

FZG

Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien



Musik &  
Genderdiskurs



## Inhalt

Vorwort .....	5
<i>Janina Klassen</i>	
Musik und Genderdiskurs. Einleitung – Der ‚Pinkeffekt‘ .....	7
<i>Freia Hoffmann/Christine Fornoff</i>	
„No Lady need apply“ oder „Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen“ – Organistinnen auf dem Weg der Professionalisierung .....	23
<i>Anke Charton</i>	
„Was dem Manne die Bruststimme, das ist dem Weibe das Falsett.“ Einige Anmerkungen zur Konstruktion des Stimmgeschlechts .....	39
<i>Fernand Hörner</i>	
„Was liegt daran wer spricht“ – Genderinszenierung durch Vielstimmigkeit im Musikvideo „Kiss“ von Prince .....	53
<i>Nadine Sanitter</i>	
„Rockin‘ Geeks“ – Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre Indie .....	73
Autor_innen .....	91
Übersicht der bisher erschienenen Titel der <i>Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien</i> .....	95
Übersicht der erschienenen Ausgaben der Vorläuferin <i>Freiburger GeschlechterStudien</i> .....	96
Anzeigen .....	99



## Vorwort

Mit der Ausgabe „Musik und Genderdiskurs“ (Jg. 18, H. 1) wird aus der bisherigen Zeitschrift *Freiburger GeschlechterStudien (FGS)* wie angekündigt die *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien (FZG)*. Mit diesem Namenswechsel sind grundlegende konzeptionelle Änderungen verbunden: Es wird zwar auch zukünftig Veranstaltungsreihen und Symposien geben, die sich (weiterhin unter dem Titel *Freiburger GeschlechterStudien*) den Themen der Zeitschrift widmen. Organisatorisch sind Zeitschrift (*FZG*) und Veranstaltungsreihe (*FGS*) nun aber entkoppelt. Im Vorfeld der Symposien erscheint wo immer möglich ein thematisch passender Call for Papers, auf den hin alle interessierten, zum jeweiligen Schwerpunkt arbeitenden Wissenschaftler\_innen Texte einreichen können. Die eingegangenen Texte werden dann einem *double-blind peer review*-Verfahren unterzogen. In Zukunft werden außerdem wieder zwei Ausgaben pro Jahr erscheinen: neben der Ausgabe im Herbst eine Ausgabe im Frühsommer. Dementsprechend gibt es auch jedes Jahr zwei Calls for Papers. Hand in Hand mit dem Freiburger Redaktionsteam arbeitet neuerdings die aktuell aus Prof. Dr. Elisabeth Cheauré, Prof. Dr. Nina Degele, Prof. Dr. Elke Gramespacher, Dr. Meike Penkwitt, Dr. Beate Rosenzweig und Prof. Dr. Magnus Striet bestehende Herausgeber\_innenschaft, wobei Nina Degele und Elke Gramespacher als geschäftsführende Herausgeberinnen fungieren. An der aktuellen Ausgabe „Musik und Genderdiskurs“ ist darüber hinaus die Freiburger Musikwissenschaftlerin Prof. Dr. Janina Klassen als Gastherausgeberin beteiligt. Und auch bei künftigen Themenschwerpunkten partizipieren Spezialist\_innen der jeweiligen Disziplin als Gastherausgeber\_innen an der Herausgeber\_innenschaft.

Das Thema der vorliegenden Ausgabe ist „Musik und Genderdiskurs“. Die gleichnamige Veranstaltungsreihe fand im Wintersemester 2011/2012 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und anderen Freiburger Veranstaltungsorten statt. Das Symposium wurde im Februar 2012 in den Räumen des Carl-Schurz-Hauses, dem Deutsch-Amerikanischen Institut, abgehalten.

Die in der vorliegenden Ausgabe der *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien* veröffentlichten Aufsätze stellen Momentaufnahmen derzeitiger Forschungsinteressen zum Thema Musik und Genderdiskurs dar. Themen sind die Professionalisierung von Organistinnen im 18. und 19. Jahrhundert, die ‚Erfindung‘ des Stimmgeschlechts in der Gesangkunst, Gendercrossing bei *Prince* und Konzepte hegemonialer Männlichkeit im *Indie*. Eingeleitet wird diese Ausgabe durch eine Umschau Janina Klassens auf die aktuelle musikwissenschaftliche Geschlechterforschung.

Abschließend möchte ich mich an dieser Stelle bei den Autor\_innen der in der vorliegenden Ausgabe erscheinenden Aufsätze, bei den anonym bleibenden Gutachter\_innen (nicht nur der publizierten Texte), bei meinen sechs Mit-Herausgeber\_innen sowie dem Redaktionsteam bedanken (ganz besonders bei Liane Muth, die sich nach langjähriger Mitarbeit verabschiedet), außerdem bei dem Layout-Team und Sandra Lang, die als wissenschaftliche Hilfskraft der

*FreiburgerZeitschrift für GeschlechterStudien* zugeordnet ist. Darüber hinaus gilt mein Dank dem Rektor der Universität und *last but not least* unserer Verlegerin Barbara Budrich und ihrem Team.

Ich wünsche Ihnen viel Spaß beim Lesen!

Meike Penkwitt

Freiburg, im September 2012

## Musik und Genderdiskurs. Einleitung – Der ‚Pinkeffekt‘

Janina Klassen

Das Überraschungsei ist gendered: „Neu und nur für Mädchen“ bietet der Süßwarenkonzern Ferrero ab August 2012 die Schokolade rosaglitzernd verpackt und mit gesonderten Spielfigürchen bestückt parallel zur „klassische[n] Variante“ an. „Pink und Ponyhof“ seien Mädchen heute „genau so wichtig, wie Fußball und Frauenpower“ behauptet die online-Werbung („Das Mädchen-Ei“ 2012). Bei der Produktkonzeption wird Gender als Marketingfaktor genutzt, um den Zugriff auf die kleinen Konsument\_innen weiter zu optimieren. Eine derartige genderspezifische Kolorierung der Adoleszenz in rosa und blau lässt sich schon länger beobachten. JeongMee Yoon lichtet in ihrer Fotoserie *The Pink Project & The Blue Project* von 2006 bis 2009 Kinder und Jugendliche umgeben von ihren monochromen Spiel- und Schulsachen sowie Kleidern ab. Auch einschlägig gefärbtes technisches Equipment (Minicomputer, Telefone, Discplayer, Radios, Spieluhren) sowie Musikinstrumente (rosa und blaue Keyboards, elektrische und akustische Gitarren, rosa Blockflöten) gehören dazu. „Pink symbolizes sweetness and femininity“, so Yoon, während blau zum Symbol für „strength and masculinity“ (Yoon 2009) geworden sei.<sup>1</sup> Der von Yoon dokumentierte Trend zum Re-Gendering lässt sich indessen nicht auf eine rein kommerziell gesteuerte Vergeschlechtlichung beim Spielzeug und in der Mode (vgl. Lehnert 2012, *Fräulein* 2010) beschränken, sondern spiegelt eine allgemeine Tendenz in Kultur, Politik und Gesellschaft (vgl. Hanafi El Siofi/Moos/Muth 2010: 16f.). Ob auch Musiker\_innen in der Familienbildungsphase in eine „Re-Traditionalisierung“ (Wetterer 2003: 14, auch Blossfeld 2012) zurückfallen, ist nicht untersucht. Offen bleibt ferner, in welcher Weise das Genderverständnis derzeit Heranwachsender davon beeinflusst wird, wie auf dem Symposium *Musik & Genderdiskurs* (Freiburg, 2012)<sup>2</sup> besorgt artikuliert wurde. Wird die Aufhebung des bipolaren Geschlechterkonstrukts zugunsten variablerer und flexiblerer Modelle als Option zugrunde gelegt, so ist nicht entscheidend, ob der ‚Pinkeffekt‘ als regressives Element beim Einüben in ein traditionelles Rollenmodell oder bei einer ironisch distanzierenden ästhetischen Inszenierung greift, denn beide Varianten zielen auf Abgrenzung. Inwieweit Lebenspraxis und fiktive Rollenkonstruktion (wie in vertonten literarischen Vorlagen, Musiktheater, Tanz und Film) einander beeinflussen, wird im Musik und Genderdiskurs immer wieder verhandelt (vgl. Rieger 2010: 67f.). Der Begriff „Pink“ kann als Signal wörtlich wie metaphorisch eingesetzt werden. Diese Farbe steht für eine ganze Palette von Bedeutungen beziehungsweise Zuschreibungen. Neben den soften, femininen, enthält sie – je nach Intensität und Leuchtkraft – auch schillernde bis schrille Komponenten, ablesbar etwa an der Selbstkonstruktion der Popmusikerin

*Pink* (vgl. *Pink* 2012), in metrosexuellen Inszenierungen wie denen von Christof Stein-Schneider, Musiker der *Wohnraumhelden* (vgl. *Wohnraumhelden* 2011) oder der dreißigminütigen schrägen Performance „*Guð/God*“ in grell pinkfarbenem Ambiente des isländischen Performance-Künstlers Ragner Kjartansson (Kjartansson 2007). Im Titel von Tara Rodgers Anthologie *Pink noises: women on electronic music & sound* (2010) klingt pink wie ein poppigiges Label, unter dem die Autorin – in der Tradition einschlägiger Frau-und-Musik-Reihen – Biografien von Musikerinnen mit unterschiedlichen Stilen und kunsttheoretischen Ansätzen subsumiert. Auch wenn ein derart einseitiges Konzept angreifbar ist, weil die Betroffenen qua Geschlecht und Techniknutzung zu einer speziellen ‚Frauen‘-Gruppe zusammengefasst werden, so steht doch insgesamt fest, dass Musik und Gender miteinander zu tun haben. Das ist auch die Grundannahme dieser Zeitschriftenausgabe. Nur das *wie* bleibt umstritten.

Nach Ilka Siedenburg (2009) dividieren sich Mädchen und Jungen im Umgang mit Musik früh auseinander. In ihrer Untersuchung *Geschlechtstypisches Musiklernen* bestätigt sie als ein Ergebnis der Befragung Osnabrücker Lehramtstudierender des Fachbereichs Musik „in wesentlichen Punkten geschlechtstypische Tendenzen in der musikalischen Sozialisation (...), der Musikpraxis, Hörpräferenz, Motivation und Einflussfaktoren“ (Siedenburg 2009: 211f.). Danach haben Frauen als Kinder mehr gesungen, musiziert und getanzt, doch holen männliche Jugendliche diesen Vorsprung auf. Obwohl „Musik in der Schule traditionell das Image eines ‚Mädchenfachs‘“ habe, so die Autorin, „bedeutet das nicht, dass Mädchen stärker von ihm profitieren können“ (Siedenburg 2009: 229). Die Gründe dafür sind vielfältig. Biologistische Argumente zur Unterscheidung weiblich-männlicher Sozialisationsmerkmale, wie sie auch durch die Neuromusikologie in den 1990er Jahren verstärkt eingebracht werden (vgl. allgemein Lippa 2005; kritisch, mit psychologischem Fokus Fine 2011; musikbezogen referiert bei Siedenburg 2009: 38f.), verwirft die Autorin zugunsten des Einflusses von *nurture* (Herkunft, Alter, Bildung, soziales Milieu, Vorbilder, Medien, Technikaffinität, Musizierformen). Siedenburg zeigt, dass die geschlechtstypische musikalische Sozialisation im Laufe von Kindheit und Adoleszenz veränderlich ist. Aus pädagogischer Sicht plädiert sie für musikalische Vielseitigkeit in der Ausbildung und eine Förderung von Mädchen und Jungen in geschlechtsuntypischen Handlungsfeldern (Siedenburg 2009: 223ff.). Dass auch den gewählten Instrumenten ein – historisch wandelbares – geschlechtstypisches Image anhaftet, hat Freia Hoffmann bereits 1991 vorgeführt (Hoffmann 1991). Hoffmanns Forschungen beziehen sich auf Zeugnisse aus der deutschsprachigen Fachpresse seit Ende des 18. Jahrhunderts.

Eine Herausforderung für die meist in getrennten Sparten (ethnomusikologisch, historisch, psychologisch, soziologisch, systematisch) und überwiegend eurozentrisch forschende deutschsprachige Musikwissenschaft ist Siedenburgs Ergebnis, dass die untersuchte Gruppe künftiger Musiklehrer\_innen sich musizierend überwiegend mit artifizieller europäischer Musik in *western art tradition*<sup>3</sup> befasst hat, während bei der Hörpräferenz Popmusik überwog (Siedenburg 2009: 211). Einflüsse können demnach aus allen musikalischen Genres kommen. Um hier detailliertere Erkenntnisse zu gewinnen, sind breit gestreute inter-



disziplinäre Ansätze notwendig, ein Anliegen, das bereits die Pionierinnen der Frauenforschung einforderten.

#### Re-Lektüren

Entscheidende Anstöße zur musikwissenschaftlichen Frauenforschung gaben gleich zwei im Jahr 1981 erschienene Publikationen: Eva Riegers Untersuchung *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung* (Rieger 1981) sowie Eva Weissweilers Anthologie *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen* (Weissweiler 1981). Beide Autorinnen betraten ein in der deutschen Musikwissenschaft weitgehend unerforschtes Terrain. Sie wiesen nach, dass Frauen als selbstproduzierende Künstlerinnen in der Musik- und Kulturgeschichte eine Rolle spielten, auch wenn einschlägige Fachlexika wie die opulente Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* sie nur als Ausnahmen präsentiert hatten. Während Weissweiler (1981) daran arbeitete, die Existenz von Komponistinnen in der Musikgeschichte aufzudecken und komponierende Frauen vorzustellen, deren Wirken vergessen beziehungsweise posthum verschwiegen, marginalisiert oder abgewertet worden war, befasste sich Rieger (1981) zentral mit den männerdominierten Strukturen von Wissenschaft und Kulturbetrieb. Dadurch wurden und werden die Musikerinnen vorsätzlich von der musikalischen Professionalisierung und Berufsausübung ausgeschlossen, so die schon im Titel enthaltene These Riegers. „[A]lles war auf Kampf gegenüber dem so genannten ‚Patriarchat‘ angelegt“, meint Rieger im Rückblick (Rieger 2010: 63). Trotz (oder wegen) der provozierenden Rhetorik beider Autorinnen blieb 1981 eine breite fachliche Auseinandersetzung mit den hier diskutierten Fragen und Thesen weitgehend aus. Erst im Laufe der 1980er Jahre begann der Aufbau internationaler Frauennetzwerke und der Dialog mit Forscherinnen wie Jane Bowers und Judith Tick, die mit dem 1986 edierten Sammelband *Women making Music. The Western Art Tradition* den eingeschlagenen Weg bestätigten. Im Jahre 1988 fand in Heidelberg der erste „International Congress of Women in Music“ statt, mitveranstaltet von der Gedok, dem Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e.V.. Dieser bis heute auch im Musikbereich sehr aktive Verband besteht seit 1926 (gedok.de 2012) und schlägt eine Brücke zu historischen Frauenbewegungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Demgegenüber begann die musikwissenschaftliche Genderforschung an einem gefühlten Nullpunkt.

Die frühe musikalische Frauenforschung der 1970er und 1980er Jahre befasste sich intensiv mit ‚Musikarchäologie‘, das heißt mit gezielten Nachforschungen in Bibliotheken und Archiven nach Materialien von und über Musikerinnen und Komponistinnen. Parallel dazu begannen feministisch engagierte Künstlerinnen international damit, Werke von Frauen öffentlich aufzuführen. Schon in den 1960er Jahren kamen in Europa und den USA Notenausgaben mit einzelnen Stücken von Fanny Mendelssohn Hensel und von Clara Wieck Schumann auf den Markt (vgl. Klassen 2009: 492ff.). Seit 1979 sammelt das

aus dem Internationalen Arbeitskreis Frau und Musik<sup>5</sup> hervorgegangene Archiv systematisch Lebens- und Arbeitsdokumente von Komponistinnen (vgl. Matthei/Seegers 2012).

Bei einer Arbeitstagung, die das Forschungszentrum Musik und Gender Hannover 2010 aus Anlass des 70. Geburtstags von Eva Rieger veranstaltete,<sup>6</sup> standen die Re-Lektüren dreier „maßstabsetzender Bücher“ (Grotjahn/Rode-Breyman 2010: 10) im Zentrum, nämlich Riegers *Frau, Musik und Männerherrschaft* (1981), Marica J. Citrons *Gender and the Musical Canon* (1993) sowie die Aufsatzsammlung *LebensBilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies* (Brombach/Wahrig 2006). Die Autorinnen lassen sich drei Wissenschaftsgenerationen der musikwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung zuordnen, die Grotjahn und Rode-Breyman (2008) wie folgt skizzieren:

[Die] Impulse gebende Generation des kämpferisch-feministischen Aufbruchs, die Generation der institutionellen Etablierung (...), und die unbefangene, kulturwissenschaftlich offene Generation, die die Verstetigung dieser Etablierung wird durchkämpfen müssen. (ebd.: 9)

Wie sich zeigt, verläuft die musikwissenschaftliche analog zur allgemeinen Geschlechtergeschichte (vgl. Opitz-Belakhal 2010: 7ff.).

Die vor über dreißig Jahren geforderte paritätische Teilhabe von Frauen an musikalischen und musikwissenschaftlichen Institutionen hat sich zwar nur teilweise erfüllt. Doch es sind auch große Fortschritte in Bezug auf die gesellschaftliche Umsetzung von Zielen der Frau-und-Musik-Bewegung zu verzeichnen. So konnte der Frauenausschluss aus Kulturorchestern der Spitzenklasse aufgebrochen werden, und an Musikhochschulen absolvieren sowohl Blechbläserinnen und Organistinnen katholischer Kirchenmusik (beides ausgesprochene „Männerfächer“) als auch Harfenisten (die Harfe ist seit dem 19. Jahrhundert fest in Frauenhänden) ein Hauptfachstudium. Auch die Forschung ist in Deutschland mit vier eigenständigen, auf Musik und Gender fokussierten Einrichtungen etabliert: dem Archiv Frau und Musik, Frankfurt am Main, heute eine Internationale Forschungsstelle, dem Sophie Drinker Institut, das seit 2003 als An-Institut mit der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg verbunden ist, dem Forschungszentrum Musik und Gender an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover sowie dem Mariann Steegmann Institut, das mit der Universität Bremen kooperiert. In Österreich haben die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien und die Kunstuniversität Graz, in der Schweiz die Universitäten Basel und Bern eigene Gendereinrichtungen installiert.

Der Impuls für die Gründungen der deutschen Institute kam indes nicht durch die akademischen Institutionen, sondern erfolgte aufgrund privater Initiativen. Teilweise werden sie von Stiftungen gefördert, wie das Drinker Institut, das Forschungszentrum Musik und Gender Hannover sowie das Mariann Steegmann Institut Bremen, jeweils durch die Mariann Steegmann Foundation. Einzelne dem Forschungsschwerpunkt Gender gewidmete Professuren an verschiedenen Universitäten und Musikhochschulen ergänzen das Spektrum.

Aufgrund dieser institutionellen Stabilisierung der Forschung konnten einschlägige Publikationen herausgebracht werden, die eine Fülle von Ergebnissen der musikwissenschaftlichen Genderforschung der letzten Jahre bündeln, wie MUGI, das „Internetportal für Musikvermittlung und Genderforschung. Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentation“ (MUGI 2012; ab 2003), die Reihe *Musik – Kultur – Gender* (ab 2006), das *Jahrbuch Musik und Gender*, das sich als „Forum musikwissenschaftlicher Genderforschung“ (Grotjahn/Rode-Breymann 2008: 11) anbietet (ab 2008), das *Print-Lexikon Musik und Gender* (2010) oder das *Musik und Gender Kompendium* (2010). Ab 2012 startet mit *Mdw Gender-Wissen* eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Publikationsreihe der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Die Forschungsschwerpunkte dieser Einrichtungen liegen überwiegend im Bereich der historischen Musikwissenschaft (mit einer interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Perspektive) und auf der wissenschaftlichen Biografie. Während des Symposiums *Musik & Genderdiskurs* wurde indessen die Gefahr angesprochen, dass die erfolgreiche Etablierung der musikalischen Genderforschung in eigenen Einrichtungen, an der – bis auf wenige Ausnahmen – bislang nur Frauen beteiligt sind, zur Enklave wird, wenn es nicht gelingt, die genderspezifischen Forschungsansätze in den allgemeinen Diskurs einzubringen. Musikwissenschaft ist nach wie vor ein männerdominiertes Fach und immer noch weit von einer paritätischen Besetzung der Professuren<sup>7</sup> und einem Gender Mainstreaming in der Forschung entfernt.

Inhaltlich ist manches, mit dem sich die Frauenforschung Anfang der 1980er Jahre befasste, heute noch offen. Dazu zählen Grundfragen wie: Ist das musikalische Material ohne Textbezug geschlechtsspezifisch codierbar? Gehen Frauen und Männer verschieden damit um? Wenn ja, wie und aus welchen Gründen? Kann geschlechtsspezifisch intendierte oder konstruierte Musik das Genderverständnis und/oder -verhalten von Hörer\_innen beeinflussen? Eva Rieger widmet sich seit 1981 der Frage nach einer geschlechtsspezifischen Codierung in immer neuen Anläufen. Sie geht davon aus, dass das musikalische Material unabhängig von Textinhalten geschlechtlich codiert werden kann und diese Codierungen als Konstanten in der komponierten artifiziellen Musik westlicher Art allgemein (bewusst und unbewusst) rezipiert werden (vgl. Rieger 1981: 105ff.; 2009: 15ff.; 2010: 66f.). Zwar fällt es leicht, Riegers engagierte, auf einer bipolaren weiblich-männlichen Oppositionsskala basierende Argumentation (Rieger 1981: 128) als methodisch zu eng zu verwerfen (vgl. zur kritischen Würdigung von Riegers *Frau, Musik und Männerherrschaft* Šiška 2010: 87f.; Marchl 2010: 91ff.). Doch greift die Kritik zu kurz. Vielmehr ist die musikwissenschaftliche Genderforschung nach dreißig Jahren Wirkungsgeschichte herausgefordert, sich auf aktuellem Wissensstand genauer und interdisziplinär in einem größeren Kontext mit diesen Fragen zu befassen.

Die Behauptung einer geschlechtlichen Codierungsmöglichkeit des musikalischen Materials tangiert eine zentrale Position der traditionellen, durch Hermann Kretzschmar ab 1902 in den wissenschaftlichen Diskurs eingeführten und innerhalb des Fachs umstrittenen musikalischen Hermeneutik. Danach kann auch Instrumentalmusik mit Bedeutung aufgeladen werden und sogar

Inhalte vermitteln (vgl. zusammenfassend Ahrend 2010: 314). Die Erschließung der Inhalte stützt sich methodisch auf Analysen notierter musikalischer Werke, deren Ergebnisse mit dem Wissen um den jeweiligen referentiellen Rahmen auf unterschiedliche Weise (hermeneutisch, zeichentheoretisch, narrativ) gedeutet werden können (vgl. Knaus 2010: 170-172; ohne Genderbezug Utz 2010). Allerdings verbot sich vor dreißig Jahren eine direkte Anknüpfung an die traditionelle musikalische Hermeneutik allein schon deshalb, weil ‚Geschlecht‘ als Kategorie dort nicht vorkam und die allgemeine wie die Analyse-Sprache,<sup>8</sup> in der über Musik kommuniziert und gewertet wurde, keineswegs sachlich neutral, sondern, nach Rieger, „androzentrisch“ (1981: 124) geprägt war. Daher hat die musikwissenschaftliche Frauen- und Genderforschung sich lange Zeit überwiegend auf sozialgeschichtliche Aspekte konzentriert, während Musikanalysen in den Hintergrund rückten.

Die sehr kontrovers aus verschiedenen Richtungen geführte Diskussion über eine geschlechtliche Codierung von Musik hat bereits eine eigene Geschichte, vor allem in der amerikanischen, aber auch innerhalb der europäischen Musikwissenschaft (vgl. McClary 1991; Brett/Wood/Thomas 1994; Citron 2000: 120ff.; Cusick 2001: 471ff.). Eine neue Grundlage kann die Erforschung der These einer musikalischen Gendercodierung durch ideologiekritische Ansätze im Zuge der sogenannten *New Musicology*<sup>9</sup> erhalten, in die – auf der Basis eines erweiterten Materialverständnisses (vgl. Cavalotti 2010: 272f.) – die soziokulturellen Kontexte und (gender-)politischen Implikationen musikalischen Handelns, das lustvolle Spiel mit Cross-Gender-Inszenierungen, die performative musikalische Energie und die in der Aufführungssituation wirksame *physical force of music* (Abbate 1991, X) sowie über die ästhetischen Implikationen hinausgehende Perzeptions- und Rezeptionsstrategien und Interaktionsformen als Faktoren einbezogen werden (vgl. die unterschiedlichen Ansätze bei Abbate 1991; Huber 2009: 125ff.; Macarthur 2010).

Die Re-Lektüren verdeutlichen jedoch ebenso, wie sehr sich die Themen, Fragestellungen und Methoden in der musikwissenschaftlichen Genderforschung in den letzten Jahren (auch und vor allem außerhalb der Institutionen) erweitert haben. So ist durch die Auseinandersetzung mit Fragestellungen und Methoden der Cultural und Postcolonial Studies das Bewusstsein für die Macht kulturell verfügbarer musikalischer Zeichensysteme (wie die in europäischer Musik gebräuchlichen Notationen) und Repräsentationsformen gewachsen. In der neueren Musik- und Geschlechterforschung wird die Vielfalt von Musiken neben dem ‚klassischen‘ Sinfoniekonzert-Kanon thematisiert. Provozierende Spiele mit Geschlechterstereotypen zeigten schon Rock- und Popgruppen wie die *Beatles* mit ihren „femininen Langhaarfrisuren“ (Wicke 2011: 28) in den 1960er Jahren. Cross- und Transgenderinszenierungen sowohl im Outfit als auch in der Stimmperformance zählen seit David Bowies Auftritten in den 1970er Jahren zum Popmainstream, an den Künstlerinnen wie Madonna anknüpfen (vgl. Herr 2004: 36ff.; Hawkins 2009). Nachdem Phänomene der Popmusik vor allem aus soziologischer Sicht erforscht worden sind, rücken auch Modelle für Popmusikanalysen ins Blickfeld (vgl. Tagg 1982; Helms/Phleps 2012). Moderne Studioelektronik und audiovisuelle Digitalisierung ermöglichen virtuelle „transhumane“ (Karnik

2005: 85ff.) Stimmen- und Körperperformances jenseits biologischer und gesellschaftlicher (Geschlechter-)Grenzen. Parallel zu diesen Phänomenen elektronischer Pop- wie Neuer Musik rücken durch die historische Aufführungspraxis die Gesangskastraten als ‚drittes‘ Geschlecht sowie das Cross-Gender-Setting in musikalischen Bühnenwerken des 17. und 18. Jahrhunderts ins Blickfeld der Forschung. Die Theatralisierung von Körper und Stimme sowie das ästhetische Spiel mit Konstruktionen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ werden heute ebenso hinterfragt wie deren bipolare Verengung und genreübergreifend am Beispiel von Musiktheaterproduktionen, Kabarett, Film- und den vielen Sparten von Popular- und Unterhaltungsmusik diskutiert. Auch wenn sich durch die elektronischen Medien, Internet und Interfaces die künstlerischen Möglichkeiten um virtuelle Komponenten unendlich vervielfältigt haben, so ist aus der Perspektive der Genderforschung trotzdem nicht gleichgültig, wer ‚hinter‘ der Technik steht und sie bedient (vgl. Büsser 2000; Reese 2010). Diese Fragen sind immer wieder neu zu prüfen. Und nach wie vor gilt es, den Anteil von Frauen an Musik und Musikgeschichte aufzuarbeiten, ihre musikalischen Aktivitäten und ihre Präsenz in den Kanons aller Musiksparten zu erforschen. Der Anspruch, „Geschichte umzuschreiben“ (Opitz-Balakhall 2010: 7), ist noch nicht erfüllt.

#### Zu den Beiträgen

Die Beiträge des Hefts spiegeln die Breite derzeitiger Forschungsinteressen wider. **Freia Hoffmann** und **Christine Fornoff** vom Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung führen in den Bereich der ‚Musikarchäologie‘. Sie widmen sich der Professionalisierungsgeschichte von Organistinnen im 18. und 19. Jahrhundert. An ausgewählten Beispielen wird dokumentiert, wie angehende Organistinnen diverse religiös, kultisch und behavioristisch begründete Berufsverbote beziehungsweise Berufseinschränkungen unterlaufen haben, indem sie in geschützten Räumen wie Frauenkonventen agierten oder stellvertretend vakante Stellen überbrückten, die sie – nach erfolgreicher Bewährung oder aus Mangel an männlichen Bewerbern – dann im Einzelfall auch übernehmen konnten. Ihr musikalisches Handwerkzeug als Kirchenmusikerinnen und Orgelvirtuosinnen erwarben mehrere von ihnen im Zuge familiärer Tradition. Aus der Studie lässt sich ablesen, dass die im Laufe des 19. Jahrhunderts ansteigende Zahl von professionellen, auch Frauen zum Studium zulassenden Ausbildungsinstitutionen (privater, kirchlicher, royalistischer oder staatlicher Träger) und die Akzeptanz von Frauen als Berufsorganistinnen korrelieren. Allerdings bestehen innerhalb Europas erhebliche Unterschiede, wie die Beispiele zeigen. Das berufliche Prestigegefälle von Organisten zu Organistinnen gilt unabhängig von konfessionellen, kulturellen und politischen Grenzen.

Auch **Anke Charton** verfolgt einen musikhistorischen Ansatz. Sie bietet einen Einblick in die europäische Musikgeschichte des frühen 17. bis späten 19. Jahrhunderts und thematisiert in ihrem Beitrag die Verknüpfung von Stimme und

Geschlechtlichkeit. Anhand der Auswertung von vier zu ihrer Zeit populären gesangspädagogischen Schriften prominenter Sänger dieses Zeitraums (Giulio Caccini 1602, Pier Francesco Tosi 1723, Manuel García 1840, Julius Stockhausen 1884) arbeitet sie einen kulturhistorisch einschneidenden Wandel in der Konstruktion des Verhältnisses von Körper und (Gesangs-)Stimme heraus. Er führt von der Auffassung einer geschlechtlich unabhängigen Stimme bis zur deterministischen Kohärenzbehauptung von Geschlecht, Stimme und Gesangsmodus, mit weitreichenden Folgen nicht nur für die Künste, sondern auch für die Auffassung von Stimme als einem Instrument, dessen sich Künstler\_innen bedienen, und einem Signum des Individuellen der Sänger\_innen. Dass die Gesangsstimme zu einem bestimmten phänomenalen Körper gehört, spielt in der Opernästhetik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle. Sänger\_innen leihen den Bühnenfiguren ihre Körper und Stimmen zur rhetorisch affektiven Repräsentation. Die verschiedenen Singstimmlagen und Gesangsmodi sowie klare, helle oder dunkle Klangfarben erhalten eine dramaturgisch konzeptuelle Bedeutung. Götter und Helden treten im barocken Szenario mit ‚übernatürlichen‘ Stimmen in hoher Lage auf. Diese Partien können Sängerinnen, Falsettisten, Sopran- und Altkastraten gleichermaßen ausführen. Das im Laufe des 18. Jahrhunderts zur dominierenden ästhetischen Kategorie aufsteigende Natürlichkeitsideal erzwingt dagegen eine Übereinstimmung zwischen Rollen- und Sänger\_innengeschlecht. Die Darstellenden sollen mit den fiktiven Figuren und deren Emotionen identifiziert werden können und sie überzeugend ‚verkörpern‘. Daraus leitet sich das bis weit ins 20. Jahrhundert gültige Bewertungskriterium des ‚Authentischen‘ der Interpretation ab. Die mit dem Natürlichkeitsideal parallel einhergehenden Zuweisungen bestimmter Geschlechterereigenschaften wirken sich auch auf die Klangdisposition der Stimmen aus. Wo Stimmenregister als geschlechtliche Marker gelten, die auch in der Kunstwelt ihre Gültigkeit behaupten sollen, da werden hohe Männerstimmen als ‚unnatürlich‘ und effeminiert abgewertet, Frauen mit tiefen Stimmen auf bestimmte weibliche Bühnencharaktere festgelegt und die stimmlichen Möglichkeiten durch die Teilung der Register in Frauen- und Männerfächer insgesamt beschnitten. Charton arbeitet heraus, wie die anthropologisch-medizinisch begründete Normierung von stimmlichen Geschlechtergrenzen im 19. Jahrhundert nicht nur die Gesangspädagogik umkrempelt, sondern zugleich auch die Berufsausübung von Sänger\_innen tiefgreifend verändert.

Dem faszinierend oszillierenden *Cross Gender*, mit dem der Popstar *Prince* in dem Musikvideo *Kiss* von 1986 Furore macht, ist **Fernand Hörners** Beitrag gewidmet. Prince entfacht ein virtuos verwirrendes Spiel mit geläufigen Vorstellungen von weiblich und männlich. Auf der poetischen Ebene changieren die Textinhalte zwischen stereotypen machohaften und sie gleichzeitig konterkarierenden Umwerbungsformeln. Auf der akustischen Ebene wirkt der Switch zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit, diversen Vortragsarten und Klangregistern, während das *Cross Gender* auf der visuellen Ebene durch die ambivalent gemischten Dresscodes, Verhaltensgesten und Posen, den sichtbaren (Gitarre) und nicht sichtbaren Instrumenten (Bass, Schlagzeug) inszeniert wird, die die

unterschiedlichen Kameraperspektiven und Bildschnitte fokussieren. Um das multimediale Ereignis von *Kiss* analysieren zu können, wählt Hörner einen multiperspektivischen, transdisziplinären Ansatz aus Literatur, Musik-, Kultur- und Medienwissenschaft. Die einigende theoretische Klammer bildet Michail Bachtins intertextuelles Konzept einer ‚Polyphonie‘ unterschiedlicher Stimmen. Zwar hat Bachtin seine Theorie der Vielstimmigkeit an Romanen Dostoevskijs entwickelt. Doch lässt sich der Polyphoniebegriff auf der Grundlage eines erweiterten kulturwissenschaftlichen Textverständnisses erkenntnistheoretisch sowohl auf die Stimmen im Text als auch auf die klingenden musikalischen Stimmen und die hier als „visuelle Polyphonie“ gefassten Kameraperspektiven und Schnittrhythmen im Video übertragen. Hörner legt das Geflecht wechselseitiger Verweisstrukturen offen und zeigt, wie die literarischen, akustischen und visuellen Komponenten intertextuell aufeinander bezogen und die kollektiven Genderstereotypen multipel, teils listig verdeckt und subversiv, teils offensiv gebrochen werden. Musikalisch bewegt sich Prince furios zwischen diversen Stilen und Stimmregistern. Im Unterschied zur ‚übernatürlichen‘ Macht hochstimmiger Barockhelden werden Princes primadonnenhafte Tonhöhen und seine mit einem kontrollierten ironischen Kick hervorgebrachten Gesangsmanierismen im popmusikalischen Kontext der 1980er Jahre als Zeichen besonderer sexueller Potenz gelesen.

Welche kulturellen Konstruktionen, Strukturen und Praxen von Männlichkeit im Musikgenre *Indie Rock* kursieren, verfolgt **Nadine Sanitter**. In ihrem Beitrag liegt der Fokus auf der theoretischen Erfassung von Strukturen der Männlichkeits- beziehungsweise Geschlechterkonfigurationen. Sie werden in einem wissenssoziologischen Ansatz diskursanalytisch aus einschlägigen Texten von und über Indie-Musiker\_innen erschlossen. Daraus filtert die Autorin ein relationales Konzept hegemonialer Männlichkeit heraus, das sich kategorial in Abgrenzung von anderen Männlichkeits- und von Weiblichkeitskonstruktionen definiert. Wettbewerb ist ihr wichtigster Modus. Darauf beruht auch das hegemoniale Gefälle. Allerdings zeigt sich kein einheitlicher Befund. Vielmehr erweist sich das Selbstverständnis von Männlichkeit als flexibel. Während in homo-sozialen Kontexten neben den zentralen Kategorien ‚Rebellion‘ und ‚Authentizität‘ auch Formen kontrollierter Emotionalität zugelassen und mehrschichtige Bilder von Männlichkeit repräsentiert werden, rückt in heterosozialen Kontexten die Absicherung hierarchischer Privilegien in den Vordergrund. Die dazu eingesetzten diskursiven Strategien äußern sich im Marginalisieren, Verleugnen oder Verschweigen weiblicher Kompetenz und Professionalität, Reduktion der Beschreibung auf Äußerlichkeiten oder unterstellte ‚weibliche‘ Verhaltensmuster, Reden über statt mit Musikerinnen – ein Ergebnis, das auf alarmierende Weise an den Ausschlussmechanismus von Künstlerinnen und Komponistinnen aus der Geschichte der artifiziellen Musik erinnert. Sanitters Vorschlag, die Aufmerksamkeit auf die Flexibilisierungs- und Re-Stabilisierungsprozesse von Männlichkeits- (und Weiblichkeits-)Vorstellungen zu richten, kann als Aufforderung für musikwissenschaftliche Geschlechterforschung auch anderer thematischer Bereiche übernommen werden.

Insgesamt lässt sich kein einheitlicher Forschungsfokus in der musikwissenschaftlichen Geschlechterforschung ausmachen. Stattdessen bieten die hier vorgestellten Beiträge Momentaufnahmen aus einem großen Pool unterschiedlicher Forschungsansätze und -interessen. Damit entsprechen sie der thematischen Diversität der Veranstaltungsreihe *Musik & Genderdiskurs*, die mit Vorträgen, Symposium (mit den zwei thematischen Schwerpunkten „Stimme“ und „Körper“), Lesungen, Konzerten, Filmen und einer Fotoausstellung im Wintersemester 2011/2012 an verschiedenen Orten in Freiburg i.Br. stattfand. Die Breite des Spektrums ist durch den Gegenstand, die Vielfalt von Musiken und Musikpraxen,<sup>10</sup> bedingt. Als ein Ergebnis der bereichernden Eindrücke bleibt der Wunsch, die transdisziplinäre Kooperation nicht nur zwischen den einzelnen musikwissenschaftlichen Sparten, sondern zwischen allen an der Erforschung von Musiken und Musikpraxen beteiligten Fächer zu verstärken.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Prof. Dr. Janina Klassen  
Hochschule für Musik  
Schwarzwaldstr. 141, D-79102 Freiburg/Brsg.

[j.klassen@mh-freiburg.de](mailto:j.klassen@mh-freiburg.de)



## Anmerkungen

- 1 Bis Anfang des 20. Jahrhunderts galt die Marienfarbe (himmel-)blau als Mädchenfarbe (Heller 2006: 116f.).
- 2 Das Symposium *Musik & Genderdiskurs* (16.2.-18.2.2012) fand im Rahmen der gleichnamigen Veranstaltungsreihe der *Freiburger GeschlechterStudien* im Wintersemester 2011/12 statt. Das Angebot mit Ringvorlesung, Seminar, Vorträgen, Lesungen, Konzerten, Filmvorführungen und Ausstellung dehnte sich über die ganze Stadt aus und war allen Interessierten zugänglich. Konzept, Leitung, Durchführung und Organisation: Janina Klassen, Hochschule für Musik Freiburg, Meike Penkwitt, Zentrum für Anthropologie und Gender Studies der Albert-Ludwigs-Universität. Veranstaltende: Zentrum für Anthropologie und Gender Studies (ZAG) der Universität Freiburg, Carl-Schurzhaus (Deutsch-Amerikanisches-Institut), Musikhochschule Freiburg, Gleichstellungsbeauftragte der Pädagogischen Hochschule Freiburg, Büro der Gleichstellungsbeauftragten der Universität Freiburg, Institut für Soziologie der Universität Freiburg, Theologische Fakultät der Universität Freiburg, Erzbischöfliches Priesterseminar Collegium Borromaeum Freiburg, Studium Generale, Frankreich-Zentrum Freiburg der Universität Freiburg, Centre Culturel Français Freiburg, Kommunales Kino Freiburg, Literaturbüro Freiburg, Frischfleisch/Theater Freiburg, Theater Freiburg. Ich danke Meike Penkwitt und den Studierenden Irina Belikow, Christiane Götzen, Julia Angstenberger und Carolin Hellwig für die umsichtige Organisation und Durchführung der Gesamtveranstaltung.
- 3 Der Ausdruck gilt der umgangssprachlich als „Klassik“ bezeichneten artistischen, verschriftlichten, subjektzentrierten ‚Kunst‘-Musik europäischer Herkunft und dient zur Unterscheidung von anderen Musikgenres (wie Popmusik oder Jazz) und nicht europäischer klassischer Musik (vgl. Classical music 2012 sowie [http://en.Wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_classical\\_and\\_art\\_music\\_traditions](http://en.Wikipedia.org/wiki/List_of_classical_and_art_music_traditions)).
- 4 Sowohl die sozialistischen Frauenrechtlerinnen als auch der konservative Kleebblattbund interessierten sich um 1900 für herausragende Frauen. Der Bielefelder Verlag Velhagen & Klasing publizierte die Reihe *Frauenleben. Eine Sammlung mit Lebensbeschreibungen hervorragender Frauen*, in der 1910 auch ein von Wilhelm Kleefeld verfasster Band über Clara Schumann erschien (Klassen 2009: 481ff.).
- 5 Nach Matthei und Seegers gab ein Artikel über „vergessene Komponistinnen“, den Elke Mascha Blankenburg 1979 in der Zeitschrift *Emma* veröffentlichte, den Anstoß, einen Internationalen Arbeitskreis Frau und Musik zu gründen, mit dem Ziel, „Kompositionen von Frauen auszugraben und aufzuführen“ (2011).
- 6 Die Veröffentlichung der Beiträge im *Jahrbuch Musik und Gender* (Bd. 3, 2010) ist als Festschrift Eva Rieger gewidmet (vgl. Grotjahn/Rode-Breyman 2010: 9).
- 7 Eine allgemein zugängliche Statistik, die auch die unterschiedlichen Besoldungsklassen der Professuren abbildet, liegt nicht vor.
- 8 Eine auf die politische Instrumentalisierung – im Sinne eines „Germanozentrismus“ (Stefan Keym) – fokussierte kritische Auseinandersetzung mit „motivisch-thematischer Arbeit“ als Wertmaßstab in Werkanalysen war ein Thema der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, *Musik/Musiken. Strukturen und Prozesse*, Göttingen, 4.-8.9.2012 (Sektion II, 4, Druck i. Vorb.). Vgl. zur sprachkritischen Bewertung der musiktheoretischen Analysespra-

chen ohne speziellen Genderbezug Klassen (2008: 51ff.).

- 9 *New Musicology* steht hier als Sammelbezeichnung für eine besonders seit den 1990er Jahren verbreitete Richtung, die sich neuen, vor allem aus den Cultural und Gender Studies hervorgegangenen Methoden öffnet (vgl. zur kritischen Bewertung Davidović 2010: 349ff.).
- 10 Der Ausdruck Musiken/*musics* wird seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwendet, um die Pluralität der Phänomene zu kennzeichnen.

## Literatur

- Abbate, Carolyn (1991): *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Ahrend, Thomas (2010): Musikalische Hermeneutik. In: de la Motte-Haber, H./von Loesch, H./Rötter, G./Utz, C. (Hrsg.): *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6)*. Laaber/Oberpf.: Laaber Verlag, S. 314-315.
- Blossfeld, Hans-Peter (2012): Weiblich, gebildet, partnerlos. In: *Die Zeit* 33, 9. Aug. 2012, S 61f.
- Bowers, Jane/Tick, Judith (1986)(Hrsg.): *Women making Music. The Western Art Tradition*. Basingstoke: Macmillan.
- Brombach, Sabine/Wahrig, Bettina (2010): *Lebensbilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies*. Bielefeld: transcript-Verlag.
- Büsser, Martin (2000) (Hrsg.): *Gender – gesellschaftliche Verhältnisse im Pop (Testcard 8)*. Mainz: Ventil Verlag.
- Citron, Marcia J. (1993): *Gender and the Musical Canon*. Zitierte Ausgabe (2000) Illinois: University of Illinois Press.
- Citron, Marcia J. (2009): Männlichkeit, Nationalismus und musikpolitische Diskurse. Die Bedeutung von Gender in der Brahmsforschung. In: Kreuziger-Herr, A./Losleben, K. (Hrsg.): *History, Herstory. Alternative Musikgeschichten (Musik – Kultur – Gender 5)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 352-374.
- Cavalotti, Pietro (2010): Material, musikalisches. In: de la Motte-Haber, H./von Loesch, H./Rötter, G./Utz, C. (Hrsg.): *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6)*. Laaber/Oberpf.: Laaber Verlag, S. 271-273.
- Classical music (2012): Classical music. In: Wikipedia, the free encyclopedia, <[http://en.wikipedia.org/wiki/classical\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/classical_music)>. (Zugriff am 9.9.2012).
- Cusick, Suzanne G. (2001): Gender, musicology, and feminism. In: Cook, N./Everist, M. (Hrsg.): *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, S. 471-498.
- „Das Mädchen-Ei“ (2012): Das „Mädchen-Ei“ von Kinder Überraschung geht an den Start. <[http://193.105.87.50/winx/maedchen\\_ei/maedchen\\_ei.html](http://193.105.87.50/winx/maedchen_ei/maedchen_ei.html)>. (Zugriff am 7.10.2012).
- Davidović, Dalibor (2010): New Musicology. In: de la Motte-Haber, H./von Loesch, H./Rötter, G./Utz, C. (Hrsg.): *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6)*. Laaber/Oberpf.: Laaber Verlag, S. 349-350.
- Fine, Cordelia (2011): *Delusion of Gender: The Sciences Behind the Real Differences Between Sexes*. London: Icon Books.
- Fräulein* (2010): Editorial. <<http://www.Fraeulein-magazin.de/fraeulein.html>>. (Zugriff am 1.8.2012).
- gedok.de (2012): Gedok [Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e.V.]. <<http://www.gedok.de/08/>>. (Zugriff am 7.10.2012).
- Grotjahn, Rebecca/Rode-Breymann, Susanne (2008): Zum Geleit. In: Hottmann, K./Siegert, C. (Hrsg.): *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation (Jahrbuch Musik und Gender 1)*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 9-11.
- Grotjahn, Rebecca/Rode-Breymann, Susanne (2010): Zum Geleit. In: Kreuziger-Herr, A./Noeske, N./Rode-Breyermann, S./Unsel, M. (Hrsg.): *Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag (Jahrbuch Musik und Gender 3)*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 9f.
- Hanafi El Siofi, Mona/Moos, Jennifer/Muth, Liane (2010): *Feminismus Re-*

- visited. Einleitung. In: Penkwitt, M. (Hrsg.): *Feminisms Revisited. Freiburger Geschlechter Studien* 24. Leverkusen-Opladen: Budrich UniPress, S. 13-47.
- Hawkins, Stan (2009): *The British pop dandy: masculinity, popular music and culture*. Farnham und Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Heller, Eva (2006): *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*. 3. Aufl. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (2012) (Hrsg.): *Black Box Pop*. Bielefeld: transcript-Verlag.
- Herr, Corinna (2004): *Where is the female body? Androgyny and other strategies of disappearance in Madonna's music videos*. In: Fouz-Hernández, S./Jaman-Ivens, F. (Hrsg.): *Madonna's drowned worlds. New approaches to her cultural transformations*. Aldershot: Ashgate, S. 36-54.
- Hoffmann, Freia (1991): *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt/M.: Insel Verlag.
- Huber, Annegret (2009): *Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten*. In: Kreuziger-Herr, A./Losleben, K. (Hrsg.): *History, Herstory. Alternative Musikgeschichten (Musik – Kultur – Gender 5)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 125-139.
- Karnik, Olaf (2005): *Cunningham & Co. Körperinszenierungen in Elektronikclips*. In: club transmediale/Jansen, M. (Hrsg.): *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, S. 76-98.
- Kjartansson, Ragnar (2007): *Guð/God. Exhibition at the Living Art Museum, 15.11.2007*. <<http://www.YouTube.com/watch?v=j5xYLXvnV08>>. (Zugriff am 4.9.2012).
- Klassen, Janina (2008): *Symphonie und Landschaft. Analyse- und narrative Sprache*. In: Emmenegger, C./Schwind, E. (Hrsg.): *Musik – Wahrnehmung – Sprache*. Zürich: Chronos Verlag, S. 51-57.
- Klassen, Janina (2009): *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit (Europäische Komponistinnen 3)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.
- Knaus, Angelika (2010): *„Begriffslose Kunst“ und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse*. In: Grotjahn, R./Vogt, S. (Hrsg.): *Gender und Musik. Grundlagen, Methoden, Perspektiven (Kompendien Musik 5)*. Laaber/Oberpf.: Laaber Verlag, S. 170-182.
- Lehnert, Gertrud (2012): *„Weiblichkeit ist wieder in“*. Interview mit Enrico Ippolito. In: *Die Tageszeitung* 21./22. Jan. 2012, S. 32.
- Lippa, Richard A. (2005): *Gender, Nature, and Nurture*. 2. Aufl. Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Macarthur, Sally (2010): *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music*. Farnham und Burlington: Ashgate Publishing Company.
- McClary, Susann (1990): *Feminin Endings. Music, Gender, and Sexuality. With a new Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marchl, Sandra (2010): *Weibliche Opferbiographien. Eine Gegenlektüre aus der Perspektive der Textlinguistik*. In: Kreuziger-Herr, A./Noeske, N./Rode-Breyman, S./Unsel, M. (Hrsg.): *Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag (Jahrbuch Musik und Gender 3)*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 91-96.
- Matthei, Renate/Seeger, Angelika (2012): *Die Geschichte des Archivs Frau und Musik*. <<http://www.archiv-frau-musik.de/cms/uber-das-archiv/geschichte>>. (Zugriff 20.8.2012).

- MUGI (2003ff.) Hrsg. v. Beatrix Borchard. Das Internetportal für Musikvermittlung und Genderforschung. Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentation. <<http://mugi.hfmthamburg.de>>. (Zugriff am 24.8.2012).
- Opitz-Belakhal, Claudia (2010): Geschlechtergeschichte (Historische Einführungen 8). Frankfurt/M./New York: Campus Verlag.
- Pink [Alecia Beth Moore] (2012): Biografie. <<http://www.pinkspage.com/de/bio>>. (Zugriff am 2.8.2012).
- Reese, Kirsten (2010): Geschlechtslose elektronische Musik? PerformerInnen am Laptop. In: Oster, M./Ernst, W./Gerads, M. (Hrsg.): Performativität – Performance – Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst. 2. Aufl. Berlin: LIT Verlag, S. 99-109.
- Rieger, Eva (1981): Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung. Berlin: Ullstein.
- Rieger, Eva (2009): Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Rieger, Eva (2010): Frau, Musik und Männerherrschaft revisted. In: Kreuziger-Herr, A./Noeske, N./Rode-Breyman, S./Unsel, M. (Hrsg.): Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag (Jahrbuch Musik und Gender 3). Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 63-69.
- Rodgers, Tara (2010): Pinks noises: women on electronic music & sound. Durham N. C.: Duke University Press.
- Siedenburg, Ilka (2009): Geschlechtstypisches Musiklernen (Osnabrücker Beiträge zu Musik und Musikerziehung 7). Osnabrück: epos-Music. <<http://www.epos.uni-osnabrueck.de/music/templates/buch.php?id=82>>. (Zugriff am 2.8.2012).
- Šiška, Blanka (2010): Ergänzende Lektüre zu Eva Riegers Frau, Musik und Männerherrschaft. In: Kreuziger-Herr, A./Noeske, N./Rode-Breyman, S./Unsel, M. (Hrsg.): Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag (Jahrbuch Musik und Gender 3). Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 83-89.
- Tagg, Philipp (1982): Analysing popular music: theory, method, and practice. <<http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>>. (Zugriff am 16.9.2012).
- Utz, Christian (2010): Analyse. In: de la Motte-Haber, H./von Loesch, H./Rötter, G./Utz, C. (Hrsg.): Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6). Laaber Verlag, S. 38-41.
- Weissweiler, Eva (1981): Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. Frankfurt/M.: S. Fischer-Verlag.
- Wetterer, Angelika (2003): Die Krise der Sozialisationsforschung als Spiegel gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse. In: Zeitschrift für Frauenstudien und Geschlechterforschung 1, S. 3-22.
- Wicke, Peter (2011): Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga. München: C. H. Beck Verlag.
- Wohnraumhelden [Christof Stein-Schneider/Schulz, Fabian] (2011): Metrosexuell. Live at Serengeti Festival. <<http://www.youtube.com/watch?v=7HDVth2wYUo>>. (Zugriff am 4.9.2012).
- Yoon, JeongMee (2009): The Pink & Blue Project. Text zur gleichnamigen Light jet Prints Fotoserie 2006-2009. <[http://www.jeongmeeyoon.com/texts\\_040.htm](http://www.jeongmeeyoon.com/texts_040.htm)>. (Zugriff am 30.7.2012).



## „No Lady need apply“ oder „Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen“

Organistinnen auf dem Weg der Professionalisierung

Freia Hoffmann/Christine Fornoff

**Zusammenfassung:** Basierend auf den Forschungen des Sophie Drinker Instituts für das Online-Lexikon „Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“ (seit 2006) und mit Hilfe vorliegender regionaler Untersuchungen wird ein erster Überblick über die Kultur- und Professionalisierungsgeschichte der Organistin gegeben: deutschsprachiger Raum, französische Schweiz, Frankreich und England.

Kriterien der Professionalisierung waren der Zugang zum Instrument (Frage der ‚Schicklichkeit‘), private und institutionelle Ausbildung, Probespiele, Anstellungen, Bezahlung, Umfang der Dienstverpflichtungen und die Verbindung mit Dirigententätigkeit. Baugeschichtliche Besonderheiten (zeitweiliges Fehlen von Pedalregistern) und das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Tätigkeit und „anspruchlosem“ Gemeindedienst haben dazu beigetragen, Frauen den Weg an die Orgel zu erleichtern oder auch zu erschweren.

**Schlagwörter:** Organistinnen, Professionalisierung, Instrumentalausbildung, Sophie Drinker Institut, Lexikon Europäische Instrumentalistinnen.

„No Lady need apply“ or „Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen“. Female organists on the way of professionalization

**Abstract:** Based on the research of the Sophie Drinker Institute for the online encyclopedia „Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“ (since 2006) and available regional surveys, a first overview of the female organists' history of professionalization and of civilization can be given in the German-speaking area, the French-speaking Switzerland, France and England.

The essential criterions for the professionalization have been: access to the instrument (issue of ‚decency‘), private and institutional education, proceedings of application, employment, payment, the scale of the engagements and the combination with the function of conductor. Structural characteristics in history (for instance temporary missing of pedalboard) and the tension between artistic occupation and ‚trivial‘ community service have been contributed to either relieve or complicate women's access to the organ.

**Keywords:** Female organists, professionalization, instrumental education, Sophie Drinker Institut, Lexikon Europäische Instrumentalistinnen.

„Mulieres in ecclesiis taceant“<sup>1</sup>, diese vielzitierte Bestimmung des Paulus von Tarsus, die im 1. Korintherbrief überliefert ist (1 Kor 14, 34-35), war über viele Jahrhunderte auch für die Kirchenmusik prägend: Frauen sollte in den Gotteshäusern nicht nur die Rede verwehrt sein, sondern auch der Gesang und das Instrumentalspiel. Während sich im 18. Jahrhundert das Singverbot, je nach Ort und Konfession, nach und nach lockerte, kam in Bezug auf das Orgelspiel noch

ein weiteres, aus dem bürgerlichen Frauenideal resultierendes Hemmnis hinzu: Da die Kirchenorgeln in der Regel mit einem Pedalwerk versehen waren, wurde nicht nur mit den Händen gespielt, sondern auch mit den Füßen. Bewegungen und Haltungen der Beine wurden in der Geschichte des Instrumentalspiels von Frauen immer wieder diskutiert: als etwa der Musiktheoretiker und Pfarrer Carl Ludwig Junker 1784 dringend vom Cellospielen abriet, weil „eine solche Lage der Füße [Beine] (...) für tausende Bilder erwecken, die sie nicht erwecken sollten“ (Junker 1784: 97). Die Glasharmonika, deren Walze nach dem Umbau durch Benjamin Franklin 1762 mit einem Pedalmechanismus angetrieben wurde, empfahl man den Frauen im Gegensatz zum Violoncello zwar durchaus; die Spielbewegungen der Beine wurden aber ggf. mit einem Tuch verborgen. Das Harfenspiel drohte mit der Einführung des Doppel-Pedal-Mechanismus ebenfalls zum Problem zu werden. Dem wirkte die Harfenistin Therese aus dem Winkel<sup>22</sup> vorsorglich entgegen, als sie 1834 schrieb, man dürfe den Frauen „Geschmack und Zartgefühl genug zutrauen, sich nur mit langen und weiten Gewändern an die Harfe zu setzen, welche die Bewegungen der Füße verhüllen“ (AmZ 1834: 67). Noch viele Jahrzehnte lang setzten sich Frauen, wenn sie etwa als Violoncellistinnen öffentlich auftraten, wie Lise Cristiani\*, Rosa Suck\* und Elisa de Try\*, voyeuristischen Blicken und anzüglichen Kommentaren aus.

Die ‚Königin der Instrumente‘, die Orgel, die in der Lage war, den Kirchenraum vielstimmig und mächtig zu füllen, schien für Frauen lange unzugänglich, zumal ihr Spiel in der Regel mit einer kirchlichen Funktion, einem Amt verbunden war. Dass wir heute Organistinnen und Kantorinnen kennen, dass Frauen Konzerte auf der Orgel geben, ist Ergebnis eines historischen Prozesses, der übrigens – betrachtet man den Anteil von Frauen innerhalb der Kantoren-Hierarchie – noch ebenso wenig beendet ist wie das Eindringen von Musikerinnen in die Sinfonieorchester. In Prozesse der Professionalisierung sind „geschlechtliche Differenzierungen und Hierarchisierungen“, wie Angelika Wetterer in ihrer Habilitationsschrift darlegte, „von Anfang an eingelagert“ (Wetterer 2002: 217). Auch am Beispiel der Organistinnen lässt sich zeigen, dass

weibliche Teilbereiche auch hochqualifizierter Berufe und Professionen (...) stets zugleich die statusniedrigeren [sind], diejenigen also, die mit vergleichsweise weniger Prestige und Zu[g]angschancen zu materiellen, sozialen und symbolischen Ressourcen ausgestattet sind. (Wetterer 1995: 11f.)

Wetterers These, dass ein „Abbau des Qualifikationsgefälles zwischen den Geschlechtern (...) keineswegs automatisch auch zu einer qualifikationsadäquaten Integration der Frauen“ (Wetterer 2002: 218) führt, lässt sich an unseren Beispielen (besonders deutlich in England) ebenfalls verifizieren. Die Kriterien der Professionalisierung (Zugang zum Instrument, private und institutionelle Ausbildung, Probespiele, Anstellungen, Bezahlung, Umfang der Dienstverpflichtungen, Verbindung mit Dirigententätigkeit) sind freilich bei Organistinnen – im Spannungsfeld von liturgischem Dienst und künstlerischem Anspruch – recht komplex und müssen je nach Land und Konfession unterschiedlich gewichtet werden.



Am Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung in Bremen sind seit einigen Jahren im Rahmen des Projekts „Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“ umfangreiche Forschungen zu etwa 70 Organistinnen unternommen worden. Ergänzt durch regionale Untersuchungen von Minder-Jeanerret (2010), Granger (2008) und Barger (2007) ist es daher möglich, am Beispiel einiger europäischer Länder einen ersten Überblick über die Kulturgeschichte der Organistin zu geben. Offene Forschungsfragen werden am Ende unseres Beitrages formuliert.

### Der deutschsprachige Raum

Den strengen ideologischen Vorgaben entsprechend fällt die Bestandsaufnahme in Deutschland und Österreich bescheiden aus. Von der preußischen Prinzessin Anna Amalia\* (1723-1787) wissen wir, dass sie sich 1755 eine Hausorgel bauen ließ, was von ihrer Umgebung als Anachronismus beurteilt wurde, aber auch mit den vergleichsweise toleranten Verhältnissen im Adel zu tun hatte. 1774 wirkte die blinde elfjährige Maria Theresia Paradis\* (1759-1824) bei einer Festmesse in Wien als Organistin mit, vier Jahre später hat sich in Wien „das eilfjährige Fräulein v. Leithner mit einem Orgelconcerte besonders hervorgethan“; um 1798 trug die neunjährige Katharina Lambert\* (1789-1832) in Kloster Neuburg (Unterösterreich) „in der großen Stiftskirche ein Orgelconcert zu Jedermanns Erstaunen“ vor (zit. nach Hoffmann 1991: 164). Dass Kinder, zumal sogenannte Wunderkinder, bei der Aneignung ‚unweiblicher‘ Instrumente oft eine Pionierfunktion innehatten, ist an anderer Stelle dargelegt worden (Hoffmann 1991). Aber auch in den anderen bekannten Fällen ist anzunehmen, dass es sich eher um Pianistinnen handelte, die sich bei Gelegenheit auch an der Orgel versuchten, vermutlich ohne das Pedalspiel einzubeziehen. Erste Anstellungen finden sich im deutschsprachigen Raum erst bei Thekla\* (1801-1869) und Christina Lachner\* (1805-1858), Töchtern des Organisten Anton Lachner und Schwestern der berühmteren Ignaz und Franz Lachner. Die Musikerinnen konnten sich 1820 in Probespielen gegen männliche Mitbewerber durchsetzen und wurden Organistinnen an der St. Georgskirche in Augsburg und der Stadtpfarrkirche des benachbarten Rain. Ihr Fall blieb aber die Ausnahme, und es sollte ein halbes Jahrhundert dauern, bis in Deutschland nach jetzigem Forschungsstand wieder eine Organistin angestellt wurde: Hedwig Peters\* (1854-nach 1893), die ab 1872 für mindestens 20 Jahre Organistin am Berliner Nikolaus-Bürger-Hospital wurde. Daneben übernahm sie Vertretungen an der Königlichen Hof- und Garnisonskirche und gab Orgelkonzerte. Auf Orgelkonzerte und gelegentliche Konzerte mit Orchester beschränkte sich Cornelia Kirchhoff\* (Lebensdaten unbekannt), deren Auftritte in Berlin während der 1880er Jahre belegt sind und die 1883 bei einer Konzertreise nach London im Crystal Palace großen Erfolg hatte. Während Thekla und Christina Lachner vom väterlichen Unterricht profitierten, wurden Hedwig Peters und Cornelia Kirchhoff vom renommierten Berliner Organisten und Komponisten Otto Dienel ausgebildet. Ab wann Frauen im deutschsprachigen Raum ein förmliches Orgelstudium an Konservatorien

möglich war, harrt noch der Erforschung. Immerhin berichten Musikzeitschriften 1867 von Orgelprüfungen am Stern'schen Konservatorium in Berlin, an denen sich zwei amerikanische Studentinnen beteiligten; am Leipziger Konservatorium schloss 1868 Lida Pupke\* (Lebensdaten unbekannt), eine polnische Studentin, ihr Orgelstudium ab, und 1885 nahm die aus Moskau stammende Marie Klamroth\* (1863-1946) ebenfalls in Leipzig ein Studium mit den Fächern Klavier und Orgel auf. Erst 1883 sind mit Anna Dittrich\* (1857-?) und Augustine Becker (Lebensdaten unbekannt) zwei deutsche Studentinnen belegt. Anna Dittrich begann in diesem Jahr ein Studium am Kullack'schen Musikinstitut in Berlin; Augustine Becker war Studentin am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt (u.a. von Clara Schumann) und erhielt 1883 Orgelunterricht von Heinrich Gelhaar. Vor ihnen haben anscheinend nur Musikerinnen aus dem Ausland von der Möglichkeit einer institutionellen Ausbildung in Deutschland Gebrauch gemacht – möglicherweise ein Indiz für großzügigere Ansichten, die andernorts in dieser Frage herrschten.

#### Die französische Schweiz

Sie stellt in Folge der konfessionellen Verhältnisse eine Besonderheit dar. So leitet Irène Minder-Jeaneret ihre Arbeit über die „*premières femmes organistes en Suisse romande protestante*“ mit dem Satz ein: „Aucun nom de femme ne figure sur les listes des organistes titulaires des plus grands édifices religieux de Suisse romande“<sup>3</sup> (Minder-Jeaneret 2010: 91). Im Zuge der calvinistischen Reformen wurde die Orgel vollkommen aus der Kirche verbannt, und erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelangte sie unter dem Einfluss der Aufklärung zu bescheidener Funktion bei der Unterstützung des Gemeindegesangs. Dies scheint aber in den ersten Jahrzehnten für Frauen nicht von Nachteil gewesen zu sein. Das Organistenamt genoss offenkundig weder hohes Ansehen noch erfolgte eine entsprechende Entlohnung. So musste für die reformierte Kirche St. Martin in Vevey mit Marie-Louise Sainte-Alme eine „*maitresse de clavecin catholique*“<sup>4</sup> engagiert werden, während Frauen in anderen Fällen das Organistenamt vorübergehend versahen, bis ein männlicher Kandidat gefunden war (Minder-Jeaneret 2010: 91f.). Die *Allgemeine musikalische Zeitung* schreibt noch 1820:

In Genf wird nun zwar die Orgel gespielt zu den Psalmen, welche beym Gottesdienste gesungen werden; aber von wem? – und wie? Von Leuten, die es nicht verstehen, zum Theil von Mädchen, die wohl leidlich Klavier spielen, aber der Orgel nicht gewachsen sind. (AmZ 1820: 197)

Immerhin zeigt eine Statistik für den Kanton Waadt, dass sich zwischen 1757 und 1850 unter 101 Titular-OrganistInnen immerhin sieben Frauen befanden, die teilweise nur kurzzeitig, in anderen Fällen aber bis zu 30 Jahre lang das Amt ausübten (Burdet 1971: 604ff.). Vielfach handelte es sich um Töchter oder Schwestern von Organisten, die in Musikerfamilien mitlernten, ohne dass sich

das Leitungsgremium eines Konservatoriums Gedanken über die ‚Schicklichkeit‘ der Instrumentenwahl hätte machen können. Aufschlussreich für die Arbeitsbedingungen ist die Kandidatur zweier Schwestern um das Organistenamt von St. Pierre in Genf im Jahre 1821. Ihr Vater, der Genfer Pastor Charles Bourrit, verfasste einen Empfehlungsbrief, in dem er versichert, seine ältere Tochter habe in verschiedenen Genfer Kirchen und in einer Dorfkirche die Orgel gespielt, Ferien-Vertretungen und Assistenzen unentgeltlich übernommen und in den vergangenen sechs Jahren den Organisten Nikolas Scherrer an der Kirche St. Pierre mindestens 125 bis 150 Male ohne Bezahlung vertreten, ebenso die jüngere Schwester, die sich in zahlreichen Kirchen und Vertretungen nützlich gemacht habe (Minder-Jeanerret 2010: 95f.). In Le Locle übernahm Sophie-Pauline Lenz-Gallot (1805-1869) nach dem Tod ihres Mannes 1856 das Organistenamt, musste es aber drei Jahre später verteidigen gegen den Versuch, sich ablösen zu lassen durch einen „vrai organiste“<sup>5</sup>. Die Eingabe des Président du Comité des orgues du Locle an die Gemeinde verdeutlicht, wie angreifbar eine Organistin in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch war:

Être pianiste, cela ne veut rien dire – la différence entre les 2 instruments est immense. En jupes on ne peut se servir des pédales, on ne les voit pas et quand même on saurait s’en servir, il faudrait un costume spécial. Ne pas se servir des pédales, c’est impossible puisque les pieds doivent faire jouer quatre registres, à eux seuls. (...) je m’étonne qu’elle persiste à vouloir se servir à un instrument qui appartient à l’homme.<sup>6</sup> (zit. nach Minder-Jeanerret 2010: 98)

## Frankreich

Hier zeigt sich ein anderes Bild. Es hängt zusammen mit dem Ansehen, das Orgel, Orgelbau und Orgelkomposition dort traditionell genossen und das durch die Revolution nur kurzzeitig relativiert war. Dazu kam das Renommee, das französische Musikerinnen schon um 1700 vor allem in der französischen Hauptstadt hatten; und schließlich ist an die liberale Ausbildungspraxis zu erinnern, die sowohl im Privatunterricht als auch – nach der Revolution – im *Conservatoire national de musique* deutlich wird.

1721 trat Marie-Madeleine Couperin\* (1690-1742), Tochter von François Couperin „Le Grand“, in Paris bereits zur Cembalistin und Organistin ausgebildet, in die Benediktinerabtei von Maubuisson bei Pontoise ein und wirkte hier unter dem Namen „Sœur Cécile“ als Organistin. Wir dürfen annehmen, dass jenseits der wenigen Namen, die aus dem Klosterleben überliefert sind, eine große Zahl von Ordensfrauen als Organistinnen tätig waren und dass in den Frauenklöstern (wahrscheinlich weit über Frankreich hinaus) weder das oben zitierte Paulus-Wort noch die Frage der ‚Schicklichkeit‘ eine nennenswerte Rolle gespielt haben. Aus Paris ist der Name von Mademoiselle Pourvoyeur\* (Lebensdaten unbekannt) überliefert, die um 1775 Organistin am Pariser Frauenkonvent des Récolettes war. Ein weiteres Mitglied der Familie Couperin, Elisabeth-

Antoinette Couperin\* (1729-1815), hat, offenbar als Externe, in der Pariser Abbaye Montmartre das Amt der Organistin versehen und Unterricht gegeben. Frankreich hält aber die Überraschung bereit, dass mit Mademoiselle Olivier\* (St. Landry), Mademoiselle Lairret\* (Ste. Croix-de-la Cité, St. Pierre-des-Arcis in Paris), Mademoiselle Chéron\* (Hôtel Dieu) und Mademoiselle Noblet\* (La Madeleine, St. Opportune) Organistinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris auch außerhalb von Klostereinrichtungen Anstellung fanden.

Eine Notiz aus der französischen Provinz von 1791 verdeutlicht, welche Rolle auch in Paris das familiäre Umfeld der Musikerinnen spielte: Hier ist eine Eingabe des 78-jährigen Chorleiters und Organisten Maurice Dobet an St. André in Châteaudun (Eure-et-Loir) überliefert, der beantragt, man möge sein Amt aufteilen „entre luy et sa fille qui depuis trente-deux ans touche avec luy les orgues qu’il ne pouvoit toucher seul“<sup>47</sup> (zit. nach Granger 2008: 289). Auch die Pariser Organistinnen entstammten vielfach Organisten-Familien und fanden Zugang zum Instrument und Gemeindedienst, wenn Lehrer oder Väter mit der Arbeit in mehreren Kirchen überfordert waren. Sylvie Granger hat unter dem Titel „Les musiciennes de 1790. Aperçus sur l’invisibilité“ in einer Art Momentaufnahme mithilfe von Archivrecherchen in Paris und einigen Departements 60 Frauen gezählt, „ayant toutes un rôle musical avéré dans une église ou une communauté monastique“<sup>48</sup> (zit. nach Granger 2008: 292). Zwei Drittel der Musikerinnen wirkten in Klöstern, vor allem der Benediktinerinnen und Zisterzienserinnen. Unter den Übrigen waren zehn in einer Stiftskirche, sechs in einer Pfarrgemeinde und immerhin zwei an einer großen Kathedrale angestellt: Françoise Jaubart in Périgueux und Adélaïde Dulong in Evreux.

Es ist anzunehmen, dass sich die relative Dichte von Organistinnen in Frankreich im 19. Jahrhundert fortgesetzt hat. Immerhin treffen wir hier wieder ein Mitglied der Familie Couperin, Céleste-Thérèse\* (1792/3-1860), Organistin an den großen Pariser Kirchen St. Gervais und St. Jean-St.-François, sowie Juliette Godillon\* (1823-1854) an der Kathedrale von Meaux. Die Tatsache, dass das Konservatorium in Paris 1818 erstmals Frauen in die Orgelklasse aufgenommen hat (Sykes 2007: 72ff.), mag Ausdruck der relativ liberalen französischen Verhältnisse sein.

## England

Unser letztes Beispiel ist in musikgeschichtlichen Entwicklungen – seiner Wirtschaftsgeschichte entsprechend – dem Kontinent in vielerlei Hinsicht historisch voraus gewesen. So verwundert es nicht, dass es in Großbritannien vergleichsweise früh gelang, das Berufsbild der Organistin zu etablieren: Über 150 Organistinnen, die dort von 1850 bis 1900 wirkten, lassen sich namentlich nachweisen. Die biographische Aufarbeitung von ca. 30 englischen Organistinnen, die Christine Fornoff für das *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* (Hoffmann 2006ff.) vorgenommen hat, erlaubt es, den Prozess der Professionalisierung nachzuzeichnen.

Ein wesentliches Kriterium sind Ort und Institutionalisierung der Ausbildung. Am häufigsten war der Unterricht durch Angehörige. Viele der jungen Frauen stammten aus Organistenfamilien und wurden wie Hannah Binfield\* (1810-1887), Edith Chubb\* (ca. 1878-?), Mary Ellen Cooper\* (zweite Hälfte 19. Jahrhundert), Mary Hudson\* (1758-1801) und Eliza Wesley\* (1819-1895) vom Vater oder Bruder unterrichtet, Maria Julia Cope\* (1847-1934) vermutlich von ihrer Mutter. Eine ähnliche Nähe zum Arbeitsfeld hatten Florence Aylward\* (1862-1950), Emily Calcraft\* (1851-1950), Evangeline Hake\* (1870-1955) und Agnes Ives\* (1861-1941), deren Väter Geistliche waren. Ein ebenfalls häufig gewählter Weg war der private Unterricht bei einem Organisten. So studierte Ann Mounsey-Bartholomew\* (1811-1891) bei den bekannten Londoner Organisten Thomas Attwood und Samuel Wesley. Beatrice Peters\* (1876-?) erhielt Unterricht von Cuthbert Harris (Lehrer an der London Organ School), Charles Harry Moody und Dr. Harry Alfred Hardings (Lehrer am Royal College of Organists). Mary Wood\* (1840-1925) lernte zunächst bei Christopher Edwin Willing und anschließend privat bei Edmund Harp Turpin (Lehrer am Royal College of Organists).

In England gab es aber im 19. Jahrhundert auch mehrere Möglichkeiten der institutionellen Ausbildung. Besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden in London private Institute, die auch Frauen zum Orgelstudium zuließen (Barger 2007: 70-74). Florence Aylward studierte an der Guildhall School of Music, Georgiana Couves\* (1833-?) am Queens College London, Emily Edroff\* (ca. 1870-nach 1909) studierte und lehrte an der London Organ School und Evangeline Hake wurde am Trinity College of Music ausgebildet. Außerdem gab es auch außerhalb Londons Musikschulen, an denen spätere Organistinnen lernten, wie die Hastings and St. Leonards School of Music oder die Derby School of Music. Außer diesen privaten Instituten nahmen sowohl die National Training School of Music als auch das Royal College of Music Studentinnen auf. So studierte Theresa Beney\* (1859/1860-?) unter John Frederick Bridge, dem Organisten der Westminster Abbey, an der National Training School. Auch für das Royal College of Music sind einige Orgelstudentinnen bekannt (Barger 2007: 71). Es war möglich, an den Examensprüfungen als Externe teilzunehmen. So konnten MusikerInnen ihre Qualifikation mit der Führung des Titels „Associate“ oder dem höheren „Fellow“ nachweisen. Die prestigeträchtigste Institution für OrganistInnen war das Royal College of Organists. An den Prüfungen konnten sowohl Männer als auch Frauen teilnehmen. Mary Johnson (1849-1929) war die erste Organistin, die hier 1872 ein Zertifikat als „Fellow of the College of Organists“ (F.C.O.) erhielt (Barger 2007: 119). Neben ihr bestanden unter anderen Mary Wood 1878 und Theresa Beney 1881 die Prüfung zur „Associate“, 1887 wurden Edith McKnight\* (1862-nach 1920) und 1903 Emily Lucas\* (1870-nach 1925) zur „Fellow“.

In den meisten Fällen scheint die Ausbildung in der Nähe des Heimatortes stattgefunden zu haben, nur in wenigen Fällen sind Reisen oder Umzüge zu einer Lehranstalt bekannt. Die später als „mother of music in the Isle of Man“ (*MusT* 1925: 176) bezeichnete Mary Wood lebte einige Zeit in London im Haushalt ihres Lehrers Edmund Harp Turpin, um sich dort auf die Prüfung des College of Organists vorzubereiten. Auch Theresa Beney, eigentlich aus Brighton,

zog möglicherweise für die Zeit ihrer Ausbildung nach London. Die meisten der recherchierten Organistinnen stammten aber aus der Hauptstadt und mussten so für die Ausbildung nicht reisen. Die höhere Anzahl der bekannten Organistinnen mag auch aus der besseren Quellenlage resultieren.<sup>9</sup>

Für OrganistInnen gab es zwei Möglichkeiten, die Berufskarriere zu gestalten: eine Laufbahn als KonzertorganistIn oder die Anstellung an einer Gemeindekirche. Die Karriere als „Lady Organ Recitalist“ gelang wenigen Frauen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind hier nur Elizabeth Stirling\* (1819-1895) und Fanny Roe Green\* (1842-1911) zu nennen, in der zweiten kamen Theresa Beney und Emily Edroff hinzu. Die häufigste Laufbahn, auch bei den männlichen Vertretern, war das Amt an einer Gemeindekirche. Aus der wachsenden Bevölkerung Londons im 19. Jahrhundert resultierte ein steigender Bedarf an OrganistInnen, der auch den Absolventinnen zugute kam (Barger 2007: 32f.). Um eine Anstellung an einer Gemeindekirche zu erhalten, war in der Regel ein Probespiel nötig. Man lud einige BewerberInnen zum Vorspiel und wählte in zwei Runden den oder die Beste aus. Ob auf dem Land konsequent Probespiele stattfanden, ist fraglich. Emily Calcraft übte beispielsweise in jeweils der Gemeinde das Organistenamt aus, in der ihr Mann als Pfarrer angestellt war. Hier liegt die Vermutung nahe, dass ihre Dienste gerne zusätzlich zu denen ihres Mannes in Anspruch genommen wurden und nicht in allen vier Gemeinden Probespiele stattfanden. In den größeren Städten ist aber durchaus die Teilnahme von Frauen an Probespielen bekannt. Mary Hudson erhielt auf diese Weise bereits 1781 eine Stelle an der Kirche St. Olave (City of London), Elizabeth Mounsey\* (1819-1905) setzte sich 1834 14-jährig mit 88 Stimmen (bei 63 Stimmen Vorsprung zum nächsten Kandidaten) an der St. Peter's Church (City of London) durch, ihre Schwester Ann Mounsey wurde 1837 nach einem offenen Wettstreit Organistin der Kirche St. Vedast. Probespiele sind ebenfalls bei Sarah Perry\* (1828-?) und Elizabeth Stirling nachgewiesen.

Organistinnen waren mit wenigen Ausnahmen bei kleineren Gemeindekirchen angestellt. Elizabeth Stirling wurde 1858 auf die Stelle der Organistin an St. Andrew Undershaft berufen, die über eine dreimanualige große Orgel verfügte. Auch andere Organistinnen erhielten Stellen in der prestigeträchtigeren City of London, aber in kleineren Kirchen. In den Grafschaften waren die Musikerinnen meist ebenfalls in kleinen Gemeindekirchen beschäftigt.

Es ist schwierig, über die Bezahlung der englischen Organistinnen eine allgemeine Aussage zu machen, da sich hierzu in den Quellen selten Hinweise finden. Prinzipiell ist davon auszugehen, dass die meisten ein Gehalt von der Gemeinde erhielten, da viele ledig blieben und einen eigenen Haushalt führten, ohne aus reicher Familie zu stammen. Die Arbeit als Organistin dürfte hier zur Sicherung des Lebensunterhalts gedient haben. Von einigen haben wir Informationen über ein Gehalt. So erhielt Kate Westrop\* (1840-1923) nach der Niederlegung ihrer Arbeit eine Pension, Eliza Wesley wurde das volle Gehalt bis zu ihrem Tod weiter ausgezahlt, und von Elizabeth Stirling wissen wir, dass sie in St. Andrew Undershaft zunächst 40 £ und später 110 £ pro Jahr erhielt (Barger 2007: 113). Möglicherweise gab es aber auch hier einen Unterschied zwischen Stadt und Land.

Organistinnen wurden in England zur ernsthaften Konkurrenz für ihre männlichen Kollegen. Ihr Eindringen in diesen Beruf blieb nicht unwidersprochen. So wissen wir aus den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, dass häufig Stellenangebote mit dem Zusatz verbunden waren: „No Lady need apply“. Eine Leserschrift in der *Musical World* von 1857 wandte dagegen ein, verschiedene namhafte Organistinnen hätten bewiesen, „that females are as capable of performing upon the largest organs, and conducting choirs, as members of the ‚stronger sex‘“ (1857: 553), und löste damit eine viele Wochen dauernde Kontroverse aus. Als nächster meldete sich ein Autor, der sich auf eigene Erfahrungen berief:

I can truly say that ladies are incompetent, – incompetent, from want of strength – incompetent, from that want of boldness and fearlessness which in organ playing is so much required – incompetent, from the fact that they are not able even to properly control a pack of national schoolboys, much less a choir of men. (*MusW* 1857: 585)

Männliche Chorsänger hätten „no confidence in a lady-conductor“. In einem Vorort Londons habe er eine Organistin gehört, und es habe genügt, „to make one’s hair stand on end“. Abgesehen vom empirischen Befund wandte er Grundsätzliches ein:

Their very dress is against them, since it impedes their pedalling (almost the most important part of organ-playing): and if a lady to overcome this difficulty raises her dress a foot or so, I think every one will grant that it is by no means becoming, and must be inimical to that modesty which forms so charming a grace of the female sex. More than this, the various positions in which a lady when pedalling is obliged to place herself, to say the least, is extremely indelicate, if not indecent. No female but a Bloomer [bloomers sind Pumphosen, von der Amerikanerin Amelia Bloomer 1851 als Reformkleidung vorgeschlagen, Anm. F.H./F.C.] should be an organist; and if a woman’s mind will allow her to dress herself in that garb, I should think that her mind is of a character sufficiently masculine to play the organ. (*MusW* 1857: 585)

Es fanden sich gleichfalls Verteidiger der Organistinnen, etwa mit dem Argument, Frauen seien zumindest fähig, Kinderchöre zu leiten, oder es handle sich bei der Debatte nur um ein „prejudice, which ought not to be tolerated“ (*MusW* 1857: 585-586). Von einem Autor wurden Organistinnen sogar entschieden bevorzugt:

I decidedly give the preference to lady performers, and I am not making this assertion without having had ample opportunity of judging which I prefer. It is my privilege to be acquainted with several ladies who are not only competent performers, but women of the highest character and integrity; added to which I have always found them to be far more desirous of pleasing the clergyman and congregation than gentlemen. (*MusW* 1857: 585)

Die letzte Bemerkung ist aufschlussreich hinsichtlich eines möglichen Spannungsverhältnisses zwischen liturgischem Dienst und künstlerischem Anspruch. Der Meinung, Frauen sollten nicht Orgel spielen, wurde schließlich mit einem unabweisbaren Argument begegnet: „This is a thoroughly un-English idea, worthy of the Ottoman [Türken], but unworthy of an English gentleman! Why, next, it will be indelicate for a lady to mount a horse, or drive her pony carriage“ (*MusW* 1857: 626). Ein anderer Autor brachte das Problem vermutlich auf den Punkt: „There are more candidates for church organs than church organs for candidates. Here the shoe pinches“ (*MusW* 1857: 588).

Wo Frauen in Männerdomänen eindrangten, war dies historisch häufig mit der Abwertung der betreffenden Berufe verbunden. Entsprechende Ängste veranlassten wohl auch einen Organisten, unter dem Pseudonym „Pedals“ im April 1863 einen Brief an die Redaktion des *Musical Standards* zu richten:

There was a time when the position of Organist was, in rank, held to be as high as that of the priest himself, since he was generally one of the priests; and it is with no slight regret that I must ascribe no small portion of this decline in our position, to the ladies. It is no use any longer to shut our eyes to the fact, that with very few exceptions (...) ladies as a body are not at all competent for the position of organist. (*Musical Standard* 1863: 258)

In der anschließenden Abhandlung gegen die „female organists“ bediente sich „Pedals“ der gleichen Argumente, die bereits sechs Jahre zuvor in der *Musical World* erörtert worden waren. Auch dieses Mal löste der Leserbrief eine Debatte aus, die sich mit insgesamt zehn Beteiligten bis in den Juni 1863 hinzog. Die Meinungen, inwiefern sich das Amt für Frauen eigne, waren dabei unterschiedlich. Am klarsten dafür sprach sich „W.B. Filby“ (wohl der Komponist William Charles Filby) aus, der in Bezug auf die beschriebenen Fehler der Organistinnen bemerkte,

that any defection on their part does not arise *because they are females*. (...) I could (...) relate innumerable instances where male organists have been guilty of the same (...). Whether the mental condition of the sexes be equal or not (I firmly believe it is), there is abundant proof that the female mind can grasp music, both as an art and as a science equally with the male. (*Musical Standard* 1863: 274)

Außerdem fügte er hinzu: „As to pedalling, a lady *cannot* look at her feet – a gentleman *ought not* to look at his“ (ebd., Hervorh. i.O.). Neben so klaren Fürsprechern gab es auch Korrespondenten, die eine mittlere Position bezogen. So legte „Manuals“ zunächst Einspruch gegen „Pedals“ ein: „If there were no other motive which induced me to reply to your correspondent signing himself ‚Pedals,‘ gallantry alone would impel me to oppose his opinions, and, of course, the deductions he bases upon them“ (ebd.). Er gab diesem aber Recht, dass Frauen nicht als Chorleiterinnen geeignet seien. Auch „Argus“ stimmte zunächst der Eignung von Frauen für das Organistenamt zu, fügte aber an:



Although Mr. Filby's arguments are sound and logical, and although females have sufficient intellect to become organists, yet I cannot agree with him that 'the mental condition of the sexes is equal.' Where are our female dramatists, authors, composers, and painters, who can in any degree approach a Shakespeare, a Milton, a Purcell, or a Hogarth? Therefore, Sir, there is a boundary confining female intellect, which cannot be crossed; that boundary, however, is immeasurably above a mere organist. (*Musical Standard* 1863: 287)

Schließlich meldete sich auch „a female organist“ zu Wort. Sie widersprach nicht nur dem Kollegen „Pedals“, sondern wies auch die „gallantry“ von „Manuals“ zurück:

I cannot agree with 'Manuals' that it is a matter requiring the display of any gallantry whatever. What is this gallantry? It is merely a toleration of, and bland acquiescence in, woman's supposed intellectual weakness. We females do not want such toleration, we require no such mock homage, we do not care that the other sex should attribute to us qualities which we know we do not possess. (...) Besides, 'Manuals' merely recriminates the charge of 'Pedals,' and himself acknowledges that we are not fit to instruct choirs. Truly he is no champion of ours. (*Musical Standard* 1863: 287)

Diese Diskussion ist aufschlussreich, da sie viele Aspekte zeigt, die Auswirkungen auf die Anerkennung von Organistinnen hatten. Auf der einen Seite stand die Abwertung ihrer intellektuellen Fähigkeiten, die Frage nach ihrer physischen Eignung für das Instrument und ihrer Eignung als Chorleiterinnen sowie der ‚Schicklichkeit‘ bei der Ausübung beider Tätigkeiten. Auf der anderen Seite zeigt sich, dass der Organistenberuf wohl generell mit einem schlechten Ruf zu kämpfen hatte, was vielleicht bei den Kollegen das Gefühl subjektiver Bedrohung durch Organistinnen noch vermehrte.

Besonders das Problem der Konkurrenz scheint in den Debatten immer wieder durch. So vermutet ein Leser hinter „Pedals“ einen Organisten auf Stellensuche; „D. Maskell“ antwortet auf den bissigen Kommentar von „Alfred Beale“: „I would ask him whether, in the year 1858, he was not beaten twice, if not three times, by ladies, in competition and before professional umpires“ (*Musical Standard* 1863: 307). Bei all den genannten Ressentiments gegen Organistinnen gilt es aber abschließend festzuhalten, dass sich die Mehrzahl der Beteiligten an diesen Diskussionen *für* das Orgelspiel von Frauen aussprach.

## Offene Fragen

Dem aktuellen Forschungsstand zufolge waren die Arbeitsbedingungen für Organistinnen regional unterschiedlich und die Faktoren, die Einfluss auf ihre Berufsausübung nahmen, komplex. Entsprechend vielschichtig sind die Forschungsfragen, die an das in weiten Teilen noch unberührte Forschungsgebiet zu stellen sind:

Ein erster Ansatzpunkt könnte ein Vergleich der Ausbildung in den verschiedenen Regionen sein. In Deutschland war es im 19. Jahrhundert zum Beispiel üblich, dass diese im Rahmen der Lehrerausbildung stattfand, da das Amt des Organisten in vielen kleineren Gemeinden vom Dorflehrer ausgeübt wurde (Voltz 2002). Parallel entstand aber auch hier die Studienmöglichkeit an Konservatorien (z.B. in Leipzig). Ein Überblick über die Unterrichtsbedingungen und -inhalte hier und an den Konservatorien etwa in Paris und London wäre für die weitere Untersuchung hilfreich. Dies mit der Aufnahme von Frauen in die Orgelklassen in Verbindung zu setzen, könnte neue Aufschlüsse über die Ausbildungsmöglichkeiten von Organistinnen in Europa geben.

Auch das Ansehen in den verschiedenen Ländern wäre zu untersuchen. In der oben erwähnten Debatte zeichnet sich zumindest für England ab, dass Organisten im 19. Jahrhundert eine Entwertung ihres Berufes befürchteten.

Das Arbeitsgebiet der OrganistInnen ist fast ausschließlich auf den kirchlichen Bereich beschränkt. Wie eng die Arbeitsbedingungen mit der Entwicklung und Gestaltung der Konfessionen verbunden waren, wurde u.a. am Beispiel des Calvinismus in der Schweiz deutlich. Es ist also weiter zu untersuchen, welchen Einfluss andere Konfessionen auf die Akzeptanz von Frauen im Organistenamt und welche Auswirkungen der Stellenwert von Musik im Gottesdienst hatte. Im Calvinismus war dieser gering. Die Orgel wurde zwar gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder zur Begleitung eingesetzt, die Ansprüche an den und das Ansehen des Organisten waren aber so gering, dass Organistinnen hier weniger Widerstände zu überwinden hatten. Im evangelisch-lutherischen Glauben hatte Musik dagegen eine größere Bedeutung. Möglicherweise war dadurch die Akzeptanz von Organistinnen geringer. Wieder anders war es in Großbritannien. Während auf dem Kontinent vor allem die römisch-katholische und die protestantische Kirche vertreten waren, ging Großbritannien mit der anglikanischen Kirche einen Sonderweg. Neben anderen Konfessionsrichtungen gewannen im 19. Jahrhundert auf der Insel auch die römisch-katholische und die methodistische und wesleyanische Kirche wieder an Bedeutung. Es sind also durchaus unterschiedliche Wertigkeiten und Handhabungen des Organistenamtes in Abhängigkeit zur Konfession denkbar. Auch die Frage, ob Organisten- und Kantorenamt verbunden waren, gilt es zu überprüfen; zumindest aus England wissen wir, dass beide Ämter sowohl in Kombination als auch getrennt ausgeübt werden konnten.

Ein anderer Punkt sind die regionalen Unterschiede. So wäre zu bedenken, welchen Einfluss die strukturelle Kirchenorganisation jeweils auf das Wirken von Organistinnen hatte. In Bezug auf die Situation in England lassen erste Hinweise darauf schließen, dass es vor allem kleine Kirchen waren, an denen Organistinnen angestellt waren. So sind sowohl Anstellungen in Kirchen der Metropole London als auch in Dorfgemeinden in den englischen Grafschaften belegt. Inwiefern der Unterschied zwischen klerikalen Zentren und Provinzen in anderen Ländern eine Rolle spielte, gilt es noch zu untersuchen. Weiterhin ist zu prüfen, ob es in den einzelnen Kirchenordnungen Vorschriften für die Besetzung des Organistenamtes gab, oder ob es im Ermessen der Gemeinde lag, eine Frau einzustellen.

Besonders aufschlussreich dürfte es aber sein, das Auftreten von Organistinnen mit der Geschichte des Orgelbaus in Beziehung zu setzen. Die Orgel ist ein Instrument, das für einen speziellen Raum konzipiert ist. Daher gibt es hier – anders als bei Instrumenten, die in verschiedenen Räumen oder Orten gespielt werden können – eine starke regionale Prägung. Da auch die Orgelbauer meistens in einem begrenzten Gebiet tätig waren, ergaben sich große regionale Unterschiede im Orgelbau; man spricht hier auch von Orgellandschaften. So war in der Norddeutschen Schule bereits in der Spätrenaissance und im Barock ein selbständiges Pedalwerk üblich. In Frankreich dagegen waren in Folge der französischen Revolution viele Orgeln zerstört worden oder befanden sich in schlechtem Zustand. Auch als wieder Gottesdienste mit Orgelbegleitung stattfanden, wurde das Instrument meist pianistisch gespielt. So gab es „in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum Organisten in Frankreich, die das Pedalspiel beherrschten“ (van Oosten 2006: 16).

In England etablierten sich die Orgeln nach „deutschem System“, also mit einer großen Pedalklaviatur, erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts. Vorher hatte man eher Orgeln mit größeren Manualen und vereinzelt mit Pedalregistern gebaut. Betrachtet man nun die beiden beschriebenen Diskussionen, so fällt auf, dass das Pedalspiel von Frauen ein zentraler Punkt in der Argumentation gegen Organistinnen war. Eine mögliche Erklärung, warum wir in England so viel mehr Organistinnen kennen als in Deutschland, könnte folgende sein: In England entstand das ‚Problem‘, dass Frauen sich beim Orgelspiel in ‚unschickliche‘ Positionen und Bewegungen begaben, erst relativ spät mit der Etablierung des Pedals. Davor dürfte das Orgelspiel (abgesehen vom Musizieren im Kirchenraum) nicht anstößiger als das Klavierspiel gewesen sein, das für Frauen bekanntlich als passend empfunden wurde. Während also das Orgelspiel auf Grund der Beinhaltung in Norddeutschland undenkbar war, konnten Organistinnen in England einen Raum besetzen, der dann mit der flächendeckenden Einführung von Pedalwerken vermehrt in Frage gestellt wurde.

Korrespondenzadressen/correspondence addresses

Prof. Dr. Freia Hoffmann  
Goethestr. 35, D-28203 Bremen

Christine Fornoff  
Bloherfelder Straße 20, D-26129 Oldenburg

Sophie Drinker Institut  
Außer der Schleifmühle 28, D-28203 Bremen

Anmerkungen

- 1 „Frauen sollen in der Kirche schweigen“.
- 2 Die Biographien der Musikerinnen mit Sternchen können nachgelesen werden in Hoffmann 2006ff.
- 3 „Auf den Listen der OrganistInnen an den großen Kirchen in der französischen Schweiz findet sich nirgends der Name einer Frau.“ Alle Übersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche von Freia Hoffmann.
- 4 „katholische Klavierlehrerin“.
- 5 einen „wirklichen Organisten“.
- 6 „Pianistin zu sein besagt noch nichts – der Unterschied zwischen den beiden Instrumenten ist enorm. Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen, man sieht sie nicht und müsste sie doch zu gebrauchen wissen; man benötigte dafür spezielle Kleidung. Die Pedale nicht zu gebrauchen ist unmöglich, da ja die Füße für vier Register zuständig sind, und nur sie. Ich bin sehr erstaunt, dass sie darauf besteht, ein Instrument zu betätigen, das dem Mann gehört.“
- 7 „zwischen ihm und seiner Tochter, die seit 32 Jahren mit ihm den Orgeldienst versieht, den er nicht alleine bewältigen konnte.“
- 8 „die nachweislich in einer Kirche oder einer Klostergemeinschaft eine musikalische Funktion innehatten.“
- 9 Eine ausführliche Auflistung bietet Dawe 1983.

## Literatur

- Barger, Elizabeth (2007): *Elizabeth Stirling and the Musical Life of Female Organists in Nineteenth-Century England*. Aldershot: Ashgate.
- Burdet, Jacques (1971): *La musique dans le canton de Vaud au 19e siècle*. Lausanne: Payot.
- Dawe, Donovan (1983): *Organists of the City of London 1666-1850. A Record of One Thousand Organists with an Annotated Index*. London: Dawe.
- Granger, Sylvie (2008): *Les musiciennes de 1790. Aperçus sur l'invisibilité*. In: *Revue de Musicologie* 94, 1, S. 289.
- Hoffmann, Freia (1991): *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt/M./Leipzig: Insel.
- Hoffmann, Freia (2006ff.) (Hrsg.): *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. online. <<http://www.sophie-drinker-institut.de>>.
- Minder-Jeanerret, Irène (2010): *Artistes ou auxiliaires de la foi? Les premières femmes organistes en Suisse romande protestante (1750-1850)*. In: Gerards, M./Grotjahn, R. (Hrsg.): *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*. Oldenburg: BIS-Verlag, S. 91-100.
- Oosten, Ben van (2006): *Charles Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*. Paderborn: Peter Ewers. Ungedruckte zweite Auflage vom Verlag online zur Verfügung gestellt. <[http://peterewers.eu/flipbooks/widor\\_vater-der-orgelsymphonie/index.html](http://peterewers.eu/flipbooks/widor_vater-der-orgelsymphonie/index.html)>.
- Sykes, Ingrid (2007): *Women, Science and Sound in Nineteenth-Century France*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.
- Truette, Everett E. (1901): *Women as Organists*. In: *Etude Magazine* 19, September.
- Voltz, Karen (2002): *Orgelunterricht in der seminaristischen Lehrerbildung*. Frankfurt/M./Berlin/Bern u.a.: Lang.
- Wetterer, Angelika (2002): *Arbeitsteilung und Geschlechterkonstruktion. „Gender at work“ in theoretischer und historischer Perspektive*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Wetterer, Angelika (1995) (Hrsg.): *Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen*. Frankfurt/M./New York: Campus.

## Quellen

- Allgemeine musikalische Zeitung* (1834). Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Junker, Carl Ludwig (1784): *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens*. In: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784*. Freyburg: o.V., S. 85-99.
- The Musical Standard* (1863). London: Reeves and Turner.
- MusT* (1925). *The Musical Times*. London: Novello.
- MusW* (1857). *The Musical World*. London: Biddlecombe.



## „Was dem Manne die Bruststimme, das ist dem Weibe das Falsett.“

Einige Anmerkungen zur Konstruktion des Stimmgeschlechts

Anke Charton

**Zusammenfassung:** Das Verhältnis von Stimme und Geschlecht ist in den letzten zwanzig Jahren insbesondere vor dem Hintergrund der zusätzlichen Komponente des Körpers zu einem viel beachteten Forschungsfeld geworden, was sich vor allem in Publikationen zum Phänomen der Gesangskastraten und zu Weiblichkeitsentwürfen in der Oper niederschlagen hat.

Ausgehend von vier populären Schriften der Gesangspädagogik (Stockhausen, García, Tosi, Caccini) und ihren Positionen zum Verhältnis von Stimme und Geschlechtervorstellung lässt sich ein historischer Bogen spannen, der den Bezug auf den Körper als dritte Größe historisiert und problematisiert.

Es stellt sich die Frage, inwiefern das Verhältnis von Stimme und Geschlecht auch körperunabhängig gedacht werden kann, und welche Rolle soziale und politische Verschiebungen dabei spielen, um Impulse für weitere Forschungen zur Konstruktion des Stimmgeschlechts zu geben.

**Schlagwörter:** Stimme, Geschlecht, Stimmgeschlecht, Gesangsgeschichte, Stimmgeschichte.

„What the chest voice to the man, is the falsetto to the woman.“

A few remarks on the construction of vocal gender

**Abstract:** During the past two decades, the relation between voice and gender – especially when viewed against the backdrop of the additional component of the body – has become a popular field of investigation, which has resulted in numerous publications primarily focusing on the role of the castrato singers and concepts of femininity in opera.

Taking as a starting point four popular treatises on singing (by Stockhausen, García, Tosi and Caccini) and their positions regarding the relation of voice and the idea of gender, the sources allow to paint a historical pattern that contextualizes and challenges the relation to the body as a third variable.

The question arises as to how the relation of voice and gender can be imagined independent of the body and how shifts in both social and political climate are relevant to the issue to establish new vantage points for the future investigation of ‚vocal gender‘.

**Keywords:** voice, gender, vocal gender, history of singing, voice history.

Wenn Hans Fritz in der Einleitung seiner 1994 erschienenen Untersuchung zum Kastratengesang die „Stimme als sekundäres Geschlechtsmerkmal“<sup>41</sup> beschreibt, so ist diese scheinbar biologische Gegebenheit das Ergebnis einer langen Kette kultureller Zuschreibungen, die im Laufe des 18. und vor allem 19. Jahrhunderts zu vermeintlich naturwissenschaftlichen Fakten gerinnen. Fritz, der weitere

‚harte‘ Fakten wie endokrinologische Zusammenhänge und Kehlkopfwachstum als Grundlage seiner Forschungen nennt, führt eindrucksvoll vor, wie sehr sich Geschlechterzuschreibung im 20. Jahrhundert exklusiv ins Medizinisch-Biologische verlagert hat – so sehr, dass die menschliche Singstimme als „sekundäres Geschlechtsmerkmal“ gelten kann.

In den letzten zwanzig Jahren ist das Verhältnis von Stimme und Geschlecht in den Forschungsfokus gerückt, wobei jedoch zu beobachten ist, dass die meisten Publikationen weniger auf die konkrete Konstruktion von Geschlechtlichkeit in der Stimme abzielen als auf die geschlechtsspezifische Relation von Stimme und Körper, die meist bei der Oper ansetzt (vgl. Koestenbaum 1993 sowie die Forschungen zum sog. Cross-Gender-Casting, u. a. Blackmer/ Smith 1995, Smart 2000, Knaus 2011), was die Vermitteltheit der stimmlichen Geschlechterzuschreibung über die körperliche unterstreicht. Die Fokussierung auf den Körper für geschlechtsspezifische Zuweisungen entspricht dabei dem sich mit dem Ende des 18. Jahrhunderts etablierenden Zweigeschlechtermodell (Laqueur 1990: 16), welches das Geschlecht als biologische Bipolarität ohne die Möglichkeit gradueller Abstufungen oder Übergänge definiert.

Primär stimmbezogene Ansätze (André 2006; Beghelli 2011) hinterfragen die Konstruktion der Begrifflichkeiten ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ sowie darüber hinausgehende Möglichkeiten geschlechtlicher Zuweisungen nur teilweise. Ansätze zur Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit über rhetorischen oder klanglichen Duktus hingegen (Colvin 1999; MacNeil 2003) beschäftigen sich bislang nicht zentral mit gesangstechnischen und gesangsästhetischen Prämissen.

Ausgehend von Grotjahns Darstellung der Konstruktion des Stimmgeschlechts (Grotjahn 2005) soll im Folgenden der historische Aspekt am Beispiel von vier zentral rezipierten Werken der Gesangspädagogik – alle verfasst von professionellen Sängern: Julius Stockhausen, Manuel García, Pier Francesco Tosi und Giulio Caccini – kurz aufgezeigt und Begrifflichkeiten von Männlichkeit und Weiblichkeit in Bezug auf Stimmgeschlecht historisch kontextualisierend nachgespürt werden, wobei sich einige weiterführende Überlegungen zur Verknüpfung von Stimme und Körper sowie von Stimme und Geschlecht ergeben.

Grotjahns Analyse geht von der notwendigen Historisierung der Stimme aus und zeigt auf, dass die Einteilung der Singstimmen in eine männliche und eine weibliche Gattung ein kulturelles Konstrukt ist, das sich in der Zeit von 1800 bis in die 1930er Jahre hinein formiert. Grotjahn (2005: 36) weist zunächst empirisch nach, dass eine prinzipielle Differenz von Frauen- und Männerstimmen nicht gegeben ist. Für historisch ältere Schichten vor 1800 zeigt sie die Abwesenheit einer Kongruenzerwartung von geschlechtlich definiertem Körper und Höhe der Singstimme auf, wobei sie die nicht vorhandene Verknüpfung von hoher Stimme mit Weiblichkeit herausstreicht. Auch das Verschwinden der Kastraten wird erwähnt, deren Körper sich im 19. Jahrhundert der neuen Dichotomie von männlich und weiblich verweigern. Vor dem Hintergrund der Gesangspädagogik des 20. Jahrhunderts wird anhand des Tenorfalsetts und ins-



besondere der Verwendung der weiblichen Bruststimme nachgezeichnet, wie ein kulturelles Muster vermeintlich biologisch unterfüttert wird.

Auf die Kastraten – die bei der Konstruktion von Stimmgeschlecht eine Schlüsselrolle einnehmen, weil sie deutlich machen, wie sehr die geschlechtsspezifische Wertung ihrer Stimmen ab dem Ende des 18. Jahrhunderts über die Ablehnung ihrer ‚unnatürlichen‘ Körper installiert wird – geht Grotjahn (2009: 181ff.) im Zusammenhang von Musik und Nation nochmals ein, indem sie die Kastratenkritik vor dem Hintergrund der nationsstabilisierenden Funktion von Geschlecht liest, welches wiederum über den Körper zugewiesen wird: Weil der Körper des Kastraten in einem dichotomen Geschlechtermodell unmöglich wird, werden sein Körper und damit auch seine Stimme als „weiblich“ beschrieben (Grotjahn 2009: 183).

Die Abwertung der hohen Männerstimme trifft dann mit dem 20. Jahrhundert – nicht zum ersten Mal in der Musikgeschichte – auch das männliche Falsett, das ebenfalls als „weiblich“ abgetan wird (vgl. u.a. Nadoleczny 1923: 28f.), womit sich die Aufteilung des Tonraums nach Geschlechtern (weiblich-hoch, männlich-tief) vollzieht.

Diese Aufteilung ist jedoch nur möglich, indem Sängerinnen und Sängern unterschiedliche Bereiche angewiesen werden, welche die stimmlichen Möglichkeiten beschneiden. Ausbrüche aus diesen Tonräumen werden dabei solange als künstlerisch minderwertig ausgegrenzt, bis sie als unnatürlich gelten. Die solcherart erreichte geschlechterbezogene Stimmteilung ist als Kulturleistung zu werten, da eine grundsätzliche klangliche Differenz zwischen Frauen- und Männerstimmen nicht besteht (s.a. Grotjahn 2005: 39) und Überschneidungen im Tonraum, vor allem im Bereich h-f, zwischen allen Stimmlagen gegeben sind. Die Stimmteilung bedeutet also nicht, dass ein Ton nur entweder einer Frauen- oder einer Männerstimme zugeordnet werden kann. Umso mehr fällt auf, dass eben die sich überlappenden Töne, die von nahezu allen Stimmen erreicht werden, in der Gesangsästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts gehäuft mit geschlechtsspezifischen Prämissen versehen werden: dass etwa Tenöre nicht ins „weibliche“ Falsett und Sängerinnen möglichst wenig in die „männliche“ Bruststimme wechseln sollten (Stockhausen 1884: 12; Fuchs 1967: 115, 120).

Prinzipiell geht es bei diesen Anweisungen nicht um stimmphysiologische, sondern um kulturelle Normierungsversuche, die allerdings in physiologische Belange hineinreichen, wenn die ästhetischen Vorgaben mit dem Hinweis auf Stimmgesundheit oder angeblich stimmschädigende Registerverwendung verknüpft werden (Fuchs 1967: 116; s.a. Grotjahn 2005: 50).

Ausgehend von diesen kulturellen Normierungen ist daher zu überlegen, inwiefern ein geschlechtsspezifischer Klang im Sinne eines Vokalstils hergestellt werden kann und welcher Muster er sich bedient. Ein erster Anhaltspunkt, der hier nicht weiter ausgeführt werden kann, wäre die Analyse von Stimmkritiken, z.B. zu Sängerinnen wie Marilyn Horne oder Marijana Mijanovic, bei denen geschlechtsspezifische Abgrenzungen von Klanggestaltung gehäuft genannt werden (s. Fischer 1993: 450; Henkel 2008).

Auch der Sänger und Gesangspädagoge Julius Stockhausen setzt in seiner *Gesangsmethode* (1884) bei der großen Schnittmenge insbesondere von Alt- und

Tenorstimmen an: „Es ist bekannt, dass hohe Tenorstimmen (Contr’altino) wie tiefe Altstimmen und umgekehrt klingen“ (Stockhausen 1884: 47). Trotz dieser Beobachtung systematisiert Stockhausen (1884: 12) die Registerverwendung der Singstimmen nach Geschlecht: „Was dem Manne die Bruststimme, das ist dem Weibe das Falset, resp. die Mittelstimme. Es sind die Hauptregister der beiden Geschlechter“. Diese geschlechtsspezifischen „Hauptregister“ werden bei Stockhausen, zumindest für das ungemischte männliche Falsett, mittels ästhetischer Abwertung von Überschreitungen etabliert: so sei es für Chortenor ein Zeichen mangelnder Professionalität, wenn sie „fistulieren“; viele Sängerinnen „machen von der Bruststimme keinen Gebrauch“ (Stockhausen 1884:12).

Wie sehr eine solche ästhetische Wertung mit der Zeit in die Nähe vermeintlich stimmhygienischer Fakten rücken kann, zeigt sich dann im 20. Jahrhundert z.B. bei Viktor Fuchs, der „Brusttöne“ bei Frauen prinzipiell als „männlich“ begreift und so weit geht, ein „Naturgesetz“ zur Begrenzung der weiblichen Bruststimme zu proklamieren.<sup>2</sup>

Im historischen Vergleich zeigt sich jedoch, dass es sich hier keinesfalls um stimmphysiologische Fakten, sondern um kulturelle Muster handelt, die teilweise als physiologische Tatsachen propagiert werden: Im Rückblick zeigt sich die Annahme einer naturgegebenen Geschlechterdifferenz zwischen männlichen und weiblichen Singstimmen als eine historisch gewachsene Konvention. Während etwa Fuchs im 20. Jahrhundert eine grundlegend andere Gesangsausbildung für Frauenstimmen fordert und dabei Repertoire auf chauvinistische Weise an biologischen Parametern festmacht,<sup>3</sup> ist der spezifisch weibliche Körper in der Gesangspädagogik des 19. und 18. Jahrhunderts noch keine wesentliche Größe.

Exemplarisch seien hierfür mit Manuel García und Pier Francesco Tosi die einflussreichsten gesangspädagogischen Schriften ihrer Zeit zitiert: García argumentiert in den 1840er Jahren zwar geschlechtsspezifisch, wenn er weiblich idealisierte Eigenschaften als ‚natürlich‘ auf die Singstimme projiziert und die Frauenstimme als anschniegsamer und geeigneter zur Interpretation einer vorgegebenen Melodie bezeichnet,<sup>4</sup> während bei der Bewertung der Männerstimme der männlich konnotierte Geniegedanke Pate zu stehen scheint und er die als männlich idealisierte Gestaltungsarbeit am Text, die über die Interpretation einer Melodie hinausgeht, in den Vordergrund stellt. Wenn es aber um die Gesangsausbildung geht, beschreibt García seine Methode als universal, zunächst an der Männerstimme ausgerichtet, um dann zu ergänzen, dass dieselben Übungen auch für Frauenstimmen gälten (Garcia 1909: 3). Eine grundlegende physiologische und psychologische Gegensätzlichkeit von Männer- und Frauenstimmen, wie sie Fuchs ausmachen möchte, wird bei García damit nicht angenommen.

Ähnlich argumentiert gute hundert Jahre früher Pier Francesco Tosi, der in seinen zuerst 1723 veröffentlichten und dann vielfach wiederaufgelegten *Osservazioni sopra il canto figurato* selbstverständlich von der Sopranstimme als dem idealen Adressaten seiner Methode ausgeht, wobei er sowohl Sänger als auch Sängerinnen erwähnt, vor allem aber Gesangspädagogen (mit Einschränkung

auch Gesangspädagoginnen) anspricht: Die Sopranstimme ist für ihn nicht einem (und nur einem) bestimmten Geschlecht zugeordnet (Tosi 1723: 7).

Sowohl García als auch Tosi schreiben aus der ihnen eigenen Perspektive als Sänger. García brach seine Opernkarriere als Bariton zwar bereits früh ab, blieb aber geprägt durch die praktische Gesangsausbildung beim Vater, Manuel García Sr., der auch seine beiden berühmten Schwestern, Maria Malibran und Pauline Viardot, unterrichtete. García schrieb seine *École du chant* zudem inmitten eines für Stimmzuordnungen und dabei insbesondere für den Tenor als *primo uomo* und den Einsatz des Falsetts wesentlichen Umbruchs, der exemplarisch im Paris der 1830er Jahre an Adolphe Nourrit und Gilbert Duprez festgemacht wird;<sup>5</sup> der erste Band von Garcías *École* erschien 1840. Garcías methodische Ansätze beziehen sich dabei noch stärker auf die ältere, zu seiner Zeit vor allem von Rossini geprägte Tradition des Belcanto, die auch Manuel García Sr. vertrat.

Tosi hingegen schreibt als Soprankastrat, der vor allem unter dem Einfluss der älteren Bologneser Schule stand, die für weniger Virtuosität und eine klare vokale Linie plädierte und sich damit noch eher am Primat der Textausdeutung des 17. Jahrhunderts orientierte.<sup>6</sup>

Die expliziten Erwähnungen von Sängerinnen bei Tosi sind insbesondere deshalb aufschlussreich, da sie nicht nur verdeutlichen, dass die Sopranstimme keinesfalls als weiblich, unmännlich oder beides konnotiert wurde, sondern Raum für weitere historische Geschlechterpositionen bot, die mit der Stimm- lage und einer Konstruktion von „Stimmgeschlecht“ eben nicht in Verbindung gebracht werden.

In Tosis generelle Klage über den Mangel an schönen und gut ausgebildeten Stimmen zu seiner Zeit mischt sich z.B. eine geschlechtsspezifische Abgrenzung, wenn er den Mangel an Frauenstimmen für noch gravierender hält als den an Männerstimmen, da viele Eltern ihre Töchter schon ausbilden ließen, wenn sie nur hübsch seien, nicht aber, weil sie das notwendige Talent hätten (Tosi 1723: 10). Die einzige stimmbezogene Beobachtung mit Geschlechterbezug, die sich Tosi erlaubt, ist der Hinweis, dass es unter „Frauen, die Sopran singen“ dann und wann eine gäbe, die vollständig mit Bruststimme sänge, was bei Männern nach dem Stimmbruch sehr sonderbar wäre (Tosi 1723: 15). Es ist an dieser Stelle nicht von Belang, dass beide beschriebenen Fälle stimmphysiologisch aus heutiger Sicht unmöglich sind,<sup>7</sup> sondern dass Tosi eine – vermeintliche – Stimmfunktion geschlechtsspezifisch zuordnet.

Jenseits dieser einen Anmerkung differenziert Tosi stimmlich nicht zwischen den Geschlechtern. Sein Traktat bildet allerdings allgemein ein soziales Geschlechterverhältnis ab, in dem Männern mehr Intellekt zugesprochen wird – so sei es für einen Sänger eine größere Schande, eine Sängerin zu kopieren als einen Sänger (Tosi 1723: 98) und ebenso sei Ignoranz für einen Sänger eine größere Schande als für eine Sängerin, da der Sänger mehr zu studieren habe – was sich einerseits auf den Zugang zu institutionalisierter Ausbildung beziehen kann, andererseits erneut auf die intellektuelle Fähigkeit zur Aneignung von Inhalten (Tosi 1723: 104). Gleichzeitig merkt Tosi – wenn auch mit Verweis auf den Ausnahmecharakter – an, dass gut ausgebildete Frauen auch verdienten

Männern gesangspädagogisch etwas beibringen könnten (Tosi 1723: 65). Festzuhalten ist, dass Tosi allgemein von Sopran- und Altstimmen spricht, ohne ein Geschlecht mit ihnen zu assoziieren.

Im historischen Rückblick bestätigt sich die Abwesenheit einer Vorstellung eines „Stimmgeschlechts“. Die Diskussion um den Sopran im frühen 17. Jahrhundert konzentriert sich z.B. eher auf die Frage, wie die divergierenden Tonqualitäten von Falsettisten und Kastraten in der Sopranlage zu bewerten sind – für Pietro della Valle sind die Kastraten als „soprani naturali“ (della Valle 1903: 163) den Falsettisten vorzuziehen. Auch Giulio Caccini – selbst Tenor – betont im Vorwort zu seinen *Nuove musiche* (1600) die Bedeutung einer vollen und natürlichen Stimme („voce piena e naturale“) im Gegensatz zur „verstellten Stimme“ („voci finte“), womit er sich vermutlich auf den Kopfstimmeinsatz der Falsettisten bezieht (Caccini 1602: 11). Kritik an den Stimmen der Kastraten, die um 1600 noch keinen Stammplatz auf den Bühnen und in der Kammermusik hatten, wird bei ihm nicht laut. Es gibt auch keine geschlechtsspezifischen Einlassungen, obwohl er dazu in seinen programmatischen Gesangsschriften als Leiter des Florentiner *concerto delle donne* (als Gegenentwurf zum prominenten Vorbild in Ferrara) hinreichend Gelegenheit gehabt hätte. Doch Caccinis Überlegungen sind rein klangästhetischer Natur.<sup>8</sup>

Vor dem Hintergrund der kurz angerissenen Positionen Caccinis, Tosis, Garcías und Stockhausens erweist sich die geschlechtliche Zuordnung spezifischer Stimmlagen als nur ein Nebeneffekt eines sich im Laufe vor allem des 18. Jahrhunderts grundsätzlich verschiebenden Verständnisses des Verhältnisses von Körper und Geschlecht unter der Prämisse eines neuen Begriffs von Natürlichkeit, der Authentizität – auch künstlerische – zu garantieren hatte.

Damit geht es bei der Konstruktion des Stimmgeschlechts nicht in erster Linie um die Frage, was an einer Stimme als männlich oder weiblich assoziiert wird (dies ist eine Debatte innerhalb einer historisch älteren Schicht, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert mit dem Verschwinden der Kastraten und des *contralto musico* als separater Diskurs erlischt und wieder aufzugreifen wäre), sondern um die eindeutige, exklusiv männliche oder weibliche Geschlechtszugehörigkeit der Körper, über welche dann die Singstimmen rezipiert werden.

Damit diese Exklusivität sich auch in der Stimme als ‚natürlich‘ geschlechterdifferenziert spiegelt, ist die bereits erwähnte klangästhetische Umwertung bestimmter Tonräume als rein männlich oder rein weiblich notwendig. Dies betrifft vor allem den Einsatz der hohen Männerstimme, der tabuisiert und zunehmend mit dem Attribut „weiblich“ belegt wird (was gemäß der diametralen Anlage der sich seit dem 18. Jahrhundert formierenden Auffassung von Geschlechterdifferenz gleichbedeutend mit „unmännlich“ ist<sup>9</sup>). In einem geringeren Maße und zeitlich verzögert betreffen die Einschränkungen auch tiefe Frauenstimmen und den Einsatz der Bruststimme bei Sängerinnen, insbesondere wenn er als bewusstes Stilmittel verwendet wird. Ausläufer dieser Position finden sich bis heute in den ästhetischen Prämissen der Opern- und Konzertkritik.<sup>10</sup>

Über eine Einschränkung des Tonraumes hinaus greift die Geschlechterdifferenzierung, wie sie Ange Goudar bereits 1777 formuliert, mit dem 19. Jahrhun-

dert zunehmend auch im Opernrepertoire: Männerrollen sollten von Männern und Frauenrollen von Frauen gesungen werden und nicht „durch ein Wesen, das weder Mann noch Frau ist“<sup>11</sup> – eine weitere Spitze gegen die Kastraten. Diese Besetzungspraxis setzt damit gleichfalls beim eindeutig männlichen oder weiblichen Körper an, der die Stimme entsprechend definiert. Dies betrifft neben den Kastraten vor allen das Repertoire des *contralto musico*: Sängerinnen in Heldenrollen, die zunächst die Tradition der Kastraten – Heldenrollen für hohe Stimmen – weiterführten, dann aber zugunsten des Tenors als *primo uomo* verdrängt wurden. Als Resultat dieser Entwicklung wurde die sogenannte Hosenrolle nur noch zur Darstellung marginaler Männlichkeit, insbesondere (prä-)pubertärer Jugendlichkeit, verwendet (Charton 2012: 267ff.). Die Übernahme von Frauenrollen durch männliche Sänger verschwindet im 19. Jahrhundert nahezu vollständig, mit wenigen Ausnahmen in der *opera buffa* (wie z.B. Donizettis *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, 1831).

Im 20. Jahrhundert schließlich erreicht die Geschlechterdifferenzierung auch den Liedgesang: Sogenannte Frauenlieder werden nur noch in der Interpretation von Sängerinnen akzeptiert, ebenso wie der Großteil des regulären, aus männlicher Perspektive verfassten Liedrepertoires Sängerinnen nur noch unter Bescheinigung einer „Einbuße an ästhetischer Authentizität“ (Schmidt 1994: 242) zugestanden wird (Charton 2012: 101).

Deutlich zeigt sich dabei im Umgang mit dem Liedrepertoire der Wandel des Begriffes von Authentizität und Identität, der in diesem Fall eine geschlechtliche Kongruenz von Sänger oder Sängerin mit dem lyrischen Ich des Liedes voraussetzt, um als künstlerisch-ästhetische Leistung anerkannt zu werden. Eine solche Auffassung, in der die Persönlichkeit des Sängers oder der Sängerin quasi gleichgesetzt wird mit dem lyrischen Ich eines Gesangsstückes, deckt sich mit einer Besetzungspolitik in der Oper, in der das Geschlecht der Ausführenden mit dem der Partie übereinzustimmen hat.

Wie willkürlich das Bestehen auf gerade der geschlechtlichen Übereinstimmung ist, zeigt der Vergleich mit anderen Kriterien: So spielen Stand, Ethnie oder Religion bei einer Interpretation keine Rolle. Um Macbeth zu singen, muss man kein schottischer Adliger sein, als Othello nicht schwarz und als Raoul in den *Hugenotten* kein Protestant, obschon zu beobachten ist, dass eine möglichst dichte Annäherung an die Lebensumstände der Sängerin oder des Sängers zuweilen als ein Plus an Authentizität gelesen wird, wie z.B. bei der Interpretation des Eléazar in Halévys *La Juive* durch den (jüdischen) Tenor Neil Shicoff, die ihm prompt das Prädikat der „Rolle seines Lebens“ (Schweikert 2008) und der „Lebensrolle“ (Troger 2010) eintrug.

Hinter dieser Forderung nach ‚Authentizität‘ steht eine schauspieltheoretische Auffassung, die sich in Westeuropa ebenfalls mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert durchzusetzen beginnt und die verlangt, dass die Sängerin oder der Sänger hinter einer übernommenen Rolle verschwindet und die Illusion nicht stört – ein Anspruch, der im hoch kunsthaften Genre der Oper unmöglich einzulösen ist. Der neue Schauspielstil der illusionistischen Einfühlung – der sog. veristische Stil – verdrängt den rhetorischen Stil der bewusst kunsthaften Repräsentation, der u.a. mit der barocken Oper korrespondiert.<sup>12</sup>

Das historisch ältere schauspieltheoretische Modell, das bis weit ins 18. Jahrhundert die Bühnen dominierte, stellt nämlich den Anspruch an eine Übereinstimmung zwischen Sängerin oder Sänger und Partie eben nicht: Es ist unwesentlich, welches Geschlecht der oder die Ausführende in Bezug auf die übernommene Partie hat, was auch wesentlich damit zusammenhängt, dass die Sängerinnen und Sänger noch nicht dem Anspruch ausgesetzt waren, hinter einer Partie ‚zu verschwinden‘. Damit korrespondierte ein Gesangsideal, das sich dadurch auszeichnete, einen Inhalt mittels eines komplexen Systems von Affektgesten zu vermitteln, nicht aber, wie im durch die Aufklärung heraufbeschworenen Modell, eine Gesangslinie als direkten Ausdruck einer im Augenblick empfundenen ‚emotionalen Wahrheit‘ zu gestalten. Dementsprechend hing das Konzept künstlerischer Authentizität nicht von einer möglichst großen und tief empfundenen Einfühlung der Ausführenden in ihre Partie ab, sondern von der Beherrschung der jeweiligen Affektgesten.

An dem Punkt, an dem diese Affektgesten im Zuge der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen als gekünstelt verworfen werden und, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ‚Natürlichkeit‘ als Kriterium an Bedeutung gewinnt, ändert sich das Verhältnis von Sänger/Sängerin und Partie und damit auch das Verhältnis von Stimme und Geschlecht.

In dem Maße, in dem der Stand als hauptsächliches gesellschaftliches Differenzkriterium an absoluter Bedeutung verliert, gewinnt die Kategorie des Geschlechtes genau diese: Sie erlaubt weiterhin eine klare Differenzierung, die aber auf dem eigenen Körper als Garanten von Identität und Authentizität basiert. Diesem eindeutig männlichen oder weiblichen Körper, der keine Übergänge mehr kennt – und der, da ‚Natur‘ zum zentralen Moment von Identität erhoben wird, auch die ‚gemachten‘ Körper der Kastraten ablehnen muss – hat in einem zweiten Schritt auch die Gesangsstimme als geschlechtlich eindeutig zu entsprechen.

Aufklärerische Positionen wie die opernkritischen Anmerkungen Gottscheds oder Rousseaus Naturphilosophie, die sich auch in seinen musikbezogenen Schriften (*Lettre sur la musique française*, 1753; *Dictionnaire de musique*, 1768) niederschlägt, markieren die ästhetischen und gesellschaftlichen Verschiebungen, die das Stimmgeschlecht als eine Konsequenz mit sich bringen. Gottsched, der über die „weibischen Castraten“ (Gottsched 1975: 179) und das „Ungereimte“ und Unrealistische der italienischen *opera seria* spottet (Gottsched 1975: 180) deutet die Umkehr hin zu einer Ästhetik der Nachahmung und Empfindsamkeit bereits an, die dann bei Rousseau zum Prinzip erhoben wird (vgl. Rousseau 1768; Rousseau 1857a; Rousseau 1857b), so z.B. in seinem programmatischen ‚Intermède‘ *Le devin du village* (1752), in dem Einfachheit und Schlichtheit der Melodien als Indiz für ‚wahre‘ Empfindung und damit als Synonym für das neue Verständnis von Integrität und Identität gelten, das sich insbesondere vom diplomatischen Umgangston der höfischen Welt abzugrenzen versucht.

Hinzu kommt das Diktat der Natürlichkeit, was auch das Verhalten reglementiert, das damit keine bewusste Entscheidung etwa innerhalb der höfischen Diplomatie mehr darstellt oder von der Position innerhalb der Ständeordnung angewiesen wird, sondern ebenfalls auf den Körper und dessen Geschlechtlich-

keit zurückzuführen ist: Das deterministische Diktat der göttlich bedingten Standesordnung wird durch das des vermeintlich ‚naturgewollten‘ Verhaltens ersetzt, das sich vor allem an der Geschlechterachse entlang orientiert. Exemplarisch hierfür ist Rousseaus *Emile* (1762) zu nennen, wo im fünften Buch die Erziehung Sophies an der vermeintlichen Naturgesetzlichkeit eines zweipoligen Geschlechtermodells ausgerichtet ist<sup>13</sup> und der Prämisse folgt, dass es wesentlich sei, „das zu sein, wozu uns die Natur gemacht hat“ (Rousseau 1995: 420).

Wenn alles Verhalten demnach geschlechterbedingt ‚natürlich‘ ist oder sein sollte, hat dies auch Auswirkungen auf die kultivierte Gesangsstimme als spezifisch männliche oder weibliche Stimme, die nunmehr nur dann einen Anspruch auf künstlerische Authentizität hat, wenn sie die „Sprache des Herzens“ (Gluck 2005: Bd. 3, X) spricht und damit die frühere, offenere Anlage ablöst, nach der künstlerische Leistung nicht durch Einfühlung, sondern durch Repräsentation geschaffen wurde, die die Überschreitung von Geschlechtergrenzen erlaubte, bzw. noch nicht primär in Kategorien von ‚natürlicher‘ Geschlechtlichkeit rezipiert wurde. Es ist kein Zufall, dass einer der zentralen Vorwürfe gegenüber den Kastraten am Ende des 18. Jahrhunderts die mangelnde Fähigkeit zur Einfühlung ist: da ihre Körper nicht natürlich seien, so das Argument, seien sie biologisch unfähig sich einzufühlen – die „schläfrigsten Acteure von der Welt“ nennt sie Rousseau und spricht von Schöngesang ohne „Feuer“ und „Leidenschaft“.<sup>14</sup>

Der Wandel im 18. Jahrhundert bedeutet allerdings nicht, dass es vorher keine Verknüpfung von Geschlechtervorstellungen und Gesangsstimmen gegeben hätte. Die Differenz ist jedoch, dass einerseits noch andere Vorstellungen wie etwa Alter, Stand und Verhältnis zum Göttlichen über eine bestimmte Stimmlage transportiert werden konnten, die Zuordnung also nicht so exklusiv war, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert herausgebildet hat. Eine mit einer Tenorstimme besetzte Ammenfigur signalisierte Alter ebenso wie einen niedrigen sozialen Stand; ein mit Sopranstimme besetzter Heroe signalisierte – wie bereits vielfach in der Forschung dokumentiert (u.a. Balme 1999) – Jugendlichkeit, hohen Stand und primär (jedoch nicht ausschließlich) als männlich begriffene Heldenhaftigkeit.

Andererseits bedeutete es, dass mit Stimmen auch geschlechtliche Marker assoziiert werden konnten, die dem Geschlecht der Ausführenden widersprachen, wie sich zum Beispiel in der Übernahme männlicher Heldenpartien durch weibliche Sängerinnen zeigt, einer Tradition, die sich in Gestalt des bereits erwähnten *contralto musico* bis weit in die 1830er Jahre hineinzieht. Vokale Brillanz sowie eine kraftvolle Mittellage und Bruststimme konnten damit unabhängig vom Geschlecht des Sängers oder der Sängerin maskulin rezipierte Heldenhaftigkeit bedeuten: eine Verknüpfung von Stimme und Geschlecht über einen rhetorischen oder klanglichen Duktus, ohne auf den Körper zu rekurrieren.

Die Ausläufer der Praxis des *contralto musico* mussten für die Historiografen des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts im Rückblick irritierend wirken (Charton 2012: 286, 290), da sie die inzwischen als ‚natürlich‘ durchgesetzte Verknüpfung von körperlichem Geschlecht und Singstimme, bei der sich vom einen mit Sicherheit immer auf das andere schließen lässt, verletzen. Doch die

Irritation verläuft auch noch auf einer weiteren Ebene, die erst in zweiter Linie die Geschlechterdichotomie tangiert: Die Stimme als Ausdruck von Authentizität wird zum Ausdruck der Persönlichkeit.

Gerade in einem Repertoire, das mit Rousseau und Gluck Einfachheit und Natürlichkeit in der Gesangslinie fordert, wird der Gesang somit idealerweise zum vermeintlich direkten Ausdruck des Gefühls. Die Stimme soll nicht als virtuoseres Instrument zum Transport eines mittelbaren Inhalts verwendet werden, der unabhängig von der „Stimme des Herzens“ des Sängers oder der Sängerin transportiert werden kann; die Stimme gilt vielmehr Garant einer unumstößlichen, physiologisch nachprüfbaren, geschlechtsspezifischen – erinnert sei an Fritz' Beschreibung der Singstimme als „sekundäres Geschlechtsmerkmal“ – Authentizität.

Da der Körper entweder männlich *oder* weiblich sein muss, wäre das Überschreiten von Geschlechtergrenzen im Gesang ein Verrat dieser Authentizität und damit Lüge. Eine ‚Einfühlung‘ über Geschlechtergrenzen hinaus ist im Konstrukt des Stimmgeschlechts nicht vorgesehen. Seine Erfindung ist damit kein isoliertes Phänomen der Vokalästhetik; sie ist auch nicht lediglich ein Nebeneffekt eines Wandels des Geschlechterbildes, auf dem sie fußt, sondern sie ist vielmehr zusammen mit diesem Wandel Teil eines langfristigen Umbruchs anthropologischer Positionsbestimmungen, der von der frühen Neuzeit bis ins späte 19. Jahrhundert dauerte. Menschenbild und Weltbild verschieben sich dabei weg von einem durch mikro- und makrokosmische Strukturen geprägten Weltverständnis, das vieldeutige Zuschreibungen erlaubte, hin zu einem naturwissenschaftlich-empirisch orientierten Modell, das durch Eindeutigkeit und Objektivität geprägt ist.

Eine entsprechende historische Kontextualisierung ist somit für weitere Forschungen zur kulturkonditionierten Verknüpfung von Stimme mit Geschlecht – oder vielmehr von Geschlecht mit Stimme – unabdingbar; insbesondere für notwendige weiterführende Untersuchungen zum Verhältnis von Stimme, Körper und Identität. Weitere Aspekte wären eine detaillierte Untersuchung der mit geschlechtsspezifischen Assoziationen belegten Klangparameter sowie eine entsprechende Analyse der eben nicht körperbezogenen Größen der rhetorischen Haltung und des vokalen Gestus.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Dr. Anke Charton  
 Institut für Theaterwissenschaft, Universität Leipzig  
 Ritterstr. 16, D-04109 Leipzig

charton@uni-leipzig.de



## Anmerkungen

- 1 „Vor allem waren es die Korrelationen zwischen der Endokrinologie und der Ausbildung des Kehlkopfes und der Stimme als sekundäres Geschlechtsmerkmal, die mein Interesse erweckten“ (Fritz 1994: 11).
- 2 Vgl. Fuchs 1967: 115: „Diese männlich klingenden Brusttöne bei Frauen(...)“ sowie Fuchs 1967: 116: „Für (...) Gesangsschülerinnen ist die Gefahr, gegen das Naturgesetz der begrenzten Bruststimme zu verstoßen, in unseren Tagen weit größer, als es je der Fall war.“
- 3 „Junge Mädchen, die sich noch nicht vollkommen zu Frauen entwickelt haben, sollen niemals gewisse Opernpartien singen (...), die eine ausdrucksvolle Mittellage verlangen. (...) Junge Mädchen, bei denen man annehmen kann (...), daß sie noch keinen geschlechtlichen Verkehr hatten, verfügen meist nicht über vollklingende Töne zwischen dem F im Brustregister und dem C oder D im Mittelregister. Diese Töne sind fast ausnahmslos schwach.“ (Fuchs 1967: 179)
- 4 „La voix de la femme, plus belle et plus souple que celle de l'homme, est, par excellence, l'interprète de la mélodie.“ [Die Stimme der Frau, schöner und anschmiegsamer als die des Mannes, ist die ideale Interpretin der Melodie.] (García 1985: 20)
- 5 Das vielzitierte „ut de poitrine“ – das c“ in Bruststimme, für das Duprez berühmt wurde – ist dabei nur ein Element im Umfeld stilistischer Neuerungen, die durch den italienischen Tenor Giovanni Battista Rubini beeinflusst waren, der einen breiteren, kraftvolleren Ton pflegte.
- 6 Für die Bologneser Schule stehen vor allen Dingen die Altkastraten Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726) und Antonio Bernacchi (1690-1756). Vgl. programmatisch Tosi 1723: 72f..
- 7 Es bleibt unklar, welches Hörempfinden Tosi hier beschreibt: eine Frauenstimme ohne hörbaren Registerwechsel oder eine Sopranistin, die ein Register vollständig ausklammert? Und sollte der Sänger Tosi, der kurz vorher über die Wichtigkeit eines gut eingebundenen Kopffregisters für den Sopran an sich spricht (Tosi 1723: 14) und Hinweise gibt, wie man ein „verstecktes“ (also gut eingebundenes) Falsett identifizieren kann (Tosi 1723: 15), so etwas nicht erkannt haben können?
- 8 So bemängelt Caccini z.B. die angebliche Unfähigkeit vieler Kopfstimmsänger, in der Höhe ein Crescendo auszuführen, ohne dass ihnen dabei die Stimme wegbräche (Caccini 1602: 6).
- 9 Vgl. Tyrell 1989: 73: „Wer nicht Frau ist, ist Mann, wer aber nicht nicht Frau ist, ist Frau.“ Vgl. ferner die bei Laqueur (1990: 10) erwähnte Konstruktion eines spezifisch weiblichen Skeletts im 18. Jh.; dieses Beispiel findet sich präziser kontextualisiert in Stolberg 2003: 275.
- 10 So z.B. in den folgenden Kritiken über die Mezzosopranistin Vesselina Kasarova, s. Lemke-Matwey 2003: „(...) hier begann ihr rassistischer, von den Haarspitzen bis in die Tiefen des Bauchnabels reichender Mezzo sein rastloses Mäandern zwischen Kopf- und Bruststimme ein wenig zu zügeln“; vgl. ferner Swoboda 2009: „Angesichts dessen mag man sogar froh sein, dass die angekündigte Vesselina Kasarova aus der Produktion ausschied, wo doch ihr gehäufte Einsatz der Bruststimme ohnehin meist sehr gewöhnungsbedürftig erscheint.“
- 11 „Il faut qu'un homme soit représenté par un homme, & une femme par une femme, & non pas par un être que n'est ni homme ni femme.“ [Ein Mann muß durch einen Mann vorgestellt werden und eine Frau durch eine Frau, und nicht durch ein Wesen, welches

- weder Mann noch Frau ist. (Goudar 1777: 128)]
- 12 Zu den Schauspielstilen und ihren anthropologischen Prämissen s. grundlegend Baumbach 2012.
- 13 „Alles, was das Geschlechtliche betrifft, muß als naturgegeben geachtet werden. (...) Die Frau gilt mehr als Frau und weniger als Mann. Überall, wo sie ihre Rechte als Frau geltend macht, ist sie im Vorteil; überall, wo sie sich die unsrigen anmaßt, ist sie uns unterlegen. (...) Männliche Eigenschaften in der Frau auszubilden und ihre eigenen zu vernachlässigen, heißt offensichtlich zu ihrem Schaden zu wirken. Gewitzte Frauen erkennen das nur zu gut, um sich darüber zu täuschen. Bei dem Versuch, sich unsere Vorteile anzueignen, geben sie daher ihre nicht auf. Da sie dann aber weder die einen noch die anderen wegen ihrer Unvereinbarkeit recht nutzen können, bleiben auch ihre Vorzüge ungenutzt, ohne daß sie sich unserer bedienen können, und sie verlieren die Hälfte ihres Wertes. Glauben Sie mir, verständige Mutter, und machen Sie aus ihrer Tochter keinen Mann, als ob Sie die Natur lügen strafen wollten, und seien Sie versichert, daß es so für ihre Tochter und für uns besser ist.“ (Rousseau 1995: 392f.).
- 14 „Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les *Castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur & sans passions, sont, sur le Théâtre, les plus maussades Acteurs du monde (...). Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes.“ (Rousseau 1768: 76). [„Was übrigens die Castraten auf der Seite der Stimme gewinnen, das verlieren sie auf der andern Seite wieder. Diese Mannspersonen, welche so schön, aber ohne Feuer, ohne Leidenschaft singen, stellen auf dem Theater die schläfrigsten Acteurs von der Welt dar (...). Sie reden und sprechen weit schlechter aus, als die wahren Mannspersonen (...)“. (Dt. Übers. Rousseau 1998: o. S.)]

Literatur

- André, Naomi (2006): *Voicing Gender. Castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera*. Bloomington: Indiana University Press.
- Balme, Christopher (1999): ‚Of Pipes and Parts‘. Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts. In: Bayerdörfer, H.-P. (Hrsg.): *Musiktheater als Herausforderung: Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, S. 127-138.
- Baumbach, Gerda (2012): *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Band 1: *Schauspielstile*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Beghelli, Marco (2011): *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*. Varese: Zecchini.
- Blackmer C.E.; Smith, P.J. (1995) (Hrsg.): *En travesti. Women, gender subversion, opera*. New York: Columbia University Press.
- Charton, Anke (2012): *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Colvin, Sarah (1999): *The Rhetorical Feminine. Gender and orient on the German stage, 1647-1742*. Oxford/New York: Clarendon Press.
- Della Valle, Pietro (1903): *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*. In: Solerti, A. (Hrsg.): *Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin: Fratelli Bocca, S. 148-179.
- Fischer, Jens Malte (1993): *Große ??? Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman*. Stuttgart: Metzler.
- Fritz, Hans (1994): *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionell und pädagogische Aspekte*. Tutzing: Hans Schneider.
- García, Manuel (1909): *Gesangsschule – École de chant*. Gekürzte Fassung in zwei Bänden. Band 1. Hrsg. v. Fritz Volbach. Mainz: Schott.
- García, Manuel (1985): *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties*. Band 1. Nachdruck der Ausgabe Paris 1847. Genf: Minkoff.
- Gluck, Christoph Willibald (2005): *Sämtliche Werke*. Abt. 1: *Musikdramen*. Bd. 3: *Alceste*. Hrsg. v. Gerhard Croll. Kassel: Bärenreiter.
- Gottsched, Johann Christoph (1975): *Der Biedermann*. Band 2. Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1727-1729. Stuttgart: Metzler.
- Goudar, Ange (1777): *Le brigandage de la musique italienne*. o. O.: o. Verl.
- Grotjahn, Rebecca (2005): ‚Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien‘. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess. In: Hottmann, K./Meine, S. (Hrsg.): *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Edition Argus, S. 35-57.
- Grotjahn, Rebecca (2009): *Deutsche Frauen, deutscher Sang. Nation, Gender und die ‚idea of serious music‘*. In: Dies. (Hrsg.): *Deutsche Frauen, deutscher Sang: Musik in der deutschen Kultur*. München: Allitera, S. 173-193.
- Henkel, Georg (2008): *Erotische Obsessionen*. <<http://www.musikansich.de/review.php?id=6112>>. (Zugriff am 1.11.2011).
- Knaus, Kordula (2011): *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender-Casting in der Oper 1600–1800*. Stuttgart: Schneider.
- Koestenbaum, Wayne (1993): *The Queen's Throat. Opera, homosexuality, and the mystery of desire*. New York: Poseidon Press.
- Laqueur, Thomas (1990): *Making Sex. Body and gender from the Greeks to*

- Freud. Cambridge: Harvard University Press.
- Lemke-Matwey, Christine (2003): Panzer aus Sangeskunst.  
<<http://www.tagesspiegel.de/kultur/panzer-aus-sangeskunst/392294.html>> (Zugriff am 1.11.2011).
- MacNeil, Anne (2003): Music and women of the commedia dell'arte in the late sixteenth century. Oxford: Oxford University Press.
- Nadoleczny, Max (1923): Untersuchungen über den Kunstgesang. Erster Band: Atem- und Kehlkopfbewegungen. Berlin: Julius Springer.
- Rousseau, Jean-Jacques (1768): Dictionnaire de musique. Paris: chez la veuve Duchesne.
- Rousseau, Jean-Jacques (1857): „Le devin du village.“ *Œuvres complètes de J.J. Rousseau*. Bd. 8. Théâtre – Lettre á M. d'Alembert. Hrsg. v. L. Barré. Paris: J. Bry Ainé, S. 219-231.
- Rousseau, Jean-Jacques (1857): Lettre sur la musique française. In: Barré, L. (Hrsg.): *Œuvres complètes de J.J. Rousseau*. Bd. 9. Dialogues – Écrits sur la musique. Paris: J. Bry Ainé, S. 246-268.
- Rousseau, Jean-Jacques (1995): Emil oder Über die Erziehung. Paderborn: Schöningh.
- Rousseau, Jean-Jacques (1998): Wörterbuch der Musik. Faksimile-Nachdruck des Auszuges in den ‚Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend‘ 1768-1769. Mikro-fiche-Ausgabe. Frankfurt/M.: Egelsbach.
- Schmidt, Christian Martin (1994): Reclams Musikführer Johannes Brahms. Stuttgart: Reclam.
- Schweikert, Uwe (2008): Rolle des Lebens. In: *Opernwelt* 15,2, S. 49.
- Smart, Mary Ann (2000) (Hrsg.): *Siren Songs. Representations of gender and sexuality in opera*. Princeton: Princeton University Press.
- Stockhausen, Julius (1884): *Gesangsmethode*. Leipzig: Peters.
- Stolberg, Michael (2003): A Woman Down to Her Bones. The Anatomy of Sexual Difference in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. In: *Isis* 94, 2, S. 274-299.
- Swoboda, Marcel H. (2009): The High Stage. *L'incoronazione di Poppea*. <[http://www.theartofculture.com/The\\_Art\\_of\\_Culture/The\\_high\\_Stage/Entries/2009/2/10\\_Entry\\_1.html](http://www.theartofculture.com/The_Art_of_Culture/The_high_Stage/Entries/2009/2/10_Entry_1.html)>. (Zugriff am 1.11.2011).
- Tosi, Pier Francesco (1723): *Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: o. Verl.
- Troger, Dominik (2010): „La Juive/Die Jüdin. Wiener Staatsoper 29.6.2010.“ <<http://www.operinwien.at/werkverz/halevy/ajuive5.htm>>]. (Zugriff am 1.11.2011)
- Tyrell, Hartmann (1989): Überlegungen zur Universalität geschlechtlicher Differenzierung. In: Martin, J./Zoepfel, R. (Hrsg.): *Aufgaben, Rollen und Räume von Frau und Mann*. Teilband 1. Veröffentlichungen des Instituts für historischen Anthropologie e.V. Freiburg. München: Karl Alber, S. 37-78.

## „Was liegt daran wer spricht“

Genderinszenierung durch Vielstimmigkeit im Musikvideo „Kiss“ von Prince

Fernand Hörner

**Zusammenfassung:** Am Musikvideo „Kiss“ von *Prince and the Revolution* (1986) werden exemplarisch verschiedene Verfahren beleuchtet, wie Gender durch „Stimme“ im konkreten und abstrakten Sinn auf ambivalente Weise inszeniert wird. Michael Bachtins Metapher der fremden Stimme für das intertextuelle Verweisgeflecht von Sprache im Allgemeinen und Literatur im Besonderen wird hier sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen Sinne verwendet und auf audiovisuelle Musikformate übertragen. Das Spiel mit Gender entsteht durch eine komplexe Verwebung von intertextuellen und intermedialen Verweisen auf andere Liedtexte, Filme, Gesangstraditionen, Subkulturen etc. Dabei wird vestimentäres Cross-Dressing mit gesanglichem Cross-Dressing kombiniert.

**Schlagwörter:** Stimme, Cross Dressing, Musikvideo, Intermedialität, Polyphonie, Prince.

What matter who's speaking?

Gender performance and plurality of voices in Prince's "Kiss"

**Abstract:** The music video "Kiss" of *Prince and the Revolution* serves as an example how gender is performed in an ambiguous manner by the use of the "voice", the latter conceived in both an abstract and a concrete meaning. Mikhail Bakhtin's metaphor of the "voice of the other" for the intertextual references of language in general and polyphonic literature in special is being transferred (back) to the voice in audiovisual media. Genderplay is realised by a complex construct of intertextual and intermedial references to other song lyrics, films, singing styles, subcultures etc. Through the audiovisual means of the music video, cross-dressing of the performers is combined with sonic cross-dressing.

**Keywords:** Voice, Cross Dressing, music video, intermediality, polyphony, Prince.

„Was liegt daran wer spricht“ lautet ein geflügeltes Wort aus einem Text von Samuel Becketts Textfragmenten *Texte um Nichts* (1966: 111), mit dem auch Michel Foucault seinen berühmten Vortrag „Was ist ein Autor?“ einleitet (im französischen Original „Qu'importe qui parle?“, Foucault 2001: 817). Dieser Artikel untersucht, wie das Spiel mit der Frage, wer spricht bzw. singt, im Musikvideo zu einem Spiel mit Genderzuschreibungen wird. Am Musikvideo und Song „Kiss“ von Prince and the Revolution (1986) werden exemplarisch verschiedene Verfahren beschrieben, wie durch Stimme und Vielstimmigkeit im konkreten und abstrakten Sinn Genderidentität auf Text-, Musik- und Bildebene inszeniert wird. Der Artikel beleuchtet dabei streiflichtartig das Potenzial interdisziplinärer Musikvideo-Analyse anhand des Konzepts der Vielstimmigkeit in gendertheoretischer Hinsicht, indem er an ausgewählten Stellen exemplarisch fragt,<sup>1</sup>

wie auf Liedtext-, Musik- und Bildebene eine vielstimmige Genderzugehörigkeit inszeniert wird. Dabei geht es nicht um eine Neu-Interpretation des längst (in Wissenschaft und Musikfeuilleton) kanonisierten Songs,<sup>2</sup> sondern vielmehr darum zu zeigen, wie an einem sattem bekannten Musikvideo/Song durch den Fokus auf Stimme und Vielstimmigkeit eine neue analytische Perspektive gewonnen werden kann.

### Das Konzept der Vielstimmigkeit

Das Konzept der Vielstimmigkeit oder Polyphonie im hier verwendeten Sinn stammt von Michael Bachtin. Bachtins Metaphern der „fremden Stimme“, des „zweistimmigen Wortes“ und der „Polyphonie“, welche das intertextuelle Verweisgeflecht von Sprache im Allgemeinen und Literatur im Besonderen beschreiben, werden hier auf das Phänomen Musikvideo (rück-)übertragen. Bachtin zufolge zeichnet Sprache und insbesondere Literatur eine grundlegende Vielstimmigkeit aus. Jedes Wort ist ein „zweistimmige[s] Wort“ (1985: 206) – Bachtins Übersetzer ins Französische, der Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov, spricht sogar von einem komplexen, vielstimmigen Chor („chœur complexe des autres voix“, Todorov 1981: 8) – und hat „eine zweifache Ausrichtung, es ist sowohl auf den Gegenstand der Rede, wie das gewöhnliche Wort, als auch auf ein anderes Wort, auf eine fremde Rede gerichtet“ (Bachtin 1985: 206). Eine solche „fremde Stimme“ innerhalb eines Wortes kann sich konkret im Zitieren oder Anspielen auf andere Texte, allgemeiner im Verweis auf literarische Gattungen (vgl. Bachtin 1985: 117, 151) oder auf eine bestimmte Sprachebene manifestieren (ebd.: 205-207). Daraus folgt, dass Worte nicht unschuldig benutzt werden können, sondern mit fremden Erwartungen und Urteilen belegt sind. Bachtin spricht in diesem Zusammenhang auch von einem bereits bewohnten Wort („mot déjà habité“, Todorov 1981: 77), auf das jede/r Sprecher/in stößt und macht auf das Paradox aufmerksam, dass der Sinn eines jeden Wortes zwar schon vorher geprägt wurde, andererseits aber jede/r Sprecher/in einem Wort durch (einen) neuen Kontext eine eigene Bedeutung gibt. Julia Kristeva zufolge, die bekanntermaßen Bachtins Untersuchungen weiterentwickelt und daraus den Begriff der Intertextualität begründet hat, hat jedes Wort zwei Bedeutungen und wird ambivalent, weil sich zwei Zeichensysteme überlagern (Kristeva 1969: 154).<sup>3</sup> Die beiden Zeichensysteme, auf die das Wort gleichzeitig verweist, entstehen also durch das Verwenden eines geprägten Wortes in einem neuen Kontext.

Bachtin betont aber zugleich auch, dass es neben dieser allgemeinen Imprägnierung durch fremde Stimmen auch eine Polyphonie gibt, die bewusst als künstlerisches Verfahren angelegt wird. Bachtin konzentriert sich dabei auf das Romanwerk von Dostojewski, dessen spezielles Verdienst darin liege, die Durchdrungenheit von fremden Stimmen der Sprache in seinem polyphonen Roman auf narrativer Ebene fruchtbar zu machen zu können. Dostojewski gelänge es, verschiedene Positionen darzustellen, ohne eine Bewertung des Autors oder des Erzählers zu implizieren. Der Autor Dostojewski stelle demnach jede/n seiner

Protagonist/inn/en in seiner eigenen Subjektivität dar, ohne ihn zu beurteilen. Der Blick Dostojewskis verlagere sich aus seinem persönlichen Standpunkt hinaus und ist „außerhalb seiner selbst, in fremden Seelen“ (Bachtin 1985: 69) darstellend aktiv. So kann die Subjektivität anderer Menschen nachvollzogen, ohne dabei beurteilt zu werden. Insofern meint Bachtin,

daß man direkt von einem besonderen polyphonen Denken sprechen kann, das über die Grenzen der Romangattung hinausgeht. Diesem Denken sind diejenigen Seiten am Menschen zugänglich – vor allem das denkende menschliche Bewußtsein und seine dialogische Seinssphäre –, die von monologischen Positionen aus nicht angeeignet werden können (ebd.: 303).

Auf die Literatur bezogen meint er damit die in sich abgeschlossenen, „stimmigen“ und homophonen Romane, deren Inhalt man auf eine Aussage oder Intention des Autors reduzieren und in das „abschließende, monolithisch-monologische Ganze des Romans“ (ebd.: 81) integrieren könne. Im polyphonen Roman stehe indes jedes Phänomen auch gleichzeitig seinem Gegenteil in ambivalenter Spannung gegenüber, ohne sich zu einer Einheit oder im Hegelschen Sinn zu einer Synthese vereinen zu lassen: „In jedem Roman stehen viele, dialektisch nicht aufgehobene Bewußtseine einander gegenüber, die nicht zur Einheit eines entstehenden Geistes verschmelzen“ (Bachtin 1985: 32; vgl. Kristeva 1969: 172). Eine Analyse der Vielstimmigkeit – sei es, wie bei Bachtin von Literatur oder wie hier von Musikvideos – geht also von einer grundlegenden Ambivalenz aus, die nicht interpretatorisch aufgelöst, sondern als künstlerisches Verfahren betrachtet und stehen gelassen wird.

#### Forschungsstand Musikwissenschaft

Auch wenn es nahe liegt, Bachtins Metapher der Vielstimmigkeit auf die Musik zurück zu übertragen, ist dies in der Musikwissenschaft bislang weitgehend ausgeblieben, während Bachtins Konzept in den Literatur- und Kulturwissenschaften längst zu einem Klassiker geworden ist (vgl. exemplarisch Martínez 2010). Matthias Tischer hat mit seinem Artikel „Zitat – ‚Musik über Musik‘ – Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale“ diesbezüglich Pionierarbeit geleistet (2009: 55-71). Er appelliert dafür, bisherige Konzepte der Musik wie Originalität und Integralität, bei denen nach Adorno alle Teile eines Kunstwerks auf ein alles integrierendes Prinzip bezogen werden, abzulegen und stattdessen mit Bachtin auf die intertextuellen bzw. intermedialen, intermusikalischen Verweise ein Augenmerk zu werfen (Tischer 2009: 56). Tischer nennt diesen Kontext die „nichtklingenden Aspekte“ – wobei der Begriff „mitklingend“ im Sinne der Bachtin’schen fremden Stimme vielleicht noch aussagekräftiger wäre:

Die klingenden Stränge des musikalischen Diskurses von den nichtklingenden zu isolieren, wird auf Dauer die Isolation der Musikwissenschaft selbst befördern helfen und zudem kulturgeschichtliche Ansätze herausfordern, die, enttäuscht von der unzureichenden Theoriefähigkeit der Musikologie, gänzlich von der Untersuchung der musikalischen Kunstwerke absehen (...). (Tischer 2009: 70)

Auch Christian Bielefeldt mahnt in Bezug auf die Untersuchungen von Roland Barthes zur Stimme ähnliche Versäumnisse der Musikwissenschaft an, sich mit „neuerer [sic!] Kultur- und Medientheorie“ auseinanderzusetzen (2007: 202). Hier zeigt sich eindrücklich, dass der Fokus auf Werkimmanenz in der Musikwissenschaft noch weit verbreitet ist, während die Literaturwissenschaft diesem Ansatz seit einem halben Jahrhundert „neuere“ Herangehensweisen (die ja nicht mehr so neu sind), unter anderem eben durch die Arbeiten von Bachtin und Kristeva, gegenübergestellt hat. Tischers Artikel leistet aus Sicht der Musikwissenschaft dafür einen ersten Schritt, selbst wenn er noch nicht aufzeigt, wie die Bachtin'sche Metapher der fremden Stimme auf Stimmen in der Musik rückübertragen werden könnte.

#### Forschungsstand Musikvideo und Filmmusik

Die Musikvideoanalyse hat sich bislang kaum mit dem Phänomen Stimme und Stimmklang auseinandergesetzt. Obleich der Gesang zumeist die tragende Rolle in einem Musikvideo spielt und die Musik im Allgemeinen den visuellen Elementen vorgängig ist, werden Musikvideos doch zu bereits bestehenden Songs produziert (vgl. Jost 2010: 484). Dennoch zeichnet die Forschungsliteratur eine weitgehend „taube Rezeption“ (Keazor/Wübbena 2007: 13) aus, welche auf die Musik im Musikvideo (Ausnahmen hierbei sind Frith/Goodwin/Grossbert 1993) kaum eingeht, was bereits des Öfteren beklagt wurde (Keazor/Wübbena 2007: 13; vgl. Neumann-Braun 2004: 17; Koch 1996: 15; Goodwin 1992: 13; Vernallis 2004: 209).

Die bislang versäumte gleichwertige Behandlung von Bild und Ton liegt wohl auch darin begründet, dass die vorliegenden Untersuchungen zum Musikvideo eher sozialwissenschaftlich als medien- oder kulturgeschichtlich ausgerichtet sind (Neumann-Braun 2004: 17). Auch in den Untersuchungen zur Filmmusik wird die Stimme tendenziell stiefmütterlich behandelt (Sulzbacher/Socha 2009: 264), mit Ausnahme der wegweisenden Untersuchungen von Michel Chion (1982) zur Stimme im Film, die auch das Musikvideo streift. Die Forderung einer gleichwertigen Behandlung von Bild und Ton steht in der Filmanalyse (vgl. erstmalig Gorbmann 1980) ebenso aus wie in der Musikvideoanalyse. Angesichts der komplexen Verwebung von Musik, Text und Bild in einem Musikvideo ist eine „nicht nur inter-, sondern vielmehr transdisziplinäre (...) Analyse“ dringend erwünscht (Jacke 2003: 36). Insofern soll die Skizzierung einer analytischen Herangehensweise an das Konzept der Vielstimmigkeit ebenfalls dazu dienen, unter Einbindung derjenigen Forschungsliteratur, welche sich bereits um eine



„hörende Rezeption“ des Musikvideos bemüht, der bislang vergleichsweise wenig behandelten Frage nach der Stimme weiteres Gewicht zu verleihen.

Dabei wird zur exemplarischen Analyse der Genderinszenierung bei Princes „Kiss“ Bachtins Konzept der Vielstimmigkeit zunächst auf die Textebene (auf welcher Bachtin diese ursprünglich angesiedelt hat) angewendet und dann auf die anderen Ebenen des Musikvideos – Gesang, Musik, visuelle Performance und filmische Inszenierung – übertragen. Das Spiel mit *gender performances* entsteht durch ein komplexes Zusammenspiel intertextueller und intermedialer Verweise. Aus Gründen der Strukturierung werden diese Verweise allerdings sukzessive anhand der Text-, Musik- und Filmelemente herausgearbeitet und abschließend grundlegende Überlegungen zum Musikvideo als vielstimmiges Zusammenspiel all dieser Elemente angestellt.

### Vielstimmigkeit im Text

Das Musikvideo „Kiss“ stammt aus dem Album *Parade* der Band *Prince and the Revolution* und wurde als Single zu einem großen kommerziellen Erfolg. Ferner fungierte es als Soundtrack zu dem von Prince produzierten Film *Under the Cherry Moon* (1986) und war auch eines der ersten Musikvideos eines afro-amerikanischen Künstlers (vgl. ausführlich Hawkins 2011: 18ff.). Beim Hören oder Lesen des Liedtextes von „Kiss“ ist man zunächst geneigt, die Aussagen als für die Popmusik typische Situation einzuordnen, in der ein männliches lyrisches Ich eine Frau durch Versprechen und Selbstlob verbal zu verführen versucht. Der Refrain bringt dabei deutlich zum Ausdruck, dass das lyrische Ich einen Kuss möchte, das lyrische Du wird dabei als „my girl“<sup>4</sup> bzw. „woman“ angesprochen. Gerade in der im Refrain verwendeten Zeile „you don’t have to be rich to be my girl“ ließen sich mit Bachtin aber auch eine bzw. mehrere fremde Stimmen identifizieren. Zum einen, weil das Besingen von „my girl“ schon zu einer Art Allgemeinplatz geworden ist, exemplarisch sei nur der Song „My Girl“ von den Temptations genannt, ein viel gecoverter Nummer-1-Hit, veröffentlicht 1964 als Single.<sup>5</sup> Zum anderen ist dies auch ein Verweis auf den Film *Under the Cherry Moon*, bei dem Prince Regie geführt hat, und der nicht nur im selben Jahr wie „Kiss“, 1986, erschien, sondern den Song auch in den Soundtrack zum Film integriert. Dort spielt Prince selbst den Callboy Christopher Tracy, der seinen Lebensunterhalt auch damit verdient, reiche Frauen um ihr Vermögen zu bringen; bis er sich in die reiche Erbin Mary Sharon (gespielt von Kristin Scott Thomas) ernsthaft verliebt. Der von Prince gespielte Christopher geht also sozusagen zunächst von dem genauen Gegenteil aus („you have to be rich to be my girl“) und man könnte die Liedzeile als Ausdruck seiner Wandlung sehen. In der entsprechenden Szene sitzen beide im Cabriolet, Christopher/Prince sagt: „I love you“, Mary/Kristin Scott Thomas antwortet „define love“, woraufhin Christopher/Prince zu ihr auf den Sitz klettert und sie wortlos küsst, bzw. nicht ganz wortlos küsst, denn in diesem Moment ertönt „Kiss“, eingeleitet mit dem Gitarrenriff und einem Stöhnen von Prince. Just bei besagter Textstelle „you don’t have to be rich“ findet Christopher/Prince seine Stimme zurück und

sagt „let me take you with me... forever“, die Kamera gleitet in der nächsten Einstellung in Obersicht über dem Auto hinweg zum Hafen und parallel dazu wird „Kiss“ ausgefadet. So wird im Film eine Oszillation zwischen Prince als Sänger und der Figur, die er spielt, erzeugt. Und umgekehrt lässt sich auch festhalten, dass bei Betrachten des Musikvideos durch diese Liedzeile Kontext und Handlung des Films als fremde Stimme mitschwingen.

Allerdings steht das romantische *Happy End* im Film im Widerspruch zu dem weiteren Liedtext, in dem lediglich von einer Spielverlängerung („extra time“) gesprochen wird. Der Begriff aus dem Sport setzt so den erhofften Kuss in einen sexuellen Zusammenhang, was auch die große Ausdauer des lyrischen Ichs im Liebespiel suggeriert. Zusammen mit anderen Allgemeinplätzen wie „we could have a good time“, „I just need your body, baby“, „maybe we could do the twirl“ wird klar, dass es dem lyrischen Ich im Song mehr um ein sexuelles Abenteuer als eine Beziehung geht. Dadurch wird auch die klassische Rollenverteilung des Mannes als aktiver Verführer und der Frau als Objekt der Begierde (und als diejenige, die vom Mann noch etwas lernen kann), bestätigt. So heißt es: „You don't need experience to turn me out. You just leave it all up to me, I'm gonna show you what it's all about“. Erika Funk-Hennings schreibt dazu:

Medienanalysen haben ergeben, dass bei der Mehrzahl der auf dem Markt vertriebenen Musikvideoclips je nach Geschlechtszugehörigkeit Sprecherrollen, Handlungsspielräume, visuelle Aufmerksamkeit und musikalisch symbolisierte Wertschätzung ungleich verteilt sind. Als ein für die Geschlechterforschung entscheidendes Ergebnis hat sich herausgestellt, dass die Männer als handelnde Subjekte dargestellt werden, während den Frauen nur ein Objektstatus zugestanden wird. Die Reproduktion des klassischen Rollenklischees vom aktiven Mann und der sich anpassenden, passiven Frau erfolgt z. B. dadurch, dass letztere behandelt, beschrieben und besungen wird, anstatt Eigeninitiative entwickeln oder zur Schau stellen zu können (Funk-Hennings 2011: 57-58).

Allerdings wäre es verkürzt zu sagen, dass dieses Liedzitat die hier beschriebenen Geschlechterrollen zementiert. Wie im Zusammenhang mit der visuellen Umsetzung des Songs noch zu zeigen sein wird, ist die Einordnung des lyrischen Ichs als männlich und die Zuordnung des lyrischen Ichs zu Prince nicht eindeutig und wird immer wieder in Frage gestellt. Zugleich werden im Verlaufe des Liedtextes Geschlechterrollen immer wieder auf ‚polyphone‘ Art und Weise beschrieben bzw. ironisiert. Aus dem Liedtext sprechen also verschiedene Stimmen, die dazu führen, dass den Aussagen des Textes unterschiedliche Positionen zugeordnet werden können.

In einer solchen ambivalenten Weise ist die Feststellung, das Objekt der Verführung müsse weder cool sein („You don't have to be cool to rule my world“) sein, noch schlüpfzig reden („You got to not talk dirty, baby, if you wanna impress me“), eine Absage an klassisch männliches Verführungsverhalten (und zunächst auch an die Festschreibung als weibliches Sexualobjekt) in der populären Musik. Princes Aufruf des Verzichts auf *dirty talk* könnte man, je nachdem ob man dies als Verbot oder Zugeständnis interpretiert, einerseits als normative Bestätigung

klassischer Geschlechterverhältnisse in der Musik oder andererseits als subversive Umkehrung typischer *gender performances* sehen, sofern man im letzteren Fall, sozusagen in der Fiktion des Liedtextes davon ausgeht, dass das weibliche lyrische Du eben diese Verhaltensweisen an den Tag legt und dies durchaus legitim, aber eben nicht nötig sei. Ähnliches gilt für „you don't have to be beautiful to turn me on“, was man wahlweise als Verzicht auf das oberflächliche Primat des Aussehens oder aber als Ausdruck der grenzenlosen Lust und Potenz des lyrischen Ichs interpretieren kann, das vor nichts Halt macht.

Der Appell an das lyrische Du, erwachsen zu agieren, dem Alter gemäß und nicht der Schuhgröße („Act your age, mama, not your shoe size“, wobei zu beachten ist, dass 15 das Maximum beim amerikanischen Größensystem ist), zusammen mit dem Hinweis, dass das lyrische Ich von Frauen und nicht von Mädchen schwärmt („Women, not girls, rule my world, I said they rule my world“), lässt sich so wahlweise als Interesse an selbstbewussten, reifen Frauen verstehen und als Zugeständnis, dass sich das lyrische Ich den Regeln der Frauen unterwirft oder eben auch als Unterstellung, dass vernünftiges Verhalten als passives Verhalten verstanden wird. Der darauf folgende Appell, „you just leave it all up to me, my love will be your food“, unterstreicht dies und spielt damit zudem auf Oralverkehr an. So ergibt sich eine ambivalente Inszenierung, die zwischen den Extremen eines machistischen Verführers und dem Aufbrechen der für die Funkmusik und Musikvideos im Allgemeinen typischen Geschlechterrollen pendelt.

### Vielstimmigkeit in der Musik

Bei der Rückübertragung des Bachtin'schen Begriffs der Vielstimmigkeit auf die Musik stößt man natürlich auch auf ein bereits bewohntes Wort, wie es Bachtin ausdrücken würde. In der Musikwissenschaft bezeichnet Stimme eine zusammenhängende Folge von Tönen. Viel- oder Mehrstimmigkeit ist demnach das harmonische und melodische Zusammenspiel mehrerer Stimmen, die man in Bezug auf Stimmführung, Harmonik etc. analysieren kann (MGG 2001). Dies betrifft Gesangsstimmen genauso wie Instrumentalstimmen.

Bei Princes Musikvideo „Kiss“ ist die Vielstimmigkeit der Instrumentalstimmen äußerst reduziert. Der Song wird getragen von einem elektronischen Schlagzeug und einer Funk-Gitarre, welche die typischen Dominantseptakkorde (in den Strophen: A7 und D7), teils mit zugefügter None und Quarte (im Refrain E9sus4) Sechzehntel-Patterns spielt. Gerade aufgrund dieser äußerst minimalistischen Begleitung kommt die Vielstimmigkeit der Gesangsstimme(n) bestens zur Geltung.

Eine ganz konkrete ‚fremde Stimme‘ stammt von der Band Mazarati, die 1986, also im Erscheinungsjahr von „Kiss“, von Princes ehemaligem Bassisten Brown Mark gegründet wurde. Für deren Debutalbum bat die Band den Künstler Prince um einen Song, woraufhin Prince für sie eine akustische Version von „Kiss“ aufnahm. Mazarati machten daraus eine Funkversion, die Prince wiederum so gut gefiel, dass er den Song selbst aufnahm und auf seinem Album

*Parade* veröffentlichte (Crandall 2004). Mazaratis ursprünglicher Background-Gesang ist auf „Kiss“ zu hören und somit ein Beispiel für (nicht ganz) fremde Stimmen im musikalischen Sinn, eine Kombination von ‚eigener‘ Lead-Stimme und ‚fremden‘ Backgroundgesang. Etwas theoretischer betrachtet, zeigt sich hier auch eine grundlegende Konvention in unserer Rezeption von Vielstimmigkeit. Denn der Refrain, der mit „You don’t have to be rich to be my girl“ beginnt, wird in der Tat von mehreren Stimmen gesungen, aber trotz der musikalischen Vielstimmigkeit auf inhaltlich-textlicher Ebene als Ausdruck einer Stimme gesehen. Mit anderen Worten: Wir hören zwar musikalisch mehrere Stimmen, ordnen diese aber inhaltlich nur einem lyrischen Ich (dem von Prince?) zu. Diese Vielstimmigkeit auf musikalischer Ebene, hier als mehrstimmiger Gesang, wird zudem noch flankiert durch eine im Bachtin’schen Sinne vielstimmige Gesangsweise von Prince. Denn bei „Kiss“ hören wir nicht nur einen mehrstimmigen Gesang, sondern Princes Stimme selbst ist im Bachtin’schen Sinne von fremden Stimmen durchzogen.

Dies zeigt sich vor allem in Bezug auf die Frage nach der *gender performance*. Auch hier wird der erste Eindruck einer klaren Zuordnung schnell von komplexeren Wahrnehmungen überlagert. Bei der Stimme von Prince, einer „der interessantesten und vielgestaltigsten Stimmen der letzten dreißig Jahre Popgeschichte“ (Bielefeldt 2007: 202), fällt zu allererst die extrem hohe Stimmelage, zumeist im Falsett, auf. Die Schlussfolgerung, dass dies eine weibliche oder eine unmännliche, um nicht zu sagen kastrierte Vortragsweise ist, liegt nahe, greift aber zu kurz. Denn auch wenn dies oftmals für die klassische Musik zutrifft, wie etwa Paul Zumthor in Bezug auf das europäische Melodram in Erinnerung ruft (1990: 11), gelten in den 1980er Jahren, also der Entstehungszeit von „Kiss“, hohe Stimmen eher als Ausdruck besonderer musikalischer und sexueller Potenz. Für den Funk war sicherlich Curtis Mayfield stilbildend. Etwa Mayfields Song „Superfly“ ist der Soundtrack des gleichnamigen Blaxploitation-Films, in dem der Held Priest, ein gewalttätiger Drogendealer mit einer extrem hohen Gesangslage (die vereinzelt ins Falsett übergeht) wie folgt beschrieben wird: „The man of the hour has an air of great power. The dudes have envied him for so long“.<sup>6</sup> Ähnliches gilt auch für den Heavy Metal der Zeit, man denke etwa an Judas Priest *Under blood red skies*, bei der sich die Kampfansage des lyrischen Ichs („You won’t break me, You won’t take me, I’ll fight you, Under blood red skies“) in immer höhere Stimmlagen schraubt.<sup>7</sup> Insofern lässt sich Walsers Kommentar zu „Kiss“, „Prince occupies a feminine-sounding high vocal-range, declaiming a text full of sexual come-ons“ (Walser 1994: 86) dahingehend ergänzen, dass diese im Liedtext geäußerten Aufforderungen zu sexuellen Handlungen durchaus durch die hohe Stimme als Ausdruck von männlicher Potenz (und nicht oder nicht nur von Effeminität) unterstrichen wird.

Ähnlich wie es Bachtin für die fremden Stimmen in der Literatur beschrieben hat, zeigt sich auch bei Singstimmen die Vorgängigkeit gewisser kultureller und sozialer Stimmuster und -codes, die sich mit den je individuellen Stimmen verschränken und überlagern (Schrödl 2009: 148). Diese Überlagerung, das Mithören von fremden Stimmen, ist allerdings stark kulturgebunden (Bose 2010) oder präziser: stark von den Konventionen einzelner Musikrichtungen abhängig.

Prince bezieht sich auf die erwähnten Gesangstraditionen, sodass man sagen könnte, dass er nicht nur in textueller, sondern auch in vokaler Hinsicht mit einer „fremden Stimme“ spricht bzw. singt. Dabei bringt er gleichzeitig eine gewisse Distanz zu diesen Stimmtraditionen zum Ausdruck. Diese Distanz wird insbesondere dann deutlich, wenn seine hohe Stimmlage bewusst ins Kreischen kippt, aus seiner eigentlichen sauberen Falsett-Technik ein eher unkontrollierter und unbeherrschter Schrei nach Liebe wird (deutlich zu hören etwa bei dem Schluss des Refrains „I just want your extra time and your kiss“). Prince erreicht dabei, ausgehend von seiner ohnehin schon sehr hohen Stimmlage zwischen viergestrichenem a und fänggestrichenem c, das fänggestrichene a (Walser 1994: 86).

Mit Theodor W. Adorno ließe sich dies auch als ein Phänomen beschreiben, bei dem Prince nicht singt, sondern „wie“ ein Sänger singt. Adorno beschreibt die Doppelfunktion der Stimme als Instrument im musikalischen Sinne und als eine individuelle Signatur als dialektisch:

die Stimme, als Träger des Menschen, also des Zwecks, [ist] zugleich Mittel, Instrument, und dies wird ihr sehr schwer um ihres Leibhaften, Lebendigen willen. Sie muß zum Instrument gemacht und darin bewahrt werden. Wird sie nur Instrument, ganz sich entfremdet, dann tritt das (...) Phänomen „wie eine Sängerin singen“ ein. (Adorno 2001: 116)

Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass Prince seine Stimme in der Tat wie ein Instrument verwendet. Er singt nicht einfach, sondern er singt wie ein Funksänger. Vielleicht zeigt sich auch hier Susan Sontags Prinzip des „Camp“, das auch darauf beruht, alles in Anführungszeichen zu sehen und so eine Kunst ist, die Dinge uneigentlich zu betrachten und eine ironisch-distanzierte Haltung zu allem einzunehmen. Dabei sieht Sontag Camp in erster Linie als eine Kunst der Rezeption von Massenkultur und eben nicht der Produktion, wie es bei Prince der Fall ist (Sontag 1982: 109). Stan Hawkins hat dieses Phänomen der distanzierten, ironisch gebrochenen Singweise auch als Kennzeichen des Pop-Dandys beschrieben und als „sonic mannerism“ bezeichnet (Hawkins 2009: 17).<sup>8</sup> Wenn es stimmt, dass „die Stimme (...) oft als Signatur des Individuums und somit als authentischer Ausdruck seiner unverwechselbaren Singularität verstanden“ (Straumann 2007: 245) wird, dass also die Stimme ein Zeichen von Innerlichkeit, Autorität und Authentizität ist (Shaviro 2002: 26; Railton 2011: 68), so zeigt sich bei Prince (ebenso wie bei den von Hawkins untersuchten Pop-Dandys) ein künstlich-distanzierter Umgang damit. Aus der Stimme von Prince klingen deutlich vernehmbar verschiedene Gesangstile, die sich zu einer künstlerischen Vielstimmigkeit im Bachtin’schen Sinne zusammenfügen.

## Vielstimmigkeit auf visueller Ebene

Der Filmwissenschaftler Michel Chion, Experte für das Zusammenspiel von Ton und Bild im Film, deutet, allerdings ohne Verweis auf Bachtin, an, wie das Konzept der Vielstimmigkeit auf das Musikvideo übertragen werden könnte. Musikvideos zeichne demzufolge nicht ein linearer Handlungsverlauf, sondern der Eindruck einer visuellen Polyphonie aus. Demgemäß präge Musikvideos insofern eine visuelle Vielstimmigkeit, als diese nicht mit einer Handlung voranschreiten, sondern die gleichen Motive aus unterschiedlichen Blickwinkeln durch schnelle Schnitte kombinieren.<sup>9</sup> Die Bachtin'schen Überlegungen zu Dostojewski, wonach Polyphonie möglich werde durch das Einnehmen unterschiedlicher Protagonist/inn/enperspektiven ohne dass der/die Erzähler/in spürbar sei, ließen sich analog dazu übertragen auf das Einnehmen von unterschiedlichen Kameraperspektiven, ohne dass eine zentrale Beobachterperspektive spürbar würde. Carol Vernallis überträgt dieses von der rein visuellen Ebene der Bildschnitte auf das intermediale Zusammenspiel von Sänger/in, Liedtext, Musik und Setting. Demnach Sorge der Schnitt beim Musikvideo dafür, dass alle Aspekte gleichberechtigt neben- bzw. hintereinander inszeniert und in den Fokus der Aufmerksamkeit gelenkt werden:

(...) the editing of a music video works hard to insure that no single element – the narrative, the setting, the performance, the star, the lyrics, the song – gains the upper hand. Music video directors rely on the editing to maintain a sense of openness, a sense that any element can come to the fore at any time. The editing does so in part simply through being noticed. (Vernallis 2007: 125; vgl. spezieller in Bezug auf die Settings Vernallis 2004: 85)

Während bei Bachtin die Polyphonie allerdings vor allem dadurch entsteht, dass der/die Erzähler/in hinter seine Figuren zurücktritt, vollzieht sich dies, denkt man diese Analogie weiter, im Musikvideo dadurch, dass die Tätigkeit des/r Regisseur/in insbesondere in Bezug auf die Schnitte gerade dem/r Zuschauer/in bewusst wird.

Diese grundlegende visuelle Polyphonie als ein durch Filmschnitt kombiniertes Zusammenspiel verschiedener visueller Elemente, ist sicherlich auch bei „Kiss“ zu beobachten. Zudem lässt sich bei „Kiss“ im Zusammenspiel von visuellen mit musikalischen und textuellen Elementen eine spezielle Art der Polyphonie beobachten, welche die ambivalente *gender performance* unterstreicht.

Das Musikvideo beginnt mit einer unscharfen Einstellung, in der nur Schemen zu sehen sind, sodass man auf den ersten Blick geneigt ist, den Schatten auf dem Barhocker mit Cowboystiefeln, Gitarre und kurzen Haaren als Mann zu identifizieren. Dabei ist auffällig, dass die Gitarristin Wendy Melvoin in ihrem Verhalten gerade die Coolness an den Tag legt, an der sich das lyrische Du des Liedtextes eben nicht orientieren soll („You don't have to be cool to rule my world“), sie verhält sich eher gleichgültig abweisend bis ironisch abschätzig gegenüber Prince und zuckt nur lässig mit der Schulter. Die vokale Performance von Prince und sein Appell, keinen *dirty talk* zu machen, bricht sie durch einen

ironischen Gesichtsausdruck (1:17), der, Regisseurin Rebecca Blake zufolge, die tatsächliche Beziehung der beiden widergespiegelt habe.<sup>10</sup>

In einer einzigen Szene (0:45) sieht man sie in einem intimen tête-à-tête mit Prince, was allerdings als selbstironische Anspielung zu verstehen ist. Denn die Gitarristin Wendy Melvoin, die in einer lesbischen Beziehung mit der Keyboarderin Lisa Colman aus der Band lebte, hat eine eineiige Zwillingsschwester Susannah Melvoin, die wiederum in der Band Background-Sängerin und ihrerseits Lebensgefährtin von Prince war (Walters 2009). Insofern ließe sich die Szene des tête-à-tête mit Prince auch als ein Moment sehen, in dem Wendy Melvoin in die Rolle ihrer Zwillingsschwester schlüpft.

Kurz darauf wird bei einem von Mazarati eingestreuten „aha“ ein/e singende/r verschleierte/r Sänger/in gezeigt, wobei nicht klar ist, ob dies nun noch Prince oder die Tänzerin, das deutsche Fotomodell Monique Manning, ist. So wird zurückgegriffen auf die für das Musikvideo typische Produktionsweise des *lip synching*, der nachträglichen, visuellen Synchronisierung der Lippenbewegung auf die Musik und der daraus resultierenden Rezeptionshaltung, die gehörte Musik durch „Substitution“ mit den zu sehenden Personen zu verknüpfen, welche die Lippen bewegen (Klug 2011: 204). Durch die metareferentiellen mimischen Kommentare dieses Vorgangs wird auch diese Konvention punktuell wieder gebrochen. Deutlich wird dies insbesondere dann, wenn ein von Prince gesungenes gutturales „yeah“ aus einem tieferen Stimmregister erklingt und dabei die Tänzerin Monique Manning zu sehen ist, die das *lip synching* mit einem gespielt „männlichen“ Gesichtsausdruck vollzieht, was wiederum einen ironisch-abschätzigen Blick von Prince zu Manning zur Folge hat. An einer zweiten Stelle wird dies ohne Seitenblick von Prince wiederholt (3:20). Diese, „disembodied voice“, welche das Band zwischen Stimme und Körper zerschneidet (Bielefeldt 2007: 204), lässt sich nicht nur als mediale Ambiguität deuten, so Christian Bielefeldt, sondern auch als Spiel mit der *gender performance*. Überträgt man Elizabeth Woods Bezeichnung des „sonic cross-dressing“ (Wood 1994: 32), bei der Frauenstimmen zwischen dunkler Bruststimme in tiefen Lagen und hohem Falsett wechseln, von der Oper auf die populäre Musik – wie dies etwa auch Rodger Gillian (1999: 20) vornimmt – lässt sich hier, analog zu dem noch zu untersuchenden vestimentären, ein gesangliches Cross-Dressing beobachten. Dabei stehen sich Prince und Manning chiasmatisch gegenüber. Zudem wird das jeweilige Cross-Dressing durch ironische Gesichtsausdrücke der anderen Seite gebrochen (von Prince gegenüber Manning, und umgekehrt von Melvoin gegenüber Prince). Während Prince das *sonic cross-dressing* durch sein Falsett tatsächlich durchführt, simuliert Manning es durch das *lip synching* lediglich.

Im gesamten Liedtext wird nicht deutlich, ob es sich beim lyrischen Ich tatsächlich um ein männliches lyrisches Ich handelt.<sup>11</sup> Zwar besteht bei der Betrachtung von Musikvideos eine grundlegende Rezeptionskonvention, die darauf beruht, den/die Sänger/in mit dem lyrischen Ich gleichzusetzen, sofern im Liedtext von einem „Ich“ die Rede ist – aber gerade diese Konvention wird hier aufgebrochen. Insofern ist auch diese uneindeutige Verbindung zwischen Sänger/in, lyrischem Ich und Performer des Musikvideos im Bachtin'schen

Sinne vielstimmig. Denn Bachtin entdeckt ein analoges Prinzip in den Romanen Dostojewskis, wo die verschiedenen Personen eigenständige, vom Erzähler unabhängige Stimmen besitzen. Bachtin stellt fest, „daß im Werk eine Distanz zwischen dem Helden und dem Autor besteht“, Dostojewski erreiche dies in vielen Romanen durch einen Erzähler/eine Erzählerin, der/die soweit wie möglich reduziert ist, sodass die Stimmen quasi für sich sprechen, sich selbst kommentieren können, ohne vom Erzähler bewertet zu werden (Bachtin 1985: 57). Auch wenn hier nicht ausführlich auf die Entsprechung zwischen Autor/in, Erzähler und den Figuren im Roman bzw. Songwriter/Performer und dem lyrischen Ich in der Popmusik eingegangen werden kann, lässt sich doch bei Prince eine grundlegende Autonomie der einzelnen Stimmen erkennen, die sich von anderen Musikvideos abhebt. Lisa Lewis zufolge ist die Stimme im Musikvideo als ein „voice over“ eines allwissenden Erzählers zu sehen, welche das visuelle Geschehen strukturiert und leitet. Dadurch, dass wir den/die Sänger/in die Lippen bewegen sehen, würden wir den/die Sänger/in als eigentliche/n Autor/in und Urheber/in des Musikvideos auffassen (Lewis 1993: 131; Railton 2011: 68) – und nicht etwa den/die Regisseur/in, wie dies bei Filmen der Fall ist. Im Fall von Prince wird allerdings wieder genau diese mit der Zuordnung, die sichtbare Person für den/die Urheber/in des zu hörenden Gesangs zu halten, in einem metareflexiven Spiel gebrochen und zugleich bestätigt.

#### Mehrstimmigkeit durch Cross-Dressing

Die durch das *lip synching* inszenierte *gender performance* geht einher mit einer grundsätzlich ambivalenten Genderinszenierung durch Cross-Dressing (vgl. grundlegend Garber 1992). Zunächst fällt auf, dass die Gitarristin von Prince and the Revolution, Wendy Melvoin, mit Kurzhaarfrisur und Cowboystiefeln auf einem Barhocker sitzt. Ein Auftritt, wie er in der Popmusik typisch für Rockballaden mit akustischen Gitarren ist, die zumeist von Männern gespielt werden und die Ende der 1980er Jahre durch die Serie „mtv unplugged“ populär wurde. Dazu passt ihre halbakustische Gitarre, die nicht gerade typisch ist für die Funkparts, die sie spielt, zumal Verstärker oder Effekte (Wah-Wah), die sie auf der Aufnahme verwendet, nicht zu sehen sind, auch Mazarati oder die Keyboarderin sind nicht zu sehen, die neben der Drummachine die einzige musikalische Begleitung beisteuern.

Die modische Inszenierung der Tänzerin ist ebenso ambivalent. Zum einen ist sie mit Schleier und Sonnenbrille maskiert, so dass aufgrund gewisser (vermutlich nicht zufälliger) physiognomischer Ähnlichkeiten oft gar nicht entschieden werden kann, ob nun tatsächlich die Tänzerin oder nicht doch Prince zu sehen ist. An einer Stelle (0:59) wird diese Ambivalenz durch Überblendungstechnik noch unterstrichen. Die gemeinsamen Tanzeinlagen zitieren dabei den für den Tango typischen Kampf der Geschlechter (2:50). Mal führt Prince die Tänzerin, an anderen Stellen läuft er ihr hektisch hinterher, nachdem sie sich tanzend von ihm entfernt, und bricht so auch diese Tanzkultur (2:57).



Dadurch, dass Prince mit nacktem Oberkörper und schwarzer Hose und die Tänzerin mit nackten Beinen und mit schwarz verdecktem Oberkörper zu sehen ist, wird auch mit der visuellen Inszenierung eines Hermaphroditen gespielt. Bei Ovid wurde Hermaphrodit von der Nymphe Salmakis so lange umschlungen bis beide zu einem Körper verschmolzen. Auch einzelne Tanzszenen bei Prince ließen sich als intertextuellen Verweis darauf deuten, wobei in den klassischen Abbildungen von Hermaphroditen in der Regel genau umgekehrt verfahren wird und eine Kombination aus weiblichem Oberkörper und männlichem Unterleib entsteht (Delcourt 1988).

Zu dieser Genderambivalenz kommt, dass Prince den in der Schwulenszene verbreiteten Tanzstil des Vogueing imitiert, der zu Beginn der 1960er Jahre in der homosexuellen Subkultur von New York Harlem entstand und der einige Jahre nach Prince durch Madonnas Song Vogue populär wurde. Den Tanzstil zeichnen seine typisch streng linearen und rechtwinkligen Arm- und Beinbewegungen aus sowie das „framing“, das Einrahmen des Gesichts durch die Hände (Becquer 1991). Letzteres zeigt sich deutlich auf dem Albumcover von *Parade*, dem Album, auf dem „Kiss“ als Song veröffentlicht wurde, und auf dem Prince das gleiche Oberteil wie im Musikvideo trägt.

Auch Prince selbst vollzieht Cross-Dressing. Er ist mit einer mit goldenen Knöpfen versehenen, engen Lederhose und dazu hohen Absatzschuhen, wie ein Tangotänzer, bekleidet. Dazu trägt er mal ein bauchfreies Top, mal ist sein nackter Oberkörper samt Brustbehaarung zu sehen, manchmal trägt er auch eine Lederjacke, die man in gewisser Weise der Schwulenszene zuordnen könnte, die aber auch typisch für die Heavy Metal Szene der Zeit war. Bezeichnenderweise wurde dieser Look von dem homosexuellen Sänger von Judas Priest Anfang der 1980er Jahre in den Heavy Metal eingeführt und dann von anderen Musikern kopiert – freilich ohne diese Konnotationen (vgl. Elflein 2011). Zweifellos ist das Cross-Dressing ein gerade in den 1980er Jahren weit verbreitetes Phänomen, das sich auch in der populären Musik niedergeschlagen hat. Man denke bei Sängerinnen etwa an Annie Lennox von Eurythmics (vgl. Rodgers 2004) oder Madonna (Anderson 1995), bei Sängern an David Bowie (Hawkins 2009: 31ff.). Neu bei Prince ist allerdings die Verbindung mit dem bereits beschriebenen „sonic cross dressing“, wodurch sich eine ironische Brechung ergibt.<sup>12</sup>

### Vielstimmigkeit als Gattungsmerkmal

Nachdem Vielstimmigkeit nun auf Text-, Musik- und Bildebene behandelt wurde, bleibt nun das Wieder-Zusammenführen dieser drei Elemente. Nimmt man die Gattung Musikvideo wieder ‚ganzheitlich‘ in ihrem audiovisuellen Zusammenspiel in den Blick und den Gehörgang, so ließe sich auch auf dieser Ebene der Begriff der Vielstimmigkeit fruchtbar machen. Bachtin zufolge ist die Gattungsvielfalt ein zentrales Merkmal des polyphonen Romans – in Bezug auf den polyphonen Roman weist er etwa Elemente des sokratischen Dialogs, der Menippe und des Karnevals nach. Polyphonie entstehe durch das Vermischen verschiedener Rede- und Erzählweisen (Bachtin 1985). Demgemäß ließe

sich das Musikvideo im Allgemeinen sicherlich als eine Mischform zwischen Konzertmitschnitt, Kurzfilm und Videokunst bezeichnen (vgl. exemplarisch Poschardt 2003). „Kiss“ im Speziellen zeichnet sich darüber hinaus noch durch verschiedene, für spezielle Musikrichtungen typische Inszenierungsweisen aus: Rockballade mit Tanzmusikvideos, Tango oder auch Tanzfilmen. Gerade das Setting eines eher großen dunklen Raumes, der durch große Fenster beleuchtet wird, erinnert entfernt an die Abschlusszene von *Flashdance*. Auch die bereits erwähnte Verwendung von „Kiss“ als Soundtrack für *Under the Cherry Moon* und die dahingehenden Interferenzen ließen sich hier anführen.

„Kiss“ wäre somit in den Worten von Railton und Watson als ein hybrides Musikvideo zu bezeichnen, weil es verschiedene Musikvideo-Genres, narrative und Performance-Elemente vereint (Railton 2011: 46). Dabei sei noch einmal daran erinnert, dass Hybridität ein Begriff ist, den zuallererst Bachtin als ästhetisches Gestaltungsmittel polyphoner Texte geprägt hat:

Wir nennen diejenige Äußerung eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‚Sprachen‘, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen. (Bachtin 1979: 195)

Die Hybridität des Musikvideos zeigt sich demnach in einem ganz wörtlichen Sinn in der durch *lip syncing* suggerierten, visuellen Zuordnung zu verschiedenen Sprecher/innen, aber vor allem auch in der Kombination unterschiedlicher „Stile“ in Bezug auf Mode und Musik, wie auch in visueller Hinsicht als Kombination verschiedener Bildsprachen und unterschiedlicher audiovisueller Musikformate.

### Zusammenfassung

Die *gender performance* ist also auf vielstimmige Weise ambivalent: im Liedtext, in der gesanglichen Darbietung und in ihrer visuellen Inszenierung durch gesangliches und vestimentäres Cross-Dressing. Die Ambivalenz entsteht dabei vor allem durch extramusikalische Zitate und Anspielungen auf andere Liedtexte, Musikstile und deren visuellen Inszenierungen. Dabei möchte ich allerdings nicht so weit gehen zu sagen, dass Princes männliches und weibliches „gender behaviour“ subversiv unterwandert (Hawkins 2011: 11), als queerer Poststrukturalist Männer einlädt, neue Arten von erotischer Anziehungskraft zu imaginieren (Walser 1994: 85), *gender bending*, *blending*, De- oder Re-Konstruktion betreibt (Bechdolf 1999) oder die *gender reality* durch Performanz und Mimikry und subversive Wiederholung des Bezeichnungsverfahrens unglaublich macht (Butler 1991: 208, 213). Wenn Judith Butler fordert, durch unstimmgige Performanz (1991: 208, 214) den performativen Status von Gender zu verdeutlichen, lässt sich hier zuspitzen, dass mit dem Begriff der Polyphonie eben nicht nur auf der Ebene von Stimmigkeit und innerer Kohärenz und deren

Auflösungen und Subversionen argumentiert wird, sondern von einer unauflösbaren Vielstimmigkeit als grundlegender Kategorie ausgegangen wird.

Eine solche Untersuchung in der Bachtin'schen Kategorie der Polyphonie kann und will nicht entscheiden, ob es die Intention von Prince war, Genderzuschreibungen zu ironisieren, zu unterwandern oder zu bestätigen. Vielmehr impliziert Bachtins Konzept der Polyphonie, weiter gedacht, nicht nur die Beschreibung von vielstimmigen *gender performances*, denen man in Bezug auf Genderrollen ein subversives Potential zuschreiben könnte, sondern auch dass der Umgang von Prince mit den *gender performances* vielstimmig ist. Mit anderen Worten: gemäß Bachtins polyphoner Denkweise, bei der alle Sichtweisen berücksichtigt werden, ist die Subversion der Geschlechterrollen nur eine mögliche Perspektive neben der Bestätigung dieser Geschlechterrollen, etwa durch Selbstinszenierung als männlich-potenter Verführer von passiven Frauen etc. Princes Spiel mit der Frage, wer spricht und singt, lässt sich also nicht auf einen subversiven Umgang festlegen, sie ist im Bachtin'schen Sinne vielstimmig, da von einer grundlegenden Ambivalenz durchzogen, die nicht aufgelöst oder ausgedeutet werden kann. Insofern sollte diese Analyse auch nicht darauf abzielen, eine eindeutige Intention des Musikvideos „Kiss“ zu rekonstruieren, sondern die vielstimmigen Genderinszenierungen in ihrer Widersprüchlichkeit zu beschreiben und zu belassen. Dies bedeutet auch, offen zu lassen, ob diese *gender performances* tatsächlich ironisch gemeint sind und sie als ein vielstimmiges Zusammenspiel aufzufassen sind, zu dem sich andere Vielstimmigkeiten auf Text-, Musik- und Bildebene gesellen. Daraus ließe sich auch ein Ansatz entwickeln, wie Bachtins Metapher der „fremden Stimme“ von literarischen Texten auf konkret wahrnehmbare Stimme (zurück) zu übertragen ist, um das Phänomen Stimme in ihren musikalischen, semantischen und visualisierten Aspekten als ästhetisches Phänomen und als theoretische Metapher zu untersuchen.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Prof. Dr. Fernand Hörner  
Kultur Ästhetik Medien  
Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften  
Fachhochschule Düsseldorf  
Universitätsstr. 1, D-40225 Düsseldorf

Geb. 24.21/Raum 06.74  
Telefon: 0049-(0)0211/811 - 5683  
E-Mail: fernand.hoerner@fh-duesseldorf.de  
<http://soz-kult.fh-duesseldorf.de/hoerner>

## Anmerkungen

- 1 Michael Rappes Analyse zu *Missy Elliotts Work it!* (2010) zeigt eindrücklich, wie vielschichtig und raumgreifend eine komplette Analyse eines einzelnen Musikvideos sein kann. Seine Untersuchung umfasst 540 Seiten in zwei Bänden.
- 2 Bei einem Ranking des *Rolling Stone* etwa belegt der Song „Kiss“ Platz 461 der besten 500 Songs aller Zeiten und das Musikvideo „Kiss“ Platz 18 der besten 100 Musikvideos aller Zeiten (Farber 1993; Crandall 2004). Gleichwohl wurde „Kiss“ zunächst eher kritisch rezipiert (vgl. Hawkins 2011: 27).
- 3 Dabei versteht sie in der semiotischen Tradition Roland Barthes' unter Texten alle Arten von kulturellen Erscheinungen. Die Diskussion um „Kultur als Text“ soll hier allerdings nicht noch einmal aufgerollt werden (vgl. dazu Bachmann-Medick 2004).
- 4 Alle Transkriptionen der Liedtexte stammen vom Autor.
- 5 *The Temptations* (1964). Coverversionen u. a. von Otis Redding, Stevie Wonder, Percy Sledge, *The Jackson 5*, *The Mamas & the Papas*, *The Rolling Stones*, *U2*, vgl. ausführlich: Coversproject (2012). An dieser Stelle sei bemerkt, dass Prince auch einen anderen *Temptations*-Song gecouvert hat: „Just My Imagination“ (Prince 1988).
- 6 Curtis Mayfield (1972).
- 7 *Judas Priest* (1988).
- 8 Zu einer Problematisierung des Camp- und Dandybegriffs bei Hawkins vor diesem Hintergrund vgl. Hörner 2012 (im Druck). Grundlegend zu Camp und Musik vgl. Jarman-Ivens 2011.
- 9 „Revenant sur les mêmes motifs, et jouant à chaque fois sur quatre ou cinq thèmes visuels de base, le montage des clips est, plutôt qu'une façon d'avancer dans l'action, une manière de faire tourner les facettes du prisme, et ainsi de créer, par la succession vive des plans, une sensation de polyphonie visuelle et même de simultanéité, cela sur la base d'une seule image à la fois“ (Chion 1990: 140). [„Die Montage von Videoclips kehrt immer wieder zu einigen wenigen Motiven zurück und spielt mit vier oder fünf grundlegenden visuellen Themen, so dass dies eher als ein Mittel der Fortbewegung in der Handlung, als Beleuchtung unterschiedlicher Facetten eines Prismas zu sehen ist. So entsteht durch die schnelle Abfolge von Einstellungen der Eindruck einer visuellen Polyphonie und sogar der Gleichzeitigkeit auf der Basis von sukzessiven angeordneten Bildern.“ Übersetzung F.H.].
- 10 Vgl. die Äußerung der Regisseurin: „I think for him it was a turning point, a more relaxed expression of himself. People who know him find out that he has an incredible sense of humor. So putting it in the video gave the public a more intimate view of his personality. (...) As we were doing the takes, I encouraged that, because that was very much a part of what their relationship was about (...).“ (Zitiert nach Farber 1993).
- 11 Ich danke diesbezüglich Corinna Herr für eine suggestive Frage.
- 12 Eine andere Besonderheit ergibt sich durch das Spiel mit weißer und schwarzer Hautfarbe, das für das Cross-Dressing eine besondere Bedeutung hat (vgl. dazu Garber 1992: 267ff.).

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (2001): Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Hrsg. v. Henri Lonitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Anderson, Misty (1995): Justify my Desire: Madonna and the Representation of Sexual Pleasure. In: Bakerman, J. S. (Hrsg.): Gender in Popular Culture: Images of Men and Women in Literature, Visual Media, and Material Culture. Cleveland: Ridgmont, S. 7-24.
- Bachmann-Medick, Doris (2004): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke.
- Bachtin, Michail (1979): Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 154-300.
- Bachtin, Michail (1985): Probleme der Poetik Dostojewskis. Frankfurt/M.: Ullstein.
- Bechdorf, Ute (1999): Puzzling Gender. Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen. Weinheim: Deutscher Studienverlag.
- Bequer, Marcos/Gatti, José (1991): Elements of Vogue. Third Text 1991, 16-17, S. 65-81.
- Beckett, Samuel (1966): Erzählungen und Texte um Nichts. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bielefeldt, Christian (2007): Voices of Prince. Zur Popstimme. In: Ders./ Dahmen, U./Großmann, R. (Hrsg.): Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Bielefeld: Transcript, S. 201-219.
- Bose, Ines (2010): Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache. In: Depermann, A./Linke, A. (Hrsg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin u.a.: de Gruyter, S. 29-68.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Chion, Michel (1982): La voix au cinéma. Cahiers du Cinéma. Paris: Ed. de l'Étoile.
- Chion, Michel (1990): L'audio-vision. Paris: Nathan.
- Coversproject (2012) The Temptations Cover Songs. <<http://www.coversproject.com/artist/temptations/>>. (Zugriff am 30.5.2012).
- Crandall, Bill/Edwards, Gavin/Eliscu, Jenny/Fine, Jason/Fricke, David/Hoard, Christian et al. (2004): 500 Greatest Song of all times. In: Rolling Stone 963, S. 65-108. <<http://www.redi-bw.de/db/ebSCO.php/search.ebSCOhost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=15303517&site=ehost-live>>.
- Delcourt, Marie/Hoheisel, Karl (1988): Hermaphroditos. In: Reallexikon für Antike und Christentum 14. Stuttgart: Hiersemann, S. 650-682.
- Deleuze, Gilles (1981): Peindre le cri. In: Critique 408 (Mai), S. 506-511.
- Elflein, Dietmar (2011): Breaking the law (Judas Priest). In: Fischer, M./ Hörner, F. (Hrsg.): Songlexikon. Online-Publikation. <[www.songlexikon.de/songs/breakingthelaw](http://www.songlexikon.de/songs/breakingthelaw)>. (Zugriff am 15.12.2011).
- Farber, Jim/Kenny, Glenn (1993): „The 100 top music videos.“ Rolling Stone 667, S. 65-87. <<http://www.redi-bw.de/db/ebSCO.php/search.ebSCOhost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=9310087546&site=ehost-live>>.
- Foucault, Michel (2001): Qu'est-ce qu'un auteur [1969]. In: Ders.: Dits et Écrits. Paris: Gallimard, I, S. 817-848.
- Frith, Simon/Goodwin, Andrew/Grossberg, Lawrence (1993) (Hrsg.): Sound and vision. The music video reader. London u.a.: Routledge.
- Funk-Hennings, Erika (2011): Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifisch

- sche Darstellungsweisen. In: Helms, D./Phleps, T. (Hrsg.): Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik. Bielefeld: Transcript, S. 55-67.
- Garber, Marjorie (1992): *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Goodwin, Andre/Goodwin, Andrew (1992): *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gorbman, Claudia (1980): *Narrative Film Music*. In: Altman, R. (Hrsg.): *Cinema/Sound*. New Haven: Yale French Studies, S. 183-203.
- Hawkins, Stan (2009): *The British Pop Dandy. Masculinity, Popular Music and Culture*. Farnham: Ashgate.
- Hawkins, Stan/Niblock, Sarah (2011): *Prince. The making of a pop music phenomenon*. Farnham/Surrey/Burlington/VT: Ashgate.
- Hörner, Fernand (2012, im Druck): *Stan Hawkins: The British Pop Dandy*. In: Fischer, M./Hörner, F. (Hrsg.): *Deutsch-französische Musiktransfers (=Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 57)*. Münster: Waxmann.
- Jarman-Ivens, Freya (2011): *Notes on Musical Camp*. In: Scott, D. B. (Hrsg.): *The Ashgate research companion to popular musicology*. Farnham/Surrey/Burlington/VT: Ashgate, S. 190-204.
- Jost, Christofer/Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel (2010): *Bild-Text-Ton-Analysen intermedial – am Beispiel von Musik(video)clips*. In: Deppermann, A./Linke, A. (Hrsg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin u.a.: de Gruyter, S. 469-492.
- Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten (2007): *Video thrills the radio star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld: transcript.
- Klug, Daniel (2011): *(Un-)Stimmigkeiten. Zur Darstellungspraxis des lip synching in der Audio-Vision des Musikclips*. In: Jost, C./Klug, D./Schmidt, A./Neumann-Braun, K. (Hrsg.): *Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik*. Berlin: Nomos, S. 201-230.
- Koch, Gertrud (1996): *FilmMusikVideo – Zu einer Theorie medialer Transgression*. *Frauen und Film* 58/59, S. 3-23.
- Kristeva, Julia (1969): *Le mot, le dialogue et le roman*. In: Dies.: *Sémiotique. Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil, S. 82-112.
- Lewis, Lisa A. (1993): *Being Discovered: The Emergence of Female Address on MTV*. In: Frith, S./Goodwin, A./Grossberg, L. (Hrsg.): *Sound and vision. The music video reader*. London: Routledge.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2010): *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. München: Beck.
- MGG (2001): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik; MGG. Lemma: Stimme*. CD-ROM/DVD-ROM. Berlin: Directmedia Publishing GmbH.
- Neumann-Braun, Klaus (2004) (Hrsg.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Poschardt, Ulf (2003): *Video. 25 Jahre Videoästhetik: eine Ausstellung des NRW-Forum Kultur und Wirtschaft*. Düsseldorf/Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Railton, Diane/Paul Watson (2011): *Music video and the politics of representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rappe, Michael (2010): *Under construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik*. Köln: Dohr.
- Schrödl, Jenny (2009): *Erfahrungsräume. Zur Einleitung in das Kapitel*. In: Kolesch, D./Pinto, V./Schrödl, J. (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, S. 146-156.

- Shaviro, Steven (2002): *The Erotic Life of Machines*. In: *Parallax* 8.4, S. 22-31.
- Sontag, Susan (1982): *Notes on Camp*. In: Hardwick, E. (Hrsg.): *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, S. 105-119.
- Straumann, Barbara (2007): *Präsenz und Resonanz. Stimme in Germaine de Staëls Corinne ou l'Italie*. In: Kiening, C. (Hrsg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos, S. 243-263.
- Sulzbacher, Laura/Socha, Monika (2009): *Forschungsübersicht*. In: Kaul, S./Palmier, J./Skrandies, T. (Hrsg.): *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Bielefeld: Transcript, S. 255-274.
- Tischer, Matthias (2009): *Zitat – ‚Musik über Musik‘ – Intertextualität: Wege zu Bachtin*. *Vers une musique intégrale*. In: *Musik und Ästhetik* 13, S. 55-71.
- Walters, Barry (2009): *The Revolution will be harmonised*. In: *Out*. <<http://www.out.com/entertainment/2009/04/16/revolution-will-be-harmonized>>. (Zugriff 16.4.2009).
- Walser, Robert (1994): *Prince as Queer Poststructuralist*. In: *Popular Music and Society* 2, 18, S. 79-89.
- Wood, Elizabeth (1994): *Sapphonics*. In: Brett, P./Wood, E./Thomas, G. C. (Hrsg.): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge, S. 27-66.
- Zumthor, Paul (1990): *Einführung in die mündliche Dichtung*. Oldenburg: Oldenburg Akademieverlag.

Musik:

- Curtis Mayfield (1972): *„Superfly“*. Superfly. RSO Records, RS 8013. LP.
- Judas Priest (1988): *„Blood red skies“*. *Ram It Down*. CBS, 4611082. CD.
- Prince (1988): *„Just My Imagination“*. *Small Club*. X Records, PR-SC 18-88. Doppel-LP.
- Prince and the Revolution (1986): *„Kiss“*. *Parade*. Paisley Park, 925395-1. CD.
- The Temptations (1964): *„My Girl“*. Gordy, G 7038. Single.

Film:

- Under the Cherry Moon* (1986): Regie Prince Roger Nelson.





## „Rockin’ Geeks“<sup>1</sup> – Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre *Indie*

Nadine Sanitter

**Zusammenfassung:** Der Text analysiert die diskursive Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre *Indie*, einem erfolgreichen Subgenre des Rock. Bezug nehmend auf das Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ von Raewyn Connell liegt der zentrale Fokus auf den Fragen, in welchem Verhältnis Männlichkeit und Weiblichkeit zueinander stehen und wie Männlichkeit auf der homosozialen Ebene verhandelt wird. Der Artikel diskutiert die widersprüchlichen Repräsentationsmodi, die sich als Ergebnis der diskursanalytischen Untersuchung herausarbeiten lassen. Im heterosozialen Modus stellt sich Männlichkeit als Norm vorwiegend durch die Abwertung von Weiblichkeit her. Auf der homosozialen Ebene repräsentiert sich Männlichkeit als ‚flexibilisiertes‘ Ideal, das eine ganze Brandbreite von Männlichkeiten als Norm zulässt. Gemein ist beiden Ebenen, dass sich Männlichkeit im *Indie* nicht mehr vorrangig über Ausschlüsse, sondern über Normalisierungsprozesse konstituiert. Abschließend werden die Effekte dieser Normalisierungsprozesse für die Repräsentation von Männlichkeit diskutiert.

**Schlagwörter:** Männlichkeit, Indie(-Rock), Geschlechterrepräsentationen, Populärkultur, Diskursanalyse.

### “Rockin’ Geeks” – Representations of Masculinity in the Music Genre *Indie*

**Abstract:** The article analyzes how masculinity is discursively constituted and represented in the music genre *Indie* which is a successful subgenre of Rock-Music. Referring to Raewyn Connell’s concept of ‚hegemonic masculinity‘, the article focuses on two questions: how are masculinity and femininity related and how is masculinity negotiated within a homosocial setting? Against the backdrop of discourse analysis the article discusses conflicting modes of representation. On the one hand, representations of gender in *Indie* are hierarchically organized: masculinity is defined as norm by devaluing femininity. On the other hand, masculinities within a homosocial setting are represented by a wide spectrum of characteristics: the norm of masculinity in *Indie* is thus enlarged. On both levels, masculinity is therefore not constituted by exclusions but mainly by normalizing processes. The article concludes discussing the effects of these processes for the representation of masculinity.

**Keywords:** masculinity, Indie(-Rock), gender representation, popular culture, discourse analysis.

Populärkulturen werden aufgrund ihrer Verbreitung und Verankerung im Alltag als besonders wichtig für die Verhandlung gesellschaftlicher und sozio-ökonomischer Bilder, Werte und Normen erachtet. Dabei haben zahlreiche Untersuchungen deutlich gemacht, dass bei diesen Auseinandersetzungen interdependente Geschlechterverhältnisse eine besondere Rolle spielen (vgl. u. a. Eismann 2007; Kearney 2012; McRobbie 2010; Reitsamer 2006; Whiteley

1997). Dem Musikgenre *Indie* wird in den wissenschaftlichen Diskussionen zu Musik und Geschlecht jedoch wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dies erstaunt aus zwei Gründen: Zum einen ist das Genre gegenwärtig eines der erfolgreichsten.<sup>2</sup> Zum anderen ist es meines Erachtens besonders gut geeignet, aktuelle Veränderungen innerhalb der Geschlechterordnung zu analysieren, die sich als widersprüchliche Prozesse der gleichzeitigen Erosion und Re-Stabilisierung von geschlechtlichen Zuschreibungen, Strukturen und Praxen zeigen (vgl. Brodie 2004; Maihofer 2007; Wetterer 2007). Blickt man beispielsweise auf die am Ende des ersten Jahrzehnts der 2000er Jahre in Musikzeitschriften und Internet-Musikforen erschienenen ‚Top-Listen‘, in denen die musikalisch besonders ‚guten‘ und ‚einflussreichen‘ Alben der ersten Dekade aufgeführt werden, zeigt sich zunächst ein gewohntes Bild: Ein Großteil der Bands sind Gruppen mit rein männlicher Besetzung. Daneben sind nur wenige Einzelinterpretinnen oder Bands zu finden, in denen auch Frauen mitspielen.<sup>3</sup> Gleichzeitig sind die verkörperten Männlichkeiten von z. B. *Arcade Fire*, *Bloc Party*, *The Notwist* oder *The Strokes* äußerst vielfältig. Das Musikgenre *Indie* kann hier meines Erachtens als gesellschaftlicher Seismograf fungieren, anhand dessen die Infragestellung und Re-Stabilisierung von Geschlechterdiskursen und -praxen gleichermaßen aufgezeigt werden kann.

Dieser Text diskutiert diese Prozesse anhand der Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit. Der Fokus macht deutlich, dass es nicht um die Frage geht, wie Männlichkeit über ein ‚doing masculinity‘ als Band- und Fan-Praxis hergestellt wird oder wie bestimmte institutionelle Arrangements Männlichkeit hervorbringen. Vielmehr steht im Zentrum des Interesses, wie sich symbolisch-kulturelle Vorstellungen von Männlichkeit im *Indie* diskursiv konstituieren. Wie werden Ideen und Vorstellungen von Männlichkeit mit bestimmten Bedeutungen verknüpft? In welchem Verhältnis stehen dabei Männlichkeit und Weiblichkeit zueinander? Welche Repräsentationen von Männlichkeit werden positiv bestimmt und welche negativ?

Im Folgenden wird zunächst der gegenwärtige Forschungsstand skizziert und dabei deutlich gemacht, welcher Begriff von Männlichkeit der Analyse zugrunde liegt, sowie anschließend das Musikgenre *Indie* näher bestimmt. Dabei wird auch auf bisherige Forschungsarbeiten zum Thema Männlichkeit und *Indie* eingegangen. Danach steht die wissenssoziologische Diskursanalyse im Mittelpunkt, die als Orientierung für die Untersuchung dient. Im folgenden Abschnitt steht dann die Analyse der Repräsentation von Männlichkeit im Zentrum. Hier geht es zunächst um die heterosoziale Dimension, um im Anschluss die homosoziale Ebene in den Blick zu nehmen. Dabei wird nicht nur auf Geschlecht rekurriert, sondern auch (Hetero-)Sexualität und das Verhältnis dieser Kategorien zueinander betrachtet. In den abschließenden Schlussfolgerungen werden die Ergebnisse zusammengefasst und erste Hypothesen bezüglich der Forschungsfragen formuliert.<sup>4</sup>

„Music for Men“<sup>5</sup> – Theoretische Zugriffe auf Männlichkeit und *Indie*

### *Männlichkeit*

Im Zuge der ‚poststrukturalistischen Wende‘ haben Forschungen zu Männlichkeit Konjunktur (vgl. Baur/Luedtke 2008; Bereswill/ Meuser/ Scholz 2007; Meuser 2006; Reeser 2010). Unter dem Begriff ‚Männlichkeit‘ wird dabei eine ganze Bandbreite von Phänomenen untersucht, z.B. Diskurse, verkörperte Identitätspraxen und Interaktionen. Im Anschluss an Gail Bederman (2011: 14f.) und Mechthild Bereswill, Michael Meuser und Sylka Scholz (2007: 8) wird Männlichkeit als heuristische Kategorie und analytisches Werkzeug verstanden, das es ermöglicht, bestimmte Fragen über Geschlecht(-erhältnisse) zu stellen. Männlichkeit ist demnach nicht etwas Gegebenes, sondern eine kulturell konstruierte Konfiguration von Geschlecht. Sie ist damit grundsätzlich eine relationale Kategorie, deren Funktion nur im Verhältnis zur kulturellen Konstruktion von Weiblichkeit verstanden werden kann.

Aktuelle sozial- und kulturwissenschaftliche Forschungen arbeiten überwiegend mit Raewyn Connells Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ (vgl. Connell 2000) oder mit Pierre Bourdieus Konzept der habitualisierten ‚männlichen Herrschaft‘ (vgl. Bourdieu 1997). Im deutschsprachigen Raum sind Michael Meusers Arbeiten prominent, die beide Ansätze miteinander verbinden (vgl. Meuser 2006). Für die Untersuchung von Repräsentationsstrukturen sind folgende Aspekte ‚hegemonialer Männlichkeit‘ bedeutsam (vgl. Connell/Messerschmidt 2005: 846f.): Männlichkeit ist durch zwei Relationen gekennzeichnet, zum einen gegenüber Weiblichkeit als Ganzem, zum anderen gegenüber anderen Männlichkeiten. Diese Relationen sind nicht gleichwertig, sondern hierarchisch geordnet, wobei sich bestimmte Formen von Männlichkeit hegemonial konstituieren können, während abweichende Formen von Männlichkeit und Weiblichkeit untergeordnet oder marginalisiert werden. Diese Hierarchisierungen werden über andere gesellschaftliche Kategorien wie ‚Rasse/Ethnie‘, Klasse, Sexualität u.a. vermittelt. Männlichkeit muss damit als ein Muster von Geschlecht verstanden werden, das historisch, geografisch und sozial variabel ist. Der wichtigste Modus zur Konstitution von Männlichkeit ist Kompetitivität. Das Ritual des Wettkampfs zeigt hier eine – nur scheinbar paradoxe – Wirkung, indem es die beteiligten Männer homosozial vergemeinschaftet und zugleich in hierarchischen Relationen zueinander positioniert (vgl. Heilmann 2011: 31).

Connells Arbeiten werden aufgrund der unklaren Verweisungsstrukturen zwischen Makro- und Mikroebene und der unzureichenden Differenzierung der Untergruppen hegemonialer Männlichkeit kritisiert. Daneben bleibt unklar, ob es sich um eine bestimmte Form von Männlichkeit und/oder um eine bestimmte Gruppe von Männern handelt. Zielführend ist hier die begriffliche Schärfung durch Michael Meuser, der hegemoniale Männlichkeit als „generatives Prinzip der Konstruktion von Männlichkeit“ (Meuser 2006: 126) beschreibt, d.h. als ein Orientierungsmuster, zu dem sich Männer und Frauen zustimmend oder abgrenzend in Beziehung setzen (müssen). Mit Hilfe dieser Zuspitzung kann untersucht werden, wie sich Männlichkeit im *Indie* auf der Ebene der

Repräsentation herstellt. Konstituiert sich diese immer noch im Modus der Hegemonie, also dem Streben nach Dominanz gegenüber Weiblichkeit und gegenüber anderen Männlichkeiten?<sup>6</sup>

### *Das Musikgenre Indie*

Der Begriff *Indie* ist mit vielen Bedeutungen aufgeladen, mit denen sehr verschiedene, historisch unterschiedlich wirksame Phänomene gefasst werden. Eine Definition von *Indie* ist demzufolge ein höchst unbefriedigendes Unterfangen, denn die verschiedenen Kategorien wie Musikgenre, Szene oder Distributionsbedingung verweisen aufeinander. Da Geschlechterrepräsentationen im Fokus stehen, liegt eine weite musikalische Bestimmung nahe. Damit wird im Folgenden unter *Indie* ein Subgenre des Rock verstanden, das seit den 1980er Jahren existiert und stark durch Punkrock beeinflusst ist. *Indie* weist dabei häufig eine bestimmte Instrumentierung (Gitarre, Schlagzeug, Bass) auf, in deren Mittelpunkt jenseits ihrer vielfältigen musikalischen Brandbreite die elektrische Gitarre steht (vgl. Leonard 2007: 3; Hesmondhalgh 1999: 34).<sup>7</sup> Wie an den recht diffusen Eigenschaften deutlich wird, gestaltet es sich schwierig, genaue musikalische Charakteristika anzugeben, die *Indie* ausmachen, da im *Indie* viele unterschiedliche Musikstile zusammentreffen. Was dazu zählt und was nicht, wird ständig diskutiert und verhandelt. Ausschlaggebend ist meiner Meinung nach aber nicht der gleiche Sound: Es genügt, dass sich die Akteure selbst in diesem Genre verorten und als dessen Teil akzeptiert werden.

Wie oben schon angedeutet, ist das Musikgenre bis heute weitgehend unerforscht. Das gilt insbesondere in Bezug auf Geschlecht(-erhältnisse) und vor allem Männlichkeit.<sup>8</sup> Jedoch gibt es eine Reihe von mittlerweile klassischen Arbeiten zum Rockgenre, in denen Geschlechterfragen thematisiert werden (vgl. u.a. Frith 1983; Frith/McRobbie 2007; Reynolds/Press 1995; Wicke 1990). Das Genre Rock (der 1950er und 1960er Jahre) wird darin als ein Musikgenre charakterisiert, das die Privilegierung von Männlichkeit und die Abwertung von Weiblichkeit über patriarchale Bewertungsmaßstäbe sicherstellt. Männlichkeit wird hier über die Verknüpfung mit Autonomie, Authentizität und Rebellion privilegiert. Dabei kommt der Kategorie Sexualität als Ausdruck von Potenz und Kontrolle eine herausragende Rolle zu. Rock und Männlichkeit scheinen daher so natürlich miteinander verbunden zu sein, dass McRobbie und Frith dieses Genre auch als „cock rock“ (Frith/McRobbie 2007: 12) bezeichnen.

Aktuelle Veröffentlichungen setzen hier an. Sie richten die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung von Frauen im (*Indie*-)Rockgenre der 1980er und 1990er Jahre – häufig in Bezug auf die Subkultur der Riot Grrrls – und erörtern mittels ethnografischer Methoden vergeschlechtlichte Musikpraxen. Dabei kommen die Studien zu widersprüchlichen Ergebnissen. In der Mehrheit stellen sie fest, dass Repräsentationen und Praktiken auch im *Indie* immer noch dazu beitragen, Männlichkeit als Norm zu konstituieren und damit zu privilegieren (vgl. Bannister 2006; Clawson 1999; Coates 1998; Davies 2001; Gottlieb/Wald 1994; Leonard 2007). Andere (vgl. Schippers 2002) sehen jedoch im Gegenteil

*Indie* als einen Ort für subversive Geschlechtervorstellungen und -praxen. Die bisherigen Ansätze fokussieren jedoch vor allem auf die Bedeutung von Frauen sowie auf ethnografische Untersuchungen lokaler Szenen. Die Frage, wie Männlichkeit im *Indie* diskursiv konstruiert und repräsentiert wird, ist jedoch weiter ungeklärt.

### Methodisches Vorgehen

Um Repräsentationen von Geschlecht herauszuarbeiten, eignen sich besonders diskursanalytische Verfahren. Sie betonen die Verschränkung von sprachlichen Aussagen, Wissensstrukturen und Machtprozessen. Indem Diskurse „systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 1981: 74) zeigt sich Macht darin, dass etwas zum Gegenstand des Wissens wird (vgl. Bublitz 2011: 250). Jede Äußerung ist damit „Ausdruck und Konstitutionsbedingung des Sozialen zugleich“ (Meuser 2001: 222), insofern sie Gegenstände auf eine bestimmte Art erfahrbar macht und andere Sichtweisen ausschließt. Dabei werden Texte und die darin zu findenden Aussagen nicht mehr als individuelle, intentionale Äußerung der Sprechenden betrachtet, sondern verschiedene Quellen (Texte über die Musiker\_innen, Interviews mit den Musiker\_innen etc.) werden als Bestandteil eines Diskursstranges interpretiert.

Je nach methodischer ‚Schule‘ sind mit verschiedenen Ansätzen unterschiedliche Zielsetzungen verbunden. In der Untersuchung werden Texte aus Musikzeitschriften mittels eines an der wissenssoziologischen Diskursanalyse orientierten Vorgehens analysiert. Ziel ist es, bestimmte Diskursfiguren, Deutungsmuster und Diskurseffekte offen zu legen (Keller 2003: 208). Die angeführten Beispiele sind dabei als exemplarische Diskursfiguren und Diskurspositionen zu verstehen, die einen größeren Diskurs veranschaulichen sollen.<sup>9</sup>

Die Analyse wird auf jene Zeitschriften beschränkt, die eine bestimmte Reichweite (z.B. über Auflagenzahlen) und ‚Diskursmächtigkeit‘ besitzen, d.h. sie müssen als ‚Sprachrohr‘ des Musikgenres *Indie* sowohl von Musiker\_innen als auch von Fans anerkannt sein.<sup>10</sup> Das Datenkorpus konzentriert sich auf Bands, die sich an der Schnittstelle von *Indie* und ‚Mainstream‘ befinden. Das heißt, sie dürfen nicht so unbekannt sein, dass die Wirkmächtigkeit ihrer Repräsentationen zu klein ist; andererseits sollen die Gruppen von Musikzeitschriften, Fans etc. als Bestandteil von *Indie* akzeptiert sein. Da sich die Forschungsperspektive auf die gegenwärtigen Entwicklungen bezieht, beginnt der Untersuchungszeitraum um die Jahrtausendwende. Zu diesem Zeitpunkt begann *Indie* auch kommerziell immer erfolgreicher zu werden. Der Einfluss war jedoch nicht das einzige Kriterium, da dies zu einer Gruppe von Bands geführt hätte, die fast ausschließlich aus Männern besteht. Jedoch konstituiert sich Männlichkeit, wie ich weiter oben ausgeführt habe, nur als relationale Kategorie. Frauen und Weiblichkeit sind folglich bei der Repräsentation von Männlichkeit von wesentlicher Bedeutung. Daher betrachte ich auch ‚weniger‘ erfolgreiche Bands mit weiblichen Mitgliedern. Daneben wird versucht, eine musikalisch möglichst große Bandbreite abzubilden. Die Bands, die in diesem

Rahmen untersucht werden, sind: *Antony and the Johnsons*, *Bloc Party*, *Gossip* und *The White Stripes*.

Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre Indie

„I'd Rather Dance With You“<sup>11</sup>:

Das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit im Indie

In dem vorliegenden Material werden Männlichkeit und Weiblichkeit kaum direkt thematisiert, vielmehr wird von Frauen und Männern gesprochen. Im System der Zweigeschlechtlichkeit wird allerdings im Sprechen über Frauen und Männer auch normiert, wie DIE Frau bzw. DER Mann sein soll. Es werden also bestimmte normative Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit durch die Zuweisung an bestimmte Eigenschaften konstruiert. Dabei werden Vorstellungen biologischer und kultureller Geschlechtlichkeit als kausal seiend miteinander verbunden (vgl. Butler 1997). Wenn also von Männern und Frauen die Rede ist, werden damit bestimmte Diskursfiguren bezeichnet, die gleichzeitig kulturelle Konfigurationen von Männlichkeit und Weiblichkeit als Norm konstruieren.

Das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit ist im Material durch eine paradoxe Struktur der Gleichzeitigkeit von Ein- und Ausschlüssen geprägt. Auf der einen Seite lassen sich eine Reihe von Ausschlüssen und Abwertungen von Weiblichkeit aufzeigen. Dies lässt sich z.B. an den Interviewfragen der meist männlichen Journalisten nach Einflüssen und Lieblingsbands oder an Beschreibungen in den Artikeln veranschaulichen, bei denen über die Nennung von anderen Akteuren der musikalische Charakter einer Band verdeutlicht werden soll. Bei den in diesem Rahmen aufgezählten Musiker\_innen handelt es sich zumeist um Männer. Frauen und damit Weiblichkeit tauchen hier als erwähnenswertes Vorbild selten auf. Diese Ausschlüsse sind deswegen so wichtig, weil Macht „gerade durch die Verknappung von Sprechpositionen operiert“ (Hark 2009: 32). Die Re-Produktion eines männlichen Kanons hat demnach den Effekt, dass Frauen immer wieder ausgeschlossen werden und – zugespitzt formuliert – Männlichkeit zum ‚kreativeren Prinzip‘ erhoben wird (vgl. Bannister 2006).

Die Nichtwahrnehmung von Frauen und damit der Ausschluss von Weiblichkeit ist überraschenderweise auch dann möglich, wenn Frauen ein wichtiger Bestandteil der Band sind, wie beispielsweise bei der Zwei-Personen-Band *The White Stripes*, bei der Meg White Schlagzeugin ist. In einer Vielzahl von Artikeln, Interviews und Besprechungen von Alben wird sie ignoriert, der Redeanteil des Gitarristen und Sängers Jack White ist sehr hoch (vgl. *NME* 2005b: 28ff.). Verstärkt wird dieser Effekt durch die Verwendung von Possessivpronomen. Dadurch entsteht der Eindruck, die Band gehöre nur einer Person.

Neben dem Ausschluss führt paradoxerweise der Einschluss von Frauen dazu, dass Männlichkeit als Norm bestehen bleibt, da hier vor allem ganz bestimmte Bilder von Weiblichkeit aufgerufen werden. So sind Frauen zunächst als ‚anhimmelnde, verrückte‘ Fans oder als (Ex-)Freundinnen, die in den Song-

texten besungen werden, sichtbar und erst danach als Musikerinnen. Ein Effekt dieser Positionierung ist, dass im Diskurs über Frauen gesprochen wird, während Männer befugt sind, aktiv über sich und damit über Männlichkeit als auch über Frauen und Weiblichkeit zu sprechen. Dadurch wird Macht weiterhin mit Männlichkeit gekoppelt, denn diese verbleibt hier im diskursiven Zentrum. Wenn Frauen im Diskurs eine Sprecherinnenposition innehaben, dann zumeist als Sängerinnen, wobei sie als solche hoch geschätzt werden. Jedoch wird über bestimmte diskursive Strategien weiterhin Männlichkeit als Norm im *Indie* konstituiert. Zum einen wird Singen im ‚Indie-Genre‘ in der Hierarchie weniger hoch bewertet als das Spielen eines Instruments, da es als ‚natürliche‘ Begabung und weniger als Kunstfertigkeit gilt (vgl. Davies 2001: 306f.; Green 1997: 21ff.; Leonard 2007: 99ff.). Zum anderen werden Frauen und damit Weiblichkeit an den Bereich des ‚Pop‘ gebunden und damit aus dem Genre ‚Rock‘ herausgeschrieben (vgl. für *Feist* und *Cat Power* z.B. *ME* 2011: 30ff.; *Visions* 2006: 81).

Schlagzeug spielen wird eher ‚männlich‘ codiert, da es mit körperlicher Stärke, Durchhaltevermögen und Koordination assoziiert wird. Schlagzeugerinnen wie z.B. Meg White entziehen sich damit der vergeschlechtlichten ‚Arbeitsteilung‘, indem sie sich als ‚männlich‘ codierte Ressourcen aneignen. Damit gefährdet ihre Weiblichkeit jedoch die Konstruktion von Männlichkeit als Norm im *Indie*. Im Material lassen sich eine Reihe von diskursiven Strategien herausarbeiten, die dieses ‚gender trouble‘ begrenzen sollen. Zum einen ist der Diskurs stark durch die Infragestellung ihrer professionellen Fähigkeiten gekennzeichnet.<sup>12</sup> Während Jack Whites musikalische Fähigkeiten als überragend, geradezu genial beschrieben werden, wird seine Bandkollegin als musikalisch nicht sehr befähigt dargestellt. Sie „rackert sich ab“ (*ME* 2004: 24), ihr Trommeln wird als „neandertalerhaft“ (ebd.), als „unstet, unbeirrt, unerbittlich“ (*Rolling Stone* 2003: 28) beschrieben, das Ganze sei jedoch nicht weiter schlimm, „Kunst kommt schließlich nicht von können“ (ebd.). Die Ausschlüsse und Abwertungen machen deutlich, dass Meg White als Musikerin nicht ernst genommen werden muss. Zum anderen werden in den Artikeln statt ihres musikalischen Könnens häufig ihr Äußeres und ihr Körper in den Mittelpunkt gestellt, wobei über Adjektive wie „verträumt“, „unschuldig“, aber auch „lasziv“ (alle: *Visions* 2003a: 14) das Bild einer eher mädchenhaften, aber sexuell aufgeladenen Weiblichkeit gezeichnet wird, die sich auf einer anderen Ebene befindet und in keiner Konkurrenz zur Männlichkeit steht. Ihre Hauptaufgabe ist die der „stillen Frau an seiner Seite“ (*Visions* 2003b: 62). Durch diese Verknüpfung von Sexualität und Körperlichkeit wird Weiblichkeit auch hier entprofessionalisiert.

Es wurde gezeigt, dass sich Männlichkeit im heterosozialen Modus über einen ‚flexibilisierten‘ Ein- und Ausschluss von Weiblichkeit konstituiert, der Männlichkeit als Norm bestätigt. Aber welche Männlichkeit ist es genau, die sich hier als Ideal konstruiert?

„Modern Man“<sup>13</sup>: Die homosoziale Differenzierung von Männlichkeit im Indie

Auf den ersten Blick scheint sich Männlichkeit im *Indie* nicht so sehr darüber zu konstituieren, was sie ist, sondern vielmehr, wogegen sie sich abgrenzt. So kritisieren die hier vorzufindenden Repräsentationen eine ganz bestimmte Form von Männlichkeit, indem sie sich gerade nicht als eine derzeitige Verkörperung hegemonialer Männlichkeit darstellen. Sie lehnen das Bild einer sportlichen Business-Männlichkeit, deren vorrangige Ziele Erfolg und Kontrolle sind, ab (vgl. z.B. sehr verdichtet in *ME* 2007: 33ff.).

Auf den zweiten Blick lassen sich sehr wohl eine Reihe von Kategorien finden, über die sich Männlichkeit in diesem Genre herstellt. Auffällig ist dabei, dass eine ganze Reihe von Männlichkeiten als Norm zugelassen werden, das Ideal von Männlichkeit sich hier demnach flexibilisiert. So kann es männlich sein, emotional und/oder cool zu sein, nachdenklich, humorvoll, schüchtern, extrovertiert, sportlich oder nicht. Diese Unterschiede spielen solange keine Rolle, wie die Männlichkeit, die verkörpert wird, ‚authentisch‘ ist. Unter dem Begriff des ‚Authentischen‘ werden eine ganze Reihe von Zuschreibungen gefasst, die sich über Querverweise miteinander in Verbindung setzen lassen. Im Mittelpunkt steht dabei die Forderung, ‚ganz bei sich‘ zu sein. Die Musik und Persönlichkeit der Musiker\_innen ergänzen sich dabei oder genauer: Dass Musik und Persönlichkeit zusammenfallen, ist eine Grundbedingung des Authentischen. Authentische Musik wird dabei als innovativ, originell, intelligent, emotional, kompromisslos, glaubwürdig, spontan und ehrlich beschrieben. Auch traditionell ‚unrockige‘ Elemente wie z.B. elektronische Bestandteile der Musik von *Bloc Party* können authentisch sein, wenn sie „völlig unmittelbar und unbemüht“ (Spex 2005: 91; vgl. auch *ME* 2005) wirken. Die Persönlichkeit der Musiker\_innen gilt als authentisch, wenn sie die Kontrolle über ihr Produkt behalten, ihre Texte und Musik selbst schreiben, die Produzent\_innen ihrer Alben selbst auswählen und souverän ohne die Einmischung der Plattenfirma agieren können. Authentizität wird hier mit Glaubwürdigkeit, Kontrolle und Kreativität verbunden.<sup>14</sup> An dieser Verknüpfung wird jedoch deutlich, dass es sich bei Authentizität um eine vergeschlechtlichte Kategorie handelt. Da Weiblichkeit eher mit Passivität und weniger mit musikalischer Professionalität und Kreativität assoziiert wird (vgl. Davies 2001; Leonard 2007: 99ff.), gilt sie damit als weniger ‚in Kontrolle‘ der eigenen musikalischen Fähigkeiten und des eigenen musikalischen Produkts und damit als weniger authentisch.

Neben Authentizität ist Emotionalität ein wichtiges Merkmal von Männlichkeits-Repräsentationen im *Indie*-Genre. Dabei ist die Bandbreite der in den Texten zu findenden Emotionsbeschreibungen sehr groß. Sie reicht von freundlich und lachend, über nachdenklich und verletztlich bis zu quengelnd, mürrisch und aggressiv (vgl. z.B. *NME* 2004: 28; *ME* 2007: 34f.; *Visions* 2005: 41f.). Im *Indie* ist also nicht mehr nur Weiblichkeit emotional, sondern auch Männlichkeit beansprucht Gefühle repräsentieren zu können. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Männlichkeit dabei immer mit Kontrolle über die Emotionen in Verbindung gebracht wird, auch – oder vor allem – wenn es sich um negative Emotionen handelt, wie beispielsweise um das Gefühl, in der Krise zu sein. Es



gibt z.B. eine Reihe von Artikeln, die sich mit dem Fingerbruch von Jack White beschäftigen und die ausführlich sowohl die Diagnose als auch die Folgen für ihn thematisieren. Interessanterweise bleibt der Armbruch der Schlagzeugin Meg White nur wenige Wochen zuvor in den Artikeln außen vor. Er wird nur benannt, seine – ebenso wichtigen – Auswirkungen für das Bandgeschehen werden nicht erörtert. Der Unfall von Jack White wird im Diskurs als „schrecklich“ beschrieben, er brachte ihn in eine Krise, da er zwei Monate nicht Gitarre spielen konnte. Gleichzeitig wurde durch die erzwungene Auszeit alles wieder in die „richtige Perspektive“ gebracht (alle *NME* 2003: 27). Hier kann vermutet werden, dass das Reden über emotionale Krisen vor allem als Orientierungshilfe dient, um Auswege aufzuzeigen. Als ein Effekt verbleibt Männlichkeit weiter im Mittelpunkt des Diskurses, und hierarchische Machtverhältnisse bleiben unangetastet (vgl. auch Robinson 2000).

„The freaks are out to celebrate (...)“<sup>15</sup> –  
Repräsentationen von Sexualität im Musikgenre *Indie*

Neben diesen ‚weichen‘ Kategorien wie Authentizität und Emotionalität, die Männlichkeitsideale im *Indie* flexibilisieren, soll im Folgenden Sexualität als eine soziale Kategorie diskutiert werden, die Normen und Vorstellungen von Männlichkeit (und Weiblichkeit) im *Indie* eher begrenzt. Diese Begrenzung funktioniert allerdings nicht über eine direkte Abwertung, sondern über die Normalisierung bestimmter Subjektpositionen im heteronormativen Rahmen.<sup>16</sup>

Heterosexualität fungiert im *Indie* als unsichtbare Norm, die nicht thematisiert werden muss. Vordergründig ist in Bezug auf andere Formen von Sexualität ein ‚Akzeptanz-Diskurs‘ zu finden. Homosexualität wird nicht mehr verschwiegen, sondern wie z.B. bei der Band *Gossip* in den Artikeln meist sachlich verhandelt und Homophobie im Material als bekämpfenswertes Problem diskutiert (vgl. *NME* 2006c: 37; *NME* 2009b: 38; *NME* 2009c: 38f.). Heteronormativität als Deutungsmuster wird aber darin deutlich, dass homophobe Strukturen und Praxen nicht näher in Bezug zum *Indie*-Genre und Fan-Praxen gesetzt werden.<sup>17</sup> Daneben fällt auf, dass in dem Maße, in dem politische Diskussionen in den Vordergrund geraten, musikalische Fähigkeiten in den Hintergrund treten. Artikel über *Gossip* stellen vor allem Beth Dittos dicken Körper, ihre feministische Haltung, ihren US-amerikanischen ‚Hillbilly‘-Hintergrund und erst dann ihre Stimme in den Vordergrund (vgl. z.B. *Intro* 2009a: 20ff.; *NME* 2006b: 26f.; *ME* 2011a: 27).

Diese Hierarchie ist jedoch nicht für alle Akteure gültig, wie am Beispiel des transgeschlechtlichen Sängers und Komponisten Antony Hegarty der Band *Antony and the Johnsons* deutlich wird. Sein<sup>18</sup> Gesang steht bei allen Besprechungen im Vordergrund, er wird überwiegend positiv bewertet.<sup>19</sup> Nichtsdestotrotz kommt auch hier der Machtmechanismus der Normalisierung zum Tragen, indem das Bild eines Außenseiters gezeichnet wird, der als „angle-voiced (...) shaphe-shifter“ (*NME* 2009d: 32) und „gender challenging gentle giant“ (*NME* 2005a: 14) in seinen persönlichen Texten seine Transgender-Probleme (vgl.

*NME* 2009a: 41) verhandle. Sexualität und Geschlecht werden hier privatisiert und geraten als gesellschaftliche Strukturkategorien aus dem Blick.

Heterosexualität wird zudem als normativer Maßstab im Diskurs deutlich, wenn queeren Subjekten bestimmte Aufgaben und Verantwortlichkeiten übertragen werden, für die ‚nicht-queere‘ Subjekte nicht zuständig sind, z.B. für die Verhandlung ‚queerer‘ Themen. Dies zeigt sich im Diskurs um *Gossip*. Im Zuge ihres letzten Albums *Music for Men* (2009) werden Vorwürfe des Ausverkaufs diskutiert, welche häufig am ‚Vergessen‘ queerer Inhalte auf dem Album festgemacht werden (vgl. z.B. *NME* 2009b: 38). Dieses sei jetzt nur noch ein „sugar-coated dance record“ (ebd.). Diese Kritik ist deswegen so bemerkenswert, weil der Masse an heteronormativen *Indie*-Bands, die ebenfalls privatisiert über Liebe, Beziehung u.a. schreiben, dieser Vorwurf nicht gemacht wird. An diesen Beispielen zeigt sich, dass als ‚anders‘ konstruierte Subjekte auch im *Indie*-Genre mit einem differenteren Maßstab gemessen werden als diejenigen, die als ‚normal‘ gelten.<sup>20</sup>

### Schlussfolgerungen

Wie gezeigt wurde, stellt sich Männlichkeit im Musikgenre *Indie* auf der Ebene der Repräsentationen über den Modus der Hegemonie her. Zwar wird auf der heterosozialen Ebene Weiblichkeit Raum zugestanden, über ihre Verknüpfung mit Passivität und Körperlichkeit und die Entwertung musikalischer Fertigkeiten wird Männlichkeit jedoch wieder als Norm bestätigt. Auf der homosozialen Ebene stellt sich Männlichkeit als ‚flexibilisiertes‘ Ideal dar, denn eine ganze Reihe von Männlichkeiten wird als Norm zugelassen. Von besonderer Bedeutung sind dabei Authentizität, Kreativität und Emotionalität. Um diese Eigenschaften zu ‚vermännlichen‘, werden sie diskursiv mit Deutungsmustern von Kontrolle verbunden. Dass sich Männlichkeit so über eine große Bandbreite von Repräsentationen konstituiert, macht deren Macht aus. Männlichkeit kann demnach sehr viele Diskurspositionen einnehmen, während Weiblichkeit auf bestimmte Figuren reduziert wird. Gleichzeitig zeigt jedoch die Repräsentation der Kategorie Sexualität, dass der Flexibilisierung von Männlichkeit Grenzen gesetzt sind.

Auffällig ist, dass sich Männlichkeit im *Indie* nicht mehr vorrangig über Ausschlüsse erzeugt. Vielmehr können z.B. in Bezug auf die Kategorie ‚Sexualität‘ Normalisierungsprozesse aufgezeigt werden, in denen sich Heterosexualität als Norm paradoxerweise nicht trotz, sondern durch das erfolgreiche ‚Anders-Sein‘ der ‚Anderen‘ bestätigt. Diese Machtmechanismen können im Anschluss an Antke Engel (2009) als normalisierende Integration verstanden werden. Damit bezeichnet sie einen gesellschaftlichen Prozess der Regulierung von Differenz, in dem das, was ins gesellschaftliche ‚Außen‘ verlagert wird, zugleich integriert wird. Neu ist in diesem Rahmen eine positive, wertschätzende Haltung gegenüber Differenz, wenn diese als kulturelles Kapital nutzbar gemacht werden kann. Dieser flexible Einschluss wird von Prozessen der Individualisierung

und Privatisierung struktureller Kategorien und Prozesse begleitet (vgl. ebd.: 38ff.).

Daran anschließend bleibt jedoch eine Reihe von Fragen offen. An dieser Stelle will ich nur auf theoretische Herausforderungen des Flexibilisierungsmodus eingehen. Wenn Differenzen beständig in das hegemoniale Zentrum eingearbeitet werden, ergibt sich daraus die Frage, welches kritische Potential sich noch aus der Überschreitung der Norm erschließt. So könnten die Repräsentationen von Männlichkeit im *Indie* eine flexibilisierte Form hegemonialer Männlichkeit darstellen, die vor allem dazu dient, patriarchale Privilegien auch im Zeichen veränderter Hegemonie abzusichern, indem weniger ‚Stoff‘ für Konflikte zur Verfügung steht. Demgegenüber ermöglichen die ‚flexibilisierten‘ Einschlüsse anderen Männlichkeiten (und auch bestimmten Formen von Weiblichkeit) Sichtbarkeit und verändern so das symbolische Machtgefüge. Diese widersprüchlichen und uneindeutigen Transformationsprozesse zeigen sich beispielhaft an den gegenwärtigen Diskussionen um den Status von Heterosexualität bzw. Homophobie als Stützen hegemonialer Männlichkeit (vgl. Anderson 2009; Heilmann 2011). Um diese Entwicklungen genauer analysieren zu können, ist es meines Erachtens lohnenswert, die Aufmerksamkeit auf den Prozess des Changierens zwischen Einschreibung und Ausschluss zu lenken, denn die doppelte Bewegung muss Bruchstellen provozieren. Daneben kann über ein besseres Verständnis dieses Mechanismus die derzeitige Flexibilisierung und Stabilisierung von Strukturkategorien wie ‚Geschlecht‘ angemessener begriffen werden.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Nadine Sanitter  
Grüntaler Str. 11, D-13357 Berlin

nadine.sanitter@fh-erfurt.de

## Anmerkungen

- 1 *NME* 2004: 28.
- 2 Von einer subkulturellen Verbreitung kann angesichts des kommerziellen Erfolges von *Indie*-Bands und der breiten Verwendung in Filmen und Werbung nicht mehr gesprochen werden.
- 3 Die Ergebnisse, die zwischen 76% und 99% schwanken, beziehen sich auf die Top 25 der jeweiligen Listen. Vgl. *Intro* (2009b: 6); *NME* (2009e); *Pitchfork* (2009).
- 4 Ich danke den Autor\_innen der anonymen Peer-Reviews für ihre hilfreichen Kommentare und Verbesserungsvorschläge.
- 5 *Gossip* 2009.
- 6 D.h. jedoch auch: Nicht beantwortet werden kann die Frage, in welchem Verhältnis ‚Indie-Männlichkeit‘ zur hegemonialen Männlichkeit steht, d.h. ob sich hier eine hegemoniale Form von Männlichkeit zeigt oder eine untergeordnete bzw. marginalisierte Form. Dies ist deswegen problematisch, weil hegemoniale Männlichkeit als ‚inhaltlich gefüllte‘ Form von Männlichkeit als Fixpunkt gesetzt wird und daher im Vorhinein bestimmt werden muss. Aufgrund der historischen und sozialen Beweglichkeit von Geschlechternormen und ihrer Interdependenz ist dies jedoch nur schwer möglich.
- 7 Diese Definition ist nicht unproblematisch, andere Möglichkeiten (z.B. über Distributionsbedingungen) sind jedoch noch weniger geeignet. Gegenwärtige Vertriebsstrukturen sind durch den Umbau der Musikindustrie komplex und kaum überschaubar. So ist es möglich, dass Bands, die z.B. in Europa bei einem *Indie*-Label sind, in den USA über ein Major-Label vertreten werden. Daneben wechseln Bands nicht selten ihre Plattenfirma.
- 8 Ein Großteil der Veröffentlichungen zu *Indie* hat das Verhältnis von Subversion und *Mainstream* in Bezug auf bestimmte Distributionsbedingungen oder musikalisch-ästhetische Fragen zum Thema (vgl. z.B. Hesmondhalgh 1999; Ullmaier 1998).
- 9 Es handelt sich bei dieser Studie um Teilergebnisse eines noch laufenden Promotionsprojektes.
- 10 So genannte ‚Fanzines‘ oder kaum bekannte Musikzeitschriften werden nicht betrachtet. Die für den deutschen Musikmarkt relevanten Zeitschriften sind: *Musikexpress* (im folgenden *ME*), *Intro*, *Spex*, *Visions* sowie das *Rolling Stone Magazin*. Wichtige internationale Zeitschriften sind das US-amerikanische *Rolling Stone Magazine* und der britische *New Musical Express (NME)*. Die Zeitschriften sind musikalisch unterschiedlich gewichtet. So haben *Visions* oder das deutsche *Rolling Stone Magazin* eine eher ‚traditionell‘ rockigere Ausrichtung, während *Intro* und *Spex* auch andere Musikstile (z.B. Elektro, Hip Hop) diskutieren.
- 11 *Kings of Convenience* 2004.
- 12 Dabei ist es für die Interpretation des Diskurses irrelevant, ob Meg White ‚wirklich‘ schlecht spielt (siehe z.B. die Diskussion hier: <<http://www.drummerworld.com/forums/showthread.php?t=25877>>).
- 13 *Arcade Fire* 2010.
- 14 Hier sei auf ein Interview mit den *White Stripes* verwiesen, das viele Komponenten exemplarisch aufführt: „Wir bestimmen unsere Grenzen immer selbst. (...) Wir haben noch nie etwas getan, einfach nur um cool auszu-sehen oder cool zu klingen. (...) Wir sind niemals auf Erfolg aus gewesen.“ (*Visions* 2003b: 61 ff.).
- 15 *NME* 2005c: 70.
- 16 Der Begriff Heteronormativität beschreibt nicht nur die Norm Heterosexualität, die sich selbst als ‚natürlich‘ und ‚normal‘ und andere Sexualitäten als ‚unnatürliche‘ und weniger ‚normale‘

Abweichungen konstituiert, sondern verweist zusätzlich auf die wechselseitige Verweisstruktur von Geschlecht und Sexualität, die nicht nur den Bereich der Sexualität, sondern alle gesellschaftlichen Verhältnisse strukturiert (vgl. Wagenknecht 2007: 17f.).

17 Zu einer Ausnahme vgl. *NME* 2006a: 29, worin zumindest die *Indie*-Musikindustrie als Problem benannt wird.

18 Hier werden die männlichen Pronomen verwendet, da Antony Hegarty im Dis-

kurs fast ausschließlich als Mann ver-  
eindeutigt wird.

19 Ob bei der unterschiedlichen Bewertung Geschlechterhierarchien zum Tragen kommen, konnte bislang nicht abschließend geklärt werden, ist jedoch zu vermuten.

20 Aus Platzgründen kann hier nicht auf ‚Whiteness‘ eingegangen werden, die sich durch ähnliche Strategien als flexibilisierte Norm konstituiert.

## Literatur

- Anderson, Eric (2009): *Inclusive Masculinity: The Changing Nature of Masculinities*. New York/London: Routledge.
- Bannister, Matthew (2006): *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Aldershot: Ashgate.
- Baur, Nina/Luedtke, Jens (2008) (Hrsg.): *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*. Opladen/Farmington Hills: Barbara Budrich.
- Bederman, Gail (2011): *Why Study ‚Masculinity‘ anyway? Perspectives from the Old Days*. In: *Culture, Society and Masculinities* 1, S. 13-25.
- Bereswill, Mechthild/Meuser, Michael/Scholz, Sylka (2007) (Hrsg.): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Die männliche Herrschaft*. In: Dölling, I./Krais, B. (Hrsg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 153-217.
- Brodie, Janine (2004): *Die Re-Formierung des Geschlechterverhältnisses. Neoliberalismus und die Regulierung des Sozialen*. In: *Widerspruch. Zeitschrift für sozialistische Politik* 46, S. 19-32.
- Bublitz, Hannelore (2011): *Differenz und Integration. Zur diskursanalytischen Rekonstruktion der Regelstrukturen sozialer Wirklichkeit*. In: Keller, R./Hirsland, A./Schneider, W./Viehöver, W. (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 245-282.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Clawson, Mary Ann (1999): *When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music*. In: *Gender & Society* 2, S. 193-210.
- Coates, Norma (1998): *Can't We just Talk about Music?: Rock and Gender on the Internet*. In: Swiss, T./Sloop, J./Herman, A. (Hrsg.): *Mapping the Beat. Popular Music and Contemporary Theory*. Malden/Oxford: Blackwell, S. 77-99.
- Connell, Raewyn [R.W.] (2000): *Der gemachte Mann. Konstruktionen und Krise von Männlichkeiten*. 2. Aufl. Opladen: Leske + Budrich.
- Connell, Raewyn [R.W.]/Messerschmidt, James W. (2005): *Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept*. In: *Gender & Society* 6, S. 829-859.
- Davies, Helen (2001): *All Rock and Roll is Homosocial: The Representation of Women in the British Rock Music Press*. In: *Popular Music* 3, S. 301-319.
- Eismann, Sonja (2007) (Hrsg.): *Hot Topic. Popfeminismus heute*. Mainz: Ventil.
- Engel, Antke (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*. Bielefeld: transcript.
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Frith, Simon (1983): *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London: Constable.
- Frith, Simon/McRobbie, Angela (2007): *Rock and Sexuality [1978/79]*. In: Frith, S. (Hrsg.): *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate, S. 41-58.
- Gottlieb, Joanne/Wald, Gayle (1994): *Smells Like Teen Spirit. Riot Grrrrls, Revolution and Women in Independent Rock*. In: Ross, A./Rose, T. (Hrsg.): *Microphone Fiends. Youth Music and Youth Culture*. New York/London: Routledge, S. 250-274.
- Green, Lucy (1997): *Music, Gender, Education*. Cambridge/New York/Oakleigh: Cambridge University Press.

- Hark, Sabine (2009): Was ist und wozu Kritik? Über Möglichkeiten und Grenzen feministischer Kritik heute. In: *Feministische Studien* 1, S. 22-35.
- Heilmann, Andreas (2011): Normalität auf Bewährung. Outings in der Politik und die Konstruktion homosexueller Männlichkeit. Bielefeld: transcript.
- Hesmondhalgh, David (1999): Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Genre. In: *Cultural Studies* 1, S. 34-61.
- Kearney, Mary Celeste (2012) (Hrsg.): *The Gender and Media Reader*. New York/London: Routledge.
- Keller, Reiner (2003): Der Müll der Gesellschaft. Eine wissenssoziologische Diskursanalyse. In: Keller, R./Hirsland, A./Schneider, W./Viehöfer, W. (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Band 2, Forschungspraxis. Opladen: Leske + Budrich, S. 197-232.
- Leonard, Marion (2007): *Gender in the Music Industry. Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot: Ashgate.
- Maihofer, Andrea (2007): Gender in Motion: Gesellschaftliche Transformationsprozesse – Umbrüche in den Geschlechterverhältnissen? Eine Problemskizze. In: Grisard, D./Häberlein, J./Kaiser, A./Saxer, S. (Hrsg.): *Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung*. Frankfurt/M./New York: Campus, S. 281-315.
- McRobbie, Angela (2010): *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Meuser, Michael (2001): ‚Ganze Kerle‘, ‚Anti-Helden‘ und andere Typen. Zum Männlichkeitsdiskurs in neuen Männerzeitschriften. In: Döge, P./Meuser, M. (Hrsg.): *Männlichkeit und soziale Ordnung. Neuere Beiträge zur Geschlechterforschung*. Opladen: Leske + Budrich, S. 219-236.
- Meuser, Michael (2006): *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. 2. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Meuser, Michael (2010): *Geschlecht, Macht, Männlichkeit – Strukturwandel von Erwerbsarbeit und hegemoniale Männlichkeit*. In: *Erwägen Wissen Ethik* 3, S. 325-336.
- Reeser, Todd W. (2010): *Masculinities in Theory. An Introduction*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.
- Reynolds, Simon/Press, Joy (1995): *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*. London: Serpent's Tail.
- Reitsamer, Rosa (2006): *Walk on the White Side. Weiße maskuline Normativität in der Popkultur*. In: Reitsamer, R./Weinzierl, R. (Hrsg.): *Female Consequences. Feminismus, Antirassismus, Popmusik*. Wien: Löcker, S. 169-179.
- Robinson, Sally (2000): *Marked Men. White Masculinity in Crisis*. New York: Columbia University Press.
- Schippers, Mimi (2002): *Rockin' Out of the Box. Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ullmaier, Johann (1998): What's so funny about L'age Polyd'or? Zur Independent/Major Konstellation. In: *Testcard* 5, S. 94-104.
- Wagenknecht, Peter (2007): Was ist Heteronormativität? Zu Geschichte und Gehalt des Begriffs. In: Hartmann, J. (Hrsg.): *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 17-34.
- Wetterer, Angelika (2007): *Erosion oder Reproduktion geschlechtlicher Differenzierungen? Zentrale Ergebnisse des Forschungsschwerpunkts „Professionalisierung, Organisation, Geschlecht“ im Überblick*. In: Gildemeister, R./Dies. (Hrsg.): *Erosion oder Reproduktion geschlechtlicher Differenzierungen? Widersprüchliche Entwicklungen in professionalisierten Berufsfeldern und Organisationen*. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 189-214.

Whiteley, Sheila (1997) (Hrsg.): Sexing the Groove. Popular Music and Gender. London/New York: Routledge.

Wicke, Peter (1990): Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology. Cambridge/New York/Oakleigh: Cambridge University Press.

## Quellenverzeichnis

Da ich diskursanalytisch arbeite, werde ich im Folgenden nur die Quelle des Textes sowie den Titel, jedoch keine Autor\_innen angeben. Bei vielen Texten ist die Autorschaft zudem unklar.

Intro (2009a): Gossip. Pop mit Würde. 7, S. 20-23.

— (2009b): So Underrated? Poll 2000 – 2009. 12, S. 4-9.

Musikexpress (2004): Jack fliegt und Meg kommt fast nicht nach. Konzertreview zu den White Stripes. 8, S. 24.

— (2005): Bewegen und bewegt werden. Zu viele Lorbeeren und allenthalben Querverweise: Bloc Party schwimmen sich trotzdem frei. 3, S. 32.

— (2007): Die Tränen der Young Executives. Bloc Party wollen etwas bedeuten. 2, S. 33-35.

— (2011a): Beth Ditto: Interview über Gossip und Simian Mobile Disco. 4, S. 27.

— (2011b): ME Portrait: Feist. Gefühl und Härte. 11, S. 30-36.

New Musical Express=NME (2003): Jack's Back! 27.09.2003, S. 24-27.

— (2004): Bloc Rockin' Geeks. 24.07.2004, S. 29.

— (2005a): ‚This man is a genius‘. NME's James Jam on why Antony is the best thing to happen to music since the Smiths. 24.09.2005, S. 14.

— (2005b): What's given Jack the Blues? 12.11.2005, S. 28-31.

— (2005c): Konzertreview zu Antony and the Johnsons. 17./24.12.2005, S. 70.

— (2006a): Listen up! Railing Against Sexists, Homophobes and Fakers, The Gossip Are the Punk-Rock Band the World Needs Right now. 01.07.2006, S. 29.

— (2006b): In Their Own Words: Beth Ditto from The Gossip. 04.11.2006, S. 26-27.

— (2006c): Number One Beth Ditto The Gossip. 25.11.2006, S. 37.

— (2009a): Tears in Heaven. Review zum Antony and the Johnsons Album The Crying Light. 17.01.2009, S. 41.

— (2009b): First class male. Review zum Gossip Album Music for Men. 20.06.2009, S. 38.

— (2009c): ‚If I have to sell out to give back to the scene that helped me, I'm proud of it.‘ Finally, an interview with Gossip in a music magazine! 29.08.2009, S. 38-39.

— (2009d): The 25 best Rock Stars of the Decade, 13<sup>th</sup> place for Antony Hegarty. 28.11.2009, S. 32.

— (2009e): The Top 100 Greatest Albums of the Decade. <<http://www.nme.com/list/the-top-100-greatest-albums-of-the-decade/158049>> (Zugriff am 1.6.2012).

Pitchfork (2009): Staff Lists: The Top 200 Albums of the 2000s. <<http://pitchfork.com/features/staff-lists/7710-the-top-200-albums-of-the-2000s-20-1-2/>>. (Zugriff am 1.6.2012).

Rolling Stone Magazin (2003): Besser als ein Tag schulfrei. Kein Hype, sondern ein orgiastisches Musik-Seminar: The White Stripes kämpfen für das Gute – und spielen doch nur Blues. 7, S. 28.

Spex (2005): Review zum Bloc Party Album Silent Alarm. 3, S. 91.

Visions (2003a): The White Stripes – Familienpotrait mit Elefanten. 3, S. 14.

— (2003b): The White Stripes – Ganz schön begrenzt. 4, S. 60-63.

— (2005): Bloc Party – New Kids on the Bloc, 3, S. 40-43.

— (2006): Review zum Cat Power Album The Greatest. 3, S. 81.



Musik

Gossip (2009): *Music for Men*. Columbia/  
Sony BMG.

Kings of Convenience (2004): *Riot on an  
Empty Street*. Astralwerks/EMI.

Arcade Fire (2010): *The Suburbs*. Merge  
Records.



**Autor\_innen**



**Anke Charton**, Dr., studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Leipzig, Bologna und Berkeley. In ihrer Promotion (2011) untersuchte sie Geschlechtervorstellungen in der Oper vor dem Hintergrund ideengeschichtlicher Paradigmenwechsel. Sie arbeitete als Regieassistentin und Übersetzerin und lehrt gegenwärtig am Institut für Theaterwissenschaft in Leipzig. Forschungsschwerpunkte sind Musiktheater, Stimm- und Geschlechterforschung, Gesangsgeschichte, Theaterhistoriographie und Theateranthropologie.

**Christine Fornoff**, Master of Arts, von 2006 bis 2009 Bachelorstudium mit den Fächern Musik und Geschichte an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Anschließend in Oldenburg Studium des Master of Arts Musikwissenschaften bis September 2011. Von 2008 bis Anfang 2012 Mitarbeiterin am Sophie Drinker Institut in Bremen. Seit März 2012 Stipendiatin der Mariann Steegmann Foundation und Doktorandin an der Universität Oldenburg. Arbeitsschwerpunkte sind Instrumentalistinnen, Organistinnen im 19. Jahrhundert und Partnerschaftskonzepte in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts.

**Freia Hoffmann**, Prof. Dr., Professorin für Musikpädagogik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Direktorin des Sophie Drinker Instituts in Bremen. Künstlerisches Studium an der Musikhochschule Freiburg i. Br., Lehramtsstudium an der Universität Freiburg, 1973 Promotion. Tätigkeit als Rundfunkjournalistin, Schuldienst, Lehrtätigkeit am Konservatorium Bremen. Seit 1980 in der Musiklehrausbildung tätig (Bremen, Oldenburg, Hildesheim). 1988 Habilitation an der Universität Oldenburg (*Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt/M./Leipzig: Insel, 1991). 1992 Ruf an die Universität Oldenburg. 1990 bis 1997 Mitherausgeberin von *Musik und Unterricht*, 1993/94 Mitglied der Niedersächsischen Frauenforschungskommission, 1996 bis 2005 Leitung des DFG-Projekts „Werkausgabe Louise Farrenc“. 2001 Gründung des Sophie Drinker Instituts für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung. Zahlreiche Publikationen zur Musikpädagogik und zur musikwissenschaftlichen Gender-Forschung.

**Fernand Hörner**, Prof. Dr., lehrt Kulturwissenschaften an der Fachhochschule Düsseldorf. Von 2008 bis 2010 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann Stellvertretender Kommissarischer Leiter des Deutschen Volksliedarchivs, einem Forschungsinstitut des Landes Baden-Württemberg zu populärer Kultur und Musik. 2008 bis 2010 war er Geschäftsführer am Frankreich-Zentrum der Universität Freiburg. 2002 Diplom für Literaturübersetzen an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Promotion 2007 in Romanistik/Komparatistik an der Bergischen Universität Wuppertal. Er ist Herausgeber des *Online-Songlexikons* ([www.songlexikon.de](http://www.songlexikon.de)). Forschungsschwerpunkte sind Populäre Kultur und Kanon, Intermedialität und kulturelle Übersetzung.

**Janina Klassen**, Prof. Dr., Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Freiburg. Studium der Fächer Musik- und Literaturwissenschaft, Philosophie und Italienisch in Freiburg, Wien, Siena, Paris. Promotion, Fakultätspreis, Habilitation. Tätigkeiten als Dramaturgin und im Verlagswesen. Derzeitige Forschungsschwerpunkte: Musik und Sprachtheorie, Musikgeschichte und -theorie seit der Frühneuzeit, zeitgenössische Musikkonzepte, Gender Studien. Zuletzt veröffentlichtes Buch (2009): *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*.

**Meike Penkwitt**, Dr., geb. 1971, Studium der Fächer Deutsch und Biologie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 1995 bis 2012 Organisatorin der Veranstaltungsreihe *Freiburger GeschlechterStudien* (vormals *Freiburger FrauenForschung*), 1997 Frauenförderpreis der Universität Freiburg, 1999 erstes Staatsexamen, 2011 Abschluss der Promotion „Kontrapunktik, Räumlichkeit und Materialität der Sprache als Prinzipien der Textorganisation bei Erica Pedretti“ bei Prof. Dr. Franziska Schößler und Prof. Dr. Ulrich Port an der Universität Trier. Mitarbeiterin im Zentrum für Anthropologie und Gender Studies (ZAG) an der Universität Freiburg. Redakteurin und seit 1998 Herausgeberin der Zeitschrift *Freiburger GeschlechterStudien* (vormals *Freiburger FrauenStudien*). Seit 2011 Mitglied der Herausgeber\_innenschaft der *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*.

**Nadine Sanitter**, M.A., studierte Politikwissenschaft, Soziologie und Neuere Geschichte an der Universität Potsdam und war als Lehrbeauftragte im Bereich Geschlechterforschung an der Universität Potsdam und der Humboldt Universität zu Berlin tätig. Von August 2009 bis Juli 2011 hatte sie die Koordinationsstelle Gender Studies/Lehre an der LMU München inne. Gegenwärtig promoviert sie zum Thema der Konstruktionen und Repräsentationen von Männlichkeit im *Indie*-Genre. Arbeitsschwerpunkte: Männlichkeitsforschung, Populärkulturforschung und Queer Theory. Veröffentlichung in Kürze: „Like men – only better“. Repräsentationen von Männlichkeit in *Slash*-Fanfiction im Rahmen ‚flexibilisierter‘ Geschlechterverhältnisse“. In: Villa, P.-I./ Jäckel, J./Pfeiffer, Z. S./Steckert, R./Sanitter, N. (2012)(Hrsg.): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Bisher erschienene Titel *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*

**Jg. 18, H. 1 Musik und Genderdiskurs (100 Seiten), 19,90 €**

Bezugspreise *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*

Einzelheftpreis:	19,90 Euro
Abonnement print:	36,00 Euro
print + online Abo:	46,00 Euro
Studierenden-Abo print:	29,90 Euro
Studierenden-Abo + online:	36,00 Euro

Institutionen print Abo:	36,00 Euro
Institutionen print + online Abo:	69,00 Euro

Jeweils zzgl. Versandkosten: 3,00 Euro Inland, 12,00 Euro Ausland

Manuskripte:

Informationen zur Manuskript-Einreichung für die Calls for Papers der *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien* finden Sie auf unseren Netzseiten unter <http://www.zag.uni-freiburg.de/fzg/autorinneninformationen/>.

Kontakt:

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg  
Zentrum für Anthropologie und Gender Studies (ZAG), Belfortstraße 20,  
D-79098 Freiburg, Tel.: 0049-(0)0761/203-8846, Fax: 0049-(0)0761/203-8876

[fzg@zag.uni-freiburg.de](mailto:fzg@zag.uni-freiburg.de)  
<http://www.zag.uni-freiburg.de/fzg/>

Ausgaben der Vorläuferin *Freiburger GeschlechterStudien*

- 1/95 Frauen und Wahnsinn (vergriffen)**
- 2/95 Frauenräume (168 Seiten)**
- 1/96 Frauenalter – Lebensphasen (140 Seiten)**
- 2/96 Frauen – Bildung – Wissenschaft (136 Seiten)**
- 1/97 Frauen und Körper (130 Seiten)**
- 1/98 Frauen und Mythos (302 Seiten)**
- 2/98 Utopie und Gegenwart (237 Seiten)**
- 1/99 Cross-dressing und Maskerade (vergriffen)**
- 2/99 Feminismen – Bewegungen und Theoriebildungen weltweit (304 Seiten)**
- 1/00 Beziehungen (310 Seiten)**
- 11 Perspektiven feministischer Naturwissenschaftskritik (312 Seiten)**
- 12 Dimensionen von *Gender Studies*, Band I (322 Seiten)**
- 13 Dimensionen von *Gender Studies*, Band II (391 Seiten)**
- 14 *Screening Gender* – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm (347 Seiten)**
- 15 Entfesselung des Imaginären? – Zur neuen Debatte um Pornografie (397 Seiten)**
- 16 Arbeit und Geschlecht (297 Seiten)**
- 17 *Queering Gender* – *Queering Society* (376 Seiten)**
- 18 Elternschaft (375 Seiten)**



Fortsetzung Ausgaben der Vorläuferin *Freiburger GeschlechterStudien*

- 19      **Erinnern und Geschlecht, Band I (455 Seiten)****
- 20      **Erinnern und Geschlecht, Band II (442 Seiten)****
- 21      **Männer und Geschlecht (501 Seiten)****
- 22      **Kindheit, Jugend, Sozialisation (518 Seiten)****
- 23      **Geschlechter – Bewegungen – Sport (418 Seiten)****
- 24      **Feminisms Revisited (468 Seiten)****
- 25      **Migration – Mobilität – Geschlecht (380 Seiten)****