

Frau und Musikwissenschaft

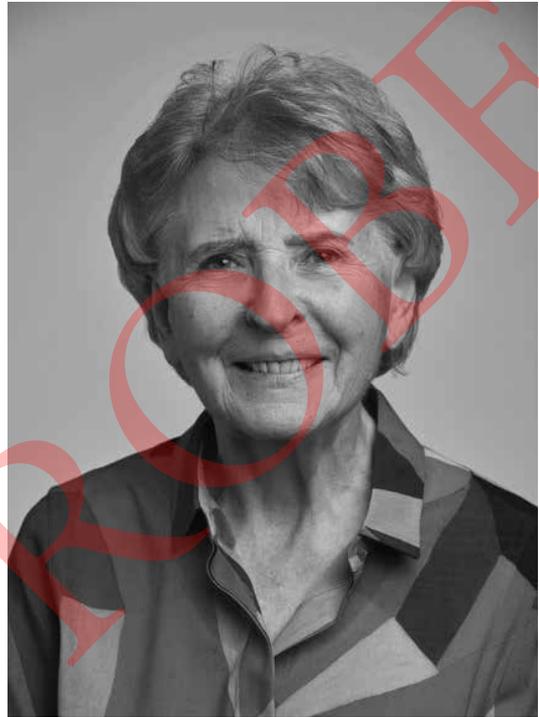
Ein Interview mit Eva Rieger

Eva Rieger (*1940) zählt zu den Pionierinnen der Frauen- und Geschlechterforschung und hat das Bild der historischen Leistungen von Frauen in der Musikgeschichtsschreibung nachhaltig verändert. Wir sprachen mit ihr über Frauen, die selbst musikwissenschaftlich tätig und bislang eher selten Gegenstand von Forschungen waren.

Wie hat sich die Bedeutung des Geschlechterverhältnisses bei der Entwicklung der Musikwissenschaft ausgewirkt?

Ich möchte voranstellen, dass ich mich schäme, weil ich als frühe Feministin mit Akribie und Freude nach verschütteten Komponistinnen suchte, aber nie auf den Gedanken kam, nach den ersten Musikwissenschaftlerinnen zu forschen. Nachdem sie so um ihre berufliche Anerkennung kämpfen mussten, haben wir sie auch noch im Stich gelassen, und sie blieben versteckt. Erst jetzt, nach einer so langen Phase des Verschweigens, können wir ihnen Gerechtigkeit antun. Geholfen haben dabei neuere Bücher, z. B. über Kathi Meyer-Baer, Elsa Bienenfeld, Anneliese Landau, Marie Lipsius und andere.

Als um 1800 die an der Göttinger Universität gebildete »Gesellschaft großer Männer« die *Geschichte der Künste und Wissenschaft seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des 18. Jahrhunderts* herausbrachte, produzierten die Musikgelehrten Denkmäler, Gesamtausgaben und kümmerten sich um die Quellerschließung. 1830 wurde Adolf Bernhard Marx in Berlin zum Professor und Universitätsmusikdirektor ernannt. Ab ca. 1860 wurden Lehrstühle an den Universitäten eingerichtet; die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* erschien ab 1885. Zu dieser Zeit gab es für Frauen kein Immatrikulationsrecht, kein Versammlungsrecht, kein Wahlrecht, und die Überzeugung von der Zweitrangigkeit der Frauen hat das gesellschaftliche Klima beeinflusst.



Eva Rieger

Foto: privat

Ab 1895 durften Frauen an preußischen Hochschulen Vorlesungen besuchen. Der Streit, ob sie an Universitäten zugelassen werden durften, wurde an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erbittert ausgetragen, viele Professoren lehnten Frauen in ihren Veranstaltungen weiterhin ab. Das Subjekt blieb der männliche Bürger: weiß, männlich, gebildet und aus der Mittelschicht stammend. 1904 wurde Hermann Kretzschmar als ordentlicher Professor der Musik an die Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität berufen. Die 1917 mit *Der chorische Gesang der Frauen* promovierte Kathi Meyer-Baer wurde von ihm nicht gefördert, im Gegenteil. Sie zog nach Frankfurt, weil sie sich dort habilitieren wollte, aber das war erst ab 1919 möglich, so schien ihre Karriere

Beatrix Borchard

Von ›Draußen‹ nach ›Drinnen‹

Über die Lust am Entdecken und an immer wieder neuen Fragen

Es begann mit einem Bruch: Die thematische Umorientierung meiner Dissertation über Vertonungen von Gedichten Friedrich Rückerts in Richtung dessen, was man heute Genderforschung nennt, interpretierte mein Bonner Betreuer als Zeichen für verderbliche Berliner Einflüsse. Nach endlosen Diskussionen und daraus resultierenden Schreibblockaden ließ sich ein Bruch nicht länger vermeiden. Gar nicht so einfach, denn ein Betreuungsverhältnis ist auch ein Abhängigkeitsverhältnis. Wie sollte es nun weitergehen? Ich ließ die Arbeit liegen und verdiente meinen Lebensunterhalt in einer Hochschulverwaltung. Jedoch meine Unzufriedenheit wuchs von Tag zu Tag. Dank eines nachgezählten Doktorandenstipendiums des Cusanuswerks öffnete sich für ein halbes Jahr noch einmal eine Tür. Alle Trümmerstücke einer unfertigen Dissertation kamen auf den Tisch. Zum Katalysator wurde dabei ein Buch: Eva Riegers 1981 erschienene Studie *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*.¹ Ich erinnere mich genau, wie das Buch aussah, ein Taschenbuch, schwarzer Kartoneinband, leuchtend grüner Titel. Die Reihe: Ullstein-Materialien.

Die Lektüre dieser Veröffentlichung wirkte auf mich wie eine Enttabuisierung: Es war also möglich, öffentlich über den Zusammenhang zwischen Geschlecht und Kunstausübung, zwischen Geschlecht und Wissenschaft nachzudenken. Das machte mir Mut, und ich entschied mich, unabhängig davon, ob der Text als Dissertation akzeptiert werden würde oder nicht, ›mein‹ Buch zu schreiben. Zum Ausgangspunkt meiner Fragen wurde nun die Liedersammlung *Der Liebesfrühling* auf Texte von Friedrich Rückert, Robert

Schumanns op. 37, Clara Schumanns op. 12. Ein komponierendes Ehepaar, eine Gemeinschaftskomposition? Im Zeichen der Genieästhetik war das auch für mich damals kaum vorstellbar, und ich begann die Kontexte zu ergründen. Das Ergebnis: eine vergleichende künstlersozialgeschichtliche Studie über die Schumann'sche Ehe als Schaffens-, Liebes- und Wirtschaftsgemeinschaft. Sie wurde an der Universität Bremen als externe Promotion angenommen, mit summa cum laude bewertet und im Rahmen einer neugegründeten interdisziplinären Reihe an der FU Berlin »Ergebnisse der Frauenforschung« veröffentlicht.² Glück und Pech zugleich. Ich musste keinen Druckkostenzuschuss zahlen, aber im vorrangig pädagogisch ausgerichteten Weinheimer Beltz-Verlag vermutete niemand eine musikwissenschaftliche Arbeit. Allein der Erscheinungsort und auch die Publikationsreihe markierten bereits ein ›Draußen‹.

Ein renommierter Fachvertreter verriss meine Dissertation gnadenlos. Geschlechtsspezifische Schaffensbedingungen? Kein Thema. Schon gar nicht für die Musikwissenschaft. Aber auch von anderen ›Vertretern Robert Schumanns auf Erden‹ wurden meine Fragen beispielsweise nach den finanziellen Grundlagen und der Rollenverteilung als Kratzen an der ›Ehre‹ des ›großen Komponisten‹ interpretiert. Diese reflexhafte Verteidigung ›von Mann zu Mann‹ trotz historisch nachweisbarer Fakten erlebe ich bis heute. Immerhin meldete sich auch eine andere renommierte Stimme: Vielleicht werde erst die Zukunft zeigen, dass in dieser Dissertation so manches Diskussionswürdige verhandelt werde. Dreizehn Jahre später fand mein

1 Eva Rieger: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Berlin 1981, Kassel ²1988.

2 Beatrix Borchard: *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Ergebnisse der Frauenforschung 4), Weinheim-Basel 1984, Kassel ²1992.

Helen Geyer

Frauenpersönlichkeiten in der Musik.

Exemplarische Lebensentwürfe an Fallbeispielen

In den letzten Jahrzehnten konzentrierte sich das Augenmerk vermehrt auf Frauenpersönlichkeiten, die mit ihrem kompositorischen und interpretatorischen Wirken, aber auch mit ihrer verantwortungsvollen Gestaltung kulturellen Lebens entscheidend Kultur- und vor allem Musikgeschichte geprägt haben¹ und damit gewissermaßen auch als Galionsfiguren gelten können. Es ist jedoch müßig, auch nur annähernd dieser komplexen Thematik gerecht zu werden, weil eine

aktiv-gestaltend-prägende Rolle von Frauen im Verlauf der Musikgeschichte einem steten Wandel der Achtung und Verachtung, der Freiheit und der Restriktion unterworfen wurde. Für unsere aktuell gültige europäische Gesellschaftsvorstellung mutet die Akzeptanz der Frau selbstverständlich an. Demgegenüber standen und stehen andere Gesellschaftsentwürfe, die jahrhundertlang ihre unterschiedlich ausgeformten Gültigkeiten hatten und haben: Humus dafür ist die Fixierung und Nicht-Fixierung auf Rollenmuster, die wohl biologisch und folglich oft über eine daraus resultierende Arbeitsteilung definiert sind, ausgehend von Urgesellschaftsstrukturen, zu denen auch das Matriarchat gehört. Hinzu kommen diverse Priorisierungen der grundsätzlich zweigeschlechtlichen Disposition der Spezies Mensch in einem offenbar auch prekären Macht- und Kräfteverhältnis, die höchst unterschiedlich definiert waren und sind, und sehr häufig religiös-ideologisch untermauert werden. Zudem sind sie einem Wandel im Verlauf der Zeiten ausgesetzt. Solches fixieren in der Regel juristische Vorgaben und Gesetzgebungen.

Welche herausragende Rollen Frauen im Einzelfall eingenommen haben bzw. einnehmen durften, ist stets individuell und der jeweiligen Zeitsituation angemessen zu beurteilen und kann hier nur stichpunktartig schraffiert werden. »Liedersingende Mütter oder instrumentenspielende Mädchen, Ordensfrauen oder Kirchgängerinnen, adlige Liebhaberinnen oder professionelle Spielfrauen«² gehörten selbstverständlich zur Gesellschaft Europas, wobei sie sich in vorbildhafter Funktion auf verschiedenen Ebenen betätigten: als Mäzeninnen, Netzwerkerinnen, Interpretinnen, Lehrerinnen, Komponistinnen, als Leiterinnen von Institutionen oder in herausragenden gesellschaftlichen Positionen, als Kurtisanen und Mitglieder bzw. Leitende von Theater-Wandertruppen, als Spielfrauen und

1 Als pars pro toto sei verwiesen auf die umfänglichen jüngeren Studien zu Clara Schumann; vgl. hierzu die wichtigen Publikationen von Ulrike Kienzle: *Clara Schumann. Eine moderne Frau im Frankfurt des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2019, und Beatrix Borchardt: *Clara Schumann – Musik als Lebensform*, Hildesheim 2019, oder zu Fanny Hensel, Barbara Strozzi, Isabella d'Este, Francesca Caccini, Anna Maria dal Violon, usw. Wie vielschichtig die Thematik ist, lässt sich schon aus Nicole Schwindts (Hg.): *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen* (= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 4), Kassel [u. a.] 2005 erahnen, wo die unterschiedlichen Aktivitätsbereiche vorgestellt werden, gewissermaßen als Orientierungsmarken inmitten eines stets im Einzelfall sehr differenziert zu beurteilenden Phänomens. Wie umfangreich in manchen Details schon geforscht wurde und welche Recherche notwendig ist, davon vermittelt Linda Maria Koldau im gleichen Jahr erschienenen Handbuch *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln [u. a.] 2005 mit den dort angegebenen Quellenaufstellungen, Recherche-Plattformen, Verweisen und Institutionen, die in der Frauenforschung federführend sind, einen zumindest für den deutschen Sprachbereich fundierten und reichen Überblick. Eine herausragende mäzenatische und basisfördernde Leistung erbringt das Sophie Drinker Institut, Bremen, das in vielen Aspekten anregend und unterstützend Forschung initiiert, Datenbanken und Mittel zur Verfügung stellt. Darüber hinaus sei verwiesen auf das Forschungsprojekt mit Datenbank der Hochschule für Musik und Theater Hamburg von Beatrix Borchardt und Nina Noeske (seit 2015) (Hgg.): *Musikvermittlung und Genderforschung. Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hamburg 2003ff. Ursprünglicher Name: *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, www.mugj.hfmt-hamburg.de, letzter Zugriff am 15. Mai 2022.

2 Koldau, *Frauen – Musik – Kultur* (wie Anm. 1), S. 14.

Freia Hoffmann mit Christiane Barlag, Doris Eickhoff, Carola Bethge und Annkatrin Babbe

Lehre im Zeichen der Frauenbewegung

Die Universitäten Bremen (gegründet 1971) und Oldenburg (gegründet 1973), an denen ich um 1980 meine ersten Unterrichtserfahrungen sammelte, waren Orte, wo in Lehre und Forschung neue Wege beschritten und erprobt wurden. Als Reformuniversitäten waren sie bestrebt, die traditionellen Inhalte und Vermittlungsformen hinter sich zu lassen, politische Anliegen der Studentenbewegung und aktuelle gesellschaftliche Fragen aufzugreifen. Eine bevorzugte Vermittlungsform waren interdisziplinäre Projekte, an denen sich Lehrende mehrerer Fächer beteiligten, die sich über mehrere Semester erstreckten und – sofern sie in der Lehrerbildung angesiedelt waren – auch schulpraktische Anteile beinhalteten. An der Universität Bremen, wo ich von 1977 bis 1981 einen Lehrauftrag wahrnahm, begann beispielsweise 1978 ein Projekt unter dem Titel »Frauen« mit Schwerpunkt auf dem 19. Jahrhundert. Unter den Lehrenden waren so profilierte Wissenschaftlerinnen wie Helga Grubitzsch (*»Unsere Devise ist Freiheit«. Über George Sand und andere französische Autorinnen des 19. Jahrhunderts*) und Ute Gerhard (*Frauenarbeit im 19. Jahrhundert*). Die Studierenden, mit denen ich arbeitete, waren auch in anderen Fächern mit Frauenthemen unterwegs, beschäftigten sich mit Autorinnen, mit geschlechtergerechter Sprache und anderen Themen, die ihnen persönlich wichtig waren. Eine große überregionale Resonanz hatten auch die »Bremer Frauenwochen«, die seit 1982 an der Universität Bremen veranstaltet wurden.

1980 begann meine Assistentenzeit an der Universität Oldenburg, und ich hatte dort das Glück, in einem ansonsten rein männlichen Kollegium keinem der Professoren zugeordnet zu sein. Ich konnte meine Themen in den Bereichen Musikwissenschaft und Musikpädagogik frei wählen und hatte dabei auch die Gelegenheit, Vermittlungsformen auszuprobieren, die ich in meinem eigenen Studium (Vorlesungen, Referate-Seminare ...) nicht kennengelernt hatte. Prägend war für uns, die wir vorwiegend Lehrerbildung betrieben, die »Einphasige Lehrerbildung«.

Auch inhaltlich setzten wir uns von Musikhochschulen und anderen Universitäten ab: In die praktische und musikwissenschaftliche Ausbildung waren Rockmusik, Jazz und Apparative Praxis einbezogen, Musikgeschichte wurde als Sozialgeschichte der Musik vermittelt, es gab durch die Projekte eine enge Verbindung zwischen Forschung, Lehre und Schulpraxis. Und wir griffen Themen auf, die uns und die Studierenden auch außerhalb der Universität beschäftigten: die Friedensbewegung (Krieg und Frieden in der Musik), der Rechtsradikalismus (Rock gegen Rechts), die Folklorebewegung (Liedermacher, Projekt »Folk – Folklore – Volkskultur«) und die Frauenbewegung (Geschlechtstypische musikalische Sozialisation u. a.). Auch in anderen Fächern, in Pädagogik, Germanistik, Kunst, Sozialwissenschaften, Politik, Philosophie und Psychologie wurden »Frauenthemen« angeboten, anfangs z. T. noch als von Studentinnen selbstorganisierte Seminare, zunehmend aber auch in der Regie namhafter Wissenschaftlerinnen.

Das Anknüpfen an eigene Erfahrungen, Bedürfnisse und politische Ziele war ein Garant für Neugier, lebhaftes Diskussionsverhalten und eine studentische Beteiligung an inhaltlichen Entscheidungen und Vermittlungsformen, die sich in den Folgejahren – zumal unter dem Einfluss vorgefertigter Bachelor- und Master-Module – leider wieder verloren haben. Einer unserer Kollegen, Ingo Scheller, veröffentlichte hierzu ein viel gelesenes Buch unter dem Titel *Erfahrungsbezogener Unterricht: Aneignung, Verarbeitung, Veröffentlichung*.¹ Er fügte also als weiteren Vermittlungsschritt die »Veröffentlichung« hinzu, die seiner Auffassung nach Lernprozesse erst sinnvoll abschließt. Das Gelernte zu zeigen, an weitere Menschen zu vermitteln, mündlich oder schriftlich zu veröffentlichen, schien uns geeignet, um aus dem traditionellen »Elfenbeinturm«

1 Ingo Scheller: *Erfahrungsbezogener Unterricht: Aneignung, Verarbeitung, Veröffentlichung*, Oldenburg 1980 und Königstein 1981.

Von einer, die auszog, Musikwissenschaftlerin zu werden

Ein Interview mit Silke Leopold

Silke Leopold (*1948) wurde 1991 Ordinaria im Fach Musikwissenschaft. Ihre Forschungsschwerpunkte sind neben vielen anderen die italienische Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts, insbesondere die Geschichte der Oper. Wir sprachen mit ihr über Chancen und Hindernisse in ihrer musikwissenschaftlichen Laufbahn, über ihre Publikationen, die das Thema »Frau und Musik(wissenschaft)« behandeln, und über die Zukunft der Musikwissenschaft. Ausgangspunkt unseres Gesprächs war eine Rezension zu ihrem 1982 erschienenen Buch.

In der Rezension Ihres Buches »Claudio Monteverdi und seine Zeit« befasst sich Hubert Unverricht mit der Tatsache, dass Sie die Publikation der Musikwissenschaftlerin Anna Amalie Abert gewidmet haben und diese sich dafür »revanchierte«, indem sie beim Wiener Haydn-Kongress berichtete, »daß nun Damen, unter ihnen auch Silke Leopold, in der Musikwissenschaft so zahlreich und fruchtbar tätig seien«. Warum haben Sie das Buch Abert gewidmet, und wie bewerten Sie Unverrichts Rezension?

In meiner Studienzeit war Frau Abert zum Thema Monteverdi die einzige Musikwissenschaftlerin, auf die man sich beziehen konnte. Sie war eine herausragende Wissenschaftlerin, aber dass sie überhaupt so weit gekommen war, hatte u. a. damit zu tun, dass sie die Tochter von Hermann Abert war. Das wurde auch immer wieder betont. Anna Amalie Abert hat Anfang der 1940er-Jahre eine Habilitationsschrift über die frühe Oper verfasst. Das war damals das Standardwerk zur Oper Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien. Jeder, der sich damit beschäftigte, und das war von Anfang an auch mein Interesse, musste dieses Buch gelesen haben. Sie hat auch sehr viel anderes über italienische Musik geforscht und über die *Cantiones Sacrae* von Schütz promoviert. Insofern war sie wissenschaftlich wirklich ein Vorbild. Als ich mein erstes eigenes Buch, jenseits der Dissertation, über Monteverdi geschrieben habe, fand



Silke Leopold

Foto: privat

ich, dass sie die geeignete Adressatin für eine Widmung war. Beim Wiener Haydn-Kongress 1982, als das Buch noch gar nicht erschienen war, saß sie als Chair in der Mitte mit zwei oder drei Speakern links und rechts neben sich, und das waren alles Frauen. Da hat sie sich, nicht zu mir, sondern über diese Konstellation eine Bemerkung erlaubt, was in dieser Situation auch völlig gerechtfertigt war. Widmung und Bemerkung hatten also nichts miteinander zu tun. Dass jemand so etwas in einer Rezension aufgreift und ein Drittel dieser Rezension dazu benutzt, genau diesen Punkt hervorzuheben und einen Zusammenhang herzustellen, fand ich einfach völlig daneben. So daneben, dass ich mich auch jetzt noch daran erinnere. Es zeigt, dass das damals alles noch nicht selbstverständlich war und man glaubte, noch auf

Erinnerungssplitter

Ein Interview mit Claudia Zenck

Claudia Zenck (*1948) promovierte 1974 mit einer Arbeit über Debussy und prägte mit ihrer 1980 publizierten Studie über den Komponisten Ernst Krenek die Forschung zur Musik im Exil. In diesem Interview ging es um verschiedene geschlechtsspezifische Aspekte ihres Werdegangs sowie genderbezogene Inhalte ihrer Forschungen.

Sie haben Musikwissenschaft, Romanistik und Germanistik an der Universität Freiburg im Breisgau sowie an der Technischen Universität Berlin studiert. Darüber hinaus absolvierten Sie ein Klavierstudium an der Musikhochschule Freiburg. Später lehrten Sie an der Musikhochschule Graz. Konnten Sie institutionelle Unterschiede zwischen Universität und Musikhochschule in Bezug auf frauenbezogene Themen und Geschlechter(-un-)gerechtigkeit feststellen?

Als ich mit dem Studium anfang, war das Geschlechterverhältnis ungefähr ausgeglichen, an der Musikhochschule ohnehin. Musikwissenschaft an der Universität war damals ein sog. Orchideenfach. In meinem Semester fingen eine Studentin und ein Student mit mir an, das war alles. Im Oberseminar nach der Zwischenprüfung war es ebenfalls ziemlich ausgeglichen. Ich fühlte mich nicht im Abseits. Als ich nach neun Semestern an die Technische Universität Berlin ging, war das völlig anders. Es handelte sich um einen ›Männerclub‹ mit sehr wenigen Studentinnen. Frauenbezogene Themen waren damals im Studium noch gar nicht am Horizont.

Während meiner Zeit in Graz war ich an der Hochschule (später: Universität) für Musik und darstellende Kunst. Die Stellensituation an einer Hochschule war schon immer etwas anders: Es gab dort mehr Professorinnen als an der Universität. Als ich im Gesamtkollegium als Abteilungsleiterstellvertreterin saß, sind mir das unterschiedliche Redeverhalten und die unterschiedliche Rezeption der Redebeiträge von Männern und Frauen aufgefallen; als



Claudia Zenck

Foto: privat

Wissenschaftler/in musste man etwas aufpassen, nicht freundlich überhört zu werden. Ob das vielleicht heute noch so ist, kann ich nicht sagen, ich bin ja nicht mehr so sehr ›im Geschäft‹.

In welchen Momenten hat es während Ihrer Ausbildung und beruflichen Laufbahn eine Rolle gespielt, dass Sie eine Frau sind?

In Freiburg nahm mich nach meiner Zwischenprüfung der Vertreter der Studierenden, ein Doktorand, beiseite und sagte: »Nur dass dir das klar ist: Als Frau hast du bei X keine Chance.« Ich verstand nicht, was er meinte. Es stellte sich heraus, dass er auf eine wissenschaftliche Laufbahn anspielte. Die Prüfung war sehr gut gelaufen, doch bis dahin hatte ich noch keine Vorstellung von einem Beruf. Ich wollte Musik im weitesten Sinne studieren. Das war damals anders