

***Musik. Frau. Sprache. Interdisziplinäre Frauen- und Genderforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, hrsg. Von der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Kathrin Beyer und Annette Kreutziger-Herr, Centaurus Verlag Herbolzheim 2003**

Rezension von Cristina Ricca

–1–

Der vorliegende Band umfasst eine Sammlung von vielfältigen Studien, wissenschaftlich, multimedial und künstlerisch angelegt, die an Aktualität nichts zu wünschen übrig lässt. Der Titel *Musik. Frau. Sprache* könnte dem Inhalt nach als Gegenentwurf zu einem für die dargestellte Realität zutreffenderen "Musik. Frau. Schweigen." verstanden werden. Schon damit nehmen die Herausgeberinnen deutlich Stellung zu einer Gesellschaft, die (noch) nicht in der Lage ist, Geschlechterrollen zu überdenken und neu zu definieren, ohne dafür weiblicherseits in eine militante feministische Perspektive zurückzufallen. Gerade darum ist es jetzt an der Zeit, dass Frauen an diesem Punkt ansetzen, lautet die Aufforderung der engagierten Beiträge. In diesem Sinne zeigt Beate Josten anhand Oscar Straus' Operette *Ich bin eine Frau, die weiß, was sie will!* (79-85) auf unterhaltsame Weise, wie erfolgreiche Karriereplanung für Frauen aussehen könnte. Der Erkenntniswert der Gender Studies liegt nämlich gerade in der Veränderung des Blickwinkels, wie Krista Warnke im einleitenden Beitrag erhellt (*Gender Studies verändern den Blick: Gedanken zu einer neuen Forschungsperspektive*, 13-25). Wichtige Voraussetzungen dafür sind "die Annahme der Konstruktivität unserer Erkenntnis" sowie interdisziplinäre Ansätze. Über den jeweiligen besonderen Forschungsaspekt hinaus betonen beide Beiträge den Wert der Gender Studies als einer "lebensbezogenen Wissenschaft" (23).

–2–

Im Mittelpunkt stehen Frauen als Musikerinnen, Sängerinnen und Komponistinnen, an die sich auch dieser Band richtet, sowie Frauen, wie sie auf der Bühne und in den neuen Medien dargestellt (oder verschwiegen) werden. Ein bezeichnendes Beispiel: 1912 war es gerade ein Mann, Bruno Walter, der das "große Talent" der Komponistin Ethel Smyth erkannte und ihr dadurch einen "dauerhaften Platz" in der Musikgeschichte

zuwies. Dennoch blieb sie auch im Zuge der Wiederentdeckung "*weiblicher Komponistinnen*" (323) weiterhin unbekannt. "*Es ist, als hätte es Ethel Smyth nie gegeben*" (323) schreibt in leicht empörtem Ton Berthild Lievenbrück. Über die Existenz dieser Komponistin wird weiterhin, aus welchem Grund auch immer, geschwiegen. Genauer betrachtet, war Bruno Walters Äußerung aus heutiger Sicht allerdings auch nicht gerade frei von Widersprüchen. Die Einleitung zu seinen Worten der Bewunderung lautete nämlich: "*Die Geschlechterfrage ist vergleichsweise unbedeutend angesichts eines so großen Talentes, einer so originellen thematischen Erfindungsgabe [...]*." (323) Im Nachhinein gilt es aber, sie auch nicht mehr zu verschweigen.

–3–

Die hohen Stimmlagen hingegen standen am Anfang der Operngeschichte sogar in höchstem Ansehen: Die großen Herrscherfiguren der Barockoper waren stets mit Castrati besetzt, die so eine "männliche" Perspektive auf die "weibliche" Stimmlage transferierten: Xerxes, einer der mächtigsten Herrscher der Antike, singt in der Sopranlage, während der Prinzessin Amastris eine tiefere Lage (Alt) zugeteilt wird. Damit beschäftigt sich Janina Klassen in ihrem Beitrag zu "Xerxes, König von Persien – Sopran" (27-34). Einerlei, ob man "*mit der Kombination von ästhetischen und stimmphysiologischen Motivationen*" argumentiert (28) oder – wie Julia Liebscher – auf Thomas Laqueurs *One-sex-model* zurückgeht, ob man feministisch engagierten Pionierinnen folgt oder, nach der neueren Tendenz der Gender Studies, eine Analyse der Konstruktion von weiblichen und männlichen Figuren unternimmt, es bleibt die Frage: "*Was ist [heute noch, C.R.] zu tun?*" Klassens Antwort ist eindeutig: "*Jetzt geht es darum, die Ergebnisse aus den anderen Disziplinen auch tatsächlich in Musik und Musikwissenschaft auf unseren Gegenstand anzuwenden*" (32). Hier spricht sich also eine kritische Haltung, selbst gegenüber dem barocken Hochtönen-Ideal aus – also das, womit wir musikalisch "*dauernd umgehen, nicht einfach als gegeben hinzunehmen, wie das barocke Hochtönen-Ideal, sondern neugierig und kritisch zu betrachten*" (32) So könne man auch die Entwicklung zu einer geschlechtsspezifischen Charakterisierung von Instrumenten kritisch unter die Lupe nehmen, die wie die Harfe innerhalb eines Zeitraums von hundert Jahren von einem mit älteren Männern verbundenen Instrument (David, der keltische Barde oder Goethes Harfner in *Wilhelm Meister*) zum fast ausschließlichen Fraueninstrument wurde. Dieser einzige Hinweis und seine Implikationen wären schon eine eigene Studie wert.

Weitere Aspekte der interdisziplinären Genderforschung betreffen das Gestische in der Neuen Musik (Gertrud Meyer-Denkman, 35-41), die musikdidaktische Genderdebatte (Andreas Lehmann-Wermser, 49-77), das Verhältnis von Frauen zu Medien (87-105) mit dem bezeichnenden Fazit von Daniela Schlütz, "*dass sowohl hinter den Kulissen als auch davor bestimmte Stereotype herrschen*" und dem Wunsch, "*diese Bilder zu verändern*" (103) sowie das Verhältnis von jungen Mädchen zu *TV-Soaps* (Maya Götz, 107-127). Erwähnenswert im künstlerischen Bereich ist auch der Beitrag von Bärbel Siefert über "Fünf Jahre Konzertreihe *unerhört* an der Hochschule für Theater und Musik in Hannover" (43-47). *Unerhört*, ein Projekt, das ebenso wie der Titel des vorliegenden Bandes mit der Dialektik von Sprache und Schweigen zu tun hat, wurde von der Pianistin, Klavierpädagogin, Mitglied des Verbands der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e.V. und stellvertretende Vorsitzende von Hannovers Gesellschaft für Neue Musik e.V. Darlén Bakke ins Leben gerufen und stellt im Rahmen eines Porträtkonzertes jedes Jahr eine Komponistin vor, um mit der Zeit eine möglichst große Vielfalt der Präsentationen zu erreichen.

Die Frauenthematik fordert auch ganz speziell die Beschäftigung mit Frauenbildern, die von Kunst und/oder Geschichte konstruiert wurden und werden. So kommt es zum Beispiel zur weiblichen Kodierung von Trauer und Schmerz auf der Opernbühne des 17. Jahrhunderts. In ihrem Beitrag "Zwischen Leidenschaft und Seelengröße: Herrscherinnen in der Oper des 17. Jahrhunderts" (139-154) stellt Susanne Rode-Breymann darüber hinaus dar, wie das mutige Handeln dieser Frauenfiguren auf Ebenbürtigkeit zielte (so Antonio Cestis Königin der Assyrer Semirami (*La Semirami*), Giovanni Bononcini's Thronerbin des Volskerlandes Camilla (*Il trionfo di Camilla, regina de Volsci*), Giovanni Legrenzi's Kaiserin Arianna (*Giustino*) und Carlo Pallavicino's Königin der Goten Alvilda (*L'amazzone corsara ovvero l'Alvilda regina de'goti*). Bei den Herrscherinnenfiguren auf der italienischen Opernbühne findet Rode-Breymann auch vernunftgeleitetes Handeln neben Wut und Raserei, gemäß der Tradition des italienischen Humanismus, "*der auch Frauen für bildungsfähig hielt*" (Wunder Heide, „Er ist die Sonn' sie ist der Mond“ Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992). Zu den verbreiteten weiblichen Opernfiguren gehören auch die Zauberinnen, die durch ihre für die Männer geheimnisvollen und suspekten Künste tiefere Kraft, Gespür und Weisheit verkörpern. Um die Figur der Alcina in Georg

Friedrich Händels gleichnamiger Oper zu interpretieren, verwendet Niels Graf von Waldersee einen psychologischen Ansatz (155-171). Handlung und Musik werden in den Kontext der analytischen Psychologie behandelt und arienweise bis zum Finale unter dem Gesichtspunkt einer "narzisstischen Karriere" (155) erläutert. Zusammenfassend stellt von Waldersee fest, dass in den drei Aufzügen sechs Mal Männer den Frauen das Schweigen gebieten und sich somit den Zugang zum Unbewussten (Unterbewusstsein?!) versperren. In Janáčeks *Die Sache Makropulos* und Bergs *Lulu* werden Emilia Marty und Lulu eher unter dem Aspekt der "rätselhaften Frauen" betrachtet. Hier stellt Melanie Unseld die Frage, ob ungeachtet aller Unterschiede die beiden eben in ihrer Rätselhaftigkeit doch "*Schwestern im Geiste*" seien (189-202). Während Emilia Marty autonom handelt, ist Lulu das typische Produkt fremdbestimmter Weiblichkeit. Folglich erscheint der Bühnentod von Emilia als würdevoller Selbstmord, während Lulu einem grausamen Mord zum Opfer fällt. Die musikalische Charakterisierung einer weiteren kraftvollen Frauenfigur unternimmt Werner Breig in seinen Anmerkungen über Brünnhilde im Zentrum von Wagners *Ring des Nibelungen* und kommt zu der Erkenntnis, dass das Schlussmotiv Brünnhilde als Erlöserin glorifizieren soll, in Sinne von Wagners "*leidendem, sich opfernden Weib*", die so endlich die "*wahre wissende Erlöserin*" wird (173-187; vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. VI, hg. im Auftrag der Richard-Wagner-Stiftung-Bayreuth von Hans-Joachim Bauer und Johannes Former, Leipzig 1986, 68). Dass Frauen in der Lage sind, Krisen bei Männern auszulösen, indem sie das männliche Selbstverständnis in Frage stellen, resumiert Katharina Hottmann in ihrem Beitrag zu den Opern *Die Ägyptische Helena* und *Arabella* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Wie das geschieht, zeigt sie auch anhand der Faktur der Partituren bei der Konstruktion der Männerfiguren (203-216). Das Männer verunsichernde Moment eignet auch Shakespeares Ophelia, die Frau in Hamlets Schatten: Sabine Meine untersucht verschiedene Ophelia-Interpretationen von Johannes Brahms bis hin zu Grifori Kosinzew und zeigt den "*paradoxen Auftritt*" dieser Frauenfigur "*in der Kulturgeschichte der Moderne*" (217-237): In Ophelias Wahn scheint Wahrheit zu stecken, denn er geht, worauf ihr Bruder Laertes hinweist, aus Erinnern und Treue hervor (IV. Akt, 5. Szene. Vgl. William Shakespeare, *Hamlet*, hg. von Scott Douglass, Fort Worth/Philadelphia u.a. 1998, 108), die Ophelia nur außerhalb der menschlichen Gesellschaft und daher als Randfigur äußern kann: "*this nothing's more than matter*"

(Shakespeare 1998, 108). Das eigentliche Interessante ist aber, dass all diese Frauenfiguren von Männern "erfunden" wurden!

–6–

Von den Idealbildern zu Quotenfrauen: Annette Kreutziger-Herr fragt nach Hildegard von Bingen als "*Quotenfrau mittelalterlicher Musikgeschichte*" (243-253) und gibt einen Einblick in die Persönlichkeit und das Schaffen jener in ihrer Welt und in ihrer Zeit so erfolgreichen Frau. Der im Beitrag von Christine Siegert folgende Einblick in die Karriere einiger Berufsmusikerinnen anhand der zeitgenössischen Presseberichte in der *Gazzetta Toscana* (1766-1790) erscheint mühevoll wenn auch lohnenswert. Zum Zwecke historischer Rekonstruktion gelingt es der Autorin zu zeigen, wie die Rolle der Frauen in der Musikgeschichte durch intensive Archivrecherchen besser einzuordnen ist. An den künstlerischen Beitrag von Birgit Kiupel "Krach bei Bach" reihen sich einige Musikerinnenporträts, und zwar von Harriet Smithson (Rebecca Grotjahn, 277-294), Fanny Hensel (Gisela A. Müller, 295-305) und von der Popsängerin Madonna (Corinna Herr, 343-356), die wegen ihrer Vielfältigkeit und wegen des ungewöhnlichen Blickwinkels, der die Beiträge charakterisiert, lesenswert sind. Sie alle runden einen gelungenen Band ab, der – wie die Herausgeberinnen es sich wünschen – zum Mitdenken, Lesen und Nachdenken einlädt.

–7–

Im kulturwissenschaftlichen Diskurs der Vergangenheit hat sich Genderforschung insofern bewährt, als sie die Protagonistinnen ins richtige Licht rückt und Erkenntnisse erzielt, die weit über die einzelnen Fachgebiete hinausgehen. Eben diese interdisziplinären und interkulturellen Ansätze charakterisieren das innovative Potential, das Genderforschung so spannend und aktuell macht.