



Universität Hamburg
DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

FAKULTÄT
FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN

TAGUNG

MUSIKALISCHE SCHRIFT UND GENDER

PRAKTIKEN – DISKURSE – PERSPEKTIVEN

1.–2. Juli 2022

Mit Vorträgen von Paulina Andrade Schnettler, Cornelia Bartsch, Christa Brüstle, Marko Deisinger, Gesa Finke, Christine Fischer, Julia Freund, Wolfgang Fuhrmann, Gabriele Groll, Ariane Jeßulat, Martin Link, Elena Minetti, Matteo Nanni, Nepomuk Riva und Elisabeth Treydte

Konzept und Organisation:

Dr. Julia Freund

Dr. Gesa Finke

Weitere Informationen unter: <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/hm>

Kontakt: Julia.Freund-1@uni-hamburg.de

Alle Interessierten sind herzlich willkommen! Eine Anmeldung ist nicht erforderlich.

Institut für Historische Musikwissenschaft

Neue Rabenstraße 13

20354 Hamburg

GEFÖRDERT DURCH DIE
MARIANN STEEGMANN FOUNDATION UND
AUS DEM GLEICHSTELLUNGSFONDS DER
UNIVERSITÄT HAMBURG.
MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG DES
FORUMS MUSIKWISSENSCHAFT AN DER
UNIVERSITÄT HAMBURG E. V.

Die Tagung wird gefördert durch die Mariann Steegmann Foundation und aus dem Gleichstellungsfonds der Universität Hamburg. Mit freundlicher Unterstützung des Forums Musikwissenschaft an der Universität Hamburg e. V.

Kontakt

Bei Fragen und Anregungen zur Tagung können Sie sich gerne an Gesa Finke (post@gesafinke.de) oder Julia Freund (Julia.Freund-1@uni-hamburg.de) wenden.

Begrüßung

Die Funktionsweisen und Potenziale musikalischer Schrift sowie die spezifischen medialen Eigenschaften von Musiknotationen sind in der musikbezogenen Schriftforschung der letzten zwei Jahrzehnte vermehrt in den Fokus gerückt worden. Doch sind dabei zentrale Fragen unberücksichtigt geblieben. Inwiefern handelt es sich bei bildlichen Musiknotationen um mediale Objekte, in denen Körper- und Geschlechterbilder vermittelt werden? Inwiefern ist Schreiben als kulturelle Praxis geschlechtlich markiert? Und wer hatte überhaupt wann welchen Zugang zu Schrift und der Praktik des musikalischen Schreibens? Ziel der Tagung ist es, diese blinden Flecke der Forschung grundlegend zu beleuchten und Erkenntnisse der Schrift- und Genderforschung produktiv zusammenzuführen.

Wir freuen uns auf Vorträge und Diskussionen, die sich in unterschiedlichen Perspektivierungen (z.B. Gender in der Notation; Schriftdiskurs und Gender; soziokulturelle Bedingungen des Schreibens) mit dem neu zu erschließenden Forschungsfeld „Musikalische Schrift und Gender“ auseinandersetzen!

Gesa Finke und Julia Freund

Musikalische Schrift und Gender

Praktiken – Diskurse – Perspektiven

Freitag, 1. Juli 2022

- 09.15 Uhr Begrüßung
- 09.30 – 10.40 Uhr **Martin Link** (Münster): Der „dritte Weg“ – Zur klösterlichen Überwindung der Geschlechterrollen im Zugang zur Schriftlichkeit
- Wolfgang Fuhrmann** (Leipzig): Stimme und Schrift, Körper und Kontrapunkt. Madalena Casulana oder die Selbstbehauptung einer Sängerin als Komponistin
- 11.00 – 12.45 Uhr **Julia Freund** (Hamburg): Geschlechterperformanz in der Partitur. Eine Engführung von Schrift- und Gendertheorie am Beispiel von Bussottis *Lorenzaccio*
- Gabriele Groll** (Rostock): Klangschriften – Zur Frage der Geschlechteridentität in technifizierten Schreibprozessen
- Cornelia Bartsch** (Dortmund): Körperzeichen – Kurvenschriften. Figuren des Primitiven und des Weiblichen als Agens europäischer Avantgardebewegungen im frühen 20. Jahrhundert
- Mittagspause*
- 14.30 – 16.15 Uhr **Nepomuk Riva** (Würzburg): Die Körperlichkeit in Transkriptionen afrikanischer Musik
- Paulina Andrade Schnettler** (Köln): “She has never sought neither applause nor praise”. The symbolic limits to female composition in Chilean classical field
- Elisabeth Treydte** (Siegen): Von Framing bis Blaming – Schreiben (und Sprechen) über zeitgenössische Komponist:innen
- 16.45 – 17.55 Uhr **Elena Minetti** (Paderborn/Wien): Zur ambivalenten Rolle der Schrift bei der Entwicklung und der Vermittlung von visionären musikalischen Ideen. Ein Fallbeispiel über *Still Point* (1950) von Daphne Oram
- Gesa Finke** (Hannover): Graphische Notationen von Tona Scherchen

Samstag, 2. Juli 2022

- 09.00 – 10.10 Uhr **Matteo Nanni** (Hamburg): Musikalische Schrift als Neutrum
Marko Deisinger (Wien): Eine patriarchalisch geprägte Musiktheorie? Heinrich Schenkers Umlinien-Tafeln im Kontext hegemonialer Männlichkeit
- 10.40 – 12.25 Uhr **Christa Brüstle** (Graz): Genderperformance (in der Musik) – Wer schreibt die Scripts?
Christine Fischer (Wien): Nichtschriftlichkeit und Autorschaft. Improvisation als genderter Diskurs?
Ariane Jeßulat (Berlin): Zeigen, Anführen, Folgen – Schrift und Sozialität in praktischer Kontrapunktlehre im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert
- 12.25 Uhr Reflexion und Abschied

Abstracts

Freitag, 1. Juli 2022

Martin Link (Münster)

Der „dritte Weg“ – Zur klösterlichen Überwindung der Geschlechterrollen im Zugang zur Schriftlichkeit

In der Musikgeschichte des Mittelalters spielen die Klöster eine nicht unbedeutende Rolle. Gerade diese Institutionen weisen dabei eine Besonderheit auf, was die genderspezifische Zugänglichkeit zur musikalischen Schrift angeht. Die Klosterwelt konnte nämlich auf viele monastische Grundsätze wie die Regel des heiligen Benedikt zurückgreifen, die eine genaue Einteilung der zu verrichtenden Arbeiten nach hierarchischer Funktionsstellung und Verantwortung definierten und dabei nicht zwischen Nonnen und Mönchen differenzierten, sodass sämtliche Reglements von beiden Geschlechtern übernommen wurden. Als verbindendes Element fungiert hier das gemeinsame Streben nach einem kontemplativen Leben in der Nachfolge Jesu Christi. Doch spätestens seit Caesarius von Arles' *Regula ad virgines* stand fest, dass den Nonnen im Alltag vornehmlich die Arbeiten des täglichen Haushalts zugeschrieben wurden, während den Mönchen ein größeres Spektrum an handwerklichen Arbeiten zur Verfügung stand, wozu auch die Tätigkeiten im Skriptorium zählten. Ausgehend von dieser Regelung ist klar, dass monastische Gemeinsamkeit von Männern und Frauen im gemeinsamen Streben nach Vollkommenheit somit scheinbar an einer Verklärung gesellschaftlicher Zustände zerbricht, in denen Frauen vielen Funktionen vorenthalten wurden. Doch trotzdem berichten sämtliche Hagiografen von einer regen Tätigkeit weiblicher Heilige in dem Studium und der Übertragung von Schriften. Die Klosterregeln selbst setzten das Studium der Schrift für die Nonnen geradezu voraus, da nur dies eine Auseinandersetzung und ein Memorieren der liturgischen Texte ermöglichte, was für beide Geschlechter relevant war. In diesem Vortrag soll dies anhand von kürzlich ausgestellten musikalischen Schriften des 14. Jahrhunderts aus dem Kölner Klarissenkloster St. Klara sowie aus dem Essener Frauenstift dargelegt werden, wobei die schriftlichen Zeugnisse der Nonnen einige Besonderheiten aufweisen. Insgesamt zeigt sich, dass die klösterliche Zugänglichkeit zur Schrift für beide Geschlechter als monastisches Alleinstellungsmerkmal fungierte, das jenseits von stereotypischen Geschlechterrollen einen „dritten Weg“ zusammen mit dem Streben nach Vollkommenheit darstellt.

Martin Link ist Doktorand am Institut für Musikwissenschaft der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

Wolfgang Fuhrmann (Leipzig)

Stimme und Schrift, Körper und Kontrapunkt: Madalena Casulana oder die Selbstbehauptung einer Sängerin als Komponistin

In der Geschichte der musikalischen Schrift nimmt Madalena Casulana (fl. 1566–1583) eine besondere Stellung ein: Zwar war sie nicht die erste Komponistin, deren Werke im Druck erschienen sind, aber sie hat als erste einen Einzeldruck – also eine Veröffentlichung nur mit ihren Werken – herausgebracht, der mindestens zwei weitere selbständige Publikationen folgten. Es handelt sich um Madrigalbücher, zwei vier- und ein fünfstimmiges, erschienen 1568 (mit einem Nachdruck 1583), 1570 und 1583. Casulana bewies mit diesen Publikationen ein bemerkenswertes Selbstbewusstsein, das sich programmatisch in der (oft nur verkürzt zitierten) Widmungsvorrede zu ihrem ersten Druck ausspricht. Diesem Selbstbewusstsein entspricht ihr wachsender Ruhm.

Im Vortrag soll einer doppelten These nachgegangen werden: Casulanas Kompositionen, obgleich schriftlich fixiert, verdanken sich ihrer vielgerühmten Tätigkeit als Sängerin, und durch diese schriftliche Fixierung konnte Casulana zugleich das in ihrer Zeit sich etablierende Rollenmuster der Frau als Sängerin durchbrechen und sich als Komponistin auf einen Rang mit den Männern stellen. Während sie sich als Sängerin tendenziell „prostituiert“, indem ihre Stimme und ihr Körper als Objekte männlicher Begierde wahrgenommen werden können, ermöglicht ihr der Raum der Schrift paradoxerweise, als souveränes und zugleich respektables Subjekt zu erscheinen. (Nur eine zeitgenössische Stimme findet es kritikwürdig, dass eine Frau komponiert.) Dies färbt dann, wie es scheint, auch auf ihre Wahrnehmung als Sängerin ab (die ihre eigenen Werke vorträgt?). Das unter medialen Gesichtspunkten klar dichotomische Verhältnis von Sängerin und Komponistin stellt sich aber aus kompositorischen/produktionsästhetischer Perspektive als sehr viel dialektischer dar: Stimme und Schrift sind vielfältig miteinander verwoben. Improvisationstechniken und kompositorische Fixierungen gehen vielfältig ineinander über.

Wolfgang Fuhrmann ist Professor für Musiksoziologie und Musikphilosophie an der Universität Leipzig.

Julia Freund (Hamburg)

Geschlechterperformanz in der Partitur. Eine Engführung von Schrift- und Gendertheorie am Beispiel von Bussottis *Lorenzaccio*

Roland Barthes' Bonmot über den italienischen Komponisten Sylvano Bussotti (1931–2021), in dessen Werken beginne das Theater bereits „mit dem graphischen Apparat“, scheint insbesondere auf die Oper *Lorenzaccio* (1968–72) zuzutreffen. Denn Bussotti zeichnet hier Bühnenbilder, Kostüme und Requisiten neben, um und mitten in die konventionell notierten Orchester- und Gesangsstimmen ein. In der Andeutung von Mimik und Körperhaltungen enthalten die Kostüm- und Figurenentwürfe häufig auch performative Instruktionen. Damit gehören Momente der szenischen Darstellung und Personenpsychologie zur schriftlichen Fixierung der Oper.

Aus Sicht der aktuellen interdisziplinären Schrift-Forschung lässt sich die Inskriptionsfläche der *Lorenzaccio*-Partitur als ein „artifizieller Sonderraum“ (Krämer) beschreiben, der die Simultaneität von projiziertem Klang und Szenischem ermöglicht und so als mediale Kontaktfläche fungiert, auf der sich zeichenhafte und bildlich-szenische Elemente begegnen. In der lustvollen Inszenierung vor allem männlicher Körper und homoerotischer Sujets gerät der musikalische Schriftraum im vorliegenden Fall auch als „medialer Identitätsraum“ (Hipfl/Klaus/ Scheer) in den Blick, als Medium der Performanz von Gender (Butler). Bussottis exzentrische Schriftbilder möchte ich in diesem Beitrag weniger im Lichte persönlicher Idiosynkrasien verstanden wissen als im Sinne eines Sichtbarmachens und Aushandelns von Körperbildern und Geschlechteridentität, als ein öffentliches Aufbrechen heteronormativer Vorstellungen – gerade auch unter Berücksichtigung der mangelnden gesellschaftlichen Akzeptanz von Homosexualität im Italien der späten 1960er Jahre sowie deren Tabuisierung in den Neue-Musik-Szenen der Zeit.

Julia Freund ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg.

Gabriele Groll (Rostock)

Klangschriften – Zur Frage der Geschlechteridentität in technifizierten Schreibprozessen

Geschlechterkonnotationen erfolgen häufig durch an Körperlichkeit bedingte Zuschreibungen: Im Kontext der musikalischen Schrift ist es u.a. die Handschrift, die als ‚Zeuge‘ aufgerufen wird, um Vorstellungen von Geschlechteridentitäten zu konstruieren. Mit der performativen Handlung des Schreibens ist deshalb die Idee von einer im Medium der Schrift inkorporierten Identität verbunden, weil jeder Handschrift eine Singularität eignet, die der Einzigartigkeit des schreibenden Individuums korrespondiert.

Was passiert aber, wenn eine Maschine zwischen den Körper und das Trägermedium der musikalischen Schrift ‚geschaltet‘ wird? Wie lassen sich Geschlechteridentitäten behaupten, wenn die Spur des Schreibens sich primär als eine technische und nicht als eine menschliche erweist? In der Kurzpräsentation soll die Frage nach Geschlechteridentität in technifizierten Schreibprozessen aufgeworfen werden und anhand zweier Beispiele (analog und digital) diskutiert werden.

Gabriele Groll ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Editionsprojekt „Erich Wolfgang Korngold Werkausgabe“ an der Hochschule für Musik und Theater Rostock.

Cornelia Bartsch (Dortmund)

Körperzeichen – Kurvenschriften. Figuren des Primitiven und des Weiblichen als Agens europäischer Avantgardebewegungen im frühen 20. Jahrhundert

„Was nie geschrieben wurde, lesen“, schrieb Walter Benjamin zu Beginn der 1930er Jahre in seinem Essay *Über das mimetische Vermögen*. „Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen.“ Die Fähigkeit zur Nachahmung – die in Benjamins Sprach- und Schriftkritik zentral war – wurde im frühen 20. Jahrhundert von Psychologen, Ethnologen und Kolonialbeamten neben Kindern und Kranken vor allem Frauen und so genannten ‚Primitiven‘ zugeschrieben. Dabei fällt die Magie des ‚archaischen‘ Körpers in Bewegung mit der Magie modernster Aufzeichnungsmethoden zusammen, wie sich auch in der Affinität zwischen dem modernen Tanz und der Frühgeschichte des Films zeigt. Bildpostkartenserien, die Bewegungsabläufe Tanzender darstellen, muten kinematographisch an und erinnern an Eadweard Muybridges Fotoserien vom Körper in Bewegung. Kurzfilme fanden am Tanz ein besonderes Interesse. Mit den analogen Kurvenschriften des

Kinematographen und den Diskursen des frühen 20. Jahrhunderts über den Tanz – den Ausdruckstanz ebenso wie die Jazz-Tänze US-amerikanischer Tanz-Companien, die in Europa tourten – implodieren zudem auch lineare Zeitvorstellungen.

Der Vortrag wird den Spuren des Körpers in der analogen Schrift folgen und der Frage nachgehen, wie in der Bewegung zwischen Schrift und Körper Figuren des ‚Weiblichen‘ und des ‚Primitiven‘ zum Agens einer Moderne werden, die auf Mimikry beruht – und wie in der mehrfachen Mimikry der Geschlechter sowie zwischen ‚Primitivem‘ und Moderne Figuren des Dritten entstehen.

Cornelia Bartsch ist Mariann-Steegmann Gastprofessorin für interdisziplinäre Diversitätsstudien an der TU Dortmund.

Nepomuk Riva (Würzburg)

Die Körperlichkeit in Transkriptionen afrikanischer Musik

In westafrikanischen Sprachen existiert kein zu „Musik“ adäquater Begriff, sondern nur semantische Felder, die Musik und Tanz zugleich beinhalten. Die meisten Musikkulturen sind schriftlos, sie bedienen sich allerdings Lautsymbolen und körperlichen Bewegungsmustern als Memorierungstechniken. Letztere können geräuschlos sein, so dass sie auf Tonaufnahmen gar nicht dokumentiert werden (Kubik 1988). Diese Intermedialität ist Musikethnologen des 20. Jahrhunderts früh aufgefallen (Hornbostel 1903) und wurde besonders in verschiedenen Transkriptionsformen der anthropologischen Forschungen ab der Mitte des 20. Jahrhunderts mit bedacht. Die Körperlichkeit der Musizierenden wurde dabei teilweise in den Noten abgebildet: als Partituranordnungen, in denen die musikalische Form und die Aufführungspraxis durch Kreisnotationen nachgeahmt wurde (Rycroft 1967), oder durch eigene graphische Elemente, mit denen rhythmische Körperbewegungen von Händen und Füßen oder Tanzchoreographien notiert wurden (Dargie 1988). Anhand ausgewählter musikethnologischer Transkriptionen des 20. Jahrhunderts möchte ich zeigen, auf welche Weisen Körperlichkeit in das Schriftbild Eingang gefunden hat und diskutieren, warum genderspezifische Unterscheidungen dabei kaum beachtet wurden. Schließlich möchte ich meinen eigenen Zugang vorstellen, westafrikanische Lieder mithilfe der Methoden der linguistischen Gestenforschung zu transkribieren und darüber reflektieren, ob dies überhaupt

möglich ist, ohne koloniale Stereotype von Körperlichkeit afrikanischer Menschen zu reproduzieren (Riva 2020).

Nepomuk Riva ist seit 2022 Vertretungsprofessor für Ethnomusikologie an der Universität Würzburg.

Paulina Andrade Schnettler (Köln)

“She has never sought neither applause nor praise”: The symbolic limits to female composition in Chilean classical field

“In the seclusion of her life, she is an industrious artist who has given shape, without any ostentation, to an eminently nationalistic work”. This is how *Zig Zag* magazine (1927) referred to Chilean woman composer María Luisa Sepúlveda (1898–1958), founder of the first female orchestra on record and the first to complete music studies in the country. “In her modesty, she has never sought neither applause nor praise” stated in 1943 the musicologist Adolfo Allende. These judgments, apparently disconnected from the core of her work, exemplify a common pattern for describing women’s musical creation between the mid-19th and early 20th centuries in Chile: one in which female talent goes hand in hand with specific emotional and attitudinal spectrums –modesty, simplicity and overflowing emotionality–; which also permeates the subsequent analysis and categorizations.

Accordingly, this paper has one of its central axes in the study of dominant cultural representations (Hall, 1997) of women composers to be found in Chilean specialized press (1850–1940), as well as in some available anthologies (Pereira, 1941; Urrutia & Claro, 1973; Bustos, 2013). The proposition is that, over a certain period of time (1850–1940), certain imaginaries (Castoriadis, 1987) were established, demarcating the contours for women’s writing activity.

Briefly mentioned or omitted outright in anthologies, the story of women composers in Chile is nourished mainly by fragments found in the press. Their absence in the literature and in the musical panorama cannot be explained by the lack of a body of work, as composer Valeria Valle stresses, but rather by an intentional “historical silence”: “Why aren’t they known within the academy? Where is the work of Leni Alexander, Ida Vivado, Iris Sangüesa, Cecilia Cordero, Carmela Mackenna, to name a few, in the bibliography of the composition chairs? What is the musical or cultural reason for their works not to be in the concert programs, in the orchestration

studies and in the history of music?” (2019, para. 4). This silence is in line with a discursive effort that, over the years, has associated women artists “with a male influence, which determines the learning process and the production of a body of work” (Cortés, 2017: 51).

In this context, the connection established between the above-mentioned emotional spectrum and the private or unofficial spheres also requires analysis. Studies on the 19th century tend to associate women with a strong oral musical tradition and informal contexts (Merino, 2010: 54; Torres, 2008: 6), while (written) compositional activity is understood as eminently masculine and belonging to political or religious spheres (cf. Pereira Salas: 58). It is not surprising then that a link between the feminine and the private was established, giving way to judgements such as that of Luis Merino, for whom, between 1810 and 1855, women’s musical creation “remained absolutely out of the public sphere”, finding its niche in “the intimacy of the family home” (2010: 54).

In spite of the above, women’s musical exercise achieved public notoriety between the end of the 19th century and beginnings of the 20th, yet in contrast to what is observed after 1930. The latter was also supported by an endogamic writing developed during the first decades of the 20th century: Male composers who did write publicly about other (male) composers, giving rise to the artificial creation of a canon. In this scheme, it is worth asking to what extent the hitherto drawn male gaze (Berger, 1972; Mulvey, 2009) has dictated the hows and whens for female musical writing and creation, even to this day.

Paulina Andrade Schnettler ist Doktorandin der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Köln.

Elisabeth Treydte (Siegen)

Von Framing bis Blaming – Schreiben (und Sprechen) über zeitgenössische Komponist*innen

Häufig wird danach gefragt, wie viele Werke von Komponistinnen auf den großen Bühnen zu hören sind. Weniger oft wird der Frage nachgegangen, inwiefern (unser) Schreiben und Sprechen über Komponist*innen vergeschlechtlichte Werturteile transportiert, aufgrund derer sich womöglich die Vorstellung speist, Komponieren sei eine dezidiert männliche Praxis – die sich auch mit dem Blick auf die Bühnen beinahe zu bestätigen scheint. Der Topos, dass insbesondere zeitgenössische Musik revolutionär, progressiv und antiautoritär

sein müsse, befördert zugleich spezifische Zuschreibungen in die Figur des oder der Komponist*in. Wie prägen sich solche vergeschlechtlichten Stereotypen gegenüber Komponistinnen und Komponisten aus? Wie werden in diesem speziellen Diskurs unterschiedlichste kompositorische Praktiken als „männlich“ und „weiblich“ geframt? Der Vortrag nähert sich mittels einer Analyse gegenwärtiger Narrative dem vorherrschenden Wahrheitsregime an, das den Blick auf Komponistinnen wie Komponisten gleichermaßen bestimmt. Er zeichnet außerdem nach, welche Leerstellen dieser Diskurs lässt, in denen das Schweigen plötzlich überlaut wird.

Elisabeth Treydte ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Siegen.

Elena Minetti (Paderborn/Wien)

Zur ambivalenten Rolle der Schrift bei der Entwicklung und der Vermittlung von visionären musikalischen Ideen: Ein Fallbeispiel über *Still Point* (1950) von Daphne Oram

Einige Werke männlicher Komponisten aus der Mitte des 20. Jahrhunderts werden in der maßgeblichen Literatur zur sogenannten *musique mixte*, die elektroakustische und instrumentale Klänge miteinbezieht, regelmäßig als Meilensteine zitiert. Auffallend selten sind jedoch die Beiträge, die sich mit der höchst innovativen Komposition von Daphne Oram (1925–2003), *Still Point for double orchestra and five microphones* (1950), beschäftigen. Aus ihrer unmittelbaren Erfahrung als *music balancer* bei der BBC heraus entwickelte Oram im Alter von 25 Jahren die Idee einer Komposition für ein live gespieltes Orchester, und für ein zuvor aufgenommenes Orchester, deren Klang mit elektroakustischen Live-Veränderungen bei der Aufführung zugespielt soll – als eine Art *live electronics ante litteram*. Nachdem die BBC sich geweigert hatte, das Werk der Komponistin für den Prix Italia 1950 einzureichen, mit der Begründung, dass die Partitur kein „*straight score*“ sei und daher von der Jury nicht verstanden werden könne, gab Oram die Komposition auf. Daher wurde *Still Point* zu ihren Lebzeiten weder veröffentlicht noch aufgeführt und geriet in Vergessenheit, bis James Bully vor kurzem das Manuskript der endgültigen Version des Werkes wiederentdeckte und zusammen mit Shiva Feshareki Orams *Still Point* bei den BBC Proms 2018 in der Royal Albert Hall in London uraufführte.

Auf der Basis der Untersuchung der in der Daphne Oram Collection an der Goldsmiths, University of London aufbewahrten Archivmaterialien fokussiert dieser Beitrag auf die Rolle

der Schrift bei der Entstehung, der Entwicklung, dem Scheitern und der Wiederentdeckung von *Still Point*. Daraus ergibt sich, wie die Schrift – im weitesten Sinne zu verstehen, als grafische Strukturen, textliche Anmerkungen, westliche musikalische Notation etc. – ein Werkzeug für die Komponistin darstellte, ihre visionären musikalischen Ideen einerseits zu entwickeln, andererseits zu vermitteln, um sich in einem soziokulturellen Kontext zu etablieren, in dem eine junge Frau auch mit einer gewissen starken Gleichgültigkeit gegenüber ihren Vorschlägen rechnen musste.

Elena Minetti ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Digitale Briefedition: Hans Werner Henzes künstlerisches Netzwerk“ am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Detmold/Paderborn.

Gesa Finke (Hannover)

Graphische Notationen von Tona Scherchen

In graphischer Notation begegnet die Notenschrift auf besondere Weise dem Bild, womit sie den Komponist_innen Möglichkeiten eröffnet, Genderaspekte in die Notation einzubinden. Die Komposition *Voyage de la larme (de crocodile)* von Tona Scherchen aus dem Jahr 1977 ist dafür ein prägnantes Beispiel. Auf Basis des Konzepts der Bildgebung bzw. Grammatologie der Bilder von Sigrid Weigel lässt sich zeigen, dass Scherchen in humorvoller Weise auf die Träne als Pathosformel und damit auf die Bildtradition der weinenden Frau rekurriert. Der Vortrag stellt damit grundsätzlichere Überlegungen an zur Bedeutung geschlechtercodierter Bildtraditionen für graphische Notationen.

Gesa Finke ist Habilitandin am Forschungszentrum Musik und Gender der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

Samstag, 2. Juli 2022

Matteo Nanni (Hamburg)

Musikalische Schrift als Neutrum

Mein Nachdenken über das Verhältnis von musikalischer Schrift und Gender nimmt Ausgang von der Frage nach der Relation von Sprach-Schrift und Geschlecht. Denn, so meine These, die Relevanz von Notation für den Genderdiskurs ergibt sich gerade in deren spezifischer Differenz, ja sogar in deren Absetzung von den genderspezifischen Mechanismen, die dem Schreiben zugrunde liegen. In diesem Vortrag möchte ich die Trias Schrift, Notation und Gender, nicht im Hinblick auf Diskurse reflektieren, die der jeweiligen visuellen Medialität extern sind – wie etwa die geschlechtsspezifischen Kontexte des Schreibens, den Schriftzugang, die Alphabetisierung oder die soziale Zugehörigkeit der Schreiber:innen –, sondern aus einer Perspektive, die schriftimmanent ist. Mit anderen Worten möchte ich die spezifische Differenz von Schrift und Notation im Hinblick auf das Paradigma des Geschlechts näher bedenken. Im Anschluss an Roland Barthes Begriff des Neutrums, als das, „was das Paradigma unterläuft“, möchte ich die musikalische Schrift als ist eine Figur des „Neutrums“ reflektieren.

Matteo Nanni ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg.

Marko Deisinger (Wien)

Eine patriarchalisch geprägte Musiktheorie? Heinrich Schenkers Urlinien-Tafeln im Kontext hegemonialer Männlichkeit

International bekannt für seine Theorie von der Struktur tonaler Musik besitzt Heinrich Schenker (1868–1935) heute einen bedeutsamen Platz in der Musikgeschichte. Seine Theorie beruht auf der Annahme, dass sämtliche Klänge eines tonalen Stücks durch Unter- und Überordnung hierarchisch aufeinander bezogen sind und dass in diesen Kompositionen mehrere Schichten existieren, für die Schenker die Termini „Vorder“- „Mittel“- und „Hintergrund“ wählte. Mit Hilfe einer von ihm begründeten Analysemethode sei es möglich, in der Tiefenstruktur organische Zusammenhänge offenzulegen, die nach Schenkers Ansicht das innere Wesen der Komposition ausmachen. Schenker prägte dafür die Begriffe „Urlinie“ und „Ursatz“ und entwarf Figurentafeln, in denen er seine Schichtenlehre grafisch zum Ausdruck brachte.

Schenkers Weltanschauung lag ein strenges Ordnungssystem zugrunde, das sich in seiner Theorie widerspiegelt. Politikverständnis und Musikanschauung beruhen bei ihm gleichermaßen auf dem Modell einer durchgängigen Hierarchie. In seiner 1995 publizierten Dissertation zur ideengeschichtlichen Entwicklung von Schenkers Theorie konnte Martin Eybl demonstrieren, dass das Konzept der Urlinie in enger Verbindung mit politischen Ideen entstand und im Kontext der politischen Umbrüche nach dem Ersten Weltkrieg eine paradigmatische Funktion einnahm. Für Schenker repräsentierte die durch Analyse offengelegte hierarchische Struktur des Tonsatzes ein Ordnungsgefüge, das ganz dem Ideal des von ihm propagierten aristokratischen Herrschaftsmodells entsprach.

Schenkers Weltbild war nicht nur hierarchisch strukturiert, sondern zugleich auch streng patriarchisch. Angesichts der Tatsache, dass Schenker seine Theorie zu einer Zeit entwickelte, in der die alte bürgerliche Geschlechterordnung durch sich wandelnde Rollenbilder von Mann und Frau gefährdet schien, erscheint es plausibel, nicht nur einen Zusammenhang zwischen Urlinie und politischer Überzeugung, sondern auch einen Einfluss von Schenkers Geschlechterverständnis auf seine Theorie anzunehmen. Unter Heranziehung von diversen Quellen wie Schenkers Schriften oder Dokumenten aus seinem Nachlass möchte der Vortrag dieser Annahme nachgehen und dabei die Frage behandeln, ob und inwieweit Schenker in seiner Lehre Strategien zur Konstruktion von hegemonialer Männlichkeit verfolgte.

Marko Deisinger leitet seit 2019 das FWF-Forschungsprojekt „Heinrich Schenker, Tagebücher 1915–1919: kommentierte Edition“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Christa Brüstle (Graz)

Genderperformance (in der Musik) – Wer schreibt die Scripts?

Gender als performative Kategorie bedeutet einerseits die Selbstdarstellung von Gender, andererseits die Zuschreibung von Gender, womit Ermächtigung oder Diskriminierung verbunden sein kann. In beiden Fällen ist klar, dass historisch wandelbare sozio-kulturelle Kontexte und Rahmen die performativen Akte vorgeben oder mindestens beeinflussen. Im Vortrag soll der Frage nachgegangen werden, wie sich solche Prozesse im Musikbereich verstehen lassen, wobei beispielhaft auf praktische, interpretierende Musikaufführung eingegangen wird, die der Komposition und der Notation nachgeordnet ist. Daraus ergibt sich

ein Machtgefälle, das bis heute in der westlich orientierten Kunstmusik tradiert wird. Die Rolle von Interpretierenden ist eine dienende, nachschöpferische, die sich mit Genderperformances der Spielenden in unterschiedlichen Konstellationen überkreuzt. Bei Opernsängern und -sängerinnen ist das unmittelbar einleuchtend, wenn sie noch dazu ihre Bühnenrolle verkörpern. Bei Instrumentalistinnen und Instrumentalisten, sei es solistisch, sei es im Ensemble, sind Genderperformances und die professionellen Rollen verknüpft, doch die zugrundeliegenden Scripts sind weniger offensichtlich. Ihnen soll im Vortrag nachgegangen werden.

Christa Brüstle ist Senior Scientist für Musikwissenschaft am Institut für Musikästhetik und Leiterin des Zentrums für Genderforschung der Kunstuniversität Graz.

Christine Fischer (Wien)

Nichtschriftlichkeit und Autorschaft: Improvisation als gegerter Diskurs?

Als Schriftlichkeitsparadigma in die Musikgeschichte eingegangen ist die Tatsache der Verknüpfung von Notation nicht nur mit individueller, zumeist männlicher musikalischer Autorschaft, sondern auch mit der bereits ausgiebig dekonstruierten Vorstellung vom „musikalischen Werk“. Von dieser Prämisse ausgehend untersucht das Paper improvisatorische Praktiken des „klassischen“ italienischen Gesangsrepertoires zweier verschiedener Epochen, des beginnenden 16. Jahrhunderts und der Mitte des 19. Jahrhunderts, vergleichend und setzt sie mit zeitgenössischen musikalischen Autor*innenschaftskonzeptionen in's Verhältnis. Zentral wird dabei auf Musizierpraktiken der Epochen im Verhältnis zur Notation und auch auf bildliche Darstellungen von Musizierenden Bezug genommen, da die in Gemälden abgebildeten Notationen ein ganzes Spektrum an Perspektiven darauf eröffnen können, was mit dem Notat und seiner bildlichen Repräsentation in Gemälden und Drucken verbunden wurde. Aus dieser Doppelperspektive auf Musizieren über und jenseits von Schriftlichkeit heraus kann die Bedeutung von Geschlechterkategorien für musikalische Improvisationspraktiken neu und epochenspezifisch gefasst werden.

Methodisch bewegt sich das Paper dabei zwischen historischen Perspektiven auf improvisierende Musizierpraktiken und dem daraus abgeleiteten Erarbeiten von Körperwissen in historischer Aufführungspraxis sowie zeitgenössischen künstlerischen Zugriffen auf improvisatorische Praktiken, um dem Differenzraum zwischen Schrift und musikalischer

Praxis in der Annäherung an das Gestern und mit dem Wissen um Improvisation, Körper und Schriftlichkeit von heute zu fassen.

Christine Fischer ist Leiterin des Lise-Meitner-Projekts *EinBILDungen der Nation – Amy Beachs „Gaelic Symphony“ / IMAGinations of the Nation - Amy Beach's „Gaelic Symphony“* an der Universität Wien.

Ariane Jeßulat (Berlin)

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

Zur Verkörperung musikalischer Schrift gehören bis weit über die Renaissance hinaus der Gebrauch der guidonischen Hand und ihr Einsatz als Fibel der Solmisation. Sowohl die Ikonographie der Hand in zeitgenössischen Darstellungen, die Standards ihrer Beschriftung, ihre Tradition als „computus“, also als komplexes Gedächtnissystem, als auch die interaktiven Strukturen ihrer historischen Didaktik transportieren Körperbilder wie auch Kulturpraktiken, die bestimmte Ideen von Gender transportieren, ohne dabei jedoch eindeutige Übertragungen binärer Vorstellungen aus einer extramusikalischen Kultur in Musik zu übertragen. Vielmehr scheinen musikalische Eigenlogiken, Didaktik, Aufführungspraxis und Ikonographie zusammen bestimmte körperlich-geistige Hybride überhaupt erst zu konstruieren. Anhand musiktheoretischer Quellen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts soll das Zusammengehen von Körper, Schrift und Sozialität in der späten Tradition der Hand in Kompositions- und Improvisationsdidaktik rekonstruiert werden.

Ariane Jeßulat ist Professorin für Musiktheorie und Erste Vizepräsidentin an der UdK Berlin.