

Zusammen mit der Dramaturgin Leen de Graeve führte ich 2015 eine Umfrage durch, die KünstlerInnen im Feld der Musik und Klangkunst zum Einfluss von Gender auf ihr professionelles Leben und Wirken befragte. Es waren Fragen, die ich als Musikerin selbst relativ diffus in mir trug und die ich auch als Kuratorin im *Q-O2 Workspace* in Brüssel oft und zugleich unklar in Gesprächen mit KünstlerInnen aufgefangen hatte. Die Umfrage war Teil der Versuchsordnung *the other the self*¹, worin Gender in Bezug gesetzt wurde zu Stimme, Sprache und Identität, immer mit Bezug auf das Feld der Musik und Klangkunst. Diese Anordnung erlaubte uns breitere Perspektiven auf das Thema. Die Beiträge von etwa dreißig KünstlerInnen erschienen zusammengefasst in der Publikation *Grounds for Possible Music*².

Mit auf diese Unternehmung nahmen wir den Gedanken der Kunstkritikerin und Aktivistin Lucy Lippard, die in den 1970er Jahren die überraschend einfache Feststellung formulierte: »Art has no gender, but artists do. We are only now recognizing that those ›stereotypes‹, those emphases on female experience, are positive, not negative characteristics. It is not the quality of our femaleness that is inferior, but the quality of a society that has produced such a viewpoint. To deny one's sex is to deny a large part of where art comes from. [...] Art that is unrelated to the person who made it and to the culture that produced it is no more than decorative.«³

Fragen stellen

Wir formulierten Fragen zur Selbstsituierung im Hinblick auf Gender und Geschlecht, das professionelle Feld, Zusammenarbeit und Netzwerke, den Umgang mit Aussehen und Bühnenpräsenz, mit Karriere, Geld, Konkurrenz und schließlich auch dazu, wie Privat- und Familienleben mit dem Beruf in Einklang gebracht werden. Verschiedene Fragen betrafen auch die Musik selbst und ihre Verbindung zu der Person, die sie erschafft, und ihre mögliche »genderedness«.

155 Personen füllten den Fragebogen aus – fast so viele Männer wie Frauen, und viele non-binäre Personen. Die Antworten waren oft sehr ausführlich, emotional, widersprüchlich, zum Teil luzid, komisch und jedenfalls ausgesprochen persönlich. Wir hörten in den Antworten viel Verwirrung, Unwissenheit und Vorurteile, ähnlich wie in der gesellschaftlichen Debatte: Wofür steht Feminismus? Was ist die politische Implikation von Kunst? Was repräsentiert sie und für wen ist sie? Wie funktioniert Diskriminierung und wie viel davon antizipiert man selbst?

Julia Eckhardt

Art has no gender but artists do

Da die Essenz der Antworten kaum messbar, sondern am wichtigsten gerade ihre Widersprüchlichkeit und Idiosynkrasie zu sein schien, entschlossen wir uns, sie gerade so stehen zu lassen und zu jener imaginären Diskussion zu verarbeiten, die dann das Buch *The Second Sound*⁴ wurde. Es gab keine Antworten, jedoch deutlicher formulierte Fragen. Die Struktur des Buches folgt den drei Hauptlinien, die uns in den Zeugnissen der Teilnehmer vermittelt wurden: Paradigma und Andersheit – Netzwerke und Zusammenarbeit – Gender-spezifisch von Musik und Klang.

Zunächst wurde deutlich, wie stark sich das ganze Feld noch stets am Paradigma von männlichen Werten orientiert, zu denen sich Nicht-Männer in ihrer Andersheit jeweils verhalten müssen. Das ist anstrengend und macht das Berufsfeld für sie zum Großteil wenig, oder nur bedingt, einladend.

Ein wichtiger Teil praktisch allen Schaffens in diesem Feld spielt sich im Rahmen von Zusammenarbeit ab. Obwohl die meisten TeilnehmerInnen angaben, dass sie Diversität begrüßen und für kreativitätsfördernd halten, gibt es doch eine natürliche Neigung zur Gemeinschaftsbildung über Gleichheit: Verschiedenheit schafft Spannung mit der umgegangen werden muss. Netzwerke sind der wichtigste Faktor beim Finden von Aufträgen und Spielmöglichkeiten. Da ein natürlicher Hang zur Gleichheit besteht und das Feld überwiegend männlich ist, liegt hier sicher ein Grund, warum Nicht-Männer noch immer Schwierigkeiten haben, den Übergang von Ausbildung ins Berufsleben zu bewältigen.

Verschiedene Fragen betrafen die mögliche Genderspezifisch der Musik oder Klangkunst selbst. Obwohl nahezu alle TeilnehmerInnen meinen, dass Lebensumstände oder Persönlichkeit in ihrer Musik zum Tragen kommen, möchte doch weniger als die Hälfte hier auch Gender mit einbezogen sehen. Dabei werden dieselben Argumente angeführt, um einerseits zu zeigen, dass Überschneidung nicht vermieden werden kann, andererseits aber auch, dass Musik gerade ein losgelöster, Gender-freier Raum ist.

Vier Antworten auf die Frage »According to you, does ›male‹ and ›female‹ music/sound art exist?« gehen nuanciert auf Teile der komple-

»As soon as you start getting into trying to unpack gender, it's like sinking in quicksand.«

(Felicity Ford, sound artist)

1 Veranstaltet von *Q-O2 workspace* Brüssel in Kooperation mit dem Opernhaus De Munt mit dem Themenfokus Gender, Voice, Language, Identity. Performances und Gespräche. Link: <http://www.q-o2.be/en/project/the-other-the-self/>

2 Julia Eckhardt, *Grounds for Possible Music*, Errant Bodies Press 2018.

3 Lucy Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*, The New Press 1978/1995, S. 82-83.

4 Julia Eckhardt/Leen De Graeve, *The Second Sound*, umland editions 2017.

nen Verbindung ein: Es geht da um Reproduktion von gesellschaftlichen Machtstrukturen in den Konzepten von Werk und Autor und der scheinbaren Universalität des männlichen Körpers und seiner Eigenschaften. Angesprochen wird die Relevanz von Orten und Kontexten, für die und an denen geschaffen wird. Konkurrenzdenken und hierarchische Struktur der kanonischen Institute werden hinterfragt. Dem gegenüber steht der Wunsch nach einem ganzheitlichen Ansatz, ohne Dissoziation von Werk, Arbeitsfeld und persönlicher Lebensrealität. In vielen der Beiträge wurde feministische Philosophie herangezogen um Entstehung und Rezeption von Musik und Klangkunst zu deuten, nicht nur bei der Analyse der Unterrepräsentationen von weiblichen und non-binären KünstlerInnen, sondern auch in Bezug auf Formen und Inhalte.

Der Kanon und die stumme Musik

»The question is vast and it would be too easy to believe that music/ sound art is not a production of ideologies and discourses because it doesn't speak. It is not a matter of feminine or virile styles of music, but the fact that music can convey reproductions of normativity and dominance as any other media-based production. I wouldn't be able to state the difference between male and female

music in a few words, but I'm convinced that if Maryanne Amacher, Eliane Radigue or Laurie Spiegel have been focusing and searching so deeply into the subtlest interactions of sound phenomena, it probably has to do with the fact that they were not relating to dominant/ male/ normative ideologies of the Work and the Author that would have structured their compositions in a different way.«⁵

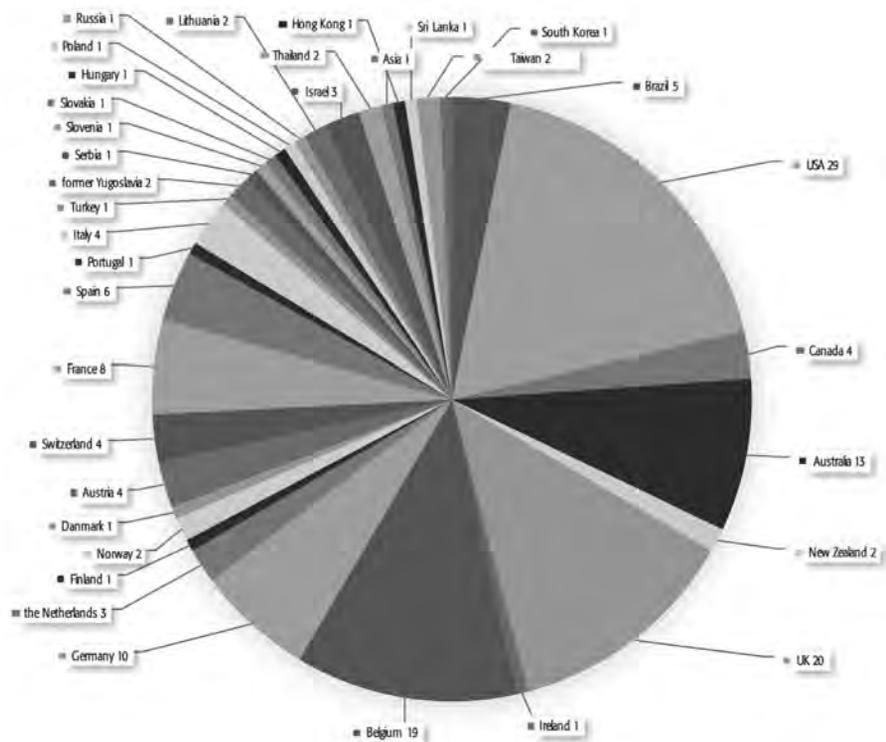
Marcia Citron erklärt in ihrem Buch *Gender and the Musical Canon*⁶, welche kulturelle Macht der Kanon ausübt, als Narrativ der Vergangenheit und zugleich als Vorlage für die Zukunft. Der Kanon ist nicht der demografische Spiegel der Gesellschaft, mit der er verbunden ist, sondern vielmehr der ihrer inhärenten Machtstrukturen und deren Veränderungen in der Zeit. Dabei wird die Männlichkeit des Kanons zum Beweis für sich selbst. Marcia Citron hat auch gezeigt, wie Nichtfunktionalität als künstlerisches Konzept zu einem Standard für Qualität geworden ist, seit die Aufklärung Körper und Geist zu Gegensätzen gemacht hat. In der westlichen Kunstmusik hat dies zum Kult des Autors geführt, und abweichende Modelle werden typischerweise als »Folklore« oder »Hobbykunst« abgewertet. Das betrifft auch Arten der Übertragung: Erst seit Kurzem werden mündlich übertragene Kompositionen in der westlichen Kunstmusik ernst genommen.

5 In: *The Second Sound: Participant 66, *197X, Europe bi cis-male*, S. 49.

6 Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*. University of Illinois Press 1993.

Nationalities

in case of double nationalities, we counted each nationality



Nationalitätenspektrum der Teilnehmer an der Untersuchung von Q-O2 workspace Brüssel 2015 über Geschlecht und Sex in neuer Musik und Soundart.

Feminisms und Situiertheit

»I think there are ways in which gender roles affect approaches to music or sound art. For example, there is a typical approach to sound art which is apparently objective, almost scientific, formal, in which the body of a possible performer is presented as neutral or apparently absent, its position is not questioned, its position is naturalised, universalised... I think that a feminist influenced sound art pays attention to affects, ways of relating, care... asks where is the performer positioned, and what does that mean for what is being done... there can be excess... the body can be central, etc.«⁷

Feministische DenkerInnen haben gezeigt, dass das westliche dichotomische Denken – das entweder / oder von Körper und Geist, Sinn oder Klang, Zentrum oder Peripherie, Natur oder Kultur, ... – zur Deutung von bestimmten Eigenschaften, Materialien und Orten als spezifisch weiblichen geführt hat. So beschreibt Lucy Lippard die Situation einer Vorstellungsrunde in einer Gruppe von Künstlerinnen Anfang der 1970er Jahre⁸, von denen die meisten nach einer kurzen Pause hinzugefügt: »Und ich mache auch ...«, und damit eine andere künstlerische Praxis beschreiben, die ihnen näherstand, die sie aber nicht als relevant für den Kunstmarkt erachteten.

Die Philosophin und Psychologin Carol Gilligan⁹ spricht von dieser »anderen Stimme« als einer, die verbunden ist mit einer parallelen psychologischen Geschichte, was aber keineswegs ein essenzialistischer Standpunkt ist, sondern die Bestimmung zweier komplementärer Denkweisen und eines damit verbundenen Interpretationsproblems. Wie Künstlerinnen Inhalt, Form, Material, Kollaboration oder Ort angehen, hängt natürlich eng mit ihrer kulturellen Identität zusammen. Diese Werte, Techniken und Arten der Verbindung sind jedoch auch Männern zugänglich.

Damit diese »andere Stimme« jedoch als unabhängiges Selbst wahrgenommen und wertgeschätzt werden kann, anstatt in Eigendynamik weiterhin die Rolle des bestätigenden Gegenteils oder »cultural other« erfüllen zu müssen, brauchen Hörer Kontextualisierung, um die idiosynkratische neue Sprache zu sich sprechen lassen zu können. Kontextualität kann Perspektiven eröffnen, durch die Musik bedeutungsvoll erscheinen kann, die zuvor aus Gewohnheit überhört wurde.

Orte, Übergänge, Orientierung

»What I experienced: it is not possible to just change the music/art side by curating more

female artists. One has to change the entire setting and the audience set-up too. Certain audiences create certain artistic patterns and vice versa. The entire set-up has to be re-constructed. I would love to see different audiences, who listen awake and emancipated. I would like to see artists who are awake and emancipated.«¹⁰

Die Orte, an denen und für die Musik gemacht wird, haben Bedeutung für das, was geschaffen wird. Eine oft zitierte Dichotomie ist dabei die zwischen privatem und öffentlichem Raum¹¹. Frauen haben in der Vergangenheit ihre Kreativität weitgehend im privaten Bereich ausgelebt, der zwar versteckt aber durchaus nicht ohne Qualitäten ist. Beide Bereiche sind allerdings nicht so eindeutig voneinander getrennt, wie man vielleicht meinen könnte. Ein bekanntes Beispiel für diese Übergänglichkeit sind die Salons der Romantik, wo Frauen ihre Privaträume mit den Wesenszügen eines öffentlichen Raumes ausstatteten, und hier eine starke subversive kulturelle Kraft entwickelten. Es ist ein Beispiel von kreativer Fluktuation, in der musikalische Sprache gut gedeihen kann. Ihre Festigkeit liegt in ihrer Veränderlichkeit, von Edouard Glissant beschrieben als den Schimmer der Vielfalt.¹²

Dass Frauen immer musikalisch aktiv waren und ihre Werke, wenn auch oft anonym, viel Beachtung fanden, zeigt Julie Dunbar in *Women, Music, Culture – an Introduction*¹³. In Geschichtsbüchern und Lehrinstituten fand das kaum Niederschlag, und als Rechtfertigung dieser Auslassung wurde ihre Musik als Salonmusik, Imitation, pädagogisch etc. abgetan. Tragisch ist dabei nicht nur, dass diese Stimmen im Kanon fehlen, sondern auch, dass wir dadurch neben guter Musik die Überlieferung von spannenden Ansätzen verloren haben.

Auch Rollenmodelle kamen dabei abhandeln, deren orientierende Wichtigkeit unbestritten ist. Sara Ahmeds *Queer Phenomenology*¹⁴ macht deutlich, wie schwierig Orientierung ohne entsprechende Vorlage ist, immer verbunden mit einem längeren Weg zu einer eigenen künstlerischen Sprache und mit dem bekannten Lohngefälle als Folge.

Gegen die Wand: das »Argument« Qualität

»This is obviously a discussion with huge historical resonance and potential for differentiation. Music at large is still seen as rather feminine and also as effeminate sometimes. However, professional music and sound art is completely male, both in terms

10 In: *The Second Sound: Participant 68*, *195X, Europe hetero cis-female, S. 50.

11 Siehe: Hannah Arendt, *Vita activa*. Piper Verlag 1967.

7 In *The Second Sound: Participant 106*, *198X, Europe bi cis-male, S. 50.

8 Lucy Lippard, *The Pink Glass Swan*, a.a.O.

12 Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard 1990.

13 Julie Dunbar, *Women, Music, Culture: An Introduction*, Routledge 2011.

9 Carol Gilligan, *In a Different Voice*. Harvard University Press.

14 Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press 2006.

16 In: *The Second Sound: Participant 72, *197x Europe hetero cis-male*, S. 50.

of the actual biological sex of practitioners as well as cultural connotations and – quite importantly I think! – the structures that artists work in. It has often been remarked – without much interest in a real answer, I sometimes feel – that somehow all the girls from high school orchestras and bands get lost along the way until only very few are left taking music degrees at university. As music is professionalized, the gender balance tips. This still has to do, in my own very personal opinion, with a rather Victorian view of women being less able to fend for themselves, and therefore less suited to a competitive field like the arts. We need to get rid of the whole ›do women play differently?‹. Instead, we need to focus on the structures and institutions where music-making takes place and where there still exists a concept of authority and hierarchy that is sometimes appalling and victimises male and female students alike.«¹⁵

15 In: *The Second Sound: Participant 22, *198X, Europe hetero cis-female*, S. 50-51.

Im dichotomischen Denksystem braucht das Gute das Schlechte, um gut zu sein. In dieser Weise ist man es gewohnt, über Qualität zu sprechen und zu urteilen. Gut und schlecht sind dabei implizit mit anderen Dualitäten verknüpft.

Qualität ist ein oft angeführtes Argument, wenn gegen gleiche Repräsentation beispielsweise über Quoten argumentiert wird. Wie sich diese Qualität allerdings definiert ist unklar und wird nicht spezifiziert. »Das ist schlecht« hat die Macht der Suggestion, während eine subjektive Position – »es gefällt mir nicht«, »es spricht mich nicht an« – eindeutiger und zugleich relativ ist.

Qualität bedeutet eigentlich: Eigenschaft, Beschaffenheit (Ref.: Duden). Aber diese Bedeutung mutierte zu einem Instrument der Verleihung von Existenzrecht oder der Verurteilung ohne Nuance. Es suggeriert paradigmatische Gültigkeit und Wichtigkeit, ohne zu fragen: Wichtig für wen? Zu welchem Zweck? An welcher Stelle?

Es ist möglich, die eigenen Parameter zu verschieben, durch die Frage nach der Person in der Musik und den Umständen des Entstehens eines Werkes, aber auch durch bewusstes Absehen vom Zwang des Urteilens und einer persönlichen, verantwortlichen Position seitens Hörern, Kuratoren, Erziehern, Kritikern.

Dass an dieser Stelle die feministische Bewegung und Philosophie schon viel für das Feld der Musik und Klangkunst getan hat, zeigt die Antwort eines männlichen Komponisten auf die Frage, wie Elternschaft sich auf sein professionelles Leben ausgewirkt hat. Anstatt einzugehen auf praktische Einschränkungen, beschreibt er eine inhaltliche Verbindung

30

zwischen Berufs- und Privatleben: »[Having children] made me want to make music that was more fun and approachable.«¹⁶

Was ist Symptom, was Ursache?

Mit diesem Projekt ging es uns darum zu erforschen, wo die Berührungspunkte sein könnten zwischen Gendertheorie und dem professionellen Feld von Musik und Klangkunst, das sich von der aktuellen Gleichberechtigungsdiskussion im Ganzen eher nicht betroffen fühlt. Dieses Feld, das sich selbst gern als höchste, weil meist abstrakte Kunst bezeichnet, ist jedoch tatsächlich wenig divers und verpasst dadurch Möglichkeiten von Entwicklung und Relevanz. Es wurde deutlich, dass sich die gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse auch im Feld der Musik und Klangkunst und in ihren Werken widerspiegeln. Die Verbindung ist jedoch schwierig festzumachen.

Die Unterrepräsentation von weiblichen und non-binären KünstlerInnen ist also eher Symptom als Ursache, und um das zu verändern, ist mehr notwendig als eine Quotenregelung. Nicht nur diversere Akteure, sondern auch andere Inhalte, Formen, Strategien und Orte sollten gleichwertige Anerkennung und Wertschätzung bekommen. Musik und Klangkunst sind – wie alle anderen Bereiche menschlicher Interaktion – Maßstab und Spiegel einer gesellschaftlichen Situation.

Wo sich jedoch diese Verbindung zwischen Musik oder Klang und der sie produzierenden Gesellschaft bestätigt, entstehen auch Macht und die Möglichkeit zur Einflussnahme: bewusst und verantwortlich mit allen Rollen im Feld umzugehen; aktiv zu kontextualisieren; das große Vermächtnis unserer Mütter und Großmütter wertzuschätzen und zu nutzen; die Sache nicht als Problem zu betrachten, sondern als Chance. ■