



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Lisa Felbermayer
Matr.Nr.: 01623525

**Die Repräsentation von Musikerinnen, Komponistinnen
und Instrumentalpädagoginnen**

Ein Blick auf die Entwicklungen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums Instrumentalpädagogik Saxophon

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ. Prof. MMag. Linda Aicher, PhD

Zweitleserin: Studiendekanin Dagmar Schinnerl, M.A.

Buchkirchen, 18. November 2020

Danksagung

Allen voran möchte ich mich bei meiner Erstleserin, Univ. Prof. MMag. PhD. Linda Aicher bedanken, die meine Arbeit von der Themenfindung bis zur Abgabe begleitet und unterstützt hat. Herzliches Dankeschön für das konstruktive Feedback und die wertvollen Anregungen zum Thema.

Ebenso danke ich Studiendekanin Dagmar Schinnerl, M.A. für ihre Ratschläge in der Rolle der Zweitleserin.

Ein besonderer Dank gilt meinen Interviewpartnerinnen und -partnern, die mir in ihren Interviews neue Sichtweisen aufgezeigt haben und auch meinen persönlichen Horizont erweitert haben. Ohne ihre Antworten wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Vielen Dank für die Zeit und die Informationsbereitschaft.

Motivieren, ehrliches Interesse zeigen, Korrektur lesen – die Unterstützung durch Familie und enge Freundinnen unbezahlbar. Herzlichen Dank an meine Familie und meine Studienkollegin und Freundin Elisa Lapan für diesen Rückhalt nicht nur während des Verfassens der Arbeit, sondern während des gesamten Studiums.

Abstract

Mit Blick auf die Entwicklungen seit dem 19. Jahrhundert wird die Repräsentation von Frauen in der klassischen Musikgeschichte thematisiert. Die Forschungsfragen „Inwiefern gibt es auch heute noch Hindernisse für Musikerinnen und Komponistinnen in der klassischen Musikszene? Wie werden diese von Expertinnen und Experten wahrgenommen?“ stehen dabei im Fokus dieser Arbeit.

Die beleuchteten Themenkreise umfassen die Repräsentation von Musikerinnen und Komponistinnen in der Musikgeschichte im Zusammenhang mit dem Begriff „Genie“, der Instrumentenwahl und der Bildung des musikalischen Kanons. Die Entwicklungen schreiten im 20. Jahrhundert durch die Öffnung der Orchester für Frauen voran und werden bis ins 21. Jahrhundert weitergezogen, wo Programmgestaltung, Quotenregelungen und die Vereinbarkeit von Familie und Beruf diskutiert werden.

Zusammenhänge zwischen den historischen Zugangsbarrieren und möglichen heutigen Schwierigkeiten werden aufgezeigt. Die theoretischen Grundlagen werden begleitet von aktuellen Perspektiven von vier Expertinnen und Experten aus dem Bereich der Komposition, Musikpädagogik, des Orchestermanagements und der freischaffenden Tätigkeit.

Inhalt

1.	Einleitung	1
1.1.	Aktueller Forschungsstand.....	2
1.2.	Methodik.....	3
1.3.	Der Begriff „Gender“	4
2.	Entwicklung des Interview Leitfadens	5
2.1.	Auswahl der Methode.....	5
2.2.	Der Leitfaden.....	7
2.3.	Die Auswahl der Interviewpartnerinnen und -partner	9
2.4.	Die Ergebnisse der Interviews.....	10
2.5.	Die Expertinnen und Experten	10
3.	Musikgeschichte	13
3.1.	Kultureller Raum und Gender	14
3.2.	Das Genie oder „der“ Genie.....	16
3.2.1.	Die Eigenschaften der Genies	18
3.2.2.	„Weibliche“ Eigenschaften im Kontrast und Einklang zum Genie.....	19
3.2.3.	Der Begriff „Genie“ im Blickpunkt der Expertinnen und Experten	21
3.3.	Fehlende Orchesterwerke von Frauen	23
3.4.	Virtuosinnen und Interpretinnen.....	25
3.4.1.	Das Repertoire der Pianistinnen.....	25
3.4.2.	Die Harfe als Schlüssel zum Orchester	28
3.4.3.	Streich- und Blasinstrumente und die Schönheit der Frau	29
3.4.4.	Die Ausnahme Kindervirtuosinnen.....	31
3.4.5.	Die Ausnahme Sängerin	32
3.5.	Die Pädagogin.....	34
3.6.	Ein Einblick ins 20. Jahrhundert	36
3.6.1.	Die Abwesenheit von Frauen wird Thema	36

3.6.2. Frauen in der Neuen Musik und in der Experimentellen Musik.....	37
4. HER-Story im Schulkontext	41
4.1. Der Kanon.....	41
4.2. Frauengeschichte in den Schulbüchern	43
4.3. Wege zu einer gemeinsamen Musikgeschichte.....	45
4.4. Die anhaltende Trennung nach Geschlecht	48
5. Orchester im 21. Jahrhundert.....	54
5.1. Entwicklungen der Orchester im 20. Jahrhundert.....	54
5.2. Auswahlverfahren	55
5.3. Orchester im Wandel	56
5.4. Holz-, Blechbläserinnen und Schlagwerkerinnen	58
5.5. Bezahlung und Männerdomäne Orchester.....	60
5.6. Programmgestaltung.....	61
5.7. Solistinnen und Dirigentinnen.....	63
6. Die Quote	64
7. Vereinbarkeit von Familie und Beruf.....	68
7.1. Mutterschaftsurlaub und Karenzzeiten	68
7.2. Arbeitszeiten	70
7.3. Gleicher Lohn für gleiche Arbeit	72
8. Zusammenfassung	74
Quellenverzeichnis.....	78

1. Einleitung

„When I’m sometimes asked when will there be enough [women on the Supreme Court – Anm.]? And I say ,When there are nine. People are shocked. But there’d been nine men, and nobody’s every raised a question about that.“

Ruth Bader Ginsburg

Dieses berühmte Zitat aus einem Interview (C-SPAN, 2012) der 2020 verstorbenen Richterin am Obersten Gerichtshof der Vereinigten Staaten Ruth Bader Ginsburg zeigt, wie sehr sich Frauen für ihre Positionen rechtfertigen müssen, und wie sehr Männer als selbstverständlich in denselben Situationen angesehen werden. Die Diskurse über Gender-Pay-Gap, Altersarmut, Frauenquote und den Unterschied zwischen Männer- und Frauenberufen ziehen sich immer wieder durch verschiedenste Medien.

Auch in der Musik sind es seit Jahrhunderten die Männer, die scheinbar ausschließlich den Ton angeben. Das vermeintliche Allgemeinwissen rund um die Musik ist geprägt von Werken rund um Komponisten der Vergangenheit und die Konzertsäle zeigen Bilder von Orchestern, bei denen man Musikerinnen in manchen Instrumentengruppen vergeblich sucht. Erinnerungen an den Musikunterricht im Pflichtschulbereich, wo jedes Genre, das auf dem Lehrplan stand – von Barock bis Pop – dominiert war von männlichen Repräsentanten, lassen Fragen offen über Musikgeschichte als Her-Story. Während meiner Zeit in der Musikschule und während des Studiums habe ich diese Situation jedoch ganz anders erlebt. Bereits im Landesmusikschulwerk führte ich Stücke gleichermaßen von Komponistinnen und Komponisten auf, und sah es als selbstverständlich an, dass es so viel Literatur von vor allem französischen Komponistinnen für Saxophon gibt. Im Zuge meines Studiums war es selbstverständlich, dass inspirierende Vortragende mit neuen Ideen, die bestehende Systeme infrage stellen, auf Studentinnen treffen, die die Initiative ergreifen, neue Projekte zu realisieren. Gleichermaßen gehören Vortragsabende, die sich der Musik von Fanny Hensel oder Clara Schumann widmen mittlerweile keiner Seltenheit mehr an und vermitteln den Eindruck, dass Interesse für Musik dieser Komponistinnen besteht. Trotzdem hört man dann bei Prüfungskonzerten der Musikschülerinnen und -schüler sowie der Studierenden erneut bloß schon bekannte Literatur von

männlichen Komponisten. Dieser Unterschied meiner persönlichen Wahrnehmung mit der tatsächlichen Repräsentation von Musikerinnen in der klassischen Musikszene gab den Anlass für eine intensive Beschäftigung mit dem Thema und führte zu der Entwicklung der Forschungsfragen: „Inwieweit gibt es auch heute noch Karrierehürden für Musikerinnen und Komponistinnen in der klassischen Musikszene? Wie werden diese von Expertinnen und Experten wahrgenommen?“ Der Begriff „klassische Musikszene“ soll Musikstile beinhalten, die landläufig in die durchaus umstrittene Kategorisierung der „E-Musik“ fallen. Das beinhaltet vor allem Klassik und Romantik, aber auch das weniger erforschte Gebiet der neuen und experimentellen Musik. Jazz und Populärmusik, sowie Volksmusik werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

Die aktuelle Situation von Musikerinnen und Komponistinnen in der klassischen Musik ist ein Produkt mehrerer kulturhistorischer Faktoren. Um dies aufzuarbeiten, widmet sich der erste Teil dieser Arbeit der Musikgeschichte seit dem späten 18. Jahrhundert, also in etwa seit dem Anfang des klassischen Konzertbetriebes. Es werden verschiedene historisch begründete Zugangsbarrieren für Musikerinnen beleuchtet. Der Beitrag von Frauen zur Musikgeschichte wird dabei genauso thematisiert wie auch deren Abwesenheit. Nach dem grundlagenbildenden Fokus auf die Musikgeschichte ist die gegenwärtige Realität das Hauptthema der Arbeit.

Aufgrund der anhaltenden Bedeutung des Themas wurden leitfadengestützte Interviews mit drei Expertinnen und einem Experten durchgeführt, um die Forschungsfrage auch aus der Praxis zu beleuchten. Die Methodik wird im empirischen Teil der Arbeit genauer beschrieben.

1.1. Aktueller Forschungsstand

Das Thema Frauen in der Musik spielt seit je her eine große Rolle. Es sind viele historische Quellen erhalten, die die Gründe thematisieren, warum Frauen angeblich nicht fähig zur Schaffung von Werken und zur Interpretation derselben sind. Vor allem gegen Ende des 20. Jahrhunderts wird das Thema Frauen in der Musik immer wieder aufgegriffen. Diese Literatur behandelt zum größten Teil die kulturhistorische Perspektive und beurteilt aufgrund dieser die künstlerische Tätigkeit sowie die künstlerische

Abwesenheit in der Überlieferung von Frauen. Interessant ist, dass viele Bücher und Artikel im Zeitraum 1990 bis 2010 verfasst wurden. Im deutschsprachigen Raum sind hier vor allem Autorinnen wie Melanie Unseld, Annette Kreuziger-Herr, Elena Ostleitner, oder Cordelia Miller zu erwähnen.

Eine wichtige Rolle spielen auch Sammlungen wie die des Sophie Drinker Instituts von Freia Hoffmann, das sich mit Interpretinnen und Komponistinnen aus dem 19. Jahrhundert beschäftigt, zusätzlich ist das Institut Herausgeber einer Online Schriftenreihe zum Thema Frauen in der Musik. Auch in Bezug auf aktuelle Themen wie Programmgestaltung, oder Frauen in Orchestern geben solche Institute Aufschluss über Zahlen und Fakten.

Je aktueller die Themen sind, desto weniger publizierte Literatur gibt es. Christian Ahrens umfassende Studie zum Thema Frauen im Orchester aus dem Jahr 2018 bildet eine wichtige Basis für die Orchester betreffenden Kapitel. Vor allem die Situation in den großen Orchestern des deutschsprachigen Raumes ist oft Thema von journalistischen Beiträgen, die auch als Quellen berücksichtigt wurden. Neue und experimentelle Musik ist in Bezug auf Gender noch ein wenig erforschtes Gebiet, das Interesse der Medien ist hier geringer als im klassischen Bereich, und es gibt ebenfalls nur vereinzelt Veröffentlichungen in der Fachliteratur.

1.2. Methodik

Die Arbeit entsteht in einer Kombination von Literaturrecherche und empirischer Forschung. Am Beginn der Arbeit steht eine umfassende Literaturrecherche, um das grundlegende Wissen über die Thematik und den Stand der Forschung zu erhalten. Bestimmte, für die Beantwortung der Forschungsfrage relevanten, Themenpunkte wurden in der Literatur noch nicht ausreichend behandelt. Es liegt zum Teil an der Aktualität der Themen, aber auch an der Schwierigkeit in der Aufarbeitung. Um die Literatur mit den persönlichen Erfahrungen von Expertinnen und Experten zu erweitern, werden leitfadengestützte Interviews mit Komponistinnen und Musikerinnen und Musikern durchgeführt. Es handelt sich dabei weniger um eine umfangreiche qualitative Studie, als um eine Erweiterung der Literaturarbeit, um wertvolle Ansichten von Personen, die

unmittelbar mit dieser Fragestellung zu tun haben, zu erhalten. Die Auswertung der Fragen passiert integriert in den theoretischen Teil der Arbeit, um Querverbindungen zur Literatur zu ziehen.

1.3. Der Begriff „Gender“

Gender wird als das „kulturelle Geschlecht“ bezeichnet. (Grotjahn, 2010, S. 19) In dieser Arbeit werden aufgrund der Thematik häufig die Begriffe „Geschlecht“ oder „Gender“ verwendet. Beide Begriffe beschreiben im Kontext der Masterarbeit das kulturell geprägte Geschlecht, da es sich um gesellschaftliche, kulturelle und historische Konnotationen handelt und nicht um tatsächliche biologische Merkmale. Sie werden daher in den folgenden Kapiteln synonym verwendet.

Das biologische Geschlecht wird dabei nicht außen vorgelassen, denn es ist in gewisser Weise eine Grundlage für die sozio-kulturellen Zuschreibungen, die zusammengefasst als Gender bezeichnet werden. „Als kulturelles Geschlecht (Gender) werden solche Merkmale bzw. Merkmalkomplexe verstanden, die nicht als Funktionen der biologischen Ausstattung betrachtet werden können, sondern als weiblich oder männlich angesehen wird.“ (Grotjahn, 2010, S. 19) Mit den genderspezifischen Konnotationen an Personen eines angeblichen biologischen Geschlechts wurden in vergangenen Zeiten auch Ausschlüsse aus gewissen Berufen begründet. Historisch gesehen gibt Gender auch Aufschluss über die Abwesenheit von Frauen in der Öffentlichkeit. Geschlecht im kulturellen Sinne und somit Gender sind also kein gegebenes Faktum, sondern berücksichtigt soziale und gesellschaftlich vorherrschende Bedingungen.

2. Entwicklung des Interview Leitfadens

Im Zuge der Recherchen zu dieser Arbeit fiel auf, dass sich die Literatur schon viel mit dem 19. Jahrhundert beschäftigt hat, und der dort vorherrschenden Genie-Ästhetik. Die Abwesenheit von Frauen als Künstlerinnen wurde ebenfalls bereits von vielen Seiten thematisiert. Im aktuellen Geschehen findet man vor allem Statistiken und Zahlen von Orchestern. Was weitgehend fehlt, sind aktuelle Bezugnahmen auf die vorherrschende Situation von Komponistinnen und Musikerinnen im Laufe des 21. Jahrhunderts. Um herauszufinden, inwieweit es auch heute noch genderspezifische Hindernisse für Musikerinnen und Komponistinnen gibt, wurde auf eine Methode der empirischen Sozialforschung zurückgegriffen. Empirische Sozialforschung bedeutet grundsätzlich, dass Untersuchungen zur Weiterentwicklung von Theorien beitragen. Die Theorien bilden dabei den Ausgangspunkt, und die empirische, also auf Erfahrung beruhende Forschung trägt schlussendlich wieder zur Theorie bei. Sie entwickelt diese weiter und hilft neue Schlüsse zu ziehen. (Gläser und Laudel, 2010, S. 23ff)

2.1. Auswahl der Methode

In der empirischen Sozialforschung wird grundsätzlich unterschieden zwischen qualitativen und quantitativen Methoden. Um eine möglichst hohe Qualität der Ergebnisse zu sichern, wurden die drei methodologischen Prinzipien von Gläser und Laudel (2010, S. 30ff) bei der Wahl der Methode berücksichtigt.

- Das Prinzip der Offenheit

Dieses Prinzip beschreibt, dass der empirische Forschungsprozess auch offen gegenüber unerwarteten Informationen sein muss, im Besonderen, wenn die neu gewonnenen Informationen dem Vorverständnis widersprechen.

- Das Prinzip des theoriegeleiteten Vorgehens

Theoretisches Wissen muss die Basis für die Untersuchungen bilden, denn nur dadurch kann auch zu einer Erweiterung der Theorie beigetragen werden. Dieses Prinzip gilt

gerade in der qualitativen Sozialforschung nicht immer als vereinbar mit dem Prinzip der Offenheit. Es kommt aber darauf an, wie man die Theorie betrachtet. „Theoriegeleitetheit heißt nun, an diese Erfahrungen anzuknüpfen um einen Erkenntnisfortschritt zu erreichen.“ (Mayring, 2007, S. 52)

- Das Prinzip des regelgeleiteten Vorgehens

„Die Wissensproduktion muss nach expliziten Regeln erfolgen.“ (Gläser und Laudel, 2010, S. 31)

Für die Beantwortung der Forschungsfrage und die Anknüpfung an das theoretische Vorwissen, spielt die Perspektive von Menschen, die betroffen von dem spezifischen Thema sind und auch eine bestimmte Rolle in der Musikbranche spielen. Daher fiel die Wahl der Methode auf eine qualitative Erhebungsmethode, die der nichtstandardisierten Interviews mithilfe eines Leitfadens. Diese Methode eignet sich auch besonders, wenn verschiedene für die Beantwortung der Forschungsfrage relevante Themen behandelt werden sollen. (Gläser und Laudel, 2010, S. 111) Der Leitfaden beinhaltet offene Fragen zu Themen, die im historischen Teil der Arbeit behandelt wurden. Diese Fragen sollen Aufschluss darüber geben, wie sich die historische Situation in der heutigen Zeit widerspiegelt. Darüber hinaus sind auch Fragen enthalten, die Erkenntnisse für Themen bringen sollen, die in der aktuellen Literatur noch nicht ausreichend behandelt sind. Weiters sollen die Erfahrungen und Ansichten der ausgewählten Expertinnen und Experten miteinbezogen werden. Der Leitfaden wurde an die Expertinnen und Experten dahingehend angepasst, dass er auch spezifische Fragen für die jeweilige Person beinhaltet, immer aber mit Augenmerk auf das Hauptthema „Repräsentation von Musikerinnen in der klassischen Musik.“ Grundsätzlich enthält ein Interviewleitfaden die Fragen, die in jedem Interview gestellt werden sollen. Die Reihenfolge der gestellten Frage ist flexibel. Das Interview soll so gut wie möglich einem natürlichen Gesprächsablauf gleichen. Leitfadengestützte Interviews setzen auch eine gewisse Spontaneität voraus, da die vollständige Beantwortung mancher Fragen Folgefragen braucht. (Gläser und Laudel, 2010, S. 115)

Bei der Entwicklung der Fragen wurde stets berücksichtigt, die Expertinnen und Experten nicht in eine bestimmte Richtung zu drängen, sondern eine offene Antwort zu fördern, so wurde gewährleistet, dass sich das Gespräch in verschiedene Richtungen entwickeln kann. Um eine Dauer von 45 Minuten nicht zu überschreiten, wurden sechs Hauptfragen gestellt. Zu manchen dieser Hauptfragen wurden bereits im Vorhinein mögliche Folgefragen entwickelt, um spezifischere Antworten zu ermöglichen oder gewissen Themen explizit anzusprechen.

2.2. Der Leitfaden

Für alle Expertinnen und Experten wurde ein auf sie zugeschnittener Leitfaden entwickelt. Grundsätzlich wurden die Fragen, die unbedingt beantwortet werden sollten, allen Personen gestellt, sie wurden jedoch unter Berücksichtigung des individuellen Erfahrungshorizontes der Expertinnen und Experten zum Teil leicht abgeändert.

Für jede Frage wurde eine kurze Einleitung mit Verweis auf die Theorie verfasst, diese Einleitung wurde nicht immer im Interview verwendet, da Interviewführende bei einem nichtstandardisierten Verfahren eher danach streben, auf die vorherigen Antworten der Befragten mit den passenden Fragen zu reagieren. Die kurzen Einleitungen können bei einem notwendigen Themawechsel oder allzu großen Abweichungen aber als sinnvolle Überleitung dienen.

Da beim Leitfadeninterview eine gesprächsähnliche Atmosphäre erreicht werden soll, wurde eine Einstiegsfrage gewählt, die die Interviewpartnerinnen und -partner zum Erzählen anregen und gleichzeitig Aufschluss über den Werdegang der befragten Person geben. Die aus diesem Grund gewählte Einstiegsfrage lautete: *„Wie sind Sie zur Musik gekommen?“*

Interview Leitfaden

Kurze Erklärung über das Thema der Arbeit. Einverständnis einholen, ob aufgenommen werden darf und die Aussagen verwendet werden dürfen. Freistellen, ob Anonymität gewünscht ist, oder ob die Daten namentlich verwendet werden dürfen.

Einstiegsfrage: *Wie sind Sie zur Musik gekommen?*

Blickt man in der Vergangenheit zurück, fällt bei der Biografie von vor allem männlichen Komponisten öfter der Begriff *Genie*. *Inwieweit spielt der Begriff Genie auch heute noch eine Rolle für Komponistinnen und Komponisten?*

Das Repertoire der großen Orchester ist auch in den neueren Spielsaisonen fast ausschließlich männlich. *Woran liegt die Zentrierung auf Werke von männlichen Komponisten im Orchester?*

Inwieweit kann das Einführen einer Quote auch in der Musik eine Rolle spielen?

Mögliche Folgefragen: Worauf achten Sie bei der Programmatik ihrer Konzerte/Ihres Festivals?

Warum gilt die Pädagogik immer noch als weiblich?

Inwieweit gibt es auch heute noch Zugangsbarrieren für Frauen in der Musik?

Mögliche Folgefragen: Inwiefern spielt das Aussehen auch heute noch eine Rolle für Frauen in der Musik? Wie beeinflussen mögliche Karenzzeiten die Karriere von Frauen in der Musik?

Die Darstellung der Musikgeschichte konzentriert sich im Mainstream immer noch auf eine männliche Sichtweise. *Wie kann eine gemeinsame Musikgeschichte geschrieben werden?*

Mögliche Folgefragen: Welche Rolle spielt da die Musikvermittlung? Welche Rolle spielt die Pädagogik?

Die Interviews fanden an von den Expertinnen und Experten ausgesuchten Orten statt. Der Leitfaden für die Posaunistin Eva Schiffler und für den künstlerischen Direktor des Bruckner Orchesters, Norbert Trawöger enthielt aufgrund ihrer Kenntnisse dieses Bereichs auch folgende Frage:

Warum stellen Musikerinnen auf Blechblas- oder am Schlagwerk noch immer so eine Besonderheit im Orchester dar?

Zusätzlich wurde bei den Expertinnen noch nach der persönlichen Erfahrung gefragt:

Inwiefern wurden Sie schon einmal aufgrund ihres Geschlechts anders behandelt?

Mögliche Folgefrage: In welcher Situation war das der Fall?

2.3. Die Auswahl der Interviewpartnerinnen und -partner

Für die leitfadengestützte Interviews wurden Expertinnen und Experten zum Thema befragt. „Experte‘ beschreibt die spezifische Rolle des Interviewpartners als Quelle von Spezialwissen über die zu erforschenden sozialen Sachverhalte“. (Gläser und Laudel, 2010, S.12) Dieses Zitat half auch bei der Auswahl der Interviewpartnerinnen und -partner. Eine wesentliche Entscheidungsgrundlage für die Auswahl der Expertinnen und Experten stellte deren unterschiedlicher persönlicher Erfahrungshorizont dar. Weitere wichtige Fragen für die Auswahl von Interviewpartnerinnen und -partnern waren:

„1. Wer verfügt über die relevanten Informationen?

2. Wer ist am ehesten in der Lage, präzise Informationen zu geben?

3. Wer ist am ehesten bereit, Informationen zu geben?

4. Wer von den Informanten ist verfügbar?“

(Gorden, 1975, S. 196-197, zitiert nach Gläser und Laudel, 2010, S. 117)

Aufgrund der Verfügbarkeit wurden Expertinnen und Experten ausgewählt, die in der Kulturlandschaft Oberösterreichs tätig sind oder in Beziehung zur Anton Bruckner Privatuniversität stehen. Im Hinblick auf die ständigen Entwicklungen in Bezug auf das Thema „Repräsentation von Frauen in der klassischen Musikszene“ macht es Sinn für eine Befragung, Expertinnen und Experten unterschiedlichen Alters auszuwählen. Da sich die Literaturrecherche mit Komponistinnen, Pädagoginnen und Interpretinnen befasst, fiel die Wahl der zu Befragenden auch auf musikalisch breit aufgestellte Personen, die sowohl eine künstlerische als auch einen pädagogischen Hintergrund haben.

2.4. Die Ergebnisse der Interviews

Die Interviewfragen stehen in Beziehung zu theoretisch behandelten Themengebieten und sollen als Vertiefung dienen oder eine aktuelle Sichtweise aufzeigen. Aus diesem Grund werden die Ergebnisse der empirischen Untersuchungen eingebettet in den durch Literaturrecherche verfassten Teil. Um die Ergebnisse besser zu veranschaulichen, wurden Zitate aus den Transkriptionen der Interviews eingefügt.

2.5. Die Expertinnen und Experten

Carola Bauckholt

Carola Bauckholt wurde 1959 in Krefeld geboren. Sie ist eine deutsche Komponistin und Professorin für Komposition. Im Jugendalter lernte sie im Zuge ihrer Mitarbeit im Theater am Marienplatz in Krefeld den Komponisten und Kompositionsprofessor Mauricio Kagel kennen. Als sie in Kagels Klasse für Komponistinnen und Komponisten und Interpretinnen und Interpreten an der Musikhochschule Köln als Gasthörerin begann, hatte sie noch kein Stück komponiert. Sie setzte das Studium dann als ordentliche Studentin fort. Nach Abschluss des Studiums erhielt sie ihren ersten Kompositionsauftrag von der

Initiative „Frau und Musik“ aus Frankfurt. Ihre Kompositionen vermischen oft Elemente aus visueller Kunst, Musiktheater und konzertanter Musik. Sie erhielt zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen und ist Jurymitglied von verschiedenen Kompositionswettbewerben. Neben zahlreichen Engagements als Gastdozentin verschiedener Universitäten, unter anderem in Santiago de Chile, Krakau, London, und viele mehr, unterrichtet sie seit 2015 als Professorin für Komposition mit dem Schwerpunkt zeitgenössisches Musiktheater an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Nähere Informationen findet man unter www.carolabauckholt.de. (Carola Bauckholt o.J.; Interview Bauckholt, 2.10.2020)

Eva Schiffler

Eva Schiffler wurde 1991 in Kirchdorf/Krems geboren. Die oberösterreichische Posaunistin, Sängerin, und Instrumentalpädagogin wurde schon von klein auf durch eine musikalische Familie geprägt. Ihr Vater ist Posaunist im Bruckner Orchester Linz und auch ihre Geschwister sind professionell ausgebildete Posaunistinnen und Posaunisten. Ihre Ausbildung an der klassischen Posaune führte sie nach Linz, Wien, Stuttgart und zuletzt für ihr Masterstudium zu Remko de Jager, Pierre Volders und Jorgen van Rijen nach Amsterdam. Ihre Masterarbeit verfasste sie über Posaunistinnen in österreichischen und deutschen Orchestern. Während ihrer Studienzeit in Wien spielte sie unter anderem auch im Orchester der Volksoper Wien oder im Wiener Kammerorchester und auch in den Niederlanden war sie regelmäßig als Substitutin in verschiedenen Orchestern tätig. Seit Abschluss des Studiums ist sie als freischaffende Musikerin tätig und unterrichtet seit Herbst 2020 Posaune an der Musikschule der Stadt Linz. (Interview Schiffler, 6.10.2020)

Monika Parkfrieder

Monika Parkfrieder wurde 1979 in Kirchdorf/Krems geboren. Die Instrumental- und elementare Musikpädagogin und Komponistin begann ihren musikalischen Weg im Kinderchor. Der Chor begleitete sie auch in ihrer schulischen Laufbahn zuerst am Gymnasium Schlierbach und später dann im Musikgymnasium Linz. Im Laufe ihrer Kindheit und Jugend kamen mehrere Instrumente hinzu – Blockflöte, Orgel, Klavier, Cello, E- und

Kontrabass sowie das Saxophon und die Klarinette. Ihre ersten Schritte in der Komposition liegen in der Veränderung von Klavierstücken und dem Versuch diese aufzuschreiben. Sie studierte Komposition bei Erland Freudenthaler und Saxophon bei Peter Rohrsdorfer und absolvierte im Zuge ihres Studiums an der Anton Bruckner Privatuniversität die drei Schwerpunkte Klavier, Elementare Musikpädagogik und Musizieren mit behinderten Menschen. Weitere Ausbildungen umfassen unter anderem die zertifizierte Kinder- und Jugendmentaltrainerin. Seit 2003 unterrichtet sie im Landesmusikschulwerk Oberösterreich. Im Zuge ihrer Unterrichtstätigkeit und darüber hinaus organisierte sie gemeinsam mit Bernhard Parkfrieder das Sax Festival Kremsmünster und andere interdisziplinäre Projekte. Ihr musikalisches Interesse ist breit gefächert und umfasst Vieles von klassischer Musik bis Jazz und Volksmusik bis freie Improvisation und zeitgenössischer Musik. (Interview Parkfrieder, 19.10.2020)

Norbert Trawöger

Norbert Trawöger wurde 1971 in Wels geboren. Der Künstlerische Direktor des Brucknerorchesters, Flötist, Pädagoge und Künstler wuchs in einer Musikerfamilie auf, auch sein Vater war Flötist. Schon als Kind war es für ihn selbstverständlich, dass zu einem Konzert neben den musikalischen Vorbereitungen auch andere Hintergrundarbeiten gehören, wie z.B. Plakate aufhängen und Sessel aufstellen. Sein Flötenstudium führte ihn nach Wien, Graz, Göteborg und Amsterdam, und die Organisation eigener Konzerte gehörte von Anfang an dazu. Im Zuge seiner musikalischen Tätigkeit beschäftigte er sich viel mit der Musik von Komponistinnen und Komponisten, die zur Zeit des Nationalsozialismus verfolgt wurden, sowie mit Alter Musik, Neuer Musik und Improvisation. Er unterrichtete ebenfalls Flöte am Landesmusikschulwerk Oberösterreich. Seit 2013 ist er Intendant des Kepler Salons und von 2014 bis 2016 absolvierte er das Masterstudium „Arts Administration“ in Zürich. Seit 2019 ist Norbert Trawöger als Künstlerischer Direktor im Bruckner Orchester Linz tätig, immer mit dem im Blick, was neben dem Musikalischen noch wichtig ist – vom Kuratieren der Programme über die Vermittlung bis zum Marketing. Nähere Informationen stehen unter www.ente.me bereit. (Interview Trawöger, 20.10.2020)

3. Musikgeschichte

In der gesamten Geschichte der westlichen klassischen Musik waren Frauen aktiv als Komponistinnen und Interpretinnen. Gerade aber im Feld der Komposition sind Frauen in der Musikgeschichte beinahe unsichtbar. (Gates, 1994, S. 28f) Im „Neuen Handbuch der Musikwissenschaft“ wird keine Frau erwähnt. Sogar die Kapitel, die die musikalische Moderne sowie Sprach- und Klangkompositionen behandeln, schreiben exklusiv von Komponisten und Musikern. (Kreutziger-Herr, 2009, S. 33) Bis zum Jahr 2009 gab es in der Reihe Musik-Konzepte keinen einzigen regulären Band, der einer Komponistin gewidmet ist. 1997 wurde eine Sonderausgabe in lila über Fanny Hensel veröffentlicht, während alle anderen „normalen“ Bände cremefarben gestaltet sind. Von 2009 bis 2020 wurden dann drei regulär cremefarbene Bände verschiedenen Komponistinnen gewidmet – Galina Ustwolskaja, Adriana Hölszky und Rebecca Saunders. (etk, o.J.) Es ist aber vor allem der erste Sonderband zu Fanny Hensel, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht, als das erste Musik-Konzepte Heft, das sich einer Komponistin widmet. Allein durch die Betitelung als Sonderausgabe und die Gestaltung in einem anderen Farbschema stellt sich die Frage, ob Frauen als Komponistinnen und Musikerinnen wirklich Platz haben in der „normalen“ Musikgeschichte? (Kreutziger-Herr, 2009, S.33f)

Annette Kreutziger-Herr (2009, S. 33) sagt dazu: „Dass Frauen als Komponistinnen/Musikerinnen nicht integrierbar sein sollen in ‚normale‘ Darstellungen von Musikgeschichte, ist weiterhin eine unausgesprochene Prämisse und verbindet in bemerkenswerter Kontinuität als separierende Geschichtsschreibung historiographische Zugänge des 20. Jahrhunderts mit Beispielen der frühen Neuzeit.“

Eine Teil-Antwort auf die Frage, warum Frauen so unterrepräsentiert sind und somit in der westlichen Musikgeschichte von der männlichen Kunst separiert werden, liegt vermutlich in der Überlieferung. Vom Barock bis Anfang 20. Jahrhundert sind uns verhältnismäßig wenige Daten über Komponistinnen und Musikerinnen überliefert. Musikerinnen und Musikern wird es sehr leichtfallen, zehn Komponisten von Barock bis Impressionismus zu nennen, zehn Komponistinnen stellt sie vermutlich bereits vor eine größere Herausforderung. Um einen Einblick zu bekommen, warum es so wenige vorhandenen

Kompositionen und damit so wenige übermittelte Informationen über Komponistinnen und Interpretinnen gibt, gilt es verschiedene Faktoren mit einzubeziehen.

3.1. Kultureller Raum und Gender

Das Handeln der Menschen und der Ort an dem die Handlung passiert, sind eng miteinander verwoben und beeinflussen sich gegenseitig. Raum entsteht gerade erst durch diese Wechselwirkung. (Löw, 2001, S. 180) Es reicht also nicht, nur in der Zeit zurück zu gehen und nur an den offensichtlichen Orten, an denen man Musik vermutet, also an den Höfen und später bei Konzerten und Musiktheateraufführungen, nach Frauen als Komponistinnen oder Interpretinnen zu suchen. Selbst diese etablierten Häuser, die wir alle mit Musikgeschichte verbinden, sind nichts anderes als ein Konstrukt ihrer Routine und der sozialen Gefüge der jeweiligen Zeit. Bleibt man also nur bei den naheliegenden Orten, an denen man nach Musikerinnen früherer Zeiten sucht, übersieht man viele musikalisch aktive Frauen. (Rode-Breymann, 2009, S. 187) „Worauf ich den Blick lenken möchte, ist das Phänomen, dass der Meisterwerke-Kanon weitgehend ortlos zu existieren scheint. Wenn wir über die Schöpfer dieser Werke nachdenken, erklären wir sie als Kinder ihrer Zeit, selten als Kinder ihres Ortes“, so Susanne Rode-Breymann (2009, S. 188). Es wird selten überlegt, an welchen Orten, also auch unter welchen Bedingungen die Werke entstehen konnten. Musikalische Kultur wurde aber sehr wohl an gewisse Orte gebunden. Es waren mitunter Kloster und Kirchen, geistliche und weltliche Höfe, Städte, Häuser, Salons, Wirtshäuser, Felder, Bordelle und das Militär, an denen Musik gemacht wurde. Dort wurden Kompositionsaufträge erteilt, es wurde gesungen und Musik niedergeschrieben oder „mündlich“ weitergegeben. Natürlich wurde nicht an allen diesen Orten Musik im Sinne des heutigen Verständnisses der Hochkultur gemacht. Musik hatte in jedem Ort ihre eigene Funktion und somit war an jedem Ort ein anderes musikalisches Genre präsent. In Anbetracht der Theorie, dass Werke scheinbar ortlos zu existieren scheinen, rückt bei der musikhistorischen Analyse der Notentext in den Vordergrund, das soziale Konstrukt des Raumes – Menschen und Handlungen treffen aufeinander – wird dabei vernachlässigt und ein wichtiger Teil musikalischen Handelns geht somit verloren. (Rode-Breymann, 2009, S. 191f)

Frauen- und Männerräume

Handlungen, die als raumbildend bezeichnet werden, werden nicht nur nach sozialer Klasse (Kirche – Bordell) unterschieden, sondern unter anderem auch nach Geschlecht. (Löw, 2001, S. 152ff)

„Da die Strukturprinzipien Klasse und Geschlecht alle Ebenen der Konstitution durchziehen und über sie gesellschaftlich Begünstigungen und Benachteiligungen sowie Abgrenzungen und Einschlüsse verankert werden, ist auf jeder Ebene der Konstitution von Raum die Reproduktion sozialer Ungleichheit systematisch möglich und faktisch gegeben“, so Martina Löw in ihrem Buch Raumsoziologie. (2001, S. 141)

Historisch gesehen unterscheiden sich Frauenräume also von Männerräumen bezogen auf das Geschlecht und in sich auch durch die Klasse. Ob die Trennung der Räume wirklich so haarscharf war, wie beispielsweise bei Bourdieu beschrieben – männlicher Raum als Versammlungsort, Markt und Felder, weiblicher Raum und Handeln in Haus und Garten – muss noch weiter erforscht werden. Die gesellschaftliche Außenwelt war repräsentiert durch den Mann, die familiäre Innenwelt blieb den Frauen als Ort. Daraus leiten sich auch verschiedene Räume musikalischen Handelns ab: die Konzerthäuser stellen Orte männlichen Handelns dar, privates Musizieren ist weiblich konnotiert. (Rode-Breyman, 2009, S. 192f) In der Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts, in der die Trennung von Öffentlichkeit und Privatem immer wichtiger wurde, wurde aufgrund von „durch die Natur“ bestimmten Geschlechtercharakteristika auch der Tätigkeitsbereich von Frauen und Männern abgeleitet. Der weibliche Raum entstand durch die Zuschreibung von Eigenschaften wie Passivität, Emotionalität und Unselbstständigkeit. Der Lebensradius und Handlungsraum der Frau im häuslichen und familiären Bereich lag also laut medizinischen, psychologischen, pädagogischen, literarischen Schriften, verfasst durch Männer, in der Natur der Frau. (Miller, 2019, S. 23ff) Vor dem Ende des 19. Jahrhunderts gab es nur für drei Gruppen von Frauen Zugang zu musikalischer Bildung im Verständnis heutiger Hochkultur. Zu diesen Gruppen gehören Töchter wohlhabender und adeliger Familien, sowie Töchter von Musikerfamilien, die bereits als Kinder gefördert wurden und Ordensfrauen. (Gates, 1994, S. 31f) Das soziale Konstrukt Raum kann so erklären, warum

beispielsweise in Italien des 17. Jahrhunderts eine förmliche „Talentexplosion“ (Rode-Breymann, 2009 S. 193) stattfand. Frauen, die vor dem Eintritt ins Kloster bereits eine musikalische Ausbildung erhalten haben, konnten das durch den „Ortswechsel“ in das Kloster fortsetzen und sich der Musik widmen, was beispielsweise bei einem „Ortswechsel“ durch Heirat nicht möglich gewesen wäre. (Rode-Breymann, 2009, S.193f) Raum stellte also nicht zwangsläufig eine Zugangsbarriere zur Ausübung musikalischer Fähigkeiten dar, die durch die unterschiedliche Natur der Geschlechter begründet wurde, sondern auch eine Möglichkeit zur intensiveren Beschäftigung mit Musik.

3.2. Das Genie oder „der“ Genie

Inwieweit Frauen Zugang zu musikalischer Ausbildung und damit einhergehend auch Ausübung oder Professionalität genossen, war nicht nur abhängig vom kulturellen Raum, sondern auch mit der Auffassung von Kreativität und Autorschaft, die sich in der Historie immer wieder veränderte. (Kogler, 2013, S. 9) Ende des 18. Jahrhunderts entstand immer mehr die Auffassung des Künstlers als Genie, die bis Mitte des 20. Jahrhunderts anhielt und auch heute noch Einfluss auf die Geschichtsschreibung hat. (Kogler, 2013, S. 12ff)

Interessant ist, wie im Laufe der Geschichte Gründe dafür gesucht wurden, warum es „naturgemäß“ gar keine großen Komponistinnen oder Musikerinnen geben kann. Vor allem in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts spielt dabei Genie als Begründung eine große Rolle. Einer der ersten Psychologen, der einen Grund für das ständige Scheitern von Musikerinnen zu finden glaubte, war Havelock Elvis im Jahr 1894. Seiner These nach, würden Genies einfach dadurch häufiger männlich sein, da es in der Biologie der Männer liege, mehr Variationsspielraum zu haben. Er nennt dies auch den Grund dafür, dass Männer häufiger der Idiotie verfallen. Die Mittelmäßigkeit der Frau kann laut seiner Theorie also auch nicht durch höhere Bildung aufgehoben werden – es liege einfach in der Biologie. Und obwohl dies natürlich durch wissenschaftliche Studien widerlegt wurde, bleibt die Grundidee bestehen, Männer seien sowohl schlauer als auch dümmer als Frauen. (Gates, 1994, S. 28) Der Begriff des Genies an sich ist in Bezug auf die Genderforschung problematisch – mit seiner Abstammung aus dem lateinischen Wort

„ingenium“, geht man davon aus, dass sämtliche Fähigkeiten und Personenzüge des Genies angeboren sind und somit von Gott gegeben. Dies wurde als ein Exklusivrecht der Männer angesehen. Genie sei praktisch die Steigerung der Männlichkeit, so zumindest nach dem Philosophen Otto Weininger aus dem Jahr 1905. Geniale Menschen (Männer) galten in seiner Ansicht als vollkommen, sie tragen also auch das Weibliche in sich. So war die Weiblichkeit nur als Teil angesehen und konnte aufgrund der Unvollkommenheit keine Genialität in sich tragen. Der Spielraum, der in diesem Verständnis Kritik am Genie zulässt, ist also bedeutend gering. (Kogler, 2013, S. 12ff; Müller-Oberhäuser, 2009, S. 112ff) Heute weiß man, dass Genie selbst ein soziales Konstrukt darstellt. Es wird Menschen, ungeachtet von messbaren Talenten, abhängig von ihrer kulturellen Sozialisation zugeschrieben. Im historischen Kontext waren dies meistens Männer. Obwohl der Diskurs um das angeborene Genie heute weit weniger wichtig ist, wird im musikgeschichtlichen Kontext noch immer darauf zurückgegriffen, beispielsweise bei der Auswahl der Komponisten und Musiker, die im Kanon oder in den Lehrplänen an Schulen repräsentiert sind. (Müller-Oberhäuser, 2009, S. 123f) Genie als Legitimation für Komponisten und ihre Werke ist gleichzeitig der Ausschluss von allem, was der Definition nicht entspricht.

Neben dem männlichen Genie war also nicht viel Platz für Personen, die dem gesellschaftlichen Bild nicht entsprachen: Frauen, die als Künstlerinnen leben wollten. Denn Genie existierte nicht geschlechtsungebunden, es war rein männlich konnotiert – das weibliche Gegenstück war die das Genie inspirierende Muse. „[...] das Rollenbild der Muse sieht eigene Kreativität nicht vor, daher ist auch die Biographik selten an ihrem künstlerischen Handeln interessiert.“ (Unsel, 2010, S. 92) Somit gingen künstlerische Wege, die Frauen beschritten, verloren, weil sie nicht als Künstlerinnen ernst genommen wurden, und ihre künstlerischen Tätigkeiten nicht als geschichtswürdig angesehen wurden. Es folgte die Reduktion auf das Leben als Muse, wie beispielsweise bei Alma Mahler Werfel.

3.2.1. Die Eigenschaften der Genies

In der Geschichte wurden den Genies gewisse Eigenschaften und Fähigkeiten zugeschrieben. Im Vergleich verschiedener Quellen fällt sofort auf, dass Genie mit Freiheit verbunden ist. Es steht zwischen Natur und Gesetz. Allgemeingültige Normen gelten nicht für Genies, sie dürfen anders sein in Bezug auf die moralischen Vorstellungen und Werte, die allgemeingültig in ihrer Zeit waren. So können negative Eigenschaften von Genies beinahe in positive umgewandelt werden oder zumindest von der Gesellschaft akzeptiert werden, da die Menschen durch ihr Genie ohnehin nicht in bürgerliche Normen eingeordnet werden können. (Unseld, 2013; S. 35ff; Miller, 2019, S. 36ff) In Anbetracht dessen lässt sich die erste Exklusion von Frauen aus dem Topos des Genies erkennen. Abweichungen von Normen oder das Hervortreten von „negativen“ Eigenschaften standen Frauen einfach nicht zu.

„Weigert sich die Frau, diese angeblich biologisch determinierte soziale Position einzunehmen, so trifft sie der Vorwurf widernatürlichen Verhaltens.“

(Horlacher, 2009 S. 63)

Während Genies das Schöpferische, Schaffende, Originelle, Natürliche aber auch Aggressive und Andersartige und somit männlich konnotierte Eigenschaften zugeschrieben werden, wird dies den Frauen grundsätzlich abgesprochen, mit der Begründung, dass das Schöpfer-Konzept Kreativität und Potenz einschlieÙe. Die Fähigkeit, Kinder auf die Welt zu bringen, wurde mit der rein männlichen Fähigkeit, Werke zu kreieren verglichen und so wurde aus männlicher Sichtweise die Kunstproduktion von Frauen ausgeschlossen. (Unseld, 2013, S. 39; Müller-Oberhäuser 2009, S. 114ff) Es tritt hervor, dass die Weiblichkeit und vor allem die damit verbundene angeborene Fähigkeit, Kinder zu gebären, zu dieser Zeit noch immer einen großen Mythos darstellte. Es war etwas, das Männer einfach nicht erreichen konnten und somit vielleicht auch fürchteten. (Müller-Oberhäuser, 2009, S.122ff)

3.2.2. „Weibliche“ Eigenschaften im Kontrast und Einklang zum Genie

Es ist natürlich aus heutiger Sicht stark anzuzweifeln, dass Eigenschaften wirklich den jeweiligen Geschlechtern zugeordnet werden können, auch wenn bestimmte Charakteristika nach wie vor klischeehaft „gegendert“ werden, daher wird hier vom historischen Kontext des 18., 19. und frühen 20. Jahrhundert gesprochen.

Im Vergleich verschiedener literarischer Quellen tritt immer eines hervor: In der Kulturgeschichte und somit auch in der Musikgeschichte wird der Mann als Standard angenommen. Man schreibt Frauen also automatisch den Stand einer Minderheit zu – egal wie viele es sind. (Horlacher 2009, S. 53ff; Kreuziger-Herr, 2009, S. 23f, S 28 ff; Kogler 2013, S. 9) Die Abweichung, das Weibliche, kann also nur eine Nachahmung darstellen, eine mindere Variante, die dem Mann untersteht. Aufgrund der historisch so starken Verankerung dieser Gedanken, gilt es bis heute noch Missstände aufzuklären. Bereits in der griechischen Antike sah Aristoteles die Frau als unvollständigen Mann an. In unseren Kulturkreisen dürfte die Schöpfungsgeschichte aus der Bibel auch lange zu diesem Klischeebild beigetragen haben: die Frau wurde aus dem Mann geschaffen, sie ist ihm unterwürfig. Trotzdem sind es auch weiblich konnotierte Eigenschaften, die Genies auszeichnen. Laut der Klavierschule von Louis Köhler (zitiert nach Miller, 2019, S. 34ff) erfassen Frauen Musikwerke intuitiv und emotional. Diese Eigenschaften beschrieben im 19. Jahrhundert die musikalische Auffassung von Frauen, sie wurden auch den Genies zugeschrieben.

„Während bei den meisten Eigenschaften (...) die männliche Konnotation offensichtlich ist, stellt die Verbindung von ‚Männlichkeit‘ mit ‚Natürlichkeit‘ – verbunden mit Naivität, Spontaneität, Intuition und Emotion – auf den ersten Blick ein Problem dar, ist diese Eigenschaft doch eher weiblich konnotiert.“ (Müller-Oberhäuser, 2009 S. 116)

Wenn beispielsweise von Beethoven als genialen Menschen, als nur durch seine Geburt in den heroenhaften Status des Genies erhobenen Komponisten gesprochen wird, muss einem bewusst werden, dass es sich hierbei um ein Konstrukt sozialer und kultureller Umstände handelte. Trotzdem wird den „großen“ Komponisten dieser Zeit ohne zu überlegen auch heute noch diese Zuschreibung zu Teil und begründet somit auch die Entstehung ihrer großen Werke. Der Komponistin und Pianistin Josepha Auernhammer,

die fast ausschließlich durch ihren Unterricht bei Wolfgang Amadeus Mozart Bekanntheit erlangte und in ihrer Karriere über 60 Werke komponierte, wurde nicht Kreativität und Originalität und somit Schöpfertum zugeschrieben, sondern Ruhmsucht. (Unsel, 2013, S. 37) „Das 63ste Werk? – Ey, ey, das ist für den äussern Beruf einer Dame, auch von noch so vielem innern Berufe zu den Musenkünsten, etwas viel!“ (AmZ 1799, Sp. 90f. zitiert nach Schweitzer, 2012) stand in der Allgemeinen musikalischen Zeitung im Jahr 1799. Bei Genies und Männern wie Beethoven oder ihrem Lehrer Mozart ist es so weit nie gekommen. Wie Christoph Müller-Oberhäuser (2009, S. 124) bemerkt, können Künstlerinnen und Künstler auch weiterhin als Genie bezeichnet werden, nie aber ohne die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die zu der Betitelung führen, zu hinterfragen.

Während Genie und die dazugehörigen Eigenschaften als exklusiv männlich galten, blieb Frauen die Bescheidenheit und Demut. Diese Bescheidenheit begründet vielleicht in manchen Fällen die fehlende Teilhabe von Frauen und die wenigen Veröffentlichungen von Kompositionen, in anderen Fällen wurde sie aktiv inszeniert, um so die Teilhabe von Komponistinnen zu begründen. Melanie Unsel (2013, S. 42f) gibt dem Phänomen den Namen „Bescheidenheitsstrategie“. Während Genie in seinem damaligen Verständnis geprägt war von Grenzüberschreitungen, war das Frauen nicht möglich, denn es galt als unehrenhaft. Im Widmungstext der Ballade der Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis beschreibt sie die Veröffentlichung als „Wagestück“ und dass sie das Werk „in die Welt schicken muss“ anstatt es nur „zu Hause für sich zu sprechen“. Da Maria Theresia Paradis aber als Pianistin längere Konzertreisen unternahm, kann man hier von Bescheidenheit als strategisch eingesetzte Inszenierung ausgehen. (Unsel, 2013, S. 43) Das Gegenstück zu dieser Strategie verfolgte Johanna Kinkel bei Schumanns Aufruf an Komponistinnen Werke für ein Sonderheft der „Neuen Zeitschrift für Musik“ einzureichen – sie komponierte ein Trinklied für Männerchor und überschritt damit ganz bewusst die „weiblichen“ Grenzen. (Kreutziger-Herr, 2009, S. 32)

Sie schrieb dazu: „Da Sie mir mittheilen, dass das nächste Heft mehrere Beiträge von Damen enthalten und also vermuthlich das Sanfte, Zarte, mehr darinnen vorherrschen wird, so habe ich ein anderes Genre diesmal gewählt,

weil ich glaubte, es würde ihnen nicht unlieb seyn, wenn ein bisschen Schat-
ten auf diese Mondlichter fiel.“ (Kreutziger-Herr, 2009 S. 32)

Kinkel schien durchaus bewusst zu sein, was von den Frauen erwartet wurde und welche Stereotype vorherrschten und bedient werden mussten. Schumanns Beschreibung der Komposition von Johanna Kinkel hebt hervor, dass die Komponistin normalerweise ja durchaus einen „weiblichen“ Schreibstil besitzt:

„[...] Sehr verschieden von dem Beitrag dieser reichbegabten Künstlerin ist der einer andern, ein Trinklied und noch mehr eines in G-Moll. Scheint mir diese dunklere, fast wild auftretende Tonart auch nicht vom Gedicht geboten, das heiter und schönsinnig zur Werthhaltung unserer theuersten Güter auffordert, so mag die Auffassung der Componistin als ein Zeichen der Zeit angesehen und vielleicht aus jener weiblichen Dichterschule hergeleitet werden, die wir aus Rahel's und Bettina's Schriften kennen. Wer die Componistin, ihre musikalische, durchaus weibliche Natur genauer schätzen lernen will, mag es aus ihren vor Kurzem erschienenen Liederheften, die der innigsten Anerkennung würdig, wie sie sie bereits überall gefunden haben.“ (Schumann, 1838, S. 106)

Blickt man auf das Genie, müssen „weibliche“ Eigenschaften also getrennt vom Geschlecht der Frau betrachtet werden. Große Komponisten, als Genies betitelt, wurden hochgelobt für Eigenschaften, die normalerweise als feminin galten, große Komponistinnen und Musikerinnen, galten als Ausnahme und wurden als „männlich“ beschrieben. Dies zeigt, dass „weibliche“ Eigenschaften, nur dann negativ sind, wenn es eine Frau ist, die dadurch beschrieben wird. Dasselbe gilt für künstlerische und persönliche Grenzüberschreitungen – einerseits eine Notwendigkeit für die männlichen Genies, andererseits stark kritisiert bei Künstlerinnen.

3.2.3. Der Begriff „Genie“ im Blickpunkt der Expertinnen und Experten

„Es stört furchtbar, und das ist ein Klischee, das mit der Realität einfach nichts zu tun hatte. Ein schlimmes Klischee, was einfach die Außensicht beschreibt. Es ist eine Arbeit wie jede andere auch. [...] Dieser Geniekult ist einfach entsetzlich, aber damit haben nicht nur die Frauen zu kämpfen.“

Wie in Kapitel 3.2. ausgeführt, beschreibt Carola Bauckholt die (negativen) Nachwirkungen des Geniekults auf Komponistinnen und Komponisten der Gegenwart. Monika Parkfrieder misst dem Begriff „Genie“ nur noch eine geringe Bedeutung bei.

„Ich würde sagen, er spielt heutzutage wenig Rolle, weil es trotzdem ein Handwerk ist. Wenn man weniger Übung hat, z.B. wenn man ein Kind bekommt, dann merkt man das. Ich ziehe da immer gerne den Vergleich zum Sport, z.B. Marcel Hirscher hat irrsinnig viel getüftelt und gearbeitet, er hatte natürlich ein Talent, aber es zählt was er daraus gemacht hat. Ist er deshalb ein Genie? Nein, finde ich nicht. Im Sport sieht man das viel mehr, dass da mehr dazu gehört.“ (Monika Parkfrieder)

Die beide Aussagen der Komponistinnen heben jedoch gleichermaßen hervor, dass sich die Komposition vom Mythos des angeborenen Genies loslösen muss und als normaler Beruf angesehen werden soll. Im Zentrum soll nicht das Talent der Komponistinnen und Komponisten stehen, sondern das, was sie durch Ausbildung und künstlerische Praxis daraus machen. Die Komponistinnen wollen mit ihrer Arbeit auch so wahrgenommen werden. Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, wo die musikalische Ausbildung und die kulturellen Möglichkeiten der Komponisten aufgrund der vorherrschenden Genieästhetik in den Hintergrund gerieten, gibt es zum jetzigen Zeitpunkt ein Bewusstsein dafür, dass mehr dazu gehört als angeborenes Talent. Obwohl dieses Bewusstsein unter den Komponistinnen und Komponisten existiert, wird der Begriff „Genie“ medial, zu Vermarktungszwecken und auch als Begründung für Kreativität und Originalität auch heute noch verwendet. (Müller-Oberhäuser, 2010, S. 124) Gerade im Beethoven-Jahr 2020 dominiert das Genie gemeinsam mit Beethovens Namen die Schlagzeilen zu diesem Thema. Unter bestimmten Voraussetzungen kann die Zuschreibung Genie auch heute noch verwendet werden: Es braucht eine differenzierte Auffassung des Begriffs, der auch berücksichtigt, dass Frauen historisch ausgeschlossen wurden, und dass der Begriff in einer bestimmten Zeit konstruiert wurde, somit relativ ist, immer wieder neu ausgelegt wurde und auch jetzt noch neu ausgelegt werden kann. (Müller-Oberhäuser, 2010, S. 124) Es muss weiterhin kritisch hinterfragt werden, was „genial“ im jeweiligen Kontext bedeutet, und ob auch Komponistinnen und Komponisten, die nicht ins ursprüngliche Schema passen (Frauen, BIPOCs, etc.), gemeint sein könnten.

3.3. Fehlende Orchesterwerke von Frauen

Denken wir an Kompositionen von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert, sind es vor allem Werke für Klavier oder Gesang, die in unseren Köpfen präsent sind. Für Musikerinnen und Komponistinnen zu dieser Zeit waren die Antworten auf die Frage „Für welche Besetzung soll ich ein Stück komponieren?“ eher begrenzt. Durch die Betrachtungsweise von großen Komponisten wie Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms, die allein durch ihre Geburt in den Stand genialer Künstler erhoben wurden, geht die realistische Sichtweise verloren. Sowohl die Ausbildung des Künstlers als auch das Schaffen des Werkes wird von sozio-kulturellen Faktoren beeinflusst. Die Zeit, Raum und Gesellschaft bieten einerseits Rahmenbedingungen für Komponisten, andererseits auch Zugangsbarrieren für Komponistinnen. Zum Komponieren ist nämlich eines notwendig, das in der Diskussion rund um das Genie oft vergessen wird: Kenntnisse über Theorie, Instrumente, Kompositionsregeln, etc. (Green, 1997, S. 93) Während die oben genannten Komponisten alle in ihrer Laufbahn Instrumental- und Kompositionsunterricht erhielten, wurde Frauen dieser Zugang zum großen Teil verwehrt. Eine musikalische Grundausbildung gehörte zwar zur guten Erziehung bürgerlicher Töchter, ging aber selten weiter in die Professionalisierung. Diese Kenntnisse werden wichtiger, je komplexer die Werke werden. Wer ein Orchesterwerk schreiben möchte, muss über alle wichtigen musikalischen Parameter Bescheid wissen und muss die Instrumente kennen. Wenn es allerdings aufgrund des Geschlechts nicht möglich ist, eine Ausbildung in diesem Bereich zu erhalten, bietet es sich eher an, für das Instrument zu schreiben, das man am besten kennt, was möglicherweise eine Erklärung für die Vielzahl an Klavier- und Gesangswerken von Komponistinnen sein könnte. Erst in den letzten beiden Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts begannen die großen europäischen Konservatorien, Frauen in die fortgeschrittenen Theorie- und Kompositionsklassen aufzunehmen, und dann auch nur widerwillig. (Gates, 1994, S. 31f)

Eine weitere Erklärung für die Existenz doch einiger Instrumentalwerke liegt in den Möglichkeiten der Aufführung. Was komponiert wird, soll im besten Fall verlegt und aufgeführt werden. Aus diesem Grund war es naheliegend, für das eigene Instrument zu schreiben und es im Zuge der persönlichen Konzerttätigkeit aufzuführen.

“Most of their work was intended for consumption in the salons or other popular venues where, true to the woman's relatively affirmative role as singers and keyboard players within a domestic sphere, they continued to perform their work, both vocal and instrumental, themselves.” (Green, 1997, S. 95)

Die Wahrscheinlichkeit, einen Verleger für ein Kammermusikwerk geschweige denn Orchesterwerk zu finden, war als Frau geradezu ein Ding der Unmöglichkeit, was nicht zuletzt an der öffentlichen Rezeption von komponierenden Frauen lag. Denn Weiblichkeit war geradezu immer ein Nachteil. Die Frau, die ihren Geist als Komponistin zur Schau stellt, bedroht patriarchalische Definitionen von Weiblichkeit. Deshalb wurde einerseits die Weiblichkeit selbst zur Erklärung des zugeschriebenen Scheiterns einer Komposition herangezogen, und andererseits musste, wenn die Qualität einer Komposition innerhalb der ästhetischen Bedingungen der Epoche selbst nicht mehr geleugnet werden konnte, stattdessen das Geschlecht ihrer Schöpferin verleugnet werden. (Green, 1997, S. 103)

Obwohl Komponistinnen wie Emilie Mayer, die 8 Sinfonien komponierte, (Neuwirth, 2012; frauenkomponiert, 2020) oder Nina Stollewerk im 19. Jahrhundert, durchaus positive Rezensionen erhielten und zu ihrer Zeit häufig aufgeführt wurden, sind ihre Werke heute quasi in Vergessenheit geraten. Diese Werke werden heute meist auf Festivals oder Konzerten aufgeführt, die Komponistinnen in den Mittelpunkt stellen und das obwohl z.B. Emilie Mayer von Kritikern zu ihrer Zeit als „der weibliche Beethoven“ betitelt wurde. (frauenkomponiert, 2020) Erst langsam wird die Musik wiederentdeckt und aufgeführt oder eingespielt, wie z.B. durch die Kammersymphonie Berlin oder die neueste CD-Einspielung der 1. und 2. Sinfonie durch die ndr-Radiophilharmonie. Es wäre durchaus wünschenswert, dass die Kompositionen durch diese neuen Aufnahmen Bekanntheit erlangen und es in den Kanon der Orchesterwerke schaffen, als fehlendes Bindeglied zwischen den Werken von Beethoven, Schubert und Mendelssohn und den Sinfonien von Schumann und Brahms. (frauenkomponiert, 2020)

3.4. Virtuosinnen und Interpretinnen

Die Betitelung „Genie“ galt vor allem für werk-schaffende Künstler – Maler, Dichter, Komponisten. (Kogler, 2013, S. 9ff; Miller, 2019, S.97) Komponisten standen musikalisch aufgrund ihrer Autorschaft an erster Stelle, dahinter folgten Instrumentalistinnen und Instrumentalisten sowie Sängerinnen und Sänger. Ausübende Musikerinnen und Musiker als Virtuosen wurden auf die spieltechnischen Fähigkeiten reduziert. Die Renaissance-Auffassung des universalen Künstlers trug zur Abwertung des Virtuositums bei, denn bis weit in das 19. Jahrhundert wurde die Personalunion von Komponist und Interpret als selbstverständlich angesehen. (Miller, 2019, S.97) Diese Rangordnung in der Musik resultiert daraus, dass das Werk im 19. Jahrhundert immer mehr in den Vordergrund rückt, und die Ausübenden als Mittler zwischen Komponisten und Rezipientinnen und Rezipienten gesehen wurden. Und hier wurde dann unterschieden: zwischen dem „unechten“ Virtuosen, der seine spieltechnischen Fähigkeiten und damit sich selbst als Musiker präsentierte; und dem „echten“ Virtuosen, der sich dem Werk als Interpret unterordnet.“ (Miller, 2019, S. 99) Für Musikerinnen lag in dieser Trennung ein Problem, das mehrere Wurzeln hatte. Die unter 3.2.2. erwähnten weiblichen Eigenschaften wurden ins Negative gewandelt und zur Beschreibung von Virtuosinnen und Virtuosen verwendet. Man sprach den Frauen also die Fähigkeit ab, sich als Interpretin dem Werk zu verschreiben. Wie Clara Schumann, siehe 3.4.1., durch ihre Beethoven-Interpretationen zeigt, können auch Frauen als Ausnahme dem „männlichen“ Interpretentyp zugeordnet werden. Aber ihre Weiblichkeit gab dem in der sozio-kulturellen Auffassung des 19. Jahrhunderts eine natürliche Grenze.

3.4.1. Das Repertoire der Pianistinnen

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist unter den Pianistinnen vor allem die Mozartschülerin Josepha Auernhammer bekannt. Sie spielte bei ihren Konzerten stets mindestens ein Werk ihres Lehrers und Werke ihrer Zeitgenossen. Darüber hinaus integrierte sie auch immer ein selbst komponiertes Stück in ihre Programme, meistens waren es Variationen von Opernarien, Märschen oder Stücken aus dem Ballett. Sie musizierte bei ihren Konzerten auch in Kammermusikformationen, beispielsweise mit der Harfenistin

Josephine Müllner (verh. Gollenhofer) oder auch mit Mozart selbst, die an sie gewidmeten sechs Sonaten für Klavier und Violine (KV 296) (Nopp, 1995, S. 81ff) Eine Besonderheit ihres Repertoires stellte Mozarts Klavierkonzert Nr. 10 für zwei Klaviere in Es-Dur (KV 365) dar. Es ist das erste Klavierkonzert zu vier Händen, wobei beide Stimmen gleichrangig in Virtuosität komponiert sind. Mozart und Auernhammer führten es mehrmals gemeinsam auf, wobei Auernhammer den Part des 1. Klavieres spielte. (Kreutziger-Herr, 2009, S. 38f) Bei Auernhammer zeigt sich auch der Trendwandel vom Virtuositum zum Interpretentum. Denn gegen Ende ihrer Karriere wurde sie häufiger für ihren Fokus auf die spieltechnischen Fähigkeiten und ihren Mangel an Interpretation kritisiert, was auch Zeichen vom Stilwandel zwischen Mozart und Beethoven ist. (Schweitzer, 2012)

Im 19. Jahrhundert eroberten dann durchaus mehr Frauen die Konzertsäle des deutschsprachigen Raumes. Es waren vor allem Pianistinnen, die nach Professionalität strebten. Das Klavier war eines der Instrumente, die aufgrund der verhältnismäßig geringen (Körper)Bewegung, die beim Spielen notwendig ist, nicht als unschicklich für Frauen galt. Auch galt das Klavier bereits im 19. Jahrhundert als Statussymbol für wohlhabendere Familien, und so wurde den Töchtern Klavierunterricht ermöglicht. (Miller, 2019, S. 48) Und wo unterrichtet wird, werden Talente entdeckt und Karrieren als professionelle Musikerinnen bilden sich. Bei den Auftritten der Pianistinnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte Beethoven zu den meistgespielten Komponisten. Gerade Beethoven, der als „männliches“ Komponistenideal gilt, wurde auf die Programme gesetzt. Er verkörpert das Bild des Heroenhaften, das Aggressivität und Gewalt im künstlerischen Sinne mit Schöpferkraft und Stärke verbindet. (Unsel, 2013, S. 35ff)

Clara Schumann leistete Vorarbeit für spätere Pianistinnen, da sie von Beginn ihrer Konzerttätigkeit an Beethovens Werke in ihre Programme integrierte. Sie widmete sich vor allem den Klaviersonaten, die zu diesem Zeitpunkt (Beginn der 1830er Jahre) noch wenig gespielt wurden und brachte sie so sowohl dem Publikum, als auch anderen Pianistinnen und Pianisten näher. Ihr ist es auch zuzuschreiben, dass die Klavierwerke ihres Mannes und zum Teil auch jene von Johannes Brahms' öfter gespielt wurden. In ihrer späteren Konzerttätigkeit verzichtete Clara Schumann auf das öffentliche Musizieren ihrer eigenen Werke und konzentrierte sich ganz auf Beethoven, Schumann, Brahms und andere männliche Komponisten. Sie ordnete sich somit als Interpretin ganz dem Werk

dieser wichtigen Komponisten unter, anstatt sich durch Eigenkompositionen selbst in den Mittelpunkt zu stellen.

Es wurde angenommen, dass Frauen von Natur aus „das tiefere Verständnis für Beethoven fehle“ (Miller, 2019 S. 63) und gleichsam wurde Pianistinnen empfohlen, doch eher Mendelssohn oder Chopin zu spielen, da diese eher als „weibliche“ Komponisten galten. Dies beschreibt auch die Grenze des weiblichen Interpretentums. Trotzdem gehörten die großen deutschen „Meister“ zum Repertoire der Pianistinnen des 19. Jahrhunderts, wie auch z.B. bei Wilhelmine Clauss-Szarvady oder Sofie Menter. Das Repertoire, das nun in den Konzerten gefordert wurde, stellte neue Ansprüche an die Spieltechnik. Der Klaviersatz wurde komplexer. Es galt aufgrund der aufsteigenden technischen Schwierigkeiten als „männlich“ (Miller, 2019, S.63ff)

„Wer fühlte sich jemals – die Galanterie bei Seite gelassen – vollkommen befriedigt durch die Wiedergabe einer Beethoven’schen Sonate von Frauenhand? Hier ist zu viel Polyphonie, - das komplicirte Stimmengewebe vermag der weibliche Geist nicht zu überschauen. Das Weib ist im Lieben wie in der Kunst, vorwiegen homophon angelegt. – Beethoven war eine zu rein männliche Natur, als daß ein Weib ihn erschöpfend wiederzugeben vermöchte.“
(Lüning, 1878, zitiert nach Miller, 2019, S. 36)

Vielleicht entstand gerade deshalb eine Programmgestaltung der Pianistinnen, bei der das männliche Komponistenideal Beethoven mit anderen „männlichen“ Komponisten gespielt wurde: Da den Frauen zu dieser Zeit nur eine mindere Fähigkeit in der Interpretation zugesprochen war, mussten sie sich mit ernsthaften „männlichen“ Werken beweisen. Das eigene kompositorische Repertoire geriet so in den Hintergrund. Dazu kam, dass im 19. Jahrhundert ein Wandel passierte: die Zentrierung vom Virtuosen am Instrument ging auf das Werk über. Durch die Entscheidung, welche Stücke aufgeführt werden, entstand eine Hierarchie der Werke und schloss somit alles aus, was nicht aufgeführt wurde. (Gates, 1994, S. 27ff) Dies beinhaltete auch die selbst komponierten Werke der Pianistinnen und kann so auch erklären, warum auch heute verhältnismäßig wenige Werke von Komponistinnen bei Klavierkonzerten gespielt oder an Hochschulen unterrichtet werden. Was nicht aufgeführt wird, kann auch nicht als Teil des Kanons tradiert werden.

3.4.2. Die Harfe als Schlüssel zum Orchester

Nicht jedes Instrument wurde im 18. und 19. Jahrhundert als geeignet für Frauen angesehen. Die begrenzte Auswahl an schicklichen Instrumenten erschwerte zusätzlich die volle künstlerische Entfaltung von Musikerinnen. Neben dem Klavier etablierte sich die Harfe aber schnell als „Fraueninstrument“. Während die Violine aufgrund der großen Bewegungen für Frauen lange als unschicklich galt, konzentrierte man sich bei der Harfe auf die ansehnliche Form des Instruments und nicht auf die für Frauen unpassende Spielposition. (Adelson und Letzer, 2009, S. 320f) Ihr wird zugesagt, das Schöne in den Frauen hervorzubringen und darüber hinaus gilt sie als sanftmütig und harmonisch. Diese „weiblichen“ Eigenschaften sind Grund dafür, dass die Harfe als unpassendes Instrument für Männer eingestuft wird. Zu beachten ist, dass aber nie damit argumentiert wurde, dass Frauen die Harfe besser spielen können, sondern dass Männer beim Spielen der Harfe musikalisch, intellektuell und körperlich unterfordert sind. Demnach galt die Harfe im 19. Jahrhundert als das ideale Instrument für die geringere Leistungsfähigkeit der Frau. (Miller, 2019, S. 46) Die Zuschreibung der Harfe als Fraueninstrument eröffnet privilegierten Frauen, die Möglichkeit einer professionellen Musikkarriere. Die Geschichte von Harfenistinnen in bedeutenden Positionen geht in Österreich bis Anfang des 19. Jahrhunderts zurück. Josephine Gollenhofer, geb. Müllner wurde als erster Frau der Titel „Kammervirtuosin“ von Kaiser Franz I. verliehen. Sie war ebenfalls als erste Hof-Harfenmeisterin in der Wiener Hofkapelle bekannt. Auch in Deutschland gab es bereits 1823 die erste Harfenistin in einem Orchester – im Stuttgarter Hoforchester von König Wilhelm I. von Württemberg. Im Laufe des 19. Jahrhunderts gab es auch bereits Stellenanzeigen in Zeitungen, wo dezidiert Harfenistinnen oder Harfenisten für Hofkapellen und Orchester gesucht wurden. (Ahrens, 2018, S. 15)



Ein guter Theaterharfenist oder Harfenistin,
welche Engagement am Theater der grossen Oper in **Marseille**
annehmen möchten, sind gebeten, ihre Bedingungen an **H. H.**
postlagernd Homburg v. d. H. einzusenden.

Abb. 1 Stellenangebot aus dem Jahr 1881 (Ahrens, 2018, S. 15)

3.4.3. Streich- und Blasinstrumente und die Schönheit der Frau

Die Einteilung von Instrumenten in „schicklich“ und „unschicklich“ gestaltete die Instrumentenwahl von Frauen schwierig. Während über Pianistinnen und Harfenistinnen doch einiges überliefert wurde, weiß man wenig über Blasmusikerinnen. Während es zu Blechblasinstrumentalistinnen so gut wie keine Informationen gibt, findet man in der Geschichte des 19. Jahrhunderts des deutsch- und französischsprachigen Raums doch ein paar Biografien von Klarinetistinnen, wie beispielsweise in der Schweizer Musikerfamilie Schleicher. Josepha Schleicher, sowie ihre beiden älteren Töchter Cordula und Caroline spielten mehrere Instrumente, darunter neben Violine auch die Klarinette. Die beiden Töchter gehören wahrscheinlich zu den frühesten Beispielen von Orchestermusikerinnen abseits der Harfenistinnen, da sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Züricher Orchestern, „Ab dem Musiksaal“ und der „Züricher Allgemeinen Musikgesellschaft“ musizierten. (Hoffmann, 2014) Caroline Krähmer spielte im Badener Orchester dann sogar erste Violine und Solostellen für Klarinette. (Herold, 2009) Die Rezensionen, die vor allem Caroline Krähmer (geb. Schleicher) von den Kritikern bekam, sind durchwachsen und zeigen auf, welche Schwierigkeiten und Hürden es für Frauen zu dieser Zeit gab. Positive Kritiken loben ihre Fingerfertigkeit, ihr Piano und die Weichheit und Reinheit des Klanges, alle Kritiken beinhalten aber einen Verweis auf ihr Geschlecht. Sie wird in einer dafür gelobt, nie die Grenzen ihrer Weiblichkeit zu überschreiten, in der nächsten Kritik wird ihr Spiel als zu weiblich betitelt, mangels fehlender Stärke, man könne sie also nicht mit ihren männlichen Kollegen vergleichen. (Herold, 2009) Auch der exotische Anblick, einer Klarinette spielenden Frau, wird in den Kritiken behandelt, dies betrifft nicht nur Caroline Krähmer, sondern auch den Auftritt anderer Klarinetistinnen, wie z.B. hier die Rezension des Konzertes einer Klarinetistin in Frankreich 1879:

„Mochte ich noch so sehr die Augen schließen, um sie nicht zu sehen und desto besser zu hören, so sah ich sie doch eben so gut, und das, ich gestehe es, verdarb mir ein wenig das Vergnügen, welches die Reinheit der Töne in mir erweckte, die sie ihrem Instrumente zu entlocken wusste. Diese junge Person besass Talent, aber es sah sehr lächerlich aus“. (AMZ 14, 1879, Sp. 684 zitiert nach Miller S. 46)

Obwohl zwischen den nachgewiesenen Orchesterengagements der beiden Klarinetistinnen und dem Auftritt der französischen Klarinetistin beinahe 70 Jahre liegen, wurde der Anblick einer Klarinette spielenden Frau noch nicht normalisiert. Das Instrumentalspiel von Frauen musste ansehnlich sein. Die Schönheit, Anmut und der Liebreiz der Instrumentalistin wurden in fast allen Kritiken behandelt, was gleichzeitig auch als wichtigstes Gegenargument für Frauen als Blasinstrumentalistinnen galt, es sah einfach nicht angemessen aus.

Auch bei den Streichinstrumenten war die Optik ein ausschlaggebendes Argument gegen Musikerinnen. Hier ging es weniger um das „entstellte“ Gesicht wie bei den Blasinstrumenten, sondern um die unschickliche Haltung. Die Violine galt aufgrund der Armbewegungen, die für das Spiel notwendig sind und aufgrund der Haltung in der Nähe der Brust zu Beginn des 19. Jahrhunderts als „unschickliches“ Instrument. Auch das Cello galt aufgrund Spielposition als unmöglich für Frauen. (Miller, 2019, S.41f) Weiters wird bei Streichinstrumenten die große (Bogen)-Bewegung als zu großer Kraftaufwand für Frauen empfunden.

„Gewisse Instrumente erfordern [...] eine solche Stellung, und Lage des Körpers, die sich mit den Begriffen des sittlichen Anstandes nicht genau verträgt. Denn sie erwecken in der Seele gewisse Bilder, und Nebenideen, die den Fall, durch ein Beyspiel erläutere, ob ich gleich den Leser werdeh hinzudenken lassen müssen. Ein Frauenzimmer spielt das Violoncell. Sie kann hiebey zwey Uebelstände nicht vermeiden. Das ueberhangen des Oberleibs, wenn sie hoch (nahe am Steg) spielt, und also das Pressen der Brust, und denn eine solche Lage der Füße, die für tausende Bilder erwecken, die sie nicht erwecken sollten; sed sapienti sat.“ (Junker, 1784, S. 96 zitiert nach Miller, 2019, S. 42)

Auch wenn es sich um seine persönliche Meinung handelte und nicht um eine Universalmeinung, zeigt diese Kritik an Violoncello-spielenden Frauen von Carl Ludwig Junker wie sehr Musikerinnen auf die Optik reduziert wurden. Die Reduktion auf die äußere Erscheinung und die damit einhergehende Sexualisierung der Frau, stets begleitet von der Frage, inwieweit sich das bürgerliche Weiblichkeitsideal mit den für das Instrumentalspiel erforderlichen Bewegungen verträgt, drängen die Musik und das tatsächliche Können in den Hintergrund und hinderten lange Frauen daran, dieses Instrument zu

erlernen. Der Komponist Hans Adolf von Eschstruth zeigt als einer der wenigen, dass es ja eigentlich um etwas anderes gehe, als die Optik der Musikerinnen.

„Sovil ist sicher, dass jene physischen Nebenidéen nur in der Seele des Wollüstlings entstehen können, der in das Concert kommt u sehen und zu plaudern, nicht zu hören. Allem musicalischen Instrumente sind für's Or und Herz, nicht für's Auge, und wenn di Musik auf uns wirkt wi si sol, so müssen wir vergessen wi di Töne, di uns entzücken, erzeugt werden.“ (von Eschstruth, 1784 zitiert nach Miller, 2019, S. 43)

Komponistinnen und Komponisten, die durch ihre Autorenschaft Überdauerndes kreieren, bleiben aufgrund ihrer Werke, vorausgesetzt sie werden wiederholt aufgeführt im Kanon, und somit im Gedächtnis. Dahingehend bleiben Solistinnen und Solisten, sowie Orchester- und Kammermusikerinnen und -musiker weitgehend unbekannter, wenn sie nicht durch absolutes Virtuosität Berühmtheit erlangen. Sowohl bei den Pianistinnen als auch bei den Streich- und Blasinstrumentalistinnen ging man aber grundsätzlich nicht davon aus, dass sie Brillanz auf ihren Instrumenten erreichen können. Negative Zeitungsrezensionen in Bezug auf die Optik und die stete Betonung des „minderen“ im Gegensatz zum männlichen Künstler, anstatt den ganzen Fokus auf die Leistung zu setzen, erschwerten es für Künstlerinnen historiographiewürdig zu werden.

3.4.4. Die Ausnahme Kindervirtuosinnen

Gerade auf den „unschicklichen“ Instrumenten waren konzertierende Frauen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich und galten als Ausnahmen. Es blieb oft bei einzelnen Konzerten, anstatt einer langen Künstlerinnenkarriere. Die Gründe wurden schon in mehreren Kapiteln behandelt: Den Musikerinnen fehlte es entweder an Unterstützung oder geeigneter „Infrastruktur“, sie kamen in den Kritiken aufgrund der „schwächeren“ Natur der Frauen schlecht weg, spielten zu „weiblich“ oder wurden nur auf das Äußere reduziert. Es war in den Köpfen der Menschen, dass Frauen schlechtere Musikerinnen als Männer seien. Bei konzertierenden Kindern stand das Geschlecht nicht im Vordergrund, was auch Mädchen ermöglichte, Konzerte zu spielen. Eines der berühmtesten Beispiele ist Mozarts Schwester Maria Anna, die als Kind mit ihrem Bruder

als Wunderkinder auf Konzertreisen in Europa war. Die Kritiken lobten stets beide Kinder. (Kreutziger-Herr, 2009, S. 36; Tenschert, 1951, S. 198f) Was mit Chancengleichheit begann, endete mit der Pubertät. Nannerl Mozart war zu alt, zu weiblich geworden, für die Konzerttätigkeit. (Unsel, 2005, S. 36ff)

„Die Wogen von Bewunderung und Anerkennung galten beiden Geschwistern. Freilich konnte das Kind [Maria Anna Anm.] mit dem beispiellosen Entwicklungsgang Wolfgangs auf die Dauer nicht Schritt halten und schaltete bereits bei den italienischen Reisen des erfolgreichen Opernkomponisten mit dem Vater und bei der großen Reise mit dem Endziel Paris, die Mama Mozart mitzumachen hatte, aus.“ (Tenschert, 1951, S. 198)

Der Autor dieser Zeilen nahm selbstverständlich an, dass sie mit dem Genie Mozart nicht mehr mithalten konnte. Das Zitat des Musikwissenschaftlers Roland Tenschert aus einer Schrift zum 200. Geburtstag von Nannerl Mozart zeigt, dass es auch Mitte des 20. Jahrhunderts nicht in Erwägung gezogen wurde, dass es andere Gründe für Anna-Marias Fernbleiben bei den Konzertreisen gab, als „zu wenig Talent.“ Die Karrieren der jungen Mädchen verloren sich aber meistens mit der Pubertät, wo man sie nicht mehr losgelöst von kulturell eingprägten Normen betrachten konnte, und dann wieder alle Einschränkungen zutrafen, die auch für erwachsene Musikerinnen galten.

3.4.5. Die Ausnahme Sängerin

Während Frauen historisch betrachtet jede Körperlichkeit und Sexualität abgesprochen wird, werden sie oft in ihrer Rolle als Mutter auf diese Körperlichkeit reduziert. Dabei galten Frauen immer als das auch körperlich schwächere Geschlecht, bei dem sich Intelligenz und Reproduktionsfähigkeit ausschließen.

„Dies führt, um den Bogen zurück zur Musik zu schlagen, im Extremfall sogar so weit, dass [...] Gesang für Frauen sogar von Medizinern als unnütz und aufgrund ihrer vermeintlich schwächeren Konstitution sogar als potentiell tödlich eingestuft wird.“ (Horlacher, 2009, S. 63)

Trotzdem waren es gerade die Sängerinnen, die aus dem klassischen Rollenbild der Frau ausbrechen konnten. Dem Genie waren Eigenschaften erlaubt, die die Regeln sprengen,

es gehörte zur Persönlichkeit eines Genies dazu, an die Grenzen der Erlaubtheit zu gehen. Männliche Virtuosen standen Eskapaden in einem gewissen Ausmaß ebenso zu. Im Gegensatz dazu durften Frauen als Instrumentalvirtuosinnen jedoch nie aus den sittlich von ihnen verlangten Verhaltensweisen ausbrechen, mussten zurückhaltend, bescheiden und schamhaft sein und wurden künstlerisch weniger ernst genommen als ihre männlichen Kollegen. Die Sängerin stellte diesbezüglich eine Ausnahme dar. Das Können der Sängerin, vor allem der virtuose Koloraturgesang, wurde umjubelt wie beispielsweise Paganinis Geigenspiel. Die Sängerin wurde als Primadonna, als Star, gefeiert. Negative Eigenschaften wie Eitelkeit oder Geldgier oder ebenfalls die gegen die Sittlichkeit sprechenden Verführungskunst, Sinnlichkeit und erotische Ausstrahlungen wurden als Teil ihrer Künstlerpersönlichkeit akzeptiert. Es galt zwar als skandalträchtiger als bei männlichen Virtuosen wie z.B. Paganini, gehörte aber zum Mythos der Primadonna. (Miller, 2019, S. 144ff) Dies lag unter anderem begründet darin, dass die Sängerin ursprünglich nicht auf den Bühnen des Konzertsales auftrat, sondern im Zuge von Opernaufführung eine Rolle verkörperte.

„Priesterliche Werktreue, hinter der der Musiker als Person verschwindet, steht im grellen Gegensatz zur Primadonna, die über die ihr übertragene Opernrolle hinaus immer auch sich selbst darstellt und deren Selbstdarstellung stets auch ein Rollenspiel ist, ja, bei der das Verschmelzen von Rolle und Person auf der Bühne wie im realen Leben geradezu gefordert wird.“ (Miller, 2019, S. 154)

Die Oper war ein Platz, an dem Sinnlichkeit und Freizügigkeit dargestellt wurden, und so einen Ausbruch aus der bürgerlichen Gesellschaft ermöglichten. Es zeigte sich auch in Hosenrollen, bei denen die Geschlechtergrenzen auf kokette und sinnliche Art und Weise überschritten wurde. Die Überschreitung der bürgerlichen Normen faszinierte das Publikum, und schockierte es gleichzeitig. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde die Übereinstimmung von Rollengeschlecht und Stimmfach gefordert – denn Hosenrollen, sowie die gefeierte Primadonna stellten immer auch die hierarchischen Geschlechterverhältnisse infrage. (Miller, 2019, S. 146)

3.5. Die Pädagogin

Im Vergleich von Biographien der Komponistinnen und Komponisten, sowie Instrumentalistinnen und Instrumentalisten bemerkt man, dass die Lehrtätigkeit und die künstlerische Tätigkeit eng verknüpft waren – das Unterrichten gehörte zur Biographie der Künstlerinnen und Künstler des 18. Und 19. Jahrhunderts dazu. (Miller, 2019, S. 34ff; Kreuziger-Herr, 2009; Nopp, 1995, S. 124) Josepha Barbara Auernhammer beispielsweise wurde in der Musikgeschichte nicht primär als Komponistin oder Konzertpianistin bekannt, sondern als Mozarts Klavierschülerin. (Kreuziger-Herr, 2009, S. 38ff) Aufgrund der begrenzten Auswahl an „schicklichen“ Instrumenten, unterrichteten Frauen im 18. und 19. Jahrhundert vor allem Klavier und Harfe, wobei die Popularität der Harfe zu Beginn des 19. Jahrhunderts abnahm und das Klavier seinen Platz in der bürgerlichen Gesellschaft etablierte.

Die Hof-Harfenmeisterin und Kammervirtuosin Josepha Gollenhofer genoss beispielsweise auch einen guten Ruf als Harfenlehrerin. Sie unterrichtete unter anderem Hofdamen und adelige Frauen, aber auch die blinde Harfenistin Karoline Schonz (Schanz) zählte zu ihren Schülerinnen. Sie trat bei Konzerten auch gemeinsam mit Schülerinnen auf und musizierte mit ihnen in einem Harfen-Sextett.

Auch Clara Schumann zählte die Unterrichtstätigkeit selbstverständlich zu ihrem Aufgabenbereich. Sie unterrichtete nicht nur im deutschsprachigen Raum, beispielsweise Julie van Asten, erlangte aber vor allem auch in England einen großartigen Ruf als Klavierlehrerin, deren Vermächtnis durch ihre bekannten Schülerinnen wie Fanny Davies oder I-lona Eibenschütz an die nächsten Generationen weitergegeben wurde. Doch auch in der Pädagogik wurden scheinbare Unterschiede zwischen Frauen und Männern, in der Natur des Menschen begründet, festgestellt und niedergeschrieben. Der Dirigent, Komponist und Klavierpädagoge Louis Köhler veröffentlichte 1860 ein Werk über den Klavierunterricht, in dem er auch ein Kapitel den Unterschieden zwischen Lehrerinnen und Lehrern widmet. Er schreibt von Vor- und Nachteilen, die die männliche und weibliche Natur für den Unterricht mitbringen. Der Schluss daraus ergibt eine Zuteilung der Anfängerinnen und Anfängern zur Lehrerin. Die fortgeschrittenen Schüler sollen im Idealfall von Lehrern unterrichtet werden.

„Der Lehrer ist, gemäß der männlichen Natur, mehr eingreifend, wirklich schaffend, somit kraftvoller als die Lehrerin. Diese aber ist von Natur mehr duldend, anschniegend, vermittelnd. Jener hat demnach als Mann immer eine feste Berufsbestimmung..., die Lehrerin ist von Natur nicht auf einen ausschließlichen Beruf, sondern ganz vorwiegend auf den rein menschlichen hingewiesen. Der männliche Geist ist intellektuell stärker als der weibliche; das weibliche Gemüth ist sinniger, regsamer als das Männliche“ (Köhler, 1860, S.202f, zitiert nach Miller, 2019, S. 34)

Auch diese Aussage ist natürlich in Anbetracht ihrer Zeit und ihres Ortes zu verstehen – diese Eigenschaften wurden den Geschlechtern zugeschrieben, um Unterschiede hervorzuheben und gleichzeitig eine Hierarchie aufzustellen. Löst man diese Charakterzüge aber los von ihrer Geschlechts- und Rangzuschreibung und der Zeit, in der das Zitat verfasst wurde, sind es vor allem die Geduld, die Vermittlung und die Flexibilität („regsamer“) die herausstechen. Diese Eigenschaften werden auch heute noch wichtig für die Unterrichtstätigkeit als Instrumentalpädagoge oder -pädagogin angesehen. Auch wenn es das Kraftvolle und im positiven Sinne „Eingreifende“ ebenfalls zum Unterrichten braucht, sind es im heutigen pädagogischen Verständnis doch eher die von Köhler als „weiblich“ zugeschriebenen Eigenschaften, die als unumgänglich gelten.

Grace Rubin-Rabson versucht in den 1970er Jahren eine Erklärung dafür zu finden, warum es wenig große Komponistinnen gab und beruft sich darauf, dass musikalisch begabte Frauen aufgrund der in der weiblichen Natur liegenden sozialen Art ihr Talent schon immer lieber im Unterrichten entfaltet haben. Die sozialen Kontakte und die unmittelbaren Rückmeldungen der Schülerinnen und Schüler stellen eine größere Leistungsmotivation für Frauen dar als die kompositorische Arbeit, wo das alleinige Ziel das Schaffen eines Werkes ist. (Rubin-Rabson, 1973, S. 49) Gates (1994, S. 29) beschreibt aber, dass Forschungen zu Unterschieden zwischen der Leistungsmotivation von Männern und Frauen belegen, dass es keinen signifikanten Unterschied in den Motivsystemen zwischen den Geschlechtern gibt. Sowohl Frauen, als auch Männer wollen ähnliche Ziele erreichen. Es geht also nicht darum, warum bereits im 18. und 19. Jahrhundert so viele Frauen musikpädagogisch tätig waren, was die Pädagogik als weibliches Feld erscheinen ließ, sondern um die anderen Berufsfelder auf künstlerisch-schaffender oder

künstlerisch-interpretierender Ebene, die für Frauen weniger leicht erreichbar waren. Dies war begründet im Ausschluss scheinbar „weiblicher“ Eigenschaften aus den Definitionen von Genies, Interpreten und Virtuosen und den Zugangsbarrieren zur Musikkarriere abhängig von der durch den Ort und die Zeit gegebene kulturelle Sozialisation.

3.6. Ein Einblick ins 20. Jahrhundert

Das 20. Jahrhundert kann aufgrund seiner vielen musikalischen Strömungen und welt-politischen Geschehnisse kaum als Ganzes gesehen werden. Gerade für Frauen gibt es Anfang dieses Jahrhunderts ein paar grundlegende Veränderungen. Nach dem 1. Weltkrieg wurde das Frauenwahlrecht in Österreich eingeführt. Auch in der Musik ermöglichte eine der wesentlichen Entwicklungen im frühen 20. Jahrhundert einen weiteren Schritt Richtung Professionalisierung. Frauen waren auch an den neu gegründeten Musikkonservatorien als Schülerinnen zugelassen. Im Bereich des Gesangs gab es sogar vereinzelt weibliche Lehrende. (Ellmeier et al., 2016, S. 7) Auch für Komponistinnen gab es Hoffnung, der renommierte Prix de Rome, zuvor an Komponisten wie Hector Berlioz oder Claude Debussy vergeben, ging 1913 an die junge französische Komponistin Lili Boulanger. Die Auffassung von Komponisten als Genies wirkte jedoch noch immer nach.

Auf vielen Instrumenten war der Werkekanon mit Komponisten der Vergangenheit schon so ausgeprägt, dass nur verhältnismäßig wenige Komponistinnen und Komponisten des 20. Jahrhunderts es schafften, fester Teil dieses Repertoires zu werden. Anders ist die Situation auf neuen Instrumenten wie dem Saxophon. Vor allem in Paris, wo das Instrument ab 1944 am Konservatorium studiert werden konnte, war das Interesse der Komponistinnen groß. Komponistinnen wie Paule Maurice, Fernande Decruck, Ida Gotkovsky oder Jeaninne Rueff trugen mit ihren Werken zur Vergrößerung des Standardrepertoires der klassischen Saxophonisten bei.

3.6.1. Die Abwesenheit von Frauen wird Thema

Eine wesentliche Entwicklung des 20. Jahrhundert liegt der Emanzipationsbewegung, beginnend in den 1960er Jahren, zugrunde. Eine genaue Beschäftigung mit dieser Bewegung würde den Rahmen sprengen und wäre durchaus ein Thema für eine

gesonderte Arbeit. Sie kann aber trotzdem nicht unerwähnt bleiben, denn essentiell ist, dass durch sie die Aufmerksamkeit auf die Abwesenheit von Frauen in den Programmen, in Orchestern und zusammenfassend in der gesamten Musikgeschichte gelenkt wurde. Zugangsbarrieren für Frauen wurden offen angesprochen und vorhandene Privilegien für Männer kritisch hinterfragt. Der Diskurs der dadurch ausgelöst wurde, hält bis heute an. Feministische Zeitschriften wie „Emma“ veröffentlichten Artikel über vergessene Komponistinnen und Chancengleichheit. (Blankenburg, 1977) Daraus resultierend entstand Ende der 1970er Jahre der Internationale Arbeitskreis Frau und Musik in Frankfurt, der bis heute wesentlich zur Repräsentation von Frauen beiträgt. Im gleichen Zeitraum begannen Elena Ostleitner und ihre Kolleginnen an der Universität für Musik und darstellende Kunst mit Forschungen über in Vergessenheit geratene Komponistinnen und Musikerinnen. Sie gehören zu den Frauen, die den Grundstein für Forschungsarbeit in diesem Gebiet legten.

Auch die Orchester öffneten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Türen für Musikerinnen, dies liegt auch daran, dass der Druck der Öffentlichkeit einfach zu groß wurde. In Kapitel 4.1. ist die Situation von Frauen im Orchester des 21. Jahrhunderts genauer beschrieben.

3.6.2. Frauen in der Neuen Musik und in der Experimentellen Musik

Je neuer und experimenteller die Musik wird, desto mehr Frauen sind unter den Künstlerinnen und Künstlern vertreten. Das bedeutet aber nicht, dass sie in der aktuellen, niedergeschriebenen Musikgeschichte genauso repräsentiert sind, wie männliche Musiker und Komponisten. Es liegt vermeintlich immer noch in den Händen weniger (männlicher) Musikwissenschaftler, zu bestimmen, welche Komponistinnen und Komponisten, Musikgattung und Werke historiographiewürdig sind und daraus resultierend auch in den Kanon des 20. und 21. Jahrhunderts gehören. Dies schließt zeitgenössische, experimentelle Komponistinnen und Interpretinnen weitgehend aus. (Brüstle, 2013, S. 196) Die experimentelle Musik hat es hier besonders schwer, denn sie lässt sich nicht eindeutig künstlerisch klassifizieren. Viele Werke, die von der festgelegten Partitur kompositorisch sowie interpretatorisch abweichen, werden automatisch in die experimentelle Musik eingeordnet, ohne dass sich Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler

genauer damit beschäftigen. (Brüstle, 2013, S. 195) Deswegen gilt sie noch immer als musikalisches Randgebiet. Das zeigt sich auch dahingehend, dass nur wenige Menschen Künstlerinnen und Künstler der experimentellen Musik und ihre Werke kennen. (Brüstle, 2013, S. 196) Auch aufgrund der Schwierigkeiten in der Einordnung dieser Musik bleiben viele Musikerinnen unterrepräsentiert in der aktuellen Musikgeschichte.

In der Neuen Musik geht musikalische Verantwortung auf die Interpretinnen und Interpreten über. Musikerinnen und Musiker fixieren das Werk für eine Aufführung und zeigen in der Zusammenarbeit mit den Komponistinnen und Komponisten verschiedenste Möglichkeiten auf, die das jeweilige Instrument bieten kann. (Brüstle, 2016, S. 107ff) Die traditionelle im 19. Jahrhundert begründete Auffassung der Hierarchie des Werks über den Ausführenden wurde im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allmählich aufgebrochen. Projekte von Komponierenden mit Ausführenden trugen hier dazu bei. Für manche Musikerinnen bedeutete diese neue Herangehensweise auch ein Kennenlernen der eigenen kompositorischen Kreativität, wie z.B. bei Joan La Barbara oder Christina Kubisch, die sich zuerst als Interpretin etablierte und dann eine der berühmtesten Klangkünstlerinnen im experimentellen Bereich wurde. (Brüstle, 2016, S. 119f)

Bei Festivals mit Spezialisierung auf Neue Musik, wie z.B. Wien Modern zeigt sich ein Aufwärtstrend bei der Anzahl weiblicher Mitwirkender. Die untenstehende Grafik zeigt die Anzahl der Frauen jedoch als absolute Zahl und nicht als Verhältnis zu den männlichen Komponisten. Eine Vergrößerung des Festivals wird z.B. nicht berücksichtigt und kann eine mögliche Verfälschung des Aufwärtstrends zeigen. Es lässt sich feststellen, dass der Anteil von Komponistinnen in den ersten Jahren des Festivals sehr gering war. Erst beim zweiten Festival Wien Modern schaffte es überhaupt eine Komponistin in das Programm. Ein Werk von Sofia Gubaidulina wurde aufgeführt. (Günther, 2019)

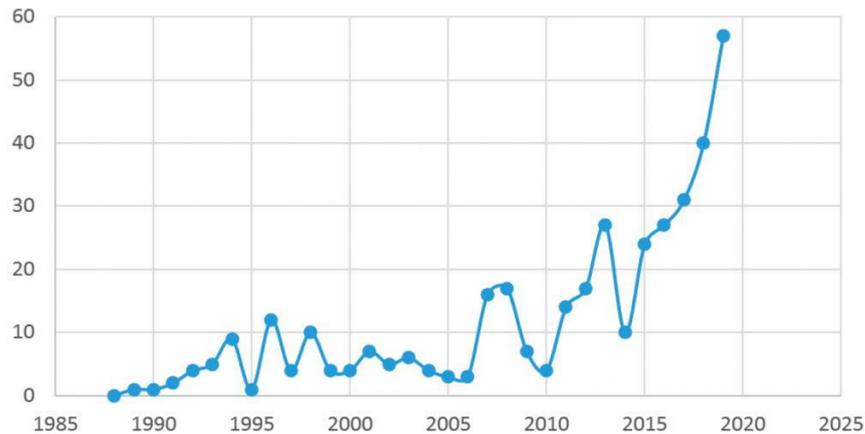


Abb. 2 Anzahl der Komponistinnen bei Wien Modern, 1988 – 2019 (Günther, 2019)

In der Neuen Musik werden die Hierarchien flacher, Werke entstehen oft in kollektiver Arbeit oder ihre Entstehung ist als Prozess anzusehen. Die Offenheit gegenüber neuen Formaten und Experimenten nimmt ebenfalls zu. (Günther, 2019) Gleichzeitig verändert sich das Bewusstsein der Zielgruppe von Konzerten mit Neuer Musik. Diese Umbrüche entstehen auch durch die steigende Beteiligung von Künstlerinnen und verlangen diese gleichzeitig auch.

„Die Entwicklung der Szene hat nicht zuletzt durch viele spannende Komponistinnen und Performerinnen entschieden an Dynamik gewonnen. Komponistinnen treiben die ästhetische Entwicklung der Neuen Musik auf vielfältige Weise voran.“ (Günther, 2019)

Trotzdem gibt es in der Neuen Musik noch viel Aufholbedarf an den Universitäten, noch immer sind mehr Studierende der Komposition männlich. Auch die Vorgaben bei den Aufnahmeprüfungen, die laut Carola Bauckholt viele Techniken der Vergangenheit, wie z.B. Kontrapunkt, beinhalten, könnten Gründe dafür sein, warum sich Interessierte oft gar nicht erst bewerben. (Interview Bauckholt, 2.10.2020) Angehende Komponistinnen, aber auch Komponisten, die unkonventionelle Ideen in ihren Werken umsetzen, sich kompositorisch in der experimentellen oder neuen Musik zuhause fühlen und wenig Berührungspunkte mit traditionellen Kompositionstechniken haben, melden sich oft gar nicht erst zur Aufnahmeprüfung an. Carola Bauckholt zieht hier den Vergleich zu den Kunstakademien:

„Das Problem bei der Komposition im Gegensatz zur bildenden Kunst ist, dass die Hürde viel größer ist. Die Kunstakademien sind sehr liberal und offen und die Musikakademien sind sehr konventionell, man beschäftigt sich immer mit der Vergangenheit. In der bildenden Kunst ist das nicht so. [...] Bei der Komposition muss man die ganzen alten Geschichten studieren: Kontrapunkt, Harmonielehre, das ist ja nicht aktuell. Man muss sich durch die ganze Vergangenheit beißen, um die Aufnahmeprüfung zu schaffen. [...] An den Kunstakademien muss man nicht realistisch malen können, Licht, Schatten oder Perspektive. Das wird bei der Aufnahmeprüfung nicht gefragt, aber in der Musik wird es gefragt. Meiner Meinung nach ist das der Grund, warum die Komposition so konservativ ist.“ (Carola Bauckholt)

4. HER-Story im Schulkontext

Der bekannte „Draw A Scientist“ Test wird gerne mit Kindern durchgeführt, um Stereotypen abzufragen. Mädchen wie Buben zeichnen fast ausschließlich Wissenschaftler und beinahe keine Wissenschaftlerinnen. Die gemalten Personen sind außerdem eher weiß als People of Color. Dieses Experiment, das seit 1983 immer wieder an verschiedenen Orten durchgeführt wird, zeigt, wie kulturell geprägte Stereotypen auch bereits in den Köpfen von Kindern verankert sind und wie die mediale Repräsentation unsere Vorstellungen beeinflusst. Wie würde ein „Draw A Classical Musician“-Test aussehen? Auf Konzertbühnen musizieren viel mehr Männer als Frauen in den Orchestern und in der Schule lernt man vorrangig von männlichen Komponisten und Musikern. Dies liegt unter anderem begründet im Kanon – was ist erinnerungswürdig, was „muss“ man kennen, und in der, auch zum Teil aus dem Kanon resultierenden Gestaltung der Schulbücher.

4.1. Der Kanon

Eine von der Konrad Adenauer Stiftung 2004 herausgegebene Schrift zum Thema „Bildungsoffensive durch Neuorientierung des Musikunterrichts“ enthält auch eine Liste an Werken – einen Kanon, für Gymnasien und Abwandlungen für Real- und Hauptschulen. Die Liste umfasst verschiedene Epochen Musikgeschichte angefangen mit der Renaissance, Barock, Klassik, dem 19. Jahrhundert, dem 20. Jahrhundert, sowie Jazz und Pop/Rock. Sie beinhaltet mehr als 100 Komponisten und Musiker. Lediglich eine Frau hat es in die Liste geschafft – Madonna als Musikerin in der Sektion Pop/Rock, jedoch bloß als Option für Hauptschulen gekennzeichnet. Somit sind weniger als 1 % dieser Liste weiblich – in der vorgeschlagenen Fassung für Gymnasien und Realschulen sind es 0 %. Diese Veröffentlichung der Konrad Adenauer Stiftung ist in der (musik-)pädagogischen Fachliteratur bereits häufig kritisiert worden. (Orgass, 2009, S. 252ff) Die Kritik bezog sich jedoch mehr auf die extremen Ansichten über die kulturwissenschaftliche und pädagogische Notwendigkeit eines Kanons und der Auslegung der Veröffentlichung als pädagogische Neuausrichtung, obwohl es sich bloß um eine Liste von Werken handelt, die jedoch keine Vorschläge über konkrete Unterrichtsgestaltung bietet und somit als pädagogische Schrift als wertlos angesehen wird. (Orgass, 2009, S. 252) Die Kritik beinhaltet

aber zu keinem Zeitpunkt die komplette Exklusion von Musikerinnen und Komponistinnen in allen Genres.

Bei der Bildung eines Werkekanons werden aufgrund von scheinbar objektiven Kategorien, Komponisten oder Werke gesammelt. „Kanons haben ihrem Sinn nach nicht die Vielfalt der Musik im Blick, die durch andere als stilistische Unterscheidungen in den Blick zu kommen vermag, sondern destillieren aus Vergleichbarem das – mehr oder weniger kriteriell begründete – Beste heraus.“ (Orgass, 2009 S. 252f) Und das beste ist in diesem Fall fast exklusiv männlich. Marcia J. Citron geht im Gegensatz dazu davon aus, dass es natürlich auch um Exzellenz geht, aber eben nicht immer. Sie gibt als Beispiel Smetanas nationalistische Tondichtungen an, die sie als weniger „exzellente“ bezeichnet, als ihren Zweck erfüllend für das Aufzeigen von Musik als sozial-politisches Instrument. Bei Frauen behauptet sie, gehe es aber fast immer nur um herausragende Qualität als einziges Kriterium. Das sei einfach bei Komponistinnen wie beispielsweise Barbara Strozzi.

„But in attempting to include works whose quality does not stand up to, say, a Beethoven or a Bach, but might well match those of a Dvorak or a Stamitz, we have to reconsider very seriously the centrality of the criterion of excellence.“ (Citron, 1990, S. 113)

Die Musikwissenschaftlerin Melanie Unseld meint, es gäbe geschlechterspezifische Unterschiede bei der Definition von Qualität, da die Qualitätsfrage mit ästhetischen Kriterien beantwortet wird, die Männer entwickelt haben. Diese Denkstrukturen sind seit Jahrhunderten tradiert. (Kloepfer, 2018) Um Werke von Frauen besser bewerten zu können, müssen soziologische, kulturelle, historische, wirtschaftliche und politische Faktoren zusätzlich zu den musikalischen miteinbezogen werden.

Lernen wir Kindern und Jugendlichen über unsere Geschichte, ist es tatsächlich die Geschichte von Männern, die sie lernen. (Criado Perez, 2019 S. 18) „Der Kanon des Fachs Musikwissenschaft ist nicht die Musik schlechthin, sondern jene begrenzte Ansammlung von Werken, auf die sich das Fach als zentrale Ereignisse der Musikgeschichte und zugleich der gegenwärtigen kulturellen Prägung bezieht.“ (Walter, 2013, S. 86) Wir sind also kulturell und historisch geprägt von der männlichen Rolle als Schöpfer und der repräsentativen Norm des Männlichen. (Kogler, 2013, S. 15; S.9ff; Kreuziger-Herr 2009,

S.44ff) Demnach sind auch diese Werke im Kanon repräsentiert. Marcia J. Citron (1990, S. 104) beschreibt den Prozess der Kanonisierung so: Werke müssen nach dem sie geschrieben wurden als erstes einmal veröffentlicht werden, um in den Umlauf von Musikerinnen und Musikern zu kommen. Nach der Erstaufführung muss das Werk dann regelmäßig durch erneute Aufführungen im Diskurs bleiben, im Idealfall erhält die Komposition in der Zwischenzeit noch positive Kritiken, um es irgendwann in das Standardrepertoire zu schaffen. Wie bereits in anderen Kapiteln erörtert, waren es bestimmte geschlechtsspezifische Bedingungen, wie Voreingenommenheit, die es Frauen erschwerten, mit ihren Werken diesen Prozess durchzumachen und so den Weg in die Kanonisierung zu gehen. Interessant ist, dass im 19. Jahrhundert auch Pianistinnen wie Clara Schumann, Sofie Menter u. a. dazu beigetragen haben, dass der Kanon männlich wird, in dem sie in ihrer Konzerttätigkeit keine selbst komponierten Werke spielten, sondern sich unter anderem auf Aufführungen von Beethovens Klavierwerk konzentrierten. (Miller, 2019, S. 76)

4.2. Frauengeschichte in den Schulbüchern

Nun kann man behaupten, der Kanon sei veraltet und nicht mehr notwendig. Er stellt keine explizite Liste dar, sondern ein breiteres Feld, dessen was als historiographiewürdig betrachtet wird. In dieser Betrachtungsweise zeigen auch die Schulbücher, die in den Gymnasien und Mittelschulen verwendet werden eine Art Abbild des Kanons, sie enthalten das, was man unbedingt über Musikgeschichte wissen muss. Elena Ostleitner (1991) hat in ihrer Studie „Ist die Musik männlich?“ österreichische Lehrbücher für Musikerziehung auf Gender-Diversität untersucht. Das Ergebnis ihrer Studie widerspiegelt sich in Caroline Criado Perez Zitat aus dem Jahr 2019: “As well as going some way to explaining their exclusion from cultural history, the exclusion of women from positions of power is often given as an excuse for why, when we teach them about the past, we teach children almost exclusively about the lives of men.” (S. 19) In den Lehrbüchern, und somit auch konform mit dem damaligen Lehrplan, sind Bilder von Orchestern und Ensembles, die ausschließlich Männer zeigen. Zudem werden ausschließlich Biographien und Werke von Männern genauer behandelt. (Ostleitner, 1991) Es kann so kein Bild einer einheitlichen Geschichtsschreibung entstehen.

Frauen bedeutungsvoll in die im Schulunterricht behandelte Musikgeschichte zu integrieren, bringt auch einige Schwierigkeiten mit sich. Schulbücher müssen zeigen, dass Frauengeschichte einen Teil der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen darstellt. (Funk, 2010, S. 101) Susanne Popp (2004, S. 130ff) beschrieb verschiedene Motivationen, die ungewollt das traditionelle Bild von der „Geschichtslosigkeit“ der Frau verstärken. Zwei davon spielen auch eine besondere Rolle in der Betrachtung der Darstellung in Schulbüchern für Musik.

„Auch Frauen können Geschichte machen“

Um den geschlechtergeschichtlichen Diskurs zu fördern, müssen sich frauengeschichtliche Darstellungen auf vergleichbare Ausführungen zur Männergeschichte beziehen lassen. Außerdem muss dabei deutlich werden, inwiefern die dargestellten Frauen Ausnahmen bilden. (Funk, 2010, S. 101f; Popp, 2004, S. 130 ff)

„Frauengeschichte ist auch Geschichte“

Wird Frauengeschichte mit Alltagsgeschichte gleichgesetzt, und aber keine Alltagsgeschichte der Männer erzählt, erweckt es erneut den Anschein, dass Männer für alles geschichtlich „Relevante“ zuständig sind. (Funk, 2010, S. 102; Popp, 2004, S. 130 ff)

„Frauengeschichte als Emanzipationsgeschichte“

Geschichte kann nicht undifferenziert mit dem Anspruch moderner Gleichstellung betrachtet werden. Es braucht den sozio-kulturellen Kontext der jeweiligen Zeit. Darüber hinaus stellen Frauen keine homogene Gruppe dar. Unterschiede in Bezug auf soziale Schicht und sozialen Status sollen berücksichtigt werden. (Funk, 2010, S. 102; Popp, 2004, S. 130ff)

Vera Funk (2010, S. 102) entwickelte in Bezug auf die Darstellung von Frauen in Schulbüchern für den Musikunterricht spezifische Fragen, die helfen können, die Darstellungen kritisch zu beurteilen.

„Werden Frauen in bestimmten Bereichen als Ausnahmen oder als selbstverständlich dargestellt?

Bilden Frauen ein Exemplum für etwas, das gleichermaßen Frauen und Männer oder nur Frauen betrifft?

Stehen die dargestellten Frauen exemplarisch für alle Frauen ihrer Zeit, oder wird nach Region, Schicht, etc. differenziert?

Inwiefern vermitteln die dargestellten Inhalte weiblichen und männlichen Lernenden neue musikbezogene Erkenntnisse oder persönliche Anregungen für die musikalische Entwicklung?“ (Funk, 2010, S. 102)

So wäre es beispielsweise eine gute Möglichkeit beim Thema Beethovens Klaviermusik zu hinterfragen, warum diese so populär wurde und bis heute zur Ausbildung aller klassischen Pianistinnen und Pianisten zählt. Natürlich liegt es an der musikalischen Qualität der Werke, aber eben auch daran, dass Musikerinnen wie Clara Schumann oder Sophie Menter durch ihre Aufführungspraxis einen regelrechten „Beethoven-Hype“ ausgelöst haben.

Auch im Musikschulunterricht sollten sich Lehrpersonen häufiger die Frage stellen, ob es nicht auch ein Werk einer Frau gibt, das den gewünschten Lerninhalt transportieren kann, anstatt auf die bekannten Werke von Männern zurückzugreifen. Bei manchen Instrumenten, wie beispielsweise beim Saxofon gestaltet sich dies relativ leicht, denn Werke von Komponistinnen gehören ganz selbstverständlich zum Standardrepertoire der klassischen Saxofonistinnen und Saxofonisten. Aber auch bei anderen Instrumenten lohnt es sich, zu recherchieren, ob es vielleicht ein gleichwertiges Stück von einer Komponistin gibt und so auch den Schülerinnen und Schülern ein Bewusstsein dafür zu vermitteln, dass Musik nicht eindimensional ist.

4.3. Wege zu einer gemeinsamen Musikgeschichte

„Da gibt es z.B. in Frankfurt das Archiv Frau und Musik. Sie sammeln Noten und verbreiten das. Sie haben auch ein Stipendium für Komponistinnen.

Solche Initiativen sind sehr gut, um die Noten überhaupt in Bibliotheken zu finden. Da gibt es viel Arbeit.“ (Carola Bauckholt)

Das von Carola Bauckholt erwähnte Archiv Frau und Musik beschäftigt sich vorrangig mit Originalliteratur vom 18. bis ins 21. Jahrhundert. Darüber hinaus gibt es umfangreiche Sammlungen zu Neuer Musik. Insgesamt umfasst das Archiv Frau und Musik etwa 26.000 Medieneinheiten (Noten, CDs, Biografien, etc.) von über 1.900 Komponistinnen. Im Gegensatz zum Archiv Frau und Musik konzentriert sich das 2001 gegründete Sophie Drinker Institut ausschließlich auf das 19. Jahrhundert.

„Es gibt z.B. das Sophie Drinker Institut in Deutschland, die machen sehr wichtige Arbeit. Sie recherchieren in diese Richtung. Es wäre gut, wenn das integriert werden könnte in die Musikgeschichte. Man müsste die ganzen Kompositionen, die von Frauen stammen, gleich bewerten, wie die der Männer. Aber wie willst du denen im Nachhinein eine Bedeutung geben, dass sie denselben Hype bekommen, wie ein Bach oder Brahms, das ist fast unmöglich.“ (Eva Schiffler)

Soll His-Story und Her-Story miteinander eine Einheit sein, so spielt die Arbeit von unabhängigen Forschungsinstituten und Vereinen eine wichtige Rolle. In den oben angeführten Ausschnitten lässt sich erkennen, dass der Anfang in der Sammlung und Recherche liegt, aber viel weiterführende Arbeit notwendig bleibt. Gerade für Werke der Vergangenheit, die nicht im Kanon tradiert wurden, bringt Eva Schiffler hervor, stellt sich die Frage, inwiefern sie noch dieselbe Bedeutung, gegenüber vielgespielten Werken erreichen können. Hier leistet beispielsweise das Basler Festival frauenkomponiert Pionierarbeit, in dem sie Orchester- und Kammermusikwerke von Komponistinnen des 19. Jahrhunderts auf die Programme setzen. (frauenkomponiert, 2020)

Die wertvolle Beschäftigung mit der Recherche bringt aber nur dann etwas, wenn auch ein Weiterdenken im Musikunterricht stattfindet. Es wurde ebenfalls angesprochen, dass die Verantwortung zum Teil auch bei den Schulen liegt und den im Unterricht vermittelten Inhalten. Es gestaltet sich schwierig für Lehrpersonen, denn nicht zu allen Themen oder Biografien gibt es genug Unterrichtsmaterial für Lehrerinnen und Lehrer.

„Es geht darum, was durchgenommen wird im Unterricht. Man muss Schönberg kennen, es wäre schlecht, wenn man ihn nicht kennt. Es gibt so ein Allgemeinwissen, das man haben muss. Sagt man jetzt, „Schönberg ist jetzt nicht so wichtig“ jetzt nehmen wir mal eine Zeitgenossin, das ist dann auch immer schwierig für den Unterricht.“ (Carola Bauckholt)

Das hängt auch damit zusammen, dass noch immer separierende Geschichtsschreibung betrieben wird. Wie in Kapitel 3 beschrieben geht auch die Musikhistoriographie des 20. und 21. Jahrhunderts davon aus, dass Frauen nicht integrierbar wären in die „normale“ Darstellung der Musikgeschichte. (Kreutziger-Herr, S. 33) Die Instrumentalpädagogin Monika Parkfrieder spricht hier an, dass Sonderbände für Frauen den Anschein erwecken, es handle sich bei den Künstlerinnen nur um Ausnahmen:

„Da müssen die Bücher umgeschrieben werden. Einmal nicht nur Sonderbände über Frauen herausgeben, sondern sie endlich mit aufnehmen.“
(Monika Parkfrieder)

Frauen müssen nicht nur als Künstlerinnen und Künstler in die Geschichtsschreibung inkludiert werden. Will man die HIS-Story in Zukunft selbstverständlich als gemeinsame Musikgeschichte fortsetzen, so muss man Frauen und Mädchen auch bewusst ansprechen. Denn auch die Sprache in den Büchern und im täglichen Gebrauch muss gleichermaßen Raum für Frauen und Männer geben.

„Es wird immer wieder Sprache diskutiert. Sprache bildet Realität ab. Ich merke das auch, ich bin gendersensibel. Da sage ich „die Musiker im Orchester“ und dann ertappe ich mich dabei, dass es eigentlich ein Indiz dafür ist, dass ich nur von männlichen rede. Ich habe mir das selber angewöhnt, dass ich immer von Musikerinnen und Musikern rede, auch im Orchesterbuch. Da gibt es so viel, die Musizierenden, die Hörenden, da kann man kreativ sein. Man kann auch mal absichtlich nur die weibliche Form nehmen, das haben wir auch schon gemacht, um das auch einmal zu thematisieren. Es ist ein gesamtgesellschaftlicher Prozess.“ (Norbert Trawöger)

In diesem Bereich schreitet die Entwicklung stetig voran. Im Gegensatz zu Elena Ostleitners Studie aus dem Jahr 1990, beschreibt Vera Funk in ihrer Untersuchung von

Schulbüchern aus dem Jahr 2010, dass in der Anrede der Schülerinnen und Schüler beide Formen verwendet werden und auch die gezeigten Bilder diverser ausgewählt werden. (Funk, 2010, S. 107) Das zieht sich durch bis in Ausschreibungen für Stellen in Orchestern, oder für Wettbewerbe. Es beinhaltet nur wenig Aufwand, einen „Komponistenwettbewerb“ in „Kompositionswettbewerb“ umzubenennen, verringert aber die Hemmschwelle für Frauen sich zu bewerben. Dasselbe gilt für gender-gerechte Sprache bei Stellenausschreibungen. (Criado-Perez, 2019, S. 7)

4.4. Die anhaltende Trennung nach Geschlecht

Zusätzlich zum Kanon, der das Männliche repräsentiert, zeigt sich im historischen Verlauf, dass Frauen als Ausnahme dargestellt werden. Egal ob Schumanns Frauenheftchen beiliegend der Neuen Zeitschrift für Musik 1838, dem lila Sonderband für Fanny Hensel bei den Musik-Konzepte Heftchen, der gesonderten Erwähnung in Schulbüchern, Festivals für Komponistinnen oder die CD der Kammersymphonie Berlin, bei der nur Werke von Komponistinnen eingespielt wurden, die Trennung nach Geschlecht hält seit je her an. Dies bestätigt weiterhin, dass Frauen die Ausnahme sind, und nicht die Regel – sie repräsentieren nicht das Ganze. (Kreutziger-Herr, 2009, S. 21ff) Und doch repräsentieren sie rund 50 % der Gesellschaft und sollen damit keine Ausnahme sein.

Frauen müssen in der Musikgeschichte selbstverständlich vorkommen und nicht nur in einem Nebensatz. Durch die bisher weitgehend vorhandene Trennung, erweckt man den Anschein, dass es sich bei musikalischen Frauen immer noch um Ausnahmen handle und nicht um ein Konstrukt unserer Kulturgeschichte. Als positives Beispiel erwähnt Annette Kreutziger-Herr (2009, S. 34) die siebte, von Peter Burkholder überarbeitete Ausgabe von „A History of Western Music“. Dieses Buch thematisiert in den Kapiteln selbstverständlich die Frauen in der Musikgeschichte, deren Abwesenheit oder Ausschluss, sowie deren Teilhabe. Die gemeinsame Geschichtsschreibung kann so zu einer anderen Lesart von Geschichte führen.

Weiters müssen sich die Programme von Konzerten öffnen, und Werke von Frauen selbstverständlich integrieren. Im Kapitel Programmgestaltung wird darauf eingegangen, dass Werke von Frauen noch immer zu wenig von den großen Orchestern gespielt

werden. Es sind vor allem spezielle Festivals, die Komponistinnen eine Bühne bieten, wie das Basler Projekt frauenkomponiert, oder die Feminale der Musik. Während diese Festivals die Sichtbarkeit von Frauen als Komponistinnen stärken, gehören sie mit ihrer Reichweite doch einer Nische an. Der Werdegang von Carola Bauckholt zeigt, welche Rolle Frauenförderung in der Karriere von Komponistinnen spielen kann.

„Es war so, dass mein allererster Kompositionsauftrag von der Initiative Frau und Musik kam. Das war sehr wichtig. Nach meinem Studium wusste ich nicht, was mache ich jetzt, soll ich versuchen zu unterrichten? Da habe ich dann einen Auftrag bekommen, das hat dann die Schienen gelegt, in Richtung freischaffend. Es war so entscheidend wichtig, dass sie mir – einem No-Name – einen Auftrag gegeben haben. Ich war da aber noch nicht in dem Verein, habe mich erst später engagiert, weil man eigentlich dagegen ankämpft. Und so gibt es auch junge Komponistinnen die sogar sagen: ‚Ich finde das unfair, wenn ein Wettbewerb nur für Frauen ausgeschrieben wird. Die Männer haben dann keine Chance, das ist ungerecht.‘ Und dann machen sie nicht mit, weil sie das ungerecht finden. Und das ist moralisch so hoch angesiedelt, was an der Realität vorbeigeht. Ich sage dann immer ‚Nimm die Chancen. Die wenigen, die wir bekommen, die muss man nehmen.‘ Natürlich ist das nicht das Ideal, auch diese Frauenförderungen sind nicht das Ideal, aber es ist das kleinere Übel.“ (Carola Bauckholt)

Das Zitat von Carola Bauckholt zeigt, dass junge Komponistinnen diese speziellen Maßnahmen zum Teil hinterfragen, da keine Chancengleichheit besteht. Veranstaltungen, die sich exklusiv mit Komponistinnen beschäftigen, fördern grundsätzlich die Repräsentanz von Frauen, sie bilden aber nur den Anfang, der nach Weiterentwicklung verlangt, wie auch die freischaffende Musikerin Eva Schiffler ausführt.

„Es ist nicht schlecht, dass es jetzt so Abende gibt, an denen nur Komponistinnen aufgeführt werden, es ist ein guter Anfang. Andererseits sollte es vielleicht einfach durchmischt sein. Wieso ist nicht das normale Programm einfach durchmischt? Es muss immer etwas Abgesondertes sein, wo Werke von Frauen aufgeführt werden. Es ist sehr gut, dass das stattfindet, aber es braucht Veränderung im Standardprogramm. Und es muss nicht immer

50:50 sein, einmal so, einmal so, einmal gibt es sogar mehr Frauen die gespielt werden und nur ein paar Männer.“ (Eva Schiffler)

Festivals, bei denen nur Musik von Komponistinnen gespielt wird, Wettbewerbe nur für Frauen, wie der Komponistinnen-Wettbewerb der Orchesterwelt 2019, und ähnliche Initiativen wurden von den Gesprächspartnerinnen immer von mehreren Seiten beleuchtet und kritisch hinterfragt. Keine der befragten Expertinnen war grundsätzlich gegen solche Initiativen, denn sie geben Musikerinnen Chancen, aufgeführt zu werden und bringen Publikum mit. Es wurde aber immer hervorgehoben, dass es auch um eine Veränderung des Standardprogrammes geht. Das zu erreichende Ziel für Frauen in der Musik ähnelte sich bei allen Interviews: Es sollte Chancengleichheit vorherrschen, die keine gesonderte Förderung braucht. Das entspricht im Moment jedoch noch nicht der Realität.

Eine diversere Programmgestaltung der Konzerte würde mehr Bewusstsein für Musik von Frauen schaffen. Es muss beim Publikum ankommen, dass es mehr gibt als das, was man schon kennt: Die Hörgewohnheiten der Zuhörenden sollen noch weiter aufgebrochen werden. Die Verantwortung dafür liegt, laut den Expertinnen, auch bei den Konzerthäusern und großen Orchestern.

„Es sind die Konzerthäuser, die gefordert sind. Sie gehen zu den Agenturen und sagen, ich will den Solisten mit diesem Programm. Wenn die Konzerthäuser beschließen, sie machen jetzt Zyklen nur mit Komponistinnen und ihr normales Programm, das extrem männlich dominiert ist, nicht verändern, dann wird trotzdem immer noch dasselbe gespielt. Die Leute wollen es so hören und die Konzerthäuser ändern nichts daran. Es ist schade, es muss ins Standardprogramm. Es wird immer versucht Contemporary Music einzubinden, so ist das bei Komponistinnen leider wenig der Fall, es ist fast nicht Thema. Und dann sieht man die Programme und ich frage mich: ‚Was ist mit den Komponistinnen?‘“ (Eva Schiffler)

Die Interviewpartnerinnen sahen es kritisch, dass das Standardrepertoire, das in den Konzerthäusern gespielt wird, oft so wenige Werke von Komponistinnen umfasst. Darüber hinaus betonten die befragten Komponistinnen, dass wenig Offenheit gegenüber Neuem besteht, und immer wieder dasselbe aufgeführt wird.

„Im Konzertbetrieb gibt es oft „Täglich grüßt das Murmeltier“-Programme. Immer wieder dasselbe, im Großteil. Es gibt schon immer so Ausnahmeschienen. Aber sieht man sich ein großes Abo von einem bekannten Orchester an, dann sieht man großteils dasselbe Repertoire wieder und wieder.“ (Monika Parkfrieder)

Carola Bauckholt begründet das wenige Komponisten umfassende Repertoire mit fehlender Neugier.

„Es ist nicht nur eine Reduktion auf die männlichen Komponisten, sondern auch die Reduktion auf wenige männliche. Unser ganzes Repertoire engt sich ein. Das hat ein bisschen damit zu tun, dass wir in unserer Kultur nicht mehr neugierig sind, sondern wir wollen uns bestätigt fühlen, wir wollen hören was wir kennen, vielleicht in einer anderen Version.“ (Carola Bauckholt)

Die Zentrierung auf wenige Komponisten kann auch in der musikalischen Auslegung des Orchesters begründet liegen. Wie in Kapitel 3.3. beschrieben, wurden nur wenige Orchesterwerke von Frauen aus dem 19. Jahrhundert überliefert, es sind aber durchaus Sinfonien von guter Qualität dabei, wie z.B. die von Emilie Mayer. Umfasst das Kernrepertoire eines Orchesters die Zeit der Klassik und Romantik stehen aber verhältnismäßig wenige Werke von Komponistinnen zur Auswahl. Norbert Trawöger begründet die Unterzahl an Werken von Frauen mit dem Kanon der Zeit, aus dem das Orchester die Werke wählt, die es aufführt:

„Als klassisches Sinfonie Orchester hat man natürlich einen Kanon, den man sehr stark bedient. Das ist in unserem Fall sowieso Bruckner, aber auch Brahms, Mahler, Mozart, Beethoven. Da haben wir schon einen großen Kanon, der will ja auch gespielt werden und der muss ja auch gespielt werden. Das ist unser Kernrepertoire. Wir sind ein großes, romantisches Orchester, dass der deutschen Romantik und Klassik verpflichtet ist. Dann ist es sowieso schwer, und da kämpfen wir auch ein bisschen damit, Plätze für Zeitgenössisches in den Programmen zu schaffen. [...] Das Frauenthema ist für ein Orchesterrepertoire eher in der Jetztzeit angesiedelt. Im täglichen Betrieb ist es schwer, weil die zeitgenössischen Plätze wenig sind. Wir haben unsere Kostproben-Formate, da sind Frauen wie Männer. Sobald es dazu kommt, dass wir

einen zeitgenössischen Programmplatz haben, machen wir keinen Unterschied. Aber die Angebotslage ist immer noch mehr männlich.“ (Norbert Trawöger)

Der künstlerische Direktor des Bruckner Orchesters hebt hervor, dass es sich bei den gespielten Orchesterwerken von Komponistinnen um zeitgenössische Musik handelt, und es hier im klassischen Sinfonieorchesterbetrieb gleichermaßen weniger Aufführungsmöglichkeiten und noch immer mehr männliche Komponisten gibt. Das spiegelt sich auch bei den Teilnehmenden der Kompositionswettbewerbe wider. Carola Bauckholt erwähnt, dass auch hier die Männer in der Überzahl liegen:

„Wir haben 200 Einsendungen, und dann sind da vielleicht 20 Einsendungen von Frauen.“

In ihrer Tätigkeit als Jurorin sucht Carola Bauckholt Optionen, wie die wenigen Komponistinnen in der großen Teilnehmeranzahl nicht untergehen. Wie in vielen anderen Bereichen, steht auch hier die Bewusstseinsbildung im Zentrum. Darüber hinaus ermöglichen anonyme Wettbewerbe ähnlich wie Probespiele eine Konzentration auf die Qualität und zeigen, dass kreatives Schaffen und Können nichts mit Geschlecht zu tun hat.

„Ich bin ja auch oft in Jurys. Wenn sie nicht anonym ist, mache ich mir schon immer einen Punkt, wo jemand weiblich ist und gucke zweimal hin, und das allein reicht schon, sich mehr Bewusstsein zu schaffen. Ich mach das jetzt nicht strikt, 30 % oder so, aber man wägt dann ab und macht auch Kompromisse. Die Frauen nehmen natürlich die Plätze von Männern, und Männer haben es dadurch schwerer, aber ich kann das einfach nicht akzeptieren, dass es so eindimensional ist. Und dann gibt es auch anonyme Wettbewerbe. Und das ist sehr interessant, wo wir wirklich nicht wissen, wer es geschrieben hat [...] und dann ist es eine große Überraschung, denn man sieht es wirklich nicht an den Stücken, ob es männlich oder weiblich ist. Das kann man nicht lesen. Dann ist es ganz besonders schön, wenn einige Frauen dabei sind.“ (Carola Bauckholt)

Zusammenfassend lässt sich sagen, um die Trennung nach Geschlecht aufzubrechen, müssen Frauen außerhalb von gesonderten Veranstaltungen repräsentiert werden. Am Beginn stehen oft Konzerte nur mit Werken von Komponistinnen, die Vision liegt aber

in der Veränderung des Standardrepertoire und in mehr Offenheit für Neues auf Seiten des Publikums, sowie der Konzerthäuser und Orchesterbetriebe. Orchester widmen sich häufig einem bestimmten Repertoire, dieses bringt unterschiedliche Herausforderungen für die Gestaltung diverserer Programme mit. So stehen z.B. beim Wiener Frauen Kammerorchester, das sehr viele Uraufführungen und Neue Musik spielt, mehr Frauen auf dem Programm als bei einem großen Sinfonieorchester. Trotzdem muss sich in diesen Klangkörpern mehr Bewusstsein bilden und mehr Mut entstehen, auch einmal Unbekanntes einzubinden.

5. Orchester im 21. Jahrhundert

Nach wie vor wird der Frauenanteil von österreichischen und deutschen Orchestern in unseren Medien diskutiert. Die Frage, warum anteilmäßig so wenige Musikerinnen auf den Bühnen der Konzerthäuser vertreten sind, ist nach teilweise 60 Jahren noch immer Teil des öffentlichen Diskurses über Orchester. Nicht zuletzt aus dem Grund, dass Orchester auch auf Förderungen von öffentlicher Hand angewiesen sind, muss Gleichberechtigung ein Thema bleiben. Die aktuelle Situation liegt begründet in den langsamen Entwicklungen bezüglich der Öffnung der Orchester für Frauen im 20. Jahrhundert, in der Instrumentenwahl der Musikerinnen und Musiker, sowie im Prestige des Orchesters.

5.1. Entwicklungen der Orchester im 20. Jahrhundert

Auch wenn es bereits im 19. Jahrhundert Harfenistinnen im Orchester gegeben hat, zählte dies bis in 20. Jahrhundert weiterhin als Ausnahme. Der Mythos, dass Frauen keinen Platz im Orchester haben, hielt sich bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Es musizierten jedoch bereits vereinzelt Harfenistinnen oder Streicherinnen in den Orchestern. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 in Deutschland sowie 1938 in Österreich wurden mögliche positive Entwicklungen für Berufsmusikerinnen aufgrund der politischen Ideologien unmöglich. Frauen in Orchestern galten zu dieser Zeit nicht grundsätzlich als verpönt, immerhin mussten die aufgrund des Krieges freien Stellen nachbesetzt werden. Grundsätzlich galt aber immer, dass zuerst arbeitslose Musiker angestellt wurden. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, meinte, dass es die eigentliche Aufgabe einer Musikerin war, gemeinsam mit einem Musiker für Musikernachwuchs zu sorgen. (Ahrens, 2018, S. 20) Dies passte zur damals idealisierten Rolle der Frau als Mutter. Die Situation für Berufsmusikerinnen besserte sich aber nicht schlagartig nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Ab den 1950er Jahren findet man dann vereinzelt Frauen in den österreichischen Orchestern, es handelt sich aber weiterhin vor allem um Harfenistinnen und Streicherinnen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden Frauen zu den Auswahlverfahren zugelassen. Ab den 1960er Jahren öffnet das Orchester der Wiener Volksoper und das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester für Musikerinnen. Somit konnten sich auch Frauen bei freien Stellen bewerben. Erst gegen Ende des

20. Jahrhunderts öffneten die Wiener Konzertorchester ihre Probespiele auch für Frauen. Die Wiener Symphoniker luden ab 1986 auch Musikerinnen zu den Probespielen ein, die Wiener Philharmoniker erst ab 1997. (Kobler, 2016; Ö1, 2012) Im Orchester der Wiener Staatsoper waren bereits früher Harfenistinnen angestellt, sie hatten jedoch keine „Aufstiegsmöglichkeit“ zu den Wiener Philharmonikern. Während die Wiener Philharmoniker erst seit 1997 Musikerinnen einstellten, gab es bei den Niederösterreichischen Tonkünstlern und bei der Volksoper Wien zu diesem Zeitpunkt bereits über 20 Instrumentalistinnen. (Quendler, 2010, S. 263) Die Entwicklung in den deutschen Orchestern ähnelt der der Österreichischen. In Bezug auf die Gesamtheit der deutschen Orchesterlandschaft lag der Frauenanteil im Jahr 1971 bei 6 % und verdoppelte sich bis 1987 auf 12 %. Blickt man auf die Entwicklungen im Orchester gilt aber nach wie vor ein Zitat der Deutschen Orchestervereinigung: „Je berühmter das Orchester, desto geringer die Frauenquote.“ (DOV, 2019)

5.2. Auswahlverfahren

Wer im Orchester musizieren will, muss nach der Einladung zum Probespiel dieses auch erfolgreich absolvieren. Das Vorspiel „hinter dem Vorhang“ hilft, die Kandidatinnen und Kandidaten nur nach der musikalischen Leistung zu beurteilen. Diese rein leistungsorientierte Art und Weise neue Orchestermitglieder zu rekrutieren, wird in anderen Branchen oft als Benchmark für vorurteilslose Einstellungsprozesse angesehen. (Criado-Perez, 2019, S. 92f) Durch die Einführung des Vorhanges in der ersten Runde schafften es mehr Frauen in die zweite Runde, diese findet dann aber in den meisten Fällen wieder ohne Vorhang statt. Die Stimmführerin der 2. Violine des Radiosymphonieorchesters Wien, Marianna Oczkowska meinte aber in einem Gespräch mit dem ORF Wien, dass sie daran zweifle, ob der Vorhang wirklich objektiv sei, bereits der Klang der Schuhe gäbe Aufschluss über das Geschlecht der Kandidatinnen und Kandidaten. (Kobler, 2016) Abbie Conant forderte im Jahr 1998 bereits die Ausweitung des Probespiels hinter dem Vorhang in allen Runden. (Conant, 1998, S. 10ff) Eine Studie zu geschlechtsneutralen Probespielen bei amerikanischen Orchestern zeigte, dass der Vorhang die Chance einer Frau, in der 1. Runde weiterzukommen um 50 % steigerte, in der finalen Runde um 300 %. Daraufhin wurde diese Prozedur in amerikanischen Orchestern verpflichtend.

(Conant, 1998, S. 10ff) In Österreich gibt es diesbezüglich keine Regelung, der Vorhang fällt oft bereits in der zweiten Runde.

5.3. Orchester im Wandel

Bei den Wiener Symphonikern wurden in den vergangenen Jahren (vor 2016) mehr Frauen als Männer angestellt. Der Geschäftsführer der Wiener Symphoniker, Johannes Neubert, meinte im Gespräch mit wien.orf.at:

„Wir sind ein Spiegel dessen, was an den Ausbildungsstationen stattfindet. Die Musikunis sind voll mit hochqualifizierten jungen Frauen. Die Streicher werden bald weiblich dominiert sein, teilweise auch die Holzbläser. Das ist nur eine Frage der Zeit.“ (Kobler, 2016)

Betrachtet man die geschlechterspezifische Aufteilung bei den Violinen im Bruckner Orchester Linz sieht man dieses Phänomen bereits: 22 der 34 auf der Homepage des Orchesters angeführten Mitglieder sind Frauen. Auch bei den anderen Streichinstrumenten sieht die Verteilung ähnlich aus mit Quoten von jeweils mindestens 28 %. (Bruckner Orchester Linz, 2020) In einer Studie des Musikwissenschaftlers Christian Ahrens zum Thema „Der lange Weg von Musikerinnen in die Berufsorchester“ fand er im Vergleich von 61 renommierten Berufsorchestern heraus, dass es bloß in zwei dieser Orchester eine Trompeterin gab, eines davon war ebenfalls das Bruckner Orchester Linz. Der oberösterreichische Klangkörper zeigt auch von 2011 bis 2017 einen Anstieg der Orchestermusikerinnen von 36,0 % auf 48,7 %. Norbert Trawöger, der künstlerische Direktor des Bruckner Orchesters Linz, begründet diesen Aufwärtstrend mit dem System der Probe-spiele:

„Das Auswahlverfahren ins Orchester ist zum Beispiel so gerecht, in seiner Brutalität und Klarheit, dass die beste oder der beste gewinnt. Und man sieht, es egalisiert sich das Geschlecht und ich bin mir sicher, dass in zehn Jahren mehr Frauen im Orchester sind, weil auch mehr Frauen ausgebildet werden.“

Im Vergleich zum Bruckner Orchester Linz verzeichneten die Wiener Symphoniker einen Anstieg von 9,4 % auf 21,0 %, die Wiener Philharmoniker von 0,8 % auf 7,6 %. Die Anstiege der beiden Wiener Orchester sind zwar durchaus positiv, sie ändern aber nichts

an der charakteristischen Verteilung auf die Instrumente. In beiden Orchestern ist keine Blechbläserin, keine Kontrabassistin oder Klarinettistin angestellt. (Ahrens, 2018, S. 48f) Das hat sich auch heute nicht geändert und wird aufgrund der vielen jüngeren Orchestermusiker bei den Wiener Symphonikern auch noch länger dauern.

„Es zeigt sich, dass es, von einem sehr niedrigen Niveau kommend, mehrere Jahrzehnte dauert, bis ein international repräsentativer Frauenanteil erreicht werden kann, will man nicht der Quote Vorrang vor der Qualität einräumen, und dass es mithin geboten erscheint, bei Prognosen für die Zukunft vorsichtig zu sein.“ (Ahrens, 2018, S. 49)

Der Wandel zu einem ausgeglicheneren Orchester ist aber bereits im Gange, die Versorgungsanstalt der deutschen Kulturorchester zeigt in der Alterspyramide des Geschäftsberichts 2018 bereits eine deutliche Geschlechterverschiebung. Männer sind besonders stark in der Altersgruppe 50+ vertreten, während Frauen im Durchschnitt in der Altersgruppe 25 bis 45 die Mehrheit haben. (VddKO, 2018, DOV, 2019)

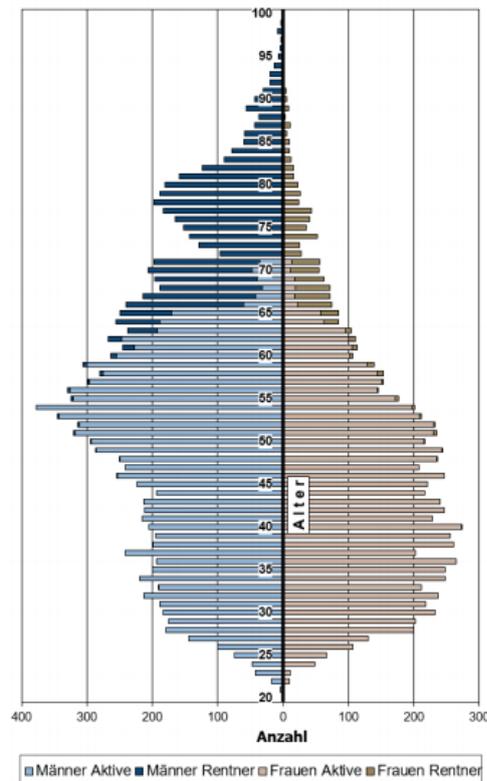


Abb. 3 Orchesteraufteilung Musikerinnen und Musiker (VddKO, 2018, S. 59)

5.4. Holz-, Blechbläserinnen und Schlagwerkerinnen

Natürlich muss berücksichtigt werden, dass in den Orchestern grundsätzlich weniger Blech- und Holzblasinstrumente als Streichinstrumente besetzt sind. Gleiches gilt für das Schlagwerk. Genau in diesen Instrumentengruppen ist der Frauenanteil auch heute noch überdurchschnittlich gering. Marianna Oczkowska meinte dazu im Gespräch mit wien.orf.at „Wahrscheinlich ist es ein Nachteil, wenn man ein Blasinstrument spielt. Da will man Männer haben. Denn da gibt es weniger Stellen und Frauen gehen manchmal in Karenz“ (Kobler, 2016) Julia Jane Tonn (2016, S. 79f) schreibt in ihrem Buch „Frauen in Führungspositionen“ vom Mythos, dass Frauen vor allem im gebärfähigen Alter ein erhöhtes Kostenrisiko aufgrund der erhöhten Personalfuktuation und der damit einhergehenden Fluktuationskosten darstellen. Die Basis für diesen Mythos liegt in der Annahme, dass Frauen sich allein um die Kindererziehung und um den Haushalt kümmern.

„Da es nach dem Gebot der ökonomischen Rationalität gilt, Fehlinvestitionen zu vermeiden bzw. zu minimieren und [...] das Risiko von Fluktuationskosten proportional zum Frauenanteil steigt, ist es ökonomisch sinnvoll, möglichst wenige Frauen einzustellen.“ (Tonn, 2016, S. 79)

Sie bezieht sich in ihrem Buch zwar auf Führungspositionen in der Privatwirtschaft, es könnte aber genauso als Begründung für den geringen Frauenanteil bei den Bläserinnen und Schlagwerkerinnen dienen, wo es auch nur wenige Stellen gibt, die im Falle einer Karenzierung immer nachbesetzt werden müssen. Die Autorin vergleicht im Zuge dieses Kapitels drei verschiedene Studien, die sich mit dem Mythos beschäftigen. Die Mutmaßung, dass Frauen ein erhöhtes Kostenrisiko aufgrund der erhöhten Fluktuationsrate mit sich bringen, wird aber in allen Studien widerlegt. (Tonn, 2016, S. 81)

Weiters muss beachtet werden, dass Orchesterstellen grundsätzlich nicht endlos existieren. Eine Fixanstellung in einem Orchester ist nach dem bestandenen Probejahr oder gegebenenfalls nach den bestandenen Probejahren ein Posten auf Lebenszeit. Das heißt, die Stelle wird in der Regel erst nach der Pensionierung nachbesetzt. In Anbetracht dieser geringen Mitarbeiterfluktuation kann man davon ausgehen, dass der Wandel zu einer prozentuellen Ausgeglichenheit zwischen Männer und Frauen nicht innerhalb weniger Jahre erfolgt. Bei den Wiener Symphonikern beispielsweise geht man

davon aus, dass es nach dem nächsten großen Generationenwechsel zwischen 2020 und 2030 eine annähernd gleiche Geschlechteraufteilung gibt, jedoch auch mit instrumentenspezifischen Unterschieden. (Kobler, 2016) Warum es auf diesen Instrumenten noch weniger Orchestermusikerinnen gibt, dürfte neben den Karenzzeiten, die Nachbesetzungen einfordern, zum Teil noch immer an der historischen Auffassung von „Frauen- und Männerinstrumenten“ liegen, wie sie im Kapitel 3.4.3 beschrieben wurde. Diese Stereotypen sind immer präsent in unserer kulturellen Sozialisation. So wurden z.B. Blechblasinstrumente mit typischen Männeraufgaben wie der Jagd (Horn) oder dem Hof (Fanfaren) verbunden und galten als „unschicklich“ für Frauen. (Ahrens, 2018, S. 53)

Es muss also auch berücksichtigt werden, wie die Quote bei den Holz-, Blechblasinstrumenten und am Schlagwerk an den Universitäten und, noch elementarer, an den Musikschulen aussieht. Die Deutsche Orchestervereinigung schreibt, dass Frauen seit 2001 im Studium Instrumental-/Orchestermusik konstant etwa 50 % ausmachen. Dies gibt jedoch noch keinen Aufschluss über die Verteilung der Instrumente. Die Zahlen der Universität für Musik und darstellende Kunst gibt da mehr Aufschluss. 2008 waren 60 % der Viola-Studierenden Frauen, einen Frauenanteil von 58 % gab es bei den Violinen und bei der Flöte waren ebenfalls 59 % der Studierenden Frauen. Bei den Blasinstrumenten lag der Gesamtanteil der Frauen im Jahr 1994 noch bei insgesamt 29 %. Bis ins Jahr 2007 wuchs er auf 48 % an. Bei den Streichinstrumenten blieb der Frauenanteil annähernd gleich. (Ostleitner, 2008, S. 10) Doch trotzdem gab es bei den Probespielen der Wiener Orchester in den frühen 2000ern keinen signifikanten Anstieg der Frauen.

Wirft man einen Blick auf den Bundeswettbewerb von Prima La Musica im Jahr 2019, wo die besten des Landes vertreten sind, fällt auf, dass es nur 4 Schlagwerkerinnen in allen Altersgruppen gab, jedoch 30 Schlagwerker. Ähnlich sieht es bei der Trompete aus, von 66 Teilnehmenden waren nur 13 junge Musikerinnen dabei. Auch beim tiefen Blech mit Posaune und Tuba ist die Quote sehr gering. Anders ist die Ausgangslage am Horn. Bei insgesamt 45 Jugendlichen, die auf alle Altersgruppen verteilt am Bundeswettbewerb für Horn teilnahmen, waren 48 % Mädchen. Die Verteilung bei den Holzblasinstrumenten unterscheidet sich in hohem Maß von der der Blechblasinstrumente. In der Kategorie Fagott waren es 14 Teilnehmende, darunter 12 junge Musikerinnen. Auch bei der Flöte lag der Anteil an jungen Musikern bei unter 10 %. Die Klarinette hat unter den

im Orchester vertretenen Holzblasinstrumenten den größten Anteil junger Musiker, aber auch in dieser Kategorie nahmen mehr Musikerinnen teil. Es traten 30 Klarinetttistinnen und 17 Klarinetttisten auf. (Programm BWB Kärnten, 2019) Aufgrund dieser Bestandsaufnahme des Bundeswettbewerbs Prima La Musica 2019 lässt sich feststellen, dass Buben im Alter von 11 bis 19 eher Blechblas- und Schlaginstrumente spielen und Mädchen im selben Alter eher Holzblasinstrumente oder Horn. Diese Zahlen können natürlich nicht widerspiegeln, wie es in Zukunft auf den Musikuniversitäten aussehen wird, da nicht alle Teilnehmenden des Wettbewerbs eine professionelle Musikkarriere anstreben. Sie können aber ein Indiz dafür geben, dass gewisse Instrumente weiterhin dominiert werden von Männern oder von Frauen. Der geringe Anteil an Nachwuchsmusikerinnen kann auch ein Indiz dafür sein, dass es noch lange dauern wird, bis mehr Blechbläserinnen und Schlagwerkerinnen in den Reihen unserer Orchester zu finden sind. Umgekehrt kann es aber auch ein Indiz dafür sein, dass z.B. das Querflöten- oder Fagottregister eines Orchesters in Zukunft eher weiblich sein wird. Diese Zahlen können aber auch als Zeichen dafür verstanden werden, dass die Einteilung von Instrumenten in stereotyp „männlich“ und „weiblich“ noch immer Gewicht hat.

5.5. Bezahlung und Männerdomäne Orchester

Während in der Privatwirtschaft die Hürde des Gender Pay Gaps noch überwunden werden muss, wird in den Orchestern im deutschsprachigen Raum laut Kollektivvertrag vergütet. Frauen und Männer erhalten die gleiche Bezahlung, wie ihre Kolleginnen und Kollegen desselben Instruments und derselben Stimme. In der Studie von Volker Timmermann (2018) sieht man, dass die Wiener Philharmoniker in Österreich das Orchester mit dem geringsten Frauenanteil sind, in Deutschland die Berliner Philharmoniker, beide gehören zu den renommiertesten ihres Landes. Neben den bereits genannten Gründen, der geringen Personalfuktuation, der späten Öffnung des Orchesters für Frauen und der möglichen Ungleichheit durch Verzicht auf den Vorhang nach der 1. Runde, sowie den eventuellen Nachteilen durch mögliche Karenzzeiten, könnte bei diesen renommierten Klangkörpern auch das Gehalt eine Rolle spielen. Carole Dawn Reinhart, die erste Trompeterin die an der Wiener Musikhochschule ein Trompetenstudium abschloss, meinte 2017 im Gespräch mit ö1, dass es auch am Geld liege. „Dort, wo die Bezahlung gut ist,

dort seien die Männer. „Und die Männer möchten die Hälfte der Konkurrenz ausschalten – die Frauen.““ (ö1, 2012) Dieses Zitat der Trompeterin widerspiegelt auch einen der Mythen von Julia Jane Tonn (2018, S. 87). Der Mythos „Männer haben Angst vor Frauen im Management“ betrifft unter anderem die Angst vor der weiblichen Konkurrenz sowie die damit einhergehende Bedrohung des Status quo der Ressourcen, und kann zu einer unbewussten Diskriminierung führen. Hier ist das Beispiel einer Studie von Heinz et al. besonders interessant, es geht hier um die strukturellen Grenzen von Frauen und Männern in gegengeschlechtlich etikettierten Berufen. Sie fanden heraus, dass mit einem zunehmenden Frauenanteil in einem gegengeschlechtlich etikettierten Bereich, das Sozialprestige dieser Tätigkeit sinkt. (Heinz et. al. 1997 zitiert nach Tonn, 2018, S. 89) Obwohl es auch hier um die Privatwirtschaft geht, kann ein Zusammenhang zum Orchester hergestellt werden. Beachtet man, dass Orchester von ihrer Gründung bis in das späte 20. Jahrhundert nur Männer anstellten, dass der Orchesterberuf auch heute noch als sehr prestigeträchtig gilt und dass die renommiertesten Orchester nach wie vor einen sehr geringen Frauenanteil haben, kann man hier einen Zusammenhang vermuten. Es gibt jedoch zum momentanen Zeitpunkt noch keine Forschungsarbeiten, die den Mythos belegen oder widerlegen.

5.6. Programmgestaltung

Blickt man in die Spielsaison 2018/19 der Wiener Philharmoniker findet man vor allem ein sehr männliches Programm. Kein einziges Werk von einer Frau wurde aufgeführt, sogar bei den Auftritten im Zuge von Wien Modern werden nur Stücke von John Cage und Arnold Schönberg aufgeführt, anstatt das Werk einer Komponistin ins Programm zu nehmen. (Wiener Philharmoniker, o.J.) Ähnlich sah es in derselben Spielzeit bei den Berliner Philharmonikern aus, kein Werk einer Frau wurde aufgeführt. Ein Projekt von Drama Musica – Donne, Women in Music untersuchte die Programme der Spielsaison 2018/19 von 15 großen Orchestern, darunter z.B. die Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, Bayerisches Radiosymphonieorchester, Staatskapelle Dresden und andere Orchester aus dem Deutsch- und Englischsprachigen Raum. Diese 15 Orchester spielten 1445 Konzerte, doch lediglich bei 75 wurde mindestens ein Werk einer Komponistin aufgeführt. Sieht man sich die Zahl der Werke an, ist es noch eindeutiger: Es

wurden 3524 Werke aufgeführt, davon wurden nur 82 von Komponistinnen geschrieben. Es gab dabei eine leichte Verbesserung zur Spielsaison 2019/20. Bei 1505 (geplanten) Konzerten weltweit enthielten 123 mindestens ein Werk einer Komponistin. Der Anteil bei den Werken stieg von 2,3 % auf 3,6 %. Das entspricht 142 Werke von Komponistinnen bei insgesamt aufgeführten 3997 Werken. (Donne, 2019; Donne, 2020)

„At this rate we will have to wait until around 2051 to have at least one piece by a woman composer in all concerts.“ (Donne, 2020)

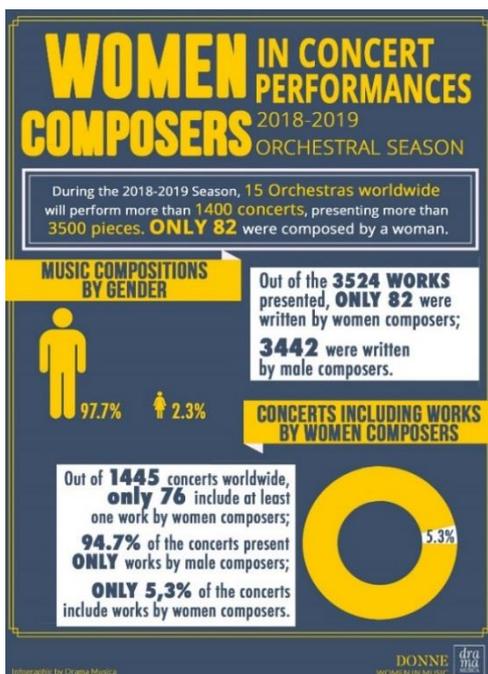


Abb. 4 Women Composers in Concert Performances 2018/19 (Donne, 2019)

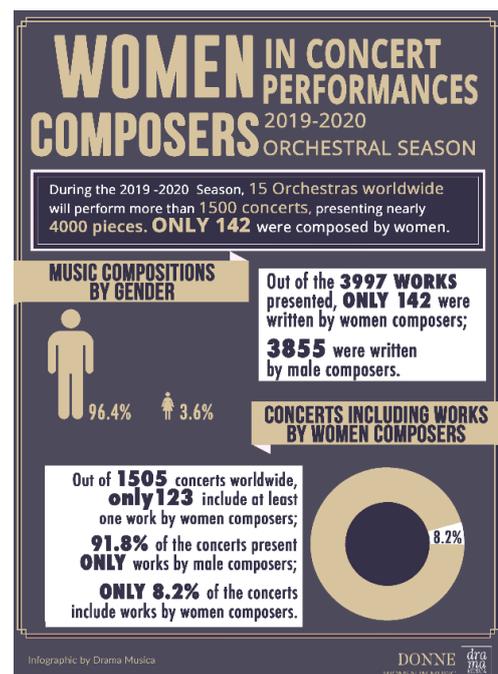


Abb. 5 Women Composers In Concert Performances 2019/20 (Donne, 2020)

In Bezug auf die Programmgestaltung ist es auch wichtig, zu verstehen, dass es sich nicht nur um wenige Frauen handelt, deren Werke es in die Konzertsäle schaffen. Auch im Vergleich zu den Meinungen der Expertinnen und Expertin zum Thema Programmgestaltung (siehe 4.4.) wird bewusst, dass die gesamte Programmatik grundsätzlich nur einige wenige Werke von Komponisten einbezieht, die dafür umso öfter aufgeführt werden. Wie in Kapitel 4.1. und 4.4. beschrieben, lässt sich ein Zusammenhang mit dem seit Langem tradierten Kanon erkennen. Die Menschen, die ins Konzert gehen, wollen Musik hören, die sie kennen und nicht aus ihren Hörgewohnheiten ausbrechen.

5.7. Solistinnen und Dirigentinnen

Im Gegensatz zu den Werken sieht die Verteilung der Solistinnen und Solisten auf den ersten Blick sehr positiv aus, in der Spielsaison 2018/19 gab es 23 Solisten und 19 Solistinnen, somit lag der Anteil der Solistinnen bei 45,2 % Prozent. Da aber auch einige Sängerinnen und Sänger als Solistinnen und Solisten tätig waren, ist es auch interessant sich die Zahlen exklusiv Gesang anzusehen. Geht man davon aus, dass Soprane, Mezzosopranen und Altistinnen sowie für Tenöre und Bässe ohnehin abhängig von der Stimmlage generell nur jeweils von Sängerinnen oder Sängern besetzt werden können, bleiben nur vier Solistinnen über, jedoch 14 Solisten. Das ergibt unter einen prozentuellen Anteil der Instrumentalsolistinnen von nur 22,2 %. Auffallend ist, dass in diesem Jahr auch keine einzige Dirigentin am Pult der Wiener Philharmoniker stand. Es wäre interessant herauszufinden, ob ein Zusammenhang zwischen einer weiblichen Führungsperson und Engagement von Solistinnen besteht, dazu gibt es allerdings noch keine Daten. Die Entwicklung diesbezüglich könnte man in Zukunft beim Radio Symphonieorchester Wien beobachten, da hier seit 2019 mit Marin Alsop erstmals eine Frau am Pult steht.

Neben dem Radio Symphonieorchester Wien wurde auch die Grazer Philharmonie von einer Frau dirigiert. Oksana Lyniv leitete von 2017 bis 2020 das Orchester der Grazer Oper. In Deutschland gab es 2017 bei 130 Orchestern drei Chefdirigentinnen. Bei den anderen österreichischen und deutschen Orchestern standen Frauen meist als Gastdirigentin am Pult, wie z.B. Simone Young 2005 oder Joana Mallwitz 2020 bei den Wiener Philharmonikern. (Wiener Philharmoniker, o.J.) Die Anzahl der Chefdirigentinnen der Orchester ist natürlich auch abhängig von den Frauen in Ausbildung. Vergleicht man hier die Zahlen der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo Marin Alsop Kurse leitet, sieht man, dass es von 2001 auf 2018 nur eine Steigung von 0,5 % gab – von 17,8 % auf 18,3 %. Eine Reihe an Maßnahmen im Zuge einer Diversitätsstrategie, wie die regelmäßigen Meisterkurse mit der Chefdirigentin des Radio Symphonieorchesters Wien, schaffte es, dass im Studienjahr 2020/21 erstmals gleich viele Männer wie Frauen in das Dirigierstudium aufgenommen wurden. (Freitag, 2020)

6. Die Quote

Ein möglicher Weg, die Werke von Komponistinnen gezielt zu fördern und so in gewisser Weise auch die Hörgewohnheiten des Publikums zu verändern, wäre das Einführen einer Quote. So müssen laut Carola Bauckholt in Norwegen 30 % der neuen Kompositionsaufträge an Frauen vergeben werden. Dies sichert nicht nur die Karrieren von Komponistinnen, es gestaltet die Programme auch nachhaltig diverser. Auch für Interpretinnen könnte eine Quote bei Probespielen oder Wettbewerben die Chance erhöhen, bei gleicher Qualifikation eine Stelle zu bekommen oder den 1. Preis zu gewinnen. Doch kaum eine „Förderungsmöglichkeit“ ist so umstritten.

Ein Begriff, der in der Diskussion rund und um Frauenquoten häufig eingebracht wird, ist die Qualität. Die deutsche Dirigentin Eva Meitner spricht sich trotz der ihr bewussten Kehrseite im Gespräch mit dem Mitteldeutschen Rundfunk für das Einführen einer Quote aus und meint dabei: „aber man verbindet auch ganz schnell mit Quote [...] ‚ja das hat ja dann einen Qualitätsverlust zur Folge und das ist genau wieder dieses Denken, wenn eine Frau in einer Position ist, dann gibt es einen Qualitätsverlust.‘ Das heißt, die Frau ist irgendwie minderwertig.“ (mdr, 2019)

Die italienische Komponistin Clara Ianotta schreibt in ihrem Statement „50:50 in 2030“ im Zuge von „Wien Modern“ über ihre persönlichen Erfahrungen als Komponistin und mit dem Sexismus, mit dem sie nach wie vor konfrontiert ist. Sie kritisiert das Einführen von Quoten, mit der Begründung, dass es noch mehr Selbstzweifel bei Komponistinnen schüren würde. Die Qualität der Musik wird mit und ohne Quote infrage gestellt, basierend auf dem Geschlecht der Komponistin.

„When I was awarded the DAAD Berliner Künstler-Programm residency, my professor said it made sense that I got it, since I was “young, female, and pretty”. And today, with artistic directors pledging that they want to reach a 50-50 gender equality, we doubt ourselves even more. Is it because of our talent that we got that commission, or simply because the artistic director had to check a box?“ (Ianotta, 2019, S. 2)

Ianottas Kritik einer solche Quote beinhaltet auch die Beschränkung auf ein zweigeschlechtliches System. So würde es noch schwerer für Transgender, und andere Identitäten.

„Pledging a 50-50 equality is problematic because it reinforces the gender binary model — that there are only male and female and no other genders. This discriminates against transgender, non-binary, intersex, and a whole range of gender identities that should be acknowledged and supported. Too many times we see application forms on which candidates are asked to declare whether they are female or male, forcing them to identify with one of only two given options.” (Ianotta, 2019, S. 4)

Die Aussagen der befragten Expertinnen und Experten zum Thema Quote unterscheiden sich dahingehend, dass die Interviewpartnerinnen und -partner unterschiedliche Erfahrungshorizonte mitbringen und es sich um ein komplexes Thema handelt. In der Privatwirtschaft gibt es in Österreich zum Teil schon Frauenquoten in den Aufsichtsräten, in der Kulturbranche, und somit auch in der Musik, gibt es hier noch keine Vorgaben. Im musikalischen Kulturbetrieb könnte eine Frauenquote potentiell in verschiedenen Bereichen realisiert werden – von Personalentscheidungen, über die Gestaltung von Programmen bis zur Vergabe von Aufträgen. Aus diesem Grund war die Frage nach der Quote bewusst nicht eingegrenzt auf einen dieser Bereiche. Das Ziel dieser Frage war, zu diesem in der Musik noch relativ unbehandeltem Thema Perspektiven und Erfahrungen von Expertinnen und Experten einzuholen.

„Als ich jung war, hab' ich das natürlich gehasst, wenn ich als Frau gefragt wurde. Es ist eine Demütigung. Ich bin ein Mensch und will auch als Mensch wahrgenommen werden. Da war ich absolut dagegen. Und von meiner Perspektive jetzt bin ich absolut für eine Quote. Ich habe viele Aufträge aus Norwegen bekommen, das hat mich auch gefreut. Warum werde ich da so gefördert, warum interessieren sie sich so für meine Kompositionen? Und dann habe ich erst Jahre später gehört, dass sie eine Quote haben: Die skandinavischen Länder haben eine Quote von 30 % bei Kompositionsaufträgen. Man kann sehen, wie das fruchtet. Wenn Frauen gute Arbeitsbedingungen bekommen, dann werden sie auch besser, dann entwickeln sie sich auch

besser. Es schlägt sich nieder, es funktioniert tatsächlich, dass es jetzt mehr Frauen gibt in den skandinavischen Ländern, und ich habe mich auch entwickeln können. Da sieht man, ja es funktioniert, und es ist nötig. Ich habe früher gedacht, es wird sich von alleine einrenken, aber das ist nicht der Fall, es geht nicht von allein.“ (Carola Bauckholt)

Die Quote kann es Frauen ermöglichen, in ihren Karrieren voranzukommen. Ein festgelegter Prozentsatz bei neuen Kompositionsaufträgen bedeutet, dass sich die Auftraggeber z.B. damit beschäftigen müssen, welche guten Komponistinnen sie engagieren, anstatt bei den üblichen, größtenteils männlichen Komponisten zu bleiben. Das schlägt weitere Wellen, denn auch das Publikum wird dadurch mit diverseren Programmen konfrontiert und für Komponistinnen selbst entstehen Möglichkeiten, für bestimmte Besetzungen zu schreiben, mit der Garantie, dass diese Werke auch aufgeführt werden.

Ein Punkt, der bei mehreren Expertinnen und Experten angesprochen wurde, umfasst die bewusste Auseinandersetzung mit diverser Programmgestaltung. Bei der Zusammensetzung des Programms von Konzerten soll es darum gehen, anstatt von festen Quotenregelungen, Entscheidungen über Stückauswahl, das Engagement von Solistinnen und Solisten oder Dirigentinnen und Dirigenten bewusst zu treffen und zu hinterfragen. Für manche Expertinnen überwiegt die negative Seite der Quote. So kritisiert z.B. die Instrumentalpädagogin und Komponistin Monika Parkfrieder, dass Quotenregelungen oft das Gefühl von „Zwang“ mit sich bringen.

„Das ist kontraproduktiv. Dann wird es ja nur deshalb gespielt, weil es Pflicht ist, und das hat immer einen negativen Beigeschmack. Beim Personal finde ich es noch ein bisschen besser, aber nur etwas mit ins Programm zu nehmen, weil es von einer Frau ist? Das würde ich nicht über Quote machen. Dann heißt es immer, nur wegen dem muss es gespielt werden. Das müssen wir ein bisschen subtiler machen.“

Auch der Künstlerische Direktor des Bruckner Orchesters Linz, Norbert Trawöger, spricht sich gegen die Einführung von einer Quote in der Programmgestaltung aus, plädiert aber wie Monika Parkfrieder für mehr Bewusstsein bei der Auswahl der Stücke.

„Im Werkbereich oder im Repertoirebereich eines Orchesters kann ich mir nur vornehmen, mehr Komponistinnen zu spielen, wenn es um Zeitgenössisches geht. Ich habe vereinzelt die Chance, etwas aus vergangenen Jahrhunderten zu spielen, aber die Konzertmöglichkeiten und Programme eines Jahres sind dann trotzdem überschaubar. Es sind vielleicht ein paar Dutzende. In unserem Fall sind da gleich ein paar von den Bruckner Sinfonien besetzt, Mahler, Brahms. Da können wir bei den zeitgenössischen Plätzen sensibler darauf schauen. Quote selbst wird da nicht viel helfen. Da braucht es eher Bewusstsein. Im Orchester selbst ist es bei uns eh kein Thema mehr. Bei Dirigenten und Solisten kann man da auch noch mehr schauen, aber da sind wir gut unterwegs, da haben wir ein hohes Bewusstsein.“ (Norbert Trawöger)

Für Personalentscheidungen werden in mehreren Bereichen der Privatwirtschaft bereits Quotenregelungen herangezogen. Das Bruckner Orchester Linz benötigt aufgrund eines Frauenanteils der Orchesterangestellten von beinahe 50 % in diesem Bereich keine Quote, wie Norbert Trawöger anspricht. Bei anderen Orchestern würde eine Frauenquote, bei gleicher Qualifikation durchaus eine Option darstellen. Aus der Sicht der Solistin und Orchestermusikerin Eva Schiffler stellt sich hier die Frage, inwiefern es überhaupt möglich ist, zwei gleich qualifizierte Personen im Bereich der Musik zu finden.

„Bei gleichem Können Frauen vor – das fände ich nicht schlecht einstweilen. Bis es aufgebrochen ist. Das muss man mal finden: Zwei Leute, die gleich qualifiziert sind. Jeder hat woanders seine Stärken. In diesem Spezialfall, wenn zwei Leute gleich qualifiziert sind, fände ich es einstweilen im Orchester gar nicht schlecht. Alles was ungewohnt ist, ist am Anfang etwas unangenehm.“ (Eva Schiffler)

7. Vereinbarkeit von Familie und Beruf

Die unterschiedlichen Berufe im Spektrum der klassischen Musikszene umfassen freischaffende Musikerinnen und Musiker, Angestellte eines Orchesters, Komponistinnen und Komponisten, Pädagoginnen und Pädagogen von der Musikschule bis in die Hochschulen und natürlich auch alle Ebenen der Verwaltung und des Managements von Konzerthäusern und Orchestern, wobei die letztgenannte Gruppe weniger Thema dieser Arbeit ist. Diese diversen musikalischen Tätigkeitsfelder bringen unterschiedliche Arbeitszeiten und Voraussetzungen mit. Während historisch begründete Hindernisse für Frauen in der Musik, wie fix zugeschriebene Eigenschaften oder keine Zugänge zu Universitäten, siehe Kapitel 2, in Österreich nur noch in vereinzelt Bereichen eine Rolle spielen, ergeben sich im 21. Jahrhundert neue Herausforderungen. Vor allem in Bezug auf Familie und Beruf kennt man hier die sogenannte Vereinbarkeitsproblematik. Auch wenn dies natürlich theoretisch für beide Geschlechter gilt, spüren aber vor allem Frauen daraus resultierend Benachteiligungen. (Tonn, 2016, S. 115)

7.1. Mutterschaftsurlaub und Karenzzeiten

Es gibt viele Aspekte, die in Bezug auf die Vereinbarkeit von Familie und Beruf bei Musikerinnen eine Rolle spielen. Frauen, die sich in einem fixen Anstellungsverhältnis beispielsweise bei einem Orchester oder an der Musikschule befinden, haben dabei ganz andere Voraussetzungen als freischaffende Künstlerinnen. Für solistisch tätige Musikerinnen ohne festes Anstellungsverhältnis ergeben sich hier laut Eva Schiffler besonders schwere Bedingungen:

„Ich würde sagen, das ist knallhart bei Solistinnen. Entweder du bist voll präsent oder nicht, ein Zwischending ist da sehr schwierig. Ich habe selber kein Kind, also keine Erfahrung, aber man bekommt aus den Kreisen mit, dass es entweder ganz kurze Babypausen sind, und danach sind sie gleich wieder am Start, oder sie sind lange weg, aber dann ist es sehr schwer wieder zurückzukommen. Ich habe das Gefühl, dass viele Leute den Kinderwunsch ein

bisschen nach hinten schieben wollen. Es dauert so lange, bis man sich als Solistin etabliert hat und jeder ist ersetzbar.“

Es zeigen sich erneut Ähnlichkeiten zu Positionen im Top-Management, wo der Kinderwunsch oft zeitlich nach hinten geschoben wird, um sich der Karriere zu widmen. (Tonn, 2016, S. 163) Neben dem Druck, weg von der Bühne zu sein, und keine Garantie dafür zu haben, nach der Karenzzeit wieder dort einsteigen zu können, wo man aufgehört hat, kommt bei Freischaffenden noch das finanzielle Risiko hinzu. Bei freischaffenden Frauen im Alter zwischen 20 und 40 Jahren geht man von durchschnittlichen Jahreseinkommen von etwa knapp über 12.000 € aus, wobei es starke Abweichungen zwischen den Künstlerinnen gibt. (KSK, 2020) Keine Konzerte spielen zu können oder keine Aufträge annehmen zu können, bedeutet aber für alle einen Verdienstaustausch. Gesetzliche Sozialversicherungen wie die Künstlersozialkasse in Deutschland ermöglichen es versicherten freischaffenden Müttern einen Anspruch auf Mutterschaftsgeld. In Österreich gibt es für freischaffende Künstlerinnen, die als Neue Selbständige versichert sind, die Möglichkeit Kinderbetreuungsgeld zu beziehen, wo auch ein Zuverdienst möglich ist.

Für Angestellte an Musikschulen, wie dem Oberösterreichischen Landesmusikschulwerk oder bei Orchesterangehörigen gelten andere Bedingungen. Hier steht Müttern grundsätzlich 8 Wochen vor-, sowie 8 Wochen nach der Geburt Mutterschutzurlaub bei vollem Verdienst zu. Danach gibt es unterschiedliche Karenzmodelle. Im Oberösterreichischen Landesmusikschulwerk gibt es z.B. auch die Option bis zur Vollendung des 5. Lebensjahrs des jüngsten Kindes, unbezahlten Karenzurlaub zu nehmen. Ein wesentlicher Unterschied zu den Freischaffenden ist die erleichterte Rückkehr ins Berufsleben, da Ansprüche auf denselben Posten oder, wie an den Musikschulen, eine gleichwertige Stelle bestehen.

„Ja das ist gut, [...] es erleichtert viel für Mütter. Nämlich, dass es bis nach dem Schuleinstieg gehen kann und man diese Zeit mit den Kindern nutzen kann.“

(Monika Parkfrieder)

Julia Jane Tonn hat in ihrer Studie mit berufstätigen Müttern herausgefunden, dass die „Norm der guten Mutter“ noch immer eine Rolle spielt. Vor allem bei schneller Rückkehr in den Beruf nach der Elternzeit werden Mütter mit Vorbehalten oder Vorwürfen sowohl im beruflichen als auch im privaten Umfeld konfrontiert. (Tonn, 2016, S. 159) Das könnte

noch immer an der patriarchalen Theorie zur Geschlechterdifferenz liegen, hier ergibt sich aus der biologischen Weiblichkeit eine natürliche Bestimmung zur Frau als Mutter und damit die einhergehenden Erziehungsaufgaben. (Tonn, 2016, S. 48f). Ein Modell, wie im oberösterreichischen Landesmusikschulwerk, wo Karenzzeiten in einem gewissen rechtlichen Rahmen individuell angepasst werden können, erleichtert es hier Familien eine für sie passende Möglichkeit zu finden. Die Entscheidung, wie viele Kinder eine Familie bekommt und wie die Vereinbarkeit von Familie und Beruf gehandhabt wird, unterliegt innerhalb der jeweiligen gesetzlichen Rahmenbedingungen allein den betreffenden Familien selbst. Es darf hier kein Druck der Gesellschaft bestehen, dasselbe gilt für Frauen, die sich bewusst gegen Kinder entscheiden, oder deren Kinderwunsch unerfüllt bleibt.

7.2. Arbeitszeiten

Die verschiedenen künstlerischen Berufe in der klassischen Musik unterscheiden sich auch in Bezug auf die Arbeitszeiten, zu denen die Musikerinnen und Musiker aktiv sind. An den Musikschulen findet der Unterricht aufgrund der Abstimmung auf die Pflichtschulen nachmittags an den Wochentagen statt, die freien Tage richten sich ebenfalls nach dem Regelschulbetrieb. Im Orchesterbetrieb wird meistens am Vormittag geprobt, Nachmittage sind frei und Aufführungen finden abends statt. Die Saisonen gehen von September bis Juli, im Sommer folgen dann bei vielen Orchestern Engagements bei Festspielen. Bei Komponistinnen und Komponisten sind Arbeitszeiten flexibler, Proben für Aufführungen eigener Werke werden mit den Interpretinnen und Interpreten abgestimmt. Grundsätzlich finden Konzerte eher abends statt, oder als Matinee an Sonn- und Feiertagen. An den Wochenenden finden – ausgenommen an den Musikschulen – auch meistens Konzerte oder Veranstaltungen statt.

„Die Arbeitszeiten [in der Musikschule – Anm.] sind eher wenig familienfreundlich. Es kommt immer auf den Partner an, was der macht. Also wenn man es sich ausmachen kann, dann sieht man vielleicht den Partner weniger, aber zumindest hat man die Kinderbetreuung geregelt. Was unser Kind betrifft, er würde sich schon wünschen, dass ich einen zweiten Nachmittag

zu Hause bin und das wird sicher noch stärker, wenn er dann in der Volksschule ist. Weil er es einfach braucht – jetzt – und nicht in 8 Jahren. Es ist immer irgendeine Probe bei Musikern, das kommt noch dazu, und dann ist es immer ein Schachbrettspiel, und das geht dann oft auf Kosten der Frau. Nämlich auch noch deswegen, wie wir aufgewachsen sind. Aber die Kinder verlangen es auch. Es ist die Mama. Und die Mama ist in den ersten Jahren wichtig. Es ist wirklich die Mama. Es ist sehr schön, aber schwierig es unter den Hut zu bekommen.“ (Monika Parkfrieder)

Die Instrumentalpädagogin Monika Parkfrieder erwähnt in diesem Zitat bezogen auf die Vereinbarkeit der Arbeitszeiten in der Musikschule mit der Familie zwei wesentliche Punkte: Die Vereinbarung von Musikschul- und Probenarbeit mit der Kinderbetreuung bedarf genauer Planung. Dies ist oft in weiblicher Hand, denn Frauen übernehmen in unserem Kulturkreis auch heute noch häufig die Organisation des Familienlebens. (Tonn, 2016, S. 160) Der zweite Punkt in Monika Parkfrieders Ausführungen steht in wechselseitiger Beeinflussung mit dem ersten: (Klein)Kinder brauchen und verlangen die Zeit mit der Mutter. Sobald sie den Kindergarten besuchen und die Mütter nachmittags unterrichten, nimmt die gemeinsame Zeit weiterhin ab. Das resultiert beispielsweise in einer Reduktion der Lehrverpflichtung oder wirft die Frage einer professionellen Nachmittagsbetreuung auf.

Im Orchesterbetrieb bleiben die Nachmittage normalerweise probenfrei, Musiker und Musikerinnen mit Familie können in dieser Zeit ihre Kinder betreuen. Zusätzlich gibt es während den Probenzeiten am Vormittag ein besseres Kinderbetreuungsangebot als nachmittags. Die Ambivalenz für Orchesterangestellte mit Familie hebt Norbert Trawöger in diesem Zitat hervor:

„Der Job ist gleichermaßen kinderfreundlich, weil alle Proben am Vormittag stattfinden, und insofern kinderunfreundlich, weil viele Veranstaltungen am Abend sind. Aber die Nachmittagsfläche ist meistens unberührt, das ist ein Vorteil.“

Konzerte und Musiktheateraufführungen finden in der Regel abends statt. Geht man davon aus, dass nur ein Elternteil bei einem Berufsorchester arbeitet, kann dies häufig innerfamiliär geregelt werden. Wenn beide Elternteile spielen, oder es sich um

alleinerziehende Musikerinnen oder Musiker handelt, wird für diese Zeit Kinderbetreuung benötigt. Bei Substitutinnen und Substituten stellt sich oft die Frage der Opportunitätskosten: Wie viel bleibt vom Honorar, wenn ein Babysitter bezahlt werden muss?

„Im professionellen Musikerleben kommt die Frage: Wo gibst du deine Kinder hin, wenn schnell was daherkommt, wenn es wo zum Einspringen ist, im Orchesterbetrieb und sonst was. Wo ist die Oma? Ist überhaupt eine Oma da? Wer nimmt mir die Kinder? Zahlt es sich dann überhaupt finanziell aus, wenn ich einspringe? Ich zahle ja vielleicht dann auch einen Babysitter. Zahlt es sich aus? Gehe ich spielen für nichts und habe dann mein Kind auch nicht gesehen?“ (Monika Parkfrieder)

Eine Reduktion des Arbeitsumfangs auf Teilzeit kann helfen, die Kinderbetreuung zu sichern und gleichzeitig die Erwerbstätigkeit für Frauen nur kurz zu unterbrechen. (Tonn, 2016, S. 114) Die Grazer Philharmonie beschränkt jedoch beispielsweise die Anzahl der Personen in Teilzeit auf maximal eine Stelle pro Stimmgruppe. (Kollektivvertrag, 2007) Abgesehen davon, dass Teilzeitbeschäftigungen für Orchesterangestellte nur bedingt möglich sind, können sie langfristige Folgen für die Arbeitnehmerinnen mit sich bringen. Diese reichen von negativen Auswirkungen auf die Höhe der Pension bis zu verringerten Karrierechancen. Freischaffende Musikerinnen können selbst bestimmen, welche Aufträge sie annehmen und so ihre Arbeitszeit flexibler gestalten, tragen aber dieselben Risiken wie Musikerinnen in einem Anstellungsverhältnis.

7.3. Gleicher Lohn für gleiche Arbeit

Als Gender Pay Gap wird der Einkommensunterschied zwischen Frauen und Männern bei gleicher Leistung definiert. (Tonn, 2016, S. 11) In Österreich liegt diese Zahl bei 19,6 Prozent. Das bedeutet, dass Frauen im Vergleich der Bruttostundenverdienste in Österreich fast ein Fünftel weniger bezahlt bekommen, als Männer. (Bundeskanzleramt, 2020) Österreich liegt damit deutlich über dem EU-Durchschnitt von 14,8 Prozent.

Bei geregelten Anstellungen als Orchestermusikerin oder -musiker gibt es bei österreichischen und deutschen Orchestern keine Lohndiskriminierung. Im Orchester wird je nach Position kollektivvertraglich entlohnt. Dasselbe gilt auch für Zeitverträge, oder

Orchesterakademien. Das bedeutet, dass alle zweiten Geigerinnen und Geiger mit Ausnahme der stimmführenden Position bei gleichem Vertrag das gleiche verdienen. In den österreichischen Musikschulen herrscht ebenfalls Lohnleichheit. Die Entlohnung erfolgt egal ob auf Landesebene, wie z.B. in Oberösterreich oder auf kommunaler Ebene, wie z.B. in Niederösterreich, nach fixen Gehaltsschemen.

Es gibt keine verlässlichen Zahlen, die zeigen, ob es im freischaffenden Bereich auch Unterschiede zwischen den Honoraren von Frauen und denen von Männern bei gleicher Arbeit gibt, da gerade bei Kompositionsaufträgen und Engagements die Bezahlung oft individuell verhandelt wird. Es gibt aber Empfehlungen für Mindesthonorare für Kompositionen aller Art, die vom Österreichischen Komponistenbund in Zusammenarbeit mit der Gewerkschaft entwickelt wurden. Auch für Live Auftritte von Ensembles existieren solche Mindest-/Richtgagen. So kann aktiv gegen die Unterbezahlung von Künstlerinnen und Künstler angekämpft werden. Lediglich bei solistischen Auftritten unterliegt das Honorar gänzlich der individuellen Verhandlung. Zahlen der Künstlersozialkasse zeigen, dass freischaffend tätige Frauen im Bereich Musik geringere Honorare erhalten als freischaffende Männer. (KSK, 2020) Es wird allerdings nicht thematisiert, warum die Lücke so weit auseinanderklafft, natürlich kann es an der Menge der Engagements oder beispielsweise am Prestige des Engagements liegen. Da freischaffende Musikerinnen und Musiker in vielen Fällen ihre Honorare mit den Auftraggeberinnen und Auftraggebern individuell verhandeln, kann der Grund, warum Frauen über das Jahr gerechnet geringere Verdienste aufweisen im persönlichen Verhandlungsgeschick liegen. Eine Studie aus dem Jahr 2012 mit 692 Teilnehmerinnen und Teilnehmern, die kurz vorm Universitätsabschluss standen, zeigte, dass die Gehaltsvorstellungen von Frauen unter denen von Männern lagen und sich bei simulierten Verhandlungen mit einem geringeren Gehalt zufriedengegeben haben. (Wüst und Burkard, 2012, S. 110ff) Frauen müssen sich ihrer Stärken und Qualifikationen bewusst sein und gleichermaßen eine realistische Vorstellung von branchenüblichen Gagen haben, hier können beispielsweise die Richtgagen der IG Kultur helfen. (Wüst und Burkard, 2012, S. 118f) Das Thema Gehaltsverhandlungen von Frauen wird von vielen Seiten aufgegriffen. Es gibt unter anderem Broschüren der Universität Wien, mehrere Artikel von Arbeiterkammer, Wifi und viele Blogbeiträge mit spezifischen Tipps für Verhandlungen.

8. Zusammenfassung

Musikgeschichte, Musikgegenwart und Musikzukunft ist nicht nur HIS-Story sondern immer auch HER-Story. Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert etablierte sich der professionelle Musiker- und Komponistenberuf. Von Beginn an galten Frauen, die nach Professionalisierung in diesem Bereich strebten, als ausgeschlossen oder absolute Ausnahmen. Während Männer in der Öffentlichkeit standen, gehörte Frauen vor allem der private Bereich, in dem zwar Musik ausgeübt wurde, die Infrastruktur zur Professionalisierung aber nicht vorhanden war. Vor allem Männer suchten Begründungen gegen Frauen als Berufsmusikerinnen und Komponistinnen. So stellte z.B. der Begriff „Genie“ eine legitime Beschreibung für männliche Komponisten dar und rechtfertigte Charaktereigenschaften, die nicht der Norm entsprachen. Das (angeborene) Genie komponierte die Werke, dafür benötigte Ausbildungen, die Frauen ausschließen, wurden nicht beachtet. Eine Zerteilung der Eigenschaften – „weibliche“ Eigenschaften bei Frauen waren negativ behaftet, bei Genies galten sie als unumgänglich für die Werkschaffung – zeigt auch, wie evidenzlos diese Geschlechterzuschreibungen waren. Es wurde gedreht und gewendet, wie es gerade gebraucht wurde.

Im Laufe des 19. Jahrhundert eroberten dann immer mehr Frauen als Pianistinnen die Konzertbühnen. Neben der Harfe stellte das Klavier eines der wenigen Instrumente dar, das als „schicklich“ für Frauen galt. Ein fester Platz im Repertoire der konzertierenden Pianistinnen gehörte Beethoven, der als Prototyp des männlichen Künstlers galt. So trugen die Pianistinnen des 19. Jahrhunderts zur Tradierung und Kanonisierung Beethovens Klavierwerks bei. Während Pianistinnen im 19. Jahrhundert keine Seltenheit darstellten, und Harfenistinnen zu dieser Zeit bereits in Orchestern musizierten, dauerten die Entwicklungen bei den Streich- und Blasinstrumenten länger. Die Streichinstrumente verlangten der damaligen Auffassung nach zu große Körperbewegungen von Frauen oder mussten in „unmöglichen“ Positionen gespielt werden. Bei den Blasinstrumenten sprach für Musikkritiker und die Gesellschaft das Aussehen beim Musizieren selbst lange Zeit gegen Instrumentalistinnen.

Es gehörte im 18. und 19. Jahrhundert zum Beruf von Musikerinnen wie Musiker auch zu unterrichten. Am Klavier gab es hier eine Empfehlung: Lehrerinnen unterrichteten

Anfängerinnen und Anfänger und Lehrer die fortgeschrittenen, vorzugsweise männlichen Schüler.

Im 20. Jahrhundert erfolgte dann die Zulassung von Frauen an die Musikhochschulen, ein wichtiger Schritt Richtung Professionalisierung. Während des Zweiten Weltkrieges ging die Entwicklung aufgrund des vorherrschenden Frauenbildes wieder einen Schritt zurück. Die Emanzipationsbewegung ab den 1960er Jahren zeigte dann Missstände auf. Daraus resultierte die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit der Abwesenheit von Frauen in der Musikgeschichte. Zu dieser Zeit entstanden auch Archive und Initiativen, die sich der Recherche über Komponistinnen der Vergangenheit widmen, aber auch aktive Förderung von Komponistinnen und Interpretinnen dieser Zeit betrieben. Ebenfalls in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand eine völlig neue Berufsmöglichkeit für Musikerinnen – die Orchester öffneten die Probespiele auch für Frauen. Wobei hier gesagt werden kann, je prestigeträchtiger das Orchester, desto später erfolgte die Zulassung von Frauen.

Die Forschungsfrage „Inwieweit gibt es auch heute noch Karrierehürden für Musikerinnen und Komponistinnen in der klassischen Musikszene?“ kann wie folgt beantwortet werden. Es lässt sich sagen, dass sich die Hürden, mit denen Musikerinnen und Komponistinnen im Laufe ihrer Karriere konfrontiert sind, seit dem 18. und 19. Jahrhundert stark verändert haben. Die historischen und kulturell begründeten Barrieren wirken zum Teil aber noch heute nach. So findet man in manchen Orchestern bereits über 40 % Musikerinnen. Die Aufteilung der Instrumente zeigt aber, dass Frauen bei Blas- und Schlaginstrumenten nach wie vor stark unterrepräsentiert sind. Auch der Mythos des Genies beeinflusst die Programme der Orchester noch heute, gespielt werden Beethoven, Mozart, Brahms und Mahler. Das zieht sich weiter bis in die Schulbücher, wo der Begriff „Genie“ oft weiterhin unreflektiert ausschließlich für Männer verwendet wird. Dies geht zulasten vieler Interpretinnen, sowie Komponistinnen und Komponisten, die von der Definition „Genie“ ausgeschlossen sind.

Gewisse Hürden für Frauen sind bereits gefallen. Das Probespielverfahren, vor allem bei Vorhang bis in die letzte Runde, konzentriert sich ausschließlich auf die Leistung der Kandidatinnen und Kandidaten. Äußerlichkeiten bleiben unbeachtet. Bei Kompositionswettbewerben erreicht man diese Chancengleichheit z.B. durch Anonymisierung der

Einsendungen. Während in der Privatwirtschaft gegen Gender Pay Gaps angekämpft wird, erhalten Musikerinnen und Musiker in einem festen Anstellungsverhältnis gleichen Lohn für gleiche Arbeit.

Andere Herausforderungen für Frauen entstanden wiederum erst mit den neuen Berufsmöglichkeiten des 20. und 21. Jahrhunderts, wie z.B. die Vereinbarkeit von Familie und Beruf. Die Frage der Kinderbetreuung in Familien widerspiegelt in gewissem Maße noch immer die kulturelle Rollenverteilung des 19. Jahrhunderts. Auch fehlende finanzielle Absicherungen können Hindernisse für Frauen darstellen. So haben Angestellte einer Musikschule oder eines Orchesters im Gegensatz zu freischaffenden Musikerinnen Anspruch auf bezahlten Mutterschaftsurlaub und Karenzzeiten.

Abschließend lässt sich sagen, dass weiterhin vereinzelt Karrierehürden für Musikerinnen und Komponistinnen bestehen. Diese haben sich seit dem 19. Jahrhundert verändert, gesellschaftsgeschichtliche Teilaspekte wirken noch heute nach. Wie es sich in den nächsten Jahren entwickeln kann, zeigt der Ausblick.

Ausblick

Während die Zahlen an den Musikhochschulen bei vielen Instrumenten bereits ausgeglichen sind und somit längerfristig auch mehr Solistinnen auftreten und Musikerinnen in den Orchestern musizieren, braucht es in anderen Feldern, wie bei Blechblasinstrumenten, Dirigentinnen und Dirigenten oder in der Komposition gezielte Fördermethoden zum Aufbrechen der Ungleichheit.

Mit den Expertinnen und Experten wurde das Thema Quote als Maßnahme diskutiert, Frauen in die Konzertprogramme zu integrieren oder in Positionen im Orchester zu bringen. Sie bietet eine Möglichkeit Gleichberechtigung zu schaffen. Inwiefern Quotenregelungen wirklich realisierbar sind oder welche subtileren Wege für die Verbreitung des Standardrepertoires es gibt, bleibt weiterhin offen. Frauen als Leiterin eines Orchesters, als Instrumentallehrerin oder Hochschulprofessorin wirken als Vorbilder für andere Mädchen und Frauen:

„Ich habe mich natürlich gefreut, dass ich die Musikschulstelle bekommen hab. Es ist super, dass die Stelle eine Frau bekommen hat, weil die Mädels

und Eltern dann sehen, dass das ganz normal ist. Ich bin nicht die größte, bin 1,58 cm. Ich bin eine kleine Frau und spiele Posaune und es funktioniert trotzdem. Ich glaube das macht schon was mit den Köpfen. Ich bin gespannt, wie sich die Zahl der Schülerinnen bei mir verändert.“

Eva Schiffler spricht hier die Vorbildfunktion an – die Repräsentation von Frauen in bestimmten Positionen klärt darüber auf, dass es keine „Mädchen“- oder „Buben“-Instrumente und somit Berufe gibt. Auch die Kompositionsprofessorin Carola Bauckholt bemerkt, dass zu ihr viele Studentinnen kommen. (Interview Bauckholt, 2.10.2020) An der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien hatte der Förderschwerpunkt für Dirigentinnen auch mit der Einstellung von Marin Alsop als Gastprofessorin zur Folge, dass im Studienjahr 20/21 erstmals gleichviele Studentinnen wie Studenten das Fach Dirigieren wählten. (Freitag, 2020)

In den jüngeren Generationen ist bereits mehr Gender-Bewusstsein vorhanden. (Inotta, 2019, S. 2) Das betrifft auch Gender-Identitäten abseits des zweigeschlechtlichen Systems. Durch die stetige Sensibilisierung in Bezug auf Sprache sollte sich dieses Bewusstsein auch in Zukunft verstärken und bewirken, dass sich Frauen, Trans-Personen, nicht-binäre Personen und andere Identitäten auch selber mehr in den Vordergrund stellen und vereint auftreten. Am Ende dieser Arbeit soll das Zitat von Carola Bauckholt Bewusstsein schaffen und Mut machen, dass es auch in der Hand der Frauen selbst liegt, etwas zu verändern:

„Es liegt mir auf dem Herzen, wo wir was verändern können. Es ist nämlich wirklich an uns selber, indem, wenn man denkt, ich warte noch ab, ich will mich nicht nach vorne drängen, dass man dann im Hinterkopf das hat: ‚Geh nach vorne! Als Erste!‘ Offensiv aktiv und riskant sein, unsere eigenen Interessen vertreten, das haben wir in der Hand.“

Quellenverzeichnis

Literatur:

Adelson, R. & Letzter, J. (2009). „For a women when she is young and beautiful“. The Harp in Eigtheenth-Century France. In A. Kreuziger-Herr & K. Losleben. (Hrsg.), *History. Herstory. Alternative Musikgeschichten* (S. 314-335). Köln: Böhlau Verlag.

Brüstle, C. (2013). Frauen in der experimentellen Musik: Kreativität in Nischen?. In K. Knaus & S. Kogler. (Hrsg.), *Autorschaft. Genie. Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* (S.195-208). Köln: Böhlau Verlag.

Brüstle, C. (2016). Interpretinnen in der zeitgenössischen Musik – Körper, Stimmen, Medien. In A. Ellmeier, D. Ingrisch & C. Walkensteiner-Preschl (Hrsg.), *Körper/Denken* (S. 107-126) Wien: Böhlau Verlag.

Citron, M. (1990). Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, 1. S. 102-117.

Conant, A. (1998). Der Status der Frauen in deutschen Orchestern. *VivaVoce*, 48. S. 8-13.

Criado-Perez, C. (2019). *Invisible Women. Exposing Data Bias In A World Designed For Men*. London: Chatto & Windus.

Funk, V. (2010). Musikvermittlung und Gender. In R. Grotjahn & S. Vogt (Hrsg.), *Musik und Gender: Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (S. 94-109). Laaber: Laaber-Verlag.

Gates, E. (1994). Why Have There Been No Great Women Composers? Psychological Theories, Past and Present. *The Journal of Aesthetic Education*, 2. S. 27-34.

Gläser, J. & Laudel, G. (2010). *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse* (4. Auflage). Wiesbaden: VS Verlag.

Green, L. (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grotjahn, R. (2010). Musik und Gender. Eine Einführung. In R. Grotjahn & S. Vogt (Hrsg.), *Musik und Gender: Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (S. 18-42). Laaber: Laaber-Verlag.

Horlacher, S. (2009). Kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung und ihre Notwendigkeit. Historische Entwicklungen und aktuelle Perspektiven. In A. Kreuziger-Herr & K. Losleben (Hrsg.), *History. Herstory. Alternative Musikgeschichten* (S. 53-88). Köln: Böhlau Verlag.

Kogler, S. (2013). Autorschaft, Genie, Geschlecht. Einleitende Überlegungen zum Thema. In K. Knaus & S. Kogler (Hrsg.), *Autorschaft. Genie. Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* (S.9-22). Köln: Böhlau Verlag.

Kreuziger-Herr, A. (2009). History und Herstory: Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel. In A. Kreuziger-Herr & K. Losleben (Hrsg.), *History. Herstory. Alternative Musikgeschichten* (S. 21-46). Köln: Böhlau Verlag.

Löw, M. (2001). Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mayring, P. (2007). Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken (9. Auflage). Weinheim: Deutscher Studienverlag.

Miller, C. (2019). Musikdiskurs als Geschlechterdiskurs im deutschen Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts. Oldenburg: BIS-Verlag.

Müller-Oberhäuser, C. (2009). Die Maske des Genies. In A. Kreuziger-Herr & K. Losleben (Hrsg.), *History. Herstory. Alternative Musikgeschichten* (S. 105-124). Köln: Böhlau Verlag.

Nopp, R. (1995). Frau und Musik. Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik. Linz: Trauner Verlag.

Orgass, S. (2009). „... ohne kanonisches Wissen ... sind kulturelle Identität und Kommunikation kaum möglich“ – Kontradiktorisches zur musikalischen Bildung und ‚Uneuropäisches‘ im Werkkanon der Konrad-Adenauer-Stiftung. In J. Bilstein & J. Ecarus (Hrsg.), *Standardisierung – Kanonisierung. Erziehungswissenschaftliche Reflexionen* (S. 251-272). Wiesbaden: GWV Fachverlage.

Ostleitner, E. (1991). Ist die Musik männlich? Die Darstellung der Frau in österreichischen Musikerziehungs-Lehrbüchern. Wien: WUV-Universitätsverlag.

- Ostleitner, E. (2008). Tendenzen, Entwicklungen, Forschungen. „Frau und Musik“ in Österreich. *Österreichische Musikzeitschrift*, 11-12, S. 6-14.
- Popp, S. (2004). Gender und Geschichtskultur. Wann macht der Unterschied einen Unterschied? *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik*. S. 125-148.
- Quendler, M. (2010). Die Situation der Musikerinnen in den Orchestern Wiens 1950-1997 unter besonderer Berücksichtigung der Musikerinnen des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters. In S. Chaker & A. Erdélyi (Hrsg.), *Frauen hör- und sichtbar machen* (S. 261-270). Wien: Institut für Musiksoziologie.
- Rode-Breymann, S. (2009). Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen. In A. Kreuziger-Herr & K. Losleben (Hrsg.), *History. Herstory. Alternative Musikgeschichten* (S. 186-197). Köln: Böhlau Verlag.
- Rubin-Rabson, G. (1973). "Why Haven't Women Become Great Composers?" *High Fidelity/Musical America*, 23. S. 47-50.
- Schumann, R. (1838). Die musikalische Beilage. *Neue Zeitschrift für Musik*, 26. S. 106.
- Tenschert, R. (1951). Mozarts Schwester Nannerl. *Österreichische Musikzeitschrift*, 6. S. 198-199.
- Tonn, J. (2016). Frauen in Führungspositionen. Ursachen der Unterrepräsentanz weiblicher Führungskräfte in Unternehmen. Wiesbaden: Springer Verlag.
- Unsel, M. (2005). Mozarts Frauen. Begegnung in Musik und Liebe. (2. Auflage). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Unsel, M. (2013). Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung. In K. Knaus & S. Kogler (Hrsg.), *Autorschaft. Genie. Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* (S. 23-46). Köln: Böhlau Verlag.
- Walter, M. (2013). Kanonbildung durch begründetes Werturteil in der Musikwissenschaft. In K. Pietschmann & M. Wald-Fuhrmann (Hrsg.), *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch* (S. 86-100). München: Richard Borberg Verlag.
- Wüst, K. & Burkart, B. (2012). Schlecht gepokert? Warum schneiden Frauen bei Gehaltsverhandlungen schlechter ab als Männer? *GENDER*, 3, S. 106–121

Internetquellen:

Ahrens, C. (2018). Der lange Weg von Musikerinnen in die Berufsorchester. 1807-2018. In V. Timmermann (Hrsg.), Online Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 1. URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/files/Sammel-Ordner/Online-Schriftenreihe/Der%20lange%20Weg%20von%20Musikerinnen%20in%20die%20Berufsorchester%201.4.pdf>. Eingesehen am 26.09.2020.

Bauckholt, C. (o.J.). Biografie. URL: <https://www.carolabauckholt.de/bio.html>. Eingesehen am 17.11.2020.

Blankenburg, E.M. (1977). Vergessene Komponistinnen. URL: <https://www.emma.de/artikel/vergessene-komponistinnen-312787>. Eingesehen am 20.10.2020.

Bruckner Orchester Linz (o.J.). Musikerinnen und Musiker. URL: <http://www.bruckner-orchester.at/de/orchester/musikerinnen-musiker>. Eingesehen am 10.9.2020.

Bundeskanzleramt (2020). Einkommen und der Gender Pay Gap. URL: <https://www.bundeskanzleramt.gv.at/agenda/frauen-und-gleichstellung/gleichstellung-am-arbeitsmarkt/einkommen-und-der-gender-pay-gap.html>. Eingesehen am 27.10.2020.

C-SPAN (12.09.2012). Conversation with Ruth Bader Ginsburg. [Video]. URL: <https://www.c-span.org/video/?308171-1/conversation-justice-ruth-bader-ginsburg>. Eingesehen am 17.11.2020.

Deutsche Orchestervereinigung (2019). Wir gehören zum guten Ton. URL: https://www.dov.org/sites/default/files/2019-12/2019-12-18_DOV-Infobrosch%C3%BCre-%20Freischaffende.pdf. Eingesehen am 27.10.2020.

Deutsche Orchestervereinigung (2019). Dossier: Frauen in Berufsorchestern. URL: http://miz.org/downloads/dokumente/972/2019_DOV_Dossier_Frauen_in_Berufsorchestern.pdf. Eingesehen am 28.09.2020.

Donne – Women in Music (2019). Inequality in Music. Women Composers by Numbers 2018_2019. URL: http://www.drama-musica.com/stories/2018_2019_orchestra_seasons.html. Eingesehen am 31.08.2020.

Donne – Women in Music (2020). Inequality in Music. Women Composers by Numbers 2019_2020. URL: http://www.drama-musica.com/stories/2019_2020_orchestra_seasons.html. Eingesehen am 31.08.2020.

etk (o.J.) Musik-Konzepte. URL: <https://etk-muenchen.de/search/Results.aspx?sid=09313311&sort=6&sname=MUSIK-KONZEPTE#.X6PFYvNKjIU>. Eingesehen am 31.08.2020.

Frauenkomponiert (o.J.). Komponistinnen. URL: <https://frauenkomponiert.ch/komponistinnen/>. Eingesehen am 01.09.2020.

Freitag, B. (2020). „Junge Frauen schon an der Universität stärken und mutig machen“. URL: <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2020/05/30/junge-frauen-schon-an-der-universitaet-staerken-und-mutig-machen/>. Eingesehen am 28.09.2020.

Günther, B. (2019). Fifty-Fifty in 2030?. URL: <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2019/09/27/fifty-fifty-in-2030/>. Eingesehen am 20.10.2020.

Herold, A. (2009). Caroline Krähmer. URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/kraehmer-caroline>. Eingesehen am 10.09.2020.

Hoffmann, F. (2014). Cordula Schleicher. URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/schleicher-cordula>. Eingesehen am 10.09.2020.

Iannotta, C. (2019). Statement for “50:50 in 2030”. URL: http://claraianotta.com/wp-content/uploads/2019/10/iannotta_50-50_statement.pdf. Eingesehen am 12.09.2020.

Kloepfer, I. (2018). So sexistisch ist die Klassik. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/sexismus-in-der-klassischen-musik-maennlicher-geniekult-15630351.html?premium>. Eingesehen am 10.09.2020.

Kobler, F. (2016). Mehr Frauen in Orchestern: „Frage der Zeit“. URL: <https://wien.orf.at/v2/news/stories/2755435/>. Eingesehen am 10.09.2020.

Kollektivvertrag.at (2020). Grazer Philharmonisches Orchester. URL: <https://www.kollektivvertrag.at/kv/grazer-philharmonisches-orchester-orchesterangehoerige-ang/grazer-philharmonisches-orchester-orchesterangehoerige-zusatz/408839>. Eingesehen am 29.10.2020.

Künstlersozialkasse (2020). KSK in Zahlen. URL: <https://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html>. Eingesehen am 27.10.2020.

Mitteldeutscher Rundfunk. (2019) Quote in der Klassik [Video]. URL: <https://www.mdr.de/mdr-klassik-radio/videos/frauenquote-in-der-klassik102.html>. Eingesehen am 15.11.2020.

Musik der Jugend (2019). Prima La Musica. Programm 2019. Bundeswettbewerb. URL: https://www.musikderjugend.at/fileadmin/daten/prima_la_musica/archiv/Programm-BWB-2019-Ka__rnten.pdf. Eingesehen am 20.09.2020.

Norddeutscher Rundfunk (2020). Emilie Mayers erste beiden Sinfonien. URL: https://www.ndr.de/orchester_chor/radiophilharmonie/audio_video/Emilie-Mayers-erste-beiden-Sinfonien,cdmayer100.html. Eingesehen am 10.09.2020.

Ö1 (2012). Wenige Frauen bei den Wiener Philharmonikern. URL: <https://oe1.orf.at/artikel/326937/Wenige-Frauen-bei-Wiener-Philharmonikern>. Eingesehen am 10. 9.2020.

Schweitzer, C. (2012). Josepha Auernhammer. URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/auernhammer-josepha>. Eingesehen am 31.08.2020.

VddKO (2018). Geschäftsbericht 2018. URL: https://www.orchesterversorgung.de/Portals/3/Media/Dokumente/Gesch%C3%A4ftsdaten/Geschaeftsbericht_2018.pdf. Eingesehen am 27.10.2020.

Wiener Philharmoniker (o.J.). Archivdatenbank für Konzerte. URL: <https://www.wienerphilharmoniker.at/konzerte/archive>. Eingesehen am 31.08.2020.

Abbildungen:

Abb. 1 Stellenangebot aus dem Jahr 1881 (Ahrens, 2018, S. 15).....	28
Abb. 2 Anzahl der Komponistinnen bei Wien Modern, 1988 – 2019 (Günther, 2019)..	39
Abb. 3 Orchesteraufteilung Musikerinnen und Musiker (VddKO, 2018, S. 59).....	57
Abb. 4 Women Composers in Concert Performances 2018/19 (Donne, 2019)	62
Abb. 5 Women Composers In Concert Performances 2019/20 (Donne, 2020)	62

Eidesstattliche Erklärung

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafischen Darstellungen und anderen analogen oder digitalen Materialien. Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit sowie den Volltext auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“