

1 Eine andere Musikgeschichte erzählen

Das Sichtbarmachen von Frauen in der Bündner Musikkultur ist ein ambitioniertes Vorhaben, das einer einleitenden Einordnung sowie einiger Worte zum Vorgehen bedarf. In dieser Einführung geht es darum, zunächst einige Zahlen und Fakten zu den Genderverhältnissen im Schweizer Kulturbetrieb zu präsentieren, die Aufschluss über die heutige Lebens- und Arbeitssituation von Musikerinnen geben. Dann erfolgt ein kurzer historischer Abriss zur Rolle der Frauen in der abendländischen Musikgeschichte, um die heutige Situation überhaupt angemessen zu verstehen. Im Weiteren geht es um die Forschungsperspektive Gender in der Musikwissenschaft und um die neuen Herausforderungen und Fragestellungen, die damit einhergehen. Diesem Ansatz ist auch die vorliegende Publikation verpflichtet: Es geht darum, einen neuen, gendersensiblen Blick auf die Musikgeschichte und -geschichtsschreibung Graubündens zu werfen und dabei Erkenntnisse über die Lebenswelten musikkulturell handelnder Frauen zu gewinnen.

«Schwarz auf weiss» – Genderverhältnisse im Schweizer Kulturbetrieb

Befragt man Studien und Expert:innen zum aktuellen Genderverhältnis in den Künsten und im Kulturbetrieb, lautet die Antwort mehr oder weniger einhellig: «Es hat sich viel bewegt, aber es gibt noch viel zu tun.»¹² Seit der #MeToo-Bewegung von 2017 findet auch in der Schweiz zunehmend eine öffentliche und sozialmediale Auseinandersetzung statt, ein Diskurs über strukturelle Genderdiskriminierung, Machtstrukturen und Machtmissbrauch sowie Sexismus, Rassismus und Frauenfeindlichkeit in der Kultur. Dass diese Debatte Resonanz findet, zeigt sich in der Vielzahl neuer Initiativen, Programme, Studien und Fachstellen, die sich mit dem Thema befassen. Gleichermassen treibt sie den Kollektivierungsprozess voran, bringt Betroffene und Involvierte zusammen und gibt ihnen eine Sprache, mit der Probleme und Ungerechtigkeiten artikuliert werden können. «Man braucht den Rückhalt in einem Kollektiv, um sich überhaupt zu formulieren», sagt die Genderforscherin Andrea Zimmermann, die 2021 das Projekt «Geschlechterverhältnisse in Schweizer Kulturbetrieben»¹³ am Zentrum Gender Studies der Universität Basel leitete. Wenn es keinen Diskurs und keine Sprache gebe, sei es schwierig, sich darüber auszutauschen. Gerade im Bereich Musik sieht Zimmermann dank #MeToo eine Sensibilisierung für das Thema: Aus der Forderung nach mehr Frauenbeteiligung an Festivals und in Musikprogrammen ist etwa die «Diversity Roadmap» entstanden, die eine ausgewogene Präsenz gewährleisten soll, und aus der Forderung nach mehr Sichtbarkeit von Musiker:innen gingen Verbände wie Helvetiarockt und Datenbanken wie Music Directory hervor, die dem Argument entgegenwirken, es gebe keine oder nicht genügend Musiker:innen.¹⁴

Viel zu tun bleibt hingegen bei den Zahlen und Fakten. In der Schweiz mangle es an einem umfassenden «systematischen Wissen» zum Thema Geschlechterverhältnisse im Kulturbereich, schreibt Zimmermann in ihrer Studie, und dies nicht nur aufgrund fehlender «quantitativer Daten», sondern auch weil das «qualitative Wissen» über «Ausbildungs-, Arbeits- und Lebensbedingungen für Frauen und Männer» sowie über genderbedingte «Barrieren» in den Kultursparten kaum vorhanden sei.¹⁵ Nur mit diesem systematischen Wissen könnten aber Zusammenhänge erkannt und Konsequenzen gezogen werden. Dazu gehören etwa die Schaffung von Fördermassnahmen und Anlaufstellen oder der Aufbau grösserer Netzwerke. «Wir brauchen unbedingt mehr Zahlen und Fakten, um diese Dinge nochmals schwarz auf weiss vor sich zu sehen», betont Zimmermann.

Ihre Studie belegt erstmals die Unterrepräsentation von Frauen im Schweizer Kulturbetrieb, insbesondere in der Musik, die überall das «Schlusslicht» bildet. So stellten Frauen im untersuchten Jahr (2019) 33,5 % der Solist:innen, 34,9 % der Musiker:innen mit Orchester, 6,6 % der Dirigent:innen und lediglich 2,3 % der Komponist:innen, die in Konzerthäusern und auf Festivals auftraten. Im Bereich Jazz, Rock und Pop waren es 8,6–11,8 % der Solist:innen und 12,8 % mit Band. Wo die übrigen Musikerinnen tätig sind und wie sie ihren Lebensunterhalt verdienen, verdeutlichen die Zahlen des Verbands der Musikpädagog:innen (SMPV): 61,9 % aller Mitglieder sind weiblich. Frauen sind heute also überwiegend im Bereich der Musikpädagogik beschäftigt. Auch in der Leitung von Kulturhäusern, Festivals, Produktionsverbänden und Verbänden von Kulturschaffenden sprechen die Zahlen für sich, insbesondere auf der Führungsebene: In der operativen und strategischen Leitung von elf befragten Kulturhäusern und -betrieben sass 2019 24,7 % Frauen im Vorstand, 31,4 % in der Geschäftsleitung, 8,3 % im Präsidium und keine (0 %) in der Direktion. «Je grösser die Betriebe, desto seltener ist eine Frau* in der Leitungsposition anzutreffen»,¹⁶ erklärt Andrea Zimmermann.

Noch unzureichender ist das «systematische Wissen» zum Thema Lohn und Lohnungleichheit. Da zu den Lohnverhältnissen im Kulturbetrieb nur wenige konkrete Zahlen vorliegen, lässt sich der Gender-Pay-Gap (noch) nicht präzise beziffern. Erschwerend kommt hinzu, dass bei den Gagen und Honoraren durchgehend eine grosse Intransparenz herrscht. Das Bundesamt für Statistik benannte 2020 einen Lohnunterschied von 17,2 % im Kulturbereich, erfasste jedoch keine Selbständigerwerbenden und Betriebe mit weniger als drei Mitarbeitenden. Wie eine Studie von Suisseculture Sociale und Pro Helvetia aus dem Jahr 2021 zeigt, lebt und arbeitet eine Mehrheit der selbständigen Kulturschaffenden – unabhängig von Geschlecht und Sparte – in prekären Verhältnissen: Zwei Drittel verdienen im Haupterwerb weniger als 40 000 Franken jährlich bei einer 45-Stunden-Woche und verfügen zudem über keine berufliche Vorsorge.¹⁷ Von den Frauen gaben dabei 35,3 % an, weniger als 21 150 Franken im Jahr zu verdienen.¹⁸

Weil die Digitalisierung mit Streaming und Algorithmen den Musikmarkt umgewälzt hat und der Tonträgermarkt nahezu eingebrochen ist, ist die direkte staatliche Kulturförderung heute besonders wichtig. 2019 gingen jedoch nur

25,8 % aller vergebenen Preise, Stipendien und Werkbeiträge an Frauen. Zudem fließen 85 % aller staatlichen Fördergelder in Institutionen für klassische Musik, sodass für Popmusiker:innen am wenigsten übrig bleibt. Sie sind daher am stärksten von Prekariat und von «Selbstaubeutung» betroffen. «Sie organisieren sich in Kollektivstrukturen, arbeiten daneben in Brotjobs oder setzen ganz auf ihre Musik in einem Land, das den Wert von Kultur immerzu am Monetären misst»,¹⁹ schreibt der Jazzmusiker Julian Sartorius in seinem Vorwort zu Bettina Dytrichs Buch «Schweizer Popmusiker:innen erzählen», das 2022 erschien. Von der Musik leben können demnach nur die «allerallerwenigsten». Und die Pandemiejahre 2020–2022 haben diese Situation noch verschärft: «Musikerinnen traf es doppelt hart. Ungünstiger Job, ungünstiges Geschlecht», hält Juliane Streich in ihrem Porträt von 100 Musikerinnen «These girls, too» fest. Auch deshalb betont Andrea Zimmermann: «Männern* und Frauen* stehen unterschiedliche Handlungsspielräume zur Verfügung in Bezug auf Führungspositionen, Berufsfelder, Genres, Inhalte, Spiel- und Arbeitsweisen etc. Der Zugang zu Ressourcen unterscheidet sich massgeblich aufgrund von Geschlecht.»²⁰

Dass der Schweizer Kulturbetrieb keine Ausnahme darstellt, wird in Studien aus Deutschland, Italien, den USA oder England erkennbar. Die deutsche «jazzstudie2016»²¹ ergab, dass 2016 ein Fünftel aller Jazzmusiker:innen weiblich war, darunter etwas mehr als die Hälfte Sängerinnen. Während im Unterricht der Mädchenanteil auch in der Jazzmusik noch überwiegt, sinke er mit zunehmender Professionalisierung.²² Laut der Studie «Gender in Music»²³ von 2022 waren 85 % der Mitglieder der deutschen Verwertungsgesellschaft GEMA (in der Schweiz Suisa) männlich, der weibliche Anteil an den für 2022 angemeldeten Kompositionen lag bei 6 %. Als Interpretinnen sind Frauen also durchaus sichtbar, ihre Songs werden aber noch mehrheitlich von Männern geschrieben. Eine Studie der Annenberg Inclusion Initiative in Los Angeles berichtet ebenfalls von der fortwährenden Marginalisierung von Frauen in der Musikindustrie, insbesondere im Produktionsbereich. Diese Ungleichheit spiegelt sich weder im Publikum populärer Musik noch in Musikausbildungsprogrammen, in denen Frauen mittlerweile einen hohen – wenn nicht höheren – Anteil ausmachen.²⁴ «Es produzieren noch mehr Männer Musik mit anderen Männern», so fasst die deutsche Studienleiterin Anna Gross die Situation zusammen.²⁵ Bei Konzerten und Festivals verhielten sich auch «Männerseilschaften» den Frauen den Zugang. Viele «Deals» würden noch immer bei der Bierrunde unter Männern geschlossen, während Veranstalter aus finanziellen Gründen lieber auf bekannte Männerbands setzen. In Deutschland liegt der Gender-Pay-Gap im Musikbereich teilweise bei bis zu 30 %.

Dass grosse Musiklabels Musiker und Bands unterstützen, die mit frauenfeindlichen Texten Erfolg haben, gibt dem Sexismus in der Branche zusätzlichen Auftrieb. Eine englische Studie zu «Sexual Harassment in the Music Industry»²⁶ von 2019 konnte erstmals für England belegen, dass beinahe die Hälfte der Mitglieder (48 %) der Musicians' Union schon sexuelle Belästigung erfahren hat. «Sexual harassment is common in the music industry», schreibt die stellvertretende Generalsekretärin

der Musicians' Union. Die grosse Mehrheit (85 %), insbesondere die Freelancers, melde diese Belästigung jedoch aus Angst vor Jobverlust nicht. Dabei hätten gerade die Freelancers guten Grund dazu: 41 % gaben in einer Studie der BBC aus dem Jahr 2017 an, bereits sexuelle Belästigung erlebt zu haben. Festangestellte Betroffene würden dagegen vielfach ihre Arbeitsstelle kündigen oder ganz aus dem Musikmarkt austreten, wie in der Studie der Musicians' Union festgestellt wird: «In many cases, the perpetrator remains in the workplace and the survivor has to leave.»

In der Schweiz untersuchte das Frauenmusik-Forum erstmals vor 30 Jahren Fälle von sexueller Belästigung an Konservatorien. 19,4 % der Frauen und 3,4 % der Männer gaben damals öffentlich zu, sexuell belästigt worden zu sein. In dieser unangenehmen «Position der Kritik» werde man verletztlich und mache sich angreifbar, so erklärt Andrea Zimmermann diese tiefen Zahlen. «Man hat immer die Sorge der Diskreditierung im Nacken.»²⁷ Sogenannte Gatekeeper – Personen mit Einfluss auf die Karriere einer Künstlerin oder eines Künstlers – sowie enge Netzwerke erschweren es in solchen Situationen, Kritik zu äussern, oder machen dies sogar unmöglich. Oft sind daher Berufsanfänger:innen in befristeten Arbeitsverhältnissen die ersten, die sexueller Belästigung und generell Machtmissbrauch ausgesetzt sind. Sie müssen sich nicht nur in einem extrem kompetitiven Feld gegen starke Konkurrenz behaupten, sondern gleichzeitig mit stereotypen Geschlechtervorstellungen umgehen, die solche hierarchischen Machtverhältnisse aufrechterhalten und sogar verstärken. Wenn die Gatekeeperrolle und die Führungsposition zudem in einer einzigen (männlichen) Person vereint sind, die womöglich eine Aura des Genies oder Stars umgibt und deren Autorität und Macht dadurch unantastbar scheint, wird die asymmetrische Abhängigkeit noch verstärkt, und Grenzüberschreitungen sind fast schon vorprogrammiert.

Angesichts dieser Situation äussern einzelne Akteur:innen und Gruppen in der Schweiz sowie in den Nachbarländern zunehmend Kritik an den Machtstrukturen im Kulturbetrieb und suchen konkrete Lösungsansätze für einen strukturellen Wandel hin zu Chancengleichheit. Genannt werden etwa Quotenregelungen, Safe Spaces, 50/50 Pledges (50/50-Versprechungen), Empowerment-Projekte und Gender-Checks zur Kontrolle und Sichtbarmachung der Massnahmen sowie regelmässige Datenerhebungen und Studien zu Gender-Pay-Gap, Vereinbarkeit von Familie und Beruf, künstlerischen Lebensläufen und vielem mehr seitens der Fachstellen und Universitäten. Von entscheidender Bedeutung ist dabei nicht zuletzt die öffentliche Debatte und Diskussion, denn wie Zimmermann in ihrer Studie belegen konnte, bleiben traditionelle Gendernormen und Machtverhältnisse in der breiten Bevölkerung weiterhin wirksam. Aufgrund dieser Vorstellungen erhalten Männer und Frauen «unterschiedliche Gestaltungsspielräume» und «unterschiedliche Zugänge zu Ressourcen».²⁸ Diese Gleichzeitigkeit von «Persistenz und Transformation»²⁹ kennzeichne heute (auch) den Schweizer Kulturbetrieb. Und es liegt nahe, dass dies im Bündner Kulturbetrieb nicht anders ist. Konkrete Erhebungen oder Studien dazu gibt es jedoch bis heute nicht.

«Ich hätte niemals geglaubt, dass eine Frau das geschrieben hat!»

Ihre hauptsächlichste Prägung erfuhren Genderdiskriminierung und Machtmissbrauch in der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, die eine binäre Geschlechterordnung etablierte und alle körperlichen, psychischen sowie sozialen Unterschiede zwischen Frauen und Männern als biologisch bedingt betrachtete.³⁰ Die Vorstellung einer «natürlichen» männlichen Aktivität und einer weiblichen Passivität wurde auf alle Bereiche des Lebens übertragen, wobei der Mann und das Männliche zum Mass aller Dinge erhoben und die Frauen in untergeordnete Positionen gedrängt wurden. Zur Legitimation seines Führungsanspruchs erhielt der Mann die entsprechenden essenziellen Eigenschaften wie Dominanz, Rationalität und Autorität zugesprochen, während die Frau und das Weibliche mit Weichheit, Emotionalität und Anmut assoziiert wurden.³¹

Diese Dichotomie von männlich und weiblich prägte auch die musikalischen Diskurse, Werte und Praktiken. Kunst und Kultur gehörten ausschliesslich in die «Domäne des männlichen Schaffens»,³² da Männer als originell und schöpferisch galten und ihnen das Geistig-Abstrakte vorbehalten war. Die «defizitären» Frauen wurden auf das Körperlich-Materielle und die Gefühle beschränkt, ihre wahre Aufgabe lag in der Reproduktion sowie in der Fürsorge- und Erziehungspflicht als Mütter, Gattinnen und Hausfrauen. Männer konnten folglich als Subjekte Kunst autonom aus sich heraus schaffen, während Frauen als passive Objekte und Material für die Kunst oder als inspirierende Musen dienten, da «schöpferische Geistigkeit»³³ und Weiblichkeit als unvereinbar galten.

In der Musikpraxis wirkten sich diese geschlechtsspezifischen Zuschreibungen und Charaktereigenschaften ebenso auf die Instrumente, die Instrumentalpraxis und die Instrumentalist:innen aus. Je nach Form und Aussehen, Klangfarbe und Lautstärke, Verwendungszweck und Stellenwert wurden die Instrumente dem männlichen oder dem weiblichen Geschlecht zugeordnet. Pädagogische und musiktheoretische Lehrwerke untermauerten und festigten diese Vorstellungen, die sich dadurch hartnäckig hielten, obwohl sie durchaus historischen Schwankungen unterlagen. «Gewisse Instrumente [werden] nur von Männern gespielt», bemerkte der Komponist Carl Ludwig Junker 1783, «als zum Beyspiel das Horn, das Violoncell, der Contrabass, der Fagott, die Trompete».³⁴ Bei den Frauen war hingegen die Schicklichkeit und Anmut das entscheidende Argument: Als passend galten demnach nur häusliche und leise Instrumente, wie «das Clavier, die Laute, die Zitter, die Harfe», während etwa Blasinstrumente, Schlagzeug oder Instrumente, die grosse Bewegungen verlangten oder beim Spiel die Mimik verzerrten, sich nicht mit «den Grazien des weiblichen Geschlechts» vertrugen. Einen grossen Wandel durchlief dabei das Bild der Violine und des Violinspiels: Während sie jahrhundertlang – mit dem Virtuosen Niccolò Paganini als Repräsentanten – als männliches Instrument galt, wird sie heute aufgrund ihres Klangs als «weiches» und damit weibliches Instrument wahrgenommen.³⁵ Bei anderen Instrumenten hielten sich die Zuschreibungen und Vorstellungen hingegen hartnäckiger, besonders bei denen mit symbolischer Bedeutung und einem spezifischen Einsatzbe-

reich, der traditionell Männern vorbehalten war. So kamen Blechblas- und Perkussionsinstrumente vorwiegend im Militär, in der Jagd sowie in der Begleitung von kirchlichen und gesellschaftlichen Machtrepräsentationen zum Einsatz.³⁶

Besonders geprägt von sich wandelnden geschlechtsspezifischen und ästhetischen Vorstellungen sowie Zuschreibungen sind auch die Singstimme und der Gesang. Da die Stimme zu den sekundären Geschlechtsmerkmalen gehört, scheint «kaum eine andere musikbezogene Tätigkeit so stark vom Geschlecht bestimmt zu sein wie das Singen»,³⁷ schreibt Rebecca Grotjahn. Selbst wenn wir nicht sehen, wer gerade singt, meinen wir zu wissen, ob es eine Frau oder ein Mann ist. «Wir ordnen die Stimmen nach dem Kriterium Geschlecht und projizieren somit die in unserer Kultur allgegenwärtige Zweigeschlechtlichkeit auf ein an sich amorphes Feld von Stimmumfängen.» Dass hohe Singstimmen heute als weiblich und tiefe Singstimmen als männlich gelten, geht ebenfalls auf bürgerliche Vorstellungen biologisch bedingter Geschlechtsunterschiede zurück. Bis ins 18. Jahrhundert hinein war in der Oper das Geschlecht der Rolle noch von geringerer Bedeutung hinsichtlich der Stimmlage als das Alter oder der Sozialstatus. Gleiche Gefühle wurden mit gleicher Stimmlage veranschaulicht. Erst im 19. Jahrhundert wurden Stimmen endgültig nach einem der beiden Geschlechter und den entsprechenden Idealen eingeteilt: Das Männlichkeitsideal forderte eine kraftvolle Bruststimme – bei Tenören sogar bis ins hohe C –, während das hohe Koloratursingen als Inbegriff weiblicher Gesangkunst galt. Das einst prestigeträchtige hohe Falsettsingen hingegen wurde als unmännlich angesehen, während das weibliche Brustsingen (von Altistinnen) als männlich und daher als gefährlich galt und nur noch in Nebenrollen toleriert wurde.³⁸ Auch von den Travestierollen blieb nur die Hosenrolle übrig, in der Frauen junge Männer, die (noch) keine richtigen Kerle sind, verkörperten. Die Wiederentdeckung der falsettierenden Männerstimme im 20. Jahrhundert löste zunächst grosse Verunsicherung aus, die jedoch schnell einer Faszination für das künstlerische Spiel mit konstruierten Geschlechternormen durch Gesang und Singstimme wich.³⁹

Geschlechtsspezifische Vorstellungen hatten schliesslich auch einen grossen Einfluss auf die Berufe und die Berufsbilder im Musikbereich. Auch diese unterlagen einem historischen Wandel, wobei sich Männer früher vom «prekären Status» des Berufsmusikers, der in der Antike zur Klasse der Sklaven gehörte, emanzipierten und schliesslich höchstes soziales Prestige erlangen konnten. Frauen hingegen litten stets unter «Benachteiligungen und sozialer Abwertung».⁴⁰ Zur Ausgrenzung trugen neben der Kirche, die Frauen seit der Spätantike mit der Weisung des Apostels Paulus «mulier taceat in ecclesia» (das Weib schweige in der Gemeinde) von der geistlichen und damit «hohen» Musik(kultur) ausschloss, auch die Institutionalisierung durch die berufsständischen Organisationen seit dem Spätmittelalter bei. In diesen erhielten Männer eine Ausbildung und einen sozialen Status, etwa als Turmbläser oder in Militärkapellen, die Frauen verwehrt blieben. Im Kloster hingegen konnten Ordensschwestern aufgrund der päpstlich verordneten Klausur (ab 1566) wie sonst nirgends geistliche Musik praktizieren – und komponieren. Schon zu Lebzeiten berühmt waren die Ursulinerin Isabella

Leonarda aus Novara und die Benediktinerin Chiara Margarita Cozzolani aus Mailand, beide wirkten im 17. Jahrhundert. In der Frühen Neuzeit traten Hofdamen erstmals auch als professionelle Sängerinnen in höfischen Ensembles auf, wie im Concerto delle Donne in Ferrara um 1600. Allerdings gehörten sie zum Hofstaat, nicht zur Hofkapelle. Ein wichtiger Ort für die professionelle Musikausbildung von (Waisen-)Mädchen wurden dagegen die karitativen *ospedali* in Venedig, aus denen im 19. Jahrhundert die Konservatorien entstanden. Mit den weithin bekannten Mädchenchören, die in der Kirche und bei Staatsanlässen auftraten, inszenierte sich die Serenissima als Kulturzentrum Europas. Als Dienerinnen der Musik («*inservienti della musica*») schrieben die Frauen ihre untergeordnete Rolle in der Musikwelt aber gleichsam fest. Auch in Musikerfamilien, die (noch) nicht zum Bildungsbürgertum gehörten, erhielten Töchter eine professionelle Ausbildung und konnten ihren Lebensunterhalt etwa als herumreisende Opernsängerinnen oder pianistische Wunderkinder verdienen. Die Opernsängerin Francesca Caccini, eine Tochter des berühmten florentinischen Musikers Giulio Caccini, trat ab 1607 sogar als Opernkomponistin in Erscheinung. Musikerinnen, die als Spielweiber an Jahrmärkten auftraten, gehörten hingegen zur untersten sozialen Schicht der Prostituierten und wurden weitgehend geächtet.

Durch die zunehmende Dominanz der Instrumentalmusik im bürgerlichen Zeitalter wurde die Berufswahl für Frauen weiter eingeschränkt: Das Konzertvirtuosentum galt als männliches Vorrecht, die Komposition wurde dem männlichen Bereich der autonomen schöpferischen Produktion zugeordnet, der mit dem Bild des männlichen Genies verknüpft war, und das Dirigieren war mit patriarchaler Macht und Herrschaft verbunden. Wie tief das Vorurteil der unkreativen Frau selbst in Musikkreisen verankert war, musste auch die berühmte englische Komponistin und Dirigentin Ethel Smyth erfahren, die in den 1870er-Jahren am Leipziger Konservatorium Komposition studiert hatte. In ihren Erinnerungen beschreibt sie eine bezeichnende Szene: «Ich hatte [Hermann] Levi, dem berühmten Wagner-Dirigenten, ein grosses Chorwerk von mir gezeigt; er war ein aufgeschlossener Mann, der sich nicht scheute, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen. Nachdem er mein Werk angehört hatte, sagte er: «Ich hätte niemals geglaubt, dass eine Frau das geschrieben hat!» Und ich antwortete ihm: «Nein, und noch schlimmer ist, Sie werden es auch in Zukunft nicht für möglich halten!» Er schaute mich einen Moment an und sagte dann langsam: «Ich denke, da haben Sie recht!»⁴¹

Da das öffentliche Konzertleben den Männern vorbehalten war, wurden auch öffentlich auftretende Solistinnen äusserst kritisch bəugt. Wenn sie wider Erwarten erfolgreich waren, stempelte man sie einfach als «Mannweib»⁴² oder als unweiblich ab. Selbst die berühmteste Pianistin ihrer Zeit, Clara Schumann, sah sich zeitlebens mit solchen Vorstellungen konfrontiert.⁴³ Im ständigen Konkurrenzdruck entstanden auch Abwehrreaktionen innerhalb der Musikkreise. Etablierte Musikerpersönlichkeiten befürchteten sogar eine vollständige «Übernahme» von Frauen in der Musikkunst.⁴⁴ Vielfach wurden Instrumentalistinnen deshalb noch stärker in den häuslichen Rahmen und die Passivität zurückgedrängt.

Bei der Komponistin und Pianistin Fanny Hensel-Mendelssohn verhinderte auch ihr Bruder Felix, der ihr Talent durchaus erkannt hatte, eine erfolgreiche Karriere.⁴⁵ Als Pädagoginnen in bürgerlichen Haushalten oder privaten Musikschulen fanden Pianistinnen aber eine Möglichkeit zur Berufsausübung, denn eine musikalische Ausbildung am Instrument gehörte in gehobenen Ständen zur Mädchenerziehung und zur Vorbereitung auf eine standesgemässe Heirat. Opernsängerinnen, die häufig in umherziehenden, familiengeführten Opernkompanien ausgebildet wurden, konnten dagegen schon im 17. Jahrhundert öffentlich auftreten, vor allem in Frankreich, wo Kastraten nicht erwünscht waren. Die zunehmende Popularität virtuoser Sänger:innen und die zentrale Bedeutung der Oper im Prozess des *nation building* verschafften ihnen im 19. Jahrhundert den Zugang zu den grossen europäischen Opernbühnen und machten die erfolgreichsten unter ihnen – wie Wilhelmine Schröder-Devrient, Jenny Lind und María Malibrán – zu gefeierten Diven. Die Tonträgerindustrie im 20. Jahrhundert förderte diese Popularisierung schliesslich weltweit, ermöglichte die ersten globalen Karrieren und schuf neue Stars wie Nellie Melba und Maria Callas.

«... dass nicht in Zukunft unsere Orchester gar aus Männern und Weibern zusammengesetzt werden»

Der Zugang zu professionellen Orchestern war für Frauen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein kaum möglich. Durch Zugangsbeschränkungen für Frauen versuchten die Musikhochschulen lange Zeit, eine professionelle Ausbildung von Orchestermusikerinnen zu verhindern. «Man sollte wenigstens Sorge tragen, dass nicht in Zukunft unsere Orchester gar aus Männern und Weibern zusammengesetzt werden»,⁴⁶ bemerkte der stellvertretende Direktor der Berliner Musikhochschule Ernst Rudorff 1881. Ein Mädchen konnte demnach weder an einer Musikschule ein Orchesterinstrument – Streich- und Blasinstrumente sowie Schlagwerk – erlernen, noch seine Fähigkeiten an einer Musikhochschule perfektionieren. Um dennoch mit einem Orchester auftreten zu können, gründeten und leiteten einige Musikerinnen ihre eigenen reinen Frauenorchester und Damenkapellen, zunächst in den Vereinigten Staaten, später auch in Europa. Die US-amerikanische Dirigentin Antonia Brico gehört mit ihrer 1934 gegründeten «New York Women's Symphony» zu den Pionierinnen. Solche «Damenorchester» stiessen jedoch auf dieselben – wenn nicht noch grössere – gesellschaftliche Vorurteile und öffentliche Diskriminierung. Nach dem Zweiten Weltkrieg stieg der Anteil der Frauen in Berufsorchestern allmählich, und zuletzt wurden sogar die altherwürdigen Orchester wie die Berliner, Münchner und Wiener Philharmoniker (gerichtlich) zur Aufnahme von Instrumentalistinnen verpflichtet.⁴⁷

Heute können theoretisch alle Musikberufe von allen ausgeübt werden. Dennoch spielen die erwähnten Geschlechterbilder und Rollenmodelle weiterhin eine grosse Rolle bei der musikalischen Sozialisation, bei der Wahl des Instruments und im Berufsleben. Während in der Schul- und Kirchenmusik sowie in Laienorchestern

die Geschlechterverteilung relativ ausgeglichen ist, die Frauen in der Musikpädagogik und als Sängerinnen sogar in der Mehrheit sind, fehlt es weiterhin an Orchestermusikerinnen, vor allem in Solopositionen, und insbesondere an Dirigentinnen und Komponistinnen.⁴⁸ Es existiere grundsätzlich eine grosse Diskrepanz zwischen der Anzahl Frauen, die eine professionelle Ausbildung durchlaufen, und der Zahl derjenigen, die als konzertierende Musikerinnen tätig sind und es bleiben, schreibt Birgit Saak.⁴⁹ Durch die mythische Überhöhung des dirigierenden Maestros und des autonomen, vergeistigten Genie-Komponisten blieben die beiden Domänen Komponieren und Dirigieren besonders hartnäckig in Männerhand. «Dass der Taktstock als Potenzsymbol, das Selbstvertrauen auslöst und Unterwerfung signalisiert, in Frauenhand ungern gesehen wird, ist naheliegend»,⁵⁰ meint Eva Rieger, eine der Pionierinnen der musikalischen Genderforschung. Das Bild des erfolgreichen Dirigenten sei so sehr mit der männlichen Identität verwoben, dass eine dirigierende Frau gleichsam «ein Kernstück patriarchalen Denkens» angreife. Herbert Karajan, einer der berühmtesten und einflussreichsten Maestri der Geschichte, soll noch 1979 gesagt haben, dass Frauen in die Küche und nicht ins Orchester gehörten.⁵¹ Da eine Anstellung als Dirigentin vor diesem Hintergrund ohnehin unmöglich schien, wurde den Frauen von einem Studium abgeraten. Die erste Musikerin, die auch diese gesellschaftliche und berufsspezifische Hürde überwand, war die Churerin Sylvia Caduff, die 1977 im deutschen Solingen erste weibliche Generalmusikdirektorin wurde (Kapitel 7.1.2). Tatsächlich ist der Beruf des «autonomen Komponisten- und Dirigentengenies», das unbehelligt von alltäglichen Dingen und sozialen Verpflichtungen schöpferisch tätig sein kann, seit je unvereinbar mit der Rolle der dienenden Hausfrau, Gattin und Mutter. Bis heute steht dieses Berufsbild und künstlerische Selbstverständnis quer zum Streben nach besserer Vereinbarkeit von Beruf und Familie.

In diesem Zwiespalt zwischen dem Wunsch nach gerechteren Verhältnissen und der tief verinnerlichten Prägung durch die patriarchale Kultur mit ihren Werten, Regeln und Verhaltensnormen befinden sich heute alle Musikerinnen. Ganz besonders damit zu kämpfen haben aber diejenigen in exponierten Positionen. Eine Studie zum Frauenanteil in «high-visibility roles» in deutschen Berufsorchestern von 2019 legte erstmals Zahlen zur Unterrepräsentation von Dirigentinnen, Solistinnen und Komponistinnen im (Orchester-)Berufsleben vor: 39,3 % der solistisch auftretenden Musiker:innen in allen Instrumentengruppen⁵² und 7,2 % aller aktiven Dirigent:innen inklusive Gastdirigent:innen und Generalmusikdirektor:innen waren weiblich. Bei den aufgeführten Kompositionen betrug der weibliche Anteil lediglich 1,9 %, wobei zwei Drittel der Orchester überhaupt keine Komposition einer Frau auf dem Programm hatten. In der Neuen Musik, namentlich im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse, lag der Anteil der Werke von Komponistinnen zwischen 1963 und 2024 immerhin bei knapp 7 %, wobei der Anteil der Teilnehmerinnen bis 2014 nie über 20 % lag. «Die Neue-Musik-Szene wird von weissen Männern dominiert»,⁵³ schreiben Vera Grund und Nina Noeske in ihrer Publikation zu «Gender und Neue Musik». Wie «eklatant» auch der Gender-Pay-Gap in dieser Musiksparte ist,

belegt die Studie des Deutschen Kulturrats von 2020: 2019 lag er im Bereich Komposition bei 42 %.⁵⁴ Selbst im Deutschen Musikwettbewerb, einem bedeutenden Gatekeeper, wurde zwischen 2009 und 2013 nur gerade eine einzige Komponistin (9 %) ausgezeichnet.⁵⁵

«Sie spielt wie ein Mann»

Noch weitaus stärker ein «Herrenclub» ist die Rock-, Jazz- und Popmusik mit der dazugehörigen Musikindustrie. Hier geben Männer noch immer «den Ton an», denn geschlechtsspezifische Rollenbilder, Instrumentenzuschreibungen und patriarchale Machtverhältnisse aus dem 19. Jahrhundert sind hier länger in der Gesellschaft wirksam und manifestieren sich deutlicher.⁵⁶ So wird etwa ruhiger, weicher Pop mit Gesang mit Weiblichkeit und harter, lauter Rock mit E-Gitarren und Schlagzeug oft mit Männlichkeit und einer sexualisierten Potenz assoziiert. «Die Assoziation zwischen virtuosem Gitarrenspiel und einer Art sexueller Kraft scheint so bedrohlich, dass die Leute in Verbindung mit einer Frau nur sagen können: Sie spielt wie ein Mann»,⁵⁷ erzählt die Biografin der «Urmutter der Rockmusik» Rosetta Tharpe.

Von Beginn an versuchten Musikerinnen als Urheberinnen und Interpretinnen zwar im Popbusiness mitzuhalten, kämpften dabei aber fortwährend gegen Sexismus und Rassismus sowie um die Position und Wahrnehmung als eigenständige Künstlerinnen. Im Fokus stand weniger ihre Musik als ihr Geschlecht und ihr (sexualisiertes) Aussehen. Ab den späten 1960er-Jahren, unterstützt durch die Frauenbewegung und die sexuelle Revolution, konnten Musikerinnen schliesslich schrittweise eine Vielzahl von Genres erobern – von Unterhaltungsmusik bis hin zu experimentellen Formen – und selbst in Männerdomänen wie Rap und Hip-Hop musikalische Trends setzen. Nachhaltige Wirkung hatten etwa die Arbeit und das Auftreten der Sängerin Madonna. Gleichzeitig begannen neue kulturwissenschaftliche Fachrichtungen wie die Cultural Studies (in England), den Konsum und die Performanz von Popmusik als zentrales Phänomen von Populär- und Jugendkulturen erstmals wissenschaftlich zu untersuchen.⁵⁸ In den 1990er-Jahren folgten die ersten Studien zu Feminismus und Populärkultur, Frauen und Popmusik.⁵⁹

Die zahlreichen Girlgroups und weiblichen Popstars, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts aufkamen und sich etablierten, allen voran die englische Girlgroup Spice Girls und die US-amerikanische Sängerin Britney Spears, verkörpern ein wachsendes Selbstbewusstsein und ein neues Selbstverständnis der weiblichen Popmusik. Starre und ungleiche Genderverhältnisse lösten sich in der Popmusik nach und nach auf. In der Gegenwart sieht der deutsche Musikkritiker Jens Balzer den Pop von Frauen wie Beyoncé, Adele und Taylor Swift geradezu dominiert: «Typisch für den Pop der Gegenwart ist aber zunächst noch etwas anderes: dass es nämlich überhaupt Heldinnen sind, die ihn beherrschen – und eben nicht Helden.»⁶⁰ In der mittlerweile auch in Deutschland etablierten Popmusikforschung bleibt diese Aussage allerdings noch weitgehend ungehört.

Statt über Genderthemen wird weiterhin über die Frage diskutiert, weshalb Pop trotz seines Status als «Leitkultur der Gegenwartsgesellschaft» noch immer «ein Randthema in der empirischen Kulturwissenschaft» darstellt.⁶¹

Dass der «weibliche Beitrag» in der Rock-, Jazz- und Popgeschichte sich weder im musikwissenschaftlichen noch im breiten öffentlichen Bewusstsein festsetzen konnte, wird auch in der tatsächlichen fortwährenden Unterrepräsentation und einer gleichzeitigen Marginalisierung von Popmusikerinnen deutlich. Trotz ihrer unbestrittenen Mitwirkung an der populären Musikgeschichte würden sie heute noch immer als «Besonderheiten» und «Ausnahmen» behandelt, meint die Musikwissenschaftlerin Monika Bloss, die sich seit 30 Jahren mit Geschlechterkonstruktionen in der Popmusik beschäftigt.⁶² Statt über die «tägliche Arbeit» der Musikerinnen oder der im Musikbusiness tätigen Frauen zu sprechen, thematisiere man lieber regelmässig ihr Geschlecht, das entweder als «Türöffner» oder als «Hürde» fürs Geschäft gilt. Grund dafür sei auch das Fehlen konkreter Informationen und eines umfassenden Wissens zu den namhaftesten Vertreterinnen der Popmusik sowie zum Zusammenwirken von Geschlechter- und Musikverhältnissen in der Popkultur.⁶³ Doch gerade dieses Wissen könnte Mädchen und Frauen zur Teilhabe an der Popmusikultur ermutigen, ihnen die dringend benötigten Rolemodels anbieten. Stattdessen «verschwinden» gut ausgebildete Musikerinnen oft in pädagogischen Berufen, wo die Arbeitsbedingungen familienfreundlicher sind, die Entlohnung aber weitaus niedriger als im öffentlichkeits- und medienwirksamen «Live-Geschäft».⁶⁴ Das nötige Selbstvertrauen, sich für bessere Arbeitsbedingungen einzusetzen, hätten tatsächlich nur wenige, schreibt Bettina Dyttrich. Die Schweizer Journalistin legte 2022 erstmals eine «Bestandesaufnahme» der «spannenden, vielfältigen» Schweizer Popmusikszene vor, für die sie mit 13 Künstler:innen Interviews führte und dabei auch über Räume und Orte für Popmusik, Programme wie Helvetiarockt und die ökonomische Situation sprach.⁶⁵ Mit dem Label «Jugendkultur», das die Anfänge der Rock- und Popmusik prägte, und der daraus resultierenden Vorstellung von Musik als Hobby werde den Popmusiker:innen – selbst den gestandenen – noch immer regelmässig die Seriosität abgesprochen, heisst es hier.⁶⁶

Die Folge ist für alle Musikerinnen aus allen Sparten ein stetiger mühseliger Kampf um Sichtbarkeit und Anerkennung und gegen den Gender-Bias, den avant la lettre schon Ethel Smyth und später auch Virginia Woolf beschrieben. In dieser verzerrten Wahrnehmung können Frauen aufgrund ihres Geschlechts nicht improvisieren, virtuos spielen oder komponieren. Virginia Woolf bemerkte bereits vor rund 100 Jahren in ihrem wegweisenden feministischen Essay «A Room of One's Own», dass kreative Frauen – ganz besonders Komponistinnen – mangels Vorbildern und Wegbereiterinnen mit solchen «Unterstellungen» konfrontiert werden: «Gegen diese Unterstellung – dieses kannst du nicht, jenes kannst du nicht – musste [das Mädchen] sich ständig wehren, sich behaupten. Auf eine Romanschriftstellerin hat dieser Bazillus vielleicht schon länger keine grosse Wirkung mehr, denn es hat verdienstvolle Romanschriftstellerinnen gegeben. Aber für Male-

rinnen muss er noch einen Stachel besitzen, und für Musikerinnen, kann ich mir vorstellen, ist er auch heute noch aktiv und extrem gefährlich. Die Komponistin steht jetzt an der Stelle, wo die Schauspielerin zu Shakespeares Zeiten stand.»⁶⁷

Während Frauen sich demnach fortwährend und noch heute «den Status erarbeiten müssen», profitieren Männer vom «Kumpel-Effekt», der ihnen die Anerkennung in der Gruppe sichert.⁶⁸ So bestimmen und beherrschen sie weiterhin den Musikmarkt. «Eine unendliche Geschichte»,⁶⁹ resümiert Monika Bloss. «Dass wir in dieser Hinsicht noch weit von einer Normalität eines Genderbewusstseins entfernt sind, daran haben auch die entsprechenden feministischen und institutionalisierten Genderforschungen bisher kaum etwas ändern können.» Dieses asymmetrische Geschlechterverhältnis sitze eben tief im Unterbewusstsein und wirke weiter, meint auch Eva Rieger.

«Why haven't women become great composers?»

Wie und weshalb sich dieses asymmetrische Geschlechterverhältnis überhaupt erst in solchem Mass in unserem Bewusstsein verankern konnte, hängt mit einer weiteren, nicht minder wichtigen Tatsache zusammen: mit einer männlichen Geschichtsschreibung und einer Fokussierung auf komponierte Musik, auf Kompositionen. Die Musikwissenschaftlerin Susanne Rode-Breyman schreibt: «Was in einer Musikgeschichtsschreibung, die lange Zeit beinahe ausschliesslich in der Hand von Männern lag und von Männern Komponiertes thematisierte, für wichtig erachtet wurde, lässt sich leicht imaginieren: Männer haben auf ihre Weise zwischen Wichtigem und Unwichtigem entschieden.»⁷⁰ In dieser von Männern (re)konstruierten Musikgeschichtsschreibung und im musikwissenschaftlichen Diskurs wurden Frauen folglich nicht berücksichtigt, und daran änderte sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein kaum etwas. Obwohl schon im Zuge der ersten Frauenbewegung gegen Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Musikbiografinnen auf einzelne «Tonkünstlerinnen»⁷¹ und «ausübende Künstlerinnen»⁷² aufmerksam machten und die US-Amerikanerin Sophie Drinker 1948 eine erste ethnologisch-historische, wenn auch sehr spekulative Untersuchung zu «Music and Women»⁷³ präsentierte, wurde ihr Fehlen erst in den 1970er-Jahren in breiten Kreisen bemerkt. Auf der «Second Wave» der Frauenbewegung stellte die Amerikanerin Judith Rosen 1973 die (damals) wichtigste Frage: «Why haven't women become great composers?»⁷⁴ Dass ihre Auflistung einzelner herausragender Komponistinnen so kurz ausfiel, wies schon auf das Problem hin, dass nämlich «die lebensweltlichen Voraussetzungen von Frauen zu unterschiedlich waren, als dass die Frage nach der <grossen Komponistin> gerechtfertigt sein könne.» Dennoch stiess Rosens international rezipierter Aufsatz eine regelrechte Bewegung der feministischen Musikwissenschaft an, aus der unter anderem ein Internationaler Arbeitskreis Frau und Musik hervorging, der die Forschung zur Partizipation von Frauen im (abendländischen) Musikleben ansties. In den USA erschienen in den 1990er-Jahren zwei massgebliche Studien von Susan McClary⁷⁵ und Marcia Citron,⁷⁶ die aufzeigen konnten, wie sehr Musik, Gesellschaft und

Gender verwoben, wie hierarchisch die Machtstrukturen im Musikleben und wie misogyn die Kriterien für die Aufnahme in den Kanon waren.

In Deutschland erschien 1981 die erste wegweisende Monografie über den Zusammenhang von Geschlecht und Musikgeschichtsschreibung. In «Frau, Musik und Männerherrschaft»⁷⁷ blickte Eva Rieger erstmals aus einem feministischen Blickwinkel auf die Musikgeschichte, machte den «Ausschluss» von musikkulturell handelnden Frauen sichtbar und stellte das Geschlecht und den Begriff respektive das Konzept «Gender» als soziokulturell konstruiertes Geschlecht in den Fokus des Diskurses.⁷⁸ Zugleich kritisierte sie die biografisch-lexikalische Frauenforschung, die das Leben und die Leistungen von Musikerinnen in männliche Karrieremodelle und Heroenbiografien zu pressen versuchte. «Es kann nicht ausreichen, der staunenden Welt zu zeigen, wie gut doch manche Frauen waren, deren Werke man so lange in die Archive verbannte. Zu fragen ist nach den ungeschriebenen Werken, nach den vielen Werken, die niemals zu Papier gebracht wurden und werden konnten»,⁷⁹ hielt sie im Vorwort zu ihrer Quellensammlung «Frau und Musik» fest. Trotz der breiten Kritik an ihren Methoden und Thesen, etwa zu ihrer grundsätzlichen Stilisierung der Frau als Opfer, intensivierte sich dank ihrer Publikation die Auseinandersetzung mit Genderaspekten und kulturhistorischen Themen in der historischen Musikwissenschaft, wie Katrin Losleben schreibt: «Indem sie den Fragenkomplex ausweitete und jenseits des Notentextes und ökonomischer Faktoren nach den Ursachen für die weitgehende Abwesenheit von Frauen in der Musikgeschichte suchte, verfestigte sie zum einen ihre These, dass die «Herabsetzung der Frauen als ein umfassender kultureller Prozess» verstanden werden musste. Zum anderen bereitete sie den Boden für eine Musikwissenschaft, die Kanonbildung, Körperlichkeit, soziale Strukturen und sich selbst reflektiert.»⁸⁰

Die Genderforschung in der Musikwissenschaft (oder die musikgeschichtliche Geschlechterforschung) ist in der deutschsprachigen Musikwissenschaft demnach ein junges Gebiet. Während in den USA schon seit den 1970er-Jahren «Women's Studies» an den Universitäten betrieben werden, sind die Frauen- und Geschlechterstudien in Deutschland seit den 1980er-Jahren, in der deutschen Musikwissenschaft allerdings erst in den späten 1990er-Jahren etabliert. In den musikwissenschaftlichen Instituten der Schweizer Universitäten fanden sogar erst vereinzelt Kooperationsprojekte und Symposien zum Thema statt.⁸¹ Dank einer Initiative des Frauenmusik-Forums existiert zumindest seit 1985 eine Dokumentation zu «Schweizer Komponistinnen der Gegenwart».⁸² Von einer «Verstetigung»⁸³ wie in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ist hier aber noch wenig zu spüren. Kordula Knaus konstatiert allerdings auch in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ein weiterhin schwieriges Verhältnis zur Genderforschung und zum «Analyseinstrument Gender»,⁸⁴ das zwischen Ignorieren und unzureichendem Integrieren schwanke. Sogar ein Widerstand gegen die Erweiterung des Meisterwerkkanons mit «Frauenmusik» sei spürbar. Die Erträge der Genderforschung werden selbst in neueren Musiklexika nicht

zur Kenntnis genommen: So fehlt in «Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG) ein Eintrag zu Frauen- und Genderforschung, während der englischsprachige «New Grove Dictionary» diesen schon 2001 vorweisen konnte. 2010 traten Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld diesem Umstand mit einem eigenen «Lexikon Musik und Gender» entgegen. Gendersensible Musikwissenschaft ist offenkundig noch eine Angelegenheit von vereinzelt Musikwissenschaftlerinnen, obwohl Genderforschung auch Männer einschliesst. «Man hat erkannt, dass gesellschaftliche Änderungen nur möglich sind, wenn Männer mitmachen»,⁸⁵ schreibt Eva Rieger.

Die fortwährende Relevanz musikwissenschaftlicher Frauen- und Genderforschung zeige sich nicht zuletzt in den unzähligen Beiträgen zum Thema «Woman in Music», die regelmässig erschienen, schreiben Florian Heesch und Katrin Losleben in ihrem Reader zu «Musik und Gender».⁸⁶ Über 4000 Titel verzeichneten Marion Gerards und Freia Hoffmann in ihrer Bibliografie zu «Musik – Frauen – Gender»⁸⁷ zwischen 1870 und 2004. Die Anknüpfung heutiger Forschung an die ersten Forscherinnen und deren Arbeiten und Fragestellungen – nach Sophie Drinker wurde zugleich ein Forschungsinstitut⁸⁸ benannt – ist dabei nicht zu übersehen. Zu den Grundfragen gehören noch immer: Warum gibt es scheinbar keine grossen Komponistinnen, welche Voraussetzungen hatten Frauen, um überhaupt Musikerinnen oder Komponistinnen zu werden und wer entscheidet nach welchen Kriterien, ob das Werk einer Frau in das Repertoire, den Kanon und die Lehrbücher aufgenommen wird? Unter solchen und anderen Genderaspekten zeigt sich erst, wie und wie dauerhaft Frauen aufgrund von verwehrteter Musikausbildung und professioneller Musikausübung oder aufgrund von Vorurteilen im Hinblick auf weibliche Leistungen und infolgedessen auch von Abwertung ihrer kreativen Leistungen (Kompositionen) von der Musikgeschichte ausgeschlossen wurden. Denn in der historischen Musikwissenschaft war, wie schon erwähnt, lange Zeit das Geschlecht des männlichen, autonom schaffenden Künstlers, dessen Leistungsnachweis, sprich die komponierten Meisterwerke, und die daraus abgeleitete Biografiewürdigkeit die Eintrittskarte zum «Haus der Musikgeschichte».⁸⁹

Von der männlichen Musikgeschichte zur gendersensiblen Musiziergeschichte

Zu den wichtigsten Erkenntnissen bei der Geschichtsschreibung mit Einbezug der Frauen gehört daher, dass die Musikgeschichte nicht nur «die Geschichte von Komponiertem» ist. «Musikgeschichte [wird] auch von denen produziert, die Werke aufgeführt haben, die Werke gehört haben, sich um ihre Verbreitung Verdienste erworben haben oder die durch Mäzenatentum ein Kultur förderndes Umfeld geschaffen haben – und auf all diesen Gebieten waren die Frauen keineswegs unwichtig, auf all diesen Gebieten haben sie die musikalische Kultur früherer Jahrhunderte mit gestaltet und geprägt», schreibt Susanne Rode-Breyman.⁹⁰ Diese «Verlagerung des Blicks»⁹¹ von einer Werkgeschichte hin zu einer Geschichte des musikkulturellen Handelns gehört zu den zentralen neuen Perspektiven und

Methoden einer gendersensiblen Musikwissenschaft. Nicht nur das Komponieren sollte als «musikgeschichtlich relevantes Tun» betrachtet werden, betont Melanie Unseld, sondern auch das Interpretieren von Musik, das Fördern, Rezipieren, Verlegen und vieles mehr.⁹² Tatsächlich stellt diese Forderung die gesamte Grundlage der Musikgeschichte und des Fachs Musikwissenschaft infrage. In Fachkreisen wird der *shift* von «Musikgeschichte» zu «Musiziergeschichte» deshalb nicht nur als Perspektivenwechsel, sondern geradezu als kulturwissenschaftlicher Paradigmenwechsel wahrgenommen.⁹³

Als weitere neue Kategorie werden in der musikwissenschaftlichen Frauen- und Genderforschung auch Orte und Räume in den Blick genommen, denn musikkulturelles Handeln findet zwangsläufig an Orten und in Räumen statt. Die «anerkannten und wichtigen Schauplätze der Weltgeschichte»⁹⁴ sind allerdings primär männlich konnotiert, während sogenannte Frauenräume mit Privatheit und Häuslichkeit assoziiert werden und deshalb als sekundär gelten. Musikkulturell handeln konnten Frauen aber vorwiegend in solchen sekundären Räumen, etwa in Frauenklöstern oder in gutbürgerlichen Stuben, die kaum im Blickfeld der Musikgeschichtsschreibung lagen. Für die Kreativität oder eine professionelle Ausbildung war dagegen überhaupt kein Raum vorgesehen. Wie essenziell weibliche Frei- und Spielräume ebenso wie geschützte Räume für Frauen sind, betonte schon Virginia Woolf: «A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction.»⁹⁵ Der Einbezug von Ort und Raum lenkt den Blick auf die Vielfalt von Räumen, in denen Musik täglich stattfindet und praktiziert wird, auch auf die unerwarteten, unbekannteren Räume, in denen Frauen kreativ waren, Netzwerke knüpften und Atmosphären schufen.

Im Wissen um die Verflechtung von Musik, Gesellschaft und Gender werden heute auch neue Fragestellungen an die traditionelle Musikerbiografie und die Werkanalyse herangetragen. Dass Frauen nicht schlechter und nicht anders als Männer komponieren, ist heute – zumindest in der Wissenschaft – Konsens. Auch dass Klänge und Interpretationen nicht per se geschlechtsspezifisch sind, sondern erst in der Konnotation und in der Kontextualisierung als «gegendert» wahrgenommen werden. In der musikwissenschaftlichen Genderforschung gelten mittlerweile alle Kategorien der Musikhistoriografie – wie Werk, Kanon, Autor und Geniebegriff – als «gegenderte Phänomene», also durch Gender geprägte, beeinflusste und konstruierte Phänomene.⁹⁶ Weil die Bedingungen des Komponierens und das (zugeschriebene) Geschlecht der Komponierenden sich aber massgeblich auf die Gestalt und die Bewertung des Werks auswirken, müssen die Kriterien für Werturteile immer wieder hinterfragt werden. Die Suche nach einer genialen Komponistin – einem weiblichen Beethoven – führt insofern nur in eine «Sackgasse».⁹⁷

Wegweisend und fruchtbar für die Komponistinnenbiografie sind hingegen die Methoden, Konstruktionsmodelle und Erzählweisen aus der biografischen Genderforschung. Hier werden Quellen neu und anders gelesen, Leerstellen und weisse Flecken als essenziell behandelt und in die Geschichte mit einbezogen.

Gerade solche Lücken können zu «neue[n] Geschichts(be)schreibungen mit neuen Schwerpunkten» führen.⁹⁸ Als alternative respektive ergänzende Perspektive wird die aktuelle «Herstory» genannt, eine Geschichtsschreibung unter feministischem Blickwinkel mit Fokus auf der Rolle und Bedeutung der Frauen in der Geschichte. Die «weiterhin unausgesprochene Prämisse», dass Frauen nicht in eine «normale» Darstellung von Musikgeschichte integrierbar sein sollen, mache eine solche gesonderte Frauengeschichte oder eben Herstory überhaupt erst nötig, schreiben Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben.⁹⁹ Herstory will allerdings nicht nur Frauen «aus dem historiografischen toten Winkel» holen, sondern gleichzeitig den «Konstruktionscharakter» von Geschichte – *history* ist immer auch eine *story* – blosslegen. «Der *History* die *Herstory* an die Seite zu stellen, um schliesslich zu einer gemeinsamen *Story* zu gelangen, ist nicht nur das Bemühen verstetigter Genderperspektiven in der Musikwissenschaft, sondern sollte hohe Verpflichtung und Aufgabe einer kulturwissenschaftlichen Disziplin sein, die [...] auf der Höhe der Zeit bleiben möchte.»¹⁰⁰

Musikforschung in Graubünden – nur in Männerhand?

Nicht anders als in den umliegenden Regionen und Kulturräumen ist die Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung in Graubünden ganz und gar eine *History*, eine Geschichtsschreibung in der Hand von Männern, in der von Männern Komponiertes im Mittelpunkt steht. Auch hier – oder vielleicht hier noch mehr – gestalten die Männer das «Haus der Musikgeschichte» bisher weitgehend allein. «Männer, die Graubünden erklingen lassen»,¹⁰¹ der Titel eines Berichts von Marco Brunner in der «Terra Grischuna» von 2011, zieht sich als Leitmotiv durch die gesamte Musikgeschichte und -geschichtsschreibung. Schon 20 Jahre zuvor hatte Kurt Wanner in der «Terra Grischuna» mit seiner Porträtreihe «von den Churer Domkantoren zum Komponisten Martin Derungs» das Bild einer vorwiegend männlichen Musikkultur Graubündens aufgefächert.¹⁰²

Erstaunlich ist das allerdings nicht, sitzen doch vor allem Männer an der Quelle dieser Geschichtsschreibung. Da sind zunächst die vielen Chronisten von Vereinen und Verbänden und die Autoren von Festschriften, die wichtige Zahlen und Fakten geliefert haben. Auch die Volksliedforscher Alfons Flugi, Peider Linsel und Caspar Decurtins, die mit ihren Sammlungen die romanische Liedkultur erstmals ins wissenschaftliche Gespräch gebracht haben, gehören hierher. Dass die Rolle von Frauen in der Volkskultur überhaupt zur Sprache kommen kann, ist auch einer tiefergehenden Beschäftigung mit den Sänger:innen zu verdanken, die den Blick auf eine weibliche Singpraxis lenkte. Der Musikwissenschaftler Antoine-Elisée Cherbuliez hat schliesslich die wissenschaftliche Musikforschung in Graubünden eingeleitet und massgeblich geprägt, der Musiker Felix Humm die Musikgeschichte der Kantonsschule Chur (1854–1954) aufgearbeitet. Auch der Komponist und Sängervater Hans Erni, der Ethnologe Alfons Maissen, der Journalist Gian Bundi, der Staatsarchivar Rudolf Jenny, der Romanist Cristian Collenberg und der Musiker Iso Albin sowie die Pfar-

rer Markus Jenny und Hans-Peter Schreich-Stuppan befassten sich eingehend und jahrzehntelang mit der geistlichen und volkstümlichen Liedkultur Romanischbündens und ihren «pioniers de composiziuns ed ediziuns de canzuns»¹⁰³ (Komponisten und Herausgebern von Liedern). Und da sind nicht zuletzt die Musikwissenschaftler Thomas Gartmann, Robert Grossmann, Stephan Thomas und Mathias Gredig, die Cherbuliez' Forschungen unter aktuellen Vorzeichen weiterführen. Sie alle haben zweifellos wichtige und nachhaltige Forschungsarbeit geleistet.¹⁰⁴ Ein ernsthaftes Interesse für die weibliche Beteiligung an der Bündner Musikgeschichte bekundeten aber – mit wenigen Ausnahmen –¹⁰⁵ weder die einen noch die anderen.

Neben den musikkulturell handelnden Frauen, von denen in diesem Buch die Rede sein wird, gibt es durchaus eine schöne, wenn auch kleine Anzahl Frauen, die sich schreibend, publizierend und forschend mit der Bündner Musikkultur auseinandergesetzt haben. Leider ist heute meist wenig mehr als ihr Name bekannt: Elisa Perini aus S-chanf, langjährige Sekretärin des Schweizer Theologen Adolf Keller in Genf und Zürich, publizierte im «Bündner Jahrbuch» einige Beiträge über die Komponisten Otto Barblan und Paul Juon und muss insofern als eigentliche, wenn auch inoffizielle Biografin Barblans gelten. Auch die Artikel über Bündner Musiker:innen von Lilly Schmidt-Ardüser aus Chur erschienen im «Bündner Jahrbuch», der wichtigsten Zeitschrift für Kunst und Kultur in Graubünden. Die beiden Engadinerinnen Lina Liun, Schriftstellerin aus Schlarigna,¹⁰⁶ und Martina Badrutt, Tochter des Hotelgründers in St. Moritz, bilden mit ihrem Liederheft «Chanzunettas», das sie 1913 publizierten, eine Ausnahme. Ihr Engagement ist nichtsdestotrotz als Fussnote in die offizielle Musikgeschichte eingegangen (Kapitel 3.3).¹⁰⁷

Von den Musikerinnen selbst hatten nur die wenigsten die finanziellen und zeitlichen Ressourcen, eigene Memoiren zu verfassen oder gar eine Autobiografie zu veröffentlichen. Die Cembalistin Silvia Kind ist mit ihren autobiografischen «Monologen», die auch dank der Unterstützung ihres Neffen erscheinen konnten, ein Sonderfall (Kapitel 7.1.1). Von der Pianistin Nina Attenhofer-Zappa, die unter dem Pseudonym Cilgia Danz Erzählungen und Artikel zu Frauenfragen veröffentlichte, sind im Nachlass ihres Mannes Adolf Attenhofer immerhin skizzenhafte Einblicke in ihr Leben als Klavierlehrerin in Chur in den Zwischenkriegsjahren überliefert (Kapitel 5.2). Um schliesslich musikalische Werke bei einem Verlag unterzubringen, mussten Komponistinnen meist schon ein umfassendes Werkverzeichnis sowie wichtige Preise und mediale Sichtbarkeit vorweisen können. Bis ihre Leistungen angemessen erkannt und gewürdigt wurden, mussten also erst das 21. Jahrhundert anbrechen, das Gender-Mainstreaming in der Gesellschaft Einzug halten, die Digitalisierung fortschreiten und nicht zuletzt Wissenschaftlerinnen und Journalistinnen¹⁰⁸ sich für ihre Lebensläufe und Geschichten interessieren.

Einen bedeutenden Schritt machte die Frauen- und Geschlechterforschung in Graubünden mit der vierbändigen Publikation «Fraubünden», die von Ursula Jecklin, Silke Redolfi und Silvia Hofmann zwischen 2003 und 2008 herausgege-

ben wurde.¹⁰⁹ Allerdings gab sie sich in ihrer sozioökonomischen Ausrichtung¹¹⁰ sehr unmusikalisch: Sie übergang in ihrer Forschung die Bündner Musikkultur und damit (beinahe) alle Musikerinnen.¹¹¹ Nicht viel besser sieht es in den Publikationen zum Thema «Frauenleben in Graubünden» aus.¹¹² Auf der Grundlage von Verena Bodmer-Gessners Büchlein «Die Bündnerinnen» von 1973 und der Bibliografie von «Fraubünden» richtete das Frauenkulturarchiv 2015 zumindest ein Onlinelexikon der Frauen in Graubünden¹¹³ mit 180 Einträgen ein, darunter zwölf zu musikkulturell handelnden Frauen. Neben bekannten Musikerinnen wie Elsa Cavelti, Silvia Kind, Corin Curschellas und Riccarda Caflisch sind hier auch Aristokratinnen wie Nina Sprecher von Bernegg¹¹⁴ und Meta von Tscharner aufgeführt sowie weitere Frauen, deren musikalische Tätigkeit allerdings ungenügend belegt und teilweise zweifelhaft ist. Verena Bodmer-Gessner hielt zwar fest, dass es in den 150 Tälern «tapfere, begabte und sangesfreudige Bündnerinnen» gebe, deren «Verdienste» ebenfalls «mehr ins Rampenlicht» gerückt werden müssten, doch namentlich nennen konnte sie nur wenige.¹¹⁵ Dass die prominenteste Bündner Künstlerin, die Malerin Angelika Kauffmann, einst am «Scheideweg zwischen Musik und Malerei» stand und sich für eine Karriere als Malerin entschied, obwohl sie offensichtlich auch musikalisch hochbegabt war, muss ihr entgangen sein.¹¹⁶ Zwei Selbstporträts von Angelika Kauffmann, eines als zwölfjährige «Sängerin mit Notenblatt» (1753) und eines als Zisterspielerin¹¹⁷ (um 1764), belegen diese von ihrer Mutter Cleophea Lutz geerbte musikalische Neigung, die sie lebenslänglich in ihren Bekanntschaften mit Musikern und Komponisten pflegte. Wie ihr Biograf, der Dichter Giovanni Gherardo de Rossi, festhielt, legten ihr zahlreiche Freunde sogar nahe, den «blumenreichen Pfad der Musik» einzuschlagen, der ihr viel «Beyfall, Vergnügen, Reichthümer» einbringen würde.¹¹⁸ Erst 1791/92 entschied sie sich gegen eine Karriere als Sängerin und Musikerin und hielt diesen Entscheid in ihrem berühmten «Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei» fest.

Wie die Sozialreformerin Verena Bodmer-Gessner stammt auch die erste Musikwissenschaftlerin, die sich eingehender mit den Musikerinnen Graubündens befasst, aus Zürich. Im «Bündner Jahrbuch» berichtete Sibylle Ehrismann 2019 erstmals über die schwierigen Lebens- und Berufsumstände der einzigen bekannten Komponistin Graubündens, Anny Roth-Dalbert (Kapitel 6.1.2). Auch die Karriere der weltberühmten Churer Dirigentin Sylvia Caduff betrachtete Ehrismann unter gendersensiblen Blickwinkel, der eben nicht nur Caduffs Leistungen als erste Generalmusikdirektorin, sondern auch die genderspezifischen Bedingungen und Hintergründe ihres Lebenswegs hervorhob (Kapitel 7.1.2).¹¹⁹ Im Herbst 2021 präsentierten Sibylle Ehrismann und die Historikerin Verena Naegele im Rathaus von Chur zur Feier von 50 Jahren Frauenstimmrecht zudem eine kleine Ausstellung mit den fünf «Churer Musikpionierinnen» Elsa Cavelti,¹²⁰ Sylvia Caduff, Silvia Kind, Corin Curschellas und Riccarda Caflisch. Auch Anny Roth-Dalbert wurde wenig später als erste und bisher einzige Komponistin ins Projekt «Edition Bündner Komponisten» der Pädagogischen Hochschule Grau-

bünden aufgenommen.¹²¹ Mit dieser konzentrierten Sichtbarmachung berühmter Bündner Musikerinnen ist ein wichtiger Schritt getan, eine weitere Tür aufgegangen. Nur stehen bleiben sollte man jetzt nicht, harren doch zahlreiche (weniger berühmte) Frauen weiterhin im «toten Winkel» der Geschichtsschreibung auf ihre Entdeckung, von den Musikschaffenden selbst bis zu den «starken» Frauen hinter den Männern. Erst wenn man die Geschichte auch dieser Frauen (*her story*) miterzählt, wird aus der asymmetrischen *History* eine vollständige Musikgeschichte.

Aus dem Vergessen holen und selbst sprechen lassen

Diese grosse Lücke im Wissen über die Bedeutung von Frauen in der Bündner Musikkultur will ich mit vorliegendem Forschungsbeitrag so weit als möglich schliessen. Gleichzeitig möchte ich die ersten Sätze einer musikalischen Herstory schreiben und die ersten Grundsteine eines neuen Hauses der Bündner Musikgeschichte legen. Die Schwierigkeiten sind allerdings beträchtlich, fehlen doch, wie erwähnt, weitgehend die notwendigen Vorarbeiten, Studien und Forschungen zum musikkulturellen Handeln von Frauen in Graubünden in Vergangenheit und Gegenwart. Hinzu kommt eine Quellenlage, die bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts äusserst mangelhaft und disparat war, in der Gegenwart hingegen reichhaltig und unübersichtlich geworden ist. Denn während Frauen bis vor wenigen Jahrzehnten selten an die Öffentlichkeit traten, sich kaum ausschliesslich der Musik widmen konnten und entsprechend wenig schriftliche Spuren in der (Musik-)Geschichte hinterlassen haben, sind heute unzählige berufstätige Musikerinnen mit facettenreichen Biografien aktiv und überall präsent. Bei der Sichtbarmachung von musikkulturell handelnden Frauen geht es also auch darum, einen Spürsinn für die vordergründig frauenlose Vergangenheit und gleichzeitig ein feines Gespür für die genderbewusste Gegenwart zu entwickeln. Wen finde ich überhaupt in der Vergangenheit, und wen soll ich in der Gegenwart eingehender betrachten? Wie rekonstruiere ich ein lückenhaft überliefertes, kaum schriftlich dokumentiertes Frauenleben, und wie finde ich mich in den umfangreichen, vielgestaltigen und detailliert dokumentierten Musikerinnenbiografien von heute zurecht? Und schliesslich: Wie erzähle ich damit eine Geschichte?

Unabdingbar ist zum einen, wie schon erwähnt, die gendersensible Quellenarbeit, also die Recherche, Untersuchung und Auswertung gedruckter und ungedruckter Dokumente mit besonderem Augenmerk auf genderspezifische Zusammenhänge und die erwähnten «gegenderten Phänomene». Persönliche Dokumente und künstlerische Artefakte (Kompositionen und andere Musikstücke), aber auch offizielle Schriften und Zeitungsartikel, wissenschaftliche Beiträge, Biografien und Lexika oder audiovisuelle Quellen wie Radio- und Fernsehbeiträge, Tonträger, Youtube-Filme oder Posts in sozialen Medien müssen nochmals anders und neu gelesen und interpretiert werden. Dabei stehen nicht nur Dokumente zur Musikgeschichte und zu den diversen Musikgenres im Fokus, sondern auch solche zu kultur- und sozialgeschichtlichen oder zu mentalitäts- und alltagsgeschichtlichen Themen, also auch Diskurse und Meinungen. Um weitere Informationen und

Daten gewinnen zu können, sind zum anderen die genannten empirischen Forschungsmethoden wie Oral History mit qualitativen Interviews und Fragebogen zweckmässig.¹²² Hier haben musikkulturell handelnde Frauen die Möglichkeit, in eigenen Worten aus ihrem Leben und ihrem Alltag, von ihren Erfahrungen in der Ausbildung und im Beruf zu erzählen, diese gleichzeitig mit der Genderbrille zu betrachten und ihre persönliche Meinung zu Genderverhältnissen und Genderdiskriminierung zu formulieren.

Mit diesem «empirisch-kulturhistorischen»¹²³ Ansatz und einer «multiperspektivischen»¹²⁴ Herangehensweise versuche ich, eine Auswahl unterschiedlichster Lebensläufe und Lebenswelten von musikkulturell handelnden Frauen so weit als möglich zu rekonstruieren und im jeweiligen historischen, kulturellen und sozio-ökonomischen Kontext zu verorten. Gleichzeitig betrachte ich die Bedingungen und Auswirkungen ihres spezifischen musikkulturellen Handelns. Für die Darstellung habe ich eine Kombination aus chronologischer und thematischer Ordnung gewählt. Sie ermöglicht es mir, die Frauenleben je nach Quellenlage entweder stärker in den Kontext einzubetten und die jeweiligen Räume zu betrachten oder exemplarisch hervorzuheben. Die Kapitel folgen dabei übergeordneten Ordnungskriterien – Genres und Gattungen, musikalische Institutionen und Praktiken, Räume und Orte sowie Biografik – und umfassen je eine bestimmte Zeitspanne. Zum Schluss rücken einzelne Frauen in Porträts in den Mittelpunkt. Ausgewählt habe ich diese in erster Linie nach der Menge an verfügbaren und zuverlässigen Quellen, aber auch nach ihrer Bereitschaft, aus ihrem Leben zu erzählen und dabei die Genderbrille aufzusetzen. Viele Fragen blieben dabei naturgemäss unbeantwortet, viele Bereiche musste ich aussparen, viele Darstellungen sind äusserst fragmentarisch. Diese andere Geschichte zu erzählen ist eine Herausforderung, die viel Vorstellungskraft und Mut zur Lücke erfordert – wie bei allen *Herstories*. Erschwerend kommt hinzu, dass exemplarische Beiträge, die als Orientierung dienen könnten, weitgehend fehlen. Eine endgültige, verallgemeinernde Antwort auf die Frage «Wie war es damals und ist es heute für Frauen, in Graubünden musikkulturell zu handeln?» darf deshalb nicht erwartet werden – darum kann und soll es in diesem Beitrag nicht gehen. Ich möchte die Frauen zuerst aus dem Vergessen holen, ihr Leben und Wirken nach-erzählen – am liebsten sie selbst sprechen lassen – und ihre Rolle und Bedeutung in ihrem jeweiligen Umfeld festmachen. Aus ihren Antworten entsteht dabei ein facettenreiches Bild der Bündner Musikkultur mit ihren soziomusikalischen Strukturen und genderspezifischen Diskursen. Dann können die nächsten, grösseren Schritte geplant und getan werden.

Unumgänglich in der weiterführenden Forschung sind die vertiefte Quellenarbeit und eine empirische Forschung, die konkrete, belastbare Zahlen und Fakten liefert, insbesondere zu Sachverhalten, die heute noch weitgehend auf Annahmen beruhen und mitunter auch «spekulative Zuschreibungen»¹²⁵ sind. Entsprechende biografische Fragen könnten etwa lauten: Wer war die Mäzenin, die dem Engadiner Komponisten Armon Cantieni ein Jahr Kompositionsunterricht bei der legendären Nadia Boulanger in Paris ermöglichte? Weshalb konnte

Heinrica Derungs, die musikalisch hochbegabte Schwester von Duri Sialm und Mutter von Gion Antoni Derungs, keine Musikerinnenlaufbahn einschlagen? Welche Rolle spielte die Mutter des berühmten Komponisten Josef Rheinberger, eine Carigiet aus Disentis, in dessen musikalischer Sozialisation? Dazu kommen musikanalytische Fragen an das Material selbst, wie etwa: Welche unterschiedlichen Frauenbilder trifft man im Bündner Liedgut, im Musiktheater oder in den zeitgenössischen Popsongs an und wie werden sie kompositorisch verarbeitet und präsentiert? Auch der Vergleich mit anderen regionalen Musikkulturen in der Schweiz und darüber hinaus wird mit wachsender Datenmenge möglich. Dazu gehören Fragen wie: Hatten und haben musikkulturell handelnde Frauen im Bergkanton Graubünden mehr oder weniger Chancen, Möglichkeiten und Freiheiten als in anderen Schweizer Kantonen? Welche Rolle spielt(e) dabei die bis heute fehlende Musikhochschule? Und erfolgte die soziomusikalische Öffnung zeitgleich mit anderen Regionen, oder setzte sie – wie viele andere kulturelle Bewegungen – in Graubünden eher verspätet ein?

Entscheidend bleibt nicht zuletzt die regelmässige Reflexion der eigenen Position und Betroffenheit als Historiograf:in mit einem spezifischen Geschlecht. Eine grosse Schwierigkeit ist die Tatsache, dass sowohl historische Dokumente als auch musikhistorische Forschung primär aus Männerfeder stammen und insofern parteiisch sind, während Genderforschung heute noch mehrheitlich von Frauen betrieben wird und oftmals nicht minder subjektiv ist. Es geht also immer auch um die Frage, wer wie über musikkulturell handelnde Frauen berichtet, wer entscheidet, ob sie überhaupt erwähnenswert sind und in das Haus der Musikgeschichte aufgenommen werden sollen.

Erste Schritte durch ein neues Haus der Bündner Musikgeschichte

Im zweiten Kapitel wende ich mich zunächst den musikkulturell handelnden Frauen im musikalischen Gotteslob zu. Die Kirche als Institution und Raum für musikkulturelles Handeln sowie die liturgische und geistliche Sing- und Musizierpraxis von Frauen zwischen dem 18. und dem 21. Jahrhundert werden hier befragt. Im geschützten Raum des Klosters St. Johann in Müstair war es den Ordensfrauen wie sonst nirgends möglich, selbständig und auf professionellem Niveau musikalisch tätig zu sein. Brachte die Klausur musikkulturell sogar einen Nutzen? Unter den Müstairer Nonnen war auch eine «sonderbare guette Muscantin», die um 1700 einige Spuren in der barocken klösterlichen Musikkultur hinterliess. «In der Welt» fanden zu dieser Zeit nur wohlhabende Aristokratinnen ähnliche Bedingungen für die Musikausübung vor, wie Handschriften aus dem Oberengadin belegen. Zur standesgemässen Ausbildung und Lebensweise gehörte auch das häusliche Musizieren mit Stimme und Instrument. Doch wie kam es, dass Frauen im frühneuzeitlichen protestantischen Oberengadin auch in den offiziellen Kirchenhören mitsingen durften? In den romanischen Gebieten Katholischbündens gestalteten die Cantaduras, die Vorsängerinnen, den Kirchengesang erstaunlicherweise sogar viele Jahrhunderte massgeblich mit und

hinterliessen dadurch einen reichen Schatz an geistlichen Melodien. Doch wie viel wüssten wir heute noch über diese Sängerinnen und deren Singpraxis, hätte nicht die Volksliedbewegung ein wissenschaftliches Interesse an diesen Melodien und ihren Trägerinnen gehabt? Wie der weitgehende Ausschluss der Frauen aus der Kirchenmusik bis heute nachwirkt, zeigt nicht zuletzt die Geschichte der ersten hauptberuflichen Organistin Graubündens Meta Giacometti-Dolf. Ihre Pionierarbeit und ihr Engagement in der Männerdomäne der Orgelkultur sind weitgehend unbekannt.

Im dritten Kapitel nehme ich die Frauenstimmen in der weltlichen Volkskultur in den Blick. Im Fokus stehen das Genre Volksmusik und die Gattung Volkslied mit ihrer jeweiligen musikalischen Praxis. Hier treten bürgerliche Geschlechternormen besonders deutlich zutage, werden doch in den Volksliedern weniger Lebensrealitäten als vielmehr stereotype Weiblichkeitsbilder musikalisch verarbeitet und festgeschrieben.¹²⁶ Lieder *mit* Frauen sind primär Lieder *über* Frauen, sie spiegeln kaum das «wahre Frauenleben», erzählen wenig bis nichts von inneren und äusseren Realitäten, von Rollenvorstellungen und Rollenzwängen. Das gilt insbesondere für das Lied der Sontga Margriata und die Lieder über kämpfende Valerusas, aber auch für Grossmutterns Spinn- und Tanzlieder aus der «guten alten Zeit». Wie können wir aber die realen Frauen darin ausmachen? Dass sie an der Volksmusikultur beteiligt waren und immer noch sind, ist unbestritten. In der Neuen Volksmusik, deren Wurzeln tief in die männliche Musikantenkultur reichen, haben Frauen ihren Platz heute selbstbewusst eingenommen, einige sogar in den vordersten Rängen. Wäre die noch wenig institutionalisierte Volksmusikultur, abgesehen von der Jodelkultur, möglicherweise ein Beispiel für ausgeglichene – oder zumindest weniger diskriminierende – Genderverhältnisse in der Musik?

Auch im vierten Kapitel ändert sich die Situation zunächst nicht, denn die vereinsmässig organisierte Bündner Chorkultur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist weitgehend von bürgerlich-männlichen Perspektiven, Normen und Interessen bestimmt. Frauen stehen höchstens als Ehrendamen dekorativ daneben, nähern unentgeltlich Chorfaschen oder werden als ideales «Weib», Gattin und Mutter besungen. Der Fokus dieses Kapitels liegt also auf der bürgerlichen Vereinskultur als Institution und Raum für musikkulturelles Handeln und auf ihrem tief greifenden Wandel im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts zugunsten der Frauen. Die Einsicht, dass der Chorgesang ohne «Frauen-Element» auf lange Sicht künstlerisch beschränkt bleiben würde, öffnet den Sängerinnen letztlich eine Tür zu diesem für Graubünden so charakteristischen Musikbereich. Die «seltenen» Frauenchöre werden gar als «verdienstvoll» bezeichnet. Bangen die Bündner Sänger etwa um ihre über alles geliebte Chorkultur und begrüssen deshalb die Aufnahme von Sängerinnen in den Kantonalgesangsverband? Ab den 1970er-Jahren beginnt sich schliesslich abzuzeichnen, dass Frauen auch Chöre dirigieren, leiten, präsidieren und gründen können – es sogar wollen. Heute geben hier wie nirgends sonst die Frauen den Ton an. Nur als Komponistinnen von Chorliedern sind sie noch wenig präsent.

Welche musikinstitutionellen Spielräume den Frauen in der Hauptstadt Chur zur Verfügung stehen – und welche ihnen zugestanden werden –, untersuche ich im fünften Kapitel. Im Fokus stehen die musikalischen Ausbildungsmöglichkeiten für Mädchen und die Arbeitsbedingungen von professionellen Musikerinnen in den städtischen Schulen, Musikinstitutionen sowie auf der Bühne und im Orchestergraben. Dieses Kapitel beleuchtet folglich die institutionalisierten Räume für weibliches musikkulturelles Handeln in der bürgerlichen Musikkultur einer regionalen, kleinen Kantonshauptstadt ab der Frühen Neuzeit. Zur standesgemässen Ausbildung und Vorbereitung auf die Ehe gehört für bürgerliche Mädchen wie erwähnt das Singen und Klavierspielen, wodurch sich auch Arbeitsmöglichkeiten für unverheiratete Musikerinnen in der Pädagogik eröffnen, wie die ersten Klavierlehrerinnen an der Churer Musikschule zeigen. Vereinzelt Musikerinnen werden von den städtischen Orchestern auch hier und da für solistische Auftritte eingeladen. Mit zunehmender Professionalisierung der Musikformationen nimmt ihre Präsenz allerdings deutlich ab. Selbst Mitglied eines Berufsorchesters werden oder sogar als Dirigentin davorstehen dürfen, ist erst kurz vor der Jahrtausendwende möglich. «Tüchtigen» Frauen – ausnahmsweise sogar verheirateten – ist es dagegen schon relativ früh möglich, in Laienorchestern mitzuwirken. Im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts tauchen ausserdem musikkulturell interessierte Frauen auf, die Musik- und Singschulen oder Orchester als Institutionen konsolidieren wollen und dafür öffentlich-staatliche Unterstützung einfordern. Wie würde die städtische Musikkultur ohne dieses weibliche Engagement, das einige Institutionen aus der Krise führte, aussehen? Und weshalb spricht man heute nicht mehr oder zu wenig über diesen «lebensrettenden» Einsatz? Ganz deutlich treten bei solchen Fragen die hierarchischen Strukturen und diskriminierenden Machtverhältnisse in institutionalisierten städtischen Musikräumen zutage: Als Pädagoginnen in der Mehrheit, sind Frauen in den strategischen und operativen Leitungspositionen überwiegend unterrepräsentiert.

Wie musikkulturell handelnde Frauen sich in den peripheren Regionen des Kantons engagieren, wie sie sich in vielgestaltigen musikkulturellen Spannungsfeldern bewegen und den Weg zwischen berufsspezifischen Möglichkeiten und gesellschaftlichem Widerstand finden, möchte ich im sechsten Kapitel zeigen. Auch hier stehen die institutionalisierten Räume für musikkulturelles Handeln von Frauen im 20. und 21. Jahrhundert im Vordergrund, diesmal aber in Bergregionen, deren musikkulturelles Umfeld stark vom Tourismus geprägt ist. Hier untersuche ich zum einen das Engagement in der Musikpädagogik, in der administrativen Musikschularbeit und in der Nachwuchsförderung. Der Fokus liegt dabei auf den Pionierinnen im Oberhalbstein, im Oberengadin und in Davos, ergänzt um einen Blick auf die heutige Situation. Zum anderen schaue ich das Engagement für die regionale Orchester- und Festivalkultur in touristischen Zentren sowie in Durchgangs- und Randregionen genauer an. Dabei stellt sich mir die Frage, ob das musikkulturelle Klima in den Regionen womöglich frauenfreundlicher

(geworden) ist als gemeinhin angenommen. Die Tatsache, dass Musikerinnen hier seit einigen Jahren Laienorchester dirigieren, Musikfestivals organisieren und Musikschulen leiten, deutet zumindest darauf hin. Es scheint, als ob sich diskriminierende Strukturen im Musikbetrieb in den Regionen schneller auflösen würden als in der Stadt.

Im siebten Kapitel geht es zuletzt um einen Einblick in die unterschiedlichen Lebens- und Berufsrealitäten von professionellen Musikerinnen in der klassischen Musikwelt und in der Popmusikszene.¹²⁷ Diese Trennung beruht auf den strukturellen Unterschieden zwischen der älteren, stark institutionalisierten klassischen und der jüngeren, noch weitgehend vom freien Markt bestimmten populären Musikbranche. Während sich die Ausbildungsformen mittlerweile angenähert haben, wird die Berufstätigkeit mit den unterschiedlichen Professionalisierungsgraden noch weitgehend von den jeweiligen Strukturen, Regeln und Mechanismen der Pop- und der Klassikbranche bestimmt. Im zweiten Teil zur Popmusikszene lege ich den Fokus auf Romanischbünden. Hier haben Musikerinnen dank der Sprach- und Kulturbewegung früh – auf jeden Fall früher als ihre deutsch- und italienischsprachigen Kolleginnen – Wahrnehmung und Unterstützung erfahren, sich emanzipiert und den Weg für die Jüngeren geebnet. Heute sind viele von ihnen in der Nachwuchsarbeit für Frauen engagiert. Einleitend möchte ich deshalb einige frauenrelevante Momente aus der bündnerromanischen Popmusikgeschichte beleuchten.

In diesem Kapitel stelle ich eine kleine Auswahl von Vertreterinnen der aktuellen Musikkultur Graubündens vor und frage dabei nach ihren individuellen Lebensläufen wie auch nach den aktuellen Möglichkeiten und Bedingungen für weibliches musikkulturelles Handeln: Wie lebt und arbeitet es sich heute, in den beginnenden 2020er-Jahren, als Musikerin in Graubünden und ausserhalb? Wer kehrt in die Heimat zurück und wer behält hier lieber nur ein «Standbein»? Wie wirken sich Genderdebatten auf die Ausbildungsmöglichkeiten und den Berufs- und Lebensalltag aus? Das Kapitel beleuchtet also persönliche Geschichten ebenso wie strukturelle Hintergründe und stellt Fragen zu Identität, Feminismus, Machtverhältnissen und Gleichberechtigung in einer «kleinen» Musikkultur. Ausgewählt habe ich die Porträtierten in erster Linie aufgrund der Quellenlage und der persönlichen Präsenz: auf der Bühne, in der Öffentlichkeit und in den Medien sowie bei den Kulturpreisen, die die öffentliche Wahrnehmung verstärken. Aus Platzgründen konnte ich allerdings nicht allen gleich viel Raum im Text geben. Entscheidend war auch die Bereitschaft, den eigenen Lebensweg und die Berufswahl nochmals mit Genderbrille zu reflektieren und offen über gute und weniger gute Momente zu sprechen. Dass nicht alle Lust dazu verspüren, ist verständlich. Wer weiss, ob diejenigen Frauen, deren Leben von anderen nacherzählt wurde – von männlichen Verwandten, Historikern und Journalisten –, ihnen dazu raten würden, wenn sie es noch könnten? Zu hoffen bleibt, dass dieser Beitrag allen gleichermaßen aufzeigen kann, wie und weshalb verstärkt und ausgiebig über das Thema Musik und Gender gesprochen werden sollte.