



Authorship, Genius, Gender

Creative
Processes
in Music
from Early
Modern
History to
the Present

Autorschaft, Genie, Geschlecht

Musikalische Schaffensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart

Abstracts

Kontakt

Institut für Musikwissenschaft
der Universität Graz,
Zentrum für Genderforschung
der Kunstuniversität Graz

Information:

0316/380-2411
0316/389-3649
genderforschung@kug.ac.at

Veranstaltungsorte:

Universität Graz, Resowi,
Universitätsstraße 15,
Bauteil A, 2. Stock, SZ 15.21

Kunstuniversität Graz, MUMUTH,
Lichtenfelsgasse 14, Proberaum

Organisation und Leitung des
Symposions: Kordula Knaus und
Susanne Kogler

Studentische Mitarbeit:
Tjasa Fabjancic, Sarah Kathrein,
Christina Lessiak und Andreas
Pirchner

Symposion

8.-10. April 2011,
Universität Graz /
Kunstuniversität
Graz

Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz
Zentrum für Genderforschung der Kunstuniversität Graz

Autorschaft, Genie, Geschlecht

Musikalische Schaffensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart

Wohl kaum ein ästhetisches Konzept ist seit mittlerweile vielen Jahrzehnten von solchen Widersprüchen geprägt wie die Auffassung des musikalischen Schaffensprozesses und der künstlerischen Kreation. Der zunehmenden Mythisierung schöpferischer Akte und der Heroisierung der Komponistenfigur im 19. Jahrhundert folgten im 20. Jahrhundert Paradigmen vom „Tod des Autors“, der Dekonstruktion des Genies und der Entlarvung diverser Selbst- und Fremdstilisierungen von Komponisten in der Musikhistoriographie. Die Genderforschung nimmt innerhalb dieser Entwicklungen eine ambivalente Position ein. Zum einen hat sie die Konstruktionsmechanismen männlicher Genialität analysiert und historisiert, zum anderen hat sie nach Alternativen gesucht, um weibliche künstlerische Produktionen, die innerhalb der Konzepte männlicher Autorschaft keinen Platz hatten, zu verorten. Die Konferenz möchte sich diesen Spannungsverhältnissen in historisch-kritischer Weise nähern sowie Positionen des aktuellen Musikbetriebs ins Auge fassen. Die wissenschaftliche Debatte wird durch eine Podiumsdiskussion und ein Gesprächskonzert mit zeitgenössischer Musik ergänzt.

Authorship, Genius, Gender

Creative Processes in Music from Early Modern History to the Present

The creative process of composing music has been one of the most contradictory aesthetic concepts in music scholarship of the past decades. Increasing attitudes of producing myths for creative acts and glorifying the composer figure as a hero in the 19th century were followed in the 20th century by paradigms of the “death of the author”, the deconstruction of genius and the exposure of various overreaching self-images and external stylizations of composers in music historiography. Gender studies take up an ambivalent position in this debate. On the one hand they have analyzed and historicized the mechanisms of constructing the masculine genius; on the other hand they have searched for ways to establish artistic work by women who did not fit into concepts of male authorship. The conference wants both to approach these tensions in historical-critical ways and to envisage positions in contemporary music business. A panel discussion and a concert of contemporary music will complement the scholarly debate.



Wir danken
für die
finanzielle
Unterstützung:

**Mariann
Steeermann
Foundation**

 Das Land
Steiermark
→ Wissenschaft

GRAZ

IGNM
ISCM
SIMC
Internationale Gesellschaft
für Neue Musik

Leon Stefanija

Authorship in the Era Without Geniuses

Two distinguished Slovenian composers, Lojze Lebič (1934) and Jakob Jež (1931) – both adherents to postwar modernism – described the state of postmodernity with a typical opposition: for Lebič postmodernity is a period of “grey pluralism”, a kind of “end of history” without any apparent positive phenomena in music production, whereas for Jež it is a period of „selection and concentration“ of different musical means, comparable to Busoni’s “young classicism” with “all the gains of previous experiments and their inclusion in strong and beautiful forms”. What, within these horizons, is the role of the author, and subsequently of the genius, where the “goods of small things” (if any) prevail? The explicit musical poetics of four Slovenian composers will be summed up with regard to the notions of authorship and commented on in a perspective of today’s musical practice.

Zwei herausragende slowenische Komponisten, Lojze Lebič (*1934) and Jakob Jež (*1931), beide Anhänger eines Nachkriegs-Modernismus, beschrieben den Status der Postmoderne mit einer typischen Opposition: Für Lebič war die Postmoderne eine Periode des „grauen Pluralismus“, eine Art „Ende der Geschichte“ ohne sichtbare positive Phänomene in der Musikproduktion, wohingegen Jež die Postmoderne als eine Periode der „Selektion und Konzentration“ verschiedener musikalischer Mittel betrachtete, vergleichbar der „Jungen Klassizität“ von Busoni, worunter dieser „die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen“ verstand. Was ist nun aus dieser Perspektive die Rolle des Autors und in der Folge des Genies, wenn die „kleinen Dinge“ (wenn überhaupt) vorherrschen? Die explizite musikalische Poetik von vier slowenischen Komponisten wird in Hinblick auf Bemerkungen zu Autorschaft untersucht und aus der Perspektive der aktuellen musikalischen Praxis kommentiert.



Abstracts

Melanie Unsel

Genie und Geschlecht. Strategien der Selbstinszenierung und der Musikgeschichtsschreibung

Von Chr. Battersby als „bedrock of European culture“ bezeichnet, gehörte der Begriff „Genie“ (zumal im 19. Jahrhundert) zu den zentralen Auslese-kriterien der Musikgeschichtsschreibung: Gleich ob Genialität dabei als essentialistisch oder konstruktivistisch definiert wird – mit dem „Etikett“ Genie schien die Aufnahme eines Komponisten in die Musikgeschichte garantiert. Und dass dabei der enge Konnex von Genie und Geschlecht zu einem der wesentlichen Argumentationsmuster dieses Prozesses gehörte, ist offenbar. Interessant scheint gleichwohl, inwiefern Selbstinszenierungsstrategien von Komponisten und Komponistinnen diese Argumentation aufgreifen konnten und nutzbar machten oder auch konterkarierten. Mit Blick auf Details erweisen sich hierbei die Aneignungsstrategien des Begriffs für die eigene Karriere und das künstlerische Selbstbild als höchst unterschiedlich.

Described by Christine Battersby as the “bedrock of European culture“, the term “genius” (particularly in the 19th century) belongs to the central selective criteria of music historiography: it didn’t matter if geniality was defined as essentialistic or constructivist – with the “label” genius the acceptance of a composer in music history was guaranteed. It is obvious that the narrow connection of genius and gender belongs to one of the essential models of argumentation in this process. Nevertheless, it appears to be interesting to what extent composers’ self-production strategies could seize on this argumentation and utilize it or undermine it. With a view to the details, the acquisition strategies of the concept prove here to be highly differentiated for one’s own career and artistic self-perception.



Renate Bozic

Klang - Raum - Zeit: Die musiktheatralische Welt Adriana Hölszky

„Das Diskontinuierliche der Wirklichkeit, die Mehrgleisigkeit der Zeitebenen innerhalb der Musik und die existenziellen Zeiten des Komponierens“ spielen eine Hauptrolle im musikalischen Schaffen von Adriana Hölszky. Die Arbeit mit Raum-Zeit-Dimensionen und deren Verschränkung bestimmen ebenso ihre musiktheatralischen Werke, wobei die Hörerinnen und Hörer in die Lage versetzt werden, mehrere Zeiten gleichzeitig zu erleben und imaginieren. „Zeit und Raum sind in Klangräumen verbunden wie zwei Parallelen: sie treffen sich nicht. Jedes Objekt braucht Zeit, bis es entsteht, und wieder Zeit, bis es vergeht. Raum entsteht in der Zeit. Räume in Zeiten wie Zeiten in Räumen.“ (Adriana Hölszky)

“The discontinuity of reality, multi-track time levels within the music and the existential periods of composing” play a major role in Adriana Hölszky’s musical oeuvre. The work with space-time dimensions and their interconnection equally determine her music-theatrical compositions, whereby the listeners are (to be) placed in a position to simultaneously experience and imagine multiple periods of time. “Time and space are connected in sound spaces like two parallels: they don’t cross each other. Every object needs time to evolve and again time, until it fades. Space evolves in time. Spaces in times like times in spaces.” (Adriana Hölszky)



Albrecht Riethmüller

Musikalische Kreativität der Frauen im NS

In ihrer 1995 erschienenen Dissertation hat Claudia Friedel den Beitrag von Komponistinnen im Dritten Reich untersucht. Das Ziel des Vortrags ist ein anderes. Es geht darum, die künstlerische Kreativität von Frauen zu untersuchen, die ihre musikalische Expertise und ihr Talent in den Dienst der (verbrecherischen) Sache des NS-Staates gestellt haben, dabei Stars wurden oder zumindest ihre Karriere befördert haben wie Elly Ney, Marika Röck und Elisabeth Schwarzkopf. Die Fragestellung steht, auch methodisch, vor dem Hintergrund der anhaltenden Debatten um die Beteiligung von Frauen wie Eva Braun oder Magda Goebbels am politischen Zeitgeschehen. Im Zentrum werden zwei Spielfilme stehen: zum einen der Musikfilm *Heimat* nach dem emanzipatorischen Theaterstück von Heermann Sudermann mit Zarah Leander in der Hauptrolle, den Carl Froelich 1938 gedreht hat, was ihn kurz danach zum Präsidenten der Reichsfilmkammer avancieren ließ; zum anderen die filmische Nacherzählung der Oper *Tiefland* von Eugen d'Albert, die Leni Riefenstahl 1944 ins Werk setzte, wobei sie nicht nur Regie führte, sondern auch noch einmal als Schauspielerin und Tänzerin in Erscheinung trat.

In her 1995 dissertation Claudia Friedel examined the role of female composers in the Third Reich. The aim of the lecture is another, however. It is concerned with the examination of the artistic creativity of women who provided their musical expertise and talent in the service of the (criminal) cause of the Nazi regime. In this way women like Elly Ney, Marika Röck and Elisabeth Schwarzkopf became stars or advanced their careers. The question remains, also methodically, considering the background of the persisting debate about the participation of such women as Eva Braun or Magda Goebbels in the political affairs and current events of the day. Two films stand at the focus of attention: one is the musical film *Heimat* based on the emancipatory play by Heermann Sudermann with Zarah Leander in the main role, which Carl Froelich made in 1938 and which allowed him to advance to the presidency of the Reichsfilmkammer or Film Chamber of the Reich. The other is the film narration of the opera *Tiefland* by Eugen d'Albert, which Leni Riefenstahl initiated work on, whereby she not only directed it, but moreover once again performed as an actress and dancer.



Kordula Knaus

Italian Courts and their Musicians in Early Modern Period: Authorship and Authority

In the early modern period, Italian courts were centers of flourishing musical life. For musicians they represented a complex system of power relations. The court offered many opportunities for wealth or glory and at the same time was an environment of artistic and personal restrictions. The concept of musical authorship has an interesting and manifold function within a courtly cosmos. In early modern history, the composer and musical author became a figure with more presence than before. Names appeared on publications, the dissemination of music increased and the successful composer associated with a specific court or an aristocratic patron was a means for presenting power and authority. Within this context, however, the musical author was a servant to court authority and the musical work, as well as the musician, were properties that could be used freely and widely by rulers. Female musicians appeared only gradually as court musicians at the end of the 16th century and gained particular importance as singers. Their positions within the court, within court music and with regard to musical authorship were in many aspects different from their male colleagues. The presentation will discuss various facets of authorship and authority with regard to these gender specific asymmetries.

In der frühen Neuzeit waren italienische Höfe Zentren lebendiger Musikkultur. Für Musikerinnen und Musiker repräsentierten sie ein komplexes System unterschiedlicher Machtansprüche. Der Hof bot viele Gelegenheiten, um zu Reichtum und Ehre zu gelangen, er war aber auch eine Umgebung künstlerischer und persönlicher Restriktionen. Das Konzept musikalischer Autorschaft hat eine vielfältige und interessante Funktion innerhalb dieses höfischen Kosmos. In der frühen Neuzeit erlangte der Komponist und musikalische Autor eine größere Präsenz als zuvor. Namen tauchen in Publikationen auf, Musik erfährt eine größere Verbreitung und der erfolgreiche Komponist, der mit einem Hof oder Gönner assoziiert wird, war ein Mittel höfischer Repräsentation und Machtdarstellung. Innerhalb dieses Kontextes war jedoch der musikalische Autor Eigentum einer höfischen Autorität und über das musikalische Werk sowie die Musikerinnen und Musiker konnte von Herrschenden je nach Bedarf und Laune verfügt werden. Musikerinnen tauchen im 16. Jahrhundert erst allmählich als Hofmusikerinnen auf und erlangten einen wichtigeren Status insbesondere als Sängerinnen. Ihre Position innerhalb des Hofes und der Hofmusik unterschied sich jedoch insbesondere im Hinblick auf den Faktor musikalische Autorschaft merklich von derjenigen ihrer männlichen Kollegen. Der Vortrag wird verschiedene Aspekte des Zusammenspiels von Autorschaft, Autorität und genderspezifischen Asymmetrien diskutieren.



Katharina Hottmann

„Ein solcher Ehrgeiz hat mein Gemüth nicht bezaubert“. Inszenierungen von männlicher und weiblicher Autorschaft in Lieddrucken des 18. Jahrhunderts

Autorschaft kann in Liederheften des 18. Jahrhunderts auf sehr verschiedenen Ebenen von Text und Paratext inszeniert werden: Typographisch und ikonographisch auf dem Titel, in Zuschriften an den Widmungsträger, in Vorreden an die Benutzerinnen und Benutzer, in Fußnoten oder Titelzugaben einzelner Lieder und nicht zuletzt in den Liedern selbst, soweit sie in Ich-Form eine Künstleridentität evozieren. Autorschaft ist im Lied als literarisch-musikalische Gattung immer eine doppelte, wobei die Repräsentation von Autorschaft häufig nur von einem Autor oder einer Autorin verantwortet wird; wird ein Dichter vertont, hat er in der Regel keinen Einfluss darauf, ob und in welcher Form sein Name im Lieddruck erscheint. Anonyme und pseudonyme Publikation spielt in dem Repertoire eine große Rolle. Ziel des Beitrags ist es zu beschreiben, mit welchen medialen Elementen, rhetorischen Strategien und poetologischen Intentionen Autorschaft repräsentiert wird: Zwischen Bescheidenheitstopoi und auktorialem Selbstbewusstsein, zwischen kollegialer Kommunikation und Konkurrenz. Dabei stehen nicht nur Liederhefte mit Noten, sondern auch lyrische Publikationen im Blickpunkt, weil beide buchgeschichtlich dicht beieinander liegen und damit auch Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen DichterInnen und KomponistInnen erfasst werden können. Das vergrößert auch die Materialbasis für die Untersuchung geschlechtsspezifischer Unterschiede, da Komponistinnen erst vergleichsweise spät im 18. Jahrhundert mit Liederheften an die Öffentlichkeit treten.

Authorship can be produced in song books of the 18th century on various levels of texts and paratexts: Typographical and iconographical according to the title, in letters to the dedicatee, in prefaces addressed to the users, in footnotes or title addenda and not least in the songs themselves, as long as they evoke an artist's identity in the first person. Authorship is always a dual one as a literary-musical genre, whereby the representation of authorship is accounted for by the author himself/herself; if a poet's work is set to music, he/she has no influence as a rule if and in what form his/her name appears in print. Anonymous and pseudonymous publications play an important role in the repertory. The aim of the article is to describe with which medial elements, rhetorical strategies and poetological intentions authorship is represented: between topoi of modesty and the auctorial self-awareness, between collegial communication and competition. At the same time the focus is not only on songbooks with notes, but rather also lyrical publications because both are close to each other from the (book) historical aspect; in this way the similarities and differences between poets and composers can be comprehended. This enlarges the base material for the analysis of gender specific differences, as female composers first appeared in public with songbooks relatively late in the 18th century.

Benjamin Renaud

„Der hypersexuelle / geschlechtslose Jazz“, or How Improvisation Does (Not) Go Along With Authorship

Far from being opposed to the figure of the *author*, the figure of the *improviser* remains quite close to it, and most notably retains the author's directly phallogocentric characteristics: his creativity and informative originality, his mastery and "domination" of the material, his ability to create a style, etc. — in short, all that is bound to *activity*, understood as virile, as opposed to *passivity*, a supposedly feminine trait. The improviser is a real, genuine genius, as defined by Kant in his third *Critique*: gifted with free and sovereign inspiration, he is the manliest of men, the one who engenders. Hence, the "manly" and sometimes *hypersexual* image usually associated with jazz. Of course, it is also possible to consider this ostentatious hypersexuality as being the most explicit symptom of a properly pathological castration anxiety, without disrupting anything in the phallogocentric hierarchy of values. As it is well known, Adorno in his writings accuses jazz of the worst flaws and failings, which means, first and above all, *sexual failing* or failure: jazz, according to Adorno, suffers from impotence (*Impotenz*). As much as its flagship instrument, the saxophone, jazz is "*geschlechtslos*": asexual, deprived of a sex and of a gender, but no less deprived of a race, of a good lineage, etc. The jazz defenders praise it for its virility, whereas Adorno sentences it for its lack of virility: in each case it is the feminine, unproductive passivity which is condemned. To escape this "phallo(go)centrism", one may have to think of the improviser as a *scriptor/scriptrix*, not an *author*.

Die Figur des *Improvisierenden* ist weit davon entfernt, der Figur des *Autors* gegenüberzustehen; vielmehr zeigt sich, dass die Figuren gewisse Ähnlichkeiten insbesondere im Hinblick auf phallogocentrische Charakteristika aufweisen: seine Kreativität und informative Originalität, seine Meisterschaft und Beherrschung des Materials, seine Fähigkeit, einen Stil zu kreieren etc. – all dies ist mit *Aktivität* verbunden, wird als viril und daher als Gegensatz zu *Passivität* im Sinne eines femininen Merkmals verstanden. Der *Improvisierende* ist ein echtes Originalgenie, wie es von Kant in seiner dritten *Kritik* definiert wurde: Er hat die Begabung der freien und eigenständigen Inspiration, er ist der männlichste der Männer, derjenige, der etwas hervorbringt. So entsteht das „männliche“, ja manchmal *hypersexuelle* Image, das man mit Jazz assoziiert. Es ist allerdings auch möglich, diese ostentative Hypersexualität des Jazz als ein explizites Symptom pathologischer Kastrationsangst aufzufassen, ohne die Wertigkeit phallogocentrischer Hierarchien zu brechen. Bekanntlich hat Adorno in seinen Schriften den Jazz als mangel- und fehlerhaft beschrieben, was zunächst *sexuelles* Versagen bedeutet: Der Jazz leide, laut Adorno, unter *Impotenz*. Ebenso wie sein Flaggschiff, das Saxophon, ist der Jazz „*geschlechtslos*“: asexuell, einer Sex- oder Genderzuordnung ebenso entzogen wie einer ethnischen Zugehörigkeit oder einer guten Abstammung, etc. Die Verteidiger des Jazz preisen ihn für seine Virilität, wohingegen Adorno ihn für das Fehlen seiner Virilität verurteilt: in jedem Fall ist es die Weiblichkeit, die unproduktive Passivität, die verdammt wird. Um diesem „Phallo(go)zentrismus“ zu entgehen, könnte man die Figur des/der *Improvisierenden* als *Scriptor/Scriptrix*, nicht als *Autor* denken.

Podiumsdiskussion

Das Bestimmungs- und Bedingungsnetzwerk von Autorschaft. Bestimmungsbedingungen von Schöpferinnen- und Schöpferkraft. Mit besonderer Berücksichtigung der Musikszene.

Eine Diskussion auf den Spuren einer Ab- und Umwertung: Lange, kaum zu sagen wie lange, war die Schöpfungs-Metapher eine Frau, eine schwangere noch dazu, dann etwa zeitgleich mit der Herrschaft des Christentums und des Patriarchats wurde die Frau, noch viel mehr aber die schwangere Frau, von den Bühnen der Kirche, der Oper, des Konzerts verbannt. Judith Lorber hat die Zusammenhänge von weiblichen und männlichen Schöpfergestalten für das gesellschaftliche Verständnis aufbereitet, Susan McClary hat weibliche Schöpfungskompositionen untersucht. Liegt im Verständnis unserer Begriffe Kunst und Musik die Abwesenheit der Schöpferin? Ist die „unbemerkte“ Abwesenheit der Schöpferinnen seit, ja seit der Renaissance?, ein Parameter der Kunstgeschichte wie der Philosophie, also ein Parameter der Qualität? „Was in dem Begriff ‚Gender‘ vielfach gesagt und gemeint wird, läuft letztlich auf eine Selbstemanzipation des Menschen von der Schöpfung und vom Schöpfer hinaus.“ Dürfen wir Schöpferinnen, oder die, die auch diese Tradition dokumentieren, sich nicht gegen den Schöpfer stellen, wie es das Oberhaupt der katholischen Kirche 2008 in seiner Weihnachtsansprache sagte?

A discussion following the trail of a depreciation and revaluation: A long time ago, it's hard to say how long ago, woman was the creative metaphor, a pregnant woman at that; then almost simultaneously with the domination of Christianity and patriarchy woman, and even more so, a pregnant woman, was banished from the stages of the Church, opera, concerts. Judith Lorber presented the interrelation of female and male creative personalities for societal appreciation and Susan McClary examined female creation myths. Is the absence of a creatress based on the understanding of our definitions of art and music? Is the "unnoticed" absence of the creatress since – yes, since the Renaissance? – a parameter of art history like philosophy, that is, a parameter of quality? "What is meant with the concept of ‚gender‘ ultimately boils down to an emancipation of humankind from the Creation and the Creator." May we creatresses, or we who also document this tradition, not oppose the Creator, as was said by the head of the Catholic Church in his Christmas message in 2008?



Rebecca Grotjahn

„Mein bess'res Ich“ – Robert Schumanns Selbstbild(nis) als Künstler

Vielleicht wurden die Gründe für die Marginalisierung von Frauen in der Musikgeschichte zu lange auf der falschen Seite gesucht: bei den Frauen selbst – nämlich den Beschränkungen ihrer Handlungs- und Wirkungsmöglichkeiten und der Problematik der weiblichen Autorschaft. Zu wenig in den Blick genommen hat die musikwissenschaftliche Forschung jedoch die Frage, inwiefern Autorschaft auch als Konzept von Maskulinität verstanden werden kann. Geleitet von dem Anliegen, Musik als Kunst zu nobilitieren und sie der Literatur als ebenbürtig an die Seite zu stellen, bilden sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert neue Vorstellungen musikalischen Künstlertums heraus. Zu ihren Elementen gehört die des Komponierens als eines Schaffens aus der – weiblich allegorisierten – Natur sowie die Dualität zwischen dem mit Werkherrschaft verbundenen Schaffen und der – gleichfalls weiblich konnotierten – Reproduktion. Ein einflussreicher Agent dieses Konzepts war Robert Schumann, der nicht nur als Musikkritiker an diesem Diskurs mitwirkte, sondern auch in seinen musikalischen Werken Selbstbildnisse männlichen Künstlertums entwarf. Dies ist am Beispiel des Liederzyklus *Myrthen* op. 25 – insbesondere unter den Aspekten Textwahl und zyklische Anordnung – exemplarisch darzustellen.

Perhaps the reasons for the marginalization of women in the historiography have been pursued from the wrong angle: with the women themselves, that is, the restraint of their opportunities for action and range of effectiveness as well as the problem of feminine authorship. The research in musicology has not taken the question sufficiently into consideration as to what extent authorship as a concept of masculinity can be understood. Conducted from the wish to ennoble music as art and to place it on an equal footing with literature, new perceptions of musical artistry have been evolving since the end of the 18th century. Composing belongs to their elements as creation from - a femininely allegorized - nature as well as the duality between the mastery of craft combined with creation and - likewise femininely connoted - reproduction. An influential advocate of this concept was Robert Schumann, who not only acted as a music critic in this discourse, but also conceptualized self-portraits of masculine artistry in his oeuvre. This can be best illustrated with his song cycle *Myrthen*, op.25 – especially where selection of the text and cyclical arrangement is concerned.



Michele Calella

Die verschleierte Muse: Weibliche Inspiration und männliche Kreativität in der Musikauffassung des 19. Jahrhunderts

Im musikästhetischen bzw. musiktheoretischen Diskurs des 19. Jahrhunderts spielt das „Weibliche“ bekanntlich eine ambivalente Rolle. Die Rezeption Beethovens als Inbegriff des männlichen, musikalischen Genies führt besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer starken Umfunktionalisierung des Weiblichen in der Konstitution einer emphatischen musikalischen Autorschaft. Die Tatsache, dass Brahms in seinem Arbeitszimmer dafür gesorgt hatte, dass die Muse in Ingres' Porträt von Cherubini durch einen Vorhang verdeckt wurde, zeigt symbolisch den Versuch, die weibliche Konnotation der musikalischen Inspiration aus dem kreativen männlichen Prozess auszuschließen. Dieses Unbehagen betraf nicht nur die „Inspiration“ an sich, sondern auch die starke Funktion der Muse, zu der der Künstler traditionell in einem Abhängigkeitsverhältnis stand. Im frühen 19. Jahrhundert wurde die Frau, besonders als Sängerin, in verschiedenen musikalischen Narrativen (Hoffmann, Grillparzer, Sand usw.) als Quelle des kreativen Prozesses bei Instrumentalmusikern dargestellt. Im Vortrag wird versucht, diese Dialektik zu rekonstruieren und zugleich die Prozesse zu untersuchen, die zu einer Verdrängung des Weiblichen als „singende“ Inspiration führten.

In the 19th century, as is generally known, the “feminine” has an ambivalent role within the aesthetic and theoretical discourse of music. Beethoven's reception as the epitome of masculine musical genius leads, in the second half of the century, to a conversion of the feminine within the constitution of emphatic musical authorship. The fact that Brahms saw to it that the muse in Ingres' portrait of Cherubini in his study was covered with a veil shows the symbolic attempt to exclude feminine connotations of musical inspiration from the masculine creative process. This discomfort concerned not only “inspiration” itself but also the strong function of the muse in which the artist was traditionally in a dependent relationship. In the early 19th century, women (particularly women singers) were depicted by instrumental musicians in different musical narratives (Hoffmann, Grillparzer, Sand, etc) as a source of the creative processes. This presentation will attempt to reconstruct this dialectic and, at the same time, analyze the processes that led to a displacement of the feminine as a “singing” inspiration.



Michael Walter

„Norma di Pasta“

Die Ansicht, wer der Autor einer Oper sei, hat sich in den letzten zehn Jahren unübersehbar verschoben. Daß die Sängerinnen (mehr als die Sänger) einen wesentlichen Anteil am Zustandekommen einer Oper haben und sogar das Publikum neuerdings einen Anteil der „Autorenrechte“ zugewiesen bekommt, hängt mit einer Verschiebung des Gegenstands der Opernforschung auf Kontexte und die Oper als „event“ zusammen, wobei die methodische Grundlage durchaus brüchig ist und die Akkumulation von Wissen dessen Strukturierung und Wertung ersetzt. Diesem Problem wird sich der Vortrag widmen.

The view of who the author of opera is has shifted conspicuously in the last ten years. That the female singers (more than the male singers) play an essential role in the materialization of an opera and that even the audience of late is allocated a percentage of the “author's rights” is linked to a shift of the subject of opera research on contexts and the opera as an “event”, whereby the methodic basis is, for all intents and purposes, flawed and the accumulation of knowledge replaces its structuring and valuation. The lecture will be devoted to this problem.



attributed to them and do they attribute to themselves? Can feminine and masculine biographies actually be differentiated according to literary criteria? In the process what is at stake is transforming the transitory art of singing into the written concept of works and nevertheless ultimately maintaining its difference.



Mary Ann Smart

Between Event and Text: Published Compositions by Female Singers in the Early Nineteenth Century

A surprising number of star singers of the nineteenth century were also active as composers, and several of them published collections of songs or arias. This paper will explore the expressive aesthetics of these publications, which occupy a middle space between fixed text and written record of a live performance. Looking at works by Maria Malibran, Isabella Colbran, Pauline Viardot, and Elisabeth Mainvielle-Fodor, I suggest that these songs have much in common with the solfeggi and study arias published in contemporary vocal treatises, which hover between event and text in a similar way. I will interpret the vocal compositions of these divas in relation to what we know about each singer's style of performance and to the critical reception of both their live performances and their published music.

Eine überraschend große Anzahl an Starsängerinnen des 19. Jahrhunderts war auch als Komponistinnen aktiv und mehrere von ihnen publizierten Sammlungen mit Liedern und Arien. Der Vortrag wird die Ausdrucksästhetik dieser Publikationen untersuchen, die sich im Spannungsfeld von fixiertem Notentext und verschriftlichter Live-Aufführung bewegen. Anhand der Werke von Maria Malibran, Isabella Colbran, Pauline Viardot und Elisabeth Mainvielle-Fodor wird gezeigt, dass diese Lieder vieles mit den Solfeggi- und Studienarien in zeitgenössischen Gesangsschulen gemeinsam haben, die in ähnlicher Weise zwischen Event und Text angesiedelt sind. Die Vokalkompositionen dieser Diven werden in Zusammenhang mit dem, was wir von ihrem Gesangsstil wissen, sowie in Verbindung mit der Rezeption sowohl ihrer Live-Aufführungen als auch ihrer Publikationen interpretiert.



Laura Tunbridge

Singing „I“ across genders: Lieder Performance Strategies

Female singers in the first half of the twentieth century tended to perform Lieder with little regard for the gender of the songs' protagonists. However, from the 1930s onwards an increasing number of comments were made, by critics and musicians, about what were gender-appropriate songs. While such comments did not result in a systematic revision of performance practices, they suggest a shift in perspective that reflected not only changing concepts of gender but also the growing influence of recording technology. Those developments, in turn, served to reconfigure notions of subjectivity within Lieder performance. In the nineteenth century it was not uncommon for singers to approach Lieder in a quasi-theatrical manner, treating it as a kind of role-playing: arguably, that was one reason for their fluid approach to gender, as the disjunction between body and voice made their "cross-dressing" clear. The spread of recordings and radio broadcasts in the twentieth century potentially destabilised that listening experience. Anxiety about disembodied voices may have prompted the reassertion of the link between female voice and female body and, by extension, the clarification of gender roles. Significantly, reasserting the voice-body connection seems to have encouraged listeners to assume that the voice singing was closely aligned with the persona, the "I", of the song being performed. Through a series of examples, drawn from my project on Lieder singers in New York and London between the wars, this paper will thus demonstrate how consideration of gender issues can inform, on a fundamental level, interpretations of Lieder.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tendierten Sängerinnen dazu, Lieder aufzuführen ohne auf das Geschlecht des im Lied sich artikulierenden Subjekts Rücksicht zu nehmen. Ab den 1930er Jahren finden sich jedoch vermehrt Kommentare (sowohl von der Kritik als auch von den Ausübenden selbst) über geschlechtsadäquate Lieder. Obwohl diese Kommentare nicht zu einer systematischen Revision der Aufführungspraxis führten, zeugen sie von einer sich verändernden Perspektive, nicht nur hinsichtlich der Geschlechterkonzepte sondern auch in Bezug auf den größeren Einfluss der Aufnahmetechnologie. Diese Entwicklungen wiederum dienten dazu, Ansichten über Subjektivität innerhalb der Liedaufführung selbst zu modifizieren. Im 19. Jahrhundert war es für Sängerinnen und Sänger nicht unüblich, der Ausführung eines Liedes eine theatralische Facette, im Sinne eines Rollenspiels, zu verleihen: Das war wohl einer der Gründe für eine fließende Handhabung von Genderkonzepten, da die Trennung von Körper und Stimme das „Cross-dressing“ der Ausführenden verdeutlichte. Die Verbreitung von Audio-Aufnahmen und Radioübertragungen im 20. Jahrhundert trug zu einer Destabilisierung dieser Hörerfahrung bei. Angst vor entkörperlichten Stimmen könnte dazu geführt haben, dass eine Verbindung zwischen weiblicher Stimme und weiblichem Körper und damit einhergehend eine klare Trennung der Geschlechterrollen wieder hergestellt wurde. Insbesondere dürfte die Wiederherstellung der Stimme-Körper Verbindung dazu geführt haben, dass Hörerinnen und Hörer die singende Stimme eher mit einer Person, einem singenden „Ich“ assoziierten. Eine Reihe von Beispielen aus einem Projekt über Lieder-Sängerinnen der Zwischenkriegszeit in New York und London wird zeigen, wie die Berücksichtigung von Gender-Aspekten die Liedinterpretation auf einer fundamentalen Ebene beeinflussen kann.

Sigrid Nieberle

Wen küsst die Muse? Und wie? Literarische Konvention und transitorische Autorschaft

Das Leben von Sängerinnen und Sängern fasziniert das musikalische Publikum. Der literarische Markt hat mit diesem Genre über die Jahrhunderte ein konstantes Absatzsegment entwickelt, das biographistische Interessen des Werkverständnisses und kulturell akzeptable Formen des boulevardesken Voyeurismus zu bedienen vermag. Solche Lebensbeschreibungen beförderten popkulturelle Phänomene, die sich parallel zu den Medien und Dispositiven des Musikbetriebs entwickelten. Der Vortrag wird sich mit Biographien, Autobiographien sowie historischen Romanen von und über Sängerinnen und Sängern beschäftigen, deren Kunst traditionell jenseits schriftlich tradierter Autorschaft angesiedelt ist. Die Flüchtigkeit ihrer Kunst kontrastiert seit jeher Größen wie Schriftlichkeit und Werkbegriff: Sie unterläuft Autorfunktionen und – so die These des Vortrags – konstituiert diese zuallererst. Anhand ausgewählter Beispiele gilt es, zum einen die literarischen Möglichkeiten solcher Biographik auszuloten und zum anderen deren Funktion innerhalb des Autorschaftsdiskurses, wie er sich in der Neuzeit darstellt, zu bestimmen. Zugleich stellt sich die Frage dem Verhältnis von weiblicher und männlicher Autorschaft und wie diese Geschlechterdifferenzen formuliert und konstituiert werden. Welche Modelle der Autorschaft werden auf die Vita von Sängerinnen und Sänger transformiert? Welche Devianzen und Mythen werden ihnen zugeschrieben und schreiben sie sich selbst zu? Können weibliche und männliche Biographien tatsächlich nach literarischen Kriterien unterschieden werden? Dabei steht auf dem Spiel, die transitorische Kunst des Gesangs letztlich in den schriftlichen Werkbegriff zu transformieren und dennoch deren Differenz zu behaupten.

Singers' lives fascinate the musical public. The literary market has developed a constant market segment over the centuries with this genre that may serve biographic interests in the understanding of the works and culturally acceptable forms of sensational voyeurism. Such biographies encouraged pop-cultural phenomena that developed parallel to the media and disposition of the music business. The lecture will deal with biographies and autobiographies as well as historical novels about and by singers whose art is traditionally situated beyond authorship passed down in written form. The fleetingness of their art contrasts the importance like that of writing and the concept of works: they undermine the function of the author and – thus the theme of the lecture – constitute them first and foremost. With the help of choice examples literary potentialities of such biographies will be explored on the one hand and on the other hand their function within the discourse of authorship as it is represented in the modern era will be defined. At the same time the question will be raised about the relationship of feminine and masculine authorship and how these gender differences can be formulated and established. Which models of authorship will be transformed on the lives of singers? Which deviances and myths are

biographic stations, on the chronological progression of Björk's CDs and tours in order to show with illustrative examples and video clips how the Icelandic artist produces her comprehensive artwork, which does not seem to follow any pre-conceived pattern on the one hand, but which also remains true to the presentation of a self-determined, unconventional artist who is also in search of new possibilities. With millions of sound recordings, Björk is very successful in the pop music market as well as the area between experimental light music and the newer serious music; the influence of Stockhausen and musique concrète is recognizable (most notably in *Selma Songs* (2000), the film music to Lars von Trier's film *Dancer in the Dark*) which can be found in a post-modern playful delight in the combination of new ideas. Björk's self-productions, her "image control" as well as the external apperception shown in critiques and biographical portrayals serve clichés and "artists' myths" at the same time and which, together with her musical-pictorial world of expression, should be identified and analyzed. To this belongs her permanent search for new, appropriate forms of expression, from "synthetic" electronic music to the human voice as a solo instrument (as in *Medúlla*, 2004). Her works appear to be so open from the interpretative aspect, that she herself produces various settings and remixes on a constant basis. She also deals in an open manner with her different feminine roles as a woman, mother, Icelander, musician, composer and lover which repeatedly become part of the autobiographic focuses to the themes of her songs and which she often counteracts in an over-exaggerated way, that is, causes to become the subject of self-reflective irony in her pictorial-artistic performances.



Sally Macarthur

Difference, Becoming and Event in Women's „New“ Music: Anne Boyd's *Ganba*

Previous work on women's music has invested considerable effort in deconstructing the heroic image of the genius composer, and understanding "meaning", including the presence of a feminist aesthetic, in the musical work. This research has been enclosed in a hierarchical conception of difference that reduces the female composer to a negative image in relation to the male. Some of the earlier research has also shown that women's music is virtually absent from the concert hall and yet it has failed to find ways of changing this situation. A major flaw flowing from the earlier research is that it envisages the future from the standpoint of the present, and relies on a set of pre-determined goals. It thus replicates the present reality, so reinforcing rather than changing the status quo. Drawing on the work of philosophers, such as Deleuze, and Deleuze with Guattari, and on feminists who work with Deleuze, I attempt in this paper to sketch out a practice of difference that is positive and productive as it relates to women's "new" music composition. I draw on the concept of the event from Deleuze, who understands it as a potentiality or possibility, or a moment of dynamic change, and I use it as a way to engage creatively and productively with the not-yet-known. The concept of the event affirms rather than reacts against possibility and becoming. In feminist-Deleuzian thought, the woman as subject must not simply oppose man but must affirm herself in the process of becoming. I will explore the implications of this idea for Australian composer Anne Boyd (b. 1946).

Bisherige Arbeiten über die Musik von Frauen haben sich um eine Dekonstruktion der heroischen Komponistenfigur und des Genies ebenso bemüht wie um ein Verstehen der Bedeutung (inklusive möglicher feministischer Ästhetiken) des musikalischen Werkes. Diese Forschungen gingen jedoch von einer hierarchischen Konzeption von Differenz aus, die die Komponistin als negatives Bild in Relation zum Komponisten auffasste. Einige frühere Forschungen haben außerdem gezeigt, dass die Musik von Frauen praktisch keinen Platz im Konzertwesen hatte; und dennoch ist es nicht gelungen, diese Situation zu ändern. Ein deutliches Defizit dieser Forschungen ist, dass sie die Zukunft vom Standpunkt der Gegenwart aus betrachten und auf einer Reihe vordeterminierter Ziele basieren. Dadurch wird die gegenwärtige Realität repliziert und ein Status-quo eher verstärkt als verändert. Bezugnehmend auf die Arbeiten von Philosophinnen und Philosophen wie Deleuze, Deleuze und Guattari sowie Feministinnen, die mit Deleuze arbeiteten, versucht der Vortrag eine Praxis der Differenz zu entwerfen, die positiv und produktiv ist, wenn sie sich auf die „neue“ Musik von Frauen bezieht. Deleuzes Konzept des Events, das als Potentialität und Möglichkeit oder als Moment einer dynamischen Veränderung fungiert, soll als ein Weg verstanden werden, um kreativ und produktiv mit dem noch Unbekannten umzugehen. Das Konzept des Events bestärkt Möglichkeit und Werden. In feministisch-Deleuzischem Denken soll die Frau als Subjekt nicht einfach als Gegensatz zum Mann stehen, sondern sich selbst aus dem Prozess des Werdens heraus bestätigen. Die Implikationen dieser Idee werden am Beispiel der australischen Komponistin Anne Boyd (* 1946) ausgeführt.

Christa Brüstle

Frauen in der experimentellen Musik: Kreativität in Nischen?

Der allgemeine musikhistorische Blick auf die experimentelle Musik seit den späten 1950er Jahren erfasst sehr wenige Künstlerinnen und Komponistinnen, die noch dazu eher als Randfiguren erscheinen. Zu fragen ist daher in einem ersten Schritt nach Perspektiven der Musikgeschichtsschreibung, die zu einem solchen Resultat geführt haben bzw. führen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass neben prominenten Komponistinnen wie etwa Pauline Oliveros, Annea Lockwood oder Laurie Anderson und Meredith Monk eine ganze Reihe von Konzeptkünstlerinnen und Musikerinnen entscheidende Impulse gesetzt haben, nicht nur experimentelle Musik zu erweitern, sondern sie zunächst erst einmal in Aufführungen zu präsentieren, unter ihnen beispielsweise Yoko Ono oder Charlotte Moorman. Beide haben Konzertreihen und Festivals initiiert, die die Anfänge experimenteller Musik in New York markieren. Im Vortrag soll daher in einem zweiten Schritt die sozialgeschichtliche Bedeutung und Funktion von Künstlerinnen im Umfeld der experimentellen Musik thematisiert werden. Schließlich wird zu diskutieren sein, welches Verständnis von experimenteller Musik bei einzelnen Komponistinnen, Musikerinnen oder Konzeptkünstlerinnen vorliegt. Dabei ist vor allem zu fragen, ob und wie sich eine individuelle Ausprägung experimenteller Arbeitsrichtungen gebildet hat.

Musical historiographies of experimental music since the late 1950s generally tend to include only a small number of women artists and composers who, moreover, are presented as rather peripheral figures. Therefore, one has to ask about the perspectives of historiography that have led to such a result. A closer look reveals that (next to prominent composers such as Pauline Oliveros, Annea Lockwood or Laurie Anderson and Meredith Monk) a larger number of female concept artists and musicians set distinctive impulses for extending experimental music as well as for presenting it in performances, among them Yoko Ono and Charlotte Moorman. Both Ono and Moorman initiated concert series and festivals that represented the beginnings of experimental music in New York. In a second step, the presentation therefore wants to explore the socio-historical meaning and function of women artists in experimental music. Finally, a discussion of the attitude of female composers, musicians and concept artists towards experimental music should inquire about individual expressions of experimental orientations.



Ruth Neubauer-Petzoldt

Traumwesen oder durchgeknallte Isländerin. Die Selbstinszenierungen der Künstlerin Björk

Björk ist eine der provokativsten, originellsten und erfolgreichsten Künstlerinnen im Bereich populärer Musik der Gegenwart. Ihre erste CD als Solokünstlerin mit dem entsprechenden Titel *Debut* (1993) zeigt sie als selbstbewusst scheue, „ungeschminkte Kindfrau“ mit künstlichen Tränen, die bereits hier eine Inszenierung präsentiert, mit der Björk immer wieder spielt, um die daran gerichteten Erwartungen mit provokativen Gegenbildern zu unterminieren: Das CD-Cover *Homogenic* (1997) zeigt sie als fast abstraktes Kunstwesen, eine Mischung aus Geisha, Alien und Elfe. Mein Vortrag orientiert sich an biographischen Stationen, an der chronologischen Abfolge von Björks CDs und großen Tourneen, um an exemplarischen Beispielen und Videoausschnitten zu zeigen, wie sich die isländische Künstlerin als Gesamtkunstwerk inszeniert, das einerseits keinem vorhersagbaren Muster zu folgen scheint und das sich andererseits als Inszenierung der selbstbestimmten, unkonventionellen, immer nach Neuem suchenden Künstlerin treu bleibt. Björk ist dabei mit mehreren Millionen Tonträgern sehr erfolgreich auf dem Markt der Popmusik und dem des Zwischenbereichs zwischen experimenteller U- und neuer E-Musik, so ist etwa der Einfluss von Stockhausen und der Konkreten Musik (vor allem in *Selma Songs* (2000), die Film- und Musik von Lars von Triers Film *Dancer in the Dark*) erkennbar, der sich in einer postmodernen spielerischen Lust an der Kombination von Neuem wieder finden lässt. Björks Selbstinszenierung, ihre „Imagekontrolle“ wie auch die in Kritiken und biographischen Darstellungen gezeigte Fremdwahrnehmung Björks bedienen zugleich immer wieder Klischees und „Künstlermythen“, die vernetzt mit ihrer musikalisch-bildhaften Ausdruckswelt aufgezeigt und analysiert werden sollen. Dazu gehört ihre permanente Suche nach neuen, angemessenen Ausdrucksformen, von „synthetischer“, elektronischer Musik bis zur menschlichen Stimme als alleinigem Instrument (so *Medúlla*, 2004). Ihre Stücke erscheinen interpretatorisch so offen, dass sie selbst immer wieder unterschiedliche Fassungen und Remixes veröffentlicht. So offen geht sie auch mit ihren unterschiedlichen weiblichen Rollen um, als Frau, als Mutter, als Isländerin, als Musikerin, als Komponistin, als Liebhaberin, die immer wieder mit unterschiedlichen autobiographischen Schwerpunkten zu Themen ihrer Lieder werden, und die sie in der bildkünstlerischen Darstellung häufig übertreibend konterkariert bzw. selbstreflexiv ironisiert.

Björk is one of the most provocative, original and successful artists in the area of popular music today. Her first CD as a solo artist with the corresponding title *Debut* (1993) presents itself as a self-confident shy, “unadorned” “child-woman” with artificial tears, who already here presents a production with which Björk repeatedly plays in order to undermine the expectations directed at it: the CD cover *Homogenic* (1997) shows her as an almost abstract artificial being, a mixture of geisha, alien and elf. My lecture is oriented on