

Lilli Mittner

Möglichkeitenräume norwegischer Komponistinnen

Perspektiven des Arbeitsgesprächs des
Forschungszentrums Musik und Gender 2011

»Of course, I didn't become a composer to be a feminist [...]«¹

Therese Birkelund Ulvo

Norwegen: »Hafen der Geschlechtergerechtigkeit«?

Der »Global Gender Gap Report«², in dem die Differenz der Geschlechter anhand von Indikatoren aus den Gebieten Wirtschaft, Gesundheit, Bildung und Politik gemessen wird, platziert die skandinavischen Länder schon seit mehreren Jahren auf den vordersten Plätzen. 2008 lag Norwegen sogar auf Platz 1. Die Unterschiede zwischen den Geschlechtern waren damit in keinem anderen Land geringer. Zum sechsten Bericht des »Committee on the Elimination of Discrimination against Women« 2003 bezeichnete der UN-Ausschuss für die Beseitigung jeder Form von Diskriminierung der Frau Norwegen als »Hafen der Geschlechtergerechtigkeit«.³

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, wenn im Artikel »Norwegen« in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* über komponierende Frauen des 19. Jahrhunderts zu lesen ist: »Aufgrund der liberalen Einstellung der norwegischen Musikwelt bekamen sie [...] oft Anerkennung und Unterstützung. Schon in den 1840er Jahren – zu einem Zeitpunkt, als der Markt noch relativ begrenzt war – konnten weibliche Komponisten ihre Musikstücke veröffentlichen. Frauen wurden für staatliche Künstlerstipendien empfohlen, und als ausübende Künstlerinnen wurde vielen von ihnen beachtliche Würdigung zuteil.«⁴ Die Sichtbarkeit von

1 Vgl. Deutschlandfunk-Bericht über das fmg-Arbeitsgespräch 2011 vom 17.01.2011 von Magdalene Melchers, URL: <https://soundcloud.com/tbulvo/dlfmusikk> (Abrufdatum: 02.05.2015).

2 Vgl. World Economic Forum, *The Global Gender Gap Report 2014*. URL: <http://reports.weforum.org/global-gender-gap-report-2014/rankings/> (Abrufdatum: 02.05.2015). Deutschland lag 2014 auf Platz 14.

3 Vgl. Marion Siebold, *Gleichstellungspolitik in Norwegen*. *GenderKompetenzZentrum*, URL: <http://www.genderkompetenz.info/genderkompetenz-2003-2010/gendermainstreaming/Strategie/Gleichstellungspolitik/laenderstudien/Norwegen/quellen/index.html/> (Abrufdatum: 02.05.2015).

4 Vgl. Harald Herresthal, Artikel »Norwegen, Abschn. I-IV«, in: *MGG* 2, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 2004, Sp. 250–273, hier: Sp. 254.

komponierenden Frauen in Überblicksdarstellungen und Lexika zur norwegischen Musikgeschichte deutet darauf hin, dass sie in dieser europäischen Region seit dem 19. Jahrhundert vergleichsweise leicht im Komponistenberuf wirksam werden konnten. Wie ist dies mit den bisherigen Erkenntnissen der internationalen Frauen- und Geschlechterforschung in Einklang zu bringen, die gerade für das Handlungsfeld des Komponierens vielfältige geschlechtsspezifische Ausschlussmechanismen, Hindernisse und Barrieren konstatiert?⁵ Konnten komponierende Frauen in einem Land, das noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als rückständig und peripher galt, unter günstigeren Bedingungen handeln als in anderen europäischen Regionen oder entsteht dieser Eindruck vielmehr unter dem Einfluss aktueller Studien zur Gleichstellung der Geschlechter oder gar stereotyper Vorstellungen von Skandinavien? Wie beschreiben komponierende Frauen in Norwegen heute ihren Handlungsspielraum?

Diesem Fragehorizont wandte sich das internationale Arbeitsgespräch *musikk || musik. Möglichkeitsräume norwegischer Komponistinnen*⁶ zu, das vom 13. bis 15. Januar 2011 am *Forschungszentrum Musik und Gender* stattfand und deutschen und norwegischen Komponistinnen, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus den Bereichen Musikwissenschaft, Kulturwissenschaft, Genderforschung, Skandinavistik, Politik sowie aus dem Bibliothekswesen und dem Kulturmanagement ein Diskussionsforum bot. Neben der Gleichstellungsproblematik im Komponistenberuf aus historischer und aktueller Perspektive ging es in dem vom *Forschungszentrum Musik und Gender*, dem Förderpool Gender und dem Projektförderpool der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover finanzierten Projekt um Kulturvermittlung. Wissenschaftlich wie künstlerisch wurde im Arbeitsgespräch des *Forschungszentrums Musik und Gender* und in vier Konzerten die Vielfalt gezeigt, mit der komponierende Frauen in Norwegen aktiv und kreativ wurden und werden.⁷

Mit Cecilie Ore (*1954) und Therese Birkelund Ulvo (*1982) waren Komponistinnen zweier Generationen dazu eingeladen, über ihre Erfahrungen in der Rolle als komponierende Frau zu berichten. Während Cecilie Ore ihren Vortrag mit »Music and Misogyny« betitelte und erstmals »offen von einer zuvor stets verdrängten Dis-

- 5 Vgl. u. a. Nancy B. Reich, »European Composers and Musicians, ca. 1800–1890«, in: *Women & Music. A History*, hrsg. von Karin Pendle, Bloomington u. a. 1991, S. 97–122 sowie Sigrid Nieberle und Sabine Fröhlich, »Auf der Suche nach den ungehorsamen Töchtern: Genus in der Musikwissenschaft«, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hrsg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 292–339.
- 6 Konzeption und Durchführung: Darlén Bakke, Lilli Mittner und Ulf Pankoke in Zusammenarbeit mit dem *Forschungszentrum Musik und Gender*, der Hannoverschen Gesellschaft für Neue Musik sowie dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover und dem Sprengel Museum Hannover.
- 7 Das ausführliche Programm ist abrufbar auf der Homepage des Projektes *Musikk || musik. Möglichkeitsräume norwegischer Komponistinnen*. URL: <http://www.musikk-musik.de> (Abrufdatum: 02.05.2015).



kriminierung«⁸ sprach, wies Therese Birkelund Ulvos ebenso subjektiver, höchst sensible Punkte ansprechender und dadurch umso berührenderer Vortrag in eine andere Richtung. Sie fragte: »Contemporary Music – is Gender an Issue?«. Hilde Holbæk-Hanssen, damals Senior Advisor beim Norwegischen Musikinformationszentrum und Schlüsselfigur im norwegischen Musikleben, erörterte in ihrem Beitrag »Do I really Have a Special Strategy to Promote a Woman Composer?« Gründe für die Unterrepräsentation von Komponistinnen in der aktuellen norwegischen Musikproduktion. Aus musikhistorischer Perspektive hob der norwegische Musikwissenschaftler Harald Herresthal den bedeutenden Einfluss von Frauen auf die Veränderungsprozesse der norwegischen Musikkultur seit dem 19. Jahrhundert hervor und unterstrich die Rolle der »Musik als Möglichkeitsraum« im Rahmen der Frauenemanzipation. Eine vergleichende, Narrative des als vorbildlich liberal und egalitär geltenden Nordens kritisch hinterfragende Perspektive nahm der Politologe, Kulturwissenschaftler und Nordeuropaforscher Bernd Henningsen ein. Er stellte das Bild des Nordens aus mitteleuropäischer Sicht auf den Prüfstand und machte dabei die »Diagnosen von sozialer Wärme, von Gerechtigkeit, relativem Wohlstand und hoher Bildung, von kultureller, ›nordischer‹ Besonderheit«⁹ als idealisierte nationale Konstruktionen kenntlich. »Anderen europäischen Ländern [...] diene ›der Norden‹ als Projektionsfläche für Phantasien und Hoffnungen und so der Kompensation empfundener Mängel.«¹⁰

Zwei Promotionsprojekte sollten den Blick auf norwegische Komponistinnen der Vergangenheit lenken: Lena Haselmann, Sängerin und Musikhistorikerin, stellte erste Ergebnisse ihres an der Edvard-Grieg-Forschungsstelle an der Universität der Künste Berlin angesiedelten Promotionsprojektes »Norwegische Musikstudentinnen in Berlin am Beispiel Agathe Backer Grøndahls (1847–1907)«¹¹ vor und Astrid Kvalbein, ebenfalls Sängerin und Doktorandin an der Musikhochschule in Oslo, präsentierte »The Female Composer and Modernity: Pauline Hall (1890–1969) as Controversi-

8 Vgl. Christina Fellenberg, »musik | musik. Möglichkeitsräume norwegischer Komponistinnen«. Internationales Arbeitsgespräch Hannover, 13. bis 15. Januar 2011. [Kongressbericht], in: »*Dahin...*« *Musikalisches Reiseziel Rom. Projektionen und Realitäten* (= Jahrbuch Musik und Gender 4), hrsg. von Sabine Meine und Rebecca Grotjahn, Hildesheim 2011, S. 158–159, hier: S. 158.

9 Vgl. Abstract zu Bernd Henningsens Vortrag »Was ist anders? Was ist gleich? Zur positiven Konstruktion norwegischer Politik und Kultur – eine vergleichende Perspektive« unter der URL: <http://www.musikk-musik.de/Arbeitsgespräch%20Abstracts%20Henningsen.html> (Abrufdatum: 02.05.2015).

10 Vgl. Fellenberg, »musik | musik« (wie Anm. 9), S. 159 sowie Bernd Henningsen, »Der Norden: eine Erfindung. Das europäische Projekt einer regionalen Identität«, in: *Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region*, hrsg. von Bernd Henningsen, Berlin 2002, S.17–36, hier: S. 20.

11 Vgl. Lena Haselmann, *Professionelle Musikausbildung im 19. Jahrhundert in Norwegen und Impulse aus Berlin. Dargestellt am Beispiel Agathe Backer Grøndahls*, Dissertationsschrift, von der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim angenommen im Dezember 2014.

al and Conventional?«. ¹² Die langjährige und unter Musikforschenden an der Norwegischen Nationalbibliothek mittlerweile legendäre Bibliothekarin Inger Johanne Christiansen richtete ihren Blick auf Recherche und Zugänglichkeit musikhistorisch relevanter Quellen, stellte sogenannte »versteckte Quellen« in Zeitschriften, Konzertprogrammen, Notizbüchern u. v. m. vor und machte darauf aufmerksam, dass die spannendsten Fundstücke keineswegs im Hauptkatalog der norwegischen Nationalbibliothek verzeichnet sind.

Das Arbeitsgespräch zielte nicht nur auf die Darstellung vergangener und gegenwärtiger Bedingungen kulturellen Handelns für komponierende Frauen und adressierte kritisch das Bild des Nordens, sondern thematisierte darüber hinaus Möglichkeiten, in den Prozess der sozialen Konstruktion, der Frauen die kulturelle Teilhabe an der Musikproduktion erschwert, verändernd einzugreifen. Dabei wurde einmal mehr deutlich, dass eine angemessene Einbindung von Frauen in die Musikgeschichtsschreibung nach wie vor eine Herausforderung für Musikhistoriker und -historikerinnen darstellt. Camilla Hambro plädierte in ihrem Vortrag »Gender and Canonicity in Norwegian Music History. The Hermeneutics of Feminism and Canon-Transformations of Men's and Women's Music at the Dawn of the ›Women's Century««, für eine dialogische Forschungsperspektive, in der die Verflechtungen zwischen dem kulturellen Handeln komponierender Frauen und Männer herausgestellt werden. Florian Heesch präsentierte schließlich »Das Lexikon Musik und Gender (2010) als Beitrag zu einer geschlechtersymmetrischen Musikgeschichte« und führte zum Abschluss mit Camilla Hambro einen interkulturellen Dialog zur Frage, inwiefern Musikhistorikerinnen und Musikhistoriker durch ihr wissenschaftliches und kulturelles Handeln zum sozialen Wandel beitragen können.

Auf der Grundlage der Ergebnisse des Arbeitsgesprächs ¹³ und ~~meiner Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 19. Jahrhunderts in Norwegen~~ ¹⁴ werden im Folgenden einige Überlegungen zu den Bedingungen kulturellen Handelns komponierender Frauen in Norwegen in Vergangenheit und Gegenwart skizziert, die

¹² Vgl. Astrid Kvalbein, *Musikalsk modernisering. Pauline Hall (1890–1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar* [Musikalische Modernisierung. Pauline Hall (1890–1969) als Komponist, Theatermensch und Neue Musik-Anführer], Diss. Oslo: Norges Musikkhøgskole 2013.

¹³ Da die Beiträge nicht publiziert wurden, ist eine Referenz auf das tatsächlich Gesagte nicht möglich. Ich hoffe dennoch, einen guten Weg zu finden, der meine individuell geformte Erinnerung an das Arbeitsgespräch für die einzelnen Autoren nachvollziehbar macht und bin froh, dass die zentralen Thesen auf diesem Wege veröffentlicht werden können. Besonderer Dank gilt Darlén Bakke und Ulf Pankoke, sowie Susanne Rode-Breyman, die sowohl das Arbeitsgespräch als auch diesen Artikel angeregt und ermöglicht hat.

¹⁴ Vgl. Lilli Mittner, *Studien zum kulturellen Handeln komponierender Frauen des 19. Jahrhunderts in Norwegen*, Dissertationsschrift, von der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover angenommen am 20.5.2014. Verteidigt am 29.09.2014 (Druck in Vorbereitung).

Verantwortung der Musikgeschichtsschreibung in einem sehr zähen Veränderungsprozess festgefahrener Ungerechtigkeiten aufgerufen – mündend in ein Plädoyer für eine geschlechtergerechtere Musikgeschichtsschreibung.

Bedingungen kulturellen Handelns komponierender Frauen des 19. Jahrhunderts in Norwegen

Begünstigt durch einen lebendigen Musikmarkt und angetrieben von der ersten großen Welle der Frauenbewegung traten in Europa Ende des 19. Jahrhunderts zahlreiche komponierende Frauen unterschiedlichster Professionalisierungsgrade hervor.¹⁵ In Norwegen wurde zwischen 1880 und 1890 etwa ein Drittel der herausgegebenen Notendrucke von Frauen komponiert.¹⁶ Dass sich dieser Trend nicht fortsetzte, dass mit dem Übergang ins 20. Jahrhundert wieder deutlich weniger Frauen in der Rolle als Komponistin hervortraten, kann u. a. mit einer zunehmenden Institutionalisierung und Professionalisierung des Komponistenberufs erklärt werden, zwei Prozesse, die der Soziologin Angelika Wetterer zufolge mit der »Entstehung oder [...] Neuformierung geschlechtsspezifischer Trennlinien«¹⁷ verknüpft sind.

Melanie Unseld hat darauf hingewiesen, dass die Voraussetzungen für ein professionelles »Dasein als Komponist [...] diametral dem bürgerlichen Frauenbild« widersprachen und »dass die Geschlechterzuschreibung weibliche Genialität nicht zuließ«.¹⁸ Die geschlechterpolare Zuweisung dominierte seinerzeit den öffentlichen Diskurs und wurde von einflussreichen Meinungsführern, darunter Hans von Bülow, Anton Rubinstein, Ernst Rudorff oder Josef Rheinberger, explizit vertreten. »Komponistin zu sein – zumindest im genialistischen Sinn – war nach dieser Argumentation widernatürlich und damit unmöglich.«¹⁹ Unter dem Druck der Diskrepanz zwischen zeitgenössischem Frauenbild und Komponistenbild mussten komponierende Frauen

15 Vgl. u. a. *Komponistinnen in Luxemburg. Helen Buchholtz (1877–1953) und Lou Koster (1889–1973)*, hrsg. von Danielle Roster und Melanie Unseld, Köln/Weimar/Wien 2014; Florence Launay, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris 2006 sowie Sophie Fuller, *Women Composers During the British Musical Renaissance, 1880–1918*, Diss. Univ. London 1998.

16 Vgl. Marit C. Lie, »Kvinnen som skapende kunstner i vår musikk-kultur« [Die Frau als schaffender Künstler in unserer Musikkultur], in: *Kvinneforskning* Nr. 1/1 (1986), S. 43–48, hier: S. 46.

17 Vgl. Angelika Wetterer, »Theoretische Konzepte zur Analyse der Marginalität von Frauen in hochqualifizierten Berufen«, in: *Profession und Geschlecht. Über die Marginalität von Frauen in hochqualifizierten Berufen*, hrsg. von Angelika Wetterer, Frankfurt am Main/New York 1992, S. 13–40, hier: S. 26.

18 Vgl. Melanie Unseld, Artikel »Das 19. Jahrhundert«, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u. a. 2010, S. 91–97, hier: S. 91.

19 Ebd., S. 90.

Zwischenräume²⁰ finden, um ihr kulturelles Handeln zu legitimieren, wie exemplarisch Inga Lærum Liebich, die in einem Interview betont, sie sei »nur ein bescheidener Professionist«, kein Künstler.²¹

Die zwischen 1811 und 1909 in norwegischen Verlagen herausgegebenen Kompositionen werden in der Regel beschrieben als ~~überwiegend~~ »einfach und singbar. Anspruchslose Klavierstücke und Lieder, überwiegend für eine Stimme und Klavier.«²² Im Kontext der den Hausmusik-Markt dominierenden kleinen Formen konnten komponierende Frauen deutlich hervortreten, zumal das Komponieren von Liedern und Klavierstücken für sie durchaus akzeptiert wurde. Dies wurde zusätzlich verstärkt durch das Wirken des nationalen Musikhelden Edvard Grieg, der das Komponieren in »kleinen Formen« zum Teil seines künstlerischen Selbstverständnisses²³ und damit zum nationalen Programm, wenn nicht gar wie es Susan McClary formuliert zu einer »postkolonialen Strategie«²⁴ erhob. Ein Image, das mit nationalen Stereotypen von Einfachheit und Unbefangenheit aufs engste verknüpft ist.²⁵

Obwohl die sogenannten »småsanger« (kleine Liedchen) komponierender Frauen und Männer den norwegischen Musikmarkt dominierten,²⁶ wurden sie musikhisto-

20 Zum Konzept der Zwischenräume als frauengeschichtliche Kategorie siehe Mittner, »Studien« (wie Anm. 14).

21 Vgl. Eva Dithmer-Vanberg, »Inga Lærum Liebich [Nekrolog]«, *Urd* 40/39 (1936) [S. 1221–1222], S. 1222.

22 Vgl. Kari Michelsen, *Musikkhandel i Norge fra Begynnelsen til 1909* [Musikhandel in Norwegen vom Beginn bis 1909], Oslo 2010, S. 253.

23 Vgl. dazu u. a. Edvard Griegs viel zitierte Bemerkung im Interview mit Arthur M. Abell: »Liszt bemerkte einmal über Thalberg: ›Son genre est petit, mais il est grand dans son genre.‹ Dieser Anspruch könnte auch auf mich angewendet werden.« Vgl. Arthur M. Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten. So entstanden ihre unsterblichen Meisterwerke*, aus dem Engl. übers. von Christian Dehm, Garmisch-Partenkirchen 1962, S. 202.

24 Susan McClary, »Playing the Identity Card: of Grieg, Indians, and Women«, in: *19th Century Music* 31/3 (2007/08), S. 217–227, hier: S. 225. Der Prozess der Nationenbildung kann im Fall Norwegen im Rahmen postkolonialistischer Theorie betrachtet werden. Nach einer über 400 Jahre währenden Fremdherrschaft durch Dänemark, ging die 1814 gegründete Nation eine Zwangsunion mit Schweden ein, die erst 1905 aufgelöst wurde. Die dritte Okkupationsphase währte von 1940–1945 als Norwegen von den Nationalsozialisten besetzt wurde.

25 Vgl. dazu etwa einen Tagebucheintrag Griegs vom 20. Januar 1907: »The Norwegian artists still have the capacity to deliver naive, healthy, straightforward art if only it is formed out of the national temperament and not out of the foreign one.« *Edvard Grieg. Diaries, Articles, Speeches*, hrsg. von Finn Benestad und William H. Halverson, Columbus, Ohio 2001, S. 162. Vgl. dazu u. a. auch Hans Weisethaunet, »Music and National Identity: Grieg and Beyond«, in: *Music and Identity in Norway and Beyond. Essays Commemorating Edvard Grieg the Humanist*, hrsg. von Thomas Solomon, Bergen 2011, S. 41–85. Die Überschneidungen zwischen norwegischen, nationalen Stereotypen und Zuschreibungen von Weiblichkeit im europäischen Musikdiskurs mögen dazu geführt haben, dass Edvard Grieg von einigen seiner Zeitgenossen in gewisser Hinsicht »feminisiert« wurde. Vgl. Thomas Solomon, *Music and Identity in Norway and Beyond. Essays Commemorating Edvard Grieg the Humanist*, Bergen 2011, S. 26.

26 Kompositionen höheren Gattungsanspruchs sind die Ausnahmen im Repertoire komponierender Männer und Frauen aus Norwegen dieser Zeit und wurden wenn überhaupt in ausländischen Verlagen (u. a. in Kopenhagen, Leipzig, Berlin, London und Paris) herausgegeben.

risch bisher kaum untersucht. Die Werkverzeichnisse von insgesamt 38 Komponistinnen vermitteln nicht nur einen Eindruck davon, wie umfangreich und vielseitig ihre Produktion im norwegischen Raum war, sondern liefern darüber hinaus den Befund, dass in etwa zwei Dritteln der Werklisten das Liedrepertoire die Klaviermusik mit Abstand überragt.²⁷ Gregor Herzfeld hat im Zusammenhang mit dem englischen ›simple song‹²⁸ darauf hingewiesen, dass »die Kunst des Songschreibers« darin bestehe, »mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, wenn er eine populäre Verbreitung im Auge hat, maximale Wirkung zu erzielen. Auf der einen Seite sollten Text und Musik einfach und leicht aufzufassen sein, während auf der anderen Seite ›Kunstgriffe‹ in Metaphorik oder Metrik auf textlicher, Melodik oder Harmonik auf musikalischer Ebene den Song davor bewahren können, allzu eingängig zu werden und so seinen Reiz zu verlieren. [...] Die Fähigkeit eine Balance von Eingängigkeit und Momenten der Abweichung davon herzustellen, welche den rasch kennengelernten Song dann auch dauerhaft im Gedächtnis des Hörers zu verankern vermag, ist sicherlich eine kreative Grundvoraussetzung für das erfolgreiche Verfassen von Songs.«²⁹ 1931 riet die norwegische Musikhistorikerin Anna Lindhjem: »Möchtest du, dass ein Verleger deine Arbeit kauft, muss sie einen ›populären Schnitt‹ haben.«³⁰ Im Rahmen dieser Vorgaben handelten komponierende Frauen kreativ, experimentierfreudig und höchst professionell.

Nicht nur der stetig wachsende Musikmarkt, sondern auch die vergleichsweise späte Institutionalisierung des Musiklebens haben das Engagement von Frauen im Komponistenberuf in Norwegen gefördert. Eine unregelmäßige Vielfalt im Ausbildungswesen wirkte ebenso begünstigend wie das Fehlen zulassungsbeschränkter Studiengänge.³¹ Durch die vergleichsweise späte Gründung des Musikkonservatoriums

27 Vgl. Astrid Paulsen, *Kvinnelige norske komponister. En bio-bibliografisk oversikt* [Norwegische Komponistinnen. Eine bio-bibliographische Übersicht], Oslo 1980.). Damit gestaltet sich die Verteilung innerhalb der Gruppe komponierender Frauen anders als in der norwegischen Gesamtproduktion, in der Kari Michelsen zufolge beinahe die Hälfte der zwischen 1811 und 1909 in norwegischen Verlagen herausgegebenen Musik für Klavier (zweihändig) war und nur etwa 30 Prozent für Gesang und Klavier. Vgl. Michelsen, *Musikkhandel i Norge* (wie Anm. 22), S. 254.

28 Mit der Kategorie des ›simple song‹ sind jene Lieder gemeint, »die sich gerade nicht in den Gefilden des (deutschen) Kunstliedes bewegen, sondern den verschiedenen Spielarten des Populären zugehören«. Vgl. Gregor Herzfeld, *Poe in der Musik. Eine versatile Allianz*, Münster/NewYork 2013, S. 133.

29 Vgl. ebd., S. 134.

30 »Vil du at en forlegger skal kjøpe dit arbeide, må det ha et ›populært snitt.« [diese und alle folgenden Übersetzungen von der Autorin], vgl. Anne Lindhjem, *Kvinnelige komponister og musik-skole-udgiverne i skandinavien* [Weibliche Komponisten und Herausgeberinnen von Unterrichtsliteratur in Skandinavien], Fredrikstad: Selbstverlag 1931, S. 10.

31 Vgl. dazu u. a. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, 1. Auflage, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 254. Auch Karsten Mackensen weist darauf hin, dass die unregelmäßige Ausbildungsvielfalt im 19. Jahrhundert für Frauen von Vorteil sein

(1899)³² waren Musiker und Musikerinnen darauf angewiesen, die vielfältigen Angebote des Privatunterrichts wahrzunehmen bzw. an eine ausländische Bildungsstätte (u. a. in Leipzig, Berlin oder Paris) zu gehen, wo sie als Ausländerinnen einen gewissen Sonderstatus genossen. Das Ausland wurde auf diese Weise zu einem besonderen Möglichkeitsraum. Dort Angeeignetes wurde nach der Rückkehr in die eigene Kultur transferiert. Auf Grundlage der Tradition europäisch-westlicher Kunstmusik trugen zahlreiche Künstler und Künstlerinnen zum Großprojekt einer dezidiert norwegischen Nationalmusik bei. Dabei schien das kollektive Projekt des Nationsaufbaus ihr kulturelles Handeln zu begünstigen.

Zwar konnte sich im Rahmen nationalromantischen Komponierens in einem Handlungsfeld, das Frauen traditionell weitgehend verschlossen blieb, Kunstanspruch entwickeln und Kreativität entfalten, dennoch blieb eine gewisse Gattungsbarriere bestehen. So bemerkt beispielsweise Mon Schjelderup³³ in einem Interview in der Frauenzeitschrift *Nylænde*, dem Sprachrohr der norwegischen Frauenbewegung: »Wir müssen uns aufopfern für das bisschen, das uns Nahrung in den Mund verschafft. Und die größere Arbeit, die für die wir geschaffen sind, die die Ehre des Landes werden sollte, dazu kommen wir nie.« – »Aber die kleinen Liedchen, die alle singen und die uns lehrten, Sie zu lieben?« – »Ja, aber mein Sinn steht nach größerer Arbeit, nach Arbeiten für Orchester, die ich selbst dirigieren möchte.«³⁴

konnte, ebenso wie die De-Institutionalisierung geschlechtlicher Diskriminierung entgegenwirken konnte. Vgl. Karsten Mackensen, Artikel »Professionalität«, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unsel, Kassel u. a. 2010, S. 441–442, hier: S. 442 sowie auch Ilse Costas, »Das Verhältnis von Profession, Professionalisierung und Geschlecht in historisch vergleichender Perspektive«, in: *Profession und Geschlecht. Über die Marginalität von Frauen in hochqualifizierten Berufen*, hrsg. von Angelika Wetterer, Frankfurt am Main/New York, S. 51–82.

32 Zum europäischen Vergleich: Das Pariser Conservatoire existierte unter diesem Namen seit 1795, das Prager Konservatorium seit 1811, das Konservatorium Wien seit 1817, das Leipziger Konservatorium seit 1843, das Luxemburger Konservatorium seit 1906 oder das Konservatorium Tallin seit 1918.

33 Mon Schjelderup war am Übergang zum 20. Jahrhundert eine zentrale Persönlichkeit im Musikleben der norwegischen Hauptstadt. Sie komponierte überwiegend Lieder und Klavierstücke, aber auch Werke für Violine und Klavier, für Männerchor sowie zwei Orchesterwerke. Als Pianistin wirkte sie bei zahlreichen öffentlichen Konzerten mit, in denen sie meist eigene Werke präsentierte. Insgesamt fünf Bewerbungen um ein staatliches Künstlerstipendium blieben erfolglos. Ihren Lebensunterhalt verdiente sie weitestgehend als Klavierpädagogin am Musikkonservatorium in Christiania. Die zweite Hälfte ihres Lebens verbrachte die unverheiratete Musikerin in einer Heilanstalt für psychisch Kranke, wo sie im Alter von 64 Jahren starb.« Vgl. Lilli Mittner, Artikel »Mon Schjelderup«, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard, Hamburg 2003 ff., Stand vom 21.03.2012.

URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Mon_Schjelderup (Abrufdatum: 02.05.2015).

34 »Vi maa slide os op paa det lille, det som skaffer maden i munden. Og det større arbeide, det hvorfor vi skabtes, det som skulde bli landets ære, det kommer vi aldrig til med.« → »Og smaasangene, som alle synger, som lærte os at bli glad i Dem?« – »Ja, men mit sind staa til større arbeide, til arbeider for orkester, som jeg selv vilde dirrigere.« Interview mit E. B. in *Nylænde* vom 15.02.1901, S. 56.

In Norwegen fallen der wachsende Musikmarkt, die Institutionalisierung des Musiklebens und die Professionalisierung des Komponistenberufes³⁵ in die Phase der ersten Frauenbewegung – eine Konstellation also, in der das Engagement von Frauen um Berufstätigkeit zu Teilhabe und Mitsprache führte. Der ~~Norwegische Verein für die Belange der Frauen~~ (Norsk Kvinnesaksforening, NKSF) wurde 1884, in dem Jahr, in dem in Norwegen der Parlamentarismus eingeführt wurde, gegründet und von der politischen Linken unterstützt, die im selben Jahr die Macht im Parlament erhielt. Die Emanzipationsbewegung förderte parallel zur Arbeiterbewegung das Selbstbewusstsein von Frauen, sich auch in untypische Berufsfelder zu wagen, dort nach Erfolg zu streben und mit Männern um Anerkennung zu konkurrieren. Allerdings war das Verhältnis komponierender Frauen zur Frauenbewegung, die ihnen erweiterte Handlungsspielräume erst ermöglichte, ebenso komplex, wie das Verhältnis der feministischen Bewegung zu erfolgreichen Frauen ambivalent war.³⁶ Möglicherweise liegen auch deshalb so wenige konkrete Hinweise auf ein Engagement komponierender Frauen im Rahmen der Frauenbewegung vor (abgesehen von prominenten Beispielen wie Ethel Smyth oder Adolpha LeBeau), weil sich viele bewusst von der feministischen Bewegung distanzieren,³⁷ nicht zuletzt auch deshalb, weil ein Bekenntnis zum Feminismus eine Aberkennung von Professionalität bedeuten konnte.³⁸

Komponierende Frauen heute: »Is gender an issue?« – Cecilie Ore und Therese Birkelund-Ulvo

1983/1984 hatten lediglich 1,9 Prozent sämtlicher in Norwegen herausgegebener Notendrucke einen weiblichen Urheber.³⁹ Der geringe Frauenanteil in der gedruckten Musikproduktion in den 1980er-Jahren ist das Ergebnis eines stetigen Abfalls kultureller Teilhabe seit den 1920er-Jahren. Abgesehen davon, dass die Grenzen zwischen den einzelnen Genres zunehmend verschwimmen und sich die tatsächliche Musik-

35 Die Gründung des Komponistenvereins 1917 kann als wichtige Wegmarke in der Entwicklung des Komponierens zu einer eigenständigen Profession gesehen werden.

36 Vgl. dazu Amanda Harris, »A Prickly Alliance. Women Composers, the Press und Feminism at the Turn of the Twentieth Century«, in: *History – herstory. Alternative Musikgeschichten* (= Musik – Kultur – Gender 5), hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 375–399. Harris zeigt, dass Frauen unterschieden »between a belief in women's right to work, and feminism, »in the true sense of the word«. This ambivalent relationship with feminism as an ideology and a movement was evident throughout the feminist press and particularly in relation to artists and musicians' association with feminism,« Ebd., S. 379.

37 »At the turn of the twentieth century, as feminism was just coming to be defined, the identification of »feminist« carried connotations that many women were not keen to accept.« Vgl. ebd., S. 379.

38 Vgl. ebd., S. 378.

39 Vgl. Lie, »Kvinnen som skapende kunstner« (wie Anm. 16), S. 43.

produktion in Zeiten vielfältiger Veröffentlichungsmodi (neben Sheetmusic und CD u. a. Youtube oder SoundCloud)⁴⁰ nur schwer messen lässt, liegen möglicherweise auch deshalb keine aktuellen Zahlen ~~zur Teilhabe von Frauen an der Musikproduktion in Norwegen~~ vor, weil das Geschlecht nicht mehr als Unterscheidungsmerkmal gewünscht ist.⁴¹ Konnte man noch 2011 im digitalen Notenkatalog des Musikinformationszentrums⁴² das Geschlecht als Suchkriterium wählen, wurde diese Kategorie in der Datenbank zugunsten des Kompositionsjahres umprogrammiert.⁴³ Die Anpassung der Suchfunktion entspringt dem Gleichheitsgedanken, der Frauen- und Geschlechterforschung wird jedoch wichtiges Argumentationspotenzial entzogen.

Betrachtet man die Mitgliederzahlen des Norwegischen Komponistenverbandes (Norsk Komponistforening), so ist in Bezug auf die Teilhabe von Frauen an der Musikproduktion in der Tradition der sogenannten Kunstmusik in den vergangenen 20 Jahren wieder ein deutlicher Anstieg zu verzeichnen. Der Frauenanteil stieg von 8 Prozent (1995) über 10 Prozent (2008) auf 15 Prozent (2015).⁴⁴ Die Zahlen deuten an, dass die zu überwindenden Barrieren geringer bzw. dass Frauen wieder mutiger geworden sind, in der Rolle als Komponist aktiv und erfolgreich zu sein, möglicherweise sogar einen Teil des Lebensunterhalts mit dem Komponieren zu verdienen. Aber auch weibliche Rollenmodelle mögen hier einen nicht zu unterschätzenden Einfluss gehabt haben. 2002–2006 übernahm Synne Skouen als erste Frau den Vorsitz des Komponistenverbandes und seit 2012 steht Åse Hedstrøm an der Spitze des seit seiner Gründung 1917 männerdominierten Vereins.⁴⁵

40 Die technische Revolution hat dazu geführt, dass Musiker und Musikerinnen mittlerweile von zu Hause aus, im eigenen Produktionsstudio, neue Musik erfinden und über das Internet einem breiten Kreis von Zuhörern und Zuhörerinnen zugänglich machen können. Zu den (un-)veränderten Geschlechterverhältnissen im persönlichen Projektstudio siehe u. a. Anne H. Lorentzen, *Fra ›syngedame› til produsent. Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet* [Von der ›Singfrau‹ zum Produzent. Performativität und musikalische Autorschaft im persönlichen Projektstudio], Diss. Univ. Oslo 2009.

41 ~~Der Dachverband der norwegischen Musikindustrie, Music Norway, konnte auf Anfrage keine konkreten Zahlen zur Geschlechterverteilung geben.~~

42 ~~Vgl. MIC. Norsk musikkinformasjon. URL: <http://mic.no/> (Abrufdatum: 02.05.2015).~~

43 Vgl. den Veröffentlichungsdienst für norwegische zeitgenössische Musik der Nationalbibliothek: URL: <http://nb.bibits.no/> (Abrufdatum: 02.05.2015). Die Datenbank des Notenkataloges des Norwegischen Musikinformationszentrums ist seit 2013 Teil der Nationalbibliothek. Sie basiert hauptsächlich auf einem um 1940 angelegten Notenkatalog und verzeichnet derzeit über 14.000 Musikwerke.

44 Die Daten stammen auf Anfrage vom Norwegischen Komponistenverband. ~~Im April 2015 befanden sich unter den 188 Mitgliedern 24 Frauen.~~

45 Der erste Vorsitzende 1917 war Gerhard Schjelderup, Eyvind Alnæs war Vizevorsitzender und David Monrad Johansen Sekretär und Schatzmeister. Im Vorstand saßen außerdem Alf Hurum, Johan Backer Lunde, Trygve Torjussen und die Komponistin Inga Lærum Liebich. Entscheidenden Anstoß zur Gründung des Komponistenverbandes hatte die damals in den USA lebende norwegische Komponistin Signe Lund gegeben mit ihrem Artikel »Vor komponisters kaar« (Die Lebens- und Arbeitsbedingungen unserer Komponisten, Aftenposten 05.03.1916). Spätere Vorstandsvorsitzen-

Wie Komponistinnen aus zwei Generationen in der heutigen Zeit die Bedingungen ihres kulturellen Handelns in der Rolle als Frau sowie den Einfluss der Kategorie Geschlecht auf ihre künstlerische Arbeit wahrnehmen, sei im Folgenden an zwei Beispielen aufgezeigt.

Cecilie Ore (*1954) zählt zu den heute erfolgreichsten norwegischen Komponistinnen. Nach dem Studium im Fach Klavier an der Norwegian Academy of Music in Oslo und in Paris (1974–81), studierte sie Komposition am Institute of Sonology in Utrecht, dann bei Ton de Leeuw am Conservatorium van Amsterdam (1981–1986). Sie bewegte sich zunächst vor allem im Feld elektroakustischer Musik, schrieb jedoch auch für traditionelle instrumentale und vokale Besetzungen. Kompositionsaufträge erhielt sie u. a. vom BBC Symphony Orchestra, dem Ensemble Modern, den BBC Singers und der Norwegian National Opera & Ballet. 2004 erhielt sie den prestigereichen Arne Nordheim Komponistenpreis.

Während sich Cecilie Ore in den 1980er- und 1990er-Jahren in erster Linie mit abstrakten Instrumentalkompositionen beschäftigte und Konzepte wie Zeit, Raum und Technologie künstlerisch erforschte, greift sie seit der Jahrtausendwende so existenzielle Themen wie die Todesstrafe, die Meinungsfreiheit oder Frauenfeindlichkeit auf, wodurch ihre Arbeiten eine gesellschaftskritische Dimension erhalten. 2013 beispielsweise schrieb sie *Come to the Edge!*, ein »choral tribute« bzw. eine »politische Kantate« wie es der Guardian-Journalist Alf Hickling nennt, an die politisch aktive Punkband *Pussy Riot*. In dieser Komposition verknüpft Cecilie Ore auf höchst provokative Weise Statements einzelner Bandmitglieder mit berühmt gewordenen Deklarationen verschiedener Philosophen zum Thema Meinungsfreiheit, darunter George Washington, William Shakespeare und der Komiker und Sozialkritiker Lenny Bruce. Für Ore bildet *Pussy Riot* einen exceptionellen Fall für das Verhandeln von Meinungsfreiheit: »Their action has become far more than a prank in a cathedral. They are among the most significant proponents of freedom of speech in our time.«⁴⁶ Das 24-minütige Stück wurde vom Huddersfield Contemporary Music Festival in Auftrag gegeben und am 16. November 2013 von den *BBC Singers* uraufgeführt.⁴⁷

de waren: Eyvind Alnæs 1921–23, Per Reidarson 1923–25, Trygve Torjussen 1925–27, Arne Eggen 1927–45, Klaus Egge 1945–72, Finn Mortensen 1972–74, Arne Nordheim 1974–79, Kåre Kolberg 1979–85, Sigurd Berge 1985–88, Nils Henrik Asheim 1988–91, Håkon Berge 1991–97, Glenn Erik Haugland 1997–02, Synne Skouen 2002–2006, Asbjørn Schaathun 2006–2012 und seit 2012 Åse Hedstrøm. Vgl. Website des *Norsk Komponist Forening*, URL: <http://www.komponist.no/historikk/> (Abrufdatum: 02.05.2015).

⁴⁶ Vgl. Alfred Hickling, »Pussy Riot: Setting Them Free in Song«, in: *The Guardian*, 14.11.2013.

⁴⁷ Vgl. ebd. Einen Probenausschnitt stellte der Sender BBC Radio 3 auf der Internetplattform Youtube bereit.

Cecilie Ore ist eine schreibende, reflektierende und auf diese Weise künstlerisch forschende Komponistin.⁴⁸ Einige ihrer Gedanken macht sie in Form von Texten auf ihrer Homepage der Öffentlichkeit zugänglich, wie beispielsweise den Aufsatz »Why does Art Matter?«, den sie 2005 auf der Konferenz *Reseau Varèse* gehalten hat. Regelmäßig meldet sie sich in Zeitungsdebatten oder einflussreichen Internetforen⁴⁹ zu Wort, wie u. a. 2010 als sie gemeinsam mit dem Komponisten Glenn Erik Haugland den damaligen Opernchef Paul Curran heftig kritisierte und sich u. a. in der linken Tageszeitung *Klassekampen* für eine Geschlechterquote im Opernhaus aussprach.⁵⁰ In dieser Auseinandersetzung liefen Cecilie Ores Kritik in Bezug auf die schwierige Stellung Neuer Musik im öffentlichen Diskurs und die Frauenproblematik zusammen. Hintergrund war, dass eine ihrer Kompositionen von »einem männlich-sexistischen Frauen- und Menschenbild«⁵¹ aus betrachtet und aufgrund »mangelnder Kompetenz und mangelnden Interesses für neue, norwegische Musikdramatik«⁵² abgelehnt worden war. Dabei handelte es sich um *Adam & Eve – A Divine Comedy*, eine neue Oper, die ihren Ausgangspunkt in der Gewalt gegen Frauen und frauenfeindlichen Mechanismen innerhalb von Kultur und Religion nimmt.⁵³ Ore zufolge eignet sich gerade das Musiktheater für die Präsentation und Verhandlung gesellschaftskritischer Kunst.⁵⁴

Am 8. Mai 2014 kam schließlich *Who do you think you are?*, eine politische Stand-up-Romanze für solistische Frauenstimme zur Aufführung, ein Auftragswerk des Oslo Grieg Festivals, gefördert von der Menschenrechtsorganisation Fritt Ord (Freies Wort) und dem Norwegischen Komponistenverband. Das Stück knüpft an die klassische Liedtradition der bürgerlichen Musikkultur an und kritisiert die zum Teil stark eingeschränkte Meinungsfreiheit von Frauen im öffentlichen Raum des Internets.⁵⁵ In einem Vorwort schreibt Cecilie Ore: »Threats are not protected by freedom of speech, so why are they allowed to flourish within the realm of the internet or other

48 Damit bewegt sich Cecilie Ore in einem Feld, das in Norwegen derzeit große Beachtung findet. Vgl. URL: <http://artistic-research.no/> (Abrufdatum: 02.05.2015). Zu den jüngsten Entwicklungen auf dem Gebiet künstlerischer Forschung siehe u. a. *Artistic Experimentation in Music*, hrsg. von Darla Crispin und Bob Gilmore, Leuven, 2014.

49 ~~Vgl. u. a. die norwegischen Internetforen mit Schlüsselfunktion im gesellschaftlichen Diskurs. URL: <http://ballade.no> oder <http://scenekunsten.no> (Abrufdatum: 02.05.2015).~~

50 Vgl. Sandra Lillebø, »Kjønnskranget I Operaen« [Geschlechterstreit in der Oper], in: *Klassekampen. Venstresidas dagsavis*, 20.04.2012.

51 »Ja, jeg har vært utsatt for å ha fått et verk bedømt ut ifra et sterkt mannlig seksistisk kvinne- og menneskesyn.« Vgl. ebd.

52 »Manglende kompetanse og manglende interesse for ny, norsk musikkdramatik«. Vgl. Sigrun Sæbø Åland, »Såpeopera om opera«, in: *ballade.no*, 14.09.2010.

53 Vgl. ebd. Die Oper wurde von der Sängerin Tora Augestad in Auftrag gegeben. Nach langen Bemühungen wurde die Kammeroper *Adam & Eve* schließlich im Mai 2015 auf den Festspielen in Bergen uraufgeführt.

54 Vgl. Åland, »Såpeopera« (wie Anm. 52).

55 Cecilie Ore, *Who do you think you are?* [For] solo female voice, T.: Cecilie Ore, Bibbi Moslet, Oslo: NB noter 2014.



forms of communication? Psychological and physical threats have become a serious problem for many women participating in public debate. When threats of violence, rape and death prevent women's right to freedom of speech and when the need to protect themselves and their families reduce their ability to take part in public debate, without repercussion, then our society has a democratic problem.«⁵⁶

Cecilie Ores politisches, sozialkritisches Engagement wie ihre individuellen Erfahrungen als Komponistin in einer nach wie vor von Männern dominierten Opernwelt waren ausschlaggebend für ihren Beitrag auf dem Arbeitsgespräch des *Forschungszentrums Musik und Gender* 2011, indem sie dezidiert über Momente und Konstellation von Frauenfeindlichkeit im norwegischen Raum berichtete, »from subtle oppression to suppression of a deeply disturbing character«⁵⁷ und auf die »Notwendigkeit feministischer Gesellschaftskritik«⁵⁸ aufmerksam machte. Es wurde deutlich, dass Cecilie Ore nicht nur sensibel dafür ist, wie die Kategorie Geschlecht ihr professionelles Dasein als Komponistin beeinflusst, sondern dass sie diese Sensibilität auch in ihre künstlerische Arbeit trägt: Komponierend, sprechend, schreibend macht sie eine breitere Öffentlichkeit auf die Frauenfrage aufmerksam.

Therese Birkelund Ulvo (*1982) gilt als »wichtige Stimme unter der neuesten Generation norwegischer Komponisten«.⁵⁹ 2007 erlebte sie ihren Durchbruch bei dem Ultima Oslo Contemporary Music Festival mit dem Stück »Fragile«, in dem sie das Klangpotential einer Hardangerfiedel erforscht. Therese Birkelund Ulvo studierte Komposition an der Norwegian Academy of Music und an der Guildhall School of Music and Drama in London. 2010 wurde sie vom Norwegischen Musikinformationszentrum zur INTROkomponistin ernannt, im Rahmen eines nationalen Programms, das jungen Komponisten und Komponistinnen in einem vergleichsweise übersichtlichen Milieu helfen soll, sich national und international zu etablieren – durch Auftragswerke, Netzwerke und Informationstätigkeit.

Therese Birkelund Ulvos Kompositionen verlaufen an der Schnittstelle zwischen akustischer und elektronischer Musik und entstehen aus Formen von Reibungen, Geräuschen und Obertönen. Sie lässt sich inspirieren von sogenannter norwegischer Traditionsmusik, was seinen Ausdruck in Mikrotonalität und rhapsodischen, offenen Formen findet. Ihr künstlerisches Selbstverständnis weicht deutlich von den Vorstellungen des traditionellen Komponistenbildes des 19. Jahrhunderts ab: »I work

56 Vgl. ebd.

57 Vgl. Abstract zum Vortrag unter der URL: <http://www.musikk-musik.de> (Abrufdatum: 02.05.2015).

58 Vgl. Gudrun-Axeli Knapp, »Für einen Weltbegriff feministischer Kritik«, in: *Was wollen sie noch. Was ist und wozu noch feministische Theorie?* = *Feministische Studien* 31/1 (2013), hrsg. von Sabine Hark, S. 105–112, hier: S. 105.

59 Vgl. Maren Ørstavik, »Ikke lenger flink pike« [Nicht länger das tüchtige Mädchen], in: *ballade.no*, 28.05.2013.



primarily with people, not with instruments or paper.«⁶⁰ Wenn sie für bestimmte Musiker und Musikerinnen komponiert, dann folgt sie ihnen auf Schritt und Tritt. »Ich hänge mich dran wie eine Fliege. Welche Instrumente sie spielen ist zweitrangig, ich möchte für sie als Mensch schreiben, und dazu muss ich sie erst einmal kennenlernen.«⁶¹ In einem intimen Dialog mit den Künstlern und Künstlerinnen lenkt sie ihre Aufmerksamkeit u. a. darauf, wie der Notentext im Austausch von Ideen mit anderen Musikern erweitert wird.

Ein Schlüsselerlebnis in ihrem künstlerischen Selbstfindungsprozess war für Therese Birkelund Ulvo der Übergang in die Mutterschaft. »Es war nachdem ich zum ersten Mal ein Kind bekam, vor sieben Jahren, dass ich eigentlich erst begann herauszufinden, wie ich komponieren wollte. Ich hatte viel Merkwürdiges an der Musikhochschule gemacht und merkte, dass ich tüchtig gegenüber den Lehrenden und den anderen sein wollte – aber auch, dass ich begann so zu denken, wie es das Notationsprogramm Finale verlangte. Ich begann Lösungen zu finden, die für Finale geeignet schienen, und ich dachte ziemlich senkrecht und waagrecht.«⁶² Erst durch die Erfahrungen der Geburt und der Familiengründung hat Therese Birkelund Ulvo zu ihrer eigenen Art und Weise des Arbeitens gefunden.⁶³ Das Erleben des Frauseins kann im Zusammenhang mit dem Komponieren von Musik jedoch sehr unterschiedlich wahrgenommen werden. Für die Komponistin Lene Grenager beispielsweise bildet Musik einen Raum, in dem sie sich gerade nicht zu einer »ohrenbetäubenden Heteronormativität« und der »ewigen Forderung, in die heilige Mutterschaft einzutreten, um meine natürliche Weiblichkeit zu vollziehen« verhalten muss.⁶⁴ In der Musik fühlt sie sich geradezu frei von diesen beiden Stigmata.

60 Vgl. die Homepage der Komponistin, URL: <http://tbluvo.com/> (Abrufdatum: 02.05.2015).

61 »Jeg følger etter folk jeg skal skrive for. Inn på øverommet, rundt om kring. Jeg henger på dem som en klegg. Hvilket instrument de spiller er underordnet, jeg vil skrive for den personen de er, og da er jeg nødt for å bli litt kjent med dem først, sier hun.« Vgl. Ørstavik, »Ikke lenger flink pike« (wie Anm. 59).

62 »Det var etter at jeg fikk barn første gang, for syv år siden, at jeg egentlig begynte å finne ut hvordan jeg ville komponere. Jeg hadde gjort mye rart på Musikkhøgskolen, og merket at jeg prøvde å være flink for lærere og andre – men også at jeg begynte å tenke slik notasjonsprogrammet Finale ville at jeg skulle tenke. Jeg begynte å velge løsninger som var egnet for Finale, og dessuten tenkte veldig loddrett og vannrett.« Vgl. ebd.

63 »Kanskje hadde det skjedd uansett, men jeg tror at det å få barn lærte meg å gi mer beng, og å finne mine egne måter å jobbe på.« Ebd.

64 »Det gjelder for eksempel den øredøvende heteronormativiteten som jeg møter hver eneste dag, noe jeg deler med mange av mine mannlige komponistkollegaer. Jeg tilhører altså en av de få gruppene i Norge som via norsk lov kategorisk forskjellsbehandles. Et annet eksempel er det evige kravet om å tre inn i det hellige moderskap for å fullbyrde min naturlige kvinnelighet, som preger nesten alle sosiale situasjoner jeg kan komme på. I musikken slipper jeg som regel unna begge disse stigmata.« Vgl. Lene Grenager, »Kvinnelig komponist?« [Weiblicher Komponist?], in: *Musikk og kjønn – i utakt?*, hrsg. von Astrid Kvalbein und Anne Lorentzen, Bergen 2008, S. 47.

Für Therese Birkelund Ulvo war die Einladung zum Arbeitsgespräch des *Forschungszentrums Musik und Gender* 2011 der Beginn ihrer gedanklichen Beschäftigung mit der Frauenfrage in der Musik. Ebenso intim, fragil und zugleich kraftvoll und intensiv wie ihre Musik wirkte auf mich die zutiefst authentische Introspektion, an der sie die Zuhörenden des Arbeitsgespräches teilhaben ließ. »Something happened when I was asked to come to Hannover to talk about being a woman composer in Norway. Before this invitation I was ›just‹ a composer, but from this day I became a woman composer. My first approach was ›oh yes, sure I can come and talk about my freelance life in Norway, but why do we need this woman focus? I am a composer, not a woman composer. [...] My experience is that the challenges are about being a contemporary composer, not the women-part.«⁶⁵

Wenn Therese Birkelund Ulvo auf dem Arbeitsgespräch provokativ fragt: »Is gender an issue?«, dann spiegelt sie damit eine verbreitete Haltung in der Kinder- und Enkelgeneration der zweiten großen Frauenbewegung wider, die es Leid ist, auf ihr Geschlecht angesprochen zu werden, weil sie es als unnötige Reduktion empfindet. So betont beispielsweise auch Lene Grenager (*1969): »Ich bin ziemlich überzeugt, dass ich als Komponistin generell nicht mehr Gemeinsamkeiten mit komponierenden Frauen als mit komponierenden Männern habe.«⁶⁶ Und an anderer Stelle heißt es: »Die Problematik der geschlechtlichen Arbeitsteilung unter Komponisten ist ziemlich irrelevant, weil ich im Ausgangspunkt nicht finde, dass komponierende Männer und Frauen so sehr verschieden sind.«⁶⁷ Diese Zitate zeugen von der Unlust, sich mit der Frauenfrage überhaupt auseinanderzusetzen. Viele Künstler und Künstlerinnen sehen sich als Individuum, statt als Teil einer unterdrückten Gruppe: »Ich weiß nur, wie es ist, ich zu sein«, betont Lene Grenager. Das Denken in Geschlechterkategorien ist ihr fremd, und sie sieht die Gefahr der erneuten Festschreibung jener Kategorien, in dem Moment, in dem sie sie verwendet.

Trotz aller Abwehrhaltung können Therese Birkelund Ulvo und Lene Grenager ein deutliches Ungleichgewicht im Musikfeld beobachten. »Frauen sind unterrepräsentiert, seltener auf den großen, prestigereichen Musikfestivals für Neue Musik vertreten, ihre Kompositionen werden in geschlossenen Veranstaltungen ausschließlich für Frauen versteckt.«⁶⁸ Therese Birkelund bemerkt, dass es zunächst Kleinigkeiten

65 Vgl. Abstract der Komponistin zur Tagung unter URL: <http://musikk-musik.de> (Abrufdatum: 02.05.2015)

66 »Jeg er rimelig overbevist om at jeg som komponist ikke generelt har noe mer til felles med kvinner som komponerer enn med menn som komponerer« Vgl. Grenager, »Kvinnelig komponist?« (wie Anm. 64), S. 45.

67 »Problemstillingen om kjønnsarbeidsdeling blant komponister rimelig irrelevant fordi jeg i utgangspunktet ikke synes at menn og kvinner som komponerer, er så veldig forskjellige.« Vgl. ebd.

68 Vgl. ebd., S. 46.

sind, die ihre künstlerische Arbeit beeinflussen. Zum Beispiel, dass es in der Regel Ensembles von Frauen sind, von denen sie Kompositionsaufträge erhält. »Why do the women commission from me? But I soon realised that I should rather turn it upside down; Why don't I get commissions from men? Is it a social or expressional thing? I don't know – and I'm not sure I want to know the answer, because no matter what, the answer will be disappointing!« Und da ist sie wieder, die auch bei Lene Grenager und vielen anderen zu beobachtende Unlust, der Unmut, sich mit der Gender-Thematik auseinanderzusetzen, vielleicht gerade weil der Ausgang dieser Auseinandersetzung die Augen öffnen würde.

Obwohl Therese Birkelund Ulvo und Lene Grenager mit Nachdruck betonen, dass das tradierte Komponistenbild eine Herausforderung für beide Geschlechter darstellt (insbesondere für Kompositionsstudentinnen und -studenten in der heiklen Phase der künstlerischen Selbstfindung),⁶⁹ fällt auf, dass es häufig Frauen sind, die dieses »Imageproblem« (Therese Birkelund Ulvo) ansprechen. Empfinden sie die Diskrepanz zwischen ihrer eigenen Identität und dem traditionell gewachsenen Komponistenbild möglicherweise stärker als ihre männlichen Kollegen oder sprechen sie nur offener über die Herausforderungen, »Komponist« zu sein?

Als Organisatorin des Arbeitsgesprächs des *Forschungszentrums Musik und Gender* wird mir erst im Nachhinein klar, welche Tragweite die Einladung einer Komponistin zu einer solchen Thematik haben kann. War Therese Birkelund Ulvo vor dem Arbeitsgespräch in erster Linie »Komponist«, so ist sie seitdem darüber hinaus »komponierende Frau« – eine Rolle, die sich sowohl in ihrem Selbst- als auch im Fremdbild zunehmend manifestiert. Nicht nur die Einladung zum Arbeitsgespräch des *Forschungszentrums Musik und Gender* 2011 in der Rolle als Komponistin mag zu dem veränderten »Identitätskalleidoskop« (Nicole K. Strohmann) beigetragen haben, sondern auch Therese Birkelund Ulvos erhöhter Professionalisierungsgrad, der sich in einer zunehmenden Vergeschlechtlichung niederschlägt. Seit 2011 tritt sie immer wieder in Debatten auf, die im Zusammenhang mit der Rolle der Frau in der Musikkultur stehen. Sie erhält weitere »Frauenaufträge«, darunter Musik zu einem Text der Dramatikerin Maria Tryti Vennerød über *Sunniva von Selje* (Festspillene i Bergen 2013) sowie ein Auftragswerk des *Kristiansand Symfoniorkesters* anlässlich des 100-jährigen Jubiläums zum Frauenwahlrecht in Norwegen. »Ich werde nicht Nein sagen, weil es »Frauenprojekte« sind, auch wenn ich weiß, dass es manche tun. Wenn das *Kristiansand Symfoniorkester* diese drei Werke nicht bestellt hätte, wäre nicht si-

69 Zur Vorstellung eines Komponisten als einsames Genie, als »alten Mann mit grauem Bart« vgl. u. a. Grenager, »Kvinnelig komponist?« (wie Anm. 64), S. 48. Vgl. dazu auch Melchers, »DLF-Bericht« (wie Anm. 1).



cher gewesen, ob sie überhaupt etwas von komponierenden Frauen bestellt hätten. Und dann ist man ja auch nicht weiter.«⁷⁰

Mittlerweile sitzt Therese Birkelund Ulvo selbst im Programmausschuss des renommierten Hardanger Musikkfestes, hat dort Einfluss auf Programmpolitik und die Vielfalt der eingeladenen Künstler – eine Aufgabe, die mit Blick auf Geschlechterbalance nach wie vor schwer zu bewältigen ist. »Alle werden sagen, dass die Qualität an erster Stelle kommt. Man soll niemanden fragen, nur weil es eine Frau ist. Aber oft ist es so, wenn man erst einmal mit einem männlichen Musiker beginnt, so geht man von dort aus weiter zu ähnlichen Künstlern und befreundeten Kollegen, und dann merkt man am Ende, dass Frauen auf dem Programm fehlen. Dann bekommst du die Frauen, die per Quote aufs Programm kommen. Und niemand möchte die Frau sein, die per Quote in die Kunst kommt.«⁷¹

Therese Birkelund Ulvo hat im Rahmen des Arbeitsgespräches des *Forschungszentrums Musik und Gender* einen Wandel vollzogen, in einem Prozess, der gerade aufgrund seiner vorgeführten Transparenz so wertvoll ist für meine Generation: Es bleibt trotz aller Unannehmlichkeiten nichts anderes übrig, als die nach wie vor bestehenden Ungerechtigkeiten zu thematisieren und ein Bewusstsein für die bei Weitem nicht gelöste Frauenfrage zu schaffen. Eine verfrühte Verharmlosung wäre gefährlich.

»It's not about music«?

Die in den Schriften von Harald Herresthal und vielen anderen gezeichnete liberale Musikwelt Norwegens, in der komponierende Frauen unter vergleichsweise günstigen Bedingungen kulturell handeln konnten, ist das Konstrukt einer Musikgeschichtsschreibung, die sich im Einklang mit nationalen Stereotypen bewegt, die wiederum durch Ergebnisse statistischer Erhebungen wie beispielsweise »The Global Gender Gap Report« gestärkt werden und sowohl die Verhandlung des Themas »Komponierende Frauen in Norwegen« als auch die Wahrnehmung ihrer Musik beeinflussen. Tatsächlich traten in Norwegen bereits am Übergang zum 20. Jahrhundert zahlreiche komponierende Frauen hervor, eine Häufung, die zu jener Zeit allerdings auch in an-

70 »Jeg kommer ikke til å si nei til ting fordi det er ›kvinne-prosjekter‹, selv om jeg vet at noen vil gjøre det. Hvis Kristiansand symfoniorkester ikke hadde bestilt disse tre verkene, er det ikke sikkert at de hadde bestilt noen ting fra kvinnelige komponister. Og da er man jo like langt.« Vgl. Ørstavik, »Ikke lenger flink pike« (wie Anm. 59).

71 »Alle vil jo si at kvalitet kommer først. Man skal ikke spørre noen bare fordi de er kvinne. Men ofte er det sånn at når man begynner med én mannlig musiker, så går man videre derfra til lignende artister og kompisar av dem, og så merker man helt til slutt at man mangler kvinner på programmet. Da får du de kvinnene som er kvoterisk programmert. Og ingen vil jo være den kvinnen som er kvotert inn i kunsten.« Vgl. ebd.

deren Regionen der sogenannten westlichen Musikkultur zu beobachten ist und die durch die erste große Frauenbewegung, das Aufblühen des Musikmarktes und speziell in Norwegen durch eine unregelmäßige Ausbildungsvielfalt und einen vergleichsweise geringen Institutionalisierungsgrad begünstigt wurde. Eine historisch-kritische Kulturanalyse, wie ich sie im Rahmen meiner Dissertationsschrift differenziert aufbereite, zeigt jedoch auch die Reibungspunkte, Ungerechtigkeiten und implizite wie explizite Momente der Marginalisierung, die beispielsweise ihren Ausdruck finden im fast vollständigen Fehlen großangelegter Kompositionen von Frauen, in bis 1917 ausnahmslos ausgeschlagenen Bewerbungen von Komponistinnen um staatliche Reise-Stipendien sowie in den Abbrüchen ambitioniert eingeschlagener Karrierewege (u. a. von Borghild Holmsen und Mon Schjelderup).

Heute gibt es auch aufgrund der wirtschaftlichen Lage in Norwegen zahlreiche Fördermaßnahmen für komponierende Frauen und Männer,⁷² es ist möglich, das Dasein als Mutter mit dem Komponistenberuf zu vereinbaren und mit dem Komponieren Geld zu verdienen, wobei das Engagement auf dem internationalen Musikmarkt ausschlaggebend für den überlebensnotwendigen Erfolg im eigenen Land ist. Wenn von einer liberalen Musikwelt (~~Herresthal~~) und paradiesischen Verhältnissen (~~Henningsen~~) in Skandinavien die Rede ist, dann stellt sich die Frage nach dem Bezugspunkt. Es mag sein, dass komponierende Frauen in Norwegen aufgrund einer historisch gewachsenen Akzeptanz unter vergleichsweise günstigeren Bedingungen arbeiten können als komponierende Frauen in Deutschland, aber das Verhältnis ist bei Weitem nicht ausgeglichen wie die aktuellen Zahlen des Komponistenverbandes zeigen. Der politisch geforderten und im öffentlichen Diskurs immer wieder in Erinnerung gerufenen Geschlechterbalance stehen sowohl die Statistiken als auch die individuellen Erfahrungen Cecilie Ores und Therese Birkelund Ulvos diametral gegenüber. Wie kommt es, dass sich trotz der »gesellschaftlichen und historischen Umbrüche, nach Wellen weiblicher Emanzipation und der Auflösung scheinbar natürlicher Weiblichkeitsstereotype, nach rechtlicher Gleichstellung und methodisch radikal geänderter Perspektive, nach Jahrzehnten historiographischer Reflexion, intensiver historischer Debatten und einer Fülle an historischer Aufarbeitung einer weiblichen Musikgeschichte«⁷³ auch in Norwegen so wenig verändert hat?

72 Vgl. dazu Per Mangset, »Profesjonell musikkutdanning og kjønn« [Professionelle Musikausbildung und Geschlecht], in: *Musikk og kjønn – i utakt?*, hrsg. von Astrid Kvalbein und Anne Lorentzen, Bergen 2008, S. 101–114.

73 Vgl. Annette Kreuziger-Herr, »History und Herstory: Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel«, in: *History – herstory. Alternative Musikgeschichten* (= Musik – Kultur – Gender 5), hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 21–46, hier: S. 33.

Es ist die Macht der Kategorie Geschlecht, die nach wie vor extrem stark in die Strukturen des Musiklebens eingreift, u. a. daran ablesbar, dass komponierende Frauen sich noch immer zu der Diskrepanz zwischen Frauenbild und männlich konnotiertem Geniebild verhalten müssen. Das Bild des männlichen Komponistengenies sitzt fest, so fest, dass es nach wie vor gilt, Zwischenräume zu finden, um überhaupt handlungsfähig zu werden: in Programmen, auf Festivals, in der Themenwahl, in den Netzwerken. Dazu bedarf es neben Vorbildern vor allem auch Mut. Nur so kann es komponierenden Frauen letztendlich gelingen, die Diskrepanz zwischen Frauenbild und Komponistenbild zu überwinden und dem verhängnisvollen »double standard«⁷⁴ zu entgehen.

Die wertvollen und hier erstmals auch im wissenschaftlichen Diskurs festgehaltenen Erfahrungsberichte von Cecilie Ore und Therese Birkelund Ulvo zeigen, dass in einem in Fragen sozialer Gerechtigkeit so fortschrittlichen Land wie Norwegen das Musikfeld nach wie vor veränderungsbedürftig bleibt. Offen misogyne Kritikerhaltungen sind heute selten geworden.⁷⁵ Es wirken jedoch ~~offenbar~~ versteckte Kräfte, die das kulturelle Handeln komponierender Frauen beeinflussen, zuweilen beeinträchtigen und von diesen selbst oftmals kaum wahrgenommen werden. »Man wird immer wieder mit diesen Fragen konfrontiert, die mit der Musik an sich nichts zu tun haben«, so Therese Birkelund Ulvo im Interview des Deutschlandfunks. Hier wird die Flucht in die Kunst als einen scheinbar geschlechtslosen Raum einmal mehr greifbar. Es solle ausschließlich um »die Musik« gehen; das Geschlecht wird zur Nebensache.

Ein erweiterter Musikbegriff,⁷⁶ in dessen Rahmen das Geschlecht der Zuhörenden, Ausübenden, Komponierenden, Organisierenden u. v. m. eine zentrale Rolle spielt, lässt erkennen, wie diese Kategorie musikkulturelles Handeln (vor)strukturiert.

74 Vgl. dazu Judith Tick, »Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870–1900«, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. von Jane Bowers und Judith Tick, Urbana, Ill./Chicago, 1986, S. 325–349. Marcia Citron bezeichnet diese Situation als »no-win standard« (vgl. Marcia J. Citron, »Gender, Professionalism and the Musical Canon«, in: *The Journal of Musicology* 8/1 (1990), S. 102–117, hier: S. 109.). Melanie Unseld spricht in diesem Zusammenhang von einer »doppelten Außenseiterposition«. Vgl. Unseld, »Das 19. Jahrhundert« (wie Anm. 18), S. 91.

75 Eine Ausnahme bildet hier der Musikkritiker Ole-Martin Ihle, der 2007 die zeitgenössische Komponistin Maja Ratkje als »Morgenbladets midtsidepike« [Covergirl der Tageszeitung Morgenbladet] bezeichnet, woraufhin sich eine heftige Debatte über frauenfeindliche Kommentare im Musikleben entspannte, an der auch Ratkje selbst teilnahm. Vgl. u. a. Ole-Martin Ihle, »Ole-Martin Ihle om »midtsidepiker« – Samtidsbagateller« URL: <http://www.ballade.no/sak/ole-martin-ihle-om-midtsidepiker-samtidsbagateller> (Abrufdatum: 02.05.2015) sowie Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, »Morgenbladets midtsidepike« URL: <http://www.ballade.no/sak/morgenbladets-midtsidepike/> (Abrufdatum: 02.05.2015).

76 Vgl. dazu Lisa Gaupp, Artikel »Kulturwissenschaft, Kulturgeschichte. 3. Musikbegriff, erweiterter«, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u. a. 2010, S. 320.

riert und unsere Wahrnehmung von Musik beeinflusst. Die Musikgeschichtsschreibung sollte zukünftig verstärkt mit einem erweiterten Musikbegriff arbeiten, denn nur so kann sie im Sinne einer Kulturwissenschaft »eine kulturelle Orientierung auf Zukunft«⁷⁷ geben. Dabei sollte es nicht nur um das Aufdecken versteckter Mechanismen der Vergeschlechtlichung sowie das Bewusstmachen des Ungleichgewichts gehen, sondern nach wie vor auch um das Sichtbarmachen kulturellen Handelns von Frauen. Noch immer mangelt es an Vorbildern, und der Mythos vom männlichen Komponistengenie lastet schwer auf den Schultern komponierender Frauen (und Männer) – und auf der Musikgeschichtsschreibung, die gendersensibel und geschlechtergerechter werden muss.⁷⁸ Im Prozess der sozialen Konstruktion darf sie ihre Rolle nicht unterschätzen und muss sich, ebenso wie Künstler und Künstlerinnen, ihrer Verantwortung gegenüber der Geschlechterproblematik stellen. Die Einladungen zu Konzerten, zu Interviews und zu Kongressen vor dem Hintergrund des Frauseins wird Komponistinnen noch einige Generationen verfolgen, bevor das Fernziel erreicht ist, in der das Geschlecht nicht mehr erwähnenswert scheint. Bis dahin sind Künstler und Künstlerinnen (und Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen) dazu aufgerufen, sich mit dieser Thematik auseinanderzusetzen – sei es wissenschaftlich reflektierend oder auch in Musik.

77 Vgl. *Zukunftsentwürfe. Ideen für eine Kultur der Veränderung*, hrsg. von Jörn Rüsen, Hanna Leitgeb und Norbert Jegelka, Studienausgabe, Frankfurt am Main / New York 2000, S. 13.

78 Zur Forderung einer »gengerechten und sozial humanen Musikgeschichtsschreibung« vgl. u. a. Annette Kreuziger-Herr, Artikel »Musikgeschichtsschreibung«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 10, hrsg. von Friedrich Jaeger, Stuttgart/Weimar 2009, Sp. 918–920, sowie Kreuziger-Herr, »History und Herstory« (wie Anm. 73).