

Online-Vortrag von Dr. Eva Weissweiler anlässlich der EPTA Schweiz Frühlingstagung vom 8. Mai 2021 zum Thema *Frau und Klavier*

<https://www.youtube.com/watch?v=QktqU79cca8> (Stand: 13.06.2024)

„Meine Damen und Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen, liebe Freundinnen und Freunde, ich freue mich sehr, dass ich die einführenden Worte zu dieser Tagung sprechen darf, auch wenn ich mich, wie ich zugeben muss, zuerst davor drücken wollte. Nicht, weil ich das Thema unwichtig fände – ganz im Gegenteil –, aber ich bin seit 50 Jahren keine aktive Pianistin mehr und seit 20 Jahren wissenschaftlich kaum mehr aktiv auf dem Gebiet Frau und Musik. Das mich allerdings jahrelang bewegt und geprägt hat, so sehr, dass ich zeitweilig in den Ruf einer Hexe geriet und von meinem Doktorvater auf der Straße nicht mehr begrüßt wurde, weil er sich schämte, sich solch eine Natter bei nicht vorhandenem Busen gezüchtet zu haben.

Grade deshalb ist es vielleicht wichtig, wenn ich Ihnen erzähle, wie alles anfing. In Mönchengladbach, einer kleinen Stadt am Niederrhein, nicht weit von der holländischen Grenze, ziemlich trostlos. Meine Mutter war eine gute Amateurpianistin, die gern selbst eine zweite Elly Ney geworden wäre, aber sie spielte ganz ordentlich Schubert, Beethoven und Debussy für den Hausgebrauch, aber auf einem Podium hat sie nie gesessen.

Ich bekam mit sechs Jahren Klavierunterricht; mein erster Klavierlehrer war ein protestantischer Organist, der mich mit Burkhardts gelber Klavierschule unterrichtete, und danach zu Händel, Schubert und Bach übergang. Ich habe zwölf Jahre lang sehr viel geübt, meistens drei bis vier Stunden am Tag, so viel, wie die Schule es eben zuließ unter Anleitung wechselnder Klavierlehrer, die fast alle von einer großen Karriere geträumt hatten, um schließlich bei uns in Mönchengladbach zu landen. Heute tun sie mir aufrichtig leid, da einige von ihnen ganz großartig und sehr begabt waren.

Unterdessen wurde mein Rücken immer krummer und mein Kopf immer leerer. Radfahren, Ballspielen, Schwimmen – bloß nicht! Ich hätte mir ja die Finger verletzen können! Auf dem Abiturzeugnis hatte in Musik eine Eins und in Sport eine Fünf. Das hört sich alles ziemlich schlimm an, aber es gab auch Zeiten, die richtig schön waren: Die Proben und Auftritte mit dem Schulorchester, bei dem zum Beispiel alle Instrumente von der Geige bis zum Kontrabass nur von Mädchen gespielt wurden. Oder die vielen Stunden, in denen ich Geigerinnen und Cellistinnen begleiten durfte, um mit ihnen im Wettbewerb Jugend musiziert aufzutreten.

Dann war das Lampenfieber, unter dem ich sonst litt, wie verfliegen. Dann dominierte die reine Freude an der Musik, weil man während der Proben reden, lachen und über das Stück diskutieren konnte, während Klavierüben doch etwas ziemlich Einsames war, für mich wenigstens.

Mit Hilfe größerer Mengen von Beruhigungstabletten, die meine Mutter für mich besorgt hatte, bestand ich die Aufnahmeprüfung an der Musikhochschule in Köln. Es war im Sommer 1969, ich war 18 Jahre alt. In den folgenden Wochen lernte ich viele Mitstudentinnen größtenteils aus Ostasien und Osteuropa kennen, die mir erzählten, sie hätten in ihrer Heimat schon im Rundfunk und mit großem Orchester gespielt, um bei uns in Köln von ihren Lehrern gesagt zu bekommen, sie müssten beim *Mikrokosmos* [Sammlung von Klavierstücken mit pädagogischem Charakter von Béla Bartók] oder *Gradus ad Parnassum* [Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux] wieder anfangen, denn alles, was sie bisher gelernt hätten, sei falsch.

Ich habe damals keine Statistik geführt oder gelesen, aber irgendwie hatte ich das Gefühl, dass dieser Rat hauptsächlich jungen Mädchen und Frauen erteilt wurde. Ich will keinen Hehl daraus

machen, dass ich damals in eine schwere Krise geriet. Ich zweifelte am Sinn meiner Vergangenheit und meiner Zukunft. Zwölf Jahre üben, um beim *Mikrokosmos* wieder anzufangen – das war nicht das Leben, das ich mir vorstellte. Ich gab damals auf, exmatrikulierte mich und schrieb mich an der Universität für Musikwissenschaft, Germanistik und Orientalistik ein. Zum größten Leidwesen meiner Mutter, die es mir bis zu ihrem Tod nicht verziehen hat.

Auf die Idee, mich für Komposition zu bewerben, kam ich nicht – ich weiß nicht einmal, ob Frauen damals in Köln überhaupt dafür zugelassen waren, aber wie gesagt: ich hatte nicht einmal nachgefragt. Obwohl ich mit großer Freude Stücke für das Schulorchester und für mich selbst komponiert hatte, war diese Idee für mich ungefähr so abwegig, wie mich um eine Stellung als Papst zu bewerben. Eigentlich schade, denn ich hätte gerade noch Bernd Alois Zimmermann erleben können, dessen Oper *Die Soldaten* mich sehr beeindruckt hatte.

Wenn ich mir heute allerdings die Liste seiner Schüler ansehe – York Höller, Johannes Frisch, Dimitris Kazakis und so weiter – finde ich keine Frauennamen darunter. Ja also wahrscheinlich doch unmöglich? Im Germanistischen Institut der Universität Bonn, wo ohnehin mehr als die Hälfte der Studenten weiblich waren, herrschte damals ein sehr frauenfreundliches Klima. Es war selbstverständlich, dass neben Goethe, Heine und Grass auch Ricarda Huch, Anna Seghers oder Annette von Droste-Hülshoff gelesen wurden; Gertrud Kollmann, Nelly Sachs oder noch Luise Fleißer. Obwohl es nur mein Nebenfach war, lechzte ich nach diesen Seminaren und machte mir zum ersten Mal Gedanken über das Thema der weiblichen Kreativität, die man damals noch „weibliche Ästhetik“ nannte.

In der Musikwissenschaft empfing mich eine völlig andere Welt, eine verstaubte, antiquierte Welt, in der nur die Männer das Sagen hatten. Keine einzige Frau hatte eine Professur, Frauen brachten es bestenfalls bis zur Assistentin, nachdem sie über das Bandoneon, die Drehleier oder die Singspiele Wenzel Müllers promoviert hatten. Das Hauptmotto meines Doktorvaters war: Frauen sollten schnell studieren, damit sie möglichst bald ihren biologischen Pflichten nachkommen. Deshalb bekamen sie die Themen, die sich kurz und knapp abhandeln ließen, während Männer – nicht unter biologischem Zeitdruck stehend – zu Schönbergs Harmonielehre oder Beethoven und die industrielle Revolution promovieren durften.

In den zwölf Semestern meines Studiums fiel kein einziges Mal der Name einer Frau. Einzige Ausnahme: Die Heilige Cäcilie, Schutzpatronin der Kirchenmusik, von der bis heute nicht belegt ist, ob sie überhaupt jemals existiert hat. Falls doch, dann soll sie in der Ehe bewusst jungfräulich geblieben sein, weil sie ein Keuschheitsgelübde abgelegt hatte. Zu ihrer eigenen Hochzeit soll sie gesungen haben: „Mögen mein Herz und mein Leib unbefleckt sein, damit ich nicht verderbe.“

Das Seltsame ist, dass wir uns überhaupt keine Gedanken darüber machten. Komposition, die eigentliche Königsdisziplin der Musik, war eben männlich. Komposition war eben Mozart, Beethoven, Wagner und Bach. Das war so sicher wie die Tatsache, dass die Erde rund ist und das Jahr 365 Tage hat. Das Thema wurde gar nicht erst diskutiert, obwohl wir natürlich alle Simone de Beauvoir und Virginia Woolf gelesen hatten, gegen den Abtreibungsparagraphen demonstrierten und leidenschaftlich für die Frauenbewegung waren, die damals ihren Anfang nahm.

Es war also eine seltsame Schizophrenie. Als ob ein Teil unseres Verstandes ausgeblendet gewesen wäre, und dieser Teil betraf ausgerechnet das Fach, das wir studierten: die Musik.

Ich komme nun auf das Jahr 1971, das Jahr der Einführung des Frauenwahlrechts in der Schweiz, dessen Jubiläum wir hier begehen. Einerseits jubelten wir: Endlich, das wurde aber

auch Zeit! Andererseits waren wir entsetzt, dass Kantone wie Appenzell, Uri, St. Gallen und andere dagegen stimmten. Doch – wo standen wir denn selbst, damals, 1971? Wir durften zwar wählen, aber als voll geschäftsfähig galten wir erst seit zwei Jahren, das heißt eigentlich noch nicht so ganz, denn erst 1977 durften wir ohne Erlaubnis des Ehemanns eine Stellung annehmen oder größere Anschaffungen machen. Ich selbst wurde nach einer Jugendehe 1974 noch „schuldig geschieden“, weil ich – so das Gerichtsurteil – entschlossen war, weiter Musikwissenschaft zu studieren und in diesem Fach eine wissenschaftliche Laufbahn einzuschlagen.

Als die *Berliner Philharmoniker* 1982 keine Frau aufnahmen, und als die erste, die diese Barriere durchbrach, eine Schweizerin war – die Geigerin Madeleine Carruzzo –, brauche ich Ihnen wohl nicht in Erinnerung zu rufen. Doch so richtig gefallen war der Groschen bei mir noch immer nicht. Es mangelte immer noch an der nötigen Empörung. Die kam erst sechs Jahre später, als ich Redakteurin beim *Westdeutschen Rundfunk* wurde, in der bis dahin eher Männerbastion Sinfonie und Oper. Da war noch nie eine Frau Redakteurin gewesen; dort hatten Frauen bislang nur geputzt, getippt und Kaffee gekocht. Mancher gelang es auf diesem Weg an Dirigenten, Opersänger oder Abteilungsleiter zu heiraten, doch das ist eine andere Geschichte.

Zum Aufgabenbereich meines Vorgängers hatte es gehört, die Orchester des Landes Nordrhein-Westfalen zu betreuen und mögliche Rundfunkproduktionen mit ihnen auszuhandeln. Dieser Passus wurde in meinem Vertrag ersatzlos gestrichen. Begründung: Wir können es einem männlichen Dirigenten oder Orchestervorstand nicht zumuten, mit einer Frau über Konzertprogramme zu verhandeln. Frauen im Orchester – ein weites Feld. Ja, im WDR-Sinfonieorchester waren sie damals schon länger präsent, warum auch immer. Wenn ich mich auch noch genau daran erinnere, dass das Probespiel hinter einem Vorhang stattfand, damit man das Geschlecht nicht erkennen konnte, wobei die näher Eingeweihten natürlich trotzdem wussten, ob der Proband ein Mann oder eine Frau war.

Die großen Spitzenorchester aber waren reine Männerbastionen, wie sich die Älteren unter Ihnen noch erinnern werden, besonders die Wiener und die Berliner Philharmoniker. Das Thema wurde damals heiß diskutiert. Auch nachdem Madeleine Carruzzo längst engagiert war, so sollte es noch 18 Jahre dauern, bis es die erste Frau eine Solo-Stelle bekam: Danuta Bączkiewicz, Bratsche. Rund um den prominent gewordenen Fall der Klarinetistin Sabine Meyer haben wir für eine Sendung namens *Musik aktuell* viele Interviews zu der Frage gemacht, warum viele Männer so fanatisch gegen sie waren und überhaupt keine Frauen im Orchester wollten. Die typischen Argumente waren folgende:

Erstens: Frauen erzeugen spezifisch weibliche Klänge, die sich nicht in die Homogenität des männlichen Klangkorpus einfügen.

Zweitens: Frauen bekommen ihre Periode und werden schwanger. In dieser Zeit fallen sie für Proben und Konzerte aus.

Drittens: Der weibliche Körper stört den Anblick des großen männlichen Orchesterganzen.

Viertens: Frauen gehören an den Kochtopf und nicht ins Orchester.

Fünftens: Frauen fangen mit den Kollegen Verhältnisse an und mindern dadurch die Disziplin.

Sechstens: Frauen sind einfach nicht gut genug.

Siebtens: Das Blasen einer Trompete oder Klarinette erzeugt Brustkrebs.

Achtens: Frauen sind der Anstrengung, ein abendfüllendes Sinfonieprogramm zu spielen, nicht gewachsen.

Neuntens: Wir wollen ja nur das Beste für die Frauen. Wir wollen sie schonen.

Die Hauptaufgabe eines Musikredakteurs oder einer Musikredakteurin beim *Westdeutschen Rundfunk* bestand damals darin, aus tausenden zerfledderter, schmutziger Karteikarten das tägliche Sinfonie- und Opernprogramm zusammenzubauen. Von Digitalisierung wusste man noch nichts. Einmal misstrauisch geworden, machte ich mich heimlich daran, nachzuzählen, wie viele Komponistinnen auf diesen Karten verzeichnet waren und fand grade mal drei. Erstens: Clara Schumann, Klavierkonzert a-Moll Opus 7, zweitens Germaine Tailleferre, Concertino für Harfe und Orchester, drittens Cécile Chaminade, Konzert für Flöte und Orchester Opus 107.

Ich fragte einen Kollegen, der schon lange beim Radio arbeitete, was er denn von diesen Werken halte, und warum sie niemals im Programm zu hören seien. Die Antwort war: Weil sie so schlecht sind, dass man sie nur im Hausfrauenprogramm senden könne. Ein Hausfrauenprogramm gab es natürlich offiziell nicht. Er meinte das sogenannte Promenadenkonzert, das nur vormittags lief, wenn die Frauen zuhause waren und die Männer auf der Arbeit. Dann brauchten die Frauen leichte Musik, die ihnen das Putzen und Schrubben etwas versüßte: Operetten, Walzer, Potpourris oder eben Cécile Chaminade und Clara Schumann. Nun war er aber endlich richtig gefallen, der Groschen.

Ich begann mein erstes Buch *Komponistinnen aus fünf Jahrhunderten. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen* zu schreiben, was damals – Ende der 70er Jahre – gar nicht so einfach war. Außer dem Pionierwerk der Amerikanerin Sophie Drinker gab es keinerlei Grundsatzliteratur. In der 14bändigen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* wurden Komponistinnen entweder überhaupt nicht oder nur in Artikeln über ihre Väter, Brüder und Ehemänner erwähnt. Das galt zum Beispiel für Francesca Caccini, Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, Louise Farrenc oder Lili Boulanger, die immerhin den Rom-Preis erhalten hatte. In den wenigen Kurzbiografien und Werkbeschreibungen wurden auffällig häufig Prädikate wie „dilettantisch“, „formal schwach“, „einfalllos“ und „harmonisch ungekonnt“ verteilt, ohne dass sie näher begründet wurden. Die Vertreter einer angeblich wertfreien Disziplin glaubten sich zu dieser Haltung berechtigt, weil Frauen – so habe es die Musikgeschichte ja schon immer gezeigt – grundsätzlich nicht komponieren könnten. Sie hätten nur reproduktive, keine produktiven Fähigkeiten, besäßen zu wenig Abstraktionsvermögen, um die hohen Regeln der Musiktheorie zu begreifen; vor allem mangle es ihnen an Originalität, gestalterischer Kraft und Chemie.

Doch woher stammte eigentlich die Erkenntnis, dass Barbara Strozzi schlechter komponierte als ihre männlichen Zeitgenossen, wenn man doch ihre Madrigale, Arien und Motetten seit ihrem Tod nie mehr besprochen, herausgegeben oder gar aufgeführt hatte? Woher wusste man mit so großer Sicherheit, dass der eben zitierte Wenzel Müller mit seinen Singspielen *Das Sonnenfest der Brahminen* oder *Kaspar, der Fagottist* einen MGG-Artikel verdiente, die gleichaltrige Marianne Martines mit ihren Oratorien und Klaversonaten aber nicht?

Die Recherchen waren damals unendlich viel schwieriger als heute, denn es gab kein Internet, keine internationale Vernetzung. Die Bestände der Archive waren kaum systematisch erfasst, sodass ich auf Zufallsfunde angewiesen war, was manchmal zu Lücken und Fehlannahmen geführt hat, die inzwischen von anderen Frauen aufgefüllt oder korrigiert worden sind. Ich habe die Komponistin behandelt, über die ich ausreichend viel Material finden konnte; insgesamt 18 mit möglichst vollständigen Werkverzeichnissen und mehr als 100 Notenbeispielen, womit ich – wie ich hoffe – einen Grundstein für spätere Forschung gelegt habe. Etwa zeitgleich erschien das Buch *Frau, Musik und Männerherrschaft* von Eva Rieger, das auf seine Weise genauso grundlegend von einem eher analytischen soziologischen Ansatz ausging.

Es gab viele Rezensionen: positive, kritische und unverschämte. Wobei in Letzteren – meistens aus Männerhand immer wieder ironisch sein wollt' [sic] – angemerkt wurde, anstatt mich mit etwas so Abwegigem wie Frauen in der Komposition zu befassen, hätte ich doch lieber gleich die Musik von Homosexuellen, Einäugigen oder Fidschi-Insulanern behandeln können. Schon während der Recherche hat ein Kollege mich mitleidig gefragt, ob ich keine Angst hätte, dass das Buch sehr, sehr dünn wird. Es wurde immerhin 400 Seiten lang, aber den weiblichen Mozart oder den weiblichen Beethoven konnten sie trotzdem nicht darin finden. Von „solider Gebrauchsmusik“ war in ihren Rezension die Rede, hübschen kleinen Liedern und Klavierstücken für höhere Töchter. Oft schrieben sie beinahe wörtlich das Urteil historischer Kollegen ab, die ich in meinem Buch kritisch zitiert hatte, so das berühmte Diktum von Hans von Bülow:

„Reproduktives Genie kann dem schönen Geschlecht zugesprochen werden wie produktives ihm unbedingt abzuerkennen ist. Eine Komponistin wird es niemals geben, nur etwa eine verdruckte Copistin. Ich glaube nicht an das Feminine des Begriffes *Schöpfer*. In den Tod verhasst ist mir ferner alles, was nach Frauenemancipation schmeckt.“ Zitat Ende.

Sehr beliebt war unter den Kollegen auch die Feststellung, dass Frauen viel mehr Klavier- und Kammermusik komponiert hätten als Opern, Oratorien und Sinfonien, weil ihnen das Gefühl für das Orchester und die große Form fehle. Dabei wurde unterschlagen, was ich immer wieder betont habe: Dass Mendelssohn, Bach, Richard Strauss, Gustav Mahler und viele andere Komponisten und Dirigenten in Personalunion waren, dass sie fast täglich vor einem Orchester standen und die Klangeigenschaften der Instrumente genau studieren konnten. Frauen hatten diese Chance so gut wie nie – jedenfalls nicht bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, was dazu führte, dass Fanny Hensel sich von ihrem Bruder Felix Mendelssohn folgenden Rüffel anhören musste: „Wie Teufel kannst du dich unterfangen, deine G-Hörner so hoch zu setzen? Hast du je ein G-Horn das hohe G nehmen hören, ohne dass es gequackelt hätte? Ich frage nur dies: Weißt du nicht, dass man einen Gewerbeschein lösen muss, um das tiefe H in den Oboen zu schreiben, und es ja nur bei besonderen Anlässen erteilt wird, wie zum Beispiel bei Hexen oder einem großen Schmerz?“

Eine wichtige Frage, die ich mir ganz zu Anfang dieses Buches gestellt habe, wurde gar nicht erst für diskussionswürdig befunden: Woher rührte eigentlich das Dogma, dass Frauen zwar schreiben und gegebenenfalls auch malen können, aber nicht komponieren? Ein Dogma, das meiner Meinung nach viel zu tief im kollektiven Unbewussten verwurzelt war, um mit schlichter Frauenfeindlichkeit erklärt werden zu können, mit der patriarchalischen Kleinfamilie oder den bürgerlichen Vorstellungen von der Bestimmung des Weibes.

Ich habe damals die Theorie geäußert, dass es auf die ersten Jahrzehnte des Christentums zurückgehe, in denen das Gesetz „Mulier taceat in ecclesia“ („Das Weib aber schweige in der Kirche“) erlassen wurde, und zwar durch den Apostel Paulus persönlich, der offenbar panische Angst vor singenden und musizierenden Frauen hatte, vor Prophetinnen, Priesterinnen, Trommlerinnen, Kitharaspielerinnen und Aulosbläserinnen, die in der antiken und altjüdischen Tradition ihren festen Platz hatten, was sowohl aus der Bibel wie aus zahlreichen bildlichen Darstellungen hervorgeht. Denken Sie nur an die Dichtermusikerin Sappho und ihr Gefolge, denken Sie an Miriam, die Schwester von Moses, die mit der Pauke in der Hand ihrem Volk vorausging, um es durch das Meer aus Ägypten hinauszuführen, gefolgt von einem ganzen Chor von Frauen: „Lasst uns dem Herrn singen, denn er ist hoch erhaben, Ross und Reiter hat er ins Meer gestürzt.“

Niemand von uns hat natürlich diese Frauengesänge jemals gehört, aber aufgrund der enormen Wirkung, die sie hatten, müssen sie sehr leidenschaftlich, sehr beschwörend gewesen sein.

Diese Nähe von Gesang und Magie wird besonders in der lateinischen Sprache deutlich: *cantare* heißt „singen“, aber *incantare* heißt „bezaubern“, „entzücken“. Und genau darum scheint es dem Apostel Paulus gegangen zu sein: die magische Kraft der Frauen aus der Kirche zu verbannen. Darum wurde aus dem „mulier taceat in ecclesia“ ein „mulier taceat in musica“ – ein Verbot für Frauen, in der Kirche zu spielen, zu tanzen und zu singen.

Fast alle namhaften Kirchenväter und die Päpste haben es immer wieder betont und mit Leidenschaft durchgesetzt, bis zum Kirchenausschluss von Frauen, die dagegen verstießen, ihre Ausweisung aus der jeweiligen Stadt oder ihrer Verbrennung als Hexe. Selbst als das Mittelalter ein abgeschlossenes Kapitel war, ließ man Knaben mit guter Stimme lieber kastrieren, als Frauen alle Sopranpartie in der Kirche zu überlassen. Luther hat den Frauen das Singen in Gemeinde und Kirchenchor zwar gestattet, doch: er war von seinem Denken her zu sehr Augustinermönch, um in diesem Punkt wirklich konsequent zu sein. Die Schüler der *Wittenberger Jungfrauenschule* sollten alle miteinander lernen, singen, Psalmen und andere geistliche Gesänge. Vom Unterricht in Musiktheorie oder Instrumentalspiel war nicht die Rede. Die schulische Musikerziehung hatte nur die Funktion, die Mädchen auf ihre Mitgliedschaft in der Gemeinde und ihre Rolle als christliche Familienmutter vorzubereiten. Auch die Philosophen und Pädagogen der Aufklärung, ja sogar die marxistischen Revolutionäre haben uns in diesem Punkt keinen Schritt weitergebracht. Im Gegenteil: Karl Marx beklagte 1859 gegenüber Friedrich Engels, dass er für seine Töchter „Musikkerle“ anschaffen müsse, weil sie unbedingt Klavierspielen lernen wollten. Und August Bebel fügte rund 20 Jahre später hinzu: Eine Ausbildung der Frau in Musik sei das Verkehrteste, was geschehen könne, denn Zitat „das Gemütsleben und die Fantasie der Frau darf nicht noch mehr entwickelt werden, was ihre Anlage zur Nervosität nur steigert.“

Meine damalige Theorie wurde 1980 wohl also irrelevant empfunden, dass man sie mit Schweigen übergäng. Erst 2010 – 30 Jahre später – galt sie plötzlich als allgemein gesicherte Erkenntnis. Im Wikipedia-Artikel zum Thema *Frau und Musik* heißt es jetzt seitdem: „Hemmnisse weiblichen Musizierens in christlichen und christianisierten Ländern entstanden durch die Auslegung des sogenannten Paulinischen Gebotes. Das so tradierte Verbot wirkte vom dritten Jahrhundert bis in die Neuzeit besonders in katholisch geprägten Gesellschaften als Musizierverbot für die Frau, was indirekt auch die weltliche Musikausübung der Frau unterdrückte, und wirkte in nicht-katholischen Gemeinden hinein.“

Noch bevor ich dieses Buch schrieb und während ich meine letzten Monate beim WDR verbrachte, lernte ich Elke Mascha Blankenburg kennen, die ich Ihnen glaube ich nicht vorzustellen brauche. Sie kam 1978 in mein Büro, begleitet von ihrem sehr solidarischen Mann Martin – blond, temperamentvoll und in einen riesigen wohlriechenden Pelzmantel gehüllt, aber unglaublich inspirierend und originell. Mit rauchiger Stimme erzählte sie mir von Francesca Caccini und Barbara Strozzi, deren Namen ich bis dahin noch nie gehört hatte. Damals begann eine intensive Freundschafts- und Arbeitsbeziehung, die – mit kleinen Unterbrechungen – bis zu ihrem frühen Tod im März 2013 andauerte.

Im September 1978 wurde der *Arbeitskreis Frau und Musik* gegründet mit spärlichen 13 Mitgliedern, wozu Mascha sarkastisch zu sagen pflegte: „Wir haben nur Mitglieder ohne Glied.“ 1980 gehörten schon 180 Frauen zu unserem Kreis aus nahezu allen Erdteilen. Eine ursprünglich eher schmale Kartei mit Werken von Komponistinnen umfasste bald 1000 Namen und 5000 Titel. Zusammen mit der Komponistin Barbara Heller und Unterstützung durch die Kulturämter Bonn und Köln entwickelten wir die tollkühne Idee, das erste Festival *Frau und Musik* zu veranstalten, das im November 1980 in Bonn und Köln stattfand mit 17 Konzerten, 32 Komponistinnen und 100 Interpretinnen.

In den Begleittexten – verfasst von Eva Rieger, Freia Hoffmann, Detlef Gojowi und mir – sind wir damals so deutlich geworden, wie wir es uns später wahrscheinlich nicht mehr getraut hätten. Die Feststellung des DDR-Musikwissenschaftlers [Immanuel] Brockhaus, dass es weder eine kapitalistische noch eine sozialistische Terz gibt, der ist hinzuzufügen, dass es weder eine weibliche noch eine männliche Terz geben könne, oder Vorurteile: „Es ist doch bekannt, dass Frauen nicht komponieren können, sonst gäbe es ja einen weiblichen Beethoven“, haben etwa das gleiche ideologische Niveau wie die Feststellung, dass N* faul oder Juden habgierig sind.

Die beteiligten Komponistinnen stammten aus Deutschland, Holland, Belgien, der Schweiz, den USA, Japan, Polen, Frankreich, Israel, England, Armenien, Österreich, Rumänien und Südafrika. Sie reisten zum größten Teil persönlich an, dazu Interpretinnen aus mindestens ebenso vielen Ländern. In den Konzerten wurden aber nicht nur zeitgenössische Werke aufgeführt, sondern auch Musik vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert, beginnend mit Gesängen von Hildegard von Bingen. Höhepunkt war die Aufführung einer Oper von Francesca Caccini aus dem Jahr 1624 – entschuldigen Sie jetzt bitte mein schlechtes Italienisch – *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* – die Befreiung des Ruggiero von der Insel der Alcina mit Elke Mascha Blankenburg als Dirigentin unter der Regie von Andrea von Ramm.

An die Presseresonanz habe ich fast keine Erinnerungen mehr. Ich weiß nur noch, dass sie gewaltig war und dass der prominente Musikjournalist Ulrich Schreiber im WDR gesagt hat: „Frau und Musik – das klingt ja so ähnlich wie Herr und Hund“. Doch solcherlei Häme störte uns wenig um ehrlich zu sein: wir lachten darüber, wie wenig selbstbewusst musste ein männliches Wesen sein, wenn es solche peinlichen Vergleiche benötigt.

Die Bewegung, die damals ins Rollen kam, hörte nicht mehr auf. Es gab weitere Komponistinnen-Festivals ob in Kassel, Heidelberg, Unna oder Köln. Es gab und gibt inzwischen unzählige Publikationen zum Thema: über Komponistinnen, Interpretinnen, Dirigentinnen oder verschiedene Grundsatzaspekte. Der *Internationale Arbeitskreis Frau und Musik* wurde immer größer und professioneller. Heute hat er seinen Sitz in Frankfurt. Er betreibt eine hochkarätige Bibliothek und ein großes Archiv, fördert Forschungsprojekte und veranstaltet Konzerte.

1986 gründete die Kasseler Betriebswirtin Renate Matthei den *Furore-Verlag*, der in diesem Jahr 35 Jahre alt wird und bislang mehr als 2000 Werke von Komponistinnen aus Europa, Amerika, Australien und Asien herausbrachte. Der Verlag wird sich und seine Arbeit im Verlauf dieser Tage über vorstellen – ich freue mich schon darauf.

Alles bestens also? Dürfen wir uns zufrieden zurücklehnen, uns anderen Themen widmen und uns wegen unserer Erfolge auf die Schulter klopfen? Was die Orchester betrifft, könnten wir halbwegs zufrieden sein: Bis in die 80er Jahre lag der Frauenanteil bei den *Wiener* und *Berliner Philharmonikern* bei null Prozent; jetzt immerhin bei 8,8 für die Wiener und 16,7 für die Berliner. Bei den städtischen und den Rundfunkorchestern ist der Prozentsatz sogar noch wesentlich höher. Etwa 34 Prozent beim *Tonhallen-Orchester Zürich* und 49 beim *Gürzenich-Orchester* der Stadt Köln.

Das ändert nichts an der katastrophal schlechten oder besser gegen null gehenden Repräsentanz in den klassischen Rundfunkprogrammen zum Beispiel in der legendären WDR-3-Sendung *Das Klassikforum*, die eine Sendezeit von immerhin 18 Stunden wöchentlich zur Verfügung hat. Ich habe die Stichprobe für die zweite Mai-Woche 2021 gemacht: Rund neun bis zehn Stücke wurden pro Sendung gespielt, das heißt 24 bis 60 pro Woche, davon nicht ein einziges von einer Frau.

Das Qualitätsargument dürfte dabei kaum eine Rolle spielen, wenn man sich die Auswahl im Einzelnen ansieht: Neben Klassikern von Brahms, Schubert und Beethoven taucht doch tatsächlich *Heinzelmannchens Wachtparade* von Kurt Noack auf oder der *Ehestandsfreuden-Galopp* von Josef Gungl, gespielt von einem weltberühmten Ensemble wie der *Philharmonia Schrammel*. Josef Gungl, ein Komponist, den Sie – wie ich vermute – nicht kennen werden, war ein österreichischer Militär-Kapellmeister des 19. Jahrhunderts, Kurt Noack ein beliebter Musiker unter den Nazis, unter anderem der Arrangeur des Marsches *In Treue fest*, der von allen SA-Kapellen gespielt wurde.

Ich will damit den WDR nicht in eine paramilitärische Ecke rücken, aber ganz ehrlich: Musste das sein? Leben wir Redakteure und Moderatoren, darunter etliche Frauen, noch in den 70er Jahren? Könnten sie sich nicht mit dem *Furore-Verlag* oder dem *Archiv Frau und Musik* beraten, welche Kompositionen von Frauen sie ins Programm nehmen könnten, oder mit der *Kölner Hochschule für Musik*, die seit Langem ein Gleichstellungsprogramm betreibt, Werke von Frauen gezielt für ihre Bibliotheken ankauft und Komponistinnen, Dirigentinnen und Musikerinnen in einer speziellen Reihe – *La cité des dames* – vorstellt?

Es ist schwer, allgemeingültige Aussagen zu machen, wie es in den öffentlichen Konzertprogrammen aussieht; man wird Hunderte von Städten und Orchestern miteinander vergleichen müssen. Auf dem Programm des Kölner *Gürzenich-Orchesters* sehe ich selten Werke von Frauen – eigentlich fast nie. Das entspricht dem Fazit, zu dem 2015 das *Archiv Frau und Musik* kam, als es schrieb: „Interessiert man sich näher für den Komponistinnen-Anteil bei heimischen Konzertveranstaltern, so wird man – wenn man die Probe aufs Exempel macht und seine Tageszeitung auf Werke von Komponistinnen durchsucht – auch hier nur in Ausnahmefällen fündig“ und „solange höchst renommierte Rundfunkanstalten Komponistinnen noch als „seltene Spezies“ bezeichnen, scheint der Weg zur Gleichberechtigung noch weit zu sein.“

„50 zu 50 – noch längst nicht überall“, schließt das Archiv Frau und Musik seine Betrachtungen aus dem Jahr 2015. So ist es – und es ist sogar noch viel schlimmer. Von 130 Generalmusikdirektoren in Deutschland sind vier weiblich – das sind 3,8 Prozent, nämlich Ewa Strusińska in Görlitz, Joana Malwitz in Nürnberg, Anna Scryleva in Magdeburg und Julia Jones in Wuppertal. Nur zirka 8 Prozent aller Professuren für Komposition in Deutschland waren 2015 mit Frauen besetzt und das, obwohl der Anteil der weiblichen Studierenden in diesem Fach bei knapp 30 Prozent lag.

Überall in unserer Gesellschaft wird eine Quote gefordert: In der Politik, in der Industrie, an den Universitäten, den Museen – nur im Musikleben nicht. Eigentlich unbegreiflich. Ganz so schnell werden wir eine 50-Prozent-Klausel nicht durchsetzen können; dafür sind Komponistinnen und Dirigentinnen zu lange diskreditiert und unterdrückt worden. 2000 Jahre lang, um genauer zu sein. Diese Lücke lässt sich nicht durch ein Gesetz wegwischen. Aber zehn oder noch besser zwanzig Prozent Repräsentanz in öffentlich-rechtlichen Konzertprogrammen und im Rundfunk – sollten wir das nicht wenigstens nachdrücklich fordern? Wozu haben wir Rundfunkräte, wozu haben wir den *Deutschen Musikrat*?

Ich persönlich hatte bei der Vorbereitung dieses Vortrags das Gefühl, zu schnell aufzugeben, mich zu schnell zufrieden gegeben zu haben, um mich anderen, ebenfalls wichtigen Themen zuzuwenden. Ich kann daher nur mit dem dringenden Appell schließen: Lasst uns nicht nur forschen, sondern auch fordern. Machen wir unser Thema zu einem politischen. Ich wage zwar nicht daran zu glauben, aber es wäre mein Traum, wenn eines Tages auch nur ein Drittel aller schweizerischen und deutschen Musikerinnen für eine Woche nicht mehr spielen, singen,

unterrichten oder dirigieren würden, denn dann würde der Rest der Menschheit endlich merken:
ohne uns wird es still. Verdammt still.

ENDE