

impuls:vlk 4-2020, urn:nbn:at:at-lkonsv-20201223140607611-1591986-0  
Online publiziert am 23.12.2020

Evelyn Fink-Mennel (Hg.)

## Frauen: Musik/Geschichten

Tagungsbericht zum Symposium des Vorarlberger Landeskonservatoriums am 23. Juni 2018  
im Frauenmuseum Hittisau

|                           |  |   |
|---------------------------|--|---|
| <i>Evelyn Fink-Mennel</i> | Vom IBH-Call „Demokratie“ (2017) zum Symposium<br>„Frauen: Musik/Geschichten“ (2018). Einführung | 2 |
|---------------------------|--|---|

### MUSIKWISSENSCHAFTLICHE FRAUEN-UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

|                         |   |    |
|-------------------------|---|----|
| <i>Freia Hoffmann</i>   | Musikerinnen hörbar und sichtbar machen: 40 Jahre musikwissenschaftliche<br>Frauen- und Geschlechterforschung | 6  |
| <i>Beatrix Borchard</i> | Die Forschungsplattform MUGI – Vergangenheit / Gegenwart / Visionen   | 15 |

### POPULÄRMUSIK

|  |   |    |
|--|---|----|
| <i>Ana Sobral</i>  | „Spirit of Resistance“: Frauen im Rap             | 22 |
| <i>Evelyn Fink-Mennel mit Samuel Eder,<br/>Sebastian Konietzki, Kathrin Signer<br/>und Anna Zimmermann</i> | „Spirit of Resistance“: Frauenbilder im Volkslied | 29 |

### MUSIKPÄDAGOGIK

|                            |   |    |
|----------------------------|---|----|
| <i>Monika Oebelsberger</i> | Musikpädagogik und Frauengeschichte   | 36 |
| <i>Meinrad Pichler</i>     | Caroline Langwara (1859–1932). Sängerin und Gesangspädagogin<br>im Dornbirn der Jahre 1894–1900 | 43 |

### FRAUENMUSEUM HITTISAU

|                                       |   |    |
|---------------------------------------|---|----|
| <i>Stefania Pitscheider Soraperra</i> | Das Frauenmuseum Hittisau: ein Ort der Auseinandersetzung,<br>Diskussion, Inklusion | 47 |
| <i>Wolfgang Ellenberger</i>           | Revolution der Demenztherapie mit Musik   | 47 |

|  |  |    |
|--|--|----|
| Flyer Festival/Symposiumsprogramm 2018 |  | 48 |
|--|--|----|

|                            |  |    |
|----------------------------|--|----|
| Die Autorinnen und Autoren |  | 50 |
|----------------------------|--|----|

Evelyn Fink-Mennel

## Vom IBH-Call „Demokratie“ (2017) zum Symposium „Frauen: Musik/Geschichten“ (2018). Einführung

### Der demokratischste Moment ist der des Aufbegehrens

Mitten in der Krise der westlich liberalen Demokratien, in der seit Jahren gewählte Autokraten und Populisten der Zivilgesellschaft die Luft zum Atmen rauben und an den gesellschaftspolitischen Errungenschaften der letzten Jahrzehnte zu rütteln wagen, setzen mitreißende, von Frauen initiierte Protesthandlungen 2017 unvermittelt „eine der schnellsten Veränderungen in unserer Kultur seit den 1960er-Jahren frei“ (Felsenthal 2017). In den USA, dem einstigen Flaggschiff des Liberalismus, erreicht die schleichende Erosion politisch-demokratischer Grundwerte im November 2016 ihren vorläufigen Negativhöhepunkt mit dem Wahlsieg Donald Trumps. Und führt zu einer zivilgesellschaftlichen Politisierung, die heute, wenige Jahre später, vielfach als Beginn der digital-demokratischen Revolution diskutiert wird. Noch in der Nacht des Wahlsieges initiiert die in Hawaii lebende amerikanische Rechtsanwältin Teresa Shook ein Facebook-Event mit der politischen Forderung nach Gleichberechtigung, Teilhabe und Gerechtigkeit. Sie protestiert gegen einen populistisch und polarisierend geführten Wahlkampf, der von offen rassistischer und frauenfeindlicher Rhetorik durchzogen war. Shook mobilisiert über soziale Medien im Team mit anderen Frauen innert zwei Monaten für den „Women’s March on Washington“<sup>1</sup> (#womensmarch) und setzt ihn für den Tag nach der Inauguration des (mittlerweile abgewählten) 45. US-Präsidenten im Jänner 2017 an. Dieser Tagesmarsch (samt weltweiter Schwestermärsche) wächst schließlich zum numerisch größten Aufstand für Frauen- und Menschenrechte der Weltgeschichte. In solidarischer Einigung verwandeln damals Millionen politisierter Frauen wie Männer den öffentlichen Raum in ein pinkfarbened Meer friedlich ausgelassener Bürger\*innen. Kraftvoll brach sich ein über Generationen hinweg gesammeltes feministisches Wissen Bahn: Solidarisch auf die Straße zu gehen, friedlich Präsenz zu zeigen. „Power to the People“ (John Lennon, 1970).

### Demokratie braucht auch Feminismus<sup>2</sup>

Zahlreiche fraueninitiierte Bewegungen für „Menschenrechte“ folgen damals quasi monatlich in einer neuen Dichte, die ein gesamtes Aufzählen an dieser Stelle unmöglich macht. In der Türkei protestieren mutige und zornige Frauen trotz massiver Beschneidung der Presse-, Meinungs- und Versammlungsfreiheit erfolgreich gegen Kinderehen oder Eingriffe der AKP in ihre Privatsphäre bis hin zur Kleiderwahl (#KiyafetimeKarisma, deutsch #MischDichNichtInMeineKleidungEin) (Toprak 2017). Zum weltumspannenden Aufschrei führt schließlich im Oktober der Hashtag #metoo. Enthüllungen über sexuelle Übergriffe des Filmproduzenten Weinstein bewegen in ungeahnter Dimension Frauen (und auch Männer), auf das weltweite Ausmaß der individuellen Betroffenheit aufmerksam zu machen. #metoo zeigte eines: Sexuelle Belästigung ist überall und scheint in unserer aufgeklärten Gesellschaft noch immer als Tabu zu gelten. Die Bewegung hat nicht nur die Filmbranche erschüttert. Im Frühjahr 2018 werden u.a. an der Münchner Musikhochschule langjährige sexuelle Übergriffe durch männliche Professoren an Studentinnen UND Studenten publik (Knobbe / Möller: 46–50), im Sommer 2018 folgen Vorwürfe von Musikerinnen an die künstlerische Leitung der Tiroler Festspiele in Erl.

Die #metoo-Bewegung hat ein gesamtgesellschaftliches Bewusstsein für Grenzüberschreitungen geschaffen. Das Muster meist männlicher Dominanz und sexualisierter Degradierung ist allgegenwärtig. Allgegenwärtig deshalb – so die geschichtsbewusste, aber nüchterne Erklärung Lea Susemichels, weil „kulturgeschichtlich tief verankert und in ein geschlechterspezifisches Machtgefälle eingebettet“ (Susemichel 2018). #metoo zeigt schließlich auch: das zentrale Anliegen der Zweiten Frauenbewegung nach Emanzipation von der patriarchalen Geschlechterordnung ist nicht erreicht – nirgendwo auf der Welt. Strukturelle Gewalt, Diskriminierung und Ungleichheit sind nicht überwunden. Auch deshalb appelliert Frank-Walter Steinmeier in seiner Vereidigungsrede zum deutschen Bundespräsidenten im

März 2017: „Wir dürfen über Demokratie nicht nur reden – wir müssen wieder lernen, für sie zu streiten!“

### IBH-Call „Demokratie“ 2017

In dieses bewegte Jahr 2017 setzt die *Internationale Bodenseehochschule* (IBH) einen Call „Demokratie“ und ruft Hochschulen der Bodenseeregion auf, Veranstaltungsformate für das Studienjahr 2017/18 zu konzipieren. Inspiriert von der neu eingeforderten Sensibilisierung für geschlechterdemokratische Positionen durch die #womensmarches und #metoo-Bewegung lenkt das *Vorarlberger Landeskonservatorium* als Ort kritisch-reflexiver Praxis zu gesellschaftsrelevanten Musikthemen einen Fokus auf „Frau und Musik“. Dieser Schwerpunkt schließt sich einer guten Tradition im Hause an. In Folge eines 2008 durchgeführten Themenjahres zu „Frau und Musik“ konnten aus Mitteln der Mariann-Steegmann-Stiftung (vertreten durch die international renommierte Musikwissenschaftlerin Eva Rieger) rund 600 Titel an Literatur, Tonträger und Noten zum Thema erworben werden<sup>3</sup>. Diese Bestandserweiterung speist sich v.a. aus Ergebnissen der seit den 1970er Jahren von Eva Rieger im deutschsprachigen Raum mitaufgebauten Frauen-Musik-Forschung, die sich den bis dahin kaum sicht- und hörbaren Frauen aus der vielhundertjährigen Musikgeschichte widmet.

Auch in der Musikgeschichte ist das Fehlen der Frauen im tradierten Gesellschaftssystem und seiner Rollenverteilungen begründet. Im von Vätern und Männern geprägt, kontrolliert und repräsentierten Wertesystem des Patriarchats obliegt ihnen die produktive, an die Öffentlichkeit gerichtete Rolle; der Frau kommt die reproduktive Rolle in Haushalt und Mutterschaft zu. Damit war „Frau“ strukturell ausgeschlossen von der öffentlichen Gestaltung der Welt, ihre vorgesehene Rolle ist dienend und ihr Platz im stillen Kämmerlein. Wie weit diese tradierte Rollenzuschreibung – wir redeten bislang von der großen Weltgeschichte – gegenwärtige, tagespolitische Handlungen auch in der Region prägen, wurde im Vorfeld des Symposiums heftig diskutiert. Im Frühjahr 2018 gewährte die Vorarlberger Gemeinde Schwarzenberg eine – vom Volksmund hämisch als „Herdprämie“ titulierte – Förderung von 300 Euro an jene Frauen, die zuhause bleiben und sich um die Kinderbetreuung kümmern, statt die Kinder in den Kindergarten zu geben (APA 2018). Diese Überkommen geglaubte einseitige Platzzuweisung der Frau erinnerte an gängige „Heim- und Herdsager“, die auch in der Musikwelt beispielsweise durch Herbert von Karajan überliefert sind. Auf die Frage, warum es bei den *Berliner Philharmonikern* keine weiblichen Musiker gebe, vertrat er Ende der 1970er Jahre die Meinung, dass Frauen „in die Küche und nicht ins Symphonieorchester gehören“ (Karajan 1979 zit.n.

Rieger 1990: 11). Jüngst recherchierte Beispiele aus der regionalen Frauen-Musikgeschichte des Bregenzerwaldes belegen Ausgrenzungsmechanismen auch in den Kirchenchören der drei Gemeinden Andelsbuch, Egg, Schwarzenberg<sup>4</sup>. Bis in die 1960er Jahre galt das ungeschriebene Gesetz, dass „einer Frau das Singen im Kirchenchor nach der Hochzeit nicht mehr erlaubt“ ist<sup>5</sup> (Müller 2018: 25).

### Symposium „Frauen: Musik/Geschichten“ 2018

Am Anfang standen viele Fragen: Wie und wo gab es trotz Verboten und Ausgrenzungen so vieles zu Frauenmusik zu entdecken? Wie und wo wird das „Material“ heute greifbar gemacht? Haben die Erfolge der rechtlichen Gleichstellung, wie sie in den letzten Jahrzehnten erkämpft werden konnten, auch den gegenwärtigen Musikbetrieb erreicht? Sind Frauenquoten heute umgesetzte Praxis in Stellenbesetzungen im Orchester? Gibt es Frauen in Leitungspositionen z.B. als Dirigentinnen? Sind Komponistinnen in Konzertprogrammen verankert? Wie bildet sich „Gender und Diversity“ in der Musikpädagogik, in der Forschung ab? Wie werden Geschlechterverhältnisse in der Populärmusik verhandelt? Von wem und wie?

Aus diesen Überlegungen und Fragestellungen entwickelte Evelyn Fink-Mennel vom *Vorarlberger Landeskonservatorium* das Symposium „Frauen. Musik/Geschichten“, das am 23.6.2018 im *Frauenmuseum Hittisau* ausgetragen wurde. In diesem Tagungsband werden nun die Antworten in Form der Schriftfassungen der Referate geliefert. Hierin zeigen Forschungsergebnisse in der Verknüpfung von aktuellen und historischen Blickwinkeln die tatsächliche Dimension von Veränderungen für Frauen hin zur gegenwärtigen Musikpraxis. Damit wurde auch dem Anspruch an die Lehrveranstaltung „Kulturgeschichtliches Seminar“ Rechnung getragen, die von 36 Studierenden belegt und an die Symposiums-Teilnahme gekoppelt war. Das Symposium war zudem konzeptionell eingebettet in ein von Klaus Christa (*Musik in der Pforte*) kuratiertes, viertägiges Komponistinnen-Festival, das die Sicht- und Hörbarmachung von Frauenmusik aus verschiedensten Epochen der Musikgeschichte bis zur Gegenwart beim Wort nahm – so wie es die frühe „Frauen-Musik-Forschung“ vorgezeigt hat. Das *Frauenmuseum Hittisau* als Ort der breiten gesellschaftlichen Wahrnehmung für frauenrelevante Themen fungierte als Gastgeber.

In den ersten beiden Beiträgen reflektieren zwei Koryphäen und Mitbegründerinnen des Faches **Musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung** 40 Jahre analoge und digitalisierte Pionierarbeit. Die Universitätsprofessorinnen **Freia Hoffmann (Bremen)** und **Beatrix Borchard (Hamburg)** geben Einblicke in anfängliche und

sich verändernde Fragestellungen und Zielsetzungen, aber auch Hürden in der inhaltlichen Ausrichtung des Faches. Und Bilanzieren schließlich mit Ergebnissen und Visionen für die Zukunft in den Beiträgen **Musikerinnen hörbar und sichtbar machen: 40 Jahre musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung** (Freia Hoffmann) und **Die Forschungsplattform MUGI – Vergangenheit / Gegenwart / Visionen** (Beatrix Borchard).

*Vielfalt* oder *diversity* war in der feministischen Hochzeit der 1970er und 1980er Jahre als Begriff und Konzept im deutschsprachigen Raum noch nicht etabliert. Die frühe Feminismus-Kritik am ethnozentrisch „weißen“ Feminismus der bürgerlichen Mittelklasse befeuerte die Öffnung hin zu intersektionalen Blickwinkeln, die Ethnie (race), Herkunft, Hautfarbe, Kulturalität, Religion, sexuelle Orientierung, Behinderung, soziale Lage gleichwertig und vernetzt mitdachten. „Frauenforschung“ wurde begrifflich zu „Genderforschung“ und *gender* um *diversity* ergänzt. Damit sollten auch andere Stilfelder abseits der Kunstmusik thematisiert werden! Zwei Beiträge tragen dieser Entwicklung mit dem Blick auf Frauen in der **Populärmusik** Rechnung. Die Literaturwissenschaftlerin **Ana Sobral** von der Universität Zürich (Englisches Seminar) analysiert im Beitrag **„Spirit of Resistance“: Frauen im Rap** Ausprägungen des kommerziellen und widerständigen Rap und die Rolle der Frauen darin. Schließlich lenkt sie im Rap-Gespräch mit *Poetic Pilgrimage* auf Frauenstimmen und Frauenrechte im Rap der Gegenwart. Auch im Stilfeld der Volksmusik nehmen Frauen Rechte des Aufbegehrens wahr. Aufmüpfige Lieder sind aber noch immer selten in offiziellen Liederbüchern zu finden. Vielleicht, weil Frauen darin aus der ihnen zugewiesenen Rollen fallen? Stattdessen „feiern“ Liederbücher tendenziell das Bild der niedlich naiven, sexualisierten oder unterdrückten Frau. **Evelyn Fink-Mennel** (Zentrum Volksmusikforschung Bodenseeraum, Feldkirch) hat sich mit den Studierenden **Samuel Eder, Sebastian Konietzki, Kathrin Signer** und **Anna Zimmermann** auf „andere“ Liedbeispiele eingelassen im Beitrag **„Spirit of Resistance“: Frauenbilder im Volkslied**.

Musikpädagogische Tätigkeitsfelder bilden seit jeher ein Arbeitsfeld von Frauen, jedenfalls im Privaten. Mittlerweile wird auch der öffentliche Bereich, was Insriptionszahlen an Universitäten belegen, von weiblichen Studierenden dominiert. Universitätsprofessorin **Monika Oebelsberger** (Salzburg) eröffnet den pädagogischen Blickwinkel mit einem Beitrag zu **Musikpädagogik und Frauengeschichte**. Darin werden Aufgaben und Erwartungen an die Frau im privaten wie öffentlichen Raum als Vermittelnde, Lernende und Ausübende aus historischem Blickwinkel nachgezeichnet. Schließlich referiert sie über ihren Selbstversuch, „Gender“ als Forschungsthema in den

musikpädagogischen Fachdiskurs zu implementieren.

Historiker **Meinrad Pichler** macht im Beitrag **Caroline Langwara (1859–1932). Sängerin und Gesangspädagogin im Dornbirn der Jahre 1894–1900** eine erfolgreiche und bislang in der Lokalgeschichte unbekannte Musikerzieherin sichtbar. Mit der historischen Rekonstruktion von Langwaras Lebenswelt als ein an die Zeit gebundenes Beziehungsereignis werden viele andere Beteiligte ebenso sichtbar.

Abgerundet wird der Tagungsband mit einem Blick auf das Frauenmuseum Hittisau durch Direktorin **Stefania Pitscheider-Soraperra** selbst: **Das Frauenmuseum Hittisau: ein Ort der Auseinandersetzung, Diskussion, Inklusion**. Wechselnde Ausstellungsthemen fördern dabei in erster Linie Diskussion und Reflexion. 2018 wurde die Ausstellung „Pflege das Leben. Betreuung / Pflege / Sorgeskultur“ geboten. Es war uns ein Bedürfnis, diesen im Wesentlichen von Frauen betreuten care-Bereich mit in die Symposiums-Konzeption einzubeziehen. Gerade bei Demenzzkranken sind Impulse mit Musik erprobt und nachgewiesen. Ein Modell der Implementierung von Musik hat **Wolfgang Ellenberger** entwickelt und es im Rahmen seiner filmischen und mit Tonbeispielen gestützten Präsentation im Beitrag **Revolution der Demenztherapie mit Musik** vorgestellt.

Das „Festival/Symposiumsprogramm 2018“ samt biografischer Informationen zu den Autor\*innen beschließen diesen Tagungsband. Der *Internationalen Bodenseehochschule* (IBH), der *Universität Zürich*, dem *Frauenmuseum Hittisau* und *Musik* in der *Pforte* sei für die gute Zusammenarbeit herzlichst gedankt. Nicht weniger Gerhard Fend, der in gewohnt qualitätsvoller Arbeit auch diese Ausgabe von *impuls:vlk* grafisch in Form gebracht hat.

- 1 Bereits die Bürgerrechtsbewegung 1963 initiierte einen „March on Washington“, der maßgeblich zu Reformen für Gleichberechtigung und Gleichstellung von Afroamerikanern\*innen beigetragen hat. Mit dem Civil Rights Act von 1964 wurde die Diskriminierung auf Grund von Ethnie, Hautfarbe, Religion, Geschlecht oder nationaler Herkunft verboten ([https://www.schirn.de/magazin/kontext/politische\\_kunst\\_jetzt/power\\_to\\_the\\_people\\_von\\_den\\_1960ern\\_bis\\_heute/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/politische_kunst_jetzt/power_to_the_people_von_den_1960ern_bis_heute/); Zugriff, Oktober 2020).
- 2 Feminismus wird hier verstanden als gesamtgesellschaftliche Herrschaftskritik, die sich nicht auf Vorteile von Frauen oder gar einer bestimmten Gruppe weißer, privilegierter Frauen beschränkt. Feminismus tritt für Freiheitsrechte für Frauen wie Männer bzw. marginalisierte Gruppen und ihre jeweilig individuellen Lebenskontexte ein.
- 3 Durch weitere Zuwendungen der Stiftung konnten den Informations- und Medienswerpunkt Frau & Musik kontinuierlich ausgebaut werden kann.
- 4 Eine erste Interviewserie mit Sängerinnen, Chorleitern und Obmännern konnte das Phänomen „Hochzeit = Austritt aus dem Kirchenchor“ bislang für die drei genannten Mittelbregenerwälder Gemeinden mit dem Zeitradius „bis in die 1960er Jahre gültig“ eingrenzen. In anderen Gemeinden der Talschaft galt diese Regelung nicht, wie für den Kirchenchor Langenegg festgestellt werden konnte (Evelyn Fink-Mennel, 2020).
- 5 Diese Ausgrenzung wurde in den 1970er Jahren aus pragmatischen Gründen abgeschafft, „weil die Frauenstimm-Register personell unterbesetzt waren“ (Walter Mayer, Egg).

## LITERATUR

- APA (2018): „Herdprämie‘ sorgt für hitzige Debatte im Vorarlberger Landtag“. In: *Die Presse online* 7.3.2018 (<https://www.diepresse.com/5383724/herdpramie-sorgt-fur-hitzige-debatte-im-vorarlberger-landtag>, Zugriff Juni 2018).
- Felsenthal, Edward (2017): „Coverstory Time-Magazin“. In: *Time Magazin* 2017 (Dezember 18).
- Knobbe, Martin und Jan-Philipp Möller (2018): „Sex im Präsidentenbüro“. In: *Der Spiegel* 20 (12.5.2018), 46–50.
- Müller, Irmgard (2018): „(Ch)Originale. Ein erfülltes Leben mit Musik (Rosamunde Moosbrugger)“. In: *Vorarlberg singt* (Zeitschrift des Chorverband Vorarlberg) 2018/1, 24–26.
- Rieger, Eva Hg. (1990): *Frau und Musik. Mit Texten von Nina d'Aubigny u.a.* 2. Auflage. Furore-Verlag: Kassel.
- Susemichel, Lea (2018): #Metoo und das Unbehagen der Linken. In: *Demokratie braucht Feminismus* Böll.Thema 2/2018 ([https://www.boell.de/de/2018/06/29/metoo-und-das-unbehagen-der-linken?dimension1=bt\\_feminismus](https://www.boell.de/de/2018/06/29/metoo-und-das-unbehagen-der-linken?dimension1=bt_feminismus), Zugriff Oktober 2020).
- Toprak, Cigdem (2017): „Frauen in der Türkei: Die tapferen Kämpferinnen vom Bosphorus“. In: *Zeit online* 31.7.2017 (<https://www.zeit.de/politik/ausland/2017-07/frauen-tuerkei-gewalt-pressefreiheit-kleidung>, Zugriff Oktober 2020).

Freia Hoffmann  
 Sophie-Drinker-Institut für musikwissenschaftliche  
 Frauen- und Geschlechterforschung (Bremen)

## Musikerinnen hörbar und sichtbar machen

40 Jahre musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung



Bedeutende Werke von Komponistinnen blieben jahrhundertlang ungehört; Frauen riskierten im 19. Jahrhundert Ablehnung, Voyeurismus und Abwertung, wenn sie sich mit ‚unschicklichen‘ Instrumenten wie Blas-, Schlag- und Streichinstrumenten in der Öffentlichkeit zeigten; Orchester weigerten sich lange, außer Harfenistinnen auch Streicherinnen oder gar Bläserinnen aufzunehmen; Dirigentinnen mussten sich bis in die jüngste Vergangenheit mit Laienorchestern und Kirchenchören begnügen. Die Zweite Frauenbewegung der 1970er Jahre hat hier einiges in Bewegung gebracht und das Musikleben sichtbar verändert. Waren 40 Jahre Aufklärung, Öffentlichkeitsarbeit und Publikationstätigkeit nun eine Erfolgsgeschichte? Der Beitrag versucht eine kritische Bilanz<sup>1</sup>.

### Fallbeispiel: Louise Farrenc (1804–1875)

Abb. 1 zeigt den Beginn des zweiten Satzes aus der 3. Symphonie von Louise Farrenc, einer französischen Komponistin, die von 1804 bis 1875 lebte. Sie kann also als Zeitgenossin der ein Jahr jüngeren Fanny Hensel geb. Mendelssohn (1805–1847) gelten. Eine Symphonie für volles Orchester, viersätzig, in der klassischen Besetzung mit doppelten Holzbläsern, Hörnern und Pauken – unter Verzicht auf Trompeten. Dass sie 1847 entstand, also in der Zeit des Vormärz, ist wohl kein Zufall. Um diese Zeit wagte es auch Fanny Hensel, gegen den Willen ihres Bruders Felix, erste Werke (größtenteils Klaviermusik) im Druck zu veröffentlichen. Der enge Raum, auf den Frauen verwiesen waren, begann sich zu öffnen, der Schritt von der Kammermusik, die im 19. Jahrhundert vorwiegend als Hausmusik gepflegt wurde, zur Symphonie wurde möglich. Louise Farrencs 3. Symphonie erfuhr ihre Uraufführung 1849 in der renommierten *Société des Concerts du Conservatoire* in Paris, sie wurde vom renommierten Musikkritiker Henri Blanchard in der *Revue et Gazette musicale* lobend besprochen und kam zu Lebzeiten der Komponistin in Genf, nochmals in Paris und in Brüssel zu weiteren Aufführungen.

Abraham Mendelssohn hatte seiner ältesten Tochter Fanny, als sie 14 Jahre alt war, die vielzitierten Sätze geschrieben, die um ihre musikalische Ausbildung und Praxis eine Art Schutzwall errichten sollten:

„Was Du mir über Dein musikalisches Treiben im Verhältniss zu Felix in einem Deiner früheren Briefe geschrieben, war eben so wohl gedacht wie ausgedrückt. Die Musik wird für ihn vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbass Deines Seins und Thuns werden kann und soll.“ (A. Mendelssohn zit.n. Schleuning 2007: 63).



Abb. 1: Autograph Farrenc: 3. Symphonie in g-Moll, op. 36 (1847), zweiter Satz „Adagio cantabile“ (Part. F-Pc Ms. 7982)



Abb. 2: Porträt Louise Farrenc (1804–1875). Nach einem Ölporträt von Luigi Rubio (1835) (Hoffmann 2006)



Abb. 3: Porträt Fanny Hensel, geb. Mendelssohn (1805–1847), Ölgemälde von Moritz Daniel Oppenheim 1842<sup>2</sup>

Und der Bruder Felix Mendelssohn präzisierte 17 Jahre später diesen Schutzwall in einem Brief an die Mutter nochmals, als er es ablehnte, seine Schwester zur Publikation ihrer Kompositionen zu ermutigen:

*„Ich halte das Publiciren für etwas Ernsthaftes (es sollte das wenigstens sein) und glaube, man soll es nur thun, wenn man als Autor ein Lebenlang auftreten und dastehn will. Dazu gehört aber eben eine Reihe von Werken, eins nach dem anderen, von einem oder zweien allein ist nur Verdruß von der Öffentlichkeit zu erwarten. [...] Und zu einer Autorschaft hat Fanny, wie ich sie kenne, weder Lust noch Beruf, dazu ist sie zu sehr eine Frau, wie es recht ist, erzieht den Sebastian und sorgt für ihr Haus, und denkt weder ans Publicum, noch an die musikalische Welt, noch sogar an die Musik, außer wenn dieser erste Beruf erfüllt ist.“* (F. Mendelssohn zit.n. Schleuning 2007: 162).

Der Schutzwall, den Felix hier zu befestigen bemüht war, war also nichts anderes als die gutgemeinte Abschottung vor der Öffentlichkeit, die Inkraftsetzung der Dichotomie von privater und öffentlicher Partizipation und Wirksamkeit, eine symbolische Ordnung, die Frauen zumindest seit dem 18. Jahrhundert von öffentlichen Räumen, von politischer Meinungs- und Willensbildung, vom Wahlrecht, von

gleichberechtigten Bildungs- und Ausbildungsmöglichkeiten, vom Erwerb von Eigentum, von Professionalisierung im weiten Sinn ausschloss. Im Musikleben führte sie zur sozialen Abwertung öffentlich auftretender Musikerinnen, zur Forcierung von Wohltätigkeitskonzerten und zu einer Erweiterung und Aufwertung privater Räume durch die Pflege musikalischer Salons und aufwendiger Festlichkeiten..

Louise Farrenc hatte in Frankreich verhältnismäßig günstige Bedingungen für die Überschreitung privater Wirkungsräume. Sie entstammte einer Künstlerfamilie, in Paris waren die Grenzen zwischen den zahlreichen, auch kommerziell betriebenen Salons und beispielsweise der Berichterstattung in der Musikpresse fließend, und mit dem Pariser Conservatoire war kurz nach der Revolution eine Institution geschaffen worden, die den bürgerlichen Konzert- und Opernbetrieb mit dem notwendigen Personal ausstatten sollte und daher Frauen von Studium und Lehre von vornherein nicht ausschloss. Nach verschiedenen Hochschullehrerinnen, vor allem für das Fach Gesang, war Louise Farrenc denn auch drei Jahrzehnte lang Professorin für das Fach Klavier. Die Kontakte zu Kollegen und Kolleginnen des Konservatoriums waren entscheidend für Aufführungsmöglichkeiten ihrer Kammer- und Orchestermusik.

Aber beide, Fanny Hensel wie auch Louise Farrenc, ereilte nach ihrem Tod ein ähnliches Schicksal. Fanny Hensels kompositorisches Werk verblieb mit Ausnahme der wenigen publizierten Werke (Opera 1 bis 7) in Familienbesitz und wurde erst 1965 der *Stiftung Preussischer Kulturbesitz* übergeben und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Farrencs Werke gerieten in Vergessenheit, weil sie keine Nachkommen oder Schüler hatte, die für ein Weiterleben der Werke hätten sorgen können, und weil Komponistinnen in der Musikgeschichtsschreibung überhaupt fast ausnahmslos aus dem Blick gerieten. Immerhin gelangte ihr Nachlass in die Pariser *Bibliothèque nationale*, blieb dort aber fast 100 Jahre unbeachtet.

Als wir in den Anfangsjahren der Frauen-Musik-Bewegung, in den 1970er Jahren, begannen, nach Kompositionen von Frauen zu suchen, war uns sehr bewusst, wie bewundernswert und außergewöhnlich Farrencs Griff zur Orchesterkomposition war. Immerhin hatten Frauen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Möglichkeit einer institutionellen Kompositions-ausbildung. Sie hatten selten Gelegenheit, selbst praktisch mit einem Orchesterinstrument Erfahrungen zu sammeln, sie standen niemals als Dirigentin vor einem Orchester (eine seltene Ausnahme bildete Fanny Mendelssohn in ihren privaten Sonntags-

konzerten) und sie verfügten in der Regel nicht über die professionellen Verbindungen (heute würde man sagen „Netzwerke“), die notwendig waren, um eine großbesetzte Aufführung zu realisieren. Ich war also neugierig und bestellte von den drei ungedruckten Symphonien Filme der in der Pariser *Bibliothèque nationale* liegenden Autographe. Aufführungsmaterial war in Bibliotheken, trotz zeitgenössischer Aufführungen in drei verschiedenen Ländern, nicht nachweisbar.

Nachdem also diese Musik über 100 Jahre unbeachtet in der Bibliothek gelegen hatte, erklang der erste Satz am 6. September 1981 – so steht es in meinem Kalender – zum ersten Mal wieder. Die Aufführung war sicherlich keine musikalische Glanzleistung. Ich spielte damals im Orchester der Universität Bremen, einem Orchester, das meine Neugier und mein Engagement glücklicherweise teilte. Wir wollten, bevor wir eine öffentliche Aufführung ins Auge fassten, das Stück erst einmal kennen lernen und versammelten uns eines Abends, eben an dem besagten 6. September, in einer alten Bremer Kaufmannsvilla. Jemand hatte einen Diaprojektor beschafft, durch den eine Musikerin den Film Seite für Seite hindurch zog. Von den Orchestermitgliedern waren ein paar Streicher, eine Oboe, eine Flöte dabei, und der Dirigent, Klaus Mävers, ergänzte am Klavier einige der fehlenden Stimmen. Und so erklang, in diesem dunklen, nur durch die projizierten Partitur-Seiten erhellten Raum zum ersten Mal die langsame Einleitung der dritten Symphonie in g-Moll op. 36. Das Oboen-Solo, das die Symphonie eröffnet, schien tatsächlich aus der Tiefe eines hundertjährigen Schlafes aufzusteigen.

1857 hatte Marie Pierre Escudier, Herausgeber der Musikzeitschrift *La France Musicale*, renommierter Musikkritiker und sachkundiger Beobachter des Pariser Musiklebens, über Louise Farrenc geschrieben:

„En France, ceux qui la connaissent et qui ont étudié ses compositions l'honorent et l'admirent; mais la foule n'a jamais acclamé son nom, par cette raison qu'étant femme, par conséquent créature trop faible pour se frayer elle-même la route encombrée par les forts, elle n'a trouvé constamment sur ses pas des résistances et des jalousies obstinées. Un jour viendra où les œuvres, les chefs-d'œuvre, plutôt, de Mme Farrenc trouveront parmi nous des interprètes dévoués qui en feront briller à tous les yeux les rares beautés; alors, on sera étonné du long silence qui s'est fait autour de la savante musicienne et l'on exhamera jusqu'à ses travaux les plus obscurs. Oui, ce jour arrivera, nous en sommes fermement convaincus“ (Escudier 1857: 104).

Abb. 4: Farrenc-Autograph, erste Seite der 3. Symphonie g-moll (1847) (Part. F-Pc Ms. 7982)





Es sollte über 100 Jahre dauern. Erst die Frauen-Musik-Bewegung der 1970er und 1980er Jahre setzte eine Wiederentdeckung von Komponistinnen und ihren Werken in Gang, die im Einzelnen oft ähnlich mühsam vor sich ging wie im Fall von Louise Farrencs 3. Symphonie: Mitglieder des Universitätsorchesters schrieben in unserem Fall die Stimmen ab, das Werk wurde geprobt und kam am 12. Februar 1982 im Rahmen einer Tagung des Arbeitskreises „Frau und Musik“ in Bremen zur Erstaufführung.

Einige Zeit später interessierte sich der Dirigent Klaus Bernbacher für die Symphonie und wagte es, sie mit Hilfe unseres handschriftlichen Stimmenmaterials mit dem Bremer Philharmonischen Staatsorchester zu spielen, einige andere Aufführungen folgten. Und mit Hilfe von Kassetten-Aufnahmen konnten Jahre später die anonymen Gutachter der Deutschen Forschungsgemeinschaft – die vermutlich vorher den Namen Farrenc kaum gekannt hatten – davon überzeugt werden, der Finanzierung einer Werkausgabe Louise Farrenc zuzustimmen, die unter meiner Leitung an der Universität Oldenburg besorgt wurde, im Florian Noetzel Verlag erschien und im Jahr 2005 mit dem 15. Band abgeschlossen werden konnte.

Seitdem stehen die wichtigsten Klavierwerke, die Kammermusik, drei Symphonien und zwei Orchesterouvertüren mit Stimmenmaterial in einer quellenkritischen Ausgabe zur Verfügung. Prominente MusikerInnen haben Klavierwerke, die Kammermusik (eine Violoncello-Sonate, vier Klaviertrios, zwei Klavierquintette, ein Bläsersextett, ein Nonett), auf CD eingespielt, die Symphonien liegen in Aufnahmen der *NDR Radiophilharmonie* (Leitung: Johannes Goritzki) und des *Orchestre Symphonique de Bretagne* (Leitung: Stefan Sanderling) vor. Die Einspielung der beiden Klavierquintette durch das Linos Ensemble erhielt 1994 den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Anfang dieses Jahres nahm auch die renommierte *Deutsche Kammerphilharmonie Bremen* Farrencs 3. Symphonie in ihr Repertoire auf.

#### 40 Jahren Frauenforschung: Ergebnisse

Es war also ein langer und teilweise mühsamer Weg, Komponistinnen wieder hörbar zu machen, und man kann, wenn man die Ergebnisse unserer Arbeit, auch derjenigen vieler anderer Musikerinnen und Wissenschaftlerinnen, überblickt, mit Sicherheit von einer Erfolgsgeschichte sprechen. In Musikverlagen sind seitdem zahlreiche Kompositionen erschienen (im Lauf der Zeit auch in philologisch akzeptableren Editionen), was in Deutschland vor allem dem Kasseler *Furore Verlag* zu danken ist. Die großen Verlage (*Henle, Breitkopf & Härtel, Ries & Erler*) haben sich vorzugsweise um die „großen Namen“ gekümmert, also um

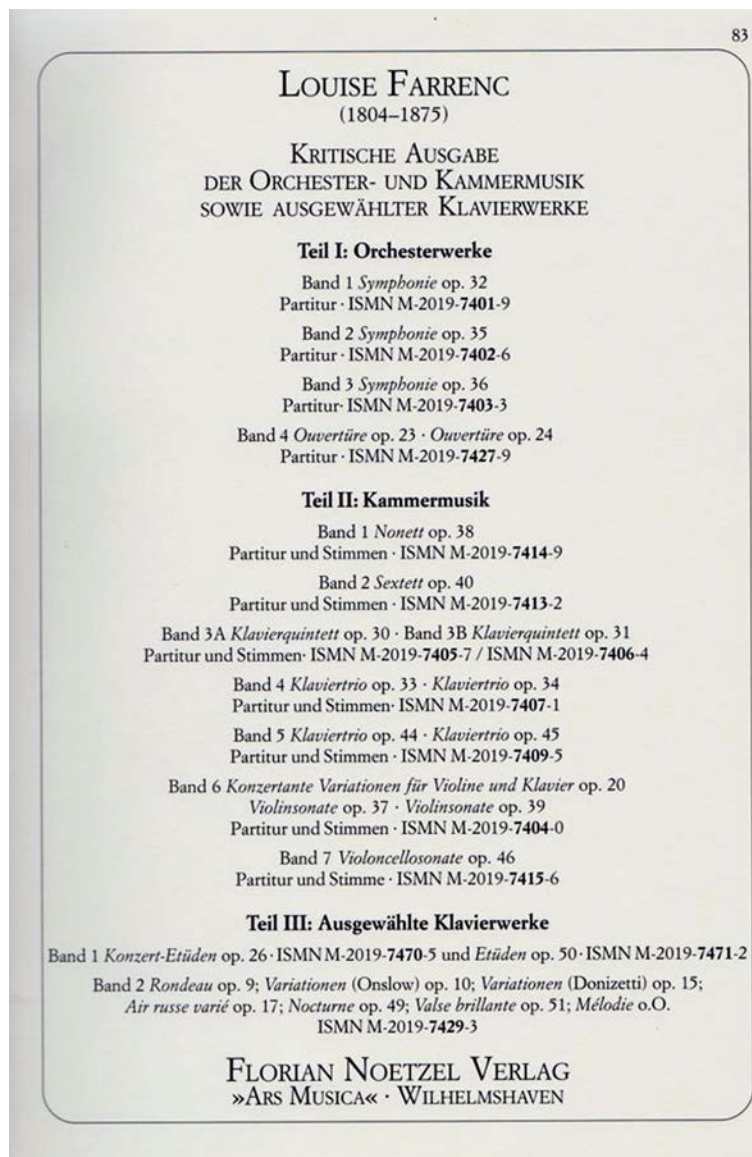


Abb. 5: Werkliste Louise Ferranc (Hoffmann 2005)

Clara Schumann und Fanny Mendelssohn. Aber auch im Ausland, vor allem in den USA, hat die Frauen-Musik-Bewegung einen Schub an Veröffentlichungen ausgelöst. Der Katalog z. B. von *Cid-Femmes* in Luxemburg verzeichnet 3.000 Partituren, im *Archiv Frau und Musik* in Frankfurt stehen rund 14.000 gedruckte Kompositionen zur Verfügung – in beiden Fällen sind die Sammlungen bibliothekarisch gut erschlossen und im Netz leicht recherchierbar. Nicht zu vergessen sind die neuen Möglichkeiten digitalen Zugangs: So ergeben Stichproben allein zu französischen Komponistinnen des 19. Jahrhunderts im *Petrucci-Portal*<sup>4</sup> für Cecilia Chaminade 216, Augusta Holmès 20, Pauline Viardot-Garcia 9, Marie Jaëll 5, Loisa Puget 4, Sophie Gail 3 und Hortense de Beauharnais 2 Titel. Immerhin genug, um sich unkompliziert und kostenlos einen Eindruck von der Musik zu verschaffen und sie auch aufzuführen.

Ausnahmen bezüglich der Verfügbarkeit stellen immer noch groß besetzte Werke dar. Ausgerechnet diejenigen Gattungen, auf die man Komponistinnen gerne reduziert (Klavierkompositionen, Lieder, klein besetzte Kammermusik) und die der privaten Sphäre am ehesten zugehören, vermitteln sich auf dem Musikmarkt am leichtesten. So wird im Umkehrschluss wieder der Eindruck von bescheiden im Kleinen wirkenden Musikerinnen bestärkt, während z. B. die Opern-Komponistinnen weithin ungehört bleiben: Ich denke etwa an die vier Opern von Louise Bertin, von denen ich eine (*Esmeralda* nach dem *Glöckner von Notre-Dame* von Victor Hugo) beim Montpellier-Festival 2008 in einer konzertanten Aufführung erlebt habe – hinreißende, komplexe, originelle Musik. Ethel Smyths und Louise Adolpha Le Beaus Opern wird weiterhin kein Haus ins Programm nehmen, solange das Notenmaterial nicht unkompliziert greifbar ist. Dass Orchesterwerke von Komponistinnen im Repertoire von Konzerten und Rundfunkprogrammen so selten sind, ist aber grundsätzlich nicht mit einem Mangel an Material entschuldbar. Siegrun Schmidt, Irène Minder-Jeaneret und Barbara Dietlinger haben eine Liste von 588 Orchesterwerken von Komponistinnen zusammengestellt, die auf der Homepage des *Sophie Drinker Instituts für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung* einsehbar ist: Partituren und Stimmen zum Kauf oder Leihen, deutsch/französisch/englisch, mit Besetzung, Verlag und Bezugsadressen.

Ähnlich üppig steht es mit Einspielungen auf CD. Sie sind unzählbar und haben die frühen, teils unbefriedigenden Schallplattenaufnahmen längst überflügelt, wobei man zur Ehrenrettung der alten LPs immerhin einräumen muss, dass sie Musik von Frauen meist zum ersten Mal überhaupt hörbar gemacht haben. Längst sind Einspielungen von Komponistinnen in der Mitte des CD-Marktes angekommen, und unter den Interpretinnen und Interpreten finden sich durchaus klingende Namen.

Eine weitere Voraussetzung, Komponistinnen hörbarer in das öffentliche Musikleben, aber auch in Materialien für die Instrumental- und Gesangsausbildung, in Schulbücher einzubringen, ist die Verfügbarkeit von Informationen, von wissenschaftlicher Aufarbeitung. Verglichen mit den Anfängen in den 1970 und 1980er Jahren können wir auch in dieser Hinsicht von einer Erfolgsgeschichte sprechen. Während anfangs vor allem ausübende Musikerinnen Pionierarbeit geleistet haben und Verlage die Nachfrage nach einschlägiger Literatur durch schnell und mit viel Enthusiasmus geschriebene Texte befriedigten, ist die musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung inzwischen an mehreren Hochschulen und Universitäten etabliert. Professuren mit entsprechender Denomination sind in unserem Fach zwar seltener als in

den Sozialwissenschaften, aber es gibt an unserem Gebiet interessierte Hochschullehrerinnen, und seit den 1990er Jahren sind zahlreiche gut betreute Qualifikationsarbeiten, Masterarbeiten, Dissertationen sowie gewichtige Habilitationsschriften entstanden. Auch in spezialisierten Einrichtungen hat sich die musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung etabliert.

Mit dem Gründungsjahr 2001 ist das *Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung* in Bremen die älteste einschlägige Institution. Die Bibliothek enthält zurzeit rund 3.500 Bücher, Noten und Tonträger, die Aufsatzsammlung ca. 6.000 Titel. Das Institut veröffentlicht ein Online-Lexikon *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*<sup>5</sup> mit ca. 750 Artikeln und arbeitet derzeit an der Geschichte der Konservatoriumsausbildung im 19. Jahrhundert<sup>6</sup>.

Abb. 6: Porträt der rumänischen Komponistin Myriam Marbe (1931–1997). Haarlem, 7.2.1994 (Quelle: *Sophie Drinker Institut / Camilla van Zuylem*)



Das Sophie-Drinker-Institut verwahrt weiters den künstlerischen Nachlass der rumänischen Komponistin Myriam Marbe (1931–1997). Dieser wurde dort wissenschaftlich erschlossen und mit einer Biographie, einem Werkverzeichnis, einem Publikations- und Tonträger-Verzeichnis versehen. Auf Veranlassung des Nachlassverwalters, Thomas Beimel, sind 60 von Marbes Kompositionen auf der Homepage des Instituts veröffentlicht. Sie bleiben zwar urheberrechtlich geschützt, können aber für Aufführungen und nicht-kommerzielle Zwecke kostenfrei heruntergeladen und ausgedruckt werden. Unserer Meinung nach ist dies eine beispielhafte Möglichkeit, die Verbreitung von Kompositionen, vor allem des 20. und 21. Jahrhunderts, zu befördern.

Eine Datenbank, die thematisch deutlich weiter gefasst ist als das Instrumentalistinnen-Lexikon des *Sophie Drinker Instituts*, stellt *MUGI* dar: *Musik und Gender im Internet*, herausgegeben seit 2003 von Beatrix Borchard und Nina Noeske an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (vgl. Beitrag Borchard in diesem Heft). Das *Forschungszentrum Musik und Gender*, geleitet von Susanne Rode-Breymann, ist eine dritte Forschungseinrichtung, 2006 gegründet und an die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover angegliedert.

Zeitgenössische Komponistinnen sind im Musikleben präsent, sie sind international vernetzt und erfolgreich, sie werden mit Stipendien und Preisen ausgezeichnet. Ein Gradmesser sind etwa Kompositions-Professuren im deutschsprachigen Raum, die mit Frauen besetzt sind: Oldenburg, Berlin (Elena Mendoza), Hannover (Rebecca Saunders), Köln (Brigitta Muntendorf), München (Isabel Mundry), Zürich (Isabel Mundry) und Wien (Iris ter Schiphorst).

Die Erfolgsgeschichte der Frauen-Musik-Bewegung erstreckt sich auch auf Fortschritte jenseits des Themas „Komponistinnen“: So hat sich die Zahl der Dirigentinnen erheblich vermehrt, wie an einem Dirigentinnen-Reader des *Archivs Frau & Musik* in Frankfurt a. M. ([www.dirigentinnen.de](http://www.dirigentinnen.de)) abzulesen ist.

In gedruckter Form<sup>7</sup> ist er 2003 mit 90 Porträts erschienen, die erweiterte Internet-Präsentation enthält annähernd 100 Seiten von professionellen europäischen Dirigentinnen<sup>8</sup>. Die Zahl der Studentinnen in den Dirigierklassen der Musikhochschulen wächst, auch sie sind in Wettbewerben präsent und erfolgreich.

Die Erfolgsgeschichte lässt sich schließlich auf Orchester-musikerinnen erweitern. Wenn ich im Titel formuliert habe, dass es auch darum ging, Musikerinnen „sichtbar“ zu machen, so geschah es in voller Absicht. Die über 200 Jahre, die ausübende Musikerinnen benötigten, um im öffentlichen Musikleben sichtbar zu werden, ist eine unendliche Geschichte von visuellen Zurichtungen, von Einwänden gegen unweibliche Körperhaltungen, unschickliche Bewegungen. Die Beinarbeit der Organistin und die Spielhaltung der Violoncellistin waren ebenso Thema von Erörterung und Empörung wie die Mimik von Holz- und Blechbläserinnen. Und auch der hartnäckige Ausschluss von Frauen aus philharmonischen und Opernorchestern hat seine visuelle Komponente:



Abb. 7: Dirigentinnen-Reader ([www.dirigentinnen.de/kontakt](http://www.dirigentinnen.de/kontakt))



Abb. 8: Wiener Philharmoniker 2016 (PPT Freia Hoffmann)



Abb. 9: Deutsche Kammerphilharmonie Bremen 2014 (PPT Freia Hoffmann)

Kein Kleid und keine weibliche Gestalt sollte die Uniformität des Klangkörpers stören, sodass seit Ende des 19. Jahrhunderts teilweise hervorragend ausgebildete Orchestermusikerinnen ihre Alternativen in Frauenorchestern suchen mussten. Nach teilweise skandalträchtigen Auseinandersetzungen bei den Berliner, Wiener und Münchner Philharmonikern scheint sich dieses Thema sanft zu erledigen.

Eine Vollerhebung aus dem Jahr 2002<sup>9</sup>, betreffend die sogenannten Kulturorchester, beziffert den Frauenanteil an den Violinen mit 43,1%, an den Violoncelli mit 26,3%, an den Kontrabässen mit 10%. Flötistinnen machen 54,8% aus, Oboistinnen 22,7%, Fagottistinnen 14,8%. Lediglich bei Klarinette (7,3%), Trompete (2,4%), Posaune (1%), Tuba (2,7%) und Schlagzeug (2,3%) blieben Musikerinnen im einstelligen Bereich. Neuere detaillierte Statistiken gibt es nach Auskunft der Deutschen Orchester-Vereinigung nicht, die Tendenz kann man aber an einer Statistik der Versorgungsanstalt sehen: Die Zukunft der Orchester ist weiblich.<sup>10</sup>

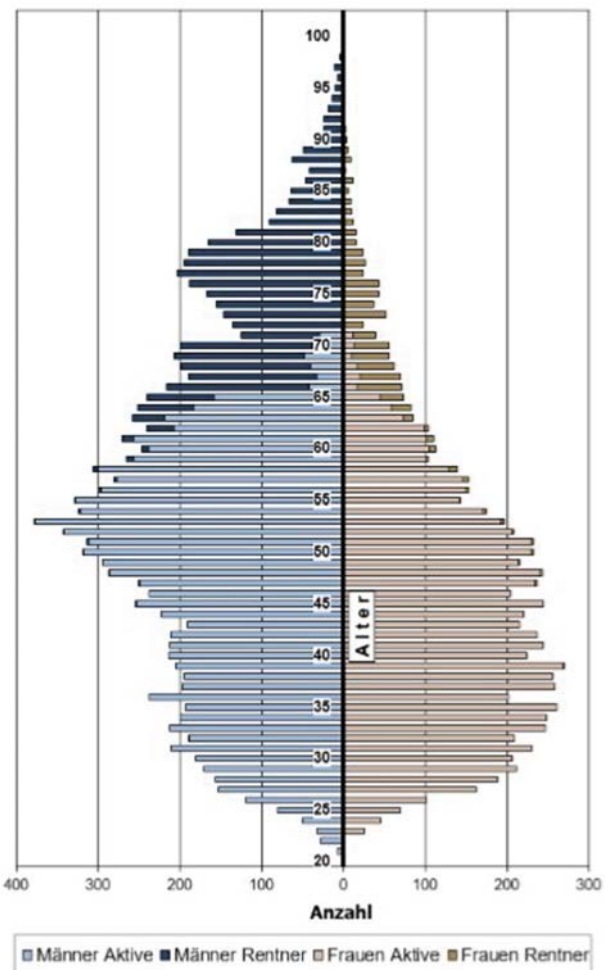


Abb. 10: Alterspyramide der Versicherten (Versorgungsanstalt der deutschen Kulturorchester 2016: 61)

### Ist also alles auf einem guten Weg?

Skepsis ist angebracht. In den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts wurden spezielle Festivals und Kompositionswettbewerbe für Musikerinnen eingerichtet, zum Beispiel das *Internationale Festival Komponistinnen gestern – heute* in Heidelberg und die Reihe *Komponistinnen und ihr Werk*, geleitet von Christel Nies in Kassel. Wir gingen damals davon aus, dass solche Sonderprogramme nur für eine Übergangszeit notwendig sein würden, um Komponistinnen gleichberechtigt an Aufführungen, an Preisen und Auszeichnungen zu beteiligen. Die jüngst kritisierte Nominierungspraxis beim Deutschen Musikautorenpreis der GEMA – unter 21 Nominierten nur eine Frau und eine rein männliche Jury – belegt, dass diese Erwartung eine Illusion war. Ein Blick in Opernspielpläne, Rundfunk- und Konzertprogramme zeigt, dass es Komponistinnen immer noch sehr schwer haben, sichtbar und hörbar zu sein. Dabei gibt es heute für ausübende Musikerinnen und Musiker, für Konzertveranstalter, Rundfunk-Redaktionen keine Entschuldigungen dafür, Komponistinnen *nicht* aufzuführen. Meine ‚Erfolgsgeschichte‘ von oben zeigt: Noten, CD-Einspielungen, wissenschaftliche Aufarbeitung sind vorhanden. Man muss hier allerdings nachfragen, dass die Entwicklung des vorigen Jahrhunderts mit dem Rückenwind einer überaus lebendigen und aktiven Frauenbewegung stattgefunden hat. Nicht nur Musikerinnen waren in Bewegung, sondern Hörerinnen waren neugierig auf „Frauentöne“, Leserinnen griffen nach Büchern über Clara Schumann und Fanny Mendelssohn, selbst Dramaturgen-Büros und Redaktionen von Feuilletons, Kulturzeitschriften und Radiosendern waren von der Frauenbewegung infiltriert. Die Frauen-Musik-Bewegung war integraler Teil einer politischen Bewegung, die unsere Gesellschaft wacher, offener und veränderungsbereit gemacht hat.

### Misserfolge benennen

Wir erleben heute aber eine Unterbewertung der Frauenbewegung und eine Gefährdung ihrer Errungenschaften: das Stichwort, um für unser Thema auch die Misserfolge zu benennen. Wir müssen nüchtern feststellen, dass die politische Bewegung als Basis für unsere Bemühungen nicht mehr vorhanden ist. Institutionen, die aus der Frauenbewegung entstanden sind, sehen sich zu veränderten Zielsetzungen veranlasst, leiden unter einem Mangel an öffentlicher Unterstützung und – was wesentlich bedenklicher ist – unter einem Mangel an engagierter Mitarbeit und Inanspruchnahme. Das über viele Jahrzehnte beispielhaft arbeitende *FrauenMusikForum* in der Schweiz hat sich

umbenannt und umdefiniert in *ForumMusikDiversität* – mit dem Ergebnis, dass seine Zielsetzung nach außen hin kaum mehr erkennbar ist. Das *Archiv Frau und Musik* in Frankfurt musste wegen fehlender öffentlicher Unterstützung seine langjährig erfolgreiche Zeitschrift *Vivavoce* einstellen und sucht neue Wege der Existenzsicherung. Die *Internationale Komponistinnen-Bibliothek* in Unna, die früher von Studierenden mit einschlägigen Interessen gerne aufgesucht wurde, ist ein weiteres Beispiel für Institutionen, die unter einem spürbaren Mangel an öffentlicher Resonanz leiden und sich allenfalls durch Stiftungen noch am Leben halten können.

Die Bilanz ist auch im Hinblick auf Wissenschaftlerinnen in Universitäts- oder Hochschulkarrieren gemischt. Einerseits hat sich ihr Prozentsatz erfreulich erhöht, andererseits hat sich ihr Selbstverständnis deutlich geändert. Im Begriff der „Frauen- und Geschlechterforschung“ steckt noch die sozialkompensatorische Seite unseres Anliegens, die „Genderforschung“ hat unter einem falsch verstandenen Begriff von Objektivität ihre politische Zielsetzung aufgegeben und sich damit von der ehrwürdigen Tradition politisch engagierter Wissenschaft, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht, verabschiedet.

Dass Geschichte sich gradlinig entwickelt, ist bekanntlich ein Irrtum. Es ist deshalb fraglich, ob sich die Verbesserungen, die für Frauen in den vergangenen Jahrzehnten erreicht worden sind, von allein fortsetzen. Gleichstellung und gleichberechtigte Teilhabe von Frauen sind immer ein Ergebnis von politischen Anstrengungen, von Arbeit und auch von Konflikten mit Vertretern des Status quo gewesen. Das Aufflammen der *MeToo*-Bewegung und ihre Hartnäckigkeit gibt – das möchte ich zum Schluss meiner Ausführungen doch hervorheben – Anlass zu vorsichtigem Optimismus. Es wäre schön, wenn sie sich, ähnlich wie es die Frauenbewegung ausgehend vom Abtreibungs-Paragrafen 218 getan hat, auffächerte in alle Bereiche, in denen Frauen um die Anerkennung ihrer Begabungen und ihres Könnens noch kämpfen müssen.

- 
- 1 Aktualisierte und erweiterte Fassung des Beitrags Hoffmann, Freia (2016): „Seit 40 Jahren dabei – Versuch einer kritischen Bilanz“. In: Nies, Christel (Hg.) (2016): *Nachhall. Komponistinnen und ihr Werk V. Eine Dokumentation der Veranstaltungsreihe 2011–2016*. Kassel: university press, 130–136.
  - 2 [https://de.wikipedia.org/wiki/Fanny\\_Hensel#/media/Datei:Fanny\\_Hensel\\_1842.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Fanny_Hensel#/media/Datei:Fanny_Hensel_1842.jpg) (Zugriff Juni 2018).

- 3 „Diejenigen in Frankreich, die sie kennen und ihre Kompositionen studiert haben, schätzen und bewundern sie; aber die Menge hat ihrem Namen niemals applaudiert, und zwar deshalb, weil sie eine Frau ist und folglich nicht in der Lage, sich allein den Weg zu bahnen, der von Mächtigeren gestellt ist. Sie hat auf diesem Weg immer nur Behinderungen und Missgunst erfahren. Es wird ein Tag kommen, wo die Werke, die Meisterwerke von Mme Farrenc unter uns geneigte Interpreten finden werden, die deren ausnehmende Schönheiten wieder vor aller Augen zum Leuchten bringen. Dann wird man erstaunt sein über die lange Stille, die sich über diese feingebildete Musikerin gelegt hat, und man wird auch ihre verborgensten Werke wieder beleben. Ja, dieser Tag wird kommen, davon sind wir fest überzeugt.“ (Übersetzung F. Hoffmann)
- 4 <http://imslp.org> (IMSLP = International Music Score Library Project, auch bekannt als Petrucci Musikbibliothek).
- 5 <https://www.sophie-drinker-institut.de/lexikon>
- 6 <https://www.sophie-drinker-institut.de/geschichte-der-konservatorien-im-19-jahrhundert>
- 7 Archiv Frau und Musik, Internationaler Arbeitskreis e. V. (Hrsg.), *Europäischer Dirigentinnen-Reader*, Kassel 2003.
- 8 [www.dirigentinnen.de](http://www.dirigentinnen.de)
- 9 Sabrina Paternoga, „Orchestermusikerinnen. Frauenanteile an den Musikhochschulen und in den Kulturorchestern. Geschlechts- und instrumentenspezifische Vollerhebung an deutschen Musikhochschulen und in den Orchestern“. In: *Das Orchester* 5/2005: 8–14.
- 10 Christian Ahrens hat in seiner Arbeit *Der lange Weg von Musikerinnen in die Berufsorchester 1807–2018* (= Online-Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, hg. von Volker Timmermann; [www.sophie-drinker-institut.de](http://www.sophie-drinker-institut.de)) nachgewiesen, dass der deutschsprachige Raum gegenüber dem Ausland noch sehr aufholen kann.

## LITERATUR

- Escudier, Marie Pierre (1857): *La France Musicale* (29.3.1857), 104.
- Hoffmann, Freia (Hg.) (2005): *Louise Farrenc (1804–1875): Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke*. Wilhelmshaven: Noetzel 1998–2005.
- Hoffmann, Freia (Hg.) (2006): *Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts* (Band 2). Oldenburg: BIS-Verlag.
- Schleuning, Peter (2007): *Fanny Hensel geb. Mendelssohn. Musikerin der Romantik* (= *Europäische Komponistinnen* 6), Köln u.a.: Böhlau.
- Versorgungsanstalt der deutschen Kulturorchester (Hg.) (2016): *Bericht über das Geschäftsjahr 2016*. Versorgungsanstalt der deutschen Kulturorchester. Bayerische Versorgungskammer.

## INTERNETQUELLE

[www.dirigentinnen.de/kontakt](http://www.dirigentinnen.de/kontakt)

Beatrix Borchard  
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

## Die Forschungsplattform MUGI – Vergangenheit / Gegenwart / Visionen



Lexika, Enzyklopädien, Handbücher, Musikgeschichtsdarstellungen strukturieren Wissen. Herausgeberteams oder Einzelautorinnen und Autoren entscheiden über Auswahl und Darstellungsweisen. Die hier vorgestellte Forschungsplattform *Musik und Gender im Internet (MUGI)*<sup>1</sup> wurde hingegen als offener Wissensraum konzipiert. Eine Vorauswahl im Sinne von „die 100 wichtigsten Musikerinnen“ wurde bewusst nicht getroffen, weil Auswahl hierarchisiert und Kriterien voraussetzt, die im Forschungs- und Vernetzungsprozess erst entwickelt werden sollten. Ein Akzent liegt konzeptionell – im Gegensatz zu herkömmlichen Lexika – auf dem *Lückenschreiben*, hier gemeint als Markieren von Forschungslücken. Ziel war und ist es, zu einer Musikgeschichtsschreibung beizutragen, in der nicht „Autoren“ und „Werke“ im Zentrum stehen, sondern das musikbezogene kulturelle Handeln von Frauen und Männern, sowie die Rekonstruktion historischer und aktueller Lebens- und Klangwelten. Musik wird in diesem Kontext verstanden als an die Zeit gebundenes Beziehungsereignis mit vielen Beteiligten. Seit Gründung von MUGI<sup>2</sup> wurde zunächst das vielfältige Wirken von Frauen im Bereich der europäischen Kunstmusik ins Blickfeld gerückt. Inzwischen sind auch Artikel über männliche Musiker, und zwar speziell unter Gendergesichtspunkten entstanden. Dieser Beitrag zieht ein Resümee der vergangenen 15 Jahre<sup>3</sup> und eröffnet Perspektiven für die Weiterentwicklung von MUGI.

### **MUGI – Musikvermittlung und Genderforschung im Internet**<sup>4</sup>

Am Anfang standen zwei Erkenntnisse: Die Ergebnisse von Forschung gehen verloren, wenn sie nur in Hochschulprojekte und einmalige Aufführungen münden, und: Vernetzung tut Not. Jede Studierende, jede Wissenschaftlerin (zunächst waren es ausschließlich Frauen), die sich mit musikbezogener Frauen- und Geschlechterforschung befasste, war in ihrem jeweiligen institutionellen Kon-

text eine Einzelkämpferin. So konnte durch die Idee von MUGI als umfassend multimediale Forschungsplattform eine inter- und außeruniversitäre Forschungsnetzwerk aufgebaut werden.

### **Konzept**

Von vornherein legten wir die Plattform mehrteilig an: Ein personenbezogener Teil, der sich den Werken und dem musikalischen Wirken von Frauen vom Mittelalter bis heute widmen sollte, wurde unterteilt in *Lexikon, multimediale Präsentationen, Materialsammlung, kommentierte Links*. Später sollte ein sachbezogener Teil hinzukommen. Im Mittelpunkt der zugrundeliegenden Forschungsarbeit standen Arbeits- und Lebenszusammenhänge von Musikerinnen und bisher nicht erfasste bzw. unerforschte Werke. Ziel war es, durch die als offener Wissensraum konzipierte Plattform zu einer Musikgeschichtsschreibung beizutragen, in der nicht Autor\*innen und Werke im Zentrum stehen, sondern das musikbezogene kulturelle Handeln von Frauen *und* Männern und die Rekonstruktion historischer und aktueller Lebens- und Klangwelten. Musik wurde in diesem Kontext verstanden als vielfältiges Beziehungsereignis, verschriftlichte Werke nur als Teil eines komplexen Gefüges. Zunächst sollte das Wirken von Frauen ins Blickfeld gerückt werden. Das bedeutet, im lexikalischen Teil von MUGI nicht nur die Arbeit von Komponistinnen sondern auch von Interpretinnen, Mäzeninnen, Initiatorinnen von musikalischen Salons, Verlegerinnen, Pädagoginnen, Förderinnen, „Schülerin von...“ u.a. lexikalisch zu erfassen. Eine Vorauswahl von „wichtigsten Musikerinnen“ wurde bewusst nicht getroffen, weil Auswahl Kriterien voraussetzt, die im Forschungs- und Vernetzungsprozess erst entwickelt werden mussten.

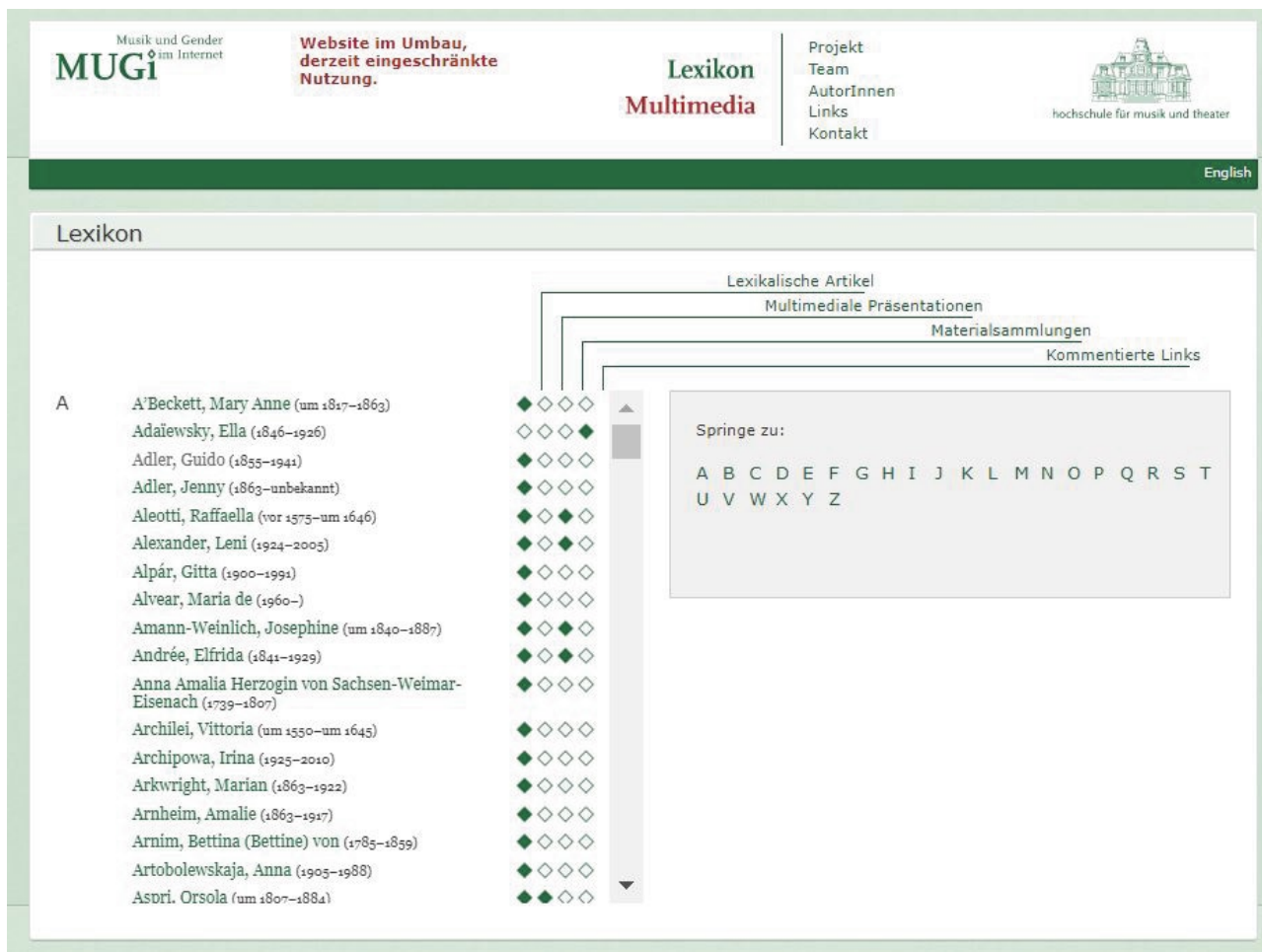


Abb. 1: MUGI: Startseite Lexikon

**MUGI heute**

Inzwischen sind fast zwei Jahrzehnte vergangen. Was in Detmold/Paderborn begann, wurde an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg ab 2002 mit wechselnden Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern<sup>5</sup> systematisch weitergeführt und ausgebaut<sup>6</sup> – anderes trat aufgrund der schmalen personellen Ausstattung in den Hintergrund<sup>7</sup>. Aber im Laufe der Jahre wurde vor allem durch den lexikalischen Teil Schritt für Schritt ein nach wie vor weitgehend unbekannter Teil des europäischen Kulturerbes zum ersten Mal erfasst und nicht nur der Wissenschaftscommunity bzw. Musikerinnen und Musikern, sondern auch der interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die historische Orientierung des Lexikons spiegelt die historische Orientierung unseres Faches wider – und damit auch die historische Perspektive unserer Autor\*innen.

Die Beschränkung zunächst auf Frauen, dann die Einbeziehung sogenannter „Männerseiten“ wurde wiederholt

diskutiert. Da der Nachholbedarf bezogen auf unser Wissen über das kulturelle Handeln von Frauen nicht nur in der Vergangenheit sondern selbst noch in der Gegenwart unvermindert groß ist, wird MUGI auch künftig einen Beitrag zu beiden Gebieten leisten, zur musikbezogenen Frauen- und zur Geschlechterforschung. Die ursprüngliche Beschränkung auf Europa entsprach den Vorgaben von Geldgebern und wird nun nach und nach, nicht zuletzt dank erster englischsprachiger Seiten aufgehoben. Die Nichteinbeziehung der populären Musik bis auf den Bereich Kabarett ergab sich aus den eigenen Forschungsschwerpunkten und war rein pragmatisch motiviert. Auch dies wird sich mit dem Ausbau der Plattform ändern (vgl. Fazit / Visionen).

Die konzeptuelle Anlage der Artikel zeigt, dass es um ein möglichst breites Erfassen musikbezogener Tätigkeitsfelder geht (vgl. Abb. 2/Feld 3)<sup>8</sup>, anstatt, wie in herkömmlichen Lexika üblich, um die Zuweisung einer bestimmten Profession.



|    | Rubriken   | Inhalt  |
|----|--|---|
| 1  | Namen  | Hauptname:<br>Geburtsname:<br>Sonstige Namen:   |
| 2  | Lebensdaten  | * [Geburtsdatum, -ort (damalige Bezeichnung / heutige Bezeichnung)]<br>† [Todesdatum, -ort (damalige Bezeichnung / heutige Bezeichnung)]  |
|    | Kommentar zu unklaren Lebensdaten                      | [Nur bei unklaren Daten angeben]  |
| 3  | Tätigkeiten  | [Tätigkeitsfelder im Sinne eines musikbezogenen Handelns (nicht ausschließlich Berufstätigkeiten)]  |
| 4  | Orte und Länder, Text                                  | [kurzer ausformulierter Text über die Orte und Länder, in denen die Musikerin schwerpunktmäßig wirkte]  |
|    | Orte und Länder, Liste                                 | Orte: [z.B. Namen von Künstlerkolonien, Klöstern, Schlössern, Ghettos, u.ä.]<br>Städte:<br>Regionen:<br>Länder:   |
| 5  | Profil   | [prägnante Zusammenfassung des Lebens und Schaffens, zugespitzte Beschreibung der besonderen Lebens- und Arbeitszusammenhänge]  |
| 6  | Charakterisierender Satz                               | [charakterisierender Satz von der oder über die betreffende Musikerin mit genauer Quellenangabe, bei fremdsprachigen Zitaten mit deutscher Übersetzung]   |
| 7  | Biografie  | [Biografie der Musikerin mit Quellennachweisen für Zitate und Hauptaussagen]  |
|    | [mehr zu Biografie]                                    |   |
| 8  | Würdigung  | [Beschreibung, Charakterisierung und Einordnung des kompositorischen und/oder sonstigen Schaffens und Wirkens der Musikerin]  |
|    | [mehr zu Würdigung]                                    |   |
| 9  | Rezeption  | [Rezeption (historisch, gegenwärtig, kompositorisch, wissenschaftlich, aufführungspraktisch, in Roman, Film usw.)]  |
|    | [mehr zu Rezeption]                                    |   |
| 10 | Werkverzeichnis  | [gegliedertes Werkverzeichnis bei Komponistinnen und Autorinnen (Gliederung und Formate siehe Redaktionsrichtlinien)]   |
|    | [mehr zu Werken]                                       |   |
| 11 | Repertoire   | [Repertoire von Interpretinnen, als ausformulierter Text oder als Auflistung]   |
|    | [mehr zum Repertoire]                                  |   |
| 12 | Quellen  | [Dokumente, Rezensionen, Sekundärliteratur einschließlich aktuellen Verweisen auf Artikel, Dokumente, Bilder usw. im Internet (Gliederung und Formate siehe Redaktionsrichtlinien)]   |
|    | [mehr zu Quellen]                                      |   |
| 13 | Forschung  | [aktueller Forschungsstand mit Hinweisen auf eventuelle Besonderheiten und auf Orte, wo Quellen zu finden sind]   |
| 14 | Forschungsbedarf                                       | [kurzer formulierter Text über die konkreten Forschungsdesiderate, wichtig!]  |
| 15 | Abbildung [(Porträt-)Bild der Musikerin]               | Vollständiger Titel der Abbildung:<br>Quelle:<br>Ansprechpartner für Rechte:<br>Genehmigungsvermerk:  |
| 16 | Schriftprobe   | Vollständiger Titel des Werks:<br>Quelle:<br>Ansprechpartner für Rechte:<br>Genehmigungsvermerk:  |
| 17 | Hörbeispiel  | Vollständiger Titel des Werks:<br>Quelle:<br>Ansprechpartner für Rechte:<br>Genehmigungsvermerk:  |
| 18 | Notenbeispiel  | Vollständiger Titel des Werks:<br>Quelle:<br>Ansprechpartner für Rechte:<br>Genehmigungsvermerk:  |
| 19 | Materialsammlung                                       | [Hinweise auf Bilder, Dokumente, Hörbeispiele, Texte usw., die sich für eine Archivierung im Internet eignen (z. B. Audio-Aufnahmen oder andere Dokumentationen von Kompositionen, Performances, Konzerten etc., Abbildungen von Noten, Autografen, Fotos, Materialien aus Familienbesitz, Bibliografien, Quellenverzeichnisse etc., Beiträge aus anderen Medien, Manuskripte von Radiosendungen, Seminar-, Diplom- und Magisterarbeiten etc.)] |
| 20 | Autor/in des lexikalischen Artikels, Angabe des Datums | ,   |

Abb. 2: Inhaltliche Disposition lexikalischer Artikel für MUGI. Die Anlage der Artikel zeigt den Ansatz, musikbezogene Tätigkeitsfelder möglichst breit zu erfassen

Gerade für den Bereich der Musik ist bis heute die Vielfalt von Tätigkeiten kennzeichnend. Welche dieser Tätigkeiten hauptsächlich dem Gelderwerb dient, ist nur eines unter vielen Kennzeichen<sup>9</sup>. Speziell, aber nicht ausschließlich bezogen auf weibliche Musiker ist jedoch Professionalität nicht gleichbedeutend mit Berufstätigkeit. Das wird besonders deutlich, wenn man den Bereich des privaten und halböffentlichen Musizierens mit ins Blickfeld nimmt (vgl. Borchard 1999). Dadurch wurde zum ersten Mal sichtbar, welche Rolle Frauen historisch speziell als Trägerinnen des jeweiligen regionalen und städtischen Musiklebens in seiner ganzen Bandbreite gespielt haben.

Die Erfassung von *Wirkungsorten* sowohl mit den historischen Ortsbezeichnungen wie den aktuellen vermittelt vor allem auch der Regionalgeschichtsschreibung umfangreiches, bisher unbekanntes Material. *Würdigung* und *Wirkung* eröffnen einen Einblick in das Arbeitsfeld der jeweiligen Musikerin und ihre Rezeption, wobei über zitierte Rezensionen mentale Bilder entstehen, die aber im Rahmen der Textsorte Lexikonartikel nicht differenziert hinterfragt werden können. Das wäre Aufgabe einer zukünftigen, vergleichenden Studie (vgl. Klassen 2016).

Ein Akzent der Lexikon-Artikel liegt konzeptionell auf dem **Lückenschreiben** (Borchard 2004<sup>10</sup>), hier gemeint als Aufweisen von Forschungslücken und Hinweise auf unaufgearbeitete Archivbestände und private Nachlässe. Vom Benennen der Desiderata sollen Impulse zu weiterer Forschungsarbeit ausgehen, etwa, wenn es um die Themensuche für Examens-, Diplom- oder Doktorarbeiten geht, um weitere Forschung zu initiieren. Werkverzeichnisse verweisen auf ungehörte Musik in einem nicht erwarteten Umfang, damit auf künftige Editionsarbeiten<sup>11</sup>.

**MUGI-Lexikon**

Für den lexikalischen Teil wurde eine Datenbank entwickelt, in der auch unter Kategorien recherchiert werden kann, die aus spezifisch genderbezogenen Fragestellungen erwachsen. Das war nicht ohne Probleme. Denn eine Datenbank entwickelt man am besten, wenn die Daten vorliegen. Hier aber ging es um ein Projekt, das sich ständig weiterentwickelte und veränderte. Verschlagwortungen und Suchfunktionen mussten mehrfach überarbeitet werden. Die Überarbeitung betraf vor allem die für weiterführende Studien besonders wichtigen Kategorien „Wirkungsfelder“, „Wirkungsorte“ sowie „Räume“. Die Tabelle „Wirkungsfelder“ (Abb. 3), die den Autorinnen und Autoren mit der Bitte zur Verfügung gestellt wird, die aus ihrer Sicht passenden Zuordnungen anzukreuzen und gegebenenfalls neue Schlagwörter zu nennen, zeigt begrifflich eine große Heterogenität, um die Suchmöglichkeiten so vielfältig und so offen wie möglich zu gestalten. Außerdem wurden aus

konzeptionellen Gründen Arbeitsfelder aufgenommen wie Briefe, Dialogpartnerin, ideelle Förderung, materielle Förderung etc., die im engeren Sinne nicht als musikbezogen gelten.

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
| <input type="checkbox"/>                   | <input type="checkbox"/> Akkordeon            | <input type="checkbox"/> Bass (Kontra-/E-)             | <input type="checkbox"/> Bearbeitung                            |
| <input type="checkbox"/> Beratung          | <input type="checkbox"/> Bildende Kunst       | <input type="checkbox"/> Briefe                        | <input type="checkbox"/> Brotberuf                              |
| <input type="checkbox"/> Cembalo           | <input type="checkbox"/> Chorleitung          | <input type="checkbox"/> Concertina                    | <input type="checkbox"/> Dialogpartnerin                        |
| <input type="checkbox"/> Dirigieren        | <input type="checkbox"/> Dramaturgie          | <input type="checkbox"/> Edition                       | <input type="checkbox"/> Elementare Musikpädagogik (historisch) |
| <input type="checkbox"/> Flöte             | <input type="checkbox"/> Förderung (ideell)   | <input type="checkbox"/> Förderung (materiell)         | <input type="checkbox"/> Forschung                              |
| <input type="checkbox"/> Fürstin           | <input type="checkbox"/> Gesang               | <input type="checkbox"/> Gitarre                       | <input type="checkbox"/> Glasharmonika                          |
| <input type="checkbox"/> Gottesdienst      | <input type="checkbox"/> Harfe                | <input type="checkbox"/> Improvisation                 | <input type="checkbox"/> Instrumenten Bau                       |
| <input type="checkbox"/> Interpretation    | <input type="checkbox"/> Journalismus         | <input type="checkbox"/> Kammermusik                   | <input type="checkbox"/> Keyboard                               |
| <input type="checkbox"/> Kirchenmusik      | <input type="checkbox"/> Klangkunst           | <input type="checkbox"/> Klavier                       | <input type="checkbox"/> Komposition                            |
| <input type="checkbox"/> Konzert Meisterin | <input type="checkbox"/> Konzert Organisation | <input type="checkbox"/> Korrepetition                 | <input type="checkbox"/> Laptop                                 |
| <input type="checkbox"/> Laute             | <input type="checkbox"/> Librettistik         | <input type="checkbox"/> Literatur                     | <input type="checkbox"/> Malerei                                |
| <input type="checkbox"/> Management        | <input type="checkbox"/> Mandoline            | <input type="checkbox"/> Mäzenatentum                  | <input type="checkbox"/> Medienkunst                            |
| <input type="checkbox"/> Memoiren          | <input type="checkbox"/> Muse                 | <input type="checkbox"/> Musikhochschule (Institution) | <input type="checkbox"/> Musikkritik                            |
| <input type="checkbox"/> Musikpädagogik    | <input type="checkbox"/> Musikpolitik         | <input type="checkbox"/> Musikschul Gründung           | <input type="checkbox"/> Musiktheorie                           |
| <input type="checkbox"/> Musik Therapie    | <input type="checkbox"/> Musikwissen Schaft   | <input type="checkbox"/> Nachlass Verwaltung           | <input type="checkbox"/> Oboe                                   |
| <input type="checkbox"/> Orchester         | <input type="checkbox"/> Orchester Leitung    | <input type="checkbox"/> Organistin                    | <input type="checkbox"/> Orgel                                  |
| <input type="checkbox"/> Performance       | <input type="checkbox"/> Rebec                | <input type="checkbox"/> Regie                         | <input type="checkbox"/> Salonorchester                         |
| <input type="checkbox"/> Sammlung          | <input type="checkbox"/> Saxophon             | <input type="checkbox"/> Schauspiel                    | <input type="checkbox"/> Schlagzeug                             |
| <input type="checkbox"/> Schriftstellerin  | <input type="checkbox"/> Schulmusik           | <input type="checkbox"/> Songwriting                   | <input type="checkbox"/> Sounddesign                            |
| <input type="checkbox"/> Stimme            | <input type="checkbox"/> Streichquartett      | <input type="checkbox"/> Stummfilm                     | <input type="checkbox"/> Stundengebet                           |
| <input type="checkbox"/> Tanz              | <input type="checkbox"/> Theaterleitung       | <input type="checkbox"/> Theorie                       | <input type="checkbox"/> Theremin                               |
| <input type="checkbox"/> Unterricht        | <input type="checkbox"/> Veranstalterin       | <input type="checkbox"/> Verlag                        | <input type="checkbox"/> Vermittlung                            |
| <input type="checkbox"/> Viola             | <input type="checkbox"/> Viola da gamba       | <input type="checkbox"/> Violine                       | <input type="checkbox"/> Violoncello                            |
| <input type="checkbox"/> Widmungsträgerin  | <input type="checkbox"/> Wissenschaft         |  |   |

Abb. 3: MUGI-SCHLAGWÖRTE: Wirkungsfelder

Auch die Verschlagwortungen für die Rubrik „Gattungen/ Genres“ sowie „Biographisches“ mussten kontinuierlich erweitert, Zuordnungen immer wieder diskutiert werden, obwohl es sich hier um tradierte musikwissenschaftliche Kategorisierungen handelt. Dass es sich für das MUGI-Lexikon bei der Verschlagwortung um ein dynamisches System handeln muss, wird auch an einer durchaus nicht von vornherein mit bedachten Kategorie wie „Schülerin von...“ deutlich. Zum einen wurde, je mehr Instrumentalistinnen in das Lexikon aufgenommen wurden, immer deutlicher, welche Rolle Schülerkreise gespielt haben und spielen, zum anderen verweist diese recherchierbare Zuordnung auf männliche Musiker, die Frauen ausgebildet und gefördert haben.

Inzwischen verfügt MUGI über einen großen Stamm von Autorinnen und Autoren und wächst kontinuierlich. Dadurch ist die Grundlage für weiterführende systema-

tische Untersuchungen gelegt, wie etwa zu Professionalisierungswegen von z.B. Pianistinnen, Cellistinnen oder Geigerinnen. Entsprechendes gilt für Studien zur Wahrnehmung weiblicher Musiker in Kritiken. Durch die seit 2014 in Angriff genommene Ergänzung des Lexikons durch Artikel über männliche Musiker und Musikschriftsteller wie Eduard Hanslick, Anton Reicha, Richard Wagner u.a. unter Genders Gesichtspunkten wird nicht zuletzt die Geschichte des Denkens über „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ im Bereich der Musik lesbar. Durch diese Ergänzung wird zudem deutlich, wie stark auch weibliche Autoren geschlechtsspezifische und häufig misogynen Zuschreibungen reproduziert haben, wahrscheinlich nicht zuletzt um Publikationsmöglichkeiten zu erhalten<sup>12</sup>.

### MUGI Multimedial

Zweiter Schwerpunkt der Forschungsplattform sind speziell für das Medium Internet konzipierte multimediale Präsentationen über Leben und Werk von Komponistinnen und Musikerinnen. Außerdem wurden neben traditionellen Werkformen von vornherein auch Arbeiten ins Blickfeld gerückt, die einen erweiterten Werkbegriff voraussetzen, wie Performances, elektronische Musik, Klangkunst und andere zeitgenössische Musikformen. Dafür sowie für genderspezifische Sachthemen mussten neue Methoden der Erschließung und neue multimediale Darstellungsformen entwickelt werden. Die an Feature- und Montageformen (vgl. Borchard 2004) orientierten Präsentationen wurden individuell erarbeitet und von Webdesigner\*innen gestaltet, um das jeweilige Thema mit Hilfe verschiedener Materialien und Formate, wie z.B. Texten, Audiodateien, Fotos, Videos, interaktiven Modulen und Animationen, möglichst aspektreich darzustellen (zu den konzeptuellen Überlegungen multimedialer Darstellung vgl. Reese 2006). Zum Beispiel nutzt die multimediale Präsentation „Fanny Hensel – Korrespondenzen in Musik“ die Möglichkeit, gezielt textliche Inhalte mit zahlreichen Ersteinpielungen<sup>13</sup>, Abbildungen und interaktiven Elementen – in diesem Fall Musikanalysen – zu verknüpfen. „Fanny Hensel – Korrespondenzen in Musik“ lässt sich so auf verschiedenen, individuellen gewählten Wegen entdecken: An vielen Stellen wird durch Querverweise in Form von Bildern und Links zum assoziativen Kreuz- und Querlesen angeregt. Pfeile führen linear durch die Website und eine Sitemap gibt einen vollständigen Überblick über die Inhalte<sup>14</sup>.

Dass der multimediale Teil der Plattform sehr viel langsamer wächst als der lexikalische, hängt zum einen damit zusammen, dass Entwurf und Realisation sehr aufwendig sind, zum anderen, dass die meisten Musikwissenschaftler\*innen nach wie vor ‚in Büchern‘ denken und sich schwer damit tun, die Vorteile des Mediums, wie z.B. die

nichthierarische und nichtlineare Darstellungsweise zu nutzen sowie interaktive Elemente einzubauen. Auch das sehr verbreitete, auf schnelle Information ausgerichtete Nutzerverhalten steht einer intensiven Auseinandersetzung mit vielfältigen Präsentationen im Internet entgegen. Im Rahmen von Seminaren und Schulstunden hingegen korrespondieren die multimedialen Präsentationen mit modernen pädagogischen Konzepten des entdeckenden und forschenden Lernens, wie beispielsweise eine im Rahmen eines Seminars erarbeitete Präsentation unter dem Titel „Panorama der Vielfalt. Musik und Gender in heutiger Popularkultur“<sup>15</sup>.

### MusikGeschichtsVermittlung an Schulen

Das Projekt „Musik und Gender an weiterführenden Schulen“ unter Leitung von Beatrix Borchard und Bettina Knauer wird in Hamburg seit 2010 als Projektpartnerschaft zwischen Wissenschaftler\*innen, jungen Künstler\*innen, Lehrer\*innen und Schüler\*innen durchgeführt, mit dem Ziel, Lernenden wie Lehrenden einen Einblick in die musik- und kulturwissenschaftliche, genderorientierte Forschung zu ermöglichen.<sup>16</sup> Durch aktive Mitwirkung an kleineren Forschungsprojekten, Einbindung in den wissenschaftlichen wie künstlerischen Betrieb an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, Erarbeitung eigener Formate zur Musikvermittlung gemeinsam mit Studierenden der wissenschaftlichen und künstlerischen Studiengänge etc., lernen Schüler\*innen Fragestellungen und Methoden der Musik-, Literatur- und Kulturwissenschaft kennen. Ausgangspunkt des speziellen Vermittlungsprojektes ist die Grundlage von MUGI, nämlich ein Musikverständnis, das nicht nur Werke im Sinne von geschriebenen Noten meint, sondern alle Aspekte des Lebens einbezieht. Das Projekt identifiziert die Vielfalt der Formen, Räume und Orte kulturellen Handelns insbesondere von Frauen und öffnet damit neue Perspektiven in der Vermittlung von Musik und Musikgeschichtsschreibung im Transfer von Wissenschaft und Schule. Die Zusammenarbeit mit den Schulen ist so strukturiert, dass sie in verschiedenen Fächern an den Schulen durchgeführt werden kann. Weitere Kooperationspartner waren bislang die *Staatsoper Hamburg*, die *Laeiszhalle/Elbphilharmonie* und das *Kulturforum21*. Für diese Institutionen war es neben der Unterstützung aller Beteiligten wichtig zu erfassen, wie nachhaltig Prozesse der Musikvermittlung anzulegen sind, wie intensiv der Dialog mit Lehrenden und Schüler\*innen gepflegt werden muss, damit ein Education-Programm sich nicht als ‚Eintagsfliege‘ erweist, wie genderorientierte Themen das eigene Programm bestimmen könnten und – nicht zuletzt – wie das Vermittlungsprojekt „Musik und Gender“ innerhalb der seit 2010 diskutierten Frage der „Leichtigkeitslüge“ resp.

„Komplexitätsvermeidung“ in der Musikvermittlung (Holger Noltze) als Kontrapunkt zu bewerten ist.

## Fazit und Visionen

Im Rahmen einer im Mai 2016 an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg* veranstalteten Tagung<sup>17</sup> wurden mit über 30 Gästen aus ganz Europa und den USA – insbesondere mit Blick auf weitere internationale Kooperationen – Aspekte von „Lexikographie, Gender und Musikgeschichtsschreibung“ unter den Voraussetzungen des weltweiten Netzes diskutiert. Neben den drei Hauptvorträgen und fünf Präsentationen, die schwerpunktmäßig die Situation in verschiedenen Ländern behandelten, wurden unterschiedliche Themenschwerpunkte in moderierten Arbeitsgruppen diskutiert.<sup>18</sup> Immer wieder thematisiert wurde die Notwendigkeit des Aufbaus eines Sachteils, der sich teils aus der auswertenden „Querlektüre“ der biographischen Artikel speist, teils aus übergreifenden Fragestellungen, die die überfällige Kontextualisierung einzelner Lebens- und Arbeitswege leistet. Ebenso notwendig erschien es allen Teilnehmenden, die Plattform MUGI um die Sparte Popmusik zu ergänzen. In die Tagung eingebettet war ein Nachwuchsforum (Ltg. Elisabeth Treydte), das sich dem Schwerpunkt Popmusik widmete. In diesem Rahmen wurden aktuelle Forschungsarbeiten von Promovierenden präsentiert, die sich mit Fragen der Geschlechterkonstruktionen im Feld populärer Musik beschäftigten – etwa mit der Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre Indie oder mit Genderkonstruktionen am Beispiel der E-Gitarre. Darüber hinaus diskutierte ein Round Table mit Archivvertreterinnen und Wissenschaftler\*innen aus der Schweiz und aus Deutschland die Herausforderungen einer gendersensibilisierten Lexikographie von Popmusik. Darüberhinaus herrschte Einigkeit darüber, dass wichtig bleiben:

- die breite Zugänglichkeit des Mediums, die Informationen nicht nur der scientific community, sondern größeren Kreisen von Interessierten zugänglich macht und auch deren Informationen und Quellen nutzt,
- die Möglichkeit, multimedial zu arbeiten, also neben Texten auch Bild-, Noten- und Klangquellen wenigstens ausschnitthaft präsentieren zu können, um einen umfassenden Eindruck der Arbeit von Musikerinnen und Musikern verschaffen zu können,
- die Möglichkeit, vorläufige Ergebnisse zu präsentieren, die ständig fortgeschrieben werden können. Dadurch wird der Forschungsprozess in seiner Diskontinuität und Fragmentarität offengelegt. Ganz

bewusst sollen die Lücken in der Kenntnis vor allem von weiblichen Biographien und Schaffenszusammenhängen aufgezeigt werden,

- die Möglichkeit, in multimedialen Beiträgen Informationen nicht hierarchisiert zu vermitteln, sondern den Nutzer\*innen die Chance zu bieten, den Zugang zu einer Musikerin oder zu einem Sachthema bezüglich Themenauswahl und -reihenfolge selbst zu wählen. Außerdem können durch Verlinkungen Leben und Werk stärker miteinander verknüpft und verschiedene musikalische und nichtmusikalische Aspekte individuell und vielfach aufeinander bezogen werden,
- die Möglichkeit der Interaktion für die Nutzer\*innen, einmal durch e-mail-Kontakt, vor allem aber auch durch spielerische Präsentationsformen,
- die Möglichkeit, durch die Erarbeitung solcher individueller Beiträge neue hochschuldidaktische Wege zu beschreiten. In Projekten könnte die musikalische Einstudierung, wissenschaftliche Aufarbeitung und technische Umsetzung einer multimedialen Seite die Zusammenarbeit verschiedener Fachrichtungen intensivieren. Der pluralistische Zugang auf ein Thema könnte tiefere Eindrücke hinterlassen, die Auseinandersetzung mit dem Medium die Kompetenzen der Studierenden und Lehrenden im multimedialen Bereich stärken,
- die Möglichkeit, eine Forschungsplattform bereitzustellen, die gemeinsam ausgebaut werden kann, und zwar hochschulübergreifend und nun auch international.

Inzwischen wurden erste dezentrale ‚MUGIS‘ initiiert, so z.B. in Bratislava (Slowakei) mit dem Schwerpunkt Volksmusik und in Luxemburg für die Einbeziehung vor allem auch des frankophonen Bereichs. In Kooperation mit Kolleginnen aus Österreich und der Schweiz hat Nina Noeske ein Forschungsprojekt für den Aufbau des Sachteils beantragt.

---

1 Musik und Gender im Internet (MUGI), URL: <http://mugi.hfmt-hamburg.de>  
 2 Das Forschungsprojekt „Musik und Gender im Internet“ wurde 2001 am musikwissenschaftlichen Institut Detmold/Paderborn gemeinsam von Beatrix Borchard und Kirsten Reese entwickelt. Nach der Berufung von Beatrix Borchard an die Hochschule für Musik und Theater Hamburg konnten ab 2002 Stellen für wissenschaftliche Mitarbeiter\*innen geschaffen werden. 2004 veröffentlichte Beatrix Borchard unter Mitarbeit von Kirsten Reese und Sophie Fetthauer die Forschungsplattform MUGI im Internet.

- 3 Der Beitrag ist die überarbeitete Fassung des Beitrages: Borchard, Beatrix (2016a): „MusikGeschichtsVermittlung und Genderforschung im Internet. Bericht über ein work in progress“, in: Richts, Christina und Peter Stadler (Hg.): „*Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern*“. *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*. München: Allitera Verlag, 165–178.
- 4 Die Namensveränderung von „Musik und Gender im Internet“ zu „Musikvermittlung und Genderforschung im Internet“ bei gleichbleibender Abkürzung MUGI weist auf eine Akzentverschiebung des gesamten Projekts auf die Vermittlung von Forschung und Musik. Das Projekt „Musikvermittlung und Genderforschung im Internet“ entstand vor dem Hintergrund der Genderforschung bzw. Frauen- und Geschlechterforschung, die sich zunächst in den USA etablierte (women studies, gender studies, queer studies) und sich auch in Europa rasch fortentwickelte.
- 5 Vgl. <https://mugi.hfmt-hamburg.de/Team.html>
- 6 MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske (seit 2015), Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Online frei verfügbar unter <http://www.mugi.hfmt-hamburg.de>
- 7 So z.B. der Plan, einen parallelen „Sachteil“ aufzubauen oder in kommentierten Links die zeitgenössische Musikszene immer aktuell miteinzubeziehen. Außerdem müssen Links ständig aktualisiert werden – auch dies eine Frage der personellen Kapazität.
- 8 Der Blick auf die Vielfalt des musikkulturellen Handelns hat auch zahlreiche Männer sichtbar gemacht, deren Arbeit zuvor als nicht geschichtsfähig angesehen wurde. Auch wird die Vernetzung des musikkulturellen Handelns von Frauen und Männern, die sich in der polaren Zuordnung *Frau* und *Mann* nicht wiederfinden, sichtbar.
- 9 Vgl. zum Aspekt „öffentliche Auftritte“ z.B. Wiesenfeldt, Christiane (2016): „Repertoire-Konstanten und -Wandel von Komponistinnen des späten 18. und 19. Jahrhunderts“. In: Borchard et al 2016b, 101–116.
- 10 Vgl. dazu auch Cornelia Bartsch: Lücken – Schreiben – Aber - Wie? ([https://mugi.hfmt-hamburg.de/Beatrix\\_Borchard/index.html%3Fp=726.html](https://mugi.hfmt-hamburg.de/Beatrix_Borchard/index.html%3Fp=726.html))
- 11 Zu den vielfältigen Fragestellungen bei der Anlage von Werkverzeichnissen vgl. Bartsch, Cornelia (2016): „Werk und Werkverzeichnis im digitalen Medium als ‚translatio memoriae‘ – zur Notwendigkeit von Kritik“. In: Borchard et al. 2016b, 117–148.
- 12 Vgl. dazu Bick, Martina (2016): „Mittäterschaften? Wie Musikschriftstellerinnen zur Heroenbildung beitragen (La Mara, Lina Ramann und Anna Morsch)“. In: Borchard et al. 2016b, 181–196.
- 13 Da das Forschungsprojekt MUGI an der Hochschule für Musik und Theater angesiedelt ist, war es möglich, acht Lieder Fanny Hensels erstmalig einzuspielen und zu veröffentlichen.
- 14 Vgl. Kommentar von Cornelia Bartsch zu ihrer Präsentation. [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Fanny\\_Hensel\\_-\\_Korrespondenzen\\_in\\_Musik](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Fanny_Hensel_-_Korrespondenzen_in_Musik).
- 15 Ein Projekt der Klasse 12h der Stadtteilschule Bergedorf im Schuljahr 2012/13, in Kooperation mit MUGI der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, unter der Leitung und Herausgabe von Bernd Ruffer (Stadtteilschule Bergedorf), Dr. Bettina Knauer und Silke Wenzel (HfMT Hamburg).
- 16 Vgl. Borchard, Beatrix und Bettina Knauer (2016): „Musik und Gender – Vermittlungsprojekte an weiterführenden Schulen. Grundlagen, Fragestellungen, Beispiele“. In: Borchard et al. 2016b, 239–251.
- 17 Internationale Tagung *Lexikographie, Gender und Musikgeschichtsschreibung* mit einem Nachwuchsforum zum Schwerpunkt Popmusik Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 26.-29. Mai 2016, Leitung Beatrix Borchard und Nina Noeske.
- 18 Vgl. die Tagungsdokumentation unter [https://mugi.hfmt-hamburg.de/Lexikographie,\\_Gender\\_und\\_Musikgeschichtsschreibung.html](https://mugi.hfmt-hamburg.de/Lexikographie,_Gender_und_Musikgeschichtsschreibung.html)

## LITERATUR

- Borchard, Beatrix (1999): „Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts“. In: Kaden, Christian und Volker Kalisch (Hg.): *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996 (Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Musikhochschule Düsseldorf)*. Essen: Die Blaue Eule, 115–122.
- Borchard, Beatrix (2004): „Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik“. In: Heymann-Wentzel, Cordula und Johannes Laas (Hg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 30–45.
- Borchard, Beatrix (2016a): „MusikGeschichtsVermittlung und Genderforschung im Internet. Bericht über ein work in progress“. In: Richts, Christina und Peter Stadler (Hg.): „*Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern*“. *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*. München: Allitera, 165–178.
- Borchard, Beatrix; Regina Back und Elisabeth Treydte unter redaktioneller Mitarbeit von Silke Wenzel (Hg.) (2016b): *Musik(vermittlung) und Genderforschung im Internet. Perspektiven einer anderen Musikgeschichtsschreibung*. Hildesheim: Olms.
- Klassen, Janina (2016): „Gender, Sprache, Wertungsfragen“. In: Borchard, Beatrix; Regina Back und Elisabeth Treydte unter redaktioneller Mitarbeit von Silke Wenzel (Hg.): *Musik(vermittlung) und Genderforschung im Internet. Perspektiven einer anderen Musikgeschichtsschreibung*. Hildesheim: Olms, 45–58.
- Reese, Kirsten (2006): „Sehen/Hören/Lesen/Assoziieren: Überlegungen zu Darstellungsweisen in und mit multimedialen und interaktiven Medien“. In: Herr, Corinna und Monika Woitas (Hg.): *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven (Musik - Kultur - Gender)* 1. Köln u.a.: Böhlau, 109–126.

## INTERNETQUELLE

Musik und Gender im Internet (MUGI), URL: <http://mugi.hfmt-hamburg.de>

Ana Sobral  
Universität Zürich UZH (Englisches Seminar)

## „Spirit of Resistance“: Frauen im Rap



Foto: Victor Marim

v.l.: Rap-Duo Poetic Pilgrimage mit Ana Sobral

Im Beitrag wird die Rolle der Frauen in der modernen Popmusik erläutert. Dabei liegt der Fokus auf Rapmusik, dem Genre, den auch das Frauenduo *Poetic Pilgrimage* repräsentieren. Beispiele von weiblichen Rapperinnen aus Europa, den USA und Afrika werden eingangs vorgestellt, um dann gemeinsam mit dem Duo *Poetic Pilgrimage* in den Dialog zu gehen: im Mittelpunkt steht die Frage nach ihrer Sicht auf die Rolle und Selbstwahrnehmung als weibliche Rapperinnen, ihre Frauenstimmen und Frauenrechte in der Gegenwart.

Wohl einer der prägendsten Aspekte der Rapmusik ist ihre stark inklusive Qualität. Im Gegensatz zu vielen anderen Formen, Musik zu machen und aufzuführen, welche am Symposium „Frauen: Musik/Geschichten“ im Frauenmuseum Hittisau am 23. Juni 2018 diskutiert wurden, verlangt Rap<sup>1</sup> kein wirkliches musikalisches Training, zumindest nicht im klassischen Sinne. Dieses Genre basiert weitgehend auf Samples (Ausschnitte aus anderen Liedern) und Beats (elektronische Perkussion), zu denen die Stimme des Rappers, auch als MC (Master of Ceremonies, Meister der Zeremonie) bekannt, hinzugefügt wird. Daher konnte es einen neuen Raum für Darsteller und Künstler eröffnen, welche sonst von der Welt des Musikmachens ausgeschlossen waren. Es ist wichtig, dies im Hinterkopf zu behalten, wenn man über Rap und dessen Ursprünge in den ärmsten und marginalisiertesten urbanen Vierteln im New York der 1970er Jahre nachdenkt. Es ist auch ein relevanter Aspekt im Hinblick auf die Bemühungen von Frauen, sich in das Genre des Rap einzuschreiben.

Falls dies einen Unterschied zwischen meinem Beitrag und den anderen Werken, welche an diesem Symposium präsentiert werden markiert, so kann eine interessante Kontinuität in der *Thematik* der Lieder gesehen werden. Wie viele andere Musikgenres, welche sich über Jahrhunderte zurück erstrecken, beschäftigt sich auch Rap weitgehend (wenn auch nicht exklusiv) mit der Verhandlung von Geschlechterrollen. Genau um diese Aspekte soll es in meinem Beitrag gehen, um die Zwecke und Herausforderungen, mit denen Rapperinnen in einem Genre konfron-

tiert werden, welches oft noch grundsätzlich als „männliche Musik“ betrachtet wird (Perry 2004: 118).

Der Titel meines Beitrages verweist auch schon auf ein Schlüsselargument vieler Rapexpertinnen und -experten, nämlich, dass Rap ein Ausdruck von Widerstand ist. Dieses Argument wird gewöhnlich auf afroamerikanische Gemeinschaften angewandt, mit *männlichen* Rappern als deren Vertretern. Dies zieht schon folgende Fragen nach sich: Was ist denn die Rolle von Frauen im Rap? Wie drücken sie Widerstand aus? Und werden mit diesem Widerstand die gleichen, oder neue Themen angesprochen? Um diesen Fragen genauer nachzugehen, können wir uns eine Aussage von **Queen Latifah** (geb. 1970) anschauen, eine der ersten und führenden Rapperinnen Amerikas:

*„I don't act the way society dictates that a woman, should'. I do not hold back my opinions. I don't stay behind a man. But I'm not here to live by somebody else's standards. I'm defining what a woman is for myself. Simply put, I am not interested in subscribing to what society has decided for half of humankind.“<sup>2</sup>*  
(Latifah zit.n. Collins 2006: 196)

Hier sehen wir schon die Grundidee von weiblichem Rap als einer Form des Widerstands. Queen Latifah positioniert sich selbst entgegen der Konventionen, Stereotypen, Ungerechtigkeiten und Frauenfeindlichkeit.<sup>3</sup> Auf verschiedene Arten – und oft mit sehr unterschiedlichen Resultaten – nehmen alle weiblichen Rapper dezidiert eine Stellung *gegen* etwas ein, dem sie sich widersetzen.

Für den Moment lohnt es sich, einen kurzen Blick auf das stereotypische Verständnis der Rap Musik selber zu werfen. An der Oberfläche und in Anbetracht der kommerziellsten Exponenten, scheint Rap exzessiv Gewalt und materielle Besitztümer zu feiern. Letzteres wird oft unter dem Begriff „Bling“ zusammengefasst, was auf all die grossen, glänzenden Juwelen verweist, welche hauptsächlich von männlichen Rappern getragen werden. Auch Frauen fallen in diesem Zusammenhang oft in die Kategorie von Besitztümern, da sie in Musikvideos, welche spezifisch

für männlichen Konsum beabsichtigt sind, zu sexuellen Objekten reduziert werden. Daher gibt es eine fortlaufende und hitzige Debatte über die enge Verbindung zwischen Rap und Frauenfeindlichkeit. Um es kurz zu halten, werde ich diese komplexe Thematik auf zwei gegenüberstehende Argumente reduzieren. Auf der einen Seite stehen jene, welche Rap für dessen systematische Unterdrückung von Frauen attackieren, wie das folgende Zitat zeigt:

„In music videos, women are depicted to be highly sexual, as though their sole purpose was to please their pimps. It is rather difficult to come across a rap music video in which a female is found to be in a position of power. In actuality, the majority of these videos contain depictions of women that are significantly sexualized, which demeans them. [...] It is fairly evident that misogyny is alive and well in rap music.“<sup>4</sup> (Kolia 2015)

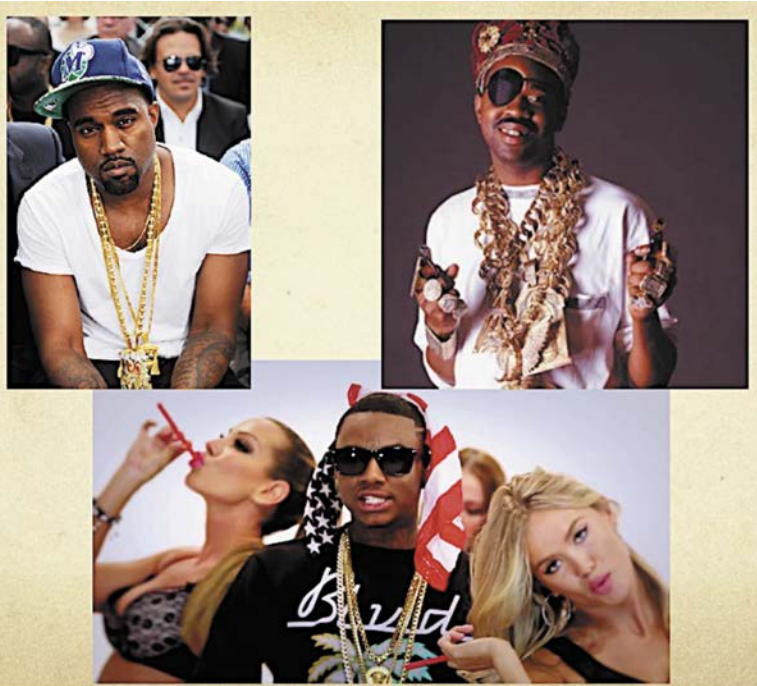


Abb. 1: Im stereotypen Verständnis der Rap Musik scheint Rap exzessiv Gewalt und materielle Besitztümer zu feiern. Dafür steht der Begriff „Bling“, was auf z.B. große, glänzende Juwelen verweist. Auch Frauen fallen in diesem Zusammenhang oft in die Kategorie von Besitztümern, die in für den männlichen Konsum produzierten Videos zu sexuellen Objekten degradiert werden (PPT Ana Sobral)

Kolias Behauptung, dass Rap grundsätzlich frauenfeindlich ist, ist sehr wohl reduktionistisch, da sich diese hauptsächlich auf kommerziellen Rap bezieht. Das eher politische Genre des „Conscious Rap“ (politisch bewusster Rap), vermeidet im Wesentlichen solche stereotypen Darstellungen von Frauen als Sexobjekte. Dies ist ein Aspekt, der von der anderen Seite des Arguments aufgegriffen wird, welche

nicht nur die Aufmerksamkeit auf verschiedene Absichten in verschiedenen Rap-Darstellungen lenkt, sondern auch Misogynie in einem grösseren Zusammenhang attackiert, wie das folgende Zitat zeigt:

„Critiques of hip-hop must be contextualized. First of all, not all hip-hop perpetuates sexism. And rape, violence, and the degradation of woman are not a ‘black thing’. Sexism in rap music didn’t spring forth solely from black culture, which seems to be implicit in commentary about hip-hop. Rather, the sexism we see in some hip-hop music is a reflection of the sexism that we see in society as a whole. It’s important to remember this.“<sup>5</sup> (Blay 2015)

Von dieser Perspektive aus kann Rap durchaus eine patriarchale Struktur widerspiegeln, aber er ist nicht verantwortlich dafür. Darüber hinaus betont Blay die Gefahr, die Misogynie von Rap als soziale Abweichung anzugreifen, da dies rassistische Ideen stärkt, welche schwarze Gemeinschaften als ein „Problem“ bezeichnen, welches angeblich nichts mit dem Rest der amerikanischen Gesellschaft zu tun hat. Dies ist leider symptomatisch für den strukturellen Rassismus, der Amerika seit seiner Entstehung prägt. Ein Problem, welches die Gesellschaft und Politik bis heute verfolgt.

Wie können sich Rapperinnen innerhalb dieser Debatte positionieren? **Tricia Rose** (geb. 1962), eine der führenden Hip-Hop Wissenschaftlerinnen in den Vereinigten Staaten, betrachtet weiblichen Rap als einen Ausdruck der spezifischen Erlebnisse, Konflikte und Motivationen der Frauen in einem afroamerikanischen Kontext. Sie bestätigt damit den Status von Rap als einer Form von Widerstand:

„Black women rappers interpret and articulate the fears, pleasures, and promises of young black women whose voices have been relegated to the margins of public discourse. They are integral and resistant voices in rap music and in popular music in general who sustain an ongoing dialogue with their audiences and with male rappers about sexual promiscuity, emotional commitment, infidelity, the drug trade, racial politics, and black cultural history.“<sup>6</sup> (Rose 1994: 146)

Laut Rose kann man sehen, wie sich schwarze weibliche Stimmen auf einen fortlaufenden Dialog einlassen: Zum einen mit dem Publikum, das diese Lieder konsumiert, aber viel wichtiger mit männlichen Rappern. Es ist daher wichtig, weiblichen Rap auch als eine sehr bewusste Antwort auf die Ausdrücke von *Männlichkeit* in Rap-Darstellungen zu sehen, welche so oft gewisse objektivierende Bilder von Frauen benutzt haben. Weiblicher Rap adressiert solche Probleme auf verschiedene Arten. Wie Rose

meint, kann es ein Dialog über „sexuelle Promiskuität, emotionale Bindung, Untreue, den Drogenhandel, Rassenpolitik und schwarzer Kulturgeschichte“ sein. Auf eine Art sehen wir hier Themen, welche die Geschlechterfrage und die Probleme des Ausdrucks von Geschlecht in der afroamerikanischen und populären Kultur generell adressieren. Andere fallen natürlich eher in eine generelle Kategorie von politischen Themen, welche seit dessen Entstehung ein fundamentaler Bestandteil des Rap als Musik des Widerstands waren.

Besonders interessant an wissenschaftlichen Diskussionen zu weiblichem Rap ist, dass sie dazu tendieren, für Frauen ein eigenes, abgetrenntes Kapitel oder eine eigene Sektion zu erschaffen. In anderen Worten wird weiblicher Rap als Thema für sich behandelt. Dies bringt uns wieder zurück zu der Idee, dass Rap im Wesentlichen als männlich wahrgenommen wird.

### Typologie afroamerikanischen Rapperinnen (nach Cheryl Keyes)

Um zu verstehen, wie afroamerikanische Rapperinnen die Weite der schwarzen weiblichen Erfahrungen artikuliert haben, lohnt es sich, eine Typologie anzuwenden, welche von der Rap Wissenschaftlerin **Cheryl Keyes** (geb. 1957) vorangebracht wurde und von der ich drei verschiedene Aspekte in den Vordergrund stellen werde. Es ist jedoch wichtig zu beachten, dass weibliche Rapper zwischen diesen Kategorien hin und her wechseln können und dies auch oft tun, oder mehreren gleichzeitig zugehörig sind.

Zuerst und als führend bezeichnet Keyes die **1) „Queen Mother“** (Mutter Königin) – unter denen **Latifah**, welche oben vorgestellt wurde, die Ikone wäre. Diese Kategorie basiert im Wesentlichen auf afrozentrischen Symbolen: Die Kleidung der Rapperin, was sie repräsentiert, ist bildlich verbunden mit einer gewissen Vorstellung von Afrika, welche wahrscheinlich eher eine idealisierte Vorstellung als ein echter Ort ist. Was den Rap anbelangt, die Reime und Botschaften, so sehen wir grundsätzlich eine Feier von schwarzer weiblicher Ermächtigung und Spiritualität und interessanterweise präsentieren sich „Queen Mothers“ oft als Kriegerinnen, Priesterinnen oder eben Königinnen. Der erhebliche Aspekt, welchen Keyes in den Vordergrund stellt ist, dass die Mutterfigur, welche auf eine Art eine wohlwollende und daher nicht herausfordernde Rolle im Rap suggeriert, tatsächlich eine Form von Ablenkung ist. Indem sie sich als Mütter verkleiden oder verhüllen, können sie subversiver sein, als wenn sie offen aggressiv auftreten würden. Ebenso tritt diese starke schwarze Frau als die Mutter einer ganzen Gemeinschaft auf und nicht nur einiger weniger Individuen. Diese Mutterfigur kümmert sich um die gesamte afroamerikanische Gemeinschaft. Ex-



Abb. 2: Rap-Vertreterinnen Typus „Queen Mother“: Queen Latifah, Sister Souljah, Queen Mother Rage, Yo-Yo (PPT Ana Sobral)

ponenten dieser Figur, abgesehen von Latifah, sind unter anderem **Sister Souljah** oder **Queen Mother Rage**, deren Namen schon auf ihre Politik verweisen.<sup>7</sup>

Die zweite Kategorie, das **2) „Fly Girl“**, wählt schicke Kleider, modische Frisuren, Schmuck und Kosmetik. Die Ursprünge dieser Figur liegen vor allem in den „Blaxploitation“ Filmen der 1960er und 70er, von denen *Foxy Brown* wohl der bekannteste Film dieser Kategorie ist. Diese Filme feierten einen gewissen Typus einer sexualisierten Frau. Wie Keyes darlegt, beinhaltet das „Fly Girl“, obwohl man dies als eine einfache, fast zufällige Art der Sexualisierung sehen kann, etwas zutiefst Beunruhigendes. Ihr Auftreten betont Aspekte, welche für die allgemeinen Schönheitsstandards und vor allem für *weiße* Konzepte von Schönheit unerwünscht waren. Das „Fly Girl“ ist eine Partygängerin, eine unabhängige Frau, aber ein sexuelles Subjekt und kein objektiviertes. In der Tat spricht Keyes hier von einem erotischen Bewusstsein, welches durch das „Fly Girl“ verkörpert wird, so dass sie sich durch eine heilende Erotik ermächtigt. Beispiele dazu wären **Sha-Rock**, welche mittlerweile schon beinahe vergessen wurde, und wesentlich berühmter **Salt-N-Pepa**, oder **Left-Eye** von der Band TLC.<sup>8</sup>



Abb. 3: Rap-Vertreterinnen Typus „Fly Girls“: Sha-Rock, Salt-N-Pepa, Left-Eye (TLC) (PPT Ana Sobral)



„Fly Girls“ fallen auch relativ einfach unter die letzte Kategorie, die ich hier vorstellen will, die 3) „**Sista with Attitude**“ (Schwester mit [starker] Haltung). Im Unterschied zu vorher wird hier die kämpferische, trotzig Art der Rapperin selbst der Hauptfokus der Ermächtigung: Die Art, wie sich die Rapperinnen vorstellen, ist eine Art, Macht darzustellen. Ein bemerkenswerter Aspekt der „Sista with Attitude“ ist die Beanspruchung des Wortes „Bitch“, ähnlich zur Beanspruchung des Wortes „Nigga“ von Gangster-Rappern. Erotik wird hier auf eine fast schon aggressive Art präsentiert. „Sistas with Attitude“ schliessen sich männlichen „Gangsta Crews“ an und werden oft als materialistisch, gewalttätig und unzüchtig kritisiert. Beispiele dazu wären **BWP (Bytches with Problems)**, eine Rap Gruppe, die offensichtlich von dem Lied „A Bitch is a Bitch“ der Gruppe NWA inspiriert ist, **MC Lyte**, eine der ersten Frauen, die eine „Sista with Attitude“ repräsentiert, und **Lil Kim**, eine der bekanntesten Rapperinnen.<sup>9</sup>

Girlfriend, let me break it down for you again  
 You know I only say it cause I'm truly genuine  
 Don't be a hard rock when you really are a gem  
 Baby girl, respect is just a minimum  
 Niggas fucked up and you still defending ,em  
 Now, Lauryn is only human  
 Don't think I haven't been through the same  
 predicament  
 (...)  
 It's silly when girls sell their souls because it's in  
 Look at where you be in,  
 Hair weaves like Europeans  
 Fake nails done by Koreans  
 Come again...<sup>10</sup>

Diese Reklamation von Selbstrespekt, welche Lauryn sowohl mit Geschlecht als auch mit einem Bewusstsein von ‚Blackness‘ verbindet, kann wiederum mit Rap als Widerstand verbunden werden. Aber schlussendlich, egal welche Kategorie Rapperinnen für ihre Auftritte auswählen, so fordern sie grundsätzlich die Normen und Erwartungen heraus, welche ihnen von der Gesellschaft im Allgemeinen und spezifischer von der Rapmusikindustrie auferlegt werden.

Diese drei Kategorien wurden für die Diskussion der verschiedenen Darstellungen von afroamerikanischen Rapperinnen entworfen. Die Schönheit und Faszination des Raps ist jedoch, dass er nicht nur auf diese eine Gemeinschaft beschränkt blieb, von der er nach wie vor ein wichtiges Aushängeschild ist, sondern ein globales Phänomen geworden ist. Das Grundziel, Widerstand auszudrücken ist ein Aspekt, welcher unverändert geblieben ist, obwohl die Erfahrungen, Absichten und die Formen des Ausdrucks sich an den lokalen Kontext verschiedener Rapperinnen und Rapper angepasst hat. Ein kurzer Blick auf weibliche Rapper von verschiedenen Orten kann dies illustrieren.



Abb. 4: Rap-Vertreterinnen Typus „Sista with Attitude“: BWP, MC Lyte, Lil Kim, Foxy Brown (PPT Ana Sobral)

Die beiden Extreme, welche durch diese Kategorien repräsentiert werden, können auch gut zusammengefasst werden, indem wir uns zwei der berühmtesten Rapperinnen der Welt anschauen, nämlich **Lauryn Hill** (geb. 1975) und **Nicki Minaj** (geb. 1982), welche beide Millionen von Alben verkauft haben. Während Minaj vor allem durch aggressiv sexualisierte Auftritte berühmt wurde, was sie als „Sista with Attitude“ markiert, avancierte Lauryn Hill eine Form des Feminismus, der viel näher am Ideal der Ermächtigung liegt, welches durch die „Queen Mother“ ausgedrückt wird. Dies wird sichtbar anhand eines Beispiels eines ihrer berühmtesten Lieder, „Doo-Wop (That Thing)“:



Abb. 5: Die zwei weltberühmtesten Rapperinnen: Lauryn Hill (li.) und Nicki Minaj (re.) (PPT Ana Sobral)

## Weibliche Rapper außerhalb der USA

**Eno Barony** (geb. 1991) ist eine der führenden Rapperinnen Ghanas und in Liedern wie „Fear No Man“ adressiert sie offen und aggressiv die Respektlosigkeit, die ihr gezeigt wird, besonders von männlichen Rappern.<sup>11</sup> In ihren Liedern und Auftritten feiert Eno Selbstbewusstsein, Stolz und Stärke von Frauen. Sie nennt sich „Warrior“ (Kriegerin) und „Fighter“ (Kämpferin) und erinnert in diesem Sinne an die „Queen Mother“. Aber es ist wichtig zu betonen, dass eine Kategorie wie die „Queen Mother“ nur teilweise auf Rapperinnen ausserhalb der USA zutrifft, da unterschiedliche kulturelle Codes und soziopolitische Kontexte in Betracht gezogen werden müssen. Wie dem auch sei, Eno feiert definitiv eine feministische Haltung in ihren Werken. Ähnlich dazu ist **Capicua** (geb. 1982), eine Feministin aus Portugal, die neben ihren Gleichgesinnten auch Lieder für jüngere Mädchen geschrieben hat, in denen sie sie ermutigt, stark und unabhängig zu sein.<sup>12</sup> Dazu rappt Capicua auch über Umweltprobleme und unsere Verantwortung gegenüber dem Planeten. Diese Erweiterung auf Thematiken, welche weitaus größere Bedenken als die eigene Gesellschaft involvieren, ist auch in den Werken von **Ana Tijoux** (geb. 1977), der französisch-chilenischen Rapperin zu sehen. Auch sie rappt über Feminismus, attackiert die patriarchalen Strukturen und verurteilt sexuelle Belästigung. Aber ihre Lieder handeln auch von den Rechten indigener Völker (ein Thema mit großer Bedeutung in Lateinamerika), Anti-Faschismus und Internationalismus.<sup>13</sup> Tijoux kombiniert lokale Probleme mit globalen Projekten. Im Zentrum ihrer Darstellungen steht oft der wichtige Beitrag, den Frauen für eine bessere und nachhaltigere Welt leisten. Solche Beispiele zeigen, dass unterschiedliche Kontexte unterschiedliche Nachrichten verlangen, aber der Kern all dieser Auftritte von Rapperinnen ist der Glaube in die Kraft und die Notwendigkeit von Frauen im Rap.

## Rap und Transkulturalität

An dieser Stelle lohnt es sich zu betonen, welche Rolle RapperInnen generell haben, um Brücken zwischen Gemeinschaften und Kulturen zu bauen. Obwohl ich bisher vor allem betont habe, dass Rap ein Medium des Ausdrucks der spezifischen Erfahrungen und Kontexte bestimmter Gemeinschaften ist (Afroamerikaner\*innen, Ghanaer\*innen, Portugies\*innen, Chilen\*innen, wie meine Beispiele gezeigt haben), so ist es genauso wichtig, die Formen zu untersuchen, mit denen Rap-Künstler\*innen absichtlich versuchen, andere Kulturen anzusprechen und einen universelleren Sinn von Identifikation zu erzeugen. **Ana Tijoux** tut dies zum Beispiel mit ihren Liedern, die

den Internationalismus feiern. Ein anderer Fall wäre das weibliche Rap-Duo **Poetic Pilgrimage** aus England. **Muneera Rashida** und **Sukina Abdul Noor**, die zwei Mitglieder von Poetic Pilgrimage. Sie sind in England geboren und aufgewachsen, aber ihre Eltern haben jamaikanische Ursprünge. Muneera und Sukina konvertierten 2015 zum Islam und treten seither unter der Bezeichnung „Hip Hop Hijabis“ auf – eine Bezeichnung, welche ihren Stil und ihre Absichten nur teilweise definiert. Die Rapperinnen Sukina und Muneera engagieren sich für politischen und spirituellen Rap sowie für Frauenrechte, nicht nur in islamischen Gesellschaften sondern auch im Westen. Mit ihrer Musik und Dichtung wollen sie Widerstand gegen die Kommerzialisierung der Rapmusik und die Ausbeutung des weiblichen Körpers in der Popkultur leisten. Als Kinder von jamaikanischen Immigranten in Großbritannien kämpfen sie außerdem für mehr Öffnung und Austausch in einer multikulturellen Gesellschaft.



Abb. 6: Poetic Pilgrimage (UK) (PPT Ana Sobral)

Als sie zum Symposium ins Frauenmuseum Hittisau eingeladen wurden, um über den Geist des Widerstands im weiblichen Rap zu sprechen, diskutierten Poetic Pilgrimage über ihre Rollen als Rapperinnen, als Musliminnen und als feministische Aktivistinnen. Wie Sukina sagte, wollten sie anfangs in ihren Rap-Auftritten nicht unbedingt ihre Weiblichkeit in den Vordergrund stellen, aber sie bemerkten bald, wie wichtig dies war. Die Hervorhebung ihrer besonderen Position als Frauen hat zu einer besonderen Auffassung geführt, weil es Kämpfe und Herausforderungen hervorgebracht hat, denen Frauen anders entgegengetreten als Männer. In Bezug auf ihren Glauben sind Poetic Pilgrimage jedoch zögerlicher, die Bezeichnung vollständig anzunehmen, welche ihnen von den Medien zugeschrieben werden, wie „Islamische Rapperinnen“ oder „Hip Hop Hijabis“. Dies adressiert laut ihnen nicht vollständig ihre Identitäten und ihre Absichten als Künstlerinnen. Wie Muneera sagte, wollen sie zuerst und vor allem als menschliche Subjekte auftreten, ohne diesem religiöse oder kulturelle Konnotationen zuzuweisen. Ihre Lieder adressieren Probleme, welche nicht nur muslimische Frauen betreffen und genau hier sehen wir das Potential von Rap, angebliche kulturelle Grenzen zu überschreiten.<sup>14</sup>

Ich würde hier argumentieren, dass es die Liebe für Rap als ein Ausdruck einer scharf kritischen Haltung (entgegen verschiedener Formen der Ungerechtigkeit) ist, die alle hier genannten Rapperinnen vereint, unabhängig von ihren Besonderheiten. Poetic Pilgrimage bietet ein wertvolles Beispiel dafür, wie Stereotype – darüber wie muslimische Frauen denken und handeln zum Beispiel – durch den Rap angefochten werden können. In diesem Sinne bestätigen sie sehr wohl Queen Latifahs Aussage, welche als eine Art Motto für diesen Artikel diente: „I’m not here to live by somebody else’s standards. I’m defining what a woman is for myself.“<sup>15</sup> Rap scheint einen besonders produktiven Raum für Frauen auf der ganzen Welt zu bieten, um (neu) zu definieren was es heisst, eine Frau zu sein.

- 1 „Hip-Hop“ und „Rap“ sind eng verwandt und werden manchmal synonym verwendet. „Hip Hop“ bezieht sich generell auf eine Form kulturellen Ausdrucks, welche Musik, DJs, Tanz und Graffiti umfasst. „Rap“ bezieht sich spezifischer auf die Musik und den Stil der Vokalisierung, eine Mischung aus gesprochenem Wort und rhythmischem Gesang.
- 2 Ich verhalte mich nicht so, wie die Gesellschaft vorschreibt, dass sich eine Frau verhalten ‚sollte‘. Ich halte meine Meinungen nicht zurück. Ich bleibe nicht hinter einem Mann stehen. Aber ich bin nicht hier, um nach den Ansprüchen einer anderen Person zu leben. Ich definiere was eine Frau ist für mich selber. Einfacher gesagt, es interessiert mich nicht, mich darauf einzulassen, was die Gesellschaft für die Hälfte der Menschheit definiert hat.
- 3 Ein gutes Beispiel dafür, wie Queen Latifah’s in ihrer Musik Sexismus thematisiert und das Selbstbestimmungs- und Selbstdefinitionsrecht von Frauen affirmiert ist ihr Song „U.N.I.T.Y.“:  
<https://www.youtube.com/watch?v=f8cHxydDb7o>
- 4 In Musikvideos werden Frauen als hochgradig sexuell dargestellt, als ob es ihr einziger Zweck wäre, ihren ‚Pimp‘ zu befriedigen. Es ist ziemlich schwierig ein Rap Video zu finden, in dem eine Frau in einer Machtposition steht. In Wirklichkeit zeigen eine Mehrheit dieser Videos eine Darstellung von Frauen, welche betont sexualisiert ist, was diese erniedrigt. [...] Es ist ziemlich offensichtlich, dass Misogynie in der Rapmusik sehr lebendig und stark ist.
- 5 Kritik am Hip-Hop muss kontextualisiert werden. Erstens, nicht alles im Hip-Hop hält den Sexismus aufrecht. Und Vergewaltigungen, Gewalt und Erniedrigung sind nicht etwas ‚Schwarzes‘. Sexismus in der Rapmusik entspringt nicht der ‚black culture‘ (schwarzer Kultur), wie es oft in Kommentaren über Hip-Hop impliziert wird. Viel mehr sehen wir im Sexismus, den wir in Teilen des Hip-Hops sehen, eine Widerspiegelung des Sexismus, den wir in der Gesellschaft als Ganzes sehen. Es ist wichtig, sich an das zu erinnern.
- 6 Schwarze weibliche Rapper interpretieren und bringen die Ängste, Freuden und Versprechen von jungen schwarzen Frauen zu Wort, deren Stimmen an die Ränder der öffentlichen Auseinandersetzung verdrängt wurden. Sie sind wesentliche und widerständige Stimmen in der Rapmusik und in der populären Musik generell, die einen fortlaufenden Dialog mit ihrem Publikum und männlichen Rappern über sexuelle Promiskuität, emotionale Bindung, Untreue, den Drogenhandel, Rassenpolitik und schwarze Kulturgeschichte abhalten.
- 7 Die politische Militanz und afrozentrische Symbolik der „Queen Mother“ Kategorie kann zum Beispiel in dem Videoclip von Queen Mother Rages Song „Slipping into Darkness“ veranschaulicht werden:  
[https://www.youtube.com/watch?v=jPj\\_rGgbQGk](https://www.youtube.com/watch?v=jPj_rGgbQGk)
- 8 Diese Kategorie kann etwa am Videoclip zu Videoclip zu Salt-N-Peppas „Shoop“ illustriert werden: <https://www.youtube.com/watch?v=4vaN01VLYSQ>
- 9 Für ein Beispiel der „Sista With Attitude“ Kategorie, siehe den Videoclip zu „We Want Money“ von Bytches with Problems:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1C5cWdo5yFw>

- 10 Freundin, lass es mich dir nochmals erklären  
Du weißt, ich sage es nur, weil ich wirklich authentisch bin  
Sei kein harter Stein, wenn du wirklich ein Juwel bist  
Baby girl, Respekt ist nur ein Minimum  
Die „Niggas“ haben es versaut und du verteidigst sie immer noch  
Aber, Lauryn ist nur ein Mensch  
Denk nicht, ich habe nicht dasselbe Dilemma erlebt  
(...)  
Es ist blöd, wenn Frauen ihre Seelen verkaufen, weil es gerade „in“ ist  
Schau, wo du gerade bist  
Die Haare wie eine Europäerin  
Falsche Nägel von Koreanern gemacht  
Komm noch mal/Noch einmal  
Der Videoclip zum Song ist unter dem folgenden Link abrufbar:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1C5cWdo5yFw>
- 11 Der Videoclip zu „Fear No Man“ ist unter dem folgenden Link abrufbar:  
<https://www.youtube.com/watch?v=UFieKf4mQXQ>
- 12 Siehe zum Beispiel den Videoclip Capicuas „Mão Pesada“:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ccsT7u0iB54>
- 13 Die feministischen Aspekte von Tijoux Musik äussern sich etwa in ihrem Song  
„Antipatriarca“: <https://www.youtube.com/watch?v=RoKoj8bFg2E>
- 14 Ein expliziter Ausdruck dieses Potentials ist Poetic Pilgrimages „Bigger Than“:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qz44IThN2H4>
- 15 Ich bin nicht hier, um nach den Standards von jemand anderem zu leben. Ich  
definiere was eine Frau ist für mich selbst.

## LITERATUR

- Blay, Zeba (2015): „What We Forget When We Talk About Hip-Hop's Women Problem“. In: *The Huffington Post* (17.8.2015). [http://www.huffingtonpost.com/entry/hip-hop-misogyny-doublestandard\\_us\\_55cdf7b9e4b07addcb42a7b8](http://www.huffingtonpost.com/entry/hip-hop-misogyny-doublestandard_us_55cdf7b9e4b07addcb42a7b8).
- Collins, Patricia Hill (2006): *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*. Philadelphia: Temple University Press.
- Keys, Cheryl L (2004): „Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance.“ In: Forman, Murray and Mark Anthony Neal (eds): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Kolia, Adam (2015): „Boobs, Booties, and Sluts: Female Sexism in Rap Music.“ In: *News Activist* (18.6.2015). <http://newsactivist.com/en/articles/media-ethics-summer-2015/boobs-booties-and-sluts-female-sexism-rap-music>.
- Perry, Imani (2004): *Prophets of the Hood*. Duke UP: Durham & London.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan UP: Middletown.

Evelyn Fink-Mennel mit Samuel Eder, Sebastian Konietzki,  
Kathrin Signer und Anna Zimmermann  
Vorarlberger Landeskonservatorium (Feldkirch)

## „Spirit of Resistance“: Frauenbilder im Volkslied



Foto: Victor Marin

v.l.: Anna Zimmermann, Kathrin Signer, Evelyn  
Fink-Mennel, Samuel Eder, Sebastian Konietzky

Unter demokratiepolitischen Gesichtspunkten ist das Stilfeld Volksmusik nicht an erster Stelle zu finden, zu sehr wurzelt sie in der traditionellen Gesellschaft, wo seit jeher alles seine Ordnung hat. Bei der Arbeit, in der Familie und Partnerschaft, der Schule, in der Kirche – dort ganz besonders. Und Ordnung meint in diesem Verständnis: Die Frau hat ihren Platz, und den bestimmt der Mann (Haid 2012: [7]). Dass es nun Lieder in dieser Überlieferung gibt, in der die „Frauen aus dieser Rolle fallen“ (vgl. Hoffmann 1981:61) oder „ausbrechen“, kratzt berechtigt an der durch offizielle Liedersammlungen seit dem 19. Jahrhundert tendenziell vermittelten niedlichen, naiven, sexualisierten oder auch unterdrückten Rolle der Frau im Umfeld gewachsener ungleicher Machtverhältnisse. Sie kratzen an der in vielen Volksliedern sich widerspiegelnden patriarchalen Ideologie, nach der Frauen erst für und durch den Mann eine eigene Identität erlangen (vgl. Bartholl-Müri/Ussat 1981: 34). Dass diese über Jahrhunderte verfestigte Rollenzuschreibung strukturell selbst aktuellen Stilfeldern der Populärmusik immanent ist, hat Ana Sobral im vorangegangenen Beitrag zu „Frauen im Rap“ herausgearbeitet. Hier wie dort sind Stereotypen patriarchalen Machtgefüges in Form von Besitzanspruch und sexualisierten Frauendarstellungen ein Teil des Ausdruckregisters.

Es geht aber auch anders: besonders wissenschaftliche Forschungen im Umfeld der 1985 gegründeten ICTM-Studygroup „Gender, Music and Sexuality“ haben mit Blick hinter die Fassade der „Volkstümlichkeit“ mehrfach gezeigt, dass es in verschiedenen Kulturen der Welt geschlechterabhängige Musikpraktiken gibt: beispielsweise an Geschlecht gebundene Musikinstrumente, spezielle Singpraktiken und Repertoire (Bröcker 1991: 91). Diese können wiederum als musikästhetische (Frauen- und Männerstimmen), als soziologische (Frauen und Musikinstrumente, Weibliche Singbräuche, Frauengesang bei der Arbeit und in Geselligkeit, Singen in Frauenorganisationen) oder als literarische Phänomene (Frauenlieder als Textgattung) für die alpine Volksmusik umrissen werden (vgl. Haid 2005: 27f.). Dieses Repertoire begegnet uns in verschiedenen Lied-Gattungen und Klangfarben. Mal

leise klagend und seufzend<sup>1</sup> oder in laut, durchdringend geschrieenen Tönen am Feld<sup>2</sup>, oder bei der Totenklage<sup>3</sup>; und natürlich auch ausgelassen frech im Wirtshaus und am Tanzboden.

Themen „mit Frau“ bilden weltweit die am häufigsten besungene Projektionsfläche. Typisch für die alpine Kulturlandschaft ist, dass weniger individuelle Lebensgeschichten erzählt werden, als verhaltensbezogene „Role-Models“ die „inhaltliche Stoßrichtung“ skizzieren<sup>4</sup>. „*Sie erscheint als glücklich oder unglücklich geliebtes oder verliebtes Mädchen, als die verführte oder zu verführende Frau, als heiratswilliges Mädchen, das einen Mann sucht, als treusorgende und liebende Mutter. Als pfiffige Ehefrau, die ihren Mann betrügt oder auch als zänkische Plage eines Ehemanns*“ (Bröcker 1991: 91) oder als missachtete alte Frau oder Jungfrau, die sexuell wertlos geworden ist<sup>5</sup>. Insofern hat Falter Redakteurin Stefanie Panzenböck recht, wenn sie in der jüngst erschienenen Besprechung des CD-Projekts „Die Spinnerin“ der österreichischen Musikerin und Komponistin Julia Lacherstorfer schreibt, dass „der österreichischen Volksmusik bislang Lebensgeschichten von Frauen fehlen“ (Panzenböck 2020: 32f.). Allerdings bedarf es hierzu der Fußnote, dass Frauen sehr wohl „Lebensgeschichten“ erzählt haben. Aber, wir reden von historischen Liedern, nicht individualisiert und offen, sondern „codiert“ nach standardisierten Rollen-Modellen. Wohl auch zum Selbstschutz! Oft herber, intimer und vielleicht unaussprechlich weil tabuisierter Inhalte. Und folglich doppelbödig verklausuliert und nur jenen verständlich, die mit der Symbolsprache vertraut sind. Insofern liefert auch historisches Liedgut bemerkenswerte Frauengeschichten, wie dieser Beitrag darstellen will.

Latent oder offensichtlich frauenfeindliche Lieder nehmen statistisch gesehen eine bemerkenswert dominierende Rolle ein, denen „selbst politisch denkende, ‚fortschrittliche‘ Volksliedgruppen des 20. Jahrhunderts (u.a. Fiedel Michel, Zupfgeigenhansl, die Kröhers, Tom Kannmacher) wenig entgegenhielten“, wie Frau Hoffmann in den 1980ern reüssiert und feststellt, dass auch diese Gruppen frauenfeindliche Inhalte „geradezu als Mittel zur Steige-

„Volkstümlichkeit“ eingesetzt“ haben (Hoffmann 1981: 12). So stark die Frauen in den Liedtexten vertreten sind, so sehr wird ihnen von einigen Forschenden auch die Lied-Erfindung zugeschrieben. Andere orten die Texte aus männlicher Sicht und Vorstellungskraft verfasst<sup>6</sup>. So oder so kommt dem Lied eine andere als rein musikalische Funktion zu: es hat psychohygienische Funktion, erlaubt, über sich zu reflektieren, die Sorgen, die Belastungen und Frustrationen des Alltags oder im Zwischenmenschlichen zu artikulieren. Da sind unter den bis heute gebrauchten Gattungen nicht nur Ehestandsklagen oder die großen Frauen-Domänen der Gattung Wiegenlied, Ballade oder Totenklage zu nennen, sondern auch elementare Auszähl- und Kinderreime, in denen Alltagsthemen der Abwesenheit des Mannes, Gewalt oder Vergewaltigung, das Sitzen-Gelassen-Sein, ungewollte Schwangerschaft oder übermäßiger Kindersegen verarbeitet werden (Vgl. kommentierte Textbeispiele „Kinderreime“ in diesem Beitrag).

### Volkslieder im Spiegel

Eine Arbeitsgruppe der Lehrveranstaltung „Kulturge-schichtliches Seminar“ am *Vorarlberger Landeskonservatorium* hat für ein Gesprächskonzert im Rahmen des Symposiums beispielhaft fünf Volkslieder recherchiert. Dabei haben vier Studierende kultur- und sozialhistorische Kontexte erstellt und Texte auf das Frauenbild bzw. darin geäußerte Standpunkte („Spirit of Resistance“) hin analysiert, „ihr“ gewähltes Lied musikalisch arrangiert und gemeinsam einstudiert. Der Gitarrist **Sebastian Konietzki** hat ein Lied über die „Warnung vor der Ehe“ gefunden. Das ist bemerkenswert, denn Ehe und Familie genoss als Grundlage des Wirtschaftssystems sowie des Werte- und Moralgefüges höchstes und ausschließliches Ansehen. Wenn auch Heiraten an ökonomische (Mitgift) oder soziale Verhältnisse gebunden war<sup>7</sup>, so war für die Lebensplanung der Frau vorgesehen: verheiratet werden und damit versorgt sein. Dieses Versorgungsmodell hat zu einer Machtstellung und Bevormundung bis hin zum sexuellen Zugriff des Mannes auf die Frau geführt. Die Sängerin **Kathrin Signer** hat ein Liedbeispiel gewählt, das insofern aus der Rolle fällt, als es von der sexuellen und wirtschaftlichen Selbständigkeit (statt Abhängigkeit) der Frau erzählt. Der Klarinetist **Samuel Eder** hat „frauenbezogene Lieder“ in seinem Familienumfeld erfragt und ist fündig geworden in erotischen Liedern und Kinderreimen. Die Geigerin **Anna Zimmermann** hat schließlich ein Lied gewählt, wo der komplette Rollentausch stattfindet, die Frau demnach über den Mann bestimmt. Dabei sind manche Texte wörtlich zu verstehen, andere erzählen in Metaphern. Wer mit älteren Liedern umgeht, muss mit einer Symbolsprache rechnen, die aus der unmittelbaren Alltagswelt (Abläufe, Handlun-

gen, Dinge) ihre Analogien holt. Zum Beispiel sind beim Lied „Wenn alle Brunnlein fließen, so muss man trinken“ nicht nur Naturvorgänge zu assoziieren. Das fließende Wasser, der perlende Regen oder auch der Tau bedeuten Liebe, Jugend; eine Liebesnacht wird oft im Volkslied als Regennacht besungen (vgl. Bartholl-Müri/Ussat 1981: 137). Nur in dieser verklausulierten Sprache konnten dop-pelbödig „Naturlieder“ überhaupt die Zensurschranken passieren.

### Sebastian Konietzki / Liedbeispiel 1: „Die Nachtigall“ (Warnung vor der Ehe)

Das Lied „Die Nachtigall“ ist ein „Lied gegen die Ehe“ mit dem Textbeginn „Ach höret, ach hört, wie die Nachtigall singt, und wie sie so fröhlich im Wald herumspringt“. Wer bei diesen Zeilen an ein romantisches Lied denkt, wird enttäuscht. Die Nachtigall steht in Liedern häufig als Metapher für die Liebe oder ist ein Symbol der Klage und

Ach hört, wie die Nachtigall singt



Ach hö-ret, ach hört, wie die Nach-ti-gall singt, und  
wie sie so fröh-lich im Wald her-um-springt.

Kaum ist sie gefangen, ihr Liedchen war aus,  
Sie kann nicht mehr singen, geht traurig nach Haus.

Kaum hatte sie fünf Wochen einen Mann,  
So geht auch das Weinen und Klagen schon an:

»Was soll ich ihm kochen, ja schmelzen im Grieß?  
Ich koch ihm so sauer, ich koch ihm so süß.«

Kaum hat sie ein Jahr einen Mann,  
Da geht das Kindeleinwiegen schon an.

Das Kindeleinwiegen gefällt ihm so wohl,  
Im fünften Jahr läuft die Stube schon voll.

Das eine, das schreiet, das zweite, das weinet, das dritte-klagt Not,  
Das vierte klagt Hunger, das fünfte, das sagt-als: »Papa, schneid' Brot!«

Ach höret, ach höret, ihr jungen Gesellen,  
Was ich euch singe, und das ist wahr:

Solang man ist ledig, da heißt es: »Mein Engel!«  
Und ist man verheirat, so gehts mit dem Bengel.

als = immerzu  
Bengel = Stock

Pinck, *Lothringer Volkslieder*, Bd. III, S. 254

Abb. 1: Typus „Lied gegen die Ehe“ (Hoffmann 1981: 171)

## Ach hört, wie die Nachtigall singt

The image shows a musical score for the song 'Ach hört, wie die Nachtigall singt'. It consists of two systems of music. Each system has a guitar (G) part on a treble clef staff and a bass (Bb) part on a bass clef staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The guitar part uses chords: Gm, Dm, Gm, D, Gm, Cm, Gm, D, G. The bass part uses chords: Am, Em, Am, E, Am, Dm, Am, E, A. The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes.

Abb. 2: Arrangement-Bausteine von Samuel Eder für die „Kulturgeschichte-Band“ im Rahmen der Live-Aufführung beim Symposium 2018

Sehnsucht (Fink-Mennel 2005). In diesem Lied steht der Vogel auch „für die junge Frau“. „Kaum gefangen, hört die Nachtigall (das Mädchen) mit dem Singen auf“. Es gehörte lange zur zugewiesenen Rolle der Frau, den Bund der Ehe einzugehen, um sich den familiären Aufgaben zu verpflichten und vor allem um finanziell abgesichert zu sein. Das Bild der Frau, die selbstbestimmt ihr Leben führt, war gesellschaftlich nicht vorgesehen und es war eigentlich kaum möglich, sich aus diesem Korsett zu befreien. „Denn es ist keine Frage der Moral, wie eine Frau ihr Leben verbringt, sondern der gesellschaftlich verordneten Arbeitsteilung“ (Hoffmann 1981: 171).

### Kathrin Signer / Liedbeispiel 2: „Es war einmal ein' Müllerin“ (Finanzielle und sexuelle Selbstständigkeit der Frau)

„Es war einmal ein' Müllerin“ ist der Text eines Kunstliedes im Volkston aus dem 14. Jahrhundert, der auch überwiegend in Metaphern spricht. Bemerkenswert in dem Lied der Müllerin, welches wie jedes Volkslied einem ständigen Umformungsprozess unterliegt und in unzähligen Fassungen existiert, ist die Positionierung der Selbstständigkeit der Frau: trotz ehelichem Bund lässt sie sich nicht zu irgendetwas Zwingen und will auch finanziell auf eigenen Beinen stehen („mir Geldchen zu ersparen“). Nach der ersten, wörtlich zu verstehenden Strophe, springt der Text in die Metaphernsprache. In Strophe zwei wird symbolisch angedeutet, dass der Müller sexuell aktiv war und „vom

The image shows a musical score for the song 'Es war einmal ein' Müllerin'. It is in 3/4 time and features a melody with lyrics in German. The lyrics are: "Es war ein - mal ein' Mül - le - rin, ein wun - der - schö - nes Weib, sie - tut ja sel - ber mah - len, schön Geld - chen zu er - spa - ren, wollt selbst der Mahl - knecht sein, wollt selbst der Mahl - knecht sein." Below the lyrics is a German translation: "Und als der Müller nach Hause kam, Vom Regen war er naß. »Steh nur auf, steh nur auf, du Stolze, Mach mir ein Feuer von Holze, Vom Regen bin ich naß.« »Ich steh nicht auf, laß dich nicht 'rein«, So sprach die Müllerin fein, »Ich hab die Nacht gemahlen, Mir Geldchen zu ersparen, Das soll mein Freude sein.« »Stehst du nicht auf, läßt mich nicht 'rein«, So sprach der Müller fein, »Tu ich die Mühl verkaufen, Das Geld will ich versaufen Für lauter kühlen Wein.« »Verkauf sie nur für kühlen Wein«, So sprach die Müllerin fein, »Ich frei mir einen Andern Und dich laß ich nun wandern, Das soll dein Trinkgeld sein.«"

Abb. 3: Lied der finanziell und sexuell selbstständigen Müllerin (Hoffmann 1981: 159)

Regen nass“ nach Hause kommt. Trotzig und selbstbestimmt antwortet die Frau, dass auch sie die ganze Nacht gemahlen hat. In anderen Fassungen des Liedes äußert sich ihre sexuelle Selbstständigkeit noch deutlicher: „Ich hab die Nacht gemahlen, mit sechs schönen jungen Knaben: davon bin ich so müd.“ Ihre Unabhängigkeit manifestiert sie in der letzten Strophe („Ich frei mir einen andern“), wofür auch die Symbolik des Mahlens, beziehungsweise der Mühle steht. Die Mühle bezeichnet im historischen Volkslied eine Art Freudenhaus, das auf Grund seiner abgelegenen Lage am Rand des Dorfes als Ort für Erotik und Mystik steht (Grosse 1962). Der Begriff „Mühle“ leitet sich vom lateinischen Wortstamm „Mollere“ ab, welcher sowohl für „mahlen“ als auch für „begatten“ steht.

### Samuel Eder / Liedbeispiele 3 + 4 „Der Mahder“ und „Kinderreim-Battle“ (Erotik im Volksmund)

Im erotischen Volkslied geht es (im Gegensatz zum Liebeslied) um das körperliche Verlangen und das sexuelle Verhalten zwischen den Geschlechtern. Anders als in der Zote, die Dinge unverhohlen direkt anspricht, liebt das erotische Lied das Versteckenspiel in Doppeldeutigkeiten. Durch diese Methode konnte eine beklemmende Sexualmoral umgangen und Themen zur Sexualität verdeckt verhandelt werden, die erst in Folge der sog. sexuellen Revolution der 1960er Jahre eine schleichende Enttabuisierung<sup>8</sup> erfahren konnten (vgl. Fink-Mennel 2017: o.S.). Auch hier werden Begriffe aus dem Alltagsleben der Menschen und aus der Natur als Metaphern herangezogen. Die Wiese, das Gras, das Kraut sind Metapher für die sekundären Geschlechtsmerkmale (Schamhaare). „Wo is denn da Mahda<sup>9</sup>, der mein Wieserl maht?“ Der in der Liedstrophe ausgesprochenen Begierde folgt ein dreistimmig, polyphoner Jodler. Welch akustische Verdichtung für den steigenden Adrenalinspiegel!

Eine gedankliche Verbindung im Umgang mit Sexualität bieten überraschenderweise auch Kinderlieder und -reime. Kulturanthropologisch bedeutend und erwiesen ist der lebendige, kreative und produktive Umgang im familiären Kontext. Die Inhalte verarbeiten Figuren, Bilder und Tatsachen der realen Lebenswelt (Abwesenheit des Mannes im Krieg, Saisonwanderung, Kinderreichtum, Unfreiheit), auch wenn sie nicht immer eindeutig entschlüsselbar sind. Oder sie werden – besonders seit dem 19. Jahrhundert – als Erziehungsmittel eingesetzt, um Kinder frühzeitig und „spielerisch“ in die geltende Rechtsordnung des Erwachsenenlebens einzuführen. Noch heute gebräuchliche Kinderlieder und -reime besingen patriarchale Rollenzu-

Wo is — denn da Mäh - da, der mein — Wie-serl maht, — er maht  
hin, — er maht her — und schön läng - sām, schön stad.  
I - tri - di - ä, i - tri - di - ä, i - tri - di - ä,  
Hoi - hoi - di, hoi - hoi - di - a, hoi - hoi - di,  
Hä - di - ä, hä - di - ä, hä - di - ä, hä - di - ä,  
i - tri - di - ä, i - tri - di - ä, hä!  
hoi - hoi - di, hoi - hoi - di - a, hä!  
hä - di - ä, hä - di - ä, hä - di - ä, jä!

2. Bins auf und auf gänga durchs ganze Tirol,  
häh koan saubers Mensch g'fundn, wia mei Schwärze, woaßt wohl.  
Hädiä ...

Abb. 4: Verdeckte Erotik im Lied „Wo ist denn der Mahder“ (Hauer/Huber 2008: 319)

schreibungen, die bereits früh auf die Gefühlswelt des Kindes Einfluss haben und nebenbei Perspektiven, Verhaltensweisen und Einstellungen transportieren (vgl. Bartholl-Müri/Ussat 1981: 25f.).

Folgende Auswahl benennt das „Auserwählt werden“, „die Geschlechtsreife“, „Kinderplanung“, „Klagereim an der Wiege“ und „strukturelle Frauenfeindlichkeit im Spottreim“.



### Kinderreime / Auszählreime / Sprüche

1) **Da kommt ein goldner Wagen, die Schönste will er haben,**  
die Erste will er nicht,  
die Zweite will er nicht,  
die Dritte will er haben.<sup>10</sup>

2) **Petersil<sup>11</sup> und Suppenkraut, wächst in unserm Garten**  
Unsre Gretl ist die Braut, soll nicht lang mehr warten,  
roter Wein, weißer Wein, morgen soll die Hochzeit sein<sup>12</sup>.

3) **Verliebt, verlobt, verheiratet geschieden,**  
wie viele Kinder wirst du kriegen?  
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7!  
Wo ist denn mein Schatz geblieben?  
Ist nicht hier, ist nicht da,  
ist wohl in Amerika.<sup>13</sup>

4) **Heija popeija, im Summer geht der Mai a,**  
wenn andre Kinder spielen gehen, muss ich an der Wiege stehn.  
Heija popeija, schlaf ein du kleiner Schreia,  
es macht die Wiege ticktack, schlaf ein du kleiner Drecksack,  
schlaf ein, schlaf ein, schlaf ein!<sup>14</sup>

5) **I wätt und hätt as Oberbett, des Händ und Füass und Ohre hed.**

6) **Caterina Valente hat ‘nen Arsch wie ‘ne Ente,**  
hat ‘nen Bauch wie ‘ne Kuh und raus bist du!<sup>15</sup>

Abb. 5: Kinder- und Auszählreime (gesammelt von den Autor\*innen des Beitrages)

#### Anna Zimmermann / Liedbeispiel 4:

##### „Die Frau, die wollt ins Wirtshaus gehen“ (Der geschlagene Mann)

„Die Frau, die wollt ins Wirtshaus gehn“ hat im Volksmund auch den Liedtitel „Der geschlagene Mann“ bekommen. Das in vielen verschiedenen Varianten überlieferte Lied dürfte zur Zeit der Wiener Klassik sehr populär gewesen sein, lässt sich aber bereits 1578 in Caspar Glanners „Erster Theil Newer Teutscher Geistlicher und Weltlicher Liedlein“ finden (Österreichisches Volksliedwerk 2018). Wolfgang A. Mozart verwendet die Melodie des Liedes „Das Bettelweib wollte Kirchfahrten gehen“ im Schlusssatz des Divertimento Nr. 15 (um 1777). Als „Ariette des Herrn Raimund“ (aus dem Zauberspiel „Adler, Fisch und Bär“, 1820 von Wenzel Müller und Joseph Alois Gleich) wurde das Lied in der Reihe „Komische Theatergesänge“ bei Anton Diabelli (Nr. 1133) verlegt (Österreichisches Volksliedwerk 2018).

Das derbe Scherzlied berichtet von einer äußerst „emanzipierten“ Frau, die ohne ihren Mann ins Wirtshaus gehen will (in Varianten auch „Kiarifiartn“, also Kirtag-fahren bzw. Wallfahrten, Bartholl-Müri/Ussat 1981: 71). Während sich die Frau amüsieren geht, muss der Mann zu Hause bleiben und im Haushalt eine Reihe von Aufgaben und Pflichten erfüllen. Die Frau agiert hier als starke Person, die ihren Mann dominiert – also eine komplette Umkehr der „gängigen“ Verhältnisse. Der Lohn (Speis und Trank) für den Mann ist von der erbrachten Arbeit abhängig. Das Bild des „geschlagenen Mannes“ ist erstaunlich weit verbreitet. Neben dem Liedtypus kursieren auch Filme und Bücher gleichen Titels. Alle zeigen die Frau in einer weit mehr als nur emanzipierten Rolle, und den Mann in der Rolle des „Opfers“<sup>16</sup>.

**Die Frau, die wollt ins Wirtshaus gehn**

Die Frau die wollt ins Wirts - haus gehn, tri - rum  
 Der Mann der woll - te auch mit gehn, tri - rum  
 tra - rum trum! „Ei Mann, du mußt zu Hau - se bleib'n,  
 tra - rum trum!  
 Es muß die Schüs - sel und Tel - ler reib'n!“ „Nu, Al - te, nu!“

Und als die Frau vons Wirtshaus komm'n: trirum ...  
 »Ei Mann, wieviel hast du's gesponn?« trirum ...  
 »Zwei Ehl'n, die dritt ist noch nicht ganz« –  
 »Das ist dein Arbeit, derweil ich tanz?«  
 »Nu, Alte, nu!«

»Ei Mann, wieviel hab'n die Hühner g'legt? trirum ...  
 Die weiß', die gelb', die rot' die trägt.« trirum ...  
 »Es sein 'ner zwanzig Eierlein« –  
 »Narr, es müss 'ner dreißig sein!«  
 »Nu, Alte, nu!«

»Ei Frau, ist denn noch nicht bald Zeit, trirum ...  
 Und daß du mir's ein Brot abschneidst?« trirum ...  
 »Ei ehst du dir ein Brot abschneidst,  
 Mußt du den Gänsen die Distel schneid'n!«  
 »Nu, Alte, nu!«

Er nahm die Sichel in den Arm, trirum ...  
 Ging hungrig fort, daß Gott erbarm, trirum ...  
 Er ging hinauf zu seinem Brud'r:  
 »O Brud'r, was hab ich fürn Lud'r!  
 Nu, Alte, nu!«

»Ei Bruder, du darfst gar nix klag'n, trirum ...  
 Meine hat mich neunmal g'schlag'n!« trirum ...  
 »Ei Brud'r, wir wolln zum Pfarrer gehn  
 Und wolln ihm unsre Not gestehn.  
 Nu, Alte, nu!«

»Ei Bruder, was hat der Pfarrer g'sagt?« trirum ...  
 »Er hat mich halt recht ausgelacht: trirum ...  
 Der Teufel steckt in Weibern drin,  
 Sie haben halt ein Teufelssinn!  
 Nu, Alte, nu!«

*Ditfurth, Fränkische Volkslieder, S. 150*

Dieses Lied ist in vielen Fassungen und mit unterschiedlichen Melodien überliefert:

»Am Samstag ist die Woche aus,  
 Da gehen die Weiber wohl aus dem Haus ...«  
*Pinck, Lothringer Volkslieder, Bd. V, S. 97*

»Die Frau wollt wallfahren gehn,  
 Ihr Mann wollt auch mit gehn ...«  
*Erk-Boehme, Deutscher Liederhort, Bd. II, S. 694*

»Ihr Leut, laßt euch was sag'n,  
 Was hab'n zwei Bettelleut getan ...«  
*Jungbauer und Horntrich, Volkslieder der Sudetendeutschen, S. 383*

»'s Bedlweibl woll kiarfarschn gehn,  
 's Bedlmandl mecht aa mitgehn ...«  
*Schmidkunz, Das leibhaftige Liederbuch, S. 315*

»Es wollt' eine Frau zu Weine gahn, hum fauler Lenz,  
 Und wollt' den Mann nicht mit sich han ...«  
*Arnim und Brentano, Des Knaben Wunderhorn, S. 599*

Abb. 5: Völliger Rollentausch zwischen Mann und Frau im „Die Frau, die wollt in Wirtshaus gehen“, einem zur Zeit der Wiener Klassik populären Lied (Hoffmann 1981: 70)

## Coda

Der Blick auf historische Liedgeschichten und die darin erzählten Geschlechter-Machtverhältnisse ist sozialhistorisch höchst interessant und aufschlussreich. Dass diese Lieder überhaupt existieren und sich allen Zensurschranken der Überlieferung zum Trotz bis in die Gegenwart erhalten haben, belegt ihre Bedeutung als Ventil und Sprachrohr. Hoffentlich aber bleiben Liedtypen wie „Der geschlagene Mann“ endgültig historisch und haben keinen Gebrauchswert mehr im 21. Jahrhundert.

- 1 Wie dies beim Pforte-Konzert „Lange Nacht der Komponistinnen“ im Anschluss an das Symposium von der bosnisch-österreichischen Sängerin Nataša Mirković zu hören war.
- 2 Vgl. u.a. sämtliche Hörbeispiele für die deutsch- und nichtdeutschsprachigen Alpen in: Haid, Gerlinde, Josef Sulz und Thomas Nußbaumer (Hg.) (2000): *Der authentische Volksliedgesang in den Alpen. Überlegungen und Beispiele* (Innsbrucker Hochschulschriften Serie B: Musikalische Volkskultur 1). Anif/Salzburg: Müller-Speiser.

- 3 Vgl. z.B. Ahmedaja, Ardian (2003): „Die Sololieder der Frauen im Norden des albanischen Siedlungsgebietes“. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44 (1/2): 211-219.
- 4 Vgl. aus der Literaturwissenschaft die Rollen-Modell-Untersuchungen zu Märchen der Gebrüder Grimm in Thum, Maureen (1993): „Feminist or Anti-Feminist? Gender-Coded Role Models in the Tales contributed by Dorothea Viehmann to the Grimm Brothers *Kinder- und Hausmärchen*“. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 68/1: 11–21 (elektronische Quelle: DOI: 10.1080/00168890.1993.9934217; Zugriff 15.9.2020).
- 5 Klagelieder waren musikalische Spottzeichen, um den ehelosen Stand mit derbem Witz und Spott zu übergießen, wie zum Beispiel in der im Bregenzerwald mehrfach aufgezeichneten „Jungfern-Vesper“ (Fink-Mennel 2012: 89). Die Überlieferung kennt verschiedene musikalische oder optische Schandzeichen.
- 6 Als Beispiel eines frauenpolitisch engagierten Liedermachers wäre der Vorarlberger Ulli Troy (geb. 1953) zu nennen, der sich mit seiner Gruppe „Stemmeisen & Zündschnur“ u.a. 1991 im Tourprojekt „Drübor & drundor“ mit „Frauenrollen im Volkslied“ und der von ihm gearteten anderen „Realität“ im Lied „I beozwor ou a Wäldare“ kritisch beschäftigte. (Ausgangspunkt ist das historische Lied „Wio geen beon i a Wäldare“).

- 7 Im europäischen Durchschnitt waren es im 19. Jahrhundert 30–40 Prozent der Frauen, die ledig bleiben mussten, da Heirat und Heiratendürfen an ökonomische und soziale Bedingungen geknüpft war. Ledige führten in der Geschichte oft eine Randexistenz, sie genossen wenig Ansehen und waren mitunter Spott und moralischer Überwachung ausgesetzt (Elisabeth Katschnig-Fasch [1997]: „Ehre und Schande. Zur soziokulturellen Bewertung und Bedeutung vorehelicher Sexualität“, zit.n. Fink-Mennel 2012: 89). Die Lied-Überlieferung in Vorarlberg belegt dazu das „Klagelied: Jungfern-Vesper“ als musikalisches Spott- und Schandzeichen (vgl. Fn 5).
- 8 Der Ethnologe und Volksliedforscher Friedrich Salomon Krauss (1859–1938) gilt als ein Pionier der Sexualforschung. Der studierte klassische Philologe und Historiker, der Kontakte zu Sigmund Freud unterhielt, gründete 1904 die Zeitschrift „Anthropophyteia – Erhebungen und Forschungen zur Entwicklungsgeschichte der geschlechtlichen Moral“. Sein den gängigen Konventionen widersprechendes Forschungsgebiet brachte ihm mehrfach Gerichtsverfahren sowie der Ablehnung in akademischen Kreisen ein (Bianca Burger, „Friedrich Salomon Krauss. Ethnologe, Sexualwissenschaftler und Volksliedforscher“, zit.n. Fink-Mennel 2017).
- 9 Der Mäher.
- 10 Das Schlimmste, was einem Mädchen (nach alter Rollenverteilung) widerfahren kann, ist es, keinen Mann zu bekommen (vgl. Fn 5). In diesem Kinderreim wird das einprägsam durchgespielt!
- 11 Petersilie ist eine Metapher für die sekundären Geschlechtsmerkmale und hat als „Medizin“ verschiedene Wirkungen: sie gilt als altes Abtreibungsmittel, hat aber auch potenzfördernde Wirkung, worauf ihre verschiedenen Rufnamen wie „Stehsalat“, „Geilwurz“ und „Bocksakraut“ hinweisen. In Anspielung darauf nannte man im Mittelalter Straßen, in denen sich Bordelle befanden, „Peterlesgässchen“ (Fink-Mennel 2017).
- 12 Ein Hochzeitsreigen, der mit „Petersil und Suppenkraut“ in Metaphern vom Auftreten der sekundären Geschlechtsmerkmale und der weiblichen Geschlechtsreife „roter Wein, weißer Wein“ spricht: Heiratsfähig!
- 13 Perspektiven und Stationen einer Beziehung: Sitzengeblieben mit einer Kinder-schar.
- 14 Ein Wiegelied als Klagereim, überliefert durch Friedrich Salomon Krauss. Krauss arbeitete mit Sigmund Freud zusammen und riskierte aufgrund seiner „Forschungsarbeiten“ akademische Würden (vgl. Fn 8).
- 15 In Spottversen werden mit Vorliebe weibliche Eigenschaften, weibliches Aussehen und Verhalten karikiert. Des Reimes wegen (Valente – Ente) rückt hier wohl die ab Mitte des 20. Jahrhunderts weltberühmt gewordene italienische Sängerin Caterina Valente in den Mittelpunkt. Der Spott hat – wer Valentines Äußeres kennt – keinen Realitätsbezug, bleibt aber weiblich adressiert.
- 16 Dieser Liedtypus ist im historischen Liedbestand für die Vorarlberger Talschaft Großes Walsertal mehrfach belegt (Archiv der Musiksammlung des Vorarlberger Landesarchives).

## LITERATUR

- Bartholl-Müri, Ursula und Helga Ussat (1981): „Zum Frauenbild im Volkslied“. In: Hoffmann, Freia (Hg.) (1981): *Die Frau, die wollt ins Wirtshaus gehn. Frauen-Volksliederbuch*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 25–58.
- Bröcker, Marianne (1991): „Singen von Frauen“. In: Volksmusikforschung und -pflege in Bayern. 10. Seminar. Singen in Bayern. Alte und neue Singformen „überlieferter Lieder“. Vorträge und Ergebnisse des Seminars in der Jugendbildungs- und Begegnungsstätte Babenhausen / Schw. vom 24. bis 28. April 1989. München: Bayerischer Landesverein für Heimatpflege, 91–96.
- Fink-Mennel, Evelyn (2005): „Vom Finklein und anderem bunten Federvieh, oder: Volkslieder, die einen Vogel haben“, In: *Vierteltakt. Das Kommunikationsinstrument des Oberösterreichischen Volksliedwerkes* 1 (2005), (2), 8–13.
- Fink-Mennel, Evelyn (2012a): *Wib ischt Ma – Ma ischt Wib. Musikgeschichten von gestern bis heute*. Buch mit Audio-CD. Ein Gemeinschaftsprojekt von kulturverein bahnhof und Frauenmuseum Hittisau. Andelsbuch: edition bahnhof.
- Fink-Mennel, Evelyn (2012b): „s Wib ischt...‘ Saisonwanderung, kreatives Wirtschaften und Frauen im Bregenzerwald. Eine Stellenbeschreibung“. In: *vorum (Hier und jetzt)*. Forum für Raumplanung und Regionalentwicklung 3/2012, 8.
- Fink-Mennel, Evelyn (2017): „... nur für Freunde der Urtriebforschung“. Prolog“. In: Dies., *Erotische Vierzeiler aus der Sammlung Friedrich Salomon Krauss 1929*. Audio-CD mit umfangreichem Text-Booklet, Hg. Museum für Verhütung und Schwangerschaftsabbruch (MUVS). Wien: CSM Production, 3–8.
- Grosse, Siegfried (1962): „Die Mühle und der Müller im Volkslied“, In: *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes* 11, 8-35.
- Haid, Gerlinde (1983): „Erotische Volkslieder“. In: *Sänger- & Musikantenzeitung* 26/4 (1983), 218–244.
- Haid, Gerlinde (2005): „Frauen gestalten. Zur Rolle der Frau in der Volksmusik Österreichs und der Alpen“. In: Gerlinde, Haid und Ursula Hemetek (Hg.) (2005): *Die Frau als Mitte in traditionellen Kulturen. Beiträge zu Musik und Gender (Klanglese 3)*. Wien: Eigenverlag des Instituts für Volksmusik und Ethnomusikologie, 25–52.
- Haid, Gerlinde (2012): „Geschichten aus dem Bregenzerwald“, In: Fink-Mennel, Evelyn: *Wib ischt Ma. Ma ischt Wib. Musikgeschichten von gestern bis heute*. Andelsbuch: Edition Bahnhof, (7).
- Hauer, Norbert und Tommaso Huber (2008): *Die Lieder Österreichs. Bekanntes, Verborgenes und neu Entdecktes*. Wien: Ueberreuter.
- Hoffmann, Freia (Hg.) (1981): *Die Frau, die wollt ins Wirtshaus gehn. Frauen-Volksliederbuch*. In Zusammenarbeit mit Ursula Bartholl-Müri, Helga Ussat und Christiane Nicolmann. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Panzenböck, Stefanie (2020): „Königin ohne Land. Die Musikerin und Komponistin Julia Lacherstorfer schenkt der österreichischen Volksmusik, was ihr bislang weitgehend fehlt: Lebensgeschichten von Frauen“. In: *Falter. Die Wochenzeitung aus Wien* 42 (2020), 32f.
- Rieger, Eva (1990): „Einleitung“. In: Rieger, Eva (Hg.): *Frau und Musik. Mit Texten von Nina d'Aubigny u.a.* 2. Auflage. Kassel: Furore-Verlag.

## INTERNETQUELLE

- Österreichisches Volksliedwerk Hg. (2018): „Bedweibl wollt Kiarifiart'n gehn (Der geschlagene Mann)“ (Elektronische Quelle: <https://volksmusikland.at/2019/05/14/s-bedweibl-wollt-kiarifiartn-gehn-der-geschlagene-mann/>, Zugriff 15. Juni 2018).

Monika Oebelsberger  
Universität Mozarteum Salzburg

## Musikpädagogik und Frauengeschichte



Foto: Victor Marin

In der Musikpädagogik unseres Kulturkreises haben Frauen starke Geschichten geschrieben. Im Gegensatz zur professionellen Ausbildung von Musikern\*innen ist die breite, allgemein-musikalische Volksbildung ohne Geschichten über oder von Frauen von Anfang an undenkbar. An verschiedenen Beispielen soll die Rolle der Frauen in der Geschichte der Musikpädagogik aufgezeigt werden und auf deren Bedeutung für die Professionalisierung des Berufsbildes „Musiklehrer\*in“ eingegangen werden, um dann der Frage nachzugehen, ob Frauen auch in der aktuellen Musikpädagogik ihre spezifischen Geschichten schreiben.

Im folgenden Beitrag sollen einige ‚Blitzlichter‘ zur Geschichte der Frauen in der Musikpädagogik aufgezeigt werden. In einem ersten Teil geht es um Frauen, die an der Schnittstelle zwischen den verschiedenen ‚Innen und Außen‘ aller Teilhabenden vermittelnd arbeiten: Frauen waren es, die das Weitergeben und Vermitteln in einem schöpferischen Wechselspiel zwischen dem, was im Außen geschieht und dem, was das Innen sich zu Eigen macht (aneignet) und darauf aufbauend wiederum schöpferisch im Außen gestalten kann. Damit kann man Frauen wohl auch als *Mitte der Tradition* einer Musikvermittlung sehen (vgl. Oebelsberger 2003). Das soll an Beispielen aus der Geschichte der Musikpädagogik verdeutlicht werden. In einem zweiten Teil sollen Geschichten von Frauen, die als Lernende und Ausübende Musik gestalten und schaffen und deren Rollen in unterschiedlichen Kontexten an Beispielen aufgezeigt werden.

### Frauen als Vermittelnde (historischer Exkurs mit Comenius, Pestalozzi, Engelbrunner)

**Johann Amos Comenius** (1592–1670) schreibt 1633 in seinem *Informatorium. Der Mutter Schul*<sup>1</sup> (und wendet sich damit an die Mütter, an die Frauen als erste musikpädagogische Instanz):

„Musica ist uns die natürlichste. Denn so baldt wir zur Welt gebohren werden, fangen wir baldt an das

*Paradiesliedlein zu singen a.a.e. weinen, sage ich, undt klagen ist unser erste Musica welche man den kindern nicht verwehren kann [...]. Im andern jahr fengt die eusserliche Musica den kindern anmuttig zu werden, nemblich das singen, geigen, tschirren, lauten geigerschlagen, undt andere instrumenta musicalia. Darumb soll man ihnen solche mittheilen, damit ihre ohren und gemütt zur melodien gewohnen. Im dritten jahr besthet der Kinder Musica auch noch im zuhören. Wenn man nun vor oder nach dem tische, oder zum gebett singet, sol solches in gegenwart der Kinder geschehen [...]. Im vierten jahr ist bey etlichen Kindern das singen nicht unmöglich ding.“ (Comenius 1633/1962: 45f.)*

Frauen sind es also, die in der *Mutter Schul* aufgefordert werden, diesen Weg der Kinder zu begleiten, ihnen „erste Musica nicht zu verwehren“ und ihnen „eusserliche Musica“ mitzuteilen, damit ihre „ohren und gemütt zur melodien gewohnen“.

Die von Comenius beschriebene Annäherung an die Musik in den ersten Lebensjahren wird in der modernen Entwicklungspsychologie mit etwas anderen Worten bestätigt: Verschiedene Untersuchungen verdeutlichen heute, dass kindliches und kindgerichtetes Singen dem Spracherwerb vorausgeht bzw. am Anfang der sprachlichen Mutter-Kind-Kommunikation steht. Man spricht heute vom Phänomen der sog. Ammensprache, die sich durch eine sehr melodiose Stimmführung auszeichnet.<sup>2</sup> Jede Mutter entwickelt dabei eine eigene Melodieführung, die zusammen mit der Klangfarbe der Stimme dem Kind Orientierung gibt. Die oft belächelte und doch von allen Müttern irgendwann angewandte Babysprache macht also durchaus Sinn: Die früheste Mutter-Kind-Kommunikation (und man kann guter Hoffnung sein, vermehrt auch Vater-Kind) findet demnach in einer Art Sprechgesang statt, die erste Möglichkeit – um wieder Comenius zu zitieren – „ohren und gemütt zur melodien gewohnen“.

Auch **Johann Heinrich Pestalozzi** (1746–1827) ordnet musikalische Früherziehung den Frauen zu: In seiner Dorfgeschichte *Lienhard und Gertrud* (1820) schildert er

die Zustände im Dorf Bonnal, in welchem Armut und Sittenverderbnis miteinander um die Wette streiten. Das Werk der Gesundung vollbringt Gertrud, Inbegriff der guten, untadeligen Mutter, die sich entschließt, die ganze Dorfmisere dem neuen Dorfjunker zu enthüllen und ihn um Hilfe zu bitten. Weitsichtig, ruhig und entschlossen setzt allerdings dann ein Mann namens Arner all jene Maßnahmen durch, die Pestalozzi ganz allgemein von der führenden Aristokratie erwartet.

In diesem Roman skizziert Pestalozzi seine Erziehungslehre. Obwohl er selbst – wie er behauptete – nichts von Musik verstand, spielt Musik in dieser Erziehungslehre eine große Rolle. Die besondere Stellung des Gesanges in der Erziehung beschreibt er in seinem Roman folgendermaßen:

*„Um aber dieses Ziel, seine Schulkinder sich in den Schranken ihres Standes so glücklich fühlen zu machen, [...] zu erreichen, suchte er [der Schulmeister] ihnen die Bildung zu ihrem Stand [...] so leicht und angenehm zu machen als möglich, und benutzte hiefür vorzüglich die allgemeine Neigung des Menschen zum Gesang. Therese und die Frau Pfarrerin bothen ihm hierin die Hand, und gaben alle Wochen zweymal den Kindern im Singen Unterricht. Auch trachtete er durch den Gesang auf jedes, die menschliche Natur belebendes und erhebendes, Gefühl bildend einzuwirken. Sie lernten Sonntaglieder, Lieder zu ihrer Morgen- und Abendandacht, Lieder zur Ehre Gottes, zum Dank für den Erlöser, zum Lob der Bibel, aber denn auch Frauenlieder, Erndtelieder, Feyerabendlieder und lachende Darstellungen vielerley Thorheiten und Irrthümer des Lebens.“* (Pestalozzi 1820/1960: 479)

Neben diesen Möglichkeiten betont Pestalozzi die Vorteile eines Lernens im natürlichen Umfeld, in der Wohnstube, befördert durch die ungezwungene Natürlichkeit der mütterlichen Anleitung, das immer von der unmittelbaren sinnlichen Anschauung und praktischen Arbeit ausging. So fordert er in seiner Schrift *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt*:

*„Der erste Unterricht des Kindes sei nie die Sache des Kopfes, er sei nie die Sache der Vernunft – er sei ewig die Sache der Sinne, er sei ewig Sache des Herzens, die Sache der Mutter.“* (Pestalozzi 1801/1994: 136)

Also auch hier die Mutter, die Frau als Mitte der Tradition, an der Schnittstelle der Vermittlung, am Vermittlungshorizont zwischen Innen und Außen.

Pestalozzi selbst sah sich allerdings nicht als Fachmann für musikalische Erziehung, die ihm so am Herzen lag. **Michael Traugott Pfeiffer** (1771–1849), ein ‚Schulmann‘, der die Erziehungslehre Pestalozzis in seiner Ausbildung

kennengelernt hatte und **Hans Georg Nägeli** (1773–1836), ein hochgebildeter Musikverleger, stellten sich in Absprache mit Pestalozzi die Aufgabe, eine *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* zu konzipieren. Diese umfassende Gesangbildungslehre ist in Form eines eng normierten Lehrganges einer strengen Systematik unterstellt. Im Sinne der von Pestalozzi eingeforderten musikalischen Volksbildung sollten Kinder ab zehn Jahren in genau beschriebenen Einzelschritten (heute würde man sagen, in Form eines geschlossenen Curriculums) in das Wesen der Musik eingeführt werden. In 16 Kapiteln werden Tondauer, Tonhöhe (umständlich beginnend mit Tetrachorden g-a-h-c, d-e-fis-g), Quintenzirkel usw. Schritt für Schritt erarbeitet. Diese Gesangbildungslehre war von Anfang an unbrauchbar! Pfeiffer und Nägeli haben zwar die Musik in Elemente zergliedert und häppchenweise zur Eingabe vorbereitet, aber die eigentliche Intention der Pestalozzischen Erziehungsidee, von der sinnlichen Anschauung auszugehen, haben sie nicht verstanden oder missinterpretiert. Ihre Gesangbildungslehre hat jegliche Eigentätigkeit der Kinder ausgeklammert – sie verboten den Kindern geradezu, zu früh mit dem Singen anzufangen:

*„Der Lehrer hat so weit seine Befugnis oder Autorität reicht, zu verhüten, daß die Kinder nicht, ehe sie tonfest sind, außer der Schule durch Singen ihre Stimme verderben. Rhythmische Privatübungen wären zwar unschädlich. Hingegen macht das frühe Melodiesingen (das musikalische Lallen jeder Art) die Stimme des Kindes schwankend und unrein. Der Lehrer hat daher bestimmt auch dies zu verhüten, daß die Kinder vor der Hand, ehe sie hinlänglich tonfest sind, um ein Lied von mehreren Zeilen oder Strophen ohne Instrument durchaus rein und ohne merkliches Sinken zu singen, nicht zu Hause singend zeigen sollen, was sie in der Schule gelernt haben.“* (Pfeiffer/Nägeli 1810: 5)

Pfeiffer und Nägeli haben in ihrem Werk lediglich die *„Idee der Elementarbildung und des synthetischen Aufbaues, also die äußerlich objektivierbaren Merkmale [...]“* (Gruhn 1993: 60) aufgenommen. Wilfried Gruhn führt dazu weiters aus:

*„Die lernpsychologisch ungemein modernen Einsichten [Pestalozzis] in die Vorstellungsbildung und kognitive Repräsentanz der Phänomene, die der Begriffsbildung vorangehen muss, kommen in der Gesangbildungslehre überhaupt nicht zur Geltung. Ja man möchte im Gegenteil die Verhinderung der Vorstellungsbildung durch das Zurückdrängen musikalischer Gestalten zugunsten isolierter Parameter recht eigentlich antipestalozzisch nennen.“* (Gruhn 1993: 61)

Vor dem Hintergrund dieser Tatsachen stellt sich nun die zugegebenermaßen provokante Frage, ob man davon sprechen kann, dass Pfeiffer und Nägeli in ihrem Bestreben, die musikalische Bildung zu professionalisieren, die von Pestalozzi beschriebenen pädagogischen Grundkompetenzen der Frauen nicht wirklich ernst genommen haben bzw. schlicht und ergreifend als nicht wichtig erachtet haben? Kann man vielleicht sogar sagen, dass in diesem Fall ein Vermittlungsprozess, der ursprünglich – wie auch Pestalozzi beschreibt – von Frauen getragen worden war, von einem pädagogisch konstruierten Konzept von Männern nicht ersetzt werden konnte, nicht einmal ergänzt werden konnte?

Lassen sie mich ein letztes Beispiel aus der Geschichte der Musikpädagogik bringen: Diesmal eine Quelle, die von einer Frau verfasst wurde (man könnte sie als frühe, wenn nicht erste Wissenschaftlerin der Musikpädagogik sehen): von **Nina d’Aubigny von Engelbrunner** (1770–1848), die für damalige Verhältnisse über eine sehr gute, breitgefächerte Ausbildung verfügte. Sie komponierte, betätigte sich literarisch, unterrichtete und war auch selbst als Sängerin aktiv. Sie stützte sich in ihren Ansichten auf die Ideen von Jean-Jacques Rousseau und Errungenschaften der Philanthropen. Ihr besonderes Anliegen war die Erziehung der gegenüber den Knaben benachteiligten Mädchen. In ihren *Briefen an Natalie* legte sie die Grundzüge einer häuslich-privaten Erziehungslehre dar: „*Ich will, daß künftig jede Mutter eine natürlich gute Sängerin sey; daß sie mit dem Unterrichte schon bei dem Säugling anfange*“ (Engelbrunner 1803/1982: 56). Die enorme Bedeutung einer musikalischen Umgebung für das heranwachsende Kind begründete sie mit ihren eigenen Beobachtungen an ihrem Neffen Eduard:

„*Eduard [...], seine Brüder und mehrere von den Kindern könnten [...] beweisen, daß es nur darauf ankommt, ihnen musikalische Menschen in die Nähe zu bringen, um die angeborene Liebe für die Tonkunst bei ihnen zu entwickeln! [...] Mit welcher Lust werden die jungen Mädchen nicht dem tändelnden Spiel der Puppe entsagen, um auf dem kleinen Klavier das nachzuahmen, was sie von der Mutter hörten und sahen; wie weit lieber werden sie als heranwachsende Jungfrauen die Zirkel ihrer Gespielinnen mit einem muntern Lied erfreuen, als zu den zeittötenden Karten zu greifen, oder die Zeit durch hirnlose Spiele zu verjagen.*“ (Engelbrunner 1803/1982: 24f.)

Mechanischen Drill, langweilige und stumpfsinnige Wiederholung ein- und desselben Spiel- und Singstückes lehnte sie ab. Entscheidend sei vielmehr die Entwicklung einer bewussten Tonvorstellung beim Kind (vgl. Engelbrunner 1803/1982: 44). Damit kommen bei Nina d’Aubigny die oben erwähnten „*lernpsychologisch ungemein moder-*

*nen Einsichten in die Vorstellungsbildung und kognitive Repräsentanz der Phänomene, die der Begriffsbildung vorangehen muss*“ (Gruhn 1993: 61), im Gegensatz zur sieben Jahre später erschienenen Gesangbildungslehre von Pfeiffer/Nägeli, sehr wohl zum Tragen.

**Zusammenfassend kann zu diesen Beispielen aus der frühen Geschichte der Musikpädagogik festgestellt werden:** Die musikpädagogischen Vorstellungen von Comenius, Pestalozzi und Engelbrunner finden ihre Wurzeln in der Beobachtung ‚positiver‘ Beispiele musikalischer Interaktionen, in denen grundlegende erste musikalische Erfahrungen (man spricht von Primärerfahrungen) gemacht werden. Die Beispiele zeichnen das Bild einer musikalischen Erziehung durch Frauen, das Bild einer mitteilenden, musikalischen Früherziehung, die in einem natürlichen, zudem meist intimen, auf jeden Fall aber ungezwungenen Rahmen stattfindet. Dies lässt aber eine Betrachtung der Musikpädagogik aus professionsorientierter Sicht offen: Hier geht es nicht um ausgebildete oder gar akademisierte Frauen im musikpädagogischen Arbeitsfeld, sondern eben um die Bedeutung der Frauen im häuslichen, familiären Bereich, wengleich Pestalozzi schon die Hilfe der Frauen auch im öffentlichen Bereich in Anspruch nehmen will. Anders als die professionelle Karriere, die einigen wenigen Frauen vorbehalten war, hatten die Frauen die Möglichkeit, pädagogisch tätig zu sein; allerdings auch in eingeschränktem Maße. Beatrix Borchard schreibt dazu (1999):

„*Die soziale Tatsache, dass unverheiratete Frauen in erster Linie als Klavier- und Gesangslehrerinnen arbeiteten und dies für sie einer der wenigen Berufe war, die gesellschaftlich akzeptiert wurden, weil sie zuhause ausgeübt werden konnten, führte zu einer Abwertung pädagogischer Arbeit. Unzählige Karikaturen und Erzählungen habe das Bild der Klavierlehrerin als vertrocknete Jungfer verfestigt, die Musik hasst und sich für die Enttäuschungen des Lebens an ihren Schülern rächt.*“ (Borchard zit.n. Neuhaus 2008: 84)

Als Musiklehrerin an allgemeinbildenden Schulen waren Frauen zunächst lediglich als Volksschullehrerinnen tätig. Diese wurden in Österreich ab 1869 ebenso wie die männlichen Kollegen an den Lehrerbildungsanstalten ausgebildet. Die musikalische Ausbildung der damaligen Lehramtskandidatinnen und -kandidaten muss man im Vergleich zur gegenwärtigen als geradezu paradiesisch bezeichnen: Sowohl instrumental als auch vokal wurde eine solide Grundausbildung angeboten, nicht zuletzt, um die zukünftigen Lehrenden auf die mit dem Lehrberuf verbundenen kirchlichen Aufgaben vorzubereiten. **Leo Kestenbergs** (1882–1962) Forderung nach einer Akademisierung der Musiklehrenden an Gymnasien führte im Rahmen der nach

ihm benannten *Kestenberg-Reform* zur Einrichtung eines universitären Studiums für das Lehramt Musikerziehung in Preußen. Dieses wurde zunächst fast ausschließlich von Männern in Anspruch genommen, inzwischen sind Frauen in diesem Studienzweig an den österreichischen Kunstuniversitäten in der numerischen Überzahl, wie das die aktuellen Studierendenzahlen der Universität Mozarteum beispielgebend darstellen.

An der *Universität Mozarteum Salzburg* inskribierten im WS 2017/18 insgesamt 1793 Studierende. 1121 davon sind Frauen. Unter den insgesamt 662 Studierenden mit pädagogischen Studienrichtungen (*Instrumental- und Gesangspädagogik, Lehramt Musikerziehung oder Elementare Musik- und Tanzpädagogik*) sind 442 weiblich. Ein anderes Bild zur Geschlechterverteilung ergibt sich in den traditionell noch immer männlich dominierten Fachbereichen: Dirigieren: eine Frau/zwölf Männer. Komposition: drei Frauen/zwölf Männer. Musiktheorie: eine Frau/elf Männer. Also auch heute spielt die Frau in der Vermittlung – in der *Mitte der Tradition* – die entscheidende Rolle.

### Frauen als Musiklernende und -ausübende

Auch wenn es bereits vereinzelt professionelle Musikerinnen gab (darunter auch Komponistinnen), waren die Frauen weitgehend bis ins 20. Jahrhundert auf das häusliche Musizieren beschränkt. Nur sehr wenigen gelang eine eigene künstlerische Laufbahn, sehr oft im Schatten eines berühmten Bruders oder Vaters.

Das Nannerl (**Maria Anna Mozart**) z.B. war sehr talentiert, wurde vom Vater auch gefördert – aber eben nur als Mädchen und Schwester vom Wolferl (**Wolfgang Amadeus Mozart**). Sie war als Komponistin von Gelegenheitswerken im Raum Salzburg anerkannt und wurde offensichtlich auch als solche rezipiert: z.B. steht im Vorwort des ältesten ‚Schulliederbuches‘ im deutschen Sprachraum (Krämer'sche Schulgesänge 1800), dass mehrere Komponisten angefragt wurden, ob sie die Melodien zu den vorgegebenen Texten schreiben wollten. Unter anderem eben auch das Nannerl, die allerdings abgelehnt hat (vgl. Oebelsberger 1999: 69).

Bekannt und immer wieder erwähnt werden in diesem Zusammenhang auch **Fanny Hensel** und **Clara Schumann**. Weniger oft wird die Frage nach den **Töchtern Johann Sebastian Bachs** gestellt. Von seinen insgesamt zwanzig Kindern waren neun weiblichen Geschlechts. Davon waren sieben Töchter aus der zweiten Ehe mit der Sängerin **Anna Magdalena Bach**. Vier Töchter überlebten die Kindheit. Doch ist von ihnen kaum mehr bekannt als das jeweilige Geburts- und Sterbedatum. Pikanterweise findet man im Internet auf der Suche nach Informationen zu den Töchtern Bachs als ersten Link einen Eintrag unter

„KlunkerdesAlltags“ (Jaeckel 2014). Dennoch kann man davon ausgehen, dass bei der hohen Begabungsdichte (vier der sechs überlebenden Söhne wurden angesehene Komponisten!) auch die Mädchen nicht untalentierte waren.<sup>3</sup>

Mit der Forderung nach einer musikalischen Volksbildung als Folge der Aufklärung wurden bald nach 1800 Musikvereine und Musikschulen gegründet, um musikalische Bildung möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen. Auch Frauen erhielten grundsätzlich Zugang zu einem ‚Musikstudium‘, allerdings fast ausschließlich in Gesang und Klavier. Normalerweise diente die Unterweisung von Mädchen und Frauen nach wie vor dem noblen Zeitvertreib, auch der Wertsteigerung auf dem Heiratsmarkt. Vor allem sollten die Frauen an den nun öffentlichen Musikschulen Elementarkenntnisse in Chorgesang und Klavierspiel für den häuslichen Gebrauch erlernen.

### Gender und Musikpädagogik (seit den 1990er Jahren)

Im Folgenden soll auf die Genderproblematik bzw. dem Umgang damit in der Musikpädagogik der letzten 20–30 Jahre eingegangen werden. 2001 – als neu ernannte Professorin für Musikpädagogik an der *Universität Mozarteum Salzburg* – habe ich den Fehler gemacht, meinen allerersten ‚öffentlichen Auftritt‘ (im Rahmen des AGMÖ-Kongresses in Toblach) ausgerechnet mit einem Vortrag zum Thema Gender zu gestalten. In vielen Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen aus anderen ‚pädagogischen‘ Fachbereichen wie z.B. Religionspädagogik, Sportwissenschaft und Erziehungswissenschaft war ich zur Überzeugung gekommen, dass dieses Thema auch in der Musikpädagogik zumindest schon ‚angekommen‘ sein müsste. Nach dem Referat und den Reaktionen darauf wusste ich, dass dem nicht so war. Unverständnis und zum Teil auch heftige Ablehnung gegenüber der Genderproblematik wurde mehr als deutlich signalisiert – vor allem, aber nicht nur, von Männern. Für mich war dabei die Tatsache ernüchternd, dass meine Positionierung der Gender-Perspektive nicht gehört wurde: nämlich als 1) eine, die beide Geschlechtergruppen betrifft, also Mädchen und Buben gleichermaßen; und als 2) eine, die vielfältige Unterschiede innerhalb beider Geschlechtergruppen, z.B. ethnische oder religiöse Zugehörigkeit, soziale Herkunft oder unterschiedliche sexuelle Orientierungen berücksichtigen müsste. In meiner Zusammenfassung habe ich die Betonung darauf gelegt, dass Musikerziehung in vielen Hinsichten Buben **und** Mädchen die Möglichkeit geben kann, innerhalb des eigenen Geschlechts und gegenüber dem anderen ein breiteres Angebot an Umgangsformen und Verhaltensweisen zu erwerben. Dabei dürfe es nie um eine Polarisierung, gegenseitige Abwertung oder Aufwertung gehen. Vielmehr müsse dies – wie bereits ausgeführt – auf einer Wertschätzung des Heterogenen,

auf einem angemessenen Umgang mit dem Anderen, auch mit dem Fremden, bei sich selbst wie auch anderen geschehen. Nur auf dieser Basis könne die Realisation eines Gleichheitsprinzips ermöglicht werden. Die Reaktionen auf diesen Vortrag bezogen sich aber auf eine einseitig feministische Auslegung der Genderproblematik, auf eine Auslegung, die die frühe Geschlechterforschung ja auch deutlich geprägt hat und die damals wohl auch unerlässlich und wichtig war. Im 1981 vorgelegten Buch *Frau, Musik und Männerherrschaft* hält **Eva Rieger** eine Benachteiligung der Mädchen im Musikunterricht fest<sup>4</sup> und fordert eine Mädchenorientierung desselben (vgl. Rieger 1981). Im Beitrag „Feministische Musikpädagogik – sektiererischer Irrweg oder Chance einer Neuorientierung?“ betont Rieger (1987) die Notwendigkeit, Frauen in der Musikpädagogik überhaupt erst zum Thema zu machen. In diesem Sinne mag auch verständlich sein, dass die darauf folgende musikpädagogische Literatur vor allem vom Aspekt der Mädchenorientierung dominiert wurde.

„Mädchenorientierte Musikpädagogik: Differenzierung und Integration“ betitelt **Renate Müller** 1991 ihre Abhandlung, in der sie das Problem des koedukativen Musikunterrichtes aus der Perspektive einer Mädchenorientierung skizziert mit der Feststellung:

„Wenn wir nicht die Benachteiligung der Mädchen in der Schule auf Kosten des gemeinsamen Aufwachsens und partnerschaftlichen Lernens von Jungen und Mädchen abschaffen wollen, müssen wir sowohl differenzieren als auch integrieren.“ (Müller 1991: 42)

Die Aufgaben eines mädchenorientierten Musikunterrichtes zwischen Differenzierung und Integration sieht Müller unter folgenden drei Aspekten der Geschlechtsproblematik:

- „Das Problem der Männerdomänen, d.h. derjenigen Inhalte des Musikunterrichts, zu denen Mädchen rollenbedingt der Zugang erschwert wird, z.B. Computer im Musikunterricht.“
- Das Problem der Frauendomänen, d.h. derjenigen Inhalte des Musikunterrichtes, in denen Mädchen Hervorragendes leisten, die aber – infolgedessen? – nicht nur von Jungen, sondern auch von Musikpädagogen geringgeschätzt werden, z.B. Rock- und Poptanz im Musikunterricht.
- Das Problem der geschlechtsspezifischen Interaktion im Musikunterricht.“ (Müller 1991: 43)

Im Bericht der Jahrestagung 1995 des AMPF (Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung) zum Thema *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens* (Kaiser 1996<sup>5</sup>) finden sich vorwiegend (bis ausschließlich) feministische, zumin-

dest nur mädchenorientierte Themenstellungen: *Die Postmoderne und der Feminismus* (Eva Rieger), *Anmerkungen zu einer feministischen Medien-/Geschlechterforschung* (**Ute Bechdolf**), *Erleben Mädchen Videoclips anders?* (Renate Müller). Auf dem Hintergrund dieser spezifisch mädchenorientierten Problemlagen werden Befürchtungen bezüglich des Jahresthemas im Vorwort des Berichtes durch **Hermann Kaiser** formuliert:

„So wird manchen die Sorge umgetrieben haben, als [...] vorgeschlagen wurde, musikbezogenes Lernen unter dem Gesichtspunkt geschlechtsspezifischer Dimensionierung zur zentrierenden Perspektive eines Jahreskongresses zu machen, ob sich der AMPF mit dieser gewichtigen und in anderen Kontexten intensiv und durchaus kontrovers bedachten Thematik nicht übernehmen würde.“ (Kaiser 1996: 9)

Hinter dieser Formulierung darf man die Befürchtung (vor allem seitens der männlichen Musikpädagogen) polarisierender, bisweilen auch unbequemer Fragestellungen vermuten.

Auch ein Heft der Zeitschrift *Musik & Bildung* (1996/1) steht unter dem Thema *Mädchenorientierter Musikunterricht*. Im Editorial stellt **Rolf W. Stoll** fest:

„Mädchen haben's schwer. – Trotz grundgesetzlich garantierter Gleichberechtigung, die ihnen formal alle Möglichkeiten zu individueller Entfaltung und zu gesellschaftlicher Teilhabe öffnet, unterliegen sie noch immer von außen an sie herangetragen und von ihnen verinnerlichten Rollenerwartungen, die sie an der Umsetzung ihrer eigenen Lebensansprüche hindern.“ (Stoll 1996: 1)

Es fällt auf, dass mit einer Ausnahme (**Niels Knolle: Frauen, Neue Technologie und Musikausbildung**) ausschließlich Frauen in diesem Heft publizieren. Allerdings – und dies deutet auf eine Ausrichtung der Argumentationslinie von der Feminismusdebatte früherer *Women Studies* in Richtung Genderforschung – will „ein solcher mädchenorientierter Musikunterricht [...] aufklären über die historisch gewachsenen sozialen Voraussetzungen des Geschlechterverhältnisses“ und „Mut machen, sich über diese Rollenerwartungen hinwegzusetzen.“ (Kaiser 1996: 9). Im viel beachteten Artikel *Vom Verschwinden der Jungen aus der Musikdidaktik* argumentiert **Lehmann-Wermser** gegen eine nahezu ausschließlich mädchenorientierte Sichtweise und fordert ein ebenso intensives Beachten der speziell jungenbezogenen Problembereiche:

„Worin die Schwächen und Stärken der Mädchen liegen, das ist relativ klar. Grundlagen- und Unterrichts-



forschung, oft in *Alltagsüberzeugungen von Lehrenden* übersetzt, haben eine Fülle von Erkenntnissen gewonnen, die unterrichtspraktisch übernommen werden können. Was Mädchen auch aus dem Musikunterricht mitnehmen können, dazu gibt es Überlegungen, Zielsetzungen und Vorschläge für den Weg dorthin. Was aber sollen die Jungen mitnehmen? Was sind ihre spezifischen Defizite? [...] Haben Sie Stärken, die nutzbar gemacht werden können? Wo gibt es für sie thematisierte Identifikationsangebote, die über die traditionellen Männerrollen hinausreichen können? Wer spricht die Jungen in ihrer Findung in (veränderten) Männerrollen an?“ (Lehmann-Wermser 2002: 7)

Mit diesem Artikel vollzieht Lehmann-Wermser in der Musikpädagogik relativ früh (2002) den sog. ‚Boys turn‘, der in den Erziehungswissenschaften um 2010 heftig diskutiert wurde (z.B. Forster et al. 2011). Als ich 2016 für die Zeitschrift *Üben und Musizieren* um einen Impulsbeitrag gebeten wurde, habe ich Bezug genommen auf diesen aus meiner Sicht nicht unproblematischen ‚Boys turn‘ in der Erziehungswissenschaft, bei dem es darum geht, die Bedürfnisse der Buben im schulischen Bereich zu fokussieren. Problematisch für mich deshalb, weil auch hier wieder einseitig argumentiert wird und im Vergleich zu den ‚anderen‘ (also Mädchen) Defizite verortet werden und einseitig auf ‚die‘ Buben bezogene Schwerpunkte gesetzt werden sollten. Auch diesmal war die Reaktion heftig, ein Leserbriefschreiber attestierte vermeintlich ‚männerfeindliche‘ Ausführungen.

Inzwischen findet die Genderfrage in vielen Publikationen und Forschungsprojekten selbstverständliche Berücksichtigung und Lehrende und Forschende sind gegenüber der Problemstellung eines gendersensiblen Unterrichts zumindest nicht mehr ängstlich und ablehnend eingestellt. Ich beobachte, dass sich in den letzten 20 Jahren hier viel entwickeln konnte. Was nicht heißt, dass es nicht noch genügend Sensibilisierungsarbeit zu leisten gäbe. **Anne-dore Prengel** sieht in dem Begriffspaar ‚Gleichheit und Differenz‘ keine sich ausschließenden Gegensätze. Im Gegenteil: Sie betont vielmehr die unaufhebbare Dialektik von Gleichberechtigung und Verschiedenheit; oder anders gesagt: Gleichberechtigung kann nur in konstruktiver und aktiver Auseinandersetzung mit der Verschiedenheit dauerhaft wachsen und bestehen (Prengel 2006). Dieser Herausforderung muss sich auch die Musikpädagogik fortlaufend stellen.

- 1 Das 1630–32 in tschechischer Sprache verfasste „Informatorium školy mateřské“ legte der Autor Comenius 1633 in deutscher Übersetzung vor. Das Werk gilt als erste systematische Abhandlung über die Erziehung der Kinder im Vorschulalter überhaupt.
- 2 Die kanadische Forscherin Sandra Trehub (University of Toronto) hat sich damit intensiv auseinandergesetzt. Vgl. dazu auch: Stadler Elmer, Stefanie (2000): *Spiel und Nachahmung. Über die elementaren musikalischen Aktivitäten*. Aarau: Musik Verlag Nepomuk.
- 3 Zur Geschichte der Töchter Bachs findet sich ein guter Einblick in Koch-Kunz, Swantje und Luise F. Pusch (1988): „Die Töchter von Johann Sebastian Bach“. In: Pusch, Luise F. (Hg.): *Töchter berühmter Männer*. Frankfurt am Main. Insel Verlag, 117–154.
- 4 Vgl. dazu auch den 1983 veröffentlichten Beitrag: Hoffmann, Freia und Eva Rieger (1983): „Mädchen, die pfeifen... Über die Benachteiligung von Schülerinnen im Musikunterricht“. In: *Schulische Musikerziehung und Musikkultur. Kongreßbericht 14. Bundesschulmusikwoche Berlin 1982*, Mainz 1983; sowie unter demselben Titel in: *Musik und Bildung* 5 (1983), 29–32, 41f.
- 5 Online abrufbar: [https://www.pedocs.de/volltexte/2014/9568/pdf/AMPF\\_1996\\_Band\\_17.pdf](https://www.pedocs.de/volltexte/2014/9568/pdf/AMPF_1996_Band_17.pdf).

## LITERATUR

- Comenius, Johann Amos (1633/1962): *Informatorium der Mutterschul*. Hg. Joachim Heubach (*Pädagogische Forschungen. Veröffentlichungen des Comenius-Instituts* 16). Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Engelbrunner, Nina d'Aubigny von (1803/1982): *Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens*. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten. Reprint d. Ausgabe Leipzig 1803. Hg. Reinhold Schmitt-Thomas (*MPZ Quellenschriften* 1). Frankfurt.
- Forster, Edgar; Barbara Rendtorff und Claudia Mahs (Hg.) (2011): *Jungenpädagogik im Widerstreit*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Jaekel, Stephanie (2014): *Bachs Töchter* (Elektronischer Artikel: <https://klunkerdesalltags.blog/2014/10/19/bachs-tochter>, Zugriff: 21. 9. 2018).
- Kaiser, Hermann J. (Hg.) (1996): *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens (Musikpädagogische Forschung* 17). Hg. vom Arbeitskreis für Musikpädagogische Forschung. Essen: Die Blaue Eule.
- Lehmann-Wermser, Andreas (2002): „Vom Verschwinden der Jungen aus der Musikdidaktik“. In: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* 5/2002 (Elektronischer Artikel Mai 2002: <http://www.zfkm.org/02-lehmannw.pdf>, Zugriff: 22. 9. 2018).
- Müller, Renate (1991): „Mädchenorientierte Musikpädagogik: Differenzierung und Integration“. In: *Musik und Unterricht* 10 (1991), 42–47.

- Neuhaus, Daniela (2008): *Perspektive Musiklehrer/in: Der Berufswahlprozess von Lehramtsstudierenden mit dem Unterrichtsfach Musik*. Köln: Dohr.
- Oebelsberger, Monika (1999): *Die Musik in der Lehrerbildung Tirols von der Maria-Theresianischen Schulreform bis zum Reichsvolksschulgesetz (1774–1869)* (Innsbrucker Hochschulschriften, Serie A: Musikpädagogik 2). Salzburg/Anif: Müller Speiser.
- Oebelsberger, Monika (2005): „Frauen in der Musikpädagogik als Mitte der Tradition? Gedanken zur Professionalisierung des Musiklehrens“. In: Haid, Gerlinde und Ursula Hemetek (Hg.): *Die Frau als Mitte in traditionellen Kulturen. Beiträge zu Musik und Gender* (Klanglese 3). Wien: Eigenverlag des Instituts für Volksmusik und Ethnomusikologie, 89–94.
- Oebelsberger, Monika (2009): „Singen ist Mädchensache“. In: Schweiger, Teresa und Tina Hascher: *Geschlecht, Bildung und Kunst: Chancengleichheit in Unterricht und Schule*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 79–90.
- Oebelsberger, Monika (2016): „Singen – doch keine (reine) Mädchensache. Gender-sensibler Singunterricht bietet großes Potenzial für die Entwicklung von Persönlichkeitsmerkmalen bei Jugendlichen“. In: *üben & musizieren* 3 (2016) (*Musikschule direkt*), 10f.
- Pestalozzi, Johann Heinrich (1820/1960): *Lienhard und Gertrud*, 3. Fassung der EA 1820. In: *Pestalozzi Sämtliche Werke* (Bd. 6). Berlin: de Gruyter.
- Pestalozzi, Johann Heinrich (1801/1994): *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt. Ein Versuch, den Müttern Anleitung zu geben, ihre Kinder selbst zu unterrichten*. 5. Auflage der Erstausgabe von 1801, Hg. Albert Reble (*Klinkhardts Pädagogische Quellentexte*). Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Pfeiffer, Michael Traugott und Hans Georg Nägeli (1810): *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen: erste Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule mit drey Beylagen ein-, zwey- und drey-stimmiger Gesänge*. Zürich (digitale Bibliothek München: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527536-1>, Zugriff: 24. 9. 2018).
- Prenzel, Annedore (2006): *Pädagogik der Vielfalt: Verschiedenheit und Gleichberechtigung in Interkultureller, Feministischer und Integrativer Pädagogik*. 3. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rieger, Eva (1981): *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Berlin: Ullstein.
- Rieger, Eva (1987): „Feministische Musikpädagogik – sektiererischer Irrweg oder Chance einer Neuorientierung?“ In: Kleinen, Günter (Hg.): *Außerschulische Musikerziehung* (*Musikpädagogische Forschung* 8). Laaber: Laaber, 123–132.
- Stoll, Rolf W. (1996): „Editorial“. In: *Musik & Bildung* 1 (1996), 1.

Meinrad Pichler, Bregenz

## Caroline Langwara (1859–1932)

Sängerin und Gesangspädagogin im Dornbirn der Jahre 1894–1900<sup>1</sup>



Als sich der Dornbirner Musikdirektor **Leopold Langwara** am 18. Februar 1899 auf einer Parkbank am Dornbirner Zanzenberg eine Kugel in den Kopf schoss, beendete er nicht nur sein Leben; er veränderte auch das seiner Gattin Caroline schlagartig und nachhaltig. Langwara war fünf Jahre zuvor von der Dornbirner Musikgesellschaft zum Leiter der städtischen Musikaktivitäten aus zahlreichen Bewerbungen ausgewählt und zum Musikdirektor bestellt worden. Für seine Wahl war nicht ohne Bedeutung gewesen, dass er mit einer angesehenen Opernsängerin verheiratet war, die sich der musikalischen Mädchenerziehung anzunehmen versprach.

Der Musikdirektor aus Wien überzeugte in den Anfangsjahren mit musikalischer Kompetenz und veranstalterischer Initiative, zeigte sich aber in den Folgejahren der Vielfachbelastung als Musiklehrer, Orchesterleiter, Musiker, Chorleiter und schulischer Musikerzieher zusehends schwerer gewachsen. Seine Gattin dagegen startete am neuen Dienort fulminant und entwickelte sich von der gefeierten Sängerin zur verehrten Musikpädagogin. Bereits beim ersten Konzert, das die Langwaras in Dornbirn gaben, verteilte der Kritiker der *Feldkircher Zeitung* seine Gunst – obwohl rhetorisch etwas ausbalanciert – recht eindeutig:

*„Wir wissen nicht, wem wir die Palme des Sieges zuschreiben sollten, dem künstlerischen Vortrage des Musikdirektors Langwara auf dem Klavier [...] oder dem wunderlieben Gesange seiner Gattin, welche in ihrer Stimmenreinheit und der nötigen Stärke, sowie durch ungekünstelte, recht anmutende Vortragsweise ohne theatralischen Affekt die Zuhörer förmlich im Sturm gewann.“* (Feldkircher Zeitung, 24.10.1894)

Bereits 14 Monate und zwei Konzertauftritte später war auch öffentlich geklärt, wer im musikalischen Familienunternehmen Langwara die Hauptrolle spielte, wie folgende anonym verfasste Konzertrezension in der Dornbirner Zweimonatszeitung *Vorarlberger Volksfreund* vermittelt:

*„Die künstlerischen Leistungen der Konzertgeberin Frau Direktor Langwara mit ihrer so klangvollen reinen Stimme und dem noch fast mehr anmuthenden Vortrage in Volksliedern wie in Opernarien, das wahrhaft meisterhafte Violinspiel des kgl. bairischen Kapellmeisters Herrn Albert Neudel aus Lindau, und nicht minder die virtuose Beherrschung des Klaviers durch den Herrn Musikdirektor Langwara selbst boten einen wahren Kunstgenuss.“* (Vorarlberger Volksfreund, 17.1.1896)

Bei den konzertanten Auftritten wurde der Direktor zunehmend vom Solisten zum Begleiter. Dieser schleichende Rollenwechsel dürfte ebenso zur psychischen Krise Leopold Langwaras beigetragen haben wie seine Freisetzung als Leiter des Schulchores der Realschule. Er sei zwar ein „theoretisch und praktisch sehr gebildeter Musiker“, aber auf Grund seiner Nervosität „für den Unterricht einer Schar lebhafter Jungen nicht mehr geeignet“, beschied ihn die Schuldirektion (Stärk 1991: 120). Der Ortspfarrer gestand im *Vorarlberger Volksblatt* vom 21.2.1899 dem „Unglücklichen, der nicht mehr vollständig zurechnungsfähig“ gewesen war, eine kirchliche Beerdigung zu, die vom Männergesangsverein, der seinem ehemaligen Chorleiter auch ein Grablied sang, bezahlt wurde (Vorarlberger Volksblatt, 19.2.1899<sup>2</sup>). Die Witwe blieb mit ihren beiden unmündigen Kindern noch ein halbes Jahr in Dornbirn, ehe sie eine neue Stellung in Linz antrat.

Frau Langwara wurde am 10. August 1859 als Caroline Atzger in Wien geboren, wuchs aber größtenteils in Brünn auf, da ihr Vater, ein Zeichenprofessor, ans dortige Gymnasium versetzt wurde. Ihr Gesangsstudium absolvierte sie bei der berühmten Sopranistin **Louise Dunstmann-Meyer** in Wien, ehe Engagements in Laibach, Budapest, Graz, Augsburg, Mainz, Breslau und Riga folgten (Kutsch/Reimers 2004: 2604). 1886 heiratete sie in Wien den Kapellmeister Leopold Langwara. Das Paar hatte zwei Kinder, Hertha und Kurt. Sie dürften auch der Hauptgrund dafür gewesen sein, dass die gefragte Sängerin die großen Bühnen gegen

einen Wirkungsort im dörflich-kleinstädtischen Dornbirn<sup>3</sup> eintauschte.

Gleich nach ihrer Ankunft entwickelte sie umfangreiche musikalische Aktivitäten als Sängerin und erstmals auch als Gesangslehrerin. In den Dornbirner Fabrikantentöchtern erwachsen ihr talentierte und anhängliche Schülerinnen. Bald wurden die jungen Sängerinnen von Frau Langwara-Atzger in Dornbirn als die „Carolinen“ bezeichnet (Neue Süßler Stimmen 1900). Zwar blieb Frau Langwara auch weiterhin der Mittelpunkt der Konzerte der Dornbirner „Gesellschaft der Musikfreunde“ und bewies 1897 ihre Vielseitigkeit, indem die Sopranistin zur Überraschung des Publikums an der Seite eines aus München angereisten Opernsängers sogar eine Altpartie „ganz vorzüglich“ (Feldkircher Zeitung, 18.12.1897) sang. Von Konzert zu Konzert wurden aber auch ihre Schülerinnen mit Auftritten belohnt. Zu Neujahr 1898 führte die Langwara'sche Gesangsgruppe Jacques Offenbachs einaktige Operette „Die Verlobung bei der Laterne“ auf (vgl. Abb. 1). In den Hauptrollen wirkten **Lucie Winder** und **Stefanie Rüsç**. Beide wurden von ihrer Gesangslehrerin, die alle Partien mit den Mädchen „einzeln einstudiert“ hatte (Vorarlberger Landes-Zeitung, 5.1.1898), so in Bann gezogen, dass sie später eigene Musikkarrieren einschlugen: Stefanie Rüsç, Tochter des Metallfabrikanten **Karl Alfred Rüsç**, studierte ebenso an der Stuttgarter Musikhochschule Gesang wie **Julie Ertl**, Tochter des Großhändlers **Ludwig Ertl**; und **Lucie Winder**, Tochter des Textilfabrikanten **Engelbert Winder**, heiratete **Ferry Paul**, Leopold Langwaras Nachfolger als Dornbirner Musikdirektor. Mit ihm hatte sie Konzertauftritte und zog mit ihm zurück in dessen böhmische Heimat, nachdem er die Stelle eines Kapellmeisters in Teschen übernommen hatte. Julie Ertl wirkte nicht nur in zahlreichen Konzerten mit, sie ließ sich später auch als Gesangslehrerin in Dornbirn nieder (vgl. Feldkircher Zeitung, 4.10.1904).

Nicht nur nach diesem Abend waren die Vorarlberger Musikfreund\*innen voll des Lobes über die Tätigkeit von Frau Langwara. Sie bewiese mit den Aufführungen nicht nur ihre „spezielle Lehrbefähigung“, die „tüchtigen Schülerinnen“ würden den „Erfolg ihres Wirkens praktisch vorführen.“ (Feldkircher Zeitung, 5.1.1898) Dass ein Jahr später bereits die letzte große Aufführung der „Gesangsschule Langwara“ stattfinden sollte, konnte in Dornbirn kaum jemand ahnen. Aber dass die Ausbildung bei Frau Langwara mehr als nur Gesangsunterricht war, dessen wurde man sich immer mehr bewusst. „Es dünkt uns als ein günstiges Zeichen für gesellige Bildung“, schrieb die Landes-Zeitung, „dass Frau Direktor in ihren Schülerinnen Sinn und Freude auch für die materiellen Interessen entrückte Dinge zu fördern versteht“ (Vorarlberger Landes-Zeitung, 26.1.1899). Am 14. Jänner 1900 gab Frau Langwara ihr Abschiedskonzert, in welchem sie selber ein

**DORNBIRN — MOHRENSAAL.**

Sonntag den 2. Januar 1898 abends 8 Uhr

**Musikalische und  
Theatralische Aufführung**

veranstaltet von  
Frau **Caroline Langwara** im Vereine mit ihren Gesangsschülerinnen  
unter gütiger Mitwirkung  
des **Männerchor Dornbirn** und der Herrn **Robert** und **Franz Bertolini**.

VORTRAGS-ORDNUNG.

**Die Verlobung bei der Laterne.**  
Operette in 1 Act von J. Offenbach.

PERSONEN:

|                                |                       |
|--------------------------------|-----------------------|
| Peter, Pächter . . . . .       | Hr. Frz. Bertolini.   |
| Liese, seine Muhme . . . . .   | Frl. Lucie Winder.    |
| Anne Maria Witwen, . . . . .   | Frl. Stefanie Rüsç.   |
| Katharina Bäuerinnen . . . . . | Frl. Pia Bertolini.   |
| Nachtwächter . . . . .         | Hr. Robert Bertolini. |

Vorträge des Männerchor.

**10 Mädchen und kein Mann.**  
Komische Operette.

PERSONEN:

|                         |                    |                                 |                     |
|-------------------------|--------------------|---------------------------------|---------------------|
| Hr. Schönhahn . . . . . | Hr. R. Bertolini.  | Preciosa . . . . .              | Frl. Elv. Rusch.    |
| Limonia . . . . .       | Frl Fr. Rusch.     | Resi . . . . .                  | „ Kath. Welpa.      |
| Alminia . . . . .       | „ Stef. Rüsç.      | Danubia . . . . .               | „ Hedw. Fussenegger |
| Marianka . . . . .      | „ Anna Rhomberg.   | Ilka . . . . .                  | „ Alb. Rhomberg.    |
| Hidalga . . . . .       | „ Luise Hagen.     | Paris . . . . .                 | Hr. Frz. Bertolini. |
| Britta . . . . .        | „ Pia Bertolini.   | Sidonie, Stubenmädchen          |                     |
| Giletta . . . . .       | „ Aug Fussenegger. | bei Schönhahn Frau C. Langwara. |                     |

Productions - Scene.

|   |                            |
|---|----------------------------|
| a) Tirolenne mit Zither . . . . .                 | Giletta, Almenia u. Resi   |
| b) Italienische Arie . . . . .                    | Limonia                    |
| c) Declamation . . . . .                          | Danubia                    |
| d) Englisches Lied . . . . .                      | Britta                     |
| e) Bolero, getanz von . . . . .                   | Preciosa, Ilka u. Hidalka  |
| f) Polka für Holz- und Strohinstrumente . . . . . | vorgetr. von den Töchtern. |

Abb. 1: Abendprogramm vom 2.1.1898 im Mohrensaal Dornbirn: „Musikalische und Theatralische Aufführung veranstaltet von Frau Caroline Langwara im Vereine mit ihren Gesangsschülerinnen“ und anderen (Stadtarchiv Dornbirn, Chronik des Gesangsvereins Dornbirn)

letztes Mal sang und nochmals ihre begabtesten Schülerinnen präsentierte. Der Musikkritiker der *Landes-Zeitung* verabschiedete die Künstlerin mit überschwänglichem Lob und tiefer Wehmut am Schluss des Konzertberichts:

„Eine sehr zahlreiche Gesellschaft sah, wie immer zuvor; besonders an diesem Abend Frau Langwara versammelt und dankerfüllten Sinnes wurde unter nicht endenwollendem Beifallsrauschen ein immergrüner Ehrenkranz gespendet, den die allverehrte Künstlerin bewegt entgegennahm.“ (Vorarlberger Landes-Zeitung, 20.1.1900)

Nach diesem bewegenden Abschied trat Caroline Langwara die Stelle als Gesangsmeisterin an der Musikschule des Linzer Musikvereins an. Aus dieser angesehenen musikpädagogischen Institution ging später das Bruckner Konservatorium hervor. Wie in Dornbirn gründete sie auch hier den ersten Frauenchor (Die Lyra, 1.4.1902). Im ersten Konzert ihrer Schülerinnen ließ sie eine E Levin „3 Lieder eines Vorarlberger Hocharistokraten“<sup>4</sup> singen (Linzer Tagespost, 11.7.1900). Sie hatte demnach nicht nur Gesangskultur nach Vorarlberg gebracht, sondern auch musikalische Anregungen mitgenommen.

Wichtiger aber für die persönliche Entwicklung der Gesangslehrerin waren nicht die musikalischen Impulse, die sie hier erfuhr, sondern die weltanschaulichen. Zusammen mit einigen Lehrpersonen der Linzer Musikschule begann Langwara einen Kreis zu bilden, der sich mit theosophischen Schriften befasste und spiritistische Sitzungen abhielt. 1905 gelang es der Gruppe, **Rudolf Steiner** für einen Vortrag nach Linz zu holen. Aus den Präponent\*innen dieses Kreises ging schließlich die *Linzer anthroposophische Gesellschaft* hervor (Teutschmann 1972: 235f.). Einmal von den Ideen einer alternativen Lebensführung begeistert, übersiedelte Caroline Langwara 1908 mit ihren inzwischen halbwüchsigen Kindern nach Mailand und eröffnete hier eine Gesangsschule. Mailand deshalb, weil sie hier mit Publikum rechnete, vor allem aber, um den Lebensreformer\*innen rund um den Monte Verità bei Ascona näher zu sein. Noch vor dem Ersten Weltkrieg zog sie ganz nach Ascona, gab neben Gesangs- auch Klavierunterricht (vgl. Tessiner Zeitung, 5.4.1912) und war ganz integriert in eine inhomogene Gemeinschaft von Menschen, die nach neuen Lebensformen, künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten und Antworten auf existentielle Fragen suchten. Das Haus Langwara bildete dabei eine Art Mittelpunkt der österreichischen Kolonie (Michalzik 2018: 98f.). Tochter Hertha, ebenfalls Sängerin, heiratete 1920 in Ascona den deutschen Maler **Otto Niemeyer-Holstein**<sup>5</sup>. Mit ihm zog die ganze Familie Langwara im Jahr 1920 in seine Heimatstadt Kiel. Hier veröffentlichte die immer noch aktive Gesangslehrerin ein Buch mit der anspruchsvollen Ankündigung *Die Lösung des Gesangsproblems* (Langwara-Atzger 1921). Am 18. Dezember 1932 verstarb Caroline Langwara-Atzger in ihrer letzten Wahlheimat (Langwara o.J.).

Die fünf Jahre in Dornbirn waren der weitgereisten Sängerin bei ihren berufsbiografischen Angaben keine Erwähnung wert (Langwara o.J.). Ein Dorf als Wirkungsstätte (vgl. Fußnote 3) schien ihr in einer internationalen Künstlerbiografie nicht wichtig genug. Für die Musikfreund\*innen von Dornbirn und Umgebung und für die gesangsbegeisterten jungen Damen der örtlichen Oberschicht bedeuteten Anwesenheit und Wirken der Wiener Opernsängerin aber



Abb. 2: Caroline Langwara als „Meditierende“, gemalt von ihrem Schwiegersohn Otto Niemeyer-Holstein 1920 (*Epaper VN*, 20.10.2018)

eine außergewöhnliche, ja einmalige Episode mit wohlütendem und anhaltendem Nachhall. Langwara hatte ein Flair von Welt in die Provinz gebracht. „So etwas hören wir in Dornbirn nur ausnahmsweise!“ (Vorarlberger Volksfreund, 17.1.1896) meinte ein Konzertbesucher nach dem ersten Dornbirner Auftritt der „allverehrten Künstlerin“. Eine zweite Langwara sollte die Messestadt auch in den folgenden Jahrzehnten nicht mehr beglücken.

- 1 Dieser Beitrag entstand als Auftragswerk an den Historiker Meinrad Pichler mit dem Anliegen, für das Symposium „Frauen: Musik/Geschichten“ eine „Regionalstudie zu Frau und Musik in Vorarlberg“ zu erarbeiten. Wegen des – an die 2018 im Frauenmuseum Hittisau laufende „Pflegerberufe“-Ausstellung gekoppelten – Vortrags zu „Revolution der Demenztherapie mit Musik“ (*Ein musikalischer Beitrag zur aktuellen Ausstellung im Frauenmuseum „Pflegerberufe“*) von Wolfgang Ellenberger konnte Pichlers Beitrag aus beschränkten Zeitressourcen nicht ins Symposiums-Programm aufgenommen werden. Der mittlerweile in der Serie „Historische Biografie: Caroline Atzger-Langwara“ in den Vorarlberger Nachrichten (print und online vom 18.10.2018) erschienene Beitrag „Die allverehrte Künstlerin“ bekommt hier, überarbeitet und um Quellen ergänzt, einen Wiederabdruck.
- 2 Und weiters: Stadtarchiv Dornbirn, Chronik des Gesangsvereins Dornbirn.
- 3 Im Wirkungszeitraum von Caroline Langwara war Dornbirn noch ein Dorf. Erst 1901 wurde es zur Stadt erhoben, nachdem mit dem Aufblühen der Textilindustrie am Ende des 19. Jahrhunderts Dornbirn die größte Gemeinde zwischen Alpenrhein und Arlberg geworden ist.
- 4 Laut Auskunft des Musikhistorikers Manfred Getzner könnte es sich dabei um den Feldkircher Unternehmer, Kunstfreund und Bürgermeister Andreas von Tschavoll (1835–1885) handeln; Lieder aus dessen Feder sind ihm aber nicht bekannt.
- 5 Der deutsche Maler Otto Niemeyer (Kiel 1896–Koserow 1994) zeichnet ab 1917 unter dem Namen Otto Niemeyer-Holstein (Bildsignation: ONH). Die 1920 mit Hertha Langwara geschlossene Ehe wurde 1925 geschieden ([https://de.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Niemeyer-Holstein](https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Niemeyer-Holstein), Zugriff Okt. 2020).

## LITERATUR

- Kutsch, Karl J. und Leo Reimers (2004): *Großes Sängerlexikon* (Bd. 4), 4. Aufl., München: K.G. Saur.
- Langwara (o.J.): Art. „Langwara, Caroline (Karoline)“. In: *bayerisches musiker lexikon online* (Elektronisches Dokument <http://bmlo.de/11036>).
- Langwara-Atzger, Karoline (1921): *Die Lösung des Gesangsproblems*, Kiel.
- Michalzik, Peter (2018): 1900. *Vegetarier, Künstler und Visionäre suchen nach dem neuen Paradies*. Köln: DuMont.
- Neue Süßler Stimmen (1900): Organ vom Männerchor Dornbirn, 26. Hornung.
- Stärk, Wilhelm (1991): *Geschichte der Dornbirner Realschule*, Bregenz: Vorarlberger Autoren-Gesellschaft.
- Teutschmann, Heinrich (1972): „Rudolf Steiner in Linz – Zur Gründungsgeschichte einer Linzer Gesellschaft“. In: *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 1971, 235–247.

## INTERNETQUELLEN

- Historische Zeitungen/Zeitschriften Online auf <http://www.anno.onb.ac.at>)
- Die Lyra, Feldkircher Zeitung, Linzer Tagespost, Tessiner Zeitung, Vorarlberger Landes-Zeitung, Vorarlberger Volksblatt, Vorarlberger Volksfreund.
- Pichler, Meinrad (2018): „Die allverehrte Künstlerin“. Elektronisches Dokument (<https://epaper.vn.at/sonderthemen/2018/10/19/die-allverehrte-kuenstlerin.vn>).

## ARCHIV

- Stadtarchiv Dornbirn, Chronik des Gesangsvereins Dornbirn.

Stefania Pitscheider Soraperra, *Frauenmuseum Hittisau*

## Das Frauenmuseum Hittisau

Ein Ort der Auseinandersetzung, Diskussion, Inklusion



Foto: Victor Meirin

Im Hinblick auf eine sich verändernde Gesellschaft mit ihrem großen demografischen Wandel müssen sich Museen der Inklusionsherausforderung stellen und schrittweise Voraussetzungen schaffen und verbessern, um lebenslanges, generationenübergreifendes Lernen zu ermöglichen und Kultur für Alle unabhängig von Geschlecht, Alter, Leistung, ethnischer Herkunft oder besonderen Bedürfnissen zugänglich zu machen.

Das im Jahr 2000 gegründete Frauenmuseum Hittisau widmet sich in seiner Arbeit der Frauengeschichte sowie dem aktuellen und historischen Kulturschaffen von Frauen. Im Fokus stehen Kultur- und Sozialgeschichte, Architektur, Kunst und Musik. Dabei war Inklusion von Anfang an ein zentrales Thema, vor allem in Bezug auf Geschlechtergerechtigkeit. Inklusions- und Exklusionsmechanismen, Mechanismen der Teilhabe an oder des Ausschlusses von

gesellschaftlichem Leben, Fragen der Partizipation und Kooperation sind zentral in allen unseren Ausstellungen und Projekten.

Die während des Symposiums 2018 gezeigte Ausstellung des Frauenmuseums beschäftigt sich mit einer Domäne, die noch immer wesentlich in Frauenhänden liegt: dem Pflegeberuf. Hier sind, gerade bei Demenzkranken, Impulse mit Musik erprobt und nachgewiesen. Ein ganz neues Modell der Implementierung von Musik hat Wolfgang Ellenberger entwickelt. Er recherchiert gemeinsam mit Angehörigen oder den Demenzkranken nach deren Lieblingsmusik. Daraus kann die wertvolle, persönliche „Playlist“ für einen Patienten entstehen. Eine filmgestützte Einführung referierte Ellenberger im Rahmen des Symposiums 2018.

Wolfgang Ellenberger, Walenstadtberg

## Revolution der Demenztherapie mit Musik



Foto: Victor Meirin

Aufbauend auf dem Film [www.Aliveinside.us](http://www.Aliveinside.us) führt der Mediziner und Musiker Wolfgang Ellenberger aus, wie Demenzkranke durch Hören von Musik aus ihrer Jugendzeit maßgeblich reaktiviert werden können und durch regelmäßiges Musikhören eine spürbar gebesserte Lebensqualität bekommen können. Er erklärt, warum Musik direkt andere Bereiche des Gehirns anspricht, als die durch die Demenz betroffenen Gebiete. Im Impulsvortrag werden drei Formen aufgezeigt, in denen Demenzkranke mit Musik „behandelt“ werden können:

- 1) Individuelle Musikbibliothek auf einem Kopfhörer-Chip gespeichert für tägliches Hören.
- 2) Eine Mitarbeiterin der Pflege führt Gruppensettings in Seniorenwohneinrichtung durch, indem sie aus youtube spontane Musikvorschläge aus dem Publikum über die Saal- und Hausanlage abspielt.
- 3) LIVE-Darbietung von Musiker\*innen vor dem Publikum des Hauses.



Das Londoner Rap-Duo Poetic Pilgrimage (© Peter Sanders)

Sa, 23. Juni 2018 | 10-15 Uhr

## Symposium

### Frauen: Musik/Geschichten

Frauenmuseum Hittisau

Ein genreübergreifendes Symposium mit Referaten und Live-Musik aus historischer und gegenwärtiger Perspektive zum Thema der Frau in der abend- und morgenländischen Gesellschaft und Musikgeschichte. Die Veranstaltung findet im Rahmen der IBH-Positionen 2018 zum Jahresthema „Demokratie“ statt und ist eine Kooperation von Vorarlberger Landeskonservatorium, Musik in der Pforte, Frauenmuseum Hittisau, Internationaler Bodenseehochschule (IBH) und Universität Zürich.

#### Der Eintritt zum Symposium ist frei.

Wir bitten um Anmeldung unter  
T +43 (0)5513 620930,  
kontakt@frauenmuseum.at

## Symposium Programm

**10.00 Begrüßung** / Musik mit „Hörnern“

**10.20 Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Freia Hoffmann:**

„Musikerinnen hörbar und sichtbar machen:

40 Jahre musikwissenschaftliche

Frauen- und Geschlechterforschung“ (Vortrag)

**10.55 Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Beatrix Borchard:**

„Die Forschungsplattform MUGI – Vergangenheit /

Gegenwart / Visionen“ (Vortrag)

11.25 - 11.40 PAUSE

**11.40 Mag.<sup>a</sup> MAS Evelyn Fink-Mennel und Studierende  
des Landeskonservatoriums:**

„Die Frau im Spiegel des Volksliedes“

(Vortrag mit Live-Musik)

**12.05 Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Monika Oebelsberger:**

„Musikpädagogik und Frauengeschichte“ (Vortrag)

12.30 - 13.30 PAUSE MIT CATERING

**13.40 Dr. Wolfgang Ellenberger:**

„Revolution der Demenztherapie mit Musik“

Ein Beitrag zur aktuellen Ausstellung im

Frauenmuseum zur Sorgeskultur

**14.05 Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Ana Sobral und Poetic Pilgrimage**

„A Spirit of Resistance – Rappgespräch“

**14.50 Résumé / Verabschiedung**

#### Interpret\_innen Konzerte und Symposium:

**Violine:** Angie Agudelo, Christine Busch, Miriam Christa, Evelyn Fink-Mennel, Clara Maierhofer, Elene Maipariani, Rahel Neyer, Xenia Rubin, Francesca Temporin, Anna Zimmermann

**Viola:** Klaus Christa, Elisa Kessler, Zuko Samela, Fridolin Schöbi

**Violoncello:** Hanna Bertel, Iris Christa, Mathias Johansen, Diego Lesmes, Violeta Mur

**Kontrabass:** Ikuma Saito

**Klavier:** Emil Hetz, Akiko Shiochi, Judith Wiedemann

**Stimme:** Jonas Eckenfels, Evelyn Fink-Mennel, Nataša Mirković, Sukina Abdul Noor, Muneera Rashida, Kathrin Signer, Laura Winkler

**Flöte:** Laid Angélica Pineda

**Klarinette:** Samuel Eder

**Gitarre:** Juan José Cala, Sebastian Konietzki

**Charango:** Sébastien Mosquera

**Horn:** Isabella Matt

#### SPIELORTE:

Frauenmuseum Hittisau  
Platz 501  
6952 Hittisau

Pförtnerhaus Feldkirch  
Reichenfeld  
6800 Feldkirch

#### Karten Hittisau / Anmeldung Symposium:

Frauenmuseum Hittisau, Platz 501, 6952 Hittisau  
T +43 (0)5513 620930, kontakt@frauenmuseum.at  
und an der Abendkasse

#### Karten Feldkirch:

Tourismusbüro Feldkirch, Montfortplatz 1,  
6800 Feldkirch  
T +43 (0)5522 73467, karten@feldkirch.at  
www.v-ticket.at

#### Preise:

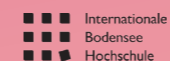
Konzert Feldkirch: € 28/24/10  
Konzerte Hittisau: € 19/für Studierende € 8  
(Kinder bis 15 Jahre frei)  
Jazzfrühstück: € 35/ Kinder, Jugendliche und Studierende € 25  
Kinofilm: € 12/10  
Symposium: Eintritt frei

#### Anfahrt mit den öffentlichen Verkehrsmitteln:

ab Dornbirn zweimal stündlich mit dem Landbus 41 bzw. 40+25  
ab Bregenz zweimal stündlich mit dem Landbus 25 bzw. 37+41  
Info: vmobil.at

#### Infos:

www.frauenmuseum.at  
www.pforte.at



# FRAUEN GESCHICHTEN

Ein Komponistinnen\*  
Festival erzählt  
und lässt aufhorchen  
**21. - 24. Juni 2018**





## Ein Festival. Ein Fest!

„Die Musik schadet in höchstem Maße der für das weibliche Geschlecht sich ziemenden Bescheidenheit, weil sie dadurch von ihren eigentlichen Geschäften und Beschäftigungen abgelenkt werden.“ Dieser Satz von Papst Innozenz XI. (1611-1689) macht deutlich, dass starre Rollenbilder über Jahrhunderte eine klare Zuordnung von Tätigkeiten vorsahen. Der Zugang zu Musikhochschulen war Frauen bis Ende des 19. Jahrhunderts nahezu unmöglich. Ihre Musik war im Privaten verborgen. So ist es ein kleines Wunder, dass Kompositionen von Frauen aus acht Jahrhunderten überliefert sind – denn Komponieren war eindeutig den Männern zugeordnet. Heute verschafft sich eine junge Komponistinnen-Generation zunehmend Gehör, und das ist gut so.

Die Frauenmusikgeschichte ist eine Geschichte der Ausnahme von der Regel. So überrascht es nicht, dass sich hinter jedem gehobenen musikalischen Schatz eine höchst bemerkenswerte persönliche Geschichte verbirgt. Der Wunsch, diese verborgenen, berührenden und ermutigenden Geschichten sicht- und hörbar zu machen, hat uns um Festival „Frauengeschichten“ inspiriert. Dabei ist es uns wichtig, nicht nur die großartigen Werke der sogenannten „E-Musik“ zu erschließen, sondern auch mündliche Überlieferung und neuere Genres wie Rap oder Jazz einzubeziehen. So kann ein rundes Bild der vielfältigen musikalischen Äußerungen von Frauen gezeichnet werden.

Eine besondere Freude ist uns das von Evelyn Fink-Mennel konzipierte Symposium „Frauen: Musik/Geschichten“, bei dem wir u.a. zwei führende Musikwissenschaftlerinnen auf diesem Gebiet, Freia Hoffmann und Beatrix Borchard, in Hittisau begrüßen dürfen.

Diese wenig bekannte, aber umso aufregendere Seite der Musikgeschichte ist für uns ein Grund zu feiern. Feiern Sie mit uns!

Stefania Pitscheider Soraperra  
Direktorin des Frauenmuseum Hittisau

Klaus Christa  
Festivalintendant und  
Leitung Musik in der Pforte



Die österreichische Komponistin Maria Bach (1896-1978), ÖNB

Do, 21. Juni 2018 | 19 Uhr

### Konzert

#### **Pforte um Sieben: Öffentliche Generalprobe des Eröffnungskonzerts**

Pförtnerhaus Feldkirch

FR, 22. Juni 2018 | 20 Uhr

### Eröffnungskonzert

#### **Wien, Berlin, Paris an einem Abend**

Pförtnerhaus Feldkirch

Wien, Berlin, Paris, drei Städte, drei Jahrhunderte, drei Frauengeschichten: Wir wandern auf den Spuren der völlig vergessenen Komponistin Maria Bach durch das Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts, um dann mit der steirischen Jazzsängerin und Komponistin ins faszinierende Berlin dieser Tage einzutauchen. Unsere Spurensuche endet in Paris zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Künstlerkolonie im Pariser Louvre war ein Biotop, in dem eine große Frauenmusikgeschichte möglich wurde. Dort begann der Lebensweg von Louise Farrrenc.

Sa, 23. Juni 2018 | 10-15 Uhr

### Symposium

#### **Frauen: Musik/Geschichten**

Frauenmuseum Hittisau

Programm siehe Rückseite



Licht, Regie: Barbara Albert, 2017

SA, 23. Juni 2018 | 17 Uhr

### Konzert

#### **Pforte im Frauenmuseum: Lange Nacht der Komponistinnen**

Frauenmuseum Hittisau

Ein Konzert über vergessene und erfolgreiche Frauengeschichten, über Frauenmusik aus allen Himmelsrichtungen und über Frauen, die ihre Stimme erheben. Mit einer Uraufführung der jungen Bregenzerwälder Komponistin Raphaela Fröwis.

Mit Werken von Maria Bach (1896-1978), Lousie Farrrenc (1804-1875), Raphaela Fröwis (\* 1993; UA), Sofia Gubaidulina (\*1931), Frida Kern (1891-1988), Maddalena Lombardini Sirmen (1745-1818), Russudan Meipariani (\*1975), Violeta Parra (1917-1967), Poetic Pilgrimage, Clara Schumann (1819-1896) und aus der Überlieferung.

SA, 23. Juni 2018 | 22 Uhr

### Film

#### **LICHT**

Frauenmuseum Hittisau

(Open Air; bei Schlechtwetter: Ritter von Bergmannsaal)

Regie: Barbara Albert; Österreich/Deutschland, 2017 (dt., 97 Minuten). Ein Film über die österreichische Pianistin, Komponistin, Sängerin und Musikpädagogin Maria Theresia Paradis (1759-1824).



Laura Winkler, Komponistin und Sängerin

SO, 24. Juni 2018 | 11 Uhr

### Jazzfrühstück

#### **Holler my Dear mit Laura Winkler**

Frauenmuseum Hittisau

Vier Länder, eine Band: Holler My Dear aus Berlin spielen einen vitalen Pop-Folk-Mix. Es singt die österreichische Jazzsängerin und Komponistin Laura Winkler.

SO, 24. Juni 2018 | 17 Uhr

### Konzert

#### **„Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht.“ Eine Schatzsuche um 1900**

Frauenmuseum Hittisau

Das Festival beenden wir mit dem Blick auf zwei fesselnde Musikerinnen: Die Geschichte der Mélanie Bonis erinnert an eine griechische Tragödie, ihre Musik ist himmlisch. Luise Adolpha Le Beaus Geschichte ist ganz anders: Sie entstammt einem liberalen Milieu, kämpft Zeit ihres Lebens gegen Vorurteile und schreibt dabei ihre wunderbaren Werke.

**Beatrix Borchard**

Musikwissenschaftlerin und Musikpublizistin, Gründerin der Forschungsplattform Musik(vermittlung) und Gender(forschung) im Internet (MUGI). Studium: Musikwissenschaften, Germanistik, Philosophie und Geschichte in Bonn und Berlin, Promotion: *Clara Wieck und Robert Schumann, Bedingungen künstlerischer Arbeit in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts* (1983, <sup>2</sup>Kassel 1992), Habilitation: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2002 (<sup>2</sup>2007). Bis 2016 Professorin für Musikwissenschaften mit Schwerpunkt Gender an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, zuvor am Musikwissenschaftlichen Institut Detmold-Paderborn sowie jahrelange Lehrtätigkeit an der Universität der Künste Berlin. Aktuelle Buchveröffentlichung: *Clara Schumann: Musik als Lebensform. Neue Quellen. Andere Schreibweisen*. Hildesheim 2019 und <sup>2</sup>2019. Weiter Veröffentlichungen: [https://b-bor.de/en\\_GB/publikationen/](https://b-bor.de/en_GB/publikationen/)

**Samuel Eder**

Geb. 1996 in Sonthofen/Deutschland. Erster Musikunterricht an der MS Kleinwalsertal (Blockflöte, Klarinette, Saxophon), Preisträger bei Prima la Musica. 2019 Abschluss des Bachelorstudiums Klarinette bei Prof. Francesco Negrini am VLK, aktuell Diplomstudent am VLK und Masterstudium an der MuK Wien. 2019 verschiedene Orchesterprojektstellen (Substitut Soloklarinette Citylight Symphony Orchestra; Bühnenorchester der Bregenzer Festspiele; Neue Philharmonie München).

**Wolfgang Ellenberger**

Studien in Hamburg, Detmold und Lübeck zu Medizin, Musiktherapie. Klavierdiplom mit Konzertexamen. Er ist in Psychiatrie und Allgemeinmedizin tätig und gibt international Konzerte und Klavierkurse.

**Evelyn Fink-Mennel**

Geb. 1972 in Andelsbuch, Violin- und Kulturmanagementstudium (Mag.art; MAS) an der mdw und von 1998–2010 wissenschaftliche Mitarbeit und Lehrtätigkeit am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der mdw. Seit 2008 Lehre und seit 2012 Forschung am Vorarlberger Landeskonservatorium (Gründung des *Zentrum Volksmusikforschung Bodenseeraum* mit Schwerpunkt Folk-Sammlung Haid, Ethnomusikologie und Musikpädagogik, regionale Musikforschung, Transkulturalität und Migration). Rege publizistische ([www.evelynfinkmennel.at/Publikationsliste](http://www.evelynfinkmennel.at/Publikationsliste)) und Workshop-Tätigkeit im gesamten deutschsprachigen Raum. Künstlerische Leitung der österreichischen Musikwerkstätten „Glatt&verkehrt“ und „Radix“.

**Freia Hoffmann**

Promovierte Musikwissenschaftlerin mit den Schwerpunkten Frauen- und Geschlechterforschung, Musikpädagogik und Edition. 1992–2010 Professorin für Musikpädagogik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, seit 2002 Leiterin des Sophie-Drinker-Instituts für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung in Bremen. Von zahlreichen Büchern und Aufsätzen wurde am bekanntesten ihre Habilitationsschrift *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur* (Frankfurt a. M. 1991). Sie ist Herausgeberin der Werkedition Louise Farrenc (1804–1875) in 15 Bänden (1998–2005) und des Internetlexikons *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* mit ca. 750 Artikeln (seit 2006: [www.sophie-drinker-institut.de/lexikon](http://www.sophie-drinker-institut.de/lexikon)). Arbeitet zurzeit an einer Geschichte der deutschsprachigen Konservatorien im 19. Jahrhundert.

**Sebastian Konietzki**

Geb. im deutschen Engelskirchen, Ausbildung zum Musiktherapeut in der Zukunftswerkstatt Düsseldorf, staatlich geprüfter Chor- und Ensembleleiter, Mitbegründer und Leiter der KulturWerkstattWuppertal. Student IGP-Gitarre am Vorarlberger Landeskonservatorium, Instrumentallehrer an der MMS Dornbirn (Bergmannstraße) und VHS Lustenau.

**Monika Oebelsberger**

Geb. 1956, Studium Lehramt Musikerziehung und Geschichte/ Sozialkunde an der Universität Innsbruck (Mag.), Promotion aus Musikpädagogik/Universität Mozarteum. Gymnasiallehrerin an mehreren Innsbrucker Gymnasien, Supervisorin und Coach im freien Berufsfeld (FPI), Yogalehrerin (BYO), seit 2001 Professorin für Musikpädagogik an der Universität Mozarteum Salzburg, Leiterin des Departments für Musikpädagogik und der SOMA (School of Music and Arts Education), Fulbright Gastprofessur an der University of Minnesota (2007), National Coordinator (2005–12) und Vorstandsmitglied der EAS (2015–2017), Mitbegründerin und Obfrau der MFÖ (Musikpädagogische Forschung Österreich, 2004–2014), Mitherausgeberin der Reihen: *Musikpädagogische Forschung Österreich, Einwürfe. Salzburger Texte zur Kunst–Musik–Pädagogik* und *Einwürfe. Praxis Musikpädagogik*.

**Meinrad Pichler**

Geb. 1947 in Hörbranz; Studium in Wien; ab 1972 Geschichte- und Deutschlehrer am BRG Dornbirn-Schoren, von 1994–2010 Direktor des BG Bregenz Gallusstraße; Geschäftsführer der *Bregenzer Randspiele* von 1974–1976; Gründungsmitglied der *Johann-August-Malin-Gesellschaft*; Gründungsobmann der *Vorarlberger Lehrerinitiative* (VLI); zahlreiche Publikationen zur neueren Vorarlberger Landesgeschichte: u.a. *Die Wacht am Rhein. Alltag in Vorarlberg während der NS-Zeit* (mit Harald Walser, 1988); *Vergebliches Werben. Misslungene Vorarlberger Anschlussversuche an die Schweiz und an Schwaben* (mit Werner Dreier, 1989); *Auswanderer. Von Vorarlberg in die USA 1850–1938* (1993). *Nationalsozialismus in Vorarlberg. Opfer-Täter-Gegner* (2012). *Das Land Vorarlberg 1861 bis 2015. Geschichte Vorarlbergs* Bd. 3 (2015). *Menschen In Bewegung. Lebenswege und Zeitläufte* (2017).

**Stefania Pitscheider Soraperra**

Seit 2009 Direktorin des Frauenmuseum Hittisau, ist Kunst- und Architekturhistorikerin. Sie war in der Kunsthalle Wien, im Kunsthistorischen Museum Wien und in der Shedhalle St. Pölten beschäftigt. Als Mitglied der Künstler\*innengruppe „WochenKlausur“ hat sie zahlreiche Projekte an der Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaftspolitik realisiert, etwa für den Steirischen Herbst, die Shedhalle Zürich oder die Biennale von Venedig. Als Ausstellungskuratorin und Kulturmanagerin gilt ihr Interesse gesellschaftspolitischen und feministischen Fragestellungen.

**Kathrin Signer**

Geb. 1996, sammelte in den Bereichen Gesang, Schauspiel und Tanz früh Bühnenerfahrung. 2019 Abschluss Bachelor in klassischem Gesang bei Prof. Dora Kutschi, aktuell „Masterstudium“ Sologesang an der ZHdK (Zürich). Tätigkeiten als Solistin u.a. im Landestheater Lindau, dem Bodenseefestival. Seit 2016 Choristin bei den Bregenzer Festspielen und im Landestheater Vorarlberg.

**Ana Sobral**

Promovierte Literaturwissenschaftlerin und Assistenzprofessorin für Global Literatures in English an der Universität Zürich (Englisches Seminar). Sie forscht aktuell zu Transkulturalität und Globalisierung in der Popmusik. Buch- und Artikelbeiträge, u.a. *Opting Out: Deviance and Generational Identities in American Post-War Cult Fiction* (2012).

Die muslimischen Rapperinnen **Sukina und Muneera** engagieren sich für politischen und spirituellen Rap sowie für Frauenrechte, nicht nur in islamischen Gesellschaften sondern auch im Westen. Mit ihrer Musik und Dichtung wollen sie Widerstand gegen die Kommerzialisierung der Rapmusik und die Ausbeutung des weiblichen Körpers in der Popkultur leisten. Als Kinder von jamaikanischen Immigranten in Großbritannien kämpfen sie außerdem für mehr Öffnung und Austausch in einer multikulturellen Gesellschaft.

**Anna Zimmermann**

Geb. 1996 in München. Im Alter von vier Jahren erster Geigenunterricht, ab dem zehnten Lebensjahr auch Klavier. 2010 Stipendiatin der Landeshauptstadt München. 2019 Abschluss des Studiums IGP-Violine am Vorarlberger Landeskonservatorium bei Prof. Regina Florey, aktuell Studierende an der Universität Mozarteum Salzburg (Pädagogik Master).