

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 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 Trembl / 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.

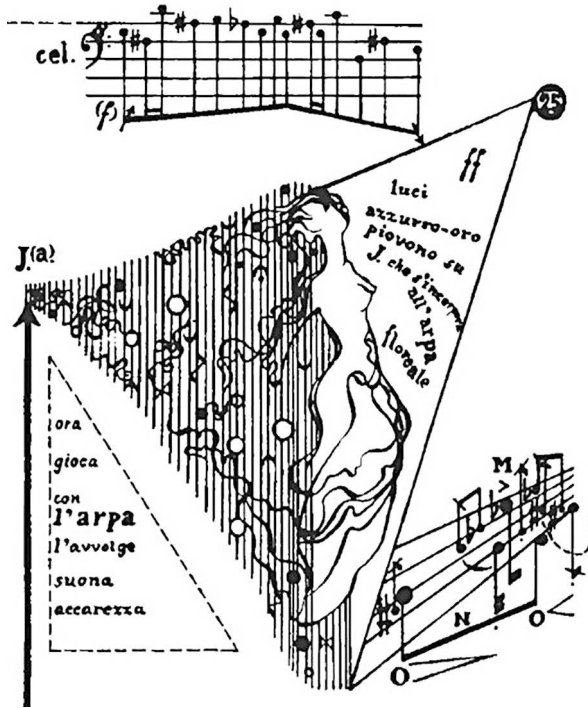


Abb. 1: Sylvano Bussotti, *La Passion selon Sade*, Mailand 1966, S. 10 (Ausschnitt). Published by Casa Ricordi Srl, part of Universal Music Publishing Classics & Screen. International copyright secured. All rights reserved. Reprinted by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy).

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 Sozietät 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 Selbstausdruck oder welche kulturellen Fremdschreibungen« 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, »wie der Formierung oder Institutionierung 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 Kreuziger-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 Schöpferium 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 Unselde 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.

