

Karl Katschthaler

## Musik und Geschlecht: von der „tonlosen Frau“ zu Transgenderstimmen

1979 schrieb die deutsche Komponistin, Flötistin und Klangkünstlerin Christina Kubisch einen Artikel mit dem Titel „Die tonlose Frau“,<sup>1</sup> in dem sie der Frage nach einer „weiblichen Dimension“<sup>2</sup> in der Musik nachging. Diesen Artikel von Kubisch werde ich im Folgenden als Leitfaden benutzen, mit dem ich in meinem Aufsatz in Dialog zu treten versuche.

Aus heutiger Sicht mag dieser Artikel beim ersten Lesen aus zwei Gründen leicht anachronistisch erscheinen. Zunächst einmal möchte man zumindest gerne glauben, dass sich seit den 70er Jahren doch vieles zum Besseren verändert habe. Doch die Einführung eines Sammelbandes zum Thema Gender und Neue Musik aus dem Sommer 2021 beginnt lakonisch mit dem Satz: „Die Neue-Musik-Szene wird von weißen Männern dominiert.“<sup>3</sup> Ist die Frau also immer noch „tonlos“? Ist Kubischs Artikel vielleicht immer noch gültig?

Allerdings scheinen die von Kubisch zitierten Quellen aus einem Kabinett von Kuriositäten aus der Philosophie, der Psychologie und der Musikkritik der Vergangenheit entnommen zu sein. Schon das erste Zitat in Kubischs Artikel stammt aus einer berüchtigten misogynen Polemik aus dem Jahr 1917, der Monografie mit dem Titel „Why Women Cannot Compose Music“ von George T. Ladd, in der er zu

---

<sup>1</sup> Kubisch, 72–74.

<sup>2</sup> Ebd., 72.

<sup>3</sup> Grund – Noeske, 9. Die beiden Herausgeberinnen verweisen in diesem Zusammenhang auf eine Studie, die feststellt, dass bei den Darmstädter Ferienkursen in ihre Geschichte von den Anfängen bis ins Jahr 2014 „4416 Kompositionen von Männern, aber nur 334 von Frauen aufgeführt worden waren – ein prozentualer Anteil von knapp sieben Prozent“ (ebd.). Weiters nennen sie eine vom Deutschen Kulturrat in Auftrag gegebene Studie als Beleg für die nach wie vor prekäre Situation von Frauen in der Neuen Musik. Aus dieser Studie geht unter anderem „ein eklatanter Gender Pay Gap hervor; so wurde deutlich, dass die Einkommensdifferenz zwischen Komponisten und Komponistinnen im Jahr 2014 noch bei 35 Prozent lag, 2010 sogar bei 42 Prozent“ (ebd.).

begründen trachtet, warum Frauen nicht zur Komposition fähig seien. Dieser George T. Ladd war freilich nicht nur Musikkritiker, als den ihn Kubisch titulierte, sondern zur Zeit der Publikation seiner misogynen Polemik auch ein ehemaliger Professor der Philosophie und Psychologie an der Yale University. Als Psychologe gilt er einerseits als Mitbegründer der experimentellen Psychologie in den USA, der an der Yale University eines der ersten psychologischen Laboratorien in den USA gründete und jahrelang leitete.<sup>4</sup> Andererseits hatte er sich anscheinend im Laufe der Zeit in seinem Fachbereich in eine marginale Position manövriert, was zusammen mit Konflikten innerhalb seines Lehrstuhls an der Yale University dazu führte, dass er 1901 vom Distinguished Professor zum Universitätsprofessor degradiert und 1905 in die Pension geschickt wurde.<sup>5</sup> Selbst wenn er also eine zwiespältige Figur gewesen ist und seine Monografie dem Biographical Dictionary of Psychology zufolge nur „enduring curiosity value“<sup>6</sup> habe, so ist eine der fünf Begründungen,<sup>7</sup> mit denen er laut Kubisch seine These von der Unfähigkeit der Frauen zur Komposition zu stützen versucht, von Interesse. Freilich nicht etwa deswegen, weil diese Begründung ein besseres Argument sei als die anderen, deren Ignoranz für sich spricht, sondern vielmehr deswegen, weil ihr Kontext komplexer ist und sie sich bis zu einem bestimmten Grad auch heute noch einiger Beliebtheit erfreut. Das Argument lautet: Wenn jemand ein Genie ist, dann ist er es von Geburt und nicht durch den Einfluss von Erziehung und sozialer Umwelt. Bewusst habe ich in diesem Satz nur das männliche Personalpronomen verwendet, denn ein musikalisches Genie sei nach Ladd in den meisten Fällen ein Mann.<sup>8</sup> Der Kontext dieses simplifizierenden Pseudoarguments ist komplex und fällt in die Zeit, in der Ladd seine Polemik verfasst hat. In der Moderne der Jahrhundertwende verbinden sich nämlich zwei ästhetische Konzeptionen nicht nur in der Musik, sondern auch in der Literatur und in der bildenden Kunst. Das eine ist die Genieästhetik, die sich seit dem 18. Jahrhundert durch das ganze lange 19. Jahrhundert hindurch wirksam war, das andere eine spezifische Ästhetik der Männlichkeit, welche sich ständig, aber insbesondere zur

---

<sup>4</sup> Vgl. den Eintrag „George Trumbull Ladd“ in: Encyclopedia Britannica, 15. Januar 2021: [<https://www.britannica.com/biography/George-Trumbull-Ladd>]. Heruntergeladen: 14.07.2021.

<sup>5</sup> Vgl. Richards, 341.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Kubisch listet auf: „1. Mangel an natürlichen Fähigkeiten. 2. Musikalisches Talent wird vererbt und Erbträger sind meist männlich. 3. Wenn jemand ein Genie ist, ist er es von Geburt an und wird es nicht erst durch Erziehung und gesellschaftliche Bedingungen. Erziehung kann natürliches Talent nur in unbedeutendem Maß erweitern. 4. Frauen sind nie in einem berühmten Musikerlexikon aufgetaucht und daher kann es sie auch nicht gegeben haben. 5. Und da es sie nicht gegeben hat, ist es erwiesen, dass Frauen eben nicht komponieren können.“ (Kubisch, 72).

<sup>8</sup> Vgl. ebd.

Jahrhundertwende als von Feminisierung gefährdet zeigte. Eine solche Feminisierung ortet etwa Jacques Le Rider in der Schwerpunktverschiebung weg von der Bedeutung und hin zum Klang in der modernen Dichtung, wenn er seiner Interpretation von Julia Kristevas *Die Revolution der poetischen Sprache* folgend in dieser „Feminisierung des Schreibens“ einen der von ihm identifizierten beiden Typen der Moderne erblickt.<sup>9</sup>

Dieser Typ der Moderne folge dem Traum vom kosmogenen Eros und wird für Le Rider von Gustav Klimt repräsentiert. Den anderen Typ verbindet er mit Arnold Schönberg und Ludwig Wittgenstein, welche er als die asketischen Modernen bezeichnet. Deren Vision der Überwindung der Krise von Kultur und künstlerischem Schaffen bestehe gerade nicht in der Erotisierung von Kultur und Kunst, sondern im Gegenteil, in der Abhärtung, dem Abtöten der Sensibilität und dem Errichten von Barrieren gegen die Feminisierung der Kunst, kurz im Wiedererstarken des Genius des Mannes.<sup>10</sup> Männlicher Protest, die Suche nach aristokratischer Schönheit, die Seele auf der einen Seite, die Feminisierung des Schreibens, Schreiben als Glücksversprechen, der Leib auf der anderen Seite, das sind die binären Oppositionen in diesem kulturellen Kontext.<sup>11</sup> Die Musik in der großen deutschen Tradition, wie sie etwa auch Schönberg vertrat, gehört ins Feld dieser elitären Ästhetik der Männlichkeit.

Zwar kann die erste Phase von Schönbergs Werk noch der Ästhetik des Jugendstils und damit im Sinne Le Riders dem Bereich der Feminisierung der Kultur zugerechnet werden, die folgenden Phasen mit der Befreiung der Dissonanz und der „atonalen“ Musik sowie die Ausarbeitung der Methode der Komposition mit 12 gleichberechtigten Tönen können als Abwendung von Empfindsamkeit und Mystizismus und Hinwendung zu Logik und Rationalismus interpretiert werden.<sup>12</sup> Es ist kein Zufall, dass Schönberg seine „männliche“ Zwölftonmethode der Komposition als Garant für die Sicherung der Überlegenheit der deutschen musikalischen Tradition für die nächsten hundert Jahre betrachtet hat.<sup>13</sup> Es ist auch kein Zufall, dass sich Schönberg im Vorwort zu seiner *Harmonielehre* (1911) auf Otto Weininger beruft,<sup>14</sup> der das von ihm so genannte männliche Prinzip als kompromisslos dem weiblichen Prinzip entgegengesetzt betrachtete. Karl Kraus stimmte dieser Gegenüberstellung der beiden Prinzipien grundsätzlich zu, betrachtete den Gegensatz im Unterschied zu Weininger jedoch nicht als tödlich, sondern als Grundlage der Schaffenskraft des Menschen.<sup>15</sup> Doch diese Vorstellung führt unweigerlich in ein Dilemma. Auf der einen Seite braucht das männliche Genie das

<sup>9</sup> Le Rider, 151.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., 162.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., 152.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., 160; Gerlach und Rosen, 26 ff.

<sup>13</sup> Schönberg/1976, 250–254.

<sup>14</sup> Vgl. Schönberg/1911, VI.

<sup>15</sup> Vgl. Le Rider, 159.

Feminine, um kreativ sein zu können, auf der anderen Seite zieht ihn dieses Feminine hinab. Die einzig mögliche Lösung dieses Dilemmas, schließt Nike Wagner, ist sexuelle Abstinenz, was sie mit der Figur Gustav Mahlers illustriert, von dem seine Witwe in ihrer Autobiografie behauptete, dass er aus Angst davor, vom Weiblichen hinuntergezogen zu werden, zölibatär gelebt habe.<sup>16</sup> Als Karl Kraus in einer Privataufführung in Wien Wedekinds *Büchse der Pandora* auf die Bühne brachte, idealisiert er den Schriftsteller Alwa, der bei Wedekind ein dekadentes Produkt der Kaffeehauskultur ist, zum einzigen, der intellektuell über den Ereignissen steht, die rund um Lulu geschehen. In der Krausschen Version ist Alwa ein masochistisch-heroischer Gefangener hoffnungsloser Liebe, der aber nicht stirbt, sondern sein Leiden in Kreativität umwandelt.<sup>17</sup> Der Schönbergschüler Alban Berg, welcher der Privataufführung von Kraus beigewohnt hatte, übernahm für das Libretto seiner Oper *Lulu* diese Charakterisierung der Figur Alwa und machte ihn darüber hinaus zum Komponisten, mit dem er sich identifizieren konnte. Leon Botstein schreibt zusammenfassend über die von Kraus inspirierte Idealisierung des Weiblichen bei Berg: “Like Kraus he idealized a premodern and nostalgic notion of nature and the feminine, and therefore an idealized characterization of love. The spiritual in love emerged from the carnal desire [sic] but had to lead to creativity.”<sup>18</sup>

Der moderne Begriff des männlichen Komponisten, dessen Genie auf der einen Seite das Weibliche als Inspiration seiner Kreativität braucht und dessen männliche, aristokratische und asketische Kunst auf der anderen Seite ständig von der Feminisierung bedroht wird, bleibt auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch einflussreich. Kubisch zitiert in diesem Zusammenhang die Musiktherapeutin und Pianistin Margaret Tilly, die in ihrem Artikel “The Psychoanalytical Approach to the Masculine and Feminine Principles” von 1947 immer noch zwischen zwei Gruppen von männlichen Komponisten unterscheidet: die eine sei gekennzeichnet durch maskuline Qualitäten wie Geistigkeit der Form, Klarheit, Energie und einen kontinuierlichen Output großer Werke, die andere Gruppe habe dagegen “neurotic feminine qualities” wie Sentimentalität, schnelle Stimmungswechsel, Mangel an Richtung und einen diskontinuierlichen Output von minderen Werken.<sup>19</sup> Mehr noch, Tilly findet die maskulinen Qualitäten vornehmlich in der deutschen musikalischen Tradition und nennt als Beispiele etwa Bach und Beethoven, während sie als Beispiele für die Gruppe mit neurotisch femininen Qualitäten ausschließlich nicht-deutsche Komponisten wie etwa Liszt, Chopin und Tschaikowsky nennt.<sup>20</sup>

Dieser binäre Ansatz zur Unterscheidung von maskulinen und femininen Qualitäten von Musik schreibt sich sogar noch in einem der ersten Versuche fort, die

---

<sup>16</sup> Wagner, 149.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 182–185.

<sup>18</sup> Botstein, 321.

<sup>19</sup> Tilly, 477–483 und Kubisch, 73.

<sup>20</sup> Kubisch, 73.

zeigen wollten, dass der Beitrag von Frauen zur Musikgeschichte im Wesentlichen von deren sozialer Stellung abhängt. Sophie Dinker gibt in ihrem Buch *Music and Women* aus dem Jahr 1948 Beispiele für Gesellschaften, in denen sowohl Männer als auch Frauen Musik machen und improvisieren und hebt einige Komponistinnen aus den Klöstern des Mittelalters hervor. Später in der europäischen Geschichte seien soziale Veränderungen der Grund dafür gewesen, warum es in der Musikgeschichte keine großen Komponistinnen mehr gegeben habe: “One could say, with reason, that there is no feminine Bach because no woman had a position like his which was that of church organist with the duty of composing music for the religious service.”<sup>21</sup> Dinker ist aber auch davon überzeugt, dass Empfindsamkeit, persönlicher Ausdruck und Emotionalität die femininen Qualitäten der Musik sein müssen und sie zweifelt nicht an der Gültigkeit der Ästhetik des Genies: “If a feminine Mozart had been born, they say, she would have been immediately recognized. But these same people ignore the fact that genius in a man is not always recognized, if there is no demand at the time for his particular type of genius.”<sup>22</sup>

Diese mit einer Ästhetik der Männlichkeit verbundene Ästhetik des Genies in der Musik wird zur selben Zeit nicht von einer Frau, sondern von einem Mann attackiert. 1948 hielt John Cage während des Black Mountain Satie Festival eine berühmt gewordene Vorlesung, in der er die selbst gestellte Frage, wer denn ästhetisch Recht gehabt habe, Eric Satie oder Ludwig van Beethoven, folgendermaßen beantwortet: “I answer immediately and unequivocally, Beethoven was in error, and his influence, which has been as extensive as it is lamentable, has been deadening to the art of music.”<sup>23</sup> Dass diese provokative Aussage tatsächlich ein Angriff auf der Ästhetik des Genies ist, wird klar, wenn wir Cages eigene musikalische Ästhetik als Kontext heranziehen. Dieser Cageschen Ästhetik entsprechend ist der Komponist nicht ein Genie von Geburt, das sich in seiner großen Musik ausdrückt, sondern vielmehr ein Klangexperimentator, der Zufallsoperationen benützt, um Klänge und Stille zu erzeugen, welche als Musik rezipiert werden können, weil sie einen Verlauf in der Zeit haben. Gleichzeitig greift Cage mit seiner Aussage auch die Ästhetik des Erhabenen an, welche in der Musik deutscher Tradition nach Beethoven immer dominanter wurde und schließlich in Richard Wagners Ästhetik des Gesamtkunstwerks kulminierte, die aber auch nach Cages Attacke weiterlebte, wie zum Beispiel in der Ästhetik von Karlheinz Stockhausen. Dieser feierte sie noch einmal und beklagte zugleich die Unmöglichkeit des großen Werks, welches das große Ereignis repräsentiert, in dem berüchtigten Gespräch zum Auftakt eines dann abgesagten, seinem Werk gewidmeten Festivals, in dem er die Ereignisse von 9/11 als das „größte Kunstwerk“ charakterisierte, und zwar genau im Sinne der Ästhetik des Erhabenen und der Überwältigungsästhetik des einmaligen Ereignisses im Sinne

---

<sup>21</sup> Dinker, 265.

<sup>22</sup> Ebd., 278.

<sup>23</sup> Cage, 81.

Wagners.<sup>24</sup> Eric Satie dagegen brach zeitgleich mit dem bereits erwähnten Versuch Schönbergs, die deutsche musikalische Tradition, die für ihn durch Bach, Beethoven und Brahms repräsentiert wurde, zu retten, mit dieser Tradition der musikalischen Ästhetik der Überwältigung und wurde so zu einem Idol für John Cage und die sogenannte New York School, aber auch zu einem Vorläufer der Ambient-Musik, die in bestimmter Hinsicht der Gegensatz zur Ästhetik des „großen Werks“ ist.

Eben diese Ästhetik des „großen Werks“, die den subjektiven Ausdruck des spätromantischen Komponistengenies feiert, wird von der zeitgenössischen deutschen Komponistin Brigitta Muntendorf dekonstruiert. In *Crack* (2009), einem für einen Kompositionswettbewerb geschriebenen Orchesterstück, in dem die symphonische Dichtung *Ein Heldenleben*, op. 40 (1898) von Richard Strauß den Referenzpunkt darstellen sollte, verwendet Muntendorf das Vokabular des spätromantischen Komponisten – im Besonderen musikalische Formeln, die mit dem Heroischen und mit dem Helden assoziiert werden, und benützt diese, um eine klangliche Oberfläche von orchestralem Bombast zu erzeugen. Theatralische Gesten der Orchestermusiker, wie etwa, wenn sie sich selbst während der Aufführung des Stücks applaudieren, machen es für das Publikum klar, dass *Crack* nicht als Ausdruck authentischer Subjektivität zu hören ist, sondern als eine ironische Verschiebung des Kontexts. *Crack* markiert daher die Verschiebung weg vom emphatischen Komponieren eines authentischen Komponisten-Subjekts in der männlichen, deutschen Tradition des „großen Werks“ des Genies, und hin zu einem kontextualisierenden Komponieren einer reflexiven und selbstreflexiven Komponierenden, die ihre Rolle als Künstlerin als kommunizierende Teilnehmerin an der zeitgenössischen Gesellschaft begreift.

---

<sup>24</sup> Vgl. dazu ausführlich Katschthaler, 95–103.

Beispiel 1: Richard Strauss: *Ein Heldenleben*, op. 40 (1898). hr-Sinfonieorchester, Andrés Orozco-Estrada:<sup>25</sup>



---

<sup>25</sup> URL des Videos: [<https://youtu.be/Us1jfC7bMpA>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.

Beispiel 2: Brigitta Muntendorf: *Crack* (2009). Uraufführung in der Hochschule für Musik Köln im Mai 2009. Dirigent: Michael Luig Orchester: Studierende der HfM Köln:<sup>26</sup>



Der Bruch John Cages und der New York School mit der deutschen Tradition der Musik bedeutet nicht zwangsläufig auch einen Bruch mit traditionellen Konzepten von Männlichkeit. Ohne das in diesem Rahmen im Detail erläutern zu können, möchte ich zwei Beispiele anführen, die symptomatisch für das ungebrochene Fortdauern patriarchaler Machtstrukturen in dieser Szene sind. Das erste Beispiel ist John Cages Reaktion auf die Aufführung seines *Solo for Voice No. 8* aus seinen *Song Books* (1970) durch den schwarzen, offen homosexuellen Komponisten und Sänger Julius Eastman an der University of Buffalo am 4. Juni 1975, welche als theatrale Elemente die Präsentation von Nacktheit und homoerotische Anspielungen enthielt. Der Komponist und Musikwissenschaftler George E. Lewis verweist in seinem Vorwort zum Julius Eastman und seinem Werk gewidmeten Buch *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music* in diesem Zusammenhang auf die Intersektionalität von Rassismus und Heteronormativität: “Eastman’s performance that day may have constituted an intersectional testing of the limits of his membership – or,

<sup>26</sup> URL des Videos: [https://youtu.be/1ERatKrtLxQ]. Heruntergeladen: 20.07.2021.



in American racial parlance, his ‘place’ – in the experimental scene.”<sup>27</sup> John Cage zog diese Grenze sehr klar in seiner Vorlesung am nächsten Tag, wenn er sagte:

When you see that Julius Eastman from one performance to the next, he does the same thing, harps on the same thing, in other words does his thing and that his thing unfortunately has become this one thing of sexuality. [...] I don’t approve because the ego of Julius Eastman is closed in on the subject of homosexuality. And we know this because he has no other idea to express.<sup>28</sup>

Das zweite Beispiel ist vielleicht noch symptomatischer, weil es direkt verbunden ist mit der Abwesenheit von Komponistinnen und dem „Ort“ der Frau in der Musikgeschichte. 1985 nannte Morton Feldman eines seiner bekanntesten Klavierstücke *For Bunita Marcus*. Bunita Marcus war die Frau, mit der Morton Feldman in den letzten acht Jahren seines Lebens zusammenlebte. In der apologetischen Rhetorik der Musikgeschichtsschreibung wird diese Beziehung gerne zur Lebens- und Arbeitsbeziehung zweier Musiker idealisiert, zugleich aber erscheint Bunita Marcus als Frau, die in Feldmans Klavierstück verewigt worden sei. Diese Idealisierung und gleichzeitig auch Verkleinerung der Rolle der Frau als Musikerin passt genau in das anachronistische Konzept des Ortes der Frau in der Musikgeschichte. Dieser Ort besteht laut Kubisch darin, „creator of creators“ zu sein,<sup>29</sup> dem schöpferischen Mann als Muse zu dienen. Das Klavierstück *For Bunita Marcus* und seine Rezeption zeigen daher, dass das anachronistische Konzept des schöpferischen Mannes und seiner Muse in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts immer noch weiterwirkt. Unterdrückt wird in solchen Beschreibungen der Beziehung von Marcus und Feldman sowohl, dass Marcus Feldmans Kompositionsstudentin an der University at Buffalo war, als auch zumindest der begründete Verdacht, dass ihre Beziehung auch durch sexuellen Missbrauch seitens Feldmans und dem Diebstahl ihrer musikalischen Ideen geprägt war, und schließlich auch die Tatsache, dass Bunita Marcus selbst eine fähige Komponistin ist, die in der Lage ist, sich in ihrer Musik selbst zu verewigen. Bunita Marcus berichtete zum ersten Mal in einem italienischen Interview im Jahr 2014 von Feldmans missbräuchlichem Verhalten, lange nachdem sie beim Bang on the Can Marathon in The Kitchen in New York im Jahr 1993 das bis dahin geheim gehaltene Programm ihres Streichquartetts *The Rugmaker* (1986) öffentlich gemacht hatte. Dieses Programm handelt von der Erinnerung an den sexuellen Missbrauch durch ihren Vater. Um Missverständnisse zu vermeiden: Man muss dies nicht wissen, um Bunita Marcus’ Musik zu schätzen, wie man auch nicht aufhören sollte Feldmans Musik zu schätzen, weil man um sein missbräuchliches Verhalten weiß. Aber zur Klärung der Frage, die Christina Kubisch am Anfang ihres Artikels stellt, nämlich die Frage: “Why are there no great

---

<sup>27</sup> Lewis, (S.) xi.

<sup>28</sup> Zit. n. dem Transkript von Cages Vorlesung in: Schlegel, 32.

<sup>29</sup> Kubisch, 73.

female composers?“ kann Bunita Marcus’ Geschichte aufschlussreich sein und es stellt sich einem die Frage, wie viele ähnliche Geschichten wohl in der Musikgeschichte unterdrückt worden sind.

Gegen Ende ihres Artikels aus dem Jahr 1970 zeigt Kubisch vorsichtigen Optimismus, wenn sie feststellt, dass im Gegensatz zu Europa, die Situation in den USA sich zu bessern scheint, da dort “Musikfrauen”<sup>30</sup> nichts Ungewöhnliches mehr seien. Ein Blick auf die gegenwärtige Situation erweist diese aber als eine ambivalente. Diese Ambivalenz kann illustriert werden mit der Online-Datenbank mit dem Titel “many, many women.”, einem “index of over 1000 composers, improvisers, and sonic artists.” Die bloße Existenz dieser Datenbank zeigt, dass “women in music” auch in den USA noch immer nicht zur Normalität zählen und die Motivation, diese Datenbank ins Leben zu rufen, die ihr Gründer angibt, bestätigt diese Vermutung. Er schreibt: “Several years ago, a bright and talented pianist told me that she had gone through her entire Juilliard education having heard of only five female classical composers – three of whom were dead. I started making her a list, but it got a little out of hand.”<sup>31</sup> Inzwischen wird die Datenbank von der Komponistin und Sängerin Megan Mitchell, die unter dem Künstlernamen Cruel Diagonals auftritt und veröffentlicht, betreut.

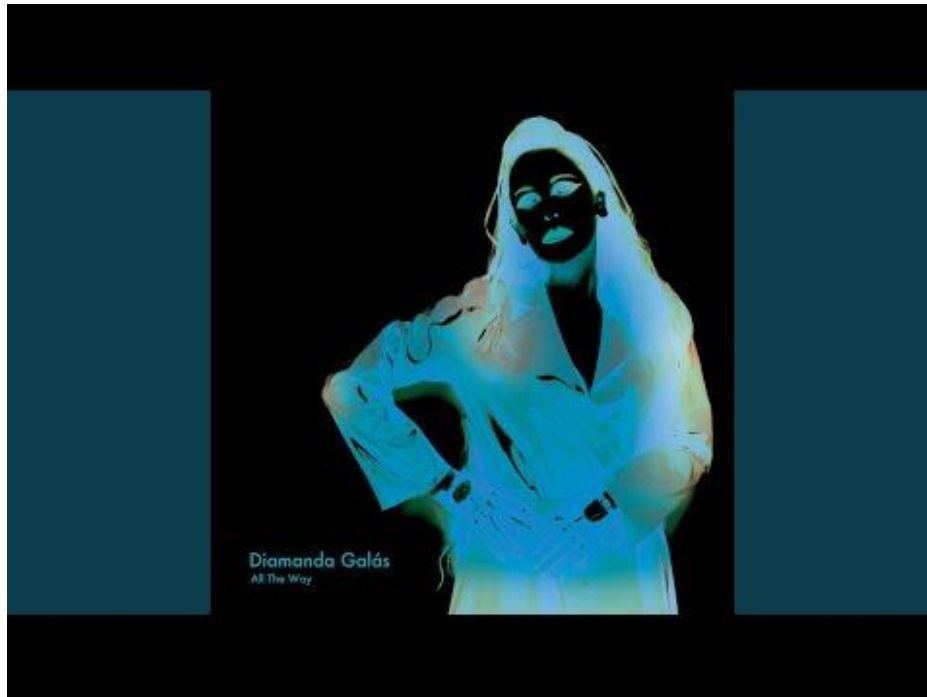
Komponistin und Sängerin, das bringt mich zum vorletzten Punkt in diesem Dialog mit Christina Kubischs historischem Aufsatz. Es gibt ein Feld, auf dem es schon in vergangenen Jahrhunderten respektierte und bekannte Frauen in der Musik gegeben hat, zumindest nach dem Ende der Ära der Kastratensänger. Es ist dies das Feld des Gesangs, das Feld der hohen, weiblichen Gesangsstimme. Die Verbindung von Frauen in der Musik und weiblicher Gesangsstimme ist heute freilich ambivalent. Zwar gibt es tatsächlich viele Frauen in der Musik, die als Sängerrinnen wahrgenommen werden, was an und für sich nicht schlecht ist. Auf der anderen Seite fällt auf, dass viele Komponistinnen primär als Vokalistinnen und nicht als Instrumentalistinnen und Komponistinnen präsentiert werden. Diamanda Galás wird zum Beispiel meist als Sängerin mit einem außerordentlich großen Tonumfang und erweiterten Gesangstechniken präsentiert. Das stimmt natürlich, aber dabei fällt leicht unter den Tisch, dass sie auch eine außerordentliche Pianistin ist, die nach ihrer Zeit als pianistisches Wunderkind eben nicht nur ihre Gesangstechnik, sondern auch ihre eigene Spieltechnik auf dem Klavier entwickelt hat. Als Beispiel, an dem die Komponistin und Pianistin Diamanda Galás deutlich wird, hier ihre pianistische Neukomposition des Jazz-Standards *Round Midnight*:

---

<sup>30</sup> Ebd., 74.

<sup>31</sup> Many, many women: [<https://manymanywomen.com/about/>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.

Beispiel 3: Diamanda Galás: *Round Midnight* (2017):<sup>32</sup>



Ein zweites Beispiel für die Dominanz des Vokalen in der Wahrnehmung von Musikerinnen ist die norwegische Komponistin Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, die selbst im über sie geschriebenen Wikipedia-Artikel als “vocalist and composer”<sup>33</sup> präsentiert wird, obwohl sie nie Gesang studiert hat, dafür aber ein Diplom in Komposition der Norwegischen Musikhochschule hat. Bei ihren Solo-Auftritten als Composer-Performer verwendet sie tatsächlich ihre Stimme, allerdings immer in Zusammenhang mit diversen elektroakustischen Techniken. Trotz ihres stetig wachsenden Katalogs von Kompositionen für verschiedenste Instrumental- und Vokalensembles und ihrer elektroakustischen Soloauftritte wird Ratkje immer noch eher als Vokalistin präsentiert, denn als Komponistin und Instrumentalistin, die extensiven Gebrauch von elektronischen Geräten und Computern macht.

<sup>32</sup> URL des Videos: [<https://youtu.be/2We-79DOw6E>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.

<sup>33</sup> Eintrag „Maja Ratkje“ in Wikipedia: [[https://en.wikipedia.org/wiki/Maja\\_Ratkje](https://en.wikipedia.org/wiki/Maja_Ratkje)] Heruntergeladen: 20.07.2021.

Beispiel 4: Maja S.K. Ratkje: Soloauftritt (2018):<sup>34</sup>



Auf der Homepage von BBC radio 3 finden wir die Frage: “Is the synth the ultimate feminist instrument?” Diese Frage ist der Titel eines Videos, in dem unter dem Motto: “five pioneering women and the technology they made their own”<sup>35</sup> Frauen aus der Frühzeit des Synthesizers präsentiert werden. Technik, lernen wir hier, ist nicht von und für Frauen gemacht, sondern Frauen müssen sich Technik erst selbst aneignen. Mavis Bayton beantwortet die ähnliche Frage, warum es in der Rock-Geschichte keine weiblichen Super-Gitarristen gäbe, folgendermaßen: “Rock is associated with technology, which is itself strongly categorized as 'masculine'. 'Femininity' involves a socially manufactured physical, mechanical and technical helplessness, whilst 'masculinity' involves a display of technical competence.”<sup>36</sup> Initiativen wie die Zeitschrift *She Shreds*, die von der kalifornischen Gitarristin Fabi

<sup>34</sup> URL des Videos: [https://youtu.be/98fG9Hiu05E]. Heruntergeladen: 20.07.2021.

<sup>35</sup> Bliss, Abi: Is the synth the ultimate feminist instrument? BBC radio 3, 2017: [http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2GfqNLhxxrsQf67K36sVg8F/is-the-synth-the-ultimate-feminist-instrument?]. Heruntergeladen: 20.07.2021.

<sup>36</sup> Bayton, 274–275.

Reyna gegründet wurde, widmen sich gegenwärtig der Aufgabe die Wahrnehmung von Gitarristinnen und Bassistinnen in Musikindustrie und Populärkultur zu verändern.<sup>37</sup> Eine Initiative, die noch viel weiter geht beim Vorantreiben sozialen Wandels in und durch Musik ist das *S1* in Portland. Das *S1* ist ein gemeinnütziges, von Künstler\*innen betriebenes Projekt und Zentrum für zeitgenössische Kunst, in dem regelmäßig niedrigpreisige Workshops, Veranstaltungen und Ausstellungen organisiert werden, um Ressourcen für eine Gemeinschaft von experimentellen Künstler\*innen bereitzustellen. Das Zentrum wurde von den Künstler\*innen Felisha Ledesma, Alex Ian Smith, und Erik Carlson gemeinsam gegründet und wird seit der Übersiedlung im Jahr 2017 von Ledesma geleitet. Seit 2016 wird auch eine *Synth Library* betrieben, die Interessierten aller Erfahrungsniveaus modulare Eurorack-Synthesizer, modulare Synthesizer, DJ-Ausrüstung, Aufnahmetechnik und andere elektronische Musikinstrumente zur Verfügung stellt. Für dieses Projekt konnten Spender und Sponsoren gewonnen werden, die von Ableton über Moog bis zu Novation reichen, um nur einige der großen Namen unter den Produzenten von meist teurer Ausrüstung für elektronische Musik zu nennen. Diese Art von Ausrüstung befindet sich meist hinter vielen sozialen und finanziellen Barrieren, welche den Zugang für viele versperren oder verunmöglichen. Das Ziel der *Synth Library* ist es, diese Barrieren zu beseitigen und dabei einen speziellen Fokus auf Gruppen zu legen, für die diese Barrieren im Allgemeinen besonders hoch und schwierig zu überwinden sind: Frauen, Trans- und nicht-binäre Personen. Mitbegründerin Alissa deRubeis hat diese Idee mit ihrem Fokus auf die Ermächtigung von Frauen auch nach Europa gebracht. In Prag wurde im Jahr 2017 eine Schwesterorganisation der *Synth Library* gegründet. Dieses Projekt kann sich auf eine bereits existierende Gemeinschaft von Musiker\*innen im Bereich der elektronischen Musik rund um den bekannten tschechischen Produzenten handgefertigter elektronischer Instrumente *Bastl Instruments* stützen, eine Gemeinschaft, zu der auch das weibliche Kollektiv *Pink Noise* gehört. Die *Prague Synth Library* wird gegenwärtig von der Produzentin, Musikjournalistin, DJane und Radiomacherin Mary C geleitet.

Abschließend möchte ich noch ein Beispiel aus dem bereits kurz angesprochenen Trans-Gender-Bereich vorstellen, ein interdisziplinäres Kunstwerk, das sich ästhetisch mit den Ambivalenzen der Geschlechtsbestimmung der Stimme auseinandersetzt. Es handelt sich um Sarah Hennies' Stück *Contralto*, ein einstündiges Werk für Video und ein kleines Ensemble von Streichinstrumenten und Schlagzeug, welches am 30. November 2017 im Issue Project Room in Brooklyn, New York uraufgeführt wurde und seither an mehreren Orten in den USA und in Canada aufgeführt wurde, nicht aber in Europa. In dem Video werden sieben Transfrauen präsentiert, die sprechen, singen und Stimmübungen machen. Dieses visuelle und klangliche Geschehen in dem Video wird live begleitet von dem Instrumentalensemble, das eine Partitur ausführt, die eine Vielzahl von verschiedenen, vielfach

---

<sup>37</sup> She Shreds: [<http://sheshredsmag.com/about/>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.

unkonventionellen Ansätzen zur Klanghervorbringung enthält. Die Komponistin und Schlagzeugin Sarah Hennies, selbst eine Transfrau, schreibt auf ihrer Webpage, dass der Ausgangspunkt für *Contralto* die Problematik der Geschlechtsbestimmung der Stimme in Bezug auf Transfrauen gewesen sei:

[...] trans women's voices are unaffected by higher levels of estrogen in the body. Being a woman with a 'male voice' creates a variety of difficult situations for trans women including prolonged and intensified dysphoria and higher risk of harassment and violence due to possibly exposing someone as trans unintentionally.<sup>38</sup>

Dieser Aspekt der Stimme der Transfrau steht im Mittelpunkt des Werks und wird zur treibenden ästhetischen Kraftquelle der Komposition.

Beispiel 5: Sarah Hennies: *Contralto* (2017), Ausschnitt aus einer Aufführung in Los Angeles am 14. Januar 2019:<sup>39</sup>



<sup>38</sup> Hennies Sarah: *Contralto*: [<http://www.sarah-hennies.com/contralto/>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.

<sup>39</sup> URL des Videos: [<https://youtu.be/9f7Jlipx37E>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.

Mit *Contralto* hat Sarah Hennies ein Stück geschaffen, dessen Musik nicht nur vom Instrumentalensemble ausgeführt wird, sondern auch von den Transfrauen im Video, die keine professionellen Musiker\*innen sind, deren Gesang und deren Stimmübungen aber ein integraler Bestandteil der musikalischen Komposition sind. Die Frage nach der Frau in der Musik wird so in *Contralto* zugleich als ästhetisch-musikalische und als soziale gestellt. In beiderlei Hinsicht erweist sie sich gerade auch in Hinblick auf Transpersonen als eine offene Frage.

### Literatur

- Bayton, Mavis: Women and the Electric Guitar. In: Simon Frith (Hg.): Popular Music. Vol. 1: Music and Society, Critical Concepts in Media and Cultural Studies, London [u. a.]: Routledge, 2004, S. 270–281.
- Bliss, Abi: Is the synth the ultimate feminist instrument? BBC radio 3, 2017: [<http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2GfqNLhxxrsQf67K36sVg8F/is-the-synth-the-ultimate-feminist-instrument?>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.
- Botstein, Leon: Alban Berg and the Memory of Modernism. In: Christopher Hailey (Hg.): Alban Berg and His World. Princeton: Princeton University Press, 2010, S. 299–343.
- Cage, John: Defence of Satie. In: Richard Kostelanetz (Hg.): John Cage. New York: Praeger Publishers, 1970.
- Drinker, Sophie: Music and Women. New York: Coward-McCann, 1948.
- Eintrag „George Trumbull Ladd“. In: Encyclopedia Britannica, 15. Januar 2021: [<https://www.britannica.com/biography/George-Trumbull-Ladd>]. Heruntergeladen: 14.07.2021.
- Eintrag „Maja Ratkje“ in Wikipedia: [[https://en.wikipedia.org/wiki/Maja\\_Ratkje](https://en.wikipedia.org/wiki/Maja_Ratkje)]. Heruntergeladen: 20.07.2021.
- Gerlach, Reinhard: Musik und Jugendstil der Wiener Schule, 1900–1908. Laaber: Laaber-Verlag, 1985.
- Grund, Vera – Noeske, Nina: Einführung. In: Dies. (Hg.): Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart. Bielefeld: transcript, 2021, S. 9–15.
- Hennies, Sarah: *Contralto*: [<http://www.sarah-hennies.com/contralto/>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.
- Katschthaler, Karl: Überwältigungsästhetik in der Musik vor/nach 9/11 unter besonderer Berücksichtigung von Karlheinz Stockhausen. In: Anita Czeglédy, Géza Horváth (Hg.): Inspirationen III. Wege. Paris, Budapest: L’Harmattan, 2019, S. 95–103.
- Kubisch, Christina: Die tonlose Frau: Über den Begriff des Weiblichen in der Musik. In: MusikTexte 131 (2011), S. 72–74.

- Le Rider, Jacques.: *Das Ende der Illusion: Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1990.
- Lewis, George E.: Foreword. In: Renée Levine Parker, Mary Jane Leach (Hg.): *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2015, S. vii–xix.
- Many, many women: [<https://manymanywomen.com/about/>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.
- Richards, Graham: Ladd, George Trumbull. In: *Biographical Dictionary of Psychology*. Hg. v. Noel Sheehy, Antony J. Chapman, Wendy A. Conroy. London: Routledge, 2016, S. 340–341.
- Rosen, Charles: *Arnold Schoenberg*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Schlegel, Steven: *John Cage at June in Buffalo, 1975*. MA Thesis: State University of New York at Buffalo, 2008.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Leipzig, Wien: Universal Edition, 1911.
- Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*. Hg. v. Ivan Vojtěch. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1976.
- She Shreds: [<http://sheshredsmag.com/about/>]. Heruntergeladen: 20.07.2021.
- Tilly, Margaret: *The Psychoanalytical Approach to the Masculine and Feminine Principles*. In: *American Journal of Psychiatry* 103 (1947), S. 477–483.
- Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht: Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.