

# Gendering the Musical Canon vs. Canonizing Gender in Music? Musikwissenschaftliche Perspektiven

Nina Noeske

## 1 Widersprüche<sup>1</sup>

Gender-Perspektiven sind im – wie auch immer zu definierenden – ›Zentrum‹ der Disziplin angekommen. So scheint es jedenfalls angesichts der derzeitigen Landschaft des Faches Musikwissenschaft, das sich im Moment so heterogen und vielfältig – bzw. negativ gesprochen: zersplittert – wie nie zuvor präsentiert.<sup>3</sup> Zahlreiche musikwissenschaftliche Publikationen der letzten Jahre sind Gender-Fragestellungen unterschiedlichster Art gewidmet, wobei die Veröffentlichungsdichte, dem allgemeinen Trend entsprechend, eher zu- als abnimmt.<sup>4</sup> Im deutschsprachigen Raum finden jedes Jahr mehrere Symposien statt,<sup>5</sup> die ›Gender‹ explizit, teilweise auch implizit oder – wie etwa im Juni 2009 auf der Hanslick-Conference in Dublin geschehen<sup>6</sup> – in Einzelsektionen, d. h. als Teilbereich umfassenderer Fragestellungen berücksichtigen. Ringvorlesungen werden veranstaltet, Publikationsreihen wie die im Böhlau-Verlag erscheinenden Reihen *Europäische Komponistinnen* (2005ff.) oder *Musik–Kultur–Gender* (2006ff.) gegründet, umfangreiche Handbücher wie das *Kompendium Musik und Gender* (Laaber 2010) und das *Lexikon Musik und Gender* (Bärenreiter/Metzler 2010) verfasst, Online-Plattformen zum Thema (wie die Mailingliste ›Muwigender‹) erfahren einen regen Zulauf, nicht zuletzt von Kolleginnen und Kollegen außerhalb des Faches, Musikerinnen und Musikern oder interessierten Laien. Studie-

1 Deutlich kristallisieren sich die im Folgenden genannten ›Widersprüche‹ in dem heute immer noch lesenswerten Gespräch zwischen Annegret Fauser und Tobias Pleblich heraus: dies.: *Gender Studies: Ein Streitgespräch*, in: Stefan Fagner/Jan Hemming/Beate Kutschke (Hg.): *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, Regensburg 1998 (Forum Musik Wissenschaft 5), S. 19–40.

2 »Zentren sind jene Orte innerhalb eines größeren Zusammenhangs, wo sich Menschen und Macht, Kreativität und symbolisches Kapital zusammenballen. Zentren strahlen aus und ziehen an. Peripherien hingegen sind die schwächeren Pole in asymmetrischen Beziehungen zu Zentren. Sie sind eher Empfänger als Sender von Impulsen. Andererseits entsteht immer wieder an einzelnen Peripherien Neues. [...] Solche dynamischen Peripherien können unter günstigen Umständen selbst zu Zentren werden.« Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 131.

3 Vgl. auch die Einleitung zum Themenheft *Musikwissenschaft – Kulturwissenschaft* von Hartmut Möller, in: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/4 (2009), S. 290–294.

4 Vgl. u. a. die Neuerscheinungsliste (Rubrik »Bibliographie«) des *Jahrbuch Musik und Gender* sowie Marion Gerards/Freia Hoffmann (Hg.): *Musik – Frauen – Gender: Bücherverzeichnis 1780–2004*, Oldenburg 2006 (Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts 4).

5 Vgl. hierzu die Rubrik »Berichte« des *Jahrbuch Musik und Gender*.

6 <http://www.hanslickconference.com/programme.htm> (28. Januar 2010).

rende sowie jüngere Forscherinnen und Forscher verfolgen die Diskussionen um ›Musik und Gender‹ ebenso aufmerksam wie unvoreingenommen und werden von den umfangreichen Forschungsdesideraten in diesem Feld vielfach dazu angeregt, selbst aktiv zu werden, was sich unter anderem in zahlreichen Abschlussarbeiten und Dissertationen niederschlägt. In der *Gesellschaft für Musikforschung*, dem repräsentativen Fachverband, gibt es seit 1994 eine stark vertretene Fachgruppe *Frauen- und Geschlechterforschung* (seit 2004 unter dem Namen *Frauen- und Genderstudien*), einige musikwissenschaftliche Professuren haben eine Gender-Denomination. Mehrere Institute, angegliederte Forschungsprojekte sowie nicht zuletzt das erstmals 2008, aktuell zum dritten Mal erschienene *Jahrbuch Musik und Gender* zeugen davon, dass ›Gender‹ im Fach verankert ist. Nachwuchsförderung wird, etwa in Form von Forschungspreisen und Stipendien, groß geschrieben.

Es scheint zudem, als ob es vor allem die musikwissenschaftlichen Gender Studies seien, die die Aufgeschlossenheit der gesamten Disziplin gegenüber kulturwissenschaftlichen Fragestellungen in hohem Maße befördert haben: Inter- und Transdisziplinarität spielt hier, wie auch der vorliegende Band zeigt, per definitionem eine große Rolle. Mit Seitenblicken etwa zu den Cultural Studies, Medienwissenschaften, allgemeiner Historiographie und Erinnerungsforschung wird über mögliche und notwendige Perspektivwechsel von Forschenden bzw. über die Neu-Definition und vor allem Erweiterung musikwissenschaftlicher Gegenstandsbereiche und Fragestellungen jenseits von Philologie und werkzentrierter Analyse nachgedacht; Biographik, Performativitätsforschung, Kanonforschung und raumtheoretische Ansätze sind weitere Bereiche, von denen – nicht nur, aber in besonderem Maße – die musikwissenschaftliche Genderforschung zehrt. Wenn der Züricher Musikwissenschaftler Laurenz Lütteken mithin in dem von ihm 2007 herausgegebenen Bändchen *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung* die Sorge äußert, dass weitere musikwissenschaftliche Institute geschlossen würden, weil an das Fach »in vielen interdisziplinären Zusammenhängen, Zentren, Forschungsschwerpunkten [...] nicht einmal gedacht«<sup>7</sup> werde, so könnte man dem insbesondere mit dem Verweis auf die Genderforschung und deren prononciert interdisziplinäre Ausrichtung bzw. Vernetzung begegnen.

Dennoch: ›Gender‹ steht von verschiedenen Seiten unter Beschuss. Seit einiger Zeit nämlich gerät jene ›disziplinlose Disziplin«<sup>8</sup> in Rechtfertigungszwang: Etwa wenn auf die bisherigen Erfolge des ›Gender Mainstreaming‹ und das politisch bereits Erreichte verwiesen wird, die, so der Tenor jener Argumentationslinie, ›Genderforschung‹ in absehbarer Zeit überflüssig machten. Jenseits

7 Laurenz Lütteken: Vorwort, in: ders. (Hg.): *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, Kassel/Basel/London u. a. 2007, S. 7–19, hier S. 15f.

8 Vgl. Sabine Hark: *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*, Frankfurt am Main 2005.

## Gendering the Musical Canon vs. Canonizing Gender in Music?

aller hier möglichen Zweifel stellt sich an diesem Punkt die Frage, ob damit die Gender Studies wirklich im Kern getroffen werden – muss doch auch hier gelten, dass Wissenschaft und Politik bei aller faktischen Verwobenheit zumindest auf logisch-heuristischer Ebene getrennt werden sollten, um nicht den berechtigten Vorwurf des Ideologischen auf sich zu ziehen. Mit anderen Worten: Die Frage nach Musik und Gender impliziert mehr und Anderes als die Förderung von Wissenschaftlerinnen, die Suche nach vergessenen Komponistinnen aus einem Gerechtigkeitsimpuls heraus oder die Schärfung des Bewusstseins für Mechanismen der Unterdrückung. All dies ist von großer Bedeutung, kann jedoch im besten Fall nur ein Nebeneffekt der Gender Studies im Sinne einer methodologisch reflektierten Wissenschaft sein. Vielmehr geht es dieser um die möglichst unvoreingenommene Untersuchung von sich gesellschaftlich und kulturell manifestierenden Strukturen, von eingeschliffenen Ausschlussmechanismen in Geschichte und Gegenwart, die sich auch (und im besonderen Maße) im Musikleben wiederfinden, sowie von materialisierten, öffentlich-institutionell und im Privaten gleichermaßen sich äussernden diskursiven Praktiken rund um das biologische und soziokulturell bestimmte ›Geschlecht‹. Zentral ist dabei die viel zitierte Leit- und Kernfrage Leopold von Ranke, wie »es eigentlich gewesen« sei, die nur unter Rückgriff auf Quellen, bei denen es sich in den meisten Fällen um ›Texte‹ handelt, d.h. höchst vermittelt und nur mit Hilfe von aufwändiger Rekonstruktionsarbeit zu beantworten ist. Dass das Ergebnis hierbei nicht von vornherein feststehen darf, ist zu selbstverständlich, als dass eigens darauf hingewiesen werden müsste.

Auch dem anderen, diesmal fachinternen Verweis darauf, dass es nicht lohne, Kompositionen von Frauen zu analysieren, da diese ja meist und aus den bekannten soziologischen Gründen ohnehin ›nichts hergeben‹, wird damit der Wind aus den Segeln genommen: Eine Kultur- oder Geisteswissenschaft, die sich ausschließlich mit Gegenständen beschäftigt, die sie für ›wertvoll‹ hält, hat ihren Namen nicht verdient, auch wenn es individuell verständlich ist, dass der eigenen Forschung mit der Nobilitierung des jeweiligen Gegenstandsbereichs Gewicht – und Sinn – verliehen werden soll. Doch weder die (häufig unter dem Feigenblatt des ›zu Unrecht Vergessenen‹ stattfindende)<sup>9</sup> musikwissenschaftliche Beschäftigung mit ›Kleinmeistern‹ noch die kulturwissenschaftliche, geschweige denn geschichtswissenschaftliche Erforschung des NS-Staates wäre unter dieser Voraussetzung gerechtfertigt; weder die Analyse von staatsoffiziellen und Gelegenheitskompositionen noch große Teile der Popmusikforschung

9 Vgl. hierzu Anselm Gerhard: »Kanon« in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche, in: Archiv für Musikwissenschaft 57/1 (2000), S. 18–30, hier S. 29. Hinter der »Zorro-Phrase vom musikhistorischen ›Unrecht‹« stehe demnach »vor allem das bequeme Ausblenden des Problems, warum es manche herausragende Kompositionen schwer haben im Musikleben.« (Hervorhebung von N.N.)

könnten unter dieser Bedingung ernst genommen werden. Es ist genau jenes Missverständnis hinsichtlich des Anliegens der Geistes- und Kulturwissenschaften, das die unkritisch-voreingenommene Skepsis gegenüber den (inzwischen gar nicht mehr so) ›modischen‹ Disziplinen wie Diskurs- und Medientheorie, deren (Un-)Haltbarkeit erst noch zu erweisen wäre, auf den Plan ruft: Sobald sich ein Forschungsweig zur *Legitimation* als Haupt- und Kernaufgabe die Bewahrung und Tradierung von kulturellem Erbe – wie auch immer dieses beschaffen ist, ob es von Frauen oder Männern stammt – auf die Fahnen schreibt, hat er, indem er seine partielle Blindheit zum Programm erhebt, jenseits von Politik und Forschungsförderung bereits verloren. Die primäre Begründung von geisteswissenschaftlicher Forschung ist die menschliche Neugierde und das durch sie ausgelöste Erkenntnisinteresse – das gilt auch für die Genderforschung. Politische Programme u. ä. können allenfalls als sekundäre Zwecke bzw. individuelle Leitsysteme fungieren, niemals als alleinige Motivation einer Wissenschaft oder eines Forschungsprogramms.<sup>10</sup>

In der Musikwissenschaft manifestiert sich der faktisch nicht aufzulösende, theoretisch aber klar zu formulierende Widerspruch zwischen Forschung und Politik, hier unter der Perspektive von ›Musik und Gender‹, folgendermaßen. Erstens: Die musikwissenschaftliche Genderforschung hat – ungeachtet der Tatsache, dass es in der Wissenschaft *immer* auch um »Geld, Macht und Definitionshoheit«<sup>11</sup> geht – Feinde, die sie, wenn sie Politik und Wissenschaft deutlicher voneinander trennen würde, nicht hätte. Bestünde eine explizite Markierung der Grenze bzw. der Schnittfläche zwischen Genderforschung und Frauenförderung, gäbe es mehr männliche Genderforscher. Von der ›Sache her‹ ist die Bevorzugung von Forscherinnen durch nichts gerechtfertigt, zumal hierdurch Strukturen gefestigt werden, die es im Namen einer möglichst vorurteilsfreien Erkenntnis gerade aufzubrechen gilt. Zweitens, eng mit Punkt 1 zusammenhängend: Zwischen ›Frauenforschung‹ und ›Genderforschung‹, die sich in der Praxis wiederum überlappen, wird häufig unzureichend unterschieden. Auch dies ist ein Effekt mangelnder Trennschärfe – mit Kant gesprochen – zwischen ›reiner‹ und ›praktischer‹ Vernunft: Während es der ›Frauenforschung‹ auch in der Musikwissenschaft seit den 1970er Jahren vor allem um die Aufarbeitung aus Gerechtigkeitsgründen geht (Frauen sollten ins Blickfeld gerückt

10 Vgl. Wendy Brown: Die Unmöglichkeit der Women's Studies, in: Gabriele Dietze/Sabine Hark (Hg.): Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie, Königstein 2006, S. 123–151, hier S. 145. – Unklar ist, was Wolfgang Marx meint, wenn er davon ausgeht, dass sich die »Notwendigkeit der Gender Studies [...] nur außermusikalisch erweisen« lasse und »ihr Erkenntnisinteresse ebenfalls per definitionem außermusikalisch« sei. Abgesehen davon, dass eine ›innermusikalische‹ Begründung selbst der ›traditionellen Musikwissenschaft‹ kaum denkbar ist, bleibt hier letztlich offen, inwiefern sich die Gender Studies von anderen Wissenschaften unterscheiden. Vgl. Wolfgang Marx: Wenn Musik Wissen schafft. Gedanken zum Erkenntnisinteresse einer Wissenschaft zwischen Kultur und Kunst, in: Musik-Theorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 24/4 (2009), S. 295–311, hier S. 307.

11 Fauser/Plebuch: Gender Studies. Ein Streitgespräch (Anm. 1), hier S. 19.

## Gendering the Musical Canon vs. Canonizing Gender in Music?

und deren kultureller Ort sichtbar gemacht werden), ist es der Genderforschung um die Untersuchung von geschlechtlich markierten Strukturen in Kultur und Gesellschaft zu tun. Als Teil der Rankeschen Frage nach dem ›eigentlich Gewesenen‹ ist die Frauenforschung damit wesentliche Voraussetzung für die ›Genderforschung‹, so sie nicht der ›Reifizierung‹ eines vermeintlichen Kollektivsubjekts ›Frau‹ dient;<sup>12</sup> das eine (Frauenforschung) gegen das andere (Genderforschung) auszuspielen, wäre somit verfehlt. Und drittens: ›Gender‹ wird nach wie vor vielfach als vom ›Mainstream‹ relativ präzise abgrenzbares Spezialgebiet der Musikwissenschaft betrachtet. Dies kann es jedoch nicht sein: So ist die Frage nach sich kulturell manifestierenden Strukturen von Geschlechtlichkeit sinnlos, wenn sie nicht auf die gesamte Palette musikwissenschaftlicher Gegenstände und Erkenntnisinteressen angewandt werden kann. ›Gender‹ dabei von vornherein und unter allen Umständen ein Primat – gleichsam als »archetypal duality«<sup>13</sup> – gegenüber allen anderen möglichen Blickwinkeln zuzugestehen, erwiese sich dabei als voreilig und zudem epistemologisch bedenklich.<sup>14</sup> Selbst für politische Kontexte gilt: Manchmal wird ›Gender‹ durch ein anderes Differenzkriterium – etwa: ›Alter‹ oder ›Klasse‹ – ›gestochen‹.<sup>15</sup>

## 2 Perspektiven der Kanondiskussion

Die in Abschnitt 3 folgende Diskussion einiger Aspekte aus Marcia J. Citrons erstmals im Jahr 1993, sieben Jahre später in zweiter Auflage erschienenem Buch *Gender and the Musical Canon*<sup>16</sup> erfolgt in enger Tuchfühlung mit den genannten Widersprüchen. Der Rekurs auf Citrons Buch bietet sich aus mehreren Gründen an: Zum einen werden dort Fragen aufgeworfen, die nach wie vor unbeantwortet im Raum stehen. Zum anderen lässt sich mit Blick auf *Gender and the Musical Canon* zumindest in Ansätzen Revue passieren, was sich in den letzten 17 Jahren in der musikwissenschaftlichen Genderforschung getan hat.

12 Vgl. Bettina Dausien: Repräsentation und Konstruktion. Lebensgeschichte und Biographie in der empirischen Geschlechterforschung, in: Sabine Brombach/Bettina Wahrig (Hg.): *Lebensbilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies*, Bielefeld 2006, S. 179–211, hier S. 185f.

13 Leo Treitler: *Gender and Other Dualities of Music History*, in: Ruth A. Solie (Hg.): *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 23–45, hier S. 23.

14 So auch Gabriele Dietze/Sabine Hark: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Gender kontrovers* (wie Anm. 10), S. 9–18, hier S. 17f.

15 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Rebecca Grotjahn in diesem Band, bes. S. 79. Anderer Auffassung ist Karin Hausen: Die Nicht-Einheit der Geschichte als historiographische Herausforderung. Zur historischen Relevanz und Anstößigkeit der Geschlechtergeschichte, in: Hans Medick/Anne-Charlott Trepp (Hg.): *Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven*, Göttingen 1998 (*Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 5), S. 17–55, hier S. 52f.

16 Marcia J. Citron: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993; reprint edition with new Preface: Urbana 2000.

Eines der Hauptprobleme ist nach wie vor, dass die Fachdiskussionen und Forschungserträge dies- und jenseits des Atlantiks auch in diesem Feld wechselseitig häufig allzu sporadisch wahrgenommen wurden und werden. So verweist kaum einer der zahlreichen Texte, die sich im Zuge der seit der Jahrtausendwende grassierenden Selbstreflexion des Faches im deutschsprachigen Raum mit Kanonfragen in der Musikwissenschaft beschäftigen, auf den Gender-Aspekt, geschweige denn auf *Gender and the Musical Canon*;<sup>17</sup> dabei war es insbesondere die Frage nach dem Ausschluss der Frauen aus dem Kanon, die in den 1980er Jahren die Kanon-Debatten in den USA maßgeblich provoziert hat. Um nur zwei gewichtige Diskussionsbeiträge zu nennen: Bei Anselm Gerhard (2000) kommt ›Gender‹ – immerhin mit Hinweis auf Citrons Buch – nur am Rande,<sup>18</sup> bei Andreas Dorschel (2005)<sup>19</sup> gar nicht vor, obwohl deren Texte sich selbst diesen Aspekt geradezu auf dem Tablett servieren. Gerhard mahnt in seinem Aufsatz »Kanon« in der *Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche* die Disziplin eindringlich, sich über ihre verborgenen Voraussetzungen klar zu werden,<sup>20</sup> d. h. die »politischen und ideologischen« Vorurteile zu reflektieren, die dazu führten, dass die Musikwissenschaft sowohl hinsichtlich ihrer Gegenstände als auch ihrer Methoden einseitig geprägt sei; dabei sei der musikologische Kanon zur »bequemen Wahrnehmungsgewohnheit geworden.«<sup>21</sup> Das »methodische Instrumentarium« des Faches sei letztlich nur den »weitgehend selbstreferentiell« organisierten Werken Beethovens wirklich angemessen: »[J]e weniger eine Musik aber als autonomes Werk im historisch eng begrenzten Sinn einer motivisch-thematischen Arbeit konzipiert ist, desto mehr versagen die zur Verfügung stehenden Methoden: bei einer Motette aus der Renaissance wie bei einer Oper von Rossini, bei einem Orchesterstück von Varèse wie bei einer Orgelkomposition von Frescobaldi.«<sup>22</sup> Der disziplinäre Kanon also – Bach, Beethoven, Brahms, Schönberg – spiegelt wider, wie die Musikwissenschaft sich lange Zeit selbst begreifen wollte: Als ›deutsche‹ Disziplin, die sich mit aufgeschriebener, rational nachvollziehbarer und entsprechend analysierbarer (Kunst-)Musik beschäftigt.

Der 2004 von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken herausgegebene *Kleine Kanon der Musik* mit dem (paradoxen) Haupttitel: *Meisterwerke neu*

17 Eine Ausnahme ist u. a. Matthias Wiegandt: Louise Farrenc und die Dynamik kultureller Kanonisierung, in: Rebecca Grotjahn/Christin Heitmann (Hg.): Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich, Oldenburg 2006, S. 239–252.

18 Gerhard: »Kanon« in der Musikgeschichtsschreibung (Anm. 9), S. 19.

19 Andreas Dorschel: Was ist musikalische Wertungsforschung? Gedanken über die Kanonisierung von Komponisten und Kompositionen, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004, Mainz/London/Madrid 2005, S. 371–385.

20 Gerhard: »Kanon« in der Musikgeschichtsschreibung (Anm. 9), S. 23.

21 Ebd., S. 30.

22 Ebd., S. 24.

gehört<sup>23</sup>, aber auch die 111 Musikalischen *Meilensteine, die man kennen sollte* von Silke Leopold, Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer aus dem Jahr 2008<sup>24</sup> zeugen, nimmt man die Titel beim Wort, davon, dass die Beharrungskräfte groß, die »Wahrnehmungsgewohnheiten« nach wie vor allzu »bequem« sind. Ein Blick in die Programme der Opern- und Konzerthäuser (nicht nur in Deutschland) oder der Radiostationen,<sup>25</sup> aber auch auf die schulischen Lehrpläne oder den häuslichen Klavierunterricht ist dazu angetan, dies zu bestätigen; gelegentliche »Exoten« dienen dabei offensichtlich vor allem der Befestigung des Kanons oder, auch dies nicht selten, der Beruhigung des Gewissens.

Wenn nicht alles täuscht, stehen sich hier zwei Konzepte gegenüber: Während die einen wissen wollen, was die einer Kultur wertvolle Musik so unvergleichlich macht, wobei es zugleich um die Bewahrung und Befestigung kulturellen Erbes geht, sind die anderen daran interessiert, wie eben jene Kanonisierungsprozesse funktionieren bzw. was im Zuge dieser Prozesse aus welchen Gründen »auf der Strecke« blieb. Es handelt sich mithin um zwei verschiedene Perspektiven, die eingenommen werden können – und von beiden wird die Frage nach dem »Warum« gestellt: Wenn auf der einen Seite Hinrichsen und Lütteken, wie es im Vorwort ihres Bandes heißt, den »bescheidenen Versuch« unternehmen, »am gleichsam entgegengesetzten Ende der Kanondebatte zu beginnen« und »in einzelnen Fallstudien zu ergründen« suchen, »was die in Frage stehenden Werke eigentlich so hartnäckig am Leben, am »Musikleben« erhält«,<sup>26</sup> so nehmen sie – bewusst oder unbewusst – den Blickwinkel jener Kultur selbst inklusive ihrer blinden Flecken ein. So werden die Gründe dafür, *warum* ein »Meisterwerk« vor jeder Reflexion als »groß« bzw. »universell« angesehen wird, vorwiegend im Kunstwerk selbst gesucht. Abgesehen von wenigen Ausnahmen beantworten die in dem Band *Meisterwerke neu gehört* versammelten, allesamt hochkarätigen Autoren die im Vorwort gestellten Fragen zumeist eher im- als explizit. Dabei befördern sie zahlreiche neue und interessante Aspekte zutage – was ihnen mit nicht-kanonisierten Werken jedoch zweifellos auch gelungen wäre. Kriterien wie Originalität, Komplexität, Avanciertheit, semantischer Reichtum

23 Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lütteken (Hg.): *Meisterwerke neu gehört*. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts, Kassel/Basel/London u.a. 2004. Logisch paradox ist der Titel, weil es nicht zuletzt das »Hören« ist, welches die »Meisterwerke« als solche allererst konstituiert.

24 Silke Leopold/Dorothea Redepenning/Joachim Steinheuer (Hg.): *Musikalische Meilensteine*. 111 Werke, die man kennen sollte, 2 Bände, Kassel/Basel/London u.a. 2008.

25 Vgl. hierzu Melanie Unseld: *Und täglich grüßt die Nachtmusik*. Gedanken über die »Klassik-Hits« des Repertoires, in: Sabine Meine/Nina Noeske (Hg.): *Musik und Popularität*. Beiträge zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute, Münster/New York/München u.a. (Populäre Kultur und Musik 2), Erscheinungstermin voraussichtlich 2011, im Druck.

26 Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lütteken: *Meisterwerke neu gehört*: Inventur im Museum, in: dies. (Hg.): *Meisterwerke neu gehört* (Anm. 23), S. 7–11, hier S.10. Ein solcher »Versuch« ist mit seinem letztlich metaphysischen Anspruch selbstverständlich alles andere als »bescheiden«; die »Demutsgeste« bezieht sich mithin ausschließlich auf die – vermeintlich oder tatsächlich – weit über jeglicher Kanondebatte thronenden »Meisterwerke«.

schimmern fast überall als Qualitätsmaßstäbe – und damit als Voraussetzung für Kanonisierung – hindurch, meist jedoch, ohne als solche thematisiert zu werden.

Hiermit aber wird eine Zirkelbewegung vollzogen: Mit viel Aufwand – der, wie gesagt, in vielerlei Hinsicht sinnvoll und fruchtbar ist – wird bestätigt, was bereits bestätigt ist.<sup>27</sup> Werke sind universell, weil sie universell sind – und dass bei der Analyse immer neue Facetten ans Licht gelangen (nicht zuletzt, weil sich motivisch-thematische Zusammenhänge, wenn man danach sucht, fast überall entdecken lassen, aber auch, weil mögliche Blickwinkel und Fragestellungen nahezu unbegrenzt sind), liegt in der Natur der Sache. Das Ergebnis der Frage nach dem ›Warum‹ des ›Kanons‹ steht dabei, Kennzeichen von Ideologie, von vornherein fest; Grund hierfür ist letztlich das vermeintlich untrügerische Gefühl für ›wertvolle Musik‹, das fast jeder, der sich der klassisch-abendländischen Musik mit Leidenschaft widmet bzw. sich mit dieser hauptberuflich beschäftigt, für sich beansprucht. Einem viel zitierten Ausspruch Dahlhaus' zufolge bestehe der »Triumph der Analyse« entsprechend in dem »Nachweis, daß ein Werk, mindestens ein geglücktes, nicht anders sein kann, als es ist.«<sup>28</sup> Hierfür aber muss zuvor feststehen, dass ein Werk »geglückt« ist – und wir befinden uns mitten im Zirkel. Bezeichnenderweise legt Dahlhaus seine Kriterien des ›Gelingens‹ nur selten offen; zentraler Wertmaßstab ist jedoch der Grad der ›Integration‹ bei höchstmöglicher (struktureller) Komplexität.<sup>29</sup>

Zweifellos ist jene interessengeleitete Bestätigungsarbeit für eine Kultur von enormer Wichtigkeit, da sonst vergessen würde, was sie ›zum Atmen benötigt‹ – etwa den kompositorischen Entwurf von Utopien und Gegenwelten, »Negationen und Potentialitäten«,<sup>30</sup> wie sie nicht zuletzt (und vor allem) Beethoven in seinen Kompositionen tatsächlich lieferte. Sobald sich eine Wissenschaft bewusst ist, was sie tut, d. h. welche blinden Flecken sie in Kauf nimmt und verantworten kann, ist nichts gegen eine so geartete wissenschaftliche Befestigung musikalischer Traditionsbestände ins Feld zu führen, zumal wenn sie das kulturelle Leben und das Leben Einzelner bereichert. Wer der musikalischen Tradition

27 Vgl. etwa Martin Staehelins Einleitung zu seinem Beitrag über Heinrich Schütz' *Musikalische Exequien*: »Im Folgenden soll versucht werden, dieses wahrhafte Meisterwerk besser verständlich zu machen, ja vielleicht gar zu ermöglichen, die Komposition [...] da oder dort ›neu zu hören‹«. Ders.: Heinrich Schütz: *Musikalische Exequien*. Von der funktionalen Beisetzungs- zur Bekenntnismusik, in: Hinrichsen/Lütteken (Hg.): *Meisterwerke neu gehört* (Anm. 23), S. 33–56, hier S. 33.

28 Carl Dahlhaus: *Plädoyer für eine romantische Kategorie*. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik, in: ders.: *Schönberg und andere*. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik, Mainz 1978, S. 270–278, hier S. 277. Kritisch hierzu u. a. Martin Geck: *Von Beethoven bis Mahler*. Die Musik des deutschen Idealismus, Stuttgart/Weimar 1993, S. 253.

29 Vgl. hierzu auch Janina Klassen: *Beethoven und etwas von Schumann*. Zur Methodik der Repertoire- und Kanonforschung, in: *MusikTheorie*. Zeitschrift für Musikwissenschaft 21/1 (2006), S. 57–68, hier S. 63f.

30 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2007, S. 57.

›von innen heraus‹ auf der Spur ist, muss sich zwangsläufig auf die Ansprüche eben jener Traditionsbestandteile einlassen und dabei explizit auch die Frage nach dem ›Wert‹ stellen: »Die Kunst selbst ist kein seliges Eiapopeia, sondern eine Sphäre nicht allzu erbarmungsvollen Wettstreits.«<sup>31</sup> Oder, mit dem Jenaer Literaturwissenschaftler Gottfried Willems gesprochen, dessen Beitrag zur Kanondebatte von 2001 sich prononciert für die Substitution der wissenschaftlichen durch eine ›alltägliche‹ Wahrnehmung einsetzt: »Es ist schon merkwürdig mitanzusehen, wie in einem Milieu, in dem man ständig die Pluralität, die Vieltimmigkeit, die Differenz, das Andere, die Alterität hochleben läßt, an nichts so verbissen gearbeitet wird wie an der Einebnung aller Differenz.«<sup>32</sup> Das abendländisch-hierarchische Denken in Kanones ist den Werken selbst ebenso wie der Kultur als ganzer, deren Teil wir sind, von vornherein eingeschrieben; Kanonkritik, wenn sie allzu radikal ist, sägt an ihrem eigenen Ast.

Die Frage nach dem Kanon kann aber auch anders gestellt werden: Zu ergründen, was bestimmte Werke »harträckig am Leben« erhält, kann ebenso bedeuten, eine Meta-Position einzunehmen und sich selbst dabei als Subjekt ebenfalls im Blick zu behalten: Wie sind die kulturellen Prozesse beschaffen, die den Kanon formen? Warum gilt ein kultureller Gegenstand in einer bestimmten – unserer – Gesellschaft als ›Wert‹? Die Beantwortung jener Fragen bezieht das Thematisieren der eigenen Position, eine Reflexion eigener Bedürfnisse und Vorurteile ein – und genau hier setzt das Buch von Marcia J. Citron an.

### 3 Marcia J. Citrons *Gender and the Musical Canon*

Ein Kanon, so Citron, sei nicht ›universell‹ und nicht ›neutral‹; indem er etwas Bestimmtes repräsentiere, sei er partiell. Partialität wiederum schließe Neutralität aus,<sup>33</sup> denn »[c]anons embody the value systems of a dominant cultural group«.<sup>34</sup> Aus diesem Grunde berühre es Machtstrukturen, wenn der Kanon in Frage gestellt werde: »Canonic challenge can affect power structures in the field, for example who gets published by what press, who sits on editorial boards of which journal, and who gets elected to the Board of the professional society.«<sup>35</sup> Der Kampf um den ›wahren‹ Gegenstand einer Disziplin beinhaltet somit immer

31 Andreas Dorschel: Was ist musikalische Wertungsforschung? (Anm. 19), S. 383.

32 Gottfried Willems: Der Weg ins Offene als Sackgasse. Zur jüngsten Kanon-Debatte und zur Lage der Literaturwissenschaft, in: Gerhard R. Kaiser/Stefan Matuschek (Hg.): Begründungen und Funktionen des Kanons: Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie, Heidelberg 2001 (Jenaer germanistische Forschungen, Neue Folge 9), S. 217–267, hier S. 237. Willems befürchtet, dass das Bewusstsein bei allzu »radikaler Kontextualisierung« als »Black Box« oder »Input-Output-Maschine« behandelt werde (ebd., S. 258).

33 Citron: *Gender and the Musical Canon*, 2. Aufl. (Anm. 16), S. 21.

34 Ebd., S. 20.

35 Ebd., S. 197.

zugleich auch einen Kampf um – erneut: »Geld, Macht und Definitionshoheit«.<sup>36</sup> Hieran ist grundsätzlich jeder beteiligt, der für sich einen Platz innerhalb des Faches beansprucht. Zugleich aber, und das ist das Grundparadox jeder Forschung und Citron durchaus bewusst, erhebt eine Wissenschaft per definitionem den Anspruch auf Universalität, d.h. Verallgemeinerbarkeit und Nachvollziehbarkeit der eigenen Auswahl und Argumentation.<sup>37</sup> Wenn die Autorin mithin in insgesamt sechs Kapiteln aus verschiedenen Perspektiven der Frage nachgeht, zum einen, wie es zum männlich geprägten Kanon kommen konnte und, zum zweiten, welche Gegenstände, aber auch welche Methoden dabei in der Musikgeschichtsschreibung unter den Tisch fielen, so ist sie sich ihrer eigenen Situiertheit stets bewusst und erhebt zugleich den Anspruch auf Objektivität.

Es seien, so Citron, drei Faktoren, die für die Frage nach Kanonisierungsprozessen entscheidend sind. Erstens: Der Komponist bzw. die Komponistin, d.h. die Produktion, zweitens: die Musik selbst sowie, drittens, die Hörerinnen und Hörer als Bestandteil der Rezeption. Kapitel 1, *Canonic issues*, unterscheidet und thematisiert die verschiedenen Kanones in Schule, Universität, Konzertleben und Instrumentalunterricht, um nur einige wesentliche Bereiche aufzuzählen. Für den disziplinären Kanon zentral seien insbesondere die Gesamtausgaben, die, beginnend mit der Bach-Ausgabe, seit dem 19. Jahrhundert erscheinen. Voraussetzung hierfür sei ein Historismus, der die Werke der Vergangenheit höher veranschlagt als jene der eigenen Zeit. Zu den Kanon bildenden Instanzen zählen zudem die Komponisten selbst, welche sich spätestens seit Beethoven und mit der Auffassung von Kunst als ›Ware‹ gerne als ›Genie‹ (und damit als ebenso originell, unsterblich und universell wie ihr Werk) inszenierten, die Musikkritik sowie die kommerziellen Interessen von Verlegern und Konzertbetrieb. Nationalistische Interessen, die Herausbildung der Musikwissenschaft als universitärer Disziplin und der Vorrang der visuellen vor der auditiven Kultur trugen (und tragen) ihrerseits zur Kanonbildung maßgeblich bei.

Kapitel 2 und 3, *Creativity und Professionalism*, fragen nach den Voraussetzungen kompositorischen Schaffens, nach Kreativität und Professionalität. So implizieren die Kreativitätskonzepte des 19. Jahrhunderts einen Vorrang des Geistes bzw. der Kultur vor der Natur, womit zugleich, so Citron, das ›männlich‹ konnotierte Prinzip die Oberhand gewinne: »[T]he culture-nature hierarchy has functioned as a rhetorical means of excluding women from the creation of art.«<sup>38</sup> Da Musik ohnehin schon – seit wann, warum und unter welchen Umständen, wird

<sup>36</sup> Fauser/Plebuch: *Gender Studies: Ein Streitgespräch* (Anm. 1), S. 19.

<sup>37</sup> Vgl. auch Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, aus dem Französischen von Jürgen Bolder, Frankfurt am Main 2005, S. 196f., Anm. 4; Fauser/Plebuch: *Gender Studies: Ein Streitgespräch* (Anm. 1), S. 26.

<sup>38</sup> Citron: *Gender and the Musical Canon*, 2. Aufl. (Anm. 16), S. 50.

bei Citron nicht deutlich – mit dem ›Weiblichen‹ assoziiert werde, galt es, jene Kunst umso stärker als rein ›geistige‹ zu begreifen und als solche in der Wahrnehmung zu befestigen. Schließlich wird ein weiteres zentrales Konzept genannt, das für die menschliche Kreativität entscheidend sei: Jenes der »Einflussangst« (*anxiety of influence*), die von Harold Bloom beschrieben wurde, wonach sich ein Künstler gegenüber seinen ›Übervätern‹ deutlich abgrenzen müsse, um selbst kreativ zu sein. Frauen jedoch sei jene Abgrenzung nicht möglich, da sie keine weibliche Tradition vorfänden – und neigten aus diesem Grunde weniger zum Bildersturm oder zur Originalität. Auf der anderen Seite sei eine Identifizierung mit einer ›männlichen‹ Tradition nicht ohne Verluste möglich: Schlechte Voraussetzungen für die Etablierung eines starken künstlerischen Selbst. In Kapitel 3 geht es wiederum um die weitgehende Unmöglichkeit der Professionalisierung von Frauen im 19. Jahrhundert; auf diese Weise konnte die öffentliche Sphäre von ihnen nicht besetzt werden.<sup>39</sup>

Weiter diskutiert Citron das Problem der ›Autorschaft‹, das eng mit jenem des ›Eigennamens‹ zusammenhänge: Um publiziert und angemessen wahrgenommen zu werden, bedurften Frauen häufig des Pseudonyms, damit aber gehe der eigene Name nicht ins kulturelle Gedächtnis ein. Schließlich nennt die Autorin den Salon, in dem im Halb-Öffentlichen bzw. Halb-Privaten alternative Formen des Musiklebens insbesondere von und mit Frauen praktiziert wurden.

Die beiden letzten Kapitel schließlich, 5 und 6 (*Reception* und *The canon in practice*), analysieren die zentrale Bedeutung, die der (öffentlichen und privaten) *Wahrnehmung* von musikalischen Prozessen für die Kanonbildung zukommt und liefern zugleich eine Skizze weiterer Forschungsdesiderate. So seien es vor allem – Citron spricht hier für die USA – die sozialen Voraussetzungen der Komposition und Rezeption, die in die Musikwissenschaft stärker als zuvor berücksichtigt werden müssten: »Not only do they introduce new questions for themselves, but they have the very real power of modifying the discourse for the entire canon so that a fuller range of human expression is being represented.«<sup>40</sup> Damit solle Raum geschaffen werden für »alternative historiographic models«.<sup>41</sup> Im Vordergrund stehen dabei die Aufmerksamkeit gegenüber den Kriterien Funktion, Ort und Klasse, die Untersuchung von Musik als Kommunikation und Performance in den verschiedensten Kontexten (die Autorin nennt u. a. den Salon, die Kirche, den Hof, das Theater und den Unterricht)<sup>42</sup>, und schließlich: »Less time might

39 Vgl. hierzu bereits Eva Rieger: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt am Main 1981; Freia Hoffmann: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main 1991.

40 Citron: *Gender and the Musical Canon*, 2. Aufl. (Anm. 16), S. 222.

41 Ebd., S. 1.

42 Ebd., S. 217.

be devoted to formalist analysis divorced from social context.«<sup>43</sup> Zweifellos ist in den letzten Jahre zu all diesen Aspekten viel geforscht worden;<sup>44</sup> so waren es – neben marxistischen Ansätzen auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs – vor allem die musikwissenschaftlichen Gender Studies, die Musik immer schon explizit als soziale und kulturelle Praxis begriffen haben.

Ein Kapitel wurde bislang ausgespart: Kapitel 4, *Music as Gendered Discourse*. Es handelt sich um jenen Abschnitt des Buches, der in den 1990er Jahren – hinzuzufügen wäre: in den USA – am lebhaftesten diskutiert und am heftigsten kritisiert wurde. Die Autorin analysiert hier ein Werk einer Komponistin, das kurz vor der vorletzten Jahrhundertwende entstand, als komponierten Beitrag zum Geschlechterdiskurs. Gemeint ist die 1895 komponierte Klaviersonate op. 21 von Cécile Chaminade, in der laut Citron das gängige Sonatenmodell mit – in Anlehnung u. a. an Adolph Bernhard Marx<sup>45</sup> so bezeichnetem – ›männlichem‹ ersten und ›weiblichem‹ zweiten Thema auf den Kopf gestellt werde, indem das zweite Thema keine feste Gestalt annehme und sich auf diese Weise seinem angestammten (untergeordneten) Platz letztlich entziehe. Diese Form der »Ambiguität« wiederum stelle die von der Sonatenform repräsentierte Geschlechterideologie, wie sie im 19. Jahrhundert herrschte, grundlegend in Frage.<sup>46</sup> Chaminade weigere sich gleichsam, die Regeln anzuerkennen:

»[W]hat we may have in this movement is a resistance to the hierarchical relationship between masculine and feminine as articulated in the gendered codes of sonata form and even more importantly in the ideologies they represent. This is expressed through a reconceptualization of the feminine [...], in a sense a refusal to play by the rules laid out in ideology.«<sup>47</sup>

Einwände gegenüber Citrons Schlussfolgerungen wurden u. a. von Liane Curtis formuliert;<sup>48</sup> Marcia J. Citron selbst antwortete hierauf ausführlich.<sup>49</sup> Als zent-

43 Ebd., S. 224.

44 Vgl. u. a. die von Susanne Rode-Breymann konzipierten Symposien zu den ›Musikorten‹ Stadt, Kloster und Hof (2006, 2008 und 2010), die teilweise bereits (als Band 3 und 5 in der Reihe *Musik-Kultur-Gender* des Böhlau-Verlages) dokumentiert wurden. Sabine Meine führt derzeit ein von der DFG gefördertes Projekt zum römischen Salon der Nadine Helbig durch. Zur Performativität vgl. Martina Oster/Waltraud Ernst/Marion Gerards (Hg.): *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst, Hamburg/Münster 2010* (Focus Gender 8).

45 Adolph Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*. Dritter Theil, Leipzig 1845, S. 273.

46 Citron: *Gender and the Musical Canon*, 2. Aufl. (Anm. 16), S. 152.

47 Ebd., S. 154. Dahlhaus hätte jenen Ansatz in Frage gestellt, da er die Metaphorik Marx' als von der Geschlechterideologie der Zeit getrennt wissen wollte; vgl. Carl Dahlhaus: *Ästhetische Prämissen der ›Sonatenform‹ bei Adolf Bernhard Marx*, in: ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 347–364, hier S. 349f.

48 Liane Curtis: *Rebecca Clarke and Sonata Form: Questions of Gender and Genre*, in: *The Musical Quarterly* 81/3 (1997), S. 393–429.

49 Marcia J. Citron: *Gendered Sonata Form. Toward a Feminist Critical Tradition*, in: Freia Hoffmann/

rale, auch in anderen Zusammenhängen immer wiederkehrende Kritikpunkte seien hier nur die mangelnde Kontextualisierung des in Frage stehenden Werkes und die mögliche Verkürzung dessen, was in einer Komposition als (nicht-argumentative) *Kunst* stecken könne, genannt. So handele es sich beim Gendering der Sonatenthemen bei Marx in den 1840er Jahren, auf das Citron rekurriert, um nichts weiter als eine Metapher – statt ›männlich‹ und ›weiblich‹ könne man von zahllosen weiteren Attributen, etwa hart und weich oder komplex und schlicht, dynamisch und unbeweglich, sprechen.<sup>50</sup> Die Kernfrage ist somit, wie weit das immer schon erfolgte ›Gendering‹ sämtlicher möglicher Gegensatzpaare<sup>51</sup> in der künstlerischen Praxis, wozu auch die Rezeption gehört, tatsächlich reicht.

Was die Kontextualisierung anbelangt, kann man darüber streiten, wie umfassend diese sein müsse, um zu einer nachvollziehbaren Aussage über die ›Intention‹ eines Werkes zu gelangen. Hinsichtlich der grundsätzlichen Möglichkeit der Interpretation von Musik als Positionierung innerhalb eines Diskurses, der über die Musik selbst weit hinausreicht, ist die Diskussion im deutschsprachigen Raum jedoch bislang kaum geführt worden. Dabei berührt diese nicht geführte Diskussion Grundlegendes: Inwieweit etwa ist Musik als mehr oder minder eindeutige ›Aussage‹ oder (im weitesten Sinne politische) ›Stellungnahme‹ zu interpretieren, ohne dass dabei Wesentliches verlorengeht? Wird man hiermit dem ›Kunstcharakter‹ von Musik gerecht? Susan McClary wurde nach Veröffentlichung ihres Buches *Feminine Endings* 1991<sup>52</sup> mit ähnlichen Einwänden konfrontiert: So herrscht vielfach Skepsis etwa gegenüber einer Deutung der Symphonien Beethovens als auskomponiertes männliches Begehren<sup>53</sup> – und dies, obwohl die Autorin nicht müde wurde zu versichern, dass dies nur *ein* Interpretationsangebot darstelle. (Der Widerstand dagegen, Musik konkreten semantischen Gehalt zuzuschreiben, scheint dabei umso größer, als je ›wertvoller‹ eine Komposition eingestuft wird: Philip Bohlman charakterisiert jenen »act of essentializing music« zutreffend als »most hegemonic form of politicizing music.«<sup>54</sup>) Doch war es eben jener demonstrative Rückzug McClarys (und anderer) auf den ›subjektiven Eindruck‹, der die Skepsis gegenüber jenen Ansätzen

Jane Bowers / Ruth Heckmann (Hg.): Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag, Oldenburg 2000, S.165–176.

50 Scott Burnham: A. B. Marx and the Gendering of Sonata Form, in: Ian Bent (Hg.): Music Theory in the Age of Romanticism, Cambridge 1996, S.163–186.

51 Zentral hierzu Cornelia Klinger: Philosophie. Feministische Theorie zwischen Lektüre und Kritik des philosophischen Kanons, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.): Genus. Geschlechterforschung/ Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch, Stuttgart 2005, S.329–364, hier S.338–357.

52 Susan McClary: *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, MN 1991; Minnesota 2002.

53 Vgl. ebd. (2. Aufl.), S.127–129. Kritisch hierzu u. a. Treitler: Gender and Other Dualities (Anm. 13), S.36f.

54 Philip V. Bohlman: Musicology as a Political Act, in: *The Journal of Musicology* 11/4 (Autumn 1993), S.411–436, hier S.419. Bei jener Auffassung der Autonomie des musikalischen Werks scheint, wie so oft, die gängige Auffassung von ›Lebendigem überhaupt‹ auf Kunstprodukte übertragen zu werden.

massiv beförderte – zumal er so bescheiden dann doch nicht daherkam. Tatsächlich ließ die New Musicology zeitgenössische Rezeptionsquellen, die Anschluss über den einer Musik zu ihrer Zeit innewohnenden ›Gehalt‹ geben könnten, weitgehend außer acht, so dass ihre Interpretationen häufig mehr über die brennenden Themen des ausgehenden 20. Jahrhunderts und die nahezu unbegrenzte semantische Anschlussfähigkeit eines musikalischen Gebildes verraten als über ein Stück Vergangenheit.

Mit der Frage nach gesellschaftlichen Implikationen von musikalischem Material ist die Kernfrage angesprochen, die sowohl die Frage nach dem ›Kanon‹ als auch die Frage nach dem ›Wert‹ einer Musik betrifft. Auch die beiden in Abschnitt II erwähnten ›Perspektiven‹ auf den ›Kanon‹ existieren allein aus dem scheinbar banalen Grund, dass der Mensch – und damit auch der oder die künstlerisch Schaffende – sowohl ›Geist‹ als auch ›Körper‹ ist.<sup>55</sup> Was also hindert uns anzuerkennen, dass wir geprägt sind von unseren Erfahrungen und unserer Umwelt, die uns beschränken und in unseren Handlungen bestimmen, dass wir aber zugleich auf einer Ebene miteinander kommunizieren können, die wenn nicht allgemein-, so doch einer größeren Gruppe von Individuen verständlich ist? Auf die Musik übertragen: Komponieren ist, wie jede kulturelle Praxis, sowohl Reflex der Welt als auch Vorstoß in neue Welten, autonom und heteronom zugleich. Damit gilt sowohl, dass »Musik bis in die Details ihrer Klangstruktur hinein durch kulturelle Praktiken und Diskurse bestimmt ist«, als auch, dass »die musikalische Form und die Geschichte der Komposition sich nach ihren eigenen Gesetzen entwickeln.«<sup>56</sup> Anders gesagt: Die Analyse von Akkordverbindungen bei Beethoven kann sowohl zeigen, dass hier »Sexualität« (d. h. der Körper) eine Rolle spielt, als auch, dass wir es mit »a set of obvious, though still brilliant, compositional decisions« (des Geistes) zu tun haben.<sup>57</sup> Gut möglich also, dass Chaminade in ihrer Sonate sich bewusst oder unbewusst mit der (in sich widersprüchlichen) Geschlechter-Ideologie ihres Zeitalters auseinandersetzt, gut möglich aber auch, dass sie das ›Sonatenschema‹ nur beibehält, um eine völlig neue Welt zu entwerfen, in der etwa Frauen das ›dynamisch-kraftvolle‹ erste Thema verkörpern – oder schlichtweg um zu erproben, was kompositorisch möglich ist. Über die Plausibilität kann hier tatsächlich einzig und allein der ›Kontext‹ und die durch ihn mögliche ›plausible Erzählung‹ entscheiden.<sup>58</sup>

55 Die Differenzen zwischen Tobias Plebuch und Annegret Fauser resultieren aus der unterschiedlichen Gewichtung der beiden Anteile; vgl. Fauser/Plebuch: Gender Studies: Ein Streitgespräch (Anm. 1).

56 Tobias Janz: Musikhistoriographie und Moderne, in: MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 24/4 (2009), S. 312–330, hier S. 329. Adorno zufolge sind Kunstwerke entsprechend zugleich »ästhetisch und faits sociaux«. Vgl. ders.: Ästhetische Theorie, hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1995, S. 375.

57 Bohlman: Musicology as a Political Act (Anm. 54), S. 424.

58 Vgl. hierzu auch Annegret Huber: Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten, in: Annette Kreuziger-Herr / Katrin Losleben

Die doppelte Bestimmtheit des Menschen und seiner kulturellen Erzeugnisse bedingt demnach, dass eine Entscheidung – pauschal ausgedrückt – etwa ›für‹ die Meisterwerkanalyse Hinrichsens und Lüttekens, die von der Transzendenz und Autonomie des künstlerischen Subjekts ausgeht, nicht zwingend ›gegen‹ Citron, die an den ein- und ausschließenden Strukturen interessiert ist, ausfallen muss (und vice versa). Anders gesagt: Die ›Meisterwerke‹ müssen es aushalten, nach ihrem Ort im Diskurs befragt zu werden, sozusagen im Sinne eines *Gendering the Musical Canon*,<sup>59</sup> und umgekehrt muss sich nicht-kanonisierte Musik gefallen lassen, gleichsam auf Herz und Nieren nach ihrem transzendenten, ›utopischen‹ (und damit kanonisierbaren) Potential abgeklopft zu werden; die ›Wertfrage‹ darf hierbei nicht von vornherein für ungültig erklärt werden. Erst dann ist es möglich, jene Kompositionen im Sinne eines – überspitzt und ein wenig verkürzt gesprochen – *Canonizing Gender in Music* im kulturellen Gedächtnis zu verankern. Die verschiedenen Erkenntnisinteressen und Herangehensweisen, die primär quellenbezogene Neugierde, wie es ›eigentlich gewesen‹ war, der (unterschwellige) Impuls, eine ›gerechtere‹ Erinnerungskultur zu etablieren und das philosophisch-ästhetische Interesse an der Transzendenz einer Musik sollten sich hierbei nicht gegenseitig behindern oder gar ausbremsen, sondern wechselseitig befruchten.

Nichts spricht dafür, Musik von Frauen vorrangig hinsichtlich des Gender-Aspekts zu analysieren, während sich bei Kompositionen von Männern die herkömmliche, bestenfalls hermeneutisch und quellenkritisch angereicherte Strukturanalyse empfiehlt. Anders gesagt: ›Gender‹ ist den Werken von Mozart, Beethoven und Stockhausen genauso eingeschrieben wie die Kompositionen Clara Schumanns und Cécile Chaminades, als Produkt des menschlichen Geistes, zu gewissen Teilen Universalität beanspruchen.

### 4 Fragen

Zwei Punkte seien der Vollständigkeit halber noch angemerkt, einmal gegen und einmal mit Citron, einmal aus der Transzendenz- und einmal aus der Diskursperspektive. Zum einen: Die Autorin betont mehrfach, dass ihr jedweder Essentialismus fernliege.<sup>60</sup> Es gebe, so Citron, keinen genuin ›weiblichen Stil‹, der allen Komponistinnen gemeinsam wäre und ausschließlich ihnen zukomme. Dennoch existieren laut Citron bestimmte kompositorische Tendenzen, die offenbar Frauen aus dem Grunde näher seien, weil diese eine bestimmte Sozialisation

(Hg.): *History | Herstory. Alternative Musikgeschichten*, Köln/Weimar/Wien 2009 (Musik-Kultur-Gender 5), S. 125–139, hier S. 137.

<sup>59</sup> Die auf diese Weise vorgehende Untersuchung von Roland Schmenner: *Die Pastorale. Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter*, Kassel/Basel/London u. a. 1998, ist bemerkenswerterweise in der musikwissenschaftlichen Diskussion fast vollständig untergegangen.

<sup>60</sup> Vgl. z. B. Citron: *Gender and the Musical Canon*, 2. Aufl. (Anm. 16), S. 7.

erfahren hätten: »[C]ertain tendencies, perhaps related to subject positioning or socialization, seem to manifest themselves in many works by women.«<sup>61</sup> Dies impliziert die fragwürdige Annahme, dass ein Mann die Sonate op. 21 in der vorliegenden Form nicht hätte komponieren können.<sup>62</sup> So konstatiert die Autorin, dass Frauen ihre Umwelt stärker als Männer in Strukturen der ›Verbundenheit‹ sähen – und zwar, weil sie sich mit einer »nährenden Mutter« (»nurturing mother«)<sup>63</sup> identifizierten. Dies wiederum führe dazu, dass Frauen ihre Werke möglicherweise ähnlich ungern in die Welt entlassen wie ihre leiblichen Kinder; Männer hätten hiermit, so Citron, weniger Probleme:

»[The women] might experience a special sense of loss when the created object goes out into the world as a published work. [...] [I]t might not be far-fetched to compare it to the anxiety that accompanies weaning a baby or having a grown child move out of the home: the musical child, as it were, is leaving the nest. [...] I would suspect that social conditioning may make it easier for a man to let his piece go.«<sup>64</sup>

Unübersehbar streift die Autorin hier genau jenen Biologismus, den sie selbst zurückweist. An anderer Stelle heißt es, dass Männer sich generell stärker als Frauen als im ›Zentrum‹<sup>65</sup> der Geschichte stehend fühlen (»Men, after all, generally feel more centered in history than women and see themselves as a natural part of historical succession«<sup>66</sup>). Gefragt werden kann an dieser Stelle, inwieweit dies verallgemeinerbar ist: So sind zahlreiche Fälle bekannt, in denen sich Mädchen selbstbewusst mit männlichen Vorbildfiguren aus Wissenschaft, Kunst und Kultur identifizieren, ohne hierbei an ihrer Seele Schaden zu nehmen.<sup>67</sup> Im Gegenteil erfahren vermeintlich ›typisch weibliche‹ Rollenmodelle durch die weibliche Identifikation mit Männern eine fruchtbare Erweiterung. Die Dehnbarkeit dessen, was ›männlich‹ und ›weiblich‹ ist, wird durch jene intuitive kindliche Haltung bestätigt, durch Citrons Analyse hingegen in letzter Konsequenz erneut in Frage gestellt. Es gibt da, anders ausgedrückt, offenbar einen Bereich im menschlichen Selbst, der ›autonom‹ ist, und dies ist nicht zwingend eine sozialgeschichtlich späte Erscheinung, die es im (auch und gerade von den Gender Studies) vielgeschmähten 19. Jahrhundert nicht gab. Mit Sicherheit existierten selbst in diesem Jahrhundert weibliche Individuen, die sich bei aller objektiven Beschränktheit auch und vorrangig als ›Subjekt‹ begriffen und von dieser

61 Ebd., S. 11.

62 Citron betont allerdings, dass sie dies eben nicht meine. Ebd., S. 56.

63 Ebd., S. 78.

64 Ebd., S. 112.

65 Vgl. Anm. 2.

66 Citron: *Gender and the Musical Canon*, 2. Aufl. (Anm. 16).

67 Vgl. dagegen ebd., S. 74.

Position aus aktiv, nicht nur in Abwehrhaltung gegenüber Vorhandenem, komponierten.

Zum anderen eine weitere Anmerkung, diesmal ›mit‹ Citron, aus der Diskursperspektive: Könnte es sein, dass die deutschsprachige historische Musikwissenschaft (von wenigen Ausnahmen abgesehen) sich auch im Gender-Bereich gegenüber den Populärkulturen in Geschichte und Gegenwart, die nicht mindestens innerhalb des gehobenen Bürgertums angesiedelt sind, mitunter verschließt? So mahnte die Autorin 1993 an, dass künftige Studien sich auch jenseits der »Western art music« und jenseits von »white middle- to upper-class experience«<sup>68</sup> bewegen sollten: Was in den USA seitdem geschehen ist, ist für hiesige Verhältnisse, zumindest innerhalb der historischen Musikwissenschaft, nahezu unvorstellbar.<sup>69</sup>

Schließlich sei in aller Kürze noch ein möglicherweise zentraler Aspekt genannt, den Citron allerdings nicht thematisiert und der hier nur als Frage in den Raum gestellt sei: Wurde in der Musikwissenschaft bereits die Diskussion darüber geführt, ob und inwieweit ›Gender‹ *das* – als solches Exklusivität beanspruchende – Differenzkriterium Nr. 1 bleiben kann und sollte? Wann müssen gleichermaßen oder bevorzugt Ethnizität, Klasse, Religion, Alter oder weitere Kriterien berücksichtigt werden? (Denn die Gefahr, ein klassen- und nationenübergreifendes Kollektivsubjekt ›Frau‹ zu konstruieren, das Identität suggeriert, wo sie nicht vorhanden ist, ist nach wie vor groß.) Was in jüngerer Zeit unter dem Stichwort »Intersektionalität« verhandelt wird und sich mit den Kreuzungspunkten der verschiedenen Differenzen beschäftigt, sollte eventuell einmal vorurteilslos und ohne Angst, dass ›Gender‹ (erneut) marginalisiert würde, auch für die Musikwissenschaft eingehend diskutiert werden.<sup>70</sup>

»May the conversation continue.«<sup>71</sup> Hinzuzufügen wäre: Nicht nur über den Atlantik hinweg, sondern auch zwischen E und U, Männern und Frauen, Nord und Süd.

68 Ebd., S. 8.

69 Als eine Ausnahme aus jüngerer Zeit ist der internationale Kongress »Heavy Metal and Gender« zu nennen, der vom 8. bis 10. Oktober 2009 in der Hochschule für Musik und Tanz Köln stattfand (vgl. in diesem Band S. 156–159).

70 Vgl. u. a. Gudrun-Axeli Knapp: »Intersectionality« – ein neues Paradigma der Geschlechterforschung? in: Rita Casale / Barbara Rendtorff (Hg.): Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung, Bielefeld 2008, S. 33–54; Dietze / Hark: Einleitung (Anm. 14); Brown: Die Unmöglichkeit der Women's Studies (Anm. 10); Sabine Schülting: Reading Sex Historically: Zu Problemen und Perspektiven der kulturhistorischen Gender Studies, in: dies./Sabine Lucia Müller (Hg.): Geschlechter Revisionen. Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften, Königstein 2006 (Kulturwissenschaftliche Gender Studies 6), S. 58–74, hier S. 73. Schülting plädiert dafür, »Geschlechterverhältnisse und Begehrensstrukturen [...] als Effekt kollektiver – ökonomischer, religiöser oder auch medialer – Prozesse« zu betrachten; dabei solle die Frage nach »individueller Identifizierung verknüpft werden [...] mit der Analyse von sozialen Relationen und Interaktionen, von kollektiven Praxen und ihrer Verhandlung in kulturellen Texten und Medien.«

71 Citron: Gender and the Musical Canon, 2. Aufl. (Anm. 16), S. 232.

# Jahrbuch Musik und Gender

Herausgegeben vom  
Forschungszentrum Musik und Gender  
und der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der GfM

durch einen wissenschaftlichen Beirat

bestehend aus

Beatrix Borchard (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)

Rebecca Grotjahn (Universität Paderborn /  
Hochschule für Musik Detmold)

Freia Hoffmann (Sophie Drinker Institut Bremen und  
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Annette Kreuziger-Herr (Hochschule für Musik Köln)

Susanne Rode-Breymann (Forschungszentrum Musik und Gender  
an der Hochschule für Musik und Theater Hannover)

Melanie Unseld (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

sowie

Cornelia Bartsch

Marianne Betz

Katharina Hottmann

Martin Loeser

Dörte Schmidt

Christine Siegert

für die Fachgruppe Frauen- und Genderstudien  
in der Gesellschaft für Musikforschung

**Band 3**

**G**

Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York  
2010

# Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis?

Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag

Herausgegeben von  
Annette Kreuziger-Herr, Nina Noeske,  
Susanne Rode-Breymann und Melanie Unseld



Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York  
2010

C16 Juebr 420, 3

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
der Mariann Steegmann Foundation

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Ver-  
vielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deut-  
schen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Inter-  
net über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UB SALZBURG



+DA26391801

*2011, 110 - 136*

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Umschlaggestaltung, Satz: André Henze, Berlin

Herstellung: Strauss Offsetdruck, D-69509 Mörlenbach

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2010

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-487-14494-8

ISSN 1867-3600

[www.olms.de](http://www.olms.de)



- Rebecca Grotjahn, Susanne Rode-Breymann*  
9 Zum Geleit

## Hauptteil

- Annette Kreuziger-Herr, Nina Noeske, Susanne Rode-Breymann,  
Melanie Unseld*  
11 Einleitung

### I Internationalität und Kanonisierung

- Marcia J. Citron*  
25 Gender and the Musical Canon:  
A Retrospective View by the Author
- Nina Noeske*  
31 Gendering the Musical Canon vs. Canonizing Gender in Music?  
Musikwissenschaftliche Perspektiven
- Gesa Finke*  
49 Vom Aufwand des Erinnerns: Die Tätigkeit der Witwe  
im Kontext von Gender und Kanonisierung
- Annette Kreuziger-Herr*  
55 Diskussionszusammenfassung Panel I:  
Internationalität und Kanonisierung

### II Historie

- Eva Rieger*  
63 *Frau, Musik und Männerherrschaft* revisited
- Rebecca Grotjahn*  
71 Domino-Effekte  
Überlegungen zu einer Geschlechtergeschichte der Musik
- Blanka Šiška*  
83 Ergänzende Lektüre zu Eva Riegers  
*Frau, Musik und Männerherrschaft*
- Sandra Marchl*  
91 Weibliche Opferbiographien  
Eine Gegenlektüre aus der Perspektive der Textlinguistik