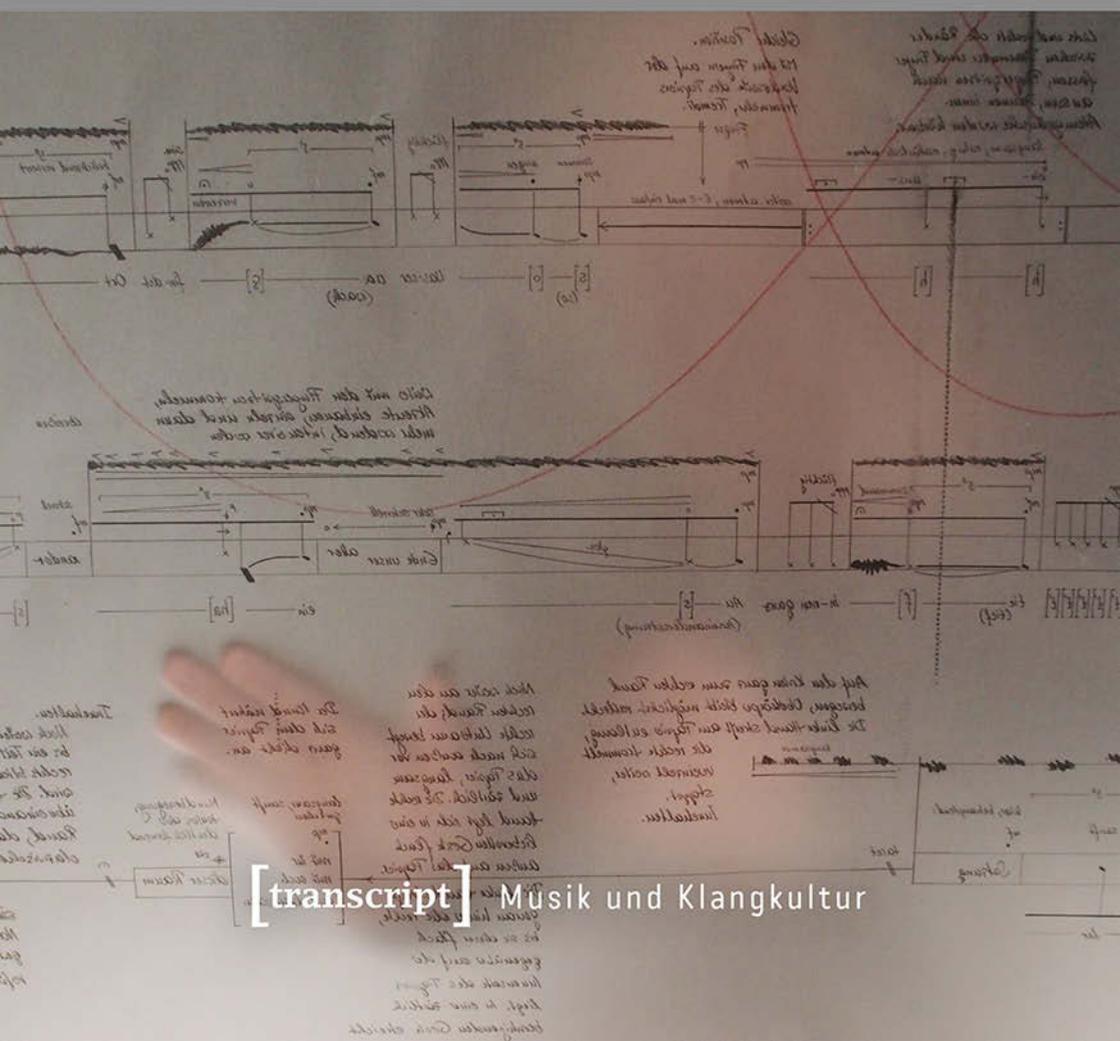


Gesa Finke, Julia Freund (Hg.)

MUSIKALISCHE SCHRIFT UND GENDER

Praktiken – Diskurse – Perspektiven



[transcript] Musik und Klangkultur

Gesa Finke, Julia Freund (Hg.)
Musikalische Schrift und Gender

Gesa Finke ist Musik- und Kulturwissenschaftlerin mit Stationen an der Universität Oldenburg, der Hochschule für Musik und Tanz Köln und dem Forschungszentrum Musik und Gender der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Ihr Habilitationsprojekt trägt den Titel »Bildlichkeit von graphischer Notation«.

Julia Freund ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg. Mit einer Arbeit zum Fortschrittsdenken in der Neuen Musik wurde sie an der Ludwig-Maximilians-Universität München promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Musikästhetik sowie Notationstheorie.

Gesa Finke, Julia Freund (Hg.)

Musikalische Schrift und Gender

Praktiken - Diskurse - Perspektiven

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Mariann Steegmann Foundation.
Gefördert durch den Open-Access-Fonds, den Frauenförderfonds und den Gleichstellungsfonds der Universität Hamburg sowie durch das Forum Musikwissenschaft an der Universität Hamburg e.V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-NC-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium zu nicht-kommerziellen Zwecken, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Gesa Finke, Julia Freund (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Pia Palmes Komposition und Installation *SETZUNG* (2014) mit der Vokalistin Michaela Schausberger (Foto: Pia Palme)

Korrektorat: Juliane Ladizhenski

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839470220>

Print-ISBN: 978-3-8376-7022-6

PDF-ISBN: 978-3-8394-7022-0

Buchreihen-ISSN: 2703-1004

Buchreihen-eISSN: 2703-1012

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung

Musikalische Schrift und Gender

Zu einer bislang wenig beachteten thematischen Konstellation

Gesa Finke und Julia Freund 9

Konstruktionen von Gender, Körper, Race in der Notation

Zeigen, Anführen, Folgen – Schrift und Sozialität in praktischer Kontrapunktlehre im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert

Ariane Jeßulat 29

Tränen im Orbit: Referenzialität und Geschlecht in der graphischen Notation

***Voyage de la larme (de crocodile)* von Tona Scherchen**

Gesa Finke 47

Geschlechterperformanz in der Partitur

Eine Engführung von Schrift- und Gendertheorie am Beispiel

von Sylvano Bussottis *Lorenzaccio*

Julia Freund 67

Körperlichkeit in Transkriptionen afrikanischer Musik

Nepomuk Riva..... 87

Schrift – Autorschaft – Gender

Körperzeichen – Kurvenschriften

Grenzfiguren des Primitiven und des Weiblichen als Agens europäischer Moderne (nicht nur) im frühen 20. Jahrhundert

Cornelia Bartsch111

Canon, Gender, Power

On the creation of a male canon and female strategies of authorship and self-representation in Chilean classical music of the 20th century

Paulina Andrade Schnettler 135

Schriftkulturen der populären Musik

Das Musikschaffen von Keith Richards, Russ Columbo, Frank Sinatra und James Last aus intersektionaler Perspektive

Knut Holtsträter157

Randblick: Gender-Skripte

Genderperformance (in der Musik) – Wer schreibt die ›scripts‹?

Christa Brüstle195

Jenseits des Geschlechterdualismus

Der ›dritte Weg‹ – Zur klösterlichen Überwindung der Geschlechterrollen im Zugang zur Schriftlichkeit

Martin Link 209

Notation als Neutrum

Matteo Nanni 223

Einleitung

Musikalische Schrift und Gender

Zu einer bislang wenig beachteten thematischen Konstellation

Gesa Finke und Julia Freund

»Der genaue Wert meiner Musik« – so die Ethel Smyth zugeschriebenen Worte – »wird wahrscheinlich erst dann erkannt werden, wenn nichts von mir übriggeblieben ist, als geschlechtslose Punkte und Striche auf liniertem Papier«. ¹ *Allein* von jenen Punkten und Strichen, scheint die britische Komponistin zu implizieren, könne *nicht* auf das Geschlecht des Urhebers bzw. der Urheberin der Musik geschlossen werden. Mehr noch: Die Qualität und Bedeutung ihres kompositorischen Œuvres lasse sich vielleicht erst dann »genau« – nämlich jenseits von geschlechtsspezifischen Zuschreibungen und Abwertungen – ermessen, wenn es nur vermittelt durch musikalische Schrift vorläge, losgelöst von biographischen Daten und Kontexten. Smyth artikuliert hier eine utopische Vision, keine theoretische Einsicht. Doch mag auf den ersten Blick die These von den geschlechtslosen Punkten und Strichen plausibel klingen: Erscheint nicht die standardisierte Fünfliniennotation, auf die hier Bezug genommen wird, in ihrer vermeintlichen ² Abstraktion und Körperlosigkeit als ein Bereich, der von geschlechtsspezifischen Markierungen unberührt ist?

Ganz so einfach verhält es sich nicht. Denn auch wenn die Fünfliniennotation *per se*, in Erscheinungsbild und Zeichencharakter, nicht gegendert ist, ist sie eingebunden in Praktiken und Diskurse, in denen geschlechtsspezifische Markierungen

1 Eva Rieger: »Bleibende Eindrücke«, in: Ethel Smyth: *Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin*, übers. von Michael Huber, hg. von Eva Rieger, Kassel 1988, S. 225–250, hier S. 250. Rieger bezieht sich hier auf Christopher St. Johns: *Ethel Smyth*, London 1959, S. 172.

2 Im Schriftbild der Fünfliniennotation wird natürlich auch Gestisches sichtbar (vgl. dazu Theodor W. Adornos Überlegungen zum »neumischen« Charakter der Notenschrift in: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a.M. 2001 (Nachgelassene Schriften 1/2), insbesondere S. 91, 123 und 251f.). Dass die diagrammatische Dimension der Fünfliniennotation bereits in ihrer Strukturierung des Schriftraums in oben und unten, links und rechts durch die Erfahrung menschlicher Körperlichkeit vermittelt ist, hat die Forschung zur Diagrammatik herausgestellt (z.B. Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016, S. 16).

und entsprechende dichotome Denkmuster sehr wohl zum Tragen kommen. Zudem gibt es neben der Fünfliniennotation noch andere Notationsformen, die mit bildlichen Elementen operieren und darin auch Körper- und Geschlechterbilder vermitteln können. Auch der Zugang zu Schrift und der Praktik des musikalischen Schreibens ist, insbesondere historisch betrachtet, geschlechtsabhängig. Zwischen musikalischer Schrift auf der einen und der soziokulturellen Konstruktion und Performativität von Geschlecht auf der anderen Seite bestehen also vielfältige Zusammenhänge, denen dieser Band erstmals³ in breiter Perspektivierung nachgeht. Ziel des vorliegenden Buches ist es, zentrale Zusammenhänge herauszuarbeiten und Vorschläge zu deren konzeptueller Erfassung zu machen, ein Bewusstsein für grundlegende Fragestellungen und Problemfelder zu öffnen und Impulse für künftige Forschung zu geben. Die einzelnen Beiträge gehen den Themenkomplex in konkreten historischen Beispielen an, wobei die Kategorie Gender, auf der der Hauptfokus liegt, auch in Verschränkung mit anderen Kategorien wie Class⁴, Race⁵ oder sexueller Orientierung⁶ gedacht wird.

Zur Einführung in das Thema und zur Rahmung der Einzelbeiträge möchten wir in dieser Einleitung wichtige Themenfelder bzw. Perspektivierungsmöglichkeiten schlaglichtartig darlegen, mittels derer sich die komplexen Verflechtungen von musikalischer Schrift und Gender greifbar machen und produktiv befragen lassen. Dabei ist es uns wichtig, diese Zusammenhänge möglichst anschaulich an konkreten Beispielen zu skizzieren; so erhebt die Einleitung keinen Anspruch auf historische Vollständigkeit, vielmehr möchten wir auf offene Fragen hinweisen und interdisziplinäre Schnittstellen aufzeigen. Zu den im Folgenden erfassten und konkretisierten Themenfeldern gehören: a) die Vermittlung von Körper- und Geschlechterbildern in Notationsformen, insbesondere solchen mit piktorialen Elementen, b) die wirkmächtige diskursive Verknüpfung von Schrift mit Genialität und Männlichkeit in einer zunehmend von Dichotomien geprägten Geschlechterordnung und

3 Aus einer allgemeinen kulturwissenschaftlichen Perspektive nähert sich ein Aufsatz von Christina von Braun dem Thema, der interessante Impulse für die Musikforschung enthält; viele Aussagen zur musikalischen Schrift sind jedoch zu einseitig formuliert (z.B. S. 141–143 und 145) und bedürfen einer korrigierenden Differenzierung (Christina von Braun: »Die ›magischen dreizehn Prozent‹. Gender in der zeitgenössischen Musikszene aus kulturwissenschaftlicher Perspektive«, in: Sabine Sanio / Bettina Wackernagel (Hg.): *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in elektronischer Musik*, Hofheim 2019, S. 136–149). In der musikwissenschaftlichen Forschung ist die Verknüpfung von Schrift und Gender eher im Rahmen von Fragen nach Autorschaft, Werk und Kanonisierung mitverhandelt worden sowie im Kontext eines Gendering der Bereiche Interpretation und Improvisation.

4 Vgl. den Beitrag von Knut Holtsträter.

5 Vgl. die Beiträge von Cornelia Bartsch und Nepomuk Riva.

6 Vgl. den Beitrag von Julia Freund.

Musikkultur seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sowie, damit zusammenhängend, c) die Verbindung von Schrift mit dem Konzept der Autorschaft mit ihren weitreichenden ökonomischen und musikkulturellen Konsequenzen, d) die sozialgeschichtliche Frage nach den historisch und kulturell unterschiedlichen Zugangsmöglichkeiten zu musikalischer Schrift und schriftkulturellen Handlungsfeldern, sowie schließlich e) die mit der Schrift als »Akt der Freiheit«⁷ einhergehenden Subversionspotenziale und Aufwertungsstrategien, auch jenseits der Vorstellung geschlechtlicher Polarität.

Zum Schriftbegriff

Doch zunächst soll eine Klärung des zugrundeliegenden Begriffs musikalischer Schrift vorausgeschickt werden. Der Begriff ist hier pragmatisch breit gefasst, sodass er verschiedene Akzentuierungsmöglichkeiten miteinschließt. Er fungiert als Überbegriff für historisch konkrete Notationsformen, soll aber auch in einem abstrakteren Sinne *Schrift als Medium und Struktur* bezeichnen. Unter dem Schriftbegriff sollen zudem Praktiken in den Blick genommen werden: Schreiben als *Kulturtechnik* und *Kunstpraxis*, aber auch als gesellschaftlich geprägte Praxisform, die funktionell in soziokulturell variable Herrschaftsverhältnisse eingebunden ist.⁸ Schließlich verstehen wir ›Schrift‹ auch als einen Begriff, der *diskursiv* geprägt ist, also Bedeutungsattributionen erfahren hat, die sich an diesen angeheftet haben.

In dem hier vorausgesetzten übergreifenden Schriftbegriff kommen also verschiedene, nicht äquivalente Facetten von Schrift zum Tragen. Eine solche Multiperspektivität erscheint uns angemessen für den mehrdimensionalen Konnex zwischen musikalischer Schrift und Gender, der sich nicht so leicht auf einen Nenner bringen lässt. So würde hier eine strikte Orientierung etwa am Notationsbegriff Nelson Goodmans⁹ ebenso zu kurz greifen wie eine exklusiv sozialanthropologische Untersuchung der Rolle von Schrift in gesellschaftlichen Ordnungen. Hingegen sehen wir eine erkenntnistheoretische Chance darin, die einzelnen Perspektiven auf Schrift als Medium, als Praxis und als diskursiven Begriff nicht undialektisch nebeneinander stehen zu lassen, sondern den Versuch zu unternehmen, die Blickwinkel auf Schrift- und Schreibphänomene in ihrer Heterogenität produktiv zu verschränken.

7 Roger Chartier: »Macht der Schrift, Macht über die Schrift«, übers. von Hans Ulrich Gumbrecht, in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*, München 1993, S. 147–156, hier S. 147.

8 Zu letzterem Aspekt siehe ebd.

9 Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis ²1976, S. 127–173.

›Schreiben‹ ist dabei im vorliegenden Kontext nicht als Synonym zu ›Komponieren‹ gemeint; andernfalls würde der spezifische thematische Fokus verloren gehen. Dementsprechend ist auch die Frage nach einem weiblichen Schreiben im Sinne einer weiblichen Ästhetik hier ausgeklammert, wie sie in Bezug auf das literarische Schaffen von Frauen unter dem Stichwort *écriture féminine* im französischen Feminismus der 1970er Jahre diskutiert wurde.¹⁰ Uns ist wichtig, die Wirksamkeit von Geschlechterattributionen zu beleuchten, ohne aber andererseits binäre Denkmuster und damit eine verdinglichte oder essentialisierte Konzeption von Geschlechterzugehörigkeit fortzuschreiben.

Wie sich über den gerade skizzierten Rahmen hinaus die Konzepte von Schrift und Gender in der Musikforschung bereichernd zusammendenken lassen, führt Christa Brüstle in ihrem Beitrag über kulturell und gesellschaftlich verankerte ›scripts‹ von Genderperformanzen in der Musik(kultur) aus. Dass sich der Skriptbegriff als eine Art »subtiles Drehbuch für Geschlechtsidentitäten« wiederum auf musikalische Notationen beziehen lässt, insofern nämlich diese in verschiedene performative Akte eingebunden sind, wird im Beitrag von Cornelia Bartsch deutlich.

Vermittlung von Körper- und Geschlechterbildern in der Notation

Mit dem Begriff der ›Schriftbildlichkeit‹¹¹ ist in den letzten 20 Jahren die sinnkonstituierende Rolle der schrifteigenen bildlichen Dimension in den Fokus gerückt worden. Der in Schriften wirksame visuell-räumliche Darstellungsmodus äußert sich vor allem in der spezifischen Anordnung von Zeichen auf einer Schriftfläche. In musikalischen Notationen, z.B. der standardisierten Fünfliniennotation, betrifft dies insbesondere die räumliche Positionierung von Notenköpfen: Aus ihrer relativen

10 Siehe z.B. Hélène Cixous: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*, übers. von Eva Meyer und Jutta Kranz, Berlin 1977; Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, übers. von Xenia Rajewski, Gabriele Ricke, Gerburg Treuch-Dieter und Regina Othmar, Frankfurt a.M. 1980 (Orig.: *Speculum de l'autre femme*, Paris 1974); Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner, Frankfurt a.M. 1978 (Orig.: *La révolution du langage poétique*, Paris 1974).

11 Zum Begriff der ›Schriftbildlichkeit‹ siehe exemplarisch Sybille Krämer: »Schriftbildlichkeit oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«, in: Sybille Krämer / Horst Bredekamp (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, S. 157–176. Zur Adaption des Begriffs in der musikwissenschaftlichen Notationsforschung siehe u.a. Elena Ungeheuer: »Schriftbildlichkeit als operatives Potenzial der Musik«, in: Sybille Krämer / Eva Cancik-Kirschbaum / Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 167–182, und Matteo Nanni: »Das Bildliche der Musik. Gedanken zum ›iconic turn‹«, in: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, S. 402–428.

Position zueinander entlang der vertikalen Achse werden diastematische Abstände erkennbar. Die bildliche Dimension musikalischer Schrift bringt auch das Potenzial mit sich, in der Anordnung der graphischen Elemente von Punkt und Linie etwas Figuratives, Körperliches, Bildhaftes zu vermitteln, wie es z. B. aus der sogenannten ›Augenmusik‹ bekannt ist: In einem der prominentesten Beispiele, dem *Rondeau Belle, bonne, sage* (um 1400) von Baude Cordier, sind die Notensysteme räumlich zu einer Herzform angeordnet.

Durch dieses bildliche Darstellungspotenzial lassen sich Notationspraktiken auch als kulturelle Handlungen in den Blick nehmen, in denen Geschlechtervorstellungen erzeugt, reproduziert oder auch ironisch gebrochen werden können. Dies zeigt z. B. der Beitrag von Gesa Finke in diesem Band, der sich der graphischen Partitur zu Tona Scherchen-Hsiao's Komposition *Voyage de la larme (de crocodile)* (1977) widmet. Indem Notensysteme, Text und Spielanweisungen hier in Form eines tränenenden Auges angeordnet sind, greift Scherchen die Bildtradition der weinenden Frau und somit eine Pathosformel¹² mit geschlechtsspezifischer Konnotation auf. Dieses Beispiel macht deutlich, dass Notationen mit piktoralen Elementen auch im Kontext von Bildtraditionen zu befragen sind, um deren implizite historische Voraussetzungen offenzulegen. Eine Kulturgeschichte der musikalischen Schrift lässt sich so produktiv mit einer Geschichte der Körper- und Geschlechterbilder bzw., allgemeiner gefasst, mit einer Geschichte der Bildgebung zusammendenken.

Abbildung 1 zeigt einen Ausschnitt aus der graphisch notierten Partitur zu Sylvano Bussottis experimentellem Musiktheaterstück *La Passion selon Sade* (1965–66). Die von der Harfe zu spielenden Klänge sind durch geschwungene Linien sowie schwarze und weiße Notenköpfe auf einem vertikal ausgerichteten Liniengitter tabulaturartig notiert. Bemerkenswert ist, dass hier die musikalische Notation in etwas Figürliches übergeht: ein Körperbild der Doppelfigur der Justine-Juliette, das an die Darstellungstradition sexualisierter und idealisierter Frauenkörper anknüpft. Justine-Juliette soll an dieser Stelle laut Partituranweisung die Harfe sinnlich umarmen, streicheln und spielen. Nicht erst die theatrale Aufführung, bereits die Partitur kann als Medium von Genderperformanzen betrachtet werden.

Dem geht der Beitrag von Julia Freund nach, und zwar am Beispiel der Partitur zu Bussottis Oper *Lorenzaccio* (1968–72). Der italienische Komponist macht sich hier das Potenzial der Schriftfläche, Bild- und Zeichenhaftes zu integrieren, zunutze und öffnet den musikalischen Schriftraum für Bühnenbild- und Kostümentwürfe, im Rahmen dessen insbesondere männliche, häufig androgyne Körper sinnlich

12 Zur Genese des Begriffs vgl. Aby Warburg: »Dürer und die italienische Antike (1905)« in: Martin Tremml / Sigrid Weigel / Perdita Ladwig (Hg.): *Aby Warburg. Werke in einem Band*, Berlin 2010, S. 176–185, sowie weitere Aufsätze Warburgs in ebd. Vgl. außerdem Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015, S. 168–174.

und erotisierend in Szene gesetzt werden. Die Inskriptionsfläche der Partitur erscheint so als Möglichkeitsraum und Experimentierfeld von Welt- und Selbstentwürfen. Von besonderem schrifttheoretischen Interesse ist dabei, dass die Zeichnungen, indem sie die Notensysteme durchfahren, das Phänomen einer »unterbrochenen Schrift« herbeiführen und sich direkt auf die Dimension des Klangs auswirken.

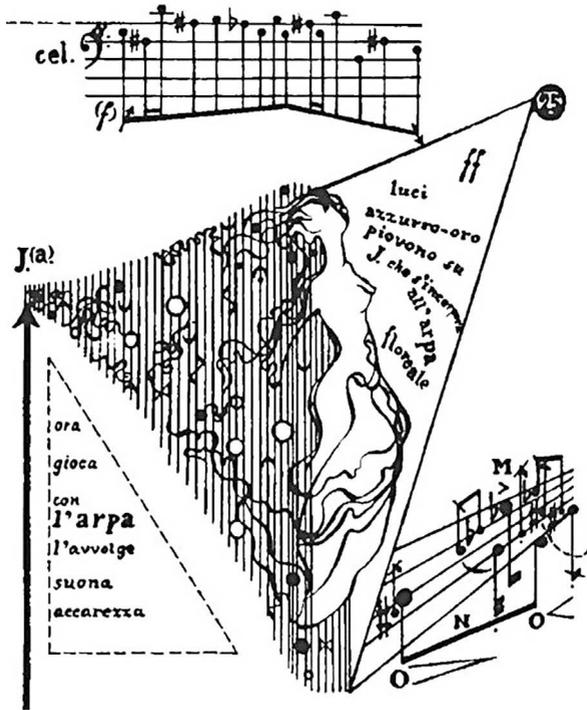


Abb. 1: Sylvano Bussotti, *La Passion selon Sade*, Mailand 1966, S. 10 (Ausschnitt). Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. International copyright secured. All rights reserved. Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Die Beiträge dieses Bandes beschränken sich nicht auf Schriftphänomene des 20. Jahrhunderts: So zeigt Ariane Jeßulat in ihrem Aufsatz, inwiefern Darstellungen der Guidonischen Hand in musiktheoretischen Traktaten um 1600 als »historische Beispiele einer Bildgebung [...] Spuren der Zeit und Gesellschaft, die sie hervorgebracht hat«, tragen. In ihrer Analyse macht Jeßulat die durch die Guidonische Hand

vermittelten Vorstellungen von Sozialität und Gender einsichtig und weist auf eine »tiefe Verstrickung gesellschaftlicher Kulturpraktiken, humanistischer Antikenrezeption und Ikonographie« hin.

Nepomuk Riva widmet sich aus einer musikethnologischen Perspektive der Frage, welche Körper- und Geschlechterbilder bei Notationsformen mit bildhaft-performativen Instruktionen mittransportiert werden. Ausgehend von Reflexionen darüber, »welcher kulturelle Selbstaussdruck oder welche kulturellen Fremdzuschreibungen« in Transkriptionen vermittelt werden, beschäftigt er sich mit der Schwierigkeit, Körperbewegungen in afrikanischer Musik visuell festzuhalten, ohne rassistische (Gender-)Stereotype zu reproduzieren.

Eine grundlegende Problemstellung und Forschungsaufgabe in dem hier skizzierten Themenfeld, die für die Schrift- und Genderforschung gleichermaßen relevant ist, liegt in der Bestimmung des Verhältnisses von musikalischer Notation und Vorstellungen von Gender, Körperlichkeit und Gesellschaftlichkeit in ihren jeweiligen historischen Konkretionen. Um dieses Verhältnis begrifflich einzufangen bietet es sich an, Ansätze und Denkfiguren aus der Gendertheorie¹³ sowie aus anderen, mit Visualität befassten Disziplinen wie der Bildtheorie¹⁴ und den Studien zur visuellen Kultur¹⁵ aufzugreifen und spezifisch an die medialen Bedingungen musikalischer Notationen mit ihrer wechselwirksamen Bezogenheit auf konkrete musikalische Praktiken anzupassen.

Musikalische Schrift – Genialität – Männlichkeit

Ein zentraler Aspekt der Relation zwischen musikalischer Schrift und Gender betrifft die diskursiven Geschlechterkodierungen von Schrift und Schreiben. Selten kommt dies so buchstäblich zum Ausdruck wie in dem kurzen Ausschnitt aus Wolfgang Rihms Reflexion über das eigene Schreiben aus dem Jahr 1990: »Außerdem ist Schrift auch Samen, Samenspur. So weiblich das Denken ist, das Schreiben ist

13 Z.B. Judith Butler: *Gender Trouble*, Routledge 1990. Vgl. die Beiträge von Christa Brüstle und Julia Freund in diesem Band.

14 So ließe sich etwa mit Sigrid Weigel, anknüpfend an den Spurbegriff Jacques Derridas, der Fokus auf die Prozesse der musikbezogenen Bildgebung richten und nach den Spuren fragen, »die der Formierung oder Institutierung von Zeichen und Schriftbild vorausgeh[en].« Weigel: *Grammatologie der Bilder*, S. 28. Vgl. auch die Beiträge von Cornelia Bartsch, Gesa Finke und Ariane Jeßulat in diesem Band.

15 Mit Silke Wenk und Sigrid Schade ließe sich die Frage formulieren, *was* in musikalischen Notationen *wie* zu sehen gegeben wird. Sigrid Schade und Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, S. 9.

männlich.«¹⁶ Während eine umfassende, historisch differenzierte Aufarbeitung der diskursiven Verwobenheit von musikalischer Schrift und Geschlechtlichkeit derweil noch aussteht, darf es als unstrittig gelten, dass Schriftlichkeit in der Musikkultur weitgehend männlich konnotiert war. Heinrich Schenkers Auffassung von musikalischer Schrift als »Vatersprache« aus dem Jahr 1929 kann als eindrückliches Beispiel dafür dienen:

Wohl ist auch sie [die Musik] eine Sprache, doch frei von allem Gegenständlichen, kennt sie sozusagen nur eine Schriftsprache, nur die Tonsprache der Genies als Vatersprache. Schon sich selbst Gesetz, Inhalt und Form der Musik zugleich, schafft die Tonsprache der Genies von Schöpfung zu Schöpfung immer neue Tonworte, lehrt die Kunst des Satzes, der Synthese, der Schreibart und der Ausführung – neben ihr besteht in der Musik nichts, was der Muttersprache in der Wortsprache ähnelte.¹⁷

Bemerkenswert an dieser Passage ist, dass Schenker die Musik explizit als eine »Schriftsprache« ausweist. Seine Aussage zeigt beispielhaft, dass die musikalische Schrift zum leitenden wie unhinterfragbaren Kulturmedium avanciert war, auch wenn zu dieser Zeit bereits neue Medientechnologien wie das Grammophon diesen Status herausforderten.¹⁸

Das Zitat Schenkers offenbart aber noch ein anderes Denkmuster über die musikalische Schrift: ihre Verknüpfung mit der »Tonsprache der Genies«. Das Genie bildete die Grundlage der bürgerlichen Autonomieästhetik¹⁹ und ist seit seiner Konzeption gegen Ende des 18. Jahrhunderts männlich konnotiert.²⁰ Selten wird allerdings so explizit wie bei Schenker die musikalische Schrift als Medium

16 Wolfgang Rihm: »Auf meinem Schreibtisch« [Titel der Rubrik], in: *Musica* 44/4 1990, S. 269–271, hier S. 269. Wir danken Simon Obert für den Hinweis.

17 Heinrich Schenker: »Eine Rettung der klassischen Musik-Texte. Das Archiv für Photogramme der National-Bibliothek, Wien«, in: *Der Kunstwart* 42/6 (1929), S. 359–367, hier S. 360. Vgl. dazu Marko Deisinger: »Schließlich waren alle Genies der Kunst immerhin doch Männer ...«. Zum Geniebegriff bei Heinrich Schenker«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1 (2021), S. 9–33, <https://doi.org/10.31751/1104> (7.6.2023).

18 Vgl. Marion Saxer (Hg.): *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, Bielefeld 2016.

19 Nina Noeske: »Musik und Musikwissenschaft«, in: Friedrich Jäger / Wolfgang Knöbl / Ute Schneider (Hg.): *Handbuch Moderneforschung*, Stuttgart 2015, S. 186–197, hier S. 187. Zur Autonomieästhetik vgl. außerdem Nikolaus Urbanek / Melanie Wald-Fuhrmann: *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, Stuttgart 2018.

20 Vgl. Christoph Müller-Oberhäuser: Art. »Männlichkeitsbilder. 2. Genie«, in: Annette Kreuziger-Herr / Melanie Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 352f.; Susanne Kogler: »Autorschaft, Genie, Geschlecht. Einleitende Überlegungen zum Thema«, in: Kordula Knaus / Susanne Kogler (Hg.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht*, Köln 2013, S. 9–22.

von Genialität genannt, vielmehr wird sie meistens implizit als Bestandteil der Autonomieästhetik vorausgesetzt oder im Rahmen der Konzepte von Werk und Autorschaft diskutiert.²¹ Tatsächlich nahmen zwei folgenreiche Entwicklungen für das Verhältnis von musikalischer Schrift und Gender in der Aufklärung ihren Ausgangspunkt: die Polarisierung der Geschlechter²² und die vom Bürgertum getragene Neuordnung und -bewertung der Schriftkultur. Mit der Ausbildung der ›Geschlechtscharaktere‹ des Weiblichen und Männlichen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts prägte sich die Zweigeschlechtlichkeit der bürgerlichen Wissensordnung ein, womit Kultur und Natur, das Öffentliche und das Private, Professionalität und Dilettantismus, (schöpferische) Komposition und (nachschöpfende) Interpretation gegenübergestellt wurden.²³ Durch die Aufklärung vollzog sich dem Literaturwissenschaftler Albrecht Koschorke zufolge außerdem ein umfassender medialer Wandel, und zwar in der Ablösung »der rhetorischen Wissensadministration durch eine sich totalisierende Schriftkultur.«²⁴ Koschorke untersucht dabei die Folgen einer Verschriftlichung von Kultur in allen Lebensbereichen sowohl in Bezug auf die soziale Ordnung als auch die Affektordnung. In dieser Zeit stellt sich, insbesondere durch den gegenderten Geniediskurs, eine zentrale Veränderung in der Vorstellung des Komponierens ein. Dieses galt fortan als subjektiver Schreibakt, der höchste Konzentration, Ausdauer und idealerweise soziale Isolation erforderte. Diese Vorstellung etablierte sich als Bildtopos vor allem durch das Porträt Joseph Karl Stiellers von Ludwig van Beethoven (1820), auf dem er mit Stift und der Partitur der *Missa solemnis* dargestellt wurde.²⁵

Dass das Komponieren einerseits mit dem Schreiben assoziiert wurde, andererseits als Moment genialer Eingebung galt, wirkte tief bis in die populäre Musik und ihre Historiographie hinein, wie Knut Holtsträter in seinem Beitrag aufzeigen kann. Holtsträter dekonstruiert dabei verschiedene »Mythen des musikalischen Schreibens« am Beispiel von Russ Columbo, James Last, Keith Richards und

21 Siehe z.B. Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 2007.

22 Vgl. Karin Hausen: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen 2012, und Ruth Heckmann: »Mann und Weib in der ›musikalischen Republick‹. Modelle der Geschlechterpolarisierung in der Musikanschauung 1750–1800«, in: Rebecca Grotjahn / Freia Hoffmann (Hg.): *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2002, S. 19–30.

23 Für eine detailliertere Zusammenstellung des dichotomen Gepräges siehe Melanie Unsel: »Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft – und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt«, in: Calella / Urbanek (Hg.): *Historische Musikwissenschaft*, S. 266–288, hier S. 284.

24 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 397.

25 Vgl. Alessandra Comini: *Beethoven. Zur Geburt eines Mythos*, übers. von Pia Viktoria Pausch, Wien 2020, S. 90–95.

Frank Sinatra und legt bei seiner Analyse populärer Schriftkulturen besonderes Augenmerk auf die intersektionale Verbindung der Kategorien von Geschlecht und sozialer Herkunft. Einer Verschränkung der Figuren des Weiblichen mit denen des Primitiven geht Cornelia Bartsch in ihrem Beitrag über die Idee einer ›mimetischen Schrift‹ bei Walter Benjamin und Erich Moritz von Hornbostel nach. Dabei zeigt sie auf, wie das ›Weibliche‹ und das ›Primitive‹ als Grenzfiguren »mit den Diskursen um die musikalische Schrift [...] substantiell verbunden [sind], ohne jedoch als Subjekte dieses Schreibens in Erscheinung zu treten.«

Schriftlichkeit und Autorschaft in der Musikkultur

Produkt des oben skizzierten (genialischen) kompositorischen Schreibakts war schließlich das musikalische Kunstwerk, für das der Komponist die Autorschaft proklamieren konnte: »[M]usical production was now seen as the use of musical material resulting in complete and discrete, original and fixed, personally owned units. These units were musical works.«²⁶ Das Autograph des Werks als schriftliches Zeugnis der Autorschaft erhielt einen neuen Stellenwert, vor allem auch als vom Autor legitimierte Druckvorlage gegenüber Musikverlagen. Während die Verlage etwa im Josephinischen Wien weitgehend frei über die gedruckten Kompositionen verfügen konnten, was Entscheidungen über Entlohnung der Komponisten, Nachdrucke und Verbreitung anging, zeigt sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts z.B. in den Verhandlungen zwischen Constanze Mozart und dem Verlag Breitkopf & Härtel sowie Johann Anton André, dass die Position der Komponisten durch die Diskurse um Werk und Autorschaft maßgeblich gestärkt wurde.²⁷ Dieser Prozess setzte sich im 19. Jahrhundert mit dem Urheberrecht in den bürgerlichen Rechtskodifikationen fort, wodurch der Autor seine Werke schließlich auch monetär verwerten konnte.²⁸ In der bürgerlichen Geschlechterlogik waren die Konzepte von Genialität, Werk und Autorschaft für Frauen nicht vorgesehen.²⁹ Vor dem Hintergrund wird eine sozialhistorische Fragestellung virulent: Welche Funktion kommt der musikalischen Schrift für die Geschlechterordnung in Musikkulturen zu? Inwiefern

26 Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*, S. 206.

27 Vgl. Gesa Finke: *Die Komponistenwitwe Constanze Mozart. Musik bewahren und Erinnerung gestalten*, Köln 2013, S. 168–203.

28 Vgl. ebd., S. 44–47 und Thomas Bösch / Carl Haensel / Hans Jörg Pohlmann: Art. »Urheberrecht«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15581> (21.8.2023).

29 Vgl. für das Feld der Literatur Barbara Hahn: *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt a.M. 1991.

kann die musikalische Schrift als Medium verstanden werden, über das sich patriarchale Strukturen manifestierten?³⁰ Ist die Rolle von Schrift in Hinblick auf die gesellschaftliche Verwaltung, Demonstration und den Erhalt von politischer Macht vielfach dargelegt worden,³¹ steht eine Sozial- und Kulturgeschichte musikalischer Schrift, welche die komplexen Verbindungen von Schrift und Macht in den Blick nimmt, noch aus.

Zurück zum Aspekt der Autorschaft: Das schriftlich festgehaltene Werk wurde in Hinblick auf den Autor als sinnzentrierende Instanz gedacht, wodurch der musikalischen Schrift die Funktion auktorialer Kontrolle zukam: »When composers began to request that their notational instructions for the performance of their music be followed to the mark, they were asserting their new authority in the strongest way they knew how.«³² Über das Werk verschob sich die Hierarchie der musikalischen Akteur_innen zugunsten des (männlichen) Komponisten. Die Interpret_innen waren fortan im Sinne der Werktreue dazu angehalten, die Aufführung des Werks nach den Vorgaben des Komponisten umzusetzen und seinen Klangvorstellungen zu folgen. Vor dem Hintergrund der Wirkmacht³³ dieser Entwicklungen lassen sich die graphischen Notationen der 1950er bis 1970er Jahre (etwa von Sylvano Bussotti, Anestis Logothetis oder Tona Scherchen) in unterschiedlichem Maße auch als Kritik an dieser durch die Schrift vermittelten Hierarchie der Akteur_innen betrachten. Denn die Partituren versetzen die Interpret_innen in den Stand einer ko-schöpferischen Instanz, die ganz wesentlich die formale und klangliche Gestalt der Musik verantwortet; mittels musikalischer Schrift sollte die Rolle des Autors also wieder beschränkt werden. Dennoch blieb in der Rezeption sowie der späteren historiographischen und theoretischen Auseinandersetzung der Fokus auf dem männlichen Komponisten als Schöpfer eines schriftlich festgehaltenen (nunmehr offenen) Werks erhalten. Erwähnenswert ist dabei auch, dass die damaligen Diskurse³⁴ über graphische Notation ausschließlich von Männern getragen wurden.³⁵ Nur wenige

30 Dieser Gedanke knüpft an Christina von Brauns These an, dass die Alphabetschrift durch die Entstehung der Schriftreligionen ein Medium darstellte, mit dem patriarchale Macht ausgeübt und verwaltet wurde. Vgl. Christina von Braun: »Das Geschlecht der Zeichen«, in: Kathrin Peters / Andrea Seier (Hg.): *Gender & Medien Reader*, Zürich 2016, S. 353–362.

31 Vgl. beispielhaft Jack Goody: *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge 1986; Chartier: »Macht der Schrift, Macht über die Schrift«.

32 Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*, S. 224.

33 Die essentialisierenden Übertragungen von Werkbegriff und Autonomieästhetik auf andere Musikkulturen hat Lydia Goehr als »conceptual imperialism« in den Blick genommen. Ebd., S. 245.

34 Siehe z. B. die im Kontext des Kongresses »Notation Neuer Musik« bei den Darmstädter Ferienkursen 1964 entstandenen Beiträge in Ernst Thomas (Hg.): *Notation Neuer Musik*, Mainz 1965.

35 Ein eklatantes Beispiel dafür, wie Frauen an den Rand gedrängt wurden, ist die Sammlung zeitgenössischer – auch graphischer – Notationen, die John Cage mit Alison Knowles 1969

Komponistinnen wurden mit graphischen Partituren sichtbar.³⁶ Zu berücksichtigen wäre in dem Kontext auch die intermedial arbeitende, in der damaligen internationalen Kunst- und Musikszene gut vernetzte Künstlerin Mary Bauermeister, die sich mit graphischen Notationsformen beschäftigte und deren Kölner Atelier in den frühen 1960er Jahren ein wichtiger Kunst- und Diskursort war.³⁷ Für die Gegenwart lässt sich eine andere Bilanz ziehen: Komponistinnen, Musikerinnen und multidisziplinäre Künstlerinnen sind mit alternativen, graphischen (teils digitalen, teil dreidimensional-räumlichen) Notationsformen ebenso präsent wie mit reflektierenden Beiträgen über ihre Praxis.³⁸

Die oben beschriebene Wirkungsmacht einer männlich konnotierten Schriftlichkeit in der Musik führte im Umkehrschluss zu einem Gendering der Bereiche Interpretation und Improvisation, was oftmals mit einer Abwertung einherging. So hat Christa Brüstle aufgezeigt, dass die einseitige Deutung der vokalen Performancekunst seit den 1960er Jahren im Sinne einer »weibliche[n] Selbstverwirklichung« und emanzipatorischen körperlichen Praxis – etwa im Falle von Meredith Monk, Laurie Anderson und Pauline Oliveros – mit einer Aberkennung des künstlerischen Anspruchs einherging.³⁹ Dies wiederum käme, so argumentiert Brüstle, einem Ausschluss aus der Musikgeschichte« gleich, der sich häufig noch verdoppelt durch eine weitere historiographische Marginalisierung des amerikanischen *experimentalism*.⁴⁰

zusammenstellte. Im Vorwort benennt Cage die gemeinschaftliche Herausgabe mit Knowles und würdigt sie außerdem für das Layout der Seiten (»composition of the pages«). Allerdings wurde nur sein Name auf das Titelblatt gesetzt. John Cage (Hg.): *Notations*, New York 1969, Preface, ohne Paginierung.

- 36 Eine prominente Ausnahme ist das Werk *Stripsody* (1966) der Sängerin und Komponistin Cathy Berberian, dessen Notation in Zusammenarbeit mit dem Illustrator Robert Zamarin entstanden ist.
- 37 Z.B. in der *Malerischen Konzeption* (1961). Vgl. Hauke Ohls: *Yes, No, Perhaps. Mehrwertige Ästhetik im Œuvre von Mary Bauermeister*, München 2022, S. 99–117.
- 38 Siehe z.B. Cat Hope: »The Future is Graphic. Animated Notation for Contemporary Practice«, in: *Organised Sound* 25/2 (2020), S. 187–197; Una MacGlone: »Visual Strategies for Sound. The Key to Graphic Scores«, in: *The Wire*, November 2021; Claudia Molitor / Thor Magnusson: *Curating Experience. Composition as Cultural Technology – a Conversation*, in: *Journal of New Music Research* 50/2 (2021), S. 184–189.
- 39 Christa Brüstle: »Frauen in der experimentellen Musik. Kreativität in Nischen? Fragwürdigkeiten in der Darstellung von Musikgeschichte der Gegenwart«, in: Knaus / Kogler (Hg.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht*, S. 195–207, hier S. 201f. Vgl. aber auch Marie-Anne Kohl: *Vokale Performancekunst als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964–1979*, Bielefeld 2015.
- 40 Brüstle: »Frauen in der experimentellen Musik«, S. 202 und 206.

Zugänge zur Schrift

Dass die musikalische Schrift vorrangig in den Dienst des Komponierens gestellt wurde, war um 1800 nicht neu, sondern wurzelt in der Zeit um 1200 in Paris. Mit den in Notre Dame entwickelten Notationsformen für mehrstimmige Musik erfolgte schrifthistorisch ein bedeutender Wandel von »Memorierschriften« hin zu »Komponierschriften«. Musikalische Schrift wurde zum expliziten Werkzeug des Komponierens.⁴¹ Die polyphone, schriftlich fixierte Mehrstimmigkeit war Frauen allerdings nicht zugänglich, denn die Kompositionsausbildung lag in der Hand der Kirche:

Die Abwesenheit von Frauen in der Entwicklung polyphonen Denkens ist eine Folge des Ausschlusses von Frauen von klassischer klerikaler Bildung – der Ausbildung zum Priester/zur Priesterin –, und die nur Jungen vorbehaltene Ausbildung in Kirchenmusikschulen zeigt früh musikhistorische Wirkung, die sich mit dem Ausschluss von Frauen von universitärer Bildung fortsetzen wird. Die Lebensläufe der meisten Komponisten und Musiker des 12.–16. Jahrhunderts nehmen den klassischen klerikalen Weg über die Ausbildung als Chorknaben.⁴²

Schriftkompetenz war und ist ein zentraler Marker für kulturelle Teilhabe an einer auf Schriftlichkeit basierenden Kultur. Sie umfasst allerdings nicht nur das Notenschreiben und -lesen, sondern ebenso die Vermittlung kulturspezifischer Werte und des Kanons. Für Frauen stellt sich seit 1200 die Frage der Schriftkompetenz als Frage eines Zugangs zu institutioneller Musikausbildung, der Frauen weitgehend verwehrt blieb. Weibliches kulturelles Handeln wich daher in vielen Fällen in die Oralität aus.⁴³ Dennoch gilt es genauer hinzuschauen, welche Schreibkompetenzen und -praktiken sich Frauen erschließen konnten. Zu fragen ist daher auch, auf welche Weise Frauen die Musikkultur als Schriftkultur mitgestaltet haben. Ihre Beteiligung im Bereich des Notendrucks in der frühen Neuzeit ist etwa durch die Tätigkeiten

41 Federico Celestini / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 1–50, hier S. 4.

42 Annette Kreutziger-Herr: »Das 12. Jahrhundert«, in: dies. / Melanie Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, S. 15–26, hier S. 20.

43 Vgl. in dem Zusammenhang den historiographischen Perspektivwechsel, bei dem Musikgeschichte nicht primär als Kompositionsgeschichte gedacht wird, sondern eine große Bandbreite an Formen musikkulturellen Handelns in den Blick genommen wird, z.B. Linda Maria Koldau: *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln 2005; Susanne Rode-Breymann (Hg.): *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln 2007.

Katharina Gerlachs dokumentiert.⁴⁴ Trotz der Diskurse um Genialität und der damit verbundenen Bündelung der kompositorischen Schreibprozesse in der Person des Komponisten blieb das Komponieren in vielen Bereichen bis in das 19. Jahrhundert hinein eine vielschrittige und arbeitsteilige Aufgabe. Inwiefern waren Frauen Akteurinnen im Bereich des Schreibens von Musik, z.B. innerhalb des lebendigen Kopierwesens? In Wien zirkulierten im 18. Jahrhundert die meisten Opern in Form von Abschriften, die in Kopistenwerkstätten wie der von Theresia Ziss angefertigt wurden.⁴⁵ Da die Tätigkeit des Kopierens oftmals auch im Haus von Musikerfamilien ausgeführt wurde, waren Frauen daran beteiligt, wie das berühmte Beispiel Anna Magdalena Bach beweist.⁴⁶ Ein Beispiel aus dem 14. Jahrhundert wird in diesem Band von Martin Link diskutiert, der die schriftbildlichen Besonderheiten von Kölner Nonnenhandschriften herausstellt. Dabei fragt er auch nach der Bedeutung des Schreibens im sozio-religiösen Alltag im Rahmen von (Frauen)Klöstern.

Wie bereits zum Aspekt von Autorschaft erwähnt, ist es wichtig, musikalische Schrift auch als gesellschaftlich geprägte Praxisform zu beleuchten; das Schreiben- und Lesen-Können ist dabei nicht als selbstverständlich vorauszusetzen – war doch Schrift lange Zeit (insbesondere vor den Verbreitungsmöglichkeiten des Buchdrucks) das Privileg einer Elite –, sondern innerhalb (historisch und kulturell variabler) asymmetrischer sozialer Beziehungen zu untersuchen. Die Frage, wer wann welchen Zugang zur Praktik des Schreibens und Lesens von Musiknotationen hatte, führt dabei schnell über die Kategorie von Gender hinaus und legt nahe, andere Kategorien wie z.B. die der sozialen Herkunft mitzubedenken, wie auch der Beitrag von Knut Holtsträter in diesem Band zeigt.

Schrift und Geschlecht: Repräsentationen, Selbstinszenierungen, Subversionen

Dass Autorschaft und Schöpfertum traditionell männlich gedacht und Frauen aus dem Geniebegriff ausgeschlossen wurden, stellt einen wichtigen Hintergrund dar, vor dem sich nicht nur Fremdbeschreibungen, sondern auch künstlerische Selbstin-

44 Susanne Rode-Breyman: »Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung«, in: dies. (Hg.): *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, S. 269–284.

45 Ihre Aktivitäten können für die Jahre 1759 bis 1774 belegt werden, wie das Forschungsprojekt »Paper and Copyists in Viennese Opera Scores« unter der Leitung von Martin Eybl dokumentiert hat. Homepage des Forschungsprojekts (Laufzeit 2021–2023): https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/p_und_c/copyists_detail.php?kop=WK71P (19.9.2023).

46 Vgl. Martin Geck: *Bach. Leben und Werk*, Reinbek 2001, S. 288–298.

szenierungen⁴⁷ und bisweilen auch Werke von Komponistinnen bis heute perspektivieren lassen. So hat z. B. Wolfgang Fuhrmann beleuchtet, wie es der Sängerin und Komponistin Madalena Casulana gelang, sich durch die Publikation ihrer Madrigalbücher (1568, 1570, 1583) als Komponistin zu behaupten und gegen damals übliche Zuschreibungen der verführenden (und leicht verführbaren) singenden Frau zu immunisieren. Fuhrmann hebt dabei die besondere Rolle der »Objektivierung [ihrer kompositorischen Tätigkeit] in der Schrift« für die »Nobilitierung der eigenen Person« hervor.⁴⁸

Paulina Andrade Schnettler untersucht in ihrem Beitrag für diesen Band die Strategien der Autorschaft chilenischer Komponistinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere in Hinblick auf die fehlenden Möglichkeiten, ihre Werke drucken zu lassen und somit als Komponistinnen öffentlich in Erscheinung zu treten. Dabei wirft Andrade Schnettler auch die Frage nach der visuellen Darstellung von Komponistinnen – u. a. am Beispiel von María Luisa Sepúlveda – auf.

Dass auch auf der Ebene visueller Darstellungen geschlechtliche Konnotationen von musikalischer Schrift und Autorschaft diskursive Wirksamkeit entfalten können, wurde bereits erwähnt. Visuelle Repräsentationen von weiblicher musikalischer Schreibpraxis sind auch noch im 20. Jahrhundert rar.⁴⁹ Dies wurde jüngst von Jennifer Walshe in einem Vortrag mit dem Titel »workflow, notation« (2019) thematisiert. Die irische Komponistin hat darin auf ein dominantes Foto-Motiv in der visuellen Darstellung der Darmstädter Ferienkurse hingewiesen: männliche Teilnehmer gruppieren sich um eine Partitur und betrachten diese⁵⁰ – und damit nochmals die Frage nach der hegemonialen Repräsentation von musikalischer Schrift in visuellen Diskursen aufgeworfen.

Wie sich das Verhältnis einer Komponistin zum Komplex »Schrift und Autorschaft« in der konkreten Gestalt eines Werks artikulieren kann, zeigt Pia Palmes Komposition und Installation *SETZUNG* für eine singende Schauspielerin (2014),

47 Vgl. dazu auch die Ausführungen über den Aspekt einer »anxiety of authorship« bei weiblichen Künstlerinnen in Marcia J. Citron: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993, S. 54–78.

48 Wolfgang Fuhrmann: »Kommentar zu Madalena Casulana, *Il primo libro de madrigali a quattro voci*, Venedig 1568«, in: ders. (Hg.): *Musikleben in der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest. Teilband II: Räume der Musik*, Laaber 2021 (Handbuch der Musik der Renaissance 4/2), S. 86–99, hier S. 95.

49 Für ein sehr frühes Beispiel der Darstellung einer Musik schreibenden Frau siehe das Gemälde des niederländischen Malers Gabriel Metsu *Een jonge vrouw die muziek schrijft* (ca. 1662–63), Den Haag. Wir danken Melanie Unsel für diesen Hinweis.

50 Jennifer Walshe: »workflow, notation«, Vortrag, YouTube, eingestellt am 14.10.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=1yJKUCJRzBo>, TC 0:00–2:15 (29.4.2023). Grundlage dieser Einschätzung bildeten die im Archiv des Internationalen Musikinstitut Darmstadts (IMD) gesammelten Fotos zu den Ferienkursen. Wir danken Michelle Ziegler für diesen Hinweis.

die auch auf der Titelseite dieses Bandes abgebildet ist. Die Partitur des Werks ist, in überdimensionierter und halbtransparenter Form, vor der ausführenden Künstlerin positioniert. Deutlich wird über die auf der Bühne ausgestellte, als Setzung markierte Partitur das Augenmerk auf Palme als Urheberin des Werks gerichtet. Der explizite »Wunsch, als Komponistin über meine Werke wahrgenommen zu werden« statt »nach meinem Aussehen beurteilt [zu] werden oder nach meinem Alter, Geschlecht etc.«,⁵¹ wird zu einem konzeptuellen Bestandteil der Komposition und Installation.

Der genaue Wert meiner Musik wird wahrscheinlich erst dann erkannt werden, wenn nichts von mir übriggeblieben ist, als geschlechtslose Punkte und Striche auf liniertem Papier. – Kommt der musikalischen Schrift eine zentrale Rolle in der Etablierung und Festigung genderbezogener Hierarchien in der Musikkultur zu, gerät sie zugleich als Medium in den Blick, das imstande ist, Geschlechterstereotype und damit verbundene Asymmetrien und Abwertungen gleichsam zu neutralisieren. Anknüpfend an Roland Barthes' Vorlesung über die Figuren des Neutrums perspektiviert Matteo Nanni in seinem Beitrag symbolische Musiknotationen als Neutrum jenseits des Geschlechterdualismus. Aus einer zeichentheoretischen Perspektive entwickelt er die These, dass die Notenschrift die binäre Geschlechterordnung gerade subvertieren könne – ein Potenzial, das sich auch in der Aussage von Ethel Smyth widerspiegelt.

Dass musikalische Schrift in die Formung hegemonialer Relationen eingespannt sein, diese aber auch unterlaufen kann, zeigt nochmals ihre tiefe Verstrickung in kultur- und sozialgeschichtliche Zusammenhänge. Es zeigt auch, wie wichtig es ist, diese Verstrickung in Bezug auf konkrete historische Praktiken und Kontexte, aber auch die medialen Besonderheiten und Potenziale der (musikalischen) Schrift aufzudröseln. Die Reduktion auf nur eine Dimension des Phänomens »musikalische Schrift« würde der Komplexität dieser Verwobenheiten nicht gerecht. Die Beiträge dieses Bandes zeigen eindrücklich, wie das Forschungsfeld »musikalische Schrift und Gender« im Zusammenwirken von gendertheoretischen, schrift- und zeichentheoretischen, bild- und kulturgeschichtlichen, sozialgeschichtlichen, kulturwissenschaftlichen und postkolonialen Ansätzen produktiv aufgespannt werden kann.

* * *

51 Vgl. Pia Palme: »Notationen aus Zorn. Auto-ethnographische Texte zu einer Performance über den dritten Raum«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 63 (2017), S. 34–48, hier S. 41.

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge zur Tagung »Musikalische Schrift und Gender«, die am 1. und 2. Juli 2022 am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg stattfand. Der Tagung ging im Mai 2021 ein Workshop voraus, bei dem bereits Themenbereiche abgesteckt, methodische Ansätze erörtert und Forschungsdesiderate offengelegt wurden. Wir danken den Autor_innen für die produktive und inspirierende Zusammenarbeit in den verschiedenen Formaten und für ihre wertvollen und erhellenden Beiträge zu diesem Band. Ein großer Dank geht zudem an die Mariann Steegmann Foundation für die großzügige Unterstützung des Projekts in den letzten drei Jahren und die Ermöglichung dieser Publikation. Gefördert wurde die Publikation zudem durch den Open-Access-Fonds, den Frauenförderfonds und den Gleichstellungsfonds der Universität Hamburg sowie durch das Forum Musikwissenschaft an der Universität Hamburg e.V. Ganz herzlich möchten wir uns auch bei Juliane Ladizhenski für die redaktionelle Unterstützung in der Vorbereitung dieses Buches bedanken. Zudem sei ein Dank an all die Kolleginnen und Kollegen gerichtet, die durch wertvolle Gespräche während des Workshops, der Tagung und der Vorbereitungsphasen dieses Projekt unterstützt und bereichert haben.

Zuletzt noch einige lesepraktische Hinweise: Bei den einzelnen Beiträgen haben wir auf ein Literaturverzeichnis verzichtet; die vollständige bibliographische Angabe ist in der jeweils ersten Nennung der Quelle zu finden. Zwar sind die Beiträge in der Struktur des Buchs aufgrund ihrer jeweiligen Schwerpunktsetzung einzelnen Themensektionen zugeordnet, doch werden häufig auch Aspekte anderer Sektionen in den Texten mitverhandelt. Querverweise auf andere Beiträge sind in Fußnoten angebracht, um ein ergänzendes, vertiefendes oder neu perspektivierendes Weiterlesen zu ermöglichen.

**Konstruktionen von Gender, Körper, Race
*in der Notation***

Zeigen, Anführen, Folgen – Schrift und Sozialität in praktischer Kontrapunktlehre im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert

Ariane JeBulat

1. Hand als Schrift

Es ist eine ebenso verbreitete wie zum Teil berechtigte Annahme, dass die Buchdruckkunst in der Mitte des 16. Jahrhunderts eine mediale Revolution auslöste, als deren direkte Folge musikalische Praktiken der Improvisation, der nicht schriftlich basierten Kunstformen, zugunsten einer schriftlichen Fixierung und damit einer ganz anderen Kultur der Partizipation allmählich aufgegeben wurden.¹ Hierin scheint sich die gängige Einsicht zu bestärken, dass orale und literarisch-schriftliche Kultur grundsätzlich verschiedene Wissensformen hervorbringen,² wobei Gedächtnis und Improvisation als Quellen nicht notierter Musik vor allem in oraler Kultur von grundlegender Bedeutung sind. Die Literaturwissenschaftlerin Lina Bolzoni³ hat schon in den 1990er Jahren in ihrer akribischen Studie des Verhältnisses von Buchdruck und Gedächtniskunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig im Umfeld der *Accademia della Fama* gezeigt, dass mit dem Buchdruck keinesfalls ein Niedergang mnemonischer Praxen einherging, sondern zunächst das Gegenteil: Ihre Verbreitung und Standardisierung durch die Publikation von Drucken, die Prinzipien und Methoden der Gedächtniskunst aktiv bespielten, setzte ein. Allerdings ergaben sich dabei auch deutliche Veränderungen in ihrer Ikonographie. Die Buchdruckkunst und ihr Design griffen in die kulturellen Praktiken ein, und zwar in gezielter Absicht: Im Falle der *Accademia della Fama* hatte das Patronat der Familien Badoer und Venier das Ziel, die Literatur der klassischen Antike einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In Zusammenarbeit mit dem Verleger Paulo Manuzio und einer Gruppe herausragender Künstler_innen

1 Anna Maria Busse Berger: *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005.

2 Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge²2008, S. 18–37; Busse Berger: *Art of Memory*, S. 45.

3 Lina Bolzoni: *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, übers. von Jeremy Parzen, Toronto 2001.

und Kunsttheoretiker_innen wie Ludovico Dolce, Pietro Bembo oder Tizian, aber auch Druckern wie Francesco Marcolini da Forlì wurden eine Reihe von Publikationen vernakulärer Literatur in italienischer Sprache konzipiert, die in durchdachten Arrangements von Bildern, Diagrammen, Schriften, aber auch interaktiven Spielbüchern und anderen Gedächtnissystemen auf innovative Art Wissen speicherten. Die wenigen Publikationen, die tatsächlich realisiert werden konnten, darunter Orakelbücher, Kartenspiele und Kommentare, die kombinatorische Spieltechniken in Anlehnung an Baldassare Castigliones *Cortegiano* oder an den *Decamerone* mit Hilfe einprägsamer Bilder und Designs verbreiteten, waren auch für musikalische Lehrwerke prägend. Die lebendige Dialogform von Adriano Banchieris *Cartella*,⁴ die interaktives Studium allein mit dem Text erlaubt, ist keine Erfindung des späten 16. Jahrhunderts, erfuhr jedoch einen kräftigen methodischen Schub durch die didaktische Kampagne der Verlage, und auch Giovanni Battista Chiodinos *Arte Pratica Latina e Volgare*⁵, die 1610 ebenfalls in Venedig erschien, zeigt deutliche Spuren einer kombinatorischen, durch Spielen zu begreifenden Aufbereitung der künstlerischen Lehrinhalte. Über den Einfluss dieser neuen Form von Schriftbildlichkeit⁶ auf die Praktiken selbst, also auf das Dokumentieren, Lesen, Speichern und Kommunizieren von Musik, enthalten diese Innovationen in der graphischen Qualität und im Aufbau musikalischer Lehrwerke um 1600 wertvolle Informationen, die weit über die Weitergabe von Fachwissen hinausgehen. Hinsichtlich gängiger Vorstellungen von Gender und ihrer Verflechtung mit scheinbar ganz ›objektiv‹ gegebenen Elementen musikalischer Struktur oder auch scheinbar rein anatomisch bedingten Grundlagen des mehrstimmigen Gesangs decken Schriftbilder die Vielschichtigkeit, aber auch die Brüche und Heterotopien dieser Vorstellungen auf. Als historische Beispiele einer Bildgebung tragen sie Spuren der Zeit und Gesellschaft, die sie hervorgebracht hat.

Für die in Notenschrift und musikalischer Praxis gespeicherten Vorstellungen von Sozialität um 1600 ist die tiefe Verstrickung gesellschaftlicher Kulturpraktiken, humanistischer Antikenrezeption und Ikonographie auf teilweise höchstem künstlerischen Niveau von großer Bedeutung: Es ist bei den verwendeten Designs oder Gedächtnisbildern nie genau bestimmbar, welche kulturellen Inhalte neben der reinen Funktionalität der klaren visuellen Aufbereitung als zusätzliche Narrative vermittelt werden und damit effektiv auf die zu erlernende künstlerische Praxis einwirken. Dabei sind Unterschiede in der Schriftbildlichkeit zwischen in engerem Sin-

4 Adriano Banchieri: *Cartella ovvero Regole Utilissime à quelli che desiderano imparare il Canto Figurato*, Venedig 1601.

5 Giovanni Battista Chiodino: *Arte Pratica Latina Et Volgare di far contrapunto à mente, & à penna*, Venedig 1610.

6 Siehe dazu Sybille Krämer / Eva Cancik-Kirschbaum / Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012.

ne bildlichen Darstellungen, gestischer und abbildbarer Praxis wie die Arbeit mit der sogenannten ›Guidonischen Hand‹ und auf der anderen Seite Diagrammen und Notationen, die funktional zur Notenschrift gerechnet werden, höchstens graduell. Wie Sigrid Weigel im Anschluss an Jacques Derrida und Aby Warburg eine Grammatologie der Bilder aus der Prämisse entwickelt, dass etwas, das vorher kein Bild hatte, ein Bild gegeben wird,⁷ so besetzen gerade die Notenschriften der frühen Neuzeit die interdisziplinären Schnittstellen zwischen visueller und musikalischer Ikonographie. Die mediale Revolution ab den 1550er Jahren, die mit modernen Designs und dem gezielten Einsatz wiedererkennbarer Typen die Lesbarkeit und Verbreitung von Bildern und Schrift deutlich vorantrieb, beeinflusste damit auch die Ästhetik wie auch scheinbar objektive Gegebenheiten musikalischer Struktur.

Operationalisierte Antike

Das Ikon des Philosophen Polemon von Athen in Francesco Marcolini da Forlis im Verlag Aldo Manutio 1540 erschienenen Orakelbuch *Le Ingeniose Sorti* gleicht im Design der Darstellung greisenhafter Halbgötter (siehe Abb. 1 und 2). Das passt zu den angeblichen Zitaten des Platonikers, die auf keinen Fall echte historische Zeugnisse der Antike sind, sondern, wie die meisten antiken philosophischen Zitate dieses Buches, vom Verlagsmitarbeiter und Herausgeber Lodovico Dolce erfunden sind.⁸ Schon in der Antike waren von Polemon keine vollständigen Schriften erhalten. Es kursierten Bekehrungsmythen über seine Abkehr von der Trunkenheit und Hinwendung zu einem maßvollen Leben. Genau diese narrative Grauzone ist es auch, die das Gedächtnisbild sowie die ihm zugeschriebenen Sinnsprüche dirigiert, und die Spielfigur oder, modern gesprochen, den Avatar des Orakelbuchs erzeugte. Im Gegensatz zu Polemon, dessen Biographie als Leiter der Akademie von Athen von 313 bis 269 v. Chr. bekannt ist, von dem tatsächlich Text-Fragmente erhalten sind, der als Platoniker der Stoa nahestand, von der besitzkritischen Lebenshaltung des Diogenes beeinflusst war⁹ und dessen *Vita* als Bekehrungsgeschichte prominent weitergegeben wurde,¹⁰ stammen viele der 50 in *Les Sorti* verwendeten ›Philosophi‹ vor allem aus der Doxographie des Diogenes Laertios und waren auch einem gebildeten Publikum gänzlich unbekannt.¹¹ Ihrer Funktion im Spiel und ihrer gesellschaftsbildenden Aufgabe tat das keinen Abbruch.

7 Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015, S. 10.

8 Andreas Hermann Fischer: *Spielen und Philosophieren zwischen Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2016, S. 162.

9 Daher stammt auch der Hund auf der Abbildung, der für die Lebenshaltung der Kyniker stand.

10 Diogenes Laertios: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, übers. von Otto Apelt, Hamburg 2015, S. 196.

11 Fischer: *Spielen und Philosophieren*, S. 163f.



Abb. 1: Typisiertes Abbild des Polemon aus Francesco Marcolini da Forlì: *Le Ingeniose Sorti*, Venedig 1550, S. 10.



Abb. 2: Michelangelo Buonarroti: *Trunkener Noah* (Ausschnitt aus der Decke der Sixtinischen Kapelle), ca. 1512 (Ausschnitt, spiegelverkehrt).

Auch dem Polemon zugeschriebene Sinnsprüche wie der in Abbildung 3 zeigen, dass die philosophischen Dicta sich viel mehr aus dem Kontext bürgerlicher Gesellschaftsspiele und den entsprechenden Verhaltenskodizes erklären als tatsächlich aus einer in Phrasen zerlegten platonischen Lehre.

Die hier demonstrierte Ikonisierung, die aus historischen Figuren Spielkarten macht und dabei eine prekäre Balance zwischen Kunst und der Art graphischer Darstellung hält, die heute als Piktogramme oder Design bezeichnet würden, korrespondiert mit den Darstellungen und implizierten Gesten der ›Guidonischen Hand‹, die im 17. Jahrhundert, wie die neuzeitliche Literatur zur klassischen Antike, ebenfalls zur Zeit ihrer mittelalterlichen Entstehung in einem historischen Spannungsverhältnis stehen.

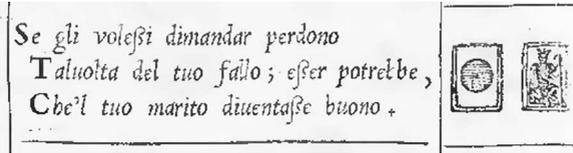


Abb. 3: Spielkarten-Detail mit Sinnspruch¹² aus *Le Ingeniose Sorti*, S. 10.

2. Die Darstellung der ›Guidonischen Hand‹ um 1600

Es wird im Folgenden um den Einsatz der sogenannten ›Guidonischen Hand‹ als musikdidaktisches Instrument im 16. und 17. Jahrhundert gehen. Schon 1981 hat Carol Berger¹³ überzeugend dargelegt, dass die Hand mit ihren 19 Plätzen über die didaktische Funktion hinaus ein Gedächtnissystem im Sinne der antiken Gedächtnislehre darstellt und dass sich zwischen der Hochphase der Hand im 13. Jahrhundert und der in diesem Beitrag behandelten humanistischen Musiktheorie viel verändert hat.¹⁴ Ich werde zu zeigen versuchen, wie dieses spezifische Gedächtnissystem in der interaktiven Anwendung durch Zeigen, Anführen und Folgen, aber auch im Zusammengehen von musikalischen Bedingungen und der Verkörperung von Signalen in der Hand zu einem Aufschreibesystem¹⁵ wird, in dem sich Gender und Sozialitäten deutlich und effizient vermitteln. Das Tonsystem der Renaissance entpuppt sich schon in der Elementarlehre seiner musiktheoretischen Vermittlung und Verkörperung als keinesfalls neutrales Regelwerk, sondern als Master-Narrativ mit eingeschriebenen Handlungsmustern.

Die Performativität und Interaktivität von Schrift auf den Positionen der Handfläche und der Finger bilden eine andere hermeneutische Situation aus als ein Text in einem Buch. Allerdings stellt die Hand in verkörperter Form einen Gedächtnisort¹⁶ dar, der – ähnlich einem Gedächtnispalast – begangen, bespielt und verschiedene besetzt werden kann. Ebenfalls liefert dieser Gedächtnispalast en miniature durch seine physiognomische und kulturelle Verfasstheit Zusatzinformationen, die Gender und soziale Fragen betreffen. Dies wird allerdings erst dann deutlich, wenn die Hand in der Aktion, in der musikalischen Kommunikation betrachtet wird.

12 »Wenn Du Deinen Mann hin und wieder für Deine Fehler um Verzeihung bitten würdest, könnte es sein, dass er Dir wieder gut ist.« Übers. d. Verf.

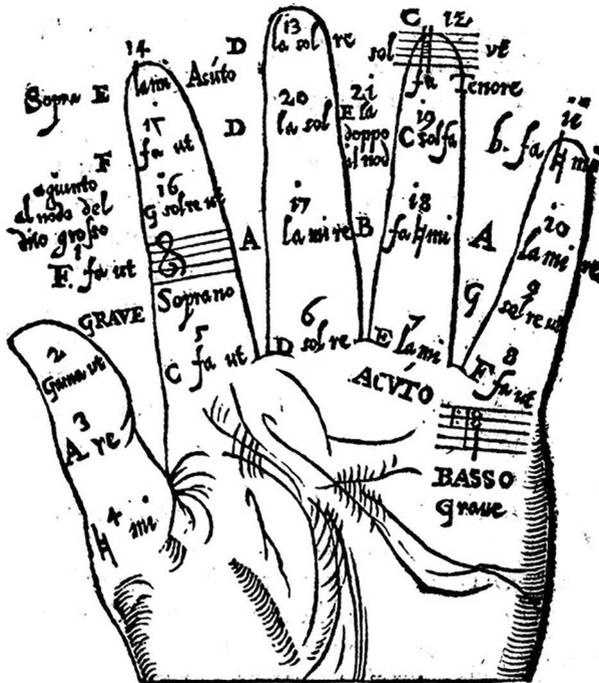
13 Carol [Karol] Berger: »The Hand and the Art of Memory«, in: *Musica Disciplina* 35 (1981), S. 87–120, hier S. 97.

14 Ebd., besonders S. 88.

15 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München ⁴2003.

16 Busse Berger: *Art of Memory*, S. 85–94.

Anordnungen der 19 Loci



MANO PER LA MEMORIA.
Del P. D. Guido Monaco.

Abb. 4: Adriano Banchieri: *Cartella ovvero Regole Utilissime à quelli che desiderano imparare il Canto Figurato*, Venedig 1601, S. 11.

Die hier gewählte Abbildung aus Banchieris *Cartella* von 1601 zeigt die am häufigsten verbreitete Variante der Verteilung der Scala Guidonis, des stufenweise erschlossenen Tonraums vom – modern gesprochen – großen G an der Spitze des Daumens zum *e'* auf der Rückseite des obersten Gliedes des Mittelfingers. Der Gang verläuft spiralförmig vom Daumen über die Kissen der Handfläche am Fingeransatz am fünften Finger hinauf auf die Fingerspitzen bis zum *e'*. Den zweiten Finger hinunter und von da an in einem kleineren Kreis über die mittleren drei Finger schließt sich eine weitere Oktave an, die auf der Rückseite des obersten Gliedes des Mittelfingers endet.

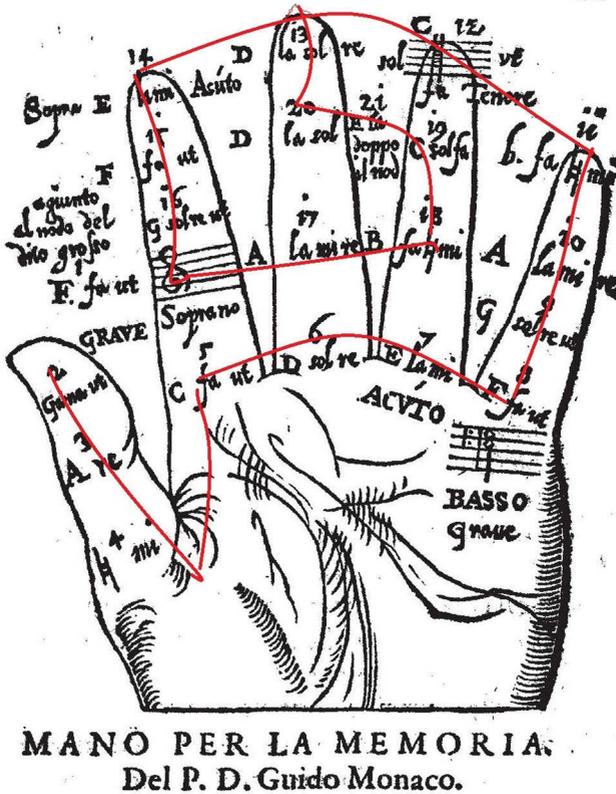


Abb. 5: Adriano Banchieri: Manus Guidonis mit Einzeichnung des Hexachordverlaufs.

Eine signifikante Erweiterung liegt im Hinzufügen des *F* an der Daumenspitze. Ebenfalls modern ist die Spezifizierung des Tonraums durch Schlüssel und Stimmregister, woraus sich erkennen lässt, dass die Tonräume der Hand verschiedenen Schlüsseln entsprechen, die wiederum bestimmten Personen zugeordnet sind. Banchieri ordnet überaus klar nach drei Stimmordnungen: die Septime vom *F* zum *e* zur Ordnung der tiefen Töne, die Septime vom *f* zum *e'* zur Ordnung der hohen Töne und schließlich die Septime vom *f'* zum *e''* als Ordnung der über-hohen Töne.

Es gibt alternative Ordnungen, die nebeneinander zur selben Zeit existierten: Da die Hand als Gedächtnisort im Sinne antiker Gedächtniskunst ohnehin mit diesen 19 Loci verschieden befüllt werden konnte und wurde – die bekannteste Form ist der *Computus des Kirchenjahres*¹⁷ – waren solche Varianten nicht ungewohnt.

17 Berger: »The Hand and the Art of Memory«, S. 97; Susan Forscher Weiss: »Disce manum si tu vis bene discere cantum. Symbols of Learning Music in Early Modern Europe«, in: *Music in*

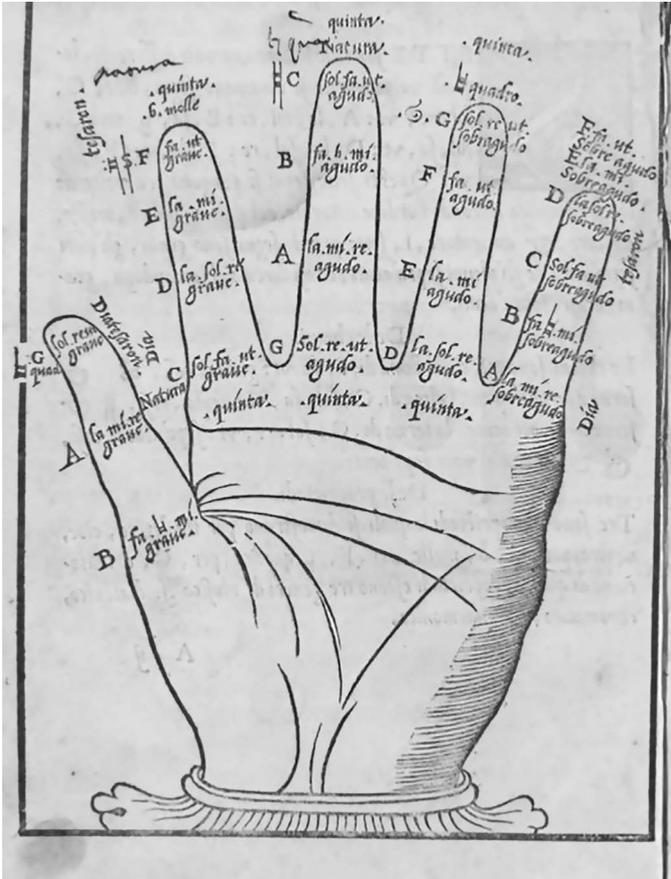


Abb. 6: Vincente Lusitano: *Introduttione facilissima et novissima*, S. 1.

Der Kontrast der Alternative, die z.B. in Vicente Lusitanos¹⁸ Lehrwerk abgebildet ist, verdeutlicht die andere Schwerpunktsetzung (siehe Abb. 6). Die Anordnung hier ordnet den Fingern nacheinander die verschiedenen Tetrachorde zu. Das Ton-system wird aus einer anderen Perspektive, ähnlich einem Abacus präsentiert und

Art 30/1–2 (2005), S. 35–74, hier S. 40f.; Philippe Canguilhem: »Main mémorielle et invention musicale à la Renaissance«, in: Anna Maria Busse Berger / Massimiliano Rossi (Hg.): *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*, S. 81–98, hier S. 82f. »Computus: bezeichnete die Berechnung der beweglichen Feste des Kirchenjahres, besonders des Osterfestes. Hierbei waren die 19 Loci der Hand eine Rechenhilfe.

18 Vincente Lusitano: *Introduttione facilissima et novissima di Canto Fermo, Figurato, Contraponto semplice et in concerto, con Regole Generali per far fughe differenti sopra il Canto Fermo, a 2, 3 et 4 voci, et compositioni, proportioni, generi scilicet diatonico, cromatico, enarmonico*, Rom 1553.

bietet sich für die Singpraxis möglicherweise weniger an, dafür aber für die Darstellung der Quartspecies des Pseudoklassischen Systems.¹⁹

Eine weitere, erst 1622 bei Lodovico Zacconi genannte Methode vereinfacht den Gedächtnisort, indem schlicht die waagrecht gehaltenen vier Finger als Repräsentation des Vierliniensystems verwendet werden, wobei der Daumen eingeklappert versteckt wird.²⁰

3. Spielsituationen: Die Hand als Medium in der musikalischen Praxis

Während es unzweifelhaft ist, dass die Hand ein zentrales Werkzeug praktischer Kontrapunktendidaktik war, sind aufführungspraktische Fragen nach dem Gebrauch der Hand in Konzertsituationen nicht so klar zu beantworten. Aktuelle Forschungen tendieren dazu, zwischen Lehr- und Konzertsituationen eine weniger scharfe Grenze anzunehmen als es in heutiger Kultur der Fall ist,²¹ und somit auch der kategoriellen Unterscheidung, ob die Hand didaktisch oder künstlerisch zu verstehen ist, ihre definitorische Qualität zu nehmen.

Fest steht, dass der Einsatz der Hand in einer Aufführungssituation, wenn er nicht individuell von den Singenden zur Verankerung des eigenen Tuns im System erfolgte, eine Form des Zeigens war, ähnlich dem Verfolgen des Cantus firmus mit dem Stab beim *Super librum cantare* (siehe Abb. 7). Das Zeigen auf der Hand allein war nicht mit einem modernen Dirigat vergleichbar, da die Interaktion zwischen Lesen, Erkennen, Reagieren einen wesentlich diffuseren Impuls bedeutet als ein Taktschlag. Der diesem vergleichbare Tactus wurde interaktiv durch leichten Druck der Ensemblemitglieder auf die Schulter vermittelt.

Die Darstellungen des Gebrauchs der Hand bei singenden Engelchören, am bekanntesten in der *Capella dei Magi* von Benozzo Gozzoli,²² zeigen eine andere Funktion: Die singenden Engel nutzen die Hand als Gedächtnisstütze wie auch als nonverbales Kommunikationssystem. Durch gegenseitiges Zeigen auf die Loci kann während des Singens eine Verständigung erfolgen, sogar über Details mehrstimmiger Verläufe.

19 Susan Forscher Weiss: »The Singing Hand«, in: Claire Richter Sherman (Hg.): *Writing on Hands. Memory and Knowledge in Early Modern Europe*, Washington 2001, S. 35–45, hier S. 42; dies.: »Disce manum«, S. 62.

20 Canguilhem: »Main mémorielle«, S. 97.

21 Ebd., S. 95; Busse Berger: *Art of Memory*.

22 Siehe die Darstellung dazu bei Canguilhem: »Main mémorielle«, S. 94f.



Abb. 7: Darstellung eines über dem Buch singenden Ensembles, Heinrich Steinhövel: *Speculum vitae humanae*, Augsburg 1479 (Metropolitan Museum of Art, New York).

Die privilegierten Plätze

Die Hand ist dann ein besonders zugängliches Gedächtnissystem für Mehrstimmigkeit, wenn bestimmte Plätze und Register mit bestimmten musikalischen Situationen und Rollenverteilungen verbunden sind. Für eine Rollen- und Machtverteilung in der Gruppe zieht das nach sich, dass in der Regel männlich gelesene Lehrpersonen, die unter Zuhilfenahme des Falsettregisters den gesamten Raum der Hand besingen können, auch die besten Voraussetzungen haben, aus einer zentralen Führungsposition heraus eine Vielzahl mehrstimmiger Situationen zu kontrollieren. An der Ikonographie der Hand bei Banchieri sollen solche privilegierten Zonen graphisch und musikalisch betrachtet werden.

Mit der parallelen Angabe von Tonbuchstaben und Solmisationssilben, die auf den Loci der Hand präsentiert werden, konkurrieren zwei Systeme, wobei oberflächlich gesehen die Oktavidentität von den Tonbuchstaben deutlicher markiert wird als von den Solmisationssilben. Dass auch die in der Hand eingeschriebenen Solmisationssilben die Oktaven privilegieren – und das auf eine für den Einsatz von Oktaven in kontrapunktischer Mehrstimmigkeit differenziertere Art als die Tonbuchstaben –, zeigen die Oktavachsen längs der Finger in der bei Banchieri abgebildeten Spiral-Anordnung der Hexachorde (siehe Abb. 8). Mit der senkrechten Oktave *d-d'* an den Loci an Ansatz und oberem Glied des Mittelfingers, und den diagonalen Oktaven *c-c'* vom Ansatz des Zeigefingers zur Spitze des Ringfingers und *e-e'* vom Ansatz des Ringfingers zur Spitze des Zeigefingers ist der Hand ein übergeordnetes, ebenso fühl- wie sichtbares symmetrisches Muster eingeschrieben,

welches sowohl funktional in der musikalischen Aufführung als auch als gestischer Typus in der christlich geprägten Bildgebung eine Rolle spielt.

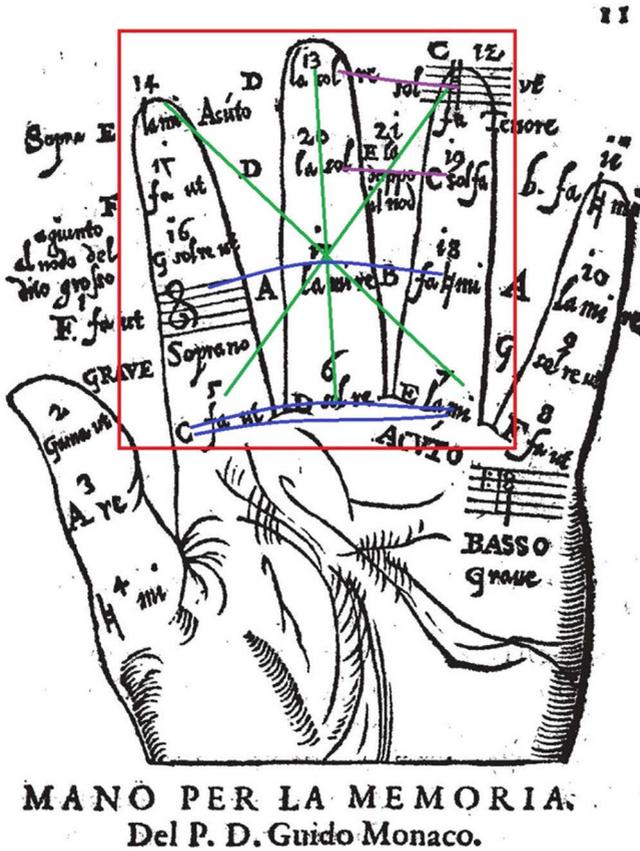


Abb. 8: Banchieri: Abbildung der Manus Guidonis mit Einzeichnung der Oktav-Achsen ähnlich dem vitruvischen Menschenbild.

Die sehr einfach auszuführende Demonstration eines Gegenbewegungskontrapunkts der Töne *c-d-e* in der kleinen und in der eingestrichenen Oktave bringt den Gerüstsatz für eine für die Improvisation sehr günstige Situation hervor. Die Spiegelbildlichkeit der Anordnung der Töne auf der Hand in den verschiedenen Oktaven, oberhalb und unterhalb der Finger, ist für die Eingängigkeit des Bewegungsablaufs sehr förderlich. Der schlichte Gegenbewegungskontrapunkt von Dezime, Oktave und Sexte ist ein Standard des doppelten Kontrapunkts der Dezime, da beide Stimmen unterterzt werden können und der Satz dabei konsonant bleibt (siehe

Abb. 9). Durch die Sekundschritte im Gerüstsatz sind Klauseln einfach zu realisieren, sodass auch für Ausführende mit wenig Erfahrung eine singende Gruppe durch Zeigen mit dem jeweiligen Daumen auf beiden Händen instruiert werden kann, einen kontrollierbaren mehrstimmigen Satz zu singen, über den die zeigende Person singend improvisieren kann. Schon in der rein funktionalen Ausführung durch die zeigende Person fällt die große Ähnlichkeit mit religiös standardisierten Gesten auf, so z. B. der bei Hans Memling 1481²³ abgebildeten Segensgeste oder der Symbolgeste für den Namen Jesus in der byzantinischen Ikonographie (siehe Abb. 10). Die symbolische Überblendung von Wissens- und Segensgabe²⁴ in der musikalischen Lehrpraxis zeigt sich hier in einer Schriftbildlichkeit, die aus der Verkörperung bildlicher Darstellungen und zeigenden Verhaltens entsteht.

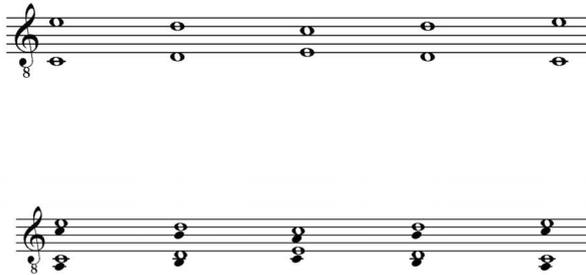


Abb. 9a und 9b: Zweistimmiger Gerüstsatz aus dem Muster entlang der Oktav-Achsen. Die ausgefüllten Notenköpfe markieren die konsonanten Stimmen, die im doppelten Kontrapunkt der Dezime mitgeführt werden.

Die Situiertheit derart zeigender und den Kontrapunkt steuernder Gesten in bestimmten Körperbildern privilegiert eindeutig Gender-Binaritäten: Diese Gesten sind historisch männlich gelesen. Eine gewisse anachronistische Spannung ergibt sich aus unserer heutigen traditionellen Vorstellung von männlichen Stimmen und den damit verbundenen Stimmregistern auf der einen Seite und der für diese Art von praktizierter Mehrstimmigkeit idealen Stimme. Die in dieser Praxis zeigende und solistisch improvisierende Person verfügt im Idealfall über eine sehr flexible, aus

23 Hans Memling: *Christus gibt seinen Segen* (1481), München, Alte Pinakothek.

24 Siehe dazu Ariane Jeßulat: »Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts«, in: Martin Skamletz / Michael Lehner / Stephan Zirwes (Hg.): *Musiktheorie im 19. Jahrhundert*, Schliengen / Markgräflerland 2017, S. 189–200.

heutiger Sicht genderfluide Stimme, die sowohl das Tenor- als auch das Altusregister beherrscht.

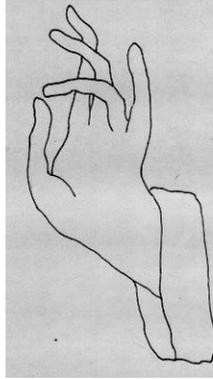


Abb. 10: *Christus Pantokrator*, typische Geste aus Ikonendarstellungen seit der Spätantike.

Hohe Stimmen

Die Abbildung der Hand in Banchieris *Cartella* verrät ihren späten, fast anachronistischen historischen Ort vor allem durch die Zuordnung der einzelnen Stimmregister und ihrer Loci auf der Hand, nämlich dem Bassregister von *F* zu *f*, dem Tenorregister von *g* zu *g'* und dem Sopran von *a'* bis *a''*. Diese strenge Zuteilung entspricht ganz und gar nicht der gängigen Praxis des 15. und 16. Jahrhunderts, die wesentlich flexibler war, aber auch keiner modernen Stimmaufteilung oder gar einem modernen Verständnis von Stimmregistern – nicht einmal dann, wenn es auf männlich gelesene Stimmen beschränkt wäre –, und auch die im 17. Jahrhundert moderne Zuteilung zu den gängigen vier Stimmen (siehe unten in der Darstellung bei Seth Calvisius) wird durch die Verteilung der Hexachorde auf die ›Guidonische Hand‹ nicht eigentlich privilegiert.

Aus den Buchillustrationen des Klosters Ebstorf ist belegt, dass Nonnen ebenso mehrstimmig nach der ›Guidonischen Hand‹ sangen wie Mönche.²⁵ Was Tonhöhenordnungen betrifft, war die Genderfluidity entschieden größer als im vierstimmigen gemischten Chor des 19. Jahrhunderts, denn weder gab es eine Gender-Trennung zwischen Alt und Tenor, noch sangen Frauen und Kinder unter sich eine Oktave höher als Männer. Allerdings lässt sich in den Singschultrakaten ab der Mitte des 16. Jahrhunderts beobachten, dass die fluiden Altus-Stimmen, die sich zwischen

25 Forscher Weiss: ›Disce manum‹, S. 50.

dem modernen *d* und dem *a'* bewegen, gegenüber den Bass-Stimmen an Prominenz einzubüßen scheinen.

SOL MI SOL FA MI RE UT FA RE FA MI RE UT FA
 6 LA FA RE MI FA SOL LA MI FA MI RE UT FA MI RE UT RE MI FA SOL
 11 LA SOL UT MI MI UT RE MI FA SOL SOL SOL MI FA SOL LA MI
 16 MI MI UT RE MI FA SOL SOL MI RE MI FA FA RE
 21 FA SOL LA LA FA LA MI FA FA RE FA SOL LA
 26 LA SOL FA MI RE FA MI RE UT FA LA SOL FA MI RE FA MIREUTREMIFASOL
 31 FA MI RE UT FA SOL LA MI FA LA LA FA FA FA
 36 FA MI RE UT FA LA LA SOL FA MI RE SOL SOL FA MI RE
 41 UT MI MI RE SOL FA MI LA SOL FA MI RE SOL FA MI RE
 46 FA MI FA SOL LA FA SOL MI

Abb. 11: Lehrkanon nach Heinrich Faber: *Compendiolum pro incipientibus*, Transkription.²⁶

In Heinrich Fabers *Compendiolum pro incipientibus*²⁷ z. B. überwiegen die Lehrkanons, also das akustische Anführen, in denen die männlich gelesenen Stimmen vor-

26 Ebd., S. 66f.

27 Heinrich Faber: *Compendiolum musicae pro incipientibus* [1548], hg. von Olivier Trachier, Baden-Baden/Bouxwiller 2005.

singen (siehe Abb. 11). Diese Art der Mehrstimmigkeit kann nicht sehr gut mit der Hand gezeigt werden, zumindest nicht als Mehrstimmigkeit. Es kann mit der Hand geübt werden, ein performatives Ergreifen und Kontrollieren der Gesamtsituation ist allerdings nur für die anführende Stimme möglich.

Es bleibt allerdings dabei, dass mit Rollenverteilungen in der Mehrstimmigkeit konkrete soziale Rollenverteilungen verbunden werden. Dieses Narrativ scheint gegen Ende des 16. Jahrhunderts, quasi aus der Retrospektive, noch stärker profiliert zu werden. Calvisius geht dabei soweit – trotz überragender Kenntnisse der antiken Musiktheorie und der lateinischen und griechischen Sprache – die Geschichte der Musiktheorie in sozialer Intention eigenwillig zu überschreiben.

Diese Eigenwilligkeit gipfelt in der intentionalen Fehlübersetzung des Begriffs $\nu\eta\tau\eta$. Nachdem Calvisius die vier Saiten der antiken Lyra mit den lateinischen Stimmbezeichnungen zusammengeführt hat, liest man Folgendes:

Et $\nu\eta\tau\eta$ in senario Supremam vel DISCANTUM, quod in extremis sonis versaretur & primus ad discendum pueris proponeretur, quibus maximé propter vocis acumen conveniret, Cum $\nu\epsilon\acute{o}\varsigma$ unde $\nu\eta\tau\eta$ derivatur, interdum etiam adolescentem vel puerum significat.

Und die $\nu\eta\tau\eta$ mit der Länge ›sechs‹ nannten sie Suprema oder DISCANTUS, weil sie sich in den höchstens Tönen bewegt und zuerst im Unterricht den Knaben vorgelegt wird, denen sie besonders wegen der Höhe der Stimme entgegenkommt, Weil $\nu\epsilon\acute{o}\varsigma$, woher $\nu\eta\tau\eta$ abgeleitet ist, ja manchmal ›Heranwachsender‹ oder ›Junge‹ heißt.²⁸

Die gesamte Herleitung ist als Erfindung des Autors hochinteressant: Sie betreibt ein Mis-Reading der antiken Tonsysteme bei Boethius, lässt ebenso eigenmächtig die modernen Stimmenregister aus antiker Theorie erwachsen und liefert schließlich eine sehr fassliche, aber historisch nicht zutreffende Etymologie. Sowohl die Graphik als auch der Textkommentar bei Boethius bezeugen das Gegenteil (siehe Abb. 12). Im Text heißt es: »[...] nete quasi neate id est inferior [...]«, *nete, d.h. neate also die tiefste*.

Für Calvisius' eigene Unterrichtspraxis ist diese Umbenennung von $\nu\eta\tau\eta$ allerdings höchst sinnvoll. Sein Unterrichtssystem basiert auf dem Zusammensingen älterer Knaben nach dem Stimmbruch mit jüngeren, wobei die älteren die jüngeren unterrichten.

28 Seth Calvisius: *Melopoia*, Erfurt 1592, cap. 2 (ohne Paginierung). Übers. d. Verf.

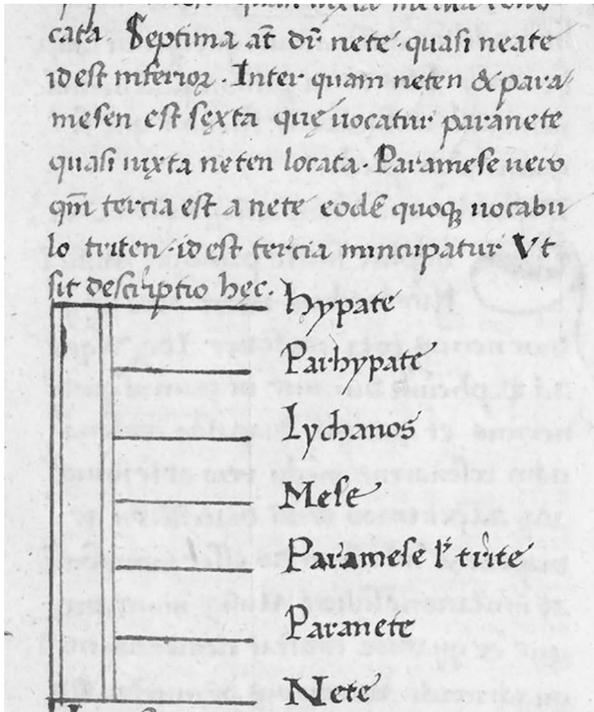


Abb. 12: Anicius Manlius Severinus Boethius: *De institutione Musicae*, um 500, cap. 1, 20. Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, Oversize LJS 47. France, ca. 1490, Pennsylvania University.

Schon bei Faber ist ein solches Tutoren-System in der Praxis bereits fortgeschrittener Jungen nach dem Stimmbruch gegenüber Anfängern im Sopran didaktisches Konzept. So heißt es:

Ut tyrones in his notarum figuris melius exercentur, addam adhuc duo exempla, in quibus duae voces ex una canunt. Nam eiusmodi concertus, meo quidem iudicio, incipientibus optime convenit. Rudiores enim, cum ita aliorum ductum sectantur, simul poterunt moneri, quomodo sit cantandum.

Damit die Anfänger in diesen Tonfiguren besser trainiert werden, möchte ich noch zwei Beispiele im Kanon hinzufügen: Denn eine solche Mehrstimmigkeit ist, meiner Meinung nach, für die Anfänger am besten. Die unerfahreneren werden näm-

lich, wenn sie so der Führung der anderen folgen, auch darin angeleitet werden können, wie man überhaupt singt.²⁹

Noch tendenziöser, gleichsam in einer Vorwegnahme des Freud'schen Familienromans, schreibt Calvisius 40 Jahre später:

Primus in aure sonis dominatur Cantus acutis.
Sed Tenor est vocum rector, ductorque canentum.
Altus Apollineum carmen depingit et ornat,
Bassus alit voces confortat, fundat & auget.

Als erster herrscht der Cantus mit seinen hohen Tönen im Ohr.
Aber der Tenor ist der Lenker und Anführer der singenden Stimmen.
Der Alt malt und schmückt das Apollinische Lied aus,
der Bass nährt, unterstützt, gründet und verstärkt die anderen Stimmen.³⁰

Solche Aufstellungen der Funktionstragenden in der Mehrstimmigkeit sind verbreitet und finden sich vielfach in den Kompositionslehren des 16. Jahrhunderts.³¹ Der Umgang mit musikalischer Schrift, welcher noch im früheren 17. Jahrhundert eine Reihe von Übertragungen und Speicherungen im künstlichen, also musikalisch trainierten Gedächtnis vorsah, schließt über Instrumente wie die ›Guidonische Hand‹ Formen der Verkörperung mit ein, die Gender-Rollen, vor allem männliche Genderbilder, explizit wie unterschwellig in der musikalischen Didaktik, aber auch im System selbst verankern. Es handelt sich im engsten Sinne um kulturelle Prägungen, die als situiertes Wissen den Körpern eingeschrieben werden. Damit ist umgekehrt die Möglichkeit eingeschlossen, dass auch Frauen im Gedächtnissystem Hand hätten Männer-Rollen bespielen können, da die Stimmlagen größere Überschneidungen hatten als in der Chorpraxis des 19. Jahrhunderts. Interessant ist allerdings auch, dass die Hand in ihrer standardisierten Form den höheren Stimmen Plätze zuwies, denen nicht nur in den Regeln improvisierter Mehrstimmigkeit, sondern auch in der Architektur der Hand sekundäre Funktionen zukamen. Calvisius' Epigramm über die vier Stimmen beinhaltet ein Dilemma der Gender-Zuschreibung: Dem Cantus, also der mit den unerfahrensten, kindlichen entweder nicht oder noch-nicht männlichen Stimmen besetzten Region der Mehrstimmigkeit, muss im Gefüge der klangvollen, in der Regel mehr als vierstimmigen

29 Faber: *Compendiolum*, S. 66. Übers. d. Verf.

30 Calvisius: *Melopoia*, cap. 2 (ohne Paginierung). Übers. d. Verf.

31 Siehe dazu Ariane Jeßulat: »The Singing Group. Polyphony and Power«, Blog *History of Music Theory* der SMT Interest Group & AMS Study Group, Mai 2021, <https://historyofmusictheory.wordpress.com/2021/05/19/the-singing-group-polyphony-and-power-die-singende-gruppe-mehrstimmigkeit-und-macht-part-i/> (7.7.2023).

Musik seiner Zeit die ›Herrschaft‹ überlassen werden, da es nun die Außenstimmen sind, besonders die hohe Außenstimme, die die Polyphonie konturiert. Im Primat der Außenstimmen zeigt sich die Überkommenheit des Guidonischen Systems, das als Handssystem aus einer Mittelachse heraus funktioniert und somit nicht zu einer Mehrstimmigkeit passt, die tendenziell durch die Binarität hoher und tiefer Stimmen beherrscht wird. Auch wenn sich an der Dominanz männlicher Herrschaftsgesten in der Musikvermittlung zwischen 1500 und 1600 nicht sehr viel ändert, gibt es doch einen Paradigmenwechsel in der Artikulation, da die Dominanz der Gesten offenbar zum Teil in eine Aufwertung tiefer Stimmregister transformiert und somit die Hand mit ihrer Mehrdeutigkeit, vokalen Genderfluidity und Aneigenbarkeit zu einem »subversive bodily act«³² im Sinne Judith Butlers macht. In der Schriftbildlichkeit von Abbildungen und Notationen in musiktheoretischen Lehrwerken um 1600 wird dieser musikalisch bereits vollzogene Bruch als graphisch und gestisch gespeichertes Wissen lesbar.

32 Judith Butler: *Gender Trouble*, New York 1990, S. 175–193.

Tränen im Orbit: Referenzialität und Geschlecht in der graphischen Notation *Voyage de la larme* (*de crocodile*) von Tona Scherchen

Gesa Finke

Graphische Notationen entwickelten sich in den 1950er Jahren zu einem experimentellen Spielfeld der musikalischen Avantgarde und fielen damit in eine Zeit, als Komponistinnen in deren Zentren kaum präsent waren. Erst in den 1970er Jahren wurden vermehrt Werke von Komponistinnen z.B. bei den Darmstädter Ferienkursen und Donaueschinger Musiktagen aufgeführt, wie die Programme zeigen.¹ Grundsätzlich lässt sich eine patriarchale Prägung der Nachkriegsavantgarde feststellen, wobei allerdings kein gezielter Ausschluss von Komponistinnen erfolgte, sondern eine Marginalisierung in der Kanon- und Diskursbildung.² Bereits die Avantgardebewegungen an der Wende zum 20. Jahrhundert waren von einer klaren Geschlechterhierarchie gekennzeichnet: »Innerhalb der gewiß großen Bandbreite der Möglichkeiten dominiert im Diskurs der Avantgarde jene Subjektposition, die Autorschaft, diskursive Autorität, Männlichkeit, Heterosexualität und männerbündnische Gruppensolidarität zur Voraussetzung hat.«³

-
- 1 Dies belegen die Statistiken der Komponistin Ashley Fure, die 2016 im Rahmen eines Forschungsprojekts den Anteil der von Komponistinnen gespielten Werke bei den Darmstädter Ferienkursen untersuchte. Vgl. Ashley Fure: »GRID. Gender Research in Darmstadt«, August 2016, https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (23.8.2022). Vgl. dazu auch Antje Tumat: »Die Anfänge der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aus Gender-Perspektive«, in: Vera Grund / Nina Noeske (Hg.): *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2021, S. 17–41.
 - 2 Christa Brüstle: Art. »Gender«, in: Jörn Peter Hiekel / Christian Utz (Hg.): *Lexikon Neue Musik*, Kassel/Stuttgart 2016, S. 245–247. Vgl. außerdem dazu Vera Grund: »Über das Hören erfolgreicher Musik«. Kritische Theorie, Avantgarde, Klangkompositionen und Genders«, in: Grund / Noeske (Hg.): *Gender und Neue Musik*, S. 103–117.
 - 3 Birgit Wagner: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«, in: Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam 2000, S. 163–182, hier S. 177.

MODE D'EMPLOI

VOIX

LA LARME DE COORDILÉ affectionnée, en tant que centre, la voyelle A (gras)

De ce centre, partez en voyage:

- vous pouvez suivre diverses trajectoires
- quitter le centre en suivant les courbes en spirale
- vibrer le centre en suivant la feuille (S, en diagonale etc.)

PRINCIPAUX ELEMENTS VOCALIS

- ils peuvent être employés séparément, intercalés etc.

LEPES TEMUS, ESSAZ LONGS CHANTÉS

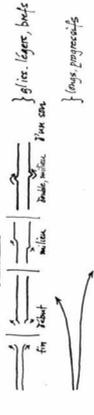


voixes étonnamment mutes, chantés à bouche fermée 'm', etc.

di - tréologes, les possibilités de :

- vibrer à l'intérieur du son
- vibrer très court le gorge
- vibrer large et englué
- vibrer avec transformation

- figures courtes de glissandi:



glissés légers, brefs, doux, doux, fin son

longs progressifs

à long tonique

mais bref et vibrant

- la transformation progressive du timbre (ex. en tenant le même son chanté, transformation l'une voyelle à une autre)

éléments mesurés brefs successifs

(par voyelle consonant/syllabe syllabe (ou vocales) séparément, enchaînées de silences)

éléments vocaux toniques

quelles à base l'une voyelle fine avec consonnes changeantes, mais gardant une certaine ligne (autour visible)

(ex. incursions étonnantes, répétition rapide, insistant à base syllable / pour é) faire une très répétition etc.

les silences

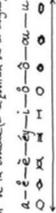
© 1979 Editions AMPHION Paris, France

style d'écriture

à mi-chemin entre le chant et la parole récité, à temps et temps accentuer la mélodiosité, s'arrêter pour une syllabe, reprendre le chant etc..., à rythmer l'écrit les mots employés.

JAMER AVEC LES POSSIBILITÉS DE TRANSFORMATION PROGRESSIVE DU TIMBRE,

l'une voyelle à une autre, en modifiant progressivement la position et l'ouverture des lèvres et de la bouche (et la position de la langue)



quand le son lorsqu'on fait les positions des voyelles buccales (pour l'émission de la voix: au fond de la gorge, dans la première partie de la bouche (pour les fronts / lèvres au centre etc), vers le nez, le front, au passage collé etc. se même toujours à l'aide des sons propre influence de respiration.

Cette œuvre laisse intentionnellement beaucoup de liberté à l'interprète pour qu'il puisse se consacrer à la recherche des possibilités particulières de sa voix liée à son rythme personnel.

ACCOMPAGNEMENT — as libitum —

- par. 1 ne pleurer qu'une fois (éventuellement juste quelques brèves), ou instrument
- de la percussion (mais doit de votre interprète peut servir de percussion)
- (en ajoutant aux instruments) qui peut varier éventuellement et indépendamment à travers LA LARME.
- le désirable chant d'un instrument préparé (ex. en respiration) la même pièce.
- la chanson musicale de 15 chât en chœur ensembles dans
- plusieurs Transposés (voix sur différents langages d'écrit), que vous insérez dans libitum durant votre voyage.

Mes voix en scène (diverses trajectoires sur et hors scène), avec éclairages, est souhaitée.

ISBN VMAHE

DIREC minimum 19/ (à 17)

Abb. 2: Tona Scherchen: Voyage de la larme (de crocodile), Spielanweisung, Paris: Amphion 1977.

Tona Scherchen war nicht nur als eine von wenigen Komponistinnen in der Nachkriegszeit erfolgreich, sondern auch eine der wenigen, die graphisch notierten.⁴ Sie wurde 1938 als Tochter des Dirigenten und Komponisten Hermann Scherchen und der Komponistin und Pädagogin Shu-Sien Hsiao in Neuchâtel in der Schweiz geboren. 1966 feierte sie mit der Komposition *Signe* für Flöte ihr Debüt in Darmstadt. 1968 wurde ihre Komposition *Wai* mit Cathy Berberian als Solistin bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt, bei der es sich um eine 25-minütige experimentelle Sprachkomposition auf Basis von chinesischen Wörtern und Phrasen handelt, die Berios *Sequenza III* oder auch Peter Maxwell Davies' *Songs for a Mad King* an die Seite zu stellen wäre. In den 1960er und 1970er Jahren erhielt sie Kompositionsaufträge für Aufführungen in Rotterdam, Straßburg und Paris. 1976 wurde ihre Orchesterkomposition *Vague-t'ao* mit dem Orchestre national de France unter der Leitung von Michael Gielen in Paris uraufgeführt.

Scherchen erprobte in ihren Kompositionen eine Vielzahl an Stilen und Techniken, in den 1970er Jahren auch graphische Notationsformen. 1970 entstand *Tzoué* für Trio in freier Besetzung, 1977 *Ziguidor* für Bläserquintett. Beide Kompositionen sind in Fünfliniennotation verfasst, enthalten jedoch eine Seite in graphischer Notation, die zur Improvisation anregen soll. Die 1977 entstandene Vokalkomposition *Voyage de la larme (de crocodile)* (Abb. 1) ist gänzlich graphisch notiert und steht im Folgenden im Fokus.⁵ Sie zeigt exemplarisch, auf welche Weise die Konstruktion von Geschlecht in der musikalischen Schrift selbst zum Thema werden kann. Dies geschieht durch eine Herstellung kulturgeschichtlicher Referenzen, die Scherchen ironisch bricht und humorvoll kommentiert. Im Mittelpunkt steht dabei zunächst die Träne bzw. das Weinen als bildhistorische Traditionslinie, dann die zeithistorische Referenz der Komposition auf die Voyager-Missionen 1977. Der Weg, um diese Referenzen aufzuspüren, führt über die Theorie der Schriftbildlichkeit bei Sybille Krämer und zur Bildgebung von Sigrid Weigel. In einem ersten Schritt wird die graphische Notation von *Voyage de la larme (de crocodile)* vorgestellt.

1. Die Komposition *Voyage de la larme (de crocodile)*

Auf den ersten Blick ist zu erfassen, dass die Notation von Scherchens *Voyage de la larme (de crocodile)* ein Auge dargestellt. Im Zentrum befindet sich die Pupille, die aus zwei Elementen besteht: einem inneren Kreis, worin der Buchstabe »A« notiert

4 Vgl. Gesa Finke: »Komponistin und ›Scherchentochter‹. Tona Scherchens Etablierung innerhalb der Nachkriegs-Avantgarde und der Einfluss Hermann Scherchens auf ihre Karriere«, in: Grund / Noeske (Hg.): *Gender und Neue Musik*, S. 69–82.

5 Tona Scherchen: *Voyage de la larme (de crocodile)*, Paris 1977. Leider konnte in diesem Fall der Rechteinhaber der Partitur nicht ermittelt werden.

ist, und mit etwas Abstand zu dieser Mitte einem zweiten Kreis, der mit Linien in unterschiedlicher Stärke gestaltet ist. Mit wiederum einigem Abstand zur Pupille befindet sich eine Wortspirale, welche als Iris interpretiert werden kann. Die äußere, obere Kontur des Auges ist bestimmt durch Notenköpfe und -linien. Die untere Kontur hingegen wird aus Worten und Lauten gestaltet. Deutlich hervorgehoben durch die Größe der Fläche und die schwarze Farbe ist eine Träne, die eine direkte Verbindung zum Titel »Voyage de la larme« (»die Reise der Träne«) herstellt. Demnach können auch die schwarzen Linien an den Rändern der Iris als Tränenflüssigkeit verstanden werden. Eine weitere, weniger markante Träne entsteht außerdem am linken Bildrand durch die Biegung der Notenlinien und Crescendi.

Es handelt sich um eine Komposition für Stimme, d.h. für eine Sängerin oder einen Sänger mit Begleitung *ad libitum*. Die Form des Auges gibt den musikalischen Ablauf vor. Wie in der Spielanweisung (Abb. 2) zu lesen ist, soll der Beginn in der Mitte mit dem Vokal »A« erfolgen; der weitere Verlauf ist dann frei zu gestalten. Es wäre also möglich, ausgehend von der Pupille einer der Linien zu folgen und links neben der schwarzen Träne mit »My sweet little sta—r« fortzufahren. Die diagonalen Linien sind demnach als Wegabzweigungen auf der Reise zu verstehen. Durch ihre kreisförmige Anlage strukturieren sie außerdem das Auge als Augapfel mit einer dreidimensionalen Qualität. Wenn man spiralförmig der Iris folgt, ist es möglich, auf die Linien abzubiegen und entweder in die Mitte zur Pupille zurückzukehren oder zum Notensystem am linken Bildrand zu gelangen, das in beide Richtungen gelesen werden kann. Es gibt keinen zusammenhängenden Text, stattdessen einzelne Phrasen, Satzfragmente oder auch Silbenfolgen, die von einem Vokal dominiert sind. Die Silbenfolgen in der Iris können aus Klangnachahmungen des Weinens interpretiert werden.

Die Träne bzw. das Weinen bildet somit eine erste Referenzebene der Komposition. Eine weitere verbirgt sich hinter dem Aspekt der Reise, wie bereits der Titel »Voyage« impliziert. Der Reisende (»voyageur«, hier also grammatikalisch in männlicher Form) wird in der Erläuterung rechts oben am Bildrand direkt angesprochen: Er solle sich mit »Kosmonautenausrüstung« ausstatten und vorsichtig zur Landung abrollen. Die vollständige Spielanweisung lautet folgendermaßen:

Es wird dem Reisenden der Träne empfohlen, sich mit Kosmonautenausrüstung auszustatten und mit einer starken Prise Humor; rollen Sie sich zur letzten Landung, nehmen Sie vorsichtig alle Gürtel ab, Heftklammern, Schnürsenkel etc. Um zu vermeiden, einen Weg mit schlechten Füßen zu beginnen, lüften Sie den großen linken Zeh, denn diese nackte Einstellung belebt die Sensibilität für den Kontakt mit den Klangfrequenzen.⁶

6 »Il est recommandé au voyageur de LA LARME de se munir d'un equipment de cosmonaute et d'une forte dose d'humour; roulez-vous en boule pour l'atterissage final, prénez précaution de détacher toutes ceintures, agrafes, lacets etc. Pour éviter de commencer un trajet »du

Die Raumfahrt stellt also die zweite Referenzebene dar. Dafür gibt es auch bildliche Hinweise durch die vier geometrischen Formen, von denen zwei Dreiecke in Richtung Iris weisen und das Auge wie einen Satelliten wirken lassen. Die beiden Referenzebenen, Träne und Raumfahrt, sind über die Bewegung des Kreisens miteinander verbunden. Aber auch die wenigen kurzen Phrasen können in beide Richtungen gedeutet werden: Die Anrede als »My sweet little star« verweist einerseits wörtlich auf die Sterne, andererseits beschreibt sie die liebevolle Zuwendung zu einem Menschen. Dass man über die Augen eine tiefe Verbindung zu jemandem herstellt, ist auch in der Phrase »the deepness in your eyes« ausgedrückt. »Far away – the mirror of the sky« wiederum bezieht sich einerseits direkt auf die Sphäre des Himmels, aber dass der Begriff »mirror« im Zusammenhang mit dem Auge genannt wird, überrascht andererseits nicht, da das Auge auch als Spiegel der Seele gilt, also als Organ, das anderen einen Einblick in die seelischen Zustände gewähren kann.

Um die Referenzebenen in ihrer Tiefe zu analysieren, unternehme ich im Folgenden einen Ausflug in die Schrifttheorie von Sybille Krämer und die Theorie der Bildgebung von Sigrid Weigel, womit sich konkrete Perspektiven eröffnen, Genderaspekte in die Diskussion um Notation zu integrieren.

2. Theoretische Annäherungen an Gender-Aspekte in der Schrift

Sybille Krämer hat in ihrem einflussreichen Entwurf einer Diagrammatologie wiederholt auf die Bedeutung der ikonischen Dimension der Schrift hingewiesen.⁷ Sie nennt insgesamt zwölf Attribute, die für die Analyse dieser Dimension zentral sind: 1. Bild-Text-Verbindung, 2. Materialität, 3. Flächigkeit, 4. Graphismus, 5. Relationalität, 6. Gerichtetheit, 7. Simultaneität/Synopsis, 8. Schematismus, 9. Referenzialität, 10. Sozialität, 11. Operativität, 12. Medialität.⁸ Ich fokussiere im Folgenden den Aspekt der Referenzialität. Diagramme sind Krämer zufolge eine Darstellungstechnik, um etwas sichtbar zu machen, und stellen damit eine Referenz zu einem ›Außerhalb‹ her, indem sie den dargestellten Sachverhalt in Relationen abbilden.⁹ In Scherchens *Voyage de la larme (de crocodile)* wird ein weinendes Auge abgebildet und damit eine strukturelle Analogie¹⁰ zu einem Auge hergestellt. Man kann die Pupille, die Iris und die Kontur des Auges in der Komposition deutlich erkennen. An diesem

mauvais pied«, aérez le grand orteil gauche, car sa mise à nu vivifie la sensibilité au contact des fréquences sonores.« Scherchen: *Voyage*, Legende. Übers. d. Verf.

7 Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.

8 Ebd., S. 59–86.

9 Ebd., S. 78f.

10 Ebd., S. 79.

Punkt aber beginnt nun die Frage nach Genderkonnotationen: Wie erfolgt die Referenzherstellung genau? Welche historischen und kulturellen Implikationen spielen dabei eine Rolle? An diesem Punkt bleibt Krämer zunächst stehen, jedoch ist eine andere Beobachtung ihrerseits wertvoll für graphische Notation: nämlich die These, dass sich die Diagrammatik immer genau an der Grenze von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit abspielt. Das Diagrammatische bzw. die Inskription, wie Krämer es nennt, eröffnet die »Phänomenologie einer ›anderen Welt‹ [...]. Eine Welt, deren Telos gerade darin besteht, Unsichtbares im Sinne von abstrakten Wissensdingen oder Imaginäres im Sinne von mentalen Vorstellungen in das Register der Sichtbarkeit zu überführen.«¹¹ Die geistige Vorstellung ist dabei im Register der Unsichtbarkeit, muss also einen sogenannten Weltenwechsel vollziehen. In Bezug auf graphische Notation wird ein doppelter Weltenwechsel vollzogen, denn die Ebene des Klangs ist Teil dieser geistigen Vorstellung. Es handelt sich also um einen äußerst komplexen Prozess der Bildwerdung aus dem Unsichtbaren heraus.

In der Betonung dieses Weltenwechsels von unsichtbar zu sichtbar ergibt sich eine Nähe von Krämers Theorie zu Sigrid Weigels Begriff der Bildgebung, wie sie ihn in ihrem Buch *Grammatologie der Bilder* von 2015 entworfen hat.¹² Im Prozess der Bildgebung wird ein Wechsel zwischen unterschiedlichen und heterogenen Sphären vollzogen. Diese Sphären sind zunächst gar nicht bildlich, sondern anikonisch. Um diesen Sphärenwechsel zu erläutern, übernimmt Weigel den Begriff der Spur aus Jacques Derridas *Grammatologie* (1967). Die Bezugnahme auf Derrida legt auch der Titel von Weigels Buch offen. Es geht ihr darum, »das Derridasche Konzept der Spur für die Frage nach der Genese von Bildern und nach dem Anderen des Bildes zu nutzen: die Spur als das Andere des Bildes.«¹³ Im Unterschied zu Derrida verschiebt Weigel allerdings die Perspektive von dem Spurenlesen als zeitlichem ›Nachher‹ auf das Vorausgegangene als eine »vor-bildliche Sphäre«¹⁴. Bildgebung versteht Weigel damit insgesamt als Prozess, in dem das Bild *ein* mediales Moment eines komplexen Bildgebungsprozesses darstellt. Weigel interessieren dabei vor allem die Möglichkeiten der Erkenntniskritik, die sich an bildgebenden Verfahren in den Neuro- und Naturwissenschaften entzündet.¹⁵ Eine paradigmatische bildgebende Spur ist bei Weigel die Träne: »Die Tränen sind wohl eines der auffälligsten Phänomene, die am Übergang situiert sind, an der Schwelle von der Spur zum Bild – oder auch zum Zeichen oder Bildzeichen.«¹⁶ Ausgangspunkt für diese These ist die Semiotik von Charles S. Peirce, die Weigel zur Bildtheorie hinwendet, konkret seinen Begriff des

11 Ebd., S. 98.

12 Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015.

13 Ebd., S. 30.

14 Ebd., S. 31.

15 Vgl. ebd., S. 14.

16 Ebd., S. 168.

Index.¹⁷ Ein Index ist nach Peirce ein Zeichen, das eine materielle oder »physische Verbindung zwischen Darstellung und Dargestelltem« hat.¹⁸ Dafür sei die Träne ein besonders prägnantes Beispiel, da sie als körperlicher Ausdruck von Trauer oder Schmerz gelte. Tränen sind Weigel zufolge somit indexikalische Zeichen, die in allen möglichen Medien und Kontexten (am Leib, in Text, Musik oder Bild) erscheinen könnten.¹⁹ An diesem Punkt holt Weigel weiter aus als Krämer und ermöglicht die Frage nach bildhistorischen Kontexten, die im Prozess der Referenzialisierung relevant sind. Denn Bilder von Tränen haben eine kulturgeschichtliche Tradition; Weigel widmet ihnen unter dem Titel »Tränen – Bildkarriere und Kulturgeschichte eines Anzeichens« in ihrer *Grammatologie der Bilder* ein ausführliches Kapitel.²⁰ Sie verwendet dazu Aby Warburgs Pathosformel im Sinne einer »ikonologisch geprägte[n] und bildlich tradierte[n] Ausdrucksgebärde«.²¹ Tränen im Gesicht gelten als »anthropologische Pathosformel schlechthin«.²² Dabei kommt nun die Kategorie Gender zentral ins Spiel: Denn die Träne ist als Ausdrucksgebärde in diversen Kontexten der abendländischen Kulturgeschichte weiblich konnotiert. Die bildhistorische Karriere der Träne hat ihre Wurzeln in der christlichen Ikonographie, vor allem in Darstellungen der Maria als *Mater Dolorosa* bzw. *Pietà*.²³ Die Träne steht in enger Verbindung zur Feminisierung der Trauer in der europäischen Kulturgeschichte: Das Trauern und Erinnern galt genuin als Aufgabenfeld von Frauen.²⁴ Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen Weigels zur Träne kann die Komposition Scherchens in diesen bildhistorischen Kontext eingeordnet werden.

Doch Weigels Konzept der Bildgebung wirft nochmal ein anderes Licht auf Prozesse der Referenzherstellung in graphischer Notation. Sie selbst hat Derridas Terminologie als »musikalische *différance*«²⁵ in Bezug auf musikalische Schrift weitergedacht und betont, dass die Spur im Kompositionsprozess in eine Sphäre hinreicht, die letztlich unzugänglich bleibt:

17 Vgl. ebd., S. 138–144.

18 Ebd., S. 138.

19 Vgl. ebd., S. 172.

20 Vgl. ebd., S. 168–207.

21 Ebd., S. 168.

22 Ebd., S. 173.

23 Vgl. ebd., S. 187–192.

24 Vgl. Gisela Ecker: »Trauer zeigen. Inszenierung und die Sorge um den Anderen«, in: dies. (Hg.): *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*, München 1999, S. 9–26; Gesa Finke: *Die Komponistenwitwe Constanze Mozart. Musik bewahren und Erinnerung gestalten*, Köln 2013, S. 51–84.

25 Sigrid Weigel: »Spuren, Linien, Klänge und die graphische Notation als Grenzfall. Theoretische Überlegungen zur musikalischen Schrift im Anschluss an Derrida«, in: Federico Celestini / Sarah Lutz (Hg.): *Musikalische Schreibszenen/Scenes of Musical Writing*, Paderborn 2023, S. 3–37, hier S. 8–11.

Denn die sogenannte ursprüngliche musikalische Idee, ein ›Original‹ vor jeder Aufzeichnung und vor jedem Klang ist nicht sinnlich greifbar und hat keine materielle Gestalt. Vielmehr verlieren sich deren Spuren als gedachtes oder imaginiertes Klangbild im inneren Ohr oder im Kopf des Komponisten – mit Derrida gesprochen, in den Spuren, die dem Seienden vorausgehen.²⁶

Im Folgenden werden Referenzen im Sinne dieser Spuren verstanden und weniger im Sinne von Bezugnahmen auf eine konkrete bildliche Vorlage oder einen bildhistorischen ›Ursprung‹. Das heißt, in graphischer Notation konvergieren unterschiedliche akustische und ikonische Referenzen in der Imagination der Komponistin, was sich an *Voyage de la larme* besonders eindrücklich demonstrieren lässt.

3. Referenzen in *Voyage de la larme (de crocodile)*

Vorgetäushtes Weinen, geheuchelte Gefühle: Die Krokodilsträne

In der europäischen Kulturgeschichte gab es unterschiedliche Bewertungen des Weinens.²⁷ Auf der einen Seite galten Tränen vor allem im Mittelalter als aufrichtige Gefühlsäußerung, d.h. als Ausdruck eines starken Gefühls, das der Körper unmittelbar ausdrückt und dem man sich nur schwer entziehen kann. Diese aufrichtigen Tränen spielten vor allem in diversen religiösen Praktiken eine Rolle.²⁸ Tränen drückten dabei nicht nur tiefe religiöse Gefühle aus, bezeugten vielmehr auch die Demut und die Integrität des Weinenden.²⁹ Witwen etwa sollten mit der öffentlichen Zurschaustellung ihrer Tränen dem verstorbenen Ehemann ihre unerschütterliche Liebe und Treue bekunden.³⁰ Der Aspekt der Aufrichtigkeit war auch von zentraler Bedeutung in der Kultur der Empfindsamkeit gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Goethes Werther gilt hier als paradigmatisches Beispiel. Seine Tränen können als Fortsetzung der aufrichtigen Tränen des Mittelalters gedeutet werden.³¹ Werthers Tränen werden grundsätzlich positiv bewertet. Auch der in den 1970er Jahren und damit in zeitlicher Nähe zu Scherchens Komposition entstande-

26 Ebd., S. 20.

27 Weigel: *Grammatologie der Bilder*, S. 173.

28 Tom Lutz: *Tränen vergiessen. Über die Kunst zu weinen*, Hamburg 2000, S. 46.

29 Ebd., S. 42.

30 Vgl. Gesa Finke: »Stabat Mater. Maria als Vorbild für die trauernde Frau«, in: Carola Bebermeier / Evelyn Buyken / Gesa Finke (Hg.): *Passions. Leid und Leidenschaften*, Würzburg 2017, S. 87–104.

31 Lutz: *Tränen vergiessen*, S. 45.

ne populäre Schlager *Tränen lügen nicht* von Michael Holm knüpft an diesen Topos an.³²

Es gibt aber auch solche, die als nicht aufrichtig gelten und daher gesellschaftlich abgelehnt werden.³³ Die Kulturgeschichte der Tränen wird also von einem Paradox begleitet: Einerseits gelten Tränen als authentische Gefühlsäußerung, andererseits gilt ihnen immer wieder der Verdacht, dass die Emotionen nicht echt, sondern gespielt seien.³⁴ Für diese Art von Tränen hat sich der Begriff der Krokodilstränen etabliert, die für ein geheucheltes, unechtes Weinen stehen. Die Krokodilsträne ist dabei schon sehr lange im kulturellen Gedächtnis verankert. Im Mittelalter kursierten Geschichten darüber, dass Krokodile angeblich ihre Beute beweinten, bevor sie sie verschlangen. Auch gibt es wohl eine anatomische Begründung für die Tränen: Wenn Krokodile ihr Maul öffnen, drückt dies so auf die Tränendrüse, dass Flüssigkeit aus den Augen läuft und es tatsächlich so aussieht, als würden Krokodile weinen.³⁵ Krokodilstränen gelten »nicht nur als Bruch der Etikette, sondern auch der Ethik«,³⁶ denn sie werden zur Verwirrung, Erpressung und grundsätzlich mit betrügerischer Absicht eingesetzt.³⁷ Diese raffinierte Täuschung durch unechte Tränen wird besonders Frauen unterstellt: »Die Tränen, die auf der Bühne geweint werden, bringen, zumindest in der Moderne, diese Unterstellung [der raffinierten Täuschung] auf den Punkt. Es sind vor allem weibliche Tränen, und zwar nicht nur die der Schauspielerin, die dem Verdacht der täuschenden Falschheit im Dienste eigenütziger Ziele ausgesetzt sind.«³⁸ Der Titel *Voyage da la larme (de crocodile)* liefert den zentralen Hinweis darauf, dass Tona Scherchen mit der Komposition auf diese gespielten Tränen Bezug nimmt. Interessant ist allerdings, dass sie das Krokodil in Klammern setzt. Soll das bedeuten, dass die Komposition alle möglichen Formen von Tränen anspricht und die Krokodilsträne nur eine mögliche Interpretationsvariante darstellt? Das wäre durchaus möglich. Ich lese die Klammer allerdings eher als nachgehende Erläuterung wie etwa: »Übrigens, es soll sich um eine Krokodilsträne handeln.« An dem Titelteil »(de crocodile)« ist außerdem ein Sternchen notiert, welches wiederum rechts oben am Bildrand aufgelöst wird. Darin befindet sich nicht nur, wie oben erwähnt, die Angabe, sich wie ein Kosmonaut auszustatten, sondern auch eben mit einer »forte dose d'humour«, also einer großen Prise Humor. Das lässt darauf schließen, dass das Weinen in der Interpretation übertrieben und unecht dargestellt werden soll. Das impliziert auch die Musik selbst, zu-

32 Ich danke Knut Holtsträter für diesen Hinweis.

33 Vgl. Lutz: *Tränen vergiessen*, S. 25.

34 Weigel: *Grammatologie der Bilder*, S. 173.

35 Vgl. Lutz: *Tränen vergiessen*, S. 59.

36 Ebd., S. 14.

37 Ebd., S. 18.

38 Beate Söntgen / Geraldine Spiekermann: »Tränen. Ausdruck – Darstellung – Kommunikation. Eine Einführung«, in: dies. (Hg.): *Tränen*, Paderborn 2008, S. 9–16, hier S. 9.

nächst durch die zahlreichen Wortfragmente und Vokalwiederholungen. In dem in fünf Linien notierten Teil wechseln sich ausdrucksstarke Vibrati mit schnellen Intervallsprüngen. Das Maß der Übertreibung wird dabei hauptsächlich der/dem Interpret_in überlassen, dies beginnt schon bei der Interpretation des allerersten Vokals, dem »A« in der Pupille. Die Interpretin bestimmt somit, wie stark das Weinen als unecht und überzogen wahrgenommen wird.

Dass das Weinen übertrieben werden soll, äußert sich nicht nur auf der musikalischen Ebene, sondern auch auf der bildlichen als Überzeichnung der Träne selbst. Laut Weigel wird die Träne in der Moderne »als Pathosformel sichtbar und auffällig herausgestellt. Als – manchmal überdimensioniertes – Bildzeichen mit Hilfe von Material und Farbe ins Blickzentrum des Bildes gerückt, zitieren und reflektieren die Bilder der Moderne dieses Anzeichen des Schmerzes, in dem sich der Begriff der Pathosformel gleichsam verdichtet.«³⁹ Als Beispiel führt Weigel die bekannte Photographie *Larmes* (1932) von Man Ray an: Statt realer Tränen sind hier Glasperlen auf dem Gesicht einer Frau zu sehen. Die weinende Frau mit markanten Tränen ist auch ein wiederkehrendes Motiv bei Pablo Picasso, z. B. im Gemälde *Weeping Woman* aus dem Jahr 1937. Bei Tona Scherchen ist die schwarze Träne in der Bildmitte ein ähnlich überformtes Zeichen, und zwar durch die Tatsache, dass sie als große, schwarze Fläche dargestellt ist. Sie steht für sich und erfährt eine Sonderrolle innerhalb der graphischen Notation. Auch wenn das sprachliche Element »Tiribigili« in die Träne eingelassen ist, so ist es durch die Umrandung doch in den Vordergrund gerückt. Die Träne trägt keine Funktion als musikalisches Zeichen, sondern in ihrer Bildlichkeit verweist sie quasi autoreferentiell auf sich selbst.

Musikalische Kreisbewegung: Das Lamento

In *Voyage de la larme* wird die Pathosformel der Träne nicht nur kunst-, sondern auch musikgeschichtlich aufgerufen, und zwar in Form des Lamentos, das zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Kontext der Oper entstand. Das wohl bekannteste Beispiel eines Lamentos, das *Lamento d'Arianna* von Claudio Monteverdi nach dem Libretto von Ottavio Rinuccini, geht auf Ovids *Metamorphosen* zurück.⁴⁰ Es ist Teil der weitgehend verschollenen Oper *L'Arianna* von Monteverdi, die 1608 am Hof von Mantua uraufgeführt wurde, und fand schnell großen Anklang, was sich in zahlreichen Bearbeitungen einerseits sowie einer hohen Präsenz in Anthologien und Monodiebüchern zeigt. Das führte dazu, dass sich das Lamento als eigenständige musikalische Gat-

39 Weigel: *Grammatologie der Bilder*, S. 169.

40 Massimo Ossi: Art. »Lamento«, übersetzt von Caroline Schneider-Kliemt, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lüttken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Dezember 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/402500> (30.3.2023).

tung etablierte.⁴¹ In vielen Opern bildete das Lamento den dramaturgischen Höhepunkt und diente der Darstellung besonderer sängerischer Fähigkeiten. Es behandelte dabei ein wiederkehrendes Thema:

Obwohl sie scheinbar realistisch den ungeordneten Gefühlen einer verzweifelten Figur Ausdruck verliehen, folgten Lamenti in Wirklichkeit einer festen narrativen Struktur, nach der die Figur erst das doppelzüngige Verhalten des Geliebten mit der eigenen Treue kontrastiert und dann – zunehmend in einen erregten, oftmals an Wahnsinn grenzenden Zustand übergehend – nach Rache an dem treulosen Geliebten trachtet.⁴²

In Monteverdis *Lamento d'Arianna* weint Ariadne darüber, dass Theseus sie verlassen hat. In ihrer Klage steht weniger die Rache im Vordergrund als eine verzweifelte Selbstbefragung der Protagonistin, ihre Angst vor der Einsamkeit sowie der ernsthafte Wunsch zu sterben. Mit den Ausnahmen der Figuren von Orlando und Orfeo waren Lamenti vorwiegend für weibliche Figuren vorgesehen, die durch das Weinen und Klagen die Aufrichtigkeit der Gefühle und ihre Tugendhaftigkeit unter Beweis stellen sollten. Damit knüpft also auch das Lamento an den oben beschriebenen Topos der heiligen Tränen des Mittelalters an, die moralische Integrität bezeugen sollten. Musikhistorisch erfährt das Weinen im Lamento vor allem ein klares Gendering, als es vorwiegend von Frauen auf der Bühne gesungen wird. Das hat auch Konsequenzen für die Aufführung von *Voyage de la larme (de crocodile)*: Aus der Rollen-tradition heraus würde das Publikum eher eine Frau als Interpretin erwarten.

Während Monteverdis *Lamento d'Arianna* rezitativisch gehalten ist, d.h. frei und wie improvisiert vorgetragen werden sollte, fand ab den 1620er Jahren zusätzlich ein strophisches Lamento Eingang in die Opernpraxis.⁴³ Als prägnantes Beispiel ist erneut Monteverdi zu nennen mit seinem *Lamento della ninfa*, das über ein wiederkehrendes Tetrachord-Ostinato gesungen wird, d.h. eine musikalische Linie, die von der ersten Stufe bis zur fünften Stufe, also über vier Töne absteigt und dann wieder mit der ersten Stufe beginnt. Durch diese Wiederholung entsteht musikalisch eine Art Drehbewegung. Im Schriftbild der Fünfliniennotation schlägt sich zwar die absteigende Bewegung dieser Tonfolge nieder, nicht jedoch die kreisförmige Hörerfahrung. Anders ist das in *Voyage de la larme*: Der Tetrachord ist hier nicht präsent, aber die kreisende Bewegung spielt im Ablauf der Komposition durchaus eine wichtige Rolle, denn sie wird durch das Auge bildlich dargestellt.

41 Ebd., Sp. 906f.

42 Ebd., Sp. 905.

43 Ebd., Sp. 908.

Kreis und Linie als gegenderte Zeitmodelle

In der musikhistorischen Referenz, wonach die musikalische Drehbewegung in ein bildliches Moment umgesetzt wird, eröffnet sich die Frage, inwiefern in der europäischen Kulturgeschichte das Kreisen mit dem Weiblichen, die lineare Zeitauffassung hingegen mit dem Männlichen assoziiert wird. Der Blick auf die Symbolik von Kreis und Pfeil deutet darauf hin, dass sie mit der Geschlechterordnung in Beziehung steht: Im weiblichen Geschlechtersymbol soll der Kreis den Spiegel der Venus darstellen, während im männlichen der Pfeil als Attribut des Kriegsgottes Mars gedeutet wird. Laut Stephen Jay Gould stehen Kreis und Pfeil als Symbole für zwei konträre Zeitauffassungen in der europäischen Kulturgeschichte.⁴⁴ Bis in die Neuzeit war die zyklische Konzeption von Geschichte vorherrschend: »Die kreisförmige, sich wiederholende Bewegung war seit der Antike bis weit in die Neuzeit in Europa wie auch in anderen Kulturen eine gängige Vorstellung vom Verlauf natürlicher wie gesellschaftlicher Entwicklungen. Sie galt als vollkommenste Bewegung und der Kreis bzw. die Kugel als vollkommenster geometrischer Körper.«⁴⁵ Um 1600 etablierte sich in den Naturwissenschaften etwa bei Francis Bacon die Konzeption einer offenen Geschichte.⁴⁶ Um 1800 schließlich setzte sich das Modell eines »gerichteten Verlaufs der Geschichte«⁴⁷ durch und die Vorstellung einer linearen Zeit trat in den Vordergrund. Karol Berger zufolge fand dieser Umbruch in der musikalischen Zeitgestaltung eine Entsprechung: »[I]n the later eighteenth century European art music began to take seriously the flow of time from past to future.«⁴⁸ In den neuen musikalischen Formen der Wiener Klassik wie z. B. den Sonaten Wolfgang Amadé Mozarts wurden die einzelnen musikalischen Ereignisse linear angeordnet im Unterschied zu den Fugen Johann Sebastian Bachs, die vom zyklischen Zeitmodell bestimmt waren.⁴⁹ Gerichtetheit und Fortschritt wurden graphisch mit der Linie

44 Stephen Jay Gould: *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil und Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde*, München 1990.

45 Jörn Sieglerschmidt: Art. »Zyklizität«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachherausgebern herausgegeben von Friedrich Jaeger (bis 2019), Georg Eckert, Ulrike Ludwig, Benjamin Steiner und Jörg Wesche, Stuttgart 2019. http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_388613 (30.3.2023).

46 Ebd.

47 Christoph Dipper: Art. »Geschichtswissenschaft«, in: Friedrich Jaeger / Wolfgang Knöbl / Ute Schneider (Hg.): *Handbuch Modernforschung*, Stuttgart 2015, S. 94–109, hier S. 104.

48 Karol Berger: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley 2007, S. 9. Wie der Titel verrät, orientierte sich Berger dabei an der Terminologie Stephen Jay Goulds.

49 Ebd., S. 8. Zur weiterführenden Diskussion der Thesen Bergers in Bezug auf die Musik Joseph Haydns vgl. auch Marie-Agnes Dittrich / Martin Eybl / Reinhard Kapp (Hg.): *Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit*, Wien 2012.

assoziiert, und zwar mit der geraden Linie: »Die gerade Linie wurde gewissermaßen zum Sinnbild der Moderne, zu einem Zeichen für den Triumph der rationalen, zielgerichteten Planung über die Unbeständigkeit der natürlichen Welt.«⁵⁰ Die gerade Linie wurde mit Geist, Wissenschaft und Männlichkeit verknüpft.⁵¹ In dem Wort ›Geradlinigkeit‹ wird außerdem deutlich, dass sie mit einer starken moralischen Haltung verbunden wurde.⁵² Der geraden Linie stand einerseits die kurvige Linie gegenüber, die als weiblich galt,⁵³ doch auch der Kreis wurde als Gegenbild zur Linie entworfen. Zyklische Bewegung wurden in der Moderne mit der Natur und daher auch mit Weiblichkeit assoziiert und als zweitrangig eingestuft. Das Paradigma des linearen Zeitmodells spiegelte sich z. B. in biographischen Konzepten wider. Während für Männer der Lebenslauf auf eine Karriere ausgerichtet war und damit auch den Prinzipien Entwicklung und Fortschritt unterworfen war, gab es für Frauen dieses Modell nicht. Melanie Unseld hat dies am Beispiel von Robert Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* aufgezeigt. Die Lebensstationen einer Frau bilden darin Hochzeit, Geburt und Witwenschaft; das letzte neunte Gedicht endet wiederum mit der Hochzeit der Enkeltochter: »Das Bewegungsmoment des Kreislaufs aber erfährt mit dieser Zyklusdramaturgie in der Hochzeit seinen Dreh- und Angelpunkt.«⁵⁴ Der Kreislauf wurde bewusst als weibliches Gegenmodell zum männlichen linearen Lebenslauf entworfen.⁵⁵ Vor diesem Hintergrund lässt sich konstatieren, dass die musikalische Kreisbewegung in *Voyage de la larme (de crocodile)* als weiblich konnotierte Zeiterfahrung ›ins Bild gesetzt‹ wird. Auch in Scherchens Komposition führen die Wege immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück, d. h. in die Pupille und dem Vokal »A«. Das Weinen wird damit musikalisch als Szene erfahrbar, in der das Weinen in kreisenden Bewegungen im Moment bleibt, auf sich selbst bezogen, ohne klare Richtung oder Ziel.

Kreisen im Weltraum: Bezüge zu den Voyager-Missionen

Diese zwei konträren, geschlechtlich konnotierten Zeiterfahrungen lassen sich auch im Rahmen der zweiten Referenzebene in *Voyage de la larme (de crocodile)* diskutieren, nämlich der Raumfahrt. Die Komposition entstand im Jahr 1977 und kann als zeit-historischer Bezug auf die US-amerikanischen Voyager-Missionen gedeutet werden. Die Voyager 1 und 2 waren zwei Planetensonden, die am 20. August 1977 (Nr. 2)

50 Tim Ingold: *Eine kurze Geschichte der Linien*, übers. von Quirin Rieder, Konstanz 2021, S. 191.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 192.

54 Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musik-kultur und Musikhistoriographie*, Köln 2014, S. 158.

55 Ebd.

und 5. September 1977 (Nr. 1) von der National Aeronautics and Space Administration (NASA) in den Weltraum geschickt wurden. Ihre Durchführung im Jahr 1977 erfuhr, wie alle Weltraummissionen vor dem Hintergrund des Kalten Krieges, große internationale Aufmerksamkeit. Die Mission hatte das Ziel, in einer genau festgelegten Route die Planeten Jupiter, Saturn, Pluto, Uranus und Neptun als »flyby mission« anzufliegen und damit erstmalig umfassende Daten über die äußeren Planeten des Sonnensystems zu sammeln.⁵⁶ Die Voyager 2 erreichte schließlich im Jahr 1989 den Planeten Neptun. Die Voyager-Mission dauert bis heute an; die Sonden befinden sich mittlerweile im interstellaren Raum.

Beide Raumsonden nahmen einen »Golden Record«, d.h. eine goldene Platte mit an Bord, welche nicht nur musikalische Daten in Form von Musikstücken und Klängen beinhaltet, sondern auch Bilder und Grußworte in 55 Sprachen.⁵⁷ Im Sinne einer Zeitkapsel sollte sie für zukünftige Astronaut_innen oder Außerirdische das Leben auf der Erde dokumentieren. In die Platte sind Informationen zur Benutzung eingraviert.⁵⁸ Dabei ist links oben in drei Kreisen die Form der Schallplatte mit einer genauen Positionierung der Nadel nachgezeichnet, welche eine Ähnlichkeit zur Form des Auges bzw. der Iris und Pupille in der Komposition Scherchens erkennen lässt. Der Aufbau der Voyager-Raumsonden beinhaltet ebenfalls visuelle Analogien zum Auge (siehe Abb. 3): In der Mitte der Sonden befindet sich eine runde, schüsselartige Konstruktion, aus deren Mitte wiederum eine kleinere Schüssel herausragt, auf der eine Antenne aufgesetzt ist.⁵⁹ Die äußere Schüssel entspräche also dem Augapfel, die kleinere der Iris und die Antenne der Pupille. Man kann die Darstellung des Auges in Scherchens Komposition daher auch als Draufsicht auf die Raumsonde verstehen; der Buchstabe »A« in der Mitte könnte sich auf das französische Wort »l'antenne« beziehen. Die NASA verwendet die Analogie zum Auge auch selbst, bezeichnet als Iris allerdings das unterhalb der Schüssel installierte »Infrared Infrarederometer, Spectrometer and Radiometer«.⁶⁰ Die dreieckigen Flächen, die Scherchen

56 Vgl. Andrew Butrica: »Voyager. ›The Grand Tour of Big Science‹«, in: Pamela E. Mack (Hg.): *From Engineering to Big Science. The NACA and NASA Collier Trophy Research Project Winners*, Washington 1998, S. 251–276, hier S. 253, online verfügbar unter <https://history.nasa.gov/SP-4219/Chapter11.html> (29.8.2022).

57 Der Inhalt kann eingesehen werden auf der Webseite des Jet Propulsion Laboratory (NASA): <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/whats-on-the-record/> (30.3.2023). Siehe auch Daniel K.L. Chua / Alexander Rehding: *Alien Listening. Voyager's Golden Record and Music from Earth*, New York 2021.

58 Zur detaillierten Ansicht und Erläuterung des Covers vgl. die Webseite des Jet Propulsion Laboratory (NASA): <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/golden-record-cover/> (30.3.23).

59 Eine sehr anschauliche 3D-Animation der Raumsonde ist auf der Webseite des Jet Propulsion Laboratory (NASA) zur Voyager-Mission zu finden: <https://voyager.jpl.nasa.gov/mission/spacecraft/interactive.php> (30.3.2023).

60 Vgl. ebd.

aus der Iris herausführt, haben keine direkte Entsprechung bei der Voyager-Raumsonde, aus der zwei schmalere, nicht flächige Antennen herausragen. Ebenfalls zur Sonde gehört aber ein ausladendes sogenanntes Magnetometer,⁶¹ das die Magnetfelder der Planeten berechnet. Als solches könnte man eher das rechts aus der Iris herausgehende Notensystem verstehen.

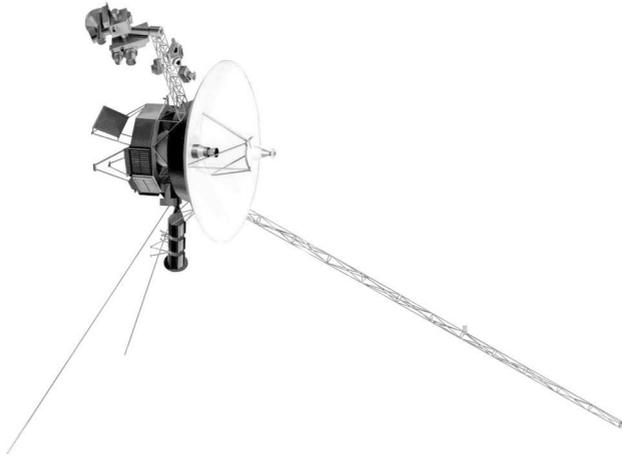


Abb. 3: Die Raumsonde Voyager 1, Webseite der NASA, <https://science.nasa.gov/get-involved/toolkits/spacecraft-icons> (10.7.2023).

Visuell präsent ist in Scherchens Komposition nicht nur die Konstruktion der Raumsonden, sondern auch die Flugroute (siehe Abb. 4). Diese wurde akribisch geplant, denn damit die Raumsonden alle fünf Planeten des äußeren Sonnensystems aus der Nähe erreichen konnten, war eine besondere Planetenkonstellation notwendig, die sich nur alle 175 Jahre ergibt. Zwischen 1976 und 1980 sollte diese günstige Konstellation erreicht werden; der Start der Mission und die Route der Sonden wurde exakt darauf abgestimmt.⁶² Der Plan der Route zeigt, dass die Sonden zunächst gegen den Uhrzeigersinn starten und als ersten Planeten Jupiter im Jahr 1979 anfliegen sollten. Am Saturn flogen dann beide im Jahr 1980 vorbei. Anschließend wichen die Flugrouten von Voyager 1 und 2 voneinander ab: Während die Voyager 1 (siehe die durchgezogene Linie in Abb. 4) relativ gerade weiterflog und keinen weiteren Planeten erreichte, nahm die Voyager 2 (siehe die gestrichelte Linie) in einem Bogen Kurs in Richtung Uranus (1986) und Neptun (1989). Auf den ersten Blick lassen sich

61 Vgl. ebd.

62 Vgl. Butrica: »Voyager«, S. 254.

einige Ähnlichkeiten zwischen *Voyage de la larme (de crocodile)* und der Flugroute feststellen: zunächst die Anordnung mehrerer Kreise unterschiedlicher Größe, dann die Bewegung der Flugroute, die ähnlich wie bei der Mission in der Komposition aus der Pupille heraus startet und sich nach außen bewegt. Scherchen lässt das Auge an der rechten Seite mandelförmig zusammenlaufen. Eine ähnliche Form findet sich auch in der bogenförmigen Flugroute der Voyager 2, die ebenfalls in Richtung rechten Bildrand läuft.

Auf den zweiten Blick fallen aber diverse Unterschiede auf. Im Routenplan der Voyager-Mission stellen die Kreise die Umlaufbahnen der Planeten dar und berühren sich nicht. Sie sind damit kein Bestandteil der Route, während sie bei Scherchen den Weg durch die Komposition ausmachen. Bei ihr ist die Interpretation kreisförmig drehend angelegt und findet auch immer wieder zur Mitte zurück. Die Route der Voyager-Mission ist zwar zu Beginn bogenförmig, aber erstens nur in eine fixierte Richtung weisend und zweitens durch ihre exakte Berechnung in Geschwindigkeit und Abweichungsgrad eben *nicht* flexibel. Außerdem sollen die Raumsonden nicht zum Ausgangspunkt zurückkehren, sondern auf unbestimmte Zeit weiterfliegen. Sie trägt damit Attribute der geraden Linie und ihrer implizit männlich konnotierten Zeiterfahrung.

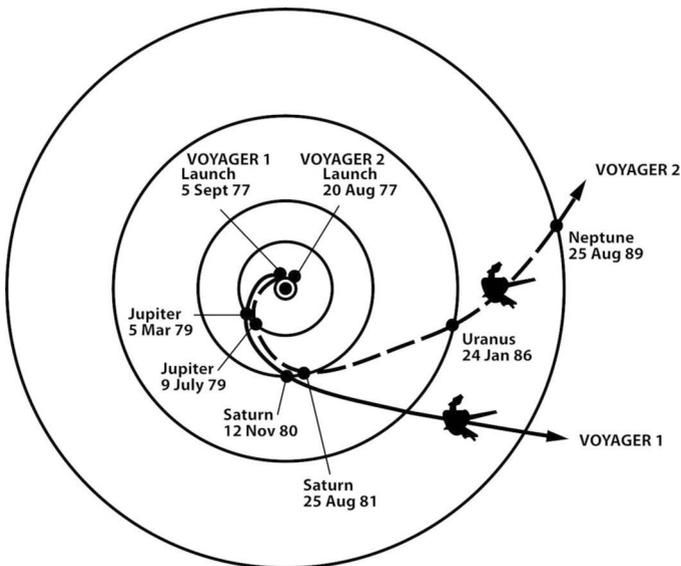


Abb. 4: Die Flugroute der Raumsonden Voyager 1 und 2. Webseite des Jet Propulsion Laboratory (NASA), <https://voyager.jpl.nasa.gov/mission/science/> (10.7.2023).

Bereits Ende der 1960er Jahre wurde die Voyager-Mission durch das Jet Propulsion Laboratory geplant und als »Grand Tour« angekündigt.⁶³ Der Begriff der »Grand Tour« beschreibt auch eine Bildungsreise der männlichen britischen Aristokratie nach Italien im 18. Jahrhundert und galt als »cornerstone of elite masculine education«⁶⁴: »The Tour was understood as a finishing school of masculinity, a coming-of-age process, and an important rite of passage that was intended to form young men in their adult masculine identities by endowing them with the skills and virtues most highly prized by the elite.«⁶⁵ Die jungen Reisenden sollten nicht nur ihr Wissen über Politik, Wirtschaft, Militär, Industrie und Mentalitäten anderer Länder erweitern, sondern sich etwa bei der Alpenüberquerung Risiken und Gefahren aussetzen, um diese erfolgreich zu überwinden. Die mediale Darstellung der Voyager-Mission als »Grand Tour« knüpft somit an die mit dieser Reise assoziierte Zielgebung männlicher Grenzerfahrung, -überwindung und Ausdauer an.

Wer reist ins Weltall? Gedanken zum ›voyageur‹

Während die Voyager-Mission ohne Besatzung durchgeführt wurde, ist die ›voyage‹ in Scherchens Komposition als astronautische Raumfahrt gedacht, denn sie schreibt folgenden Satz an den oberen Bildrand der Partitur: »Il est recommandé au voyageur de LA LARME de se munir d'un équipement de cosmonaute [...].« Wer soll also durch ihre Komposition reisen? Die Bezeichnung »le voyageur« lässt zunächst den Schluss zu, es sollte sich um einen männlichen Reisenden handeln. Mit dieser grammatikalischen Vereindeutigung in Bezug auf das Geschlecht knüpft Scherchen an die Raumfahrt als genuin männliche Domäne an. Tatsächlich bildeten die Astronauten, die die NASA in den 1960er Jahren ins All schickte, so etwas wie den Inbegriff von Männlichkeit,⁶⁶ denn sie galten als heldenhaft, mutig und waren dazu noch patriotische Familienväter.⁶⁷ Männlichkeitsideale des Militärs sowie Facetten des Heroischen erfuhren in der Person des Astronauten damit ihre Fortsetzung.

In der Raumfahrt verdichtete sich nicht nur der Ost-West-Konflikt, sondern auch paradigmatisch die Geschlechtergeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Folge des Sputnik-Schocks 1957 wurde der Kalte Krieg ins Weltall verlagert als ›space race‹ mit der Frage, ob die USA oder die Sowjetunion den ersten

63 Andrew Butrica: »Voyager«, S. 254.

64 Sarah Goldsmith: *Masculinity and Danger on the Eighteenth-Century Grand Tour*, London 2020, S. 2.

65 Ebd.

66 »In the 1960s, astronauts embodied an innate masculinity that was presented, produced and legitimised by the media and generally accepted by American society.« Karin Hilck: *Lady Astronauts, Lady Engineers, and Naked Ladies. Women and the American Space Community during the Cold War, 1960s–1980s*, Berlin/Boston 2019, S. 138.

67 Vgl. ebd., S. 46.

Menschen auf den Mond bringen würde.⁶⁸ Seit Beginn der ersten astronautischen Weltraummissionen wurde bereits die Frage gestellt, ob auch Frauen ins All fliegen könnten. Die Dringlichkeit dieser Frage verschärfte sich für die NASA durch die Erdumrundung der Sowjetischen Kosmonautin Valentina Tereshkova im Jahr 1963.⁶⁹ Während Frauen bereits in dieser Zeit als Wissenschaftlerinnen, Ingenieurinnen und Managerinnen Teil der US-amerikanischen ›space community‹ waren, nahm die NASA erst Ende der 1970er Jahre Frauen in ihr Ausbildungsprogramm als Astronautinnen auf. Den ersten Flug ins All unternahm Sally Ride 1983.⁷⁰

Interessanterweise verwendet Scherchen in der Anweisung den französischen Begriff ›cosmonaute‹ und nicht ›astronaute‹. Als ›Kosmonauten‹ wurden die Mitglieder der Sowjetischen Raumfahrt bezeichnet, die in dieser Zeit (1977) potenziell Männer *und* Frauen sein konnten. In der terminologischen Differenz zwischen ›cosmonaute‹ und ›astronaute‹ spiegelte sich somit der Ost-West-Konflikt auch als Geschlechterkonflikt wider. Ob der Begriff ›cosmonaute‹ von Scherchen mit der Intention eingesetzt wurde, auch eine RaumfahrerIn im All zu imaginieren, muss an diesem Punkt Spekulation bleiben – möglich wäre es allerdings.

Zusammenfassung

In der Komposition *Voyage de la larme (de crocodile)* von Tona Scherchen lassen sich eine Vielzahl bildlicher Referenzen analysieren. Die theoretischen Ansätze von Sybille Krämer und Sigrid Weigel ermöglichen es, Prozesse der Referenzialisierung konkreter in den Blick zu nehmen und Bildtraditionen zu erforschen, die dabei relevant sind. Weigels Ausführungen zur Bild- und Kulturgeschichte der Träne sind wegweisend für die Analyse der Komposition Scherchens, in der die komplexen Bedeutungsebenen der Träne und des Weinens als geschlechtlich markierte Gefühlsäußerung erörtert werden. Dabei ließ sich zeigen, dass Referenzialisierungsprozesse immer auch in Vorstellungen über und Zuschreibungen von Geschlecht eingebunden sein können.

Aus Genderperspektive werden in Scherchens Komposition *Voyage de la larme (de crocodile)* zwei Referenzebenen kontrastiert: die männlich konnotierte Raumfahrt und die Bildtradition der weiblichen Träne bzw. des Weinens. In der musikalischen Interpretation ist eine kreisende Bewegungsrichtung vorgegeben, die hinsichtlich beider Referenzebenen diskutiert wurden: Sie könnte als bildliche Bezugnahme auf die Flugroute der Voyager-Missionen gedeutet werden. Doch obwohl die Linie der Flugroute der Raumsonden zwar bogenförmig verläuft und einen Kreis zumindest

68 Ebd., S. 34f.

69 Vgl. ebd., S. 85–91.

70 Ebd., S. 148.

andeutet, trägt sie überwiegend Eigenschaften der fixierten, geraden und damit männlich konnotierten Linie. Der kreisende Verlauf der musikalischen Interpretation hingegen führt immer wieder zur Mitte zurück. Anhand des Lamentos konnte gezeigt werden, dass es einen musikhistorischen Anknüpfungspunkt für diese kreisende Bewegung gibt. Indem Lamenti fast ausschließlich für Frauenrollen konzipiert wurden, ist auch hier eine klare geschlechtliche Zuordnung gegeben.

Die Voyager-Missionen starteten 1977 ohne Besatzung, jedoch zu einem Zeitpunkt, an dem die Raumfahrt eine zwar nicht mehr unumstrittene, aber immer noch eindeutig männlich dominierte Sphäre bildete. Diese Konnotation äußert sich in Scherchens Komposition nicht so explizit wie die Assoziierung des Weinens mit Weiblichkeit, sondern eher bruchstückhaft und indirekt über die Gestaltung der Flugroute und der Frage über das Geschlecht des ›voyageurs‹. Damit stellt sich nicht zuletzt die Frage nach der medialen Beziehung der Referenzebenen: Die Raumfahrt bleibt letztlich rein bildlich vermittelt, während das Weinen auch klanglich erfahrbar wird.

Geschlechterperformanz in der Partitur

Eine Engführung von Schrift- und Gendertheorie am Beispiel von Sylvano Bussottis *Lorenzaccio*

Julia Freund

Dieser Beitrag nimmt die Partitur zu Sylvano Bussottis Oper *Lorenzaccio* als medialen Handlungsraum für Genderperformanzen in den Blick. Es soll gezeigt werden, dass nicht erst in der Aufführung und konkreten musiktheatralen Realisierung, sondern bereits *in* der Partitur bzw. im Inskribieren und Bebildern der Partitur Geschlechtervorstellungen hervorgebracht, ausprobiert oder auch subvertiert werden können. Die hier entwickelte Argumentation greift dabei auf das gendertheoretische Konzept der Performativität von Geschlecht zurück sowie auf die schrifttheoretische Erkenntnis des Potenzials der zweidimensionalen Schriftfläche, verschiedene Darstellungsformen zu integrieren, und führt diese Ansätze produktiv zusammen. Denn sowohl aus gender- als auch aus schrifttheoretischer Perspektive stellt die *Lorenzaccio*-Partitur ein faszinierendes Untersuchungsobjekt dar: In ihren körperhaften Kostüm- und Bühnenbildentwürfen zeigt sie erotisierte männliche Körperbilder und spielt auf Formen nicht-heteronormativen Begehrens an. Auf einigen Partiturseiten unterbrechen diese Entwürfe den Fortlauf der Notensysteme und wirken so direkt auf die Klangdimension ein.

Während die verschiedenartigen Zusammenhänge zwischen musikalischer Schrift und der soziokulturellen Konstruktion und Performativität von Geschlecht nicht immer offensichtlich sind, können sie in Notationsformen mit graphisch-bildlichen Elementen besonders anschaulich zutage treten.¹ In der Tat war es die Beschäftigung mit der *Lorenzaccio*-Partitur aus einem schrifttheoretischen Interesse, die für die Autorin die Frage nach möglichen Konnexen von Schrift und Gender überhaupt erst aufgeworfen hat. Doch während die Notationsforschung Aspekte von Gender meist außen vor lässt,² ist die Frage, inwiefern bereits in der Schrift Körper- und Geschlechterbilder vermittelt werden, innerhalb der musikbezogenen

1 Vgl. auch die Beiträge von Gesa Finke und Nepomuk Riva in diesem Band.

2 Zumindest in der deutschsprachigen Notationsforschung hat eine Verknüpfung schrift- und gendertheoretischer (oder auch geschlechtergeschichtlicher) Ansätze nach Wissen der Verfasserin bisher kaum eine Rolle gespielt.

Genderforschung bislang noch nicht artikuliert worden.³ Ziel dieses Aufsatzes ist es, sich Einsichten der Schrift- und der Genderforschung zunutze zu machen, um die *Lorenzaccio*-Partitur in ihrer medialen Integration musiknotationaler und (geschlechtlich markierter) szenischer Elemente theoretisch zu beschreiben und im Rahmen biographischer, ästhetisch-poietischer und geschlechtergeschichtlicher Zusammenhänge zu beleuchten.

Zu Bussottis Oper *Lorenzaccio*

Im Schaffen des 2021 verstorbenen italienischen Komponisten nimmt das Musiktheater eine zentrale Stellung ein.⁴ Am bekanntesten dürfte das experimentelle ›Kammermysterium‹ *La Passion selon Sade* (1965–66) sein, das mit der Mezzosopranistin Cathy Berberian in der Hauptrolle der Doppelfigur Justine-Juliette auch in Deutschland aufgeführt wurde⁵ und in der Forschungsliteratur zum Musiktheater nach 1945 häufig Erwähnung findet. Bussottis facettenreiche, leider viel zu selten aufgeführten Kompositionen für die Bühne, zu denen auch Ballette (z.B. *Bergkristall*, 1972–73) sowie Gesang und Tanz integrierende Formen zählen, tragen ab 1976 die multidisziplinäre autoreferenzielle Gattungsbezeichnung ›BUSSOTTIOPERA-BALLET‹; darunter z.B. *Le Racine. Piano pour Phèdre* (1980) nach der Tragödie *Phèdre* von Jean Baptiste Racine oder *L'Ispirazione* (1984–86) nach einer Erzählung von Ernst Bloch. Zu Bussottis musiktheatralen Schaffen sind zudem seine Tätigkeiten als Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner zu zählen,⁶ im Rahmen dessen er sich neben seinen eigenen insbesondere Werken von Puccini und Verdi widmete.

Die fünfkaktige Oper *Lorenzaccio*, entstanden zwischen 1968 und 1972, trägt den Untertitel »melodramma romantico danzato« und lässt sich als Auseinanderset-

-
- 3 Musikalische Schrift wurde hier eher thematisiert in Verbindung mit den männlich konnotierten Konzepten von Autorschaft, Werk und Kanon sowie in Verbindung mit der kontrastierenden Markierung von Interpretation, körperlicher Performativität und oralen Praktiken als weiblich (inklusive der entsprechenden Abwertungen). Siehe exemplarisch Kordula Knaus / Susanne Kogler (Hg.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln 2013, sowie – aus kulturwissenschaftlichem Blickwinkel – Christina von Braun: »Die ›magischen dreizehn Prozent‹. Gender in der zeitgenössischen Musikszene aus kulturwissenschaftlicher Perspektive«, in: Sabine Sanio / Bettina Wackernagel (Hg.): *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in elektronischer Musik*, Hofheim 2019, S. 136–149.
 - 4 Vgl. Daniela Tortora (Hg.): *The Theatres of Sylvano Bussotti*, Brepols 2020, sowie Daniela Iotti: *L'aura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da La passion selon Sade a Lorenzaccio*, Lucca 2014.
 - 5 1969 im Badischen Staatstheater Karlsruhe.
 - 6 So war Bussotti beispielsweise 1975–77 künstlerischer Leiter des Teatro La Fenice in Venedig, 1982–83 Leiter des Puccini Festivals in Torre del Lago und 1987–91 Direktor der Musik-Sektion der Biennale Venedig.

zung mit der italienischen romantischen Oper des 19. Jahrhunderts verstehen.⁷ Das Libretto ist eine Collage verschiedener Textstücke – darunter ein Sonett von Torquato Tasso⁸ und ein Lied von Walther von der Vogelweide⁹ – und basiert zu großen Teilen auf dem Drama *Lorenzaccio* (1834) von Alfred de Musset. Der vierte und fünfte Akt der Oper entsprechen Bussottis *The Rara Requiem* (1969), das Textstücke u. a. von Charles Baudelaire, Aldo Braibanti und Stéphane Mallarmé vereint.¹⁰ Die Handlung der Oper dreht sich um die historische Figur des Lorenzino de' Medici, der – scheinbar aus einer republikfreundlichen Gesinnung heraus – im dritten Akt den Herzog von Florenz, Alessandro de' Medici, tötet. Von einer Handlung im traditionellen Sinne kann jedoch nicht die Rede sein. Bussotti verknüpft drei verschiedene zeitliche und räumliche Ebenen, die teilweise überblendet werden: die Geschichte um Lorenzaccio in Florenz 1536–37, die Entstehung des Dramas auf der Italienreise von Alfred de Musset und George Sand 1833–34 sowie die Entstehung der Oper in Rom um 1970. Dabei fließen auch die Charaktere Lorenzaccio, Musset und Bussotti ineinander. Der Komponist selbst stand bei der Uraufführung – neben seinen Funktionen als Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner – als Musset auf der Bühne. 1972 fand die Uraufführung bei der *Biennale di Venezia* im Teatro La Fenice statt, im Rahmen des 35. *Festival Internazionale di Musica Contemporanea*.

Die deutsche Erstaufführung, auf die später noch Bezug genommen wird, folgte am 18. November 1973 an der Hamburgischen Staatsoper. Insgesamt sind sieben Aufführungen des *Lorenzaccio* in Hamburg verzeichnet.¹¹ Die musikalische Leitung übernahm Marek Janowski, Wolfram Mehring führte Regie und Bussotti selbst verantwortete die Ausstattung. Bussotti sprach im Kontext der Hamburger Aufführung von einer Enttäuschung, insofern die damals erfolgte Kürzung der Oper deren Verständnis durch das Publikum erschwert habe.¹² Für die Hamburger Inszenierung

7 Dabei gibt es auch sehr konkrete Referenzen, z.B. auf Verdis *Falstaff* in der zweiten Szene des ersten *Lorenzaccio*-Aktes. Siehe dazu Jürgen Maehder: »Intellektualisierung des Musiktheaters – Selbstreflexion der Oper«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 140 (1979), S. 342–349, hier S. 347–349.

8 1. Akt, 1. Szene.

9 3. Akt, 6. Szene.

10 Für eine Übersicht der Autoren, von denen Textversatzstücke in das Libretto eingegangen sind, siehe Jürgen Maehder: Art. »Lorenzaccio«, in: *Pipers Enzyklopädie Musiktheater*, Bd. 1, München 1986, S. 481f., hier S. 481.

11 Joachim E. Wenzel: *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978*, hg. vom Vorstand der Hamburgischen Staatsoper, Braunschweig 1978, S. 142.

12 Sylvano Bussotti: »Nuovo scenario a Lorenzaccio« [1993], in: ders.: *Disordine alfabetico. Musica, pittura, teatri, scritture (1957–2002)*, Mailand 2002, S. 289–291, hier S. 290.

wurde ein Libretto in deutscher Übersetzung von Karl Dietrich Gräwe eingerichtet.¹³

Körperbilder in der *Lorenzaccio*-Partitur

Anders als die nur wenige Jahre zuvor entstandene *La Passion selon Sade*,¹⁴ bei der Bussotti mit graphischen Notationsformen und alternativen räumlichen Anordnungen von Musik- und Textelementen auf der Schriftfläche einer Partiturseite¹⁵ experimentierte, ist die Musik des *Lorenzaccio* weitgehend in traditioneller Fünfliniennotation notiert. Dennoch ist die *Lorenzaccio*-Partitur¹⁶ bemerkenswert, macht sich Bussotti doch hier den musikalischen Schriftraum zunutze, um noch etwas anderes sichtbar zu machen, etwas, das durch die Aufzeichnungstechnik der Notenschrift nicht vermittelt werden kann, nämlich Bühnenbilder, Kostüme und Requisiten. Gestaltungselemente, die traditionell zur Inszenierung einer Oper gehören und der schriftlichen Aufzeichnung der Musik zeitlich nachgeordnet sind, finden Einzug in die Partitur.

So sind auf der dritten Seite der großformatigen Partitur – noch vor Beginn der ersten Szene – auf der oberen Hälfte zwei tief ausgeschnittene, jumpsuit-ähnliche Kostümentwürfe mit einer Skizze von Lorenzaccios Motorrad zu sehen sowie weitere Kostümbilder in der unteren Hälfte (Abb. 1a). Es handelt sich um recht extravagante Kostüme, die mit Elementen wie Riemen und Bändern, netzartigen Accessoires, Schulterpolstern, Kragen und Knöpfen arbeiten, welche die Konturen des männlichen Körpers akzentuieren. Die Zeichnungen sind dabei nicht einfach leere Kostümhülsen, sondern enthalten in ihrer körperlich-figürlichen Erscheinung auch performative Instruktionen: Sie zeigen Mimik und Körperhaltungen an und suggerieren im vorliegenden Fall körperbetonte, sinnlich inszenierte Posen.

13 Hamburgische Staatsoper (Hg.): *Lorenzaccio von Sylvano Bussotti. Übertragung und Einrichtung des Librettos anlässlich der Deutschen Erstaufführung von Karl Dietrich Gräwe*, Hamburg 1973 (Texthefte der Hamburgischen Staatsoper).

14 Sylvano Bussotti: *La Passion selon Sade. Mystère de chambre avec tableaux vivants, précédé de Solo, avec un couple Rare et suivi d'une autre Phrase à trois*, Mailand 1966.

15 Zur Bedeutung der Partiturseite für Bussotti als »Einheit des musikalischen Denkens« siehe Jürgen Maehder: »Odo un Sylvano« – Zur Rolle des Komponisten, Regisseurs, Bühnen- und Kostümbildners Sylvano Bussotti im zeitgenössischen Musiktheater«, in: *Alte Oper Frankfurt* (Hg.): *Sylvano Bussotti. Partituren, Musikalische Graphik, Zeichnungen, Theater*, Frankfurt a.M. 1991, S. 16–60, hier S. 24.

16 Sylvano Bussotti: *Lorenzaccio. Melodramma romantico danzato in 5 atti, 23 scene e 2 fuoriprogramma, in omaggio al dramma omonimo di Alfred de Musset (1968–1972)*, Mailand 1972.



Abb. 1a und b: Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, Mailand 1972, 1. Akt, S. 3 (links) und S. 5 (rechts). Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. *International copyright secured. All rights reserved.* Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Die Männerfiguren sind deutlich geschlechtlich markiert und auf ästhetisierende, erotisierende und theatralesierende Weise dargestellt. Mit ihren Frisuren und Sonnenbrillen, der dandyhaften Extravaganz ihrer Kleidung und den verführerisch inszenierten Posen erinnern sie an die Bühnenkostüme und Performances aus der Musikkultur des Glam Rock.¹⁷ Wie Philip Auslander dargelegt hat, wandte sich der in den frühen 1970er Jahren entstandene Glam Rock gegen vorherrschende, vermeintlich natürlich festgelegte Bilder von Maskulinität und bot einen Raum für »nicht-normative Performanzen von Gender und Sexualität«,¹⁸ die auch Anspielungen an Homosexualität und Bisexualität einschließen konnten.¹⁹ Bei den Kostümentwürfen auf der oberen Hälfte der Partiturseite (Abb. 1a) mag man sich an die bauchtief ausgeschnittenen, jumpsuit-artigen Bühnenoutfits der britischen Rockmusiker David Bowie und Freddy Mercury aus den 1970er Jahren erinnern fühlen. Dass Bussottis Kostümentwürfe durch Elemente popmusikalischer visueller Kultur vermittelt sind, lässt sich einerseits auf die verschiedenen Zeitebenen

17 Ich danke Ariane Jefsulat und Manuel Becker für diesen Hinweis.

18 Philip Auslander: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor 2006, S. 228, Übers. d. Verf.

19 Ebd., S. 60f.

der Oper zurückführen und als Verweis auf die Welt der 1970er Jahre verstehen. Andererseits – und dies ist meines Erachtens der wichtigere Punkt – sind die (häufig androgynen) Stile und ikonischen Posen des Glam Rock in besonderer Form dazu geeignet, um alternative, nicht-normative Bilder von Männlichkeit und männlichem Begehren öffentlich zur Darstellung zu bringen.

Auf die Skizze eines Bühnenbildes (1. Akt, S. 4) folgen weitere Kostümentwürfe auf der Partiturseite 5 (siehe Abb. 1b). Einige modische Details (z.B. Netzstoffe und Fransen) und körperbetonende Posen, die sich abermals mit popkulturellen Stilen der frühen 1970er Jahre assoziieren lassen, verbinden sich hier mit Elementen, die auf die höfische Medici-Welt verweisen: Dazu gehören die Tuniken, die bestickten und samtigen Umhänge, die gebauschten Ärmel, der ausgefallene Kopfschmuck und die am Gürtel bzw. in der Hand getragenen Schwerter. Dabei fügen sich die stilistischen Elemente von Glam Rock und ›Medici-Welt‹ in ihrer Glamourösität, ihrem Verzierungsreichtum und einer gewissen artifiziell-theatralen Wirkung gut zusammen. Wiederkehrende Motive wie partielle Nacktheit und außergewöhnliche Lendenschurze (z.B. eine Muschel) tragen zur Erotisierung der männlichen Körper bei.

Ist der Blick eines gleichgeschlechtlichen Begehrens in vielen der besprochenen sinnlich in Szene gesetzten männlichen Körpern zumindest angedeutet, wird an anderer Stelle in der Partitur homosexuelles Begehren explizit sichtbar gemacht: in der Zeichnung des Bühnenvorhangs für den Beginn des 3. Aktes,²⁰ die mit dem Titel »La caduta degli angeli« (dt. »Der Fall der Engel«) versehen ist (Abb. 2). Dargestellt sind nackte, eng verschlungene Männerkörper, zum Teil chimärisch, als Mischwesen mit tierischen Elementen, wobei auffällt, dass gerade an Stelle der Genitalien Tierkörper zu sehen sind (wie z.B. die Schlange als Symbol des Sündenfalls). Bussotti rufft hier das christliche Motiv des Engelsturzes auf, das vielfach in der Malerei²¹ verarbeitet wurde und das auch als antihomosexuelles Motiv verstanden werden kann.²²

20 Ein Bezug zur Handlung besteht zur 8. Szene (d.h. der ersten Szene des 3. Aktes), in der der Niedergang der Stadt Florenz von Musset, Pietro Strozzi und den Florentinern beklagt wird. Die Szene wird mit folgendem Text eingeleitet: »Als die abtrünnigen Engel aus dem Himmel vertrieben wurden und beim Sturz zur Hölle die Erde streiften, zerfiel ihre Schönheit und sank als Staub auf Florenz herab; ein rächender Blitz ließ das Wappen der Medici [das auf der Zeichnung abgebildet ist, Anm. d. Verf.] zu Asche werden, und noch im Regenbogen schillerte böse, gemein, unheilvoll die Lache ihres üblen Blutes.« Hamburgische Staatsoper (Hg.): *Lorenzaccio* von Sylvano Bussotti (Textheft), S. 18. Ital. Orig.: »[Pietro Strozzi] Quando, si dice, gli Angeli ribelli, scacciati dal cielo precipitarono all'inferno sfiorando terra, la loro bellezza si sgretolava in polvere su Firenze e un lampo di vendetta inceneriva lo stemma mediceo e l'arcobaleno stesso rifletteva livido, volgare, sinistro, la pozza di quel sangue triviale.« Sylvano Bussotti: »Libretto di *Lorenzaccio*«, in: Iotti: *L'aura ritrovata*, S. 205–229, hier S. 216.

21 Z.B. Pieter Bruegel der Ältere: *Der Sturz der rebellierenden Engel* (1562).

22 Vgl. Michael Brinkschröder: *Sodom als Symptom. Gleichgeschlechtliche Sexualität im christlichen Imaginären – eine religionsgeschichtliche Anamnese*, Berlin 2006, S. 1–6. Die antihomosexuelle Facette des Topos der gefallenen Engel wird im vorliegenden Kontext von Bussotti allein

Mit einem Porträt seines Gesichts in Frontalansicht, mittig am rechten Rand der Zeichnung, hat sich der Komponist selbst darauf verewigt.



Abb. 2: Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, Mailand 1972, 3. Akt, ohne Paginierung. Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. *International copyright secured. All rights reserved.* Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

schon dadurch spielerisch subvertiert, dass der Komponist Porträts von sich und anderen Personen aus seinem Umfeld darauf autobiographisch festhält.

Unterbrochene Schrift: Leere Takte durch Bild-Einschnitte

Kostümentwürfe und Zeichnungen zur Bühnenausstattung befinden sich nicht nur auf den ›notationsfreien‹ Seiten, die einem neuen Akt, einer neuen Szene oder einem neuen Abschnitt vorausgehen. Die Kostümentwürfe – und das ist das Bemerkenswerte – nehmen auch Platz im eigentlichen musikalischen Schriftraum ein. Sie können dabei um die Notensysteme herum positioniert sein, d.h. auf der freien Schriftfläche ringsum den Block an Notensystemen der verschiedenen Instrumenten- und Stimmgruppen. Sie können aber auch in diesen hineinragen und die Notensysteme in ihrem Fortlauf unterbrechen.

Besonders auffällig ist dies in der vierten Szene mit dem Titel »Popolo Fiorentino«, dem Finale des ersten Aktes.²³ Nachdem zuvor Uliva, die Schwester Maffios, durch eine Gruppe entführt wurde, zu der auch Alessandro de' Medici und Lorenzaccio gehören (Szene 2), findet nun ein Fest bei den Medici statt. Die Szene beginnt mit dem lustigen Gesang – die Zeichnungen suggerieren auch ein Tanzen – des florentinischen Volkes: Ein 16-stimmiger Chor intoniert einen collagierten,²⁴ weitgehend lautpoetischen Text, in dem die höfische Festlichkeit ironisch-kritisch kommentiert wird: »i gran signori si divertono[,] è naturale son nati per questo.«²⁵ Auf der ersten Partiturseite der vierten Szene unterbrechen Kostümentwürfe als Figuren in tanzender Körperhaltung sowohl die obere als auch die untere Akkolade (Abb. 3). Dort, wo die Zeichnungen das Notenbild der oberen Akkolade durchfahren, pausieren Chor und Violine für zwei 3/8-Takte, während Klavier, Perkussionsgruppe und Posaunen weiterspielen. In der Chorpartitur und in den Stimmen sind die Kostümentwürfe nicht zu sehen; die Unterbrechung ist dort als zweitaktige Pause im Fünfliniensystem notiert.²⁶

In der unteren Akkolade nehmen die eingezeichneten Kostümentwürfe die gesamte Höhe der Notensysteme aller Chor- und Instrumentalstimmen ein, sodass eine Generalpause von vier 3/8-Takten entsteht. Bussotti zeigt an dieser und ähnlichen Stellen in der Partitur die Anzahl der zu pausierenden Takte mit arabischen Ziffern an, die in der unteren Akkolade auf der Höhe des obersten Notensystems, in der oberen Akkolade auf der Höhe des untersten pausierenden Notensystems ein-

23 In der Partitur handelt es sich um die Seiten 12–22 im ersten Akt.

24 Laut Libretto handelt es sich um Textfragmente von James Joyce, Claudio Monteverdi, Aldo Palazzeschi und Musset. Bussotti: »Libretto di *Lorenzaccio*«, S. 208.

25 »Die großen Herren amüsieren sich. Das ist natürlich, denn sie sind dazu geboren.« Hamburgerische Staatsoper (Hg.): *Lorenzaccio von Sylvano Bussotti* (Textheft), S. 9.

26 Ich beziehe mich hier auf das Stimmenmaterial und die Chorpartitur zur Hamburger Erstaufführung.

getragen sind (siehe Abb. 3).²⁷ In den Chor- und Orchesterstimmen sind auch hier Pausentakte notiert.

Es wäre unzureichend, die Zeichnungen bloß als Beiwerk zur musikalischen Notation zu betrachten, nämlich als Bilder, die zufällig *auch* in die Partitur eingezeichnet wurden, aber in keinerlei Beziehung zur Notation stünden. Indem sie sich denselben, in sich strukturierten Schriftraum teilen und Platz auf der horizontalen Zeitachse einnehmen, unterbrechen sie den musikalischen Verlauf und können eine Pause von Stimm- und Instrumentengruppen, manchmal sogar eine Generalpause²⁸ herbeiführen. In der Chorpartitur und im Regiebuch werden die Generalpausentakte, notiert im Fünfliniensystem, weitgehend mit dem italienischen Vermerk »vuota« – gemeint ist wahrscheinlich »battuta vuota«, dt. »leerer Takt« – für eintaktige und »vuote« für mehrtaktige Generalpausen versehen. Indem sie zu leeren Takten führen, haben Bussottis Zeichnungen also direkte Auswirkung auf die Ebene des Klangs: Die Musik scheint für die Kostümentwürfe, Requisiten und Bühnenbilder zu weichen.

Nicht jede von außen in den musikalischen Schriftraum hineinragende Zeichnung resultiert in einer Unterbrechung der Musik. Manchmal haben sie zur Konsequenz, dass auf einer Partiturseite die Akkolade später beginnt oder früher aufhört, also weniger Platz für sie zur Verfügung steht.²⁹ An einer späteren Stelle in der vierten Szene, auf der Partiturseite 20, lässt sich gut nachvollziehen, welche der eingezeichneten Bühnenbildelemente in den vier Akkoladen zu einer Generalpause führen und welche nicht, nämlich anhand der zusätzlichen Angabe der Anzahl der Pausentakte in arabischen Ziffern (Abb. 4).

27 Die auf der hier besprochenen Partiturseite (Abb. 3) eingetragenen Instruktionen »cede« (*cedere* als nachgeben im Tempo) in der oberen Akkolade und »(cedendo anchor più... e riprendendo)« in der unteren Akkolade zeigen Veränderungen des Tempos an. Da sich diese Anweisung im zweiten Fall auf die Generalpause bezieht, liegt die Vermutung nahe, dass die flexiblere Tempogestaltung einer Bühnenaktion gilt. Ich danke Jürgen Maehder für diesen Hinweis.

28 Weitere solcher Generalpausen in der vierten Szene befinden sich auf den Seiten 14, 15, 20 und 21.

29 Auch in diesen Fällen ist allerdings vorstellbar, dass eine Verkürzung der Akkolade musikalisch-formale Konsequenzen haben kann, etwa für die Gestaltung musikalischer Sinnabschnitte.

scena quinta: Popolo Fiorentino

The image displays a page of a musical score for the opera *Lorenzaccio*. The title at the top is "scena quinta: Popolo Fiorentino". The score is written for a large ensemble, including Soprano, Contralto, Caricatura, Coro, and various instrumental parts. The tempo is marked "allegro" and the time signature is 3/8. The score is divided into two sections: "ripreso" (top right) and "cedo" (middle right). The lyrics are in Italian, featuring repetitive words like "palle" and "balle".

Two illustrations are included: one of a male figure in a simple, possibly loincloth-like garment, and another of a female figure in an elaborate, feathered costume with a mask. The score includes dynamic markings such as *fff*, *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *pp*, and *ppp*, as well as performance instructions like "ripreso" and "cedo".

Abb. 3: Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, Mailand 1972, 1. Akt, S. 13. Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. International copyright secured. All rights reserved. Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

20

Tempi (suoi libri di moderatelli misure vuote)

Messa Soderini

The image displays a page from a musical score for 'Messa Soderini' by Sylvano Bussotti. The page is numbered '20' in the top left corner. At the top, it specifies 'Tempi (suoi libri di moderatelli misure vuote)' and 'Messa Soderini'. The score is arranged in a grid-like fashion, with musical staves and architectural drawings interspersed. The musical staves are labeled with instrument parts: Soprani (Soprano), Contraltini (Alto), Tenori (Tenor), Bassi (Bass), and Organo (Organ). The architectural drawings include a large church facade at the top left, a tall tower on the left, a stone structure with a crenellated top in the center, a stone archway on the right, a decorative crown-like structure at the bottom left, and a large octagonal building at the bottom left. The musical notation includes various dynamics such as 'ppp', 'pp', 'p', 'mf', 'f', and 'ff', and includes lyrics in Italian. The page is marked with section numbers (1), (2), (3), and (4) at the bottom of the staves.

Abb. 4: Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, Mailand 1972, 1. Akt, S. 20. Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. *International copyright secured. All rights reserved.* Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

Welche ästhetische Idee bei den dazwischenfahrenden Bildern im Einzelfall ausschlaggebend war, ob z.B. eine plötzliche Reduktion des Klangapparats bzw. der entsprechenden Notensysteme der Tatsache geschuldet war, dass Bussotti an eben dieser Stelle eine bestimmte Zeichnung einfügen wollte, oder ob die musikalische Idee einer Klangreduktion zu mehr Platz auf der Partiturseite führte,³⁰ den Bussotti dann für einen Kostümentwurf nutzte, lässt sich nur schwer rekonstruieren. Anzunehmen ist – insbesondere vor dem Hintergrund von Bussottis disziplinenübergreifender Poetik und Ästhetik – eine wechselseitige Beeinflussung und Vermittlung von musikalischen und inszenatorisch-bildlichen Erwägungen.

Ob sich das Phänomen der Bild-Einschnitte in der Notation auch in der konkreten szenischen Umsetzung widerspiegelt, hängt von den Entscheidungen der Regie ab. Beispielhaft soll an dieser Stelle ein kurzer Blick in das Regiebuch³¹ zur Hamburger Aufführung von 1973 geworfen werden. Vorausgeschickt sei nochmals der Hinweis, dass sich Bussotti mit der Hamburger Realisierung nicht zufrieden zeigte und die Produktion nach Angaben von Beteiligten unter schwierigen Rahmenbedingungen stattfand.³² Im Regiebuch ist für den Beginn der 4. Szene des 1. Aktes vermerkt: »alle auf, traumhafter Tanz, erst Strecken selbst, dann erotischer Kontakt«. Zum ersten Bild-Einschnitt, der zweitaktigen Pause des Chors (siehe Abb. 3), folgt die Anweisung: »stehen und Kontaktaufnahme zum Sextraumfühltanz«. Beim Wiedereinsatz des Chors werden dann auch die »traumhafte[n] Bewegungen« wieder aufgenommen. Für die nächste Bild-Unterbrechung, die viertaktige Generalpause auf der Partiturseite 13 (siehe Abb. 3), gibt es den Eintrag »alle starr«; nach der Generalpause soll es mit dem »Sex-Fühl-Tanz« weitergehen.³³

Auf der Partiturseite 14 geht der Entwurf eines herrschaftlichen Kostüms mit Umhang und Schwert in der unteren linken Ecke – möglicherweise für den Herzog Alessandro de' Medici – mit einer fünftaktigen Generalpause einher. Zum Beginn dieser Pausentakte heißt es im Regiebuch: »Gruppe steht starr«. Der Herzog

30 In dem Kontext ist der Hinweis wichtig, dass es für Bussottis Schreibpraxis nicht unüblich war, leere Takte nicht als Pausentakte im Fünfliniensystem zu notieren, sondern dort einen freien Zwischenraum zu belassen, Notensysteme also nicht »leer« fortzuführen.

31 Im Notenarchiv der Hamburgischen Staatsoper befindet sich ein zweiteiliges Regiebuch (durchschossener Klavierauszug der Oper mit handschriftlichen Bleistift-Eintragungen zur Personenregie) zur dortigen Produktion des *Lorenzaccio* von 1973. Ich danke der Hamburgischen Staatsoper für den Zugang zum Material sowie Holger Winkelmann-Liebert und Frank Gottschalk von der Notenbibliothek der Staatsoper für ihre Unterstützung.

32 Dies berichtete Jürgen Maehder, der bei der Hamburger Erstaufführung als Regieassistent und nach eigenen Angaben auch als Übersetzer zwischen Bussotti und dem Dirigenten Marek Janowski fungierte, in einer E-Mail an die Autorin vom 14. Mai 2023.

33 Regiebuch (1. Teil) zur Hamburger Produktion des *Lorenzaccio* 1973, S. 18–20 durchschossen.

Alessandro scheint sich bis zum vierten Pausentakt noch auf der Bühne zu bewegen, dann folgt der Hinweis: »Herzog steht, alles schaut.«³⁴

Im Wechsel von Bewegung und Stillstand zeigen die Angaben³⁵ des Regiebuchs zur Personenführung auf der Bühne an den exemplarisch erwähnten Stellen eine deutliche strukturelle Korrespondenz zwischen der Bühnenaktion und den Bild-Unterbrechungen der Notation. Letztere sind im Klavierauszug des Regiebuchs durch Pausentakte im Fünfliniensystem repräsentiert. An dieser Stelle liegt die Deutung nahe, dass eine Regieanweisung wie »alle starr« zu einer Generalpause wohl vor allem aus der Idee eines Wechsels von Klang und »Klangpause« entstanden ist und weniger aus der Idee eines Wechsels von Musik und Bild. Denn die pausenerzeugenden Zeichnungen in der Partitur könnten ja gerade umgekehrt, nämlich im Kontrast zur Idee eingefrorener Bewegung, als eine besondere Fokussierung der Aktion auf der Bühne verstanden werden, die wiederum mit einer eigenen Klanglichkeit einhergehen könnte.

Genderperformanz in der Partitur

Um das Ineinander von musikalischer Schrift und (geschlechtlich markierten) szenenbezogenen Zeichnungen bei Bussotti greifbar zu machen, möchte ich im Folgenden schrifttheoretische, ästhetische und gendertheoretische Gesichtspunkte miteinander verschränken. In der *Lorenzaccio*-Partitur sind mit der Fünfliniennotation und den Kostüm- und Requisitenentwürfen verschiedene Repräsentationsformen wirksam, die zum Teil denselben Darstellungsraum nutzen. Die gerade besprochenen Partiturseiten aus der vierten Szene des ersten Aktes sind eindruckliche Beispiele dafür, dass es sich bei Inskriptionsflächen – wie Sybille Krämer formuliert hat – um artifizielle Sonderräume³⁶ handelt, in denen durch die Kulturtechnik der Verflachung³⁷ heterogene Elemente in Beziehung zueinander gesetzt werden können. Verflachung meint dabei die Übersetzung von Phänomenen unterschiedlicher Materialität (hier: von Klangereignissen, dreidimensionalen Objekten und körperlich-performativen Aspekten) in die Zweidimensionalität. Der

34 Ebd., S. 21 durchschossen.

35 Nach Wissen der Verfasserin gab es keine Aufzeichnung der Hamburger Aufführung des *Lorenzaccio*.

36 Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016, S. 65.

37 Ebd., S. 15.

zweidimensionale Schriftraum fungiert dann als mediale Kontaktfläche,³⁸ auf der sich zeichenhaft-diskrete und bildlich-szenische Elemente begegnen.

In Hinblick auf die spezifische Ästhetik und Poetik Bussottis sind die verschiedenen Arten von Referenz, die in der inskribierten und bebilderten Partitur wirksam sind, nicht (nur) im Modus eines Nebeneinander zu verstehen. Von Bussotti, der als Komponist und Regisseur denkt, sind sie in ein Verhältnis zueinander gesetzt; das eine kann im Lichte des anderen gesehen werden: »Zusammen mit der Musik«, so hat es Bussotti einmal formuliert, könne »ein Kleid geheimnisvolle, enge Bindungen schaffen. So wie ein Stoff sich an den Körper schmiegt, [könne] sich die Idee eines Kostüms um den musikalischen Satz legen.«³⁹ Analytische Studien dazu, wie die Relationen zwischen Klang und Kostümen auf inhaltlicher Ebene konkret beschaffen sind und welche neuen Bedeutungszusammenhänge durch sie entstehen können, stehen bislang noch aus. Festgehalten werden kann hier, dass ein wechselseitiges Bespiegeln und Anreichern von Facetten durch Bussottis Positionierung der Zeichnungen im Schriftraum der Partitur nahegelegt wird, insbesondere dort, wo die Kostüme in die Akkoladen hineinragen oder diese innerhalb der fortlaufenden horizontalen Zeitachse unterbrechen. Bereits in der Partitur ist eine Szene geschaffen, in der die Musik eine inhaltlich-performative Rahmung erfahren kann.

Thematischer Einschub: Aspekte des Inszenatorischen in Bussottis frühen graphischen Partituren

An dieser Stelle sei ein kurzer argumentativer Umweg über Bussottis instrumentalmusikalische graphische Partituren der 1950er und frühen 1960er Jahre erlaubt. Ein zentrales Merkmal vieler dieser Partituren⁴⁰ ist das sichtbare Aufbrechen des standardisierten Fünfliniensystems: durch das Ausscheren und Abbiegen einzelner

38 Vgl. Federico Celestini / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 1–50, hier S. 31f.

39 Die Ausführungen Bussottis sind enthalten in Luciano Morini / Aldo Premoli: *Träume in Samt und Seide. Mystik und Realität in den Opernkostümen des Sylvano Bussotti*, übers. von Ingrid von Bannerfeld und Piera Ferraris, München 1985, S. 8. Das Zitat geht wie folgt weiter: »Den Sänger zu kleiden entspricht, falls Du Musiker bist, der Vorstellung, eine musikalische Idee zu bedecken, wenn diese Idee zu nackt ist. Man könnte sagen, daß Du, alleine mit der Stimme die Formen eines Körpers modellierend, die plastische Wiedergabe Deiner Idee erhältst. Du schaffst eine Figur, als wärest Du ein Porträtmaler oder Bildhauer« (S. 8).

40 Bekannte Beispiele sind die *Piano Pieces for David Tudor* 1 und 3 (1959) sowie das Stück »Sensitivo« (per arco solo) aus der Sammlung *Sette fogli* (1959).

Linien, durch die Inszenierung eines Übergangs von geschwungenen Linien zum Fünflinienraster oder auch durch das Hinzufügen neuer, häufig frei gezeichneter Linien, die sich – wie ich an anderer Stelle⁴¹ argumentiert habe – als Aufhebung der geraden Notenlinie verstehen lassen. In den deutlich vor Auge gestellten ›Verflüssigungen‹ des Fünfliniensystems eignet Bussottis graphischen Notationen ein Moment des Selbstreflexiven, insofern hier die visuell-räumlichen Bedingungen bisheriger Notationspraktiken vorgeführt werden.⁴² Im Zur-Schau-Stellen der Bedingungen des Schreibens im Schreiben zeigt sich eine inszenatorische Dimension musikalischer Schrift. Die Zeichen und ihre räumlich-visuelle Anordnung treten nicht in ihrer Selbstverständlichkeit in den Hintergrund und werden quasi unsichtbar, sondern sie werden selbst thematisiert und inszeniert. In anderen Worten: Nicht nur wird etwas durch Schrift erzeugt – das Schreiben selbst wird gezeigt.⁴³

In Hinblick auf die Beobachtung, dass Bussotti nach vermehrten graphischen Notationsexperimenten in den 1950er und 60er Jahren wieder zunehmend auf die etablierte Fünfliniennotation zurückgriff, hat Jürgen Maehder die Erklärung angeboten, dass »der graphische Impetus« Bussottis um 1970 in das Entwerfen von Bühnenbildern und Kostümen quasi umgelenkt worden sei.⁴⁴ In dem Kontext würde ich allerdings auch umgekehrt betonen wollen, dass bereits in Bussottis graphischen Instrumentalpartituren das Moment des Inszenatorischen, das in der *Lorenzaccio*-Partitur dann in einem buchstäblicheren Sinne zum Ausdruck kommt, wesentlich vorhanden ist. Eine solche theatrale⁴⁵ Komponente im Sinne des erwähnten Zur-

-
- 41 Julia Freund: »Adventures of Writing: On Bussotti's Practice of Freehand Line-Drawing«, Vortrag auf der Gießener Tagung *Perspectives on Sylvano Bussotti* am 1.10.2021. Der Beitrag wird im Tagungsband *Perspectives on Sylvano Bussotti* (Hg. von Julia Freund, Federica Marsico und Matteo Nanni) im Wolke Verlag erscheinen.
- 42 Vgl. Julia Freund: »Bild und Zeichen in der musikalischen Schrift. Überlegungen zur Interpretation der frühen graphischen Partituren Bussottis im Lichte von Adornos Reproduktionstheorie«, in: Julia Freund / Matteo Nanni / Jakob M. Schermann / Nikolaus Urbanek (Hg.): *Dialektik der Schrift. Zu Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion*, Paderborn 2022, S. 147–189, hier S. 162.
- 43 Damit ist eine Facette von Schrift benannt, die insbesondere von Roland Barthes in seinen vielfältigen Reflexionen, die sich um den Begriff der *écriture* zentrieren, artikuliert worden ist. Der Begriff der *écriture* erfährt in Barthes' Schriften verschiedene Akzentuierungen, wobei theatrale Denkfiguren im Sinne eines Zur-Schau-Stellens immer wieder eine wichtige Rolle spielen. Siehe z.B. Roland Barthes: *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift*, übers. von Hans-Horst Henschen, Mainz 2006, S. 110–113. Aufschlussreich sind für den vorliegenden Kontext auch Barthes' Ausführungen in *Cy Twombly*, übers. von Walter Seitter, Berlin 1983 [Orig.: *Cy Twombly ou Non multa sed multum*, Mailand 1979], insbesondere S. 65–68.
- 44 Maehder: »Odo un Sylvano«, S. 36.
- 45 Vgl. zum »grundlegend theatralen und inszenatorischen Charakter von Medialität« die literaturwissenschaftliche Studie von Petra Gropp: *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*, Bielefeld 2006, hier S. 39.

Schau-Stellens des Schreibens, ist – so meine These – ein wichtiges Merkmal von Bussottis Notationspraktiken insgesamt.⁴⁶

Schließlich sei noch auf einen anderen Zusammenhang von den früheren graphischen Partituren und der *Lorenzaccio*-Partitur verwiesen: Bussotti Erfahrungen mit alternativen Notationsstrategien, also das Experimentieren mit verschiedenen graphischen Anordnungen, mit Hybridformen zwischen Schrift und Bild sowie mit stark gestischen Notationen brachten eine Flexibilität und Vielseitigkeit des Schreibens mit sich, die einen fruchtbaren Boden für die Entstehung der Idee von Bild-Einschnitten in der *Lorenzaccio*-Partitur darstellten.

Vor diesem Einschub zu Bussottis graphischen Notationen wurde die Möglichkeit des Mediums der Partitur expliziert, neben Zeichenhaftem auch Ikonisches zu vermitteln. Mit dieser Möglichkeit öffnet sich der musikalische Schriftraum auch für anschauliche lebensweltliche Bezüge. In Forschungen zur ›Schriftbildlichkeit‹ ist immer wieder der epistemische und operative Wert von Schreib- und Notationsverfahren betont worden. Die zweidimensionale Inskriptionsfläche erscheint dabei als Experimentierfeld für kognitive oder kreative Operationen,⁴⁷ auf dem z. B. Beziehungen zwischen Klängen visuell verdeutlicht und Formverläufe übersichtlich skizziert werden können oder auch, wie etwa in seriellen Tabellen, weiteres Material generierbar ist. Wenn man davon ausgeht, dass Schrift *auch* eine grundlegend inszenatorische Dimension hat, dass also im Schreiben etwas zur Erscheinung gebracht wird, kommt hier noch ein anderes Potenzial zum Vorschein: Einen zentralen Gedanken aus Wolfgang Iser's literaturanthropologischer Studie *Das Fiktive und das Imaginäre* aufgreifend, ließe sich die Inskriptionsfläche als Experimentierfeld für »Möglichkeiten [des] Andersseins« betrachten; als ein Ort, an dem sich auch verschiedene Verkörperungsmöglichkeiten erproben lassen.⁴⁸

46 So lässt sich auch die Tatsache, dass Bussotti seine Partituren als Faksimiles der Autographe publizierte, in dem Zusammenhang betrachten, insofern hier der vorgängige Schreibprozess als körperlich-performativer Vorgang in den Spuren der Handschrift sichtbar bleibt.

47 Vgl. Sybille Krämer: »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«, in: Martina Heßler / Dieter Mersch (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, S. 94–123, hier S. 104f., sowie aus der musikwissenschaftlichen Forschung Carolin Ratzinger: »Entwerfen – Ordnen – Hinzufügen – Kommentieren – Streichen. Aspekte der Operativität musikalischen Schreibens im Bläserquintett op. 26 von Arnold Schönberg«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 17 (2020), S. 81–99.

48 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 515. Die Passage befindet sich im 2. Unterkapitel des Epilogs mit dem Titel »Inszenierung als anthropologische Kategorie«.

Eine gendertheoretische Wendung dieses Potenzials lässt sich mit Rekurs auf Judith Butler vollziehen.⁴⁹ In ihren grundlegenden Arbeiten zu dem Thema Geschlecht hat Butler dargelegt, dass Geschlechterbilder und Geschlechterzugehörigkeit nicht etwa substantiell vorhanden sind, sondern sich überhaupt erst durch wiederholte »performative Leistung[en]« konstituieren. Die »Illusion« einer Naturgegebenheit werde dabei durch ständige »Wiederholungen« und »Reinszenierungen« der performativen Akte aufrechterhalten.⁵⁰ Davon ausgehend lässt sich das Einzeichnen der Figuren und Kostümentwürfe in der *Lorenzaccio*-Partitur als performative Handlung des Erzeugens von Geschlechterbildern verstehen. Dabei soll nochmals betont werden, dass dieser Modus des *doing gender* nicht erst im Bühnengeschehen, sondern bereits in der Partitur manifest wird, die damit als visueller Handlungsraum für Genderperformanzen in den Blick gerät – und zwar hier kraft des medialen Potenzials der Inskriptionsfläche, Symbolisches und Bildliches zu integrieren.

Butlers Bemerkung, dass die individuellen performativen Hervorbringungsakte von Geschlechterentwürfen wesentlich historisch und kulturell vermittelt sind,⁵¹ wäre mit Blick auf das vorliegende Beispiel noch um die Dimension einer ästhetischen Vermittlung zu ergänzen: Neben der Beeinflussung durch popkulturelle Elemente der 1970er Jahre und den Referenzen auf die italienische Oper des 19. Jahrhunderts sind Bussottis Kostüm-, Requisiten- und Bühnenbildentwürfe in ihrer Raffinesse von einer ästhetisch-poietischen Haltung geprägt, für die die Kategorie der Schönheit zentral ist und die in Zusammenhang mit der europäischen Tradition der *Décadence* gesehen werden kann.⁵²

Auch eine soziopolitische Kontextualisierung ist an dieser Stelle sinnvoll: In den frühen 1970er Jahren entstanden in Italien wie in anderen europäischen Staaten die ersten *gay liberation* Gruppierungen, allerdings war die gesamtgesellschaftliche Akzeptanz von Homosexualität, auch im europäischen Vergleich, nicht besonders hoch.⁵³ Und als Bussotti die Arbeit am *Lorenzaccio* aufnahm, gab es in seinem di-

49 Für eine produktive Verbindung der Positionen Ibers und Butlers siehe auch Doris Kolesch / Annette Jael Lehmann: »Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution«, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2019, S. 347–365, hier S. 364.

50 Judith Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie«, übers. von Reiner Ansén, in: Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, S. 301–320, hier S. 302 und 312 (engl. Orig.: »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, 1997).

51 Ebd., S. 303–309.

52 Giuseppina La Face: »Teatro, eros e segno nell'opera di Sylvano Bussotti«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 9 (1974), S. 250–268, hier S. 250f. und 258. Auch Bussottis Ästhetik des musikalischen Schreibens ließe sich in dem Zusammenhang produktiv beleuchten.

53 Peter M. Nardi: »The Globalization of the Gay & Lesbian Socio-Political Movement. Some Observations about Europe with a Focus on Italy«, in: *Sociological Perspectives* 41/3 (1998),

rekten Umfeld einen skandalösen Justizfall. Der Dichter Aldo Braibanti (1922–2014), dessen Texte Bussotti mehrfach vertonte – einzelne Textpassage gingen auch ins *Lorenzaccio*-Libretto ein –, wurde 1968 zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt in Zusammenhang mit zwei Beziehungen, die er zu zwei jungen (volljährigen) Männern geführt hatte. Homosexuelle Beziehungen waren in Italien nicht unter Strafe gestellt; als Tatbestand wurde etwas angeführt, das in der damaligen Rechtsprechung *plagio*⁵⁴ (dt. Plagiat) genannt wurde und das Hörigmachen einer anderen Person meinte. Braibanti wurde vorgeworfen, er habe die zwei jungen Männer mit seinen Ideen indoktriniert und sie von ihren Familien ferngehalten.⁵⁵ Der Gerichtsprozess wurde vielfach als Farce und als Schauplatz gesellschaftlicher Kämpfe wahrgenommen.⁵⁶

Dass Bussotti im *Lorenzaccio* ebenso wie in anderen Musiktheaterstücken⁵⁷ homoerotisches Begehren thematisiert, mag von dessen eigener homosexuellen Orientierung zeugen – was insofern plausibel ist, als autobiographische Bezüge ein wesentliches Merkmal seines künstlerischen Schaffens sind und auch im *Lorenzaccio* vorliegen. Doch sollte die Partitur zu *Lorenzaccio* nicht nur mit Blick auf biographische und ästhetische Gesichtspunkte kontextualisiert werden. Insbesondere vor dem oben angerissenen soziopolitischen Hintergrund erscheint es angemessen, die *Lorenzaccio*-Partitur auch als Sichtbarmachen und Zu-Sehen-Geben⁵⁸ von männlichen Körperbildern jenseits des hegemonialen Männlichkeitsbildes zu verstehen sowie als öffentliches Aufbrechen heteronormativer Vorstellungen.⁵⁹ Die Partitur

S. 567–586. Nardi berichtet von einer Umfrage aus den frühen 1980er Jahren, bei der 63 % der Teilnehmer_innen in Italien Homosexualität für ungerechtfertigt hielten (S. 576).

54 Der Art. 603 (Plagio) des italienischen Strafgesetzbuchs wurde 1981 als verfassungswidrig erklärt.

55 Vgl. Albert J. Borowitz: »Psychological Kidnaping in Italy. The case of Aldo Braibanti«, in: *American Bar Association Journal* 57/10 (1971), S. 990–995, hier S. 990.

56 Vgl. Alberto Moravia et al.: *Sotto il nome di plagio. Studi e interventi sul caso Braibanti*, Mailand 1969. In den letzten Jahren hat der Braibanti-Prozess wieder mehr Aufmerksamkeit erhalten, so unter anderem durch den Dokumentarfilm *Il caso Braibanti* (2020) von Carmen Giardina und Massimiliano Palmese, der in Teilen auf dem gleichnamigen Theaterstück (2017) Palmeses beruht.

57 Z.B. in der Oper *Le Racine. Pianobar pour Phèdre* (1980), vgl. dazu Federica Marsico: »A Queer Approach to the Classical Myth of Phaedra in Music«, in: *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 34 (2017), S. 7–28.

58 Vgl. Sigrid Schade / Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, S. 9.

59 Bereits in den späten 1950er Jahren, als Bussotti die Szene der Darmstädter Ferienkurse betrat (1958–61), dürfte er durch seine offen ausgelebte Homosexualität einige Irritationen ausgelöst haben. Wie Paul Attinello und David Osmond-Smith in ihrem Aufsatz »Gay Darmstadt« von 2007 dargelegt haben, wurde Homosexualität im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse wenn nicht tabuisiert, so doch zumindest sehr privat gehalten. Die Autoren vertreten zudem die These, dass im Jahr 1958, als John Cage mit seiner Zufalls-Ästhetik in die Darm-

trägt Spuren gesellschaftlicher Geschlechterdiskurse und ist auch als Bestandteil dieser Diskurse zu betrachten.

Epilog: Zum Zeichenstatus der Zeichnungen

Tragen die Körper-Zeichnungen in der *Lorenzaccio*-Partitur historische und kulturelle Signaturen, stellt sich die Frage, wie damit in einer heutigen Produktion des *Lorenzaccio* umzugehen wäre. Im Partiturvorwort hat Bussotti vermerkt, es sei nicht obligatorisch, seine Zeichnungen zu realisieren.⁶⁰ Andererseits gehören sie zur schriftlichen Fixierung der Oper und könnten vor dem Hintergrund von Bussottis multidisziplinärer Ästhetik als Teil einer autorisierten Werkversion des in der Uraufführung regieverantwortlichen Komponisten verstanden werden. Durch die Integration der Darstellungen in den Notentext, also durch die Rahmung der Opernpartitur, scheint den Darstellungen selbst etwas Zeichenhaftes zuzuwachsen.⁶¹ Wenn das so ist, wie wären sie zu lesen?

Wird die Perspektive stark gemacht, die in den Figurenzeichnungen zum Bild geronnene Performanzen sieht, wären die Bilder nicht in ihrer konkreten Bestimmtheit als visuell fixierte Anweisung zu lesen, was ja gerade den darunter liegenden performativen Akt verdeckte. Die Übersetzungsarbeit könnte vielmehr darin bestehen, jene vorgängige bildgenerierende Bewegung erneut zu realisieren. Die Bilder wären somit, ebenso wie die musikalische Notation, interpretations- bzw. verkörperungsbedürftig. Verstehen wir sie als Zeichen, in denen sich historische Möglichkeiten der Verkörperung manifestiert haben,⁶² könnte eine Herausforderung für eine heutige Produktion des *Lorenzaccio* in Hinblick auf die Dimension der Geschlechterbilder gerade darin bestehen, die historischen Gender-Signaturen der Partitur herauszulesen und sie mit Blick auf gegenwärtige Kontexte,

städter Szene einbrach, Bussottis Auftreten in mancher Hinsicht von ähnlich erschütternder Wirkung war, indem er »certain underlying connections between music, avant-gardism and homosexuality« ans Tageslicht zu bringen schien. David Osmond-Smith / Paul Attinello: »Gay Darmstadt. Flamboyance and Rigour at the Summer Courses for New Music«, in: *Contemporary Music Review* 26 (2007), S. 105–114, hier S. 110.

60 Bussotti: *Lorenzaccio*, n.b. (»Nota bene«), ohne Paginierung. Jürgen Maehder und David Osmond-Smith weisen dagegen die Zeichnungen als verbindlich aus. Siehe Maehder: Art. »Lorenzaccio«, S. 482, und David Osmond-Smith: Art. »Bussotti, Sylvano«, in: *The New Grove*, S. 678–682, hier S. 679.

61 Durch die Integration der materialen Objekte (Kostüme, Requisiten) und performativen Aspekte einer Opernaufführung in die Partitur wird deren sinnkonstituierende Bedeutung für das Werk unterstrichen.

62 Vgl. Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution«, S. 303–305.

Horizonte und Verkörperungsmöglichkeiten zu aktualisieren – im Rahmen der von Bussotti im *Lorenzaccio* gesetzten Bildsprache.⁶³

63 Aus der Perspektive eines solchen aktualisierenden Ansatzes könnte auch ein neuer Blick auf Interpretationsmöglichkeiten der musiktheatralen Werke Bussottis entstehen. Dies auch in Hinblick auf die häufig konstatierte Problematik, Stücke wie den *Lorenzaccio* ohne die Interpret_innen, für die Bussotti die Rollen schrieb (darunter auch der Komponist selbst), zu realisieren. Vgl. z.B. Alessandra Luciola: *Sylvano Bussotti*, Mailand 1988, S. 59.

Körperlichkeit in Transkriptionen afrikanischer Musik

Nepomuk Riva

Der österreichische Musikethnologe Gerhard Kubik trat seit den 1970er Jahren dafür ein, den westlichen Musikbegriff für den Bereich afrikanischer Kulturen grundlegend zu überdenken. Klanglichkeit und Motionalität ließen sich auf diesem Kontinent nicht voneinander trennen.

In den afrikanischen Sprachen gibt es, soweit uns bekannt ist, kein Wort, das dem lateinischen Begriff ›musica‹ in seinem semantischen Feld genau entsprechen würde. [...] Das Wort *ngoma* ist der grundlegende Ausdruck im Kiswahili, mit dem der Komplex Musik/Tanz angesprochen wird. [...] Das Überschneiden von Begriffen in afrikanischen Kulturen, die sowohl den auditiven wie den kinetischen Bereich der Musikgestaltung umfassen, geht darauf zurück, daß diese Bereiche durch identische motivationale Patterns (Bewegungsgestalten, Bewegungsmuster) miteinander verbunden sind.¹

Bereits in wissenschaftlichen Schriften bedarf es einiger Kunstfertigkeit, diese Doppelbedeutung mangels einer eigenen Terminologie durch Wortgebilde wie ›Musik/Tanz‹ konsequent auszudrücken. Schwieriger wird es bei der Frage nach Transkriptionen solcher Musiken, in denen dann logischerweise Klang und Motionalität gleichberechtigt abgebildet werden müssten. Wie lassen sich jedoch Körperbewegungen in eine schriftliche Notationsform übersetzen? Sollen sie wie beim Klang mit arbiträren Symbolen repräsentiert werden oder soll mit ikonischen graphischen Abbildungen auf sie verwiesen werden? Und welcher kulturelle Selbstaussdruck oder welche kulturellen Fremdzuschreibungen werden bei Transkriptionen mit vermittelt?

Während meiner Feldforschungen zu Kirchenmusik in der anglophonen Region von Kamerun (2003–2013) kam ich in Kontakt mit einem Genre von christlichen Kehrversen, sogenannten Chorussen, zu denen bestimmte Gesten ausgeführt werden, die Teile des Gesangstextes verdeutlichen. Bei meinen Versuchen, diese Lieder adäquat zu transkribieren, um das dahinterliegende Repertoire an Gesten untersuchen zu können, begab ich mich auf die Suche nach passenden Vorbildern

1 Gerhard Kubik: *Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Aufsätze*, Leipzig 1988, S. 61f.

aus meinem Fachgebiet und wurde zu meinem Erstaunen trotz des zitierten Konzeptes nicht fündig. Diese Lücke in musikethnologischen Publikationen erscheint mir nicht als zufällig. Durch die anthropologische Ausrichtung des Faches seit der Mitte des 20. Jahrhunderts und besonders seit Beginn postkolonialer Forschungen herrscht eine Zurückhaltung bei Autor_innen, was die Transkription von Körperbewegungen in afrikanischen Kulturen betrifft. Zu schnell entstehen durch Abbildungen Objektivierungen von Körperteilen oder Reduktionen auf äußerliche Gendermerkmale. Die berechtigte Angst herrscht vor, unbeabsichtigt sexualisierende und rassifizierende Bilder zu reproduzieren, die stereotypen Zuschreibungen von Schwarzen² Männern und Frauen entsprechen, wie sie in mehrheitlich weißen³ Gesellschaften existieren. Eine Reihe musikethnologischer Transkriptionen lassen sich dennoch finden, in denen versucht wird, Körperbewegungen während der Musikausübung darzustellen. Diese Formen möchte ich im Folgenden analysieren, kategorisieren und in ein Verhältnis zu meinem eigenen Vorgehen bei der Transkription der Kameruner Chorusse setzen.

Die Autor_innen der untersuchten Publikationen gehen bislang unterschiedlich vor, ohne dass sie ihre Herangehensweise in ihren Schriften reflektieren. Vordergründig geht es ihnen um die visuelle Darstellung von Klang und Körperlichkeit. Sie positionieren sich damit aber zugleich in einem intersektionalen Feld zwischen Gender- und ›Rasse‹⁴-Darstellungen, wodurch ihre Transkriptionen eine Bedeutung über die Abbildungen von Klang und Bewegung hinaus erhalten. Vorweg sei angemerkt, dass Musiktranskriptionen aufgrund der vorwiegend qualitativen, sprachorientierten Forschungsmethoden in den letzten Jahrzehnten in der Musikethnologie generell unpopulär geworden sind. Die meisten Autor_innen beschränken sich auf Texte, Graphiken und erläuternde Abbildungen, wobei

-
- 2 Um das gesellschaftspolitische Konzept hinter dem Begriff ›Schwarz‹ zu verdeutlichen, wird wie in der kritischen Rassismus-Forschung üblich der Begriff durchgängig groß geschrieben. Damit wird auf die selbstgewählte Bezeichnung Schwarzer Menschen verwiesen, die bestimmte gemeinsame Lebenserfahrungen in von Weißen dominierten Gesellschaften machen, siehe Noah Sow: »Schwarz. Ein kurzer vergleichender Begriffsratgeber für Weiße«, in: Susan Arndt / Nadja Ofuately-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache*, Münster 2015, S. 608–610.
 - 3 Bei dem Begriff ›Weiße‹ handelt es sich ebenfalls um ein gesellschaftliches Konzept. Um dies zu markieren, wird er durchgängig klein und kursiv geschrieben. Damit wird sowohl die Gruppe von Menschen markiert wie auch ihre normgebende Funktion und ihre Privilegien in den westlichen Gesellschaften, siehe Noah Sow: »weiß«, in: Susan Arndt / Nadja Ofuately-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache*, Münster 2015, S. 190f.
 - 4 Der deutsche Begriff ›Rasse‹ wird wie in den kritischen Rassismus-Forschungen mit Anführungszeichen markiert, um darauf zu verweisen, dass es sich um ein Konstrukt handelt, das bei Menschen keine biologische Grundlage besitzt, allerdings als Kategorie in gesellschaftspolitischen Prozessen wirksam wird.

Letztere aufgrund ethischer und rechtlicher Fragen auch umstritten sind. Die Analysen beschränken sich deswegen auf Literatur bis um die Jahrtausendwende. Die Grundfrage nach einer adäquaten Transkription von musikalischen Aktivitäten ist allerdings durch das Ausweichen auf andere Beschreibungsformen nicht gelöst, da Gestik und Körperbewegungen oft essenzieller Bestandteil sprachlicher Äußerungen darstellen und einem eigenen kulturell definiertem System folgen. Die wachsende Forschungsrichtung der angewandten Musikethnologie (Applied Ethnomusicology) bemüht sich zudem gezielt darum, Wissen auch außerhalb des akademischen Kontextes im Interesse der erforschten Gemeinschaften zu verbreiten. Das erzwingt eine Auseinandersetzung mit Transkriptionen für den musikpraktischen Gebrauch.

Darstellungen von Gender und ›Rasse‹ in afrikanischen Kulturen

Das breite Feld der Genderforschung in der Musikethnologie befasst sich mit diversen Bedeutungen von Gender in Musikkulturen weltweit. Dabei spielen körperliche Repräsentationen in Aufführungskontexten eine wichtige Rolle, weniger aber die Körperlichkeit in Musiknotationen.⁵ Das liegt darin begründet, dass Analysen visueller Darstellungen eher in der postkolonialen kulturwissenschaftlichen Forschung vorgenommen werden. Dort wird untersucht, wie westliche *Weißer* afrikanische Kulturen abbilden und welche kolonialen Stereotype sie reproduzieren.⁶ Das Themenfeld wird unter dem Begriff ›Afrikabild‹ verhandelt und ist in medialen Bereichen wie Film, Fernsehen und Werbung in Deutschland detailliert untersucht worden.⁷ Stets geht es darum, ob sich bestimmte Stereotype in den Darstellungen wiedererkennen lassen, wie: Primitivität und Wildheit – oft durch Nacktheit und animalische Züge wie Haarkonsistenz und Lippen markiert; kindliche Sorglosigkeit und Verspieltheit – durch Tanzen, Trommeln, Lachen und Farbenvielfalt dargestellt; Aggressivität und sexuelle Übergriffigkeit – durch männliche Schwarze mit athletischen Körpern symbolisiert; übersteigerte Sinnlichkeit und Sexualisierung – durch Schwarze weibliche und fruchtbare Körper symbolisiert.⁸ Schwarze deutsche Frauen verweisen seit den 1980er Jahren besonders auf die Intersektionalität von Gender, ›Rasse‹ und Klasse und protestieren gegen mehrfach stereotype Zuschreibungen,

5 Ellen Koskoff: *A Feminist Ethnomusicology. Writings on Music and Gender*, Urbana 2014.

6 Anandi Ramamurthy: *Imperial Persuaders. Images of Africa and Asia in British Advertising*, Manchester 2003.

7 Susan Arndt / Heiko Thierl / Ralf Walther (Hg.): *Afrikabilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*, Münster 2001.

8 Sow Noah: *Deutschland Schwarz Weiss. Der alltägliche Rassismus*, München 2008; Arndt / Ofuately-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht*.

die sie in der deutschen Gesellschaft erfahren.⁹ Ohne hier genauer auf die historische Genese dieser Stereotype eingehen zu können, geben die Kategorien einen Rahmen vor, nach dem Transkriptionen afrikanischer Musiken untersucht werden können.

Afrikanische Musikkulturen zu beschreiben, ohne auf die Frage nach Gender einzugehen, ist ein unmögliches Unterfangen. Viele Musikpraktiken sind eng verbunden mit sozialen Aktivitäten, während denen Identitäten konstruiert, Genderrollen definiert und ausgeübt werden. Dabei geht es nicht allein darum, welches Gender Gesänge, Instrumente oder Tänze praktizieren darf. Auch Instrumente können anthropomorph verstanden werden und existieren oft in einer weiblich oder männlich konnotierten Form. Ihre Klänge werden als Stimmen mit semantischen Bedeutungsinhalten wahrgenommen. Transkriptionen dieser Musiken zeigen deswegen, ob den Wissenschaftler_innen diese Unterschiede bewusst sind und mit welchem Blick sie die entsprechenden Musikkulturen betrachten. Wird auf eine genderspezifische Musikpraxis eingegangen? Wie werden Instrumente mit unterschiedlicher Genderkonnotation voneinander in der Transkription unterschieden? Die Körperlichkeit bei Musikpraktiken kann spezifisch aus der erlebten Feldforschungssituation oder arbiträren Symbolen dargestellt werden. Wie gehen Wissenschaftler_innen mit westlichen Stereotypen von Schwarzen Menschen in den Abbildungen um? Werden körperliche Eigenschaften wie Hautfarbe, Haarkonsistenz, Gesichtsform oder Lippen betont? Die Menschen können bekleidet oder nackt abgebildet werden, die sekundären Geschlechtsmerkmale hervorgehoben oder der Körperbau neutral dargestellt werden. In gleicher Weise sagt die Perspektive, in der Personen abgebildet werden, etwas über das Verhältnis zwischen Forscher_in und Beforschte_r aus: Eine Darstellung auf gleicher Augenhöhe spricht für gleichwertige Kommunikation; die Froschperspektive erhöht die dargestellte Person; die Vogelperspektive wiederum ist ein Zeichen für die Kontrolle über einen Raum und eine allwissende Machtposition. Transkriptionen geben nicht nur eine objektivierende Darstellung von Forschungsergebnissen in Bezug auf Klangereignisse wieder. Sie zeigen auch, mit welchem Blick die jeweiligen Autor_innen auf die beteiligten Personen der entsprechenden Musikkulturen schauen und wie sie durch ihre Transkriptionen in der akademischen Leserschaft ein bestimmtes Bild der untersuchten Kultur verbreiten wollen.

9 Katharina Oguntoye / Audre Lorde (Hg.): *Farbe bekennen. Afro-Deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Berlin 1986.

Notations- und Transkriptionsformen afrikanischer Musiken

Für viele afrikanische Musikkulturen stellt die Überlieferung ihrer Musikpraktiken zunächst kein Problem dar, da sie entweder mündlich im persönlichen Lehrer-Schüler-Austausch weitergegeben oder von allen Beteiligten in der gemeinschaftlichen Ausübung erlernt und vermittelt werden. Viele Kulturen verfügen zudem über ein Repertoire an Lautsilben, mit denen klangliche und motionale Muster memoriert werden. Diese Lautsilben verdeutlichen auch die Gesten, die lautlos sind, aber zum festen Bestandteil eines Bewegungsablaufes gehören.¹⁰ Schriftliche Musiknotationen existieren nach derzeitigem Wissen nur in wenigen Kulturen. Abbildungen von Musiker_innen und Tänzer_innen werden allerdings seit der Vorzeit abgebildet, wie etwa in Felsbildern im südlichen Afrika.¹¹ Skulpturen, Masken oder Puppen lassen sich in vielen Kulturen finden.¹² Darstellungen von Musikinstrumenten besitzen vor allem in westafrikanischen Kulturen einen hohen symbolischen Wert, da sie an bestimmte Gruppen oder Machtpositionen gebunden sind.¹³ In der Regel bestimmt das gewählte Material den Hautfarbton der abgebildeten Person. Die Physiognomie wird immer nachgestaltet oder in einer Abstraktion repräsentiert.

Die Frage nach einer schriftlichen Transkription von außereuropäischer Musik beschäftigte die deutschen Forscher der Vergleichenden Musikwissenschaft bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie interessierten sich nicht für die direkten Vermittlungsprozesse, sondern versuchten anhand von Phonogrammaufnahmen, mündlich überlieferte Musiken der Welt zu analysieren und europäischen Wissenschaftler_innen zu erklären. Otto Abraham und Moritz Erich von Hornbostel schlugen deswegen vor, das europäische Fünfliniensystem um weitere diakritische Zeichen wie Kreuze, Striche und Bögen zu erweitern, um damit Musiken mit anderen Intervallabständen und Rhythmen abbilden zu können.¹⁴ Die Körperlichkeit bildete für sie keinen Gegenstand ihrer Transkriptionen. Grundlegenden Fragen nach der Eignung des westlichen Fünfliniensystems zur Transkription nicht-westlicher Musikkulturen sowie Fragen nach der Notwendigkeit einer Detailtreue bei der Transkription widmete sich ausführlich Mantle Hood in seinem Buch *The Ethnomusicologist* (1971). Anhand von unterschiedlichen historischen Notationsformen und Beispielen desselben Liedes in verschiedenen Notationen zeigt er variierende Verhältnisse zwischen Noten, Instrumenten und Klängen auf, die er auch persönlich erfah-

10 Kubik: *Zum Verstehen Afrikanischer Musik*, S. 87–90.

11 Karl-Heinz Kohl / Richard Kuba / Hélène Ivanoff (Hg.): *Kunst der Vorzeit. Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, München 2016.

12 Ekpo Eyo: *From Shrines to Showcases. Masterpieces of Nigerian Art*, Abuja 2008; Frank Jolles: *African Dolls. Afrikanische Puppen. The Dulger-Collection*, Stuttgart 2010.

13 Hans Knöpfli: *Grassland. Eine afrikanische Kultur*, Wuppertal 2008.

14 Otto Abraham / Erich Moritz von Hornbostel: »Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11/1 (1909–1910), S. 1–25.

ren hatte, und kommt zu dem kulturellrelativistischen Schluss: »A system of notation develops in direct response to the developments in musical expression.«¹⁵ Fragen nach der Abbildung von Körperbewegungen widmet er sich auch nicht. Der Ghanaer Joseph Kwabena Nketia beschreibt in seinem grundlegenden Buch *The Music of Africa* (1974) zwar ausführlich das Verhältnis von Musik und Tanz, das er allerdings nur mit wenigen Photographien illustriert.¹⁶

Die US-Amerikanerin Kay Kaufman Shelemay unterscheidet dagegen in ihrem Artikel »Notation and Oral Tradition« in dem Afrika-Band der *Garland Encyclopedia of World Music* (1998) bereits drei Bereiche für Notationen und wertet damit afrikanische Wissenskulturen und ihre Praktiken auf: »Indigenous Musical Notations«, »Musical Transcriptions in Africa« und »African Use of Western Notation«. Neben einer äthiopischen Notenschrift thematisiert Shelemay kurz orale Notationsformen sowie andere visuelle Repräsentationen von Musik. Die bevorzugte Verwendung des westlichen Fünfliniensystems bei Transkriptionen liegt ihrer Meinung nach darin begründet, dass die Forscher_innen vor allem an dem Rhythmus afrikanischer Musik interessiert sind, der sich gut in dem westlichen System darstellen ließe. Visuelle Notationsformen beschreibt sie anhand ausgewählter Publikationen, wobei sie auf Abbildungen von Personen oder Körperteilen in Transkriptionen nicht eigens eingeht.¹⁷

Weitere überblicksartige Darstellungen zum Thema Notation und Transkription afrikanischer Musiken zeigen, dass die Forschenden grundsätzlich daran festhalten, dass in einer Transkription allein die klanglichen Elemente einer Musikaufführung in einer arbiträren Symbolschrift repräsentiert werden.¹⁸ Diese kann sich graphisch am Fünfliniensystem oder an Tabulaturen der Instrumente orientieren. Sie kann auch alphabetisch oder numerisch einzelne Toneinsätze abbilden. Beide Formen können innerhalb eines metrischen Taktgefüges oder einer Matrix eines Pulsationsmetrums dargestellt werden. Rein körperlich erzeugte Klänge wie etwa das Klatschen werden zunächst einfach in rhythmische, tonhöhenlose Symbolzeichen transformiert, wobei Dynamik und Klangfarben vernachlässigt werden. Autor_innen arbeiten in ihren Schriften oft mit unterschiedlichen Formen von Darstellungen, um ein Gesamtbild wiederzugeben: Transkriptionen der klanglichen Elemente im Fünfliniensystem, wissenschaftliche Zeichnungen der Instrumente, einzelne Fotos von den Aufführungen sowie erläuternde Texte, die

15 Mantle Hood: *The Ethnomusicologist*, New York 1971, S. 63.

16 Joseph Kwabena Nketia: *The Music of Africa*, New York 1974.

17 Kay Kaufman Shelemay: »Notation and Oral Tradition«, in: Ruth Stone (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 1: *Africa*, New York/London 1998, S. 146–163.

18 Gerd Gruppe: »Notating African Music. Issues and Concepts«, in: *The World of Music* 47/2 (2005), Themenheft *Notation, Transcription, Visual Representation*, S. 87–103.

die verschiedenen Elemente miteinander verbinden. Nur in Einzelfällen wird zusätzliches Videomaterial zur Überprüfung der Aussagen zur Verfügung gestellt. Kaum wird in diesen Publikationen die britische Solmisationsnotenschrift Tonic Sol-fa thematisiert, obwohl sie durch die christliche Mission in allen anglophonen Kolonialgebieten weite Verbreitung gefunden hat und die am häufigsten von Afrikaner_innen benutzte Notenschrift darstellt.¹⁹ Die Autor_innen haben bei ihren Forschungen anscheinend selten eine afrikanische Leserschaft im Sinn und gehen nicht davon aus, dass bestimmte Notenschriften bereits kulturelle Ausdrucksformen beeinflusst haben könnten.

Nur in Ausnahmefällen wurde versucht, zu klanglichen Transkriptionen Tanzbewegungen mit der graphisch-symbolischen Laban-Notation zu visualisieren, die in den 1920er Jahren für den europäischen Modernen Tanz entwickelt wurde.²⁰ Das Notationssystem für Choreographien von Rudolf Benesh aus den 1940er Jahren kommt in der Musikethnologie nie zum Einsatz, obwohl seine Symbole ebenfalls in ein Fünfliniensystem eingetragen werden.²¹ Dass keine dieser Techniken jemals größere Verbreitung gefunden hat, liegt daran, dass sich zur Transkription in musikethnologischen Arbeiten nur ein System eignet, das innerhalb des Fachgebiets bereits lesbar ist oder ohne viele Erklärungen verständlich wird. Im Gegensatz dazu hat die linguistische Gestenforschung seit den 1990er Jahren ein klar definiertes Abbildungssystem von Gestenverläufen parallel zum Sprechakt entwickelt.²² Den Autor_innen geht es darum, aus den individuellen sprachlichen und gestischen Äußerungen, die in der Regel auf Video aufgezeichnet wurden, allgemeinere Abläufe zu beschreiben, wobei sie sich vor allem für den Beginn, den Höhepunkt der Bewegung und den danach wieder eintretenden Ruhezustand interessieren. In den Abbildungen synchronisieren sie anhand einer Umrisszeichnung der agierenden Person, die mit Bewegungspfeilen versehen wird, die Gesten mit einer codierten sprachlichen Transkription. Auf diese Weise können sie darlegen, auf welchen sprachlichen Elementen die Extreme der gestischen Handlung ausgeführt und welche Aussagen damit getroffen werden. Da diese Forschungen bislang vorwiegend in westlichen *weißen* Kulturen durchgeführt werden, stellen sich die Autor_innen bislang nicht die Frage nach stereotypen Darstellungsformen. Die Technik ließe sich problemlos auch parallel zu musikalischen Notationen setzen, wie einige Mu-

19 Nepomuk Riva: »Tonic Sol-fa in Kamerun. Praktische Einblicke in eine Kirchenmusikpraxis«, in: Andrea Welte / Franz Riemer (Hg.): *Agnes trifft Guido. Relative Solmisation in der musikalischen Bildung*, Hannover 2021, S. 185–206.

20 Moses Serwadda / Hewitt Pantaleoni: »A Possible Notation for African Dance Drumming«, in: *African Music* 4/2 (1968), S. 47–52.

21 Rudolf Benesh: *Choreology. Benesh Movement Notation*, London 1955.

22 David McNeill: *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, Chicago/London 1992; Adam Kendon: *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge 2004.

sikethnolog_innen bewiesen haben, ohne dass sie direkt auf die Theoriebildung in der Linguistik Bezug nehmen.

Das Feld der musikethnologischen Transkriptionen beschränkt sich also weitgehend auf arbiträre Symbole, die graphisch, alphabetisch oder numerisch sein können. Mit diesem Repertoire wird zunächst auch vereinzelt versucht, Körperbewegungen abzubilden. Damit stehen die Notationen in einem Widerspruch zu dem Grundanliegen aller ethnographischen und qualitativen Forschungen, die gerade anthropologische Fragestellungen in den Mittelpunkt stellen möchten. Ein Symbolisierungsprozess, der Aufführungen in Abbildungen so abstrahiert oder generalisiert, dass Genderrollen und -konnotationen ignoriert werden, gibt die jeweiligen Musikkulturen nur bruchstückhaft wieder. Dennoch existieren vereinzelt Versuche, die ikonische Abbildungen in Transkriptionen einbinden, um den sozialen Kontext und die Individualität der handelnden Musiker_innen in den Mittelpunkt zu stellen.

Körperliche Aspekte in Transkriptionen afrikanischer Musiken

Im Folgenden möchte ich verschiedene Strategien beschreiben, mit der Körperlichkeit Eingang in Transkriptionen afrikanischer Musiken gefunden hat und welche Rolle Genderunterschiede dabei spielen. Betrachtet werden dabei die Abbildungen, die in den bisher besprochenen Publikationen weitgehend vernachlässigt wurden und graphisch-ikonische Elemente enthalten. Unter Transkription verstehe ich deswegen Graphiken, in denen im weitesten Sinne musikanalytische Elemente abgebildet werden, wie Tonhöhen, Rhythmus, Gesangstexte, Spieltechniken oder motionale Muster. Fotos von Musikaufführungen sowie Zeichnungen von Musikinstrumenten lasse ich außer Acht. Aufgrund der Fokussierung auf körperliche Elemente werde ich auch keine Tabulaturen in die Untersuchung miteinbeziehen, in denen nur ein Zusammenhang zwischen einem Instrument und seinen Klangmöglichkeiten hergestellt wird. Bei der Auswahl der Beispiele habe ich versucht, unterschiedliche Zugänge von männlichen und weiblichen Forscher_innen zu finden sowie westliche und afrikanische Wissenschaftler_innen zu berücksichtigen. Das Fach Musikethnologie ist allerdings seit den 1950er Jahren international durch die westlichen anglophonen Forschungen bestimmt, wodurch sich afrikanische Wissenschaftler_innen meist nach westlichen Standards ausrichten müssen, um international wahrgenommen zu werden.

Die Urheber_innen der Transkriptionen werden in keiner Publikation eigens vermerkt. Wahrscheinlich stammen sie von den Autor_innen selbst, bzw. ungenannte Helfer_innen haben sie nach ihren Wünschen und Vorgaben angefertigt. Bei Umrisszeichnungen von Personen mögen Foto- oder Videoaufnahmen als Vorlage gedient haben. Folgende drei Kategorien lassen sich bei der Sichtung

musikethnologischer Schriften zu afrikanischer Musik seit den 1960er Jahren erkennen: ikonische Darstellungen des Aufführungskontextes, ikonische Zeichen für Körperteile in arbiträren Notationssystemen und schematisierte Gesten- und Bewegungsabbildungen.

Kategorie 1: Ikonische Darstellungen des Aufführungskontextes

Die körperliche Ebene afrikanischer Musikpraktiken tritt zunächst nicht direkt sichtbar in die Transkriptionen ein, sondern ikonisch durch einen Bezug auf die Aufführungssituation und die Anordnung von Personen im Raum. Bereits der britische Musikethnologe Arthur Morris Jones hat in seinem Buch *Studies in African Music* (1959) Grundrisse von Personen- und Instrumentenkonstellationen mit arbiträren Symbolformen abgebildet.²³ Ausgehend von den repetitiven und zyklischen Formen bestimmter Musikstile hat der südafrikanische Musikethnologe David Rycroft in seinen Transkriptionen das Fünfliniensystem zu einer Kreisform verändert. Damit hat er – wahrscheinlich eher unbewusst – eine ikonische Draufsicht der Aufführungssituation wiedergegeben. Viele Tänze werden in eben dieser Konstellation aufgeführt, indem die Tänzer_innen sich im Kreis um die Musiker in der Mitte bewegen. Zu erkennen sind die einzelnen Körper oder die Klatschbewegungen in dieser Transkriptionsform allerdings nicht.²⁴

Trotz der logischen Grundidee dieser Kreisnotation hat Rycrofts Methode nur wenige Nachfolger_innen gefunden, wie etwa die südafrikanische Musikethnologin Deirdre Doris Hansen mit ihrem Buch *The Music of the Xhosa Speaking People* (1981).²⁵ Wahrscheinlich ist die Erzeugung der Graphiken zu umständlich und nimmt zu viel Raum in den Publikationen ein. Kreisförmige Draufsichten auf Aufführungssituationen mit der Beschreibung von Räumen, die Männern oder Frauen vorbehalten sind, erscheinen häufiger in musikethnologischen Publikationen. Der Nigerianer Meki Nzewi zeichnet beispielsweise Strichfigürchen, um Tanz- und Gesangschoreographien abzubilden. Unterschiede zwischen den Aktivitäten von Männern oder Frauen berücksichtigt er dabei nicht.²⁶ Der Brite James Burns verwendet unterschiedliche Sternchen-Symbole für Musiker_innen und das Publikum bei Tanzaufführungen in Ghana. Im begleitenden Text erläutert er, wann es sich um Männer- oder Frauengruppen handelt.²⁷ Dass die Beziehung zwischen der Anordnung

23 Arthur Morris Jones: *Studies in African Music*, Bd. 1, London 1959, S. 135.

24 David Rycroft: »Nguni Vocal Polyphony«, in: *Journal of the International Folk Music Council* 19 (1967), S. 88–103.

25 Deirdre Doris Hansens: *The Music of the Xhosa Speaking People*, Johannesburg 1981.

26 Meki Nzewi: *Musical Practice and Creativity. An African Traditional Perspective*, Bayreuth 1991, S. 79.

27 James Burns: *Female Voices from an Ewe-Dance-Drumming Community in Ghana. Our Music Has Become a Divine Spirit*, Farnham 2009, S. 73.

der Noten auf einer Seite und den Personen in der Aufführungssituation nicht zufällig ist, lässt sich auch in afrikanischen Kompositionen nachweisen, etwa in den Kirchenliedern des kamerunischen Pastors Elias Ebong Ngole, bei denen Chor- und Solistimmen so getrennt voneinander angeordnet sind wie die Personen in der Aufführungssituation platziert werden.²⁸

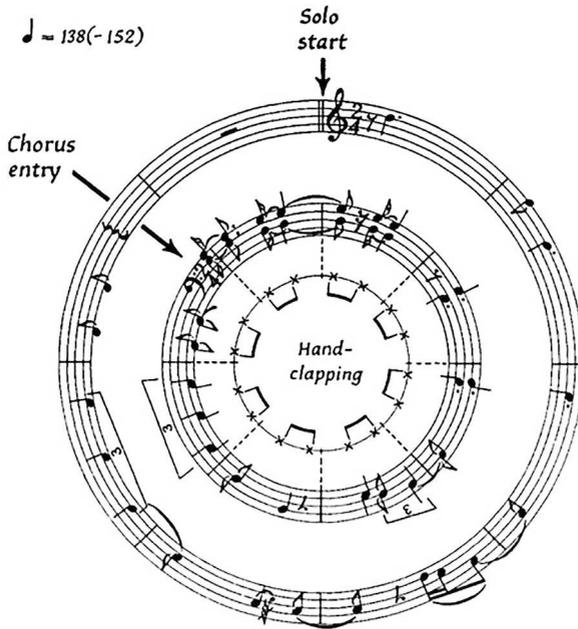


Abb. 1: Transkription eines »Hlubi (Xhosa) Wedding Song«, in: David Rycroft: »Nguni Vocal Polyphony«, in: *Journal of the International Folk Music Council* 19 (1967), S. 88–103, hier S. 99.

Der britische Musikethnologe Hugh Tracey, der sich sein Leben lang für Schwarze Musiken im südlichen Afrika engagierte, geht bei seinen Analysen von Tänzen der Chopi in Mosambik einen Schritt weiter und beschreibt mit Hilfe von ikonischen Symbolen von Musiker_innen und Tänzern sowie den Instrumenten die Aufstellung während der Aufführung.²⁹ Musikalische Hierarchien treten dabei ebenso hervor wie die Bedeutung von Körperbewegungen für die Tänzer und Instrumentalist_innen. Mit dem Hintergrundwissen, dass bestimmte Rhythmen, Pattern auf

28 Nepomuk Riva: *Handschrift und Körpernotation. Schriftliche und mündliche Überlieferungen Kameruner Kirchenmusik*, Frankfurt a.M. 2014.

29 Hugh Tracey: *Chopi Musicians. Their Music Poetry and Instruments*, London 1948.

den Instrumenten sowie Tanzchoreographien vorgegeben sind, kann diese Abbildung durchaus als eine Transkription bezeichnet werden.

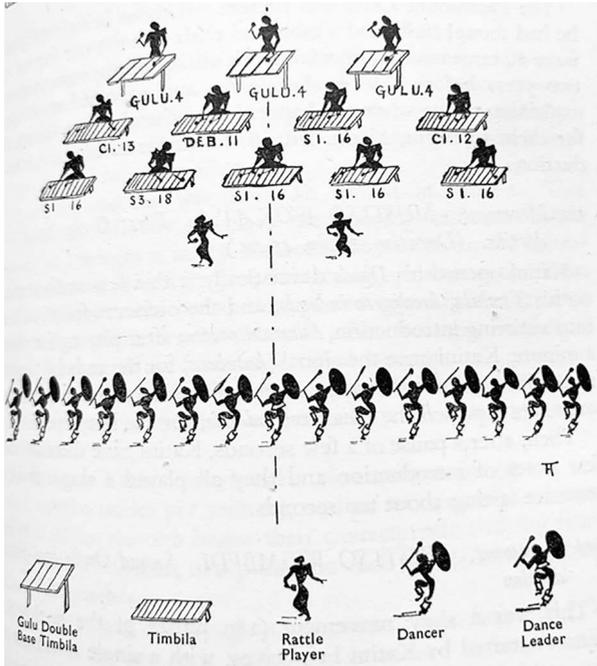


Abb. 2: Transkription der Aufstellung des »godo of Katini« (1943), in: Hugh Tracey: *Chopi Musicians. Their Music Poetry and Instruments*, London 1948, S. 89.

Deutlich nimmt Tracey hier in seinen ikonischen Symbolen auf den kulturellen Kontext Bezug: Nicht nur die Requisiten der Tänzer und die Instrumente verweisen auf die Region, auch die schwarzen Figuren, die in ihrer Stilistik den Felszeichnungen der San ähneln. Tracey hat dies mit Sicherheit bewusst so gewählt, um die besondere Komplexität afrikanischer Aufführungen und ihre historische Verankerung positiv gegenüber der westlichen kolonialen Musik hervorzuheben.

Das Ziel solcher Transkriptionen ist zunächst, einen visuellen Zusammenhang zwischen der Zeitstrukturierung in der Musik, der Aufführungssituation und einem Notenbild herzustellen. Die Abbildungen sollen die Aufführungen in ihrem jeweiligen kulturellen Umfeld symbolisieren und gesellschaftliche Rollenzuweisungen erklären. Zwar zeigen die Autor_innen mit der Draufsicht ihre westliche analytische Kompetenz und behaupten damit eine gewisse intellektuelle Machtposition über die jeweilige Musikkultur, das Abweichen von der linearen Darstellung von Klän-

gen im westlichen Musiksystem oder das Verwenden von Symbolen in Anlehnung an afrikanische Kunst belegen aber zugleich ihre Ablehnung einer eurozentrischen Betrachtungsweise der jeweiligen Kulturen.

Kategorie 2: Ikonische Symbole für Körperteile in arbiträren Notationssystemen

Eine andere Methode versucht, die Körperbewegungen in das westliche Fünfliniensystem zu integrieren. Das beginnt etwa bei Charles Keils Forschungen in Nigeria mit den Bezeichnungen der weiblich und männlich konnotierten Instrumente, ohne dass die folgenden Notenwerte unterschiedlich dargestellt werden.³⁰ Klatschbewegungen werden meist mit tonhöhenlosen rhythmischen Notenwerten im Fünfliniensystem oder mit Buchstaben, Zahlen oder anderen arbiträren Symbolen in einem Pulsationsraster notiert.³¹ Hin und wieder folgen Hinweise zur Benutzung der linken oder rechten Hand.³² Auch rhythmische Schulterbewegungen können in Notenwerte übersetzt werden,³³ ebenso wie Arbeitsabläufe während des Singens, wie etwa das Rudern oder das Auswerfen eines Fischernetzes.³⁴

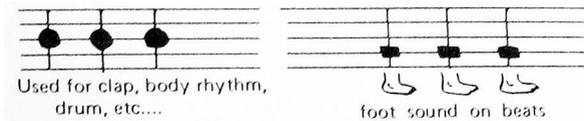


Abb. 3: Ausschnitt aus der Anmerkungsliste *Transcription Key, Signs and Symbols*, in: Dave Dargie: *Xhosa Music. Its Techniques and Instruments with a Collection of Songs*, Cape Town/Johannesburg 1988, S. 116.

Einige Wissenschaftler_innen bauten darauf auf und integrierten einzelne Körperteile durch ikonische Symbole in die Transkription. Vorrangig geht es dabei um die Notation von rhythmischen Akzenten von Tanzbewegungen als Teil der Musikaufführung. Der südafrikanische Musikethnologe Dave Dargie entwickelt beispiels-

30 Charles Keil: *Tiv Song*, Chicago 1979, S. 242.

31 Simha Arom: *African Polyphony & Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge 1991, S. 296; Michelle Robin Kisliuk: *Seize the Dance! Baaka Musical Life and the Ethnography of Performance*, New York 1998, S. 83.

32 Arthur Morris Jones: *Studies in African Music*, Bd. 2, London 1959, S. 2.

33 Ebd., S. 3.

34 Ebd., S. 9f.

weise ein eigenes handgezeichnetes Symbol für das Auftreten der FüÙe auf den Boden, das die Xhosa-Sängerinnen zu Liedern ausführen.³⁵

Vergleichbare ikonische Zeichen für Fingerbewegungen oder bestimmte Gesangstechniken hat auch das in den 1960er Jahren gegründete äthiopische Orchester in Addis Abeba für die eigene Arbeit übernommen. Im Folgenden ist ein Ausschnitt aus einer Tabelle mit dem Zeichen, dem Namen in äthiopischer Schrift und einer englischen Bedeutung aufgelistet:

ታ		ኮህ	Clap
ታ		ገፍተ	Snap fingers
ታ		ሀላላ	Ullulate

Abb. 4: Ausschnitt aus dem Notationssystem des Orchesters Ethiopia, in: Kay Kaufman Shelemay: »Notation and Oral Tradition«, in: Ruth Stone (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 1: *Africa*, New York/London 1998, S. 146–163, hier S. 152.

Bei solchen Symbolen handelt es sich um vereinfachte Umrisszeichnungen, die stets die Hautfarbe der Musiker_innen ignorieren, bzw. durch die Zwischenräume eine weiÙe neutrale Person konstruieren. Ein Rückgriff auf künstlerische Darstellungen von Körperteilen in den jeweiligen Kulturen wird nicht vorgenommen. Gendermerkmale lassen sich von diesen Bildern nicht ableiten, auch wenn in den beiden beschriebenen Kontexten die musikalischen Aktivitäten von Männern und Frauen separiert sind.

Burns versucht ebenfalls, die Hände beim Trommeln der Ewe in Ghana direkt in seinen Transkriptionen abzubilden, da jede Handhaltung und der Ort des Anschlags auf dem Trommelfell eine spezielle Klangfarbe erzeugen. Dabei verwendet

35 Dave Dargie: *Xhosa Music. Its Techniques and Instruments With a Collection of Songs*, Cape Town/Johannesburg 1988, S. 116.

er Detailphotographien, die er mit einzelnen Werten der rhythmischen Notierungen verbindet.

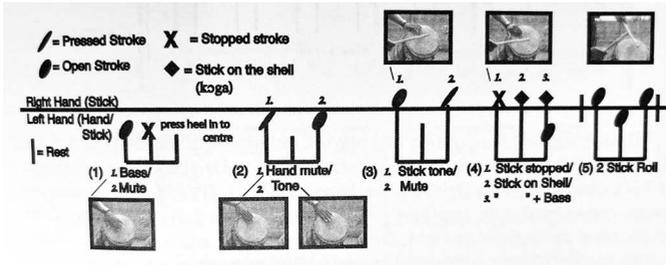


Abb. 5: Transkriptionserläuterung zu *Atimevu*, in: James Burns: *Female Voices from an Ewe-Dance-Drumming Community in Ghana. Our Music Has Become a Divine Spirit*, Farnham 2009, S. 99.

Die Bilder belegen, dass eine Schwarze Person die Trommel schlägt, die zudem aufgrund der Armbanduhr über einen gewissen Wohlstand verfügt. Anhand der begleitenden Beschreibungen und weiterer Fotos erklärt sich, dass es sich um männliche Hände handelt und dass dieses Trommeln nur von Männern ausgeführt wird.³⁶

Die Absicht dieser Transkriptionsformen ist, bildlich zu verdeutlichen, in welcher Relation der Rhythmus der Instrumente und des Gesanges zu den Körperbewegungen steht. Dafür werden die Extreme der Bewegungen (der Schritt, das Klatschen, der Schlag) mit einem Notenwert festgehalten. Ikonische Symbole für spezielle Körperteile verweisen zwar auf den menschlichen Körper, sind aber in der Regel abstrahiert und stellen weder einen Bezug zu individuellen beteiligten Personen noch zum sozialen Kontext her. Die Zeichen geben keine Auskunft über das Geschlecht der Musiker_innen oder über ihre Stellung innerhalb der jeweiligen Kultur. Die Umrisszeichnungen einer *weißen* Person sollen neutral gelesen werden, auch wenn sie stets auf Schwarze Musiker_innen verweisen. Nur Transkriptionen mit Photographien geben einen genaueren Einblick in die jeweiligen sozialen Zusammenhänge, wobei dieser durch Detailaufnahmen weiterhin schemenhaft bleibt.

Kategorie 3: Schematisierte Gesten- und Bewegungsabbildungen

Mit einer elaborierten Technik wird schließlich versucht, schematisierte Umrisszeichnungen von Personen um musikanalytische oder performative Erklärungen zu ergänzen. Mit solchen Abbildungen versucht beispielsweise Kubik seinem Anspruch gerecht zu werden, Klang und Bewegung, Musik und Tanz parallel abzubil-

36 Burns: *Female Voices*, S. 99.

den. Das entspricht ohnehin seinem Interesse an strukturalistischer Analyse, nach der er die musiktheoretischen Muster auch in anderen Bereichen afrikanischer Kulturen sucht, wie etwa in Sandbildern.³⁷ Dabei arbeitet Kubik zunächst ebenfalls mit der Draufsicht. So ist etwa auf der Abbildung 6 ein Xylophon zu sehen, an dem fünf Personen spielen, die festgelegte Plätze einnehmen und nur bestimmte Töne des Instrumentes zum Klingen bringen dürfen. Da ihr individuelles Spiel auf vorgegebene rhythmische Muster beschränkt ist und sie diese in einem festgelegten Verhältnis mit den anderen Spielern ausüben müssen, wird das zu erklingende Musikstück allein durch dieses Bild bereits weitgehend transkribiert.

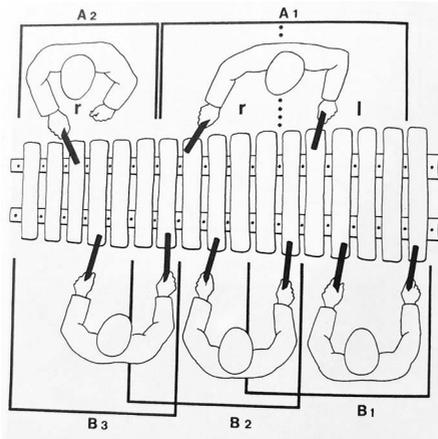


Abb. 6: Transkription des Spiels einer *akadinda*, in: Gerhard Kubik: *Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Aufsätze*, Leipzig 1988, S. 155.

Die Menschen werden dabei bewusst schematisch dargestellt, ihre kulturelle Herkunft lässt sich nicht an Kleidern oder Frisuren erkennen. Die umrissartige Darstellungsform führt erneut zu neutralen, *weißen* Personen, obwohl der Begleittext deutlich macht, dass nur Schwarze Männer in der untersuchten Situation an dem Instrument sitzen. Bei Tanzbewegungen können bei Kubik auch Frauendarstellungen in Draufsicht – fast im Stile der Gestenanalyse mit Bewegungspfeilen versehen – erscheinen, wobei die Frauen ähnlich schematisch in Umrissen dargestellt werden.³⁸ In einem Aufsatz zur Analyse von Stummfilmaufnahmen bildet Kubik eine bestimmte Klatschformel in ihren einzelnen Bewegungsabschnitten ab, in dem

37 Gerhard Kubik: »Space/Time Concepts and Tusona Ideographs in Luchazi Culture«, in: *Journal of the International Library of African Music* 6/4 (1987), S. 53–89.

38 Ders.: *Theory of African Music*, Bd. 1, Chicago/London 2010, S. 370.

er eine individuelle Frau direkt aus dem Filmmaterial auf gleicher Augenhöhe abzeichnet.³⁹ Sie wird zunächst bekleidet mit einem Porträtfoto und im Text mit ihrem Namen vorgestellt. In der Umrisszeichnung zeigt Kubik sie halbnackt von vorne und zwei Seiten weiter erneut in einer Seitenperspektive.



Abb. 7: Transkription einer Stummfilmsequenz »Die sieben Positionen der Klatschformel«, in: Gerhard Kubik: »Transkription afrikanischer Musik vom Stummfilm. Methoden und Probleme«, in: Arthur Simon (Hg.): *Musik in Afrika*, Berlin 1983, S. 202–216, hier S. 213.

Selbstverständlich stellt diese Abbildung bereits eine Abstraktion des ursprünglichen Filmmaterials dar, das in einer Kultur aufgenommen wurde, in der andere Sitten in Bezug auf Kleidung und Intimität gelten mögen. Durch die Loslösung der Person aus dem sozialen Kontext wirkt die Nacktheit auch nicht unbedingt sexualisierend. Dennoch sollte sich Kubik bewusst sein, dass die Darstellung von nackten Schwarzen Frauen eine koloniale Vergangenheit besitzt und im deutschsprachigen Raum immer erotisch-sexualisiert war. Ohnehin ist der nackte Oberkörper und der Kopf der Frau in Bezug auf die abgebildete Bewegungsabfolge ohne Bedeutung. Warum wurde sie dennoch dargestellt?

Abstrakter geht dagegen beispielsweise die Deutsch-Äthiopierin Timkehet Teffera in ihren Abbildungen von Hochzeitstänzen bei den Amārā vor. Sie bildet die unterschiedlichen Schulter- und Kopfbewegungen von Einzelpersonen und Paaren ohne sekundäre Geschlechtsmerkmale ab, sodass männliche und weibliche Tänzer_innen, die sie im Begleittext erwähnt, sich an den Bildern nicht eindeutig ablesen lassen.⁴⁰

39 Ders.: »Transkription afrikanischer Musik vom Stummfilm. Methoden und Probleme«, in: Arthur Simon (Hg.): *Musik in Afrika*, Berlin 1983, S. 202–216.

40 Timkehet Teffera: *Musik zu Hochzeiten bei den Amārā im zentralen Hochland Äthiopiens*, Frankfurt a.M. 1999, S. 182–188.

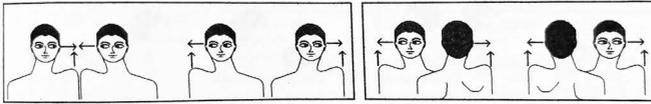


Abb. 8: Transkription von Paartanzpositionen, in: Timkehet Teffera: *Musik zu Hochzeiten bei den Amāra im zentralen Hochland Äthiopiens*, Frankfurt a.M. 1999, S. 182–188, hier S. 185.

Vergleichbare gendersensible Transkriptionsmethoden werden mehrfach von Forscherinnen angewendet. Die südafrikanische Tanzwissenschaftlerin Jasmine Honoré entwickelt beispielsweise ein Repertoire von 60 verschiedenen Körperpositionen allein für einen Tanz der Xhosa, die sie in Umrisszeichnungen einer kostümierten Frau wiedergibt und in Folge mit ausführlichen tabellarischen Beschreibungen zur Haltung jedes Körperteils parallel zu einer Notation transkribiert.⁴¹ Die namibische Musikethnologin Minette Elaine Mans verwendet verschiedene ikonische Abbildungen in ihren Analysen von namibischen Tänzen. Sie fertigt Umrisszeichnungen von Körperpositionen und Detailzeichnungen von Hand- und Fußhaltungen an, bei denen primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale nur schemenhaft angedeutet werden. Die Gruppenchoreographien bildet sie mit stilisierten Strichfigürchen von vorne oder in der Draufsicht ab. Zusätzlich illustriert sie ihre Arbeit mit Menschensymbolen der San, um einen Bezug zwischen ihren Abbildungen und vorkolonialen namibischen Kulturen herzustellen.⁴²

Das Ziel der Transkriptionstechniken mit schematisierten Bildern ist, den menschlichen Körper möglichst detailliert und unmittelbar in Bezug zum Klang abzubilden. Mehr als alle anderen Formen repräsentieren die Umrissabbildungen individuelle Persönlichkeiten, auch wenn Gesichtszüge generalisiert werden. Die Gefahr dieser Darstellungsart ist allerdings, dass bestimmte Stereotype, die in mehrheitlich *weißen* Gesellschaften Schwarzen Menschen gegenüber bestehen, reproduziert werden. Anders als auf Fotos, die immer zeit- und ortsgebunden entstehen und oft noch zusätzliche Informationen über den sozialen Kontext enthalten, reduzieren Umrisszeichnungen einzelne Personen auf ihr körperliches Aussehen und Verhalten.

41 Jasmine Honoré: »A Transcription System for Xhosa Dance-Songs«, in: *Papers Presented at the 7th Symposium on Ethnomusicology*, Venda 1988, S. 14–21.

42 Minette Elaine Mans: *Namibian Music and Dance as Ngoma in Arts Education*, Dissertation, Windhoek 1997, <https://researchspace.ukzn.ac.za/handle/10413/8886> (5.1.2023).

Gestische Transkriptionen für ein Handbuch mit Kameruner Chorussen

Ausgehend von dieser Analyse der Transkriptionen von Körperbewegungen in afrikanischen Musiken möchte ich abschließend darstellen und diskutieren, wie ich selbst bei der Zusammenstellung eines Repertoires von Kameruner Chorussen mit Gestenbewegungen vorgegangen bin. In der Presbyterianischen Kirche in Kamerun existieren kurze Kehrverse, die in jedem Gottesdienst zur Kollekte gesungen werden. Die ein- bis zweizeiligen Lieder werden immer mit Körperbewegungen und Gesten begleitet, die Teile des Gesangstextes wiedergeben. Meiner Meinung nach stellen diese Gesten eine mündlich-motionale Form einer Notation dar und tragen dazu bei, dass die Gesänge stabil mündlich überliefert werden.⁴³ Während meiner Recherchen in Kamerun konnte ich etwa 30 verschiedene Lieder dieser Art finden. Durch Nachforschungen mit Kontaktpersonen in Ghana und Nigeria bemerkte ich, dass einige davon sich über eine größere Region hinaus verbreitet haben, während andere allein Kameruner Erscheinungen geblieben sind. Die Publikation *Action Songs* (2022) besteht nun aus der Transkription dieser Chorusse mit den dazugehörigen Gesten und einem wissenschaftlichen Artikel, in dem ich die Herkunft und Verbreitung des Musikgenres beschreibe sowie das zugrundeliegende Gestensystem und seine religiöse Bedeutung analysiere.⁴⁴ Die Publikation entstand in Zusammenarbeit mit dem Deutsch-Kameruner Tanka Fonta, der seit Jahren als Musiker und Bildender Künstler in Berlin arbeitet und einen eigenen Musikverlag betreibt. Die Noten mit den weitgehend englischsprachigen Chorussen sollen neben Kameruner_innen weltweit Kirchenmusiker_innen ansprechen, die keinen Zugang zu diesem westafrikanischen Genre besitzen. Die Lieder ähneln choreographierten Gesängen von Gospelchören oder populären Kinderbüchern mit Bewegungsliedern. Die Transkriptionen sind deswegen so eingerichtet worden, dass sie zum Aufführen verwendet werden können. Im Sinne der Methoden der Applied Ethnomusicology handelt es sich um ein Notenheft für die Praxis, mit dem ich versuche, mein musikethnologisches Wissen einem größeren Publikum zugänglich zu machen und einer Kameruner Musikkultur Aufmerksamkeit zu verleihen, die seit 2016 durch bürgerkriegsähnliche Zustände in der anglophonen Zone bedroht ist.

Die Festlegung auf die Leserschaft bestimmte weitgehend das Format, wobei ich versucht habe, die oben kategorisierten Transkriptionsmethoden miteinander zu verknüpfen. Zunächst folgte ich der üblichen Methode der Übersetzung afrikanischer Musiken in das westliche Notensystem: Jedes Lied wurde ins Fünfliniensystem

43 Nepomuk Riva: »Lieder für Stimme und Hände. Körpernotation bei christlichen Chorussen in Kamerun«, in: Constanze Rora / Martina Sichardt (Hg.): *Gesten gestalten. Spielräume zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit*, Hildesheim 2018, S. 181–202.

44 Ders.: *Action Songs. West-African Christian Choruses for Singing and Gesturing*, Berlin 2022.

transkribiert, der dazugehörige repetitive Klatschrhythmus darüber abgebildet. Ich habe mich gegen eine zusätzliche Notation in der Tonic Sol-fa entschieden, da einige Melodien mit so vielen Synkopen gesungen werden, dass sie in dieser Notation kaum noch sinnvoll darstellbar sind.

Innerhalb der Transkription der Melodien verweise ich mit Nummern auf Gesten, die sich in Abbildungen unter oder neben dem Notentext befinden und die im Stile der linguistischen Gestenforschung gestaltet wurden. Diese Darstellungsweise folgt in etwa der beschriebenen dritten Kategorie, allerdings kann mit einem QR-Code jedes Lied auch online nachgehört bzw. angesehen werden. Zu einer Handvoll von Liedern gibt es zusätzliche Anleitungsvideos, die ein Kameruner Doktorand mit mir zusammen erstellte. Ein zusätzlicher kurzer Text oberhalb der Gestenabbildungen erklärt in Worten, wie die Körperbewegungen zu dem Lied ausgeführt werden sollen und welche religiöse Aussage damit verbunden ist. Die Reduktion der Abbildungen auf Bewegungen einer nachgezeichneten Person wird hier mit Videos aus Gottesdiensten verbunden, in denen Gruppen gemeinsam die Lieder singen. Dadurch kann die Leserschaft zugleich etwas über den Ort und die Kultur erfahren, in dem die Stücke erklingen. Auf diese Weise soll der in der ersten Kategorie beschriebene soziale Kontext des Liedes in die Transkription integriert werden. Außerdem kann ein Publikum angesprochen werden, das das Fünfliniensystem nicht beherrscht. Die Dopplungen der Transkription von Melodien und Rhythmen, Gestenbildern, erklärendem Text und audiovisuellem Material sollen insgesamt sicherstellen, dass jede Person ohne Vorkenntnisse sich die Musikpraxis aneignen kann, ohne vor Ort gewesen zu sein.

Für mich war wichtig, dass ich bei der Transkription eines bislang mündlichen Musikrepertoires die Grundlagen mündlicher Überlieferung sichtbar mache, wie sie der amerikanische Literaturwissenschaftler Walter Ong in Bezug auf sprachliche Äußerungen formuliert hat: situativ, partizipativ und an der konkreten Lebenswelt orientiert.⁴⁵ Folglich habe ich die Umrisszeichnungen direkt von Standbildern aus meinen Videoaufnahmen erstellt. Selbst wenn hin und wieder die Personen nicht vollständig zu sehen waren und sie mir ihre Seite oder den Rücken zudrehten, habe ich nicht eigenständig die Bilder verändert, um die Gestenbewegungen deutlicher zu machen. Die Namen der Beteiligten bleiben dagegen anonym. Mündliche Einverständniserklärungen zu den Aufnahmen hatte ich in allen Gemeinden oder von den Einzelpersonen erhalten, die auch für ihre Mitarbeit eine Entschädigung erhielten. In der Diskussion um die Umrisszeichnungen meinte Fonta, dass die Lieder ansprechender werden, wenn der kulturelle Kontext deutlicher dargestellt wird. Er war überzeugt, dass der westafrikanische Kontext, aus dem die Lieder entstammen, unbedingt mit der Physiognomie der Menschen abgebildet werden muss. Die Hautfarbe sollte in einem neutralen weiß verbleiben. Dagegen schlug er vor, die mit

45 Walter Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London/New York 1982.

den Liedern verbundene Emotionalität und den dahinterstehenden religiösen Ausdruck mit einer leichten Kolorierung der jeweiligen Kleidungen hervorzuheben, die er selbst an meinen Bildern vornahm.



Abb. 9: Gestenabbildungen von Action Songs, in: Nepomuk Riva: *Action Songs. West-African Christian Choruses for Singing and Gesturing*, Berlin 2022, S. 5, 7, 9, 12 und 37.

Im Endergebnis sehe ich mich aber damit konfrontiert, dass ich einerseits den kulturellen Kontext der Choruse deutlich abbilden möchte, zugleich aber gewisse Stereotype einer bewegungsfreudigen afrikanischen Kirchenmusik reproduziere, die vorwiegend von bunt gekleideten Frauen fröhlich gestikulierend und klatschend ausgeführt wird. Die abgebildeten Schwarzen Personen verleiten zu einer Zuschreibung solcher Lieder ausschließlich zu Afrikaner_innen. Allerdings sind Lebensfreude und positive Energie tatsächlich die Intention dieses Genres und die Menschen erscheinen bunt gekleidet in den Kirchen.

Eine durchgängig befriedigende Lösung ist durch solche Abbildungen nicht zu gewährleisten. Ich habe versucht, eine für mich bestmögliche Lösung zu finden. Dafür habe ich die Bilder mit den beteiligten Personen und Gemeinschaften online ausgetauscht, sofern ich noch in Kontakt mit ihnen kommen konnte. Stets erhielt ich von ihnen positive Rückmeldungen. Ich habe auch versucht, die abgebildeten

Personen so divers wie möglich auszuwählen, was Alter, Geschlecht und Aussehen betrifft. Außerdem habe ich Bewegungsmomente für die Abbildungen und Videoaufnahmen ausgewählt, die nicht ungewollt Intimität zeigen oder die Sexualität einer Person betonen. Die sekundären Geschlechtsmerkmale habe ich nur angedeutet, um sexualisierende Stereotype nicht zu bedienen. Letztlich handelt es sich um Aufführungen von Gruppen im halböffentlichen Raum einer Kirchengemeinde, die entsprechende migrantische Gruppen in Deutschland ebenso aufführen. Trotz der medialen Transformation sind es zunächst kulturelle Selbstdarstellungen Kameruner Christ_innen. Letztlich verbindet sich mit der Publikation der Wunsch, die regionalen Grenzen des Repertoires zu überwinden und die Lieder und ihren Aufführungsstil auch für andere Menschen auf der Welt interessant zu machen. Sollte dies gelingen, könnten in einer weiteren Auflage Videos oder Abbildungen von Menschen aus anderen Kulturen hinzugefügt und die Gesamtdarstellung diverser gestaltet werden.

Fazit

Bereits 1928 äußert Hornbostel in einem Artikel seine Hochachtung gegenüber afrikanischer Musik und ihrer Motionalität, wobei er gleichzeitig eine rassifizierende Trennung zwischen europäischen und afrikanischen musiktheoretischen Prinzipien aufstellt, die ihm unüberwindbar erscheint:

African music is not conceivable without dancing, nor African rhythm without drumming, nor the forms of African song without antiphony. It will be necessary to come to a definite decision and choose either African music or European custom. It is not possible to eat one's cake and have it.⁴⁶

Diese essenzielle Zuschreibung ist zurecht nicht unwidersprochen geblieben.⁴⁷ Hornbostels Gedankengang belegt dennoch, wie sehr die Frage nach dem Verständnis afrikanischer Musik in der musikethnologischen Forschung bereits früh an die Analyse von Körperlichkeit gebunden war. In den Transkriptionen der verschiedenen Musiken ist bis heute keine zufriedenstellende Methode gefunden worden, die einerseits Körperbewegungen adäquat übersetzt und zugleich die kulturelle Bedeutung mit abbildet, die die beteiligten Personen ausdrücken möchten. Außerdem wird bislang nur implizit dabei mitgedacht, wie Gender in den

46 Erich Moritz von Hornbostel: »African N**** Music«, in: *Africa* 1/1 1928, S. 30–62.

47 Stephen Blum: »European Musical Terminology and The Music of Africa«, in: Bruno Nettl / Philip Bohlman (Hg.): *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago/London 1991, S. 3–36.

Transkriptionen dargestellt werden könnte, wie bestimmte Rollen durch die Abbildungen reproduziert werden und welche Auswirkungen dies bei der Leserschaft haben kann. Ein Fach, das sich besonders aufgrund seines qualitativen Zugangs zu Forschungsfeldern mit teilnehmender partizipativer Feldforschung hervorhebt, sollte genauer darüber reflektieren, wie dieser Ansatz sich auch in Abbildungen innerhalb der wissenschaftlichen Publikationen ausdrücken lässt. Möglicherweise kann die beginnende Dekolonialisierung des Faches dazu führen, dass afrikanische Wissenschaftler_innen auf Grundlage von Techniken der visuellen Repräsentation in ihren Kulturen einen Weg finden, geeignetere Darstellungen von Körperlichkeit von Musiker_innen und Tänzer_innen zu präsentieren.

Danksagung

Die Erforschung von Notationen und Transkriptionen afrikanischer Musiken lässt sich nicht allein anhand von allgemein zugänglichen Publikationen durchführen. Einige zusätzliche und unveröffentlichte Materialien, die hier nicht eigens erwähnt werden konnten, habe ich während Forschungs- und Archivreisen nach Kamerun, Südafrika und Großbritannien gesammelt. Ich danke dem Graduiertenkolleg »Schriftbildlichkeit« der FU Berlin dafür, das mir diese Aufenthalte ermöglicht hat, den Universitätsbibliotheken in Fort Hare, Grahamstown (ILAM) und London (Kings College, SOAS) sowie meinen Kontaktpersonen, die mich bei den Recherchen unterstützt haben, vor allem Bernhard Bleibinger und Dave Dargie.

Schrift - Autorschaft - Gender

Körperzeichen – Kurvenschriften

Grenzfiguren des Primitiven und des Weiblichen als Agens europäischer Moderne (nicht nur) im frühen 20. Jahrhundert

Cornelia Bartsch

In Erich Moritz von Hornbostels Aufsatz »Melodischer Tanz« von 1903 verknüpfen sich zwei denkbar weit auseinanderliegende Formen analogen Aufschreibens von Musik, die einiges mit der Profession und den Interessen des Autors zu tun haben: Gemeinsam mit dem Psychologen und Philosophen Carl Stumpf war von Hornbostel – von der Ausbildung Chemiker mit einem ausgeprägten Interesse für Technik und Wahrnehmungsphänomene – Direktor des Berliner Phonogrammarchivs und einer der wichtigsten Begründer der »vergleichenden Musikwissenschaft«, der Vorläuferdisziplin der heutigen Ethnomusikologie im deutschsprachigen Raum. Gegenstand seines Textes sind die Tänze Isadora Duncans zur Musik von Frédéric Chopin und Ludwig van Beethoven, deren Grundlage, wie von Hornbostel hervorhebt, nicht – wie im Gesellschaftstanz oder klassischen Ballett üblich – der Rhythmus, sondern die Melodie sei. Entgegen der Auffassung, der Rhythmus sei das Bindeglied zwischen Körper und Musik, argumentiert von Hornbostel (gestalt-)psychologisch, dass die Melodie »in viel unmittelbarer Weise, als der Rhythmus, Bewegungsimpulse und Bewegungsvorstellungen« auslöse.¹ Damit macht Duncans Tanz, folgt man von Hornbostel weiter, gleichsam den Ausdruck als Essenz der Musik sichtbar, denn »[d]ie Melodiebewegung ist eines der elementarsten und wirksamsten musikalischen Ausdrucksmittel, das geeignet ist, im Hörer die Vorstellung realer Bewegungen mit besonders suggestiver Kraft zu erwecken.«² Als Ausdrucksmittel sei die Melodiebewegung nicht nur dem Rhythmus überlegen, sondern sogar der Melodie selbst vorgängig; man könne, so Hornbostel, paradoxerweise sagen, sie »sei älter und ursprünglicher, als die Melodie. Im Gesang wenigstens gehört ein durch den Text determiniertes Heben und Senken der

1 Erich M. von Hornbostel: »Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie«, in: Christian Kaden / Erich Stockmann (Hg.): *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig 1986, S. 76–85, hier S. 79.

2 Ebd., S. 80.

Stimme [...] zu den ältesten Formen, die uns überliefert sind.«³ Der Rekurs auf die Sprachmelodie, der Verweis auf die ältesten Überlieferungen und die auf diesen Satz folgende Ableitung der Gregorianik aus dem Sprechgesang implizieren bereits an dieser Stelle den Hinweis auf die Neumen als älteste überlieferte Form der europäischen Musiknotation, der im folgenden (in Klammern gesetzten) Kommentar zur Illustration seiner Ausführungen explizit wird (Abb. 1):⁴ »Die Möglichkeit dieser Darstellung ist übrigens kein Zufall, sondern liegt in der psychologischen Entstehungsgeschichte des europäischen Notationssystems begründet.«⁵

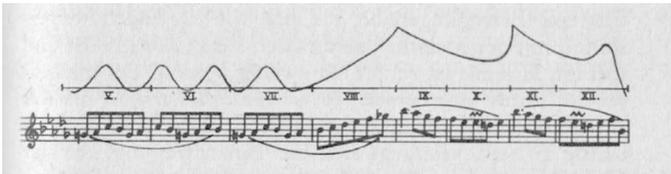


Abb. 1: Erich Moritz von Hornbostel: »Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie«, in: Christian Kaden / Erich Stockmann (Hg.): *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig 1986, S. 81.

Von Hornbostels Zeichnung weist jedoch auch Ähnlichkeiten mit jenen neuen technischen Kurvenschriften auf, die den europäischen Zeichenschriften um 1900 Konkurrenz machten und die sich – wie die Neumen als Skizze der Handbewegung beim Zeigen der Melodie – als Körperschriften bezeichnen lassen, insofern sie Spuren des Körpers – seinen Herzschlag, seine Klänge oder seine inneren oder äußeren Bewegungen – aufzeichnen: Neben Phono- und Kinematographie gehörten hierzu, wie Sven Werkmeister in seiner medienhistorischen Studie hervorhebt, »auch wissenschaftliche Apparaturen des Registrierens und Messens wie Schwingungsmesser und Kurvenschreiber«, die gemeinsam mit ersteren »neue Möglichkeiten der Wahrnehmung, Aufzeichnung und Darstellung zur Verfügung [stellten].«⁶ Für von Hornbostels Disziplin, die vergleichende Musikwissenschaft, waren diese neuen technischen Möglichkeiten elementar. Ohne sie, aber auch ohne die durch den deutschen und europäischen Kolonialismus ausgelösten Ströme von Waren, Arbeit und Menschen – die Kolonialbeamten und Missionar_innen, die Phonogramme und Artefakte (darunter auch Musikinstrumente) ebenso wie Völkerschauler_innen nach Berlin oder Wien brachten – wäre die frühe Ethnomusikologie eine

3 Ebd.

4 Ebd., S. 81.

5 Ebd.

6 Sven Werkmeister: *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, München/Paderborn 2010, S. 11.

»Wissenschaft ohne Objekte« gewesen.⁷ Dass diese Vervielfältigung des Schreibens zusammen mit den um 1900 in die Zentren des europäischen Kolonialismus gelangenden Menschen, Musiken, Tänzen und Kunstgegenständen die europäischen Geisteswissenschaften und damit die europäischen Wissensordnungen insgesamt herausforderten, wird für die Musik und ihre Wissenschaften an Hugo Riemanns berühmtem Appell an die Musikhistoriker deutlich, aus den Resultaten, zu denen »einer der jüngsten Zweige der Musikwissenschaft, die musikalische Ethnographie, unter Anwendung aller Errungenschaften moderner Forschungstechnik aus phonographischen Aufnahmen von Gesängen der Naturvölker und genauer Untersuchung der Konstruktion von Musikinstrumenten« komme, keine Rückschlüsse auf die Vergangenheit der europäischen Musik und auf die »Theorie der Tonverhältnisse« zu ziehen.⁸ Hier sei ein »ernster Warnruf an die Musikhistoriker« nötig, denn, so Riemann, »[d]ie frappante Übereinstimmung der in Zeitabständen von vielen Jahrhunderten gleichermaßen von den Chinesen, Griechen und den Völkern des europäischen Westens gefundenen Teilung der Oktave in zwölf Halbtöne als letzte Vervollkommnung der wechselnd nach 2 und 3 Ganztönen einen Halbton einschaltenden siebenstufigen Skala ist denn doch ein historisches Faktum, das man mit ein paar mangelhaft gebohrten Pfeifen aus Polynesien oder mit fragwürdigen Gesangsleistungen farbiger Weiber nicht über den Haufen rennt.«⁹

In dieser Auseinandersetzung zwischen der frühen musikalischen *Ethnographie* (graphiein=schreiben) und der historischen Musikwissenschaft und ihren hermeneutischen Methoden treten jene Verunsicherungen hervor, die Sven Werkmeister in seiner medienhistorischen Studie für die Zeit um 1900 aus der Vervielfältigung des Schreibens durch die neuen technischen Kurvenschriften ableitet. Diese forderten die europäischen Symbolschriften von innen und von außen heraus: von innen, indem sie die Funktion der europäischen Symbolschriften als primäres Distinktionsmerkmal zwischen den so genannten »Natur-« und den so genannten »Kulturvölkern« infrage stellten und von außen, indem sie Kulturen, die nicht über Schrift im europäischen Sinn verfügten, dem akademischen Diskurs zugänglich machten.¹⁰ Im Zentrum von Werkmeisters Untersuchung steht zwar die europäische Alphabetschrift. Wie die Abgrenzung Riemanns gegenüber der Ethnographie zeigt, galt dies im wissenshistorischen Sinn jedoch auch für die Notenschrift. Zudem rücken die

7 Andrew Zimmermann: »Ethnologie im Kaiserreich. Natur, Kultur und ›Rasse‹ in Deutschland und seinen Kolonien«, in: Sebastian Conrad / Jürgen Osterhammel (Hg.): *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914*, Göttingen 2004, S. 191–214, hier S. 192.

8 Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte. Altertum und Mittelalter*, Bd. 1, Leipzig 1904, S. VI.

9 Ebd.

10 Werkmeister: *Kulturen jenseits der Schrift*, S. 11.

Diskurse über die musikalische Schrift um 1900 die Verunsicherung der Wahrnehmung deutlicher in den Fokus, die mit den Formen analogen Schreibens verbunden war: mithin also die Aisthesis, die Musikästhetik.

Insbesondere Letzteres wird in von Hornbostels Text über die Tänze Duncans deutlich. Denn die Wahrnehmungsmuster, die die neuen Kurvenschriften ermöglichten, geraten in Konkurrenz zu den europäischen Symbolschriften, wenn er Melodiebewegung und Körperbewegung in eine Korrelation setzt, in der der bewegte Körper gleichsam zum Zeichen der musikalischen Essenz wird: »Die melodische Körperbewegung ist daher der Ausdruck, der die Musik völlig eindeutig widerspiegelt [sic!].«¹¹ Entsprechend kann man Musik aus den Körperbewegungen auch »lesen«, nämlich »bei melodischem Tanz mit verschlossenen Ohren, bloß nach dem Gesichtseindruck, sehr wohl bestimmen, um welches Musikstück es sich handelt und an welcher Stelle es angelangt ist – natürlich die Kenntnis des Stückes vorausgesetzt.«¹²

In diesen Worten klingt latent Aby Warburgs Theorie der Pathosformel an: der Versuch aus Körperdarstellungen der europäischen Kunst ein Archiv der Ausdrucksgebärden abzuleiten. Umgesetzt wurde diese imaginäre Dynamisierung der Statuen, wie die Literatur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter gezeigt hat, im modernen Tanz der Jahrhundertwende, dessen avantgardistische Neuerungen ohne die Bild-Archive der europäischen und orientalischen Kunst nicht denkbar gewesen wären:

In den Galerien des Louvre und den Museen in London und Berlin, im Blick auf die Werke der Antike, der altägyptischen und der indischen Kunst sowie angesichts der Gemälde der italienischen Renaissance entstehen die Tanz-Konzepte von Isadora Duncan und Maud Allen, von Ruth St. Denis und Alexander Sacharoff, Mata Hari und Waslaw Nijinsky.¹³

Körperbilder als Momentaufnahmen von Bewegung zu lesen und umgekehrt, Bilder und Statuen in Bewegung zu versetzen, entspricht zugleich der Wahrnehmungsweise der frühen Kinematographie und ihrer Vorgängertechnologien. So weist Astrid Kusser im Zusammenhang mit den Tänzen Loïe Fullers sogar auf Übergänge zwischen Live-Performance und kinematographischen Effekten hin: Durch Lichteffekte, erzeugt von einer Maschine, die ihre Erfinder »lebender Biograph« nannten, wurden die Tanzbewegungen auf der Bühne wie mit einem Stroboskop in Einzelbilder zerlegt.¹⁴ Umgekehrt gehörte der moderne Tanz, darunter auch die so-

11 Von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, S. 83.

12 Ebd.

13 Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 60.

14 Astrid Kusser: *Körper in Schiefelage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic*, Bielefeld 2013, S. 227.

nannten ›Grotesk-Tänze‹ schwarzer Tanzkompanien, die mit dem Jazz nach Europa kamen, zum bevorzugten Gegenstand früher Filmexperimente.¹⁵ Stummfilme, die tanzende Personen zeigen, forderten gleichsam zu jenem Wahrnehmungsexperiment heraus, das von Hornbostel anspricht: die fehlende Musik aus den Körperbewegungen zu ›lesen‹.

Mit seinen expliziten oder latenten Verweisen auf die ältesten und die modernsten Notationsformen scheint sich in von Hornbostels Text am Kreuzungspunkt verschiedener Zeitordnungen ein Diskurs über Körper und Zeichen zu verdichten, wie Brandstetter ihn als charakteristisch beschreibt für jenen, wie sie formuliert, »kritischen Augenblick der europäischen Kultur, der als Wahrnehmungskrise um 1900 [...] in die Literaturgeschichte eingegangen ist.«¹⁶ Sie bezieht sich hierbei wesentlich auf die literarischen Erscheinungsformen der Krise um 1900, wie sie etwa in Hugo von Hofmannsthals *Chandos Brief* zum Ausdruck kamen. ›Kritisch‹ war dieser Augenblick der europäischen Kultur allerdings vor allem, weil die Widersprüche, die sich aus den universellen Gleichheitsversprechen der Aufklärung und ihrer nur partiellen Einlösung ergaben, zu diesem Zeitpunkt im Zentrum der europäischen Gesellschaften unverkennbar hervortraten.¹⁷ Was den Ausschluss aller Frauen aus dem Projekt der aufklärerischen Moderne betraf, war dies wesentlich ein Effekt der ersten europäischen Frauenbewegungen sowie auch der Aktivitäten von Frauen, die gegen das bürgerliche Geschlechtermodell selbstbewusst als Künstlerinnen in Erscheinung traten. Dazu zählten Kunstformen, die die herkömmlichen Wahrnehmungsmuster infrage stellten, wie insbesondere der moderne Tanz. Der zweite große Ausschluss aus den Gleichheitsversprechen der Aufklärung betraf alle nicht-bürgerlichen, nicht-europäischen, nicht-›zivilisierten‹, nicht-weißen Männer sowie auch nicht-heterosexuellen Männer, wobei sich diese Ausschlüsse intersektional verschränkten.¹⁸ Von diesen Personengruppen galten insbesondere das Proletariat und die Angehörigen der Kolonialvölker als ›Primitive‹, gegen die sich

15 Zum Begriff des Grotesk-Tanzes, als Bezeichnung für Tänze, die die Regel des geschlossenen Körpers überschritten und die seit dem Mittelalter als Tänze außerhalb der Ordnung bürgerlichen Anstands Personen niederen Standes bzw. um 1900 insbesondere schwarzen Körpern zugeschrieben wurden, vgl. ebd., insbesondere S. 297–303.

16 Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 468.

17 Vgl. hierzu Sabine Hark: *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*, Frankfurt a.M. 2005, S. 107f.

18 Zum auf Kimberlé Crenshaws zurückgehenden Begriff der Intersektionalität vgl. den Beitrag von Knut Holtsträter in diesem Band. Die Verschränkungen zwischen Gender, Race und Class (sowie noch weiterer Differenzmerkmale, wie Alter, sexuelle Orientierung etc.) verlaufen hierbei nicht eindimensional, sondern können sich sowohl verstärken also auch abschwächen oder gar aufheben. So wurden beispielsweise im Kolonialismus ›weiße Frauen‹ einerseits als Garantinnen bürgerlicher Werte und der hegemonialen europäischen Kultur gesehen, andererseits wurden sie in anderen Diskursen innereuropäisch als ›Wilde im Inneren‹ (und deshalb nicht als Bürgerinnen im Sinne der europäischen Bürgerrechte) betrachtet.

das Bürgertum der europäischen Metropolen abzugrenzen versuchte.¹⁹ Gleichzeitig wurden die Angehörigen der ›wilden Völker‹ bereits seit dem 18. Jahrhundert in musikästhetisch relevanten Schriften gleichsam zu Repräsentant_innen des wahren, durch zivilisatorische Einflüsse unverstellten Ausdrucks: eine Projektion, die sich in den künstlerischen Avantgardbewegungen um 1900 gewissermaßen fortsetzte, auch wenn zwischen den ›Wilden‹ in den Texten Herders, Rousseaus und anderer und den ›Primitiven‹ der Zeit um 1900 zu differenzieren ist. Die sogenannten ›Primitiven‹, die um 1900 in den europäischen Kultur- und Geisteswissenschaften zu einem Paradigma der Suche nach den Ursprüngen und der Essenz der europäischen Kultur in der Gegenwart sogenannter Naturvölker avancierten und deren in die ethnologischen Museen transferierten Kunstwerke gleichzeitig zum Vorbild für ganze Kunstrichtungen wurden, wurden seit dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts indes auch als Subjekte der Kunst in den europäischen Metropolen sicht- und vor allem auch hörbar. Dies wurde zum einen durch die größere Mobilität möglich: So gelangten zunehmend US-amerikanische Jazz-Ensembles und dazugehörige Tanzkompanien in die europäischen Metropolen (wo sie ungachtet ihrer US-amerikanischen Staatsbürgerschaft und ihrer Zugehörigkeit zu einem als höchst modern erachteten Staat als ›Primitive‹ gelesen wurden). Zum anderen wurden die Musik sogenannter Primitiver sowie ihre Körperbewegungen mittels der neuen Kurvenschriften in den Zentren des europäischen Kolonialismus und Imperialismus hör-, sicht- und erfahrbar. Aufgrund dieser Bedeutung der Vervielfältigung des Schreibens für die Sicht- und Hörbarkeit derjenigen, die aus den Diskursen der Moderne als Subjekte ausgeschlossen waren, und aufgrund des gleichzeitig zunehmendem Unbehagens an den als unzulänglich wahrgenommenen europäischen Symbolschriften handelt es sich bei dieser Krise der europäischen Kultur um 1900 in der Tat auch um eine »Zeichenkrise«.²⁰ Als deren »[w]esentliches Moment« identifiziert Brandstetter »die geschärfte Aufmerksamkeit auf den Konflikt zwischen der Semiotik des Körpers und derjenigen der Schrift.«²¹

Dass Körper und Zeichen – hier in Gestalt der konventionellen Notenschrift – in von Hornbostels Text ebenfalls in einen latenten Konflikt geraten, insofern die ›melodische Körperbewegung‹ und eine ihr nachempfundene Kurvenschrift der konventionellen Notenschrift überlegen erscheinen, ist schon deshalb erstaunlich, als sich das Verhältnis der Schwesterkünste Tanz und Musik kaum in derselben Weise beschreiben lässt wie Brandstetters Gegenstand: Tanz und Literatur als »zwei

19 Zur Konstruktion des bürgerlichen Subjektes um 1900 als Abwehr gegen die ›Primitiven‹ vgl. ausführlich Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, überarb. Neuauf. Berlin 2020, S. 213–249.

20 Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 468.

21 Ebd.

Kunstformen, die einander auf intrikate Weise gegenüberstehen, verknüpft und unverbunden zugleich.«²² Zudem ist der musikalischen Schrift – wie jüngere Untersuchungen hierzu einhellig festhalten – das Performative (mithin auch die Bewegung des Körpers) bereits eingeschrieben, was kein allzu konfliktreiches Verhältnis vermuten lässt.²³ Und last but not least war Musik aufgrund des über das lange 19. Jahrhundert hinweg wirksamen ›Unsagbarkeitstopos‹ als ›bessere Sprache‹, die direkt von Herz zu Herzen spricht, das Gegenmodell zur Wortsprache und ihrem Schriftsystem, mithin ein ›Ausweg aus der Krise‹.

Ich möchte diese ›Dissonanzen‹ nachfolgend an den Ausgangspunkt meiner Überlegungen über Figuren des Weiblichen und des Primitiven in den Diskursen über die musikalische Schrift um 1900 setzen. Die zugrundeliegende These lautet, dass ›Weiblichkeit‹ respektive ›Frauen‹ als diskursive Grenzfiguren fungieren: Als solche sind sie mit den Diskursen, die der musikalischen Schrift über das lange 19. Jahrhundert hinweg ihre besondere Aura verleihen, substanziell verbunden, ohne jedoch als Subjekte dieses Schreibens in Erscheinung zu treten. In dieser diskursiven Funktion erweisen sie sich als intersektional verschränkt mit jenen Figuren des Primitiven – mit Kindern, ›Wahnsinnigen‹ und ›primitiven Völkern‹ –, die Nicola Gess und Sven Werkmeister im Kontext der um 1900 virulenten Suche nach den ›Ursprüngen‹ der europäischen Kultur als maßgeblich sowohl für die künstlerische Avantgarde als auch für die europäischen Wissensordnungen analysiert haben.²⁴ Den Begriff der Grenzfigur verwende ich im Sinne Patricia Purtscherts: Ihre Bedeutung »erschöpft sich weder darin, reiner Begriff noch metaphorische Ersetzung zu sein.«²⁵ Als Grenzfiguren betrachtet, lenken die Figuren des Weiblichen und des Primitiven die Aufmerksamkeit auf die Performativität der Texte, in denen sie die raumzeitlichen Grenzen dessen, was sie konstituieren, von innen oder außen markieren und verschieben. In diesem Sinne sowie auch als ›Skripte‹ über Geschlechtsidentitäten werden Figuren des Weiblichen zentral für die Produktion von Zeitordnungen, Wissensordnungen sowie ästhetische Ordnungen, die sich den

22 Ebd.

23 Vgl. hierzu Federico Celestini / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 1–50, sowie mehrere der Einzelbeiträge in demselben Sammelband.

24 Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin), Paderborn 2013; vgl. auch dies. (Hg.): *Literarischer Primitivismus*, Berlin 2013, sowie Werkmeister: *Kulturen jenseits der Schrift* und ders.: »Analoge Kulturen. Der Primitivismus und die Frage der Schrift um 1900«, in: Gess (Hg.): *Literarischer Primitivismus*, S. 29–58.

25 Patricia Purtschert: *Grenzfiguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche*, Frankfurt a.M./New York 2006, S. 27f., Zitat S. 28.

Diskursen um sie anlagern und sich dadurch konstituieren. Ich werde sie entsprechend zunächst auf der Basis eines kursorischen Forschungsüberblicks zum Thema Musik und Schrift betrachten, bevor ich zu meinem eigentlichen Materialkorpus – den Diskursen über die musikalische Schrift im Rahmen der ›Zeichenkrise‹ um 1900 – komme.

Skript und Grenzfigur – Mnemotechnische Vorbemerkungen zu Gender und Schrift in der Musik

Wenn sich nämlich die Geschlechtsidentität, so [Suzanne] Cusick, über die Performativität der Körper überhaupt erst konstituiert, gleichzeitig dieser Körper aber als Metapher für die Geschlechtsidentität in den Diskursen zirkuliert, dann sollte eine feministische Musikwissenschaft ihren Gegenstand neu definieren: nämlich als eine Skriptsammlung für diese Performativität. Denn Musik produziert laufend Vorgaben für die Performanz der Musizierenden, zugleich werden die Musizierenden jedoch als geschlechtlich konnotierte Metaphern für Musik von den Zeugen dieser *performance* sind.²⁶

Dieser inzwischen fast dreißig Jahre alte Vorschlag aus Sigrid Nieberles Studie über Musikschriftstellerinnen und die Frage, wie und warum Frauen mit der Doppelbegabung Musik und Literatur sich schließlich für die Literatur entschieden haben, deckt sich mit einer Grundbeobachtung, die auch in gegenwärtigen Studien zum Verhältnis von Musik und Schrift hervorgehoben wird: der engen Verbindung von musikalischer Schrift und Performativität. Diese gilt nicht nur – wie der Begriff ›Skript‹ hier suggeriert –, wenn Musik selbst (im weitesten Verständnis) als eine Art ungeschriebenes und subtiles Drehbuch für Geschlechtsidentitäten gelesen wird,²⁷ sondern auch wenn der Fokus im Verhältnis von Musik und Schrift auf die Letztere gelegt wird. Ob im Alltagsverständnis von Noten als Handlungs- oder Spielanweisung, »als Spur einer Handlung, die [...] vergangenen Klang zu repräsentieren vermag«,²⁸ in ihrer Funktion für die globale Verbreitung europäischer Musik, oder für die Kanonbildung, derer die Musik und ihre Wissenschaft bedurften »um sich im Kreise der Künste und Wissenschaften repräsentieren, legitimieren und etablie-

26 Sigrid Nieberle: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar ²2002, S. 15f. Nieberle bezieht sich hier auf Suzanne G. Cusick: »Feminist Theory, Music and the Mind/Body Problem«, in: *Perspectives of New Music* 32/1 (1994), S. 8–27.

27 Vgl. hierzu den Beitrag von Christa Brüstle.

28 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 3.

ren« zu können.²⁹ All diese Funktionen der musikalischen Schrift bezeichnen performative Akte, die dieser inhärent sind oder denen sie als Werkzeug unerlässlich ist. Dies gilt auch für die vier Kategorien, die im Vorwort des kürzlich erschienenen Sammelbandes *Schrift und Musik* als Wegmarken einer Theorie der musikalischen Schrift benannt werden: neben der medienphilosophisch diskutierten Kategorie der Performativität sind dies Materialität, Operativität und Ikonizität:³⁰ Bezogen auf Materialität heißt es, dass »Schrift- und Schreibgegenstände [...] als aktivierte Dinge«,³¹ als »Ergebnis aus dem Zusammenwirken mehrerer Gegenstände und Handlungen«³² gedacht werden sollen. Bezogen auf Ikonizität soll im bildwissenschaftlichen und -kritischen Sinn »die Frage nach dem Sichtbarmachen durch Bilder [...] in den Vordergrund« gestellt werden.³³ Es stehen also jeweils Praktiken im Fokus. Für die Kategorie des Operativen versteht sich dies von selbst; interessant ist aber die explizite Verortung des Operativen in »Schreibszenen«,³⁴ auf die der Band auch mehrfach prominent rekurriert. Gleich zu Beginn werden die Szene, in der Keith Richards (»schriftlich«) den Grundstein zu »I Can't Get No Satisfaction« legte und die Erzählung über den 15-jährigen Johann Sebastian Bach, der Nacht für Nacht Stücke von zu seiner Zeit großen Meistern abschrieb, um sich diese »zu Nutzen zu machen«,³⁵ auf den allgemeinsten gemeinsamen Nenner gebracht: den darin enthaltenen Verweis auf die Funktion der musikalischen Schrift und des Schreibens.³⁶ Auch die Lektüre solcher Schreibszenen ist indes eine Praxis, die für das Sichtbarmachen oder Unsichtbarmachen von Funktionen der Schrift nicht unbedeutend ist. Zum einen liegt der Lektüre der Schreibszenen mit dem Protagonisten Keith Richards ein Missverständnis zugrunde. Wie das genauere Quellenstudium zeigt, »schrieb« Richards hier analog, nämlich mittels eines Aufnahmegerätes.³⁷ Damit bestätigt die Schreibszenen die Differenz zwischen symbolischem Schreiben (durch die Notenschrift) und analogem Schreiben (mittels Kurvenschriften) als Differenz nicht nur

29 Jan Assmann: »Schrift – Gedächtnis – Musik«, in: Ratzinger / Urbanek / Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift*, S. 51–66, hier S. 61f. Zur Funktion der Notenschrift für die globale Verbreitung vgl. ebd., S. 52.

30 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 13; zur Performativität vgl. ebd. S. 28–35.

31 Ebd., S. 14.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 26f.

34 Ebd., S. 19.

35 Ebd. S. 1. Die Schreibszenen zu Bach wird zitiert nach Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Edition, Quellen, Materialien*, hg. von Christoph Wolff und Michael Maul, Kassel 2008 (Bach-Dokumente 7), S. 95.

36 Vgl. Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 1.

37 Vgl. hierzu den Beitrag von Knut Holtsträter.

zwischen verschiedenen Musiken sondern auch zwischen den musikwissenschaftlichen Teildisziplinen. Wie die »musikalische Ethnographie«, so versteht sich auch die (zunächst wie jene dem »systemtischen«, also nicht-historischen Bereich zugeordnete) Populärmusikforschung als Disziplin, deren Material das klangliche Event ist, verfügbar durch analoge (bzw. heute inzwischen digitale) Formen des Schreibens. Die betreffenden Komponisten hoben sogar – zumindest nach außen hin – ihre »Illiteralität« bezogen auf die Notenschrift als Zeichen besonderer Spontaneität und Merkmal ihrer »anti-bürgerlichen« Klassenzugehörigkeit und Haltung hervor.³⁸ Gleichwohl reklamierten sie hiermit ähnliche Autorschaftsnarrative für sich, wie sie sich mit der musikalischen Schrift während des langen 19. Jahrhunderts etabliert hatten – und wie sie von den Popular Music Studies nicht selten noch bestätigt wurden. Auch vor diesem Hintergrund stellt sich für eine wissenschaftliche Lektüre der beiden Schreibszenen besonders die Frage, ob der darauf bezogene Rat Walter Benjamins an den Schriftsteller, »keinen Gedanken inkognito« passieren zu lassen, wirklich nur auf den »Ausweis eines Lernwillens« bei Bach oder den Wunsch aus einem Einfall einen Hit machen zu können bei Richards verweist.³⁹ Steht nicht vielmehr – zumindest bei Berücksichtigung der fast unvermeidlich mit den Konzepten des langen 19. Jahrhunderts aufgeladenen retrospektiven Perspektive – die Funktion des Autornamens hier in Rede, wenn es darum geht, gelesen (oder gehört) zu werden? Dann würden die erste Erzählung und ihre heutigen Lektüren vermutlich nicht nur den Hinweis auf den Fleiß des jungen Bach transportieren, sondern vor allem denjenigen auf das Fundament der Meisterwerke, auf dem das eigene Schaffen beruhte – die Einschreibung in den seinerzeit gültigen Kanon. Und die Schreibszenen mit Richards machte dann für den Stones-Song (in Abwehr der üblichen Hierarchisierung zwischen den Musiken) den Anspruch auf dieselben Narrative sichtbar, die über Beethovens Musik erzählt werden. Solche Lektüren deuten auf eine basale mnemotechnische Funktion des Schreibens hin: auf das Schreiben nicht nur gegen das Vergessen (eines flüchtigen Einfalls), sondern auch gegen das Vergessenwerden, gegen den Tod. In der Tat scheinen wir alle, wie Jan Assmann konstatiert, »Erben dieses initialen Vorstoßes« der Ägypter zu sein, »die zuerst den Raum des Schreibens über die Todesgrenze hinaus erweitert und die Verewigung der vergänglichen irdischen Existenz zu ihrem Zentralprojekt gemacht haben.«⁴⁰ Für die Aura der musikalischen Schrift bietet hierbei der Name jener Schriftstücke, die im Rahmen des ägyptischen Toten- und Götterkults der Verlesung der Heldentaten des Verstorbenen durch einen Vorlesepriester dienten, einen wichtigen Hinweis: »*s-achu*, [...]: in einen Geist verwandeln.«⁴¹ Dieser Name, der das Schriftstück selbst als performativ

38 Vgl. ebd.

39 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 2.

40 Assmann: »Schrift – Gedächtnis – Musik«, S. 55.

41 Ebd.

ve Handlung beschreibt, geht über die politische Dimension der mittels Schrift hergestellten wirtschaftlichen Topographien weit hinaus und bezeichnet auch nicht die bloße mnemotechnische Funktion des Erinnerns.⁴² Vielmehr geht es hier um das Betreten eines mit Gefahr und Sehnsucht verbundenen Zwischenraums: um die *Passage* zwischen Leben und Tod. Von der Bedeutung dieser gefährlichen Passage für Musiknarrative zeugen zahlreiche Mythen. Besonders prominent ist die von Ovid zuerst erzählte Geschichte des Sängers Orpheus. Von Claudio Monteverdi als Stoff der »ersten Oper« der europäischen Geschichte gewählt, ist sie vielleicht nicht von ungefähr auch mit jenem Moment verbunden, in dem »[d]ie altertumslose Musik [...] sich eine Vergangenheit [erfindet], die sie in den Rang zeitloser Verbindlichkeit als Maßstab des Schönen und Vollkommenen erheben kann.«⁴³ Die Genderskripte dieser Narrative sind nur schwer zu übersehen: So lässt sich die – ebenfalls von Ovid zuerst erzählte – Geschichte des Gottes Pan und der Nymphe Syrinx als Geschichte der Eindämmung gleichermaßen von erotischem Begehren und ungeordnetem Naturklang lesen: Aus dem verwandelten Körper der sich ihm entziehenden Nymphe, der als Schilfrohr im Wind tönt, schneidet Pan sich bekanntlich eine Flöte, die den Klang ordnet. Zwar ist von Schreiben hier nicht die Rede, aber ist es Zufall, dass die Flöte aus demselben Material geschnitzt ist wie die frühesten Schreibwerkzeuge der Menschheit?⁴⁴ In jedem Fall hat das so gebaute Musikinstrument mit der musikalischen Schrift gemeinsam, dass es die ungeordneten Klänge kanalisiert. Auch die Geschichte der Begegnung Odysseus mit den Sirenen erzählt von einem für gewöhnlich mit dem Tod bestrafte Begehren nach der weiblich konnotierten Musik und ist zugleich eine Geschichte des (Auf-)Schreibens, das nur durch einen – in diesem Fall auf sich selbst gerichteten – Gewaltakt möglich wird. Odysseus lässt sich von den Gefährten an den Mast ketten, um den Versuchungen der Sirenen zu widerstehen. Nur so vermag er ihren Gesang zu hören und schließlich davon zu berichten, was Homer aufschreiben konnte. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno lesen diese »Schreibszene« bekanntlich als Parabel für die Entfremdung und Kommodifizierung der Musik und der Künste allgemein in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft.⁴⁵ Vom Vermögen der Musik, staatliche, gesellschaftliche, familiäre Ordnung – oder auch einfach nur Logik – durch »sinnliche Unvernunft« auszuhebeln,

42 Zu den verschiedenen Funktionen der frühen Schriftverwendung vgl. ebd., S. 56.

43 Ebd., S. 62.

44 Schilfrohr ist als Schreibwerkzeug in Mesopotamien bereits vor dem ersten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung nachgewiesen. Vgl. hierzu Babette Schnitzlein: *Untersuchungen zur Schreibkultur Mesopotamiens im 1. Jahrtausend v. Chr.*, Boston/Berlin 2023, insbesondere Kapitel 2: »Mesopotamische Schreibgeräte«, S. 87–211.

45 Vgl. Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1986, S. 55f. Horkheimer und Adorno lesen die Geschichte tatsächlich als »Zeichengeschichte«, wie ihre im Kontext der Begegnung Odysseus mit den Sirenen angestellten sprachphilosophischen Betrachtungen zeigen. Die archaische Macht des Liedes geht im »Pro-

erzählen nach der Episode von Odysseus' Begegnung mit den Sirenen als ihrer Urerzählung unzählige Wasserfrauengeschichten von Undinen, Melusinen, Loreley, in denen sich der Topos der verführerischen weiblichen Stimme mit dem der Gewalt der Musik verbindet. Auch Richard Wagner rekurriert hierauf, wenn er in *Oper und Drama* konstatiert, die Musik sei »das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt.«⁴⁶ Der männliche Anteil bei der (Er)Zeugung der »wahre[n], lebendige[n] Melodie«⁴⁷ ist bei Wagner bekanntlich das Wort: die Dichtung und nicht die Schrift. Auch hier geht es jedoch um die Artikulation des eigentlich Unartikulierbaren – des Ausdrucks als Wesen der Musik – durch das Zeichen.

Auch vor dem Hintergrund der bis in die Antike zurückreichenden Geschichten über Eindämmung der »Eigenmacht« der Musik wäre jene Schreibszenen zu lesen, die Dörte Schmidt als »[e]ine der zentralen Urszenen des Notierens in der christlich-europäischen Musiktradition« bezeichnet, »festgehalten in den zahlreich überlieferten Darstellungen von Gregor dem Großen und der Notation des Gregorianischen Chorals.«⁴⁸ Denn die symbolische Quintessenz dieser Darstellungen – ob es der Heilige Geist in Gestalt einer Taube ist, der Gregor die Musik übermittelt, die ein neben ihm sitzender Schreiber in Neumen notiert, oder ob Gregor später neben den Aposteln sitzend selbst schreibt – dürfte auch ein Statement gegen die in zahlreichen Mythen (und gesellschaftlichen Praxen) transportierte (und vermutlich erfahrene), mit irdischer Sinnlichkeit, sexuellem Begehren verbundene und mit Weiblichkeit aufgeladene Macht der Musik sein. Die Schrift legitimierte die Musik für den theologischen Gebrauch gegen ihre (ephemere, fluide und jenseits sprachlicher Logik angesiedelte) Eigenmacht. In dem Satz »Musik schreiben, heißt heilige Texte schreiben«,⁴⁹ ist das zweite Wort zu betonen. Und dies gilt nicht, »auch wenn diktiert oder abgeschrieben wird«,⁵⁰ sondern gerade und nur dann. Denn nur dann ist gesichert, dass der Text den Anspruch erheben kann, dass die »Bedingungen einer autorisierten und kodifizierten Tradierung« von höchster Stelle erfüllt sind.⁵¹ Dass sich dies mit der Aufklärung umkehrt, Musik nun gerade nicht mehr von anderer Stelle diktiert werden oder gar von anderen abgeschrieben werden darf, um

zess der Zivilisation: hierbei zunächst ins Wort über, das schließlich von der Einheit mit dem Bezeichneten in das hiervon abgelöste Zeichen übergeht, vgl. ebd.

46 Richard Wagner: »Oper und Drama. Erster Theil: Die Oper und das Wesen der Musik«, in ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 1872, S. 287–394, hier S. 389.

47 Ebd.

48 Dörte Schmidt: »Schrift. Werk. Performance. Neue Musik«, in: Ratzinger / Urbanek / Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift*, S. 276–300, hier S. 276.

49 Ebd., S. 278.

50 Ebd. Herv. d. Verf.

51 Ebd.

als ›autorisierter Text‹ gelesen und gehört zu werden, dürfte in der Tat zurückzuführen sein auf »jene emphatische Vorstellung vom Komponisten, die sich derart mit der Idee der absoluten Musik verbindet, dass der Schreibende und der Schöpfer in eins rücken und die Schrift eine verabsolutierende Aufladung im Prozess des Musikerfindens erfährt.«⁵² Für diesen Prozess, in dem an die Stelle der Legitimation durch kodifizierte Tradierung im theologischen Kontext nun die Legitimation durch den auf einer Filiation der Meisterwerke beruhenden Autornamen tritt, lieferte, wie Schmidt anmerkt, »[e]rst das Menschenbild der Aufklärung den nötigen Subjektbegriff.«⁵³ Interessant ist nun erstens, dass sich dieser Subjektbegriff in Differenzdiskursen formierte, in denen nicht weniger als der Bereich des Menschlichen und damit auch die Frage diskutiert wurde, für wen die Gleichheitsversprechen der Aufklärung eigentlich Gültigkeit haben (sollten) und für wen nicht. Zweitens spielte Musik in diesen Diskursen eine durchaus nicht unbedeutende Rolle. Im Zentrum stand hierbei die bereits angesprochene geheimnisvolle Macht der Musik auf Körper und Seele, ihre Fähigkeit beispielsweise den Körper wie von Geisterhand zu bewegen. Denis Diderot beschäftigte dies in seinen Diskursen ebenso wie später E.T.A. Hoffmann in seinen Erzählungen.⁵⁴ Die Fähigkeit der Musik, Körper und Seele gleichsam ›fernzusteuern‹ und ohne Umwege über Zeichen direkt ›von Herz zu Herzen zu sprechen‹, bildete zwar einen latenten Gegensatz zum vernünftigen, autonomen und mit sich selbst identischen Subjekt der Aufklärung, wurde jedoch zur Grundlage für den später retrospektiv positiv umgewerteten Begriff der ›absoluten Musik‹. Insofern erstaunt es nicht, dass Musik ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Diskursfeld wurde, in dem die Grenzen des Menschlichen ausgelotet wurden, und zwar ausgehend von der Frage, was die Seele sei und welche Wesen darüber verfügen, in verschiedenen Richtungen: zwischen Mensch und Tier ebenso wie zum Göttlichen. Für die emphatische Komponistenfigur, in der im Prozess der in Ablösung von den alten theologischen Diskursen Schöpfer und Schrift zusammenfallen, lässt sich hierbei ein Paradox beobachten. Sie erweist sich in den angesprochenen Differenzdebatten gerade nicht als ›vernünftiges Subjekt‹, sondern wird selbst zur liminalen Figur. Wie Beethoven (als ihr Prototyp) in den Worten Wagners auf der Suche nach dem unbekanntem Land des musikalischen Ausdrucks zum Columbus wird,⁵⁵ gleicht die Figur des expressiven Komponistensubjekts den europäischen Seefahrern, die als »men of the margins«⁵⁶ für ihre gefährliche Passage

52 Ebd., S. 280.

53 Ebd.

54 Vgl. z.B. den Disput zwischen Mademoiselle de Lespinasse und dem Arzt Bordeu Denis in Denis Diderot: »Rêve de d'Alembert« [1769], in: Jules Assézat (Hg.): *Ceuvres complètes de Diderot*, Paris 1875, S. 122–181.

55 Wagner: »Oper und Drama«, S. 343.

56 Ann McClintock: *Imperial Leather. Gender, Race, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York/London 1995, S. 25.

an den Grenzen ihrer Gesellschaften mit Lizenzen ausgestattet waren, die in deren Inneren sanktioniert waren.⁵⁷ Das Zwischenreich des Unartikulierbaren, dessen mittels Schrift habhaft zu werden Zweck der Reise ist, wird indes, wie auch bei Wagner, von Schwellenfiguren des Weiblichen bewohnt. Diese treten sogar selbst als Naturschriften in Erscheinung: Aus dem in rötliche Moose verwandelten Blut der (einst) göttlich singenden Frau fließt dem musikalischen Ideal-Autor bei Hoffmann die wahre Musik ins Innere und von dort direkt in die Feder.⁵⁸ (Die Pflanzenschriften in Hoffmanns Beethoven-Rezensionen sind hiermit verwandt.⁵⁹) Der Student Anselmus liest die wie Musik klingenden Texte der echten Literatur vom Schlangenkörper der Geliebten ab.⁶⁰ In den Genderskripten, in denen das emphatische Bild des Komponisten entsteht, firmieren Frauen/Weiblichkeit als Grenzfiguren in oben genanntem Sinne: Sie sind mit den Konstituierungsprozessen des schreibenden Autorsubjektes substanziell verbunden, ohne bezogen auf die betreffenden Praxen als Subjekte fungieren zu können.⁶¹

Auch Mythen um überhöhte Subjektkonstruktionen spielen in die Alltags- und künstlerischen Praktiken hinein, in denen sich das Subjekt über sein Verhältnis zu Medien, Schreiben bzw. Schriftlichkeit ins Verhältnis zur Gesellschaft setzt und diese damit zugleich konstruiert. Sie sind Teil jener »sehr unterschiedlichen Technologien des Selbst«,⁶² deren Entstehung der Kulturosoziologe Andreas Reckwitz in den Modernitätsdiskursen seit dem 17./18. Jahrhundert verortet:

Von durchgehender Relevanz scheinen jedoch mediale Praktiken zu sein: Praktiken im Umgang mit technischen Medien der Verbreitung der Zeichen – zunächst

57 Vgl. hierzu ausführlich Cornelia Bartsch: »Zur Genealogie ästhetischer und epistemischer Gewalt«, in Anke Charton / Elisabeth Treydte (Hg.): *Genie – Gewalt – Geschlecht. Narrative und Strukturen von Machtmissbrauch in der Musik(wissenschaft)*, Hildesheim (Jahrbuch Musik und Gender 16), Druck in Vorbereitung.

58 Vgl. die in Johannes Kreislers Lehrbrief eingelassene ›Chrysothomos-Erzählung‹: E.T.A. Hoffmann: »Johannes Kreislers Lehrbrief«, in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*, hg. von Wolfgang Steinecke und Gerhard Allroggen, Frankfurt a.M. 2006 (Sämtliche Werke 2.1/Bibliothek deutscher Klassiker 98), S. 447–455, die ›Chrysothomos-Erzählung‹ ebd., S. 448–553.

59 Vgl. hierzu E.T.A. Hoffmann: »Beethovens Instrumentalmusik«, in: ders.: *Fantasiestücke in Callots Manier*, S. 229–321, insbesondere S. 286f.

60 Vgl. E.T.A. Hoffmann: »Der goldene Topf«, in: ders.: *Fantasiestücke in Callots Manier*, S. 229–321, insbesondere S. 286f.

61 Vgl. Purtschert: *Grenzfiguren*, S. 27, sowie zum Subjektbegriff der Aufklärung Judith Butler: »Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der Postmoderne«, in: Seyla Benhabib / Judith Butler / Drucilla Cornell / Nancy Fraser (Hg.): *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1995, S. 46.

62 Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 72.

im Umgang mit der Schriftlichkeit unter der Voraussetzung des Buchdrucks, dann der Umgang mit audiovisuellen Medien, schließlich mit den digitalen Medien.⁶³

Für die Musik und die musikalische Schrift scheinen hier die Grenzen des ›langen 19. Jahrhunderts‹ besondere Schnittstellen zu bilden, wobei in beiden Fällen das Verhältnis im Zentrum steht, in das sich das Subjekt zur sich verändernden Rolle der musikalischen Schrift und des Schreibens setzt. Das Subjekt der Aufklärung geriet am Ende des 19. Jahrhunderts ebenso in die Krise wie die auf paradoxe Weise darauf beruhenden und zugleich sich davon absetzenden Narrative um das Künstler-subjekt. In Anbetracht der damit verflochtenen Geschlechterdiskurse ist es nicht erstaunlich, dass diese Krise auch als ›Krise der männlichen Identität‹ analysiert wurde.⁶⁴ Vor diesem Hintergrund sollen nun die Diskurse um den Konflikt zwischen der Semiotik des Körpers und derjenigen des Zeichens erneut in Augenschein genommen werden: in Texten Erich Moritz von Hornbostels und mit Bezug zur Sprachtheorie Walter Benjamins.

Körperspuren: Von Hornbostel – Benjamin

Wie eingangs erwähnt leitet von Hornbostel die »psychologische Entstehungsgeschichte des europäischen Notensystems«⁶⁵ aus der Annahme von Reflexen ab, die in Gestalt physiologischer Bewegungsimpulse von der Musik, insbesondere der Bewegung der Melodie, auf den Körper übertragen werden. Dass hierbei, wie er betont, »eine physiologische Korrelation und nicht ein bloßes Spiel von Assoziationen vorliegt«, begründete er in einer für das frühe 20. Jahrhundert charakteristischen Weise gleichsam ›kultur-‹ bzw. ›völkerpsychologisch‹ damit, »daß ganz analoge Bewegungen zu allen Zeiten und bei den verschiedensten Völkern die musikalischen Äußerungen begleitet haben.«⁶⁶ Hieraus schließt er auf eine »akustisch-motorische Bewegung als gemeinsame Wurzel [...], die erst im Laufe der Entwicklung sich in zwei getrennte Bewegungen differenzierte, ohne daß der innige Zusammenhang beider verlorengegangen wäre.«⁶⁷ Bis in diese Zurückweisung des Zusammenhangs von Melodie- und Körperbewegung als bloß assoziativ hinein zeigt sich in von Hornbostels Argumentation eine auffällige Nähe zu Benjamins Sprachtheorie, insbesondere zu seinen Texten aus den späteren 1920er und frühen 1930er Jahren. Benjamin spricht sich hier auf der Basis ethnologischer, entwicklungspsychologischer

63 Ebd., S. 68.

64 Vgl. Jacques le Rider: *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne*, übers. von Robert Fleck, Wien 1990, insbesondere S. 103–226.

65 Von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, S. 81.

66 Ebd., S. 79.

67 Ebd.

und psychopathologischer Untersuchungen unter anderem von Lucien Lévy-Bruhl, Richard Paget, Frédéric Lefèvre und Marcel Jousse gegen die Bedeutung der Onomatopoeik für die Sprache (und ihren Ursprung) aus. Im Rekurs auf Paget, demzufolge »[d]as phonische Element der Sprache ein auf dem mimisch-gestischen fundiertes« sei,⁶⁸ zitiert er anschließend eine längere Passage aus Marcel Jousse und Jean Lefèvres *Une nouvelle psychologie du langage*, die Pagets Gesten-Theorie des Sprachursprungs bestätige. »Der charakteristische Ton«, so die beiden Autoren in (vermutlich) Benjamins eigener Übersetzung, sei »nicht notwendigerweise onomapoetischer Art, wie man dies allzu oft behauptet hat. [...] [E]r ist lediglich Begleiterscheinung, akustische Unterstützung einer optischen, in sich verständlichen Gebärdensprache.«⁶⁹ Diese, »durch Mund und Kehle vermittelte Gestikulation« sei, so zitiert Benjamin weiter, aufgrund ihres im Vergleich zur Gebärde des Körpers geringeren Energieverbrauchs und trotz der vergleichsweise geringen Ausdruckskraft »zur Vorherrschaft« gelangt.⁷⁰ Die als »Ursprungssinn« erforschten »Wurzeln« der Sprache seien den beiden Autoren zufolge daher »nichts anderes als akustische Transponierungen alter spontaner mimischer Ausdrucksbewegungen.«⁷¹ In Pagets so durch zeitgenössische Sprachforscher bestätigten Idee, »daß die gesprochene Sprache nur eine Form eines fundamentalen animalischen Instinktes [...] mimischer Ausdrucksbewegung durch den Körper« sei,⁷² sieht Benjamin Verbindungen zu seiner Theorie des mimetischen Vermögens und kommt hierbei wie von Hornbostel auf den Tanz zu sprechen. So zitiert er als Beispiel für die in der Mimesis aufgehobenen zeichenhaften Abstraktion Stéphane Mallarmés Wort von der »Tänzerin als Metapher.«⁷³ In der Annahme einer »Verwobenheit von semiotischer und mimetischer Sprachfunktion«, schließe Benjamin, wie Anja Lemke zusammenfasst, an die »Sprachphysiognomik« der genannten Autoren an.⁷⁴ Doch treibe Benjamin »die Verbindung von Gestik und Mimik [...] im Begriff der unsinnlichen Ähnlichkeit«, wie Lemke betont,

68 Walter Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat«, in: ders.: *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1972 (Gesammelte Schriften 3), S. 452–480, hier S. 477. Das »Sammelreferat« entstand 1934 als Auftragsarbeit für das Frankfurter Institut für Sozialforschung und wurde ein Jahr später in dessen Zeitschrift publiziert. Vgl. Anja Lemke: »Zur späteren Sprachphilosophie«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 643–652, hier S. 643.

69 Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie«, S. 477.

70 Ebd.

71 Ebd. Mit der Erforschung des Ursprungssinns in den Wurzeln der Sprache dürfte Jousse die Suche nach einem – zeitgenössisch im Klang, in der Onomatopoeisis vermuteten – Substrat des Bezeichneten in den Morphemen meinen.

72 Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie«, S. 478.

73 Ebd. Vgl. hierzu den folgenden Abschnitt.

74 Lemke: »Zur späteren Sprachphilosophie«, S. 646. Den Begriff »Sprachphysiognomik« verwendet Benjamin im Rekurs auf Heinz Werner (*Grundfragen der Sprachphysiognomik*, 1932) als weiteren Referenzautoren, vgl. Benjamin: *Probleme der Sprachsoziologie*, S. 478.

über die von ihm zitierten Autoren hinaus.⁷⁵ Entscheidend ist hierbei, dass Benjamin nicht nur dem Konnex zwischen dem gesprochenen und dem geschriebenen Wort, sondern insbesondere dem Letzteren Bedeutung zumisst, da es »– in manchen Fällen vielleicht prägnanter als das gesprochene – durch das Verhältnis seines Schriftbildes zu dem Bedeuteten das Wesen der unsinnlichen Ähnlichkeit erhellt.«⁷⁶ Der Begriff der ›Ähnlichkeit‹ verweist auf das in der Nachahmung oder Mimesis aufgehobene Substrat des Bezeichneten im Zeichen, während das Adjektiv ›unsinnlich‹ zugleich klarstellt, dass die Arbitrarität des Zeichens nicht aufgegeben wird. Die Verbindung zwischen der ersteren mimetischen und der zweiten semiotischen Funktion der Sprache sieht Benjamin nicht zuletzt in der »Aktivität des Schreibenden«⁷⁷. Darin, so nimmt Benjamin an, komme der »mimetische Vorgang [zum Ausdruck]«, der in der Entstehungszeit der Schrift »von größter Bedeutung für das Schreiben gewesen ist.«⁷⁸ Hieraus leitet er die Archivfunktion der Schrift ab, die folglich zugleich ein Archiv ausdrucksstarker Körpergebärden ist: »Die Schrift ist so, neben der Sprache, ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden.«⁷⁹ Indem Benjamin die Mimesis der Ausdrucksgebärden an den Ursprung der Sprache und des Schreibens setzt, bleibt die mimetische Funktion im arbiträren Zeichen erhalten. Sie muss jedoch als Zeichen gelesen werden, wie Benjamins von einem Hofmannsthal-Zitat eingeleitete Schlussbemerkung klarstellt:

›Was nie geschrieben wurde, lesen.« Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen. Später kamen Vermittlungsglieder eines neuen Lesens, Runen und Hieroglyphen in Gebrauch. Die Annahme liegt nahe, daß dies die Stationen wurden, über welche jene mimetische Begabung, die einst das Fundament der okkulten Praxis gewesen ist, in Schrift und Sprache ihren Eingang fand.⁸⁰

Nicht nur der Verweis auf das ›Lesen aus den Tänzen‹ macht Parallelen zwischen Benjamins Sprach- und Schrifttheorie und von Hornbostels Überlegungen zu Duncans Tanz als ›mimetischer Schrift‹ der Musik deutlich. Gemeinsam ist beiden zu-

75 Lemke: »Zur späteren Sprachphilosophie«, S. 646.

76 Walter Benjamin: »Über das mimetische Vermögen«, in: ders.: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 2002 (Gesammelte Schriften 2), S. 210–213, hier S. 211. Der Text entstand als grundlegende Überarbeitung der wahrscheinlich im Januar 1933 in Berlin geschriebenen »Lehre vom Ähnlichen« (ebd., S. 204–210) im Sommer desselben Jahres auf Ibiza, vgl. die Anmerkungen der Herausgeber, ebd., S. 950–959.

77 Benjamin: »Über das mimetische Vermögen«, S. 212.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 213.

80 Ebd.

dem die Betonung der Nachahmung. So vermutet von Hornbostel die gemeinsame Wurzel der in den »Tanzbewegungen« erkennbaren »optische[n] Empfindungsreihe« und der von der Musik ausgehenden akustischen im »Nachahmungstrieb« als »einer allgemeinen psychischen Tendenz«. ⁸¹ Benjamin argumentiert mit Lévy-Bruhl, dass der »zeichnerische Habitus« indigener Völker in deren Neigung zur Nachahmung akustischer Wahrnehmungen (als »Lautbilder«), vor allem der Bewegungen gründe. ⁸² Während Benjamins Sprachtheorie die um 1900 virulente Suche nach dem Ursprung europäischer Kultur im »primitiven Denken« explizit zugrunde liegt, klingt sie in von Hornbostels psychologischer Argumentation zu Duncans Tanz eher in der Latenz an. Explizit wird sie jedoch in von Hornbostels zwei Jahre zuvor publizierter Grundlegung der neuen Disziplin der vergleichenden Musikwissenschaft. Seine Begründung der Erforschung der Musik der »so genannten *Naturvölker*« ⁸³ zwecks Erkenntnis der »entwicklungsgeschichtlichen und [...] allgemeinen ästhetischen Grundlagen der Musik« ⁸⁴ basiert auf eben dieser Vorstellung: »Wir dürfen, wenn auch mit einiger Vorsicht, den Zustand primitiver Völker mit früheren Stufen unserer eigenen Kultur in Parallele setzen. Dann würden wir auch in primitiver Musik Analogien zu suchen haben zu der Tonkunst unserer Vorfahren.« ⁸⁵ Die für den Primitivismus als Denkfigur charakteristische Analogiebildung zwischen kultur- bzw. menschengeschichtlicher und individueller Entwicklung, die in von Hornbostels Duncan-Aufsatz latent anklingt, wird bezogen auf die Korrelation zwischen Melodie- und Körperbewegung auch in einem späteren Aufsatz deutlich. Als Charakteristikum der »African Negro Music« hebt von Hornbostel neben der komplexen Rhythmik die von harmonischen Konventionalisierungen noch freie Melodik hervor, deren »natürliche Wurzeln« er in der psycho-physischen Beschaffenheit des Menschen als anthropologischer Konstante sieht: »In purely melodic songs certain natural traits have maintained themselves which in our harmonic music have been superimposed upon or supplanted by other traits. They are »natural«, i. e. rooted in the psycho-physical constitution of man, and can therefore be found all over the world.« ⁸⁶

81 Von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, S. 83.

82 Vgl. Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie«, S. 455.

83 Erich M. von Hornbostel: »Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (1905)«, in: ders.: *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hg. von Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig 1986, S. 40–58, hier S. 41. Anders als viele seiner Zeitgenossen verwendet von Hornbostel sowohl den Begriff der »Naturvölker« als auch den des »Primitiven« vergleichsweise vorsichtig.

84 Ebd.

85 Ebd., S. 56.

86 Erich M. von Hornbostel: »African Negro Music« [Reprint aus *Africa* 1/1 (1928), S. 30–69], hg. vom International Institute of African Languages and Cultures (Memorandum, IV), Oxford [192?], S. 7.

Bei Benjamin wie bei von Hornbostel wird der Körper zum visuellen Zeichen ausdrucksstarker Gebärden und zugleich zu deren Archiv. Figuren des Primitiven werden hierbei am Kreuzungspunkt von Konzepten deutlich, die für die europäischen Wissensordnungen (auch der Musik) und für die Ästhetik um 1900 zentral waren: Sie machen den Ausdruck als Essenz der Musik sichtbar und sie verweisen auf die in der Abstraktion sichtbare Spur dieser ausdrucksstarken Gebärden in der Schrift. An diesem Kreuzungspunkt werden als ›primitiv‹ gelesene Menschen zum Zeichen von Avantgarde und Fortschritt, während sie als Subjekte dieses Fortschritts quasi per definitionem nicht in Erscheinung treten konnten. Sie werden – wie die Argumentationsfiguren von Hornbostels und Benjamins zeigen – in einen ahistorischen Raum verschoben, ohne den indes Fortschritt nicht gedacht werden kann.⁸⁷

Kurvenschriften: Die Tänzerin als Metapher und die Differenz zwischen Genie und Kinematograph

Der »Konflikt zwischen der Semiotik des Körpers und derjenigen der Schrift«, den Brandstetter als charakteristisch für die »Zeichenkrise« um 1900 identifiziert,⁸⁸ bestimmt auf spezifische Art auch die Diskurse um die musikalische Schrift – und zwar schon deutlich früher und in zwei zentralen Aspekten. Erstens lagert sich die Zeichenkrise um jenen Prozess, in dem auf der Grundlage des aufklärerischen Subjektbegriffs die mit der Idee der absoluten Musik verbundene emphatische Figur des Komponisten entsteht, in der sich Schöpfertum und Schreiben verbinden. Zweitens ist sie an eben jener Schwelle angesiedelt, die als entscheidendes Moment in der Entwicklung der musikalischen Notationssysteme benannt wird: am Übergang von ›Memorierschriften‹ hin zu ›Komponierschriften‹, wo also die musikalische Schrift zum »Werkzeug des Komponierens« wird, und »[i]ndem sie einen eigenen Wirklichkeitsraum herstellt, [...] eine kreative und explorative Funktion [besitzt]«. ⁸⁹ Erst an der Schnittstelle dieser beiden Prozesse gilt im emphatischen Sinn, was Assmann aus dem durch die Schrift ausgelösten »Innovationsdruck« generell ableitet: »Vom Barden erwartet das Publikum das Vertraute, vom Autor das Neue.«⁹⁰ Zugleich wird hier um 1900 ein bereits älteres Unbehagen an der Schrift und ihrer Ten-

87 Zur Konstruktion und Bedeutung anachronistischer Räume vgl. McClintock: *Imperial Leather*, S. 40–42.

88 Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 468.

89 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 4.

90 Assmann: »Schrift – Gedächtnis – Musik«, S. 57. Wie der bekannte Streit um die *seconda pratica* zeigt, waren Neuerungen und Grenzüberschreitungen etwa um 1600 (auch wenn die Notenschrift sie erst ermöglichte) nicht selbstredend willkommen. Der Möglichkeitsraum, den Monteverdi hierbei (unter Gebrauch der Schrift) betrat, war gleichwohl der des subjektiven

denz zur Konventionalisierung deutlich, die den Zweifel an der ›explorativen‹ Funktion durchaus einschließt. Für von Hornbostel wird diese Konventionalisierung – in frappierender Übereinstimmung mit Jean-Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* – repräsentiert durch die Harmonik und die dadurch präzisen Tonstufen, die den in der Melodie aufgehobenen Ausdrucksgebärden des Körpers, wie Rousseau formuliert, »Fesseln anlegt«. ⁹¹ Die Suche nach dem Substrat der Ausdrucksgebärden in den Zeichen, in ahistorischen Reflexen und fiktiven Ursprüngen, wie sie sich in den skizzierten Denkfiguren des Primitiven zeigen, weist um 1900 auch auf die Krise sowohl der künstlerischen Fortschrittskonzepte als auch der damit verbundenen Subjektformationen hin.

Im Vergleich zur Entstehungszeit des überhöhten Komponistensubjekts um 1800 stellt sich für das Ende des langen 19. Jahrhunderts allerdings die Frage, wo die Diskursfiguren des Weiblichen bleiben. Zwar ist der weibliche Körper etwa in Gestalt der Protagonistinnen des modernen Tanzes realiter anwesend, zugleich scheint er jedoch diskursiv zum Verschwinden gebracht zu werden. »Die Tänzerin«, so zitiert Benjamin Stéphane Mallarmé, »ist nicht eine Frau, sondern eine Metapher, die aus den elementaren Formen unseres Daseins einen Aspekt zum Ausdruck bringen kann: Schwert, Becher, Blume oder andere.« ⁹² Diese metaphorische Ersetzung korreliert mit Brandstetters Beobachtung, dass der Körper der Tänzerin im modernen Tanz zunehmend verschwindet: »in der bewegten Szenographie der Stoffe und des Farben-Raums, wie in Loïe Fullers Tanz«, ⁹³ oder »als Chiffre im Netz von Texten und geometrischen Figuren, wie in Valentine de Saint-Points ›Metachorie‹.« ⁹⁴ Das »Körperbild der Tänzerin«, wie es durch die vom vorwiegend männlichen Blick bestimmten Kulturmuster geprägt sei, erscheine in diesem Prozess der Abstraktion »als Doppelgestalt: einerseits als Signifikant für den schönen, im Tanz dem bewundernden, begehrenden Blick sich ausstellenden weiblichen Körper; andererseits als rein kinetischer, von sexuellen Konnotationen abstrahierender Signifikant innerhalb der Syntax der Choreographie.« ⁹⁵ Die »starke erotische Komponente« entwickle sich in dieser »Metamorphose des Körperlichen ins Mediale«, wie Brandstetter schreibt, »gerade im Moment der geheimnisvollen Verflüchtigung des Körpers in der Bewegung«, jedoch nicht mehr als »Reflex auf das

Ausdrucks, angesiedelt an der Schwelle zwischen Regelwerk/Konvention und einem Raum außerhalb dessen, was zeitgenössisch unter ›Musik‹ oder ›Wohlklang‹ verstanden wurde.

91 Jean-Jacques Rousseau: »Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird«, in: ders.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, hg. von Peter und Dorothea Gülke, übers. von Dorothea Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 99–168, hier S. 144.

92 Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie«, S. 478.

93 Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 367.

94 Ebd.

95 Ebd.

Objekt des Begehrens«, sondern als »Potenzial des Imaginären: als das Begehren selbst.«⁹⁶ Selbst in dieser Abstraktion bleibt die Spur des (weiblichen) Körpers als Material der Schrift erkennbar: als Schriftträger für eine visionäre ›Zukunftsmusik‹, die sich selbst schreibt: So schreibt der Symbolist George Rodenbach über den Tanz Loïe Fullers: »Tanz ist Andeutung. Gerade dadurch ist er das vollkommenste aller Gedichte. Ein plastisches, farbiges, rhythmisches Gedicht, bei dem der Körper nicht mehr als eine weiße Seite ist, jene Seite, auf die das Gedicht sich schreiben wird.«⁹⁷

Als Versuch einer kompletten Auflösung der noch in der Abstraktion des Tanzes erkennbaren vergeschlechtlichten Schreibordnungen, wie sie sich in den Diskursen um die musikalische Schrift zeigen, lässt sich die Tanz-Inszenierung »Metachorie« der ›Multi-Künstlerin‹ Valentine de Saint-Points lesen.⁹⁸ Die Schriftstellerin, bildende Künstlerin, Autorin kunsttheoretischer Traktate, Tänzerin und Performerin, die ab 1934 auch als Journalistin und Verfasserin politischer Texte agierte, konzipierte unter diesem Namen einen Tanz, der – soweit überhaupt rekonstruierbar – mit den zeitgenössischen Aufladungen von Text, Tanz, Bild und Körper radikal brach. Die besondere Innovation dieses Konzeptes bestand, so Brandstetter, »darin, den Tanz als Schlüssel- und Rahmen-Kunst innerhalb eines intermedialen theatralischen Gesamtmodells zu bestimmen.«⁹⁹ Daraus entwickelte Saint Point, wie Brandstetter fortfährt, eine den zeitgenössischen Konzepten entgegengesetzte Idee des Gesamtkunstwerkes, »nicht als Integration [...] der Künste, sondern als multifaktorielle theatralische Komposition unter dem Gesichtspunkt einer übergeordneten Idee des Tanzes als abstrakter Kunst«:¹⁰⁰ Tanz, nicht als Einheit der Künste oder von Körper und Seele, sondern als Abstraktion, die sich selbst im Tanz theoretisch reflektiert. Übertragen ließe sich dies auch lesen als Bruch mit diskursiven In-Einsetzungen des (weiblichen) Körpers mit jenem Unartikulierbaren des Ausdrucks, das mittels Schrift durch den Komponisten-Schöpfer artikulierbar wird.

96 Ebd. S 368.

97 Zit. ebd., siehe auch: Gabriele Brandstetter / Brygida M. Oachim: *Loïe Fuller. Tanz – Licht-Spiel – Art Nouveau*, Freiburg i.Br. 1989, S. 195f.

98 Brandstetter zufolge erschien das von Saint Point verfasste ›Manifest‹ der »Metachorie zur Aufführung in der Pariser Zeitschrift *Tribune Libre* vom 14.12.1913 (Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 374). Ein Vortrag unter dem Titel »La Métachorie (Conférence lue à la Comédie des Champs-Élysées)« wurde abgedruckt in der Zeitschrift *Montjoie!* 2/1-2 (Januar/Februar 1914), S. 5–7. Vgl. hierzu auch Nell Andrew: *Moving Modernism. The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema*, New York 2020, insbesondere S. 43–78. Eine Neuausgabe der miteinander verflochtenen Manifeste und Tanz-Essays Saint Points erschien 2005: Valerie de Saint-Point: *Manifeste de la Femme Futuriste suivi de Manifeste Futuriste de la Luxure, Le Théâtre de la Femme, La Métachorie*, hg. von Giovanni Lista, Paris 2005.

99 Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 373.

100 Ebd.

Saint-Points »Metachorie« war ein Gegenmodell zu Duncans Konzept der »Tanzreform aus dem Geist des Griechentums«,¹⁰¹ wie sie es in ihrem Text *Das Kunstwerk der Zukunft* entwirft.¹⁰² Duncan bestätigt darin die Konzepte, auf denen die vergeschlechtlichten Schreib- und Zeichenordnungen des langen 19. Jahrhunderts beruhen. Sie geht darin soweit, dass sie einleitend gleichsam erklärt, weder Subjekt des Schreibens noch des Redens sein zu können. Ihr Konzept des »Tanzes der Zukunft« beruht auf der Idee einer absoluten Einheit von Leib und Seele, verkörpert im »Weib der Zukunft«.¹⁰³ In ihrer Diktion knüpft sie, wie sie explizit anmerkt, unverkennbar an Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* an. Zugleich ist der Text auch als Parallelschrift zu Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft* zu lesen. Duncans Text erscheint wie ein Versuch, die »Tänzerin der Zukunft«¹⁰⁴ als weibliches Gegenbild zu jenem emphatischen Bild des Komponisten zu entwerfen, in dem Schöpfer und Schreiben zur Deckung gelangen und der das (mit dem Konzept der absoluten Musik verknüpfte) Unartikulierbare des Ausdrucks – das »Wesen« der Musik – in die Welt bringt. Anders als beim männlichen Pendant artikuliert sich diese Einheit in der Tänzerin der Zukunft als Einheit von Schöpferin und Körpergeste im Tanz. Von Hornbostels Anmerkung bestätigt diese Parallele, wenn er Duncans Tanz gegen die Pantomime bzw. gegen assoziative Korrelationen zwischen Körper und Musik als »absoluten Tanz« verteidigt: »Der melodische Tanz ist aber ebenso sehr ganz Tanz, wie die absolute Musik ganz Musik ist.«¹⁰⁵

Auf welche »Widerstände« im zeitgenössischen Diskurs ein Versuch, das »Wellenmädchen« in der Diktion Wagners, – die sprach-, schriftlose und damit auch geschichtslose Ausdrucksgebärde als Figur des Weiblichen – an den symbolischen Ort des »Schöpfer-Künstlers« zu setzen, indes stoßen konnte, illustriert eine Studie Richard Wallascheks. Als Musikpsychologe zählt er wie auch von Hornbostel zu den Begründern der vergleichenden Musikwissenschaft. Wallascheks Thema ist das musikalische Gedächtnis, das er wie dieser in auf Nachahmung beruhenden Bewegungsreflexen verortet.¹⁰⁶ Diese seien, wie er in Übereinstimmung mit seinen Zeitgenossen findet, bei Naturvölkern besonders ausgeprägt, zeigten sich aber auch in pathologischen Zuständen oder unter Hypnose. Bei den Probanden, die in diesen Zuständen »eine Art Phonograph werden«,¹⁰⁷ indem sie beispielsweise ganze zuvor gehörte Opernarien einschließlich der Gesten der gehörten Sänger nachahmen,

101 Ebd., S. 374.

102 Isadora Duncan: *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future). Eine Vorlesung*, übers. von Karl Federn, Leipzig 1903.

103 Ebd., S. 30.

104 Ebd., S. 45f.

105 Von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, S. 84.

106 Richard Wallaschek: »Das musikalische Gedächtnis und seine Leistungen bei Katalepsie, im Traum und in der Hypnose«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), S. 204–251.

107 Ebd., S. 224.

handelt es sich zu einem guten Teil um Frauen. Am Ende zitiert er als »meisterhafte Schilderung« des »Nachahmungs-Talents, das sich [...] von einem frappierenden Gedächtniß ausgehend, in der charakteristischsten Begabung« auch des modernen Musikers äußere,¹⁰⁸ die Szene aus Diderots *Le neveu de Rameau*, in der dieser Orchesterinstrumente und Gesangsstimmen eines gehörten Musikstücks mit Stimme und Geste täuschend nachahmt:

Aber erinnert uns nicht die ganze Beschreibung an ähnliche Zustände in der Hypnose der Extase, der Katalepsie im Haschischrausch? Der eifrige Versuch der Nachahmung [sic!], die Gebärden, der Gesang, die Mimik, alles spricht zu uns wie ein lebendiger Phonograph, der die verschiedenartigsten empfangenen Eindrücke reproductirt.¹⁰⁹

Wo aber liegt die Differenz zwischen dem Genie und dem pathologischen Körper als lebendigem Phonographen? Wallaschek antwortet zum einen mit einem bewussten Zirkelschluss: im Genie selbst,

das aus dem normalen Zustand seines Bewußtseins heraus alles das vor unsern Augen entwickelt [...], was der gewöhnliche Mensch, wenn überhaupt, so nur mit vollständiger Aufhebung seines sonstigen psychischen Zusammenhanges [...], sich selbst entfremdet und als Maschine gehorchend, abwickelt.¹¹⁰

Zum anderen liegt die Differenz im Gebrauch der (Noten-)Schrift, wie Wallaschek zu Beginn seines Aufsatzes mit dem Verweis auf die Anekdote der Niederschrift von Gregorio Allegris *Miserere* durch den 14-jährigen Mozart nach zweimaligem Hören festhält.¹¹¹ Und last but not least liegt der Unterschied im Geschlecht, wie Wallascheks zwar anekdotisch angeführte aber gleichwohl bemerkenswerte Beispiele von Treppen- oder Fensterstürzen zeigen, durch die die (ausnahmslos männlichen) Protagonisten sich von Wahnsinnigen in Genies verwandeln.¹¹²

108 Ebd., S. 249f.

109 Ebd., S. 250.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 207.

112 Ebd., S. 216. Bei Wallascheks Beispielen »berühmter Männer«, die in ihrer Kindheit als »blöd« galten und durch Fenster- oder Treppenstürze zum Genie wurden, handelt es sich allerdings nicht um Musiker und zudem um Figuren aus dem 17. Jahrhundert: den Literaten und Herausgeber Jean Mabillon und den böhmischen Politiker und Feldherrn Wallenstein.

Canon, Gender, Power

On the creation of a male canon and female strategies of authorship and self-representation in Chilean classical music of the 20th century

Paulina Andrade Schnettler

1. Introduction

This essay delves into the mechanisms, primarily discursive, that contributed to the formation of a narrowly defined and predominantly masculine musical canon¹ in Chile during the first half of the 20th century. We will see how, from the late 1920s onwards, writing about music and music criticism (often exercised by composers on themselves and their own peers) will become one of the main tools to shape (and delimit) a ›new‹ national repertoire and what can be described as a new musical code of conduct.² The notions of ›composer‹, ›authorship‹ and ›national music‹ were also modified during this period, giving way to dissonances between the conceptual sphere and the musical praxis. In response to this scenario, Chilean women composers resorted to different strategies and mechanisms which I understand as devices or strategies of authorship and self-representation.

1 Canon is understood here in a double sense, as proposed by Marcia J. Citron: on the one hand, the *repertorial* canon (repertoires of musical pieces that have become part of a primarily written musical tradition), and on the other hand the *disciplinary* one, which refers to the paradigms guiding musicological practice. It is through the disciplinary canon that a hierarchisation of musical genres takes place, which has to some extent been based on ideological predicaments and gendered categories. See Marcia J. Citron: »Women and the Western Art Canon: Where Are We Now?«, in: *Notes* 64/2 (2007), pp. 209–215.

2 Here I am referring mainly to Katherine Bergeron's idea of canon as a principle of order and as »a relation that orders the behavior of social bodies«. Katherine Bergeron: »Prologue: Disciplining Music«, in: Katherine Bergeron / Philip V. Bohlman (eds.): *Disciplining Music. Musicology and Its Canons*, Chicago 1992, pp. 1f.

A critical milestone in this context was a profound reform of the National Conservatory³ in 1928 and the public campaign that preceded it. This was led by the Bach Society, founded in 1917 as a university choral group by a young law student, Domingo Santa Cruz Wilson (1899–1987). Since its beginnings the group set itself the goal of controlling and overseeing the musical development of the country, initiating what they called a »purifying«⁴ campaign. Within a few years, the Society – to which composers Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt and Jorge Urrutia Blondel, as well as writers and music *aficionados* such as Eugenio Pereira Salas (Historian) belonged in its early years – managed to end up holding »the hegemony of Chilean musical activity«⁵ and became an unopposed (and self-appointed) authority on all matters related to national music and its development.

Thanks to their connections in the political and cultural spheres, the idea of a new ›National Composer‹ – academician, despiser of salon music and opera and, above all, male – became quickly a predominant narrative, leading to exclusions, omissions, inaccuracies and generalisations that disproportionately affected women composers active at the time: Carmela Mackenna (1879–1962), Marta Canales (1895–1986) and María Luisa Sepúlveda (1898–1958) among them. Their absence in the literature and in the current (Chilean) musical scene cannot be explained by the lack of a body of work, as composer Valeria Valle stresses, but rather by an intentional »historical silence«⁶:

Why aren't they known within the academy? Where is the work of Leni Alexander, Ida Vivado, Iris Sangüesa, Cecilia Cordero, Carmela Mackenna, to name a few, in the bibliography of the chairs of composition? What is the musical or cultural reason for their works not to be in the concert programs, in the orchestration studies and in the history of music?⁷

3 Since its foundation in 1849 and until 1928, the National Conservatory had been the only entity responsible for higher musical education in the country.

4 Domingo Santa Cruz: »Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach«, in: *Revista Musical Chilena* 6/40 (1950), pp. 8–62, here pp. 17f.

5 Fernanda Vera Malhue: *¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología*, Master thesis, Santiago, Universidad de Chile 2015, p. 107.

6 Valeria Valle: »Ser compositora en Chile«, last modified July 15, 2019: <https://www.simuc.org/sections/columns/enfoque/2019.3-15.07.2019.php> (18.3.2020). Author's translation.

7 »¿[P]or qué no se sabe de ellas en la academia?, ¿dónde está en la bibliografía de consulta de las cátedras de composición la obra de Leni Alexander, Ida Vivado, Iris Sangüesa, Cecilia Cordero, Carmela Mackenna, por nombrar a algunas? o, ¿por qué razón musical y cultural las obras de ellas no están en la programación de obras de conciertos, en el estudio de orquestación y en la historia de la música?« Ibid. Author's translation.

This development was, at the same time, framed in a regional process: the emergence of musical nationalisms in Latin America, marked by the »need of local histories to demonstrate that their countries, like their European counterparts, possessed traditions of their own«.⁸ In Chile, this phenomenon translated into an alienation from the musical tradition that had prevailed until the beginning of the 20th century: the genres associated with the salon (waltzes, polkas, romanzas, songs, contradanzas and *zamacuecas*)⁹,¹⁰ as well as Italian opera.

In this context it is pertinent to link Marcia Citron's reflections on »the automatic trivialization«¹¹ of the work of women composers that is associated with salon music, as well as the gender constructions linked to (purely instrumental) musical forms such as the sonata, symphonies and chamber music.¹² In addition to this, a factor of local nature played a decisive role: According to Fernanda Vera Malhue these genres were considered inferior also because they were not linked to the »modern state project«¹³ but to the Spanish colonial heritage.¹⁴ In doing so, women's music – since the 19th century associated with the salon and its forms – was doubly considered »irrelevant«¹⁵ and not worthy of being recorded in musical history. If mentioned at

-
- 8 »Esta tendencia, relevante en la producción de las historias de la música nacionales, se manifestó en la necesidad de las historias locales por demostrar que sus países, al igual que sus símiles europeos, poseían tradiciones propias«. Vera Malhue: *¿Músicos sin pasado?*, p. 28. Author's translation.
- 9 *Zamacueca* is one of the so-called *bailes de la tierra*; that is, colonial dances with local roots, which shared space with European-style dances and music in Chilean salon. According to Torres Alvarado, this coexistence is one of the main characteristics of Chilean salons of the 19th century. Rodrigo Torres Alvarado: »Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820–1860)«, in: *Revista Musical Chilena* 62/209 (2008), pp. 5–27.
- 10 See for example José Manuel Izquierdo König / Fernanda Vera Malhue / José Contreras Stoltze: *Partituras. Archivo Central Andrés Bello. Catálogo razonado*, Santiago 2012, p. 20.
- 11 Marcia J. Citron: »Gender, Professionalism and the Musical Canon«, in: *The Journal of Musicology* 8/1 (1990), p. 109.
- 12 Marcia J. Citron: »Feminist Approaches to Musicology«, in: Susan C. Cook / Judy S. Tsou (eds.): *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, University of Illinois Press 1994, pp. 15–34.
- 13 »[E]l proyecto de estado moderno«. Vera Malhue: *¿Músicos sin pasado?*, p. 28. Author's translation.
- 14 Chilean musicologist Alejandro Vera has delved into the disregard of the colonial musical past on the part of Chilean music historiography. See for example Alejandro Vera: »Music, Eurocentrism and Identity. The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History«, in: *Advances in Historical Studies* 3/5 (2014), pp. 298–312.
- 15 Melanie Unseld: »Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft – und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt«, in: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (eds.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, pp. 266–288, here p. 284.

all, these genres were often considered as part of a previous stage of development: an »evolutionist view«¹⁶ of the country's musical progress, as Juliana Pérez describes it in her monography on the musical histories of Latin America. The comparison of Latin American countries' own musical development with that of Europe was, in this sense, constant.¹⁷

In order to consolidate the new musical paradigm in the official discourse (and themselves as part of the nascent canon), Chilean composers of the period resorted to different positioning strategies, which I have divided into two groups: mechanisms of canonic exclusion, and of inclusion. I will refer to these in the next part of the essay. The different strategies and mechanisms deployed by women composers of the period against this background are described and analysed in the third part.

2. Self-referential, artificial, elitist: A Chilean canon for the 20th century

In his historical account *Historia de la Música en Chile* (1973), composer Jorge Urrutia Blondel (1905–1981) stated that, during the 19th century, »no kind of what could properly be called a »National Composer« [formulated in the male form¹⁸, author's note] could emerge«. ¹⁹ Indeed, this idea of the »national composer« »without a past«²⁰ has been reworked from the 1930s onwards in various books and articles which are still considered key for the study of Chilean musical historiography.²¹ This conceptual framework was translated into an affine structure: the creation of a completely new musical institutionality, under the wing of the public university, which also included the founding of new institutes, the consequent (re)distribution of positions, new reward and funding systems for composers, the organisation of

16 Juliana Pérez González: *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876–2000)*, Bogotá 2010, p. 74.

17 Moreover, in its general outline, the construction of Latin American music historiographies was inspired by the development of European musical nationalism in the 19th and 20th centuries. See González: *Las historias de la música*, p. 90.

18 In Spanish: »el compositor«, »el compositor nacional«.

19 »Es así como no pudo surgir en casi todo el siglo un tipo de lo que pudiera llamarse propiamente un »Compositor Nacional«. Samuel Claro Valdés / Urrutia Blondel: *Historia de la música en Chile*, Santiago 1973, p. 91. Author's translation.

20 An exhaustive analysis of this discursive construction is offered by Vera Malhue in the chapter »Músicos sin pasado: su construcción historiográfica« of her Master thesis. Vera Malhue: *¿Músicas sin pasado?*, pp. 103–133.

21 See for example Eugenio Pereira Salas: »La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX«, in: *Revista Musical Chilena* 6/40 (1950), pp. 63–78, and id.: *Historia de La Música En Chile (1850–1900)*, Santiago 1957; Vicente Salas Viú: *La Creación Musical En Chile. 1900–1951*, Santiago 1952; Valdés / Blondel: *Historia de la Música en Chile*.

concert cycles and the creation and use of public media.²² Altogether this is what Fernanda Vera Malhue, Dania Sánchez and Isidora Mora describe as the emergence of a »patriarchal musical institutionality«,²³ consolidated in Chile between the late 1920s and the 1940s.

The notion of an »academic composer«, focused on the creation of absolute music²⁴ and disconnected from his musical past, proved itself excluding and disabling for women, as it became a catalogue of behaviour. This ideal was coupled in the writings of the time with that of the complete thinker, »cultured and rational«,²⁵ who was focused on the foundation of a national academic music²⁶ and whose intellectual production went far beyond composing.²⁷ In the words of Vera Malhue: »the composer ceased to be a *maestro*, to become now a scholar.«²⁸ Several of the conditions listed above – professional, intellectual, rational, cultured, aspiring to enter the canon²⁹ – also coincide with those schematised by Melanie Unsel as part of the

-
- 22 The last four are also considered means for the establishment and perpetuating of a musical canon. See Omar Corrado: »Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones«, in: *Revista Argentina de Musicología* 5–6/24 (2005), pp. 16–44, here p. 24.
- 23 »[I]nstitucionalidad musical patriarcal«. Fernanda Vera Malhue / Dania Sánchez Hernández / Isidora Mora Salas: »María Luisa Sepúlveda Maira (1883–1957): Desde el »Desvanecimiento Historiográfico« hasta la presencia actual de una compositora y música chilena«, in: *Neuma (Talca)* 2 (2020), pp. 40–77, here p. 71. Author's translation. See also Linda Nochlin: *Why Have There Been No Great Women Artists?*, London/New York 2021, pp. 80f.
- 24 In this regard, it is pertinent to mention Citron's reflections on the relation between gender and (purely instrumental) musical forms such as the sonata or the symphony. Citron: »Feminist Approaches to Musicology«, pp. 15–34.
- 25 »[C]ulto y racional«. Vera Malhue: *¿Músicos sin pasado?*, pp. 109f. Author's translation. Susanne Kogler also emphasises the male connotation of »intellectual« and »rational« authorship (»geistige Urheberschaft«), to which female creation – associated from Kant onwards with beauty (»Schönheit«) – would be unfailingly subordinate. Susanne Kogler: »Autorschaft, Genie, Geschlecht«, in: Susanne Kogler / Kordula Knaus (eds.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht*, Köln 2013, pp. 9–22, here p. 14.
- 26 Vera Malhue: *¿Músicos sin pasado?*, p. 103.
- 27 This is notorious in the case of Santa Cruz: After being awarded with the National Music Prize, in 1951 (while he was still Dean of the Faculty of Arts at the public university), *Revista Musical Chilena* (created under his deanship, in 1945) published a facsimile issue about him, which included a complete list of his musical works, followed by an index of his articles and editorials on music, as well as reflections from colleagues about his intellectual and artistic production. The piece gives the impression of a »total work«. Comité Editorial: »Domingo Santa Cruz«, in: *Revista Musical Chilena* 8/42 (1952), pp. 128–167. It should be stressed that the *Revista* was directed between 1949 and 1952 by composer Juan Orrego Salas, stepson of Santa Cruz.
- 28 »Desde ese momento, el compositor, dejó de ser un maestro para convertirse en catedrático«. Vera Malhue: *¿Músicos sin pasado?*, p. 136. Author's translation.
- 29 Unsel: »Die Kulturwissenschaften als Herausforderung«, p. 284.

gendered symbolic ordering that has taken place in Western music since the 19th century.³⁰

Within this framework, we attest to the emergence of a *self-referential writing* as an effective mechanism of inclusion in the canon: (Male) composers who, from a place of institutional,³¹ gender and class power, publicly wrote about other (male) composers and musicians³² – Santa Cruz, Leng, Isamitt, Samuel Negrete, among the main ones. It is remarkable, in this regard, that several composers linked to the Bach Society did write about their contemporaries and evaluate their work in an uninterrupted way for decades, also in the context of official competitions and musical festivals organised by themselves.³³ The magazines founded by members of the Bach Society or of its immediate circle – *Marsyas* (1927–1928), *Aulos* (1932–1934), *Revista de Arte* (1934–1939) and *Revista Musical Chilena* (1945–) – played a decisive role when it came to defining the contours of the new canon: not only in terms of ›who‹, but above all, in terms of ›how‹.³⁴ Musicologist Juan Pablo González describes this phenomenon as »self-canonisation« (»auto-canonización sonora«³⁵), since canonisation processes have been commanded by »its own protagonists, the composers«.³⁶

The dissociation or dissonance between the conceptual and editorial work on the figures of the new canon and their musical practice is also worth analysing. Composers like Allende, Leng³⁷ and Santa Cruz³⁸ were oftentimes described as total intellectuals and musicians, yet they tended towards musical forms such as Lieder, madrigales, *cantos* and cantatas. In the case of the latter it is also noted that the writing of major symphonic works did not occur before the 1930s. Let us dwell briefly on

30 Ibid., p. 284.

31 See Juan Pablo González: »Música chilena del siglo XX y la construcción sonora de la Nación«, in: *Debates Críticos Sobre El Chile Del Bicentenario*, Santiago 2010, p. 3: <http://guiauditiva.uc.cl/musicachilena.pdf> (11.4.2022).

32 For background information, see Eugenio Pereira Salas: »La música chilena«, in: *Revista de Arte de La Universidad de Chile* 3/14 (1937), pp. 29–33 and »La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX«.

33 See for example Carlos Humeres / Armando Carvajal / Próspero Bisquert / Luis Mutschler: »Concurso Anual de Composición«, in: *Aulos* 7 (Summer 1934), p. 36; Juan Orrego Salas: »Segundo Festival de Música Chilena«, in: *Revista Musical Chilena* 6/39 (1950), pp. 5–13.

34 See for example Pereira Salas: »La música chilena«.

35 González: »Música chilena del siglo XX«, p. 3.

36 »[E]n la construcción canónica de la música nacional han participado activamente sus propios protagonistas; los compositores.« Ibid. Author's translation.

37 See for example Comité Editorial: »Catálogo de las obras musicales de Alfonso Leng«, in: *Revista Musical Chilena* 11/54 (August 1957), pp. 76–78. The compilation was probably made by composer Alfonso Letelier Llona, director of the *Revista* between 1957 and 1962.

38 See for example Luis Merino Montero: »Catálogo de la obra musical de Domingo Santa Cruz«, in: *Anales de la Universidad de Chile* 11 (August 1986), pp. 55–76.

the case of Pedro Humberto Allende: He was established in the discourse as »the father of musical nationalism«,³⁹ responsible for its translation into genres such as the symphonic poem or the concert. However, for composer Cirilo Vila, Allende should be rather regarded as a »master of the small form«,⁴⁰ which becomes evident when examining his production of *tonadas* and *canciones*.⁴¹

Considering that the musical forms and structures were in many cases European, the idea of the national had to be asserted in other spheres. The effort to link up and compare composers of the time with other figures of the national intelligentsia, such as poet and politician Pablo Neruda (1904–1973) or painter Juan Francisco González (1853–1933)⁴² is also seen as part of this discursive strategy: »Just as Neruda is the poet of the people of Chile, Humberto Allende is its musician«⁴³ stated (also) composer Alfonso Leng⁴⁴ in 1945. Coupled with this, the invention and circulation of a heroic, epic story around the first period of the Bach Society – which concluded with the reform of the Conservatory – can be considered a further mechanism of exclusion (and, at the same time, of insertion into the new canon). The language used was confrontational from the beginning, functional to the group's stance towards the Chilean musical field: It resembled a battlefield, which had to be conquered and then defended. Santa Cruz spoke in terms of allies and »enemies«,⁴⁵ and references to Don Quixote⁴⁶ and crusaders⁴⁷ were frequently brought up. Such metaphors around battle and violence are, according to Unseld, »so clearly opposed«

-
- 39 See for example Pereira Salas: »La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX«, p. 71. See also Vicente Salas Viú: »Allende y el nacionalismo musical«, in: *Revista Musical Chilena* 1/5 (1945), pp. 15–24.
- 40 Luis Merino Montero: »Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena«, in: *Revista Musical Chilena* 60/205 (2006), pp. 29f.
- 41 See Raquel Bustos Valderrama: »Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende (1885–1959)«, in: *Revista Musical Chilena* 44/174 (1990), pp. 27–56.
- 42 E. Lira Espejo: »Raigambre popular en la expresión de Allende«, in: *Revista Musical Chilena* 1/5 (1945), pp. 8–14.
- 43 »Así como Neruda es el poeta del pueblo de Chile, Humberto Allende es su músico«. Comité Editorial: »Los músicos chilenos opinan sobre P.H. Allende«, in: *Revista Musical Chilena* 1/5 (1945), pp. 48–56. Author's translation. Director of the *Revista* between 1945 and 1949 was Vicente Salas Viú.
- 44 At the time, Leng was dean of the Faculty of Dentistry at the Universidad Chile. Since the 1940s, he actively participated in the Institute of Musical Extension and also in the design of the Chilean Music Festivals organised by the Faculty of Arts. See »Alfonso Leng Haygus«, Universidad de Chile: <https://www.uchile.cl/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nacionales/musica/alfonso-leng-haygus> (3.4.2023).
- 45 »[E]nemigos«. Domingo Santa Cruz: »Medio Siglo«, in: *Revista Musical Chilena* 6/37 (1950), pp. 3–7, here p. 7. Author's translation.
- 46 Santa Cruz: »Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach«, p. 29.
- 47 See for example Pereira Salas: »La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX«, p. 67.

to the femininity concepts developed and established during the 19th century and the decades to follow that »a compatibility of ›genius‹ and ›female‹ no longer seemed conceivable«. ⁴⁸

The imposition of this heroic narrative would not have been possible without a good deal of historical denial: The idea of musicians and composers without a past was reinforced by an intentional agency to erase a specific group of composers and their contributions from Chilean musical historiography.⁴⁹ Figures such as composer and professor Luigi Stefano Giarda, composer Enrique Soro (director of the National Conservatory until 1928) and María Luisa Sepúlveda were quickly and roughly identified with the so-called ›Italian school⁵⁰ and, therefore, with the musical »backwardness«⁵¹ in which the country supposedly found itself towards the end of the 1930s. For those women who had studied at the Conservatory and were trained in other musical languages and traditions, this process of profound institutional and cultural uprooting meant, in many cases, a »de facto exclusion«⁵² from the canon. It also left them *without a past*, yet floating in a present that no longer considered or accepted them as peers.

3. »Dedicated to my dearest friend...«: Women's strategies of authorship and self-representation in turbulent times

In this scenario, the strategies of positioning, networking and self-representation of women composers took place in a more intimate sphere and register, forcing us

48 »Diese Metaphern von Gewalt und Aggression freilich setzen sich so klar gegen die Weiblichkeitsvorstellungen der Zeit ab, dass eine Vereinbarkeit von ›genial‹ und ›weiblich‹ nicht mehr denkbar schien.« Melanie Unseld: »Genie und Geschlecht: Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung«, in: Kogler / Knaus (eds.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht*, pp. 23–45, p. 39. Author's translation.

49 More details about this process are provided in José Manuel Izquierdo König: »Prólogo«, in: Roberto Doniez Soro: *Palabra de Soro*, Viña del Mar 2011, p. 18.

50 See for example Domingo Santa Cruz: »Porqué el Conservatorio no ha llenado su función cultural«, in: *Marsyas* 3 (May 1927), pp. 73–75; Pereira Salas: »La música chilena«. This ›Italian connection‹ could be explained as follows: Professor and composer Giarda was Italian and Soro had studied in Milan, however, the latter devoted himself above all to symphonic and chamber music (see Vicente Salas Viú: »Enrique Soro en el movimiento musical de Chile«, in: *Revista Musical Chilena* 4/30 (1948), pp. 10–17, here p. 13), even venturing into polyphony, as did also Sepúlveda (see for example Antonio Voland: »María Luisa Sepúlveda: La primera de las primeras«, in: *La panera* 128 (July 2021), pp. 24f.)

51 »Retroceso musical«. Santa Cruz: »Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach«, p. 57. Author's translations.

52 Citron: »Gender, Professionalism and the Musical Canon«, p. 110.

to look for material traces of authorship in a more intentional, closer way. These devices and their corresponding mechanisms do not reveal a decided intention to enter the new canon or to take part in its construction, but rather to leave a record of one's own creation by alternative means, several of them offered by musical writing itself. These include: the networking with other women or like-minded people, which authors such as María Luisa Sepúlveda and Carmela Mackenna tried to make explicit in the form of co-authorship and dedications in their scores; concealment of one's identity; and the documentation and self-distribution of one's own work.

My signature and my manuscript are mine alone

Although intellectual property registrations by women remained marginal around 1925, a study by the Chilean Department of Intellectual Property found a considerable increase in the decade 1916–1925, when compared with the period 1886–1895.⁵³ Even more, musical works proved themselves as a pre-eminent medium of female creation: they accounted for 38.5 % of all registrations by women between 1886 and 1925. This can be attributed to the fact that, since its foundation in 1850, the Conservatory was regularly attended by girls and women, even in a higher proportion than boys and men in some of the courses.⁵⁴ Different press publications of the period⁵⁵ also provide an account of the positive reception of the work of women musicians and composers of the time, such as Sepúlveda. She herself appears in the aforementioned study with two compositions: *Te quiero porque te quiero* (Canción para canto y piano, 1921) and *Estudio para piano* (1924). It is remarkable that the form provided for the intellectual property registration was addressed to male authors exclusively, as the word ›don« (Mr.) had to be ›feminised‹ in manual form: ›doña« (Mrs.) (see Fig. 1 und Fig. 2). A material confirmation of the perception of authorship as a primarily masculine endeavour.

53 Departamento de Derechos Intelectuales: »Música de mujeres: desde el hogar al registro de propiedad intelectual«: <https://www.propiedadintelectual.gob.cl/galeria/musica-de-mujeres-desde-el-hogar-al-registro-de-propiedad-intelectual> (20.5.2022). The study focused on the period 1886–1925.

54 See for example Eugenio Pereira Salas: »Los primeros años del Conservatorio Nacional de la Música«, in: *Revista Musical Chilena* 5/35-36 (1949), pp. 13–22, here pp. 21f.

55 See for example Emilio Uzcátegui García: »María Luisa Sepúlveda«, in: *Música*, October 1920, p. 1f., and »Srta. Marta Canales Pizarro«, in: *Música*, April 1922, pp. 1–3; Aníbal Aracena Infanta: »Del Conservatorio Nacional de Música«, in: *Zig-Zag*, 1919, n.p. The last article is also accessible online, in: Colección Biblioteca Nacional de Chile, available at Biblioteca Nacional Digital: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-153895.html> (30.5.2022).

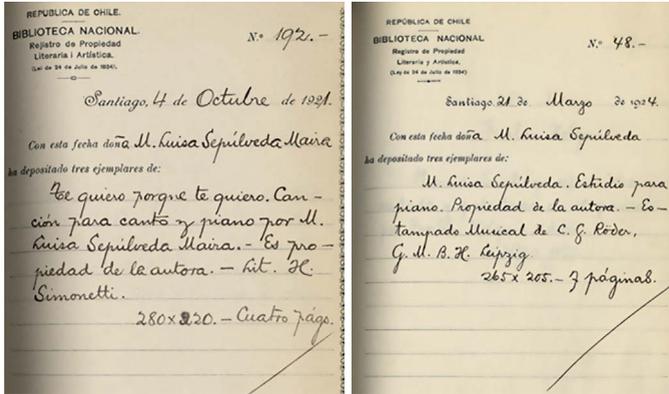


Fig. 1 and 2: Intellectual property registration forms provided by the Chilean National Library, which at the time housed the Register of Literary and Artistic Property (»Registro de Propiedad Literaria y Artística«). Departamento de Derechos Intelectuales: »Música de mujeres: desde el hogar al registro de propiedad intelectual«, <https://www.propiedadintelectual.gob.cl/galeria/musica-de-mujeres-desde-el-hogar-al-registro-de-propiedad-intelectual> (20.5.2022).

The copyright of one's own intellectual work became even more relevant from 1928 onwards. Not being considered in the public and musical discourse meant for several female authors of the period the same as the material loss of their work, unless they had been backed up by the composers themselves. According to tenor and scholar Gonzalo Cuadra, in Sepúlveda's case, an »overwhelming percentage«⁵⁶ of her compositions (albeit catalogued) are irretrievably lost. It should be noted that after 1932 – the year in which her exclusion from the Conservatory became irrevocable⁵⁷ –, the composer's works were no longer printed by official publishing houses, but were recorded only as manuscripts⁵⁸ (which leads one to believe that their publication was, in some way, obstructed). This is the case with most of her compositions for orchestra: *Estudio sinfónico* (1932), *Greca* (1932), *Suite* (1940), *Canción de las corhuillas*

56 »Un porcentaje abrumador«. Gonzalo Cuadra: *María Luisa Sepúlveda (2): »Te Quiero Porque Te Quiero«*. *Canción*, YouTube, posted on 04.11.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=5ilhDHZn6U> (4.11.2020). Author's translation. According to a Master thesis on Sepúlveda, of the 75 works documented by the author, at least 24 have no known location: Catalina Sentis Acuña: *La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883–1958). Discursos historiográficos, exoneración y feminismo*, Master thesis, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile 2020, pp. 97–106.

57 See Raquel Bustos Valderrama: *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, Santiago 2012, p. 74.

58 *Ibid.*, pp. 221–227.

(1940) and *Trutruka* (1940).⁵⁹ The preservation of the manuscript becomes, in such a case, the only means of circulation, yet it does not ensure its permanence in time. In the case of Carmela Mackenna, of the 47 works compiled by Raquel Bustos, 22 are in manuscript,⁶⁰ while the others correspond to private editions commissioned personally by the author in Berlin and New York. In printed scores, such as that of *Canto de cuna* (1934), Mackenna wrote: »Im Selbstverlag des Autors. Alle Rechte vorbehalten.«⁶¹ Other pieces bear the inscription »Als Manuskript auf dem Opelograph [sic!] gedruckt.«⁶²

Based in the German capital from 1926 to 1940, this city became the epicentre of her artistic life. Few Chilean sources report on her work as a composer,⁶³ although her achievements include the successful premiere of her *Klavierkonzert* – considered her greatest work – at the Berlin Opera in 1933⁶⁴ and the second prize at the Frankfurt Religious Music Competition for her *Misa para coro a capella* in the following year.⁶⁵ A meticulous worker, the definitive copy of Mackenna's score of the *Klavierkonzert*⁶⁶ has numerous annotations made in graphite pencil in her own handwriting, as well as corrections which were pasted over the original score (see Fig. 2). Almost all of the notes are accompanied by her signature, along with the date and time of the review (for example: »12.2.34 2:30 morgen«,⁶⁷ see Fig. 3).

-
- 59 The last two can be consulted as microfiche in the Chilean National Library. No record has been found of the other two pieces. See Sentis Acuña: *La compositora chilena María Luisa Sepúlveda*, pp. 97–106.
- 60 Bustos Valderrama: *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, pp. 217–220.
- 61 Carmela Mackenna Subercaseaux: *Canto de Cuna* (1934), in: Colección Biblioteca Nacional de Chile, available at Biblioteca Nacional Digital: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-355586.html> (30.3.2023).
- 62 See for example Carmela Mackenna Subercaseaux: *Duo für Violoncello und Klavier* (1935), in: Colección Biblioteca Nacional de Chile, available at Biblioteca Nacional Digital: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-355579.html> (30.3.2023).
- 63 See »Escritos«, in: *Revista Musical Chilena* 2 (2013), <https://lajtp.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/16618> (5.4.2023), and »Crónicas, notas y documentos«, in: *Revista Musical Chilena* 2 (2013), <https://lajtp.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/16616> (5.4.2023).
- 64 G.S.V. [initials of the article's author]: »El Concierto de Carmela Mackenna«, 1935, n.p. This article was digitised by the Chilean National Library. However, there is no information on which newspaper or the exact date it was published: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-153906.html>.
- 65 Bustos Valderrama: *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, p. 218.
- 66 Carmela Mackenna Subercaseaux: *Klavierkonzert*, Berlin (1934), in: Colección Biblioteca Nacional de Chile, available at Biblioteca Nacional Digital: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:351000> (30.3.2023).
- 67 That is, 02:30 in the morning. The following page (121) reads »Fleck auf der anderen Seite hat hier nichts zu bedeuten. 12.2.[19]34 4:30 morgen« (»The stain on the other page has no meaning here. 12.2.[19]34, 04:30 in the morning«. Author's translation).

This last gesture I interpret as a »mark of appropriation« (*marca de apropiación*)⁶⁸ since it seeks to make explicit a sense of »ownership over the material«,⁶⁹ as suggested by Vera Malhue and Laura Jordán González in their analysis of what they describe as »marks of use«⁷⁰ (*marcas de uso*) of women's music albums in northern Chile. In the case of Mackenna, the signature also becomes a means that, as Peggy Kamuf observes, contributes to blurring the boundaries between »writer and work, ›life‹ and ›letters‹. Signature articulates the one with the other, the one in the other: It both divides and joins.«⁷¹



Fig. 3: Carmela Mackenna Subercaseaux: *Klavierkonzert*, Berlin 1934, pp. 12of. Colección Biblioteca Nacional de Chile, available at Biblioteca Nacional Digital: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:351000> (30.3.2023). This and other scores by Mackenna are preserved in the Music Archive of the Chilean National Library.

Considering the few options for publication and circulation of works for those who did not belong to the circle of the reformed Conservatoire during the 1930s and 1940s, these material traces can be seen as another mechanism for enduring in time. For if we follow Jacques Derrida, although the handwritten signature »implies the

68 Laura Jordán González / Fernanda Vera Malhue: »Álbumes musicales de mujeres, marcas de uso y escena cultural«, in: *Latin American Music Review* 43/1 (June 2022), pp. 27–66.

69 »[M]arcas de apropiación, que consisten en la inscripción de nombres y firmas que denotan propiedad sobre el material«. *Ibid.*, p. 42. Author's translation.

70 *Ibid.*, pp. 48f.

71 Peggy Kamuf: *Signature Pieces. On the Institution of Authorship*, Ithaca 1988, p. viii.

actual or empirical nonpresence of the signer«, it reaffirms in that very fact her existence and capacity of transcendence: »[...] it also marks and retains his [sic!] having-been present in a past now, which will remain a future now, and therefore in a now in general, in the transcendental form of nowness (*maintenance*).«⁷² A more special case is that of Marta Canales Pizarro, who studied harmony, counterpoint and composition privately with Luigi Stefano Giarda and violin with the Italian master Luis Gervino. According to Domingo Santa Cruz, the composer's house was »certainly a musical centre of the utmost importance«⁷³ in the Chilean capital at the beginning of the 20th century. Canales, as the eldest of five siblings, played an important organisational role in this context, even leading a chamber quartet that livened up these gatherings.⁷⁴ Many of the meetings of the Bach Society also took place in her home (her brother Ricardo was a founding member⁷⁵). However, she was never listed as an official member of the group.

Let us consider that much of what the group was up to had to do with institutional and political power structures, most of them patriarchal in nature. In such an environment, it was to be expected that Canales could not stand out publicly as a composer and choral conductor. This withdrawal was often read and interpreted from the outside as »modesty«, a rather positive, desirable attribute in the case of women. Yet Melanie Unseld does not understand it as a character trait,⁷⁶ but as a form of »Selbstinszenierung«⁷⁷ (or self-presentation) imposed by the outside in the face of the widespread association of genius with masculinity: »Transgressions of boundaries, which the genius was granted as a matter of course and which were even considered a necessary premise for his artistic activity [...], were not intended for women.«⁷⁸ »In the seclusion of her life, she is an industrious artist who has given shape, without any ostentation, to an eminently nationalistic work«,⁷⁹ stated for

72 Jacques Derrida: »Signature Event Context: Margins of Philosophy«, in: Barry Stocker (ed.), *Jacques Derridá. Basic Writings*, translated by Alan Bass, London 2007, pp. 105–134, here p. 131. Italics in the original.

73 »La casa de la familia Canales era ciertamente un centro musical de la mayor importancia«. Santa Cruz: »Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach«, pp. 9f. Author's translation.

74 Raquel Bustos Valderrama: »Marta Canales Pizarro (1895–)«, in: *Revista Musical Chilena* 36/157 (1982), pp. 40–64, here p. 41.

75 Santa Cruz: »Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach«, pp. 9f.

76 Unseld: »Genie und Geschlecht«, p. 44. Author's translation.

77 *Ibid.*, p. 42.

78 »Grenzüberschreitungen, wie sie dem Genie selbstverständlich zugestanden, ja für sein künstlerisches Handeln geradezu als notwendige Prämisse erachtet wurden (Suppen-Anekdoten), waren für Frauen nicht vorgesehen«. Unseld: »Genie und Geschlecht«, p. 44. Author's translation.

79 »María Luisa Sepúlveda es una artista laboriosa que ha hecho sin ostentación en el recogimiento de su vida, su obra eminentemente nacionalista«. »Una nueva obra de María Luisa Sepúlveda«, in: *Zig Zag* (1st October, 1927), n.p. Author's translation. This (unsigned) press ar-

example *Zig-Zag* magazine in 1927, referring to María Luisa Sepúlveda. The same goes for Canales, who was described as a »quiet, religious«⁸⁰ woman. It is no surprise then that of the 43 works documented by Raquel Bustos in her 1982 article on Canales – which can be grouped into masses, oratorios and *madrigales sacros* – only three were ever printed.⁸¹

Within this framework, I understand the private distribution of Canales' work as a strategy of positioning herself in contexts other than those dominated by male authors. The manuscript of the *Madrigales teresianos* – the composer's most widely distributed work according to Bustos⁸² – was given as a gift from the author to the Monasterio de las Carmelitas Descalzas (Carmelite Monastery), which perhaps indicates the value she gave to the analogue version of the score. In return, Canales was made a sister of the confraternity.⁸³ In the following, I translate the impressions that the prioress of the convent sent to Bustos in 1982:

[T]he handwriting is old, almost gothic; the written parts are decorated and framed in beautiful vignettes in colour, possibly painted with watercolour of good quality. In general the decorations are intended to show small Teresian or Carmelite prints or engravings, e.g. the coat of arms of Saint Teresa's family, the ancient walls of Avila, sections of the cloister etc.⁸⁴

I dare to think that, in this case, the ornaments reinforce the score's character not only of a gift, but also of an offering, considering that almost all of Canales' work is of a profoundly religious nature. But they constitute, at the same time, a mark of appropriation and authorship, in that they accentuate the personalised nature of this manuscript edition and reveal another artistic and stylistic facet of the author. Its enjoyment, however, was reserved for the inhabitants of the monastery only.

ticle is available at Biblioteca Nacional Digital (Colección Biblioteca Nacional de Chile): <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-154018.html> (8.6.2022).

80 Bustos Valderrama: »Marta Canales Pizarro (1895-)«, p. 40.

81 *Ibid.*, pp. 59–64. And of these three, there is also no record of the existence of a printed score of the *Misa eucarística*, although Bustos points out that it was the first score to be printed in the country.

82 *Ibid.*, p. 55.

83 *Ibid.*, p. 42.

84 »[L]a letra es antigua, casi gótica; las partes escritas están adornadas y encuadradas en hermosas viñetas a color, pintadas posiblemente con acuarela de buena calidad y gusto. En general los adornos quieren mostrar pequeñas estampas o grabados teresiano-carmelitianos. vgr: Escudo de la familia de Santa Teresa, antiguas murallas de Ávila, tramos del claustro etc.« *Ibid.* Author's translation.

Scores and letters as ›animated objects‹ that speak of a cultural field and its networks

Jordán González and Vera Malhue's research aimed to determine »the different kinds of material traces that a single score can present«, understanding them as an »object animated by living practices«. ⁸⁵ Dedications, co-authorships and the musicalisation of literary texts represent, in this context, another ›mark of appropriation‹, accounting for the networks in which the authors took part. In the absence of an explicit connection to the author of a literary text set to music, the reference to this text means to indicate the composer's belonging to a certain »intellectual field«. ⁸⁶ The reading and quoting of certain works as well as the knowledge of other artistic languages and trends in use and circulation can be seen as an attempt to opt for »cultural legitimacy«. ⁸⁷ (as Pierre Bourdieu proposed).

In the case of María Luisa Sepúlveda we find a co-authorship with the Chilean poet Blanca Vanini to give life to the *Himno a la moderna mujer* ⁸⁸ (1925) (Hymn to the Modern Woman), composed on the occasion of the First International Women's Congress in Chile, which also shows the involvement (or, at least, the sympathy) of the author with the feminist movement. In addition, she musicalised several texts by Chilean and Latin American writers and poets of her time, such as Gabriela Mistral, Manuel Magallanes Moure, Humberto Díaz Casanueva or the Uruguayan Juana de Ibarborou.

As for Sepúlveda's works with dedications (also in the printed versions), they reaffirm the continuity of a musical world that did not end with the Bach Society: most of them are for colleagues or musicians trained at the ›old‹ Conservatory. ⁸⁹ This is the case of *L'Angellus* (for voice and piano), dedicated to the lyric singer and teacher at the Conservatory between 1921 and 1924, Mercedes Neumann ⁹⁰; her *Ave Maria*, dedicated to the memory of her teacher Bindo Paoli (undated); *Canción* (undated), dedicated to the violinist also trained at the Conservatory, Lidia Montero; or

85 »[N]uestra indagación de las marcas de uso apunta a juzgar los rastros diversos que una misma partitura puede presentar, procurando interrogar a través de ellas lo que la partitura delata de su historia como objeto animado por prácticas vivas.« Jordán González / Vera Malhue: »Álbumes musicales de mujeres, marcas de uso y escena cultural«, pp. 48f. Author's translation.

86 Pierre Bourdieu: *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor 2002, p. 9.

87 »[L]egitimidad cultural«. Ibid., p. 15. Author's translation.

88 Voland: »María Luisa Sepúlveda«, p. 25.

89 Raquel Bustos Valderrama: »María Luisa Sepúlveda Maira (1892–1958)«, in: *Revista Musical Chilena* 35/153 (1981), pp. 130–140.

90 See Iván Barrientos Garrido: »Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena«, in: *Revista Musical Chilena* 50/186 (1996), pp. 40–72.

her *Preludio para arpa* (1929), for Mercedes Santiagos, the first harpist with a Conservatory degree in the country. The latter was also a member of the *White Orchestra*: a group composed entirely of female professors and students at the Conservatory, formed and conducted by Sepúlveda herself.⁹¹ Dedication was exercised by Mackenna to a lesser extent and was addressed rather to her private contacts (such as her father, to whom she dedicates her *Misa para coro a cappella*, 1934, privately published in Berlin⁹²). One of the connections that the author chooses to make explicit, however, is the one to musicologist Hans Mersmann (1891–1971), who was also her private composition teacher, and from whose text *Strom* she musicalised two fragments (*Zwei Gesänge für Singstimme u. Klavier*).⁹³

Although there are not many other sources that give an account of Mackenna's cultural and social context, I would like to mention here her epistolary exchange with the poet, diplomat and Nobel Prize of Literature winner Gabriela Mistral (1889–1957) between 1945 and 1948. In the letters, Mackenna addresses the Nobel Prize winner as »my dear friend« and asks her for favours in her capacity as consul in the Brazilian city of Petrópolis. In one of the notes she refers to a suitcase containing her musical scores, which she lost in Brazil:

I have been told by the »American Express«, that they can send it by steamship without paying anything, if the »Consulate of Chile« would ask them to take the cultural work of the Chilean composer C. Mackenna to the »Consulate of Chile« in New York. If this were not an inconvenience for you, I would thank you with all my heart, *since this music has caused me much heartache* since I left Europe.⁹⁴

As documented by Vera, Sánchez and Mora, Sepúlveda also attempted to establish contact with Mistral after activating other networks to gain access to the Nobel Prize winner.⁹⁵ Ten years after her exoneration, the composer still hoped that her profes-

91 See for example O.G.F. [initials of the article's author]: »Srta. Mercedes Santiagos. Distinguida Arpista Chilena«, in: *Música*, September 1921, p. 1.

92 Bustos Valderrama: »Carmela Mackenna Subercaseaux«, pp. 68–75.

93 These are *Der Knabe* and *Die Frau*. Carmela Mackenna Subercaseaux: *Zwei Gesänge für Singstimme u. Klavier* (1935), in: Colección Biblioteca Nacional de Chile, available at: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-355584.html> (5.4.2023).

94 »[M]e han dicho en el »American Express«, que ellos pueden mandarla por vapor sin pagar nada, si el »Consulado de Chile« pidiera que llevaran esa obra cultural de la compositora chilena C. Mackenna al »Consulado de Chile« en New York. Si para usted esto no fuera una molestia, yo se lo agradecería con toda mi alma, pues *son muchos los sinsabores que me causa esta música* desde que salí de Europa«. Carmela Mackenna Subercaseaux: »[Carta] [a] Gabriela Mistral, [Manuscrito] Carmela Mackenna.«, September 27, 1945, in: Colección Biblioteca Nacional de Chile, available at: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-135581.html> (5.4.2023). Author's translation. The underlining is Mackenna's, italics by the author.

95 Malhue / Sánchez Hernández / Mora Salas: »María Luisa Sepúlveda Maira (1883–1957)«, p. 57.

sorship at the Conservatory could be reinstated, and, in what can be considered a last attempt to generate alliances around her cause, she wrote to the poet as follows:

I hope that the new government will do me justice by removing an unjust exoneration. I am hopeful. Then I could have a situation that would allow me to dedicate myself a little more to composition. I am sending you some of them.⁹⁶

While it could be claimed that Sepúlveda puts herself here in the place of the victim, I understand this act in the same sense as suggested by Citron, that is, as »an articulation of strength, for to give a name to the injustices that continue to oppress is to adamantly refuse victim status.«⁹⁷ If we consider how small the musical circuit was in Sepúlveda's time and that at the beginning of her Conservatory career she was also assistant to the composer Pedro Humberto Allende, the following question posed by researcher Fernanda Vera Malhue is worth being further explored: »What was Alfonso Leng listening to when he composed *La muerte de Alsino* [symphonic poem, author's note]? And Pedro Humberto Allende?«⁹⁸ In these circumstances, it is significant to consider that Sepúlveda began her study of Latin American and Chilean forms (such as the *tonada* or the *zamacueca*) and the »stylisation« of them very early in her career. By then, she had shared two first-place prizes with Allende, one in 1916⁹⁹ and another which was probably awarded at the end of that same decade.¹⁰⁰ The question raised by Vera does not necessarily hint at plagiarism, but rather to a cultural circuit in which musical influences were shared, and to which Sepúlveda, until 1928, belonged as a pioneer in her own right.

Positioning strategies and self-representation: Modest, but with glasses

I have already mentioned the first prizes that Sepúlveda shared with Pedro Humberto Allende – whom she always referred to as »maestro«. ¹⁰¹ For the first submis-

96 »Espero que el nuevo gobierno me haga justicia quitándome una injusta exoneración. Tengo esperanzas. Así podría tener una situación que me permita dedicarme un poco más a la composición. Le envío algunas composiciones mías«. María Luisa Sepúlveda: »[Carta] Santiago, Chile [a] Gabriela Mistral, La Habana, [Cuba] [Manuscrito] M. Luisa Sepúlveda Maira«, January 9, 1939, in: Colección Biblioteca Nacional de Chile, available at: <https://www.biblioteca-nacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-135286.html> (24.1.24). Author's translation.

97 Marcia J. Citron: »Feminist Waves and Classical Music. Pedagogy, Performance, Research«, in: *Women and Music. A Journal of Gender and Culture* 8/1 (2004), pp. 47–60, here p. 59.

98 This idea was discussed during a conversation with the author in January 2023.

99 Uzcátegui García: »María Luisa Sepúlveda«, pp. 1f.

100 Ibid.

101 See for example »Los músicos chilenos opinan sobre P.H. Allende«.

sion, in 1916, Sepúlveda chose »Alfonso y Corbalán« as her pseudonym.¹⁰² At the age of 23, she was perhaps already aware that the implicit or unconscious bias¹⁰³ towards a female author by an entirely male jury might work against her. In the case of the second competition, Sepúlveda signed as »A Chilean man« (»un chileno«), while Allende chose »Mapuche«¹⁰⁴ as his pseudonym.¹⁰⁵

Although Carmela Mackenna did not make active use of pseudonyms, she did conceal her first name when submitting her work to music contests, such as the Frankfurt Religious Music Competition. According to musicologist Raquel Bustos, »[i]n that opportunity the public could not get over their astonishment when they realised that behind the name C. Mackenna [...] there was a woman«.¹⁰⁶ In both cases we could speak of caution and concealment as a positioning strategy in an already adverse circuit for women. As to her self-image and self-perception, the use of sobriquets or the concealment of one's identity may express what Citron describes as »contradictory statements or actions about one's relationship with the creative process«.¹⁰⁷ This is a central aspect of the »anxiety of authorship«¹⁰⁸ experienced by women composers, in contrast to the implicitness with which men see themselves in the role of the creator.¹⁰⁹

This idea could have, in certain cases, a visual correlate: In the few images of Marta Canales that are available we see that, from her youth, she allowed herself to be portrayed with the violin (her preferred instrument) and not with her scores (Fig. 4 and 5). This attitude is related to the traditional role of women in the Chilean 19th- and 20th-century salon, where the proficiency as instrumentalist was considered a valuable asset for young women.

102 See »María Luisa Sepúlveda Maira (1892–1958)«, in: *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92952.html> (12.3.2021).

103 In this regard, see for example Kate Moloney / Helen F. Mitchell: »Promoting Awareness of Unconscious Gender Bias in the Evaluation of Harp Performance«, in: *Music Education Research* 24/5 (October 20, 2022), pp. 588–598.

104 »Mapuche« is the designation of the largest indigenous group in Chile. Allende's intention was probably to hint at a deep connection with his homeland. The gesture should be understood as part of the musical nationalism which marked this period and also his artistic production.

105 I did not find any evidence that using pseudonyms was mandatory at such competitions. Yet, as most of the participants and the jury members were connected to the Conservatory, it was probably a common practice.

106 »En esa oportunidad, el público no logró salir de su asombro al comprobar que tras el escueto nombre C. Mackenna [...], había una mujer.« Bustos Valderrama: »Carmela Mackenna Subercaseaux«, p. 51. Author's translation.

107 Citron: »Gender, Professionalism and the Musical Canon«, p. 54.

108 Ibid.

109 See also Kogler: »Autorschaft, Genie, Geschlecht«, p. 15.



Fig. 4: Composer Marta Canales and the Bulgarian violinist Emeric Stefaniai in 1925. Colección Biblioteca Nacional de Chile, available at Biblioteca Nacional Digital: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126762.html> (31.5.2023).



Fig. 5: Marta Canales around 1919. Emilio Uzcátegui García: *Músicos Chilenos Contemporáneos (Datos Biográficos e Impresiones Sobre Sus Obras)*, Santiago 1919, p. 68. Colección Biblioteca Nacional de Chile.

Although in Sepúlveda's case there are no pictures that show her in the act of composing,¹¹⁰ there is a detail on which tenor Gonzalo Cuadra dwells in his analysis of the composer. In several official photographs Sepúlveda appears with her glasses on:

If you look through the newspapers and magazines of the time, [you will see that] women never appeared with their glasses on in an official photograph, [because] taking a photo was ›an event‹. She, on the other hand, appears fashionably dressed, but with her glasses on. In a way, she is implying her place and that, at the end of the day, what mattered was not the glasses, but what was behind them.¹¹¹

110 Yet several of them show her at the piano: The first degree she obtained at the Conservatory was as a piano teacher and concert pianist. Bustos Valderrama: *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, p. 72.

111 Gonzalo Cuadra: *María Luisa Sepúlveda* (2).



Fig. 6: María Luisa Sepúlveda around 1919. Emilio Uz-
cátegui García: *Músicos Chilenos Contemporáneos (Datos
Biográficos e Impresiones Sobre Sus Obras)*, Santiago 1919,
p. 74.



Fig. 7: María Luisa Sepúlveda pho-
tographed at the piano, in 1927. In:
Zig Zag (1st October 1927). Colección
Biblioteca Nacional de Chile, availa-
ble at Biblioteca Nacional Digital: [www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-ar-
ticle-126757.html](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126757.html) (31.5.2023).

4. Conclusion (or notes on abandoning the shadowy place at the end of the world)

As we have seen, until the mid-1920s there was a structural and social framework that, although restrictive in several ways, allowed the training and inclusion of women in the musical life in Chile. From the late 1920s onwards the institutional and social conditions for women's musical writing – which Linda Nochlin identifies as the basic explanation for the »achievement or the lack of it in the arts«¹¹² – changed abruptly, redefining also what was understood by musician, professional and (national) composer. A profound analysis and review of the so-called Chilean classical canon should not only aim at its expansion, but also at a critical review of the social context¹¹³ from which it emerged. This also requires to realise that Canales', Mackenna's or Sepúlveda's withdrawal and modesty were not desired, but rather forced upon them by new structures and discourses which actively hindered female composers' insertion in the national canon.

In this context I understand the marks of scriptural use and appropriation by these women as well as their strategies of positioning as alternatives for exercising authorship and confronting musical and intellectual creation in a complex and

112 Nochlin: *Why Have There Been No Great Women Artists?*, pp. 80f.

113 See Citron: »Gender, Professionalism and the Musical Canon«, p. 114.

markedly patriarchal working environment. Thus, the difficulty of publishing in official printing houses or in specialised magazines was faced through the circulation of manuscript scores. The monopoly on the public discourse and the self-referential writing of their male peers had its equivalent in the making visible of their networks and contacts. And while the Bach Society composers would make use of (and abuse) the relationships they held at the political and governmental level, women sought to activate their connections with other important women (such as Gabriela Mistral) or figures seen as potential allies.

Without influence over the mechanisms of canonical inclusion and exclusion set in motion by dominant male figures such as Domingo Santa Cruz, the confirmation of their quality and their place as authors took place for them in those spaces that were under their control: the score, the signature, the name, the picture. Added to this was the difficulty of inserting themselves into a genealogy and a creative tradition – insofar as the new one did not accept them as peers or role models. All of the reviewed cases however concluded in a »withdrawal« from classical musical life, »from the public sphere and from established male-dominated hierarchically organised institutions«:¹¹⁴ Canales took refuge in choral activity and religion, Mackenna hardly composed in the last 20 years of her life and Sepúlveda saw in the research and compilation of folk music and knowledge an opportunity to turn her career as a classical composer around. A final move which, according to Susanne Kogler, should not be underestimated as a strategy for unleash creative and artistic potential.¹¹⁵

I return here to the issue of pseudonymity and anonymity. Could it be possible that Sepúlveda and Mackenna had other reasons to hide the authorship of some of their lyrics? The conscious use of the pseudonym seems to me, in this case, to be an exercise (also a very deliberate one) of creative freedom. »Un hombre chileno« – »a Chilean man« thus becomes a metaphor for the female musical writing of the time, always threatening to dissolve in the backlighting and folds of the newly emerging modernity.

114 »[D]er Rückzug aus der Öffentlichkeit und aus etablierten männlich dominierten hierarchisch organisierten Institutionen.« Kogler: »Autorschaft, Genie, Geschlecht«, p. 16. Author's translation.

115 See *Ibid.*

Schriftkulturen der populären Musik

Das Musikschaffen von Keith Richards, Russ Columbo, Frank Sinatra und James Last aus intersektionaler Perspektive

Knut Holtsträter

Einleitung

Wenn man an Entstehungsprozesse in der populären Musik denkt, herrschen Bilder der spontanen künstlerischen Selbstverwirklichung vor: Musiker_innen arbeiten alleine oder gemeinsam an ihrem Instrument und bringen ihre musikalischen Einfälle verbal oder durch das Spiel kommunizierend hervor und memorieren allein oder gemeinsam das Erfundene. Vielleicht entsteht auch schon ein Demo-Tape, an dem man weiterarbeiten kann. Wenn dabei Notate entstehen, dann allenfalls in Form von mit Akkordbezeichnungen vervollständigten Lyrics. Populäre Musik wird hierbei als primär orale Musikkultur verstanden, jedoch eine, der die Errungenschaften des phonographischen Zeitalters zu historischer Konsistenz und gesellschaftlicher Bedeutung verholfen haben.¹

Diese Vorstellung findet sich auch in Philip Taggs Postulat, dass »popular music, unlike art music, is [...] stored and distributed in non-written form«² – eine Aus-

-
- 1 An dieser Stelle sei Julia Freund und Gesa Finke herzlich dafür gedankt, an den Workshops teilnehmen zu dürfen, aber auch für ihre anhaltende Geduld bei dem Prozess der Themenfindung und ihre wertvolle Hilfe in der Korrekturphase.
 - 2 Philip Tagg: »Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice«, in: *Popular Music* 2 (1982), S. 37–67, hier S. 41. Simon Obert bemerkte schon 2014, dass mit der zunehmenden Verfügbarkeit der Quellen »die Relevanz quellenfundierter Popmusikforschung zunehmen wird.« Simon Obert: »Bausteine und Prüfsteine. Quellen der Popmusikforschung«, in: Ralf von Appen / Nils Grosch / Martin Pfeleiderer (Hg.): *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, Laaber 2014, S. 210–218, hier S. 218. Während Obert deutlich macht, dass er unter »quellenfundierter Popmusikforschung« vor allem textkritische Verfahren versteht und letztlich historisch-kritische Editionen im Blick hat, ist unklar, inwiefern er bei den Quellen Manuskripte (und hier ganz herkömmlich Autographe, Kopistenabschriften etc.) als in relevantem Umfang vorhandene Quellen einschätzt und mit berücksichtigt, merkt er doch an, dass zur Herstellung kritischer Editionen populärer Musik textkritische Verfahren adap-

sage, die die in vielerlei Hinsicht strukturelle Andersartigkeit von klassischer und populärer Musik auf den Punkt zu bringen versucht und im Jahr 1982, quasi in den Kindheitstagen der Popular Music Studies, für die Nobilitierung neuer und angemessener Analysemethoden sicher notwendig war. Dieser Prämisse folgend, und natürlich aus dem Umstand, dass die Schriftkulturen der populären Musik tatsächlich nicht unbedingt denen der klassischen Musik gleichen, hat die Populärmusikforschung Fragen der Schriftlichkeit von Musik kaum behandelt.³

Taggs Prämisse einer grundsätzlichen Nichtschriftlichkeit von populärer Musik sollte jedoch hinterfragt werden, nicht nur, weil sie höchst prominente und individuelle Komponistenpoetiken wie diejenige von beispielsweise Keith Richards in den Mittelpunkt rückt und damit Meistererzählungen wiederholt, wie man sie aus der klassischen Musik kennt, sondern weil das Rekurrieren auf die Nichtschriftlichkeit von populärer Musik Gegenstandsbereiche wie den Tin-Pan-Alley-Diskurs, Bigband-Jazz und fast alle Arten von Ensemble-orientierter Musik ausblendet sowie wissenschaftliche Zugänge auf populäre Musik begünstigt, die ausschließlich von einer sehr speziellen Hörsituation, dem Hören von Tonträgern und anderen Audio-medien, ausgeht – ein Vorgehen, das gleichermaßen bequem sein als auch Erkenntnisse begrenzen kann.

Es ist dabei sinnvoll, die Schriftlichkeit von populärer Musik auf ihre intersektionalen Aspekte zu befragen, wobei natürlich auch die westliche Kunstmusik (Western Art Music oder Classical Music) aus den letzten knapp 600 Jahren als Vergleichsobjekt (oder vielmehr als Kontrastmittel) mit berücksichtigt werden sollte. Denn wie H. Stith Bennett bereits 1983 beobachtet, sind die konkreten Unterschiede zwischen

tiert werden müssten, um die Methode auf Schallquellen anwenden zu können (ebd.). Damit entspricht er möglicherweise der stark auf »Musik in den Massenmedien« abzielenden Definition populärer Musik, wie sie Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer in der Einleitung des Sammelbandes, in dem Oberts Beitrag publiziert wurde, vertreten (ebd., S. 7–14). Diese Sichtweise auf populäre Musik bevorzugt die Perspektive der heimischen Rezeption, denn der aus Bühnen- und Studioauftritten bestehende Arbeitsalltag sowie alle Arten von Musizieren außerhalb des professionellen Tonstudios werden ausgeblendet. Tatsächlich herrscht in der Forschung (aus Ermangelung an Quellen oder oft auch aus Unkenntnis) immer noch die Vorstellung eines Komponierens als das eines Stegreifspiels vor, welches direkt seinen Weg auf den Tonträger findet. Diese Schöpfungsnarrative findet man beim US-amerikanischen Rock'n'Roll und englischen Beat, also den Genres, in denen die »Geburtsstunde« des Pop im engeren Sinne vermutet wird. Vgl. dazu auch die vorsichtige Annäherung von Sallis an das Thema. Friedeman Sallis: *Music Sketches*, Cambridge 2015, S. 3f.

- 3 Siehe hierzu als Schwesterbeitrag zu diesem Beitrag: Janine Droese / Knut Holtsträter: »James Last's *Instrumentals Forever* – Autographs of Popular Musik and the Network of Originators«, in: *Manuscript Cultures* (2024, in Vorbereitung), in dem an einem frühen Album James Lasts musikphilologische Aspekte der Komposition und Produktion in der populären Musik der 1960er Jahre erörtert werden.

den Sphären der klassischen und populären Musik offensichtlich kleiner als man denkt:

Actually, the commonly encountered distinction between popular and classical music is a mystification from a sociological viewpoint since both musics share the qualities of bureaucratisation, intellectual and technical industrialisation, and European cultural origins.⁴

Eher scheint die romantische Vorstellung, dass der musikalische Schreibprozess letztlich von einer künstlerischen, individuellen und spontanen Eingebung initiiert und gesteuert wird, den Blick auf die eigentlichen Schreibprozesse zu verstellen. Wie auch in der ernsten Musik oder deutlicher als dort fällt nur ein Teil des musikalischen Schreibens in der populären Musik in den Bereich dessen, was man als das eigentliche Komponieren versteht. Schreibprozesse wie das Arrangieren bzw. Orchestrieren und das handschriftliche Kopieren bzw. Stimmenausziehen werden aus vielerlei Gründen von der Forschung nicht betrachtet.

Dieser Beitrag versteht sich als Teil der Forschung über Intersektionalität. Intersektionalität definiere ich in Anlehnung an Kimberlé Crenshaws Arbeiten über die Benachteiligung afro-amerikanischer Frauen⁵ als einen Blickwinkel, der Benachteiligungen von Gruppen, welche sich durch Selbst- und Fremdzuschreibungen sowie konkret erlittene Benachteiligung wie Marginalisierung und Ausbeutung äußern kann, berücksichtigt. Kategorien, an denen sich solche Benachteiligungen beobachten lassen, sind nicht nur ›Ethnie‹, Herkunft, Geschlecht und sexuelle Orientierung, sondern können auch im Bereich der sozialen Herkunft (Class oder ›Klasse‹) liegen. Bei den hier besprochenen Musikern Keith Richards, Russ Columbo, Frank Sinatra und James Last ist besonders der letzte Aspekt ausschlaggebend, denn bei diesen Personen handelt es sich um weiße, heterosexuell markierte Männer und damit prinzipiell um Angehörige derjenigen Gruppe, die alle Bereiche des Musiklebens bestimmte und immer noch bestimmt. (Bereits 1980 hat Christine Ammer den Ausschluss von Frauen aus musikalischen Bildungskontexten und Praxisfeldern untersucht und Simon Frith und Angela McRobbie haben die männliche Dominanz im Bereich der Rockmusik-Industrie 1978 hervorgehoben.⁶) Es wäre ohne Weiteres

-
- 4 H. Stith Bennett: »Notation and Identity in Contemporary Music«, in: *Popular Music* 3 (1983), S. 215–234, hier S. 215.
- 5 Kimberlé Crenshaw: »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, in: *The University of Chicago Legal Forum* 139 (1989), S. 139–167, als Open Access über https://scholarship.law.columbia.edu/faculty_scholarship/3007. (25.7.2023)
- 6 Simon Frith / Angela McRobbie: »Rock and Sexuality«, zuerst in *Screen Education* 29 (1978), S. 3–19, dann in: Simon Frith / Andrew Goodwin (Hg.): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London 1990, S. 371–389, Wiederabdruck in Simon Frith: *Taking Popular Music Seriously*.

möglich, den Aspekt der sozialen Herkunft auch ohne eine intersektionale Perspektive zu untersuchen, aber das Besondere an einer intersektionalen Perspektive ist, dass die anderen Kategorien ja nicht ihre Wirkung verlieren, nur weil es sich hier um offenbar durch ihre Gruppenzugehörigkeit zunächst privilegiert erscheinende Personen handelt, sondern diese Personen in einem Umfeld agierten, in denen sie sich auch bezüglich der anderen Kategorien (Race, Sex, Gender) im wörtlichen Sinne ›verhalten‹ müssen, und zwar einen Habitus entwickeln, der konform zu dem allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs ist. Allgemeiner ließe sich mit Patricia Hill Collins und Sirma Bilge feststellen:

Intersectionality is a way of understanding and analyzing the complexity in the world, in people, and in human experiences. The events and conditions of social and political life and the self can seldom be understood as shaped by one factor. They are generally shaped by many factors in diverse and mutually influencing ways. When it comes to social inequality, people's lives and the organization of power in a given society are better understood as being shaped not by a single axis, but by many axes that work together and influence each other. Intersectionality as an analytic tool gives people better access to the complexity of the world and of themselves.⁷

Musikalische Notation erscheint in dieser Hinsicht als ein guter Marker für eine intersektionale Betrachtung, da der Zugang zur Bildung musikalischer Lese- und Schreibkompetenzen oftmals von vornherein eingeschränkt ist. Denn schließlich sind sie für das tägliche Leben bzw. Überleben normalerweise nicht notwendig – im Vergleich zu anderen grundlegenden Kulturtechniken wie Lesen und Rechnen, Werkzeuge gebrauchen, Hygiene, Speisen zubereiten, im Straßenverkehr zurechtkommen usw. Oder anders gesagt: Vermutlich alle Kulturen dieser Welt können sich auf ein Menschenrecht auf Bildung einigen – die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte benennt dieses Recht im Artikel 26 –, aber nicht unbedingt auf ein Recht auf musikalische Bildung.⁸ Strukturen gesellschaftlicher Ungleichheit wiederum können sich, wie zu zeigen sein wird, in unterschiedlichen Stadien von Schriftkompetenzen und musikalischer Literalität zeitigen.⁹ Von daher kann

Selected Essays, Farnham 2007, S. 41–57 (Letzteres eingesehen); Christine Ammer: *Unsung. A History of Women in American Music* (1980), Portland² 2001. Siehe auch den Teilabdruck beider Texte in deutscher Übersetzung mit einer Einleitung von Florian Heesch in: Florian Heesch / Katrin Losleben (Hg.): *Musik und Gender. Ein Reader*, Wien u.a. 2012, S. 116–129 und 144–155.

7 Patricia Hill Collins / Sirma Bilge: *Intersectionality*, Cambridge / Malden 2016, S. 2.

8 217 (III). *International Bill of Rights* vom 10.12.1948, <https://www.un-documents.net/a3r217.htm> (3.5.2023).

9 Musikliteralität bezieht sich hier zunächst auf die traditionelle, westliche Fünfliniennotation und die daran anknüpfende, im Laufe des 19. Jahrhundert standardisierte allgemeine Musiklehre. In den verschiedenen Musikkulturen, die sich seit der frühen Neuzeit als populäre Mu-

angenommen werden, dass sich durch die Unterschiedlichkeit von musikalischen Schreib- und Lesekompetenzen und den Umgang damit Strukturen der Ungleichheit und gruppenbezogenen Diskriminierung beobachten lassen. Des Weiteren erhoffe ich mir in diesem Zusammenhang ein tieferes und umfassenderes Verständnis der Verhaltensweisen und Argumentationsmuster einzelner historischer Personen, nicht nur weil sie womöglich zunächst unverständlich und widersprüchlich sind, sondern in manchen Fällen auch allzu vertraut erscheinen.

Keith Richards – Musikalisches Schreiben mittels Schallaufzeichnung

Zunächst ist aber zu klären, was im englischen Sprachraum unter ›writing music‹ verstanden wird. Denn bereits die Wendung ›to write a song‹ muss sich nicht unbedingt auf konkrete musikalische Schreibprozesse beziehen. Diese sprachlichen Unklarheiten führten in der Forschung schon zu Missverständnissen, so z.B. bei der Analyse und Auswertung von Richards' Schilderungen über den Kompositionsprozess des mit Mick Jagger geschriebenen Songs (*I Can't Get No*) *Satisfaction*.

Der 1943 geborene The Rolling Stones-Gitarrist führt Anfang der 1990er Jahre gegenüber seinem Biographen Stanley Booth aus, dass er im Jahr 1965 die ursprüngliche Idee zu *Satisfaction* auf Magnetband aufgenommen habe:

I woke up in the middle of the night and dreamt this riff. Which I don't do that often. That was the first time that had ever happened to me. Because I'm on the road, just passing through London, happens to be my town but I'm only there for a night and so I've got my guitar, the early Phillips [sic!] cassette player, the first one, the role model, and I just picked up the guitar and ... ›I can't get no satisfaction ... I can't get no satisfaction‹ ... ›snore ... The only way I found it again was the next morning[.] I look and, checking out my gear, the recorder was set at the start, ready to roll. I look at it and it's gone all the way through.¹⁰

Die Anekdote endet damit, dass seine mitreisenden Band-Kollegen ihn dafür schelten, dass er die gesamte Spur der Compact Cassette für das Aufnehmen seines Schnarchens verbraucht hatte. Das Aufnahmegerät, auf das sich Richards bezieht,

sich bezeichnen lassen, haben sich jeweils eigene, teils alternative Schriftkulturen entwickelt. Diese Notationssysteme fungieren nicht allein auf der operationalen Ebene, als Kurzschrift oder auf die Spezifik eines Musikinstruments ausgerichtete Tabulatur, sondern beeinflussen wiederum das Komponieren, Musizieren und die Wahrnehmung von musikalischer Struktur. Siehe hierzu beispielsweise für die Entwicklung der Jazz-Harmonik Philipp Teriete: »Lead Sheet«-Notation vom Vaudeville bis zum iReal Pro. Zur Geschichte der Notationsformen des Jazz und ihren musiktheoretischen Implikationen«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2 (2020), S. 277–310, <https://doi.org/10.31751/1079>.

10 Stanley Booth: *Keith. Till I Roll Over Dead*, London 1994, S. 51. Interpunktion wie im Original.

ist aus der Modellreihe EL3300, deren erster Vertreter von Philips erstmals im August 1963 auf der Internationalen Funkausstellung in Berlin vorgestellt wurde. Mit diesen ersten Cassettenrecordern konnte man Mono-Aufnahmen auf Halbspur-Tonband (A- und B-Seite) aufnehmen. In Abbildung 1 ist mit dem EL3301 ein Folgegerät der Modellreihe abgebildet. Waren bereits mobile Aufnahmegeräte für offene Tonbandspulen seit Mitte der 1950er Jahre ein gängiges Mittel, um außerhalb eines Tonstudios musikalische Einfälle festzuhalten oder Auftritte mitzuschneiden, so leiteten diese neuen Aufnahmegeräte, welche anfänglich für die Aufzeichnung von Diktaten konzipiert waren, aufgrund ihrer kompakten Größe und ihres Gewichts sowie ihrer einfachen Bedienbarkeit eine neue Zeit ein.



Abb. 1: Philips EL 3301/22T (Nr. 566488, Baujahr vermutlich 1966) mit Mikrofon EL3797 und Compact Cassette (aus späterer Zeit). Eines der beiden Mikrofonkabel dient der Fernsteuerung. Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Audiogerätesammlung, Leihgabe Rogoll.

Erscheint die Erfindung von *Satisfaction* als eine völlig neue Art des medial vermittelten Komponierens – und damit als unverbunden zu traditionellen Diskursen über Musikschriftlichkeit und Komposition –, so verfängt sich der Begriff des Schreibens in Richards Autobiographie aus dem Jahr 2010. Dort nutzt Richards den Begriff des Songschreibens (›writing a song‹), um die Imagination im Traum zu beschreiben:

I wrote ›Satisfaction‹ in my sleep. I had no idea I'd written it, it's only thanks to the little Philips cassette player. The miracle being that I looked at the cassette player that morning and knew I'd put a brand-new tape in the previous night, and I saw it was at the end. Then I pushed rewind and there was ›Satisfaction‹. It was just a rough idea. There was just the bare bones of the song, and I didn't have that noise, of course, because I was on acoustic [guitar]. And forty minutes

of me snoring. But the bare bones is all you need. I had that cassette for a while and I wish I'd kept it.¹¹

Wie geläufig dieser Wortgebrauch im Englischen ist, wird an dem Klappentext auf dem Schutzumschlag von Booths Biographie über Richards deutlich, in dem ›write‹ and ›record‹ enggeführt werden. Dort steht:

›If you want to learn an instrument, sleep with it near your head‹, blues man Mississippi John Hurt used to say. That is what Keith Richards was doing the night in 1965 when he dreamed, awoke to record, and fell back asleep to forget what would become the best-known riff in rock and roll with the immortal words, ›I can get no – satisfaction‹. Imagine waking to discover you'd written a song. Imagine that song becoming the anthem of your generation.¹²

›Writing a song‹ beschreibt hier ganz deutlich den schöpferischen Prozess des ›Sich Ausdenkens‹. In diesem Sinne hat Richards die Formulierung im obigen Zitat auch selbst genutzt, und zwar um seine Autorschaft gegenüber der Möglichkeit abzugrenzen, dass Mick Jagger an der Ideenfindung beteiligt gewesen ist. Da die Urheberschaft über ein musikalisches Werk zur damaligen Zeit immer noch durch die Veröffentlichung des notierten Songs bzw. Leadsheets angezeigt werden musste, ist diese Formulierung naheliegend: ›To write a song‹ oder ›to write that song‹ (ebendiesen Song) meint hier auch, vollbeteiligter Co-Urheber zu sein.

Wie tiefgreifend diese sprachliche Wurzel ist, zeigt sich – nur um ein zufälliges Beispiel aus dem Medienalltag heranzuziehen – an The Dennis Ball Show, einem YouTube-Kanal, der sich mit historischen und aktuellen Phänomenen in der US-amerikanischen Musiklandschaft auseinandersetzt. In dem YouTube-Video »What the Artists Were Paid at Woodstock« beschreibt Dennis Ball die Entstehung des Songs *Freedom* beim Auftritt von Richie Havens auf dem Festival am 15. August 1969: »Finally he ran out of material in his third encore. At that moment, on the spot, Richie Havens wrote *Freedom* while the band played it live.«¹³ Der Song basiert auf der Akkordfolge und dem Melodiematerial des Spirituals *Motherless Child*, Havens spielte Rhythmusgitarre und wurde beim Auftritt von einem zweiten Rhythmusgitarristen und einem Perkussionisten begleitet. In diesem Zusammenhang kann ›to write a song‹ also auch eine Stegreifkomposition bezeichnen. Und in diesem Sinne sind Künstler_innen, die sich als Singer-Songwriter identifizieren (bzw. von anderen identifiziert werden), nicht unbedingt von Schreibprozessen im Sinne einer musikalischen Notation abhängig. (Diese andere Nutzung des Wortes Schreiben

11 Keith Richards, mit James Fox: *Life*, London 2010, S. 176.

12 Booth: *Keith*, Klappentext auf dem Schutzumschlag.

13 The Dennis Ball Show: »What the Artists Were Paid at Woodstock«, YouTube, eingestellt am 2.1.2023, <https://youtu.be/qnGe5AwK48w>, TC 12:18 (11.1.2023).

führt auch zu einer anderen Ikonographie, z.B., wie wir später sehen werden, zu anderen ›Schreibutensilien‹ wie dem Klavier im Tin Pan Alley.)

Zeigt diese Wortnutzung ganz deutlich die allgemeine kulturelle Beharrlichkeit von Kreativität und Schriftlichkeit, so führte sie Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek in ihrer Einleitung des Beitrags »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift« (2020) dazu zu behaupten, dass Richards seine musikalische Idee zu *Satisfaction* tatsächlich niedergeschrieben habe und diese Niederschrift von ihm und Mick Jagger später ausgearbeitet wurde.¹⁴ Sie berufen sich dabei auf ein Interview von 1971, in dem Richards die Frage verneint, ob Mick Jagger anfänglich an der Komposition des Songs *Satisfaction* beteiligt gewesen sei:

I wrote that. I woke up one night in a hotel room. Hotel rooms are great. You can do some of your best writing in hotel rooms, I woke up with a riff in my head and the basic refrain and wrote it down.¹⁵

›To write down‹ bezeichnet im Englischen das schriftliche Notieren, im Sinne von Niederschreiben, Aufschreiben, Notieren oder schriftlich Festhalten. In diesem Zusammenhang liegt es nahe, den nachgeschobenen Satz so zu interpretieren, dass Richards seine musikalische Idee zu *Satisfaction* tatsächlich schriftlich (in Linien- oder anderer Notation) festgehalten hätte. Wie bereits dargestellt, wird diese Interpretation von Richards' detaillierten Aussagen widerlegt.

Ungeachtet dieser Wortbedeutungen ist weiter zu beachten, dass in Musikindustrien der westlichen Welt bis in die 1970er Jahre auch für populäre Musik Schriftlichkeit an einem bestimmten Zeitpunkt des Schaffensprozesses eminent wichtig war, und zwar bei der Anmeldung der Autorenrechte oder der so genannten Inverlagnahme, bei der ein Verlag die Urheberrechte für den_ die Urheber_in klärt. Erst in den 1970er Jahren, als deutlich wurde, dass musikalische Notationen die avancierten Studioaufnahmen nicht mehr angemessen abbilden konnten, wurde es gebräuchlich, dass auch Tonträger vorgelegt werden konnten. (Das Copyright Office

14 Federico Celestini / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 1–50. Dass ausgerechnet dieses sehr prominente Beispiel aus der glamourösen Welt des Pop in einem Beitrag, der in Anspruch nimmt, alle schriftlichen Aspekte des Komponierens zu untersuchen, als argumentativer Einstieg dient, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, zeigt sich hier doch die immer noch große Kluft zwischen der sogenannten historischen Musikwissenschaft und den Popular Music Studies sowie das gegenseitig fehlende Verständnis für die jeweiligen Gegenstands- und Wissensbereiche, Probleme und Methoden.

15 Robert Greenfield: »Keith Richard [sic!]. The Rolling Stone Interview«, in: *The Rolling Stone* 89 (19. August 1971), S. 24–36, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/keith-richard-the-rolling-stone-interview-238909/> (21.7.2023).

der Library of Congress, die zentrale Behörde für die Anmeldung von Copyrights in den USA, arbeitet beispielsweise mit dem Prinzip der »best edition«, welches bei Einreichungen von musikalischen Werken immer noch gedruckte Noten vor Tonträgeraufnahmen bevorzugt.¹⁶) Für die Stones ist im Zeitraum der 1960er Jahre zu vermuten, dass im Zuge dieser rechtlichen Vorgänge Leadsheets entstanden sind; diese können rein dokumentierender Art sein und müssen nicht von den eigentlichen Urhebern angefertigt worden sein.

Gender, Class, Race

Für Richards spielen diese sprachlichen Nuancen keine Rolle, denn für ihn ist gerade die Unabhängigkeit von geschriebenen Noten jeglicher Art eine Voraussetzung für seine Kreativität:

I've learned everything I know off of records. Being able to replay something immediately without all that terrible stricture of written music, the prison of those bars, those five lines. Being able to hear recorded music freed up loads of musicians that couldn't necessarily afford to learn to read or write music, like me. [...] And, of course[,] that breeds another totally different kind of musician, in a generation. I don't need this paper. I'm going to play it straight from the ear, straight from here, straight from the heart to the fingers.¹⁷

The Rolling Stones fungieren sowohl als männliche Ikonen der Popkultur als auch der musikalischen Forschung. In ihnen verwirklicht sich das Bild des vagabundierenden Bardens, der nicht von Herren und Moden beeinflusst scheint – das hat die Band mit Folkbarden wie Woody Guthrie, Bob Seeger und Bob Dylan, aber auch mit Chansonnières wie Jacques Brel oder mit Punkrockern wie den Sex Pistols gemeinsam. Ebenfalls ist der Musik der Rolling Stones die Unmittelbarkeit des direkt Handgemachten eingeschrieben. Damit grenzen sie sich beispielsweise von den späten Beatles ab, die ihrem Produktionsteam um George Martin und den vielen Studiomusiker_innen die Ausführung ihrer Musik und wohl auch Entscheidungen diesbezüglich überlassen haben und auch in musikstilistischer Hinsicht viel breiter

16 Siehe die Website des Copyright Office der Library of Congress, Unterseite »Best Edition«, <https://www.copyright.gov/register/pa-best-musical.html> (21.7.2023).

17 Richards: *Life*, S. 70f. Es ist davon auszugehen, dass Richards seine musikalischen Gedanken wie viele Gitarristen, die keine Ausbildung in der Fünfliniennotation erhalten haben, auch in Tabulatur festgeschrieben hat. Da er in verschiedenen offenen Stimmungen (Open G: [D]-G-d-g-h-d', Open D: D-A-d-fis-a-d' und E: einen Ganzton höher als die offene Stimmung auf D) spielt – das berühmte Five-string-G-Tuning (ohne die tiefste Saite) nutzte er etwa ab 1968 (ebd., S. 241–245) –, ist dies auch für notenkundige Gitarrist_innen eine legitime Lösung.

aufgestellt waren und gelegentliche Ausflüge in die Musiken des Tin Pan Alley, der Brassband und des Easy Listening nicht scheuten. Weder wird die Signalkette von Richards' Gitarre zum Verstärker durch unnötige Sound-Effekte gestört, noch steht außer Frage, wer auf den Aufnahmen die jeweiligen Instrumente spielt, so stark wird die Geschlossenheit der Gruppe und der handwerkliche Authentizitätsanspruch der Einzelnen bei den Rolling Stones zelebriert. In diesem, eventuell auch mit Alkohol, Drogen und deviantem Verhalten geschaffenen ›Freiraum‹ oder Handlungsraum können, wenn überhaupt notwendig, musikalische Ideen spontan aufs Papier (oder auf Magnetband) gebracht und unmittelbar umgesetzt werden. Es gibt nur wenige Teilgenres in der populären Kultur, in der der künstlerische Prozess vom musikalischen Einfall bis hin zur Studioaufnahme als so unmittelbar inszeniert wird wie im Blues, Rock'n'Roll, Beat und Rock, später auch Punk und Wave. Und in den genannten Genres gibt es nur wenige Bands wie The Rolling Stones, die so berühmt sind, dass sie aus ihrem Schaffen ein eigenes Star-Narrativ erzeugen können, welches die extreme Simplifizierung des künstlerischen Schaffensprozesses als zentrales Moment ihrer ›Komponistenpoetik‹ thematisiert.¹⁸ Die Musik scheint, wenn sie beispielsweise in Form von Songtexten, Akkordsymbolen oder Griffmustern schriftlich festgehalten wird, direkt vom Papier auf die Bühne oder auf den Tonträger zu gelangen. Auf diese Weise betrachtet ähneln die Rechtfertigungsmechanismen der Rolling Stones, bei aller inszenierten und dargestellten Bodenständigkeit, dem romantischen Ideal des Tonkünstlers, bei dem handwerkliche und künstlerische Authentizität zusammenfallen – Franz Liszt stellt in seiner Artikelreihe »Zur Situation der Künstler und zu ihrer Stellung in der Gesellschaft« den Komponisten als »Priester der Kunst« dar, Richard Wagner stilisiert Ludwig van Beethoven im Zusammenhang seiner Siebten Symphonie zu einem »zweiten Prometheus«, der aus seiner Musik Menschengestalten formt.¹⁹

18 Nach Ralf von Appen ließe sich hier von »handwerklicher Authentizität« sprechen. Ralf von Appen: »Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne«, in: Dietrich Helms / Thomas Phleps (Hg.): *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*, Bielefeld 2013, S. 41–69, hier S. 44. Zur Frage der Authentizität siehe auch Katrin Keller: *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*, Bielefeld 2008, sowie das Kapitel »Die Darstellung des populären Sängers als Regelkreislauf des Selbst« in Knut Holtsträter: *Crooner. Populärer Gesang in den USA im Spannungsfeld von Identität und Inszenierung. Mit einem Schwerpunkt auf Rudy Vallée, Bing Crosby und Frank Sinatra*, Münster / New York 2022, S. 281–326, in dem die theoretischen Ansätze von Philip Auslander, Simon Frith und Allan Moore diskutiert werden.

19 Franz Liszt: »Zur Situation der Künstler und zu ihrer Stellung in der Gesellschaft (1835)«, in: Rainer Kleinertz (Hg.): *Franz Liszt: Sämtliche Schriften*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, unter Mitarbeit von Serge Gut, Wiesbaden 2000, S. 3–65, insbesondere S. 15. Richard Wagner: »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 31897, S. 42–177, hier S. 95. Dass Komponisten in der klassisch-romantischen Ära in der Lage waren, ihre Werke auch selber auf die Bühne zu bringen, ist ein Umstand, der in der Musikästhetik

Diese Koinzidenz im Habitus von in zeitlicher und kultureller Hinsicht so weit auseinanderliegenden Männlichkeitsbildern wie dem aus der romantischen Musikästhetik entwickelten Genie und dem aus den Beatbands stammenden männlichen Rockstar ist zwar vordergründig einleuchtend. (Es ist sicher nicht überraschend, dass alle Eigenschaften, die Keir Keightley der »romantic authenticity« zuschreibt wie »tradition and continuity with the past roots«, sense of »community, sincerity«, »directness«, »liveness« usw. auch für die Charakterisierung der Band-Persona der Rolling Stones verwendet werden können.²⁰)

Diese Nähe entfaltet aber erst ihre volle argumentative Kraft, wenn man diese Männlichkeitsbilder im jeweiligen gesellschaftlichen Zusammenhang als mehrfach gefährdete männliche Existenzen versteht.²¹ Im 19. Jahrhundert waren es die prekären Verhältnisse des musikalischen Betriebs, welche Liszt veranlasst haben, seine oben genannte Artikelserie zur Arbeits- und Lebenssituation der damaligen Künstler_innen zu schreiben. In den 1960er Jahren war es der enorme Gegendruck des sogenannten Establishments gegen die damaligen Jugendkulturen, der sie in den Untergrund oder an den Rand trieb. Dass die Stones sich nicht an den Mainstream und damit an die damals erfolgreichen hegemonial etablierten Männlichkeitsbilder anpassten, sondern bereits von Anfang an als marginalisierte Männlichkeiten inszenierten, lässt sich damit erklären, dass sie genau diese Publikumsanteile von marginalisierter Männlichkeit adressieren wollten. Denn mit Raewyn Connell lassen sich die Stones genau als das verstehen: als Darstellung einer neuen und damit zunächst marginalisierten Männlichkeit, welche nach und nach die gesellschaftliche Hegemonie übernimmt.²² Für die Glaubwürdigkeit der Stones und ihrer neuen Männlichkeit ist es sicher hilfreich gewesen, dass sie auch in biographischer und habituel-ler Hinsicht genug Working Class, Street Credibility und biographische Gebrochenheit einbrachten, aber erst mithilfe der passenden Lyrics, ihrem Auftreten und dem

des 20. Jahrhunderts leider so oft unterschlagen wurde, dass er fast gänzlich in Vergessenheit geraten ist.

- 20 Wenngleich Keightley den Begriff des Romantischen sehr vereinfachend darstellt, versteht er ihn offensichtlich in einem historischen Zusammenhang, denn im Gegensatz dazu steht die »modernistic authenticity«, welche er eher im Pop ausmacht. Keir Keightley: »Reconsidering Rock«, in: Simon Frith / Will Straw / John Street (Hg.): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge u. a., S. 109–142, hier S. 137.
- 21 Zur Diskussion des Genie-Begriffs in diesem Zusammenhang siehe den Lexikoneintrag von Christoph Müller-Oberhäuser: Art. »Genie«, in: Annette Kreuziger-Herr / Melanie Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 352f. und Melanie Unseld: »Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung«, in: Kordula Knaus / Susanna Kogler (Hg.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln 2013, S. 23–45.
- 22 Connells Konzept der Männlichkeiten und dessen Dynamik wird genauer diskutiert in Holtsträter: *Crooner*, S. 404–428. Siehe auch Raewyn Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden 42015.

medial durch Interviews oder Bildstrecken vermittelten Einblick in das Privatleben und den Arbeitsalltag der Bandmitglieder und im Besonderen Jagers und Richards' entwickelte die Band einen allgemeinen Bandhabitus, der eine neu empfundene Art von männlicher Rebellion, Hedonismus und sexueller Devianz propagierte, die mit Misogynie und Rassismus einherging.²³

Damit inszenieren sich die Rolling Stones als weit entfernt von den hochdifferenzierten und arbeitsteilig agierenden Produktionsstrukturen, wie sie seit dem Tin Pan Alley (Sheet Music, Song-Plugging, Show-Produktionen, Vaudeville Circuit) den popmusikalischen Mainstream bestimmen, und von denen die Stones von Anfang an ja abhängig waren und denen sie ihren Erfolg verdanken.

Diese gefühlte Nähe des Rock-Diskurses zum romantischen Ideal des Genies wäre aus meiner Sicht der eigentliche Grund, warum die vier Autoren des oben genannten Aufsatzes »Zur einer Theorie der musikalischen Schrift« The Rolling Stones als einleitendes Beispiel für eine Erörterung nutzen, die alle möglichen ästhetischen und poetischen Ansätze in der westlichen Kunstmusik behandelt, aber keinesfalls populäre Musik. Im Schaffensprozess der Rolling Stones manifestiert sich das romantische Moment der individuellen und spontanen Eingebung, welches den musikalischen Schreibprozess letztlich initiiert und steuert, die ästhetische Black Box, in die offensichtlich weder die Musiktheorie, noch die Musikästhetik, die Skizzenforschung oder die Editions-wissenschaft blicken können. Damit wiederholen sie jedoch unbeabsichtigt Stereotype des Rock-Diskurses, der die Popular Music Studies seit den 1970ern bis vor kurzem dominierte. So beschreibt Dianne Railton 2001 die männliche Hegemonie des Rock-Diskurses:

Musicians were proud of their self-taught status: classical training could stunt originality and creativity. Rock culture was a way of making ›serious‹ music that was free from the institutional and stylistic demands of art music.²⁴

Freilich war die Erfahrung dieser Generation an Musiker_innen, fernab von musikalischer Bildung und Lesekompetenz kompositorisch wirksam sein zu können, eine emanzipierende und ermächtigende. So beschreibt Richards, wie sein damaliger Manager Andrew Loog Oldham ihn und Mick Jagger zum Song-Schreiben gebracht und sie dabei unterstützend begleitet hat – das Trio zeichnet u.a. die Autorenrechte für *As Tears Go By*, die erste Hit-Single für Marianne Faithfull im Jahr 1964:

23 Der an den Stones und anderen Bands entwickelte Begriff des ›cock rock‹ wird 1978 erläutert von Frith / McRobbie: »Rock and Sexuality«.

24 Dianne Railton: »The Gendered Carnival of Pop«, in: *Popular Music* 20/3 (2001), S. 321–331, hier S. 323.

Andrew created an amazing thing in my life. I had never thought about song-writing. He made me learn the craft, and at the same time I realized, yes, I am good at it. And slowly this whole other world opens up, because now you're not just a player, or trying to play like somebody else. It isn't just other people's expression. I can start to express myself, I can write my own music. It's almost like a bolt of lightning.²⁵

Inwiefern die aus dem Rock'n'Roll oder der Romantik entlehnte Attitüde des Spontanen wirklich greift, sei den jeweiligen Urteilen der im Komponieren Kundigen überlassen. Aber hier zeigt sich deutlich, dass es in der populären Kultur zwei große Bereiche gibt, die seit den 1960er Jahren – also in der Zeit, in der Jugendkulturen mithilfe der phonographischen Medien musikalische Praxisfelder hervorgebracht hatten, welche musikalische Schrift nicht nur als unwichtig erachteten, sondern als Teil des Establishments ablehnten – das urbane Feuilleton und, wie Bennett bereits 1982 feststellt, die frühen wissenschaftlichen Ansätze der kritisch ausgerichteten Popular Music Studies beherrschen: Pop vs. Rock.²⁶ Diese Trennung ist nicht nur eine ästhetische, sondern kann als eine definitorische Voraussetzung für die neuere Forschung über populäre Musik angesehen werden, welche ebendiese Trennung aufzuheben versucht, indem sie sie als Diskurs historisiert und kontextualisiert. Richards' Aussage sei in diesem Zusammenhang in einem größeren Textauszug nochmals zitiert:

Being able to hear recorded music freed up loads of musicians that couldn't necessarily afford to learn to read or write music, like me. Before 1900, you've got Mozart, Beethoven, Bach, Chopin, the cancan. With recording, it was emancipation for the people. As long as you or somebody around you could afford a machine, suddenly you could hear music made by people, not set-up rigs and symphony orchestras. You could actually listen to what people were saying, almost off the cuff. Some of it can be a load of rubbish, but some of it was really good. It was the emancipation of music. Otherwise, you'd have had to go to a concert hall, and how many people could afford that? It surely can't be any coincidence that jazz and blues started to take over the world the minute recording started, within a few years, just like that. The blues is universal, which is why it's still around. Just the expression and the feel of it came in because of recording. It was like opening the audio curtains. And available, and cheap. It's not

25 Richards: *Life*, S. 173.

26 Tagg: »Analysing Popular Music«, S. 63. Namentlich nennt er eine Reihe an Autoren, welche sich mit deutschem Schlager (Hansgeorg Mühe sowie Peter Czerny und Heinz P. Hoffmann), US-amerikanischem Classic Pop (Charles Hamm), Partymusik (Finn Gravesen) sowie Musik in der Werbung (Siegmond Helms) beschäftigt haben. Dass Tagg sich dieser Forschungsrichtung zugehörig fühlt, wird an seiner detaillierten Analyse des Songs *Fernando* von Abba deutlich.

just locked into one community here and one community there and the twain shall never meet. And, of course[,] that breeds another totally different kind of musician, in a generation.²⁷

Seine Aufteilung in schriftlich festgehaltene klassische Musik, deren Zugänglichkeit von Schrift- und Lesekompetenzen sowie Klassenzugehörigkeit abhängig ist, und dem quasi als orale Tradition vermittelten Blues und Jazz, die sich durch die Erfindungen des phonographischen Zeitalters einfach und für alle erreichbar waren, ist sicher von klassistischen Erfahrungen seiner Kindheit und Jugend geprägt. Seine Argumentation würde einer genaueren historischen Einschätzung aber nicht standhalten.

Mythen des musikalischen Schreibens

Das befreiende Gefühl der unmittelbaren Selbstverwirklichung, welche sich von Kultur- und Bildungsinstitutionen und sozialen Zugangsbeschränkungen unabhängig macht, ist jedoch nicht nur für die Rockmusik, genauer die musikalisch illiteraten Beatbands der 1960er Jahre, sowie im weiteren Sinne für die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts topisch, sondern ebenfalls tief im Diskurs der populären Kultur und ihrer Medienlandschaft verankert.

Um diese Mechanismen genauer zu beschreiben, erscheint es mir sinnvoll, einen Ansatz weiterzuführen, der von Jane Feuer entwickelt wurde. Ihre Untersuchungsgegenstände sind Handlungsstrukturen im selbstreflexiven Broadway- und Hollywood-Musical.²⁸ Sie geht davon aus, dass diese als Marker für gesellschaftliche Normierungen und allgemeinmenschliche Aushandlungsprozesse in der US-amerikanischen Gesellschaft (und sicher auch für andere von den USA beeinflussten Mediengesellschaften) fungieren. Jane Feuer beschreibt die Prozesse solch unmittelbarer Selbstverwirklichung in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss als Mythen, da sie komplexe Sachverhalte synthetisieren, die sich eigentlich nicht vereinbaren lassen. Dort beschreibt sie drei verschiedene Mythen, die in den weiteren Beispielen verschieden stark wiederauftauchen: den Mythos der Spontaneität, der Mythos der Integration und der Mythos des Publikums. Diese gesellschaftlichen Mechanismen lassen sich auch sicher mit Begriffen wie Individualismus, Stardom

27 Richards: *Life*, S. 70f.

28 Jane Feuer: »The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment«, ursprünglich in: *Quarterly Review of Film Studies* 2/3 (1977), S. 131–126, hier in: Rick Altman (Hg.): *Genre, the Musical. A Reader*, London/Boston, Mass. 1981, S. 159–174, hier S. 162: »[T]he seemingly random surface structure of a myth masks contradictions which are real and therefore unresolvable.«

und Massenmedialität verschlagworten; das für unseren Gegenstand Gewinnbringende ist jedoch, dass sich diese Konzepte in diesen Musicals als Handlungsmuster äußern, die als solche beschreibbar sind.

Nach Feuer besagt der Mythos der Spontaneität (»myth of spontaneity«), dass die im Musical befindlichen Figuren bzw. Darstellenden aufgrund ihrer Begabung und Kompetenzen (*talent*) jederzeit in der Lage sind, aus ihrem Alltag, beispielsweise einer Probensituation oder einem privaten Gespräch, in Gesang oder Tanz auszubrechen und damit das Leben in Kunst überführen zu können. Der Mythos der Integration (»myth of integration«) besagt, dass jede geglückte künstlerische Darstellung wiederum in ein geglücktes und gut geführtes bzw. erfolgreiches Leben (im diegetischen Universum des Musicals) münden kann. Die erfolgreiche künstlerische Darstellung garantiert innerhalb der filmischen Handlung ein erfolgreiches Leben. Der Mythos des Publikums (»myth of the audience«) besagt, dass eine solche Darstellung, soll sie erfolgreich sein, in einem sozialen Raum erfolgen muss, der innerhalb des filmischen Universums von einem Publikum gestaltet wird. Der oder die Darstellende muss das Publikum wahrnehmen und auf dessen Bedürfnisse eingehen. Das Publikum (innerhalb der filmischen Handlung) ist nicht nur Beifallspender, sondern auch eine Gemeinschaft, in die das Individuum nach der Darstellung wieder zurückfinden kann.

Feuer hat dies auf Bühnen- und Film-Musicals der 1930er bis 1950er Jahre, die oft dem Sub-Genre des Backstage-Musicals angehören, angewendet. Dass diese Wirkungsmechanismen so offenkundig in der narrativen Großform des Musicals erscheinen, ist für sie ein Indikator für die tieferen Wirkungszusammenhänge, welche den damaligen Hollywood-Diskurs bestimmen. Ich finde den Begriff des Mythos sowie Feuers Modell gut auf die anstehenden Fragen übertragbar, als in ihm die Übergänge zwischen Kunst und Leben als Schwellenerlebnisse wahrnehmbar sind und mit dem Publikum (*audience*) eine oft vernachlässigte Instanz thematisiert wird, die aber für Aufführungen konstitutiv ist.

Diese Mechanismen bestimmen die populäre Musikkultur als habituelle Muster und narrative Strukturen. Sie wirken auch in Inszenierungs- und Aufführungskontexten, in denen das Publikum soziale bzw. parasoziale Beziehungen²⁹ zu Musizie-

29 >Sozial: sind diese Beziehungen in der Hinsicht, dass sie nach Gesetzmäßigkeiten funktionieren, die man auch in der sozialen Wirklichkeit, beispielsweise im Alltagsleben, findet. Den Zusatz >para: erhalten sie, weil sie eben doch keine direkten Beziehungen zwischen Personen sind, sondern durch Medien vermittelt werden. Siehe hierzu Holtsträter: *Crooner*, S. 290; oder Katrin Keller: *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*, Bielefeld 2008; Christopher Jost: »Identität und Musikanalyse. Grundlegende Überlegungen zu den Begriffen Habitus und Gestus im Rahmen der Populärmusikforschung«, in: *Samples* 10 (2011), S. 1–27; sowie, als Gründer dieses Begriffes, Donald Horton / Richard Wohl: »Mass Communication and Para-Social Interaction. Observations on Intimacy at a Distance«, in: *Psychiatry* 19 (1956), S. 215–229.

renden, Stars und Akteuren herstellt, in denen es mit jenen wiederholt und medial vermittelt in längerfristigen Nutzungszusammenhängen interagiert. Gehen wir davon aus, dass jedes musikalische Handeln (als kulturelles Handeln) von diesen drei Mechanismen oder Mythen beeinflusst werden kann, so lässt sich fragen, ob dies nicht auch für das musikalische Schreiben oder den Umgang mit der Schriftlichkeit von Musik gilt.

Der Mythos der Spontaneität kann daraufhin befragt werden, ob solche Akte der künstlerischen Selbstwirksamkeit beim musikalischen Schreiben nicht auch geschehen und damit Gegenstand von Inszenierungen oder Erzählungen sein können. Der Mythos der Integration besagt, dass im Backstage-Musical die spontane Einlage des noch zu entdeckenden Talents ein erfüllendes Erwerbs- und oft auch Liebesleben innerhalb der sich entspinneenden Film- oder Bühnenhandlung garantieren kann. Übertragen auf unseren Gegenstand, das musikalische Schreiben, lässt sich fragen, ob es Akte des Schreibens gibt, die diesen Erfolg im Lebensnarrativ des_der Komponierenden versprechen oder erfüllen. Der Mythos des Publikums erscheint für unsere Frage zunächst nicht nutzbringend zu sein – das musikalische Schreiben wird gemeinhin doch als eines verstanden, welches der_die Schreibende meistens in produktiver Einsamkeit vollführt. Diese Schreibakte werden jedoch durch ihre mediale Vermittlung Teil des allgemeinen Kommunikationsprozesses über musikalisches Schreiben, also auch – wie zu zeigen sein wird – des wissenschaftlichen Diskurses.

Wie deutlich wurde, kann das für den populären und wissenschaftlichen Rock-Diskurs so wirkmächtige Rollenvorbild Keith Richards bezüglich der Frage der Musikschriftlichkeit in der populären Musik Zirkelschlüsse erzeugen. Daher sollen für die weitere Erörterung der Frage nach der Musikschriftlichkeit in der populären Musik drei Personen gewählt werden, die zwar nicht weniger prominent sind, sich aber im weitesten Sinne dem Tin-Pan-Alley-Diskurs (Unterhaltungsmusik, Mainstream Pop, ›Middle of the Road‹) zurechnen lassen. Zwar handelt es sich bei Russ Columbo (1908–1934), Frank Sinatra (1915–1998) und James Last (1929–2015) ebenfalls um weiße, heterosexuell markierte Männer aus dem westlichen Kulturkreis, diese liegen jedoch in einem Zeitraum vor dem Rock-Zeitalter oder – wenn sich die Zeitläufte überlappen – bewegen sich in musikalischen Genres, die jenseits der Rockmusik angesiedelt sind. Die beiden Letzteren, Sinatra und Last, gehören zu den erfolgreichsten und einflussreichsten Musikern des 20. Jahrhunderts, während der Erstgenannte, Columbo, als gutes Beispiel für die frühe, aber bereits vollständig diversifizierte Unterhaltungsindustrie dienen kann.

Russ Columbo – Musikalisches Schreiben als erotische Erfahrung

Das ungeheure Star-Potential des US-amerikanischen Crooners, Violinisten und Songwriters Russ Columbo wurde schon zu Lebzeiten diskutiert. Durch seinen frühen Tod im Jahr 1934 teilt er das Los mit anderen frühverstorbenen Stars, dass sein Star-Image nicht durch einen späteren Karriereverlauf überschrieben wurde.³⁰

Columbos an den Belcanto angelegte ›seriöse‹ Stimmgebung übertraf den seiner oftmals als Konkurrenten inszenierten Zeitgenossen Bing Crosby und Rudy Vallée in puncto Gesangstechnik und Strahlkraft. Aufgrund Columbos attraktiven Aussehens wollte ihn die Filmindustrie als *romantic lead* ausbauen; in einigen Kurzfilmen und bei seiner ersten Hauptrolle im Langfilm *Wake Up and Dream* (Universal Pictures, Regie: Kurt Neumann), welcher am 1. Oktober 1934, einen knappen Monat nach seinem Unfalltod in die Kinos kam, ist dies in Ansätzen zu erkennen.

Dass Columbo eine fundierte musikalische Ausbildung am Klavier und der Violine genossen hatte, war damals allgemein bekannt, denn in der frühen Zeit bei Gus Arnheim und seiner Band spielte er virtuos Violine und später sang er bei Bühnenauftritten gelegentlich auch Opernliteratur. Als einer der wenigen Crooner seiner Zeit (und ähnlich wie Vallée) hat er auch Songs komponiert; wie man an den Titeln seiner drei erfolgreichsten Songs *Prisoner of Love*, *You Call it Madness (but I Call it Love)* und *My Love* ablesen kann, waren sie thematisch ganz im Einklang mit dem damals so erfolgreichen männlichen Crooning.

Anhand eines für die Presse angefertigten Portraitfotos und eines Zitats Columbos³¹ soll gezeigt werden, inwiefern in diesem Fall der Diskurs des musikalischen Schreibens mit Aspekten von Star-Image, Körperlichkeit und erotischer Attraktion verschränkt sein kann. Auf dem vermutlich in seinem Todesjahr aufgenommenen Portraitfoto (siehe Abb. 2) ist Columbo am Klavier sitzend dargestellt, er greift in die Tasten und schaut den die Beobachter_in direkt an. Das Klavier symbolisiert in diesem Bild Columbos Tätigkeit als erfolgreicher Song-Komponist, am rechten Bildrand lässt sich ein Blatt (Noten-)Papier erahnen.

Insgesamt gibt es nur wenige Portraitfotos mit Columbo am Klavier, dafür waren seine anderen Star-Eigenschaften als Sänger und Celebrity wohl zu dominierend. Aber es gibt zwei andere Fotografien, welche ihn am Klavier beim konkreten Notenschreiben (oder Annotieren) zeigen, dann jedoch in Freizeitkleidung oder im

30 Dies ist ein wirkungsmächtiges Merkmal von früh verstorbenen Künstler_innen wie Hank Williams (29 Jahre), Tupac Shakur (25 Jahre), Avicii (28 Jahre) oder denen des sogenannten Club 27 (über Jimi Hendrix, Janis Jolin bis hin zu Amy Winehouse): Sie hatten keinen künstlerischen oder Karriere Niedergang zu erleiden, noch mussten sie sich in der Öffentlichkeit den Herausforderungen des Alterns stellen.

31 Diese Beispiele habe ich in wesentlich kürzerer Form in Holtsträter: *Crooner*, S. 60, verwendet.

Straßenanzug. Diese beiden Fotos habe ich als Digitalisate in unzuverlässigen Bild-datenbanken gefunden und da ich ihre Herkunft nicht einmal im Ansatz nachweisen kann, sei hier auf Abbildungen verzichtet.³² Beide Fotografien sind aber ebenfalls professionelle Portraitfotos und ähneln vom Bildausschnitt und der Bildkomposition dem obigen: Sie zeigen den am Klavier sitzenden Columbo von der rechten Seite im Profil, beide Male spielt Columbo mit der linken Hand auf der Tastatur, während er mit einem Stift in der rechten Hand und mit festem Blick auf das vor sich auf dem Klavier befindende Notenpapier schreibt.



Abb. 2: Russ Columbo am Piano, ca. 1934, Portraitfoto von Roy D. MacLean.³³

Weitere Forschung wird nötig sein, um diese Bildquellen zu identifizieren und mit der notwendigen Information zugänglich zu machen. Alle diese Fotografien

32 Bilddatenbank Celebrities Pictures, <https://www.picsofcelebrities.com/celebrity/russ-columbo/pictures/russ-columbo-pictures.html> (28.4.2023) sowie auf Bill Cwiklo's Blog, <https://cinemafanz.livejournal.com/photo/album/465/?mode=view&id=29666&page=26> (28.4.2023). Die reich bebilderten Biographien von Tory Toran (*A Prisoner of Love. The Definitive Story of Russ Columbo*, Boalsburg 2006), Lenny Kaye (*You Call It Madness. The Sensuous Song of the Crooner*, New York 2004) und Joseph Lanza und Dennis Penna (*Russ Columbo and the Crooner Mystique*, Los Angeles 2002) führen diese Bilder nicht an. (Bei Lanza und Penna, S. 76, findet sich zwar ein Foto von Columbo am Klavier, allerdings dort in ein Galgenmikrophon singend; es könnte ein Folgebild von dem letztgenannten Foto des am Klavier schreibenden Columbo sein.)

33 Aus: Bill Cwyklo: »Russ Columbo and Carole Lombard – a Beautiful Melody Interrupted by Tragedy.«, Blog-Eintrag, <https://cinemafanz.livejournal.com/2010/02/20/>, veröffentlicht am 20.2.2010 (2.12.2022).

reihen sich aber in ikonographischer Hinsicht in die professionelle Portraitfotografie von Komponisten der US-amerikanischen Unterhaltungsmusik wie George Gershwin und Irving Berlin ein: Das Klavier fungiert hier als das Instrument der Wahl für die Komposition und oft wird für das (meistens gestellte) Bild auch das Schreiben konkret dargestellt. (Von Irving Berlin findet sich kein Bild mit Schreibutensilien, weil er keine Noten lesen konnte und seinen Schreibassistenten die Songs am Klavier vorsang und vorspielte.) Die sitzende Position am Klavier reichte bei Fotografien von Songwriting-Duos, um der damaligen Öffentlichkeit die damals übliche Aufgabenteilung in Komponisten (*composer*) und Textdichter (*lyricist*) zu verdeutlichen. Wenn in solchen Fotografien ein Flügel oder ein Klavier zu erkennen ist, sitzt der Komponist an der Tastatur und der Textdichter steht direkt neben ihm oder vor dem Flügel.³⁴ (Die Fotografien geben sicher auch einen Einblick in mögliche ›Schreibszenarien‹, denn für die Arbeitssituation mit zwei Personen an einem Klavier gibt es nur wenige sinnvolle Anordnungen – zumal, wenn beim Arbeitsprozess einer der Personen die Aufgabe des musikalischen Begleitens zufällt.)

Was obige Fotografie von Columbo aber von anderen Abbildungen damaliger Songwriter unterscheidet, ist der Schlafrock bzw. Morgenmantel, der hier auf eine außerhalb des Arbeitskontextes gerichtete Situation und auf eine private, d.h. nicht auf gesellschaftlichen Empfang ausgelegte Wohnatmosphäre hindeuten soll. Die motivische Nähe zu Bildern anderer Komponisten und Geistesgrößen ist deutlich, lässt sich Ludwig van Beethoven in dem berühmten in Öl gemalten Portrait von Joseph Stieler doch auch im Morgenmantel abbilden.³⁵ Anders als dort treffen bei Columbo aber verschiedene Momente der Erotisierung zusammen, die mit seiner Typenbesetzung innerhalb des US-amerikanischen Star-Systems (in dieser Karrierephase vor allem auf Hollywood gerichtet) zu tun haben. Denn dieses Foto ist im Zusammenhang mit Columbos Star-Persona als Crooner und als möglicher *romantic lead* in Hollywood-Filmen zu verstehen und lässt sich beispielsweise mit einer drei Jahre früher entstandenen Interview-Aussage Columbos kombinieren: »I write late at night mostly – and get some of my best ideas after I've gone to bed«. In dem

34 Siehe die Fotografien in: Ken Bloom: *The American Songbook. The Singers, the Songwriters and the Songs*, New York 2005, dort u.a. von – jeweils in der Reihenfolge Komponist und Textdichter genannt – Jimmy van Heusen und Johnny Burke sowie van Heusen und Sammy Cahn (S. 190), Harry Warren und Al Dubin (S. 206), Harry Revel und Mack Gordon (S. 238), Ralph Rainger und Leo Robin (S. 280), Richard Rodgers und Lorenz Hart (S. 285), Arthur Schwartz und Harold Dietz (S. 296f.). Diese Art der Fotokomposition findet sich von Anfang der 1920er bis in die 1960er Jahre.

35 Für diese Erinnerung sei Gesa Finke herzlich gedankt. Abgedruckt wurde das Gemälde jeweils, z.B. von Theodor Frimmel: *Ludwig van Beethoven*, Berlin 1919, Einlegeblatt nach S. 80, oder Werner Busch / Martin Geck: *Beethoven-Bilder. Was Kunst- und Musikgeschichte (sich) zu erzählen haben*, Berlin und Kassel 2019, S. 15–23.

Kontext des Interviews ist die Aussage sicher auch erotisch konnotiert, der Titel des Artikels lautet nämlich: »He's Thrilling, Girls, This Russ Columbo!«³⁶

Die nächtliche Invention wird schnell zu Papier gebracht und am Klavier nachgehört, hier zufälligerweise durch einen attraktiven jungen Mann in intimer Atmosphäre. Der Akt der musikalischen Erfindung wird in den Kontext erotischer (männlicher) Erfahrung gebracht und musikalisches Schreiben als erotisches Versprechen gegenüber einem weiblichen Publikum verstanden. Denn wer Balladen schreibt und damit erfolgreich ist, könnte auch, dem Mythos der Integration folgend, ein guter Liebhaber oder Ehemann sein. Der schreibende Körper Columbos fungiert hier als »site of desire«, wobei der Künstler bzw. Star dem Publikum das Versprechen gibt, seine vielfältigen Bedürfnisse zu befriedigen.³⁷ Zudem gibt diese Inszenierung Aufschluss, worum es in den Liedern geht, die Columbo zu solchen Gelegenheiten verfasst: Es sind Lieder der Liebeswerbung.

Frank Sinatra – Leugnung musikalischer Schriftkompetenz

Beschreibt Columbos Beispiel eindrücklich, dass im Hollywood-Diskurs musikalische Schreibkompetenzen durchaus positiv bewertet wurden, handelt es sich bei Frank Sinatra um einen der prominentesten Verweigerer von musikalischen Schriftkompetenzen. Sinatra wurde sowohl in Interviews als auch in privaten Gesprächen nicht müde zu betonen, dass er keine Noten lesen könne, so zuletzt noch im Herbst 1990 in einem Interview mit Bruce Jenkins in dessen Biographie über seinen Vater und Sinatras Freund, den Komponisten Gordon Jenkins: »I can't read a fucking note. I know just what I hear [...]«.³⁸ Diese Behauptung musikalischer Illiteralität lässt sich biographisch untermauern: Sinatra gehörte zur zweiten Generation von italienischen Einwanderern, seine aus Ligurien stammende Mutter Dolly (Natalina Garaventa) war Hebamme, sein aus Sizilien stammender und unter

36 [Ohne Autor_in]: »He's Thrilling, Girls, This Russ Columbo!«, in: *Anderson (Indiana) Bulletin* (NEA Service, 28.11.1931), S. 5, zitiert nach Michael R. Pitts / Frank W. Hoffmann: *The Rise of the Crooners. Gene Austin, Russ Columbo, Bing Crosby, Nick Lucas, Johnny Marvin, and Rudy Vallee*, Lanham/London 2002, S. 89 (Original nicht eingesehen).

37 Das ostentative Zurschaustellen des männlichen Körpers für den weiblichen Blick wird dem Tänzer und Filmschauspieler Rudolph Valentino zugeschrieben. Siehe Gaylyn Studlar: »Valentino, »Optic Intoxication«, and Dance Madness«, in: Steven Cohan / Ina Rae Hark (Hg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York 41996, S. 23–45. Wenn in den 1920ern und 1930ern neue männliche und attraktive Stars mit schwarzen Haaren und dunklerem Teint vermarktet wurden, so war der Vergleich mit dem 1926 verstorbenen Valentino schnell zur Hand; so auch bei Columbo, der als »Valentino of the Air« bezeichnet wurde. Siehe auch Toran: *A Prisoner of Love*, S. 37, sowie Lanza / Penna: *Russ Columbo*, S. 27–33 und 89.

38 Bruce Jenkins: *Goodbye. In Search of Gordon Jenkins*, Berkeley 2005, S. 180.

Analphabetismus leidender Vater Marty (Anthony Martin Sinatra) arbeitete einige Zeit als Berufsboxer und Chauffeur und später als Feuerwehrmann. Zusätzlich führten die beiden in Sinatras Geburtsort Hoboken in New Jersey ein Lokal, in der ihr Kind seine ersten Auftritte absolvierte.³⁹ Sinatras Schulbildung beschränkt sich auf einen Junior High School-Abschluss im Jahr 1931 – diese Schulform ist vergleichbar mit einer Mittelschule, der Abschluss ist in etwa äquivalent zur deutschen Sekundarstufe I – und einen kurzen Aufenthalt an einer weiterführenden High School; zu dieser Zeit hatte er aber schon ein Auskommen als Sänger.⁴⁰

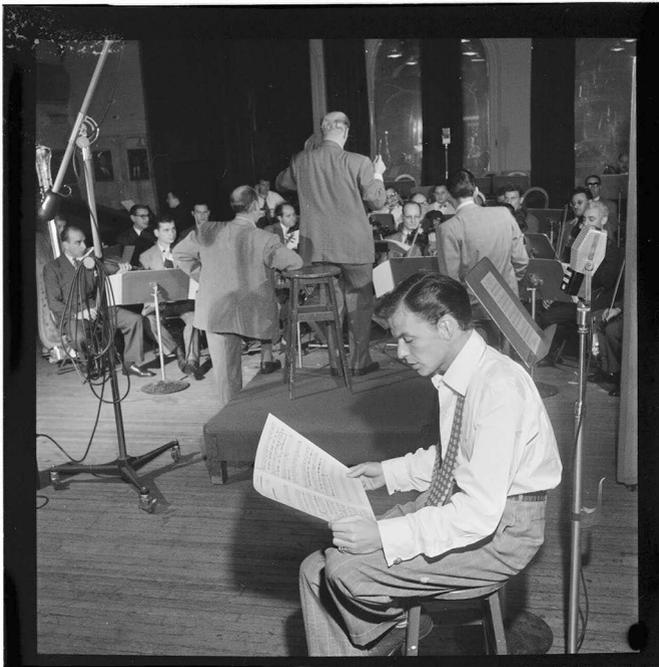


Abb. 3: Frank Sinatra beim Studium seines Parts während Aufnahmen mit Axel Stordahl (hier dirigierend in Rückansicht) in der Liederkrantz Hall, New York, Foto von William P. Gottlieb, Library of Congress, William P. Gottlieb Collection.⁴¹

39 James Kaplan: *Frank. The Voice*, New York 2010, S. 6f. und 11.

40 Ebd., S. 22 und 29.

41 Das Original ist ein Schwarz-Weiß-Negativ in $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ Zoll, Digitalisat unter <https://www.loc.gov/resource/gottlieb.07811.o> (24.11.2022). Die William P. Gottlieb Collection ist Public Domain.

Es ist daher davon auszugehen, dass Sinatra nur sehr rudimentären Musikunterricht erhielt. Jedoch war er – wie an anderer Stelle bereits ausgeführt⁴² – sehr wohl des Notenlesens mächtig. Auch wenn Sinatra – anders als beispielsweise Mozart, ein paar Dirigent_innen und die meisten Korrepetitor_innen – höchstwahrscheinlich nicht in der Lage war, eine Partitur während des Lesens klanglich zu vergegenwärtigen und somit in musikalischer ›Echtzeit‹ zu erschließen, war er durchaus fähig, anhand des ihm ausgehändigten Stimmenauszugs bzw. Leadsheets der Band zu folgen und in kürzester Zeit die musikalische Führung zu übernehmen. Er war unter Studiomusikern dafür gefürchtet, zu Aufnahmesitzungen perfekt vorbereitet zu sein und in den ersten Takes seine beste Leistung abzurufen.



Abb. 4: Vergrößerter Ausschnitt aus Abb. 3.

Am Anfang seiner Solo-Karriere veröffentlichte Sinatra 1941 mit seinem damaligen Gesangslehrer, dem Opernsänger John Quinlan, eine Gesangsschule, die selbst-

42 Siehe Knut Holtsträter: »Konnte Sinatra Noten lesen?«, in: *The Voice. Magazin der deutschen Sinatra-Society* 60 (2020), S. 7–14 (im Selbstverlag des Vereins, mit Übersetzungen der Originalzitate ins Deutsche), sowie ders.: *Crooner*, S. 85–89.

verständlich nicht ohne Noten auskommt.⁴³ Zudem hat er bereits seit jungen Jahren Schallplatten mit klassischer Musik und Opern gesammelt und gehört. Die Frage, ob er denn wirklich Noten lesen könne, kam interessanterweise erst Mitte der 1940er Jahre auf, also zu einem Zeitpunkt, an dem die Fangemeinde einerseits alle Einzelheiten aus dem Leben ihres Stars wissen wollte, und andererseits, als Sinatra mit großen Orchestern konzertierte und Alben produzierte.

Wie in den Abbildungen 3 und 4 an einem Foto der Aufnahmesession vom 22. Oktober 1947 in der Liederkranz Hall, New York, unter der Leitung von Axel Stordahl dokumentiert, hat Sinatra im Studio Leadsheets verwendet – Sinatra hält den Auszug für seine Gesangsstimme des Songs *Laura* in Händen⁴⁴ –, in der seine Stimme sowie nachträglich (und an der Vergrößerung im Buchdruck wohl leider nur zu erahnen) die Einsätze von einzelnen Instrumenten oder Instrumentengruppen mit Bleistift eingetragen sind. (Vermutlich sind diese Nachträge bei Sinatras Einzelproben mit seinem Pianisten entstanden.) Es ist also davon auszugehen, dass Sinatra Noten lesen konnte und diese Fähigkeit im Studio auch einsetzte.

Aber wohl erst im Arbeitsumfeld mit klassischen Orchestermusikern wurde Sinatra bewusst, dass ihm hinsichtlich seiner musikalischen Grundausbildung Kompetenzen fehlen, die er nicht mehr ohne Weiteres erwerben konnte. Ein großer Teil dieser gefühlten Bildungslücken lässt sich dadurch erklären, dass er kein Instrument erlernt hat. Das unterscheidet ihn von den meisten ihm vorangegangenen Croonern oder seinen direkten Konkurrenten wie – um nur ein paar zu nennen – die sich am Klavier selbst begleitenden ›Whispering‹ Jack Smith (1896–1950) und Art Gillham (1895–1961), den Saxophonisten, Komponisten und Bandleader Rudy Vallée (1901–1986), die Violinisten Russ Columbo (1908–1934) und Al Bowlly (1898–1941) oder den Pianisten, Schlagzeuger und Komponisten Mel Tormé (1925–1999). Sinatra konnte sich auf der Klaviertastatur orientieren und hat oft in Filmen das Klavierspielen gemimt, aber für die tägliche Probenarbeit war er unmittelbar von Pianisten oder Gitarristen abhängig.⁴⁵ Sein latentes, aus seiner Herkunft aus der Working

43 Frank Sinatra / John Quinlan: *Tips on Popular Singing*, mit einem Begleitwort von Tommy Dorsey, New York 1941, privates Digitalisat auf <https://www.jazzsingers.com/TipsOnPopularSinging/> (21.7. 2023).

44 Damit lassen sich Gottliebs Fotografien dieser Session auf den 22. Oktober 1947 datieren. Die Datierung der Aufnahmesession erfolgte wiederum nach Luiz Carlos do Nascimento Silva: *Put Your Dreams Away. A Frank Sinatra Discography*. Westport/London 2000, S. 143. Die an dem Tag entstandene Aufnahme wurde erst im Juni 1949 im Album *Frankly Sentimental* (Columbia C-185, vier Schallplatten, 78 UpM, 10-Zoll) veröffentlicht.

45 Siehe u. a. seine Darstellung des Klavierspiels in den Spielfilmen *Young at Heart* (Warner Bros. 1955, Regie: Gordon Douglas), *Around the World in 80 Days* (United Artists 1956, Regie: Michael Anderson) oder *Pal Joey* (Columbia Pictures 1957, Regie: George Sidney), die deutlich erkennbar nachvertont sind. Ebenso gibt es viele Pressefotos aus seiner gesamten Karriere, die ihn allein oder mit seinen Kindern oder anderen Prominenten am Klavier sitzend und beide Hände auf der Tastatur legend zeigen. Andere Fotos zeigen ihn am Klavier sitzend, mit der rech-

Class stammende Inferioritätsgefühl, verbunden mit der tatsächlichen Abhängigkeit von notenkundigeren Musikern bei der Erarbeitung von neuem Repertoire, können zwei persönliche Gründe gewesen sein, die musikalische Illiteralität wie einen täglichen Schutzschild vor sich herzutragen.

Als Sänger_in Musik schlecht oder nicht lesen zu können ist aber ein Topos, der bereits schon im Bereich der klassischen Musik zu Kalauern führte – besonders gerne auf Kosten von Tenören –, im Bereich der populären Musik erfährt diese fehlende Kompetenz aber die Verklärung durch den Mythos der Spontaneität. Man müsse gar nicht viel können, es komme nur auf das Talent an, also eine Eigenschaft, die man augenscheinlich nicht akademisch erlernen kann, auf die richtige Begeisterungsfähigkeit und die richtige Situation an, um außergewöhnlich zu glänzen.

Im professionellen Tonstudio treffen Sinatras oben beschriebene Momente der Überraschung und Überzeugung – die überaus kurze Zeit vom ersten Orientieren bis hin zum Führen des musikalischen Vortrags – auch auf das richtige Publikum, und zwar professionelle Kollegen, die diese Performance (im Sinne von Leistung) wertschätzen können. Und tatsächlich sind in den Anekdoten, die über Sinatra berichtet werden, immer auch die Reaktionen des fachkundigen Publikums, des Orchesters oder des Aufnahmeteam, festgehalten.⁴⁶ Diese Zeugnisse helfen uns (als Lesepublikum), die musikalischen Leistungen Sinatras als außergewöhnlich einzuschätzen.

Für Sinatras Fall ließe sich noch anführen, dass hier der oft in der Populärkultur aufgerufene Antagonismus des Jazz-Musikers zum klassischen Musiker bemüht wird, der eine vermeintlich flexibel, spontan und offenerherzig, der andere von Vorbereitungen abhängig, unflexibel, steif und engstirnig. Aber das würde zu kurz greifen, denn die Gegensatzpaare lassen sich hier in vielgestaltigen Konflikten finden: Unterhaltungsmusik versus ernste Musik, amerikanisch versus europäisch, Unterhaltungskultur (*low brow*) versus Hochkultur (*high brow*), Konzept des Genies (Kunst) versus das des Talents (Leben), der_die Berufene (Sänger_in) versus der_die Lohnarbeiter_in (Studiomusiker_innen, Unterhaltungsmusiker_innen).⁴⁷ Die Gründe für Sinatras Verhalten, sich als im Notenlesen Unwissender auszugeben oder zu inszenieren, sind vielgestaltig: Psychologisch-biographisch lässt sich die Verweigerung

ten Hand die Melodie spielend und singend. Letztere Bilder, die Sinatra quasi im Dreifinger-System spielend zeigen, sind in Arbeitskontexten geschossen worden und bilden wohl eher die historische Realität ab. Zu seinem Pianisten Bill Miller verband Sinatra ein langjähriges und besonders inniges Arbeitsverhältnis.

46 So Bill Miller über die Aufnahmen für das Orchester-Album *Tone Poems of Color*, bei denen Sinatra als Dirigent mitwirkte. Bill Miller im Interview mit Will Friedwald: *Sinatra! The Song Is You. A Singer's Art*, New York 1995, S. 329.

47 Dabei hat Sinatra tatsächlich Urheberrechte an einigen eher unbekannteren Songs angemeldet. Im gruppenbezogenen Arbeiten des Tin Pan Alley-Diskurses bedeutet es aber nicht zwangsläufig, dass er auch die Noten geschrieben hat.

der Notenschrift als Ausdruck einer tiefsitzenden Unsicherheit und als Trotzreaktion verstehen, in performativer Hinsicht und in Hinblick auf die von Feuer dargelegten Wirkungsmechanismen, dem Mythos der Spontaneität, entspringen Sinatra dadurch immer wieder Momente der künstlerischen (Selbst-)Überwindung und bieten ihm Gelegenheit, das Publikum zu überraschen und zu überwältigen. Da Sinatra seine eigene Biographie und damit seine soziale Herkunft immer wieder künstlerisch thematisiert, liegen diese Informationen dem Publikum vor und fungieren als Grundlage für diese Momente der Überwältigung.

James Last – Musikalisches Schreiben als Schwerarbeit

Auch wenn James Last als Komponist und Arrangeur zwangsläufig mit (eigener und fremder) musikalischer Schrift und Schreiben konfrontiert war und es damit für ihn zum Arbeitsalltag gehörte, werden bei seiner (Selbst-)Inszenierung als Musikschriftbender ebenfalls Aspekte deutlich, die sich mit Feuers Mythen interpretieren lassen. Im Falle Lasts sind zudem autographe Quellen erhalten, die einen detaillierten Blick in das musikalische Schreiben populärer Musik geben und an dem sich prinzipielle Unterschiede, aber auch Ähnlichkeiten zu musikalischen Schreibakten ernster oder klassischer Musik zeigen lassen.

Der 1929 in Bremen geborene Hans Last hat eine fundierte musikalische Ausbildung genossen; von 1943 bis 1945 erlernte er an der Heeresmusikschule Bückeburg die musikalischen Grundlagen und das klassische Kontrabass-Spiel, wechselte nach Kriegsende aber zur Tanzmusik und zum Jazz und zählte bald zu einem gefragten Session- und Bühnenmusiker in seiner Geburtsstadt u. a. im Tanzorchester von Radio Bremen. Innerhalb kürzester Zeit wurde er als Leiter verschiedener Orchester und als Arrangeur und Komponist zu einem der einflussreichsten und erfolgreichsten Unterhaltungsmusiker Deutschlands.

Last schreibt in seinen Memoiren, dass er die Arbeit an Arrangements erst genießen konnte, nachdem er seine sichere Anstellung als Bassist beim NWDR, die er von 1955 bis 1965 innehatte, aufgegeben hatte und als freier Produzent, Komponist, Arrangeur und Orchesterleiter arbeitete.⁴⁸ Denn für die Arrangements beim NWDR und seine Auftragsarbeit bei Polydor konnte er keine Urheberrechte anmelden, es war reine Lohnarbeit, die nur vom engsten Berufsumfeld gesehen und wertgeschätzt werden konnte. Rückblickend schreibt er: »Ich war auf dem besten Weg, ein

48 James Last, mit Thomas Macho: *Non Stop Leben. Die Autobiographie*, überarb. Neuausgabe, München 2015, S. 62f. Die Zählung der von Last und später seiner Erbgemeinschaft zusammengestellten Partituren im James Last Archiv beginnen dementsprechend ab 1965, es ist aber davon auszugehen, dass sich im bislang noch nicht eingesehenen Bestand auch frühere Arrangements finden lassen.

gutbezahlter Lohnschreiber zu werden.«⁴⁹ Im schlimmsten Fall, wie Last über seine Arbeit mit Helmut Zacharias Mitte der 1950er Jahre und mit Lotar Olias im Jahr 1959 bemerkt, beanspruchten die Auftraggeber die Autorschaft für Lasts Arrangements für sich.⁵⁰ Sein Arbeitspensum und -tempo als Komponist und Arrangeur ist legendär. So berichtet Comedian, Musiker und Komponist Olli Dittrich, der mit Last befreundet war, in einem Interview: »Ich habe einmal gesehen, wie der notiert. Also so, wie wir mit der Hand 'nen Brief schreiben.«⁵¹ Last bekräftigt das Image des Vielschreibers in Interviews und anderen Selbstaussagen; in seinen Memoiren führt er aus, dass das Schreiben anstrengend war und sogar körperliche Ausdauer erforderte:

Ich schuftete rund um die Uhr. Auf einen langen und anstrengenden Tag im Studio folgte eine ebenso lange Nacht in meinem Arbeitszimmer im Souterrain unseres Reihenhauses in Hamburg-Langenhorn: Dort entstanden all meine Arrangements, Note um Note, für jedes einzelne Instrument, für hunderte von Titeln. Selten war es früher als vier Uhr, ehe ich schließlich todmüde zu [seiner Ehefrau] Waltraud ins Bett kroch. Und meist klingelte morgens um acht schon wieder das Telefon, weil ein Mitarbeiter der Plattenfirma neue Termine durchgeben wollte. Aber da war ich ohnehin wieder wach und bereitete mich auf die nächsten Aufnahmen vor.⁵²

Lasts langjähriger Notenkopist Detlef Surmann bekam die Partituren zum Stimmenausziehen per Bote nach Haus, er beschreibt rückblickend seine Tätigkeit: »Das war natürlich eine Schweinearbeit gewesen. Du hast da dran gesessen, manchmal nächtelang.«⁵³ In einem Fernseh-Interview aus dem Jahr 1970 wiegt Last seine Schreibearbeit sogar in Zentnern auf:

49 Ebd., S. 62.

50 Ebd., S. 55 und 61. Last ist Mitte der 1950er mit Zacharias getourt. Zu Olias siehe auch seinen Brief (aus Ascona) an Last (in Hamburg) vom 1. April 1959, mit dem Olias nachträglich 800 DM für die Alaska-Partitur sendet. Die Inverlagnahme war mit Last nicht abgesprochen und geschah zudem unter Olias alleinigen Namen, obwohl Last substanziellen Anteil an dem Werk hatte. Olias gibt sich enttäuscht über Last und wirft ihm Undankbarkeit vor. Brief von Lotar Olias an James Last vom 1. April 1959, ZPKM, James Last Archiv, Box 703. Olias war ein erfolgreicher Schlagerkomponist, aber auch ein streitbarer Mensch, der gegenüber jüngeren Kolleg_innen (wie u.a. Freddy Quinn) noch Jahre nach gemeinsamen Projekten Ansprüche geltend machte. In einer Briefkorrespondenz vom Dezember 1966 überwirft sich Olias wiederum mit Last, beide kündigen die Partnerschaft endgültig auf (ebd.).

51 Dokumentarfilm *James Last. Mit Happy Music um die Welt*. Autor: Thomas Macho, Redaktion Markus Pingel, NDR 2019, kompletter Film auf YouTube, eingestellt am 25.6.2021 von User »Norge 12«, <https://youtu.be/t8ppqXDhWGA>, TC 1:10 (25.11.2022).

52 Last: *Non Stop Leben*, S. 94.

53 *Mit Happy Music um die Welt*, TC 13:21.

Ich bin heute Morgen aus dem Studio rausgekommen. Wir haben eine neue Kasette eingespielt, das heißt eine Kasette mit drei Langspielplatten [d.i. *Around the World*, 3 LPs, Polydor 2630026, 1970], die demnächst auf den Markt kommt. Und die Non Stop Dancing elf [LP, Polydor 2371 111, 1971]. Und das Notenmaterial, was ich per Hand geschrieben habe, war ungefähr ein halber Zentner.⁵⁴

Die Gewichtsangabe ist sicher ein wenig übertrieben, denn die Partituren von den oben angegebenen Stücken wiegen zusammen tatsächlich etwa 2,5 kg, man müsste also auch die Stimmen des Kopisten dazulegen, um insgesamt auf 25 kg Notenpapier zu kommen. Aber der seit 2022 (momentan noch als Depositum) im Zentrum für populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg befindliche Nachlass von James Last bekräftigt den Anspruch der Vielschreiberei in eindrucksvoller Weise, allein die von der Erbegemeinschaft bereitgestellte Auflistung von seinen Arrangements und Eigenkompositionen umfasst etwa 180 eng bedruckte DIN-A4-Seiten. Und die Partituren zu seinen Arrangements und Kompositionen für Alben, Filme und Fernsehsendungen von 1965 bis kurz vor seinem Tod im Jahr 2015 sind in 70 mittelgroßen Archivboxen (L 40 x H 32 x B 16 cm) untergebracht.

In seiner Autobiographie versucht Last seine und Surmanns Schreibleistungen zu überschlagen:

Was wir an Noten produziert haben, ist unvorstellbar, ein großer Raum wäre bis oben hin voll. Man muss ja nur nachrechnen: zwei Seiten pro Titel, Noten für vierzig Musiker, das macht achtzig Blätter pro Titel, zwölf Titel pro LP, das sind fast tausend Seiten pro LP! Und wir haben auf diese Art an die hundertfünfzig Alben eingespielt – das ergibt Millionen von kleinen schwarzen Punkten!⁵⁵

Das Notenschreiben wird als körperliche Arbeit kommuniziert, deren Ergebnisse sich in Raumvolumina, in Gewicht und sehr großen Zahlen messen lassen. Dieses ostentative Rekurrieren auf das Arrangieren und Komponieren als physische Schwerarbeit mit einem greifbaren Ergebnis macht den kreativen Schreibprozess zu einem Handwerk, allerdings eines, das eher auf einer Großbaustelle als in einer

54 Ebd., TC 13:32. Mit »Kasette« meint Last hier das Box-Set, die Schallplatten wurden aber auch separat vermarktet. Das undatierte Album *Non Stop Dancing 11* wird oft auf 1970 datiert, ist aber von Last in seiner ersten Autobiographie (*James Last Story*, Hamburg 1975, S. 297) auf 1971 datiert. Ebenso auf dieses Jahr sind die betreffenden Partituren im James-Last-Archiv datiert.

55 Last: *Non Stop Leben*, S. 95. Zu diesen Zahlen sei angemerkt, dass Last zwar in den 1990ern auch Computerprogramme zum Partiturenschreiben und Stimmenausziehen nutzte, und insofern ein wenig von der handschriftlichen Arbeit gemindert werden konnte. Dieser Minderungsaufwand ab den 1990ern wird aber durch die vielen anderen dokumentierten Partituren und Stimmen, die für Tourneen in wechselnden Besetzungen angefertigt werden mussten, wieder aufgehoben.

Schreibwerkstatt angesiedelt scheint. Hiermit trennt sich Last, ebenso wie Sinatra aus einfachen, wenngleich seine Talente unterstützenden Verhältnissen kommend und bald auf eigenen finanziellen Beinen stehend, von Bildungsdiskursen ab, die mit Hochkultur und Bildungskanons assoziiert sind. Aus dieser besonderen Position schafft Last es, ein Publikum zu adressieren, welches sich mit diesen Werten des ›schuftenden‹ Arbeiters identifizieren kann und Last als ›einen der ihren‹ annehmen kann. Zugleich vermittelt er in seinem musikalischen Handeln eine handwerkliche Komponente, die es ihm ermöglicht, seine große Bandbreite an musikalischen Genres, von den Party-Alben über Schlager bis hin zu Adaptionen klassisch-romantischer Musik, mit dem gleichen handwerklichen Ethos darzubieten. Unzweifelhaft spricht Last in seiner Selbstinszenierung als ›Malocher‹ (ohne Hochschulausbildung) viel direkter als Sinatra eine Class-Komponente an. Zwar kann er Noten lesen, aber dieses Notenlesen wird in einen handwerklich-baulichen Kontext gebracht.

Auf den zweiten Blick betrifft diese Selbstinszenierung aber auch Aspekte des sozialen Geschlechts, denn bis 1994 gab es in der BRD das Beschäftigungsverbot für Frauen im Bauhauptgewerbe (Maurerei, Zimmerei, Dachdeckerei, Fassadenbau, Betonbau), die Zahlen haben sich seitdem nicht nennenswert verändert.⁵⁶ Lasts Imagination als harter Arbeiter in diesem homosozialen Kontext der Baustelle ist also nicht nur eine, die ein Publikum aus dem Kleinbürgertum und Proletariat⁵⁷ besonders anspricht, sondern auch ein männliches.⁵⁸

56 Beschäftigungsverbote für Frauen auf Baustellen gab es mit Unterbrechungen (u.a. für die Wiederaufbauarbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg durch so genannte Trümmerfrauen) in verschiedener Form seit dem 19. Jahrhundert. Grundsätzlich sollte der Verelendung von arbeitstätigen Frauen entgegengetreten werden, aber mit der Differenzierung des Arbeitsschutzrechts (u.a. auch Mutterschutzgesetz), einem in der Praxis erhöhten allgemeinen Arbeitsschutz und der Technisierung der Baustellen verlor dieses Argument an Bedeutung. Siehe auch Heinz Klinkhammer: »Zum Beschäftigungsverbot von Frauen und weiblichen Jugendlichen im Bauhauptgewerbe«, in: *Arbeit und Recht* 30/5 (1982), S. 155–159.

57 ›Proletarisch‹ meint hier im wörtlichen Sinne Bevölkerungsgruppen, die in den Marktkreislauf nur ihre Arbeitskraft einbringen können.

58 Gleichgeschlechtliche Publikumsadressierung lässt sich auch in Sinatras zweiter Karrierephase ab den 1950er Jahren erkennen, dies auch mit dem Augenmerk, dass in den damaligen Haushalten die (Ehe-)Männer die eigentliche Kaufkraft innehaben und über etwaige Unterhaltungsmedien entscheiden konnten. Siehe Holtsträter: *Crooner*, S. 214–220. – Wie damals üblich, waren Lasts langfristig arbeitenden Ensembles komplett männlich, einzige Frauen in seinem näheren Umfeld waren seine Ehefrau sowie seine persönlichen und Produktionsassistentinnen und Sekretärinnen. Als Musikerinnen konnten sich in dem damaligen Umfeld nur Sängerinnen und Violinistinnen behaupten.

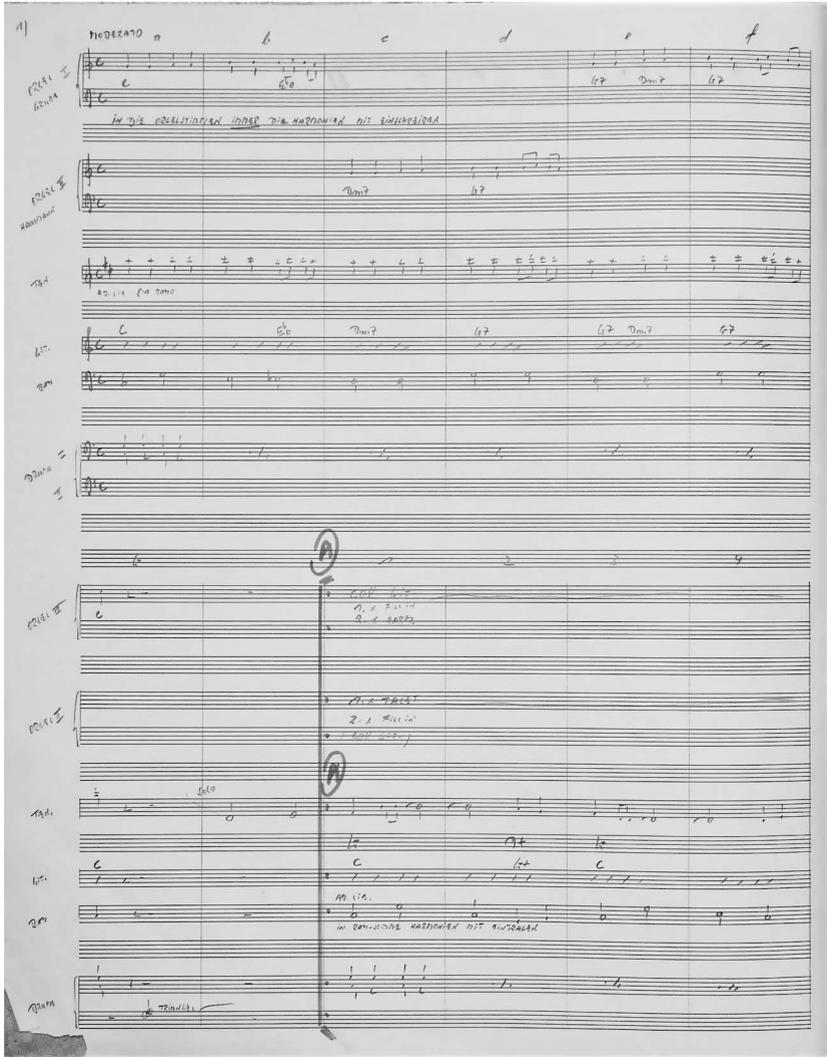


Abb. 5: Erste Seite der auf das Jahr 1966 datierten Partitur des Medleys *On the Street Where You Live/Ganz Paris/Bye Bye Blues* aus der Album-Produktion *Hammond a Gogo II* desselben Jahres (Polydor 249 043, LP bzw. 911 047 als MC). James-Last-Archiv, Zentrum für populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg, mit freundlicher Genehmigung der Erbgemeinschaft Last.

Zur Veranschaulichung einer musikalischen Handschrift ist hier die erste Seite der Partitur des Medleys *On the Street Where You Live/Ganz Paris/Bye Bye Blues* aus

der Album-Produktion *Hammond a Gogo II* von 1966 reproduziert.⁵⁹ Die Besetzung ist (von oben nach unten): zwei elektronische Orgeln, Tenorsaxophon, Gitarre, Bass und Drums I und II. Die vielen leeren Stellen in den Notensystemen erklären sich, wenn man die Anweisung für das Kopieren der Stimmen am Anfang der ersten Orgelstimme berücksichtigt, dort steht: »In die Orgelstimmen immer die Harmonien mit einschreiben.« (siehe Abb. 5). Die Akkorde trägt Last in der Regel nur in die Gitarrenstimme ein. An der veröffentlichten Studioaufnahme ist nachvollziehbar, dass der Kopist die Anweisungen berücksichtigt hat, denn die Melodien in den Orgelstimmen werden von den Organisten mit vollgriffigen Akkorden ausgeführt. Bei dem zu wiederholenden Abschnitt A finden sich bei Orgel I die Angaben: »col Git./1.x Fill in/2.x HARM.«, bei der Orgel II die Angaben: »1.x TACET/2.x Fill in/(col Git.)«. In den jeweiligen Stimmen würden sich also nur die Akkorde und generelle Angaben finden, in welchen Abschnitten man Fills zu spielen habe. Wie diese genau gestaltet sein sollen, war den Organisten überlassen bzw. wurde bei der Aufnahme im Studio besprochen. (Rätselhaft erscheint die über den Gitarrenakkorden stehende zweite Reihe an Akkorden, welche alle genau um eine Quinte nach oben versetzt sind, über C-Dur steht G-Dur usw.⁶⁰) Was grundsätzlich in dieser Partitur fehlt, sind Angaben zur Registrierung der Orgeln und zum eigenständigen Begleiten (das sogenannte Comping) der Harmonieinstrumente, sowie zur Dynamik und zur Artikulation – das scheint Last seinen langjährigen Mitmusikern überlassen zu haben oder es wurde direkt im Tonstudio verhandelt.

Wie grundsätzlich deutlich wird, war diese Partitur dazu angelegt, einerseits als Handlungsanweisung für spätere Schreibprozesse zu fungieren. So erhält sie Ausführungsangaben, die direkt an den Kopisten der Stimmen gerichtet sind⁶¹ –

59 Das Notenpapier ist Star Nr. 11, 28 Systeme (im Quartformat 27 x 34 cm), insgesamt drei Bögen, wobei ein Bogen als Umschlag für die beiden anderen, aneinander mit Klebestreifen geklebten Bögen dient. Das Deckblatt fungiert als Titelblatt, danach folgen zehn Seiten Partitur. Die Rückseite des Konvoluts ist leer. Der erste Song ist 1956 von Frederick Loewe und Allan Jay Lerner für das Broadway Musical *My Fair Lady* komponiert worden, der zweite (als *I Love Paris*) 1956 von Cole Porter für das Film-Musical *Can Can* als *I Love Paris*, und der dritte 1925 von Fred Hamm als Tanzmusik, der seitdem zum vielgespielten Repertoire von Vokalensembles, Bands und Sänger_innen gehörte.

60 Eine mögliche Erklärung könnte sein, dass der Gitarrist auf dem fünften Bund einen Kapodaster gesetzt hat und diesen dann als neuen Nullbund ansieht. Dann wäre ein C-Dur-Akkord im VII. Bund vom V. Bund aus gedacht ein G-Dur-Akkord. Jedoch sind im folgenden Medley-Teil die Akkorde wieder normal angegeben, was bedeutet, dass der Gitarrist gerade mal einen Takt Zeit hat, um sich von dem Kapodaster zu befreien.

61 Lasts langjähriger Kopist Detlef Surmann kam als Posaunist erst 1967 zur Band, Ron Last erinnerte sich bei einem Telefonat am 2. Mai 2023, dass er beim Überbringen der Kopien zum Kopisten mit dem Auto regelmäßig mitgefahren ist. Er erinnert sich an einen Herrn Zucker, vermutlich der (in den 1960ern Jahren im Bergkoppelweg 30, Hamburg wohnende) Komponist Hans Zucker.

einem Tätigkeitsbereich, der als stille Praxis nicht nur die Schriftkulturen der klassischen Musik durchzieht, sondern in nahezu allen Bereichen der populären Musik zu finden ist. Andererseits reichen die Angaben, wenn sie an die ausführenden Musiker_innen gerichtet sind, völlig aus. Die vielen Freiräume für die Organisten Harry Grube und Hermann Hausmann (hier angezeigt durch die Nachnamen bei den Instrumentenangaben) lassen sich dadurch erklären, dass Last mit diesen Musikern bereits oft gespielt hat und ihre Eigenheiten kennt.⁶² Was diese Partitur ebenfalls nicht vermittelt, ist ein klanglicher Eindruck der Musik, denn der Umstand, dass so viele Töne fehlen – also der Anteil, welcher in der Musikedition als substanzieller Notentext bezeichnet wird – und damit die Musiker angehalten sind, die Partitur zu vervollständigen oder womöglich von ihr abzuweichen, sind für einen dem musikalischen Genre oder der musikalischen Praxis Außenstehenden nicht verständlich. Diese Partitur wurde sehr wahrscheinlich auch zum Dirigieren im Studio verwendet.⁶³

Die vielen Leerstellen und Lücken der Partitur substanzieller wie akzidenteller Art sind den Umständen geschuldet, dass Last für Musiker schrieb, deren Eigenheiten er bestens kannte, und für eine Aufnahmesituation im Tonstudio, in der er als für die Produktion Verantwortlicher bei jedem Schritt bis zuletzt eingreifen konnte. Hätte Last diese Musik für ein fremdes Orchester und unbestimmte Anlässe geschrieben, dann hätte er diese Reinschrift ungleich vollständiger und komplexer ausführen müssen. Das eigentümliche Missverhältnis zwischen schriftlichem Detailreichtum und musikalischer Kompetenz in der Ausführung ist offensichtlich besonders der Tanzmusik inhärent: Denn je versierter die ausführenden Musiker

62 Bei Alben der Unterhaltungsmusik dieser Zeit werden die Musiker normalerweise nicht separat angegeben, sodass diese Information nur durch die Partitur offenkundig wird. Die anderen zur Produktion gehörigen Partituren geben keine Namen an. Der Organist und Pianist Günther Platzek, welcher 1965 zu Lasts Bands hinzugekommen ist und für lange Zeit ein wichtiger musikalischer Partner bleiben sollte, war offensichtlich an dieser Aufnahme nicht beteiligt. Damit widerspricht die Angabe Lasts allgemeinem Rückblick in seiner Biographie: »Aus alter Gewohnheit spielte ich auf diesen Alben [der *á gogo*-Reihe] übrigens den Bass gleich selbst, Jochen Ment übernahm Tenorsaxophon und Akkordeon und mein Bruder Robert das Schlagzeug. An den Hammondorgeln saßen Hermann Hausmann, ein Pianist vom NDR, und Günter Platzek, der von nun an nicht mehr aus meiner Band wegzudenken war.« Last: *Leben Nonstop*, S. 74.

63 Ein weiterer wichtiger Quellentyp sind Direktionsstimmen aus Kopistenhand, die für die Orientierung des Produzenten und/oder Toningenieurs im Mischraum gefertigt wurden. Sie stellen wie in einem Leadsheet den Formverlauf sowie die wichtigsten Einsätze dar. Zu dieser Partitur haben wir im Bestand bislang keine Direktionsstimme identifizieren können, d.h. sie ist entweder verschollen oder liegt in anderen, noch nicht eingesehenen Bestandteilen des Nachlasses. Davon, dass diese Direktionsstimmen zum normalen Produktionsablauf gehören, zeugen aber die Direktionsstimmen zu anderen Partituren dieser Produktion und anderer. Sie hierzu auch Droese / Holtsträter: »James Last's *Instrumentals Forever*«.

in der Spielweise oder Artikulation eines bestimmten musikalischen Genres sind, desto weniger muss der Komponist oder Arrangeur vorgeben. Eher würde zu genaue Notation die Ausführenden daran hindern, die Musik innerhalb der Konventionen des Instruments, des Genres und des Anlasses zu interpretieren. Ohne Zweifel sind auch hier die von Tagg und Richards angesprochenen Mechanismen wirksam: Durch die Phonographie haben sich Spielkonventionen und individuelle Ausdrucksweisen in nie zuvor gekannter Geschwindigkeit ausgebreitet und eine Vielzahl an Musiker_innen informiert. Last sowie alle an den obengenannten Produktionen Beteiligten konnten auf eine Vielzahl an verschiedenen Musiken zugreifen und sich sogar im Vorfeld der Produktion über den Klang und die Spielweisen der Mitmusiker_innen informieren, indem sie Tonträger abhörten. Insofern lässt sich folgern, dass in populären Musikgenres wie der Bigband-Musik und der Tanzmusik, welche aufgrund ihrer gruppenspezifischen Abläufe grundsätzlich von musikalischer Schrift abhängig sind, musikalische Schrift und die Phonographie sich gegenseitig ergänzen bzw. komplementieren. Das Besondere an der populären Musik ist jedoch, dass die Musiker_innen nicht nur ihren Sound, ihr Timbre oder ihre individuelle Art der Artikulation und Phrasierung in eine Aufführungs- oder Aufnahmesituation mit einbringen – davon leben ja viele Musiker_innen gewidmete Werke der Neuen Musik –, sondern von sich aus und ohne nähere Absprache substantielle Teile der musikalischen Gestalt verantworten, eben viele Töne spielen, die vorher nicht festgelegt waren.

Ein weiterer Unterschied ist, dass im Gegensatz zu klassischer Musik oder ihrem zeitgenössischen Pendant, der Neuen Musik, Lasts Arrangements, wenn sie einmal im Tonstudio aufgenommen wurden, nur noch von ihm und nicht von Dritten aufgeführt wurden. Denn das Hauptform der Distribution ist mit der Studioaufnahme erreicht. Das bedeutet, dass keine Inverlagnahme erfolgen muss. Und ein weiteres Ausziehen der Partitur für Dritte oder eine Drucklegung ist nicht notwendig, denn Arrangements von geschützten Werken lassen sich nicht lukrativ vermarkten. Aus diesem Grund sind alle Arrangements, die Last für die Studioalben gefertigt hat, nur in Manuskripten vorliegend (ab den 1990er Jahren auch als Computerausdruck), während ein überwiegender Teil seiner Eigenkompositionen bereits früh über verschiedene Musikverlage in gedruckter Form (als Leadsheet) verlegt wurden.⁶⁴

64 Für die Auskünfte über die rechtliche Lage der Inverlagnahme von James Lasts Werken und Arrangements danke ich Wolfgang Staniček vom Verlag Bosworth, Wien, sehr herzlich.

Lese- und Schreiblandschaften der populären Musik

Die Frage nach der Schreib- und Lesekompetenz von musikalischer Schrift zieht sich wie ein roter Faden durch die populäre Musik. Im Musikerboard, einem der größten (noch existierenden) deutschsprachigen Online-Foren zu musikalischen Themen, finden sich zahlreiche Threads mit der Frage, ob man für das Musizieren populärer Musik (im Profi- und Laienbereich) Noten lesen können muss.⁶⁵ Eine immer noch allgegenwärtige Frage in fast jedem Star-Interview in dem Musikmagazin *Gitarre & Bass* ist, ob man denn auch Noten lernen müsse, um so erfolgreich zu werden wie der/die Interviewte. Auch wenn die Antworten je nach musikalischem Genre recht unterschiedlich ausfallen, lässt sich erkennen, dass die jüngere Generation an professionellen Musiker_innen eine umfassende und institutionelle Ausbildung erhalten haben und dies auch als beruflichen Vorteil sehen. Und diejenigen, die keine musikalische Ausbildung genossen haben, entwickelten im Arbeitskontext oft Strategien, um dieses Manko auszugleichen. Der US-amerikanische Studio-Gitarrist, Komponist und Produzent Steve Lukather (*1957) bringt diese Diskussion in einem seiner YouTube-Videos sehr pointiert und konfrontativ auf den Punkt. Nach einer Besprechung mit einem Bassisten im Aufnahmerraum wendet er sich direkt an die Kamera und präsentiert ein Leadsheet:

This is why you need to learn your music. This is so helpful to see it like this. If you don't want to learn music you still have to learn the harmony and theory behind these chords right here. Would you like to look at that? [Anm. KH: Es folgt eine Nahansicht auf verschiedene Akkordbezeichnungen mit Zusätzen in moderner Jazz-Notation wie Amaj7add6.] Now, this is what we call *adult chords*. To all you people who think that it's uncool to read music 'cause it affects your playing: Lazy f***, all of you!⁶⁶

65 Beispielsweise der am 27.5.2006 eröffnete Thread <https://www.musiker-board.de/threads/ist-es-wichtig-nach-noten-spielen-zu-koennen.134055/> mit 14 Einträgen (23.11.2022). Die meisten dieser Threads werden nur mit wenigen Einträgen bedacht und ›sterben‹ recht schnell. Die unter Thread <https://www.musiker-board.de/threads/stimmt-es-dass-ein-gros-ser-teil-von-euch-keine-noten-kann.26856/> (23.11.2022) gestellte Frage ›Stimmt es, dass ein großer Teil von euch keine Noten kann?‹ barg offensichtlich mehr Diskussionspotential; der Thread wurde am 26.8.2004 eröffnet und erhielt am 16.12.2021 mit seiner Schließung durch einen Moderator seinen 694-ten Eintrag.

66 Nutzer »Steve Lukather«: »Steve Lukather – Adult Chords«, YouTube, eingestellt am 7.9.2011, <https://youtu.be/l3OSNtoRd1w> (22.11.2022). Der Kraftausdruck ist mit einem Bleep übertönt. Der Begriff ›adult chord‹ ist hier offenbar ein Wortspiel auf ›adult movie‹, anscheinend sind solche Akkorde nichts für Minderjährige. Es ist sicher kein Wunder, dass die Kommentarfunktion für dieses Video ausgeschaltet wurde.

Das Nichtteilnehmen an Bildungsdiskursen ist aber in den meisten Fällen keine selbstgewählte Attitüde, sondern, wie hier bei Richards und Sinatra besonders deutlich wird, unfreiwillig und oftmals die Folge von gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit – hier Klassismus, in anderen Konstellationen auch kombiniert mit Misogynie, Rassismus usw. Gerade in Gesellschaften und Zeiten, in denen solche gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit praktiziert wird, übernehmen Lehrinstitutionen wie Mädchenschulen oder, besonders für die USA, Black Colleges Brückenfunktionen oder verdeutlichen die Grenzen zwischen Gruppen.

Die Beispiele Richards, Columbo, Sinatra und Last zeigen konkret sehr unterschiedliche Arten der Auseinandersetzung von Männern mit musikalischer Schrift, aber auch Versuche, Narrative zu erschaffen, in denen das musikalische Schreiben im Mittelpunkt steht, die aber eigentlich von anderen Fragen und Problemen geleitet sind. Das Lesen und Schreiben von Musik dient als Aushandlungsfeld für Fragen von Männlichkeit und Sexualität sowie von sozialer Herkunft, Bildungshintergrund und anderem, die an der Musikschriftlichkeit nicht nur performt werden, sondern durch die freiwillige oder unfreiwillige Auseinandersetzung mit Musikschriftlichkeit erst erzeugt werden. Oder anders gesagt: Musikschriftlichkeit ist keine individuelle Entscheidung, sie ist ein Kompetenzfeld, eine Herausforderung, mit der sich Musizierende auseinandersetzen müssen. Diese Auseinandersetzung mit Musikschriftlichkeit ist dementsprechend vielgestaltig und von Diskursen durchsetzt, die man dort zunächst nicht vermutet.

Keith Richards wendet sich komplett von der musikalischen Schrift ab und findet durch den Einsatz von technischen Mitteln des phonographischen Zeitalters neue Zugänge zum Festhalten von musikalischen Einfällen, die sich für Teilbereiche der populären Musik zum Paradigma entwickeln. Damit greift Richards – wie Railton auch bei anderen Musikern seiner Generation beobachtet hat – Muster von hegemonialer Männlichkeit auf, moduliert sie und schreibt sie fort, erfindet dadurch aber auch innovative künstlerische Praktiken und neue Klänge. Bei Frank Sinatra erkennt man den Versuch, die hegemonialen Muster, die mit der musikalischen Schrift zusammenhängen (musikalische Bildung), zu unterminieren und durch Akte der individuellen Selbstermächtigung zu überschreiben. Bei James Last erkennen wir die operative Seite des musikalischen Schreibens als Akt der körperlichen Arbeit. Zwar ist auch für Last die musikalische Eingebung eine wichtige Komponente in seiner eigenen Autorenpoetik, aber sie ist abrufbar und alltäglich, und der Akt des Notenschreibens wird in quantitativer Hinsicht zu einer Leistungsschau. Befinden wir uns bei Last im nächtlichen Arbeitszimmer bei selbstaufgelegten Überstunden, so begegnet uns der musikschreibende Russ Columbo zwar als kompetent Musizierender und Musikschafter, aber in den späten Abendstunden in seinen privaten Räumen, quasi auf der Bettkante. Das musikalische Schreiben findet ebenfalls nachts statt, es wird aber im privaten und intimen Bereich des Schlafzimmers ausgeübt. Wie verhalten sich dazu die im

Musikschritttum des 19. und 20. Jahrhunderts und in der historischen Musikwissenschaft gepflegten Selbst- und Fremdsinszenierungen von Haydn, Mozart und Beethoven? Oder die von Berlioz, Liszt und Wagner? Und warum werden diese imaginierten Bilder des Notenschreibens bei Telemann, Hummel oder Holzbauer undeutlicher? Und welche Vorstellungsräume besetzen Komponist_innen, denen wir einen Vornamen voranstellen müssen, damit wir sie eindeutig identifizieren können? Clara Schumann, Carl Philipp Emmanuel Bach, Charles Ives?

Allein schon an diesem Gedankenspiel wird deutlich, dass unsere Vorstellung von musikalischen Schreibakten von denjenigen einzelner sehr bekannter (bzw. populärer) Komponisten klassischer und romantischer Musik abhängig ist, sei es in Erzählungen, durch Bildzeugnisse oder durch die Kombination dieser Befunde mit dem Erleben der eigenen (oftmals im Vergleich zu den Komponierenden ja beschränkteren) Musikkliteralität zu einer Vorstellung davon, wie es sich wohl angefühlt habe, als Beethoven (oder ein anderer Mann) dieses oder jenes Werk anfang, schrieb oder vollendete. Es ist der Mythos des Publikums, uns als musikalische Laien, Fans oder Expert_innen mit unterschiedlich stark ausgeprägten Kompetenzen des Notenlesens und Notenschreibens, der uns vorstellen lässt, wie denn Komponieren überhaupt vonstatten geht. Es ist allerdings nur ein gefühltes Wissen, sein Informationsgehalt ist – um ein Beispiel von Jane Feuer anzuführen – so reduziert wie das Bild Gene Kellys, wenn er in der berühmten namensgebenden Szene des Films *Singin' in the Rain* (MGM, 1952) durch den Regen tanzt. Wir wissen, wie sich Regen anfühlt und wie eigentümlich es sich anfühlt, wenn man bei schlechtem Wetter gute Laune hat. Aber die wenigsten von uns können mit der gleichen Leichtigkeit und Anmut durch die Pfützen tanzen und diese Situation in Kunst überführen. Ungeminderte Faszination gegenüber den kreativen Schreibakten außergewöhnlich talentierter und populärer Musiker_innen ist durchaus legitim. Die daraus erwachsene Imagination der Forschenden kann aber Trugbilder erzeugen.

Randblick: Gender-Skripte

Genderperformance (in der Musik) - Wer schreibt die ›scripts‹?

Christa Brüstle

Gender als soziale und performative Kategorie bedeutet Judith Butler zufolge einerseits die Selbstdarstellung von Gender im Sinne einer »stylized repetition of acts through time«, aus der eine konstruierte »gender identity« resultiert.¹ Andererseits wird Gender auch durch die Zuschreibung, Bestätigung oder Ablehnung von geschlechtlich konnotierten Eigenschaften, Charakteristika, Merkmalen oder Klischees konstruiert und konstituiert. »Moreover, one does not ›do‹ one's gender alone. One is always ›doing‹ with or for another, even if the other is only imaginary. [...] [T]he terms that make up one's own gender are, from the start, outside oneself, beyond oneself in a sociality that has no single author.«² In beiden Fällen ist klar, dass historisch wandelbare soziokulturelle Kontexte, Normen und Rahmen die performativen Akte vorgeben oder mindestens beeinflussen. Zu diesen Grundlagen oder Vorgaben gehören auch Vor-Schriften z.B. in Form von Gesetzen, Richtlinien oder Empfehlungen bis hin zu Schriften über Anstandsregeln oder Etikette. Im vorliegenden Beitrag zum Thema »Schrift und Gender« wird das Verständnis von Schrift also nicht auf musikalische oder kompositorische Schrift sowie Notation bezogen, sondern auf Texte, die als soziale, unausgesprochene oder verschriftlichte Kommunikationsregeln oder Verhaltensnormen bestehen, die in einer Kultur oder Gesellschaft verankert sind. Letztere können auch als Grundlagen von gesellschaftlichen oder institutionell gebundenen Ritualen verstanden werden (z.B. bei kirchlichen Zeremonien). Im Sinne des Theaterwissenschaftlers Richard Schechners kann man sie auch als ›scripts‹ bezeichnen, womit grundlegende Informationen, Verhaltensformen und Ablaufstrukturen gemeint sind, um eine Aufführung bzw. eine Performance vor Publikum zu realisieren.³ Damit sind

-
- 1 Judith Butler: »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: Sue-Ellen Case (Hg.): *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore/London 1990, S. 270–282, Zitat S. 271.
 - 2 Judith Butler: *Undoing Gender*, New York/London 2004, S. 1.
 - 3 Vgl. Richard Schechner: *Performance Theory*, New York/London 2¹⁹⁸⁸.

beispielsweise Skizzen von Sprechtexten und ihrer Ausführung oder von Bewegungen auf der Bühne gemeint, aber auch (schriftliche oder nicht-schriftliche) Konzepte einer Vokal- oder Körperperformance. Das heißt, es geht nicht in erster Linie um ein bestimmtes Theaterstück, Drama oder ein musikalisches Werk in Form einer Partitur, sondern um soziale Kontexte und kommunikative Regeln, die eine Aufführung als Gesamtereignis konstituieren.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie sich genderspezifische Aspekte in ›scripts‹ des sozialen Gefüges im Musikbereich und in der Konzertkultur niederschlagen und verstehen lassen. Dabei sollen praktische, interpretierende Musikaufführungen als Beispiele und die ›klassische‹ Musikpraxis (im Orchester, Konzert, Oper etc.) als Hintergrundfolie dienen. Es geht also einerseits um die (Selbst)Inszenierung von Musizierenden, andererseits um ihre schriftlichen Deutungen, die die Inszenierungen affirmativ bestätigen, aber auch Zuschreibungen sein können, die zu den performativen Akten quer stehen.

Musikaufführungen und Gender

Die Rolle von Musikinterpretierenden ist grundsätzlich noch immer eine dienende, nachschöpferische, oft weiblich konnotierte, die sich mit Genderperformances der Spielenden und Singenden in unterschiedlichen Konstellationen überkreuzt. Bei Opernsängern und -sängerinnen ist das unmittelbar einleuchtend, wenn sie noch dazu ihre Bühnenrolle verkörpern. Sie stehen im Dienst eines Komponisten oder einer Komponistin, sie agieren mit ihrem Körper, mit dem »phänomenalen Leib«,⁴ der auch ihre Stimme hervorbringt, und sie spielen eine Rolle, repräsentieren auch stimmlich eine Figur, die nicht mit dem Geschlecht ihres eigenen Körpers übereinstimmen muss.⁵ Bei Instrumentalistinnen und Instrumentalisten, sei es solistisch, sei es im Ensemble oder im Orchester, sind Genderperformances mit den professionellen Rollen verknüpft, doch deren zugrundeliegende Vorlagen, Verhaltensregeln oder ›scripts‹ sind weniger offensichtlich als eine in der Partitur oder im Drama vorgeschriebene Bühnenrolle. Bei Orchesterauftritten kann allerdings z.B. die Kleidung von Musikern und Musikerinnen tatsächlich festgelegt werden. Bei einem Konzert des Orchesters der Kunstuniversität Graz unter Leitung von Milan Turkovic am 10. November 2022 wurde beispielsweise im Probenplan vorgeschrie-

4 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 129.

5 Vgl. dazu Kordula Knaus: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*, Stuttgart 2011.

ben: »Damen: Schwarze Konzertkleidung, schwarze Schuhe; Herren: Schwarzer Anzug, weißes Hemd, dezente Krawatte, schwarze Socken, schwarze Schuhe.«⁶

Es sei nun auf ein Beispiel aus dem solistischen Instrumentalbereich und dessen Deutung eingegangen. Der Pianist Lang Lang beispielsweise wird nicht nur als exzentrischer Klaviervirtuose wahrgenommen – der sich übrigens wenig in einer dienenden Rolle sieht –, sondern auch als Verkörperung eines bestimmten chinesischen Männlichkeitsbildes, wie die Ethnomusikologin Shzr Ee Tan 2013 in einem Aufsatz gezeigt hat.⁷ Lang Lang inszeniere bzw. führe sich auf als Typus des martialischen und mutigen Draufgängers, gemixt mit dem Bild eines schelmischen Clowns, und dieses Image entspricht Shzr Ee Tan zufolge einem bestimmten Männlichkeitsideal (*wu*), das auch in der chinesischen Oper, in der Literatur oder im Film eine große Rolle spielt.

Lang's unorthodox antics can be read as transgressions of orderly behavior. While the pianist has not exactly led an army to war in the manner of the best-loved *wu* generals, he has unabashedly professed his need to be always ›number one.«⁸

Lang Lang wird einem anderen, beliebten Männlichkeitsideal (*wen*) gegenübergestellt, und zwar eines ruhigen, stoischen gelehrten Gentlemans, der auch etwas feminin erscheinen kann. Als Beispiel für diesen Männlichkeitstyp präsentiert Shzr Ee Tan den Pianisten Li Yundi. »Li's *wen* model espouses learnedness, quietude, and stoicism wrapped up in a more androgynous masculinity.«⁹

Dass die beiden beispielhaft gezeigten Pianisten auch in Europa und den USA vermarktet werden, bildet eine weitere Ebene ihrer Images oder künstlerischen Personae, das sei hier allerdings nur angemerkt, ohne näher darauf eingehen zu können. Die Beschreibung der beiden Pianisten als Verkörperung und Inszenierung der chinesischen Männlichkeitstypen *wu* und *wen* scheint jedenfalls im Aufsatz von Shzr Ee Tan im Jahr 2013 recht stimmig aufzugehen.

Es scheint relativ klare soziokulturelle Rahmenbedingungen zu geben, auf die die Männlichkeitsbilder der beiden Künstler zurückzuführen waren: zum einen die zugrundeliegenden gesellschaftlichen und kulturellen Topoi *wu* und *wen*, zum anderen eine medial gestützte Inszenierung, Iteration und Dissemination ihrer Erscheinungen innerhalb des klassischen Konzertbetriebs, die auch ihre Interpretati-

6 Vgl. Probenpläne des Wintersemesters 2022, <https://www.kug.ac.at/studium/waehrend-des-studiums/orchester/> (31.1.2023).

7 Shzr Ee Tan: »New Chinese Masculinities on the Piano. Lang Lang and Li Yundi«, in: Rachel Harris / Rowan Pease / Shzr Ee Tan (Hg.): *Gender in Chinese Music*, Rochester 2013, Reprint 2015, S. 132–151.

8 Ebd., S. 136.

9 Ebd., S. 140.

on und Spielweise am Klavier inklusive ihr Repertoire umfassen. Während Li Yundi als Pianist speziell für Chopin bekannt wurde, hat sich Lang Lang eher bei Liszt oder Rachmaninow ausgetobt.

Zum Begriff des ›scripts‹

Man kann sich also gut vorstellen, dass den persönlich-künstlerischen Aufführungen und Performances der beiden genannten Pianisten bestimmte ›scripts‹ zugrunde liegen, das heißt bereits erwähnte nicht-schriftliche ›scripts‹ im Sinne von Schechner, der sie wie folgt definiert: »something that pre-exists any given enactment, which persists from enactment to enactment«, »the script was important: maintaining it intact contributed to the efficacy of the rite; abandoning it endangered that efficacy.«¹⁰ Ein ›script‹ in diesem Sinne beschreibt Schechner im Unterschied zum geschriebenen Drama auch als »basic code of the events« und als »patterns of doing«, die nicht schriftlich vorliegen oder nur skizzenhaft aufgeschrieben werden, denen also ihre Regeln mehr oder weniger inhärent sind.¹¹

Bezogen auf den einzelnen Körper kann man vor dem Hintergrund der Embodiment-Theorie auch auf das Zusammenspiel von »body schema« und »body image« hinweisen, wobei Shaun Gallagher unterscheidet zwischen dem »body image« als »a system of perceptions, attitudes, and beliefs pertaining to one's own body«, und dem »body schema« als ein zugrundeliegendes »system of sensory-motor capacities that function without awareness or the necessity of perceptual monitoring.«¹²

Wechselt man vom einzelnen Körper wieder auf die soziale Ebene, so hat der Soziologe Ervin Goffman in den 1970er Jahren für Alltagssituationen ebenfalls bestimmte »scripts« bzw. »frames« als »principles of organization which govern events« definiert und analysiert, nach denen Menschen in gewissen Situationen ihre Interaktionen ausrichten. »Social frameworks [...] provide background understanding for events that incorporate the will, aim, and controlling effort of an intelligence, a live energy, the chief one being the human being.«¹³ Zu den Rahmenbedingungen gehört beispielsweise auch die professionelle Rolle einer Person, die in einer bestimmten Situation die Basis dafür bildet, dass diese Person überhaupt dazu berechtigt ist, eine Handlung auszuführen oder eine Entscheidung zu treffen. Ein schriftliches Zeugnis über den Abschluss eines Studiums oder die Approbation (mit allen ihren schriftlichen Grundlagen, z.B. eine Urkunde) gehören dazu.

10 Schechner: *Performance Theory*, S. 70.

11 Ebd., S. 70 und 72.

12 Shaun Gallagher: *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2006, S. 24.

13 Ervin Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York 1974, Reprint Boston 1986, Zitate S. 10 und 22.

Was diesen zuletzt genannten gedanklichen Modellen der Grundlagen von Aufführungen in Gesellschaften und Künsten gemeinsam ist, ist die Vorstellung von ungeschriebenen Regeln, Normen oder Codes oder von unbewusst eingesetzten, aber irgendwann erlernten und manchmal sogar schriftlich fixierten Handlungsweisen, die in den jeweiligen Aufführungen bzw. Handlungssituationen aktualisiert werden und wirksam sind. Mit den Aspekten der Klassenzugehörigkeit und dem Habitus ließen sich nach Pierre Bourdieu¹⁴ die praktischen Dimensionen dieser Handlungsstrukturen noch ergänzen und differenzieren, und es ist klar, dass weitere Diversitätskategorien wie ethnologische Zugehörigkeit oder Religion ebenfalls zu den nicht-schriftlichen Normen und Codes sowie zu schriftlichen Regelungen bzw. Vorschriften einer Gesellschaft zum Teil zentrale Anteile beitragen.

Einschränkend muss ergänzt werden, dass die Grundidee von gesellschaftlichen Normen oder semantischen Codes, die aktualisiert und dann vom Gegenüber ›gelesen‹ oder analysiert werden können, inzwischen beispielsweise durch Theorien des Performativen oder durch die erhöhte Wertschätzung von Improvisation überlagert werden. Damit sind vor allem die unvorhersehbaren und überraschenden Ereignisse im direkten Handlungsvollzug oder in der Kommunikation mit dem Publikum in den Vordergrund getreten, also genau die Elemente, die den Normen und Codes nicht oder nicht ganz entsprechen bzw. die Normen und Codes unterlaufen. Aber selbst Ironie gegenüber und Kritik an ›scripts‹ oder Vor-Schriften zeugen davon, dass es zugrundeliegende Vorstellungen oder Strukturen gibt, von denen man sich abheben kann.

Gender im Musikbereich

Auch der gesamte ›klassische‹ Musikbereich, vor allem der Bereich der Musikausbildung, ist von solchen ungeschriebenen Regeln, Normen und Codes, manchmal schriftlich fixierten Regeln und anderen sozialen Voraussetzungen durchzogen, die im westlich europäisch geprägten Konzertbetrieb und in der Oper zum Teil aus vorigen Jahrhunderten stammen.

Denkt man an ein Orchester und an die Blechbläsergruppe, so ist das nach wie vor eine (heterosexuell konnotierte) Männerkultur, wobei Trompeter eher extrovertiert auftreten sollen, Posaunisten eher die introvertierten Typen vertreten. Die Musikwissenschaftlerin Verena Barth hat vor einigen Jahren in einem Aufsatz über »Männlichkeitsinszenierungen im Umfeld der Trompete«¹⁵ nicht nur deren

14 Vgl. Pierre Bourdieu: *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979.

15 Verena Barth: »Schade, dass Du ein Mädchen bist!« – Männlichkeitsinszenierungen im Umfeld der Trompete«, in: Marion Gerards / Martin Loeser / Katrin Losleben (Hg.): *Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950*, München 2013, S. 213–237.

historische Linien aus der Militärmusik aufgezeigt, sondern auch die stereotypen Bilder von potenten, trinkfesten und sportlichen plus ›macho‹ und ›jock‹ Trompertextypen beleuchtet, die auch mit einer großen klanglichen Präsenz ›hoch und laut‹ agieren (sollen). Die Studie von Barth beruht vor allem auf Arbeiten des amerikanischen Psychologen Jack P. Lipton, der sich in einer empirischen Untersuchung mit Stereotypen von Orchestermitgliedern beschäftigt hat.¹⁶ Darin werden sowohl eigene Einschätzungen von Bläsern zusammengestellt als auch Interpretationen von anderen Orchestermitgliedern über Bläser. In beiden Fällen deckten sich die Beschreibungen, auf die sich Barth bezieht. Am Schluss ihrer Abhandlung weist sie daraufhin, dass sich in den letzten Jahren allerdings einige Wandlungen vollziehen, die die Selbstverständlichkeit der Männlichkeitsinszenierungen in Bläserkreisen in Frage stellen. Doch um welche Veränderungen handelt es sich bzw. wie und wodurch kommen diese Wandlungen zustande? Wer entwickelt die sozialen ›basic codes of events‹ und die musikbezogenen ›patterns of doing‹ bzw. ›scripts‹ für die Veränderungen, sofern es sie überhaupt gibt?

An erster Stelle wird dabei zumeist auf gleichstellungspolitische Ziele verwiesen und zurückgegriffen, die zunächst einer zahlenmäßigen Unterrepräsentation von Frauen in männlich besetzten Domänen entgegenwirken (sollen). Ob mit oder ohne Quote ist das eine Zielsetzung, die gesamtgesellschaftlich einigen Konsens findet und vor allem auch in Ausbildungsinstitutionen befördert wird bzw. werden soll. Dazu gibt es bereits Gesetze¹⁷ und viele mehr oder weniger verbindliche schriftliche Richtlinien und Empfehlungen, wie z.B. *Frauenförderungspläne* und *Gleichstellungspläne*, die auch an Musikausbildungsstätten zu finden sind.¹⁸ Auch interne hochschulpolitische und strategische Schriften wie Entwicklungspläne, aber auch Zielvereinbarungen und Stellenausschreibungen sollen bestenfalls dazu beitragen, der Unterrepräsentanz von Frauen in bestimmten Bereichen entgegenzuwirken.

Doch viele ›top down‹-Maßnahmen können Veränderungen in der Ausbildungspraxis oder gar einen institutionellen Kulturwandel nur anstoßen, zumal die Situation im Berufsleben von Musizierenden nochmals von ganz anderen Bedingungen

16 Vgl. Jack P. Lipton: »Stereotypes Concerning Musicians Within Symphony Orchestras«, in: *The Journal of Psychology* 121/1 (1987), S. 85–93.

17 Vgl. etwa das *Gleichbehandlungsgesetz* in Österreich, siehe <https://www.ris.bka.gv.at> (29.01.2023) oder das *Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz* in Deutschland, <https://www.gesetze-im-internet.de/agg/index.html> (29.01.2023).

18 Vgl. etwa in Österreich die *Empfehlungen der Hochschulkonferenz zur Verbreiterung von Genderkompetenz in hochschulischen Prozessen* von 2018, <https://www.bmbwf.gv.at/Themen/HS-Uni/Gleichstellung-und-Diversitaet/Aktuelles/Empfehlungen-der-Hochschulkonferenz-zur-Verbreiterung-von-Genderkompetenz-in-hochschulischen-Prozessen.html> (29.1.2023). Als Beispiele siehe *Frauenförderungsplan* und *Gleichstellungsplan* der Kunstuniversität Graz, <https://www.kug.ac.at/universitaet/information/gender-diversitaet/> (29.1.2023).

abhängt. Immerhin bietet jedoch eine Ausbildungsstätte die Möglichkeit (oder sollte eine Ausbildungsstätte Möglichkeiten bieten), neue Handlungskontexte zu entwerfen und unkonventionelle, aber vielleicht zukunftssträchtige soziale und künstlerische, also auch musikalische Programme und Dispositionen auszuprobieren.

Selbstverständlich steht allerdings die Musikausbildung noch immer in einem engen Wechselverhältnis mit den Erwartungen des öffentlichen Musiklebens, mit dem Stellenmarkt und mit den Bedingungen der Musikwirtschaft, mit der Vermarktung von Musikern und Musikerinnen, mit dem noch immer gepflegten Starkult usw. Dort werden ›scripts‹ vorgegeben und gelebt, die Rückkoppelungen mit einem großen Publikum einbeziehen, das für Veränderungen gewonnen werden muss. Im Bereich von Festivals mit zeitgenössischer Musik beispielsweise lässt sich in Deutschland seit 2016 ein Wandel feststellen, nachdem die Komponistin Ashley Fure in einer Studie über die Darmstädter Ferienkurse eine jahrzehntelange Unterrepräsentation von Frauen mehr als deutlich vor Augen geführt hat.¹⁹

Das Beispiel der erhöhten allgemeinen Wahrnehmung und Anerkennung von Dirigentinnen ist in diesem Zusammenhang ebenfalls bezeichnend, denn hier wird klar, dass Wandlungen nicht nur die Ausbildungsinstitutionen betreffen, sondern dass der Konzertbetrieb insgesamt inklusive Medien und Vermarktungsstrategien darauf einwirken, dass Dirigentinnen in den letzten Jahren zunehmend selbstverständlicher werden, ja sogar vom Publikum manchmal eingefordert werden.²⁰

Das Image von Dirigierenden hat sich in den letzten Jahren in der Tat erheblich gewandelt: Der Erfolg von Dirigenten wie Christian Thielemann, die noch ganz auf das Bild vom alleinherrschenden ›Maestro‹ setzen, ist nur mehr bedingt gesichert. So berichtet der Kritiker Reinhard Brembeck in der *Süddeutschen Zeitung* von Thielemanns Entlassung in Dresden ab 2024 und stellte zunächst fest:

Thielemann ist ohne jede Frage ein Genie, wenn er Wagners ›Die Meistersinger von Nürnberg‹ aufführt, das kann keiner wie er. Auch bei Robert Schumann, Johannes Brahms und Anton Bruckner liegt ihm sein Publikum verzückt zu Füßen. Kein anderer Dirigent von Rang hat eine derart hypnotische Macht über klassikverliebte Menschen wie dieser Mann.²¹

19 Vgl. Ashley Fure: »GRID. Gender Research in Darmstadt«, August 2016, <https://griddarmstadt.wordpress.com/about/> (19.5.2023). Vgl. auch <https://www.ashleyfure.com/> (19.5.2023).

20 Vgl. das jüngste Beispiel um das Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker 2023, wo in der Presse die Frage diskutiert wurde, ob und wann endlich eine Frau das Neujahrskonzert dirigieren werde. Vgl. Christoph Irrgeher: »Der lange Weg zur Neujahrsdirigentin«, in: *Wiener Zeitung*, 4.1.2023, <https://www.tagblatt-wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/klassik/217355-1-Der-lange-Weg-zur-Neujahrsdirigentin.html> (22.1.2024)

21 Reinhard Brembeck: »Solo für Thielemann«, in: www.SZ.de, 19.5.2021, 4 Seiten, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/thielemann-dresden-dirigent-semperoper-1.5297504> (29.1.2023).

Brembeck fragte aber dann in seiner Darstellung angesichts des nicht verlängerten Vertrags von Thielemann: »Sollte das lieb gewonnene Klischee des ›Dirigenten als Genie‹ etwa ein Auslaufmodell sein?« Brembecks Antwort auf diese Frage ist zwar zurückhaltend formuliert, aber er kommt nicht umhin festzuhalten, dass die Klassikszene nicht wirklich frei von Frauenfeindlichkeit sei. »Führungsstrukturen, Eurozentrismus, Fremdenfeindlichkeit, Kulturtourismus, Altersstrukturen, der sich gerade verschärfende Generationenkonflikt, Verankerung in der Region, Jugendförderung, Umweltschutz, Kolonialismus, Blackfacing« seien alles weitere Reizwörter, »mit denen sich die Szene im Gegensatz zum Sprechtheater bisher schwertut. Aussetzen wird nicht die Lösung sein«, meinte Brembeck, »denn das sind keine Modephänomene, die nach einer Aufregungsphase wieder verschwinden. Chefdirigenten, Intendanten und Musiker werden sich diesen Fragen zunehmend stellen müssen. Das alles wird, wie alle sozialen Phänomene, Auswirkungen nicht nur auf die Strukturen, sondern auch auf die Ästhetik haben, auf die Konzepte, Bühnenbilder, Inszenierungen und sogar auf die Art, wie musiziert wird. Selbst die Klassik ist keine der Welt entthobene Kunst, sondern ihr Reflex.«²²

Es stellt sich noch einmal die Frage, wie sich Letzteres genau abspielt und sich Gesellschaft und Kunst in der aktuellen Zeit realiter zueinander verhalten. Sind nicht Brembecks Berichte und Kritiken selbst schriftliche Beiträge zu diesen Prozessen? Doch welchen Stellenwert besitzen heute noch Musikkritiken? Welchen Stellenwert besitzen gar Schriften aus den Musikwissenschaften?

Schriften über Musik

Die zuletzt gestellten Fragen sind in einem größeren Zusammenhang zu diskutieren: Sie stehen im Kontext der aktuellen Bedeutung von Schriftlichkeit (analog und digital) ebenso wie im Kontext der aktuellen Bedeutung von schriftlich gefasstem Wissen der Geisteswissenschaften sowie den Digital Humanities und im Kontext des allgemeinen aktuellen Verhältnisses von Wissenschaft und Gesellschaft. Im Zeitalter der sogenannten ›Third Mission‹ wird Letzterem seit den 1990er Jahren eine neue, erweiterte Bedeutung zugemessen, zu der auch die Mitgestaltung sozialer Innovationen gehört. Dies steht, neben anwendungsbezogenen Gesichtspunkten, im Zusammenhang mit »nichtökonomischen Wirkungsaspekten« von Hochschulen (wie beispielsweise Engaged University, Transdisziplinarität, Responsible Research and Innovation, Nachhaltige Hochschule oder Transformative Wissenschaft).²³ Neben Lehre und Forschung solle also der Wissenschaft bzw. den Universitäten

22 Reinhard Brembeck: »Solo für Thielemann«, S. 3.

23 Vgl. Justus Henke / Peer Pasternack / Sarah Schmid: *Mission, die dritte. Die Vielfalt jenseits hochschulischer Forschung und Lehre: Konzept und Kommunikation der Third Mission*, Berlin 2017,

explizit eine dritte Dimension zukommen, die dazu beitragen soll, den »Großen Herausforderungen«²⁴ der Zukunft entgegenzutreten.

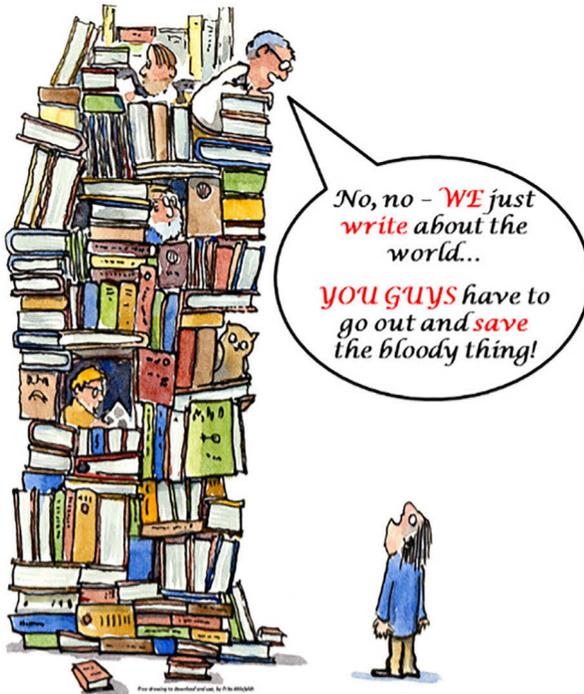


Abb. 1: Karrikatur von Fritz Ahlefeldt, <https://allthingslearning.files.wordpress.com/2012/06/ivory-tower-tg-version.png> (29.1.2023).

Wie verhält sich das Fach Musikwissenschaft und seine unterschiedlichen Richtungen zu diesen Entwicklungen? Welche Bedeutung erhalten musikwissenschaftliche Schriften und Studien für soziale Innovationen, insbesondere für Innovationen mit Bezug auf das Verständnis von Gender und Gender Studies im Musikbereich oder für gleichstellungspolitische Themen? In welcher Form kann

S. 35, siehe <https://www.hof.uni-halle.de/publikation/mission-die-dritte-gesellschaftliche-leistungen-der-hochschulen-neben-forschung-und-lehre/> (29.1.2023).

24 Vgl. dazu beispielsweise *Grundlagenpapier: Die großen gesellschaftlichen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts. Partizipation und Transparenz sind die Basis für deren nachhaltige Lösung*, <https://www.governance-platform.org/portfolio/grundlagenpapier-gesellschaftliche-herausforderungen-21-jh/> (22.1.2024).

Musikwissenschaft z.B. Anstöße geben für Umweltpolitik oder Nachhaltigkeit?²⁵ Inwiefern gibt es ein Zusammenwirken von Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Musikpraxis, um diese Problemfelder gemeinsam zu bearbeiten und eventuell neue ›scripts‹ zu entwerfen und umzusetzen?

Bislang scheint es wenig Initiativen zu geben, die sich in dieser Hinsicht Ziele setzen. Musikwissenschaft bleibt vorzugsweise im akademischen Elfenbeinturm und wird in der großen Öffentlichkeit kaum wahrgenommen, abgesehen vielleicht von kritischer Erforschung ihrer Geschichte und ihrer Vertreter im Nationalsozialismus²⁶ oder von Skandalberichten über sexuelle Belästigung und Nötigung durch Professoren sowie über deren Verharmlosung.²⁷ In beiden Bereichen erweist sich der fachinterne Umgang, beispielsweise der Umgang einer Fachgesellschaft wie der deutschen *Gesellschaft für Musikforschung* mit problematischen Themen, die in die Öffentlichkeit gelangt waren, weitgehend als Armutszeugnis. Die Herausforderung einer ›Third Mission‹ wurde nicht angenommen, sondern Verdrängungsmechanismen standen zunächst im Vordergrund.²⁸

Im Bereich der musikwissenschaftlichen Gender Studies (im deutschsprachigen Raum) sind Querverbindungen zu feministischen und postfeministischen geschichts-, sozial- und politikwissenschaftlichen Forschungen und zu gleichstellungspolitischen Bestrebungen in musikbezogenen Hochschulkontexten eher selten anzutreffen. Forschungsaktivitäten in den musikwissenschaftlichen Gender Studies (im deutschsprachigen Raum) werden in der Regel von Arbeitsfeldern

25 Vgl. »What Is Ecomusicology«, Webseite von *Ecomusicology Review*, <https://ecomusicology.info/info/> (31.1.2023).

26 Vgl. etwa Volker Hagedorn: »Im Herzen das größte Grauen«, Webseite von Volker Hagedorn, <http://www.volker-hagedorn.de/wp/?p=669> (29.1.2023). Der Artikel ist am 11.7.2013 in *Die Zeit* erschienen.

27 Vgl. Matthias Bartsch / Martin Knobbe / Jan-Philipp Möller: »#MeToo-Vorwürfe gegen Professoren in Hamburg und Düsseldorf – Seine Erwartungen – ›reden, trinken, vögeln‹«, in: *Spiegel Online*, 26.4.2019, <https://www.spiegel.de/plus/metoo-vorwurfe-gegen-professoren-in-hamburg-und-duesseldorf-a-00000000-0002-0001-0000-000163612070> (29.1.2023). Vgl. auch Dieter Borchmeyer / Susanne Popp / Wolfram Steinbeck (Hg.): *Musik verstehen – Musik interpretieren. Festschrift für Siegfried Mauser zum 65. Geburtstag*. Würzburg 2019. Vgl. dazu Christine Lemke-Matwey: »Mit Sigi in die Unterwelt«, in: *Zeit Online*, 24.10.2019, <https://www.zeit.de/2019/44/musik-verstehen-musik-interpretieren-siegfried-mauser-sexuelle-noetigung> (29.1.2023).

28 Vgl. die erst mit Verzögerung veröffentlichte und diskutierte »Stellungnahme der unterzeichnenden Fachgruppen in der Gesellschaft für Musikforschung zur ›Festschrift für Siegfried Mauser‹«, Webseite der Gesellschaft für Musikforschung, <https://www.musikforschung.de/nachricht/stellungnahme-der-unterzeichnenden-fachgruppen-in-der-gesellschaft-fuer-musikforschung-zur-festschrift-fuer-siegfried-mauser> (29.1.2023). 2021 wurde in der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft eine »Ombudsstelle gegen sexuelle Gewalt und Machtmissbrauch« eingerichtet, siehe <https://www.musau.org/oegmw/ombudsstelle-machtmissbrauch/> (29.1.2023).

der Frauen- oder Gleichstellungsbeauftragten getrennt, obwohl es mannigfache Schnittmengen gibt. Das zeigen beispielsweise viele Studien mit einem musiksoziologischen Ansatz, hauptsächlich in englischsprachigen Ländern und in Skandinavien.²⁹ In der Musikpädagogik und Musikvermittlung, die schließlich einen enormen Einfluss auf die Ausbildung von Kindern und Jugendlichen ausübt, ist die Beschäftigung mit Gender ebenfalls länderspezifisch sehr unterschiedlich.³⁰ In der Musikausbildung (Musikschulen, Konservatorien, Hochschulen und Universitäten) und in der professionellen Musikpraxis (z. B. im Konzert- und Opernbetrieb, Freie Szene, Popmusik) wurden Genderthemen lange Zeit kaum reflektiert, erst die #MeToo-Debatten scheinen allmählich ein wachsendes Bewusstsein für die Rolle von Genderperformances und Genderzuschreibungen in der Musikpraxis anzustoßen. In diesem Zusammenhang kommt es nun auch verstärkt zur Formulierung von Richtlinien, Empfehlungen und ›Code of Conducts‹, die in erster Linie diskriminierendes Verhalten und Machtmissbrauch betreffen.³¹ Offenbar sind hierbei tatsächlich Vorschriften notwendig oder wurden und werden schriftliche Dokumente für notwendig erachtet, um einen Wandel herbeizuführen (ein Kulturwandel hin zu einem menschlichen, ethisch korrekten Verhalten, das im Umgang mit Studierenden oder Kollegen und Kolleginnen gerade im Musikbereich eigentlich selbstverständlich sein sollte, wenn es um die Förderung und Steigerung künstlerischer Exzellenz und Qualität geht).

Die erwähnten ›scripts‹ oder ›patterns of doing‹ im Sinne sozialer Codes, selbst wenn sie bestimmten Konventionen und Klischees entsprechen, sind hingegen auch ohne schriftliche Grundlagen, ohne Vorschriften veränderbar, sie können umgangen, unterlaufen, übertrieben oder abgelehnt werden. Innovationen bis hin zu Rebellionen (zum Positiven wie zum Negativen) gehen oft gerade davon aus, dass soziale Regeln und Codes nicht mehr eingehalten, sondern performativ aufgebrochen werden können.

Das zeigt sich auch am Beispiel von Lang Lang und Li Yundi, um auf die beiden Pianisten noch einmal zurückzukommen. Shyr Ee Tans Interpretation von 2013 scheint überholt zu sein, denn derzeit präsentiert und inszeniert sich Lang Lang als Ehemann und als Familienvater (seit Januar 2021) und Interpret von Bachs *Goldberg-*

29 Vgl. Anna Bull: *Class, Control, and Classical Music*, Oxford 2019. Vgl. auch Sam de Boise: »Gender Inequalities and Higher Music Education. Comparing the UK and Sweden«, in: *British Journal of Music Education* 35/1 (2018), S. 23–41. Für weitere Publikationen von de Boise zu dem Thema siehe https://www.oru.se/english/employee/sam_deboise (29.1.2023). In Österreich ist etwa auf die Arbeiten der Musiksoziologin Rosa Reitsamer hinzuweisen, siehe <https://www.mdw.ac.at/ims/team/rosa-reitsamer/> (30.1.2023), in Deutschland auf die Arbeiten von Marion Gerards, siehe <https://katho-nrw.de/gerards-marion-prof-dr-phil-dipl-sozpaed> (30.1.2023).

30 Vgl. Lucy Green: *Music, Gender, Education*, Cambridge 1997.

31 Vgl. etwa *Wertebasierter Verhaltenscodex* (2021) des Deutschen Bühnenvereins, https://www.buehnenverein.de/de/presse/statements_3.html?det=621 (30.1.2023).

*Variationen.*³² Li Yundi, der beliebte ›Klavierprinz‹, wurde 2021 wegen Prostitution angezeigt, womit unter anderem sein Ausschluss aus der chinesischen Musikergesellschaft verbunden war.³³ In beiden Fällen gab und gibt es also neue (alte) ›scripts‹, die das Leben geschrieben hat.

32 <https://www.langlangofficial.com/blog/2021/1/31/lang-lang-and-gina-alice-announce-birth-of-son> (31.1.2023). Vgl. »Der Star-Pianist ›liebt‹ es, Vater zu sein« (Interview mit Lang Lang), www.stern.de, 10.10.2021, <https://www.stern.de/lifestyle/leute/lang-lang--der-star-pianist--liebt--es--vater-zu-sein-30817956.html> (31.1.2023).

33 Vgl. »Chinesischer Starpianist Yundi Li festgenommen«, www.spiegel.de, 22.10.2021, <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/yundi-li-chinas-starpianist-bei-ermittlungen-zu-illegaler-prostitution-festgenommen-a-9c95f867-27ab-4262-8045-5d79560d9e50> (31.1.2023).

Jenseits des Geschlechterdualismus

Der ›dritte Weg‹ – Zur klösterlichen Überwindung der Geschlechterrollen im Zugang zur Schriftlichkeit

Martin Link

Einleitung

Die Rolle der Frauen, welche heute wieder im Mittelpunkt der Kirchenpolitik steht, ist kein neues Sujet. Denn mit dieser Frage musste sich bereits das frühe Christentum auseinandersetzen, zumal die Heilige Schrift, diesbezüglich keine eindeutige Aussage trifft und an einigen Stellen nahezu widersprüchlich erscheint:¹ In dem Zirkularschreiben des Apostels Paulus an die Gemeinden der Provinz Galatia erinnert dieser die von Missionaren bedrohten Menschen an den christlichen Glauben und schreibt im Vers 28 des 3. Kapitels Folgendes: »[H]ier ist nicht Mann noch Frau; denn ihr seid allesamt einer in Jesus Christus.« (Gal 3,28)² Sofern sie den Glauben also annehmen, sind alle Menschen Kinder Gottes und vor seinem Angesicht zunächst gleich. Doch in Paulus' testamentarischer Mahnrede an Timotheus gibt dieser im 12. Vers des 2. Kapitels folgenden Ratschlag: »Einer Frau gestatte ich nicht, dass sie lehre, auch nicht, dass sie über den Mann herrsche, sondern sie sei still.« (2. Tim 2,12) Auch wenn hier aufgrund der literarischen Gestalt nicht von konkreten Normen die Rede ist, so steht der vorigen theologischen Gleichberechtigung nun doch eine klare Unterordnung der Frau in der praktischen Gemeindegliederung gegenüber.³ Jedenfalls darf dabei nicht vergessen werden, dass die geschlechtliche Entdifferenzierung eigentlich eine wichtige Leistung monotheistischer Denkers gewesen ist,

-
- 1 Irmtraud Fischer: »Frauen in der Literatur (AT)«, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, Stuttgart 2008, S. 1–4: <https://www.bibelwissenschaft.de/ressourcen/wibilex/altestament/frauen-in-der-literatur-at> (15.11.22). Siehe auch Hanne Løland: *Silent or Salient Gender? The Interpretation of Gendered God-Language in the Hebrew Bible, Exemplified in Isaiah 42, 46, and 49*, Tübingen 2008 sowie Alice Bach (Hg.): *Women in the Hebrew Bible: A Reader*, New York 1999.
 - 2 Alle Bibelstellen beziehen sich auf die Übersetzung Martin Luthers, revidierte Fassung, Stuttgart 2017: <https://www.bibleserver.com/LUT> (15.11.22).
 - 3 Thomas Knittel: »Eva (NT)«, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, Stuttgart 2010, S. 1f.: <https://www.bibelwissenschaft.de/ressourcen/wibilex/neues-testament/eva-nt> (15.11.22) sowie Marie-Louise Ehrenschtendner: Art. »Frau«, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*⁴, Bd. 3, Tübingen 2007, S. 261–263.

indessen gleichzeitig deutlich wird, dass im Zuge der Auseinandersetzung mit der Gnosis und den Entwicklungen in der Kirchengeschichte jene Ambivalenz dahingehend aufgelöst wurde, dass die männliche Vorherrschaft in den Ämtern gesichert war.⁴

Das monastische Leben als Sonderfall

Ein monastisches Leben im Mittelalter bot eine scheinbare Ausnahme von der kirchlichen patriarchalen Ordnung, da es beiden Geschlechtern von Anfang an ermöglichte, ein gottgeweihtes Leben zu führen. Dessen Ziel der Einhaltung von Keuschheit und des Strebens nach spiritueller Reinheit wurde dementsprechend vom Grundansatz nie nach Geschlechtern unterschieden.⁵ Gerade vor dem Hintergrund einer Überwindung von sexuellem Begehren und einer Vorstellung von erstrebenswerter Reinheit hat in der Wissenschaft die Hypothese der Entstehung eines ›dritten monastischen‹ Geschlechts von sich Reden gemacht – oft in Einklang mit Engelsvorstellungen, was sowohl Nonnen als auch Mönche deutlich von Laien unterscheidet.⁶ Mit dieser Askese ist ebenfalls eine Überwindung des eigenen Wil-

-
- 4 Im Hinblick auf die Bedeutung des Evabildes siehe Knittel: »Eva (NT)«, S. 1 sowie Max Küchler: *Schweigen, Schmuck und Schleier. Drei neutestamentliche Vorschriften zur Verdrängung der Frauen auf dem Hintergrund einer frauenfeindlichen Exegese des Alten Testaments im antiken Judentum*, Freiburg i. Ü./Göttingen 1986 sowie Isabelle Réal / Lochin Brouillard: »Nuns and Monks at Work. Equality or Distinction between the Sexes? A Study of Frankish Monasteries from the Sixth to the Tenth Century«, in: Alison I. Beach / Isabelle Cochelin (Hg.): *The Cambridge History of Medieval Monasticism In The Latin West*, Bd. 1, New York 2020, S. 258 und Michel Lauwers: »L'institution et le genre. À propos de l'accès des femmes au sacré dans l'Occident medieval«, in: *Clio. Femmes, genre, histoire* Nr. 2 (1995), S. 279–313.
- 5 Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 258. Siehe auch Albrecht Diem: »The Gender of the Religious. Wo/men and the Invention of Monasticism«, in: Judith M. Bennet / Ruth Mazo Karras (Hg.): *Women and Gender in Medieval Europe*, Oxford 2013, S. 439–442. Zur Rolle der Geschlechtlichkeit im Kloster siehe vor allem Albrecht Diem: *Das monastische Experiment. Die Rolle der Keuschheit bei der Entstehung des westlichen Klosterwesens*, Münster 2005 und zur Frage nach einer christlichen Eigenlogik der Askese siehe Eric W. Steinhauer: »Rezension zu: Diem, Albrecht: *Das monastische Experiment. Die Rolle der Keuschheit bei der Entstehung des westlichen Klosterwesens*«, in: *H-Soz-Kult* (2006): <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/r eb-7745> (15.11.22). Man beachte zudem die rechtliche Sonderstellung der Keuschheit als eines der drei Gelübde der *professio*. Als *substantialia* ist kein Dispens von ihnen möglich. Siehe Ludwig Hertling: »Die professio der Kleriker und die Entstehung der drei Gelübde«, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 56 (1932), S. 171f. und Gert Melville: »Zum Recht der Religiösen im ›Liber Extra‹«, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte/Kanonistische Abteilung* 118 (2001), S. 171–174.
- 6 Vgl. Gisela Muschiol: »Men, Women and Liturgical Practice in the Early Medieval West«, in: Leslie Brubaker / Julia M. H. Smith (Hg.): *Gender in the Early Medieval World. East and West*,

lens sowie die Vermeidung von Müßigkeit implementiert, was durch ein wichtiges Instrument zusätzlich verstärkt werden sollte, nämlich durch Arbeit.⁷ Das vermutlich bekannteste Regelwerk aus der Klosterwelt, die Regel des heiligen Benedikt, gibt diesbezüglich im 48. Kapitel deutlich an: »Müßiggang ist ein Feind der Seele; deshalb sollen sich die Brüder zu bestimmten Zeiten mit Handarbeit, zu bestimmten Stunden wiederum mit heiliger Lesung beschäftigen.«⁸ Eine Adressierung an beide Geschlechter lässt sich in der *Regula Benedicti* fürs Erste nicht wiederfinden. Dennoch wurde sie auf verschiedenste Klosterregeln übertragen und konnte auf diese Weise auch die Nonnen erreichen. Ein solches Regularium, das speziell für Nonnen zgedacht war, ist die *Regula ad Virgines* von Caesarius von Arles. Diese führt in der 14. Regel an: »Bei den Wollarbeiten selbst sollen sie ihr tägliches Pensum mit Demut entgegennehmen und mit großer Sorgfalt danach streben, es auszufüllen.«⁹ Nun stellt sich die Frage, ob die Form der täglichen Arbeit bei Nonnen und Mönchen wirklich die gleiche war. Die im 6. Jahrhundert verfasste *Regula magistri* erwähnt diesbezüglich im 54. Kapitel für Mönche: »Als die heilige Stunde im Oratorium angezeigt wurde, legten die Arbeiter sofort ihre Arbeit nieder; [...].«¹⁰ Der Vergleich der beiden Quellen macht klar, dass die Auffassung der zu verrichtenden Arbeit zwischen »Wollarbeiten« und allgemeiner »Arbeit« unterschieden wurde.¹¹ Übertragen bedeutet dies: Während Mönche sich mit Handwerksarbeit jeglicher Art befassen konnten, war es Nonnen lediglich gestattet, sich um einen begrenzten

300–900, Cambridge 2004, S. 198–217 sowie Jo Ann McNamara: »Chastity as a Third Gender in the History and Hagiography of Gregory of Tours«, in: Kathleen Mitchell / Ian Wood (Hg.): *The World of Gregory of Tours*, Leiden 2002, S. 199–209 und Jo Ann McNamara: »An Unresolved Syllogism. The Search for a Christian Gender System«, in: Jacqueline Murray (Hg.): *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, New York 1999, S. 1–24. Zur theologischen Bedeutung von Engeln siehe Georges Tavard: Art. »Engel V«, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 9, Berlin 1982, S. 604–608 sowie bezüglich der Geschlechtsidentität Anne-Marie Helvétius: »Le sexe des anges«, in: Michelle Riot-Sarcey (Hg.): *De la différence des sexes. Le genre en Histoire*, Paris 2010, S. 101–130.

7 Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 260f.

8 P. Ulrich Faust OSB / Gernot Krapinger: *Die Benediktsregel*, Dietzingen 2018, S. 121.

9 »In ipsis lanificiis faciendum pensum suum quotidianum cum humilitate accipiant, et cum grandi industria implere contendant.« Caesarius von Arles: »Regula ad Virgines«, in: Jacques-Paul Migne (Hg.): *Patrologia Latina*, Bd. 67, Paris 1863, Sp. 1109: <https://archive.org/details/patrologiaecurs108unkngoog/page/n10/mode/2up?view=theater> (15.11.22), Übers. d. Verf.

10 »Cum advenisse divinam horam percussus in oratorio index monstraverit, mox laborantes opus proijciant; [...].« »Regula Magistri«, in: Jacques-Paul Migne (Hg.): *Patrologia Latina*, Bd. 88, Paris 1862, Sp. 1016: <https://archive.org/details/patrologiaecurs26unkngoog/page/n4/mode/2up?view=theater> (15.11.22), Übers. d. Verf.

11 Unter *lanificium* ist nicht ausschließlich die Wollarbeit, sondern ebenfalls sämtliches Handwerk mit organischem Material mit Ausnahme von Holz zu verstehen. Siehe Herbert Dandl: *Arbeit und Beruf im historischen Prozess*, Dortmund 2006, S. 126: <https://api.deutsche-digitale-bibliothek.de/binary/b34859ae-5353-4d4b-b809-49848f32aa92.pdf> (15.11.22).

Tätigkeitsbereich zu kümmern.¹² Die am Anfang erwähnte theologische Gleichberechtigung versagt hier in der gelebten Praxis des Klosters, wo doch deutliche Unterschiede zu Tage kommen und Nonnen augenscheinlich untergeordnet sind.¹³ Die These eines dritten Geschlechts wird ebendaher in der Wissenschaft auch ernstlich infrage gestellt und stattdessen zeigen sich Parallelen zu einer Gesellschaft, wo den Frauen in der Hauptsache nur Arbeiten im Haushalt zugestanden wurden.¹⁴ Gleiches betrifft das Leben in Klausur, welches man bei Nonnen viel strenger als bei Mönchen implementierte.¹⁵ Als frappantes Beispiel aus dem Kirchenrecht sei dafür das Dekret *Periculoso* von Papst Bonifatius VIII. aus dem Jahre 1298 erwähnt.¹⁶ Der in der Ordensgeschichte berühmte Rechtsakt regelte die Isolation und gewissermaßen Wegsperrung der Nonnen als *ius commune* auf allgemeiner Ebene.¹⁷ Da jener Erlass jedoch oft als subsidiär gegenüber dem Partikularrecht rezipiert wurde, dispensierten einige Bischöfe vor allem in England davon und gewährten den Nonnen mehr Freiheiten.¹⁸ Auch derlei kanonistische Entwicklung lässt sich wieder auf eine allgemeine mittelalterliche Auffassung von fragiler weiblicher Sexualität

12 Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 262 und 265.

13 Ebd., S. 266–268. Ceasarius von Arles spricht in seinem Vorwort zur Regel von einer geschlechtlichen Vorbestimmung der zu verrichtenden Arbeit. Siehe von Arles: »Regula ad Virgines«, Sp. 1107.

14 Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 262–264 und 267–268.

15 Ebd., S. 267f. Siehe auch Ludolf Kuchenbuch: »*Opus feminile*. Das Geschlechterverhältnis im Spiegel von Frauenarbeit im frühen Mittelalter«, in: Hans W. Goetz (Hg.): *Weibliche Lebensgestaltung im frühen Mittelalter*, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 139–175.

16 Christian D. Knudsen: »Daily Life in Late Medieval Monasteries«, in: Alison I. Beach / Isabelle Cochelin (Hg.): *The Cambridge History of Medieval Monasticism In The Latin West*, Bd. 2, New York 2020, S. 1119f. Allgemein lässt sich im Rechtsdenken des Mittelalters eine deutliche Befürwortung der Wegsperrung von Frauen beobachten, was jedoch nicht immer der Praxis entsprach, wie Visitationsberichte bezeugen. Siehe Elizabeth M. Makowski: *English Nuns and the Law in the Middle Ages. Cloistered Nuns and Their Lawyers 1293–1540*, Woodbridge 2011, S. 101–121 sowie James Arthur Brundage / Elizabeth M. Makowski: »Enclosure of Nuns: The Decretal *Periculoso* and Its Commentators«, in: *Journal of Medieval History* 20 (1994), S. 143–155.

17 Gerade diese rechtliche Stellung ermöglichte Bedenken, da das Dekret die Observanz oftmals strenger regulierte als die ordenseigenen Regeln. Vgl. Knudsen: »Daily Life in Late Medieval Monasteries«, S. 1120. Zum Verhältnis zwischen Kirchenrecht und Orden siehe Christof Rolker: »Monastic Canon Law in the Tenth, Eleventh and Twelfth Centuries«, in: Beach / Cochelin (Hg.): *The Cambridge History of Medieval Monasticism In The Latin West*, Bd. 1, S. 618–630 sowie Tristan Sharp: »Bishops, Canon Law and the Religious, c. 1140–1350«, in: Beach / Cochelin (Hg.): *The Cambridge History of Medieval Monasticism In The Latin West*, Bd. 2, S. 1093–1108. Zur Stellung des *ius commune* siehe ebd., S. 1103.

18 Vgl. John H. Tillotson: »Visitation and Reform of the Yorkshire Nunneries in the Fourteenth Century«, in: *Northern History. A Review of the History of the North of England and the Borders* 30 (1994), S. 10f. Angesichts dieser Dispense sowie der oftmaligen Spannungen im Verhältnis zwischen Episkopat und Orden sind die Berichte über freundschaftliche Visitationen von Bischöfen in Nonnenklöstern auffällig. Siehe Brian Golding: »Keeping Nuns in Order. Enforce-

zurückführen, nach der ›beschützt‹ werden muss, weshalb Frauen fernzuhalten sind und oftmals verborgen bleiben.¹⁹ Vor diesem Hintergrund wird auch die Taktik eines *monasterium duplex* ersichtlich, wo Nonnen neben Mönchen gewiss eine eigene Klausur haben, aber in Wahrheit oft untergeordnet sind und den Mönchen durch ihre Arbeit im Haushalt jenseits strenger räumlicher Abtrennung zuarbeiteten – mit einer Ausnahme.²⁰

Liturgie in Nonnenklöstern

Trotz der praktischen Subordination von Frauen blieb ein Punkt im klösterlichen Alltag als wirkliche Gemeinsamkeit bestehen: die Liturgie des Stundengebetes. Da dort keine Eucharistie erfolgte, die nur von männlichen Priestern hätte vollzogen werden können, war die Verrichtung der Gebetszeiten den Nonnen selbst überlassen.²¹ Und dazu bedurfte es entsprechender Texte und Formulare, auf Grund dessen einige Hagiographen von einer regen Tätigkeit sämtlicher Nonnen bei der Abschrift und Erstellung von Handschriften berichten, obgleich die Regeln dies ja eigentlich nicht vorgesehen haben.²²

-
- ment of the Rules in Thirteenth-Century Sempringham«, in: *The Journal of Ecclesiastical History* 59 (2008), S. 657–679 sowie Sharp: »Bishops, Canon Law and the Religious«, S. 1100.
- 19 Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 267. Siehe auch Jacqueline Murray: »Femininity and Masculinity«, in: Margaret C. Schaus / Susan Mosher Stuart / Thomas M. Izbicki (Hg.): *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, New York 2006, S. 284–287.
- 20 Christina Andenna: »Female Religious Life in the Twelfth and Thirteenth Centuries«, in: Beach / Cochelin (Hg.): *The Cambridge History of Medieval Monasticism In The Latin West*, Bd. 2, S. 1040. Grundsätzlich zu Doppelklöstern siehe vor allem Alison I. Beach / Andra Juganaru: »The Double Monastery as a Historiographical Problem (Fourth to Twelfth Century)«, in: Beach / Cochelin (Hg.): *The Cambridge History of Medieval Monasticism In The Latin West*, Bd. 1, S. 561–578.
- 21 Gisela Muschiol / Alison I. Beach: »Gender and Monastic Liturgy in the Latin West (High and Late Middle Ages)«, in: Beach / Cochelin (Hg.): *The Cambridge History of Medieval Monasticism In The Latin West*, Bd. 1, S. 804 sowie Fiona J. Griffiths: »The Mass in Monastic Practice. Nuns and Ordained Monks, c. 400–1200«, in: Beach / Cochelin (Hg.): *The Cambridge History of Medieval Monasticism In The Latin West*, Bd. 1, S. 729–746.
- 22 Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 264 sowie Alain Dierkens: »Les origines de l'abbaye d'aldeneick (première moitié du VIIIe siècle). Examen critique«, in: *Le Moyen Âge* 85 (1979), S. 389–432 (*Vita Harlindis et Relindis*, § 12).

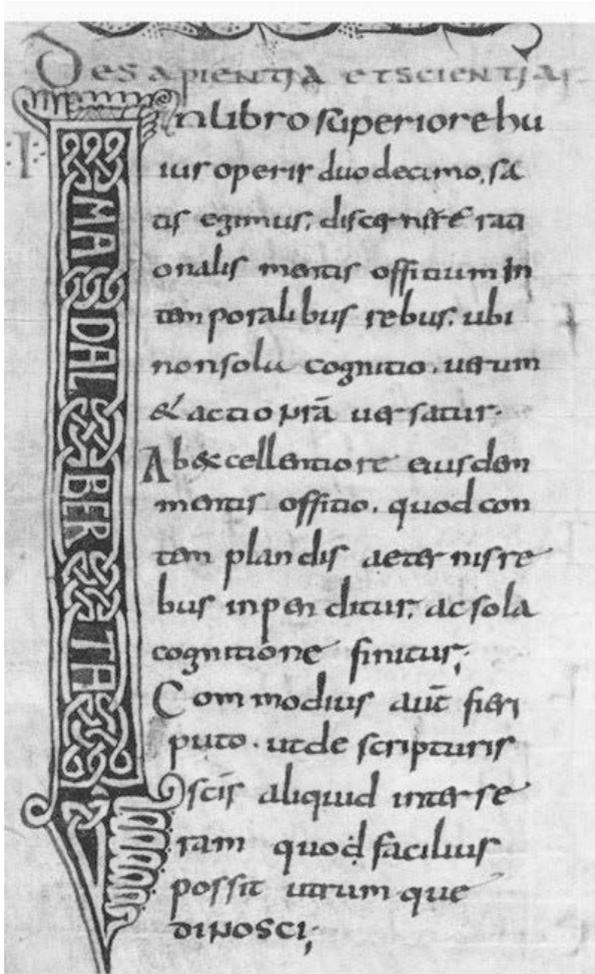


Abb. 1: Trinitätstraktat aus Cambrai, Ms. 300, © IRHT-CNRS.

Kaum verwunderlich, dass auch hier wieder nicht von einer völligen Gleichstellung die Rede sein kann: Die Urheberchaft der Nonnen in den Handschriften wurde beispielsweise regelrecht verschwiegen mit der Folge, dass sich im Kolophon (Schluss der Handschrift) nur selten ihre Namen finden lassen.²³ Dem ungeachtet ist es ihnen gleichwohl oft gelungen, dagegen zu opponieren, indem die Nonnen

23 Ulrich Rehm: »Das visuelle Hervortreten der Schreiberinnen und Illuminatorinnen in mittelalterlichen Handschriften«, in: Karen Straub / Harald Horst (Hg.): *Von Frauenhand. Mittelalterliche Handschriften aus Kölner Sammlungen*, Köln 2021, S. 24f.

ihren Namen anderweitig sichtbar machten, wie die Initiale (verzierter Anfangsbuchstabe) eines Traktates aus Cambrai in Abbildung 1 verdeutlicht.²⁴

Sowohl die farbliche Abhebung als auch die rhythmisierte Ornamentik tragen zur Betonung der Schrift bei, die sich mit ihrer großen Versalhöhe deutlich von der karolingischen Minuskelschrift des Haupttextes unterscheidet und den Namen der Autorin, Madalberta, so unübersehbar erkennen lässt. Demgegenüber muss bedacht werden, dass bei der Erstellung von Handschriften männliche Vorgaben durchaus eine nachhaltige Rolle gespielt haben. So beinhaltet die Initiale einer Homilie (Auslegung eines Bibeltextes) vom Mittelrhein in Abbildung 2 eine Darstellung der Autorin mit bemerkenswerter Körpersprache, in der einerseits durch das Wort *mu-lier* (Frau) im Schriftzug und dessen Berührung durch die Hand ihre Weiblichkeit klar hervortritt.²⁵



Abb. 2: Initiale zur Pfingstoktav aus dem Mittelrhein, Ms. Barth. 42 (Ausst. 19), fol. 110v, © Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt a.M.

Im Gegensatz dazu wird durch die Haltung der rechten Hand eine besonders dominante Ausstrahlung erkennbar, die sich nicht selten bei männlichen Darstellungen als Vorgabe wiederfinden lässt.²⁶

24 Ebd., S. 26f.

25 Ebd. S. 32.

26 Ebd.

Doch die Herstellung von Handschriften bezog sich nicht ausschließlich auf Verzierungen, sondern beinhaltete genauso das Notieren der liturgischen Gesänge. In dieser Beziehung gibt es auch einige genderspezifische Alleinstellungsmerkmale in der Notation zu beobachten, und zwar besonders in ihrer graphischen Ausführung.

Notationen in Nonnenhandschriften



Abb. 3: Auszug aus dem Graduale für die Dominikanerinnen aus St. Gertrud, © Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 1150, fol. 199v.

In dem Graduale (liturgisches Gesangsbuch) in Abbildung 3 aus dem Kölner Klarissenkloster ist zunächst die aus Zentralfrankreich stammende Quadratnotation erkennbar, die sich über England sowie Spanien verbreitete und vor allem in den Franziskanerorden üblich wurde.²⁷

Die Schrift besteht größtenteils aus den Neumen (Notationszeichen) *Punctum* (ohne Hals) und *Virga* (mit Hals). Sie ist dabei durchaus arm an melodischer Verzierung und besticht stattdessen durch schlichte Tonfolgen, was oft als Verlust an Differenzierung bemängelt wurde.²⁸ Bei genauerem Blick wird überdies erkennbar, dass die Ausführung der einzelnen Quadratneumen äußerst präzise erfolgt ist. Dies trifft indes nicht nur auf einzelne Neumen wie der *Virga* zu, sondern auch auf Mehrtonfolgen wie der Dreifachtonneume *Torculus*, wo sowohl die Seitenlängen als auch die Abstände der Symmetrieachsen genau ausproportioniert wirken. Dass dies nicht immer bei der Quadratnotation der Fall gewesen ist, beweist ein Auszug aus dem *Missale* (Messbuch) *cum notis musicis et cum figuris literisque pictis* mit seinen gleichmäßigeren *Puncta* (Abb. 4).

Man bedenke hierbei, dass, je weniger in der Liturgie memoriert wurde, desto mehr man vom Blatt singen musste, wofür die Qualität der Handschriften von entscheidender Bedeutung ist.²⁹ Daher scheint ein streng vertikaler Duktus, wie er in Abbildung 3 zu sehen ist, geradezu die Ausnahme im deutschen Sprachraum gewesen zu sein, was mit der Einführung der Notenlinien immer mehr zu einem Problem wurde.³⁰ Unter diesen Umständen haben die Kölner Nonnen die vergrößernde Einheitlichkeit des Schriftbildes gerade deshalb hervorgehoben, damit das Erkennen der Tonhöhe vereinfacht wird und so der emanzipierte Einzelton optisch klarer erkennbar ist. Derweil handelt es sich um eine Eigenart der Notation, die nicht nur in den Handschriften aus dem Klarissenkloster vorkommt, sondern auch in anderen Nonnenhandschriften zu finden ist. Dies legt die gotische Notationsform in der

27 Karen Straub: »Klarissenkloster St. Klara in Köln. Das Skriptorium«, in: Straub / Horst (Hg.): *Von Frauenhand. Mittelalterliche Handschriften aus Kölner Sammlungen*, S. 77. Zur Quadratnotation siehe auch Constantin Floros: *Einführung in die Neumenkunde*, Wilhelmshaven 1980, S. 128 und Bruno Stäblein: *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975, S. 66.

28 Vgl. Floros: *Einführung in die Neumenkunde*, S. 126.

29 Susan Boynton: »Monastic Liturgy, 1100–1500«, in: Beach / Cochelin (Hg.): *The Cambridge History of Medieval Monasticism In The Latin West*, Bd. 2, S. 969 und 972. Siehe auch Diane J. Reilly: »Education, Liturgy and Practice in Early Cîteaux«, in: Steven Vanderputten (Hg.): *Understanding Monastic Practices of Oral Communication (Western Europe Tenth-Thirteenth Centuries)*, Turnhout 2011, S. 85–114 sowie David Hiley: *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 2005, S. 392 und ders.: Art. »Notation«, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 13, London 1980, S. 347f.

30 Hiley: *Western Plainchant*, S. 390.

typisch deutschen Entwicklung mit dem Hufnagel aus dem Kölner Chorfrauenstift St. Cäcilien in Abbildung 5 nahe.³¹



Abb. 4: Missale *cum notis musicis et cum figuris literisque pictis* vermutlich aus der Werkstatt Berthold Furtmeyrs in Regensburg, © Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 23032, fol. 1r.

31 Karen Straub: »Klarissenkloster St. Klara in Köln. Vorlagen und Vorbilder aus Männerhand«, in: Straub / Horst (Hg.): *Von Frauenhand. Mittelalterliche Handschriften aus Kölner Sammlungen*, S. 104 und Karen Straub: »Augustiner-Chorfrauenstift St. Cäcilien in Köln«, in: Straub / Horst (Hg.): *Von Frauenhand. Mittelalterliche Handschriften aus Kölner Sammlungen*, S. 156.



Abb. 5: Auszug aus dem Antiphonar der Augustiner Chorfrauen St. Cäcilien in Köln, Inv. C 44b, fol. 257v, © Rheinisches Bildarchiv Köln/Marion Mennicken.

Exakte Länge und Winkel der Aufstriche, besonders bei den Neumen Clivis (Doppelneume) und Virga, sowie ihre grundsätzliche Distribution im Raum lassen auch hier wieder die Einheitlichkeit und Perfektion der Dokumente hervortreten. Die Aufstriche in den sogenannten Rhombenköpfen der Hufnagel sind zudem als gesonderte Stilisierung auffällig, wie dies insgesamt bei den gotisierten Neumen ab dem 14. Jahrhundert beobachtet werden kann.³² Summa summarum ist hier nach bei beiden Notationsformen – Quadratnotation und Hufnagelschrift –, deren

32 Stäblein: *Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 76.

Koexistenz in Deutschland alleine schon auffällig genug ist, Perfektion in den Nonnenhandschriften zu sehen.³³ Um die damit verbundene Bedeutung noch näher zu bestimmen, lohnt es sich, die Signifikanz von Perfektionismus im monastischen Kontext von Frauenklöstern nachzugehen.

Fazit: Perfektionismus von Nonnen im monastischen Kontext

Die zu Anfang erwähnte Sichtweise auf weibliche Sexualität im Mittelalter führte nicht nur zu einem gesteigerten Bedürfnis, diese zu verbergen, sondern für die Nonnen selbst auch zu dem Drang, diese zu überwinden, wie dies eigentlich für beide Geschlechter in der christlichen Askese gilt.³⁴ Doch weil eben weibliche Sexualität als besonders ominös angesehen wurde, war der geforderte Aufwand, um über sie hinwegzukommen, entsprechend größer als dies bei den Mönchen der Fall war.³⁵ Angesichts dieses ursprünglich für beide Geschlechter bestehenden Ziels, einen möglichst hohen Grad an Reinheit zu erlangen, wurde die größere Anstrengung von den Nonnen demnach in Kauf genommen.³⁶ Gerade die damit verbundene Hingabe könnte demgemäß eine Erklärung dafür sein, weshalb sich herausgehobene Sorgfalt auch in der Verrichtung der Arbeit bei den Nonnen finden lässt, welche schließlich im Klosterleben eng mit der Überwindung von Geschlechtlichkeit verzahnt ist. Die Musikhandschriften der Nonnen wären in diesem Zusammenhang ein Zeugnis dieses Strebens, das sogar über die männlichen Ergebnisse hinausgehen konnte.

Dies führt zurück zur Frage nach der Hypothese eines ›dritten Geschlechts‹ in der Klosterwelt. Mit Blick auf die Nonnenhandschriften kann diese nur schwierig aufrechterhalten werden, da viel mehr eine Überwindung der Grenze beider Geschlechter zu sehen ist und sich die Nonnen durch ihre Autorenschaft ihrer unterlegenen Stellung zumindest teilweise entledigen konnten.³⁷ Insofern handelt es sich bei ihrer Herstellung von Handschriften eher um einen ›dritten Weg‹ als um ein eigenes drittes Geschlecht.³⁸

33 Ebd.

34 McNamara: »Chastity as a Third Gender«, S. 51–86.

35 Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 269. Vgl. auch Jane T. Schulenburg: *Forgetful of Their Sex. Female Sanctity and Society, ca. 500–1100*, Chicago/London 1998 S. 127–175.

36 Vgl. Julia M. H. Smith: »The Problem of Female Sanctity in Carolingian Europe«, in: *Past & Present* 146 (1995), S. 18–20.

37 Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 273. Siehe auch Nira Pancer: »Au-delà du sexe et du genre. l'indifférenciation des sexes en milieu monastique (VIe–VIIe siècles)«, in: *Revue de l'histoire des religions* 219/3 (2002), S. 299–323.

38 Vgl. Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 258f. und 273 sowie Jacqueline Murray: »One Flesh, Two Sexes, Three Genders?«, in: Lisa M. Bitel / Felice Lifshitz (Hg.): *Gender and*



Abb. 6: Ostensorium (Inv.-Nr. 29), Rheinland (?), vor 1450, Domschatz Essen, © Domschatz Essen, Photograph: Jens Nober, Essen.

Christianity in Medieval Europe. New Perspectives, Philadelphia 2008, S. 35–41. Zum Verhältnis zwischen Gender und Schriftlichkeit im Kloster siehe auch Muschiol / Beach: »Gender and Monastic Liturgy in the Latin West«, S. 812–814.

Mit diesem Weg ist auch seine Vermittlung verbunden, wie die Geschichte des Essener Frauenstiftes bezeugt.³⁹ Bis heute lässt sich der damalige Stellenwert von Bildung nachvollziehen, wie man an dem in Abbildung 6 dargestellten Ostensorium (liturgisches Schaugefäß) erkennt, das unter anderem Reliquien der heiligen Gertrud beinhaltet, die sich besonders für Bildung in Klöstern eingesetzt hat.⁴⁰

Gerade ein solches Beispiel der konkreten Anbetung macht nochmals klar, wie stark Bildung bzw. Schriftlichkeit und Liturgie im Kloster einhergehen. Liturgie als die eigentliche Ursache für den Bedarf an Bildung und Schriftkenntnis für beide Geschlechter war interessanterweise auch der einzige Ort der wirklichen Begegnung von Nonnen und Mönchen im Doppelkloster, das für das Stundengebet streng räumlich getrennt war.⁴¹ Abgesehen von der Eucharistie, die möglichst indirekt durch unterschiedliche Apparaturen verteilt wurde, riefen nämlich vor allem Beerdigungen sowie die Aussegnung des Leichnams den zu vermeidenden Schnittpunkt hervor.⁴²

Diesbezüglich ist es nahezu erstaunlich, dass gerade die Liturgie als integrales Element einer gelebten Spiritualität sowie vor allem Schriftlichkeit und Notation dafür sorgten, dass sich die Nonnen von der unterprivilegierten Stellung zumindest teilweise befreien konnten – galt doch gerade die Schrift als bindendes und autoritätsstiftendes Element, mit der man etwas dauerhaft fixieren wollte und die gerade deswegen für eine Kirche mit umfassendem Machtanspruch sehr nützlich erschien.⁴³ Nun zeigt sich, dass die Bedienung der *ratio scripturae* doch etwas in Bewegung gesetzt hat, wodurch die Nonnen die Bedeutung eines der verhängnisvollsten Zitate aus dem Neuen Testament ändern konnten: »[...] sollen die Frauen [nicht mehr, Anm. d. Verf.] schweigen in den Gemeindeversammlungen [...]« (1. Kor 14,34)⁴⁴

39 Zum Essener Frauenstift siehe vor allem Katrinette Bodarwé / Thomas Schilp (Hg.): *Herrschaft, Liturgie und Raum. Studien zur mittelalterlichen Geschichte des Frauenstifts Essen*, Essen 2002.

40 Ebd. Zur Bildungsfunktion siehe auch Boynton: »Monastic Liturgy«, S. 972 sowie dies., »Training for the Liturgy as a Form of Monastic Education«, in: Carolyn Muessig / George Ferzoco (Hg.): *Medieval Monastic Education*, Leicester 2001, S. 7–20 und Réal / Brouillard: »Nuns and Monks at Work«, S. 272.

41 Beach / Juganaru: »The Double Monastery as a Historiographical Problem«, S. 572–577.

42 Eines dieser Apparaturen war das sogenannte »Kommunionrad«. Vgl. Muschiol / Beach: »Gender and Monastic Liturgy in the Latin West«, S. 807. Zur Aussegnung siehe Beach / Juganaru: »The Double Monastery as a Historiographical Problem«, S. 576–578.

43 Fabian Kolb: »Diesseits und jenseits der Schrift. Zisterziensisches Singen im Hochmittelalter zwischen schriftlicher Normierung und liturgischem Vollzug«, in: Georg Mölich / Norbert Nussbaum / Harald Wolter-von dem Knesebeck (Hg.): *Die Zisterzienser im Mittelalter*, Wien/Köln/Weimar 2017, S. 173–201, hier S. 173–175.

44 Ebd.

Notation als Neutrum

Matteo Nanni

Diese Reflexion über das Verhältnis zwischen musikalischer Notation und Gender nimmt ihren Ausgang von der allgemeineren Frage nach der Relation von Schrift und Geschlechterzuordnung. Denn die Relevanz der Notenschrift für den Genderdiskurs ergibt sich, so meine These, gerade durch das Fehlen jeglicher Formen der Genusmarkierung. Mit anderen Worten spielt sich eine wichtige Beziehung zwischen Notationstheorie und Gendertheorie in der spezifischen Differenz zwischen Notenzeichen und Schriftzeichen ab, in der Abgrenzung also von der musikspezifischen Funktion des *neutralen* Zeichenrepertoires der Notationen von jenen genderspezifischen semiotischen Mechanismen, die der Sprachschrift zugrunde liegen. In diesem Text möchte ich die Trias Schrift, Notation und Gender nicht im Hinblick etwa auf die wichtigen geschlechtsspezifischen Kontexte des Schreibens, des Schriftzugangs, der Alphabetisierung oder der sozialen Zugehörigkeit der Schreiber_innen reflektieren – sie sind der jeweiligen visuellen Medialität von Notation und Schrift nicht immanent. Vielmehr möchte ich die Frage nach musikalischer Schrift und Gender aus einer zeichentheoretischen Perspektive angehen, bei der ich die grundsätzliche Differenz von Schrift und Notation in Hinblick auf das Paradigma des Geschlechts näher bedenken und semiotisch ergründen möchte.

Während mit Notation hier ausschließlich symbolische Formen des Aufschreibens von Musik gemeint sind, wie sie in den kulturübergreifenden Buchstabennotationen, den mittelalterlichen Neumen bis hin zu den verschiedenen Ausprägungen der Notation auf Linien zu finden sind, so ist mit Schreiben und Schriftlichkeit eine Kulturtechnik gemeint, die mehr umfasst als vorgefertigte Zeichen aneinanderzureihen. Mit den im Fokus des Schriftdiskurses Jacques Derridas stehenden Momenten der Spur, der Ein-Schreibung, der supplementären Repräsentation und der *différance*¹ sowie mit der Schriftbildlichkeitsdebatte im Ausgang von Sy-

1 Aus den vielen Stellen, in denen Jacques Derrida das Feld der Schrift und der Differenz abmisst, möchte ich auf eine Passage aus *Die Schrift und die Differenz* verweisen, in der Derrida den Begriff der *différance* in Bezug auf das »Verhältnis von *phone* und Bewußtsein« im Kontext einer Freud-Lektüre diskutiert und sie als »Vor-Eröffnung der ontisch-ontologischen Differenz« definiert (Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M. 1972, hier S. 303f.). Mit dem Begriff *différance* wird am Phänomen der Schrift

bille Krämer² kann man festhalten, dass sich Schrift und Notation nicht allein in der graphischen Repräsentation sprachlicher oder akustischer Sachverhalte erschöpfen, sondern dass jede Form von Schriftlichkeit als eine »Kommunikations- und Kognitionstechnik«³ Auskunft gibt über Praktiken und Vorstellungen des Verschriftlichten, über die Modalität, wie Sprache und Musik in Schriftkulturen konzeptualisiert werden.

Lassen sich die Denkanstöße von Derrida und Krämer sowohl auf Sprachschrift als auch auf musikalische Notation beziehen,⁴ so möchte ich nun im Folgenden auf die Differenzierung dieser beiden Medien eingehen. Nehmen wir das Schriftbild der Sprache etwas genauer in den Blick, so sedimentieren sich im Schriftbild vielfältige Kulturparadigmen, die das traditionelle phonographische Schriftverständnis und dessen Fokussierung auf die mündliche Sprache weitgehend unberücksichtigt lassen. Aus dieser Perspektive nimmt die verschriftlichte Sprache (die Sprachschrift) immer auch Bezug auf das Paradigma der Geschlechterteilung in Form grammatischer Marken (Graphe wie Flexionen und Endungen).

der zeitliche »Aufschub« sichtbar gemacht, der die Ungleichzeitigkeit der »Ordnung des Signifikats [...] mit der Ordnung des Signifikanten« markiert (Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1983, S. 35). In einer weiteren Stelle der *Grammatologie* kommt Derrida auf das Verhältnis von Schrift und Politik zu sprechen, indem er auf die Trennung hinweist, die es zwischen »der Ordnung der Schrift« und »der Ordnung der polis« gibt (ebd., S. 505–506). Siehe allgemein zum Begriff der Spur als *différance* auch ebd., S. 44 und 109–114.

- 2 Die visuelle Eigenlogik von Schrift wird von Krämer unter dem Begriff der Schriftbildlichkeit reflektiert. Schrift wird als etwas aufgefasst, das in enger Verknüpfung mit Denken zu verstehen ist. Im Hinblick auf die operative Dimension von Schriftlichkeit identifiziert Krämer folgende zentrale Kategorien von Schrift: »Flächigkeit« und »Gerichtetheit«, »Graphismus«, »Syntaktizität« sowie »Referenzialität« und »Operativität«. Sybille Krämer: »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen««, in: Martina Heßler / Dieter Mersch (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, S. 94–122, hier S. 98.
- 3 Dies.: »›Operationsraum Schrift‹. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift«, in: Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 23–57, hier S. 52. Siehe auch dies.: »Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«, in: Sybille Krämer / Horst Bredekamp (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München S. 157–176, hier S. 158–159 und 164.
- 4 Siehe dazu Federico Celestrini / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 1–50.

Unter den vielen Diskussionen, die in den letzten Jahrzehnten zum Themenkomplex Sprache und Gender geführt wurden,⁵ sticht eine Beobachtung hervor, die Derrida in seinem Buch *Politik der Freundschaft* eingeführt hat. Die Grundfrage, die der französische Philosoph diskutiert und die mir für die hier zu reflektierende Thematik relevant erscheint, ist die problematische Relation zwischen Universalem und Partikularem, die Aporie, die sich stets ergibt, wenn zwischen dem Drang nach Allgemeingültigkeit und der irreduziblen Kraft des Besonderen vermittelt werden soll. Eine Politik der Freundschaft, so Derrida, müsse auf Folgendes abzielen: eine »Universalisierung, die nichts anderes universalisiert als eine Berücksichtigung der namenlosen und irreduziblen Singularität von Einzelnen.«⁶ Er führt uns dafür folgendes Beispiel vor Augen: Die Sprache der Demokratie, als ein Wert, der universellen Anspruch erhebt, gründet auf eine innere »Bindung an die familiäre Herkunft«,⁷ die sich in der Parole ›Liberté, Égalité, Fraternité‹ (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) verdichtet. Und so sehr auch diese universalistische »Phatriarchie [...] die Schwestern einbegreifen«⁸ mag, so markiert die Sprache – und damit die Schrift – eine Differenz, die rein vom Sprachlichen her gedacht einem Ausschluss gleicht. »Der Bruder ist weder die universelle Klasse, die Frauen und Schwestern offenstünde, noch ist er eine in ihrer unumwundenen *Eingrenzung*, wenn nicht gar ihrer geschlechtlichen Festlegung austauschbare geistige Figur.«⁹ Die Sprache spricht. Sie definiert durch die Wahl ihrer Buchstaben das, was in ihren Wörtern eingeschlossen, und das, was ausgeschlossen bleibt. Und selbst »etwas einzuschließen und zu begreifen«, so hebt Derrida hervor, »kann auch heißen, es zu neutralisieren.«¹⁰ Zwar impliziert das generische Maskulinum keineswegs, dass die Schreiber_in das Femininum und das Neutrum intentional ausschließt,¹¹ im Gegenteil, als generisches Maskulinum ist es sprachgeschichtlich durchaus semantisch inklusiv, universal; auf der symbolischen

-
- 5 Aus der umfassenden Literatur zu diesem Thema siehe: Julia Kristeva: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. Essais*, Paris 1969; Michael Hausherr-Mälzer: *Die Sprache des Patriarchats*, Frankfurt a.M. 1990; Gisela Klann-Delius: *Sprache und Geschlecht. Eine Einführung*, Stuttgart 2005; Susanne Günthner: »Sprache und Geschlecht«, in: Peter Auer (Hg.): *Sprachwissenschaft. Grammatik – Interaktion – Kognition*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 361–367 und Hilke Elsen: *Gender – Sprache – Stereotype. Geschlechtersensibilität in Alltag und Unterricht*, Tübingen 2020.
- 6 Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*, übers. von Stefan Lorenzer, Frankfurt a.M. 2000, S. 157.
- 7 Ebd., S. 11. »Die Demokratie hat selten eine Vorstellung von sich selbst gewonnen, die nicht zumindest die Möglichkeit dessen einschloß, was stets, wenn man den Akzent dieses Wortes nur ein wenig verschiebt, der Möglichkeit einer *Verbrüderung* gleicht«. Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 358f.
- 10 Ebd., S. 11.
- 11 Vgl. dazu Helga Kotthoff / Damaris Nübling: *Genderlinguistik. Eine Einführung in Sprache, Gespräch und Geschlecht*, Tübingen 2018, S. 123.

Ebene der Schrift – symbolisch im engeren semiotischen Sinne – ist Schrift jedoch alles andere als inklusiv, sie de-finiert den sprachlichen Raum durch Ausschluss.

Martin Heideggers Satz: »Die Sprache spricht, indem sie sagt, d.h. zeigt«¹² bringt jenes autonome Moment von Sprache ans Licht, das in Bezug auf den Genderdiskurs gerade zur Kernfrage wird. Denn das, was die Sprache selbst als Möglichkeiten bzw. Einschränkungen mit sich bringt, bestimmt das, was die Sprechenden sagen und schreiben: »Das Sprechen gehört als Sagen in den Aufriß des Sprachwesens, der von Weisen des Sagens und des Gesagten durchzogen ist, darin das An- und Abwesende sich ansagt, zusagt oder versagt: sich zeigt oder sich entzieht.«¹³ Als Roland Barthes in seiner Antrittsvorlesung im Collège de France hervorhob, dass wir beim Sprechen »seit jeher gezwungen [sind], zwischen Maskulinum und Femininum zu entscheiden«,¹⁴ so zielte seine Beobachtung darauf ab, dass Sprache eine Ausübung von Macht ist. Nicht so sehr durch die Menschen, die sie anwenden, sondern durch ihre eigene unsichtbare Struktur: »Das Objekt, das von aller menschlichen Ewigkeit her Macht enthält, ist die Rede [*langage*] oder genauer, ihr bindender Ausdruck: die Sprache [*langue*].«¹⁵ Ist ein »Diskurs der Macht« für Barthes jeder »Diskurs, der Schuld erzeugt und infolgedessen Schuldgefühle bei dem, der ihn aufnimmt«,¹⁶ so ist »Sprache als Performanz« nach Barthes' radikaler Konsequenz »weder reaktionär noch progressiv; sie ist ganz einfach faschistisch«, und er präzisiert: »Faschismus heißt nicht am Sagen hindern, er heißt zum Sagen zwingen«. ¹⁷ Sprache ist »das, wodurch ich, ob ich will oder nicht, gesprochen werde«. ¹⁸ Wenn also Sprache, im Sinne Heideggers, etwas aufzeigt, das nicht einmal vom sprechenden Subjekt intendiert zu sein braucht, so schlägt sich ihre Macht immer auch in der Schrift nieder. Wörter haben ein Geschlecht und dieses wird von einzelnen Buchstaben markiert. So gesehen ist weder die Sprache noch ihre Schrift neutral. Macht äußert sich in der grammatikalischen und graphischen Zuordnung zu einem Genus, mit anderen Worten an der Schnittstelle, die Sprache und Schrift in Bezug auf deren genderspezifische Funktion bestimmt. In diesem

12 Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Gesamtausgabe Bd. 12, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1985, S. 243. Und wenn Heidegger sagt »Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht« (ebd., S. 30), so müsste man entgegenen, dass der Mensch dann spricht, wenn er der Sprache widerspricht.

13 Ebd., S. 242.

14 Roland Barthes: *Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 1980, S. 17.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 15.

17 Ebd., S. 19.

18 Roland Barthes: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2005, S. 87.

Sinne schreibt uns die Schrift immer eine Geschlechterteilung vor: Wir schreiben nicht, wir werden *geschrieben* (in einem transitivischen Sinn).

In der Vorlesung, die Barthes unter dem Titel *Le Neutre* 1977–78 am Collège de France hielt, bemerkte der französische Poststrukturalist, dass »trotz aller ›Ökumene: [...] das Maskulinum seine Vorherrschaft« behält, denn Wörterbücher verzeichnen ihre Einträge »stets [in der] männliche[n] Form«. ¹⁹ Die anderen Genera werden durch hinzugefügte Morpheme angezeigt und in der Schrift sichtbar gemacht: »Im Französischen«, so Barthes' Schlussfolgerung, »bildet man das Femininum durch Anhängen eines stummen *e* usw. Femininum = ein Derivat«. ²⁰ Durch dieses sprachwissenschaftlich unter dem Begriff der Movierung ²¹ bezeichnete Verfahren bestätigt die Schrift das Paradigma des Geschlechts, indem sie durch einzelne Buchstaben und Buchstabengruppen (Grphe, Buchstabenkörper) Genus und Identität bestimmt. Sie wird vom Paradigma des Geschlechts, der Identität, des »entweder ... oder« strukturiert.

»Was ist das Paradigma?«, fragt Barthes in seiner Vorlesung zum Neutrum und findet folgende Antwort: »Es ist die Opposition zweier virtueller Terme, von denen ich einen aktualisiere, wenn ich spreche, wenn ich Sinn erzeugen will«. ²² Dem Begriff des Paradigmas wohnt immer ein Moment des Ausschlusses und der Dualität inne, die entsprechend der Saussure'schen Zeichentheorie Sinnerzeugung und Verstehen bedingt: »[D]as Paradigma [ist] die treibende Kraft des Sinns«. ²³ Doch stellt sich die Frage, ob nicht andere Weisen der Sinnerzeugung oder genauer der Sinngebung ²⁴ existieren. Ist der Schriftsinn immer nur auf die Binarität der Zeichen zurückzuführen? Gibt es etwas, das das Genderparadigma subvertiert? Für Barthes ist das *Neutrum* etwas, das grundsätzlich dessen paradigmatisches binäres Wesen »außer Kraft setzt«. ²⁵ Damit meint Barthes nicht die grammatikalische Kategorie des sächlichen Genus, sondern ein polymorphes Feld, eine Konstellation von Figuren,

19 Ebd., S. 308.

20 Ebd., S. 309.

21 Siehe dazu Kotthoff / Nübling: *Genderlinguistik*, S. 135–144.

22 Barthes: *Das Neutrum*, S. 32. Siehe auch ebd., S. 88, Anm. 126.

23 Ebd., S. 33.

24 Das in der Semiotik von Julia Kristeva eingeführte Konzept der *signifiance* (Sinngebung) wird als »Praxis des Strukturierens und Destrukturierens« verstanden (Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner, Frankfurt a.M. 1978, S. 31) und wurde auch von Barthes in seiner Theorie diskutiert. Siehe dazu Julia Kristeva: »Le texte et sa science«, in: dies.: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, S. 7–26, hier S. 10 sowie Roland Barthes: »Texte (théorie du)«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Éric Marty, Paris 1994, S. 1677–1689, hier S. 1682; ders.: *Die Lust am Text*, übers. von Trautgott König, Frankfurt a.M. 1974, S. 90 und ders.: »Der dritte Sinn«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 47–66, hier S. 49.

25 Barthes: *Das Neutrum*, S. 32.

die sich von der Logik der geschlechtlichen Opposition entziehen: »[D]as Neutrum ist eben das, was das Paradigma unterläuft.«²⁶

In der erwähnten Vorlesung untersucht Barthes eine ganze Reihe von Figuren des Neutrums, wie beispielsweise das Wohlwollen, das Panorama, den Kairos oder die Intensitäten. Eine zentrale Figur dabei ist das Schweigen: »[W]ie das *tacet* einer Partitur«,²⁷ womit Barthes wohl auf Cages 4'33''²⁸ verweist, ist die Stille »nicht ein Zeichen im eigentlichen Sinne«, da sie »nicht auf ein Signifikat«²⁹ Bezug nimmt. Nach dem Vorbild der Pause in der Musik ist das Neutrum der Stille »ein Zustand ohne Paradigma, ohne Zeichen.«³⁰ So wie die musikalische Pause und das Schweigen als Figuren des Neutrums das Paradigma des Signifikats unterlaufen, so setzt die musikalische Schrift in analoger Weise das Genderparadigma insgesamt außer Kraft. Denn in der Sprachschrift erfolgt die Unterscheidung des Genus durch Grapheme, wodurch beispielsweise im Deutschen die Movierungssuffixe ›-in‹, ›-a‹ oder ›-e‹ das Feminin von Substantiven, Namen und Adjektiven als Derivat vom Maskulinum meinen.³¹ In den musikalischen Schriften gibt es hingegen keine Suffixe, Pronomen oder semiotischen Klassifikatoren, die das Genderparadigma indizieren würden. Wenn wir musikalische Notation mit der Sprachschrift vergleichen, so haben wir es mit einer wesentlichen Differenz zu tun: Wort-Schrift verweist immer auf eine ihren Zeichen externe Bedeutung, sie ist, wie Derrida hervorgehoben hat, Anzeige *und* Ausdruck³² von Begriffen und daher referenziell. Erst auf dieser Ebene setzt das Paradigma des Geschlechts an, da das grammatikalische Genus auf die Idee einer »binäre[n] Geschlechtsklassifikation«³³ gründet, deren Funktion Helga Kotthoff und Damaris Nübling in Anlehnung an den Semiotiker Michael Silverstein als »referenzielle Indexikalität«³⁴ definieren.

26 Ebd., S. 88. An anderer Stelle umschreibt er dieses Konzept wie folgt: »dieses polymorphe Feld der Paradigma- oder Konfliktvermeidung = das Neutrum.« Ebd., S. 33.

27 Ebd., S. 59.

28 Vgl. John Cage: *4'33" for any instrument or combination of instruments*, New York [1960]. Siehe auch Barthes: *Das Neutrum*, S. 293f.

29 Ebd., S. 59.

30 Ebd., S. 56.

31 »Männerbezeichnungen sind unmarkiert, Movierungen markiert und bezeichnen die Ausnahme [...]. Diese weibliche Abhängig- und Nachrangigkeit durchzieht das gesamte Sprachsystem: Das Deutsche hat nicht nur eine Obsession mit Geschlecht, es hat sie auch mit der Ungleichgewichtung der beiden Geschlechtsklassen. Movierungssuffixe dürfen als sprachliche Genitalien bzw. tertiäre Geschlechtsmerkmale begriffen werden. Damit hat bzw. ist und zeigt die Frau das Geschlecht.« Kotthoff / Nübling: *Genderlinguistik*, S. 136.

32 Vgl. Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a.M. 2003, S. 41, Anm. 1.

33 Kotthoff / Nübling: *Genderlinguistik*, S. 237.

34 Ebd., S. 39.

In der Schrift ist die Geschlechterreferenz nicht an sich gegeben, sondern erst durch den ideellen Bezug zu einer in Klassen unterteilten Realität: Wie Barthes pointiert hervorgehoben hat, ist »das Geschlecht [...] eine ›Idee!«³⁵ Und Notation hat keine Idee davon, da sie, in der engeren Bestimmung der symbolischen Notation auf Linien, *nur* Anzeige von klanglicher Artikulation und nicht Ausdruck eines begrifflichen Denotats ist. Semiotisch betrachtet ist sie immer symbolisch, kann ikonisch³⁶ sein, kann aber niemals referenziell indexikalisch sein. Und indem sie auf die Hervorbringung singulärer klanglicher Ereignisse in der Zeit verweist, liegt sie außerhalb des referenziellen Paradigmas des Geschlechts. Und noch mehr: Ein geschriebenes Wort *be-deutet* durch die Teilhabe (*Methexis*) an einem Allgemeinbegriff – so ist sprachgeschichtlich etwa das generische Maskulinum zu verstehen –, während dagegen ein notiertes Gebilde – beispielsweise ein Motiv, eine Gestalt oder ein Cluster – stets das singuläre Phänomen anzeigt. Es erhebt dabei keinen Anspruch auf eine universelle Bedeutung. Die allgemeingültige Referenzialität von Schrift, ihr *etwas-und-nicht-anderes-meinen*, markiert die Differenz zur Eigenart von musikalischer Notation: Diese *meint* nicht einen Klang, sie *zeigt* dessen performative Möglichkeit an. Um es emphatisch auszudrücken: Es gibt kein generisches Maskulinum in der musikalischen Schrift. Durch das Fehlen jeglicher begrifflichen Referenzialität verhält sich musikalische Schrift gegenüber dem Genderparadigma als abstrakte Negation. Dass die Notenzeichen, die in einer Partitur niedergeschrieben sind, auf keine Genderzugehörigkeit verweisen können, dass sie sich indes dem Genderparadigma entziehen, ist ganz im Sinne des Genderdiskurses als eine subversive Kraft der Notation zu deuten. Musikalische Schrift ist eine Figur des ›Neutrums‹, sie setzt das Paradigma außer Kraft.

Wie Barthes in Bezug auf sprachliche Wendungen und, nicht ohne Ironie, auf das mit dem Neologismus »sexuiseemblance«³⁷ bezeichnete arbiträre Moment der Analogie von Gegenständen und Geschlechterzuordnung pointiert hingewiesen hat, können auch musikalische Sachverhalte durch ein metaphorisches³⁸ Verfahren als »geschlechtshaltig«³⁹ deklariert werden und somit *ideo-logisch* »resexualisiert«⁴⁰ werden. Ohne dass ein musikalisches Phänomen von sich aus in eine referenzielle

35 Barthes: *Das Neutrum*, S. 310.

36 Im Falle graphischer Notation können visuell-körperliche Darstellungen von Klangerzeugungen von Geschlechtervorstellungen geprägt sein und somit, ohne sprachlich auf ein Denotat zu zeigen, Geschlecht markieren.

37 Barthes: *Das Neutrum*, S. 309.

38 Vgl. Daniel Jurafsky: »Universal tendencies in the semantics of the diminutive«, in: *Language* 72/3 (1996), S. 533–578, hier S. 544. Jurafsky analysiert aus einer linguistischen Perspektive die Mechanismen des »semantic change« und identifiziert vier Grundaspekte: Metapher, Inferenz, Abstraktion und Generalisierung. Siehe auch ebd., S. 541–544 und 551.

39 Barthes: *Das Neutrum*, S. 309.

40 Ebd.

Beziehung zwingend zu einer Genderzuordnung stehen müsse, kann es diskursiv in eine solche Beziehung gesetzt werden. In der Geschichte der musiktheoretischen Terminologie lässt sich im Sinne dessen, was Daniel Jurafsky »semantic change«⁴¹ nennt, mehrfach der Usus von Begriffen ausmachen, die musikalische Phänomene in eine Geschlechterreferenz überführen: Termini wie Genus und Tongeschlecht⁴² oder stark assoziative Bilder wie die sogenannten männlichen und weiblichen Endungen sind dabei besonders einschlägige Beispiele einer solchen forcierten Referenzialität.

Erst ab dem »ersten Drittel des 18. Jahrhunderts«, wie Nina Noeske beobachtet hat, lässt sich in der Musiktheorie eine »Zuordnung der beiden Tongeschlechter Dur und Moll zum männlichen und weiblichen Geschlecht«⁴³ ausmachen, deren Bezug zur sexuellen Differenz im Rahmen der zu jener Zeit allgemein ansetzenden Verschiebung von einer genealogischen und inklusiven Bedeutung des Begriffs Geschlecht hin zu einer »biologisch-naturhistorischen«⁴⁴ zu verorten ist. Im frühen 18. Jahrhundert ist »Geschlecht [...] ein zusammenfassender Begriff, kein scheidender«, da »seine Funktion [...] nicht in der Bestimmung von Differenz, sondern in der Konstruktion von Zusammenhängen und Gemeinsamkeiten«⁴⁵ besteht, so entwickelt sich im Laufe der Zeit die Bedeutung in einer Weise, wonach dieses Wort, wie Ute Freverts terminologische Studie deutlich macht, auf das, »was Frauen und Männer voneinander unterscheidet«,⁴⁶ hinzielt. Die in der Musiktheorie ansetzende Gender-Metaphorisierung erscheint somit historisch relativ zu Beginn einer Tendenz, die die Genderdifferenz in den Vordergrund setzte:

Der Begriff ›Geschlecht‹, im frühen 18. Jahrhundert noch vorrangig oder gar ausschließlich im genealogischen Sinn gebraucht (›Menschengeschlecht‹, das ›Geschlecht der Hohenzollern‹), setzt sich allmählich flächendeckend als biologische Klassifikation durch. Er dient nicht mehr in erster Linie dazu, Abstammungsgemeinschaften zu definieren, sondern Differenzen zwischen Männlichem und Weiblichem zu beschreiben. Dabei gewinnen die körperlich-sexuellen Merkmale jener Differenzen immer mehr an Einfluß.⁴⁷

41 Jurafsky: »Universal tendencies in the semantics of the diminutive«, S. 542.

42 Ich danke Anne Hameister für den Hinweis auf dieses terminologische Phänomen und für den ergiebigen Austausch dazu.

43 Nina Noeske: »Keine Spielerei? Dur und Moll im (und als) gender-Diskurs«, in: Hans-Joachim Hinrichsen / Stefan Keym (Hg.): *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Köln 2020, S. 51–62, hier S. 51.

44 Ute Frevert: »Geschlecht – männlich/weiblich. Zur Geschichte der Begriffe (1730–1990)«, in: Ute Frevert (Hg.): *Mann und Weib und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995, S. 13–60, hier S. 23.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 24.

47 Ebd., S. 51.

Dass Dur als männlich und Moll als weiblich bezeichnet werden, ist für Ruth Heckmann symbolisch-modellhaft für die Polarisierung der Geschlechter⁴⁸ in der Gesellschaft der Aufklärung zu verstehen, entsprechend für Noeske als Hinweis auf eine außermusikalische dualistische Logik⁴⁹ zu deuten und lässt sich für Stefan Eckert als metaphorisches »Spiegelbild sozialer und konzeptioneller Beziehungen«⁵⁰ lesen. Bei allen Autor_innen scheint es Konsens darüber zu geben, dass die Metaphorik nicht in der Sache selbst fundiert ist. Tatsächlich handelt es sich beim Ausdruck Tongeschlecht⁵¹ oder auch Klanggeschlecht⁵² um eine Übersetzung des seit der Antike existierenden Begriffs γένος.⁵³ Erst im Zuge der Durchsetzung des tonalen Dur-Moll-Systems wird der Terminus Tongeschlecht im Sinne dessen, was Barthes Resexualisierung⁵⁴ nennt, auf eine binäre Geschlechterzuordnung bezogen. Der Genderbezug wird im deutschsprachigen musiktheoretischen Diskurs ab dem 18. Jahrhundert als Pseudo-Genusmarkierung statuiert. Denn die griechische Terminologie benennt mit γένος lediglich die drei Gattungen des Tetrachords: diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Der in diesem Kontext eher aus der

-
- 48 Vgl. Ruth Heckmann: »Mann und Weib in der ›musicalischen Republic‹. Modelle der Geschlechterpolarisierung in der Musikanschauung 1750–1800«, in: Rebecca Grotjahn / Freia Hoffmann (Hg.): *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2002, S. 19–30. Die Musik, so Heckmann, wird Teil eines »Diskurses, der der gesellschaftskonstituierenden Dichotomie zweier Geschlechter bewusst eine ästhetische Analogie an die Seite zu stellen suchte.« Ebd., S. 29.
- 49 Noeske: »Keine Spielerei?«, S. 52.
- 50 Stefan Eckert: »... nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang«. Gender-Metaphern in Joseph Riepels Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst«, in: Stefan Rohringer (Hg.): *Musiktheorie – Begriff und Praxis*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, München 2002, 2022, <https://doi.org/10.31751/p.v.7>, in der PDF-Version S. 169–181, hier S. 171.
- 51 Quellen zu diesem Terminus und dessen Zuordnung zu dem männlichen bzw. weiblichen Geschlecht sind aufgeführt bei: Heckmann: »Mann und Weib in der ›musicalischen Republic‹«, S. 19–30; dies.: *Tonsetzerinnen. Zur Rezeption von Komponistinnen in Deutschland um 1800*, Wiesbaden 2016, S. 49–57 sowie bei Noeske: »Keine Spielerei?«, S. 51–62.
- 52 Etwa in den Schriften von Heinrich Christoph Koch. Vgl. Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. I, Rudolstadt 1782, S. 39 und ders.: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Offenbach a.M. 1802, S. 849–868.
- 53 »Dur und Moll als Tongeschlechter zu bezeichnen, geht auf die antiken (diatonischen, chromatischen oder enharmonischen) γένη zurück und entspricht als Übersetzung des lat. genus (Gattung) der dualen oder polaren Auffassung von Dur und Moll«. Peter Bernay: Art. »Dur und Moll«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1t4lico9lodce.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/12517> (28.9.2023).
- 54 Vgl. Barthes: *Das Neutrum*, S. 309.

aristotelischen Logik als aus der Grammatik⁵⁵ stammende Ausdruck *γένος* bezeichnet im philosophischen Sinne »jede höhere zusammenfassende Gruppierung von εἶδη (und γένη)« und benennt parallel dazu »das populäre ›Geschlecht‹, ›Sorte‹ [...] Art«. ⁵⁶ Wobei hier das Wort Geschlecht nicht im Sinne des Sexus, sondern vielmehr als Abstammung, Familie, Stamm zu verstehen ist. ⁵⁷ Im Sinne der wissenschaftlichen Taxonomie führte Aristoxenos den Begriff *γένος* analog zur aristotelischen Unterscheidung in *γένος* und εἶδος (Gattung und Spezies) in die Musiktheorie ein, um die paradigmatische Unterscheidung zwischen den drei Kategorien von Tetrachorden festzuhalten, die sich bezüglich der beweglichen Töne innerhalb einer Quarte differenzieren. ⁵⁸ Dass die Notation als Neutrum das Paradigma der Genusmarkierung außer Kraft setzt, lässt sich zum einen in der griechischen Antike zeigen, bei der kein eigenes Notationssystem für die drei verschiedenen Genera existierte, ⁵⁹ und zum anderen daran, dass die moderne Notation ebenfalls keine spezifischen Zeichen kennt, die Dur und Moll unterscheiden: Ein C-Dur-Akkord unterscheidet sich zwar von einem c-Moll-Akkord durch das Vorzeichen vor dem Ton *e*, das Vorzeichen meint jedoch nicht die Tonart c-Moll, sondern lediglich den Ton *es*, dessen Notenzeichen auch in vielen anderen Kontexten, wie etwa als Grundton von Es-Dur, fungieren kann. So wie die beiden Systeme der griechischen musikalischen Schrift, die vokale und die instrumentale Notation, nicht zwischen den drei Genera differenzieren konnten, so gibt es auch in der modernen Notenschrift keine eigenen Zeichen für Dur und Moll. Auch hier lässt

-
- 55 Mathiesen hebt hervor, dass »[t]he term [genus] is also used in its common logical sense to define other distinct groupings that appear from time to time in the theoretical tradition.« Mathiesen: Art. »Genos«, in: *Grove Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com> (28.9.2023). Als Teil der grammatikalische Trias ἄρρεν, γένος und σκεῦα bezeichnet hingegen γένος alleine das weibliche Genus von Wörtern und kommt daher weniger in Frage als taxonomische Kategorie musiktheoretischer Sachverhalte. Vgl. Maximilian Scherner: Art. »Genus, Sexus«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 311–315.
- 56 Fritz Krafft, Art. »Gattung, Genus«, Sp. 25.
- 57 Im Sinne dessen, was Frevert vor der terminologischen Wende des 18. Jahrhunderts beschrieben hat. Vgl. Frevert: »Geschlecht – männlich/weiblich«, S. 23.
- 58 Vgl. Aristoxenos: *Elementa harmonica*, Rom 1954, I, S. 19; II, S. 35 und 49–54 sowie Kleoneides [Cleonide], *Εἰσαγωγή ἁρμονική [Introduzione all'armonica]*, in: Luisa Zanoncelli (Hg.): *La manualistica musicale greca. [Euclide,] Cleonide, Nicomaco, Excerpta Nicomachi, Bacchio il Vecchio, Gaudenzio, Alipio, Excerpta Neapolitana*, Mailand 1990, S. 71–132, Kap. 3, 4, 6 und 7, hier S. 78–93.
- 59 »Außerdem unterscheidet die Notation [der griechischen Antike] nicht zwischen chromatischem und enharmonischem Tongeschlecht; es wird lediglich das zweithöchste Notenzeichen eines jeden diatonischen Tetrachords durch ein Alternativzeichen ersetzt, das gleichermaßen für Chromatik und Enharmonik dienen muß.« Egert Pöhlmann: Art. »Griechenland«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Februar 2022, <https://www-1mgg-2online-1com-1t4lico9lodce.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/407606> (28.9.2023).

sich Notation als Neutrum verstehen; sie bleibt dem Paradigma des *γένος* und dann des Tongeschlechts fremd.

In der französischen Musiktheorie des frühen 19. Jahrhunderts wurde in Anlehnung an die Verslehre die Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Kadenzten eingeführt. 1821, in *La seule vraie Théorie de la Musique*, erläuterte Jérôme-Joseph de Momigny diese Unterscheidung im Zusammenhang mit der Metrik- und Phrasierungslehre und bestimmte die Endung auf einer betonten Zeit als männlich und die auf einer unbetonten Zeit als weiblich. Während die männliche Kadenz auf den Schlag endet, endet die weibliche Kadenz auf der Hebung.⁶⁰

Abb. 1: Jérôme-Joseph de Momigny: *La seule vraie théorie de la musique. Ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur*, Paris 1821 [Reprint Genève 1980], S. 113.

Im ersten Band seiner *Großen Kompositionslehre* von 1902 nimmt Hugo Riemann die Gendermetaphorik von Momigny auf und beschreibt die zwei verschiedenen Ka-

60 Zu dem hier wiedergegebenen Notenbeispiel kommentiert Momigny Folgendes: »La Barre de Mesure se mettant entre le premier et le second membre de la cadence, elle est un trait d'union et non de séparation, ainsi qu'on l'imagine, la croyant placée entre deux mesures différentes et séparant l'une de l'autre. La barre ne dit pas: ici finit la mesure, mais le levé de la cadence seulement, le frappé qui suit appartenant à cette même cadence, à cette même mesure naturelle, dont le levé est la première ou la seconde partie, et non la dernière. La cadence peut avoir sa finale retardée d'une note; alors sa terminaison est féminine, et la cadence se compose de trois notes, au lieu de deux.« Jérôme-Joseph de Momigny: *La seule vraie théorie de la musique. Ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur*, Paris 1821 [Reprint Genève 1980], S. 113. Zum metrischen Unterschied der Kadenzten auf die schwere und auf die leichte Zählzeit kommentierte er an früherer Stelle im Traktat: »[S]i l'on fait ce tems double du levé, ou un tems après le frappé si on marque cette mesure par trois tems égaux; ce qui doit rendre cette terminaison féminine, puisque la masculine finit au frappé lui-même.« Ebd., S. 22.

denzarten anhand des Themas von Ludwig van Beethovens *Menuett* aus der Klaviersonate op. 49, Nr. 2, dessen Phrasenenden er wie folgt kommentiert:

Hier ist Takt 2 unverkennbare Nachbildung von Takt 1, die zweite Zweitaktgruppe setzt mit einer zweiten Nachbildung an, schwingt sich aber aufwärts und tritt im 4. Takt wieder herab; Takt 5–8 aber ist getreue Reproduktion des Vordersatzes mit ganz geringer Aenderung der Schlußbildung (männlich auf der Prim [gemeint ist der Grundton *g'*] statt mit weiblicher Endung Terz-Prim.⁶¹



Abb. 2: Hugo Riemann: *Große Kompositionslehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Berlin/Stuttgart 1902, S. 49.

Der Rekurs auf das Paradigma der Geschlechterteilung ist offenbar metaphorisch und im Sinne eines »semantic change«⁶² gemeint, da es semiotisch keine Korrespondenz in den Notenzeichen hat und wie bei der Zuweisung vom grammatikalischen Genus bei Gegenständen⁶³ semantisch willkürlich ist. Die metrische Position einer Motiv- oder Phrasenendung liegt in der Tat jenseits des Geschlechterparadigmas. Beide Musiktheoretiker haben hier ein musikalisches Phänomen durch die Metapher der Männlichkeit und der Weiblichkeit und deren stereotypisierten Charakteristika resexualisiert. Das Notat zeigt zwei verschiedene Möglichkeiten auf den Grundton zu kadenzieren, einmal auf einer unbetonten, einmal auf einer betonten Zeit, einmal metrisch offen, einmal geschlossen. Dass eine offene Endung als »weibliche« und eine geschlossene als »männliche« beschrieben wird, ist ein Vorgehen, das viel mehr über das kulturgeschichtliche Paradigma der Geschlechterteilung und

61 Hugo Riemann: *Große Kompositionslehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Berlin/Stuttgart 1902, S. 49. Siehe auch ebd., S. 40, 44, 48–49, 54, 61–64.

62 Jurafsky: »Universal tendencies in the semantics of the diminutive«, S. 542.

63 »Genus ist ein jedem Substantiv inhärenter Klassifikator, dem selbst keine Semantik (Bedeutung) zukommt. Die Tafel hat nichts Weibliches an sich ebensowenig wie der Stuhl etwas Männliches, und das Fenster ist nicht »sächlicher« als die beiden anderen Objekte.« Kotthoff / Nübling: *Genderlinguistik*, S. 69.

die Imago einer stereotypen Polarität zwischen angeblich ›schwachen‹ und ›starken‹ Geschlechtern verrät als über die Sache selbst. Semantisch belastet durch das, was Susan McClary das »mapping« einer Gender-Differenz von »strong/weak«⁶⁴ genannt hat, ist die Bezeichnung männliche und weibliche Kadenz notationstheoretisch dennoch arbiträr. Momignys und Riemanns Rede von weiblichen und männlichen Kadenz ist die Projektion eines pseudo-semantischen Paradigmas, das keinen referenziellen Bestand in der musikalischen Schrift hat. Die Notation hat keine Idee davon, denn sie kann schwerere und leichte Zeiten zwar notieren, diese jedoch niemals einem Genus zuordnen, Notation ist an sich die abstrakte Negation jeglichen Genderparadigmas.

Mehr noch, durch das Fehlen von begrifflicher Referenzialität entzieht sich musikalische Schrift nicht nur der binären Logik des Genders, sondern auch jeder paradigmatischen Sinngebung. Jede Motiv- und Phrasenendung ist singular. Notation ist demzufolge nicht universalistisch, sie impliziert nicht das Allgemeine als Sinn. Ihr Sinn ist vielmehr die Sinnlichkeit des jeweils Besonderen. Dass Notenschrift im Sinne von Barthes' Neutrum als das zu verstehen ist, »was das Paradigma unterläuft«,⁶⁵ dass sie den Dualismus aushebelt, macht sie zu einer macht-losen Schrift, eine Schrift, die keine Macht ausübt.

64 McClary hebt hervor, dass die binäre Opposition männlich/weiblich eine konzeptionelle Vorstellung der sexuellen Differenz sichtbar macht (in diesem Sinne ist »mapping« zu verstehen), wonach »[t]he ›feminine‹ ist weak, abnormal, and subjective; the ›masculine‹ strong, normal, and objective«. Susan McClary: *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis 1991, S. 10.

65 Barthes: *Das Neutrum*, S. 88.

