen Mädchen" nicht dabei, zum anderen hat dort das Singen „'ne andere Qualität. Da hat das was mit Status, mit Renommee zu tun."

„. . . das steckt in diesen Instrumenten drin"

Bei der Wahrnehmung kindlicher musikbezogener Handlungen ist die Orientierung der Lehrenden an Geschlechtsstereotypen prägend. Dies zeigt sich besonders deutlich bei der Betrachtung von Begründungen geschlechtstypischer Instrumentenpräferenzen. Die Interviewten m1, m2, w1, sehen eine Korrespondenz zwischen dem „Instrumentencharakter" und der Persönlichkeitsstruktur der InstrumentalistInnen. Die Beschreibung der Instrumentencharaktere sowie der Persönlichkeitsstruktur der InstrumentalistInnen erfolgt anhand stereotyper Attributionen. So werden beispielsweise die von Jungen bevorzugten Instrumente wie E-Gitarre und Schlagzeug als Instrumente beschrieben, die besonders laut sind, nach außen schallen, also extrovertiert sind, viel Bewegung ermöglichen. Sie werden, wie auch Tuba, Posaune und andere tiefklingende Instrumente als aggressiv empfunden, die Pauke wird mit Macht und Stärke in Verbindung gebracht. Diese Instrumente würden Jungen deshalb besonders gut gefallen, weil sie dem Bewegungsdrang der Jungen entsprächen, Aggressivität der männlichen Gefühlswelt entgegenkäme. Tiefe Instrumente hätten eine Korrespondenz zur männlichen Stimme, und Macht und Stärke gehöre zum männlichen Wesen dazu.

Die Präferenz der Mädchen für die Querflöte wird dadurch erklärt, daß die Querflöte mit ihrem leisen, lyrischen, hohen, kraftlosen Klang und ihrem introvertierten Gestus einer weiblichen Person besonders liege. „Es fehlt ihr [der Querflöte] wahrscheinlich an Power" (m2). Das gleiche gälte auch für Geige, Klavier und akustische Gitarre. „Also ich denke, ein introvertierter Mensch

liegt gut, wenn er sich ‘ne akustische Gitarre vor den Bauch bindet und erstmal sich selber anspielt oder sich ‘ne Geige nimmt und zunächst mal sich selber vorspielt [. . .]. Oder der Pianist setzt sich vor den Schinken und kriegt das alles selber ab“ (m2). Daß mit der Beschreibung des introvertierten Menschen ein weiblicher Mensch gemeint ist, ergibt sich aus dem Kontext.

Die spontanen Instrumentenpräferenzen von Jungen und Mädchen im Unterricht der musikalischen Grundausbildung sind, folgt man den Ausführungen der Lehrenden, überwiegend an Geschlechtsstereotypen orientiert. Dies läßt sich als Ausdruck sozialer Erwartungen an Männlichkeit bzw. Weiblichkeit interpretieren. Besonders in Situationen, in denen Kinder noch unsicher sind, etwa zu Beginn eines Musikkurses, greifen sie, so wird berichtet, auf gewohntes Handlungsrepertoire zurück. Im weiteren Unterrichtsverlauf gewinnen sie jedoch an Sicherheit und sind offen für andere Erfahrungen. Damit ist auch eine Voraussetzung dafür geschaffen, daß sich auch ihre anfänglich gezeigten Instrumentenvorlieben verändern können.
Dürfen sich Kinder während der Grundausbildung selbst ein Instrument wählen, beobachtet w2, daß „vielleicht von der Jungengruppe spontan etwas mehr auf die großen Kongas zu[gehen], [. . .] während die Mädchen vielleicht etwas mehr auf die feineren Instrumente zugehen, mit denen man feinere, leisere, differenziertere Klänge erarbeiten kann.“ Sie erklärt dieses Verhalten mit ihrer Beobachtung, daß im Schnitt „etwas mehr Jungen gerne wilde Spiele machen und Tobespiele und Mädchen sich eher in die Malecke zurückziehen oder in die Bücherecke. [. . .] Und dem würde entsprechen, ein großes Instrument, mit dem man viele und laute Klänge erzeugen kann. Was auch mehr Bewegung erfordert. Eine Trommel erfordert mehr Bewegung als so ein kleines Schellenband.“ Sie bezweifelt, daß es sich schlüssig beantworten läßt, warum beispielsweise Jungen zu großen Bewegungen tendieren, vermutet aber, daß dies etwas mit den Erwartungen zu tun hat, die an sie gestellt werden: „Also bei Jungen toleriert man ein wildes und lebhaftes Verhalten eher als bei Mädchen. Das ist so. Und von Mädchen erwartet man eher, daß sie sich anpassen, daß sie ruhig und unauffällig sind, als bei Jungen.“ Sie beobachtet aber auch, daß Jungen vor allem zu Beginn von Musikunterricht zu den lauten Instrumenten gehen. Je mehr Erfahrung sie mit Musik machen, desto größer wird die Bereitschaft, „ganz andere Dinge zu tun. Sie müssen dann nicht immer nur trommeln, sondern gerade die, die also den Zugang zu Musik finden, die entwickeln sich dann doch ziemlich parallel“ zu den Mädchen. Die spontane Vorliebe der Jungen für das Trommeln stellt sie in ihrer Beschreibung als leicht zwanghaft, aber verän-

derbar dar. Auch die Mädchen sind nicht auf Dauer mit Triangel und Schellenkranz zufrieden.
Die Trommel wird als eine Domäne der Jungen wahrgenommen. Betrachtet man Beschreibungen der konkreten Unterrichtssituation, scheint sie jedoch bei Jungen und Mädchen gleichermaßen begehrt zu sein. Mädchen neigen offensichtlich dazu, Jungen im Unterrichtsverlauf den Vortritt zu geben. Auch hier zeigt sich die Auswirkung eines sozialen Erwartungsdrucks. Dies führt möglicherweise wiederum dazu, daß in der Wahrnehmung der Lehrenden das Instrument der Trommel mit den Jungen verknüpft wird. „Also jeder will die große Pauke haben. Alles stürzt sich drauf, die Pauke geht schon fast kaputt, irgendein Kind fliegt hin, heult, und es ist ein Gezanke und Gestreite“ (w1). Damit die Situation nicht eskaliert, wird, noch bevor die Kinder zu den Instrumenten gehen, verabredet, wer die Pauke diesmal spielen darf. Beim verbalen Ringen um das begehrte Instrument gehen in der Regel die Jungen als Sieger hervor. Dabei versucht die Lehrerin dafür zu sorgen, daß auch mal ein Mädchen zuerst an das beliebte Instrument kommt. „Aber es kommt auch vor, daß die Jungs eben dann doch vorgelassen werden [. . .]. Also dann ist es doch so, daß Mädchen sich nicht unbedingt vordrängeln. Also daß sie sagen: Jetzt möchte ich aber doch“ (w1).

Es wird also ein hierarchisierender Aspekt deutlich: Die Trommel und andere „Power-Instrumente“, die mit „Männlichkeit“ in Verbindung gebracht werden, haben bei Kindern einen besonders hohen Stellenwert. Das Pendant zur Trommel ist die Blockflöte, die als typisches Mädcheninstrument angesehen und über die meist abfällig geredet wird. Die Abneigung insbesondere einiger Jungen gegenüber diesem Instrument wird als so groß beschrieben, daß es sie daran hindert, überhaupt an der musikalischen Grundausbildung teilzunehmen.
W1 erzählt: „Jetzt habe ich gerade einen Jungen bekommen, der hat die Grundausbildung abgebrochen, der wollte absolut nicht Blockflöte spielen, der wollte gleich an’s Instrument.“ Mit der gewählten Formulierung wird der Blockflöte implizit der Status eines „richtigen“ Instrumentes abgesprochen. Über ihren eigenen Sohn berichtet sie, daß er bereits im Alter von fünf Jahren gesagt habe, er würde nicht zur musikalischen Grundausbildung gehen, denn „das ist Mist, das gefällt mir nicht, Blockflöte spielen ist was für Mädchen“.
Auch m2 hat erlebt, daß „Blockflöte von vielen Kindern schon auch als typisches Mädcheninstrument gesehen“ wird. Sein eigener Sohn „hätte das als Strafe gesehen, wenn er das hätte machen müssen“.

„Jungen sind auch sonst manchmal Spätzünder“

Lehrende beobachten, daß Mädchen in bestimmten Bereichen bessere Leistungen zeigen als Jungen; dies betrifft Feinmotorik, Sensibilität, manuelle Geschicklichkeit oder Interpretationsmöglichkeiten beim Instrumentalspiel. Dies wird u.a. auf einen unterschiedlichen biologischen Reifungsgrad von Jungen und Mädchen zurückgeführt. Die Darstellung der Unterschiede erfolgt bei einigen Lehrenden mit einem Vokabular, das sich an Klischees orientiert. Dies führt dazu, daß Beschreibungen von Differenzen besonders plausibel erscheinen und sich in eine vorgeprägte Bewertung von Jungen und Mädchen einpassen lassen.

Jungen erscheinen dabei insgesamt als Spätentwickler. Sie haben oft größere Anfangsschwierigkeiten, lernen nicht so schnell und nicht so gerne und brauchen mehr Motivation. „Was Jungen auch nicht gerne machen, ist Lernen [. . .]. Machen die auch nicht so gerne wie Mädchen. Die sind in dem Alter, mit 6 oder auch mit 4 ja viel weiter als Jungen. Wenn man einen 6-jährigen Jungen und Mädchen nebeneinander stellt, dann sind die Mädchen 7 und der Junge ist 5 vom Geist her. Das macht die Sache auch nicht einfacher“ (m2).

Insbesondere beim Anfangsunterricht [Klavier] zeigt sich, daß „die Sensibilität, die Feinmotorik bei den Mädchen besser ausgeprägt ist als bei den Jungen, [. . .] muß ich ganz ehrlich sagen, die können auch schon relativ schnell nuancenreicheren Anschlag machen. Das ist bei den Jungs alles ein bißchen mühseliger“ (m1). Die Anfangsschwierigkeiten eines Schülers, der gerade seine dritte Klavierstunde erhalten hat, werden wie folgt geschildert: „Mein kleiner Florian, der macht im Moment noch ‚Dampfhammer‘ [. . .], jede Taste ist ein Kraftakt mit dem Hammer geklopft“. Die Verwendung von Begriffen wie ‚Kraft‘ oder ‚Hammer‘ weisen darauf hin, daß es um eine vorgeprägte Beschreibung männlichen Verhaltens geht.

Verhalten von Mädchen wird unter zu Hilfenahme eines anderen Vokabulars beschrieben. Im Girarrenunterricht wird beobachtet, daß Mädchen einen schnelleren Zugang zur Interpretation eines Menuetts haben als Jungen. „Auch so, wenn man jetzt ‘ne Interpretation hat, wenn man denen ein Menuett erklärt oder so, die [Jungen] spielen ein Menuett eben wie eine Polka. Das macht ein Mädchen gleichen Alters schon etwas anders. Die sind dann schon etwas graziöser, auch im Empfinden. [. . .] Also den Jungs muß man schon immer sagen, der Schwerpunkt ist auf eins. So ein Mädchen hat das schon mal so ein bißchen graziöser drin, da kommt die Weiblichkeit durch, ganz bestimmt“ (w1).

Schlußbemerkung

Bei der Auswertung der Interviews zeigt sich immer wieder, wie schwierig es ist, die unterschiedlichen Aspekte, die in einer Aussage zusammenwirken, voneinander zu trennen. Was bedeutet es tatsächlich, wenn beispielsweise berichtet wird, daß sich Mädchen zu Beginn des Unterrichts eher eine Triangel, Jungen eher eine Pauke aussuchen? Es wäre zu kurz gedacht, dies gleich damit begründen zu wollen, daß hier wohl nach wie vor die Orientierung der Kinder an Rollenklischees bei ihrer Instrumentenwahl ausschlaggebend ist. Allein anhand einer solchen Aussage kann auch nicht beurteilt werden, ob die Erwartungshaltung von Lehrenden Kinder bei ihrer Instrumentenwahl beeinflußt oder ob hier etwa mediale Vorbilder wirksam sind. Es kann noch nicht einmal sicher davon ausgegangen werden, daß diese Beobachtung tatsächliches Verhalten von Jungen und Mädchen beschreibt, denn bereits zum jetzigen Forschungsstand läßt sich feststellen, daß die Wahrnehmung der Kinder durch die Lehrenden in Zusammenhang mit Alter, Geschlecht und Biographie letzterer zu sehen ist. Vor allem das, was sich auf Grund individueller Lebenserfahrung als bedeutsam herausgestellt hat, wirkt kanalisierend auf die weitere Deutung von Erfahrungen.

Zusätzlich wirkt das Geschlecht der Kinder wie ein Filter, durch den ihre Handlungen wahrgenommen und bewertet werden. Die zeigt sich u.a.– wie bereits im Abschnitt „Jungen sind auch sonst manchmal Spätzünder“ dargestellt wurde – in der Art und Weise, wie über Schülerinnen und Schüler berichtet wird.

Auch wenn die ExpertInneninterviews vor allem als Abbild subjektiver Realität begriffen werden müssen, lassen sich dennoch übergeordnete Deutungsstrukturen herauskristallisieren und erste Hypothesen sowohl für die weitere Auswertung der ExpertInneninterviews als auch für die Hauptuntersuchung mit den Kindern selbst ableiten:

- Durch den Vorgang stereotyper Attribuierungen und einen damit einhergehenden sozialen Erwartungsdruck erscheinen Differenzen zwischen Jungen und Mädchen bezüglich musikbezogener Einstellungen und Handlungsweisen größer, als sie tatsächlich sind.
- Stereotype Attribuierungen wirken sich auch auf Erklärung und Bewertung musikbezogener Leistungsunterschiede und Präferenzen von Jungen und Mädchen aus.
- Die Lernsituation in musikalischen Gruppen wird u.a. dadurch bestimmt, daß sich Kinder im Grundschulalter als Jungen bzw. Mädchen sehr ernst

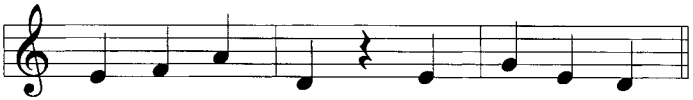
nehmen und sich an gleichgeschlechtlichen Peers orientieren. Dies erschwert den Zugang von Mädchen zu traditionellen Jungendomänen und umgekehrt.
- Mit der Vergeschlechtlichung von Instrumenten geht eine hierarchisierende Bewertung einher. Dies wirkt sich restriktiv auf eine freie Instrumentenwahl aus.

Es ist davon auszugehen, daß sich bei fortschreitender Auswertung der ExpertInneninterviews weitere Aspekte geschlechtstypischer Sozialisation herauskristallisieren lassen. Der Erkenntnisgewinn wird jedoch beschränkt bleiben, solange der Forschungsgegenstand nur aus der Perspektive der Lehrenden betrachtet wird und dies unter dem Aspekt der Zweigeschlechtlichkeit. Daher werden – im Sinne einer Perspektiven-Triangulation – im weiteren Verlauf des Forschungsprozeßes Jungen und Mädchen selbst sowie deren Eltern befragt. Auf diese Weise sollen Erkenntnisse auch über individuelle Aspekte musikbezogenen Denkens und Handelns erlangt werden.

1 Vgl. Eva Rieger, Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung, Berlin 1981.
2 Ein detaillierter Überblick über die musikalische Frauen- und Geschlechterforschung findet sich bei: Eva Rieger, "Gender Studies" und Musikwissenschaft – ein Forschungsbericht, in: Die Musikforschung 48 (1995), S. 235-250. Vgl. auch bei Sigrid Nieberle und Sabine Fröhlich, Auf der Suche nach den un-gehorsamen Töchtern: Genus in der Musikwissenschaft, in: Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, hrsg. v. Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 292-339.
3 Vgl. Eva Rieger und Freia Hoffmann, Mädchen, die pfeifen. . . Über die Benachteiligung von Schülerinnen im Musikunterricht, in: Musik und Bildung 15/74 (1983), H. 5, S. 29-42.
4 Vgl. Elena Ostleitner und Ursula Simek, Ist die Musik *männlich*? Die Darstellung der Frau in den österreichischen Lehrbüchern für Musikerziehung, Wien 1991.
5 Vgl. z. B. Eva Rieger, Feministische Musikpädagogik: Sektiererischer Irrweg oder Chance zu einer Neuorientierung?, in: Außerschulische Musikerziehung, hrsg. v. Günter Kleinen (= Musikpädagogische Forschung 8), Laaber 1987, S. 123-132; Renate Müller, Mädchenorientierte Musikpädagogik: Differenzierung und Integration, in: Musik und Unterricht 2 (1991), H. 10, S. 42-47; Musik und Bildung 28/87 (1996), H. 1, Themenheft Mädchenorientierter Musikunterricht, mit Beiträgen von Jutta Blume, Janina Klassen, Marianne Steffen-Wittek, Renate Müller; Populäre Musik und Pädagogik, Bd. 2, hrsg. v. Jürgen Terhag, Kapitel „Mädchenarbeit" mit sieben Beiträgen, Oldershausen 1996, S. 182-225.
6 Eine Ausnahmen bildet: Lucy Green, Music, Gender, Education, Cambridge, 1997.
7 Von Prof. Dr. Rudolf Weber und Dipl. Kulturpäd. Martina Oster.

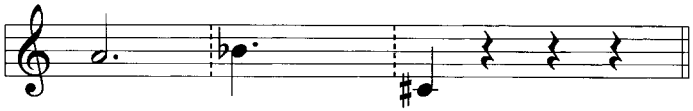
8 Zur Interviewmethode vergl. z. B. Uwe Flick, Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendungen in Psychologie und Sozialwissenschaften, Reinbek [3]1998; Michael Meuser und Ulrike Nagel, Das ExpertInneninterview, in: Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft, hrsg. von Barbara Friebertshäuser und Annedore Prengel, Weinheim, München 1997, S. 481-491.
9 Heiner Gembris, Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung, Augsburg 1998, S. 190.
10 Klaus Hurrelmann und Dieter Ulich, Gegenstands- und Methodenfrage der Sozialisationsforschung, in: Neues Handbuch der Sozialisationsforschung, hrsg. v. Klaus Hurrelmann und Dieter Ulich, Weinheim und Basel 1991, S. 9.
11 Helga Bilden, Geschlechtsspezifische Sozialisation, in: ebd., S. 300.
12 Regine Gildemeister und Angelika Wetterer, Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung, in: TraditionenBrüche. Entwicklungen feministischer Theorie, hrsg. v. Gudrun-Axeli Knapp und Angelika Wetterer, Freiburg [2]1995, S. 201-254.
13 Vgl. Ulrike Popp, Von der Mädchensozialisation zur Sozialisation der Geschlechter, Kapitel: Die konstruktivistische Kritik an Theorien der Geschlechtersozialisation, in: Selbstsozialisation, Kinderkultur und Mediennutzung, hrsg. v. Johannes Fromme, Sven Kommer, Jürgen Mansel und Klaus-Peter Treumann, Opladen 1999, S. 58-74.
14 Vgl. Friederike Heinzel und Annedore Prengel, Gemeinsam leben und lernen in der Grundschule, in: Zwischen Dramatisierung und Individualisierung. Geschlechtstypische Sozialisation im Kindesalter, hrsg. v. Marianne Horstkemper und Peter Zimmermann, Opladen 1998.
15 Vgl. Cornelia Behnke und Michael Meuser: Geschlechterforschung und qualitative Methoden, Opladen 1999, S. 42f.
16 Uwe Flick, Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften, Reinbek [3]1998, S. 94.
17 Barn Huber Glaser und Anselm L. Strauss, Die Entdeckung gegenstandsbegründeter Theorie: Eine Grundstrategie qualitativer Forschung, in: Qualitative Sozialforschung, hrsg. v. Christel Hopf und Elmar Weingarten, Stuttgart 1979. Theoretical Sampling bedeutet hier, daß Entscheidungen über die weitere Auswahl von InterviewpartnerInnen während des Prozeßes der Datenerhebung und -auswertung gefällt werden.
18 Christiane Schmidt, „Am Material“: Auswertungstechniken für Leitfadeninterviews, in: Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft, hrsg. v. Barbara Friebertshäuser und Annedore Prengel, Weinheim, München 1997, S. 544-567.
19 Philipp Mayring, Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Technik, Weinheim, Basel [6]1997.
20 Vgl. Behnke und Meuser, Geschlechterforschung, S.34.

Für

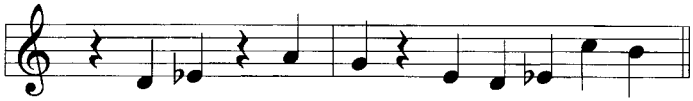


herzliche Wünsche

zum



von



Mit Hilfe der Stufen (Basiston C) der deutschen Tonnamen und der Solmisationssilben ist eine Entschlüsselung leicht möglich.
Viel Spaß und Erfolg!
Ursula Görsch

Mädchen und szenische Interpretation

Wolfgang Martin Stroh

Die szenische Interpretation von Musiktheater ist ein didaktisches Konzept, das die Methoden des szenischen Spiels im Sinne Ingo Schellers[1] anwendet und weiterentwickelt. Bei diesem Konzept geht es nicht darum, Schülerinnen und Schülern die verlorenen Werte der Musiktheaterliteratur in schülerfreundlicher Weise handlungsorientiert nahezubringen, sondern die Schülerinnen und Schüler anzuregen, sich anhand „klassischer" Probleme, wie sie die Musiktheaterliteratur in Fülle enthält, selbst zu entdecken und zur Diskussion zu stellen. Dabei spielten von Anfang an Fragen des geschlechtstypischen Rollenverhaltens von Kindern und Jugendlichen eine große Rolle:

(1) Die Methoden des szenischen Spiels wurden im Kontext sozialkundlicher Unterrichtsinhalte entwickelt und anfangs auch in diesem Sinne auf den Musikunterricht übertragen.[2] So lauteten die ersten Inhalte, die szenisch-musikalisch gespielt wurden: „Ich bin ein Star", „Mädchen und Jungen in Pop-Bands", „Punker und Punkerinnen" usw.

(2) Die erste Oper, auf die die Methoden des szenischen Spiels angewandt und anhand derer das Konzept exemplarisch von Ralf Nebhuth entwickelt wurde, war *Carmen.*[3] *Carmen* war und ist die nach der *Zauberflöte* auf deutschen Bühnen am meisten gespielte Oper. Und im Gegensatz zur *Zauberflöte,* deren Esoterik und Philosophie unendlich vielen musikpädagogischen Banalisierungen unterzogen wurde, gab es Ende der 80er Jahre, als die szenische Interpretation der *Carmen* auf den Markt kam, noch keine relevante musikpädagogische Auseinandersetzung mit diesem beliebten Opern-Sujet. Inzwischen hat sich das geändert.[4]

(3) Die thematischen Schwerpunkte der in den 90er Jahren entwickelten szenischen Interpretationen von *Figaros Hochzeit, Wozzeck* und *West Side Story* setzten zwar alle zunächst soziologisch und sozialgeschichtlich an, entwickelten sich aber in der Erprobungspraxis sehr schnell zu Auseinandersetzungen um Geschlechter- und Rollenfragen. In allen drei Konzepten und Publikationen wird die soziale Problematik des Stückes im Spiegel des Verhältnisses von Männern und Frauen betrachtet.

Im folgenden möchte ich herausarbeiten, daß in der Schule bei hinreichender Schülerorientierung soziale Themen wie Gewalt, Banden, Liebe, Arbeitslosig-

keit, Militär, Freiheit oder Ausländerfeindlichkeit stets im Spiegel des Geschlechterverhältnisses erscheinen. Als empirische Basis der folgenden Thesen dienen mir neben eigenen Erfahrungen in Schule und Lehrerfortbildung Mitteilungen, die Lehrerinnen und Lehrerfortbilder aufgrund eines groben Fragerasters gemacht haben.

Akzeptanz der Methode und Qualität der Durchführung

Es wird in musikpädagogischen Zeitschriften von Lehrerinnen und Lehrern fast stereotyp beschrieben, daß Mädchen bei körperorientierten Verfahren die Nase vorn haben. Ausnahmen wie Rap-Tanz sollen die Regel bestätigen. Es liegt daher folgende These nahe:

Da das Konzept der szenischen Interpretation weitgehend körperbezogene Methoden verwendet und Mädchen in der Regel mit solchen Methoden weniger Schwierigkeiten als Jungen haben, werden Mädchen durch das Konzept der szenischen Interpretation faktisch bevorzugt.

Lehrerinnen haben mir fast durchweg mitgeteilt, daß es bei ihnen keinerlei erkennbare Unterschiede in der „Akzeptanzfrage" gibt. „Jungen und Mädchen machen gleich gerne mit" und „wer mitmacht oder sich verweigert, das hängt weitgehend vom Inhalt ab" (d.h. nicht von der Methode). Die These muß also modifiziert werden. Einmal im Hinblick auf die Lehrerinnen und Lehrer, zum andern im Hinblick auf qualitative Aspekte, die über die reine Akzeptanzfrage hinaus geschlechtstypisch sein können. Im szenischen Spiel scheint die quantitative Akzeptanzfrage in der Tat eher eine der Lehrerinnen und Lehrer zu sein. So hat Rainer Brinkmann anhand einer über zehn Jahre laufenden Statistik als freier Workshop-Anbieter festgestellt, daß in der Lehrerfortbildung das rechnerische Geschlechterverhältnis 9:1 und in der Hochschulausbildung 7:1 zugunsten der Frauen ist.[5] Am Fortbildungsprojekt des Württembergischen Staatstheaters sind Lehrer stärker vertreten, da dort die Kultusministerin Musiklehrerinnen und -lehrer geradezu nötigt, sich in szenischer Interpretation fortzubilden.
Es ist hochwahrscheinlich, daß aufgrund dieser geschlechtsabhängigen Aus- und Fortbildungsakzeptanz auch weitaus öfter Lehrerinnen szenisch interpretieren als Lehrer. Schüler erleben dann die szenische Interpretation wohl überwiegend als eine von Lehrerinnen bevorzugte Methode. Umso erstaunlicher, daß die Lehrerinnen selbst keine geschlechtsspezifischen Unterschiede bemer-

ken. Weitgehende Übereinstimmung zwischen Musiklehrerinnen, Aus- und Fortbildern besteht in folgender These:

Mädchen spielen zwar genauso viel und gerne wie Jungen, sie spielen aber anders.

Im Zentrum der szenischen Interpretation steht die Einfühlung der Schülerinnen und Schüler in eine (vorgegebene) Rolle. Jede Schülerin und jeder Schüler soll aus einer Rollenperspektive das Musiktheater erleben und sich selbst dabei im Schutz dieser Rolle einbringen. Daß Mädchen mit dem Rollenschutz und mit der Rollenübernahme anders als Jungen umgehen, wird häufig beobachtet. Rainer Brinkmann stellt fest, daß Mädchen größeres Interesse an naturalistischer Darstellung zeigten. Mädchen versuchten, den Charakter, die Situation und die Gefühle genau zu erfassen und zu zeigen. Jungen neigten schneller zu Verfremdung, zu Überzeichnung und Karikatur. Brinkmann: „Das scheint zum einen ein Abwehrmechanismus zu sein, zum andern der Spaß an der Brechung der Realität."
Folgende Begebenheit in einer Grundschulklasse zeigt, daß es bei dieser geschlechtstypischen Art der Rollenübernahme kein besser oder schlechter, richtig oder falsch gibt:
Es wird *Hänsel und Gretel* szenisch interpretiert. Ein Schüler spielt Hänsel und wird von der Spielleiterin (Lehrerin) befragt:

SL: „Was arbeitest Du?"
H: „Ich bin Besenbinder."
SL: „Was würdest Du lieber tun?"
H: „Am Computer spielen."

Die Mädchen in der Klasse waren alle entsetzt und wollten die Szene nochmals spielen, um im Spiel zu korrigieren, daß in der angenommenen Märchenzeit keine Computer existierten. Der Schüler, der Hänsel spielte, wußte das natürlich auch, wollte aber Aktualität und Würze geben (und nicht die SL provozieren).

Häufig suchen sich die Mädchen Männerrollen aus. Dies ist nicht immer damit zu erklären, daß viele Theaterstücke mehr Männer- als Frauenrollen enthalten. Es ist dagegen eine extreme Ausnahme, wenn ein Junge eine Frauenrolle übernimmt. Ist dies doch der Fall, so neigen Jungen eher zur Albernheit als zum Rollenexperiment.

Es sind mehrere Gründe dafür vorgebracht worden, warum Mädchen eher (und ernsthafter) Männer spielen als Jungen Frauen. Recht oberflächlich erscheint die Erklärung, daß es für Mädchen attraktiv sei, mal eine gesellschaftlich angesehenere Rolle zu spielen. Einleuchtender und durch Spielbeobachtungen belegt ist die Erklärung, daß Mädchen gerne die gesellschaftliche Männerrolle in Frage stellen, während Jungen die Frauenrolle nicht in Frage zu stellen brauchen (das tun schon Werbung, Medien oder Schlager). In der Praxis ist aber noch eine dritte Erklärung vordringlich geworden:

Wer immer an Selbsterfahrung interessiert ist, neigt eher dazu, fremde (Geschlechter-)Rollen zu übernehmen. Und dies ist bei Mädchen häufiger der Fall als bei Jungen.

Die Mädchen spielen zunächst eine ihnen fremde Rolle („Rollenschutzthese"), niemand kann sie als Privatperson dafür zur Verantwortung ziehen, was die Rollenfiguren machen. Insoweit folgt die szenische Interpretation Brecht. Doch zugleich ist die Art und Weise, wie Mädchen diese (fremde) Rolle spielen, höchst individuell, ist eine Auseinandersetzung der Privatperson mit der Rollenfigur. Insoweit folgt die szenische Interpretation Stanislawski. Wenn also Mädchen eine Männerrolle spielen, so spielen sie etwas Fremdes, was sie mit all' ihren Erfahrungen und Phantasien anfüllen können. Sie können dabei beides, sich selbst stark fühlen und das Macho-Gehabe hassen, unsensibel und brutal sein und dies zugleich mit Sensibilität und Einfühlung. Sie brauchen nicht zu werten, sich nicht zu entscheiden, müssen keine Urteile fällen und eine genau umrissene Position verteidigen.
Auf dem Lehr-Video[6], das mit Schülerinnen und Schülern der 10. bis 13. Klasse(n) einer Gesamtschule an einem Wochenende ohne weitere Vorbereitung gedreht worden ist, kann man beobachten, wie Mädchen Jungen-/Männerrollen spielen. Im Blitzlicht zur Sequenz der kollektiven und individuellen Einfühlung sagen diese Mädchen:

„Ich fand diese Rolle etwas schwierig für mich, weil ich halt nicht so ein outer Typ bin, und das zu spielen, ist halt dann etwas komisch. In der Gruppe von den Jets zu sein, macht aber Spaß, wenn man da so ein bißchen aufprotzen kann."
„Ich finde es gut so, bei den Jets zu sein. Man merkt so den Zusammenhalt, und in einer Gruppe zu sein, das macht total Spaß. Ich finde aber, meine Rolle ist sehr schwer."
„Es war irgendwie ganz lustig, die Rolle zu spielen, aber das paßte irgendwie gar nicht zu mir, weil ich sollte ja den Kleinsten spielen, und bin das doch hier

eigentlich gar nicht. Aber lustig war festzustellen, daß allein dadurch, daß wir uns die Klamotten angezogen haben, schon diese Zusammengehörigkeit entstanden ist."
„Es macht einfach Spaß, eine ganz andere Persönlichkeit zu spielen. Dies ist einfach eine kleine Herausforderung."

Und im Anschluß an den „Rumble" sagen Diesel und Tony, die jeweils von Mädchen gespielt wurden:

„Ich in meiner Rolle fühlte mich auch so ein bißchen schuldig, weil ich derjenige sein sollte, der kämpfen sollte. . . Ich dachte, nein, du bist jetzt der Stärkste, du darfst nicht so einfach losheulen, du muß einen lockeren coolen Spruch sagen."
„Für mich war es ein bißchen schwer. Erst war ich ja derjenige, der die auseinander halten wollte, dann war ich selber einer, der einen erstochen hat, und dann hab ich jemanden verloren, der mir sehr wichtig war. Und wenn man das auf die Realität bezieht, so ist das total schrecklich. Diese Vorstellung, das geht echt ein bißchen nahe."

Solche Äußerungen weisen darauf hin, daß und wie die Schülerinnen, wenn sie einen Jungen der *West Side Story* gespielt haben, sich selbst erfahren und dies als interessant, als Bereicherung, als Abenteuer erlebt haben.

Geschlechtstypische Spiegelung sozialer Inhalte

Da die sozialen Inhalte, die in Musiktheaterstücken abgehandelt sind, stets an konkret handelnden Personen dargestellt werden und die szenische Interpretation an diesen Personen und nicht den (verallgemeinerbaren) sozialen Problemen ansetzt, werden alle Probleme aus Rollen heraus und somit automatisch auch aus Geschlechterrollen heraus abgehandelt. Die klassische Frage nach dem gesellschaftlichen Haupt- und Nebenwiderspruch – „sind soziale Konflikte oder Geschlechterkonflikte primär?" – beantworten Schülerinnen und Schüler recht häufig im spontan szenischen Spiel.
In einem Theaterstück wie der *West Side Story*, bei der Probleme der Bandenbildung, Gewalt, des Generationenkonflikts und der Ausländerfeindlichkeit im Vordergrund stehen, fragen sich Mädchen, ob diese Probleme von Mädchen und Frauen anders gelöst und gesehen würden als von Jungen und Männern. In der szenischen Interpretation werden einzelne „Kernszenen" durchgespielt, in denen die handelnden Personen Entscheidungen treffen. Die Schülerinnen und

Schüler sollen dabei zuerst eigene Handlungsstrategien entwickeln, bevor sie mit dem Fortgang der Story, wie sie das Theaterstück vorsieht, konfrontiert werden. Eine solche „Kernszene" ist die Szene „Im Drugstore" unmittelbar vor dem „Rumble". Hier stellte sich den Mädchen die Frage, ob Maria nicht hätte anders intervenieren und das unsinnige Geschehen verhindern können. Der fatalistische Zug, der über der *West Side Story* liegt, der unaufhaltsame Sog des Unheils, das seinen Lauf nimmt, der durch gutgemeinte Intervention nur noch beschleunigt werden kann, wurde – verkürzt gesagt – nicht einfach als „Männerproblem" erkannt und abgetan. Vielmehr wurden auch Frauenstrategien diskutiert, wie dies Problem zu lösen wäre. Hier ein Ausschnitt aus der Beschreibung durch die Lehrerin Dagmar Andres-Dahmen[7]:

> Im ersten Spielversuch kommt Maria zusammen mit Tony in Docs Laden (auf das ursprüngliche Stichwort für Tony). Bernardo und Riff bemerken Tony lange Zeit nicht, einige Sharks reagieren nonverbal auf Marias und Tonys Erscheinen. Als Bernardo Maria erblickt, will er sie sofort nach Hause schicken. Es entsteht ein Gerangel. Schließlich kann Tony Maria an der Hand nehmen und zur Tür gehen. Schrank tut während der ganzen Szene nichts. Reflexion.
> Im zweiten Spielversuch betreten Maria und Tony erheblich selbstbewußter den Drugstore und gehen zu Riff und Bernardo an die Theke. Nach einer SL-Befragung tritt Schrank auf. Erneut SL-Befragung. Schranks Worte „So Leute, ich weiß, ihr habt Konflikte" werden von den Jets aufmüpfig kommentiert. Chino geht auf Tony von hinten los, Schrank pfeift und SL bricht das Spiel ab. Reflexion.
> Im dritten Spielversuch geht Maria sofort auf Bernardo zu und eröffnet einen Dialog. Der Dialog wird mehrfach durch SL-Befragungen unterbrochen. Im Dialog zwischen Bernardo und Maria verschiebt sich der Konflikt auf den „Geschlechterkampf" zwischen den Geschwistern:
>
> Bernardo: „Ja, toll, misch' dich da nicht ein – du gehst sofort nach Hause!"
> Maria: „Ich denk' überhaupt nicht dran, nach Hause zu gehen: Du mischst dich in meine Probleme ein."
> Bernardo: „Ja, und ich habe ein Recht dazu!"
> Maria: „Wer gibt dir das Recht dazu?"
> Bernardo: „Ich hab' es eben." usf.
> Gerangel, in das Schrank eingreift.
> Maria: „Ich gehe erst nach Hause, wenn es keinen Kampf gibt!"
> Bernardo (liebevoller): „Geh' nach Hause!"

In diesem Moment treten Riff und Schrank in Aktion, Riff ruft seine Gang zu sich, Schrank fordert Bernardo auf, dasselbe zu tun.
Tony: „Warum können wir uns nicht hinsetzen und vernüftig reden?“
Doc: „Ja, genau.“
Schrank: „Doc, geh’ und hol’ etwas zu trinken.“
Maria setzt sich auf Tonys Schoß. Bernardo wird wieder aggressiver. Schrank macht den Vorschlag, sich daneben zu setzen. Maria geht darauf ein.
(Ende des Spiels.)

Die Lehrerin kommentiert: Durch das freie Spiel haben die SchülerInnen immerhin die Situation einer Gesprächsbereitschaft geschaffen, wie sie in der West Side Story selbst nie vorhanden war. Zentraler Auslöser hierfür war das selbstbewußte Auftreten Marias, die im Dialog tatsächlich eine Verschiebung des Konfliktes auslöste. Denn plötzlich standen Marias Bedürfnisse im Vordergrund und nicht die der Gang oder Bernardos – so wurde das Gespräch beinahe zum „Geschlechterkampf“ zwischen den Geschwistern, bis Maria die deutliche Absicht aussprach, den Kampf zu verhindern.

Ähnliche Umformungen wie im Falle der *West Side Story* gab es auch bei der szenischen Interpretation des *Wozzeck*. Hier wird die in der Fachliteratur häufig als „Dilemma“ der Marie diskutierte Schuldfrage – „ist Marie oder Wozzeck daran schuld, daß Marie fremd geht?“ – auf ein typisches Frauenschicksal in einer patriarchalen Gesellschaft projiziert. Marie wird im szenischen Spiel zur selbstbewußten, lebensfrohen und fordernden Frau, die nicht zu Hause mit Kind am Herd sitzen, auf den Mann warten und dafür das Kostgeld beziehen möchte. Sie erfährt, daß immer dann, wenn sie aus dieser Hausfrauen- oder Alleinerziehende-Mutter-Rolle ausbrechen möchte, sie als Hure, als triebhaft oder eben tragisch abgetan wird – so jedenfalls in der einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur.
Die szenische Interpretation von *Wozzeck* hat im Rahmen der Arbeit mit der „Rühr-mich-(nicht)-an!“-Szene[8] sogar einen interessanten Beitrag zur Berg-Forschung geleistet. Ausgangspunkt der musikwissenschaftlichen Fragestellung war die bei der szenischen Interpretation beobachtete und auch durch professionelle Darstellerinnen der Marie belegte Tatsache, daß Alban Berg verblüffend genaue Kenntnis der psychischen Ambivalenz von „Vergewaltigung und Seitensprung“ hatte. Vom Hörensagen oder aus Literaturberichten läßt sich – wie mir Frauen versicherten, denen ich diese Frage vortrug – eine derartige

Kenntnis schwer erwerben. Die seit 1977 bekannte späte Liebe Alban Bergs zu Hanna Fuchs-Robettin konnte keine Erklärung liefern. Helene Berg, die diese Liebe zeitlebens mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln vertuscht hatte, hat aber noch mehr gewußt und nicht mit ins Grab nehmen können: Mit 17 Jahren wurde Alban Berg Vater einer Tochter Albine. Die Mutter war die Hausangestellte im Hause Berg, Marie Scheuchl, die durch viele Jahre hindurch von den Eltern Berg ausbezahlt wurde. Alban Berg hat die sozial erforderliche totale „Kontaktsperre" zu seiner Tochter selten durchbrochen, einmal jedoch wohl zur Uraufführung des *Wozzeck*, als er Albine eine Eintrittskarte schickte.[9] Was ist naheliegender, als daß Berg die gesellschaftlich tabuisierte Liebe zu Marie Scheuchl im *Wozzeck* ausgelebt und Marie in der Weise porträtiert hat, wie er Marie Scheuchl in Erinnerung hatte?

Heikle Themen im Schutz der Rolle

Die Methode der szenischen Interpretation enthält eine psychologische Dynamik, die viele Themen, die in der Schule üblicherweise auf die Sachebene verschoben werden, an die Oberfläche bringt. Die Methode hat deshalb zahlreiche Verfahren entwickelt, die die Psyche der Schülerinnen und Schüler so schützen, daß es möglich ist, heikle Themen, die im sachbezogenen Unterrichts sorgsam ausgeklammert werden, zu aktualisieren. Die dem „Mut zur Psychologie" zugrunde liegende These lautet, daß ausgeklammerte heikle Themen das Denken, Fühlen und Handeln der Schülerinnen und Schüler dennoch bestimmen und nicht selten zu unerklärlichen Symptomen führen. Eines der wichtigsten Beispiele für diese These sind Gewaltphantasien. In der Schule ist es nicht erlaubt, Gewaltphantasien zu artikulieren, es ist sogar kaum möglich zuzugeben, daß man welche hat. Der Unterricht pflegt ein Ritual der Gewaltverurteilung und der Negierung von Gewaltphantasien, die dann nicht selten auf dem Schulhof zum Durchbruch kommen.

Es ist bekannt, daß und wie die Musikpädagogik heikle Themen, von denen die Musiktheater-Literatur voll ist, umgeht. Christoph Richter hat als Essenz des Erfahrungsbezugs bei *Tristan und Isolde* nicht die verquere Beziehung der Protagonisten (bzw. Wagners und Wesendoncks), sondern Sprech- und Gesangshaltungen entdeckt.[10] *Carmen* wurde am besten auf die Habanera und den Triumphmarsch reduziert, und *Don Giovanni* galt als zu schwierig.

Aber wer weiß immer, was wirklich heikel ist? In mehreren Unterrichtseinheiten, die Irmgard Merkt zur türkischen Musik entwickelt hat, ist von Liedern, Tänzen und anderen Ingredienzien die Rede, die bei türkischen Hochzeiten in

Deutschland und in Anatolien eine Rolle spielen.[11] Auf einem Zettel sollen Schülerinnen und Schüler Hochzeitsbräuche, die sie kennen, aufschreiben („. . .alle feiern mit Essen, Trinken und Tanzen"). Solch' eine Unterrichtsaktivität scheint vollkommen unverfänglich zu sein. Doch dies ist nicht immer der Fall: Immer wieder gibt es in Deutschland geborene türkische Mädchen, die im Alter von 12 oder 13 Jahren bereits an einen Mann versprochen sind und die befürchten, in allernächster Zeit – hier in Deutschland oder dort in der Türkei – zwangsverheiratet zu werden. Aus Sicht dieser Mädchen sehen die Hochzeitsfeiern und die Hochzeitsbräuche durchaus anders aus als aus Sicht unbeteiligter Kinder oder Verwandter.

Mit den üblichen schülerorientierten Methoden ist solch einem scheinbar harmlosen, aber potentiell heiklen Thema gar nicht beizukommen. Die Musiktheater-Literatur hingegen ist voll von Hochzeiten, echten und fingierten, fröhlichen und traurigen, öffentlichen und heimlichen, legalen und illegalen: *Cosi fan tutte, Romeo und Julia, Aida, Turandot, Rusalka, Rosenkavalier, Figaro, Pelleas und Melisande* usw. Überall findet man Väter, die ihre Töchter verschachern, Liebespaare, die eher sterben als sich den Normen zu fügen, Notare, die sich bestechen lassen, Vermählungen, die gar keine sind, Feiern, die ganz anders ablaufen, als es sich die Mächtigen gedacht haben, oder Situationen, in denen schlicht „der Dompfaff" getraut hat.

Es muß nicht einmal der Rollenschutz einer klassischen Oper aufgefahren werden, um in einer Schulklasse gefahrlos über türkische Hochzeiten diskutieren zu können. Bereits szenisch gespielte und interpretierte Hochzeitsfeiern bieten genügend Spielraum, um skeptische Gegenmeinungen zu Wort kommen zu lassen. Es wird hier ja nicht einfach gefragt, welche Hochzeitsbräuche es gibt, und dazu die Sachinformation gegeben, daß es in einem beliebten türkischen Volkslied heißt: „Mein Herz ist so schwer wie ein Mühlstein, meine Augen sind feucht von Tränen. Das Mädchen hat mir den Verstand geraubt. Küß mich, und dann bin ich froh, wie schön ist unsere Hochzeit!" Hier werden vielmehr Spielräume für Kommentare, gemischte Gefühle, Veränderungen des Rituals, Erfinden anderer Tänze und Lieder, Reflexion der Rahmenbedingungen usw. gegeben. Und zwar nicht von außen, aufgesetzt als nachträgliche Problematisierung, sondern als selbstverständliche Art der Wirklichkeitsaneignung.

Die szenische Interpretation der „Rühr-mich-(nicht)-an!"-Szene des *Wozzeck* kann bei einigen Schülerinnen ähnliche Probleme aufwerfen, wie es bei „versprochenen" türkischen Mädchen der Fall sein kann. Die Ambivalenz dieser Szene, in der offen ist, inwieweit Marie vergewaltigt wird oder den todbringen-

den sexuellen Ausbruch herbeiwünscht, wird von jenen Schülerinnen, die ähnliche Situationen selbst erlebt haben, sicherlich anders erfahren als von Schülerinnen, die derartige Situationen nur aus „Bravo“ kennen:

> „Monika kennt ihren Freund erst seit vier Wochen. Toni hat schon einmal vom Miteinanderschlafen gesprochen, aber so schnell gibt es das bei ihr nicht. Dann kam Tonis Geburtstag. Sie feiern . . . [viel Alkohol, es wird spät, nach Hause fahren mit Auto geht nicht mehr, einige Freundinnen und Freunde sagen: O.k., wir schlafen einfach hier]. Monika sagt: „Und wir schlafen hier“ und deutet auf eine Liege am Fenster. Toni nimmt das als Signal für seinen Start und wird schon mächtig scharf vor lauter Erwartung. Die Türen zwischen den Räumen sind offen, die Pärchen rufen sich noch anzügliche Bemerkungen zu. Als Monika neben ihm liegt, fängt Toni gleich an, bei ihr unten anzukommen. Sie sträubt sich und wehrt sich gegen seine Hände. Das macht ihm aber gar nichts aus, er findet es toll, und durch ihr Sträuben wird er nur noch erregter. Schließlich gelingt es ihm, ihr den Slip auszuziehen. Monika wagt nicht, sich noch heftiger zu wehren oder zu schreien. Vor den anderen wäre ihr das peinlich. Monika weiß nicht, was sie tun soll. „Du Schwein“, zischt sie Toni ins Ohr und preßt fest die Lippen aufeinander. Dann fühlt sie unten einen stechenden Schmerz. . .“[12]
>
> Kommentar in „Bravo“ (S. 35): „Typisch dieser Toni, werden jetzt einige Mädchen sagen, die Jungen wollen doch immer nur das eine! Aber. . . auch Monika ist daran schuld.“ Im weiteren Verlauf wird erörtert, daß dieser Vorgang zwar „eine Schweinerei“, aber keine Vergewaltigung sei.

Entgegen der eindeutigen „Umschuldung“, die „Bravo“ vornimmt, wird die szenische Interpretation der „Rühr-mich-(nicht)-an!“-Szene des *Wozzeck* im Schutz der Rollen und im Schutz einer musikalischen Diskussion verschiedener Sprechhaltungen Raum für unterschiedliche Erfahrungen der Schülerinnen lassen. Die Schüler und Schülerinnen sollen zu unterschiedlichen Marie-Tambourmajor-Standbildern als sogenanntes Hilfs-Ich mutmaßliche Gedanken von Marie aussprechen[13]:

„Ich bin vor meinem Ziel. ‚Rühr-mich-nicht-an!’ beschleunigt das Erreichen meines Ziels.“
„Ich merke, daß ich mit dem ‚Geh-einmal-vor-dich-hin’-Spiel doch zu weit gegangen bin. Jetzt ist es aber zu spät, das Spiel fordert seinen Preis.“

„Ich habe einfach Angst, daß der Tambourmajor gewalttätig wird. Lieber schnell nachgeben, damit es bald vorüber ist."
„Ich verachte diesen Tambourmajor, nachdem er das mit der Zucht von Tambourmajors gesagt hat, abgrundtief. Es ekelt mich vor ihm. Da ist mir alles eins."
„Ich merke plötzlich, was sich gehört und was die Leute sagen werden. Da möchte ich den Tambourmajor doch gerne zurückpfeifen."
„Ich weiß nicht mehr, was ich will. Ich bin ganz durcheinander."
„Ich will eigentlich, daß der Tambourmajor mich liebt. Dann kann er auch mit mir schlafen."
„Ich weiß schon längst, daß alle Männer gleich sind. Damit habe ich mich abgefunden, wenn ich ein bißchen Spaß haben will."
„Ich wehre zwar spontan ab, weiß aber, daß es nachher doch Spaß macht."
„Plötzlich muß ich an Wozzeck denken und merke, daß ich eigentlich nur ihn liebe."
„Ich habe Lust und zugleich Angst vor den Konsequenzen, vor allem vor Wozzecks Eifersucht."
„Wozzecks Eifersucht soll endlich mal einen Denkzettel bekommen!"

Neben derart vom Sujet eingeführten Themen gehören generell alle zärtlichen, feinfühligen (sensitiven) körperlichen Berührungen von Mädchen untereinander und zwischen Mädchen und Jungen zu „heiklen Situationen". Eruptive Umarmungen, selbst dicke Küsse sind einfacher, als sich fest in die Augen zu blicken oder sich langsam einander zu nähern. Eine feinfühlige Berührung braucht nicht konkret, die einander szenisch berührenden Handflächen können durchaus einige Zentimeter voneinander entfernt sein. Man merkt schnell, daß die entscheidende Hürde bei der Berührung mangelndes gegenseitiges Vertrauen ist. Im *Wozzeck* kann der zentrale Satz „Rühr mich (nicht) an!" sowohl in unterschiedlichen Sprechhaltungen, als auch mit unterschiedlicher Nähe ausprobiert werden. Die abwehrende Haltung und das drängende Drauflosle gen des Tambourmajors sind einfach zu realisieren, stellen aber nur eine von vielen möglichen Aspekten der Situation dar. Es kann eine schwierige, aber auch lohnende Aufgabe sein darzustellen, daß und wie in Marie bei diesem Satz auch die utopische Hoffnung mitschwingt, daß im Leben alles auch ganz anders sein könnte, als es ist. Unter dem Vorzeichen dieser Aufgabe kann körperliche Nähe entstehen.
In der bereits erwähnten Szene „Im Drugstore" der *West Side Story* hat die Schülerin, die Maria gespielt hat, in einem doppelten Sinne ein heikles Thema

mutig bearbeitet. Im Vordergrund stand der Mut der Rollenfigur Maria, sich zu Tony vor den Augen aller Beteiligter zu bekennen, einen wütenden Bruder in Kauf zu nehmen und auf Tony zu vertrauen. Zugleich jedoch mußte sich die Schülerin „echt" auf den Schoß eines Schülers setzen, der über diese Aktion zunächst auch höchst erstaunt war. Die beiden sind sich in einer Weise nahe gekommen, die in der Schule ansonsten kaum ohne Anmache möglich ist. Daß diese Nähe aber keine Anmache, sondern eine Erfahrung war, wurde deutlich, als nach der Szene beide (Schülerin und Schüler) offen über dies „Ereignis" sprechen und dabei durchaus beide Aspekte von Spiel und Realität thematisieren konnten.

Fazit und Ausblick

Das didaktische Konzept der szenischen Interpretation nutzt geschlechtstypische Qualitäten, die bei der Handhabung der Methode des szenischen Spiels quasi von selbst zutage treten. Im Rahmen der szenischen Interpretation erfahren Schülerinnen soziale Probleme automatisch (ohne besonderes didaktisches Zutun) im Spiegel geschlechtstypischer Rollen. Und das Konzept ermöglicht einen geschützten Umgang mit heiklen, das Geschlechterverhältnis betreffenden sowie mit anderen geschlechtstypischen Themen. Die Trias von Methode, Inhalt und Psychologie macht ganz offensichtlich das Konzept besonders attraktiv für Lehrerinnen. Zugleich kann es aus demselben Grunde auch abgewehrt werden: Es überschreite die Grenzen von Musik und/oder von Pädagogik in unzulässiger Weise.

Diese besonderen Qualitäten des Konzepts der szenischen Interpretation führe ich auf die zentrale Kategorie der „Haltung", die stets geschlechtstypisch ist, sowie die das Konzept tragende Theorie von der Wirklichkeitsaneignung als Lerntätigkeit zurück.

Die szenische Interpretation ist kein Rollenspiel. Ich bezeichne das Prinzip, das allen Methoden der szenischen Interpretation zugrunde liegt, daher sicherheitshalber (um Verwechslungen vorzubeugen) als „Arbeit an Haltungen zu Musik". Das entscheidende Ausdrucks- und Verständigungsmittel der szenischen Interpretation sind Körperhaltungen. Ingo Scheller hat zahlreiche Untersuchungen zu Männer- und Frauenhaltungen, zu Haltungen von Lehrerinnen und Lehrern, von Sozialarbeiterinnen und Sozialarbeitern durchgeführt und beschrieben.[14] Über geschlechtstypische Haltungen wird dabei weniger verbal, sondern überwiegend szenisch „diskutiert". Haltungen werden mit anderen Haltungen konfrontiert, werden verändert, zusammengesetzt, anhand von

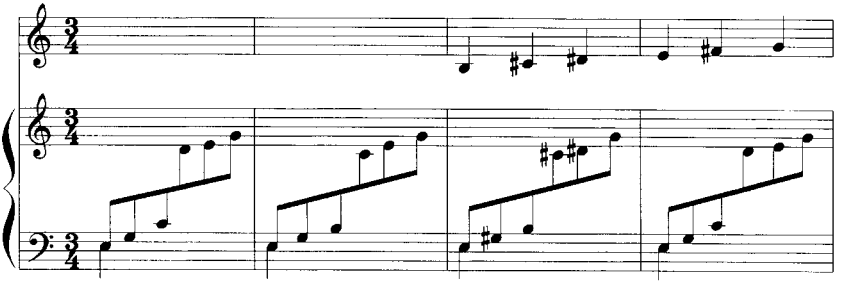
Musik überprüft usw. Es gibt vielleicht keine „Diskussions"-Methode, die so effektiv Geschlechterrollen thematisiert wie diejenige der „Arbeit an Haltungen".

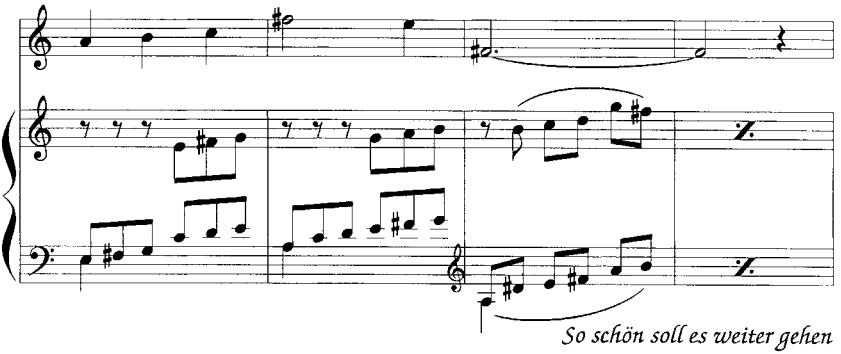
Die szenische Interpretation ausschließlich als „Anwendung der Methoden des szenischen Spiels" zu definieren, wäre falsch. Als didaktisches Konzept ist die szenische Interpretation begründet durch tätigkeitspsychologisch fundierte Handlungsorientierung.[15] Dieser Zusammenhang ist heute zwar weitgehend in Vergessenheit geraten, er wirkt aber positiv auch dort, wo Lehrerinnen und Lehrer theorielos arbeiten oder theoriefeindlich eingestellt sind. Die genaue Befolgung der Einfühlungs-Regeln bewirkt eine im klassischen tätigkeitspsychologischen Sinne „Aneignung von sozialer Wirklichkeit", eine Weiterentwicklung von Motiven und eine Vorstrukturierung von Lernhandlungen. Lehrerinnen und Lehrer, die die Einfühlungs-Regeln in Richtung Rollenspiel aufweichen, werden Schwierigkeiten mit der Wirklichkeitsaneignung dadurch merken, daß die Arbeit nicht gut klappt, daß sie oberflächlich, nicht präzise, eben nicht „einfühlsam" genug ist, daß die Schülerinnen und Schüler die Angelegenheit nicht ernst nehmen, sich nicht einbringen, nicht kreativ sind usw. Die weitere Arbeit in der szenischen Interpretation realisiert die Dialektik der Aneignung als einer Art produktiver Tätigkeit. Nur in der konkreten, sichtbaren, sozial interagierenden und „veröffentlichten" Tätigkeit können Schülerinnen überhaupt erkennen und kontrollieren, ob sie sich soziale Wirklichkeit richtig aneignen. Insofern ist die Bezeichnung „szenische Interpretation von Musiktheater" irreführend, denn es kommt ihr im Sinne der elften Feuerbachthese nicht nur darauf an, die Welt verschieden zu interpretieren, „es kömmt drauf an, sie zu verändern". Die Welt der Schülerinnen ist hierbei die schulische Wirklichkeit als Teil der Lebenswelt der Mädchen. Daß solch eine verändernde Interpretation stets geschlechtstypisch geschieht, ist eine Erfahrung, die in zehn Jahren szenischer Interpretation von Musiktheater gemacht werden konnte.

Danksagung: Der vorliegende Beitrag wäre ohne die intensive und freundliche Zuarbeit von Dagmar Andres-Dahmen, Rainer O. Brinkmann und Maike Diedrichs nicht möglich gewesen.

1 Zusammenfassend: Ingo Scheller, Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis, Berlin 1998.
2 Wolfgang Martin Stroh, Umgang mit Musik im erfahrungsbezogenen Unterricht, in: Umgang mit Musik (= Musikpädagogische Forschung 6), Laaber 1985, S. 145-160.
3 Ralf Nebhuth und Wolfgang Martin Stroh, Szenische Interpretation von Opern: Carmen, Oldershausen 1990.
4 Bei Michael Dorn, Georges Bizet: Carmen, Stuttgart 1996, sind „wertvolle Anregungen" (S. 3) aus Nebhuth/Stroh 1990 sowie seitenweise wörtlich Materialien übernommen worden.
5 Meine eigenen Unterlagen sind unvollständig, da ich ausschließlich für Institutionen Fortbildung anbiete und oft die Teilnehmerlisten nicht bekomme. Aus den mir vorliegenden Listen kann ich ein Verhältnis von w : m = 107 : 42 entnehmen.
6 Christel Kleinschmidt, Markus Kosuch und Wolfgang Martin Stroh, West Side Story (Methodik) (= Video 8264), Oldershausen 1997.
7 Dagmar Andres-Dahmen, Musikalische Erarbeitung exemplarischer Szenen der West Side Story durch die Methode der Szenischen Interpretation, unveröff. Examensarbeit am Studienseminar 7 Hofheim/Taunus 1993, S. 132-139.
8 Das „nicht" ist von Berg in den Büchnertext eingefügt.
9 Zusammenstellung der einschlägigen Dokumente in: Wolfgang Martin Stroh, Szenische Interpretation von Opern: Wozzeck, Oldershausen 1994, S. 106-109.
10 Christoph Richter, Hermeneutische Grundlagen der didaktischen Interpretation von Musik, dargestellt am Tristan-Vorspiel (II. Teil), in: Musik und Bildung 15/74 (1983), H. 12, S. 20 - 27, hier S. 20 u. 26. Siehe auch: Ders., Hermeneutische Grundlagen der didaktischen Interpretation von Musik, dargestellt am Tristan-Vorspiel (I. Teil), ebd. H. 11, S. 22 - 26; Wolfgang Stroh, Der Tantris mit sorgender List sich nannte . . . Hermeneutische Interpretation und Schülerorientierung, in: Musik und Bildung 16/75 (1984), H. 6, S. 440 - 444; Christoph Richter: Schülerorientierung ohne didaktische Interpretation [Erwiderung auf Stroh], ebd. S. 444 - 446, 455 - 457.
11 Erstmals in: Irmgard Merkt, Türkische Musik, Stuttgart 1985.
12 Bravo 24/1979, S. 34-35.
13 Stroh, Wozzeck, S. 57.
14 Literaturverzeichnis in Scheller, Szenisches Spiel.
15 Wolfgang Martin Stroh, „Ich verstehe das, was ich will!" Handlungstheorien angesichts des musikpädagogischen Paradigmenwechsels, in: Musik und Bildung 31/90 (1999), H. 3, S. 8-15.

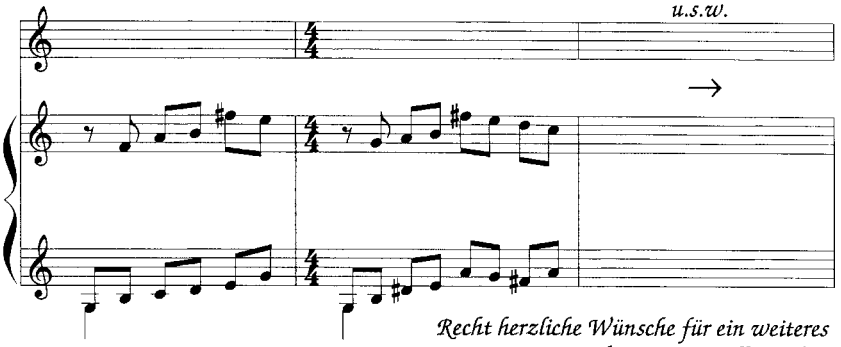
Für Eva zum 60. Geburtstag





So schön soll es weiter gehen

u.s.w.



Recht herzliche Wünsche für ein weiteres schönes, wertvolles Leben.
Ruth Schonthal

Fragmentierte Körper – flache Stimmen?

Peter Sellars' Fernseh-Inszenierung von Händels „Giulio Cesare in Egitto"

Corinna Herr

Was passiert, wenn eine Opernaufführung vom Fernsehen übertragen oder gar ein musiktheatralisches Kunstwerk als Film inszeniert wird? Wie wirkt sich das Auge der Kamera, der Filter, der sich plötzlich zwischen den RezipientInnen und dem Bühnengeschehen befindet, auf die Wahrnehmungsmöglichkeiten aus?
Insbesondere die Präsentation der Körper und Stimmen der SängerInnen wird entscheidend verändert. Die Körper sind nur noch zweidimensional, und die lebendigen Stimmen kommen vom Band oder werden zumindest technisch aufbereitet und übertragen. So bleiben den RezipientInnen vor dem Fernsehgerät und im Kino zunächst nurmehr fragmentierte Körper und flache Stimmen.[1] Andererseits scheint gerade das visuelle Medium Fernsehen besonders geeignet, den RezipientInnen die Körper der InterpretInnen nahe zu bringen. Ob nun Körper und Stimme hinter dem filmischen Filter genausowenig wiederzufinden sind wie der Körper der „Frau ohne Unterleib" hinter manchen feministischen Diskursen, namentlich hinter denen von Judith Butler[2], soll an der immer noch umstrittenen filmischen Realisierung der Händel-Oper *Giulio Cesare in Egitto*[3] in der Regie von Peter Sellars[4] im folgenden näher untersucht werden.

Die Medialisierung hat entscheidenden Einfluß auf das Werk. Die ursprüngliche Verknüpfung ‚dreier autonomer Zeichensysteme'[5] zum Gesamtkomplex Oper bleibt in der „Aufführungs-Reportage",[6] die als einfache Abfilmung der Bühnenaufführung einen Großteil der Opernpräsentation im Fernsehen stellt, gewahrt. Erst auf der Post-Produktions-Ebene wird die Wahrnehmung der RezipientInnen durch die Kamera gefiltert. Diese Filterung ist manchmal durch kameratechnische Veränderungen der ursprünglichen Bühnenproduktion für die ZuschauerInnen erkennbar. In solchen Fällen übernimmt die filmische Bildqualität eine Vorrangfunktion. Insgesamt jedoch herrscht die durch die Bühnenaufführung bereits hergestellte Guckkasten-Perspektive vor. Diese möchte ich im folgenden als ‚inszenatorische Bildqualität' bezeichnen. Kühnel zeigt,

daß insbesondere bei Aufführungs-Reportagen filmtechnische „Defizite um so weniger ins Gewicht fallen, je weniger der Bildregisseur der Aufzeichnung sich am ästhetischen Code des Fernsehens [und stattdessen an dem des Musiktheaters] orientiert“.[7] Dies ist jedoch bei filmischen Adaptationen, wie der hier behandelten, grundsätzlich anders. Die Konzeption von Sellars transportiert die Ästhetik des musiktheatralischen Kunstwerks adäquat und kann diese Ästhetik durch die Verwendung des neuen Mediums sogar noch potenzieren. Es gelingt Sellars, „die Diskrepanz zwischen der Kunstform Oper und dem defizitären ästhetischen Code des Fernsehens zu überbrücken. [. . .] [Ihm] ist im Umgang mit Oper und Fernsehen gewissermaßen eine Quadratur des Kreises gelungen.“[8] Ob der ästhetische Code des Fernsehens allerdings tatsächlich als „defizitär“ zu bezeichnen ist, bleibt zu fragen. Denn Sellars verwendet die Möglichkeiten der Kamera, um die Grenzen einer einfachen ‚Opernverfilmung‘ zu überschreiten, während er andererseits die Grenzen der – als Grundlage seiner Inszenierung dienenden – visionären Opernbühne in jeder Phase respektiert.

Die barocke Ästhetik wird von Sellars adaptiert und einer Welt angepaßt, die sich dem Ende des 20. Jahrhunderts nähert. Cesare erscheint als amerikanischer Präsident Reagan, der dem mittleren Osten seine Macht zeigt. Durch die Besetzung des Cesare mit einem Counter-Tenor folgt Sellars der heute propagierten Konvention einer möglichst authentischen Aufführungspraxis.[9] Hier ist das biologische Geschlecht, ‚Sex‘, weitaus weniger relevant als die sozial konstruierte Kategorie ‚Gender‘.[10] Villa konstatiert, daß „der Geschlechtskörper [sich] [. . .] als Produkt der Phantasie“ entpuppt.[11] Den durchschnittlichen FernsehzuschauerInnen wird die für sie außergewöhnliche Differenz zwischen (hoher – also per definitionem weiblicher) Stimme und (männlich erscheinendem) Körper jedoch seltsam erscheinen.[12] Dies zeigt sich auch an der Hosenrolle des Sesto, Pompeos Sohn, der – wie auch in der Uraufführung – von einer Sängerin verkörpert wird.[13] Die Sängerin in der Rolle des Sesto präsentiert die entgegengesetzte Seite dieses Spiels mit den Geschlechterrollen. Da hier jedoch ein pubertierender Knabe dargestellt werden soll, der ja tatsächlich – auch für heutige RezipientInnen nachvollziehbar – als Knabensopran denkbar wäre, und die Sängerin zudem ‘männliche’ Kleidung trägt, wird die Befremdung kompensiert.

Das gestische und mimetische Körperspiel der AkteurInnen kann in Sellars’ Interpretation vollständig zugunsten des Zeigens von ‚Moment-Zuständen‘ des fragmentierten Körpers durch die Kamera aufgegeben werden. In anderen Fällen wird die Ausdrucksfähigkeit des Körpers durch die Kamera potenziert,

und an einigen Stellen scheinen die Dimensionen der Mimetik und ihrer Abfilmung – also Körper und Kamera – zu einer untrennbaren Einheit zu verschmelzen. An solchen Stellen ist die Dominanz des visuellen Systems so groß, daß der Eindruck entstehen kann, die beiden anderen Systeme (Musik und Text) verlören im Gesamtzusammenhang komplett ihre Bedeutung. In diesen Momenten erscheinen die eigentlich nur zweidimensionalen Körper mit einer überwältigenden Präsenz, die auf der Bühne – schon wegen der Entfernung zu den RezipientInnen – nicht erreicht werden kann. Es scheint denkbar, daß in der Realisierung von Peter Sellars das a priori als trennend gesehene Medium Fernsehen eine größere Nähe herstellen kann, als das Live-Erlebnis im Opernhaus. Es entsteht ein Film, in dem sich die Personen zwar singend äußern und dessen Grundlage die Partitur von Händels Oper ist, dessen Ausdrucksqualität aber durch die Überlagerung des visuellen ‚Superzeichens' Eigenständigkeit besitzt und weder mit einem Opernfilm noch mit einer Aufführungs-Reportage vergleichbar ist.
Die hier angesprochenen Körper- und Stimminszenierungen sollen im folgenden anhand von drei Anwendungsmöglichkeiten vorgestellt werden.

Präsentation von Stimme und Körper

Ein Hauptproblem der Opern-Visualisierung auf Bildschirm und Leinwand ist die direkte Konfrontation der RezipientInnen mit der singenden Person. „Die Arie verlangt an sich eine Großaufnahme. Die Oper aber ist eine theatrale Kunstform, zu deren adäquater Wirkung die räumliche Distanz zwischen Bühne und Zuschauern gehört".[14] Die Gestik und Mimik der SängerInnen, die aus dem vierten Rang und selbst aus dem Parkett adäquat erscheint, paßt nicht mehr zu unseren etablierten ästhetischen Vorstellungen, wenn wir die – verzerrten – Gesichter und die auf größere Entfernung und nicht auf Naheinstellungen angelegte Gestik der singenden Personen von nahem sehen. Die SängerInnen des Peter Sellars dürfen keine verzerrten Gesichter zeigen, da für ihn gerade die Großaufnahme ein wichtiges Stilmittel ist. Sellars führt eine direkte Konfrontation der RezipientInnen mit den SängerInnen durch seine Großbildtechnik geradezu herbei. Andererseits setzt er Bild- und Personenregie auf vielfältige Art ein, um Eintönigkeit bei einer zu starken Konzentration auf die HauptakteurInnen, speziell in den Arien, zu vermeiden. Der Regisseur bedient sich hierbei einer Mischung zwischen „offenen" und „geschlossenen" Formen des Bildes.[15] Während in der ‚geschlossenen Form' die „Kamera dem Objekt eher getreulich folgt"[16], erlaubt in der offenen Form „der Filmemacher dem

Objekt, [. . .] das Bild zu verlassen und wieder neu zu betreten".[17] Sellars unterwirft sich nur bedingt dieser Differenzierung, denn seine Kamerabewegung ist sehr ausgeprägt, während – im Gegensatz zum Spiel- oder Fernsehfilm – die Objektbewegung insgesamt kaum vorhanden ist. Die Kamera wird so zum Mittel, die Zustände der Personen in Moment-Aufnahmen zu beleuchten.

Auf eine tänzerische Basis gestellt und mit dem Einsatz des gesamten Körpers räumlich präsentiert und ausgeführt wird die Gestik im Schlußduett des ersten Aktes zwischen Cornelia und Sesto („Son nata a lagrimar", Szene I.16). Mutter und Sohn sind verzweifelt, da Sesto von den Schergen Tolomeos verhaftet werden soll. Der vom Text vorgegebene Desperatio-Affekt[18] und das Andante-Tempo werden durch die Körperinszenierungen wiedergegeben. Die Bewegungen wirken ritualisiert, beide gehen umeinander herum und drücken durch Gestik ihre Verzweiflung aus. Hier wird durch Halbnahaufnahmen und Halbtotalen der Akzent auf die tanzenden Körper der Protagonistinnen gelegt, die gestisch interagieren. Durch die Hosenrolle des Sesto tanzen hier zwei Frauen miteinander, die von der Rollenverteilung her aber Mutter und Sohn sind.

In der Allegro-Arie des Cesare „Empio dirò" (Szene I.3) reagiert der König darauf, daß man ihm überraschend das Haupt seines Feindes Pompeo präsentiert. Zwar wurde dieser von Cesare bekämpft, einem feigen Mord (durch Tolomeo) kann der tugendhafte Herrscher jedoch nicht zustimmen. Sellars verwendet extrem kurze Schnitte, die an den Video-Clip erinnern.[19] Die durchschnittliche Bildlänge der Arie liegt bei 3,18 Sekunden pro Einstellung bei insgesamt 61 Einstellungen. Die Visualisierung dieser Arie ist somit eine der Szenen mit den meisten und kürzesten Einstellungen. Dies erscheint als adäquate Umsetzung der in der Arie vorherrschenden Affekte von Wut und Rache des Protagonisten, der auf die Enthüllung von Pompeos Haupt reagiert. Die Einstellungsgröße ist hier eher auf die Gestik als auf die Mimik gerichtet, wechselt zwischen Halbnahaufnahmen (ganzer Körper) und Nahaufnahmen (Brustbild). Nur Cesares Gesicht wird mehrmals in Großaufnahme gezeigt, wobei die Mimik während des Singens betont wird. Der durch die häufigen Schnitte entstehende Eindruck von Aktivität erscheint zunächst durch kaum vorhandene Objektbewegungen und die Präsentation von Detailaufnahmen, beispielsweise von Cesares Gesicht, Hand, oder Finger, konterkariert. Die so in den Vordergrund gestellte Mimik und Gestik in Verbindung mit dem expliziten Zeigegestus durch Bild und Kamera implizieren in ihrer nur kurz beibehaltenen Unbeweglichkeit jedoch ebenfalls Aktivität und die Aggressivität Cesares. Durch das Zeigen des Sänger-Gesichtes in Großaufnahme wird den ZuschauerInnen die beträchtliche

Virtuosität der Da-Capo-Arie auch visuell nahe gebracht. Dies ist bei einer Aufführungsreportage, bei der die Kameraperspektive hauptsächlich in der Halbtotalen oder Totalen verharrt, weder gewünscht noch möglich. Sellars hat seine Sänger durchaus auch nach optischen Gesichtspunkten ausgesucht, und es ist ihnen offenkundig verboten, während des Singens in der Mimik Anstrengung zu zeigen.[20] Diese Unbewegtheit des Gesichtes gelingt in der Großzahl der Fälle, obwohl tatsächlich live gesungen und nicht nachsynchronisiert wurde.[21]

Der durch die Figur des Cesare präsentierten männlich-aggressiven Ausdrucksform wird eine ruhige, unaggressive Gestik und Mimik unter anderem durch die Rolle der Cornelia entgegengestellt. Dies ist beispielsweise bei ihrer Arie in der direkt folgenden Szene („Priva son d'ogni conforto", Szene I.4) der Fall. Cornelia beweint in einem der berühmten Larghi Händels den Tod ihres Gatten. Durch den Desperatio-Affekt der Arie hat die Da-Capo-Arie wenige ausgeschriebene Koloraturen und kann auch im Wiederholungsteil nur wenig verziert werden. Die Einstellungslänge ist bei 48 Einstellungen durchschnittlich 6,54 Sekunden. Sellars verwendet hier lange Bildeinstellungen und sehr viele Nahaufnahmen. Die Einstellungsgröße wechselt zwischen Detail- und Großaufnahmen. 9 der 48 Einstellungen sind zudem in der ‚Halbgröße', also zwischen den beiden vorgenannten Größen. Cornelia trägt eine Pistole als Symbol für ihr Sehnen nach dem Tod in der Hand und hält sie sich mehrmals an den Kopf. Ihre Gestik ist wie im zuvor beschriebenen Duett mit Sesto ruhig, langsam und wirkt ritualisiert. Das Ritual können die RezipientInnen jedoch nur ahnen; es muß ihnen aber der barocken musiktheatralen Ästhetik zugehörig erscheinen. Der ausgeprägte Gestenkodex der Barockoper[22] wird hier durch neue, allgemeiner verständliche Gestik ersetzt. Die Einstellungen dieser Szene konzentrieren sich auf die (unbewegte) Mimik der singenden Cornelia und auf das Bild ihrer Hand mit der Pistole. Die Verbindung Cornelias zur ‚Außen'– bzw. Bühnenwelt scheint nicht mehr gegeben. Der Text betont ihre Einsamkeit und Abgeschlossenheit. Durch die ritualisierten, wie in Zeitlupe erscheinenden Bewegungen wird die Wahnstruktur Cornelias hier offenbar. Dies wird allerdings von Händel musikalisch nicht in der üblichen Weise umgesetzt,[23] und Cornelia wird auch nicht mit den üblichen Mitteln als wahnsinnig charakterisiert.[24] Trotzdem wird durch die visuelle Präsentation dieser Akzent gesetzt und erscheint innerhalb des dramma per musica kohärent. Hier bereits wird in Sellars' visueller Interpretation weniger die Mimik der singenden

Person und die Präsentation der Stimm-Inszenierung als das symbolische Zeigen des fragmentierten Körpers betont.

Die – durch die Partitur vorgegebene – visuelle Umsetzung von männlich besetzter Aggressivität Cesares einerseits und der weiblichen Passivität der Cornelia andererseits kann allerdings nicht durchgehend als eine Polarisierung der Geschlechtscharaktere gewertet werden.[25] Ein Gegenbeispiel ist die Rolle der Cleopatra, die sich durch Intrige in der Fabel, durch 'aktive' Allegro-Musik in der Partitur und durch eher aggressve Gestik und Mimik in der filmischen Präsentation auszeichnet (vgl. u.a. die Präsentation ihrer Arie „Non disperar", Szene I.6). Auch die Rolle des Sesto paßt nicht in das Schema. Als Hosenrolle muß Sesto primär zur ‚männlichen' Seite gerechnet werden. Durch Fabel und Partitur wird hier aber – neben aggressiven Phasen (vgl. „L'angue offeso mai riposa", s.u.) – auch eine ‚passive' Andante-Implikation deutlich akzentuiert, die sich im bereits beschriebenen Duett mit seiner Mutter („Son nata a lagrimar") manifestiert. Auch bei der Interpretation von Geschlechtscharakteren im musiktheatralischen Kunstwerk zeigt sich die Geschlechterdifferenz nicht als „naturhafte Eigenschaft von Individuen, sondern [als] eine Vollzugswirklichkeit, die permanent interaktiv inszeniert wird".[26]

Inszenierung von Abwesenheit der Stimme und Starrheit des Körpers

Die Abwesenheit sämtlicher Stimm- und Körper-Inszenierungen präsentiert Sellars im Rezitativ der 3. Szene des I. Aktes, in der Achille Cesare das Haupt des Pompeo überreicht. Das Rezitativ leitet die oben beschriebene Arie des Cesare („Empio dirò") ein. Sellars benötigt für die Visualisierung des Rezitativs 125 Sekunden, er dreht es in 28 Einstellungen, die durchschnittliche Einstellungslänge ist 4,46 Sekunden.

Die Einstellungen 1-6, die die ersten 9 Takte des Rezitativs umfassen, dienen zur Etablierung der Situation. Die Bildschnitte sind asynchron zur Musik. Nur die nicht-organischen Schnitte[27] beleben zusammen mit der sparsamen Gestik der Akteure das Bild.

Der zweite Abschnitt des ersten Teils (Einstellung 8-12) dient zur Vorbereitung auf die Haupteinstellung in Sellars' Inszenierung dieser Szene: die Reaktion Cesares, als er das Haupt seines toten Feindes erblickt. Hier finden sich weder Objekt- noch Kamerabewegungen. Dadurch wird der direkte Zeigevorgang (Einstellung 9), die Enthüllung des Hauptes, die zudem die einzige dramatische Handlung der Szene ist, besonders betont. Die Kameraeinstellungen

werden zum Zeigevorgang hin immer größer, sie gehen bis Halbgroßaufnahme und Großaufnahme. Diese Haupteinstellung der Szene – der Blick auf Pompeos Haupt – kommt insgesamt dreimal vor (Einstellungen 10, 13, 18). Die Reaktion Cesares ist völlige Bewegungslosigkeit (Mimik) und Verstummen. Regisseur und Dirigent zeigen 12 Sekunden Cesares eingefrorenes Gesicht und schreiben 7 Sekunden Stille vor. In der Partitur befindet sich an dieser Stelle nur ein halber Pausentakt für den Vokalpart (S. 12, T. 17), so daß die Länge der Pause unverhältnismäßig erscheint. Diese Interpretation der Musik geschieht zugunsten eines Gesamtbildes, das nur noch visuell ist.
Auch die nächsten Einstellungen (13-21) zeigen unbewegte Bilder, starre Mimik – man hört nur die Continuo-Gruppe. Die AkteurInnen werden den ZuschauerInnen quasi eingefroren präsentiert; die Bewegungen, die sich vollziehen, sind scheinbar und werden nur durch die Bildschnitte suggeriert. Hierdurch und durch die Länge und das wiederholte Zeigen der Haupteinstellung haben die RezipientInnen zu Beginn des zweiten Rezitativteils den Eindruck der Verlangsamung des Zeitverlaufs. Dieser ist jedoch musikalisch nicht vorgegeben.
In den letzten Einstellungen (22-28) der Szene lösen sich die DarstellerInnen aus ihrer Starre und zeigen neue Aktivität. Nun sind alle Einstellungen (mit Ausnahme von E. 24, wohl aufgrund ihrer Kürze) bewegt. Zudem schwenkt die Kamera dreimal mit den sich bewegenden Personen. Die Bildschnitte sind nun – im Gegensatz zum Beginn der Szene – grundsätzlich synchron zur Musik, die Einstellungen werden kleiner. Alles impliziert eine Rückkehr zur ‚Normalität' des visualisierten dramma per musica, die Betonung liegt nun nicht mehr auf der Mimik, sondern wieder auf Gestik und Umgebung der AkteurInnen.

Die entscheidende Stelle dieser Szene ist durch die Starre der Körper und durch das Verstummen der Stimmen gekennzeichnet. Dieses Mittel, das auch im auf der Bühne inszenierten Drama probat ist, wird hier jedoch durch die Möglichkeiten der Filmkamera verändert. Durch das Zeigen der Großaufnahmen von Cesares Gesicht erhält das mimetische Zeichensystem eine Bedeutung, die es auf der Bühne nicht haben kann. Auch die Abwesenheit des Tones wird hier verstärkt wahrgenommen, da der Rezipient auf die Bewegungen des Mundes und das Erklingen der Stimme durch seine intensivere Wahrnehmung auch verstärkt wartet.

Das Zeigen des fragmentierten Körpers

In der Arie des Sesto „Cara speme“ (Szene I.12) zeigt sich eine auf der Bühne nicht vorstellbare Ausdrucksmöglichkeit. Diese ergibt sich durch eine Verschränkung von inszenatorischer und filmischer Bildqualität.[28]
In dieser Spes-Arie hat Sesto endlich Hoffnung, die Ermordung seines Vaters zu rächen. Auffällig an der Visualisierung der Arie ist bereits die Anzahl an langen Einstellungen (über 10 Sekunden), die hier ein Viertel der Gesamteinstellungen ausmachen. Dies ist der höchste Wert aller aufgenommenen Szenen. Zudem sind von 46 Einstellungen 22 modifizierte Wiederholungen anderer Einstellungen (die Einstellungen 5, 8, 14, 17, 23, 26, 28, 33, 36, 37. 40 sind gleich oder kaum variiert). Die Verlangsamung des Zeitverlaufs wird bereits durch diese technischen Mittel visuell impliziert. Hierbei ist besonders auf die Einstellungen 7 bis 20 zu verweisen, die fast einen Stillstand der Zeit vollführen. Die Visualisierung ist von dem über Sestos Arm laufenden Blut bestimmt. Der Bildcharakter des Blutes, der den Wunsch nach Rache symbolisiert, wird – besonders in den Einstellungen 9, 10, 12, 14 und 17 – durch das exponierte Zeigen des über den Arm laufenden Blutes verstärkt deutlich. Nur ein kleiner Teil von Sestos Körper ist bei dieser Visualisierung noch von Bedeutung. Die Fragmentierung ist evident. Durch das wiederholte Aufgreifen dieses Bildes in den Schlußszenen[29] wird dieser Eindruck noch verstärkt. Eine optisch präsentierte Fragmentierung des Körpers[30] kann so als Schlüssel zu Sellars Gesamt-Interpretation – oder vielleicht zur Visualisierungsmöglichkeit von Körpern durch das Auge der Kamera allgemein – gelten.

Wo ist denn nun die Stimme, wo bleibt der Körper, wenn die Ausführenden nicht mehr live, sondern nur noch durch einen Filter rezipiert werden? Beides ist noch da, erhält aber eine neue Qualität.
Villa konstatiert: Die „aktuellen [. . .] Diskussionen [. . .] zeugen von einer Verunsicherung darüber, was der Körper überhaupt ist.“[31] Diese Frage muß sich auch hinsichtlich der Stimme stellen. Die Stimme ist technisch aufbereitet, aber nicht ‚flach‘. Schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts haben wir Stimmen durch Technik gefiltert gehört,[32] und heute ist die Technik so fortgeschritten, daß keine Minderung des Klangs mehr in Kauf genommen werden muß. Der Klang ist da und umrundet die RezipientInnen sogar mehr, als dies Sänger oder Sängerin auf der Bühne eigentlich können. Kleinste Nuancen können weit besser aufgenommen werden, als dies vom vierten Rang im Opernhaus möglich ist.

Was aber ist mit dem Körper? In „der Welt der Medien hat sich [. . .] ein z. T. spielerischer Umgang mit dem eigenen Körper etabliert.“[33] Der Körper ist in seiner Ganzheit nicht so vorhanden, wie er einer unbefangenen Wahrnehmung erscheinen könnte. In Sellars’ verfilmter Oper ist der Körper fragmentiert und wird so zum Symbol auch für die Fragmentierung unseres Seins. Durch die spezifische Verwendung des Mediums wird diese Fragmentierung auch visuell evident. Deshalb sind die Vorbehalte gegen eine solche Präsentation auch so groß.[34] Die einst ‚heile‘ Welt der Oper, eine letzte Bastion vieler selbsternannter Bewahrer der abendländischen Kultur, wurde von Peter Sellars verletzt. Aber vielleicht war diese Welt niemals ‚heil‘, und möglicherweise ist dies eine entscheidende Aussage von Sellars’ Film.

"Das Zeigen des fragmentierten Körpers", "Cara spente"[23]

a: Partitur
b: Einstellungslänge in Sekunden
c: Einstellungsgröße (D = Detailaufnahme, HG = Halbgroßaufnahme (nur Kopf), G = Großaufnahme (Brustbild), N = Nahaufnahme (Oberkörper))[24]
d: Kamera- und Objektbewegung (- = Schnitt, a = nur Mimik, b = Mimik + Gestik, ub = unmerkliche Bewegung[25]*)*
e: Objekt und Handlung

Nr.	a	b	c	d	e
1	Stille	3	G	-a	Cornelia
2	Stille	4	G	-b	Sesto hält Messer
2a	Rittornell	+4			und führt es an den Arm
3	Rit.	3	G	-a	Cleopatra
4	Rit.	1	HG	-b	Sestos Arm und Messer
5	Rit.	3	HG	-ub	Sesto
6	Rit.	4	HG	-b	Sesto schneidet sich in den Arm
7	Rit.	4	G	-ub	Sesto über Arm gebeugt
7a	A-Teil	+7	G	-a	Sesto singt
8	A-Teil	9	HG	-a	Sestos Gesicht (= Nr. 5)
9	A-Teil	5	HG	-ub	Blut läuft an Sestos Arm herunter
10	A-Teil	7	D	-ub	dto.

Nr.	a	b	c	d	e
11	A-Teil	4	G	-u	Sesto (= Nr. 2)
12	A-Teil	14	D	Schwenk/ub	Blut läuft (= Nr. 10), Schwenk über Arm
13	A-Teil	19	G	-u	Sesto (= Nr. 2)
14	A-Teil	18	HG	Schwenk/ub	Arm (= Nr. 9) - Gesicht – Arm
15	A-Teil	5	HG	-u	Sestos Gesicht (= Nr. 5)
16	A-Teil	9	G	-u	Sesto (= Nr. 2)
16a	Rit.	+3	G		Sesto (= Nr. 2)
17	Rit.	11	HG	-b	Sesto (= Nr. 5) führt blutigen
17a	B-Teil	+10	HG		Finger zu Gesicht u. Mund
18	B-Teil	7	N	-u	Sesto mit ausgestrechtem Arm, Cornelia kommt
19	B-Teil	3	HG	-u	Sesto (= Nr. 5)
20	B-Teil	10	G	-ub	Sesto von vorne (ca. = Nr. 18), läßt Arm langsam sinken
21	B-Teil	4	G	-b	Cornelia bewegt sich langsam nach vorne
22	B-Teil	8	G	-b	Sesto (ca. = Nr. 20, dann 2)
23	B-Teil	5	HG	-u	Sesto (= Nr. 5)
24	B-Teil	4	G	-b	Sesto, Cornelia
25	Ritornell	4	HG	-b	Cornelia
26	Rit.	8	HG	-b	Sesto (=Nr. 5), kniet nieder
26a	A-Teil	+1			
27	A-Teil	17	G	-u	Sesto kniend und von vorne (= Vergröperung von Nr. 5), Cornelia mit Gewehr
28	A-Teil	5	HG	-u	Sesto (= Nr. 5)
29	A-Teil	9	G	-ub	Sesto von der Seite, liebkost das Gewehr

Nr.	a	b	c	d	e
32	A-Teil	3	G	-ub	Sesto (ca. = Nr. 27)
33	A-Teil	10	HG	ub/Schwenk/ u/Schwenk	Sestos Hand am Gewehr, Schwenk zu Gesicht (= Nr. 5), dann zurück
34	A-Teil	2	G	-ub	Sesto (ca. = Nr. 27, 31)
35	A-Teil	5	D	-ub	Sestos Hand am Gewehr (=Ausschnitt v. Nr. 33)
36	A-Teil	3	HG	-ub	Sesto (ca. = Nr. 28)
37	A-Teil	3	G	-ub	Sesto (= Nr. 5)
38	A-Teil	3	G	-ub	Sesto (ca. = Nr. 27)
39	A-Teil	8	HG	-b/ Schwenk/u	Gewehr von Seite, Sesto steht auf, Schwenk zu Gesicht
40	A-Teil	3	HG	-u	Sesto (= Nr. 5)
41	A-Teil	3	HG	-b	Cornelia (= Nr. 25)
42	Kadenz	15	HG	-b	Sesto (= Nr. 5, kniet nieder)
43	Kadenz	4	G	-ub	Sesto von Seite, hält Gewehr
44	Kadenz	9	G	-b	Sesto hebt Gewehr an,
44a	Ritornell	+6			bleibt knieen
45	Rit.	2	N	-b	Nireno erhebt sich
46	Rit.	5	N	-b	Sesto, Cornelia, Nirenos Hand tippt Sesto auf Schulter, Sesto geht
47	Rit.	5	N	-b	Nireno geht

1 Auch von musikwissenschaftlicher Seite gibt es inzwischen Versuche, dem Problem der Opernpräsentation in Film und Fernsehen nahezukommen. Vgl. Johannes Schmidt-Sistermann, Opernregie im Fernsehen. Medienspezifische Regiekonzepte zur Visualisierung von Oper im Fernsehen, Wien 1991 sowie Jürgen Kühnel, Opernregie im Fernsehen, in: Theaterbühne – Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen, hrsg. v. Inga Lemke (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 37), Salzburg 1998, S. 159-188. Vgl. auch die auf spezifisch filmische Adaptionen bezogenen musik- und theaterwissenschaftlichen Analysen von Julia Liebscher, Die Partitur als Drehbuch, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1993, S. 204-255 und dies.: Inszenierte Weiblichkeit: Violetta in Franco Zeffirellis „Traviata"-Verfilmung (1983), in: Frauen-Stimmen, Frauen-Rollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse, hrsg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger, Pfaffenweiler 2000 (im Druck). Wichtige Thesen über den (weiblichen) Köper aus musikwissenschaftlicher Sicht formulierte Freia Hoffmann, Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt a.M. 1991 (Habilitationsschrift Oldenburg 1987). Vgl. auch das Themenheft „Körper" der Zeitschrift Positionen. Beiträge zur Neuen Musik 3 (August 1999).

2 Vgl. Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1991 (Gender Trouble, 1990) und dies., Körper von Gewicht, Frankfurt a.M. 1997 (Bodies that matter, 1993).
Die Kritik u.a. von Historikerinnen wie Barbara Duden an den Konzepten Butlers zielt auf das Problem, daß bei Butlers Auflösung des ‚essentialistischen Gebildes' Körper keinerlei Geschlecht – weder Sex, noch Gender – übrigbleibt. Vgl. Barbara Duden, Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung, in: Feministische Studien 11 (Jahr; Heft?), S. 24-33. Vgl. zur Kritik an Butler auch Paula-Irene Villa, Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper (= Geschlecht und Gesellschaft 23), Opladen 2000, zu Butler bes. S. 124-138, 147-178, 228ff., zur Differenzierung von Sex und Gender ebd., S. 53ff.

3 Georg Friedrich Händel, Giulio Cesare in Egitto, hrsg. v. Friedrich Chrysander, Leipzig 1875.

4 Der Film entstand nach Sellars' Inszenierung im Opernhaus Zürich von 1985. Vgl. zu den verfilmten Opern von Sellars auch Kühnel, S. 176f. Zur Inszenierung vgl. auch Gerhard Persché, Anmerkungen zu Bühneninszenierungen Händelscher Werke in den achtziger Jahren, in: Gattungskonventionen der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1990 und 1991, hrsg. v. Hans Joachim Marx (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie 4), Laaber 1991, S. 103-114 sowie Terence Best, Die Händel-Szene unserer Zeit, in: Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1992 und 1993, hrsg. v. Hans Joachim Marx (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie 5), Laaber 1991, S. 127-131.

5 Vgl. Erik Fischer, Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert (= Beiheifte zum Archiv für Musikwissenschaft XX), Wiesbaden 1982, hier S. 19. u.ö.

6 Vgl. zu diesem Begriff, der ursprünglich von Götz Friedrich stammt, Kühnel, S. 164f.

7 Kühnel, S. 169f.

8 Ebd., S. 176f.
9 Bei der Uraufführung wurde die Rolle vom Alt-Kastraten Senesino gesungen. Vgl. Winton Dean, Jay Merrill Knapp, Handel's Operas 1704-1726, Oxford 1987, S. 300.
10 Vgl. zur Differenzierung dieser Kategorien Villa, S. 53ff.
11 Zit. nach Villa, S. 12.
12 Erst durch den Film „Farinelli" von 1994 (Regie: Gerard Corbiau) wurde die Figur des Kastraten einer breiteren Öffentlichkeit näher gebracht. Vgl. zu Kastraten auf der Händelbühne Charles Farncombe, Die Kastratenrollen und ihre Besetzung, in: Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987, hrsg. v. Hans Joachim Marx (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie 2), Laaber 1988, S. 103-106.
13 In der Uraufführung sang die Sopranistin Durastanti die Rolle. Vgl. Dean, Knapp, S. 301.
14 Kühnel, S. 183.
15 Vgl. James Monaco, Film verstehen, Hamburg 1980, S. 168-170. Leider fehlen diese Erläuterungen in der Neuauflage des Buches (Hamburg 1995).
16 Ebd., S. 168.
17 Ebd.
18 Zur barocken Affektenlehre vgl. Walter Serauky, Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850, Münster 1929, sowie Bruno Flögel, Die Arientechnik in den Opern Händels, Leipzig 1929, hier bes. S. 8-10.
19 Vgl. zum Video-Clip aus musikwissenschaftlicher Sicht Barbara Barthelmes, Das massenmediale Phänomen Videoclip als Gegenstand der Musikwissenschaft. Eine Kritik ihrer medientheoretischen Grundlagen, in: Film und Musik, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Mainz usw. 1993, S. 43-49, zur Schnittechnik bes. S. 44, 49. Kühnel interpretiert diese Schnittechnik im Stil der „soaps" (Kühnel, S. 177), der Clip scheint mir aber auf der technischen Ebene das eher vergleichbare Medium. Inhaltlich aufbereitet und präsentiert werden insbesondere die Mozart-Opern in Sellars' Interpretation im Stil der Seifenoper. Die alternativen Techniken und das Zeigen von Moment-Zuständen, in denen gerade – auch trotz kurzer Einstellungen – der gegenteilige Effekt erzielt wird (s.o.), erwähnt Kühnel nicht. Vgl. ebd.
20 Sellars allerdings setzt tatsächlich OpernsängerInnen ein. Die von ihnen präsentierte mimische Unbewegtheit beim Singen wird später unter anderem von dem Hauptdarsteller des Farinelli-Films kopiert.
21 Vgl. Kühnel, S. 176f.
22 Vgl. Joachim Eisenschmidt, Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit. Unveränd. NA, hrsg. v. Hans Joachim Marx, Laaber 1987 (Wolfenbüttel 1940/41), zur Mimik und Gestik auf der Barockbühne v.a. S. 95-164.
23 Vgl. zu Wahnsinnsszenen bei Händel Silke Leopold, Wahnsinn mit Methode. Die Wahnsinnszene in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder, in: Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung, hrsg. v. Klaus Hortschansky, Hamburg und Eisenach 1991, S. 71-83.
24 Vgl. Eva Rieger, Zustand oder Wesensart? WahnsinnsFrauen in der Oper, in: WahnsinnsFrauen, hrsg. v. Sibylle Duda und Luise F. Pusch, Frankfurt a.M. 1996, Bd. 2, S. 366-389.

25 Vgl. zu diesem Begriff Karin Hausen, Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen, hrsg. v. Werner Conze (= Industrielle Welt 21), Stuttgart 1976, S. 363-393.
26 Villa, S. 116.
27 Schmidt-Sistermann beschreibt eine Art von Bildkonjunktion, die ich als ‘organisch’ bezeichnen möchte: „Der Bildregisseur nimmt den Impuls zum ersten Schritt, um zu schneiden. Der Impuls ist so exakt übernommen, daß die Bewegung nicht unterbrochen wird, sondern, gerade durch diese Flüssigkeit, den Schnitt unmerklich werden läßt.“ Vgl. Schmidt-Sistermann, S. 53.
28 Vgl. zur Analyse der Szene den Anhang.
29 Vgl. Sellars’ Visualisierung von Szenen des dritten Aktes, besonders der Arie „Non hai piu“, Händel, Giulio Cesare, S. 121f. Auch während der „Sinfonia“ wird Sestos Blut noch einmal gezeigt, vgl. ebd., S. 122ff.
30 Zur Fragmentierung des Körpers in der Literatur – beispielsweise in Werken Arthur Schnitzlers – vgl. neuerdings Burkhard Dohm, Die Wiederkehr der Toten. Okkulte Konzepte in Arthur Schnitzlers früher Prosa, in: Liebe, Lust und Leid – Zur Gefühlskultur um 1900, hrsg. v. Helmut Scheuer und Michael Grisko (= Intervalle 3), Kassel 1999, S. 163-193. Vgl. auch Dohms neues Buchprojekt: Liebe und Geschlecht. Esoterische Leib-Konzepte und fragmentiertes Empfinden in erotischen Episoden von der Jahrhundertwende bis zum Expressionismus (i. Vorber.).
31 Villa, S. 12.
32 Vgl. Sigrid Nieberle, Stimme, Identität, Geschlecht. Konstruktionen in den Gender studies, in: Frauen-Stimmen, Frauen-Rollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse, hrsg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger, Pfaffenweiler 2000 (im Druck).
33 Villa, S. 11.
34 Während Persché eher nüchtern konstatiert, „solche [. . .] plakative szenische Travestien“ seien ‚als Katalysatoren notwendig, gingen jedoch nicht sehr tief‘ (Persché, S. 105), vertritt u.a. Terence Best „die leidenschaftliche Überzeugung“, daß Interpretationen wie die von Sellars „völlig unnötig“ seien (Best, S. 128).
35 Händel, Giulio Cesare, S. 36f.
36 Vgl. Schmidt-Sistermann, S. 22, die Einteilung wurde allerdings modifiziert.
37 Diese Bewegung ist kaum merkbar und wirkt verlangsamt, wie in Zeitlupe.

Karikatur von Dieter Zehentmayr im „Kurier“ am 25.3.1992
Mit freundlicher Genehmigung

Die Wiener Philharmoniker und die Frauenfrage

Eine Chronologie der Ereignisse im Spiegel der Presse

Elena Ostleitner

Die „unendliche Geschichte“ begann nicht erst im August des Jahres 1996. Als damals von Vertretern der Presse in regelmäßigen Abständen, vorzugsweise im journalistischen „Sommerloch“, die obligate Frage nach der Einbeziehung von Frauen in die Reihen der Wiener Philharmoniker gestellt wurde, ließ Orchestervorstand Werner Resel in einem Interview verlauten, daß dieses Thema in zehn Jahren kein Diskussionsgegenstand mehr sein würde. Sein Vorgänger Alfred Altenburger hatte, vor die gleiche Frage gestellt, bereits fünfzehn Jahre zuvor den gleichen respektvollen Zeitabstand genannt. Der Anlaß war eine von der damaligen Staatssekretärin für Frauenfragen und späteren Frauenministerin Johanna Dohnal einberufene Enquete zum Thema „Orchester ohne Frauen“ im Frühjahr des Jahres 1981. Dieser Zehnjahresfrist wohnt offensichtlich eine magische Kraft inne, erwähnte sie Werner Resel doch bereits in einem Interview vor drei Jahren: „Zu Ihrer Frage der Einbeziehung von Frauen kann ich Ihnen nur sagen: in zehn Jahren wird das eine Selbstverständlichkeit sein. Noch wirkt hier eine 150jährige Tradition nach, aber es ist logisch, daß die Qualität nur unter Einbeziehung von Frauen zu halten sein wird“ (kulturell 18/1994).

An der Diskussion und den Bemühungen um eine Öffnung des Orchesters der Wiener Staatsoper für Frauen beteiligten sich in der unmittelbaren Vergangenheit renommierte Musik- und Kulturjournalisten, Kulturpolitiker diverser Lager, Frauenforscherinnen verschiedener Disziplinen und der an allen österreichischen Universitäten und Hochschulen eingerichtete „Arbeitskreis für Gleichbehandlungsfragen“, insbesondere jener an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst, unterstützt von der damaligen Vertreterin des Arbeitskreises für Gleichbehandlungsfragen des Bundestheaterverbandes, Donata Mannich. Unter den prominenten Fürsprechern der Vergangenheit fanden sich aber auch Musiker und Schauspieler. So meinte der berühmte Dirigent Karl Böhm auf die Frage nach den möglichen Gründen des leidigen Frauenausschlusses kurz und bündig, bayrisch und lapidar, die Philharmoniker argumentierten mit der Tradition und diese von jenen stets angeführte Traditionsbegründung sei seiner Meinung nach „Schmarrn“. Sein Sohn, der Schauspieler

und Initiator der Aktion „Menschen für Menschen“, kritisierte im Jahre 1994 öffentlich den Frauenausschluß. Kurz darauf kündigten die Philharmoniker ihre Äthiopienhilfe auf – vielleicht auch nur ein Zufall.

Ein gutes halbes Jahr währten die zähen Verhandlungen und Entscheidungsprozesse, bis sich die anachronistische Bastion der Wiener Philharmoniker, einen Tag, bevor sie zu ihrer Tournee nach Amerika aufbrachen, zu dem historischen Entschluß durchrang, Frauen in ihre Reihen aufzunehmen. Eine chronologische Darstellung der von regem medialen Interesse begleiteten Geschehnisse möge zur Erhellung der „philharmonischen Psyche“ (Der Standard 3.2.1997) beitragen.

Juli 1996: Der mittlerweile nicht mehr amtierende Minister für Wissenschaft, Verkehr und Kunst Dr. Rudolf Scholten läßt vom Verfassungsdienst des Kanzleramtes prüfen, ob den Wiener Philharmonikern aufgrund ihrer steten Weigerung, Frauen aufzunehmen, die staatliche Förderung zu streichen sei. Gleichzeitig prüft der Österreichische Bundestheaterverband, ob und in welcher Form das Gleichbehandlungsgesetz auf das Orchester der Wiener Staatsoper – eine Einrichtung des Bundes – anwendbar sei.

August 1996: Orchestervorstand Werner Resel verkündet in den Fernseh-Abendnachrichten des ORF (Österreichischer Rundfunk) vom 13.8.: „Ich bin überzeugt, daß diese Frage in zehn Jahren keine mehr ist.“ Ergänzt wird dieses Diktum mit dem Nachsatz, diese für die Zukunft anvisierte Maßnahme sei eine künstlerische Notwendigkeit, da es an männlichem Nachwuchs mangle. Diese Meldung gelangt als „Phantom aus dem Sommerloch“ (News 22.8.96), unvollständig zitiert und von euphorischen Journalisten überinterpretiert, in die Weltöffentlichkeit und wird kurz darauf von den Wiener Philharmonikern als falscher Alarm aufs heftigste dementiert.

September 1996: Im Internet beginnt sich eine weltweite Protestbewegung anzubahnen, die vor allem von der in Kalifornien beheimateten “International Alliance for Women in Music”, unterstützt von der Wiener Musikerin und Musikpädagogin Regina Himmelbauer, betrieben wird. Aufrufe zu Boykottmaßnahmen anläßlich der bevorstehenden Tournee der Wiener Philharmoniker in die Vereinigten Staaten im März 1997 werden über dieses junge Medium weltweit bekannt. Das zuständige österreichische Ministerium wird von den geplanten Protesten amerikanischer Feministinnen in Kenntnis gesetzt, scheint jedoch die Ernsthaftigkeit zu unterschätzen.

Dezember 1996: In einer Podiumsdiskussion im WUK, dem Werkstätten- und Kulturhaus in Wien, bekannt durch besonders engagierte Programmgestaltung, diskutieren Betroffene die Thematik. Das Qualitätsargument findet keine Glaub-

würdigkeit mehr. Lediglich die als Schreckensszenario dargestellte Karenzproblematik wird Gegenstand kontroverser Meinungen. Angesichts der positiven Erfahrungen mit zahlreichen Frauen in Führungspositionen, wie Primariae in Spitälern oder Top-Managerinnen in Politik und Wirtschaft, Pilotinnen bekannter Fluglinien, Primaballerinas und Musikerinnen anderer weltberühmter Orchester sollte dieses Problem jedoch auch in Österreich zu lösen sein. Kurz vor Weihnachten gesellt sich noch eine weitere Gefährdung männlich-philharmonischer Empfindsamkeit hinzu. Der Inhalt eines bereits im Februar 1996 vom WDR (Westdeutscher Rundfunk) ausgestrahlten Interviews wird bekannt und fügt dem sexistischen Ärgernis noch ein rassistisches hinzu: Die Philharmoniker seien „ein Orchester weißer Männer, die weiße Musik von weißen Komponisten für ein weißes Publikum spielen" (zit. nach Falter 18.12.1996). Der philharmonische Flötist Dieter Flury versucht sich hier als „Begründer einer Rassentheorie der Schönen Künste" (Der Standard 8./9. 2. 1997) und befürchtet in diesem Rundfunkgespräch, daß die „emotionale Geschlossenheit" des Orchesters verloren gehen könnte, nähme es Frauen auf. Er fügt noch hinzu: „Die Art, wie wir musizieren, hat sehr viel mit Seele zu tun. Das läßt sich nicht vom Geschlecht trennen. Wenn man jetzt mit einer oberflächlichen Gleichmacherei kommt, verliert man ganz Wesentliches. Deshalb bin ich der Überzeugung, daß es wert ist, dieses sexistische Ärgernis zu akzeptieren, weil etwas herauskommt, was meiner Meinung nach nicht im selben Maß herauskommen würde, wenn man das jetzt nach falsch verstandenen Menschenrechten ändern würde."

Jänner 1997: Robert Wilford, der Agent der Wiener Philharmoniker in New York, reist zu einem Gespräch nach Wien, um die kulturpolitisch immer heikler werdende Situation zu besprechen. Staatsoperndirektor Ioan Holender spricht sich vehement für eine Zulassung von Frauen zum Probespiel (wohlgemerkt) ins Staatsopernorchester aus und warnt davor, die immer massiver werdenden Proteste in den USA gegen den philharmonischen Männerbund zu ignorieren. Seine Aussage in der Pressekonferenz „erst soll eine Musikerin dasein, dann schwanger werden – bis dahin haben wir eine Regelung" (Kurier 19.1.1997) findet nicht bei allen Zuhörern volle Zustimmung. Auch die Angst vor der drohenden Konkurrenz ist nicht ganz neu, wie sich einem Artikel einer österreichischen Tageszeitung entnehmen läßt: „Und bevor noch der erste Ton des Vorspielens erklingt, wird in der Staatsoper die Mauer gemacht, als stünde die Pestilenz vor der Tür" (Kurier 28.9.1984). Ungeachtet der fürsprechenden Worte Holenders erweist sich der mächtige österreichische Bundestheaterverband als „Geisel eines Männervereines" (Der Standard 14.12.1990).

Februar 1997: Eine Vollversammlung des Vereines „Wiener Philharmoniker" wird für den 18. Februar einberufen. Das brisante Thema versteckt sich hinter dem Titel „Vertragliche Grundlagen zur Sicherung des hohen künstlerischen Niveaus des Orchesters der Wiener Staatsoper". Die – bis auf die beiden Harfenistinnen – ausschließlich männlichen Musiker des Staatsopernorchesters sollen über die Zulassung von Frauen zum Probespiel entscheiden. Eine Abstimmung kommt jedoch noch nicht zustande.

Vorstand Werner Resel reagiert heftig auf den immer stärker werdenden medialen und politischen Druck, bezeichnet die Diskussionen als einen „typischen Fall von Austromasochismus", mit dem in Österreich „alles, was gut funktioniert, von Extremisten schlecht gemacht und vernichtet wird" (Der Standard 21.2.1997), und droht mit der Auflösung des Orchesters, was einen eloquenten Journalisten zu einem spitzen Vergleich herausfordert: Die angekündigte Maßnahme der Auflösung hätte eine ernstzunehmende Konsequenz im Geldwesen. Der „Fünftausender"[1] würde sich von einem Zahlungsmittel in eine Erinnerungsmünze verwandeln (Salzburger Nachrichten 21.2.1997).

Erst in einer weiteren Versammlung am 27. Februar ringen sich die „Phall-Harmoniker" (Profil 24.2.1997) zu dem Entschluß durch, Frauen nunmehr zu den Probespielen einzuladen. Ob allerdings damit auch die tatsächliche Aufnahme in diesen Männerbund in drei Jahren gewährleistet ist (jedes Mitglied des Staatsopernorchesters kann nach drei Jahren die Aufnahme in den Verein „Wiener Philharmoniker" beantragen), bleibt mehr als fraglich, denn da gilt es ja noch, die künstlerische Qualifikation der Aspirantinnen zu beurteilen. . .. Das In-Frage-Stellen des weiblichen Nachwuchses mutet besonders kurios an, weiß man doch, daß etwa an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien zahlreiche philharmonische Lehrer Studierende beiderlei Geschlechts unterrichten. In derselben vier Stunden währenden Sitzung beschließen die Musiker des privaten Vereines auch, auf die bisher gewährte jährliche Subvention in Höhe von 2,5 Millionen ATS zu verzichten – angesichts der geschätzten Jahreseinnahmen des Vereines in der Höhe von 150 Millionen ATS keine allzu große finanzielle Einbuße.

Die „epochale Entscheidung" (Der Standard 28.2.1997), Frauen aufzunehmen, wird sofort mediengerecht umgesetzt: Anna Lelkes, eine der beiden Harfenistinnen im Staatsopernorchester – sie musiziert seit 1974 in dieser Künstlergemeinschaft – wird zur ersten Philharmonikerin ernannt. Bislang wurde ihr Name weder in den Programmen der philharmonischen Konzerte noch bei jenen der Salzburger Festspiele angeführt, was die Musikerin wie folgt kommentiert: „Bis gestern existierte ich offiziell eigentlich nicht" (Salzburger Nach-

richten 1.3.1997). Sehr freimütig berichtet die gebürtige Ungarin in demselben Interview über einige während dieser Versammlung geäußerten Ansichten ihrer männlichen Kollegen, die nicht nur sie entsetzten: „Bei den Sängerknaben sind auch keine Frauen und bei den Lippizanern auch keine Schweine. . .“ Die „epochale Entscheidung“ wurde in den Medien, aber auch von einigen Musikern des Orchesters unterschiedlich aufgenommen. So beurteilte der Trompeter Reinhold Ambros die Aufnahme von Frauen mit großer Skepsis: „Man kann doch nicht mit einer Abstimmung eine 155jährige Tradition gewaltsam beenden“. Gleichzeitig bekannte er, „von der Roheit der Frauen und der gefühllosen Vorgangsweise von Emanzenvereinigungen restlos enttäuscht“ zu sein (Kärntner Monat 6/1997).

Um die kulturpolitische Diskussion über die Aufnahme von Frauen in das „weltbeste“ Orchester ist es mittlerweile still geworden. Die „philharmonische Realsatire“ (Die Bühne 3/1997) hat mit der formalen Öffnung des Orchesters und der damit verbundenen Zulassung von Frauen zu den Probespielen nur ein vorläufiges Ende gefunden. Wie die praktische Umsetzung aussehen wird, ist offen. Hansjörg Schellenberger, Solo-Oboist vom Berliner Philharmonischen Orchester, hatte in einem Interview seinen Wiener Kollegen aufgrund seiner eigenen höchst positiven Erfahrungen geraten, Ängste vor der „First Lady“ so rasch als möglich abzulegen (Neue Zürcher Zeitung 12.3.1997). Der schon zitierte Trompeter Ambros, Mitglied bei den Wiener Philharmonikern, meinte jedoch, daß das „weibliche Geschlecht nur Unruhe in ein Männerorchester“ brächte. Die Zukunft wird zeigen, ob seine Befürchtungen sich bewahrheiten oder aber Schellenbergers Rat vielleicht doch gefruchtet hat. Zu wünschen wäre es allemal.

1 Gemeint ist der „Philharmoniker“, eine goldene Geldmünze im Wert von 5 000 ATS.

Karikatur von Gerold Teigschl im „Kurier“ am 29.6.1980
Mit freundlicher Genehmigung

Schriftenverzeichnis Eva Rieger

Bücher

1. Schulmusikerziehung in der DDR. Entwicklung von 1945-1975, Frankfurt am Main 1977.
2. Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung. Frankfurt am Main 1981 (Kassel ^{2}1988).
3. Friedenserziehung im Musikunterricht (= Bosse Musik Paperback 28), Regensburg 1987.
4. Nannerl Mozart. Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1990.
5. Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht (= Wissenschaftliche Reihe 84), Bielefeld 1996.

Editionen, Nachschlagewerke und Sammelbände

Noten

6. Frauen komponieren. 22 Klavierstücke des 18.-20. Jahrhunderts, hrsg. v. Eva Rieger und Käte Walter, Mainz 1985.
7. Fanny Hensel-Mendelssohn: Vier Lieder ohne Worte op. 8. Mit einem Vorwort versehen, hrsg. v. Eva Rieger, Kassel 1989.
8. Frauen komponieren. 25 Lieder für Singstimme und Klavier, hrsg. v. Eva Rieger und Käte Walter, Mainz 1992.
9. Frauen komponieren. 13 Stücke für Violine und Klavier, mit einer Einleitung, hrsg. v. Barbara Heller und Eva Rieger, Mainz 1995.
10. Frauen komponieren. 14 Stücke für Violoncello und Klavier, hrsg. v. Barbara Heller und Eva Rieger, Mainz 1999.

Schriften

11. Frau und Musik. Mit Texten von Nina d'Aubigny, Adele Gerhard, Johanna Kinkel, Alma Mahler-Werfel, Clara Schumann u. a., hrsg. v. Eva Rieger, Frankfurt am Main 1980 (Kassel ^{2}1990).
12. Ethel Smyth – Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin, hrsg. v. Eva Rieger, Kassel 1988.

13. Sopran contra Bass. Die Komponistin im Musikverlag. Verzeichnis aller lieferbaren Noten, hrsg. v. Eva Rieger, Martina Oster und Siegrun Schmidt, Kassel 1989.
14. Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen, hrsg. v. Freia Hoffmann und Eva Rieger, Kassel 1992.
15. Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen. Von Clara Schumann bis Clara Haskil, hrsg. v. Monica Steegmann und Eva Rieger, Frankfurt am Main und Leipzig 1996.
16. Noten und Tonträger von Komponistinnen in der Staats- und Universitätsbibliothek und der Musikbibliothek in Bremen. Eine Bestandsaufnahme. Stand: Mai 1996, hrsg. vom Institut für Musikpädagogik und der WE Frauenforschung, zusammengestellt von Jeanne Rosenstein unter der Leitung von Eva Rieger, Bremen 1996.
17. Frau und Musik: Bibliographie 1970-1996, hrsg. v. Eva Rieger unter Mitarbeit von Ruth Heckmann und Jeanne Rosenstein (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 14), Hildesheim 1999.
18. Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen, hrsg. v. Eva Rieger und Monica Steegmann, Frankfurt am Main i. Dr.
19. Frauen-Stimmen, Frauen-Rollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse, hrsg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger, Pfaffenweiler 2000 (i. Dr.).

Aufsätze

20. Das Arbeitslied im Musikunterricht, in: Musik und Bildung 8/67 (1976), H. 11, S. 577-579.
21. Vivienne Olive. Komponistin. Eva Rieger interviewte Vivienne Olive, in: Troubadoura 1 (1978), H. 2, S. 8-9.
22. „. . .Das aufstrebende Genie des Mädchens zurückdrücken". Anmerkungen zur weiblichen Kreativität, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 4 (1979), H. 9, S. 43-48.
23. „Man wollte mir das Komponieren vermiesen". Eva Rieger interviewte Grete von Zieritz, in: Troubadoura 2 (1979), H. 3, S. 18-19; 23.
24. Frauenfeindliche Hochschule? Musikerinnen berichten, in: Troubadoura 2 (1979), H. 5, S. 16-17.
25. Musik und Schule, in: Troubadoura 2 (1979), H. 6, S. 4-5.
26. Ich schmachte nach einem Ton Musik. Johanna Kinkel, in: Troubadoura 3 (1980), H. 7, S. 18-19.
27. Ethel Smyth, in: Troubadoura 3 (1980), H. 9, S. 16-17.

28. Ich rate jedem Kapellmeister, es nicht mit der Primadonna zu verderben – Anmerkungen zur Sängerin – (bzw.: Anmerkungen zum Sängerinnen-Beruf), in: Troubadoura 3 (1980), H. 10, S. 18-20.
29. Dirigieren – Männersache? – Anmerkungen zum Dirigierberuf –, in: Troubadoura 4 (1981), H. 11, S. 20-21.
30. Die Zeit. Müssen Frauenzimmer komponieren?, in: Troubadoura 4 (1981), H. 12, S. 22.
31. Johanna Revolta macht Musik zum Austoben. Ein Bericht über Musikgruppen in der deutschen Frauenbewegung, in: Neue Musikzeitung 30 (1981), H. 2, S. 18.
32. Das Opernschaffen in der DDR. Anmerkungen zur schulischen Behandlung, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 6 (1981), H. 15, S. 152-156.
33. Musikpädagogische Situation in der DDR, in: Musikpädagogik als Hochschulfach. Dokumentation einer wissenschaftlichen Tagung der Bundesfachgruppe Musikpädagogik vom 29.-31.10.1981, hrsg. v. Walter Gieseler und Rudolf Klinkhammer, Mainz 1982, S. 102-106.
34. Szenen zweier Ehen. Minna, Cosima, Richard Wagner – Erlösung im Theater?, in: Richard Wagner. Ein deutsches Ärgernis, hrsg. v. Klaus Umbach, Hamburg 1982, S. 109-127.
35. Die geistreichen, aber verwahrlosten Weiber – Zur musikalischen Bildung von Mädchen und Frauen, in: „Wissen heißt Leben. . .“. Beiträge zur Bildungsgeschichte von Frauen im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Ilse Brehmer u. a. (= Frauen in der Geschichte 4), Düsseldorf 1983, S. 397-406.
36. Feministische Ansätze in der Musikwissenschaft, in: Feminismus. Inspektion der Herrenkultur, hrsg. v. Luise F. Pusch, Frankfurt am Main 1983, S. 100-116.
37. Interview mit Carl Dahlhaus, in: Zeitschrift für Musikpädagogik, 8 (1983), H. 22, S. 3-8.
38. Mädchen, die pfeifen. . . Über die Benachteiligung von Schülerinnen im Musikunterricht, in: Schulische Musikerziehung und Musikkultur. Kongreßbericht 14. Bundesschulmusikwoche Berlin 1982, hrsg. v. Karl Heinrich Ehrenforth, Mainz 1983, S. 240-245 (gem. mit Freia Hoffmann).
39. Mädchen, die pfeifen. . . Über die Benachteiligung von Schülerinnen im Musikunterricht, in: Musik und Bildung 15/74 (1983), H. 5, S. 29-32; 41-42 (gem. mit Freia Hoffmann).
40. „Hinab mit den Weibern zur Hölle“. Warum wurde die Zauberflöte ein Erfolg?, in: Venus Weltklang. Musikfrauen – Frauenmusik, hrsg. v. Rita v. d. Grün, Berlin 1983, S. 165-175.

41. Rieger, Eva; Bramsch, Veronika: Die Orchestermusikerin – anerkannt, geduldet oder abgelehnt? Anmerkungen zu einer undogmatischen Befragung, in: Das Orchester 32 (1984), S. 212-215.
42. Militär und Musik – eine frauenfeindliche Allianz, in: Feministische Studien 2 (1984), S. 109-119.
43. Weibliches Musikschaffen – weibliche Ästhetik?, in: Neue Zeitschrift für Musik 145 (1984), H. 1, S. 4-7.
44. Dolce semplice? On the Changing Role of Women in Music, in: Feminist Aesthetics, hrsg. v. Gisela Ecker, London 1985, S. 135-149.
45. En feministisk aestetik i musikken – findes den?, in: Kvinders Former i musik, film, foto, billedkunst, litteratur, hrsg. v. Inge Bruland, Kopenhagen 1985, S. 17-27.
46. Maria Anna Mozart (1751-1829). „Ich habe mich recht verwundert, daß du so schön componiren kannst.“, in: Schwestern berühmter Männer. Zwölf biographische Portraits, hrsg. v. Luise F. Pusch, Frankfurt am Main 1985, S. 123-154.
47. Weibliche Ästhetik – gibt’s die?, in: Kunst und Kultur von Frauen. Weiblicher Alltag, weibliche Ästhetik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Jutta Held (= Loccumer Protokolle 1/1985), Rehberg-Loccum 1985, S. 87-88.
48. Das Gebet einer Jungfrau? Die Pianistin im 19. Jahrhundert, in: 36. Berliner Festwochen 86; 1. - 28. September. Magazin, Berlin [1986], S. 113-116.
49. Einleitung, in: Lina Ramann, Die Musik als Gegenstand des Unterrichts und der Erziehung (Reprint der Ausgabe Leipzig 1868), hrsg. v. Reinhold Schmitt-Thomas (= MPZ Quellenschriften 8), Frankfurt am Main 1986, S. III-XV.
50. Musikerziehung in der DDR – ein Überblick, in: Geschichte der Musikpädagogik, hrsg. v. Hans Christian Schmidt (= Handbuch der Musikpädagogik 1) Kassel 1986, S. 342-355.
51. So schlecht wie ihr Ruf? Die Liszt-Biographin Lina Ramann, in: Neue Zeitschrift für Musik 147 (1986), H. 7-8, S. 16-20.
52. „Spiel’ es, Sam!“ Filmmusikanalyse im Musikunterricht dargestellt am Spielfilm „Casablanca“, in: Musik und Bildung 18/77 (1986), H. 9, S. 771-778.
53. Die Geschlechterrollen in Mozarts Figaro: Möglichkeiten ihrer Aktualisierung im Unterricht, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 12 (1987), H. 38, S. 48-53.

54. Feministische Musikpädagogik – sektiererischer Irrweg oder Chance zu einer Neuorientierung?, in: Außerschulische Musikerziehung, hrsg. v. Günter Kleinen (= Musikpädagogische Forschung 8), Laaber 1987, S. 123-132.
55. Zwischen Klimperei und Kunst – Die Pianistin gestern und heute, in: Vom Schweigen befreit. Internationales Komponistinnen-Festival Kassel, 20. - 22. Februar 1987 (Katalog zur Veranstaltung), hrsg. v. der Bevollmächtigeten für Frauenangelegenheiten der Hessischen Landesregierung, o. O. [1987], S. 44-46.
56. Nadia Boulanger – Eine Ausnahmepädagogin, in: Üben und Musizieren 5 (1988), H. 5, S. 344-349.
57. Die Rolle der Frau in der bürgerlichen Musikkultur, in: Frau und Musik. Vom Schweigen befreit?, hrsg. v. Eveline Valtink (= Hofgeismarer Protokolle 254) Hofgeismar 1988, S. 15-28.
58. Frauen – Revolution – Öffentlichkeit in der Musik nach 1790, in: Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830, hrsg. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Frankfurt am Main 1989, S. 133-142.
59. „Notleidende ältliche Klavierlehrerin“? Der Allgemeine Deutsche Lehrerinnenverband (ALDV) und seine Musiksektion, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 14 (1989), H. 48, S. 33-43 (gem. mit Hiltrud Schroeder).
60. Vom biederen Handwerk zur Glamour-Sinfonik: Musik im Hollywood-Film der vierziger Jahre, in: Aspekte amerikanischer Kultur, hrsg. v. Jürgen Beneke u. a. (= Hildesheimer Beiträge zu den Erziehungs- und Sozialwissenschaften 31), Hildesheim 1989, S. 135-147.
61. Agnes Hundoegger (1958-1927): Die Heimat verschloß sich ihren Ideen, in: Sophie & Co. Bedeutende Frauen Hannovers, hrsg. v. Hiltrud Schroeder, Hannover 1990, S. 139-155.
62. Filmmusik auf Schallplatten – Hilfe oder Hindernis? In: Musik und Unterricht 1 (1990), H. 1, S. 46-47.
63. Frauenforschung in der Musik, in: Wohin geht die Frauenforschung? Dokumentation des Symposiums vom 11.12. 1988 in Dortmund, hrsg. v. Anne Schlüter und Ingeborg Stahr, Köln, Wien 1990, S. 93-99.
64. Die gefesselte Phantasie der Frau: Ein neuer Blick auf Nannerl Mozart, in: Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß 1991 (= Mozart Jahrbuch 1991), Teilbd. 1, Kassel 1992, S. 115-121.
65. Ich recycle Töne. Schreiben Frauen anders? Neue Gedanken zu einem alten Thema, in: Die Philosophin 5 (1992), S. 20-29.

66. Ich recycle Töne. Schreiben Frauen anders? Neue Gedanken zu einem alten Thema, in: Neue Zeitschrift für Musik 153 (1992), H. 2, S. 14-18.
67. "I Recycle Sounds": Do Women Compose Differently?, in: ILWC journal, (Mar. 1992), S. 22-25.
68. „Klang und Seele werden identisch": Sofia Gubaidulina, in: Musik und Bildung 24/83 (1992), H. 3, S. 15-19.
69. Emilie Kempin (1853-1901) „Mein Name ist mit dem Odium der Geisteskrankheit behaftet", in: Wahnsinnsfrauen, hrsg. v. Sybille Duda und Luise F. Pusch, Frankfurt am Main 1992, S. 76-95.
70. „Und wie ich lebe? Ich lebe." Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccinis „La Bohème", in: Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen, hrsg. v. Freia Hoffmann und Eva Rieger, Kassel 1992, S. 109-124.
71. Annette von Droste-Hülshoff und die Lieder komponierende Frau ihrer Zeit, in: Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff, hrsg. v. Ortrun Niethammer und Claudia Belemann, Paderborn 1992, S. 173-185.
72. Georg Friedrich Händel und die Oper in London. Über das Erschließen semantischer Felder im Grundkurs der gymnasialen Oberstufe, in: Musik und Unterricht 4 (1993), H. 21, S. 38-40.
73. Nadia Boulanger: Eine Ausnahmepädagogin, in: Lili-Boulanger-Tage 1993, Bremen: Zum 100. Geburtstag der Komponistin. Konzerte und Veranstaltungen, 19.-22.8.1993, hrsg. v. Kathrin Mosler, Bremen 1993, S. 40-47.
74. Schubert, McClary & gay feminist issues, in: GLSG newsletter 3 (1993), H. 1, S. 12-14.
75. „Und wie ich lebe? Ich lebe!" Geschlechterrollen in Puccinis „La Bohème", in: Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie: Festschrift Georg Knepler zum 85. Geburtstag, hrsg. v. Hanns-Werner Heister, Bd. II: Musik/Theater, Hamburg 1993, S. 121-136.
76. „Fraulicher Dreiklang"? Wie Künstlerinnen mit Musik umgehen, in: Feministische Tanz- und Musikpädagogik, hrsg. v. Gitta Martens, Ronit Land und Christine Faerber (= Remscheider Arbeitshilfen und Texte), Remscheid 1993, S. 147-158.
77. Maria Anna Mozart (1720-1778). „. . .denn umsonst ist der Tod, und dieser nicht einmal", in: Mütter berühmter Männer. Zwölf biographische Portraits, hrsg. v. Luise F. Pusch, Frankfurt am Main 1994, S. 71-100.

78. Die Rhetorik des Geschlechterverhältnisses: Musik in den Filmen von Alfred Hitchcock, in: Neue Zeitschrift für Musik 155 (1994), H. 4, S. 30-33.
79. "I wanna be real." Janis Joplin im Film, in: Musik und Unterricht 5 (1994), H. 26, S. 27-33.
80. Frei, Lislot; Zechlin, Ruth; Pfund, Romely; Sperber, Roswitha; Hölszky, Adriana; Rieger, Eva; Thomzik, Sibylle; Matthei, Renate; Gabler, Barbara: Ging unser Aufbruch ins Leere? 17 Jahre Frauen-Musik-Bewegung, in: Neue Zeitschrift für Musik 155 (1994), H. 4, S. 10-16.
81. Gender Studies und Musikwissenschaft – ein Forschungsbericht, in: Die Musikforschung 48 (1995), H. 3, S. 235-250.
82. Junge Pfauen und Cellini. Anmerkungen zur jüngsten Diskussion um Schuberts Leben, in: Musik und Unterricht 6 (1995), H. 32, S. 51-53.
83. „Man töte dieses Weib!" Frauenforschung und Musikwissenschaft – ein Überblick, in: Musikerziehung 48 (1994/95), H. 5, S. 219-225.
84. „Aus dem Reich der Toten". Geschlechterrollen in der Filmmusik, in: Musik und Bildung 28/87 (1996), H. 1, S. 36-40.
85. Die Postmoderne und der Feminismus – Folgen der Diskussion für die musikologische Frauen- und Geschlechterforschung, in: Geschlechtsspezifische Ansätze des Musiklernens, hrsg. v. Hermann J. Kaiser (= Musikpädagogische Forschung 17), Essen 1996, S. 13-22.
86. Ruth Crawford Seeger: eine „männliche" Komponistin? Anmerkungen zur Einordnung komponierender Frauen, in: Musik der zwanziger Jahre, hrsg. v. Werner Keil (= Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten 3), Hildesheim 1996, S. 186-206.
87. Zustand oder Wesensart? Wahnsinnsfrauen in der Oper, in: Wahnsinnsfrauen Bd. 2, hrsg. v. Sybille Duda und Luise F. Pusch, Frankfurt am Main 1996, S. 366-389.
88. Citizen Kane – eine Fälschung? Anmerkungen zur Musik in synchronisierten Spielfilmen, in: Beiträge zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Festschrift für Rudolf Weber zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Hans-Joachim Erwe und Werner Keil (= Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten 4), Hildesheim 1997, S. 213-226
89. "I Recycle Sounds": Do Women Compose Differently?, in: Strunk's Source Readings in Music History: The Twentieth Century, hrsg. v. Robert P. Morgan, New York 1998, S. 145-150.
90. Musik und Gender Studies. Sechs Fragen, in: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, hrsg.

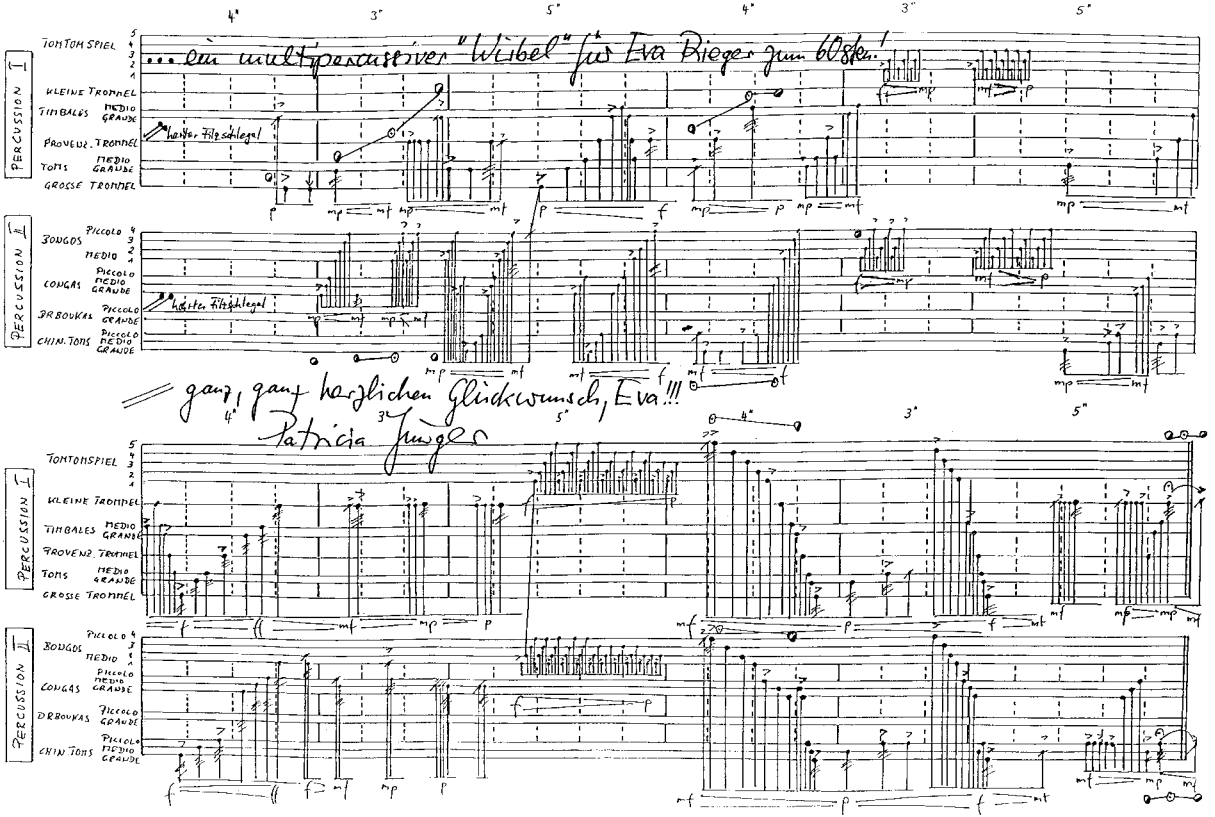
v. Stefan Fragner, Jan Hemming und Beate Kutschke (= Forum Musik Wissenschaft 5), Regensburg 1998, S. 222-230.

91. Vom „genuin Weiblichen" zur „Geschlechter-Differenz". Methodologische Probleme der Frauen- und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumann, in: Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone, hrsg. v. Peter Ackermann und Herbert Schneider (= Musikwissenschaftliche Publikationen 12), Hildesheim 1999, S. 205-216.

IV Lexikon-Artikel:

92. Lexikon-Stichworte in: Brockhaus-Musiklexikon, Supplement Band, Mainz 1995 (Kurzbiographien von Amy Beach (S. 22f.), Lili Boulanger (S. 24f.), Ruth Crawford-Seeger (S. 51), Peggy Glanvill-Hicks (S. 92), Pauline Oliveros (S. 201f.), Dora Pejacevic (S. 211), Priaulx Rainier (S. 221), Ethel Smyth (S. 262) sowie Stichwort „Frau und Musik" (S. 83)).
93. Artikel Pauline Oliveros (mit Werkverz.), in: Komponisten der Gegenwart (Loseblatt-Lexikon), hrsg. v. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992 (6. Nachlieferung 1994), o. P. (30 S.).
94. Lexikon-Stichworte in: Neues Lexikon der Musikpädagogik, hrsg. v. Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, 2 Bde., Regensburg 1994, Bd. 1 (Personenteil): Sigrid Abel-Struth (S. 9), Nadia Boulanger (S. 29), Nina Engelbrunner (S. 50), Agnes Hundoegger (S. 100), Maria Leo (S. 139f.), Lina Ramann (S. 184f.), Mary Wurm (S. 267); Bd. 2 (Sachteil): Frauen in der Musikpädagogik (S. 81).
95. Lexikon-Stichworte in: The New Grove Dictionary of Women Composers, hrsg. v. Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, London/New York 1994. (Amalie, Princess of Saxony (S. 12), Irma von Halácsy (S. 208), Emilie Mayer (S. 321), Sophie Menter (S. 326)).

zusammengestellt von Ruth Heckmann


... ein multipercussiver "Wirbel" für Eva Bieger zum 60sten!
PERCUSSION I
PERCUSSION II
TOM TOM SPIEL
KLEINE TROMMEL
TIMBALES
PROVENZ. TROMMEL
TOMS
GROSSE TROMMEL
BONGOS
CONGAS
BROUKAS
CHIN. TOMS
Piccolo
Medio
Grande
harter Filzschlegel
ganz, ganz herzlichen Glückwunsch, Eva !!!
Patricia Jünger