

Maria Buchmayr (Hrsg.)

Geschlecht lernen

Gendersensible Didaktik und Pädagogik

StudienVerlag

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Geschlecht lernen – didaktische Ansätze ...

Angelika Paseka

Wie Kinder zu Mädchen und Buben werden.

Einige Erkenntnisse aus der Sozialisations-
und Geschlechterforschung

15

Gesine Spieß

Gender in Lehre und Didaktik an Universitäten –
und die Frage nach einer genderkompetenten Lehre

33

Christine Plaimauer

Geschlechtssensibler Unterricht:
Methoden und Anregungen für die Sekundarstufe

51

Susanne Schwanzer

Gendersensibel trainieren und unterrichten:
Prämissen und Beispiele – anhand dreier exemplarisch
ausgewählter Praxis-Settings und Materialien für Training
und Erwachsenenbildung

73

Geschlecht lernen – in den Naturwissenschaften ...

Helene Götschel

Gender in Naturwissenschaften und Technik

91

Ilona Horwath

„Ganz normal sein wie ein Mann“.

Das Technikstudium aus der Sicht von Frauen und Männern

113

Renate Tobies

Mädchen und Jungen in Mathematik und Naturwissenschaften.

Diskussion aktueller Forschungsergebnisse

137

Gertraud Benke/Helga Stadler

Geschlecht auf der Schulbank:

Mädchen und Buben im Physikunterricht

149

Geschlecht lernen – durch Sprache ...

Luise F. Pusch

Etappen auf dem Weg zu einer gerechten Sprache –
Globale Entmannung und andere Glossen 165

Elisabeth Schrattenholzer

Sprache und Geschlecht 177

Karin Wetschanow

Über das Verhältnis von Sprache und Geschlecht 195

Katharina Köhler

Vom sprachbegabten Mädchen zur sprachlosen Migrantin.
Beobachtungen zu einigen Klischees und Stereotypen in der
Diskussion von Spracherwerb, Migration und Geschlecht 215

Irene Suchy

Herrlich – Dämlich: Vom Sprechen über Musik.
Über Musiksprache, die vorgibt, Musikerklärung zu sein,
jedoch Einweisung in geschlechtergemäßes Rollenverhalten ist 237

Cäcilia Rentmeister

Geschlecht (ver)lernen – interaktiv, multimedial, online:
Die Webplattform www.Spass-oder-Gewalt.de zur Prävention
sexualisierter Gewalt unter Jugendlichen 249

Autorinnen 277

Herrlich – Dämlich:

Vom Sprechen über Musik

Über Musiksprache, die vorgibt, Musikerklärung zu sein, jedoch Einweisung in geschlechtergemäßes Rollenverhalten ist

Dieser Beitrag behandelt nicht eine etwaige Diskriminierung von musikschaaffenden Frauen im Musikleben, auch wird nicht versucht, eine Erklärung zu geben für eine zuweilen konstatierte mangelnde Präsenz von musikschaaffenden Frauen, ebenso wird keine Empfehlung für die Förderung von Frauen im Musikleben gegeben. Diese Forschung, die diesem Beitrag zugrunde liegt, geht der Verwendung der Worte männlich und weiblich in der Sprache über Musik nach. Ich behaupte aber, dass diese Sammlung von Beobachtungen eben die vorher erwähnten Phänomene des Musikbetriebs zu erklären beiträgt.

Das Material, das als Ausgangspunkt der Arbeit analysiert wird, ist kein Notentext, sondern es sind musikwissenschaftliche Texte – Biographien und musiktheoretische Texte wie Kompositionslehren bzw. musikdidaktische Texte – so genannte Konzertführer des 19. und 20. Jahrhunderts. Diese sind Bestseller der Kulturgeschichte für den Hausgebrauch, deren Autoren hochangesehen in der Musikwissenschaft waren und sind. Max Kalbeck, Eduard Hanslick, Adolf Bernhard Marx u.a. sind als hochgeehrte Funktionäre des Musiklebens in die Geschichte der Musikschrift eingegangen. Das Material dieser Arbeit sind Texte, die deshalb an Gewicht und Bedeutung nicht verlieren, wenn wir sie – was teilweise möglich ist – populärwissenschaftlichen Bereichen zuordnen. Der möglicherweise kommende, diese Arbeit in ihrer Sinnhaftigkeit ignorierende Vorwurf, das Material für diese Untersuchung sei ja nicht explizit gemäß wissenschaftlichen Kriterien verfasst, macht meine Beobachtungen nicht weniger relevant und auch nicht weniger schmerzvoll, nicht zuletzt deshalb, weil jene Merkmale der Sprache bis heute in neuesten Publikationen der Musikwissenschaft nachweisbar sind.

ForscherInnen der amerikanischen Musikologie wiesen auf Ideologien in der Musikwissenschaft hin, auf „ideologische Konzepte als eine kollektive mentale Kraft, die sowohl aus vorgefassten Beziehungen von wirtschaftlicher und kultureller Dominanz und Unterwürfigkeit zwischen sozialen Klassen entspringt wie diese weiter trägt“. (Green 1997, 3)

Green merkt an, dass einer der springenden Punkte von Ideologie die Tatsache sei, an einen „common sense“ zu appellieren, der Beweis und Legitimation in sich selbst sei. (Green 1997, 3)

Männlich – Weiblich in der Musiksprache

Die deutsche Sprache der Musikbeschreibung, ihre Parameter und Strukturen, also die Sprache der sogenannten Musiktheorie verwendet die Attribute männlich und weiblich in einer beschreibenden Distinktion. Mehrere Theorie- und Kompositionslehrer an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – der männliche Plural ist hier eindeutig gemeint –, die meine Partner in Gesprächen für ein Radiokolleg „Herrlich-Dämlich. Vom Besseren und Schlechteren in der Musik“ waren (Suchy, Radiokolleg 2006), sahen und hörten in dieser Begrifflichkeit keine Diskriminierung, sondern einander ergänzende Gegebenheiten und verglichen gern mit Yin und Yang, die wertfrei gleichberechtigt männlich und weiblich mit ihren Supplement-Bedeutungen repräsentierten. In den Gesprächen mit Musiktheorieexperten – der männliche Plural ist richtig – in Wien hatte ich zudem den Eindruck, dass mir vermittelt wurde, nach einer Nebensächlichkeit zu fragen.

Männlich werden in der Musik die so genannten authentischen Töne, also bestimmte Kirchentonarten genannt, weiblich die im Gegensatz dazu plagalisch genannten, die – als systematische Leistung Papst Gregor zugeschrieben – ‚hinzugefügten‘ Tonarten im Kirchentonartensystem.

Männlich bzw. weiblich nennt man auch die Schlussbildung eines Musikstückes innerhalb des tonikalen Tonsystems, innerhalb der Ton(ik)alität, der sogenannten Kadenzharmonik. Im Sinne eines ‚effektvollen‘ Schlusses gilt der Zusammenfall der Tonika auf die betonte Zählzeit effektiver als einer auf der unbetonten Zählzeit.

Die theoretisch festgelegte Dualität von männlichem und weiblichem Schluss ist tatsächlich eine ungleichgewichtige; der Schluss auf der betonten Zählzeit ist wesentlich häufiger als auf der unbetonten. Eine musiktheoretische Parallelerscheinung wäre die Lehre von Dur und Moll, die als Dualität in der Musiktheorie angeboten wird, auch wenn tonikale Musik überwiegend in Dur geschrieben wurde.

Wie sehr die Bezeichnungen männlich und weiblich in der deutschen Musiktheorie gang und gäbe sind, zeigen neueste Publikationen (vgl. u. a. Amon 2005) und Internet-Foren wie, die – deshalb seien sie hier angeführt – den Standard der Sprache der Studierenden und derer mit Musik Befassten wiedergeben. Die Musikwissenschaftlerin Susan McClary verdankt der Beobachtung der kuriosen Tatsache des Begriffes einer ‚weiblichen Endung‘ in der Musik den Buchtitel ihres Klassikers „Feminine Endings“ (McClary 1991). Männlich – verwendet für die Musikbeschreibung – stellt sich heraus als das Häufigere, das Ursprüngliche und das im Sinne des Systems dieses besser Erfüllende. Wäre männlich und weiblich

in der Sprache der Musiktheorie wertfrei, würde Alfred Noll Klavierspielerinnen nicht ausschließlich negativ assoziiert explizit als solche nennen. Am 2. Jänner 2006 veröffentlichte die österreichische Tageszeitung „Der Standard“ einen Gastkommentar zum Thema Kunstfreiheit. Der Jurist Alfred Noll schrieb:

„Mittelmäßige Klavierspielerinnen plagten die Nachbarn mit ihrem Geklimper – und ersuchte man um ein bisschen Rücksicht, schon hieß es keck: Kunstfreiheit!“

Keck verbindet sich da Dilettantismus mit weiblichem Geschlecht, hehre Herrlichkeit mit Kunst. Man(n) will seine Ruhe haben. Die Kunst soll frei sein – von Frauen.

Wäre männlich und weiblich wertfrei, könnte man die folgende Geschichte als eine von vielen nicht erzählen.

Männlich als Werturteil für Kompositionen

1874 wollte die junge Komponistin Luise Adolphe Le Beau beim renommierten Lehrer Joseph Rheinberger Komposition studieren. Sie wurde abgelehnt, Rheinberger unterrichtete keine Damen. Dämlich. Le Beau spielte ihm eines ihrer Werke vor. Rheinberger änderte nun seine Meinung, nannte sie „Herr Kollege“, nannte ihre Musik „männlich und nicht von einer Dame komponiert“ und nahm sie – oder sollte man nun ihn sagen? – zum Schüler, zur Schülerin. (Unselde 2001, 24) Männlich war bereits klar großen musikalischen Formen – Symphonie, Oratorium – zugeordnet, weiblich der Kammermusik. Wenn es auch Männer wie den Musikschriftsteller Wilhelm Tappert gab, die diese Zuordnung lächerlich machten:

„Frl. le [sic] Beau gehört unter die Ausnahmen, die es weiter bringen; schrieben nicht viele Männer wirklich schlechte Musik, dann würde ich mein Lob in die Worte kleiden: sie komponirt [sic] wie ein Mann.“ (Zitiert nach Unselde 2001, 30)

Die Sprache und die daraus folgende Abwertung, die Le Beau mit vielen Leidensgenossinnen zu erdulden hatte, war durchaus gängig, was an einigen Beispielen aus Konzertführern nachgewiesen werden kann. Hermann Kretzschmar „Führer durch den Konzertsaal“ wurde seit 1886 bis 1932 in mehreren Auflagen verkauft. Kretzschmar, der von 1848 bis 1924 lebte, war Lehrer für Theorie, Komposition, Klavier und Orgel am Leipziger Konservatorium, er wirkte als Dirigent der Euterpe-Konzerte, des Bachvereins und der Sing-Akademie. Er war Universitätsmusikdirektor in Leipzig, gründete und leitete die Akademischen Konzerte, hielt Vorlesungen zur Musikgeschichte an der Universität Leipzig, wurde ordent-

licher Professor der Musik an der Berliner Universität, dann Direktor des Königlichen Instituts für Kirchenmusik und beendete seine Karriere als Direktor der Hochschule für Musik. (Vgl. Altmann/Frank 1974, 319) Kretzschmars Lebenslauf dokumentiert, wie einflussreich dieser Mann in Worten und Taten war.

Kretzschmar schreibt über die 3. Sinfonie von Johannes Brahms, sie zeichne „das Bild einer Krafnatur, die trübe Gedanken und sinnliche Lockungen gleich entschieden abwehrt.“ (Kretzschmar 1921, 751) Das Motto des ersten Satzes erscheint dem Beschreiber als „Heldenmotiv“, als „Stimme des Triumphes, des Kampfes, des Spieles und des Scherzes, der Ruhe und des Friedens.“ Das Hauptthema tritt „kampfeslustig“ und „ungewöhnliche Energie vorspiegelnd“ auf. Abgesehen davon, dass keine Musik, kein Motiv solch konträre Eigenschaften in sich trägt, enthüllt die weitere „Beschreibung“, worum es Kretzschmar eigentlich geht. Der Geschlechterkampf wird nun ausgeführt. Das Seitenthema des 1. Satzes von Brahms' 3. Sinfonie möchte „mit zarten Regungen die herkulischen Elemente der Komposition einzuschlummern suchen. Aber vergeblich: es folgen immer nur kühnere Äußerungen des starken Muts. Das verführerischste in dieser Gruppe von Dalilia-Gestalten ist das zweite Thema.“ (Kretzschmar 1921, 752)

Max Kalbeck geht in seiner Brahms-Biographie, also nicht einem Konzertführer, mit seiner Interpretation der 3. Sinfonie noch weiter. Das Eröffnungsmotiv lockt angeblich „den Helden aus dem Märchenwald der Romantik zu Spiel und Kampf.“ Es begegnet ihm „eine gefällige Schöne, die jedes Männerherz erobert! Sie scheint ganz Einfalt, ganz Unschuld, ganz Natur, [...]. Seht nur, wie sie tänzelt und schwänzelt, wie sie sich wendet und dreht und bei jeder Bewegung ihrem biegsamen Körper neue Reize abgewinnt. [...] In dem meisterhaft gezeichneten weiblichen Porträt finden wir die Merkmale des Gattungsscharakters, das Weib schlechthin. Der Gynäkophile wird es adorieren, der Misogyne die beleidigende Frage stellen, ob die holde Schäferin nicht etwa ein verkleidetes, mit Heuggeruch parfümiertes Stadtfräulein sei, [...]“ (Kalbeck Biographie 1976, 3. Bd. 387)

Max Kalbeck, der mit positiv wertenden Worten wie „meisterhaft“ seine Kompetenz in einem völlig musikfernen, also unsachlichen Text beweisen will, rettet schlussendlich in seiner Beschreibung der 3. Sinfonie von Brahms den verliebten Tor vor einer Ehe.

„Die Wunde seines Herzens schließt sich. Idealere Freuden ziehen bei ihm ein.“ (Kalbeck Biographie 1976, 3. Bd., 393)

Die Frau hat keine Chance – selbst die Ehe wäre eine Niederlage für den Helden. Gemeinsam mit der so genannten Erklärung der Sinfonie wird eine Rollengestaltung vermittelt und eine Gebrauchsanweisung für das Leben gegeben, vor allem für das Liebesleben der Männer.

Max Kalbeck (1850–1921) nahm im Wiener Musik- und Theaterleben zwischen 1880 und 1921, also über vierzig Jahre lang, als Kritiker und

Feuilletonist führender Zeitungen die gleiche Bedeutung wie sein älterer Kollege und Freund Eduard Hanslick (1825–1904) ein. Kalbeck, auch Librettist, verankerte sich mit seiner mehrbändigen Brahms-Biographie, die 1976 nachgedruckt wurde, sowie als Herausgeber des Brahms-Briefwechsels in der Musikgeschichte.

Kretzschmar und Kalbeck orientieren sich – wie Marion Gerards nachweist – an der Sprache des Musiktheoretikers und Verfasser eines Lehrbuches, Adolf Bernhard Marx.

„Haupt- und Seitensatz sind zwei Gegensätze zueinander, die in einem umfassenden Ganzen zu einer höheren Einheit sich innig vereinen. In diesem Paar von Sätzen ist [...] der Hauptsatz das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmende. Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung nachgeschaffene, zum Gegensatz dienende, von jenem Vorgehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen.“ (Marx 1848, 282)

Marx, der von 1795 bis 1866 lebte, war Musikwissenschaftler und Komponist, nahm hohe und einflussreiche Funktionen ein: Universitätsmusikdirektor der Universität Berlin, Mitbegründer des Sternschen Konservatoriums, Kompositionslehrer und Herausgeber von Werken Bachs und Händels sowie Meinungsmacher als Herausgeber der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Marx – der als Komponist erfolglos blieb – gilt durchaus als modern und innovativ, was durch seinen Einsatz für die Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn, wie auch für das Spätwerk Beethovens nachweisbar ist.

Marion Gerards fasst die Implikationen von weiblich und männlich zusammen, die den Lesern und Leserinnen geläufig waren. (Vgl. Gerards 2005, 50) Männlich ist – nach Gerards – frisch, energisch, bestimmt, markig, absoluter gebildet, herrschend. Weiblich ist dienend, abhängig, mild, schmiegsam, nachgeschaffen. Christian Thorau bemerkt, dass „das System von assoziierten Gemeinplätzen, das um 1850 von der Opposition weiblich – männlich existierte [...] unübersehbar christlich geprägt“ (Thorau 2003, 45) war.

Zugleich mit der Geschlechter-Polarisierung, die auch ein Merkmal des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert ist, geht eine Entsexualisierung der Musikgeschichte einher: „Papa“ Haydn, das „göttliche Kind“ Mozart, Beethoven, der Frauenlose, Unerfüllte. Hans-Klaus Jungheinrich hat die „bürgerliche Entsexualisierung bei Mozart“ beschrieben. (Jungheinrich 2006, 61)

„Eine gewisse Mozart-Rezeption nahm ihren Ausgang von einer offensichtlich mit Altherrensex durchsetzten Mentalität; ein ebenso betulicher wie eifriger Prototyp dafür wäre Bernhard

Paumgartner, bis vor wenigen Jahrzehnten eine maßgebliche Mozart-Instanz in Salzburg; dieser Mozartkenner exponierte eine andächtige und verhimmelnde Haltung vor dem ‚Wunder‘, zugleich aber auch so etwas wie paternalistische Herablassung gegenüber einem Kind, dessen Schwächen und Mucken man ebenso aus vermeintlicher Nachsicht kennt wie seine blitzende Genialität.“ (Jungheinrich 2006, 62)

Gerards (Gerards 2005, 55) führt aus, dass Brahms selbst sich über Marx, den Theoretiker und Lehrer, abfällig äußerte, was der Brahms-Biograph Kalbeck vermerkt. Er zitiert Brahms: „[...] gelernt aber habe ich gar nichts. Ebenso wenig aus den dicken Büchern von Marx.“ (Kalbeck Briefe 1976, 34)

Es stellt sich heraus, dass die Musikbeschreibung nicht nur nichts mit der Musik zu tun hat, mehr noch, den Intentionen der Komponisten und der Praxis der Interpretation zuwiderläuft. Beatrix Borchard (Borchard 2000, 75) zitiert den Musikwissenschaftler Christian Martin Schmidt, Ordinarius an der Technischen Universität Berlin, Herausgeber der Werke Mendelssohn-Bartholdys und Eislers, der in Hinblick auf die Interpretation der Liederzyklen „Die Winterreise“ von Schubert und „Dichterliebe“ von Schumann „ästhetische Authentizität“ fordert und somit die musikalische Praxis seit Amalie Joachim kritisiert. Diese Ansicht oder Forderung negiert historische und gegenwärtige Interpretationen dieser Liederzyklen durch Sängerinnen wie Amalie Joachim, Brigitte Fassbaender, Lotte Lehmann oder Christa Ludwig. Schmidt kritisiert die Praxis der Interpretation durch Sängerinnen als „Einbuße“. Schmidt schreibt diese als Erklärung getarnte Ideologie 1994 in „Reclam's Musikführer Johannes Brahms“. (Schmidt 1994, 242) Dass es diesem „Führer“ weniger um das Darlegen der Interpretationsgeschichte, sondern mehr um Einweisung in Ideologien geht, ist offensichtlich. Borchard weist nach, dass schon 1828 eine Sängerin, Franziska Termier, die erste Abteilung von Schuberts Liederzyklus „Die Winterreise“ gesungen hat, dass also der Geschlechteraspekt gemäß der historischen Praxis gar nicht so eindeutig eine Frage der „ästhetischen Authentizität“ ist. (Borchard 2000, 75)

Was Marx Mitte des 19. Jahrhunderts in der deutschen Musikanalyse und Musikbeschreibung begründet, setzen andere fort. Arnold Schönberg nennt in seiner Harmonielehre den Grundton das „Alpha und Omega aller Ereignisse“ und „patriarchalischen Beherrscher des durch seine Macht und seinen Willen eingegrenzten Gebietes“. (Schönberg 1922, 151)

Die Konstruktion der Geschlechtscharaktere, ihre Verknüpfung mit Charaktereigenschaften, die Konstruktion ihrer Gegensätzlichkeit und die daraus folgende Zuordnung zu Funktionen in der Gesellschaft ist ein gut recherchiertes Thema. Auf der Suche nach dem Ursprung dieser Zuordnungen stießen Historikerinnen auf die Spuren der europäischen Epoche

zwischen 1812 und 1815. Karen Hagemann (Hagemann 1996, 571) zeigt auf, dass „die kulturelle Konstruktion von Nationalidentität, Sozialidentität und Geschlechtsidentität [...] auf das Engste verflochten war.“ Eine Erklärung bieten Historikerinnen in der Neuformierung der Gesellschaft nach der französischen Revolution, die den Bedarf hatte, „Frauen von den neuen Ansprüchen auf Gleichheit für die gesamte Menschheit“ ausschließen zu können. (Pederson 2003, 25) Die aristokratische Frau der vorrevolutionären Zeit – die also Mozarts Zeit war – stand immer noch über dem nicht-aristokratischen Mann.

„Schon vor dieser Zeit war die Musik als weiblich charakterisiert worden, doch erst während der Revolution war diese Weiblichkeit als ausschließlich negativ bewertet worden.“ (Pederson 2003, 30)

Anton Reichas „Idée mère“ – die Mutter-Idee

Das Problem der Musikbeschreibung mit Hilfe von wertender Geschlechter-Kategorisierung ist maßgeblich ein deutsches. Anton Reichas Theorie von „la grande coupe binaire“, also die sogenannte Sonatensatzform, verwendet ein vollständig anderes Denkmodell. Reicha (1770–1836) war Kompositionslehrer an der königlich französischen Schule der Musik und Declamation in Paris. Sein „Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition oder ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass), die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesamte Instrumentierung [sic], den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon und über den strengen Satz im Kirchenstyl“, wurde, übersetzt von Carl Czerny, bei Anton Diabelli in Wien 1832 verlegt.

Reicha verwendet für das Motiv, das in der deutschen Musiktheorie Hauptthema genannt wird, den Begriff der „idée mère“; für das Seiten-, Neben-, Gegen-, Gesangs- oder Kontrast-Thema genannte zweite Thema den Begriff der „second idée mère“ „dans la nouvelle tonique“, wie Annegret Huber (Huber 2003, 84f) nachweist. Carl Czerny übernimmt in der Übersetzung nicht die *idée mère* und nennt das „Motif“ erste Hauptidee und zweite Hauptidee in der neuen Tonika. Wie Huber ausführt, ist auch in Reichas Beschreibung eine feine Hierarchisierung enthalten. Huber weist nach, dass dies ein Einfluss des 19. Jahrhunderts ist: noch 1793 vermeidet Heinrich Christoph Koch eine hierarchisierende Beschreibung und nennt Haupt- und Seitenthema gleichrangig. Huber weist darauf hin, dass Reicha keineswegs eine „idée mère“ und „idée père“ vorsieht und somit der geschlechtlichen Zweierheit keine große Bedeutung zumisst.

Marx, der also Reichas Schrift mit einiger Wahrscheinlichkeit gekannt hatte bzw. kennen hätte müssen, geht explizit auf dessen Ideen nicht ein

und kreiert ein Erklärungsmodell, das ihm mit den von ihm eingeführten Rollenklischees Ansehen verschafft.

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die gender-konnotierte Musikbeschreibungssprache über den deutschen Sprachraum hinaus international verwendet. Charles Ives sieht Kulturverfall als weiblich, unter diesem subsumiert er Massenkultur, Radio und Kulturbetrieb: „Emasculating America for money!“ (Gail 2005, 23) Ives nennt seine Musik „less emasculated“, also weniger entmännlicht. Ives' Ästhetik des „Postulat des Männlichen“ (Gail 2005, 27) meint Dissonanz als Zeichen der Stärke. Einher geht einerseits eine Abwertung von Quartett-Formationen, die aus Frauen bestehen (Gail 2005, 30) und eine Abwertung des Sentimentalen, andererseits Kompositionen für Männerbünde, Sujets aus dem Sport bzw. Porträts männlicher Künstler sowie die Vermeidung und Abwertung von Geschlechtlichkeit. Ives' schlimmste Beleidigungen für Musikwelt und Kritiker enthalten den Vorwurf der Homosexualität. (Gail 2005, 41)

1968 vergleicht Friedrich Gulda seine beiden Gesamtaufnahmen der Beethoven Sonaten miteinander:

„1. Satz der Hammerklaviersonate

54: Klanglich nicht so gut, nicht so ausgeglichen, viele falsche Noten (!), beinahe etwas schülerhaft.

67: Das alles verbessert, mehr aus einem Guss, nicht so pitzig! Männlicher!“

Gulda, der im Jahre 1954 24-Jährige, bezeichnet seine gereifte Interpretation nicht erwachsener, sondern männlicher.

Die Befreier der Kunst, die sich in Österreich feiern ließen als Tabubrecher und Erneuerer, haben nicht die Frauen im Sinne gehabt. Analogie in der Intention wäre das allgemeine Wahlrecht, das so genannt, für Frauen nicht gemeint war. Allgemein heißt männlich, wie es auch – was dieser Artikel zeigt – authentisch, stark, richtig heißt.

In unveröffentlichten Schriften haben auch die Revolutionäre und Befreier etwas davon geahnt. Gulda, wiedergegeben in den Notizen seines Managers Bergelt:

„Ich träume das manchmal, dieses Bild, das mir ich so zurechtgelegt habe, dass – wie heißt das beim Mitscherlich? – auf dem Weg in die vaterlose Gesellschaft, das ist also die Richtung für die free music und ihre Vorgängerin, die Jazzmusik, die der schärfste Gegensatz zur Gebundenheit der beiden großen Meister Bach und Mozart ist.“
(Suchy Mozart 2006, 53)

Gulda ahnte, dass seine explizite Widmung an Mozart, den dem Femininem zugeordneten Mozart, revolutionär ist.

Resümee

Die Musik wird – in den deutschen Beschreibungen des 19. und 20. Jahrhunderts – dazu missbraucht, Frauen in ein Rollenverhalten einzuweisen, das Ego der Männer aufzubauen. Was vorgibt, die Musik zu erklären, Erklärungshilfe zu sein, ist – oft gegen die belegte Intention des Musikschaffenden – Sozialisierung für Hörerinnen.

Nachzuprüfen ist in diesem Zusammenhang, in wieweit Rolleneinweisungen, die vorgeben fachliche Belehrung zu sein, auch in anderen didaktischen Erklärungen – in der Filmgeschichte (Kintop 1996) oder botanologischen Erklärungen u.a. – zu finden sind. Diese Problemstellung führt zu einer Wissenschaftskritik, zur Forderung nach einer Sprache für Musikanalyse, die frei von Geschlechter-Kategorien und Geschlechter-Konnotationen ist.

Literatur

- Amon, Reinhard (2005): Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazzakkorde. Wien: Doblinger und Metzler.
- Borchard, Beatrix (2000): Die Sängerin Amalie Joachim und ‚Die schöne Müllerin‘. In: Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag. Oldenburg: Bis, 69–80.
- Altmann, Wilhelm; Frank, Paul (1974): Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon. Bd. II/1 A-K. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 179.
- Gail, Dorothea (2005): Gegen eine entmännlichte Musik. Genderkonnotationen in Musik und Texten von Charles Ives. In: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft Jg. 8, 18–41.
- Gerards, Marion (2005): Narrative Programme und Geschlechteridentität in der 3. Sinfonie von Johannes Brahms. Zum Problem einer genderzentrierten Interpretation absoluter Musik. In: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft Jg. 8, 42–57. <http://www.fzwmw.de> [14.11.2006]
- Green, Lucy (1997): Music, Gender, Education. London: Cambridge University Press.
- Hagemann, Karen (1996): Nation, Krieg und Geschlechterordnung. Zum kulturellen und politischen Diskurs in der Zeit der antinapoleonischen Erhebung Preußens. In: Geschichte und Gesellschaft 22, 562–591.
- Huber, Annegret (2003): Was Mütter natürlicherweise hervorbringen. Anton Reichads „idée mère“ und andere Anforderungsprofile. In: Bartsch, Cornelia; Borchard, Beatrix; Cadenbach, Rainer: Der ‚männliche‘ und der ‚weibliche‘ Beethoven: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin. Bonn: Beethoven-Haus (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn: Reihe 4, Bd. 18), 77–96.

- Jungheinrich, Hans-Klaus (2006): *Amour Overdrive*. In: Marboe, Peter (Hg.): *Mozart.Spuren. Wegweiser für Zeitgenossen*. Wien: Wiener Mozartjahr, 59–68.
- Kalbeck, Max (1976): *Brahms-Briefwechsel*, 1. Bd. von 16, Reproduktion: Tutzing: Schneider.
- Kalbeck, Max (1976): *Johannes Brahms*, 4 Bände, Reproduktion Tutzing: Schneider.
- KINtop 5 (1996): *Aufführungsgeschichten*. Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hg.^{innen}). Basel/Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern. Hier insbesondere: Komatsu, Hiroshi; Loden, Frances: *Meister des stummen Bildes: Die Position des Benshi im japanischen Kino*. Mit einer Vorbemerkung v. Mariann Lewinsky, 99–114. Und Schlüpmann, Heide: „Die Erziehung des Publikums“ – auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos, 133–146.
- Koch, Heinrich Christoph (1969): *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde. Leipzig: C.F.Peters, Reprint Hildesheim: Georg Olms, 1782–1793.
- Kretzschmar, Herrmann (1921): *Führer durch den Konzertsaal*. I. Abteilung Band I/ II: *Sinfonie und Suite*, 6. Aufl. Leipzig: C. F. Peters.
- Marx, Adolf Bernhard (1848): *Die Lehre von der musikalischen Composition praktisch-theoretisch*. 4 Bände, 2. Aufl., 3. Theil Leipzig: C. F. Peters.
- McClary, Susan (1991): *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis and London: University of Minneapolis.
- Pederson, Sanna (2003): *Beethoven und Männlichkeit im Kontext der Revolutionen von 1848/49*. In: Bartsch, Cornelia; Borchard, Beatrix; Cadenbach, Rainer: *Der ‚männliche‘ und der ‚weibliche‘ Beethoven: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin*. Bonn: Beethoven-Haus (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn: Reihe 4, Bd. 18), 21–32.
- Schmidt, Christian Martin (1994): *Reclams Musikführer Johannes Brahms*. Reclams: Stuttgart.
- Schönberg, Arnold (1922): *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition, Wien, zitiert nach der Jubiläumsausgabe 2001.
- Suchy, Irene (2006): *Herrlich – Dämlich. Vom Besseren und Schlechteren in der Musik*. Radiokolleg in vier Folgen auf Radio Ö1, Mai.
- Suchy, Irene (2006): *Mehr Mozart! Mehr Risiko! Eine Aufforderung*. In: Marboe, Peter (Hg.): *Mozart.Spuren. Wegweiser für Zeitgenossen*. Wien: Wiener Mozartjahr, 49–58.
- Thorau, Christian (2003): *Beethovens „männliche Dichterkraft“*. Zuschreibungen von Analyse/Analyse von Zuschreibungen. In: Bartsch, Cornelia; Borchard, Beatrix; Cadenbach, Rainer: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin*. Bonn: Beet-

hoven-Haus, – (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn: Reihe 4, Bd. 18), 41–58.

Unsel, Melanie (2001): Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven? Luise Adolpha Le Beau und ihre Sinfonie op. 41. In: Brand, Bettina und Helmig, Martina Helmig: Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults. München: Edition Text + Kritik, 24–44.