

Anna Maria Olivari (Dortmund)

## Musikhistorische Frauenforschung und Nachschlagewerke zu Komponistinnen. Ein kontrastiver, diachroner und diversitätsorientierter Vergleich

### 1. Das Themengebiet „Frau und Musik“ 1893–1999: Wissenszirkulation durch Nachschlagewerke

Die Nachricht, dass 150 Jahre nach der Eröffnung der Wiener Staatsoper die Oper einer Komponistin, Olga Neuwirth, dort zum ersten Mal aufgeführt werden sollte, erregte Ende 2019 Aufsehen.<sup>1</sup> Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Problematik, die innerhalb der musikhistorischen Frauenforschung bereits um 1900 im Zentrum stand: die Erinnerungskultur zu Komponistinnen.<sup>2</sup> Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, ausschnitthaft und anhand exemplarischer Publikationen zu rekonstruieren, wie die musikhistorische Frauenforschung durch biographische Nachschlagewerke zur Wissenszirkulation über Leistungen von komponierenden Frauen beigetragen hat: Die Umsetzung dieses Vorhabens steht hierbei im Fokus. Zu diesem Zweck stützt sich die Untersuchung auf Methoden der kulturwissenschaftlichen Diversitätsforschung. Dadurch soll beleuchtet werden, welche Differenzierungen wie diskursiv hervorgebracht werden. So sind Fragen zu stellen, wie beispielsweise die Kategorie „Komponistin“ konstruiert wird, also welche Identitätskategorien diesbezüglich zentral sind. Solche Fragen nach dem spezifischen „doing difference“ eines Lexikons gehen Hand in Hand mit einer Untersuchung der jeweiligen Wissensvermittlung, z. B. des Wissenschaftsverständnisses, das dem jeweiligen Lexikon zugrunde liegt. All dies sind Aspekte, mit denen sich die Analyse beschäftigt.

#### 1.1. Analysekorpus

Als Korpus dienen der Untersuchung drei Lexika, die „neues“ Wissen zu produzieren<sup>3</sup> und tradierte Ansichten in Frage zu stellen anstreben, um dem Vergessen entgegenzuwirken. Die Texte, die zur Rezeption in wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Kreisen gedacht sind, machen Komponistinnen zum alleinigen Gegenstand. Sie wurden von Musikwissenschaftlerinnen verfasst oder herausgegeben und können zwei historischen Phasen des Feminismus, der historischen Frauenbewegung einerseits und der feministischen Musikwissenschaft andererseits, zugeordnet werden. Es handelt sich hierbei um Anna Morschs *Deutschlands Tonkünstlerinnen* (1893), Eva Weissweilers *Komponistinnen aus 500*

1 Vgl. z. B. Wolfgang Höbel, „Die erste Frau – nach 150 Jahren“, in: *Der Spiegel (online)* (6.12.2019), <<http://www.spiegel.de/kultur/olga-neuwirth-an-der-wiener-staatsoper-eine-frau-im-tempel-der-phalokraten-a-00000000-0002-0001-0000-000167380484>>, 4.9.2022.

2 Zu Erinnerung und Gedächtnis vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, sowie Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

3 Vgl. Monika Mommertz, „Theoriepotenziale ‚ferner Vergangenheiten‘: Geschlecht als Markierung/Ressource/Tracer“, in: *L'Homme* 26/1 (2015), S. 79–97, hier S. 86.

Jahren (1981), in erweiterter Neuauflage erschienen als *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1999), sowie Julie Anne Sadies und Rhian Samuels *The New Grove Dictionary of Women Composers* (1994).

Im Fall des ersten Lexikons, *Deutschlands Tonkünstlerinnen* von Anna Morsch (1893),<sup>4</sup> hat man es mit dem „First Wave Feminism“, der laut Ute Gerhard im deutschsprachigen Raum als „alte“ oder „historische“ Frauenbewegung (Ende des 19. Jahrhunderts bis 1920/1930) bezeichnet wird, zu tun.<sup>5</sup> Es mag in diesem Kontext nicht erstaunen, dass die „[b]iographische[n] Skizzen aus der Gegenwart“<sup>6</sup> im Anschluss an ein Tonkünstlerinnen-Album entstanden sind, das die Musikhistorikerin „im Auftrage des Deutschen Frauencomité’s für die Weltausstellung in Chicago“<sup>7</sup> zusammenstellte. Als Frau durfte Morsch (1841–1916) keine universitäre Ausbildung genießen, dennoch lernte sie den Beruf der Musikschriftstellerin auf autodidaktischer Basis. Erfahrung mit dem Verfassen von Lexikoneinträgen sammelte sie neben *Deutschlands Tonkünstlerinnen* auch durch die Mitarbeit an Emil Breslauer’s Neubearbeitung von *Julius Schubert’s Musikalisches Conversations-Lexikon* (vermutlich 1892). Des Weiteren war sie als (Chef-)Redakteurin der Zeitschrift *Der Klavier-Lehrer* (ab 1911 *Musikpädagogische Blätter*) für ihre musikpädagogischen Tätigkeiten sowie ihr starkes berufspolitisches Engagement im Deutschen Musikpädagogischen Verband berühmt.<sup>8</sup>

Dem Deckblatt von *Deutschlands Tonkünstlerinnen* zufolge habe Morsch die Skizzen lediglich „[g]esammelt und herausgegeben“<sup>9</sup>: Die Funktion der Autorin wird in eine Herausgeberinnenschaft umgewandelt. Morsch erhebt durch das Wort „Skizze“ keinen Anspruch auf Vollständigkeit und lässt durch die Herausgeberinnenfunktion ihren Anteil am Projekt kleiner erscheinen. Bereits das Deckblatt weist also auf „Ausweichmanöver“ des Textes hin, ein Phänomen, das in der späteren Analyse noch deutlicher zutage treten wird. Das Lexikon von Morsch, das aus einem einzigen Band besteht, wurde vom Berliner Verlag von Stern & Ollendorff gedruckt:<sup>10</sup> Insgesamt beinhaltet der Text 123 Darstellungen, die jeweils eine bis maximal vier Seiten umfassen. Die vier Abschnitte, in die das Lexikon gegliedert ist, widmen sich allen Musikberufen der Zeit: Komponistinnen und Musikschriftstellerinnen befinden sich im ersten Abschnitt, der zweite Abschnitt befasst

4 Anna Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893.

5 Vgl. Ute Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789* (= C. H. Beck Wissen 2463), München 2009, S. 50.

6 Morsch, Titelei.

7 Ebd., S. 5.

8 Vgl. Martina Bick, Art. „Anna Morsch“, in: *Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen (MUGI)*, hrsg. von Beatrix Borchard u. a., Hamburg 2003ff., <[https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A\\_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=mors1841.html](https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=mors1841.html)>, 4.9.2022. Siehe ferner auch Hugo Riemann, *Hugo Riemanns Musiklexikon*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, Bd. 2, S. 486.

9 Morsch, Titelei.

10 Da sich zum Verlag nur sehr wenige Informationen finden lassen, ist zu vermuten, dass es sich um einen kleinen Verlag gehandelt hat. Er soll nur von 1891 bis 1896 bestanden haben und dann 1896 von A. Deneke erworben worden sein. Einige Ausgaben der *Neuen Berliner Musikzeitung* erschienen bei dem Verlag, des Weiteren Musikwerke von Arno Kleffel, Otto Feller und Hans Brüning. Auch eine Tragödie von Alfred Christlieb Kalischer, *Der Untergang des Achilleus*, soll dort ebenfalls veröffentlicht worden sein. Zu den Themenbereichen des Verlags zählten also Musik und Literatur/Theater. Für weitere Informationen vgl. Stefanie Döll, *Das Berliner Musikverlagswesen in der Zeit von 1880 bis 1920*, Diss. Freie Universität Berlin 1984, S. 67 und 85.

sich mit Sängerinnen, der dritte mit Instrumentalistinnen und der vierte schließlich mit Musikpädagoginnen.<sup>11</sup> Dieser Gliederung entsprechend werden Musikberufe nach der Art der Tätigkeit klassifiziert: Schreiben, Singen, Spielen und Lehren.

Rebecca Grotjahn ordnet *Deutschlands Tonkünstlerinnen* den ersten „überblicksartigen Darstellungen“ des „früher gern so genannten Themengebiet[s] ‚Frau und Musik‘“<sup>12</sup> zu. Ab den 1980er Jahren diene Morschs Pionierarbeit der feministischen Musikwissenschaft, die der Frauenbewegung nach 1970<sup>13</sup> zuzuordnen ist und sich primär dem „Entdecken und Aufdecken“<sup>14</sup> von Werken und Leistungen komponierender Frauen verschrieb, „als Ausgangspunkt für weitere Forschungen“<sup>15</sup>.

In diesem zweiten Kontext erscheinen 1981 und 1999 in Deutschland die Texte von Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren* und *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*,<sup>16</sup> sowie 1994 in Großbritannien das Lexikon von Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, *The New Grove Dictionary of Women Composers*.<sup>17</sup> Ein wichtiges Kriterium für die Wahl der Nachschlagewerke aus dem ausgehenden 20. Jahrhundert besteht in ihrer Zugänglichkeit, da sie von renommierten Verlagen veröffentlicht wurden. Folglich standen sie für erste Informationen sofort zur Verfügung und übernahmen die Funktion, die heute etwa dem digitalen Lexikon des Projekts *MUGI* zukommt.<sup>18</sup> Es liegt nahe, dass sich die beiden Publikationen im Gegensatz zu Morsch ausschließlich Komponistinnen widmen.

Es gilt im Folgenden, die beiden Projekte und ihre Autorinnen kurz vorzustellen. Zunächst einmal Weissweilers Texte. Eva Weissweiler, geboren 1951, ist promovierte Musikwissenschaftlerin und hat sich als freie Autorin wiederholt dem Verfassen von Musikerinnenbiographien gewidmet, z. B. denen von Clara Schumann und Fanny Mendelssohn.<sup>19</sup> Die erste Ausgabe ihres *Komponistinnen*-Projekts erschien 1981 im Fischer Taschenbuchverlag, die zweite, überarbeitete Ausgabe 1999 im Deutschen Taschenbuch Verlag. Die zweite Ausgabe beinhaltet im Vergleich zur ersten ein Kapitel zu Komponistinnen im Nationalsozialismus, ein Kapitel zu den Komponistinnen und Performance-Künstlerinnen der Avantgarde und eine aktualisierte Bibliographie von Sekundärtexten zu Komponistinnen.<sup>20</sup> Beide Ausgaben liegen also im Taschenbuchformat vor und in Verlagen, die eine lange Tradition haben und Publikationen aus vielen Themengebieten verzeichnen: Unter diesem Gesichtspunkt scheint eine Popularisierung des Wissens wohl angestrebt zu

11 Vgl. Bick.

12 Rebecca Grotjahn, „Musik: Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hrsg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek (= *Geschlecht und Gesellschaft* 35), Wiesbaden 2010, S. 774–779, hier S. 776.

13 Vgl. Gerhard, S. 50.

14 Monika Bloß, „Musikwissenschaft“, in: *Gender-Studien. Eine Einführung*, hrsg. von Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart u. a. 2006, S. 307–321, hier S. 310.

15 Bick, Abschnitt „Rezeption“.

16 Vgl. Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, Frankfurt am Main 1981; dies., *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, München u. a. 1999.

17 Vgl. *NGroveDWC*.

18 Borchard u. a. (Hrsg.), *MUGI-Lexikon*, <<https://mugi.hfmt-hamburg.de>>, 4.9.2022.

19 Eva Weissweiler, *Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen*, Berlin 1984; dies., *Clara Schumann. Eine Biographie*, Hamburg 1990.

20 Vgl. Weissweiler, *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, S. 6.

sein.<sup>21</sup> Die Tatsache, dass eine zweite Ausgabe von Weissweilers *Komponistinnen* veröffentlicht wurde, belegt das Interesse seitens Leser:innenschaft und Verlagswesen sowohl an dem Projekt selbst als auch an seiner Ergänzung und Aktualisierung.

Im Folgenden soll auf das englischsprachige *Komponistinnen-Lexikon* und seine Herausgeberinnen eingegangen werden. Julie Anne Sadie, geboren 1948, ist wie Weissweiler promovierte Musikwissenschaftlerin und war mit Stanley Sadie, dem Herausgeber des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, verheiratet.<sup>22</sup> Abgesehen von dem hier behandelten Lexikon sind von ihr weitere Publikationen, die sich Musikerinnen widmen,<sup>23</sup> sowie weitere Nachschlagewerke, etwa zur Barockmusik, zu erwähnen.<sup>24</sup> Rhian Samuel, die zweite Herausgeberin, geboren 1944, ist nicht nur promovierte Musikwissenschaftlerin, sondern auch anerkannte Komponistin.<sup>25</sup> Im Unterschied zu den Texten Weissweilers entstand dieses englischsprachige Projekt mithin durch die Zusammenarbeit mit einer Komponistin. Der Verlag, Macmillan, hat genauso wie etwa der Fischer Verlag einen sehr guten Ruf und veröffentlicht verschiedene Textsorten, darunter auch Lexika. Beispielsweise pflegt er seit dem 19. Jahrhundert mit dem *Grove-Musiklexikon* eine enge Zusammenarbeit.<sup>26</sup> Abgesehen von der Macmillan- und Norton-Ausgabe (beide 1994) wurden keine weiteren Ausgaben des Lexikons veröffentlicht. Anders als bei Morsch und Weissweiler stammen nicht alle Einträge des Lexikons von Sadie und Samuel, sondern von weiteren Musikwissenschaftler:innen; Sadie und Samuel sind lediglich die Herausgeberinnen des Lexikons. Die Autor:innen der Einträge sind, im Gegensatz zu Morsch und Weissweiler, sowohl männlichen als auch weiblichen Geschlechts: Auf die angestrebte Geschlechterparität des *Grove-Komponistinnenlexikons* wird der Beitrag noch zu sprechen kommen.

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich des ausgewählten Korpus sagen, dass im vorliegenden Beitrag die Wissenszirkulation zum Thema „Komponistinnen“ innerhalb der musikhistorischen Frauenforschung durch einen Vergleich von einem der ersten Texte dieser Art mit zwei Lexika des ausgehenden 20. Jahrhunderts diachron rekonstruiert wird. Der renommierte Status der Verlage, bei denen Weissweilers Bücher sowie das *Grove-Komponistinnenlexikon* erscheinen, ermöglicht die Zugänglichkeit von Wissen.

21 Vgl. Maria Remenyi, „Popularisierung‘ und ‚Wissenschaft‘ – ein Gegensatz? Die mathematischen Wissenschaften und ihre Vermittlung im 18. Jahrhundert“, in: *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Ulrich Johannes Schneider, Berlin u. a. 2009, S. 347–354.

22 Vgl. Nicolas Slonimsky u. a., Art. „Sadie, Julie Anne (née McCormack)“, in: *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 9<sup>th</sup> Edition, hrsg. von Nicolas Slonimsky und Laura Kuhn, New York 2001, Bd. 5, S. 3111.

23 Julie Anne Sadie, „Musiciennes of the Ancien Régime“, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. von Jane Bowers und Judith Tick, Urbana u. a. 1986, S. 191–223.

24 *Companion to Baroque Music*, hrsg. von Julie Anne Sadie, London 1990.

25 Stephen Banfield und Marie Fitzpatrick, Art. „Samuel, Rhian“, in: *GroveO*, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45960>>, 4.9.2022.

26 Vgl. „History of Grove Music Timeline“, in: *Oxford Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/page/history-of-grove-music-timeline>>, 4.9.2022. *Oxford Music Online* bietet eine Auflistung von weiblichen Komponistinnen, bei der man zu den Einträgen des *GroveO* weitergeleitet wird. Vgl. „Women Composers A to Z“, in: ebd., <<https://www.oxfordmusiconline.com/page/women-composers-a-to-z>>, 4.9.2022. Auch der amerikanische Verlag Norton & Company, bei dem die amerikanische Ausgabe des *Komponistinnenlexikons* erscheint, ist ein großer und renommierter Verlag, der ebenfalls Lexika verzeichnet, z. B. zu Symbolen, Graphic und Fashion Designers oder Künstler:innen.

## 1.2. Methodik

Mit dem Kriterium der Zugänglichkeit geht die Annahme einher, dass biographische Nachschlagewerke als übliches erstes Recherchemittel einen wichtigen Beitrag zur Wissenszirkulation leisten und somit entscheidend zur Popularisierung von Wissen beitragen: Durch die (De-)Konstruktion von Identitäten können sie beispielsweise Machtverhältnisse reproduzieren oder subvertieren.<sup>27</sup> Diesbezüglich schreibt Ulrike Haß:

„Nachschlagewerke gelten oft als ultimativ objektive und ‚neutrale‘ Quellen, aber sie unterscheiden sich in ihrer Standpunktgebundenheit nicht von anderen Texten, seien es literarische oder sachbezogene: Sie sind auf spezifische Weise eingebunden in Diskurse und spielen in ihnen oft sogar herausragende Rollen, gerade weil sie für unparteiisch gehalten werden.“<sup>28</sup>

Zudem geben Lexika über das Wissenschaftsverständnis der jeweiligen Epoche Aufschluss: Spielen etwa in erster Linie Gelehrtentexte oder eher das autobiographische Material die Hauptrolle?<sup>29</sup> Die Beantwortung dieser Frage ermöglicht die Identifikation der Legitimationsinstanzen des Wissens der Zeit, zum Beispiel Adel und Klerus, „bürgerliche Intelligenz“<sup>30</sup> oder (männliche) Gelehrtenkreise. Wiederholt sind Lexika folglich durch die historisch orientierten Geisteswissenschaften untersucht worden.<sup>31</sup>

Von der vorliegenden Untersuchung ist eine ausschnittshafte Diskursgeschichte der musikhistorischen Frauenforschung anhand von biographischen Nachschlagewerken zu erwarten. Die historische und geographische Kontextualisierung des jeweiligen Lexikons oder der dargestellten Akteurinnen ergänzt die textimmanente Analyse. Noch Haß betont, dass trotz der Orientierung an bestimmten, tradierten Methoden Lexikograph:innen stets „Adaptionen an die eigene Intention und an die Rahmenbedingungen im eigenen Land und in der je neuen historischen Situation“<sup>32</sup> als notwendig erachten. Wie soll aber aus methodischer Sicht das Analysekorpus unter die Lupe genommen werden? Dies gilt es im Folgenden zu beleuchten.

### – Historische Diversitätsforschung

Klassifizieren ist eine der wichtigsten Tätigkeiten eines:r Lexikograph:in. Ein Sammelband von Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber, der sich auf europäische Enzyklopädien konzentriert, geht bei der Untersuchung von der Trias „Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung“<sup>33</sup> als den drei Hauptfunktionen von Nachschlagewerken aus. Gleichmaßen ist die Tätigkeit des Klassifizierens von Akteur:innen der Geschichte bei

27 Vgl. Melanie Unsel, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musik- kultur und Musikhistoriographie* (= Biographik 3), Köln u. a. 2014, S. 85f.

28 Ulrike Haß, „Einführung in den Band, samt eines Versuchs über die Frage, ob Europa als ‚Wissensraum‘ verstanden werden kann“, in: *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*, hrsg. von ders., Berlin u. a. 2011, S. 1–49, hier S. 8.

29 Vgl. Unsel, S. 86.

30 Ebd.

31 Vgl. z. B. Monika Schmitz-Emans, „Lexika und Wörterbücher als Selbstporträts“, in: *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic*, hrsg. von Kalina Kupczyńska und Jadwiga Kita-Huber, Bielefeld 2019; vgl. auch Haß (Hrsg.).

32 Haß, S. 32.

33 *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, hrsg. von Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber, Berlin 2004.

biographischen Nachschlagetexten besonders augenfällig. Bezüglich dieser Art von Unterscheidungen, die nicht „naturhaft gegeben“, sondern „kontingent“ und „sinnhaft“ konstruiert werden, sprechen Stefan Hirschhauer und Tobias Boll von „Humandifferenzierungen“: „Menschen werden nach einer Vielzahl von Aspekten unterschieden und in Kategorien sortiert. Diese Kategorisierungen sind nach einer je eigenen Logik konstruiert“.<sup>34</sup>

Welche und wie Differenzierungen im Klassifikationsinstrument des Musiklexikons in Bezug auf Komponistinnen konstruiert werden, ist ein analytischer Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags. Dementsprechend schreibt er sich in die historische, kulturwissenschaftliche Diversitätsforschung ein.<sup>35</sup> Speziell die historische Wandelbarkeit von Differenzierungen, die in ihren jeweiligen historischen und geographischen Kontexten zu erfassen sind, stellt ein zentrales methodisches Postulat der vorliegenden Untersuchung dar.<sup>36</sup> Mit dem Begriff des „un/doing difference“ nehmen Hirschhauer und Boll einerseits auf den „stets flüchtigen Schwebezustand“<sup>37</sup> der Konstruktion und Dekonstruktion von Differenzen Bezug, andererseits weisen sie damit darauf hin, dass „[j]edes *doing* einer Unterscheidung [...] das *un-doing* – die Verdrängung und Negation – anderer Unterscheidungen schon in sich trägt“.<sup>38</sup> Die Perspektive, dass Differenzsetzungen als fluid, hybrid<sup>39</sup> und „relational aufeinander bezogen“<sup>40</sup> zu denken sind, ist auch für diesen Beitrag wichtig.

Wie beim intrakategorialen Ansatz der Intersektionalitätsforschung geht der Beitrag davon aus, dass die Gruppe „Komponistinnen“ weder homogen ist, noch homogen dargestellt wird. Vielmehr differenziert sie sich hinsichtlich weiterer Kategorien, etwa des sozialen und beruflichen Status, der Nationalität und des Körpers, aus.<sup>41</sup> Bereits 1990 äußerte Susan McClary ihre Skepsis gegenüber einer exklusiven Fokussierung feministisch-musikwissenschaftlicher Studien auf die Kategorie des Geschlechts und wies auf die Wichtigkeit hin, „the politics of race, of class, of subjectivity, of popular culture“<sup>42</sup> ebenso zu berücksichtigen.

Um anhand des gewählten Korpus offenzulegen, welche Differenzierungen diskursiv hervorgebracht werden und wie das jeweilige Lexikon dementsprechend an der Wissenszirkulation zu Komponistinnen partizipiert, sind neben historischen Faktoren die Performativität und Performanz des jeweiligen Textes in den Mittelpunkt zu rücken. Es geht also

34 Stefan Hirschhauer und Tobias Boll, „Un/doing Differences. Zur Theorie und Empirie eines Forschungsprogramms“, in: *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*, hrsg. von Stefan Hirschhauer, Weilerswist 2017, S. 7–26, hier S. 7.

35 Vgl. *Diversität historisch. Repräsentationen und Praktiken gesellschaftlicher Differenzierung im Wandel*, hrsg. von Moritz Florin u. a. (= Histoire 140), Bielefeld 2018.

36 Vgl. Moritz Florin, Victoria Gutsche und Natalie Krentz, „Diversity – Gender – Intersektionalität. Überlegungen zu Begriffen und Konzepten historischer Diversitätsforschung“, in: ebd., S. 9–31.

37 Hirschhauer und Boll, S. 11.

38 Ebd., S. 12, Hervorhebungen im Original.

39 Vgl. Florin, Gutsche und Krentz, S. 22.

40 Ebd., S. 24.

41 Vgl. u. a. *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, hrsg. von Katharina Walgenbach u. a., Opladen u. a. 2007; dies., „Intersektionalität als Paradigma zur Analyse von Ungleichheits-, Macht- und Normierungsverhältnissen“, in: *Vierteljahresschrift für Heilpädagogik und ihre Nachbargebiete* 3 (2016), S. 211–224.

42 Susan McClary, „Towards a Feminist Criticism of Music“, in: *Canadian University Music Review* 10/2 (1990), S. 9–18, hier S. 15.

darum herauszufinden, ob – um mit Paul de Man zu sprechen – das Lexikon praktiziert, „was [es] predigt“<sup>43</sup>, oder nicht.

– *Die Pragmatik eines Textes*

Über die Absicht eines Textes gibt der Paratext „Vorwort“ Auskunft. Ein großes Verdienst von Gérard Genettes Methode der Textanalyse, auf die sich der Beitrag im ersten Teil der Analyse stützt, besteht darin, dass er die Pragmatik dieser Nebentexte in den Vordergrund rückt.<sup>44</sup> Darunter fallen alle textuellen Elemente, z. B. Widmungen, Vorworte, Klappentexte, aber auch Interviews mit den Autor:innen, die den eigentlichen Text begleiten. In den Ausführungen eines Narratologen, der primär für textimmanente Analysen plädiert,<sup>45</sup> klingen Annahmen der *Pragmatic Literary Stylistics* an, die sich in den kognitiven Geisteswissenschaften verorten und die die Interaktion zwischen Schreiber:innen und Leser:innen untersuchen. Dieses Forschungsparadigma zeichnet sich durch theoretischen Eklektizismus aus und berücksichtigt den Entstehungs- und Rezeptionskontext. Methoden aus der Sprachwissenschaft werden mit Methoden aus der Literaturwissenschaft kombiniert: Die pragmatische Analyse der Strategien, mit denen Sprecher:innen interagieren und dabei verbale Äußerungen kommunizieren und interpretieren, geht mit der Untersuchung der Funktion eines gewissen Sprachgebrauchs für die Rezeption literarischer Texte einher.<sup>46</sup> Im Fall des kontrastiven Vergleichs von nicht-literarischen Texten im engeren Sinne, nämlich von Nachschlagewerken, die zudem einen pragmatischen Anspruch für die Recherche erheben, erscheint die Konzentration auf die Pragmatik des Textes besonders ergiebig.

Paratexte dienen Genette zufolge der Präsentation des Textes und ermöglichen „seine ‚Rezeption‘ und seinen Konsum in [...] der Gestalt eines Buches“<sup>47</sup>: Solche „Anhängsel“ seien keineswegs bloß „eine Zone des Übergangs“<sup>48</sup>, vielmehr komme ihnen eine Transaktionsfunktion zu, die Auskunft über Pragmatik und Strategie des Textes gibt. An mehreren Stellen betont Genette den „pragmatische[n] Status“<sup>49</sup> von Paratexten, ihren „funktionalen Charakter“<sup>50</sup>. Manche paratextuellen Elemente besitzen ihm zufolge sogar eine „performativ[e]“<sup>51</sup> Macht. Beispielsweise geben Vorworte den Leser:innen Aufgaben, wie etwa die Rekonstruktion von Diskrepanzen zwischen ihnen und dem Inhalt des Buches.<sup>52</sup> Dieses letzte Beispiel verdeutlicht, dass Paratexte, so Genette, einen „Hilfsdiskurs“ darstellen, „der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung findet, nämlich des

43 Paul de Man, „Semiologie und Rhetorik“, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, S. 31–51, hier S. 45.

44 Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 7 2019.

45 Vgl. Jan Christoph Meister, Art. „Narratology“, in: *the living handbook of narratology*, hrsg. von Peter Hühn u. a., Hamburg 2009ff., <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html>>, 4.9.2022, Abschnitt 3.3. „French Structuralism: 1966–1990“.

46 Vgl. Siobhan Chapman und Billy Clark, „Introduction: Pragmatic Literary Stylistics“, in: *Pragmatic Literary Stylistics*, hrsg. von dens., New York 2014, S. 1–15.

47 Genette, S. 9.

48 Ebd., S. 10.

49 Ebd., S. 15, Hervorhebung im Original.

50 Ebd., S. 18, Hervorhebung im Original.

51 Ebd., Hervorhebung im Original.

52 Vgl. ebd., S. 16–19.

Textes“<sup>53</sup>. McCoy kritisiert dieses hierarchisch aufgefasste Verhältnis von Text und Paratext und zeigt, dass Paratexte Transaktion oder Widerstand gegen bestehende Machtverhältnisse ermöglichen: Folglich seien sie an sich bzw. eigenständig für sich sehr wichtig.<sup>54</sup> Da der vorliegende Beitrag das Äußere und „Innere eines Buches“<sup>55</sup> zu einer rückkoppelnden Interaktion kommen lässt, also Vorworte mit Einträgen vergleicht, geht er vom komplementären Status von Paratexten aus. Sowohl in einem Vorwort als auch in einem Eintrag können auf der performativen und nicht-performativen Ebene des Textes Machtverhältnisse, die die Wissenszirkulation betreffen, reproduziert oder subvertiert werden: Typische Geschlechterkonstruktionen der Zeit können beispielsweise bei der Schilderung des Lebens von Kulturschaffenden aufrechterhalten oder einer Kritik unterzogen werden.

Im Folgenden sollen die Schritte der Analyse veranschaulicht werden, bei der zunächst die Originalvorworte und das dabei programmatisch deklarierte Vorhaben im Zentrum stehen. In einem zweiten Schritt soll gezeigt werden, wie die Biographie einer einzigen Komponistin in drei verschiedenen Einträgen – bei Morsch, Weissweiler und im *Grove-Komponistinnenlexikon* – dargestellt wird. Als Beispiel dient hier Clara Schumann, die exemplarisch für den Typus der Virtuositin und der Komponistin des 19. Jahrhunderts steht. Schließlich wird der Fokus auf Einträge zu Komponistinnen gelegt, die zur Zeit der Veröffentlichung des jeweiligen Nachschlagewerkes noch lebten. Die Untersuchung soll zeigen, wie die Lexika sowohl Vergangenheit als auch Gegenwart verhandeln.

## 2. Der Paratext „Vorwort“ in biographischen Nachschlagewerken

Mit dem Ziel, die Wissenszirkulation über Komponistinnen im Medium des biographischen Nachschlagewerkes aus einer diversitätsorientierten Perspektive auszuloten, rückt die Analyse der Vorworte folgende Aspekte in den Mittelpunkt:<sup>56</sup>

1. Wie wurden die Akteurinnen ausgewählt? Wie wird begründet, dass das Lexikon nur von weiblichen Musikakteurinnen handelt? Hierbei hat man es mit einem markierten „doing difference“ zu tun: Es darf nur über Musikerinnen geschrieben werden, wozu Musiker männlichen Geschlechts aus den Projekten ausgeschlossen werden. Wie diese Entscheidung im Text begründet wird, gilt es im Folgenden zu untersuchen.
2. Werden die Lebensläufe und die Errungenschaften von weiblichen Musikakteurinnen an denselben Kriterien gemessen, die in der Musiklexikographie auch für männliche Komponisten gelten, z. B. Einfluss und Bedeutung? Oder werden diese Kriterien ergänzt oder in Frage gestellt für den spezifischen Fokus des Lexikons? Entsteht somit unter Umständen die Notwendigkeit, neue Kriterien auf das Material anzuwenden, etwa Verschiedenheit und Lebendigkeit?<sup>57</sup>

53 Ebd., S. 18.

54 Vgl. Beth A. McCoy, „Race and the (Para)Textual Condition“, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 121/1 (2006), S. 156–169.

55 Genette, S. 102. Zur Kritik an dieser Innen-Außen-Metapher vgl. de Man, S. 33 und 42f.

56 Die vorliegenden Fragen stützen sich auf folgende Texte: Genette; Sigrid Nieberle, „Rückkehr einer Scheinleiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin“, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hrsg. von Fotis Jannidis u. a. (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), Tübingen 1999, S. 255–272; Unseld, S. 85–100.

57 Sigrid Nieberle listet unter den Kriterien, die bei der Auseinandersetzung mit Autorinnen wichtig sind, „Verschiedenheit“ und „Lebendigkeit“ auf. Verschiedenheit kann als methodische Anwendung unterschiedlicher, ausdifferenzierter Kriterien verstanden werden, die an das jeweilige Untersuchungsobjekt

3. Wie erfolgte die Quellenauswahl? Erfolgte sie beispielsweise auf der Basis von Forschungsliteratur oder von Anekdoten und autobiographischen Zeugnissen?
4. Was ist die Absicht des Lexikons? Möchte es Wissenszirkulation revidieren, vertiefen oder überhaupt initiieren?
5. An welche Zielgruppe richtet sich das Nachschlagewerk? Nur an Wissenschaftler:innen oder an ein breiteres Publikum?

Hinsichtlich des ersten Punktes finden sich in *Deutschlands Tonkünstlerinnen* von Morsch kaum Informationen: Es wird nicht ersichtlich, wieso weiblichen Komponistinnen ein eigenes Lexikon gewidmet wird. Morsch erwähnt lediglich, dass es von „unseren bedeutendsten, heut lebenden, schaffenden, lehrenden und ausübenden Tonkünstlerinnen“<sup>58</sup> handelt. Das Kriterium der Bedeutsamkeit, das sich mit dem der Lebendigkeit sowie den vielen Deklinationen des „Tonkünstlertums“ verknüpft, reicht hier als Begründung für das Korpus aus. Somit ist auch die Frage zu Punkt zwei aus der obigen Liste beantwortet: Bedeutung, Lebendigkeit und die Verschiedenheit der musikalischen Profession stehen im Vordergrund.<sup>59</sup> Anzumerken ist an dieser Stelle auch, dass Morsch weder die Worte „Beruf“ noch „Profession“, sondern den Ausdruck „Tonkunst“ verwendet: Diese Wortwahl ist symptomatisch für die damalige Art von Musikgeschichtsschreibung, die um die „Musik als ‚Tonkunst‘ und die Individualität ihrer ‚Schöpfer‘“<sup>60</sup> kreiste. Die betrachteten Musikerinnen gehören in die Sphäre der Kunst, sprich: Sie können weder mit bezahlter Arbeit noch mit Dilettantismus in Verbindung gebracht werden.<sup>61</sup> Morsch schwächt die Kategorie des beruflichen Status ab, um die des künstlerischen Talents hervorzuheben. Zwar wird folglich die Berufstätigkeit von Frauen anders als in den politischen Bestrebungen der damaligen Frauenbewegung nicht offen thematisiert, es kann jedoch Margrit Twellmanns Beobachtung bestätigt werden, „daß sich die ‚Frauenfrage‘ nicht in der ‚Brotfrage‘ erschöpfe, sondern als

---

etwa aus historischer Sicht anzupassen sind. Ein solches methodisches Vorgehen ermöglicht laut Nieberle die Verabschiedung von einem „vermeintlich überzeitlichen Autorschaftsmodell, das sich im Paradigma der Namhaftigkeit niederschlägt“. Neben Namhaftigkeit sei auch die chronologische Auflistung von Werken und Namen einer Art von Literaturgeschichtsschreibung verpflichtet, die „mit historisierendem Impetus das überzeitliche Modell der Autorschaft auf dem jeweiligen Boden der Diskurse und Machtverhältnisse wieder einholt“. Das Kriterium der „Lebendigkeit“ bezieht sich auf das Potenzial, eine Autorin, die von traditionellen Literaturgeschichtsschreibungen für tot erklärt wurde, zu „revitalisieren“. Nieberle, S. 262f. und 272. Es liegt auf der Hand, dass sich die Kriterien von Nieberle nicht nur auf literarische Autorinnen, sondern auch auf Musikakteurinnen übertragen lassen.

58 Morsch, S. 5.

59 Zudem widmet sich *Deutschlands Tonkünstlerinnen* nicht nur Komponistinnen, sondern auch Musikschaffstellerinnen, Sängerinnen, Instrumentalistinnen und Musikpädagoginnen.

60 Bloß, S. 308. Auch das zeitgenössische Lexikon von Michaelis bedient sich des Wortes „Tonkünstler“. Vgl. Alfred Michaelis, *Frauen als schaffende Tonkünstler*, Leipzig 1888.

61 Vgl. Manuela Günter, „Jenseits von Kunst, Arbeit und Muße: Weibliches Schreiben 1800/1900“, in: *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Anja Lemke und Wilhelm Weinstock, Paderborn 2014, S. 99–122. Die Einleitung des zitierten Sammelbandes rekonstruiert aus historischer Perspektive das Verhältnis von Kunst und Arbeit. Vgl. Anja Lemke und Wilhelm Weinstock, „Einleitung“, in: ebd., S. 9–22.

„Menschheitsfrage“ alle Bereiche des menschlichen Lebens berühre“<sup>62</sup>. In diesem Fall setzt sie sich auch mit der Kreativität von Komponistinnen auseinander.<sup>63</sup>

Bezüglich der Quellenauswahl kann Folgendes ausgesagt werden: Morsch bedauert, wegen unbeantworteter Briefe „auf die eigene Forschung angewiesen“<sup>64</sup> geblieben zu sein, weswegen sie im Untertitel ihr Unterfangen als Sammlung von „Skizzen“, die demnach keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, bezeichnet. Gleichzeitig wird deutlich, dass das autobiographische Material die Hauptrolle spielt: Die Autorin schreibt sich in jene „historisch orientierte bürgerliche Intelligenz“<sup>65</sup> ein, die Melanie Unseld in Anlehnung an Albrecht Koschorke von der „Textautorität qua Filiation“, also der treuen Überlieferung durch Adel und Klerus, abgrenzt.<sup>66</sup> Zur Absicht des Lexikons finden sich keine expliziten Informationen, es sei denn, man geht zunächst auf Punkt fünf der obigen Liste ein: die Frage nach der Zielgruppe. Morsch wendet sich an „einen freundlichen Leserkreis“<sup>67</sup>, von dem sie sich wünscht, dass er in einer zweiten Auflage ihre Recherchen vertieft und dadurch ihr Lexikon aktualisiert bzw. verbessert. Dieser „Leserkreis“ erweist sich so als aktiver Teil einer durchdachten Wissenszirkulation. Indirekt scheint hier das Lexikon die damaligen (männlichen) Gelehrtenkreise als designiertes Publikum im Blick zu haben: Die Absichten sind also Wissenszirkulation und Anerkennung vonseiten der Legitimationsinstanzen des Wissens der damaligen Zeit.

Um mit Genette diese erste Analyse zu resümieren: Das Vorwort von Morsch besteht performativ aus vielen „Ausweichmanöver[n]“<sup>68</sup>, und die Leser:innen sollen selber die nicht-performative Seite des Textes rekonstruieren: Diese zeichnet sich durch Leerstellen und sprachliche Umwege, die auf die Berufstätigkeit von Musikerinnen und das diesbezügliche Wissensdefizit hinweisen, aus. Der Ausschluss von männlichen Musikern aus dem Projekt und die sich daraus ergebende Konzentration auf weibliche Musikerinnen wird nicht begründet. Im Prozess des „doing difference“ im Medium des biographischen Nachschlagewerkes hebt Morsch allerdings vor allem die Kategorie des künstlerischen Talents hervor, also eine Differenzierung, die entscheidend zur Legitimation ihrer Biographiewürdigkeit beiträgt.

Bei Weissweiler wird die Analyse dadurch erleichtert, dass sich im Text präzise Angaben zu den obigen Punkten finden, so zunächst einmal hinsichtlich der Auswahl der Akteurinnen. Das Nachschlagewerk, das im Untertitel als „Kultur- und Wirkungsgeschichte“<sup>69</sup> definiert und dementsprechend von einem Lexikon ausdrücklich abgegrenzt wird, setzt sich aus „besonders exemplarische[n] Lebensgeschichten“<sup>70</sup> zusammen.<sup>71</sup> Exemplarisch seien

62 Margrit Twellmann, *Die deutsche Frauenbewegung im Spiegel repräsentativer Frauenzeitschriften. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843–1889*, Meisenheim am Glan 1972, hier S. 223; vgl. auch Gerhard, S. 54 und 64.

63 Vgl. Bloß, S. 310.

64 Morsch, S. 6.

65 Unseld, S. 86.

66 Unseld nimmt allerdings auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts Bezug; vgl. ebd., S. 85–100; Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Zur Mediologie des achtzehnten Jahrhunderts*, München 1999. Zur Wichtigkeit von mündlichen Quellen im 19. Jahrhundert siehe auch Haß, S. 28, Anm. 17.

67 Morsch, S. 6.

68 Genette, S. 222.

69 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, Titelei.

70 Ebd., S. 11.

71 Die Analyse konzentriert sich auf Originalvorworte, um Vergleichbarkeit zu gewährleisten.

die Biographien, weil sie die Bedingungen weiblichen Komponierens zu rekonstruieren ermöglichen: Weissweiler stellt, indem sie die Absicht ihres Nachschlagewerkes dezidiert anspricht, klar, dass es ihr „nicht nur um äußere Daten wie Stationen der Ausbildung, Publikationsfrequenz, öffentliche Erfolge, sondern auch um die sozialen und psychischen Konflikte [gehe], denen komponierende Frauen in einer Welt voller Vorurteile ausgesetzt waren“<sup>72</sup>. Die Kriterien von Einfluss und Bedeutung sind dem Zitat entsprechend nachrangig, während das Kriterium der Verschiedenheit, das zudem durch die vielen mehr oder weniger populären Musikgenres gegeben ist, vordergründig erscheint. Die Autorin schreibt sich demnach in Positionen der damaligen feministischen Musikwissenschaft ein: Es galt die Bedingungen des Komponierens zu beleuchten, die weit mehr als das Komponieren selbst als maßgeblich für die „weibliche Ästhetik“ angesehen wurden.<sup>73</sup> Wie erfolgt die Quellenauswahl für diese sozialpsychologische Rekonstruktion? Erstaunlicherweise durch eine Recherche, die „mehr oder weniger dem Zufall überlassen“ gewesen sei, da Dokumente über die betrachteten Akteurinnen „nirgendwo systematisch verzeichnet“<sup>74</sup> waren. Den Leser:innen wird zwar die Absenz von Garantien für eine zuverlässige Recherche signalisiert, zugleich werden jedoch auch Herausforderungen vor Augen geführt, nämlich diejenigen, die zutage treten, wenn man das Bloß zufolge „enorme Wissensdefizit“<sup>75</sup> bezüglich Leistungen von Komponistinnen aufzuarbeiten versucht. Wie Morsch sieht die Autorin diese Aufarbeitung als keineswegs abgeschlossen an. Auch wird eine aktive Beteiligung der Leser:innen an dem Projekt vorgesehen, die mit der weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema korrespondieren soll.<sup>76</sup> Die Absicht der Wissenszirkulation ist also auch bei Weissweiler vorhanden. Hinsichtlich der Zielgruppe kann vermutet werden, dass sich das Nachschlagewerk an Wissenschaftler:innen richtet, wobei zu diesem Aspekt jedoch keine genauen Informationen zu finden sind. Auch wird nicht begründet, warum Weissweilers *Komponistinnen* nur von weiblichen Komponistinnen handelt: Die Autorin weist lediglich auf die Einseitigkeit und Anfechtbarkeit ihrer Entscheidung hin und listet viele „loci communes“ gegen komponierende Frauen auf, was für die Beispielhaftigkeit dieser Profession in puncto soziale Ungleichheiten im musikalischen Bereich spricht.<sup>77</sup> Auch in diesem Fall bleibt also das offensichtliche „doing difference“ durch die ausschließliche Auswahl von Komponistinnen unbegründet.

Das Originalvorwort von *The New Grove Dictionary of Women Composers* ist mit Genette als „allograph“<sup>78</sup> zu bezeichnen, da es nicht von den Herausgeberinnen des Lexikons, sondern von Stanley Sadie, dem damaligen Herausgeber des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, verfasst wurde.<sup>79</sup> Der Text geht auf die Ursachen für den Ausschluss von Komponistinnen aus dem kulturellen Gedächtnis ein, was auf die Fehlurteile früherer Musikhistoriker:innen zurückzuführen sei. Zu den Kriterien für die Aufnahme von

72 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 11.

73 Vgl. Bloß, S. 311.

74 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 11.

75 Bloß, S. 310.

76 Vgl. Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 12.

77 Vgl. ebd., S. 9 und 11.

78 Genette, S. 251.

79 Dem Vorwort folgt ein Preface der Herausgeberinnen: Da hier der Fokus auf Vorworten liegt, wird es jedoch nicht behandelt. Vgl. Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, „Preface“, in: *NGroveDWC*, S. IX–XVIII.

Akteurinnen zählen „supposed merit and prominence“ sowie „achievement“,<sup>80</sup> also dieselben Kriterien, die auch beim anderen *Grove*-Lexikon, das im Titel allerdings nicht geschlechtlich markiert ist, angelegt wurden. Das Lexikon über Komponistinnen sei nämlich als Komplement des anderen zu verstehen, so das Vorwort. Seine Absicht bestehe nicht darin, „to establish or to acknowledge any supposed separation between the sexes“<sup>81</sup>. Vielmehr möchte es sich einer Forschungslücke annehmen und „a useful tool“<sup>82</sup> für die Recherche sein: Somit wird die Zielgruppe implizit erwähnt, nämlich diejenigen, die zu Komponistinnen recherchieren wollen. Zu zwei weiteren Aspekten, zur Quellenauswahl und zur Markierung der Geschlechterdifferenz, lassen sich keine expliziten Informationen finden. Zur Auswahl der Quellen ist jedoch festzuhalten, dass die Aussage über den komplementären Status des Komponistinnen-Lexikons indirekt auf die Richtlinien des *Grove*-Musiklexikons verweist. Es öffnet sich für die Leser:innen jedoch auch hier eine signifikante Leerstelle, die selbst im Text nicht aufgelöst wird, nämlich die Frage, warum Komponistinnen ein separates Lexikon gewidmet wird. Zwar plädiert das Vorwort, wie gezeigt, für einen komplementären Status des Nachschlagewerkes und für die Absicht der Geschlechterparität, was sich als ein „undoing difference“ zwischen Musiker:innen weiblichen und männlichen Geschlechts begreifen lässt. Jedoch werden im Titel und in der Durchführung des Projektes komponierende männlichen Geschlechts ausgeschlossen: Differenz wird dementsprechend markiert. Es entsteht somit eine Diskrepanz zwischen Vorwort und Inhalt des Lexikons. Wie in den Lexika von Morsch und Weissweiler bleibt das „doing difference“ also unbegründet.

An dieser Stelle lässt sich ein kurzes Zwischenfazit ziehen, das über die vorher angesprochene Markierung einer Geschlechterdifferenz hinausgeht und weitere Gemeinsamkeiten und Differenzen in den Vorworten der drei Lexika in den Blick nimmt. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass sowohl Morsch als auch Weissweiler die Aufgabe des Verfassens eines Vorwortes samt all seiner Implikationen, etwa der Absichtserklärung und der Erläuterung der Kriterien für die Aufnahme von Akteurinnen nicht an eine andere (männliche) Instanz delegieren, sondern das selbst übernehmen. Was aber den Beitrag der drei Lexika zur Wissenszirkulation angeht, so lässt sich ein gedankliches Kontinuum beobachten, und zwar der Wunsch, Wissenszirkulation zu initiieren.

### 3. Lexikoneinträge im Vergleich

Die Konzentration auf Paratexte wie Vorworte und Titel reicht allerdings nicht aus, um Auskunft darüber zu geben, wie ein biographisches Lexikon unter Berücksichtigung des je eigenen „un/doing difference“ an der Wissenszirkulation partizipiert. Markus Bandur stellt diesbezüglich fest, dass „der Erklärungsmodus der Sachartikel weitaus bezeichnender ist“<sup>83</sup>. Gerade dieser Erklärungsmodus soll hier im Fokus stehen. Zu diesem Zweck begleiten die folgenden Leitfragen, die ineinander übergehen, die Untersuchung:

1. Wie werden die zuvor analysierten Aspekte, etwa die Kriterien für die Auswahl und Darstellung der Komponistinnen sowie die Absichtserklärung, in den Einträgen umgesetzt?

80 Vgl. Stanley Sadie, „Foreword“, in: ebd., S. VII.

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Markus Bandur, Art. „Musiklexika“, Fassung 1997, in: *MGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55426>>, 4.9.2022, Abschnitt „Systematischer und historischer Überblick, Einleitung“.

2. Welche Stilmittel und welche Argumentationsmodi zeichnen die Texte aus? Unter diesem Gesichtspunkt soll die Performativität der Texte in den Mittelpunkt gestellt werden: Hierbei geht es also mit Haß um die Frage „der sprachlichen Formung der ‚Wissensinhalte‘“<sup>84</sup>.
3. Welche Differenzierungen ergeben sich? Welche Identitätskategorien erscheinen durch das jeweilige „un/doing difference“ der Lexika als vordergründig, welche werden hingegen abgeschwächt?

Durch die Analyse der Einträge zu Clara Schumann sollen in einem ersten Schritt die vorigen Leitfragen unter die Lupe genommen werden, bevor sie dann in einem zweiten Schritt auf die Untersuchung von Einträgen zu Komponistinnen, die zur Zeit der Veröffentlichung des jeweiligen Lexikons noch lebten, Anwendung finden.

### 3.1. Lexikoneinträge zu Clara Schumann

Die Analyse der Einträge zu Clara Schumann soll zeigen, wie das Korpus mit der Biographie der Musikerin, die zudem bereits zu Lebzeiten berühmt war, umgeht.

Der Reihenfolge von *Deutschlands Tonkünstlerinnen* nach ist Schumann die erste Musikerin nicht-adliger Herkunft, die Eingang in das Werk gefunden hat.<sup>85</sup> Das künstlerische Talent steht für ihre Bedeutung und erscheint entsprechend dem Vorwort und Titel zentral. Zudem spricht es für ihre Lebendigkeit: Morsch präzisiert, dass „ob auch das Alter ihr Haar bleicht, ihr Künstlerthum strahlt, den antiken Götterbildern gleich, in ewig jugendlicher Schöne“: Ihre künstlerischen Fähigkeiten sind also im Gegensatz zum alt werdenden Körper immer noch „lebendig“.<sup>86</sup> Aus diesem Zitat lassen sich weitere Folgerungen ableiten, wie etwa die im Vorwort genannten Kriterien und Absichten umgesetzt werden. Zunächst wird betont, dass das künstlerische Talent über allen anderen Identitätskategorien wie Körper, Alter und Geld steht. Des Weiteren, dass das alltägliche Leben samt aller Probleme, zum Beispiel dem ihr väterlicherseits auferlegten Heiratsverbot und Roberts Hand- und Nervenkrankheit, auf eine transzendente Ebene verschoben wird. Auf dieser Ebene, die im vorigen Zitat durch den Vergleich mit antiken Gottheiten zum Tragen kommt, können Hindernisse nicht erwähnt werden. Clara wird durch einen Laudatio-Stil und viele Metaphern durchgehend mit einer Priesterin assoziiert: Sie sei „hohe, deutsche Priesterin im Heiligthum der reinsten Schönheit“<sup>87</sup>, und Robert soll „eine frische Strömung in die abgeschlossene Studienzelle der jungen Kunstnovize“<sup>88</sup> getragen haben. Gender spielt im Eintrag ebenfalls eine Rolle, etwa durch die Erwähnung einiger „Stereotyp[e] weiblicher Identität“<sup>89</sup>. Zu diesen zählen einerseits das „Mothering“<sup>90</sup>, da erwähnt wird, dass die

84 Haß, S. 41.

85 Vgl. Morsch, S. 13–16.

86 Ebd., S. 16.

87 Ebd., S. 13.

88 Ebd., S. 14.

89 Caitríona Ní Dhúill, „Biographie von ‚er‘ bis ‚sie‘. Möglichkeiten und Grenzen relationaler Biographie“, in: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, hrsg. von Bernhard Fetz, Berlin u. a. 2009, S. 199–226, hier S. 212.

90 Vgl. Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley 1978; Ní Dhúill, S. 208.

Musikerin stets „die aufopfernde Mutter geblieben“<sup>91</sup> sei, andererseits die „Orientierung auf den anderen hin“<sup>92</sup>: Clara sei durch die Liebesbeziehung zu Robert seine Muse geworden.<sup>93</sup> Die Ausweichmanöver des Vorworts tauchen auch in diesem Eintrag auf. Zu Leben und Schaffen werden dem „freundlichen Leserkreis“, also der Zielgruppe des Nachschlagewerkes, vor allem implizit Informationen vermittelt, die sich hinter lobenden Worten und Metaphern verbergen. Auch das epochenbedingte Wissenschaftsverständnis, das auf dem Primat des autobiographischen Materials beruht, stellt ein Hindernis für die Absicht der Wissenserweiterung dar: Beispielsweise sind Äußerungen von Robert über Clara nicht mit einem Quellenverweis versehen<sup>94</sup> und auch enthält der Eintrag kein ausführliches und systematisch angeordnetes Werkverzeichnis. Die statische Priesterinnen-Metaphorik entspringt einer Art von Musikgeschichtsschreibung, die auf der Ideologie von Meisterwerk und Geniekult beruht.<sup>95</sup> Damit erreicht allerdings Morsch ein wichtiges Ziel: Schumann wird den Kriterien der Epoche entsprechend biographiewürdig. Sie produziert echte Kunst und keine dilettantische bzw. bezahlte Arbeit.<sup>96</sup> Morsch wehrt sich somit gegen bürgerliche Normen der Zeit, die „das Kunstschaffen als natürliche[n], exklusive[n] Charakterzug des Mannes“<sup>97</sup> ansehen.

Im Gegensatz dazu wehrt sich Weissweiler vom ersten Satz an mit polemischem Ton gegen „phantasievoll[e]“ Schilderungen der „Lebens- und Liebesgeschichte“ Schumanns: Darunter fallen auch diejenigen, die sie als „Hohepriesterin der Kunst“<sup>98</sup> porträtieren. Über sie sei „so viel unkritisch Glorifizierendes geschrieben worden“<sup>99</sup>, dass es Zeit für „[e]ine schlichte wissenschaftliche Arbeit“<sup>100</sup> sei. Somit wird der Unterschied zu Morsch auch hinsichtlich des epochenbedingten Wissenschaftsverständnisses markiert. Auch ergibt sich eine Diskrepanz zum Vorhaben des Vorworts und zum Inhalt des Eintrags: Weissweiler berücksichtigt die sozialpsychologischen Bedingungen der Laufbahn Schumanns und spricht etwa mit polemischem Ton ihre Gefühle dem Musikunterricht mit dem Vater und den kompositorischen Fähigkeiten von Männern gegenüber an.<sup>101</sup> Dadurch werden auch die Quellen sichtbar: Zwar sind bibliographische Nachweise sowie Notenbeispiele vorhanden, das autobiographische Material spielt jedoch immer noch die Hauptrolle, wie sich an den vielen Bezügen auf Tagebucheinträge feststellen lässt.<sup>102</sup>

91 Morsch, S. 13.

92 Ní Dhúill, S. 212.

93 Vgl. Morsch, S. 14.

94 Vgl. ebd., S. 13.

95 Vgl. Eva Rieger, *Frau, Musik & Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Kassel 21988, S. 312.

96 Zu diesem „Stereotyp des materiell desinteressierten, ausschließlich auf seine künstlerische Selbstverwirklichung konzentrierten Bohemiens“, das „seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Vorstellungen von der Welt der Kunst“ prägt, siehe Martin Rempe, *Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland 1850 bis 1960* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 235), Göttingen 2020, hier S. 9. Vgl. auch Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998.

97 Rempe, S. 101.

98 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 255. Die Einträge zu Schumann sind in beiden Ausgaben identisch, die hier angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die erste Ausgabe.

99 Ebd.

100 Ebd., S. 256.

101 Vgl. ebd., S. 256f. und 268f.

102 Vgl. ebd., S. 256f.

Im Rahmen dieser Darstellung nimmt der Körper eine Sonderstellung ein. Weissweiler geht zum Beispiel auf den Misserfolg von Claras Konzerten nach den „zahlreiche[n] Schwangerschaften“<sup>103</sup> ein und betont dadurch, dass von einer Musikerin schönes Aussehen verlangt wurde. Folglich zeigt sie, dass die Interdependenz von Körper, Geschlecht und Talent Schlüsselfaktoren für den Erfolg einer künstlerischen Laufbahn im 19. Jahrhundert waren. Wie andere Musikwissenschaftlerinnen ihrer Zeit berücksichtigt die Autorin also den Aspekt der Körperlichkeit.<sup>104</sup> Das Kriterium der Verschiedenheit schlägt sich in der Beachtung vieler Faktoren nieder und wird dementsprechend eingehalten. Durch die bibliographischen Nachweise und den höheren Informationsgehalt im Vergleich zu Morsch wird Wissenszirkulation ermöglicht. Weissweilers Absicht bestand aber nicht nur in einer Initiierung, sondern auch in einer Revision dieser Wissenszirkulation durch die Dekonstruktion der Stereotype, die sich in Bezug auf Komponistinnen verfestigt hatten. Zugleich baut sie im Text jedoch die Dichotomie zwischen dem „sensibel veranlagten Robert“ und der „praktisch denkenden“<sup>105</sup> Clara auf, spricht Claras Vater „Sadismus“<sup>106</sup> und Robert „Überlegenheit als Komponist“<sup>107</sup> zu. Das dichotomische Denken, der polemische Ton und die Wertungen des Textes scheinen so jene Stereotype zu reproduzieren, die das Nachschlagewerk zu bekämpfen beabsichtigte. Der Erklärungs- und Darstellungsmodus wirkt demnach dem angestrebten „undoing difference“ entgegen.

Im *Grove*-Komponistinnenlexikon steht dagegen die Kategorie des beruflichen Status im Vordergrund: Um Bedeutung, Leistungen und Einfluss Schumanns hervorzuheben, geht Nancy B. Reich, die Verfasserin des Eintrags, auf die vielen Tourneen, Geldaspekte und den Einfluss der Musikerin auf die Klavierperformance der damaligen Zeit ein.<sup>108</sup> Bezüglich dieses letzten Aspekts wird das Potenzial von Nachschlagewerken deutlich, Identitäten durch unterschiedliche Differenzsetzungen immer anders konstruieren zu können. Clara habe, Reich zufolge und im Gegensatz zu Weissweiler, erreicht, dass sich die Aufmerksamkeit des Publikums auf die aufgeführten Stücke anstatt auf die Virtuosin richtete: Als Konsequenz hieraus konzentrierte sich die Rezeption mehr auf die Faktur der Werke und weniger auf den Körper von Künstler:innen.<sup>109</sup> Während sich Weissweiler die Frage stellt, ob Schumann als „eine wirklich emanzipierte Frau“<sup>110</sup> gelten könne, und zur Schlussfolgerung kommt, dass sie „eher angepaßt“<sup>111</sup> war, stellt Reich sie als Pionierin dar. Die Identitätskategorie Gender ist nachrangig: Insofern wird die Absicht des Vorworts, keine Geschlechterdifferenz anzuerkennen, eingehalten. Gender interagiert an manchen Stellen mit der dominanten Identitätskategorie des beruflichen Status: Selbst die weibliche Tugend der Hinwendung zu den anderen hin verflechtet sich mit Schumanns beruflicher Position als einflussreicher Pianistin. Der Argumentationsstruktur des Textes nach wird der Eindruck vermittelt, dass Clara Kompositionen ihres Ehemannes nicht aus dem Grund aufführte, ihn als gesunde Frau zu unterstützen und somit eheliche Treue und Altruismus zu demonstrieren. Vielmehr scheint der Grund darin zu liegen, dass sie eine renommierte Pianistin war, was die

103 Ebd., S. 268.

104 Vgl. Bloß, S. 313.

105 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 258.

106 Ebd., S. 256.

107 Ebd., S. 258.

108 Vgl. Nancy B. Reich, Art. „Schumann, Clara“, in: *NGroveDWC*, S. 411–416.

109 Vgl. ebd., S. 413.

110 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 269.

111 Ebd., S. 270.

Verbreitung des Werkes garantierte. Neben den Kriterien Einfluss, Bedeutung und Leistung erweist sich die Verschiedenheit, die im Vorwort nicht genannt wird, als ebenfalls wichtig. Reich thematisiert viele Bedingungen von Claras kompositorischer Laufbahn und privatem Leben, etwa das Heiratsverbot des Vaters, die Krankheit von Robert und die daraus resultierende finanzielle Unterstützung der ganzen Familie durch ihre Konzerte.<sup>112</sup> Insofern lässt sich der Eintrag in die Tendenzen der damaligen feministischen Musikwissenschaft einordnen, weil die Bedingungen, unter denen Frauen Musikwerke schrieben, Erwähnung finden. Des Weiteren sind eine Werkliste und eine Bibliographie enthalten, die sowohl die Nachprüfbarkeit als auch die Erweiterung von Wissen ermöglichen.

Die Analyse der Einträge zu Schumann hat gezeigt, ob und wie die Kriterien und die Absichten des Vorworts in den drei Nachschlagewerken umgesetzt werden. Auch hat sie bestätigt, dass die Kategorie „Komponistin“ in biographischen Lexika der musikhistorischen Frauenforschung nicht homogen dargestellt wird, indem sie das jeweilige „un/doing difference“ beleuchtet hat. Folglich partizipieren die Einträge auf unterschiedlicher Art und Weise an der Wissenszirkulation: Sie stellen beispielsweise Schumann als unerreichbare Auctoritas des musikalischen Panoramas der damaligen Zeit dar oder porträtieren sie als Komponistin, die ihrem Ehemann unterlegen ist, sowie auch als einflussreiche und Geld verdienende Musikschaffende. Die Leser:innen, die nach Informationen zum Leben von Clara Schumann recherchieren, finden in den drei Nachschlagewerken drei zum Teil ähnliche, zum Teil auch sehr divergierende Darstellungen.

### 3.2. Einträge zu zeitgenössischen Komponistinnen im Vergleich

In diesem Abschnitt soll einerseits untersucht werden, wie die drei Lexika zeitgenössische Komponistinnen darstellen und somit Gegenwart verhandeln.<sup>113</sup> Andererseits geht die Analyse aber auch der Frage nach, wie sie mit den Biographien von Akteurinnen umgehen, die im Vergleich zu Schumann weniger Platz im kulturellen Gedächtnis gefunden haben. Um eine Vergleichbarkeit zu gewährleisten, wurden bei der Auswahl der Einträge sowohl die Textlänge als auch die nationale Herkunft der Akteurinnen beachtet. Infolgedessen soll auch beleuchtet werden, wie das Korpus die Kategorie der Nationalität verhandelt: *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, Ausgangspunkt der Analyse, rückt neben Kunst Nationalität an exponierte Stelle.<sup>114</sup>

Aus dem Lexikon von Morsch werden die Einträge zu Ingeborg von Bronsart und Julie von Pfeilschifter behandelt. Bronsart (1840–1913) wurde in Russland von schwedischen Eltern geboren. Zeit ihres Lebens unternahm sie viele Tourneen als Pianistin und nach dem Umzug nach Hannover, wo ihr Mann zum Intendanten des Königlichen Hoftheaters ernannt wurde und sie wegen des preußischen Beamtenrechts nicht mehr konzertieren durfte, widmete sie sich der Komposition.<sup>115</sup> Pfeilschifter (1840–1918) war ebenfalls Pianistin und Komponistin, vor allem von Liedern und Tanz-Divertissements. Laut Silke Wenzel ist ihr

112 Vgl. Reich, S. 411f.

113 Zur Wichtigkeit von Aktualität unter zeitgenössischen Lexika vgl. Klaus Vogelgsang, „Zum Begriff ‚Enzyklopädie‘“, in: Stammes u. a. (Hrsg.), S. 15–23, hier S. 22.

114 Als historische Referenz um 1900 seien diesbezüglich die Vaterländischen Frauenvereine erwähnt. Vgl. Gerhard, S. 56.

115 Vgl. Katharina Hottmann, Art. „Bronsart von Schellendorf, Ingeborg (Lena) von“, Fassung November 2016, in: *MGG*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53352>>, 4.9.2022.

Lebensweg „ein sozialgeschichtlich beeindruckendes Beispiel für eine Musikerin, die [...] versuchte, ihren Lebensunterhalt allein zu bestreiten“<sup>116</sup>. Im Gegensatz zum Eintrag über Schumann ermöglicht die nicht exponierte Position der beiden Einträge Interdependenzen von Gender, sozialem und beruflichem Status, Geld, Körper und Nationalität zu thematisieren.<sup>117</sup> In Bezug auf Bronsart erwähnt beispielsweise Morsch, dass Liszt der „blonde[n] Schwedin“<sup>118</sup> beim ersten Treffen kein Vertrauen schenkte: Folglich verlangte er von ihr, dass sie vor Ort eine Fuge komponierte. Das Aussehen, die nationale Herkunft und das Geschlecht der Musikerin erweckten Liszts Misstrauen. In Bezug auf Pfeilschifter sieht die Autorin die Hindernisse in ihrer musikalischen Laufbahn als Konsequenz finanzieller Not und ihres dadurch bedingten „beständige[n] Wohnungswechsel[s]“<sup>119</sup> an: Sie macht auf diese Weise deutlich, wie sehr ökonomische Bedingungen den Erfolg und die Qualität der Ausbildung beeinflussen können. Das Kriterium der Lebendigkeit ist in beiden Einträgen wichtig: Morsch definiert Bronsart als „unermüdlich schaffende Künstlerin“<sup>120</sup>, während Pfeilschifter Hindernisse „mit rastloser, unermüdender Energie“<sup>121</sup> bewältigte. Über die Bedeutung der Musikerinnen geben Kritiker und berühmte männliche Persönlichkeiten der Zeit Auskunft: Wie bei Schumann gelten erneut männliche Instanzen als Garantie für die Bedeutung als Künstlerin. Auch autobiographische Aussagen spielen eine große Rolle. Des Weiteren ordnet Morsch die Komponistinnen performativ in die Sphäre der Kunst ein: Bronsarts Erfolg sei auf das „ernste“ Gebiet der dramatischen Komposition zurückzuführen und Pfeilschifter gelte als „Stifterin einer ganz besonderen Neuheit in der Tonkunst“<sup>122</sup>, die durch die Kombination von Gesang und Tanz sowie die Sujets doch für ein „Frauengenre“ bzw. Geldarbeit gehalten werden könnte. Auch diese Einträge enthalten keine bibliographischen Nachweise. Der Informationsgehalt ist jedoch insgesamt höher als im Eintrag zu Schumann: Die Zielgruppe des Nachschlagewerkes verfügt über mehr Details für eine Weiterführung der Recherche. Soziale Ungleichheiten werden zwar noch als schicksalhaft angesehen,<sup>123</sup> es werden aber auch die Bedingungen weiblichen Komponierens berücksichtigt und die Berufstätigkeit offen thematisiert. Das scheint eine Konsequenz folgender Faktoren zu sein: der nicht exponierten Stelle der Einträge, der niedrigeren Popularität der Musikerinnen im Vergleich zu Schumann und bei Pfeilschifter des sozialen Status.

Aus Weissweilers Publikationen und dem *Grove*-Komponistinnenlexikon werden die Einträge zu Laurie Anderson und Renate Birnstein vorgestellt. Anderson (\*1947), US-amerikanische Komponistin und Performance-Künstlerin, widmet sich nicht nur der Musik, sondern auch der Malerei, Bildhauerei und Dichtung. Diese Künste kombiniert sie in ihren experimentellen Werken und Performances.<sup>124</sup> Birnstein (\*1946), deutsche Komponistin, studierte in Hamburg bei berühmten Komponisten der Neuen Musik, György Ligeti und

116 Silke Wenzel, Art. „Julie von Pfeilschifter“, in: *MUGI-Lexikon*, <[https://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=pfei1840.html](https://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=pfei1840.html)>, 4.9.2022, Abschnitt „Profil“.

117 Vgl. Morsch, S. 17–20 und 42ff.

118 Ebd., S. 18.

119 Ebd., S. 42.

120 Ebd., S. 20.

121 Ebd., S. 42.

122 Ebd., S. 17.

123 Vgl. ebd., S. 44.

124 Vgl. Michael Saffle, Art. „Anderson, Laurie Phillips“, Fassung November 2016, in: *MGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51618>>, 4.9.2022.

Diether de la Motte. In derselben Stadt wurde sie später Professorin für Komposition und Musiktheorie. Birnstein ist insbesondere für ihren minimalistischen Stil bekannt.<sup>125</sup>

Bei Weissweiler<sup>126</sup> sind wie auch bei der Schilderung Schumanns Interdependenzen von Körper und Gender wichtig, besonders in Bezug auf Anderson: Die Autorin geht auf ihr Auftreten samt „ihren viel zu großen Männeranzügen“<sup>127</sup> ein. Die Identitätskategorie „class“ spielt ebenfalls eine Rolle: Die Musikerin soll „ihre Kindheit in einem komfortablen Landhaus mit Swimmingpool, Golf- und Tennisplätzen“<sup>128</sup> verbracht haben. Ebenso ist die Kategorie der Nationalität wichtig, die wieder zu einer dichotomisierenden, stereotypenreichen Darstellung führt: Andersons „komödiantische Art“ vertrage sich „nur schlecht mit dem deutschen Ernst“<sup>129</sup>. Während sie mit ihren Stücken in den USA Erfolge feiert, wird in Deutschland Birnsteins Hinwendung „zur mathematischen Abstraktion“ in ihrem Schaffen als „auffällig“<sup>130</sup> bezeichnet. Auch im Vorwort zur zweiten Ausgabe profilieren sich die USA einem alten Topos entsprechend als Land der Möglichkeiten für Komponistinnen.<sup>131</sup> Erneut ist der Ton polarisierend und polemisch, selbst wenn Weissweiler zugleich wichtige Vorurteile identifiziert, die für das weibliche Schaffen ein Hindernis dargestellt haben und die Morsch in ihrem Lexikon zu umgehen versuchte. In Bezug auf „kommerzielle Frauenkunst“ äußert die Autorin zum Beispiel die Auffassung, „daß auch Frauen das Recht haben, sich zu vermarkten, daß Frauenkunst nicht gleich schlecht oder unbedeutend sein muß, nur weil sie sich gut verkauft“<sup>132</sup>. Die Absicht einer sozialpsychologischen Rekonstruktion wird eingehalten: Weissweiler erwähnt etwa Birnsteins „Angst vor der Blamage“<sup>133</sup> wegen des Vergleichs mit männlichen Komponisten. Die Quellen sind wieder autobiographische Aussagen und Rezensionen: Die getroffene Auswahl unterscheidet sich demnach wenig von der Morschs, jedoch spricht Weissweiler soziale Ungleichheiten und ihre Ursachen an. Die Mittel, mit denen sie arbeitet, nämlich Dichotomien und polemischer Ton, führen zur Dekonstruktion einiger Vorurteile gegenüber der kommerziellen Frauenkunst. Gleichzeitig werden andere, beispielsweise der deutsche Sinn für Humor, reproduziert.

Der Eintrag über Anderson im *Grove*-Komponistinnenlexikon wurde von John Rockwell und Mark Swed,<sup>134</sup> der über Birnstein von Roswitha Sperber,<sup>135</sup> selbst Herausgeberin eines Komponistinnenlexikons,<sup>136</sup> verfasst. Die Kategorie des beruflichen Status wird wie im Eintrag über Schumann in den Mittelpunkt gerückt: Dem Vorwort entsprechend thematisieren die Einträge Leistungen und Auszeichnungen, etwa Birnsteins Stipendium für einen Aufenthalt in Rom oder Andersons Errungenschaften im Bereich des Instrumentendesigns sowie Erfolg und Kompositionsstil, zum Beispiel Andersons Popularität und Birnsteins mi-

125 Roswitha Sperber, Art. „Birnstein, Renate“, in: *GroveO*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43373>>, 4.9.2022.

126 Vgl. Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 384ff.; dies., *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, S. 410ff.

127 Ebd., S. 411.

128 Ebd., S. 410.

129 Ebd., S. 412.

130 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 386.

131 Vgl. Weissweiler, *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, S. 13.

132 Ebd., S. 412.

133 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 386.

134 John Rockwell und Mark Swed, Art. „Anderson, Laurie“, in: *NGroveDWC*, S. 13ff.

135 Roswitha Sperber, Art. „Birnstein, Renate“, in: ebd., S. 64.

136 Vgl. *Komponistinnen in Deutschland*, hrsg. von Roswitha Sperber, Bonn 1996.

nimalistischen Stil. Die Bedingungen weiblichen Komponierens werden im Gegensatz zum Eintrag zu Schumann nicht erwähnt: Die Einträge sind eine ausformulierte Auflistung von Daten wie Wirkungsstätten, Werken und Auszeichnungen. Selbst die Kategorie Gender erweist sich als nachrangig: Die Absicht der Geschlechterparität wird bestätigt. Die wenigen geschlechtlichen Markierungen werden allein am Namen der Musikerinnen und durch ein Experiment Andersons sichtbar, das mit Geschlechtergrenzen spielt und die Transposition der Stimme der Sängerin in einen männlichen Stimmbereich vorsieht, um den Autoren zu folge „the alter-ego figure of authority“<sup>137</sup> zu erzeugen. Selbst nationale Identitätskategorien, die bei Weissweiler wichtig sind, werden kaum angesprochen – bis auf wenige Ausnahmen, wie die Erwähnung der Staatszugehörigkeit zu Beginn des Eintrags und der Studien- und Wirkungsstätten. Die Absicht des Lexikons, ein hilfreiches Werkzeug für die Recherche zu Komponistinnen zu sein, bestätigen die Werk- und Literaturverzeichnisse. Diese ermöglichen Nachprüfbarkeit und Erweiterung von Wissen.

Bezüglich dieser letzten Analyse kann resümierend festgehalten werden, dass die Darstellung der gegenwärtigen Situation von Komponistinnen durch Morsch lebendiger und dynamischer ist als bei Weissweiler und im *Grove*-Komponistinnenlexikon, zumindest dann, wenn es sich nicht um Autoritäten wie Schumann handelt. Morsch findet Umwege im Text, um einerseits dem Konformitätsdruck der Zeit zu entgehen, andererseits jedoch Bedingungen weiblichen Komponierens anzusprechen. Hingegen insistiert Weissweiler auf ihre Absicht einer polarisierenden Darstellung, und im *Grove*-Komponistinnenlexikon werden musikhistorische Bedingungen kaum mehr einbezogen.

#### 4. Fazit: Ausweichmanöver und Umwege

Die vorliegende Untersuchung hat die Aufarbeitung von Wissensdefiziten in biographischen Nachschlagewerken der musikhistorischen Frauenforschung exemplarisch veranschaulicht. Es konnte gezeigt werden, dass die Identität einer Komponistin im behandelten Medium immer anders konstruiert werden kann, indem einige Identitätskategorien in den Vordergrund oder in den Hintergrund gestellt werden. Dementsprechend werden Differenzierungen in den betrachteten Texten unterschiedlich diskursiv hervorgebracht, was sich unter dem Begriff des „un/doing difference“ subsumieren lässt. Bei Morsch wurde z. B. primär das künstlerische Talent, bei Weissweiler die Körperlichkeit und im *Grove*-Komponistinnenlexikon der berufliche Status hervorgehoben. Die diachrone Analyse ermöglichte eine ausschnitthafte Rekonstruktion der Diskursgeschichte der musikhistorischen Frauenforschung, die einen Beitrag zur Ergänzung und Revision der Erinnerungskultur leisten will. Vor allem kristallisiert sich aus der Untersuchung die Verschiedenheit der Mittel und Argumentationsstrategien heraus. Die drei Lexika gehen zudem mit den Quellen und der performativen Ebene des Textes unterschiedlich um. Weit über eine sozialhistorische Rekonstruktion hinaus führt demnach eine diversitätsorientierte, diachrone Untersuchung zu einer genaueren Betrachtung von Einzelkonstellationen.<sup>138</sup>

Die große Leerstelle, die sich für Leser:innen in Bezug auf alle drei Projekte öffnet, ist folgende: Kein Lexikon liefert eine Erklärung bezüglich der Markierung der Geschlechterdifferenz im Titel. Besonders widersprüchlich scheint dieser Aspekt im *Grove*-Kompo-

<sup>137</sup> Rockwell und Swed, S. 15.

<sup>138</sup> Vgl. Florin, Gutsche und Krentz, S. 26.

nistinnenlexikon, das doch auf eine geschlechtslose Darstellung zielt.<sup>139</sup> Die gleichzeitige Analyse von Paratexten und Einträgen machte dementsprechend auf einige Diskrepanzen zwischen dem Außen und dem Innen der drei Nachschlagewerke aufmerksam. Diese lassen sich im übertragenen Sinne mit den Umwegen im Campus der Protagonistin von Virginia Woolfs oft zitiertem Essay *A Room of One's Own*, die ihr Zugang zur Bildung ermöglichen, in Verbindung bringen.<sup>140</sup> Beide Phasen der musikhistorischen Frauenforschung, im ausgehenden 19. und im ausgehenden 20. Jahrhundert, erreichen ihre Ziele durch Umwege. Jedoch garantiert diese Strategie die Veröffentlichung in renommierten Verlagen und die Verbreitung von neuem Wissen, das durch das Lexikon produziert wird. Vielleicht ist es kein Zufall, dass auch die erste Oper einer Komponistin in der Wiener Staatsoper durch die Wahl von Woolfs Roman *Orlando* als Vorlage erneut auf diese weiblichen Umwege verweist.

### Abstract

The article investigates how reference works on female composers, published during first- and second-wave feminism (around 1900 and during the 1980s–1990s respectively), take part in the production and circulation of knowledge. The comparative analysis uses an intersectional and transdisciplinary approach to investigate the respective construction of identity on the performative and non-performative side of the text as well as on the specific historical understanding of scholarship. This paper compares forewords and selected articles on Clara Schumann as well as contemporary female composers from three publications: *Deutschlands Tonkünstlerinnen* by Anna Morsch (1893), *Komponistinnen aus 500 Jahren* (1981) and *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1999) by Eva Weissweiler as well as *The New Grove Dictionary of Women Composers* (1994) edited by Julie Anne Sadie and Rhian Samuel. This selection allows the investigation to reconstruct the discourse of feminist musicology within the medium of reference works on women composers.

139 Vgl. Mommertz, S. 94.

140 Vgl. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, hrsg. von David Bradshaw und Stuart N. Clarke, Chichester u. a. 2015, S. 6; Sigrid Nieberle, „Zum Nachdenken kommen. Auf einen Gedankengang mit Virginia Woolf“, in: *Wege. Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, hrsg. von Annette Kreuztigger-Herr u. a. (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 100), Hildesheim u. a. 2018, S. 367–375.