

Existenz der biografierten Frauen betont, werden die Zwänge der Vergangenheit und der »mutige Kampf um Gleichberechtigung« als biografisches Narrativ affirmiert (z.B. für die Komponistinnen → Johanna Kinkel und → Ethel Smyth). Die Biografieforschung hat auf Faktoren der Selektivität und Subjektivität, die die biografische Arbeit dominieren, aufmerksam gemacht und untersucht ihrerseits die Erzählungen von Emanzipation, die individuelle und organisierte Emanzipation häufig homogenisieren. Das Umfeld der emanzipierten, auch »unfreiwillig« emanzipierten Frau droht in der Diskursivierung und Narrativierung häufig zu einem unscharfen Bild rückschrittlicher Unterdrückung zu geraten, weil die Binarität zwischen emanzipierten und unemanzipierten Positionen mit dichotomen Konzepten wie Frauen/Männer, Innovation/Tradition, Opfer/Täter verknüpft werden. Emanzipation ist aber an keinen sozialen Status a priori gebunden, sondern eine Zielformulierung des »empowerment«.

Literatur Andresen 2009 • Cook 1994 • Hark 2005

Sigrid Nieberle

### 5. Frauenbewegung / Emanzipationsbewegung

Zur Emanzipationsbewegung zählen folgende, sich für diskriminierte und/oder rechtlich benachteiligte Gruppierungen einsetzende Einzelbewegungen (→ Diskriminierung): 1) die Frauenbewegung ab Mitte des 19. Jahrhunderts, 2) die Schwulen- und Lesbenbewegung ab Ende des 19. Jahrhunderts, 3) die auf die Gleichstellung der Afroamerikaner in den USA abzielende Bürgerrechtsbewegung in den späten 1950er- und 1960er-Jahren. Alle drei Emanzipationsbewegungen haben auch auf Musik und → Musikwissenschaft eingewirkt.

1) Frauenbewegungen zielen auf die Gleichberechtigung von Frauen in ökonomischer, sozialer, juristischer, politischer und kultureller Hinsicht. Obwohl bereits im Mittelalter und der Frühen Neuzeit Emanzipationsbestrebungen von Frauen zu beobachten waren (Katharer und Beginen sowie die Frauen, die sich in den → Salons des 17. und 18. Jahrhunderts im Vorfeld der Aufklärung organisierten), bildete sich erst zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts international eine Frauenbewegung aus, die mit der Weltwirtschaftskrise und – insbesondere in Deutschland – dem Nationalsozialismus vorerst endete. Wichtige Frauenrechtlerinnen waren in Deutschland Louise Otto-Peters, Auguste Schmidt, Helene Lange und Clara Zetkin. Für die sog. Suffragetten, d. h. die britischen Frauenrechtlerinnen des First Wave Feminism, die vor allem auf die Erlangung des Wahlrechts für Frauen drängten, schrieb die Komponistin → Ethel Smyth deren Hymne *The March of the Women* (1911) und unterstützte

sie als aktives Mitglied der Women's Social and Political Union ab 1910. Zur Frauenbewegung trug Ethel Smyth letztlich auch dadurch bei, dass sie als eine der ersten Frauen den Anspruch erhob, professionelle Komponistin zu sein. Während die erste Frauenbewegung noch von der Theorie ausging, dass die Unterdrückung der Frau ein Nebenprodukt der Klassenlage sei, und daher eng mit der Arbeiterbewegung zusammenarbeitete, um eine Aufhebung der Ausbeutung der unteren sozialen Schichten zu erwirken, wurde die zweite Frauenbewegung ab 1968 von einem theoretischen Paradigmenwechsel eingeleitet: Die Unterdrückung der Frau sei nicht Resultat ökonomischer Strukturen, sondern ein Effekt sozialer und/oder kultureller Konstruktionen und Praktiken, der auch nur durch eine direkte Veränderung von Kultur und Gesellschaft aufzuheben sei. Frauen organisierten sich von nun an in von der traditionellen Arbeiterbewegung und der Neuen Linken unabhängigen Gruppierungen wie dem Aktionsrat zur Befreiung der Frau und der Frauenaktion 70. Einer ihrer zentralen Aktivitäten war der Kampf für die Abschaffung des §218 (Strafbarkeit des Schwangerschaftsabbruchs), in dem u. a. Alice Schwarzer eine bedeutende Rolle spielte. Von der zweiten Frauenbewegung inspiriert, widmeten Musikerinnen (wie Künstlerinnen generell) – in den USA z. B. → Pauline Oliveros, → Laurie Anderson und → Madonna – ihre Kunst den feministischen Anliegen. Ab Beginn der 1970er-Jahre setzten sich Musikwissenschaftlerinnen für die künstlerische Gleichstellung der Frauen ein und begründeten damit die → Frauen- und → Geschlechterforschung in der → Musikwissenschaft. Pionierinnen waren diesbezüglich in Deutschland Eva Rieger, Eva Weissweiler und → Elke Mascha Blankenburg in Deutschland sowie Marcia Citron und Susan McClary in den USA.

2) Obwohl erste Ansätze einer homosexuellen Bewegung bereits im 19. Jahrhundert zu beobachten sind, entwickelte sich eine Bewegung im Sinne einer politischen Zielsetzungen verfolgenden Organisation erst im ausgehenden 19. Jahrhundert. Mit der Streichung bzw. Reform des §175, der homosexuelle Handlungen unter Strafe stellte, 1968 in der DDR bzw. 1969 und 1973 in der BRD, sowie der zweiten Welle der Frauenbewegung erhielt die Bewegung starken Auftrieb. In den 1980er- und 1990er-Jahren erfolgte eine bedeutende Aufwertung verschiedener, von heteronormativen Regeln abweichenden Verhaltensweisen und Lebensstilen: neben → Homosexualität, Bi- und Intersexualität, Transgender und -sexualität (→ Transsexualität) auch Transvestitismus/ → Crossdressing, Pan- und Asexualität sowie BDSM (Bondage & Discipline, Dominance & Submission, Sadism & Masochism). Sie wurden fortan unter dem Begriff »queer«

zusammengefasst. Im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Sichtbarkeit von »queeren« Individuen und Gruppierungen sowie der allgemeinen »Verunsicherung« bezüglich sexueller Normen und → Geschlechterrollen (→ Androgynie) steht eine Reihe von Entwicklungen in der Musik und → Musikwissenschaft: die verstärkte Diskussion über die (homo)sexuelle Orientierung von Komponistinnen und Komponisten der Geschichte und Gegenwart und deren Bedeutung für die Musik (→ Gay/Lesbian Studies), queere Inszenierungen in der Popmusik (→ Queer Studies) sowie ein gesteigertes Interesse für (zuweilen homosexuelle) Countertenöre (z.B. Jochen Kowalski), → Hosenrollen und → Diven in der Oper.

3) Weil zahlreiche afroamerikanische Free-Jazz-Musiker der 1960er-Jahre sich für die Black Power und das Civil Rights Movement aussprachen, wird der Free Jazz (→ Jazz) u.a. auch als ein Ausdruck der Bürgerrechtsbewegungen begriffen. Der Stil des Free Jazz, der sich durch die Unabhängigkeit von Regeln auszeichnet, ist insofern musikalische Mimesis des Einsatzes für die Abschaffung der Rassentrennung in den USA.

Literatur Brett/Wood 2002 • Rieger 1981

Beate Kutschke

## 6. Neue Frau

Die allgemeine Visualisierungstendenz der Weimarer Republik brachte als augenfälligste Erscheinung das medial vermittelte Phänomen »Neue Frau« hervor (Kessemeier 2000, S. 19). Dieser neue Frauentypus wurde zum Symbol der sog. Goldenen Zwanziger Jahre, also des Zeitraums zwischen 1924 und 1929. Die Neue Frau verkörpert damit im wörtlichen Sinne die kulturästhetischen Diskurse der Weimarer Republik und gibt ihnen ein äußeres Erscheinungsbild, verbunden mit einer Vorstellung vom Charakter der »modernen Frau«. Zu jenen Diskursen zählen u.a. die Rhythmisierung des Lebens in der Metropole, die Propagierung eines neuen Körperkultes, der sich in den damaligen Schönheitsvorstellungen und der Gymnastikkultur äußerte, sowie die Amerikanisierung bestimmter Lebensbereiche. All diese Diskurse sind im Phänotyp der Neuen Frau vereint.

Deutlichster Ausdruck für die Rhythmisierung des Lebens ist die Tanzwut jener Generation von meist allein lebenden jungen Frauen. Zum Bild der Neuen Frau gehört daher die entsprechende Faszination für Modetänze und moderne Jazzrhythmen. Die medial vermittelte Vorstellung eines idealen Körperbaus sah für die Frau der 1920er-Jahre eine knabenhaft-schlanke Silhouette mit kleinen Brüsten und langen Beinen vor. Dieses Bild brachte im zeitgenössischen Mediendiskurs den intellektuellen Vorreiterinnen des Konzepts der Neuen Frau den »Vorwurf

der Vermännlichung« (Kessemeier 2000, S. 201 ff.) ein. Die Typisierung von Geschlechterkonstruktionen führte bei der visuellen Erscheinung zum Typ der »Garçonner«, dem dieser Vorwurf in erster Linie galt. Aber auch das »City Girl«, das selbstbewusste, kesse Großstadtfräulein mit unbekannter Liebhaberzahl entsprach wenig dem bürgerlichen Ideal einer tugendhaften jungen Frau. So wurde der Begriff »Neue Frau« für reaktionäre Teile der Weimarer Gesellschaft zur Schreckensvorstellung eines modernen Weiblichkeitsentwurfes.

Zunächst lebten vor allem Frauen des Bürgertums und Adels diese neue, mondäne Lebenseinstellung. Zu medial vermittelten Vorbildern wurden sie aufgrund ihres unangepassten Lebensstils als Anschauungsobjekte in Zeitschriften der 1920er-Jahre. Der Lebensstil dieser zumeist wohlhabenden Frauen war geprägt von neuen, aus Amerika nach Europa importierten Sportarten wie Tennis oder Golf oder längeren Ausflügen im sportlichen Automobil.

Die Mode spielte neben dem veränderten Körperbild die bedeutendste Rolle beim Entwurf des neuen Frauentypus. Entgegen der Mode um 1900, die mit engen Korsetts den Frauen auch im körperlich erfahrbaren Sinne ihre Freiheit raubte, bediente sich die androgyn Mode der 1920er-Jahre zur Zeit der Neuen Sachlichkeit pragmatischer Elemente. Die Beinfreiheit der Hängekleider übertrug die Idee von der neuen geistigen Freiheit auch ins alltägliche Leben. Männliche Codes wie Smokings oder Krawatten versinnbildlichten den Einbruch der Frau in männliche Domänen. Diese Cross-gender-Strategien blieben aber den intellektuellen Vorgängerinnen der Neuen Frau vorbehalten und setzten sich nicht generell durch. Das Konzept der Neuen Frau als ursprünglich radikal gedachter Gegenentwurf zur bürgerlichen Vorstellung von Weiblichkeit wurde mit zunehmender Präsenz in den Medien zum modischen Accessoire, zu einem »must have« der Selbstinszenierung in der Großstadt. So ist am Beispiel des Mediums Bühne zu beobachten, dass die modische Hülle, das Bild der Neuen Frau kontrapunktisch zu den präsentierten Inhalten steht. Zeigten sich Darstellerinnen auf der Bühne im Gewand der Neuen Frau selbstbewusst im Äußeren, so handelten die Texte in den Ausstattungsrevuen gleichzeitig von hausfraulichen Pflichten. In ihnen vergöttert die Neue Frau, als erotisierende Diva verkleidet, den Mann ihrer Träume und entspricht demnach dennoch der Erwartungshaltung des bürgerlichen Publikums.

Literatur Frevert 1986 • Kessemeier 2000

Nicole Spelz

Femme fatale → Weiblichkeitsbilder 3.

sik ist mehr als Noten« trifft, wenn auch oberflächlich, den Kern der Umorientierungen in der Musikforschung, für die das gesamte Spektrum der bereits beschriebenen Zugänge nutzbar gemacht wird. Ob kulturwissenschaftliche Ansätze, die für eine Öffnung der Disziplin hin zu einem breiteren Publikum und zu den Musikpraktizierenden prädestiniert sind, den Weg aus einer als krisenhaft empfundenen Gegenwart des Faches aufzeigen können, ist derzeit in der Diskussion.

Literatur Appelsmeyer/Billmann-Mahecha 2001 • Assmann 2008 • Bachmann-Medick 2006 • Burke 2005 • Clayton/Herbert/Middleton 2003 • Herr/Woitas 2006 • Jaeger/Straub 2004 • Marx 2009

Christine Fischer

## 2. Postmoderne

Der Begriff, der in den ausgehenden 1960er-Jahren in den westlichen Kulturen aufkommt und dessen Diskussion in den 1990er-Jahren seinen Höhepunkt erreicht, bezeichnet zum einen eine kulturhistorische Epoche, die sich in einem Zeitraum zwischen den späten 1960er- bis 1970er-Jahren an die Moderne anschließt, und zum anderen ein diese neue Epoche bestimmendes gesamtulturelles Programm. Seit den 1980er-Jahren wurde er rückwirkend auf musikstilistische Entwicklungen seit den späten 1960er-Jahren angewandt, die zunächst – wie z.T. auch heute noch – unter anderen Labels wie »Neue Einfachheit«, »Neue Expressivität« und »Neoromantik« gefasst worden waren. Die musikalische Postmoderne korreliert dabei mit der gesamtulturellen Postmoderne insofern, als zentrale geschichtsphilosophische und gesellschaftskritische Paradigmen Letzterer in der musikalischen Postmoderne (als Epochenbezeichnung und Programm) wieder zu erkennen sind. Diese Prämissen sind: die Absage an das Innovations- und Fortschrittsparadigma, die Überwindung oder Aufhebung (im hegelschen Sinn) der Moderne, Emanzipation von anerkannten Autoritäten, Abschied vom Logozentrismus und vom Autor (→ Autorschaft), → Dekonstruktion, Kritik an totalitären und totalisierenden Bewegungen, Grenzüberschreitung zwischen elitär-hermetischer und populärer Massenkultur, Dezentralisierung und Pluralisierung, Multikulturalismus, Aufwertung von Heterogenität, des Peripheren und des Hybriden. Komponisten wie Wolfgang Rihm, Luciano Berio, Alfred Schnittke u.a. konzentrieren sich auf antiavantgardistische, rückwärtsgewandte und/oder eklektizistische Kompositionsstile. Heterogene Stilelemente sowohl aus der U- und E-Musik als auch von nicht westlichen Kulturen werden integrativ miteinander verschmolzen (vgl. die Programme des Kronos Quartet).

Für Geschlechterfragen im Zusammenhang mit Musik ist die Postmoderne (als Programm) in zweifacher Hinsicht von zentraler Bedeutung. Geschlechterpolitische Anliegen bildeten sowohl generell als auch im Musikbereich in den 1980er- und 1990er-Jahren mit postmodernen Ideen und Grundsätzen Allianzen. Einhergehend mit dem für die Postmoderne typischen Engagement für marginalisierte oder diskriminierte gesellschaftliche Gruppierungen wie ethnische Gruppen, Homosexuelle und Frauen und verstärkt durch die Anliegen der zweiten → Frauenbewegung und das Aufbrechen von Klassen gerieten in der → Musikwissenschaft wie im allgemeinen Musikleben Komponistinnen, Musikerinnen und Mäzeninnen sowie → Kastraten der Vergangenheit und der Gegenwart verstärkt ins Blickfeld. In der zeitgenössischen Musik positionierten sich im Vergleich zur Vergangenheit vergleichsweise viele Komponistinnen. Das postmoderne Denken stimulierte darüber hinaus zu musikalisch-künstlerischen Verfahrensweisen, die – bei gleichzeitiger Behauptung der grundsätzlichen Konstruiertheit von Geschlecht – nach traditionellen Maßstäben sich durch »typisch weibliche« Qualitäten auszeichnen. Postmoderne Musik artikuliert dementsprechend u.a. die Ablösung vom männlichen, logozentristisch orientierten Rationalitätssubjekt (wie es sich in der seriellen Technik manifestierte) und favorisiert demgegenüber »typisch weibliche« Vermögen der Sinnlichkeit und Einfühlung (→ Rationalität/Emotionalität). Kalkulierende, auf Kohärenz und Totalität ausgerichtete Poetiken (»männliches« Primat) werden durch die Ästhetiken des Polymorphen, Brüchigen, Fragmentarischen (→ Fragment), Heterogenen und In-sich-Widersprüchlichen ersetzt (»weibliches« Primat). Mit dem postmodernen Paradigma der Grenzüberschreitung korrespondieren Transgender-Verfahren (→ Androgynie, → Cross-dressing) in der → populären Musik (u.a. Grace Jones, Michael Jackson).

Das fruchtbare Bündnis zwischen postmodernen und geschlechterorientierten Anschauungen artikuliert sich auch in der Musikwissenschaft, insbesondere im anglo-amerikanischen Raum (New Musicology). Postmoderne wissenschaftliche Theorien und Methoden mit vor allem semiotischer und linguistischer Ausrichtung (Metaphorologie, Diskursanalyse, Relativierung von Sprache als bloßes Spiel von Signifikanten) sowie das Interesse für Figurationen und Stereotypen bieten geeignete heuristische Mittel für die Untersuchung der Musikgeschichte aus geschlechterorientierter Perspektive (vgl. die Arbeiten von Susan McClary, Marcia Citron, Carolyn Abbate, Rose Rosengard Subotnik und Lawrence Kramer).

Literatur Kramer 1995

Beate Kutschke

nergemeinde (Bayreuther Kreis), die unter Berufung auf Wagners Schriften zunehmend nationalistisch-völkische und rassistische Einstellungen verbreitete. Cosima Wagner selbst schrieb einige Beiträge für die *Bayreuther Blätter*, stilisierte den Wagner-Kult zur »deutschen Sache« und stimmte weitgehend mit den völkisch-kulturkritischen Schriften ihres Schwiegersohns Houston Stewart Chamberlain überein. 1907 übergab sie ihrem Sohn Siegfried Wagner die Leitung der Festspiele und zog sich aus der Öffentlichkeit zurück.

Literatur Hilmes 2007 • Spotts 1994 • Wagner 1976 • Dies. 1980

Barbara Eichner

**Wahnsinn / Hysterie.** Kriterien für die Diagnose einer psychischen Krankheit speisen sich in westlichen Kulturen aus zwei unterschiedlichen Quellen: zum einen aus dem subjektiven Empfinden des Kranken und zum anderen aus der Manifestation »devianten« Verhaltens, das an dem von einer Gesellschaft als jeweils normal definierten Verhalten gemessen wird. Letzteres Verständnis von Wahnsinn bezeichnet somit eine Form von wiederholter sozialwidriger Regelüberschreitung, von Exzess, dem sich jedoch – anders als beim Verbrechen – nicht eine gewisse eigennützige Logik und Zielgerichtetheit zuschreiben lässt.

Kulturhistoriker (vor allem Michel Foucault: *Folie et déraison*, Dissertation Paris 1961, veröffentlicht als *Histoire de la folie à l'âge classique*, ebd. 1972, dt.: *Wahnsinn und Gesellschaft*, Ffm. 1969, und Elaine Showalter: *The Female Malady*, N. Y. 1987) haben seit den 1960er-Jahren verstärkt darauf abgehoben, dass in den westlichen Gesellschaften die Diagnosen und Behandlungsformen psychisch Kranker u. a. auch von ihrem jeweiligen Geschlecht abhängig ist. Hysterie z. B. galt als eine typisch weibliche Geisteskrankheit. Im Feld der Ästhetik manifestiert sich die Geschlechtsspezifität von Wahnsinn besonders deutlich. Der romantischen Auffassung nach haben → Genies – also Individuen, die zur Schaffung außergewöhnlicher Werke begabt sind – ausschließlich ein männliches Geschlecht. Wahnsinn spielt dabei für die Funktionsweise des Genies eine wichtige Rolle. »Genie und Wahnsinn liegen« dem Volksmund nach »nahe beieinander« – und zwar deshalb, weil das Gelingen eines Kunstwerks spätestens seit dem 19. Jahrhundert per definitionem von der wirkungsvollen Überschreitung bestehender Regeln, eben dem Exzess, oder – anders formuliert – der erfolgreichen Gratwanderung zwischen Regelbefolgung und regelüberschreitender Innovation abhängt. Das Genie steht somit aufgrund seines transgressiven Charakters in deutlicher Analogie zum gesellschaftlichen Regeln überschreitenden Abweichler oder Nonkon-

formen, eben potenziell psychisch Kranken. Anders als der psychisch Kranke, der Wahnsinnige, meistert das Genie jedoch die Regelüberschreitung und kanalisiert den Exzess in ein gesellschaftlich hoch geachtetes Produkt. Grenzfälle sind dieser Konzeption nach Genies, denen die produktive Kanalisierung nicht vollends gelingt und bei denen somit Symptome des Wahnsinns im Alltag sichtbar werden. Als paradigmatisch hierfür gelten u. a. Robert Schumann und Hugo Wolf, die tatsächlich allerdings an Syphilis erkrankt waren, sowie Jakob Lenz. Eine weitere Variante ist die Verschmelzung von Genie / Wahnsinn mit Diabolik (der »Teufelsgeiger« Paganini; → Virtuosität).

Für Frauen existieren ähnlich wirkungsvolle, aufwerfende Konzepte wie dasjenige des Genies nicht. Frauen galten – bis weit in das 20. Jahrhundert hinein (vgl. die Proteste → Pauline Oliveros' in den 1970er-Jahren) – als in künstlerischer Hinsicht unschöpferisch. Transgressives, exzessives Verhalten konnte somit nicht als geniales Verhalten aufgewertet werden. Demgegenüber diente die Diagnose der »Hysterie« als Erklärungsmodell für deviantes Verhalten von Frauen. Der medizinische Begriff »Hysterie« (von griech. *hystera*: Gebärmutter) diente seit der Antike zur Bezeichnung einer der damaligen Auffassung nach typisch weiblichen Krankheit, die ihre Ursache darin haben sollte, dass die Gebärmutter, wenn sie nicht regelmäßig mit Sperma gefüttert werde, im Körper herumwandere und sich im Gehirn festbeisse. Dem gegenwärtigen Erkenntnisstand gemäß bezeichnete der Begriff nie eine tatsächliche, identifizierbare Krankheit. Im Laufe seiner Begriffsgeschichte wurde der Terminus auf eine solche Vielzahl von – z. T. tatsächlichen, von den Betroffenen als realer Leidensdruck erlebten – Symptomen angewandt, dass er als ein Platzhalter für undefinierbares, als eine catch-all diagnosis begriffen werden muss. Die eigentlichen Gründe für die große Popularität der Diagnose »Hysterie« (insbesondere im 19. Jahrhundert) liegen dabei offenbar in soziopolitischen Zwecken, die mit der Diagnose über Jahre hinweg verbunden waren. Als Symptome für Hysterie galten neben Mattigkeit, Nervosität, Schlaflosigkeit, Reizbarkeit, Appetitlosigkeit und sexuellem Desinteresse auch die Tendenz zur Abweichung von den jeweils soziokulturell von ihnen erwarteten Verhaltensmustern. Heute besteht weitgehend Konsens darüber, dass bei einer Vielzahl der als hysterisch diagnostizierten Patientinnen nicht krankhafte somatische Veränderungen vorlagen, sondern dass das deviante Verhalten der – vor allem jungen – Frauen eine Form des versteckten Protestes gegen ihre Rechtlosigkeit in der damaligen Gesellschaft darstellte (vgl. Showalter 1987). Die Diagnose ihres Protestes als Krankheit und die sich anschließende von den meist männlichen Ärzten erzwungene »Therapie« der Frauen

(u. a. Klitorisdektomie) fungierte somit als ein wirkungsvolles Mittel der fortgesetzten Unterdrückung, Entrechtung und Demütigung der Frauen (→ Macht/Diskurs). Aufgrund der negativen Besetzung des Hysteriebegriffs wird in der heutigen psychiatrischen Praxis empfohlen, ihn nicht mehr zu verwenden.

Das erhöhte Interesse an den angeblichen Symptomen und vermuteten Ursachen für Hysterie im 19. Jahrhundert manifestierte sich u. a. auch in musikalischen Werken. Zahlreiche Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler haben gezeigt, dass die berühmten Wahnsinnssarien, die nicht zufällig für Koloratursopranen, also Frauen- (nicht Männer)stimmen (→ Gesang/Stimme) mit einem extremen, exzessiven Ambitus komponiert wurden, von den damaligen Vorstellungen über Hysterie inspiriert sind und die zu einem bestimmten Zeitpunkt jeweils vorherrschende Auffassung von Hysterie reflektieren (vgl. Romana Margherita Pugliese: »The Origins of Lucia di Lammermoor's Cadenza«, in: *Cambridge Opera Journal* 16, 2004, Nr. 1, S. 23–42; Leslie C. Dunn: »Ophelia's Songs in Hamlet. Music, Madness, and the Feminine«, in: *Embodied Voices*, hrsg. von ders./Nancy A. Jones, Cambridge 1994, S. 50–64; Alexander Carpenter: »»Erwartung« and the Scene of Psychoanalysis. Interpreting Schoenberg's Monodrama as a Freudian Case Study, University of Michigan 2004; Lawrence Kramer: »Fin-de-siècle Fantasies. Elektra, Degeneration and Sexual Science«, in: *Cambridge Opera Journal* 5, 1993, Nr. 2, S. 141–165). Über diese Ansätze hinausweisend, hat Susan McClary (1991) darauf aufmerksam gemacht, dass die Komposition von Wahnsinnssarien in einem weit größeren musikgeschichtlichen Zeitraum als dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, d. h. der Ära der Hysterie, Komponisten dazu diente, musikalische Regelüberschreitungen zu legitimieren. Es ist dieser transgressive, exzessive Charakter der Wahnsinnssarien, der sie zu Favoriten im Opernrepertoire werden ließ (→ Diva).

Literatur McClary 1991

Beate Kutschke

**Waldoff, Claire**, eigentl. Clara Wortmann, \*21. Okt. 1884 in Gelsenkirchen, †22. Jan. 1957 in Bad Reichenhall, Sängerin. »Jene steht da, mit hängenden Armen (das hat sie gelernt), mit stillvergnügtem Gesicht (das hat sie auch gelernt), und singt (das hat sie nicht gelernt). Ihre Technik ist unmöglich und unübertragbar, es ist ähnlich wie beim Girardi: Hunderte machen das nach, und man kann vielleicht sagen, daß so ein neuer Stil entstanden ist. Aber erreicht wird es von niemand« (Tucholsky 1913/2005, S. 62). Kurt Tucholsky fasst treffend die Besonderheit Claire Waldoffs zusammen: Ohne musikalische

Ausbildung wurde ihr Gesang doch stilbildend und sie selbst zum Vorbild für zahlreiche Sängerinnen, die sie kopierten, aber nie wirklich erreichten. Sie selbst sah sich am liebsten als »Volkssängerin« (Waldoff 1953, S. 107).

Im Bergarbeitermilieu Gelsenkirchens aufgewachsen, zog es Clara Wortmann, die sich mit Künstlernamen Claire Waldoff nannte, bald nach Berlin, wo sie hoffte, als Schauspielerin erfolgreich zu sein. Sie trat zunächst in kleineren Kabaretts wie dem Roland von Berlin, Rudolf Nelsons Chat noir oder dem Linden-Cabaret auf. Hier entwickelte sie einen neuartigen Aufttritts- und Vortragsstil, der nur bedingt an französische Vorbilder anknüpfte. Die gezogenen Vokale (»Heeermann heeest er!«) und ratternden Konsonanten hatten nichts gemein mit mondänen, eleganten Chansons französischer Prägung.

Häufig trat sie in Männerkleidung auf, was zu Beginn ihrer Karriere eine Provokation darstellte und zum Einschreiten der Zensurbehörden führte. Indem sie Elemente des Vortrags- und Gesangstils von Diseuse, Volkssängerin, Operettendarstellerin und Chansonsängerin miteinander verschmolz, schuf sie ihren eigenen Bühnentypus und gab den Menschen, vor allem den Frauen, aus der einfachen Berliner Bevölkerung eine Stimme. Meist stellte sie auf der Bühne Berliner »Typen« dar, robust und im Leben stehend, die mit Alltagssorgen (und gelegentlich auch mit der Obrigkeit) zu kämpfen haben. Ihre Lieder reichten thematisch von sog. Küchenliedern (Sabinchen war ein Frauenzimmer, Fritze Bollmann) über sozialkritische Balladen Frank Wedekinds (Brigitte B.), Kabarett-Chansons (Das Schmachkuduzchen), und komisch-unbedarfte Lieder (Mensch, dir hängt ja 'n Zippel raus) bis hin zu politisch engagierten Chansons Kurt Tucholskys (Mutterns Hände) und Friedrich Hollaenders (Raus mit den Männern aus dem Reichstag).

Durch ihren selbstbewussten, emanzipierten Lebensstil wurde Claire Waldoff zum Vorbild für viele Frauen ihrer Generation: Sie war eine der ersten Frauen, die Fahrrad fuhr, Gymnasialkurse besuchte und ein Auto besaß. Ihr Mut, mit Höchstgeschwindigkeit über die Avus (Automobil-Verkehrs- und Übungs-Straße, die erste ausschließlich für Autos befahrbare Straße in Europa) zu fahren, und ihre Aufgeschlossenheit, wenn sie mit Heinrich Zille die Armenviertel besuchte, machten sie zu einem Liebling der Berliner. In den 1920er-Jahren schaffte Waldoff den Sprung in die großen Revuen und Shows (u. a. von Erik Charell) im Wintergarten oder in der Scala. In diesen »Schaуveranstaltungen großen Stils« (Greul 1967, S. 250) verkörperte sie den volkstümlichen Gegenpol zu den in aufwändigen, freizügigen Kostümen auftretenden »Girls«. Hier wurde sie vor allem zur Identifikationsfigur der »kleinen Leute«, denen sie sich aufgrund ihrer Herkunft verbunden fühlte. Als intelligente und gebildete