

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-Diversit%C3%A4t/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/2173551-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.

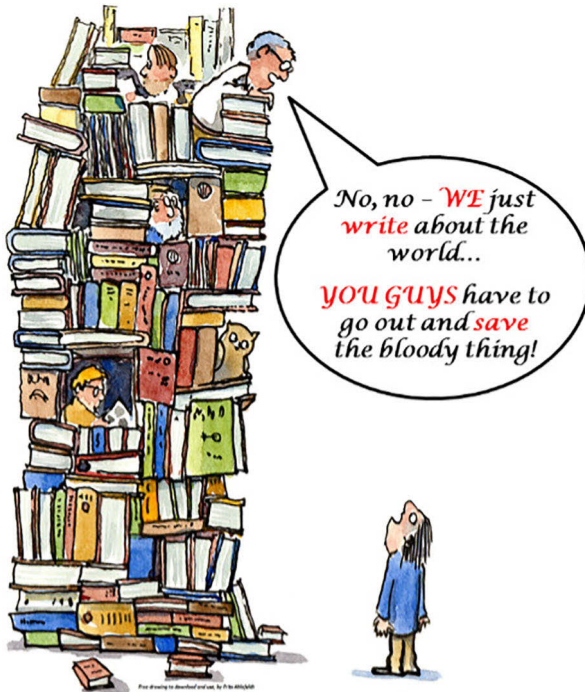


Abb. 1: Karrikatur von Fritz Ahlefeldt, <https://allthingslearning.files.wordpress.com/2012/06/ivory-tower-tg-version.png> (29.1.2023).

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 Conduct‹, 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).