

Popmusik und Gender Politics

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
Definition: „Gender Studies“.....	2
Historische Sichtweisen des 19./20. Jahrhunderts.....	3
Die Frau innerhalb der Musikszene.....	7
Maßnahmen zur Frauenmusikförderung	10
Fazit.....	12
Literaturverzeichnis.....	14

Einleitung

Im Rahmen von Gender Studies im Sinne von Frauenforschung soll sich diese wissenschaftliche Hausarbeit mit der Rolle der Frau innerhalb der Musik und deren Kontextualisierung mit der Politik beschäftigen. Laut Susanne Keuchel begann die aktive Frauenmusikforschung erst in den 80ern des zwanzigsten Jahrhunderts¹, welche Erkenntnisse wurden bis jetzt in diesem Teilbereich der Musikwissenschaft gewonnen? Und in wie fern können diese Erkenntnisse mit Politik in Verbindung gesetzt werden? Es soll aufgeklärt werden in welcher Beziehung die Frau als Instrumentalistin, Komponistin Musik steht. Gibt es Unterschiede im Musizierverhalten zwischen Mann und Frau und hat sich diese im Laufe der Jahre gewandelt? Desweiteren sollen historische aber auch aktuelle Unterschiede in dem Beziehungsverhältnis von Musik und den beiden Geschlechtern dargestellt werden. In einem historischen Überblick soll die Rolle der Frau in der Musikszene durchleuchtet werden. Die notwendigen Informationen wurde durch Literaturrecherche erarbeitet.

¹ Vgl. Susanne Keuchel: Geschlechtsspezifische Musikforschung «Frauenforschung und «Genderstudies in der Musik erschienen in Musiksoziologie herausgegeben von Helge de-la Motte Haber und Hans Neuhoff

Definition: „Gender Studies“

Susan McClary hat wohl den Begriff „Gender Studies“ als eine der Ersten in Zusammenhang mit musikwissenschaftlicher Literatur benutzt. 1991 verfasste sie das eine Publikation mit dem Titel *Feminine Endings: Music Gender and Sexuality*.² Der Ursprung des Begriffes stammt laut Susanne Keuchel aber aus der „Sprachwissenschaft, in der man sowohl das Sprachverhalten als auch die Sprache selbst unter geschlechtsspezifischen Kriterien untersuchte“.³ Unter Berücksichtigung von postsrukturalistischen Strömungen nach Foucault, soll der Begriff „Gender Studies“ biologisch determinierte Geschlechterbetrachtung, welche als „künstlich geschaffenes Konstrukt“ verstanden wird, nicht beschreiben. „Gender Studies setzen sich zum Ziel die Mechanismen, wie die «natürlichen» Geschlechterunterschiede in unserer Gesellschaft determiniert werden zu entlarven, so daß sie ihre Legitimation verlieren.“⁴ Hinzuzufügen ist auch, dass wissenschaftliche Arbeiten innerhalb der Genderthematik nicht nur die Rolle der Frau sondern immer die der beiden Geschlechter in Betracht ziehen sollten.⁵

Als deutsche Wegbereiterinnen zu der Gender Thematik in der Musikwissenschaft gilt vor allem vor allem Eva Rieger, welche sich schon in den in den späten 70ern mit der Theantik beschäftigte und im Jahr 1981 ihre Publikation *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung* veröffentlichte⁶

Das Hauptaugenmerk der Gender Studies innerhalb der Musikwissenschaft richtet sich laut Susanne Keuchel auf „sozialhistorische Studien“. Darunter zumeist auf die drei Teildisziplinen „historische Bestandsaufnahme“ durch Quellenforschung und Analyse historischer Texte, „aktuelle Bestandsaufnahme“ durch „empirische Gegenwartsforschung“ und „Ursachenforschung“ anhand psychologischer, hirnpfysiologischer und unter anderem pädagogischen Forschungsansätzen.⁷

2 Vgl. Keuchel

3 Susanne Keuchel: *Geschlechtsspezifische Musikforschung* «Frauenforschung und «Genderstudies in der Musik erschienen in *Musiksoziologie* herausgegeben von Helge de-la Motte Haber und Hans Neuhoff, Laaber: Laaber-Verlag 2007 S.213

4 Ebd.

5 Vgl. Keuchel

6 <http://www.eva-rieger.de/publikationen.htm> letzter Zugriff 10.03.2012

7 Vgl. Keuchel

Historische Sichtweisen des 19./20. Jahrhunderts

Das 19. und auch das 20. Jahrhundert waren geprägt von einer männlich dominierten Musizierpraxis, zwar gab es auch damals schon musizierende Frauen und auch weibliche Komponisten wie zum Beispiel Fanny Hensel (1805-1847), Clara Schumann (1819-1896), oder Ethel Smyth (1858-1944). Jedoch war die Frau von der aktiven Teilhabe an der öffentlichen Musikkultur ausgeschlossen. So wird die Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts als eine „von Männern über Männer“ geschriebene dargestellt⁸. Auch auf die Tatsache, dass es für Frauen als unpassende oder gar unschickliche empfunden Instrumente gab soll hier aufmerksam gemacht werden. Schon vor dem 19. Jahrhundert galt zum Beispiel das Cello aufgrund der Spielhaltung als unsittlich. Dieses Unsittlichkeitsempfinden hielt sogar bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts an, beispielsweise weigerte sich das BBC Orchester bis in die 1930er weibliche Cellisten anzustellen. Als für die Weiblichkeit geeignete Instrumente galten Instrumente welche für den häuslichen Gebrauch bestimmt waren und auf denen sich die Musikerin selbst zum Gesang begleiten konnte. Ein weiteres Kriterium war, die Möglichkeit zur simultanen Wiedergabe von Harmonie und Melodie Tasteninstrumente wie das Cembalo, Klavier oder das Spinett, die Harfe und die Gitarre wurden dementsprechend großen Zuspruch von den Musikerinnen.⁹

Die Orchester im 18. und auch 19. Jahrhundert waren fast ausschließlich männlich besetzt. Eine Ausnahme in der Orchesterbesetzung stellte die Harfe dar, dieses Instrument wurde aufgrund der weiblichen Konnotation damals wie heute traditionell von Frauen gespielt¹⁰. Frauen hatten faktisch keinen Zugang zu den Orchestern, da die gesellschaftlichen Ressentiments gegenüber weiblichen Mitgliedern in den Orchestern zu groß waren. Und die Orchester prinzipiell keine Frauen anstellten.¹¹ Folgendes Zitat eines anonymen männlichen Dirigenten bestätigt dies:

„It would be like oil and water to put men and women in the same organization. Women musicians alone may be alright but they don't belong with men.“¹²

Neben eben genannten Ressentiments, existierten auch verbreitete Vorurteile gegenüber weiblichen Instrumentalisten, Musikerinnen galten als streitsam, unzuverlässig, wenig übergewillt und als zu schwach um lange Proben oder gar Konzertaufführungen zu überstehen. Dass diese „Argumente“ gegen Einsatz von Frauen in Orchestern nur mit Widerwillen von den Musikerinnen

8 Vgl Keuchel

9 Ebd

10Vgl. Keuchel

11Vgl. Pugh

12Aelwyn Pugh, Women in Music, Cambridge: Cambridge University Press 1991 S.19

dahingenommen wurden, bestätigt das Zitat von Ada Heinemann, einer Musikerin des New Yorks Atlantic Garden Music Hall Orchestras :

„A great many of us would hold our own with the majority of men. All we need is the chance“¹³

Dieses Verhalten führte dazu, dass Frauen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eigene Orchester gründeten, die sogenannten Damenorchester. Laut Literatur entstanden die ersten „nurweiblichen“ Orchester in Deutschland und Österreich. Diese Damenorchester spielten vor allem leichtere klassische Stücke und „popular music hall songs“ also Unterhaltungsmusik.¹⁴ Alleine in Deutschland gab es im Zeitraum zwischen 1894 und 1914 circa 300 Damenkapellen.¹⁵ Für einen großen Hörerkreis stellte die Hauptattraktion aber nicht die Musik dar, sondern allein der Anblick der musizierenden Damen. Neben den Bestrebungen Unterhaltungsmusik darzubieten gab es Frauenorchester, welche ihr Tätigkeitsfeld innerhalb der E-Musik ansiedelten. Insbesondere seien hier das 1888 gegründete *Boston Fadette Lady Orchestra* und das *New York Women String Orchestra* genannt. Anfang des 20. Jahrhunderts kamen immer mehr Frauenorchester mit 80 oder sogar mehr Mitgliedern auf beispielsweise das *American Women's Symphony Orchestra* oder das *Women' Symphony Orchestra of Chicago*.¹⁶ Laut Pugh kamen die ersten gemischten Orchester in England und den USA auf. In England sorgten vor allem die Bestrebungen des Dirigenten Henry Wood für ein „mixed bathing in the sea of music“¹⁷, in den USA hingegen gelten das San Francisco Symphony Orchestra sowie das Pittsburg Symphony Orchestra als erste gemischte Orchester. Den größten Umbruch in der Orchesterbesetzung stellte wohl der zweite Weltkrieg dar, da die Männer für den Kriegsdienst eingezogen wurden, war es nun an der Zeit die frei gewordenen Orchesterstellen auch mit Frauen zu besetzen. Weibliche Musiker erhielten somit die Chance sich nachhaltig zu etablieren und konnten auch noch nach Kriegsende ihre Anstellung im Orchester aufrecht erhalten. Jedoch gab es nach wie vor Anitpathien gegenüber Musikerinnen. 1959 beschwerte sich der englische Dirigent Sir Thomas Beecham:

„ A pretty (women) will distract the other musicians, and an ugly one willl distract me“¹⁸

Dieses Zitat bestätigt, dass sich althergebrachte Ressentiments gegenüber Frauen in der Musik

13Ebd.

14Ebd.

15Vgl. Keuchel

16Vgl. Pugh

17Aelwyn Pugh, *Women in Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1991 S.20

18 Aelwyn Pugh, *Women in Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1991 S.19

äußerst langwierig halten konnten. Sogar bis in die späten siebziger Jahre hielten sich diese Antipathien gegenüber Frauen in Orchestern, so antwortete Karajan 1979 in einem Zeitungsinterview, dass:

„[Frauen] *in die Küche und nicht ins Synphonieorchester gehören*“¹⁹

Neben den weiblichen Bestrebungen in der Orchester und E-Musik fuß zu fassen, gelang es den Frauen sich auch in der Jazz- und Tanzmusik zu bestätigen. Da auch in diesem Bereich die gleichen Antipathien wie in der E-Musik gegenüber Frauen vorherrschten, schlossen sich auch hier Frauen zusammen um gemeinsam ihrer Passion nach zu gehen. Hierbei seien insbesondere *The International Sweethearts of Rhythm* und *The Ivy Benson All-Girl Dance Band* erwähnt. Die Jazzband *The International Sweethearts of Rhythm* wurde in den 1940ern gegründet und bestand aus schwarzen und weißen weiblichen Musikern. Diese Band war derzeitig sehr beliebt und genoss großes Ansehen, sie galt sogar als „Greatest Girl Band in America“²⁰ und absolvierte Touren durch die USA, Frankreich, Belgien und Deutschland. *The Ivy Benson All-Girl Dance Band* hatte sich der Swingmusik verschrieben und war besonders während des zweiten Weltkrieges bei in Deutschland stationierten amerikanischen Truppen beliebt. Ein großes Manko der weiblichen Musiker war aber, dass sie nie die Chance hatten das Improvisieren zu erlernen. Die Solos wurden bei der *Ivy Benson All-Girl Dance Band* auskomponiert, Note für Note auswendig gelernt und dann live wiedergegeben.²¹ Nach dem zweiten Weltkrieg, ist fest zu stellen, dass es zwar weibliche Künstler gab. Jedoch war die Rolle der Frau innerhalb der populären Musik der letzten Dekaden eher als Interpretin und Vokalistin denn als praktizierende Instrumentalistin einzuordnen. Die 1950er waren von der maskulin geprägten Blues und Rock'n'Roll Musik geprägt, aber auch hier gab es mitunter Frauen die sich etablieren konnten zum Beispiel Ruth Brown oder Big Mama Thornton.²² Ende der 50er und Anfang der 60er kamen die ersten *Girl Groups* auf welche die damaligen Charts dominierten. Die wohl bekanntesten *Girl Group* waren The Supremes, The Marvelettes und The Ronettes. Bei den *Girl Groups* ist aber wiederum festzustellen, dass deren Mitglieder keine eigenständigen individuellen Künstler waren, sondern ein Teil eines vermarkteten und bewusst inszenierten Bandkonzeptes, bei denen der Schwerpunkt nicht auf einzelne Bandmitglieder sondern auf die Gruppe an sich gelegt wurde. So hatte die Gruppe The Supremes im Laufe ihrer Karriere über mindestens zehn verschiedene Sängerinnen, welche zumeist dem Publikum namentlich unbekannt waren. Vergleicht man dies mit der Situation von männlichen

¹⁹ Eva Rieger, *Frau und Musik* zweite Auflage, Kassel: Furore Verlag 1990. S11

²⁰ Aelwyn Pugh, *Women in Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1991 S.20

²¹ Vgl. Pugh

²² Julie C. Dunbar, *Women, Music, Culture an Introduction*, New York: Routledge 2011

Bands stellt man fest, dass dort das Marketing eher das Individuum gefördert hat. So waren zum Beispiel die Namen der Mitglieder von den Beatles sehr wohl einer breiten Schicht bekannt, The Supremes oder The Marvelettes wurden nur als Gruppe mit auswechselbaren Mitgliedern wahrgenommen.²³ In den 1970ern konnten einige Frauenbands im Bereich der Rockmusik Fuß fassen. Als eine der ersten Frauenrockbands gilt nach Pugh die Band *Fanny* welche den Weg für Bands wie *Isis*, *Bertha* und *Pride of Women* ebneten sollte, den „richtigen Durchbruch“ von Frauenbands in der Rockmusik gelang laut Literatur aber erst Bands wie zum Beispiel The Bloods, the Slits, Snatch, Bodysnatchers²⁴ oder auch Suzy Quatro.²⁵ In den 1980ern gab es neben den medial und von der Musikindustrie inszenierten Bekanntheiten Madonna, Cindy Lauper, etc. aber auch Frauenbands wie *Fuzzbox* oder *The Bangles*, oder *Bananrama*. Diese konnten ebenfalls Erfolge für sich verbuchen. Als deutsche Vertretung von Frauen in der Musik soll Nina Hagen hier nicht unerwähnt bleiben. Die 1990er waren ebenfalls von medial inszenierten Interpretinnen geprägt, Britney Spears, Pink!, Christina Aguilera, etc. prägten unter anderem das Frauenbild innerhalb der populären Musik. Ab der Jahrtausendwende waren vor allem weibliche Interpreten wie Rihanna, Lady Gaga, etc. wahr zu nehmen. Betrachtet man sich nun die Hits von den zuletzt genannten Interpreten genauer stellt man nach Komponistenrecherche bei der Gema fest, dass die wenigsten der zuletzt genannten Interpreten selbst ihre Stücke komponiert haben. So sind zum Beispiel bei dem Titel „Oops i did it again“ von Britney Spears, Rami Yacoub und Martin Karl Sandberg als Komponist und Textdichter eingetragen.²⁶ Natürlich lässt dieses ein Beispiel keine allgemeingültigen Rückschlüsse auf die Position der Frau in der Musik zu, es zeigt jedoch gewisse Tendenzen auf. Die Rolle der Frau innerhalb der kommerziellen populären Musik ist mehr die der Interpretin sprich Sängerin als die der eigenständigen Künstlerin.

23 Vgl. Dunbar

24 Vgl. Pugh S.28

25 Helen Reddington, *The Lost Women of Rock Music*, Hampshire: Ashgate 2007 S.17

26 <https://online.gema.de/werke/searchArea.do> letzter Zugriff 14.03.2012

Die Frau innerhalb der Musikszene

Nach dem geschichtlichen Überblick soll nun geklärt werden, welchen Status die Frau in der Musikszene hat. Betrachtet man sich aktuellere Statistiken zum Thema Frau als Instrumentalistin, stellt man fest das die tradierten Vorstellungen von für Frauen als passend empfundene Instrumente immer noch bestand haben. Laut den Ergebnissen einer europäischen Orchesterbefragung von 2002 liegen für die Instrumente Cello, Harfe, Flöte und Violine deutlich mehr Bewerbungen vor als für Posaune, Schlagwerk, Bass und Fagott. Nach dieser Orchesterbefragung spielt besonders für die zuletzt benannten Instrumente der „Gender-Aspekt“ eine nicht zu verneinende Rolle bei einer möglichen Einstellung. Keuchel spricht sogar von einer „*Nichtberücksichtigung von weiblichen Musikern bei der Besetzung von Instrumenten wie Posaune, Schlagwerk oder Baß*“. ²⁷ Laut einer Publikation des Deutscher Kulturrat e.V. sind die Frauen in der E-Musik gerade in den Leitungspositionen stark unterrepräsentiert. In der künstlerischen Orchesterleitung lag der Frauenanteil im Jahre 2000 bei unter 2% , in der betrieblichen Leitung lag der Frauenanteil im selben Zeitraum bei ca. 9%. In Bereich der Orchestervorstände sieht die Position der Frau schon besser aus, hier liegt der Frauenanteil im Jahre 2000 bei ca. 15%. der Orchestervorstände. Auch in anderen Betätigungsfeldern im Bereich Musik sind die Frauen stark unterrepräsentiert beispielsweise waren im Jahr 2000 gerade einmal 22% der Professoren weiblich und nur 15 % der Preisträger waren Frauen. Im akademischen Mittelbau sind die Frauen ebenfalls unterrepräsentiert, im Jahr 2000 lag der Frauenanteil bei 36 %. In der Mehrzahl befinden sich die Frauen nur im Bereich des Musikstudiums hier lag der Frauenanteil bei 56%. Generell kann gesagt werden, dass der Frauanteil sinkt, „*je höher, ehrenvoller, machtvoller und lukrativer die Positionen*“ [werden].²⁸

In der Pop und Rockmusik ist der Frauenanteil sogar noch geringer nach einer Studie aus dem Jahr 1993 liegt der Anteil der weiblichen Instrumentalisten gerade mal bei 7%, und es ist anzunehmen, dass sich dieses Verhältnis in denn letzten Jahren auch nicht merklich verändert hat.²⁹ So liegt nach Angaben des Musikinformationszentrums der Frauenanteil bei Studenten der Jazz- und Populärmusik gerade einmal bei 24%. Bedenkt man, dass bei diesen 24% auch Vokalstudenten enthalten sind, so wird die der Anteil von weiblichen Instrumentalstudenten wiederum deutlich geringer.³⁰ Eine Finnische Studie kam zu ähnlichen Ergebnissen:

²⁷Vgl. Keuchel S.216

²⁸ Vgl. Frauen in Kunst und Kultur II 1995 – 2000

Partizipation von Frauen an den Kulturinstitutionen und an der Künstlerinnen- und Künstlerförderung der Bundesländer Redaktion: Jens Leberl, Gabriele Schulz S.39 ff

²⁹Vgl. Keuchel S.216

³⁰Vgl. <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik10.pdf> letzter Zugriff 18.03.2012

„Rock music has been -and to a certain extent still is- an even more male area than classical music. Both playing and composing belong to men, with women relegated mainly to singing“³¹

Es ist auch interessant zu sehen, dass der Anteil von weiblichen Studenten in den pädagogischen beziehungsweise therapeutischen Musikstudiengängen höher ist als der Männeranteil. Laut Statistiken des Musikinformationszentrums von 2011 liegt der Frauenanteil in der Studienrichtung Rhythmik bei 92%, in der Studienrichtung Musikerziehung im freiem Beruf und an Musikschulen liegt der Frauenanteil bei 62% und bei der Studienrichtung Lehramt Musik bei 60 %. Auch die Studienrichtung Gesang ist mit über 66% stark von Frauen dominiert. Bei den Studiengängen Komposition, Dirigieren und Tonmeister, also bei den leitungs- und führungsorientierten Fachbereichen der Musik ist wiederum festzustellen, dass Frauen mit einem Anteil von 29, 36, und 25 % wiederum stark unterrepräsentiert sind.³² In den Führungspositionen des Musikmanagements bei der Leitung von Musikschulen oder auch bei Promotionen oder Habilitationen sind laut Keuchel die Frauen ebenfalls unterrepräsentiert.³³

Wie ist diese Unterrepräsentation der Frau aber nun zu erklären, welche Erläuterung zu dem geringen Frauenteil in Leitungspositionen und zur Rolle der Frau als Instrumentalistin hält die Literatur bereit? Keuchel verweist insbesondere auf den amerikanischen Begriff der „Gate-Keeper-Prozesse“ aus der Massenkommunikation. „Gate-Keeper“ bezeichnet einen Personenkreis, der das „Gate für irgendeine aus dem Netzwerk der sozialen Kommunikation kommende Botschaft öffnet o. schließt, wodurch beachtliche Macht u. Einfluss auf die Gesellschaft ausgeübt wird.“³⁴ Da gerade in dem Bereich Musik die männlichen Gate-Keeper überproportional vertreten sind, kommt es deswegen zu Marginalisierung von Frauen im Musiksektor. Diese Gate-Keeper-Prozesse kommen zum Beispiel bei der Vergabe von Preisen oder Stipendien zum tragen. Man hat festgestellt dass der Anteil von weiblichen Preisträgern steigt, wenn mehr Frauen innerhalb der Jury vertreten sind.³⁵ Eine weitere Erklärung für die Unterrepräsentanz liegt in den „männlichen Seilschaften“ und in den dadurch mangelnden weiblichen Netzwerken. Neben diesen genannten Gründen sorgt auch die „schwere Vereinbarkeit von Familie und Beruf“³⁶ für den Mangel an Frauen im künstlerischen aber auch im organisatorisch, leitenden Musikbereich. Keuchel verweist gerade hierzu auf die ungewöhnlichen Arbeitszeiten von Künstlern welche nicht zwangsläufig von der Kinderbetreuung aufgefangen werden. Psychologische Ansätze werden ebenfalls herangezogen um die niedrige

31 Auli Irjala, *A minority in music. Woman as professional Composers and Musicians*, in: Arts Council of Finland, Working Papers Nr, 17, 1992 S.4

32 Vgl. <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik10.pdf> letzter Zugriff. 17.03.2012

33 Vgl. Keuchel

34 Keuchel S.217

35 Vgl. Keuchel

36 Ebd.

Frauenquote zu erklären, nach entwicklungspsychologischen Erkenntnissen spielen gerade „*geschlechtsspezifische Vorbilder*“ eine große Rolle. Zum Beispiel hat man festgestellt, dass die Anzahl der weiblichen Studenten an Musikhochschulen größer ist, wenn auch mehr weibliche Dozenten angestellt sind. Natürlich sind tradierte Rollenbilder und Klischees nach dem Motto: „Frauen spielen kein Schlagzeug“ für den geringen Frauenanteil mit verantwortlich. Nach einer Untersuchung der Hochschule für Musik und Theater Hamburg 1999/2000 werden tradierte musikalische Rollenbilder immer noch im Schulunterricht weitergetragen. Diese Untersuchung fand heraus, dass Schulmusikbücher Frauen überwiegend mit weibliche konnotierten Musikinstrumenten (Harfe, Blockflöte, etc.) abbilden. Dies führt unter anderem schon in jungen Jahren zu einer Implementierung von gängigen musikalischen Geschlechterklischees.³⁷ Annie Whitehead, einer der führenden Jazz-Posaunisten, war während ihrer Jugend genau diesen tradierten Vorstellung von „geschlechtsspezifischen Musikinstrumenten“ ausgesetzt:

„I wanted to play tuba at first, but they wouldn't let me. They didn't say it's because I was a girl, they said 'You couldn't possibly play tuba, it's much too big and you're much too small.“³⁸

Carol Kaye, eine der bekanntesten und respektiertesten weiblichen E-Bassisten musste sich ebenfalls in der von Männer dominierten Studiomusikerszene etablieren und sich gegen gängige Vorurteile gegenüber Frauen durchsetzen

„They [the male players] did their best to break me, because they don't believe in women, but i proved to them that i could play my instrument. I stuck up for myself, but in a nice way without destroying the man's ego. Once i established my playing abilities, it was easy. I was no longer a female oddity.“³⁹

Wie es schwer für weibliche Musiker ist sich in der Musikszene zu etablieren beweist folgendes Zitat von Carol Colman, die Bassistin von Kid Creole and the Coconuts:

„You have to be twice as smart, twice as tough and twice as good as the men just to get to the bottom of the rank where you can eat and pay your rent.“⁴⁰

37 Vgl. Keuchel

38 Aelwyn Pugh, *Women in Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1991 S.9

39 Helen Reddington, *The Lost Women of Rock Music*, Hampshire: Ashgate 2007 S.175

40 Aelwyn Pugh, *Women in Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1991 S.9

Maßnahmen zur Frauenmusikförderung

Welche Konsequenzen hatte die Unterrepräsentanz von Frauen innerhalb der Musikszene ? Gab es Bestrebungen seitens musikalisch aktiver Frauen der strukturellen Benachteiligung entgegenzuwirken ? Auf diese Fragen soll nun eingegangen werden.

1979 wurde der Verein Frau und Musik Internationaler Arbeitskreis e.V. von Musikwissenschaftlerinnen, Komponistinnen und anderen Musikinteressierten gegründet um sich mit der Situation von musizierenden Frauen in Vergangenheit und Gegenwart auseinander zu setzen.⁴¹ Um dieses Ziel zu erreichen und die Ergebnisse der Auseinandersetzung auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen wurde entschlossen das Archiv Frau und Musik zu gründen. Dieses Archiv hat seinen Sitz in Frankfurt am Main, und umfasst nach eigenen Angaben über 20.000 Medieneinheiten zum Thema Frau und Musik darunter Kompositionen, Sekundärliteratur, Konzertprogramme, Presseveröffentlichung und graue Literatur. Der Schwerpunkt des Archives liegt aber eher auf der E-Musik als auf der U-Musik⁴² 1984 wurde der Verein Frauen machen Musik e.V. ins Leben gerufen um musikschaaffende Frauen zu vernetzen und sie der Öffentlichkeit zu präsentieren. Dies soll somit eine Plattform für den „*interdisziplinären Austausch der verschiedenen Genres und Musikstile in der Popmusik*“⁴³ für Frauen schaffen. Auch die Förderung von Künstlerinnen und Musikerinnen gehört zum selbstgesteckten Aufgabenbereich des Vereines. Im Gegensatz zu dem Archiv Frau und Musik legt der Verein Frauen Machen Musik e.V. die Schwerpunkte aber auf die U-Musik also Pop-, Rock- und Jazzmusik. Durch musikpädagogische Projekte (Bandcoachings, Workshops etc.) versucht der Verein gezielt junge Musikerinnen zu unterstützen und bietet durch die Veranstaltung von Konzerten eine Möglichkeit Musik von „Frauenbands“ der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. 1990 eröffnete der Verein das Frauen Musik Büro in Frankfurt am Main. Dieses Büro ist „*Anlauf- und Kontaktstelle für Frauen im Musik-Business, für Veranstalter und für die verschiedensten Kulturinitiativen*“⁴⁴. Eine weitere Funktion des Frauen Musik Büros ist neben der Organisation des musikpädagogischen Projektes „Sisters“ auch die Herausgabe des Onlinemagazines Melodiva mit dem Schwerpunkt Frauen in der Populärmusik.⁴⁵ Inwiefern aber dieses Onlinemagazin in der Öffentlichkeit wahr genommen wird ist aber unbekannt. Im Jahr 1994 fand das erste Frauenmusikfestival im Hunsrück statt, bei diesem Festival handelt es sich um eine Veranstaltung welche ausschließlich von Frauen für Frauen

41 http://www.miz.org/details_139_573.html

letzter Zugriff 19.03.2012

42 <http://www.archiv-frau-musik.de/cms/uber-das-archiv>

letzter zugriff 18.03.2012

43 <http://www.frauenmusikbuero.de/fmb/konzept.html>

letzter Zugriff 19.03.2012

44 <http://www.frauenmusikbuero.de/fmb/geschichte.html>

letzter Zugriff 19.03.2012

45 Ebd.

bestimmt und organisiert ist. Das Frauenmusikfestival findet seit 1994 ungefähr alle zwei Jahre statt.⁴⁶ Auch in Berlin gibt es aktuelle Bestrebungen das Musizieren von Frauen zu fördern, beispielsweise veranstaltet der Ruby Tuesday e.V. in Kooperation mit der Landesakademie für Musik unter dem Namen Girls On Stage - Hip Hop & Rock Camp für Mädchen Musik-/Instrumental Workshops für Mädchen um diese zum aktiven Musizieren zu ermutigen.⁴⁷

46 http://www.frauenmusikfestival.de/web-content/de/01/01_2_festival.html letzter Zugriff 19.03.2012

47 http://www.landesmusikakademie-berlin.de/index.php?id=18&tx_eventmanager_pi2%5Bevent%5D=2530&tx_eventmanager_pi2%5Baction%5D=show&tx_eventmanager_pi2%5Bcontroller%5D=Event letzter Zugriff 19.03.2012

Fazit

In der traditionellen Musiktheorie spricht man immer noch von weiblichen beziehungsweise männlichen Kadenzzeiten wobei die männlichen Kadenzzeiten auf den starken Zählzeiten aufhören und die weiblichen Kadenzzeiten auf den schwachen Zählzeiten. Auch die Tatsache dass Dur und Moll als «Geschlechter» aufgefasst werden, lässt in Hinblick auf Gender zu denken übrig. Der Durdreiklang wird als männlich aufgefasst und der Molldreiklang als sein weibliches Gegenstück. McClary verweist hierzu auf die Konnotation mit den Begriffen schwach und stark, wobei der Begriff „maskulin“ mit „stark“ und „feminin“ mit „schwach“ konnotiert ist. Des Weiteren macht McClary darauf aufmerksam, dass das Maskuline (wie zum Beispiel der Durakkord) als normal beziehungsweise als Standard gilt, was zum Umkehrschluss führt, dass das weibliche als abnormal, im Sinne einer Abweichung zu betrachten ist.⁴⁸ Interessant wäre hierbei zu erfahren wie bewusst dem Mitgliedern unserer Gesellschaft dieser Zusammenhang zwischen männlich-normal und weiblich-abnormal ist und inwiefern dieser Zusammenhang das Handeln innerhalb der Gesellschaft bestimmt. Unter Berücksichtigung dieser Erkenntnisse können nun Parallelen zu der Situation der Frau im Musikgeschehen gezogen werden. Wenn zum Beispiel das „Männliche“ sprich der musikschaaffende Mann als Standard in unserer heutigen Gesellschaft gilt, so ist es doch nicht verwunderlich, dass die musikschaaffende Frau also das „Weibliche“ eher eine Ausnahme darstellt und somit die Frau im Musikgeschehen faktisch unterrepräsentiert ist.

Auch auf Perzeption der Stimme soll hierzu eingegangen werden. Laut Dunbar ist gerade die Stimme eng mit Alter, Emotion, und Geschlecht verbunden. So ist es uns möglich weibliche von männlichen Stimmen zu unterscheiden. In der Pubertät erfährt die Stimme einen Wandel und verliert das „Kindliche“ gewinnt aber das „Erwachsene“. Bei Männerstimmen kann dieser Wandel durch den Stimmbruch klar vollzogen werden. Die Situation bei Frauen ist jedoch eine Andere. Hier kann nach Dunbar kein fester Zeitpunkt ausgemacht werden an dem die Stimme eben jenen Wandel erfährt. Dies führt dazu dass Frauenstimmen als „weniger Erwachsene“ wahr genommen werden und somit ihnen somit weniger Autorität zu gesprochen wird. Die Frau als Träger der Frauenstimmen bewahrt somit ihre kindliche Vulnerabilität und wird aufgrund dieser „Kindlichkeit“ benachteiligt. Hat somit weniger Macht.⁴⁹

Betrachtet man nun folgendes Zitat von Max Weber aus dem Jahr 1919 wird der Zusammenhang zur Politik erklärbar:

48 Vgl. Susan McClary, *Feminine Endings Music Gender and Sexuality*, London University of Minnesota Press 1991 S.9 ff

49 Julie C.Dunbar, *Women, Music, Culture an Introduction*, New York: Routledge 2011 S.176

„Politik ist das Streben nach Machtanteil oder nach Beeinflussung der Machtverteilung“⁵⁰

Nach Weber beruht Politik auf Macht, und allein schon die Minderheit der Frau in der Musikszene verdeutlicht das Machtverhältnis zu Gunsten des Mannes.

Da Frauen, sei es durch biologische Faktoren, wie die erwähnte Stimme oder durch gesellschaftlich Quasi-Konventionen (hiermit sollen die Konnotation von weiblich/abnorm gemeint sein) weniger „Machtanteile“ in der Musik besitzen wird der Zusammenhang zur Politik offensichtlich.

⁵⁰ Regina Braach, Eric Voegelins Politische Anthropologie, Würzburg: Königshausen&Neumann 2003 S.12

Literaturverzeichnis

-Regina Braach, Eric Voegelins Politische Anthropologie, Würzburg: Königshausen&Neumann 2003

-Julie C.Dunbar, Women, Music, Culture an Introduction, New York: Routledge 2011

-Aelwyn Pugh, Women in Music, Cambridge: Cambridge: University Press 1991

-Helga DelaMotte-Haber, Hans Neuhoff, Musiksoziologie, Laaber: Laaber-Verlag 2007

-Helen Reddington, The Lost Women of Rock Music, Hampshire: Ashgate 2007

-Auli Irjala, *A minority in music. Woman as professional Composers and Musicians*, in: Arts Council of Finland, Working Papers Nr, 17, 1992 S.4

-Eva Rieger, Frau und Musik zweite Auflage, Kassel: Furore Verlag 1990

-Frauen in Kunst und Kultur II 1995 – 2000

Partizipation von Frauen an den Kulturinstitutionen und an der Künstlerinnen- und Künstlerförderung der Bundesländer Redaktion: Jens Leberl, Gabriele Schulz

-Susan McClary, *Feminine Endings Music Gender and Sexuality*, London: University of Minnesota Press 1991