



GENDER
OPEN
REPOSITORY

Repository für die Geschlechterforschung

Musik und Genderdiskurs. Einleitung – Der ‚Pinkeffekt‘

Klassen, Janina
2012

<https://doi.org/10.25595/58>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Klassen, Janina: *Musik und Genderdiskurs. Einleitung – Der ‚Pinkeffekt‘*, in: Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien, Jg. 18 (2012) Nr. 1, 7-21. DOI: <https://doi.org/10.25595/58>.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY ND 4.0 License (Attribution - NoDerivates). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.en>

Musik und Genderdiskurs. Einleitung – Der ‚Pinkeffekt‘

Janina Klassen

Das Überraschungsei ist gendered: „Neu und nur für Mädchen“ bietet der Süßwarenkonzern Ferrero ab August 2012 die Schokolade rosaglitzernd verpackt und mit gesonderten Spielfigürchen bestückt parallel zur „klassische[n] Variante“ an. „Pink und Ponyhof“ seien Mädchen heute „genau so wichtig, wie Fußball und Frauenpower“ behauptet die online-Werbung („Das Mädchen-Ei“ 2012). Bei der Produktkonzeption wird Gender als Marketingfaktor genutzt, um den Zugriff auf die kleinen Konsument_innen weiter zu optimieren. Eine derartige genderspezifische Kolorierung der Adoleszenz in rosa und blau lässt sich schon länger beobachten. JeongMee Yoon lichtet in ihrer Fotoserie *The Pink Project & The Blue Project* von 2006 bis 2009 Kinder und Jugendliche umgeben von ihren monochromen Spiel- und Schulsachen sowie Kleidern ab. Auch einschlägig gefärbtes technisches Equipment (Minicomputer, Telefone, Discplayer, Radios, Spieluhren) sowie Musikinstrumente (rosa und blaue Keyboards, elektrische und akustische Gitarren, rosa Blockflöten) gehören dazu. „Pink symbolizes sweetness and femininity“, so Yoon, während blau zum Symbol für „strength and masculinity“ (Yoon 2009) geworden sei.¹ Der von Yoon dokumentierte Trend zum Re-Gendering lässt sich indessen nicht auf eine rein kommerziell gesteuerte Vergeschlechtlichung beim Spielzeug und in der Mode (vgl. Lehnert 2012, *Fräulein* 2010) beschränken, sondern spiegelt eine allgemeine Tendenz in Kultur, Politik und Gesellschaft (vgl. Hanafi El Siofi/Moos/Muth 2010: 16f.). Ob auch Musiker_innen in der Familienbildungsphase in eine „Re-Traditionalisierung“ (Wetterer 2003: 14, auch Blossfeld 2012) zurückfallen, ist nicht untersucht. Offen bleibt ferner, in welcher Weise das Genderverständnis derzeit Heranwachsender davon beeinflusst wird, wie auf dem Symposium *Musik & Genderdiskurs* (Freiburg, 2012)² besorgt artikuliert wurde. Wird die Aufhebung des bipolaren Geschlechterkonstrukts zugunsten variablerer und flexiblerer Modelle als Option zugrunde gelegt, so ist nicht entscheidend, ob der ‚Pinkeffekt‘ als regressives Element beim Einüben in ein traditionelles Rollenmodell oder bei einer ironisch distanzierenden ästhetischen Inszenierung greift, denn beide Varianten zielen auf Abgrenzung. Inwieweit Lebenspraxis und fiktive Rollenkonstruktion (wie in vertonten literarischen Vorlagen, Musiktheater, Tanz und Film) einander beeinflussen, wird im Musik und Genderdiskurs immer wieder verhandelt (vgl. Rieger 2010: 67f.). Der Begriff „Pink“ kann als Signal wörtlich wie metaphorisch eingesetzt werden. Diese Farbe steht für eine ganze Palette von Bedeutungen beziehungsweise Zuschreibungen. Neben den soften, femininen, enthält sie – je nach Intensität und Leuchtkraft – auch schillernde bis schrille Komponenten, ablesbar etwa an der Selbstkonstruktion der Popmusikerin

Pink (vgl. *Pink* 2012), in metrosexuellen Inszenierungen wie denen von Christof Stein-Schneider, Musiker der *Wohnraumhelden* (vgl. *Wohnraumhelden* 2011) oder der dreißigminütigen schrägen Performance „*Guð/God*“ in grell pinkfarbenem Ambiente des isländischen Performance-Künstlers Ragner Kjartansson (Kjartansson 2007). Im Titel von Tara Rodgers Anthologie *Pink noises: women on electronic music & sound* (2010) klingt pink wie ein poppigiges Label, unter dem die Autorin – in der Tradition einschlägiger Frau-und-Musik-Reihen – Biografien von Musikerinnen mit unterschiedlichen Stilen und kunsttheoretischen Ansätzen subsumiert. Auch wenn ein derart einseitiges Konzept angreifbar ist, weil die Betroffenen qua Geschlecht und Techniknutzung zu einer speziellen ‚Frauen‘-Gruppe zusammengefasst werden, so steht doch insgesamt fest, dass Musik und Gender miteinander zu tun haben. Das ist auch die Grundannahme dieser Zeitschriftenausgabe. Nur das *wie* bleibt umstritten.

Nach Ilka Siedenburg (2009) dividieren sich Mädchen und Jungen im Umgang mit Musik früh auseinander. In ihrer Untersuchung *Geschlechtstypisches Musiklernen* bestätigt sie als ein Ergebnis der Befragung Osnabrücker Lehramtstudierender des Fachbereichs Musik „in wesentlichen Punkten geschlechtstypische Tendenzen in der musikalischen Sozialisation (...), der Musikpraxis, Hörpräferenz, Motivation und Einflussfaktoren“ (Siedenburg 2009: 211f.). Danach haben Frauen als Kinder mehr gesungen, musiziert und getanzt, doch holen männliche Jugendliche diesen Vorsprung auf. Obwohl „Musik in der Schule traditionell das Image eines ‚Mädchenfachs‘“ habe, so die Autorin, „bedeutet das nicht, dass Mädchen stärker von ihm profitieren können“ (Siedenburg 2009: 229). Die Gründe dafür sind vielfältig. Biologistische Argumente zur Unterscheidung weiblich-männlicher Sozialisationsmerkmale, wie sie auch durch die Neuromusikologie in den 1990er Jahren verstärkt eingebracht werden (vgl. allgemein Lippa 2005; kritisch, mit psychologischem Fokus Fine 2011; musikbezogen referiert bei Siedenburg 2009: 38f.), verwirft die Autorin zugunsten des Einflusses von *nurture* (Herkunft, Alter, Bildung, soziales Milieu, Vorbilder, Medien, Technikaffinität, Musizierformen). Siedenburg zeigt, dass die geschlechtstypische musikalische Sozialisation im Laufe von Kindheit und Adoleszenz veränderlich ist. Aus pädagogischer Sicht plädiert sie für musikalische Vielseitigkeit in der Ausbildung und eine Förderung von Mädchen und Jungen in geschlechtsuntypischen Handlungsfeldern (Siedenburg 2009: 223ff.). Dass auch den gewählten Instrumenten ein – historisch wandelbares – geschlechtstypisches Image anhaftet, hat Freia Hoffmann bereits 1991 vorgeführt (Hoffmann 1991). Hoffmanns Forschungen beziehen sich auf Zeugnisse aus der deutschsprachigen Fachpresse seit Ende des 18. Jahrhunderts.

Eine Herausforderung für die meist in getrennten Sparten (ethnomusikologisch, historisch, psychologisch, soziologisch, systematisch) und überwiegend eurozentrisch forschende deutschsprachige Musikwissenschaft ist Siedenburgs Ergebnis, dass die untersuchte Gruppe künftiger Musiklehrer_innen sich musizierend überwiegend mit artifizieller europäischer Musik in *western art tradition*³ befasst hat, während bei der Hörpräferenz Popmusik überwog (Siedenburg 2009: 211). Einflüsse können demnach aus allen musikalischen Genres kommen. Um hier detailliertere Erkenntnisse zu gewinnen, sind breit gestreute inter-

disziplinäre Ansätze notwendig, ein Anliegen, das bereits die Pionierinnen der Frauenforschung einforderten.

Re-Lektüren

Entscheidende Anstöße zur musikwissenschaftlichen Frauenforschung gaben gleich zwei im Jahr 1981 erschienene Publikationen: Eva Riegers Untersuchung *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung* (Rieger 1981) sowie Eva Weissweilers Anthologie *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen* (Weissweiler 1981). Beide Autorinnen betraten ein in der deutschen Musikwissenschaft weitgehend unerforschtes Terrain. Sie wiesen nach, dass Frauen als selbstproduzierende Künstlerinnen in der Musik- und Kulturgeschichte eine Rolle spielten, auch wenn einschlägige Fachlexika wie die opulente Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* sie nur als Ausnahmen präsentiert hatten. Während Weissweiler (1981) daran arbeitete, die Existenz von Komponistinnen in der Musikgeschichte aufzudecken und komponierende Frauen vorzustellen, deren Wirken vergessen beziehungsweise posthum verschwiegen, marginalisiert oder abgewertet worden war, befasste sich Rieger (1981) zentral mit den männerdominierten Strukturen von Wissenschaft und Kulturbetrieb. Dadurch wurden und werden die Musikerinnen vorsätzlich von der musikalischen Professionalisierung und Berufsausübung ausgeschlossen, so die schon im Titel enthaltene These Riegers. „[A]lles war auf Kampf gegenüber dem so genannten ‚Patriarchat‘ angelegt“, meint Rieger im Rückblick (Rieger 2010: 63). Trotz (oder wegen) der provozierenden Rhetorik beider Autorinnen blieb 1981 eine breite fachliche Auseinandersetzung mit den hier diskutierten Fragen und Thesen weitgehend aus. Erst im Laufe der 1980er Jahre begann der Aufbau internationaler Frauennetzwerke und der Dialog mit Forscherinnen wie Jane Bowers und Judith Tick, die mit dem 1986 edierten Sammelband *Women making Music. The Western Art Tradition* den eingeschlagenen Weg bestätigten. Im Jahre 1988 fand in Heidelberg der erste „International Congress of Women in Music“ statt, mitveranstaltet von der Gedok, dem Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e.V.. Dieser bis heute auch im Musikbereich sehr aktive Verband besteht seit 1926 (gedok.de 2012) und schlägt eine Brücke zu historischen Frauenbewegungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts.⁴ Demgegenüber begann die musikwissenschaftliche Genderforschung an einem gefühlten Nullpunkt.

Die frühe musikalische Frauenforschung der 1970er und 1980er Jahre befasste sich intensiv mit ‚Musikarchäologie‘, das heißt mit gezielten Nachforschungen in Bibliotheken und Archiven nach Materialien von und über Musikerinnen und Komponistinnen. Parallel dazu begannen feministisch engagierte Künstlerinnen international damit, Werke von Frauen öffentlich aufzuführen. Schon in den 1960er Jahren kamen in Europa und den USA Notenausgaben mit einzelnen Stücken von Fanny Mendelssohn Hensel und von Clara Wieck Schumann auf den Markt (vgl. Klassen 2009: 492ff.). Seit 1979 sammelt das

aus dem Internationalen Arbeitskreis Frau und Musik⁵ hervorgegangene Archiv systematisch Lebens- und Arbeitsdokumente von Komponistinnen (vgl. Matthei/Seegers 2012).

Bei einer Arbeitstagung, die das Forschungszentrum Musik und Gender Hannover 2010 aus Anlass des 70. Geburtstags von Eva Rieger veranstaltete,⁶ standen die Re-Lektüren dreier „maßstabsetzender Bücher“ (Grotjahn/Rode-Breyman 2010: 10) im Zentrum, nämlich Riegers *Frau, Musik und Männerherrschaft* (1981), Marica J. Citrons *Gender and the Musical Canon* (1993) sowie die Aufsatzsammlung *LebensBilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies* (Brombach/Wahrig 2006). Die Autorinnen lassen sich drei Wissenschaftsgenerationen der musikwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung zuordnen, die Grotjahn und Rode-Breyman (2008) wie folgt skizzieren:

[Die] Impulse gebende Generation des kämpferisch-feministischen Aufbruchs, die Generation der institutionellen Etablierung (...), und die unbefangene, kulturwissenschaftlich offene Generation, die die Verstetigung dieser Etablierung wird durchkämpfen müssen. (ebd.: 9)

Wie sich zeigt, verläuft die musikwissenschaftliche analog zur allgemeinen Geschlechtergeschichte (vgl. Opitz-Belakhall 2010: 7ff.).

Die vor über dreißig Jahren geforderte paritätische Teilhabe von Frauen an musikalischen und musikwissenschaftlichen Institutionen hat sich zwar nur teilweise erfüllt. Doch es sind auch große Fortschritte in Bezug auf die gesellschaftliche Umsetzung von Zielen der Frau-und-Musik-Bewegung zu verzeichnen. So konnte der Frauenausschluss aus Kulturorchestern der Spitzenklasse aufgebrochen werden, und an Musikhochschulen absolvieren sowohl Blechbläserinnen und Organistinnen katholischer Kirchenmusik (beides ausgesprochene „Männerfächer“) als auch Harfenisten (die Harfe ist seit dem 19. Jahrhundert fest in Frauenhänden) ein Hauptfachstudium. Auch die Forschung ist in Deutschland mit vier eigenständigen, auf Musik und Gender fokussierten Einrichtungen etabliert: dem Archiv Frau und Musik, Frankfurt am Main, heute eine Internationale Forschungsstelle, dem Sophie Drinker Institut, das seit 2003 als An-Institut mit der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg verbunden ist, dem Forschungszentrum Musik und Gender an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover sowie dem Mariann Steegmann Institut, das mit der Universität Bremen kooperiert. In Österreich haben die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien und die Kunstuniversität Graz, in der Schweiz die Universitäten Basel und Bern eigene Gendereinrichtungen installiert.

Der Impuls für die Gründungen der deutschen Institute kam indes nicht durch die akademischen Institutionen, sondern erfolgte aufgrund privater Initiativen. Teilweise werden sie von Stiftungen gefördert, wie das Drinker Institut, das Forschungszentrum Musik und Gender Hannover sowie das Mariann Steegmann Institut Bremen, jeweils durch die Mariann Steegmann Foundation. Einzelne dem Forschungsschwerpunkt Gender gewidmete Professuren an verschiedenen Universitäten und Musikhochschulen ergänzen das Spektrum.

Aufgrund dieser institutionellen Stabilisierung der Forschung konnten einschlägige Publikationen herausgebracht werden, die eine Fülle von Ergebnissen der musikwissenschaftlichen Genderforschung der letzten Jahre bündeln, wie MUGI, das „Internetportal für Musikvermittlung und Genderforschung. Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentation“ (MUGI 2012; ab 2003), die Reihe *Musik – Kultur – Gender* (ab 2006), das *Jahrbuch Musik und Gender*, das sich als „Forum musikwissenschaftlicher Genderforschung“ (Grotjahn/Rode-Breymann 2008: 11) anbietet (ab 2008), das *Print-Lexikon Musik und Gender* (2010) oder das *Musik und Gender Kompendium* (2010). Ab 2012 startet mit *Mdw Gender-Wissen* eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Publikationsreihe der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Die Forschungsschwerpunkte dieser Einrichtungen liegen überwiegend im Bereich der historischen Musikwissenschaft (mit einer interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Perspektive) und auf der wissenschaftlichen Biografie. Während des Symposiums *Musik & Genderdiskurs* wurde indessen die Gefahr angesprochen, dass die erfolgreiche Etablierung der musikalischen Genderforschung in eigenen Einrichtungen, an der – bis auf wenige Ausnahmen – bislang nur Frauen beteiligt sind, zur Enklave wird, wenn es nicht gelingt, die genderspezifischen Forschungsansätze in den allgemeinen Diskurs einzubringen. Musikwissenschaft ist nach wie vor ein männerdominiertes Fach und immer noch weit von einer paritätischen Besetzung der Professuren⁷ und einem Gender Mainstreaming in der Forschung entfernt.

Inhaltlich ist manches, mit dem sich die Frauenforschung Anfang der 1980er Jahre befasste, heute noch offen. Dazu zählen Grundfragen wie: Ist das musikalische Material ohne Textbezug geschlechtsspezifisch codierbar? Gehen Frauen und Männer verschieden damit um? Wenn ja, wie und aus welchen Gründen? Kann geschlechtsspezifisch intendierte oder konstruierte Musik das Genderverständnis und/oder -verhalten von Hörer_innen beeinflussen? Eva Rieger widmet sich seit 1981 der Frage nach einer geschlechtsspezifischen Codierung in immer neuen Anläufen. Sie geht davon aus, dass das musikalische Material unabhängig von Textinhalten geschlechtlich codiert werden kann und diese Codierungen als Konstanten in der komponierten artifiziellen Musik westlicher Art allgemein (bewusst und unbewusst) rezipiert werden (vgl. Rieger 1981: 105ff.; 2009: 15ff.; 2010: 66f.). Zwar fällt es leicht, Riegers engagierte, auf einer bipolaren weiblich-männlichen Oppositionsskala basierende Argumentation (Rieger 1981: 128) als methodisch zu eng zu verwerfen (vgl. zur kritischen Würdigung von Riegers *Frau, Musik und Männerherrschaft* Šiška 2010: 87f.; Marchl 2010: 91ff.). Doch greift die Kritik zu kurz. Vielmehr ist die musikwissenschaftliche Genderforschung nach dreißig Jahren Wirkungsgeschichte herausgefordert, sich auf aktuellem Wissensstand genauer und interdisziplinär in einem größeren Kontext mit diesen Fragen zu befassen.

Die Behauptung einer geschlechtlichen Codierungsmöglichkeit des musikalischen Materials tangiert eine zentrale Position der traditionellen, durch Hermann Kretzschmar ab 1902 in den wissenschaftlichen Diskurs eingeführten und innerhalb des Fachs umstrittenen musikalischen Hermeneutik. Danach kann auch Instrumentalmusik mit Bedeutung aufgeladen werden und sogar

Inhalte vermitteln (vgl. zusammenfassend Ahrend 2010: 314). Die Erschließung der Inhalte stützt sich methodisch auf Analysen notierter musikalischer Werke, deren Ergebnisse mit dem Wissen um den jeweiligen referentiellen Rahmen auf unterschiedliche Weise (hermeneutisch, zeichentheoretisch, narrativ) gedeutet werden können (vgl. Knaus 2010: 170-172; ohne Genderbezug Utz 2010). Allerdings verbot sich vor dreißig Jahren eine direkte Anknüpfung an die traditionelle musikalische Hermeneutik allein schon deshalb, weil ‚Geschlecht‘ als Kategorie dort nicht vorkam und die allgemeine wie die Analyse-Sprache,⁸ in der über Musik kommuniziert und gewertet wurde, keineswegs sachlich neutral, sondern, nach Rieger, „androzentrisch“ (1981: 124) geprägt war. Daher hat die musikwissenschaftliche Frauen- und Genderforschung sich lange Zeit überwiegend auf sozialgeschichtliche Aspekte konzentriert, während Musikanalysen in den Hintergrund rückten.

Die sehr kontrovers aus verschiedenen Richtungen geführte Diskussion über eine geschlechtliche Codierung von Musik hat bereits eine eigene Geschichte, vor allem in der amerikanischen, aber auch innerhalb der europäischen Musikwissenschaft (vgl. McClary 1991; Brett/Wood/Thomas 1994; Citron 2000: 120ff.; Cusick 2001: 471ff.). Eine neue Grundlage kann die Erforschung der These einer musikalischen Gendercodierung durch ideologiekritische Ansätze im Zuge der sogenannten *New Musicology*⁹ erhalten, in die – auf der Basis eines erweiterten Materialverständnisses (vgl. Cavalotti 2010: 272f.) – die soziokulturellen Kontexte und (gender-)politischen Implikationen musikalischen Handelns, das lustvolle Spiel mit Cross-Gender-Inszenierungen, die performative musikalische Energie und die in der Aufführungssituation wirksame *physical force of music* (Abbate 1991, X) sowie über die ästhetischen Implikationen hinausgehende Perzeptions- und Rezeptionsstrategien und Interaktionsformen als Faktoren einbezogen werden (vgl. die unterschiedlichen Ansätze bei Abbate 1991; Huber 2009: 125ff.; Macarthur 2010).

Die Re-Lektüren verdeutlichen jedoch ebenso, wie sehr sich die Themen, Fragestellungen und Methoden in der musikwissenschaftlichen Genderforschung in den letzten Jahren (auch und vor allem außerhalb der Institutionen) erweitert haben. So ist durch die Auseinandersetzung mit Fragestellungen und Methoden der Cultural und Postcolonial Studies das Bewusstsein für die Macht kulturell verfügbarer musikalischer Zeichensysteme (wie die in europäischer Musik gebräuchlichen Notationen) und Repräsentationsformen gewachsen. In der neueren Musik- und Geschlechterforschung wird die Vielfalt von Musiken neben dem ‚klassischen‘ Sinfoniekonzert-Kanon thematisiert. Provozierende Spiele mit Geschlechterstereotypen zeigten schon Rock- und Popgruppen wie die *Beatles* mit ihren „femininen Langhaarfrisuren“ (Wicke 2011: 28) in den 1960er Jahren. Cross- und Transgenderinszenierungen sowohl im Outfit als auch in der Stimmperformance zählen seit David Bowies Auftritten in den 1970er Jahren zum Popmainstream, an den Künstlerinnen wie Madonna anknüpfen (vgl. Herr 2004: 36ff.; Hawkins 2009). Nachdem Phänomene der Popmusik vor allem aus soziologischer Sicht erforscht worden sind, rücken auch Modelle für Popmusikanalysen ins Blickfeld (vgl. Tagg 1982; Helms/Phleps 2012). Moderne Studioelektronik und audiovisuelle Digitalisierung ermöglichen virtuelle „transhumane“ (Karnik

2005: 85ff.) Stimmen- und Körperperformances jenseits biologischer und gesellschaftlicher (Geschlechter-)Grenzen. Parallel zu diesen Phänomenen elektronischer Pop- wie Neuer Musik rücken durch die historische Aufführungspraxis die Gesangskastraten als ‚drittes‘ Geschlecht sowie das Cross-Gender-Setting in musikalischen Bühnenwerken des 17. und 18. Jahrhunderts ins Blickfeld der Forschung. Die Theatralisierung von Körper und Stimme sowie das ästhetische Spiel mit Konstruktionen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ werden heute ebenso hinterfragt wie deren bipolare Verengung und genreübergreifend am Beispiel von Musiktheaterproduktionen, Kabarett, Film- und den vielen Sparten von Popular- und Unterhaltungsmusik diskutiert. Auch wenn sich durch die elektronischen Medien, Internet und Interfaces die künstlerischen Möglichkeiten um virtuelle Komponenten unendlich vervielfältigt haben, so ist aus der Perspektive der Genderforschung trotzdem nicht gleichgültig, wer ‚hinter‘ der Technik steht und sie bedient (vgl. Büsser 2000; Reese 2010). Diese Fragen sind immer wieder neu zu prüfen. Und nach wie vor gilt es, den Anteil von Frauen an Musik und Musikgeschichte aufzuarbeiten, ihre musikalischen Aktivitäten und ihre Präsenz in den Kanons aller Musiksparten zu erforschen. Der Anspruch, „Geschichte umzuschreiben“ (Opitz-Balakhall 2010: 7), ist noch nicht erfüllt.

Zu den Beiträgen

Die Beiträge des Hefts spiegeln die Breite derzeitiger Forschungsinteressen wider. **Freia Hoffmann** und **Christine Fornoff** vom Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung führen in den Bereich der ‚Musikarchäologie‘. Sie widmen sich der Professionalisierungsgeschichte von Organistinnen im 18. und 19. Jahrhundert. An ausgewählten Beispielen wird dokumentiert, wie angehende Organistinnen diverse religiös, kultisch und behavioristisch begründete Berufsverbote beziehungsweise Berufseinschränkungen unterlaufen haben, indem sie in geschützten Räumen wie Frauenkonventen agierten oder stellvertretend vakante Stellen überbrückten, die sie – nach erfolgreicher Bewährung oder aus Mangel an männlichen Bewerbern – dann im Einzelfall auch übernehmen konnten. Ihr musikalisches Handwerkzeug als Kirchenmusikerinnen und Orgelvirtuosinnen erwarben mehrere von ihnen im Zuge familiärer Tradition. Aus der Studie lässt sich ablesen, dass die im Laufe des 19. Jahrhunderts ansteigende Zahl von professionellen, auch Frauen zum Studium zulassenden Ausbildungsinstitutionen (privater, kirchlicher, royalistischer oder staatlicher Träger) und die Akzeptanz von Frauen als Berufsorganistinnen korrelieren. Allerdings bestehen innerhalb Europas erhebliche Unterschiede, wie die Beispiele zeigen. Das berufliche Prestigegefälle von Organisten zu Organistinnen gilt unabhängig von konfessionellen, kulturellen und politischen Grenzen.

Auch **Anke Charton** verfolgt einen musikhistorischen Ansatz. Sie bietet einen Einblick in die europäische Musikgeschichte des frühen 17. bis späten 19. Jahrhunderts und thematisiert in ihrem Beitrag die Verknüpfung von Stimme und

Geschlechtlichkeit. Anhand der Auswertung von vier zu ihrer Zeit populären gesangspädagogischen Schriften prominenter Sänger dieses Zeitraums (Giulio Caccini 1602, Pier Francesco Tosi 1723, Manuel García 1840, Julius Stockhausen 1884) arbeitet sie einen kulturhistorisch einschneidenden Wandel in der Konstruktion des Verhältnisses von Körper und (Gesangs-)Stimme heraus. Er führt von der Auffassung einer geschlechtlich unabhängigen Stimme bis zur deterministischen Kohärenzbehauptung von Geschlecht, Stimme und Gesangsmodus, mit weitreichenden Folgen nicht nur für die Künste, sondern auch für die Auffassung von Stimme als einem Instrument, dessen sich Künstler_innen bedienen, und einem Signum des Individuellen der Sänger_innen. Dass die Gesangsstimme zu einem bestimmten phänomenalen Körper gehört, spielt in der Opernästhetik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle. Sänger_innen leihen den Bühnenfiguren ihre Körper und Stimmen zur rhetorisch affektiven Repräsentation. Die verschiedenen Singstimmlagen und Gesangsmodi sowie klare, helle oder dunkle Klangfarben erhalten eine dramaturgisch konzeptuelle Bedeutung. Götter und Helden treten im barocken Szenario mit ‚übernatürlichen‘ Stimmen in hoher Lage auf. Diese Partien können Sängerinnen, Falsettisten, Sopran- und Altkastraten gleichermaßen ausführen. Das im Laufe des 18. Jahrhunderts zur dominierenden ästhetischen Kategorie aufsteigende Natürlichkeitsideal erzwingt dagegen eine Übereinstimmung zwischen Rollen- und Sänger_innengeschlecht. Die Darstellenden sollen mit den fiktiven Figuren und deren Emotionen identifiziert werden können und sie überzeugend ‚verkörpern‘. Daraus leitet sich das bis weit ins 20. Jahrhundert gültige Bewertungskriterium des ‚Authentischen‘ der Interpretation ab. Die mit dem Natürlichkeitsideal parallel einhergehenden Zuweisungen bestimmter Geschlechterereigenschaften wirken sich auch auf die Klangdisposition der Stimmen aus. Wo Stimmenregister als geschlechtliche Marker gelten, die auch in der Kunstwelt ihre Gültigkeit behaupten sollen, da werden hohe Männerstimmen als ‚unnatürlich‘ und effeminiert abgewertet, Frauen mit tiefen Stimmen auf bestimmte weibliche Bühnencharaktere festgelegt und die stimmlichen Möglichkeiten durch die Teilung der Register in Frauen- und Männerfächer insgesamt beschnitten. Charton arbeitet heraus, wie die anthropologisch-medizinisch begründete Normierung von stimmlichen Geschlechtergrenzen im 19. Jahrhundert nicht nur die Gesangspädagogik umkrempelt, sondern zugleich auch die Berufsausübung von Sänger_innen tiefgreifend verändert.

Dem faszinierend oszillierenden *Cross Gender*, mit dem der Popstar *Prince* in dem Musikvideo *Kiss* von 1986 Furore macht, ist **Fernand Hörners** Beitrag gewidmet. Prince entfacht ein virtuos verwirrendes Spiel mit geläufigen Vorstellungen von weiblich und männlich. Auf der poetischen Ebene changieren die Textinhalte zwischen stereotypen machohaften und sie gleichzeitig konterkarierenden Umwerbungsformeln. Auf der akustischen Ebene wirkt der Switch zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit, diversen Vortragsarten und Klangregistern, während das *Cross Gender* auf der visuellen Ebene durch die ambivalent gemischten Dresscodes, Verhaltensgesten und Posen, den sichtbaren (Gitarre) und nicht sichtbaren Instrumenten (Bass, Schlagzeug) inszeniert wird, die die

unterschiedlichen Kameraperspektiven und Bildschnitte fokussieren. Um das multimediale Ereignis von *Kiss* analysieren zu können, wählt Hörner einen multiperspektivischen, transdisziplinären Ansatz aus Literatur, Musik-, Kultur- und Medienwissenschaft. Die einigende theoretische Klammer bildet Michail Bachtins intertextuelles Konzept einer ‚Polyphonie‘ unterschiedlicher Stimmen. Zwar hat Bachtin seine Theorie der Vielstimmigkeit an Romanen Dostoevskijs entwickelt. Doch lässt sich der Polyphoniebegriff auf der Grundlage eines erweiterten kulturwissenschaftlichen Textverständnisses erkenntnistheoretisch sowohl auf die Stimmen im Text als auch auf die klingenden musikalischen Stimmen und die hier als „visuelle Polyphonie“ gefassten Kameraperspektiven und Schnittrhythmen im Video übertragen. Hörner legt das Geflecht wechselseitiger Verweisstrukturen offen und zeigt, wie die literarischen, akustischen und visuellen Komponenten intertextuell aufeinander bezogen und die kollektiven Genderstereotypen multipel, teils listig verdeckt und subversiv, teils offensiv gebrochen werden. Musikalisch bewegt sich Prince furios zwischen diversen Stilen und Stimmregistern. Im Unterschied zur ‚übernatürlichen‘ Macht hochstimmiger Barockhelden werden Princes primadonnenhafte Tonhöhen und seine mit einem kontrollierten ironischen Kick hervorgebrachten Gesangsmanierismen im popmusikalischen Kontext der 1980er Jahre als Zeichen besonderer sexueller Potenz gelesen.

Welche kulturellen Konstruktionen, Strukturen und Praxen von Männlichkeit im Musikgenre *Indie Rock* kursieren, verfolgt **Nadine Sanitter**. In ihrem Beitrag liegt der Fokus auf der theoretischen Erfassung von Strukturen der Männlichkeits- beziehungsweise Geschlechterkonfigurationen. Sie werden in einem wissenssoziologischen Ansatz diskursanalytisch aus einschlägigen Texten von und über Indie-Musiker_innen erschlossen. Daraus filtert die Autorin ein relationales Konzept hegemonialer Männlichkeit heraus, das sich kategorial in Abgrenzung von anderen Männlichkeits- und von Weiblichkeitskonstruktionen definiert. Wettbewerb ist ihr wichtigster Modus. Darauf beruht auch das hegemoniale Gefälle. Allerdings zeigt sich kein einheitlicher Befund. Vielmehr erweist sich das Selbstverständnis von Männlichkeit als flexibel. Während in homo-sozialen Kontexten neben den zentralen Kategorien ‚Rebellion‘ und ‚Authentizität‘ auch Formen kontrollierter Emotionalität zugelassen und mehrschichtige Bilder von Männlichkeit repräsentiert werden, rückt in heterosozialen Kontexten die Absicherung hierarchischer Privilegien in den Vordergrund. Die dazu eingesetzten diskursiven Strategien äußern sich im Marginalisieren, Verleugern oder Verschweigen weiblicher Kompetenz und Professionalität, Reduktion der Beschreibung auf Äußerlichkeiten oder unterstellte ‚weibliche‘ Verhaltensmuster, Reden über statt mit Musikerinnen – ein Ergebnis, das auf alarmierende Weise an den Ausschlussmechanismus von Künstlerinnen und Komponistinnen aus der Geschichte der artifiziellen Musik erinnert. Sanitters Vorschlag, die Aufmerksamkeit auf die Flexibilisierungs- und Re-Stabilisierungsprozesse von Männlichkeits- (und Weiblichkeits-)Vorstellungen zu richten, kann als Aufforderung für musikwissenschaftliche Geschlechterforschung auch anderer thematischer Bereiche übernommen werden.

Insgesamt lässt sich kein einheitlicher Forschungsfokus in der musikwissenschaftlichen Geschlechterforschung ausmachen. Stattdessen bieten die hier vorgestellten Beiträge Momentaufnahmen aus einem großen Pool unterschiedlicher Forschungsansätze und -interessen. Damit entsprechen sie der thematischen Diversität der Veranstaltungsreihe *Musik & Genderdiskurs*, die mit Vorträgen, Symposium (mit den zwei thematischen Schwerpunkten „Stimme“ und „Körper“), Lesungen, Konzerten, Filmen und einer Fotoausstellung im Wintersemester 2011/2012 an verschiedenen Orten in Freiburg i.Br. stattfand. Die Breite des Spektrums ist durch den Gegenstand, die Vielfalt von Musiken und Musikpraxen,¹⁰ bedingt. Als ein Ergebnis der bereichernden Eindrücke bleibt der Wunsch, die transdisziplinäre Kooperation nicht nur zwischen den einzelnen musikwissenschaftlichen Sparten, sondern zwischen allen an der Erforschung von Musiken und Musikpraxen beteiligten Fächer zu verstärken.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Prof. Dr. Janina Klassen
Hochschule für Musik
Schwarzwaldstr. 141, D-79102 Freiburg/Brsg.

j.klassen@mh-freiburg.de

Anmerkungen

- 1 Bis Anfang des 20. Jahrhunderts galt die Marienfarbe (himmel-)blau als Mädchenfarbe (Heller 2006: 116f.).
- 2 Das Symposium *Musik & Genderdiskurs* (16.2.-18.2.2012) fand im Rahmen der gleichnamigen Veranstaltungsreihe der *Freiburger GeschlechterStudien* im Wintersemester 2011/12 statt. Das Angebot mit Ringvorlesung, Seminar, Vorträgen, Lesungen, Konzerten, Filmvorführungen und Ausstellung dehnte sich über die ganze Stadt aus und war allen Interessierten zugänglich. Konzept, Leitung, Durchführung und Organisation: Janina Klassen, Hochschule für Musik Freiburg, Meike Penkwitt, Zentrum für Anthropologie und Gender Studies der Albert-Ludwigs-Universität. Veranstaltende: Zentrum für Anthropologie und Gender Studies (ZAG) der Universität Freiburg, Carl-Schurzhaus (Deutsch-Amerikanisches-Institut), Musikhochschule Freiburg, Gleichstellungsbeauftragte der Pädagogischen Hochschule Freiburg, Büro der Gleichstellungsbeauftragten der Universität Freiburg, Institut für Soziologie der Universität Freiburg, Theologische Fakultät der Universität Freiburg, Erzbischöfliches Priesterseminar Collegium Borromaeum Freiburg, Studium Generale, Frankreich-Zentrum Freiburg der Universität Freiburg, Centre Culturel Français Freiburg, Kommunales Kino Freiburg, Literaturbüro Freiburg, Frischfleisch/Theater Freiburg, Theater Freiburg. Ich danke Meike Penkwitt und den Studierenden Irina Belikow, Christiane Götzen, Julia Angstenberger und Carolin Hellwig für die umsichtige Organisation und Durchführung der Gesamtveranstaltung.
- 3 Der Ausdruck gilt der umgangssprachlich als „Klassik“ bezeichneten artistischen, verschriftlichten, subjektzentrierten ‚Kunst‘-Musik europäischer Herkunft und dient zur Unterscheidung von anderen Musikgenres (wie Popmusik oder Jazz) und nicht europäischer klassischer Musik (vgl. Classical music 2012 sowie http://en.Wikipedia.org/wiki/List_of_classical_and_art_music_traditions).
- 4 Sowohl die sozialistischen Frauenrechtlerinnen als auch der konservative Kleeblattbund interessierten sich um 1900 für herausragende Frauen. Der Bielefelder Verlag Velhagen & Klasing publizierte die Reihe *Frauenleben. Eine Sammlung mit Lebensbeschreibungen hervorragender Frauen*, in der 1910 auch ein von Wilhelm Kleefeld verfasster Band über Clara Schumann erschien (Klassen 2009: 481ff.).
- 5 Nach Matthei und Seegers gab ein Artikel über „vergessene Komponistinnen“, den Elke Mascha Blankenburg 1979 in der Zeitschrift *Emma* veröffentlichte, den Anstoß, einen Internationalen Arbeitskreis Frau und Musik zu gründen, mit dem Ziel, „Kompositionen von Frauen auszugraben und aufzuführen“ (2011).
- 6 Die Veröffentlichung der Beiträge im *Jahrbuch Musik und Gender* (Bd. 3, 2010) ist als Festschrift Eva Rieger gewidmet (vgl. Grotjahn/Rode-Breyman 2010: 9).
- 7 Eine allgemein zugängliche Statistik, die auch die unterschiedlichen Besoldungsklassen der Professuren abbildet, liegt nicht vor.
- 8 Eine auf die politische Instrumentalisierung – im Sinne eines „Germanozentrismus“ (Stefan Keym) – fokussierte kritische Auseinandersetzung mit „motivisch-thematischer Arbeit“ als Wertmaßstab in Werkanalysen war ein Thema der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, *Musik/Musiken. Strukturen und Prozesse*, Göttingen, 4.-8.9.2012 (Sektion II, 4, Druck i. Vorb.). Vgl. zur sprachkritischen Bewertung der musiktheoretischen Analysespra-

chen ohne speziellen Genderbezug Klassen (2008: 51ff.).

- 9 *New Musicology* steht hier als Sammelbezeichnung für eine besonders seit den 1990er Jahren verbreitete Richtung, die sich neuen, vor allem aus den Cultural und Gender Studies hervorgegangenen Methoden öffnet (vgl. zur kritischen Bewertung Davidović 2010: 349ff.).
- 10 Der Ausdruck Musiken/*musics* wird seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwendet, um die Pluralität der Phänomene zu kennzeichnen.

Literatur

- Abbate, Carolyn (1991): *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Ahrend, Thomas (2010): Musikalische Hermeneutik. In: de la Motte-Haber, H./von Loesch, H./Rötter, G./Utz, C. (Hrsg.): *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6)*. Laaber/Oberpf.: Laaber Verlag, S. 314-315.
- Blossfeld, Hans-Peter (2012): Weiblich, gebildet, partnerlos. In: *Die Zeit* 33, 9. Aug. 2012, S 61f.
- Bowers, Jane/Tick, Judith (1986)(Hrsg.): *Women making Music. The Western Art Tradition*. Basingstoke: Macmillan.
- Brombach, Sabine/Wahrig, Bettina (2010): *Lebensbilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies*. Bielefeld: transcript-Verlag.
- Büsser, Martin (2000) (Hrsg.): *Gender – gesellschaftliche Verhältnisse im Pop (Testcard 8)*. Mainz: Ventil Verlag.
- Citron, Marcia J. (1993): *Gender and the Musical Canon*. Zitierte Ausgabe (2000) Illinois: University of Illinois Press.
- Citron, Marcia J. (2009): Männlichkeit, Nationalismus und musikpolitische Diskurse. Die Bedeutung von Gender in der Brahmsforschung. In: Kreuziger-Herr, A./Losleben, K. (Hrsg.): *History, Herstory. Alternative Musikgeschichten (Musik – Kultur – Gender 5)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 352-374.
- Cavalotti, Pietro (2010): Material, musikalisches. In: de la Motte-Haber, H./von Loesch, H./Rötter, G./Utz, C. (Hrsg.): *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6)*. Laaber/Oberpf.: Laaber Verlag, S. 271-273.
- Classical music (2012): Classical music. In: Wikipedia, the free encyclopedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/classical_music>. (Zugriff am 9.9.2012).
- Cusick, Suzanne G. (2001): Gender, musicology, and feminism. In: Cook, N./Everist, M. (Hrsg.): *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, S. 471-498.
- „Das Mädchen-Ei“ (2012): Das „Mädchen-Ei“ von Kinder Überraschung geht an den Start. <http://193.105.87.50/winx/maedchen_ei/maedchen_ei.html>. (Zugriff am 7.10.2012).
- Davidović, Dalibor (2010): New Musicology. In: de la Motte-Haber, H./von Loesch, H./Rötter, G./Utz, C. (Hrsg.): *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6)*. Laaber/Oberpf.: Laaber Verlag, S. 349-350.
- Fine, Cordelia (2011): *Delusion of Gender: The Sciences Behind the Real Differences Between Sexes*. London: Icon Books.
- Fräulein* (2010): Editorial. <<http://www.Fraeulein-magazin.de/fraeulein.html>>. (Zugriff am 1.8.2012).
- gedok.de (2012): Gedok [Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e.V.]. <<http://www.gedok.de/08/>>. (Zugriff am 7.10.2012).
- Grotjahn, Rebecca/Rode-Breymann, Susanne (2008): Zum Geleit. In: Hottmann, K./Siegert, C. (Hrsg.): *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation (Jahrbuch Musik und Gender 1)*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 9-11.
- Grotjahn, Rebecca/Rode-Breymann, Susanne (2010): Zum Geleit. In: Kreuziger-Herr, A./Noeske, N./Rode-Breyermann, S./Unsel, M. (Hrsg.): *Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag (Jahrbuch Musik und Gender 3)*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 9f.
- Hanafi El Siofi, Mona/Moos, Jennifer/Muth, Liane (2010): *Feminismus Re-*

- visited. Einleitung. In: Penkwitt, M. (Hrsg.): *Feminisms Revisited. Freiburger Geschlechter Studien* 24. Leverkusen-Opladen: Budrich UniPress, S. 13-47.
- Hawkins, Stan (2009): *The British pop dandy: masculinity, popular music and culture*. Farnham und Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Heller, Eva (2006): *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*. 3. Aufl. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (2012) (Hrsg.): *Black Box Pop*. Bielefeld: transcript-Verlag.
- Herr, Corinna (2004): *Where is the female body? Androgyny and other strategies of disappearance in Madonna's music videos*. In: Fouz-Hernández, S./Jaman-Ivens, F. (Hrsg.): *Madonna's drowned worlds. New approaches to her cultural transformations*. Aldershot: Ashgate, S. 36-54.
- Hoffmann, Freia (1991): *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt/M.: Insel Verlag.
- Huber, Annegret (2009): *Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten*. In: Kreuziger-Herr, A./Losleben, K. (Hrsg.): *History, Herstory. Alternative Musikgeschichten (Musik – Kultur – Gender 5)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 125-139.
- Karnik, Olaf (2005): *Cunningham & Co. Körperinszenierungen in Elektronikclips*. In: club transmediale/Jansen, M. (Hrsg.): *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, S. 76-98.
- Kjartansson, Ragnar (2007): *Guð/God. Exhibition at the Living Art Museum, 15.11.2007*. <<http://www.YouTube.com/watch?v=j5xYLXvnV08>>. (Zugriff am 4.9.2012).
- Klassen, Janina (2008): *Symphonie und Landschaft. Analyse- und narrative Sprache*. In: Emmenegger, C./Schwind, E. (Hrsg.): *Musik – Wahrnehmung – Sprache*. Zürich: Chronos Verlag, S. 51-57.
- Klassen, Janina (2009): *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit (Europäische Komponistinnen 3)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.
- Knaus, Angelika (2010): *„Begriffslose Kunst“ und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse*. In: Grotjahn, R./Vogt, S. (Hrsg.): *Gender und Musik. Grundlagen, Methoden, Perspektiven (Kompendien Musik 5)*. Laaber/Oberpf.: Laaber Verlag, S. 170-182.
- Lehnert, Gertrud (2012): *„Weiblichkeit ist wieder in“*. Interview mit Enrico Ippolito. In: *Die Tageszeitung* 21./22. Jan. 2012, S. 32.
- Lippa, Richard A. (2005): *Gender, Nature, and Nurture*. 2. Aufl. Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Macarthur, Sally (2010): *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music*. Farnham und Burlington: Ashgate Publishing Company.
- McClary, Susann (1990): *Feminin Endings. Music, Gender, and Sexuality. With a new Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marchl, Sandra (2010): *Weibliche Opferbiographien. Eine Gegenlektüre aus der Perspektive der Textlinguistik*. In: Kreuziger-Herr, A./Noeske, N./Rode-Breyman, S./Unsel, M. (Hrsg.): *Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag (Jahrbuch Musik und Gender 3)*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 91-96.
- Matthei, Renate/Seeger, Angelika (2012): *Die Geschichte des Archivs Frau und Musik*. <<http://www.archiv-frau-musik.de/cms/uber-das-archiv/geschichte>>. (Zugriff 20.8.2012).

- MUGI (2003ff.) Hrsg. v. Beatrix Borchard. Das Internetportal für Musikvermittlung und Genderforschung. Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentation. <<http://mugi.hfmthamburg.de>>. (Zugriff am 24.8.2012).
- Opitz-Belakhal, Claudia (2010): Geschlechtergeschichte (Historische Einführungen 8). Frankfurt/M./New York: Campus Verlag.
- Pink [Alecia Beth Moore] (2012): Biografie. <<http://www.pinkspage.com/de/bio>>. (Zugriff am 2.8.2012).
- Reese, Kirsten (2010): Geschlechtslose elektronische Musik? PerformerInnen am Laptop. In: Oster, M./Ernst, W./Gerads, M. (Hrsg.): Performativität – Performance – Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst. 2. Aufl. Berlin: LIT Verlag, S. 99-109.
- Rieger, Eva (1981): Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung. Berlin: Ullstein.
- Rieger, Eva (2009): Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Rieger, Eva (2010): Frau, Musik und Männerherrschaft revisted. In: Kreuzziger-Herr, A./Noeske, N./Rode-Breyman, S./Unsel, M. (Hrsg.): Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag (Jahrbuch Musik und Gender 3). Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 63-69.
- Rodgers, Tara (2010): Pinks noises: women on electronic music & sound. Durham N. C.: Duke University Press.
- Siedenburg, Ilka (2009): Geschlechtstypisches Musiklernen (Osnabrücker Beiträge zu Musik und Musikerziehung 7). Osnabrück: epos-Music. <<http://www.epos.uni-osnabrueck.de/music/templates/buch.php?id=82>>. (Zugriff am 2.8.2012).
- Šiška, Blanka (2010): Ergänzende Lektüre zu Eva Riegers Frau, Musik und Männerherrschaft. In: Kreuzziger-Herr, A./Noeske, N./Rode-Breyman, S./Unsel, M. (Hrsg.): Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag (Jahrbuch Musik und Gender 3). Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 83-89.
- Tagg, Philipp (1982): Analysing popular music: theory, method, and practice. <<http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>>. (Zugriff am 16.9.2012).
- Utz, Christian (2010): Analyse. In: de la Motte-Haber, H./von Loesch, H./Rötter, G./Utz, C. (Hrsg.): Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6). Laaber Verlag, S. 38-41.
- Weissweiler, Eva (1981): Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. Frankfurt/M.: S. Fischer-Verlag.
- Wetterer, Angelika (2003): Die Krise der Sozialisationsforschung als Spiegel gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse. In: Zeitschrift für Frauenstudien und Geschlechterforschung 1, S. 3-22.
- Wicke, Peter (2011): Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga. München: C. H. Beck Verlag.
- Wohnraumhelden [Christof Stein-Schneider/Schulz, Fabian] (2011): Metrosexuell. Live at Serengeti Festival. <<http://www.youtube.com/watch?v=7HDVth2wYUo>>. (Zugriff am 4.9.2012).
- Yoon, JeongMee (2009): The Pink & Blue Project. Text zur gleichnamigen Light jet Prints Fotoserie 2006-2009. <http://www.jeongmeeyoon.com/texts_040.htm>. (Zugriff am 30.7.2012).