



musik
hochschule
lübeck

Gender goes Gesang

Möglichkeiten und Chancen einer gendersensiblen Gesangspädagogik

Abschlussarbeit zur Erlangung des Bachelor of Arts

Name, Vorname: Stahl, Luise

Studiengang: Bachelor of Arts "Musik Vermitteln"

9. Fachsemester

e-Mail: Luise.Stahl@stud.mh-luebeck.de

Erstgutachterin: Prof. Dr. Gaja von Sychowski

Zweitgutachter: Martin Hundelt

Abgabedatum: 26.09.2018

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung:	3
Abstract:	3
1. Einleitung	3
2. Grundlage: Gender	6
2.1 <i>sex, gender</i> und Butler	6
2.2 Dekonstruktion aus biologisch-medizinischer Perspektive	8
2.3 Geschlecht als Spektrum	11
3. (De-)konstruktion des Stimmgeschlechts	15
3.1 Ausgangspunkt	15
3.2 Hohe und tiefe Stimmen in der historischen Gesangsforschung	24
3.3 Tenor und Alt im gleichen Jagdrevier	28
4. Gendersensible Gesangspädagogik	34
4.1 Überblick: Geschlechts- bzw. gendersensibler Pädagogik	34
4.2 Konkrete Ausgangspunkte im Lehrwerk und Fazit	36
Literaturverzeichnis	40
Abbildungsverzeichnis:	45
Eigenständigkeitserklärung	46

Zusammenfassung

Die Arbeit ist adressiert an Gesangspädagog*innen und Studierende der Gesangspädagogik. Ziel der Arbeit ist es die Diskrepanz zwischen gesangspädagogischem Lehrwerk und den Anforderungen einer pluralistischen, toleranten und offenen Gesellschaft soll offengelegt werden. Unter Bezugnahme auf Judith Butlers Gender-Theorie, die Geschlecht als performativ und unser Geschlechtsverständnis als Produkt eines Konstruktionsprozesses versteht, werden Klassifikationen der (Sing-)Stimme nach Geschlecht aufgezeigt und dekonstruiert. Auch die medizinisch-biologischen Geschlechtsdekonstruktion nach Heinz-Jürgen Voß und die gesangsgeschichtliche Entwicklung des Stimmgeschlechts werden diskutiert. Im historischen Überblick wird deutlich, dass das Geschlecht für Stimmlage und -klassifikation eine untergeordnete Rolle spielte. Dies änderte sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts. In Anknüpfung an bekannte gesangspädagogische Schriften schließt die Arbeit mit einem Ausblick auf die Möglichkeiten gendersensibler Gesangspädagogik.

Abstract

This thesis is addressed to vocal teachers and students of vocal pedagogy. The discrepancy between vocal educational textbooks and the requirements of a pluralistic, tolerant and open society should be revealed. Referring to Judith Butler's gender theory, which understands gender as performative and our understanding of gender as the result of a construction process, gender-based classifications of the (singing-) voice are pointed out and deconstructed. The medical-biological deconstruction of the sex according to Heinz-Jürgen Voß and the development of vocal sex in the history of singing are also discussed. Following on from well-known papers on vocal teaching, an outlook on the possibilities of gender-sensitive vocal pedagogy is presented.

Einleitung

Seit dem Vertrag von Amsterdam von 1997/1999 ist Gender-Mainstreaming ein erklärtes Ziel der Europäischen Union.¹ In der Grundrechtcharta ist festgeschrieben, dass niemand aufgrund

„des Geschlechts, der Rasse, der Hautfarbe, der ethnischen oder sozialen Herkunft, der genetischen Merkmale, der Sprache, der Religion oder der Weltanschauung, der politischen oder sonstigen Anschauung, der Zugehörigkeit zu einer nationalen Minderheit, des Vermögens, der Geburt, einer Behinderung, des Alters oder der sexuellen Ausrichtung“

diskriminiert werden darf.² Auch für Schulen und Kindertagesstätten sind geschlechtssensible Pädagogik und inklusives Lernen ein Schwerpunkt. So geben beispielsweise die *Bildungsgrundsätze für Kinder von 0 bis 10 Jahren in Kindertagesbetreuung und Schulen im Primarbereich* Nordrhein-Westfalen vor: "Eine geschlechterbewusste Pädagogik unterstützt Kinder dabei, einengende Geschlechterbilder zu erweitern, unterschiedlichen Interessen neugierig nachzugehen und vielfältige, geschlechterunabhängige Kompetenzen zu erwerben."³ Auch das Hochschulgesetz Schleswig-Holstein nimmt die Gleichstellung von Frauen und Männern ernst und verankert diese im Gesetzestext.

„Die Hochschulen fördern die Gleichstellung von Frauen und Männern. Sie ergreifen Maßnahmen zur Beseitigung bestehender Nachteile für ihre weiblichen Mitglieder [...]. Bei allen Vorschlägen und Entscheidungen sind die geschlechtsspezifischen Auswirkungen zu beachten. [...]“⁴

¹ Vgl. Vertrag von Amsterdam zur Änderung des Vertrags über die Europäische Union, der Verträge zur Gründung der Europäischen Gemeinschaften sowie einiger damit zusammenhängender Rechtsakte, Art. 2 und 3

² Grundrechtcharta der Europäischen Union, Art. 21 (1))

³ Bildungsgrundsätze NRW, 2016

⁴ Gesetz über die Hochschulen und das Universitätsklinikum Schleswig-Holstein (Hochschulgesetz - HSG) in der Fassung vom 5. Februar 2016, §3 (4)

Und weiter:

„Die Hochschulen wirken an der sozialen Förderung der Studierenden mit. Sie berücksichtigen die Vielfalt ihrer Mitglieder und Angehörigen bei der Erfüllung ihrer Aufgaben und tragen insbesondere dafür Sorge, dass alle Mitglieder und Angehörigen unabhängig von der Herkunft und der ethnischen Zugehörigkeit, des Geschlechts, des Alters, der sexuellen Identität, einer Behinderung oder der Religion und Weltanschauung gleichberechtigt [...] teilhaben können.“⁵

Die praktische Umsetzung dieser gesetzlichen Vorgaben in der pädagogischen Arbeit stellt Pädagog*innen aller Fächer jedoch vor Herausforderungen. Dekonstruktivistische Gendertheorie und die daraus resultierende gendersensible Pädagogik sind Ausgangspunkte für die Reflexion des eigenen pädagogischen Handelns und auch für die Analyse des Lehrwerks der Gesangspädagogik. Da die Stimme als sekundäres Geschlechtsmerkmal wahrgenommen wird, fällt die Dekonstruktion einschränkender Klassifizierungen nach Geschlecht nicht immer leicht. Im ersten Teil der Arbeit wird daher zunächst ein Überblick über die *sex/gender*-Theorie, die dekonstruktivistische Queer-Theorie von Judith Butler und die medizinisch-biologische Dekonstruktion von Geschlecht gegeben. Der Mittelteil nimmt das vermeidliche Wissen über Stimmkategorisierung nach Geschlecht in den Blick und zeigt die historische Entwicklung des Stimmgeschlechts auf. Im letzten Teil soll ein Ausblick auf mögliche Handlungsweisen für eine gendersensible Gesangspädagogik gegeben werden.

⁵ Gesetz über die Hochschulen und das Universitätsklinikum Schleswig-Holstein (Hochschulgesetz - HSG) in der Fassung vom 5. Februar 2016, §3 (5)

1. Grundlage: Gender

1.1 sex, gender und Butler

In einer freien Gesellschaft, die allen in ihr lebenden Individuen Menschenwürde und die gleichen Rechte zugesteht⁶, wirken stark binäre Geschlechterstereotype und Rollenerwartungen diesem Ideal entgegen. Die Theorie von *sex* und *gender*, sowie die dekonstruktivistische Philosophie von Judith Butler, die mit der dritten Welle der Frauenbewegung auch im deutschen feministischen Diskurs angekommen ist, können helfen diese einschränkenden Stereotypen zu überwinden und zu einem neuen, gleichberechtigten Verständnis von Geschlecht zu finden.

Ursprünglich wurde in der englischen Sprache zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und grammatikalischem Geschlecht (*gender*) unterschieden. Der Psychoanalytiker Robert Stoller entwickelte eine andere Verwendung der Begriffe, die auf den medizinisch-psychiatrischen Beschreibungen von Transsexualität der Sexualwissenschaftler John Money und John Hampson aus den 1950er Jahren basiert.⁷ Stoller, Money und Hampson unterscheiden zwischen biologischem Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender identity*) und Geschlechterrolle (*gender role*). Somit werden körperliche Geschlechtsmerkmale von der Psychosexualität, die sich als Geschlechtszugehörigkeit ausdrückt, getrennt. Die Geschlechterrolle sind die sprachlichen, körperlichen, modischen u. a. Handlungen, die eine Person vornimmt, um sich vor allem in (der) Gesellschaft als einem Geschlecht zugehörig zu markieren. Diese Trennung von *sex* und *gender* wurde von den angloamerikanischen Feministinnen und Frauenforscherinnen der 1970er Jahre aufgegriffen, um die Trennung von Anatomie und „Schicksal“ zu argumentieren.⁸ Generalisierte Aussagen über Denken, Empfinden und

⁶ Art. 1. Abs. 1. GG: „Die Würde des Menschen ist unantastbar. Sie zu achten und zu schützen ist Verpflichtung aller staatlichen Gewalt.“ Und außerdem auch: Art. 3 Abs. 2 GG, „Männer und Frauen sind gleichberechtigt“

⁷ Stoller, 1968

⁸ Abdul-Hussain, 2014

Fähigkeiten von Personen aufgrund ihres Geschlechtes seien also nicht mehr biologistisch begründbar.

Die US-amerikanische Philosophin und Philologin Judith Butler geht in ihrer dekonstruktivistischen Genealogie des Geschlechts⁹ noch einen Schritt weiter. Butler zeigt auf, dass die Unterscheidung *sex/gender* die Ziele feministischer Theorie und Praxis konterkarikiert, da Zweigeschlechtlichkeit immanent in diesen Konstrukten verhaftet ist und nicht mehr radikal infrage gestellt werden kann.

Butler hebt mit bis dato nicht vorhandener Radikalität die Trennung von Natur und Kultur in der *sex/gender*-Unterscheidung komplett auf. Sie versteht die Naturalisierung von *sex* als Diskurseffekt, der aber im prädiskursiven Bereich verortet wird:

(...) gender is also the discursive/cultural means by which ‚sexed nature‘ or ‚a natural sex‘ is produced and established as ‚prediscursive‘, prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts. (...) one way the internal stability and binary frame for sex is effectively secured is by casting the duality of sex in a prediscursive domain.¹⁰

Deutlich inspiriert von Michel Foucaults These von der produktiven Kraft des Diskurses und seinen diskurs- und machttheoretischen Überlegungen, ist für Butler klar, dass die Realität durch Sprache und den Sprachgebrauch geformt wird. Wenn also die Grundlage eines Diskurses, eine als biologische Wahrheit angenommene binäre Aufteilung der Geschlechter ist, dann bestimmt diese Grundlage bereits den Diskurs. Die Annahme einer natürlichen Geschlechterordnung und einer biologisch fundierten Geschlechtsidentität versteht sie als Produkte diskursiver Konstruktionsprozesse, welche die Komponenten *sex* und *gender* kausal verschränken und in einer heterosexuellen Matrix organisieren. Die als „gottgegeben“ dargestellte heteronormative Zweigeschlechtlichkeit versteht Butler als repressiv und gewaltvoll dem Individuum gegenüber, da jedem Subjekt eine von zwei konstruierten Identitäten

⁹ Butler, 1991,

¹⁰ Butler, 1990, zit. nach Kilian 2010, S. 96

und ein mit dieser Identität verknüpftes Verhaltensmuster aufzwingt. Die Verortung des Geschlechtes als biologische Wahrheit dient aber als politisch motivierte Strukturierung zur Institutionalisierung von Heterosexualität.¹¹ sex und Körper sind nach Butler nur verfestigte Produkte von gesellschaftlichen Denkmustern, Normen und Praktiken.¹² Diese Normierung führt aber dazu, dass sich jede Person als konform oder als nicht-konform mit gesellschaftlichen Regeln erlebt, ihre Ich-Identität in den Termini derselben definiert. Jedwede Abweichung wird internal und auch gesellschaftlich als illegitim wahrgenommen und damit zum Problem gemacht.

1.2 Dekonstruktion aus biologisch-medizinischer Perspektive

Auch Biologie und Medizin haben neue Erkenntnisse über die Entwicklung des Geschlechtes gewonnen und gehen nicht mehr von der These aus, dass allein aus dem Chromosomensatz auf das Geschlecht geschlossen werden kann. Heinz- Jürgen Voß gibt in seinem Überblickartikel zur medizinisch-biologischen Dekonstruktion des Geschlechts an, dass die DNA in der sogenannten Epigenetik nicht mehr als Trägerin von Informationen betrachtet wird, sondern ihre Informationen erst im Kontext von zellulären und Umwelt-Ereignissen entsteht.¹³ Dass inzwischen eine Vielzahl von potentiell an der Geschlechtsentwicklung beteiligten Genen bekannt ist, verweist darauf, dass dieser Prozess keineswegs so einfach verläuft, wie bislang angenommen.

„Chromosomen, Gene und andere Faktoren determinieren nicht das biologische Geschlecht. Vielmehr bilden sich als geschlechtlich betrachtete Merkmale entsprechend den individuell spezifisch wirkenden Faktoren in einem Prozess aus, dessen Ergebnis nicht vorbestimmt ist.“¹⁴

Laut Voß lässt die derzeitige biomedizinische Forschung in Bezug auf Geschlecht die Schlussfolgerung zu, dass es kein „männlich“ und kein „weiblich“ gibt, „vielmehr

¹¹ ebd. S. 112

¹² Hauskeller, 2018

¹³ Voß 2009

¹⁴ Ebd., S. 18

entwickeln sich auch die Genitalien, und zwar individuell unterschiedlich.“¹⁵ Man kann also festhalten, dass anatomisches Geschlecht (Geschlechtsorgane), die Ausprägung der Keimdrüsen, Hormone und Gonaden und die chromosomale und genetische Disposition nicht immer auf allen Ebenen übereinstimmen.¹⁶ Die optische Beurteilung der äußeren Geschlechtsorgane ist also keine zuverlässige Methode zur Bestimmung des Geschlechtes einer Person.

Doch auch in der Medizin ist das starre binäre System fest verankert und verursacht Leid. Obwohl das Bundesverfassungsgericht inzwischen einen dritten Personenstandseintrag beschlossen hat, werden bis heute an neugeborenen Kindern, deren Geschlecht nicht eindeutig zugewiesen werden kann, Operationen zur Herstellung eines eindeutigen Geschlechtes vorgenommen.

Diese Praktiken beruhen unter anderem auf den Forschungen von Money, Hampson und Hampson, die in den 1950er Jahren Kinder mit uneindeutigen Geschlechtsmerkmalen untersuchten und ein Behandlungsprogramm entwickelten. Dieses Behandlungsprogramm basiert auf der Annahme, dass Kinder, welche in den ersten Lebensjahren kein eindeutiges Geschlecht besitzen, keine „normale“ psychische Entwicklung durchlaufen können. Noch in seiner Dissertation aus dem Jahr 1952, in der er Fallberichte auswertete, konnte Money allerdings keine Häufung “psychischer Störungen“ bei Hermaphroditen feststellen, auch wenn diese uneindeutige äußere Genitalien aufwiesen.¹⁷ In seinen späteren Arbeiten ab Mitte der 1950er Jahre führte Money dann aber aus, dass uneindeutiges Geschlecht und insbesondere uneindeutige äußere Genitalien die ‚normale‘ psychische Entwicklung des Individuums gefährdeten. Außerdem könne die psychosexuelle Entwicklung gestört sein und es würde sich womöglich keine Heterosexualität ausprägen¹⁸, was für viele Ärzt*innen und Biolog*innen dieser Zeit ein sehr wichtiger Faktor bei der Zuweisung von Geschlecht

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Aichberger, 2018

¹⁷ Klöppel, 2010, zit. nach Voß 2010

¹⁸ Money, 1975 (1972) S.28ff., zit. nach Voß 2010

war. Die Behandlung soll ein dem zugewiesenen Geschlecht optisch entsprechendes Genital mit heterosexueller Funktion (Penetrationsfähigkeit bei männlicher Zuweisung, Penetrierbarkeit bei weiblicher Zuweisung) und ungehinderter Urinierfunktion herstellen. Das Kind wird anschließend in der zugewiesenen Rolle erzogen und über die Behandlung nicht in Kenntnis gesetzt, um die Zuweisung nicht zu gefährden.

„Was Money, Hampson und Hampson am Johns-Hopkins-Krankenhaus in Baltimore (USA) als Programm zur Behandlung von Menschen mit uneindeutigen Geschlechtsmerkmalen entwickelten, wurde [...] weit verbreitetes und anerkanntes Behandlungsprogramm und beanspruchte bei den allgemeinen Ausführungen zu Prägung und psychologischer Entwicklung auch für den ‚Normalfall‘ – den aus medizinischer Sicht geschlechtseindeutigen Menschen – Gültigkeit. Noch immer wird auf der Basis dieses Behandlungsprogramms von vielen Mediziner/innen eine möglichst frühe Behandlung bei Hermaphroditismus empfohlen.“¹⁹

Diese geschlechtszuweisenden Operationen werden von vielen intergeschlechtlichen Personen als gewaltvoll und sogar als Folter beschrieben. Eltern und Sorgeberechtigten wird vermittelt, dass die Operationen das Leben der Kinder erleichtern. Interessenverbände von Inter-Personen fordern schon lange ein Verbot dieser Operationen, da das Recht auf Selbstbestimmung und körperliche Unversehrtheit der betroffenen Personen massiv übergangen wird und viele von ihnen ein Leben lang an den Folgen der Operationen leiden. Der Verein Intersexuelle Menschen e.V. berichtet von wissenschaftlichen Schätzungen für Deutschland von 80 000 bis 120 000 Intersexuellen.²⁰ In diesem Kreis gebe es 4000 körperliche Varianten, also keineswegs nur uneindeutige äußere Genitalien.

¹⁹ Voß, 2010

²⁰ *Was ist Intersexualität?* Eintrag Queer-Lexikon des Tagesspiegel vom 21.07.2015, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/das-queer-lexikon-was-ist-intersexualitaet/12086608.html> (letzter Zugriff 23.09.2018)

Auch die Neurowissenschaft wird nicht müde mit vielen Studien den Unterschied zwischen Männer- und Frauengehirnen finden zu wollen. Dieses Feld zu dekonstruieren würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen. Als informative und unterhaltsame Lektüre zu diesem Bereich sei an dieser Stelle das Buch *Die Geschlechterlüge. Die Macht der Vorurteile über Mann und Frau* von Cordelia Fine empfohlen.

1.3 Geschlecht als Spektrum

In der Tradition von Judith Butler, die *gender* als performativ versteht, und den Erkenntnissen der biomedizinischen Forschung, verstehen aktivistische Personen wie beispielsweise Muriel Aichberger Geschlecht als Spektrum:

„Wir nehmen meist an, dass sich eine Person mit einem weiblichen Körper auch als Frau fühlt und sich feminin verhält. Das muss aber nicht zwangsläufig der Fall sein. Um dem auf den Grund zu gehen, betrachten wir den Begriff Geschlecht etwas feiner: Geschlecht gliedert sich heute aus darstellender Sicht in (1) Das körperliche Geschlecht (weiblich/männlich), (2) das soziale Geschlecht (Frau/Mann) und (3) den Ausdruck des Geschlechts (feminin/maskulin). Auf der Seite der Betrachter*innen gibt es ebenfalls drei Ebenen auf denen Geschlecht wahrgenommen wird: (1) Kosmetisch, also auf Ebene der Dinge, die an- und abgelegt werden können. Etwa Kleidung, Make-Up, Haarlänge (2) Kinästhetisch: Auf der Ebene der Anatomie, etwa die Körperform betreffend sowie auf Ebene der Somatik, etwa den Gang, die Bewegungen, die Stimmlage etc. betreffend. (3) Habituell: Also auf der Ebene, der Verhaltensweisen, des Begehrens und der Sprache. In unserer Gesellschaft werden alle diese Darstellungs- und Rezeptionsmöglichkeiten jeweils deckungsgleich angenommen und einem von zwei Geschlechtern zugeordnet.“²¹

Geschlecht ist also ein großer Komplex, der sich aus vielen verschiedenen Faktoren zusammensetzt. Neben der Geschlechtsidentität, dem Geschlechtsausdruck und der

²¹ Aichberger, 2018

Wahrnehmung durch andere Menschen, spielt das biologische Geschlecht nicht die Hauptrolle, sondern fügt sich in ein gleichberechtigtes Ensemble ein.

Die anschauliche Grafik der Genderbread Person (in Anlehnung an den Gingerbreadman – engl. Lebkuchenmännchen) visualisiert, auf welche vielfältige Weise Geschlecht verstanden, ausgedrückt und gelebt werden kann (siehe Abb. 1).

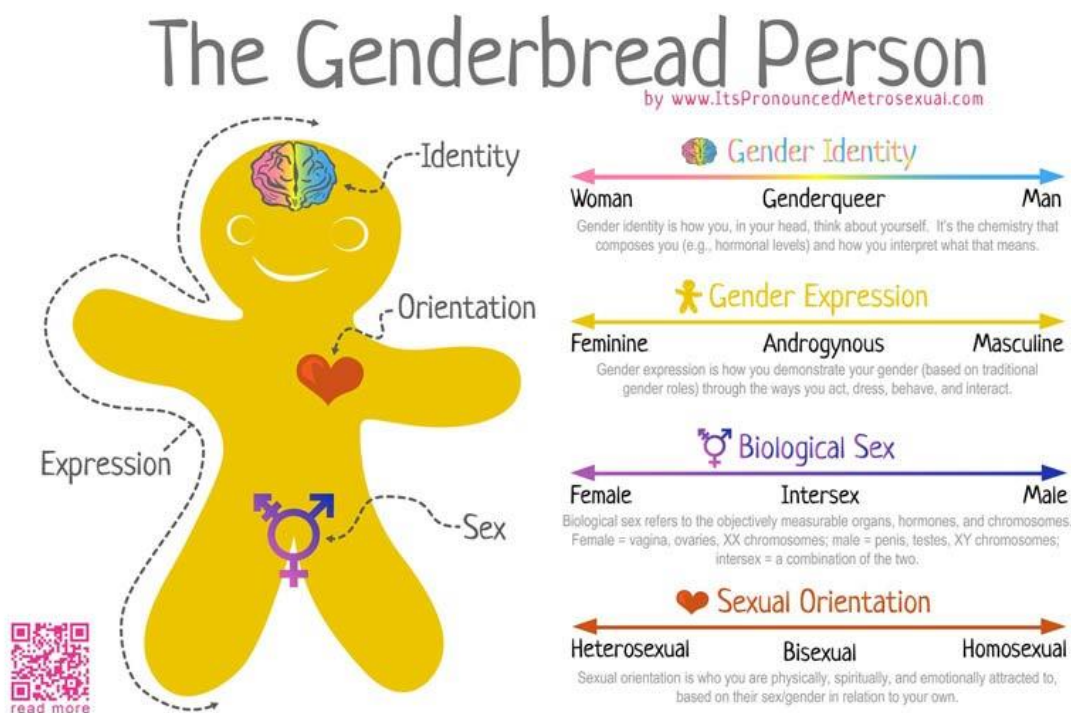


Abb. 1

Jede Ebene des Geschlechtes ist voneinander unabhängig und muss nicht auf allen Ebenen übereinstimmen. Die einzelnen Ebenen sind nicht dichotom zu verstehen, sondern als Bereiche eines Spektrums. Jedes Individuum sollte frei und ungezwungen sein *gender* finden und ausdrücken können, ohne für Normabweichungen diskriminiert zu werden.

Die strukturelle Gewalt, die von festgefahrenen Geschlechterbildern ausgeht, als Lappalie, Be- und Empfindlichkeit aktivistischer Personen oder der als Problem einiger weniger Ausnahmefälle zu betrachten, wäre kurzsichtig und fatal. Die Ergebnisse der

2015er Youth Risk Behavior Surveillance Survey" (YRBS) der US-amerikanischen Behörde Centers for Disease Control and Prevention, welche zum ersten Mal auch die Möglichkeit enthielt Items zur sexuellen Orientierung zu erfassen, zeigt auf, welche Auswirkungen „Normabweichungen“ haben können.²² LGB (*lesbian/gay/bisexual*)-Jugendliche zeigen deutliche Einschränkungen in fast allen Aspekten des persönlichen Wohlbefindens. 23% der LGB-Schüler*innen gaben an bereits Opfer von sexualisierter Gewalt in einer Beziehung geworden zu sein. 18% haben körperliche Gewalt erfahren. Zum Vergleich: Bei heterosexuellen Schüler*innen sind es 9% bzw. 8%. Rund 10% der homo- oder bisexuellen Schüler*innen gaben weiterhin an, im vergangenen Monat aufgrund von Angst mindestens einmal nicht zur Schule gegangen zu sein. 29% der befragten homo- oder bisexuellen Jugendlichen haben im Jahr der Befragung mindestens einen Suizidversuch unternommen. Das sind fast fünfmal so viele Fälle verglichen mit heterosexuellen Jugendlichen. An Suizid gedacht haben sogar 43%. Diese erschreckenden Zahlen zeichnen jedoch noch nicht das Gesamtbild, da die Geschlechtsidentität nicht abgefragt wurde. Laut des Suicide Reports des Williams Institute und der American Foundation for Suicide Prevention haben 41% der Transpersonen und nicht-binären Personen mindestens einen Suizid-Versuch unternommen.²³ Das System heterosexueller Geschlechtsbinarität erweist sich im Extremfall also sogar als tödlich gegenüber Personen, die sich nicht in das starre Raster einfügen können und wollen.

Doch nicht nur marginalisierte Gruppen leiden unter den verfestigten Rollenstereotypen unserer Gesellschaft. Die mentalen Modelle wie Männer und Frauen zu sein haben und was Norm ist, die durch tausendfache Reproduktion in Werbung, Literatur, Fernsehen, Alltag und zwischenmenschlichem Umgang unseren Köpfen verankert wurden, schränken Freiheit und Gleichberechtigung aller Geschlechter ein. Frauen verdienen auch im Jahr 2017 noch 21% weniger als Männer²⁴ und übernehmen dabei auch täglich

²² Kann et al., 2016

²³ Haas, Rodgers, Herman, 2014

²⁴ Dies ist der reale Verdienstunterschied, die sog. unbereinigte Gender Pay Gap. Die unbereinigte Gender Pay Gap vergleicht den Durchschnittsverdienst aller Arbeitnehmer*innen in allgemeiner Form miteinander. Mithilfe der unbereinigten Gender Pay Gap wird auch der Teil des Verdienstunterschieds

52 Prozent mehr unbezahlte Tätigkeiten für andere wie beispielsweise die Erziehung von Kindern, die Pflege von Angehörigen, Ehrenämtern und Hausarbeiten.²⁵ Die Opfer von körperlicher oder sexualisierter Partnerschaftsgewalt sind zu über 80% Frauen.²⁶ Dass Frauen dennoch eine etwa 5 Jahre höhere Lebenserwartung als Männer haben, kann auch auf unser gesellschaftliches Bild von Männlichkeit, also wie ein Mann zu sein, zu fühlen, zu agieren hat zurückgeführt werden. Der Psychologe Terrence Real resümiert in seinem Buch über männliche Depression sehr deutlich, dass Männer nicht etwa aufgrund genetischer Dispositionen ein kürzeres Leben hätten, sondern weil sie es nicht gewöhnt sind, sich um sich selbst zu kümmern.²⁷ Gefährliches Verhalten wird als männlich betrachtet. Beispielsweise sind über 80% der Badetoten Männer und dabei eine besondere Risikogruppe männliche Jugendliche. Wenn Männer krank sind, holen sie sich später Hilfe und folgen der verordneten Behandlung dann auch schlechter als Frauen. Die Vorstellung, dass Männer keine Gefühle zeigen können, dürfen, wollen, leistet somit (überspitzt formuliert) einen Beitrag dazu, dass Männer etwas doppelt so häufig wie Frauen Suizid begehen. Real schreibt, dass Mädchen und Jungen gezwungen sind, sich zu halbieren. Nur eine Seite des Spektrums kommt in Frage.

"Die traditionelle Sozialisation von Jungs und Mädchen verletzt beide Geschlechter, jedes für sich, auf sich ergänzende Art und Weise. [...] Mädchen dürfen ihre emotionale Ausdrucksfähigkeit behalten und menschliche Bindungen und Beziehungen kultivieren. Aber sie werden systematisch entmutigt, ihr öffentliches, durchsetzungsfähiges Selbst zu entwickeln - ihre Stimme. Jungs, hingegen, werden sehr ermutigt, ihr öffentliches, durchsetzungsfähiges Selbst zu entwickeln, aber sie werden systematisch davon abgehalten, Emotionen

erfasst, der durch schlechtere Zugangschancen von Frauen hinsichtlich bestimmter Berufe oder Karrierestufen verursacht wird, die das Ergebnis benachteiligender Strukturen sind. Der bereinigte Gender Pay Gap hingegen misst den Verdienstabstand von Männern und Frauen mit vergleichbaren Qualifikationen, Tätigkeiten und Erwerbsbiografien. Dieser beträgt etwa 7%.

²⁵ Vgl.: Pressemitteilung des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend vom 07.03.2017 (Link: <https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/aktuelles/presse/pressemitteilungen/-52-4-prozent-gender-care-gap---gleichstellung-von-frauen-und-maennern-noch-nicht-erreicht-/114318> Letzter Zugriff: 19.09.2018)

²⁶ Vgl.: Kriminalstatistik des BKA, 2015

²⁷ Real, 1998

auszudrücken oder die Fähigkeiten zu erlernen, die es braucht, um tiefe Verbindungen zu knüpfen und zu pflegen."²⁸

Dieselbe Geschlechteraufteilung, die Männer ihrer Herzen beraubt, raubt Frauen ihre Stimmen, fasst Real zusammen. Von diesem Modell profitiert aber kein Geschlecht, sondern es entsteht eine Lose-Lose-Situation, gegen die wir als Gesellschaft arbeiten sollten, in dem wir beispielsweise von vermeidliche vorgeschriebene Rollenmustern aufbrechen und *gender* als Spektrum begreifen.

2. (De-)konstruktion des Stimmgeschlechts

2.1 Ausgangspunkt

In vielen Bereichen musikbezogener Tätigkeiten existiert heutzutage ein relativ modernes Geschlechterverständnis und so wird beispielsweise die Tatsache, dass es nur wenige berühmte Dirigentinnen gibt, nicht als biologisch bedingt verstanden, sondern als Auswirkung von Sozialisation, Machtverhältnissen und Traditionen. Auch die Dominanz von Männern im Blechbläserbereich wird nur noch sehr selten mit deren angeblich leistungsfähigeren Lungen begründet und geht auch immer stärker zurück.²⁹

Für den Gesang verhält es sich jedoch anders. Die Stimme gilt als sekundäres Geschlechtsmerkmal und scheint als körperlicher Vorgang unmittelbar vom Geschlecht beeinflusst. Umfang, Lage und Klang geben Aufschluss über und resultieren scheinbar eindeutig aus dem Geschlecht der singenden Person.

„Frauen haben hohe, Männer tiefe Stimmen – diese Zuordnung scheint so selbstverständlich, dass sich bisher kaum ein Stimmphysiologe die Mühe gemacht hat, sie mit Daten zu untermauern.“³⁰

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Grotjahn 2010

³⁰ Grotjahn, 2005, S. 36

Das Zitat der Musikwissenschaftlerin Rebecca Grotjahn zeigt die Selbstverständlichkeit auf, mit der wir die Einteilung der Stimme betrachten. Es werden systemische Regeln aufgestellt, so z.B. jede*r, der Bass singt, ist ein Mann, jede*r Sopran ist eine Frau. Die Genderforschung zeigt aber auf, dass „die Binarität der Geschlechter keine natürliche Gegebenheit, sondern ein Raster [ist], auf dessen Grundlage nicht nur soziale und psychologische, sondern auch körperliche Vorgänge – wie auch das Singen – erst mit einem Geschlecht ausgestattet werden.“³¹

In den meisten Werken zur Gesangpädagogik findet am Anfang eine Klassifikation der Singstimme statt und deren erster Schritt ist die Einteilung nach Geschlecht. Die Männerstimmen ordnen sich nach Bass, Bariton und Tenor und die Frauenstimmen nach Alt, Mezzosopran und Sopran. Außerdem wird zwischen den Umfängen der tiefen, mittleren und hohen Stimmgattungen jeweils der Abstand einer Oktave angenommen. Dabei scheint kaum eine Rolle zu spielen, ob das Werk dabei aus dem Jahr 1840 stammt, wie hier bei Louis Lablache (siehe Abb. 2) zu sehen oder über einhundert Jahre später in zeitgemäßem Layout von Wolfgang Seidner (siehe Abb. 3) veröffentlicht wurde. Diese Klassifikation findet sich (zum Teil durch einzelne Töne in den oberen und unteren Randbereich angepasst) zum Beispiel auch bei Manuel Garcia, Günther Habermann und Ingo R. Titze³². Die Singstimmen werden in zwei Geschlechter geteilt und die Stimmumfänge werden parallel im Oktavabstand zueinander festgelegt.

³¹ Grotjahn, 2010, S. 158

³² Garcia, 1847; Habermann, 1978; Titze, 1994

1.2^{me} DIVISION DE LA VOIX .

L'étendue des sons formés par la voix humaine peut se fixer à l'échelle suivante .

2. EINTHEILUNG DER STIMME .

Die nachfolgende Tonleiter stellt den Umfang der menschlichen Stimme dar .



Cette échelle est formée comme on voit par six genres de voix, trois d'homme, (LA BASSE, LE CONCORDANT ou Bariton et LE TENOR) et trois de femme (LE CONTRALTO, LE MEZZO SOPRANO et le SOPRANO). On peut observer que les N^o 1.2.3. voix de femme, correspondent aux N^o 1.2.3. voix d'homme à la distance d'une 8^e supérieure; ainsi le Contralto a la même étendue que la Basse, etc.

Dieser Umfang ist, wie man sieht, durch 6 Stimmgattungen, drei männliche, (Bass, Bariton und Tenor) und 3 weibliche (Kontra-Alt, Mezzo-Sopran und Sopran) gebildet; die weiblichen Stimmen, 1, 2, 3 korrespondiren mit den männlichen, 1, 2, 3 in der Entfernung einer oberen Oktave; so hat der Kontra-Alt dieselbe Anordnung wie der Bass u.s.w.

Abb. 2

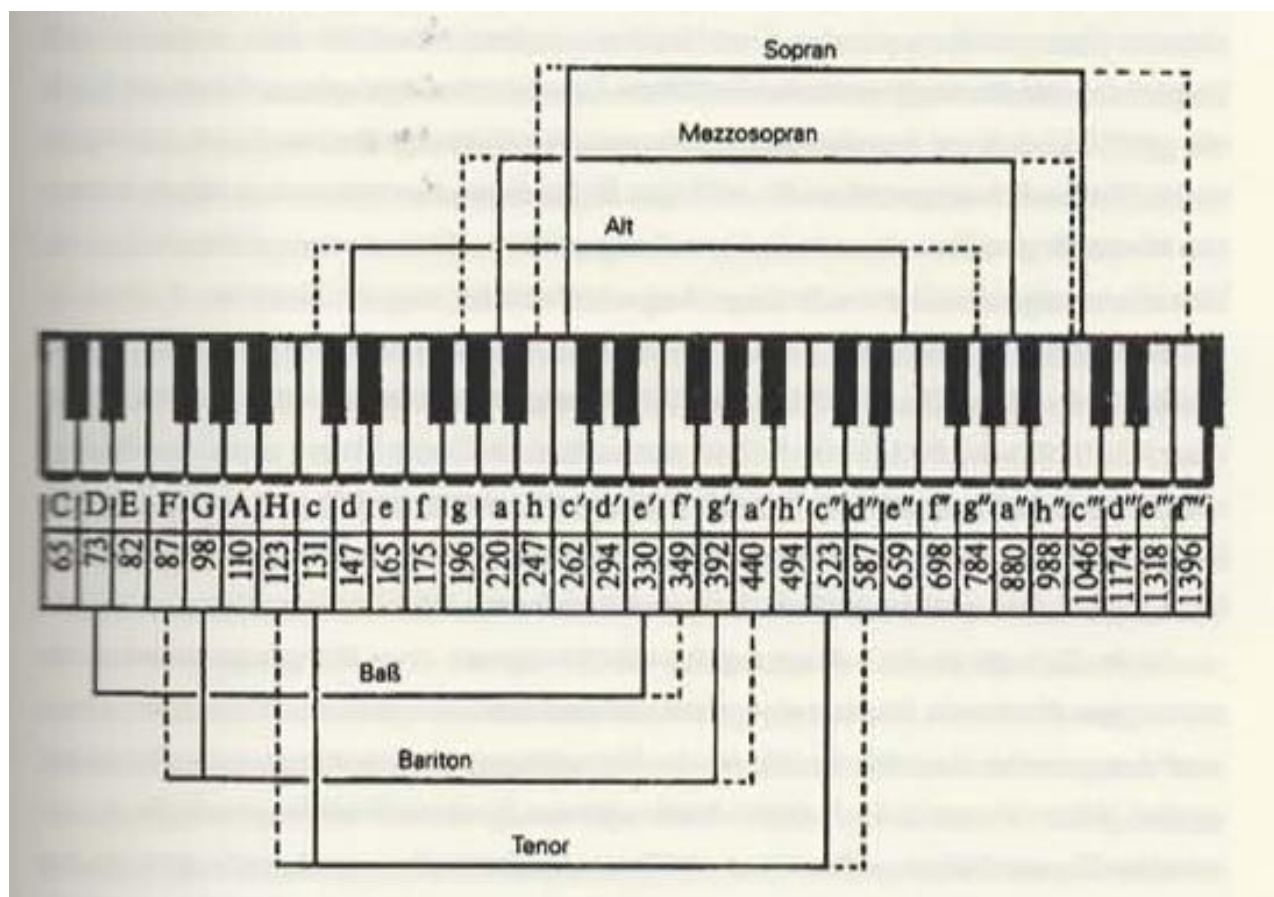


Abb. 3

Wenn in der gesangspädagogischen Literatur die Angaben über Stimmumfänge und -lagen belegt werden, stützt man sich meist auf die Stimmumfangsmessungen von Max Nadoleczny.³³ Er erfasste die Stimmumfänge von 143 Personen, bei denen es sich überwiegend um Sänger*innen mit Stimmausbildung handelte, welche in die üblichen Stimmgattungen eingeordnet waren. Menschen mit ungewöhnlichen, nichtkonformen Stimmumfängen wurden somit von vornherein nicht erfasst. Die untenstehende Abbildung stellt die oberen und unteren Grenztöne, das Geschlecht und die Ausbildung der Proband*innen dar. Besonders interessant ist hier die deutliche Überschneidung der oberen Grenztöne der am wenigsten höhenveranlagten Frauenstimmen mit den höchsten Männerstimmen. Es ist kein Sprung zwischen einem „weiblichen“ und einem „männlichen“ Bereich erkennbar. Dies gilt ebenso für den Bereich der unteren Grenztöne, die anders als die Höhe kaum durch Training beeinflusst werden kann, da sich die untere Stimmumfangsgrenze aus der Fähigkeit zur Entspannung der Stimmlippen ergibt. Hier ist die Länge der Stimmbänder klanglich wirksam. Je länger das Stimmband, desto tiefere Töne produziert der*die Sänger*in.³⁴

Nadoleczny schließt aus seinen Beobachtungen nun jedoch, dass Männer- und Frauenstimmen im Verhältnis einer Oktave zueinander stünden, während sich lediglich die unteren Grenzbereiche der Frauenstimmen zwischen h und A verteilen und sich die Männerstimmen eine Oktave tiefer zwischen H und A einordnen. Dies ist aber eine statistisch unsaubere Interpretation der vorliegenden Daten. So finden sich bereits in der verzerrten Stichprobe von Nadoleczny Sängerinnen, die ebenso bzw. tiefere Töne produzieren können als ihre männlichen Kollegen.

Die Ordnung der Stimmen nach Geschlecht ist eine Konstruktion von Geschlecht, bei der „ein Feld verschiedener Werte, das von sich aus keine eindeutige Struktur besitzt, [...] nach einem Kriterium geordnet [wird], dass sich nicht aus den Werten selbst ergibt“.³⁵

³³ Nadoleczny, 1923

³⁴ Vgl. Peters, 2018

³⁵ Grotjahn, 2010, S. 160

Interessanterweise wird die durch Voreingenommenheit entstandene Schlussfolgerung von Nadoleczny aber weitgehend unreflektiert in die gesangspädagogische Literatur übernommen, da die Trennung der Geschlechter als gegeben angesehen wird und hier nun den vermeidlichen wissenschaftlichen Beweis die eigene Sichtweise stützt.

Legende Geschlecht: m männlich | w weiblich | Gruppe der Versuchspersonen: B Bühnensänger(in) | D Dilettant(in) | G Gesangschüler(in) | K Konzertsänger(in) | N Natursänger(in)

Geordnet nach oberem Grenzton				Geordnet nach unterem Grenzton			
Oberer Grenzton	Unterer Grenzton	Geschlecht	Gruppe	Unterer Grenzton	Oberer Grenzton	Geschlecht	Gruppe
<i>cis'''</i>	<i>a</i>	w	G	<i>h</i>	<i>d'''</i>	w	G
<i>cis'''</i>	<i>e</i>	w	B	<i>a</i>	<i>c'''</i>	w	G
<i>e'''</i>	<i>e</i>	w	G	<i>g</i>	<i>f''</i>	w	D
<i>d'''</i>	<i>h</i>	w	G	<i>f</i>	<i>f''</i>	w	N
<i>d'''</i>	<i>e</i>	w	G	<i>e</i>	<i>c'''</i>	w	B
<i>d'''</i>	<i>c</i>	w	B	<i>e</i>	<i>e'''</i>	w	G
<i>d'''</i>	<i>c</i>	w	B	<i>e</i>	<i>d'''</i>	w	G
<i>c'''</i>	<i>e</i>	w	B	<i>e</i>	<i>c'''</i>	w	B
<i>c'''</i>	<i>A</i>	w	G	<i>e</i>	<i>h''</i>	w	G
<i>c'''</i>	<i>E</i>	m	B	<i>e</i>	<i>h''</i>	w	K
<i>c'''</i>	<i>E</i>	m	B	<i>c</i>	<i>d'''</i>	w	B
<i>h''</i>	<i>e</i>	w	G	<i>c</i>	<i>d'''</i>	w	B
<i>h''</i>	<i>e</i>	w	K	<i>c</i>	<i>h''</i>	w	G
<i>h''</i>	<i>c</i>	w	G	<i>c</i>	<i>h''</i>	w	K
<i>h''</i>	<i>c</i>	w	K	<i>H</i>	<i>g''</i>	m	B
<i>a''</i>	<i>Cis</i>	m	K	<i>H</i>	<i>d''</i>	m	G
<i>a''</i>	<i>A</i>	m	D	<i>B</i>	<i>h'</i>	m	G
<i>g''</i>	<i>H</i>	m	B	<i>A</i>	<i>c'''</i>	w	G
<i>f''</i>	<i>g</i>	w	D	<i>G</i>	<i>h'</i>	m	G
<i>f''</i>	<i>f</i>	w	N	<i>G</i>	<i>f</i>	m	G
<i>es''</i>	<i>H</i>	m	B	<i>G</i>	<i>e'</i>	m	D
<i>d''</i>	<i>H</i>	m	G	<i>F</i>	<i>e'</i>	m	G
<i>d''</i>	<i>D</i>	m	D	<i>E</i>	<i>c'''</i>	m	B
<i>c''</i>	<i>D</i>	m	B	<i>E</i>	<i>c'''</i>	m	B
<i>c''</i>	<i>A</i>	m	K	<i>E</i>	<i>h'</i>	m	B
<i>c''</i>	<i>A</i>	m	B	<i>D</i>	<i>d''</i>	m	D
<i>H'</i>	<i>B</i>	m	G	<i>D</i>	<i>c''</i>	m	B
<i>H'</i>	<i>G</i>	m	G	<i>Cis</i>	<i>a''</i>	m	K
<i>H'</i>	<i>E</i>	m	B	<i>H</i>	<i>es''</i>	m	B
<i>F</i>	<i>G</i>	m	G	<i>A</i>	<i>a''</i>	m	D
<i>E'</i>	<i>G</i>	m	D	<i>A</i>	<i>c''</i>	m	K
<i>E'</i>	<i>F</i>	m	G	<i>A</i>	<i>c''</i>	m	B

Abb. 4

Nicht nur im Alltag begegnet man jedoch immer wieder Sprechstimmen, welche keinen eindeutigen Schluss auf das Geschlecht ihre*r Besitzer*in zulassen. Auch im Musikleben und in der gesangspädagogischen Tätigkeit sind die Klassifikationen nicht durchgängig haltbar. Ein Sopran, der nicht in der Lage ist Töne unter dem c^1 zu produzieren oder ein Bass, der nicht mal im Falsett über das e^1 hinauskommt, würde wohl eher als gesangspädagogischer Problemfall angesehen werden.

Dabei bietet die Realität des Musiklebens so einige besondere, außergewöhnliche, schöne, interessante und vor allem ausdrucksstarke Stimmen, die sich nicht in die bekannten Schemata pressen lassen. Ich möchte hier einige wenige ausgewählte Beispiele vorstellen:

Laut einer Studie von 2015, sang Freddie Mercury, der Leadsänger der Band Queen im Bariton. Er „hat seinen Stimmumfang [allerdings] in außergewöhnlichem Maße ausgenutzt – vom Kopf- bis hin zum Brustregister. [... Wobei] die sogenannten Untertöne aktiviert wurden, die eine Oktave unterhalb des eigentlichen Tones erklingen und durch Kehlgang entstehen. Die Studie konnte auch beweisen, dass Mercurys Stimmbänder mit 7.04 Hz mehr Schwingungen pro Sekunde erzeugen konnten als gewöhnliche Stimmbänder, die normalerweise zwischen 5.4 Hertz und 6.9 Hertz pro Sekunde vibrieren.“³⁶ Seinen Hang zum Operngesang kann man unter anderem im Queen-Album „A Night at the Opera“ (1975) und dem Duett-Album mit Monserrat Caballé „Barcelona“ (1988) hören.³⁷

Selbstverständlich gibt es auch Sängerinnen mit immensen Stimmumfängen, wie zum Beispiel Mariah Carey, die einen Umfang von F bis $g^{'''}$ auf verschiedenen Aufnahmen präsentiert und damit einen Umfang von über 5 Oktaven abdeckt.

³⁶ Herbst et al. 2015, zit. nach von Sychowski 2017

³⁷ Vgl.: Video von Kiev (2018): Freddie Mercury Vocal Range, F2 - F6, <https://www.youtube.com/watch?v=A4yAybu9HPo> (letzter Zugriff 21.09.2018)

Der deutsche Countertenor Klaus Sperber, der mit seiner klassisch ausgebildeten Stimme zwar einen Umfang von sechs Oktaven umfasste, machte damit keine Karriere in der klassischen Gesangsszene. Er wurde jedoch unter dem Namen Klaus Nomi über Underground-Performances in New York und Auftritte als Background-Sänger vor allem als Popmusiker bekannt. „Nomis Countertenorstimme – dargeboten zu klinischem New-Wave-Sound – erzeugt eine eigenwillige, vollkommen neuartige Musik. Die unfassbar hohe Stimmlage macht es den Zuschauern unmöglich, zu enträtseln, ob es sich beim Künstler um einen Mann oder eine Frau handelt“.³⁸ Nomis Falsett klingt sehr fraulich und erinnert wenig an den typischen Counterklang.³⁹ „Nomi verband mit seiner Gesangs-Performance Dada, New Wave, Oper und futuristische Retro-Science-Fiction.“⁴⁰

Ein anderes Beispiel für eine „nicht lesbare“ Stimme ist die der Bluessängerin Mamie Minch, deren tiefe Stimme sich kaum eindeutig einem Geschlecht zuordnen lässt.⁴¹ Auch die eher uneindeutige beziehungsweise eher männlich gelesene Stimme von Tracy Chapman soll hier nicht unerwähnt bleiben.⁴² Sängerinnen wie Zarah Leander, Alison Moyet und Marla Glenn zeigen ebenfalls beeindruckende Tiefen. Auch Videos wie das *Low Notes Battle – Female Singers*⁴³ oder das *Hear My Prayer* - Cover von Callie Day beim Berea College Festival of Spirituals⁴⁴ sind sehr interessante Einblicke in die Variationen und Möglichkeiten, die der menschlichen Stimme gegeben sind. Nicht nur Popmusik und Nachkriegsschlager bieten nicht normative Stimmen. Im Kunstgesang hat sich die Belegung von Alt und sogar Sopranstimmen durch männliche Sänger seit den 1970er Jahren wieder stärker verbreitet. Ebenso – wenn auch wesentlich seltener – gibt

³⁸ www.laut.de , zit. nach von Sychowski, 2017

³⁹ Vgl. Klaus Nomi: Total eclipse 1981, <https://www.youtube.com/watch?v=HmLk2vSXXtk> (letzter Zugriff 21.09.2018)

⁴⁰ Von Sychowski, 2017, S.24f.

⁴¹ Vgl.: Mamie Minch: *Make Me Down A Pallet On Your Floor* <https://www.youtube.com/watch?v=bB7odiqOnwk> (letzter Zugriff 23.09.2018)

⁴² Tracy Chapman: *Fast car* (1988), <https://www.youtube.com/watch?v=DwrHwZyFN7M> (letzter Zugriff 23.09.2018)

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=b6ZxZaVlo9M> (letzter Zugriff 21.09.2018)

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=S2V9nZ465Co&feature=youtu.be> (letzter Zugriff 21.09.2018)

es Sängerinnen, die Tenor- und Basslagen besetzten.⁴⁵ Auch das Spektrum von transidentitären und intergeschlechtlichen Personen sollte nicht ignoriert werden.

Die Opernsängerin Lucia Lucas „hat nicht zuletzt deshalb Popularität erlangt, weil sie der erste weibliche Bariton ist [...]. Dieses musikalische Phänomen ist der Effekt einer Geschlechtsumwandlung. Die US-Amerikanerin, die 1980 als Lucas Harbour in Kalifornien geboren wurde, absolvierte eine Ausbildung zum klassischen Bariton in Sacramento und Berlin. Sie war Mitglied des Opernstudios der Santa Fe Opera und Stipendiat der Deutschen Oper. In der Zeit ihres Engagements am Badischen Staatstheater Karlsruhe (Spielzeit 2013/2014) vollzog sie ihre Geschlechts-Transformation.“⁴⁶ Die „internationale Heldenbaritonistin“, wie sie sich selbst bezeichnet debütierte im September 2018 als Wotan am Theater Magdeburg und erfüllt sich damit eine Traumrolle. Sie verkörpert meist Männerrollen, was für sie auch kein Problem darstellt, denn „Lucia Lucas spent so long trying to play a boy/man in real life, she is adept at playing men and is always happy to play a man onstage (so long as she doesn't have to play one in real life). She welcomes the majority of her work to be masculine presenting and her personal life to remain personal.“⁴⁷ Es gibt jedoch auch Inszenierungen, in denen das Spiel mit den Geschlechterrollen, welches mit einer solchen Ausnahmestimme möglich ist, zelebriert wird. In der Wuppertaler Inszenierung von Prokofjews Märchenoper *Die Liebe zu den drei Orangen* des jungen Regisseurs Sebastian Welker, verkörpert Lucia Lucas modern und provokant den Magier Celio als Frau, in einem roten Abendkleid und mit schwarzen Seidenhandschuhen. Bernd Feuchtnner, ehemaliger Operndirektor in Salzburg und später auch Chefdramaturg in Karlsruhe, sagt, sie beherrsche „beide Rollen die Frau und den Mann. Eine Baritonistin sei eine große Chance für die Opernwelt.“⁴⁸ Da das Längenwachstum der Stimmlippen in der Pubertät abgeschlossen wird und sie durch die Gabe von Östrogenen nicht wieder schrumpfen, müssen Transfrauen, die eine „männliche“ Pubertät durchlebt haben, ihre

⁴⁵ Das Ensemble Capella Artemisia beschäftigt sich mit der Musik italienischer Nonnenklöster des späten 16. Und 17. Jahrhunderts; siehe auch www.capella-artemisio.com (letzter Zugriff 13.09.2018)

⁴⁶ Von Sychowski, 2017, S. 25

⁴⁷ Künstlerinnen-Homepage Lucia Lucas, <http://lucialucas.de/> (letzter Zugriff 21.09.2018)

⁴⁸ Vgl. Opitz, 2017

mittlere Sprechstimmlage durch logopädisches Training oder phoniatische OPs anheben. Bei Transmännern wachsen mit Beginn der Testosterongabe neben anderen Muskeln des Körpers auch die Stimmlippen, womit sich eine Stimmmutation in eine tiefere mittlere Sprechstimm- und ggf. Gesangslage einstellt. Dies erklärt, wieso Lucia Lucas ihre Baritonstimme auch nach der Transition behielt. Der Tenor Holden Madagame ist Transmann und sang vor der Testosterongabe als Mezzo-Sopran.⁴⁹ Der Kurzdokumentation des Independent ist zu entnehmen, dass der Umgang mit seinem Stimmwechsel kein einfaches Unterfangen war.

Dass es einen Zusammenhang zwischen Hormonspiegel und Kehlkopfgröße gibt, soll in dieser Arbeit nicht bestritten werden. Während es im Kindesalter noch keine signifikanten Unterschiede im Stimmumfang zwischen den Geschlechtern gibt, kommt es in der Pubertät zu Differenzierungen. Das bei männlichen Jugendlichen verstärkt ausgeschüttete Testosteron führt zu einem schnellen Wachstum des Kehlkopfs und damit zur Stimmmutation. Diese ist doch keinesfalls nur Jungen vorbehalten, sondern betrifft auch Mädchen, deren eventuell vorhandene Stimmkrisen deutlich weniger Beachtung finden, da die Veränderungen hier meist weniger auffallend sind. Die oft geäußerte Behauptung, dass die Jungenstimme während der Mutation um eine Oktave absinken würde, ist nicht empirisch belegt. Diese beobachtbaren Vorgänge sind jedoch kein Argument gegen den Konstruktionscharakter des Stimmgeschlechts. Hormonell ist keine eindeutige Zweigeschlechtlichkeit gegeben, da in jedem von uns dieselben Hormone in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen vorhanden sind. Je nach Ausprägung des Hormonprofils besitzt die einzelne Person mehr oder weniger Körperbehaarung, breitere oder schmalere Hüften und größere oder kleinere Kehlköpfe.⁵⁰ Die Bildung weiblicher oder männlicher Keimdrüsen erfordert eine Mindestmenge an Östrogen bzw. Testosteron, welches aber keinesfalls alle Eigenschaften bestimmt, die wir als Geschlechtsmerkmale bezeichnen.

⁴⁹ Vgl. Dokumentation des Independent über Holden Madagame, 2017, https://www.youtube.com/watch?time_continue=47&v=PTtk-DIJ22c (letzter Zugriff 21.09.2018)

⁵⁰ Vgl.: Grotjahn, 2010, S. 160f.

„Gene bzw. Chromosome sind keine Schalter, die, einmal angedreht, eine Frau oder einen Mann im umfassenden Sinne hervorbringen“⁵¹ Statistisch betrachtet, gibt es mehr Männer mit behaarter Brust und Frauen mit breiten Hüften, sowie Männer im statistischen Mittel tiefere Stimmen als Frauen haben. Im Umkehrschluss bedeutet das aber nicht, dass jede schmale Hüfte einem Mann und jede unbehaarte Brust einer Frau gehört. Auch aus dem Stimmumfang lässt sich nur mit begrenzter Wahrscheinlichkeit auf das *gender* der singenden Person schließen.

„Eine Stimme mit dem unteren Grenztönen E gehört wahrscheinlich einem erwachsenen Mann, aber bei einem unteren Grenztönen H können wir nur raten, ob wir es mit der Stimme eines Mannes oder einer Frau zu tun haben. Für die Stimme gilt dasselbe, wie für die Körpergröße oder die in biologistischen Theorien gern herangezogene Größe des Gehirns: Die Unterschiede zwischen zwei Männern – oder zwei Frauen – sind oft größer, als die zwischen einem Mann und einer Frau.“⁵²

So zeigen die genannten Beispiele beeindruckender Sänger*innen, dass gerade in den Übergangsbereichen eine Chance für besondere kulturelle Entdeckungen gibt.

3.2 Hohe und tiefe Stimmen in der historischen Gesangsforschung

Auch aus musikhistorischer Perspektive lässt sich die Zuordnung der hoch singenden Frauen und tief singenden Männer so nicht halten. Die Besetzung der Alt- und Sopranlage durch Kastraten war gängige Praxis. Diese Besetzungspraxis war jedoch nicht, wie weitläufig angenommen, auf einem Singverbot (dies galt strikt für die Kirche, in Theatern nur zeitweise und für bestimmte Regionen und wurde sooft unterlaufen, dass immer wieder neue Edikte zur Bekräftigung erlassen wurden⁵³) von Frauen begründet. Die Übereinstimmung von Rollengeschlecht und Geschlecht der*s Darsteller*in war keineswegs zu jeder Zeit eine Selbstverständlichkeit, zumal die

⁵¹ Villa, 2000, zit. nach Grotjahn, 2010, S. 160f.

⁵² Grotjahn, 2010, S. 161

⁵³ Vgl. Grotjahn, 2005, S.41

Stimmlage gerade in der Barockoper nicht als Zeichen für Geschlecht aufzufassen ist. Hohe Stimme symbolisiert hier Göttlichkeit, Status und Jugend.⁵⁴ Männlich besetzte Soprane und Alti stellten ebenso oft männliche Götter, Helden und Liebhaber wie Göttinnen und Königinnen dar. Als weiterer „Gegenbeweis“ der These des historischen Stimmgeschlechts gilt auch die Amme, die in der Barockoper häufig von einem Tenor verkörpert wird.⁵⁵ Dass es dieser Rolle nicht an Weiblichkeit, aber sehr wohl an Jugend und Status mangelt, stellt gut dar, dass die Höhe der Stimme in dieser Epoche nicht als Geschlechtsmarker begriffen wurde.

Auch in den Gesangs-Lehrschriften finden sich bis zum 18. Jahrhundert keine Einteilung in Männer- und Frauenstimmen. So ist zum Beispiel für Pier Francesco Tosi und auch seinen Übersetzer und Kommentator Johann Friedrich Agricola das Geschlecht lediglich in Kommentaren von Agricola über die unterschiedliche Mutation von Männer- und Frauenstimmen eine Erwähnung wert.⁵⁶

Im 19. Jahrhundert wird in den Lehrschriften teilweise noch auf die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis eingegangen, da die Erinnerung an Vertreter*innen abweichender Stimmfächer (Kastraten, *haute contres*, *contralti musici*) noch lebendig war, doch die Stimmklassifikation inzwischen auf Basis des Geschlechts vorgenommen werden. Sopranistinnen wie Maria Malibran und Guiditta Pasta, die ihre Laufbahn als *contralti* begannen, wurden für ihre umfangreiche Tiefe bewundert und als Wunder der Natur bezeichnet. In Hector Berlioz Instrumentationslehre gibt es auch einen Abschnitt über Singstimmen, indem er feststellt und differenziert:

„Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien: in die Männer- oder tiefe Stimmen und die Frauen- oder hohen Stimmen. Diese umfassen nicht die Stimmen der Frauen, sondern auch die Stimmen von Kindern beiderlei Geschlechtes und die Kastratenstimmen. [...] Ohne Zweifel hat diese regelmäßige Einteilung der vier am schärfsten ausgeprägten Menschenstimmen

⁵⁴ Klassen, 2003

⁵⁵ Celletti, 1989

⁵⁶ Agricola, 1757 zit. nach Grotjahn, 2005

etwas sehr Verführerisches. Leider muß ich aber gestehen, dass sie in mancher Hinsicht ungenügend und gefährlich ist, weil man sich einer großen Anzahl wertvoller Stimmen beraubt [...].“⁵⁷

Schon Berlioz nimmt also das strikte Kategorisieren zwar als nützlich, aber eben auch als defizitär und exkludierend wahr. Wertvolle, schöne, interessante Stimmen, die der Klassifikationen nicht entsprechen werden ausgegrenzt und höchsten als seltsame Sonderfälle betrachtet.

Woher kommt nun aber das seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vorhandene Bedürfnis nach einer geschlechtlich getrennten, am besten symmetrischen Stimmenklassifikation? Um 1800 findet ein grundlegender Wandel des gesellschaftlichen Geschlechterbildes statt. Während bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhundert das Paradigma des *one sex model* herrscht, welches Frauen quasi als defizitäre Männer betrachtet, setzt sich dann die Vorstellung einer Polarität der Geschlechter durch. Männer und Frauen unterscheiden sich grundlegend und ihre Unterschiedlichkeiten sind gegensätzlich und dabei ergänzen sie sich. Diese Trennung wird nicht nur auf Anatomie und Sexualverhalten sondern auch auf psychische Eigenschaften angewandt und es werden „Geschlechtscharaktere“ gebildet. Sie bestimmen die Zuweisung von gesellschaftlicher Funktion, Tätigkeitsbereichen und Handlungsmöglichkeiten für die Geschlechter. Es wird als Gebot der Vernunft gesehen sich diesen Zuweisungen unterzuordnen. Gegenteiliges Handeln, Denken, Begehren wird als naturwidriges Verhalten angesehen.⁵⁸ Dieses mentale Modell ist in seinen Grundzügen bis heute erfolgreich und formt unser Alltagverständnis von Geschlecht. Die gesellschaftlichen und privaten Verhältnisse zwischen den Geschlechtern werden scheinbar plausibel erklärt und „das Prinzip der einander ergänzenden Charaktereigenschaften lässt sich als Strukturprinzip auf viele Aspekte und Bereiche des Lebens übertragen – bis hin zur Sonatenform und zur Singstimme“.⁵⁹ Statt graduelle Unterschiede aufgrund anatomischer Gegebenheiten der Stimmorgane anzunehmen

⁵⁷ Berlioz, 1904, S. 202 f.

⁵⁸ Vgl.: Lanqueur, 1992

⁵⁹ Grotjahn, 2010, S. 163

(tendenziell erreichen Männer tiefere Töne als Frauen, welche dafür oft einen leichteren Zugang zur Höhe haben), werden dichotome Stimmgeschlechter konstruiert: Männer singen tief und Frauen singen hoch und die Geschlechter ergänzen sich im Oktavabstand.

Der Paradigmenwechsel im Geschlechterverständnis könnte (neben moralischen Bedenken) ein entscheidender Grund für das Verschwinden der Kastraten aus dem Gesangsleben sein. Gernot Gruber untersucht in seiner Dissertation anhand historischer Quellen, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmende Kastratenkritik.⁶⁰ Gruber ordnet diese nicht in den Kontext des Geschlechterdiskurses der Zeit ein, aber viele der seiner Untersuchung präsentierten Zitate zeigen deutlich auf, dass vor allem der uneindeutige Geschlechtscharakter der Kastraten als problematisch empfunden wird. Die Sänger werden als „unförmige, ausgestopfte, bleiche Fleischklötze, nicht Mann, nicht Weib [...]“⁶¹ bezeichnet. Sogar Schilderungen über Übelkeitsanfälle⁶² und Ekelgefühle⁶³ nach einem Konzert des Kastraten Velutti werden von Gruber erfasst. Richard Wagners Kindheitserinnerungen an Begegnungen mit dem Sopranisten Sassaroli begründen für ihn das Symbol des Kastraten als die Perversität der italienischen Oper:

„Der italienische Sopransänger, ein ungeheurer, rundbäuchiger Koloß, entsetzte mich durch seine hohe Weiberstimme, seine erstaunliche Volubilität im Sprechen und sein kreischendes stets bereites Lachen. Trotz seiner großen Gutmütigkeit und Beliebtheit namentlich auch in meiner Familie, war dieser Mensch mir gespenstisch widerwärtig; italienisch sprechen und singen hören, erschien mir als das Teufelswerk dieser Spukmaschine, und als ich infolge des Mißgeschicks meiner armen Schwester noch häufig von italienischen Intrigen und Kabalen sprechen hörte, begründete sich in mir ein so starker Widerwille

⁶⁰ Vgl. Gruber, 1982

⁶¹ Pezzl, 1782, S. 150, zit. nach Gruber, 1982

⁶² Grillpanzer, Franz: Tagebucheintrag vom 29. November 1810, zit. nach Gruber, 1982

⁶³ Mendelssohn Bartholdy, Felix: Brief an Eduard Devrient, 1892, zit. nach Gruber, 1982

gegen dieses Element, daß ich noch in spätesten Zeiten mich entsinne, bis zu leidenschaftlicher Abneigung dadurch verführt worden zu sein.“⁶⁴

Auf der anderen Seite wurde der Rückgang des Kastratentums auch betrauert. So bedauerte Rossini in einem Gespräch mit Wagner, dass durch das Aussterben der Kastraten, die Gesangkunst verfällt:

„Man kann sich keine Vorstellung machen von dem Reiz der Stimme und der vollendeten Virtuosität, die – mangels eines gewissen Etwas – diese braven Leute (= die Kastraten, die Autorin) als wohltätigen Ausgleich besaßen, sie waren auch unvergleichliche Gesangslehrer... So verschwanden die Kastraten, und die Sitte des Verschneidens hörte auf. Darin aber lag die Ursache des unaufhaltsamen Verfalls der Gesangkunst...“⁶⁵

3.3 Tenor und Alt im gleichen Jagdrevier

Nachdem Kastraten und auch contralti musico (also sehr tiefe Frauenstimme, die für eine kurze Zeit Mitte des 19. Jahrhunderts die Kastraten in den Rollen der Liebhaber und Helden ablösten, jedoch wegen ihres Klanges als für weibliche Rollen zu „männlich“ empfunden wurden) verschwanden, wurde im Laufe der folgende Jahrzehnte der Überschneidungsbereich zwischen den Stimmen immer mehr klanglich nach Geschlecht differenziert, sodass keine Verwechslungsgefahr des Geschlechtes droht.

Besonders die Stimmgattungen Tenor und Alt waren von dieser Entwicklung betroffen. Im klassischen Belcanto wurde der Einsatz des Falsetts für Geläufigkeit und leichte Höhe genutzt. Bis weit in das 19. Jahrhundert finden sich in Oper und Oratorium Tenorpartien, die heute aufgrund ihrer halsbrecherischen Koloraturen als fast unaufführbar gelten, obwohl sie für Koloratursoprane (entsprechend transponiert) durchaus als singbar anzusehen sind. Rossini komponierte diese Partien für das Stimmfach des *tenorino* – die französische Entsprechung ist der *haute contre* – der sich durch ein

⁶⁴ Wagner, 1963, S. 35

⁶⁵ Keitel, Neuner, 1992, S. 222f.

randschwingbetontes, leichtes Falsett und damit weniger durch Kraft denn durch große Höhe, Leichtigkeit und Beweglichkeit auszeichnet.⁶⁶ Obwohl noch bis in das frühere 20. Jahrhundert diese Praxis vor allem bei französischen und englischen Sängern ausgeübt wurde und auch auf historischen Tonaufnahmen dokumentiert ist, wird diese Art der Stimmbehandlung inzwischen quasi vollständig tabuisiert und höchstens im Popgesang eingesetzt.

Um 1900 kam dieser Stimmklang, den man heute wohl als „weiblich“ bezeichnen würde, verstärkt in Verruf. Der Gesangspädagoge Luigi Parisotti wertet das Falsett als „unmanly little whining trick, for which there is not the least justification, and to which no self-respecting and thoroughly capable vocalist should ever lower himself“⁶⁷ ab. Der neue Tenor-Gesangstil geht von der französischen Grand Opéra und dem Sänger Gilbert-Louis Duprez (1806-1896) aus, der als „Erfinder“ des „ut de poitrine“ also des aus der Bruststimme gesungenen c“ gilt. Diese Technik präsentierte er als Arnold in Rossinis *Guillaume Tell* 1837 dem Publikum der Pariser Oper. Es bildet sich ein neues Ideal von dramatischem Gesang heraus, dass die Mitführung der Bruststimme in die oberen Lagen verlangt. Friedrich Wieck sieht sich in *Clavier und Gesang* dazu gezwungen das verschwindende Stimmideal des Belcanto zu verteidigen:

„Hier nehme ich Gelegenheit, des allgemeinen Vorurtheils zu gedenken: ‚Der Tenor müsse die Bruststimme so weit als möglich hinauftreiben‘ – das sei das Schönste. – Es giebt sehr wenige Beispiele, dass solche Tenoristen dieses falsche Verfahren nicht mit dem baldigen Verlust der Stimme bezahlen müßten. [...] Die Ausbildung des Falsets und das mögliche Hinunterführen desselben bis in das Brustregister ist für den Tenoristen, der seine Stimme erhalten und in der Höhe nicht abschreiben will, dem das piano immer zu Gebote stehen soll und der sich die nöthige Coloratur und Leichtigkeit wie Eleganz und Geschmeidigkeit

⁶⁶ Vgl. Grotjahn, 2005, S. 47ff.

⁶⁷ Parisotti, 1911, S. 70

aneignen muß, - eben so unerlässlich wie für den Sopran der Gebrauch der Kopfstimme“⁶⁸

Interessanterweise wird diese Stimmbehandlung heute eher der „Frauenstimme“ zugeschrieben. Julius Stockhausen, der im Anschluss an Manuel Garcia die Theorie der drei Stimmregister (Brust-, Mittel-, Kopfregister bei ihm Bruststimme, Falset und Kopfstimme) vorstellt, bestimmt, dass Männer „gewöhnlich“ nur zwei dieser drei Register nutzen würden. Nur im absoluten Ausnahmefall dürften sogar Tenoristen die Kopfstimme anwenden. Dass diese Feststellung mit Gender-Konnotation und einer gehörigen Portion Misogynie zu lesen ist, geht aus der entsprechenden Fußnote hervor:

„Männerchöre, deren erster Tenor ‚fistuliert‘, d.h. mit Kopfstimme singt, sind mangelhaft geschulte Chöre. Der Vortrag bekommt oft einen kindischen, ja weibischen Ausdruck, wenn der Tenor nicht im Falset (Mittelstimme) die Höhe erreichen lernt.“⁶⁹

Auch Franziska Martienßen-Lohmann bemüht sich um den Nachweis, dass es sich bei der „Fistel“ um einen fehlerhaften, unkünstlerischen Gebrauch der männlichen Singstimme handle. Es handle sich bei ihr um „Betrug im Piano benutzt wie zur Vortäuschung echter Tenorhöhe“.⁷⁰ Es sei „ausgemachte Grenzschmuggelei“,⁷¹ denn mit „gesunder männlicher Stimmfunktion oder mit wirklicher Gesangkunst haben solche Seiltänze auf dem Stimmband herzlich wenig zu tun.“⁷² Die Umfangserweiterung, die mit der Nutzung des Falsetts einhergeht, ist für Martienßen-Lohmann nicht als gewinnbringend einzustufen: „Für den ahnungslosen Hörer ist es imponierend, von einem etwaigen Stimmumfang von rund vier Oktaven bei der ‚Männerstimme‘ zu hören oder zu lesen.“⁷³ Der Stimme wird die Männlichkeit abgesprochen und die Formulierung

⁶⁸ Wieck, 1853, S. 103

⁶⁹ Stockhausen, 1918, S. 12

⁷⁰ Martienßen-Lohmann, 1956, S. 104

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd. 106f.

impliziert, dass Laien von den Erzählungen des Stimmumfangs zwar beeindruckt sein mögen, aber Gesangsexperten eine Stimme mit derartigem Umfang nicht als Männerstimme einstufen, da ein „weiblicher“ Klang verwendet wird, um diesen zu erzeugen.

Die Verwendung des tenoralen Falsetts wird in den gesangspädagogischen Schriften des 20. Jahrhunderts oft mit der Verwendung des isolierten Brustregisters durch die Frauenstimme gleichgesetzt. Viktor Fuchs behandelt „Brusttöne bei Frauen-, Falsettöne bei Männerstimme“ sogar im gleichen Kapitel und markiert ihre Klangfarben je mit den gegengeschlechtlichen Attributen. Das weibliche Brustregister erinnere „mehr an eine Männerstimme, als an eine Frauenstimme“, während das Fistel- oder Falsettregister „immer unmännlich“ klinge. Das Falsett betrachtet auch Fuchs als „nicht natürlich, sondern falsche Weise“ der Stimmbenutzung und das Brustregister wird oberhalb der naturgegebenen Grenze als „gefährlich“ bezeichnet.⁷⁴ Die als unschön und auch unphysiologisch bezeichnete Registerbenutzungen werden als Paradebeispiele für die dichotomen (stimmlichen) Geschlechtscharaktere benutzt.

Um die Jahrhundertwende ist diese Kritik so noch nicht festzustellen. Das Tenorfalsett ist schon als unerwünscht markiert, aber die Bruststimmnutzung bei Frauenstimmen wird, beispielsweise bei Stockhausen noch als Normalfall und sogar als wichtiges vokales Ausdrucksmittel betrachtet. Der schnelle Wechsel und bewusste Einsatz der Register ist Standardübungsprogramm von Gesangsschülerinnen. Das Ideal des Registerausgleichs galt noch nicht und die verschiedenen Klangfarben wurden bewusst als Kontrast in Oper, Lied und Oratorium eingesetzt. Historische Aufnahmen von Dame Clara Ellen Butt (1872-1936)⁷⁵ oder Sigrid Onégin (1889-1943) zeigen dies deutlich. Onégin musste sich jedoch schon zu Lebzeiten der Kritik aussetzen nicht „weiblich“ genug zu klingen „Brustige Mannstöne“ zu produzieren.⁷⁶ Paul Bruhns veröffentlicht 1906 eine Schrift namens *Das Problem der Kontraaltstimme*, welches gut dokumentiert, dass die

⁷⁴ Fuchs, 1967, 115ff. und 119f.

⁷⁵ Vgl. z.B.: https://www.youtube.com/watch?v=XX4fEC_zwck (Clara Butt - Ombra mai fu/Xerxes/Händel – 1917) / Recorded: 1917 Letzter Zugriff 21.09.2018

⁷⁶ Vgl. Penzoldt, 1953

Geschlechtscharaktere der Stimmen inzwischen sehr bedeutsam sind und Abweichungen als unästhetisch (mit einer wenig charmanten Prise Homophobie gewürzt) empfunden werden. „Offener, ordinärer Brustton“ gehört für ihn in den Bereich von Tingeltangel, Varieté und Posse, denn „mit der wahren Kunst des Gesanges hat dieses Klanggepräge nichts gemein“. In diesem Klang seien:

„weder höhere Erotik noch sinnliche Sexualität – beide Momente spielen besonders im Gesang der Frau eine bedeutsame, suggestive, fast mysteriöse Rolle – zu entdecken. Der bewusst nachgeahmte forcierte männliche Klang löst vielmehr in sensiblen Männern gegentheilige Gefühle aus, er vermag uns nicht in die Sphäre höherer Erotik und reinsten musikalischen Pathos zu erheben“⁷⁷

Dass Männer etwa „männlich“ klingende Töne „aus Versehen“ als schön, angenehm oder sogar erotisch empfinden stellt eine Abnormität dar.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzt sich dann auch weitgehend die Auffassung durch, dass der Einsatz der weiblichen Bruststimme stimmgefährdend und schädlich sei. Dieser Entwicklung dürfte maßgeblich auch auf Franziska Martienßen-Lohmann zurückgehen, die die Parallelkonstruktion männliche Fistel – weibliche Bruststimme klar darlegt. Während die männliche Falsettstimme (wie oben dargelegt) als „weiblich“ konnotiert wird, werden der weiblichen Bruststimme „männliche“ Attribute zugeschrieben.

„Bei Frauenstimmen geschieht übrigens eine ähnliche ‚Umfangserweiterung‘ ganz umgekehrt durch Brutalisierung der Tiefe und damit der Bruststimmfunktion, sofern diese anlagemäßig willig vorhanden ist und geschmacksmäßig sich der rohen Vergewaltigung durch den Dreimännerklang unterordnet.“⁷⁸

⁷⁷ Bruhns, 1906, S. 71, zit. nach Grotjahn, 2005

⁷⁸ Martienßen-Lohmann, 1956, S. 107

Schon die Wahl der Sprache (brutal, Vergewaltigung, roh) deutet darauf hin, dass Martienßen-Lohmann diese Stimmfunktion als absolut unnatürlich einordnet. In *Berufung und Bewährung des Opernsängers* argumentiert sie auch klar stimmhygienisch, dass der „Gebrauch von unkontrollierten und ungemischten Brustklängen bei dickem Orchester [...] sich mörderisch auf die Stimme auswirken“ kann. Besonders gefährlich: „Benutzen der sogenannten Dreimännertöne der Tiefe, die der rohen Bruststimme angehören und daher Gift sind“. Auch das Altern sei ein „fortschreitende[r] ‚Vermännlichungsvorgang‘ der Frauenstimme“, bei dem die Bruststimme „ihre Herrschaft im weiblichen Stimmorgan“ anstrebt und schon „manche herrlich üppige, hinreißende Stimme im Laufe kurzer Zeit zertrümmert“⁷⁹ habe. Auch hier spart Martienßen-Lohmann nicht mit gewaltvoller Sprache, um das Ausmaß der Gefahr zu veranschaulichen. Das Narrativ der Gefährlichkeit des Bruststimmeinsatzes ist auch heute noch bekannt, wo das *belting* des Musical-Gesangs und Popgesang von vielen klassischen Gesangspädagog*innen noch immer kritisch beäugt wird. Wenn also heutzutage Bedauern darüber ausgedrückt wird, dass es keine „echten“ Kontraaltistinnen mehr gäbe, können wir das ebenso auf die Konstruktion der Stimmgeschlechter zurückführen.

Der Prozess des Wandels des gesellschaftlichen Geschlechterverständnisses beginnt um 1800 und kommt im Verlauf des 20. Jahrhunderts zum Abschluss. Er stößt die klangliche Differenzierung des gemeinsam genutzten Tonhöhenbereich von Männer- und Frauenstimmen an.

„Indem die Töne der eingestrichenen Oktave mit geschlechtsspezifischen Klangfarben versehen werden, werden sie zum Indikator für das Geschlecht, zu einem durch die westliche Kunstmusik konstruierten sekundären Geschlechtsmerkmal. Dabei gehen beiden Geschlechtern bestimmte vokale Ausdrucksmöglichkeiten verloren: Der Männerstimme die Weichheit,

⁷⁹ Martienßen-Lohmann, 1943, S. 49, 54 und 95

Leichtigkeit und Lieblichkeit des Falsetts, der Frauenstimme die Kraft, das Gewicht und der ‚heldische‘ Charakter der Bruststimme.“⁸⁰

Das Bedürfnis nach dichotomen, abgrenzbaren und sich ergänzenden Stimmgeschlechtern schränkt unsere Ausdrucksmöglichkeiten ein und führt zur Verarmung der Stimmlandschaft, die sich erst im Laufe der letzten Jahrhunderte durchgesetzt hat.

3. Gendersensible Gesangspädagogik

Es stellt sich nun die Frage, was die obenstehenden theoretischen Erkenntnisse für die Arbeit als Gesangspädagog*in bedeuten. Jede Stimme ist einzigartig, sie ist ein wichtiger Teil der Persönlichkeit eines Menschen. Diese grundsätzliche Annahme hegen sehr viele, wenn nicht alle Gesangspädagog*innen. Die starren Kategorisierungen, welche die gesangspädagogische Literatur vornimmt, erkennt aber die Vielfältigkeit der Stimmausdrücke, die uns im pädagogischen Handeln alltäglich begegnen und die einer spezifischen gendersensiblen (Gesangs-)Pädagogik bedürfen.

3.1 Überblick: Geschlechts- bzw. gendersensibler Pädagogik

Es existieren verschiedene Herangehensweisen an das Feld der geschlechts- bzw. gendersensiblen Pädagogik in seiner Breite. Auf der einen Seite ist eine Bewegung der monoedukativen Ansätze und Konzepte zu beobachten, die Mädchen und Jungen getrennt unterrichtet, damit auf mögliche Unterschiede im Lernen eingegangen werden kann. Hier wird häufig argumentiert, dass Jungen, durch „zu viel“ Mädchenförderung zu Bildungsverlierern werden.⁸¹ Deutlich mehr Mädchen als Jungen legen demnach die allgemeine Hochschulreife ab.⁸² Dieser Fakt scheint diese Argumentation erstmal zu bestätigen. Jedoch schmilzt dieser vermeidliche Bildungsvorsprung der Frauen zusammen, je höher die Karriereleiter erreicht wird. In den 160 Unternehmen der Börsenindizes Dax, MDax, SDax und TecDax gibt es 2018 insgesamt 50 Frauen im

⁸⁰ Grotjahn, 2005, S. 55

⁸¹ Vgl. Schnerring, Verlan, 2014

⁸² Vgl. Blossfeld et al., 2009

Vorstand. Ihnen sitzen insgesamt 636 Männer gegenüber. Das ist ein Frauenanteil von 7,3%. Nach wie vor sind 73 Prozent der Vorstandsorgane ausschließlich mit Männern besetzt. Lediglich in 27 Prozent der Unternehmen sitzt mindestens eine Managerin.⁸³ Von Jungen als Bildungsverlierer im koedukativen Bildungsbereich kann man also eigentlich nicht sprechen, zumal auch Daten der PISA-Studie für den Schulalltag bei genauerer Betrachtung nicht mit dieser These übereinstimmen. Die Nachanalysen von PISA-Daten „für Länder, die sowohl koedukativen als auch monoedukativen Unterricht anbieten, haben gezeigt, dass etwaige Geschlechtsunterschiede bei Berücksichtigung des Sozialstatus fast völlig verschwinden.“⁸⁴ Kritiker*innen der Monoedukation gehen davon aus, dass getrenntes Unterrichten Geschlechtsstereotype eher verstärke und damit Sexismus und unterschiedliche Karrieremöglichkeiten für Mädchen und Jungen nur fördere.⁸⁵

Auf der anderen Seite stehen dekonstruktivistische Konzepte, die davon ausgehen, dass alle Kinder möglichst „klischeefrei“ aufwachsen und Bildung erfahren sollten. Eltern, Sorgeberechtigte, Erzieher*innen und Lehrpersonal arbeiten daran eigene internalisierte Geschlechterstereotypen zu reflektieren und einzuordnen, um Kindern ein möglichst offenes Umfeld zu bieten und eine inklusive Lernumgebung unabhängig von deren Geschlecht (und natürlich auch Herkunft, Hautfarbe, Gesundheit) zu schaffen.

Diese Art von gendersensibler Pädagogik biete Wahlfreiheit, denn das Kind kann im alltäglichen Tun selbst herausfinden, womit es gerne spielt, mit wem es gerne Zeit verbringt, ohne dass Erwachsene vorher festlegen, was es aufgrund seines Geschlechtes wohl gerne mag oder besser kann. Die gendersensible Pädagogik biete Orientierung in einer dichotomen Geschlechtskultur, deren vermeidliche Eindeutigkeit immer wieder durch die Lebenswelt in Frage gestellt wird (Werbung vermittelt, dass Puppen nur für Mädchen seien, der Bruder bekommt aber doch eine, Erwachsene sagen, Frauen

⁸³ Vgl. *Mixed Leadership Barometer* der Ernst & Young GmbH Wirtschaftsprüfungsgesellschaft, 2018 [https://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/ey-mixed-leadership-barometer-januar-2018/\\$FILE/ey-mixed-leadership-barometer-januar-2018.pdf](https://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/ey-mixed-leadership-barometer-januar-2018/$FILE/ey-mixed-leadership-barometer-januar-2018.pdf) (letzter Zugriff: 23.09.2018)

⁸⁴ Spiel, 2011 zit. nach Schnerring, Verlan, 2014

⁸⁵ Halpern et al., 2011

könnten sich besser um Kinder kümmern und Männer seien besser in technischen Berufen, in der Kita arbeitet aber männliche Erzieher und Mama ist Ingenieurin). Eine gendersensible Pädagogik greift solche Widersprüche mit Kindern auf und hilft ihnen, Rollenbilder zu entwickeln, in denen auch komplexere Lebensentwürfe ihren Platz haben. Das Selbstbewusstsein wird gefördert, denn Erwachsene ermöglichen dem Kind, eigenen Interessen nachzugehen, ohne diese in "typisch-untypisch" einzuordnen. So kann das Kind wichtige Erfahrungen machen und erfährt, dass seine Wünsche und Bedürfnisse anerkannt und wertgeschätzt werden. Ein Kind, das erfährt, dass geschlechtergrenzen-überschreitende Interessen und Verhaltensweisen nicht zur Ausgrenzung führen, kann sich auch in anderen, schwierigen Lebenslagen besser behaupten und lernt außerdem Toleranz und Aufgeschlossenheit anderen Lebensentwürfen gegenüber.⁸⁶

Die Grundgedanken der gendersensiblen Pädagogik sind dabei vornehmlich für Schulen und Kindertagesstätten gedacht. Doch auch für die Einzelbetreuung im Gesangunterricht können wir diese Denkweise nutzen, um eine gute Lernerfahrung für all unsere Schüler*innen zu gestalten.

3.2 Konkrete Ausgangspunkte im Lehrwerk und Fazit

So sehr die Lehrwerke der Gesangspädagog*innen von Binarität und konstruiertem Stimmgeschlecht bestimmt sind, finden sich in ihnen dennoch Inhalte, die wir als Ausgangspunkte für eine gendersensible und inklusive Pädagogik nutzen können.

Der Ansatz von Husler und Rodd-Marling, der „die große Mehrzahl der heutigen Menschen [...]“ einfach als „*verhinderte* Sänger“ betrachtet, deren Gesangsmechanismus mithilfe der*s Stimmerzieher*in gleichsam aufgeschlossen werden muss, ist in seinem Grundsatz sehr inklusiv gedacht.

„Stimmbilden ist Re-generieren, ist Zurückbringen des sängerischen Organes in seinen naturgewollten Zustand, Ausheilung des phonasthenischen Gepräges,

⁸⁶ Vgl.: Schnerring, Verlan, 2014

also eigentlich: Verarztung. Stimmbilden, als solches [...] ist mehr Therapie, als etwas anderes.“⁸⁷

Außerdem befinden Husler und Rodd-Marling: „Nichts kann dem Organ von außen her zugefügt, was es auch zu erstreben gilt, muß aus ihm hervorgeholt werden. Hier hat alles nur zu geschehen aus sich heraus.“⁸⁸ (Fast) jeder Mensch kann singen. Unsere Gesellschaft hat es nur verlernt. Die individuelle Stimme kann nicht von Gesangspädagog*in eingegeben werden, nicht von Stimmvorbildern abgenommen werden. Sie muss in den Singenden gefunden werden. Der*die Gesangspädagog*in kann mit seinem*ihrem Wissen nur Hilfestellung geben und die Suche nach der eigenen Stimme anleiten. Das Finden der eigenen (Sing-) Stimme, kann besonders für Mitglieder marginalisierter Gruppen sehr heilsam sein und empowernd wirken. Das Singen schafft einen Ausdruck der inneren Gefühlswelt.

Die Klassifizierung der Stimmen in Männer- und Frauenstimmen, aber auch das kleinteiligere „Label“-Bedürfnis (Sopran oder Mezzo, Hoher Bariton oder Tenor, lyrisch oder dramatisch, Soubrette oder lyrischer Sopran, Lyrischer Tenor oder Buffo, usw.) schränkt das Singen und auch das Unterrichten ein, da das individuelle Timbre, der individuelle Stimmumfang, die individuelle Persönlichkeit ständig eine bewusste oder unbewusste Kategorisierung und damit auch Beurteilung erfährt. Es ist so eigentlich gar nicht möglich der einzelnen Stimme unvoreingenommen zu begegnen, um ihr die bestmögliche Behandlung zukommen zu lassen.

Das Wissen um die physiologischen Vorgänge der Stimmerzeugung ist dabei die wichtigste Voraussetzung für gutes Unterrichten.

„Singen kann man nicht allein deshalb lehren, weil man selbst singt oder singen kann, sondern nur dann, wenn man um die bei diesem äußerst komplizierten funktionellen Prozess herrschende Bedingung und Gesetzmäßigkeiten *weiß*. Eine Frau, die Kinder geboren hat, ist schließlich durchaus noch nicht als Hebamme

⁸⁷ Husler, Rodd-Marling, 1965, S. 16

⁸⁸ Ebd. S. 17

qualifiziert, geringste Abweichungen von der Erfahrung des eigenen Gebärens würden zu nicht verantwortbarem Handeln an anderen führen. Das trifft im gleichen Maß auf den Vorgang des Singens zu, bei dem schließlich Einfluss auf die Tätigkeit von Organen genommen wird und damit Eingriffe in die Körperlichkeit eines Menschen verbunden sind“⁸⁹

Michael Pezenburg plädiert völlig zurecht für ein Unterrichten, dass auf mehr als eigener Erfahrung beruht. In meinem Verständnis sollten hier aber auch bis jetzt nicht mitgedachte Personen, wie Transidentitäre oder Intergeschlechtliche eingeschlossen werden. Mit deren „Stimmbiografien“, der funktionellen Arbeitsweise der Stimmen und ihren Besonderheiten sollten wir uns beschäftigen und dieses Wissen in unseren Erfahrungsschatz aufnehmen, um einen guten Umgang mit diesen Stimmen gewährleisten zu können. Auch Stimmen, die nicht in die bekannten Klassifikationen geordnet werden können, verdienen unsere volle fachliche Kompetenz und Aufmerksamkeit. Hier braucht es Aufgeschlossenheit, achtsame Kommunikation und empathische Zusammenarbeit mit den betreffenden Personen.

Paul Lohmann warnt im Vorwort zu *Stimmfehler. Stimmberatung* vor blinder Übernahme von Meinungen und Konzepten.

„Ich rate niemandem, im Gesangsfach irgend etwas unbesehen zu übernehmen: ich warne vor jedem Arbeitssystem, das nicht auf Selberdenken und -finden ruht. Gerade auf unserem Gebiete mit seinen widersprechenden Meinungen muß jeder sein eigener Kolumbus für seine Anschauungswelt sein.“⁹⁰

Sicher hat Lohmann diesen Satz nicht in Bezug auf eine geschlechtergerechte Pädagogik gedacht. Und dennoch kann er helfen bewährte aber einschränkende Ordnungssysteme zu hinterfragen, deren Konstruktionsprozess ich aufzuzeigen versucht habe.

⁸⁹ Pezenburg, 2007, S. 8

⁹⁰ Lohmann, 1938, S. 12

Zusammenfassend lässt sich festhalten: eine Gesangspädagogik, die den individuellen Menschen, seine Stimmbiografie, seine Ambition und das Aufschließen seiner eigenen Stimme in den Blick nimmt und dies „unabhängig von der Herkunft und der ethnischen Zugehörigkeit, des Geschlechts, des Alters, der sexuellen Identität, einer Behinderung oder der Religion und Weltanschauung“⁹¹ tut, erscheint erstrebenswert. Die vielen „wegkonstruierten“ Stimmfarben und -umfänge sollten wieder ins Gehör von Pädagog*innen und Publikum gelangen und ihnen sollte Wertschätzung entgegengebracht werden. Von Gesangsunterricht, der eine achtsame Sprache in den Blick nimmt, ein klischee- und diskriminierungsfreies Lernumfeld und einen geschützten Raum bietet und alle Stimmen einlädt einen gesunden Umgang mit dem Stimmsystem zu finden, können viele Menschen profitieren.

⁹¹ Gesetz über die Hochschulen und das Universitätsklinikum Schleswig-Holstein (Hochschulgesetz - HSG) in der Fassung vom 5. Februar 2016, §3 (5)

Literaturverzeichnis

Abdul-Hussain, Surur: *Geschlecht und Gender*. Veröffentlicht auf der Website erwachsenenbildung.at des Österreichischen Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung, 2006; aktualisiert und ergänzt 2014, Weblink: https://erwachsenenbildung.at/themen/gender_mainstreaming/theoretische_hintergruende/geschlecht_und_gender.php#weitere_infos (letzter Zugriff 23.09.2018)

Aichberger, Muriel: *Tuntige Ästhetik – Performativer Widerstand*. Veröffentlicht auf der Website des Gunda-Werner-Institut für Feminismus und Geschlechterdemokratie der Heinrich-Böll-Stiftung, 2018, Weblink: <https://www.gwi-boell.de/de/2018/06/07/tuntige-aesthetik-performativer-widerstand> (letzter Zugriff: 12.09.2018)

Berlioz, Hector: *Große Instrumentationslehre. Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst*. hg. von Felix Weingartner, Leipzig, 1904 (Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe 10)

Blossfeld, Hans-Peter; Bos, Wilfried; Lenzen, Dieter; Hannover, Bettina; Müller-Böling, Detlef; Prenzel, Manfred; Wößmann, Ludger: *Geschlechterdifferenzen im Bildungssystem – die Bundesländer im Vergleich. Fakten und Daten zum Jahresgutachten 2009*. hg. vom Aktionsrat Bildung, Oberhaching-München 2009

Bruhns, Paul: *Das Problem der Kontraaltstimme*. Berlin 1906

Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London 1990

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Berlin 1991

Celetti, Rodolfo: *Voce di tenore*. Gennaio, 1989

Garcia, Manuel: *Traité complet de l'art du chant*. Paris 1847, Nachdruck Genf, 1985

Fuchs, Viktor: *Die Kunst des Singens. Musizieren mit der eigenen Stimme. Mit einem Vorwort von Lauritz Melchior*. Kassel 1967

- Grotjahn, Rebecca: „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess in: *Puppen/Huren/Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. S. 34- 57, Schliengen 2005
- Grotjahn, Rebecca: *Das Geschlecht der Stimme*. In: Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven. hg. von Grotjahn, Rebecca; Vogt, Sabine, S. 158-169, Laaber 2010
- Gruber, Gerold W.: *Der Niedergang des Kastratentums. Eine Untersuchung der bürgerlichen Kritik an der höfischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, aufgezeigt am Beispiel der Kritik am Kastratentum – mit einem Versuch einer objektiven Klassifikation der Kastratenstimme*. Dissertation Universität Wien, 1982 (masch.)
- Haas, Ann; Rodgers, Phillip; Herman, Jody: *Suicide Attempts among Transgender and Gender Non-Conforming Adults. Findings oft the national transgender discrimination survey*. Los Angeles, 2014
- Habermann, Günther: *Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene*. Stuttgart, 1978
- Halpern, Diane F; Eliot, Lise; Bigler, Rebecca S.; Fabes, Richard A.; Hanish, Laura D.; Hyde, Janet; Liben, Lynn S., Martin, Carol L.: *The Pseudoscience of Single-Sex Schooling*. Science 23, 09/2011
- Hauskeller, Christine: Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter (1990). In: *Geschichte des politischen Denkens. Das 20 Jahrhundert*, hg. von Manfred Brocker, S. 741-756 Berlin 2018
- Herbst, Christian T.; Hertegard, Stellan; Zangger-Borch, Daniel; Lindestad, Per-Åke: Freddie Mercury—acoustic analysis of speaking fundamental frequency, vibrato, and subharmonics in: *Logopedics Phoniatics Vocology* 42:1, S. 29-38, 2017
DOI: [10.3109/14015439.2016.1156737](https://doi.org/10.3109/14015439.2016.1156737)
- Husler, Frederick, Rodd-Marling, Yvonne: *Singen. Die physische Natur des Stimmorgans. Anleitung zum Aufschließen der Singstimme*. Mainz 1965

- Kann, L.; Olsen, EO; McManus, T.; et al.: *Sexual Identity, Sex of Sexual Contacts, and Health-Related Behaviors Among Students in Grades 9–12 — United States and Selected Sites*, 2015. MMWR Surveill Summ, 2016
DOI: <http://dx.doi.org/10.15585/mmwr.ss6509a1>
- Keitel, Wilhelm; Neuner, Dominik: *Gioachino Rossini*. München 1992
- Kilian, Evelin: Ein folgenreicher Paradigmenwechsel. Zwanzig Jahre Judith Butler. In: *Feminisms Revisited*. Freiburger GeschlechterStudien Heft 24, S. 95-108, Leverkusen-Opladen 2010
- Klassen, Janina: Xerxes. König von Persien – Sopran. Aspekte von Gender Studies in Musik und Musikwissenschaft in: *Musik. Frau. Sprache. Interdisziplinäre Frauen- und Genderforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover*. hg. von der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Kathrin Beyer und Annette Kreutzinger-Herr, (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik), S. 27-34, Herbolzheim 2003S
- Klöppel, Ulrike: *XXOXY ungelöst. Die medizinisch-psychologische Problematisierung uneindeutigen Geschlechts und Trans-/Formierungen der Kategorie Geschlecht von der Zeit der Aufklärung bis in die Gegenwart*. Bielefeld 2010
- Lanqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main, 1992
- Lohmann, Paul: *Stimmfehler. Stimmbehandlung*. Mainz 1938
- Martienßen-Lohmann, Franziska: *Berufung und Bewährung des Opernsängers*, Mainz 1943
- Martienßen-Lohmann, Franziska: *Der wissende Sänger. Gesangslexikon in Skizzen*. Zürich 1965
- Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen: *Bildungsgrundsätze für Kinder von 0 bis 10 Jahren in Kindertagesbetreuung und Schulen im Primarbereich*, Freiburg im Breisgau 2016
- Money, J. Ehrhardt: *Männlich – Weiblich: Die Entstehung der Geschlechtsunterschiede*. Reinbek bei Hamburg 1975 [engl. 1972]

- Nadoleczny, Max: *Untersuchungen über den Kunstgesang. I. Atem- und Körperbewegungen*. Berlin 1923
- Opitz, Barbara: *Die Opernsängerin, die im dunklen Bariton singt*. Artikel veröffentlicht auf stern.de, 30. Juli 2017
- Link: <https://www.stern.de/panorama/gesellschaft/transsexualitaet--opernsaengerin-lucia-lucas-in-der-rolle-ihres-lebens-7555464.html> (letzter Zugriff 21.09.2018)
- Parisotti, Luigi: *A treatise on speaking and singing, according to the principles of the old Italian school*, New York 1911
- Pezenburg, Michael: *Stimmbildung. Wissenschaftliche Grundlagen – Didaktik – Methoden*. Augsburg 2007
- Pezzl, Johann: *Faustin oder Das philosophische Jahrhundert*. Zürich 1782
- Real, Terrence: *I Don't Want to Talk About It. Overcoming the Secret Legacy of Male Depression*. New York, 1998
- Peters, Nils Ole: *Stimmbruchverläufe im Knabenchor Hannover*, Vortrag beim 16. Leipziger Symposium zur Kinder- und Jugendstimme, Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, 2018
- Schnerring, Almut; Verlan, Sascha: *Die Rosa-Hellblau-Falle. Für eine Kindheit ohne Rollenklischees*. München 2014
- Seedorf, Thomas: *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi [...] von Johann Friedrich Agricola*. Berlin 1757, Nachdruck, hg. und kommentiert, Kassel, 2002
- Spiel, Christiane: In: *Nutzen der Monoedukation nicht belegt*. Science, orf.at, 10
- Stockhausen, Julius: *Gesangsmethode*, Leipzig o.J. (Vorwort 1884, zitierte Auflage um 1918)
- Stoller, Robert: *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. New York City 1968
- Titze, Ingo R.: *Principles of Voice Production*. Englewood Cliffs, NJ 1994

- Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Opladen 2000
- Von Sychowski, Gaja: *Geschlecht und Bildung. Beiträge der Gender-Theorie zu Grundlegung einer allgemeinen Pädagogik im Anschluss an Judith Butler und Richard Höningwald*. Würzburg 2011
- Von Sychowski, Gaja: Gender und Pop – Challenge oder gaga? In: *Frauen und Musik. Auf dem Weg zu mehr Geschlechtergerechtigkeit?* Musikforum. Musikleben im Diskurs. 1/2017. S. 20-27 Mainz 2017
- Voß, Heinz-Jürgen: Angeboren oder entwickelt? Zur Biologie der Geschlechtsentwicklung. in: GID-Spezial, Ausgabe 9: *Aus dem Bio-Baukasten: SeXY Gene*. Berlin 2009
- Voß, Heinz-Jürgen: *Making Sex Revisted. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*. Bielefeld, 2010
- Wagner, Richard: *Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe*. hg. von Gregor-Dellin, Martin. München 1963
- Wieck, Friedrich: *Clavier und Gesang*. Leipzig 1853

Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: Genderbread Person (Version 1) von Sam Killerman, Weblink: <http://itspronouncedmetrosexual.com/2012/01/the-genderbread-person/> (letzter Zugriff: 13.09.2018)
- Abb. 2: Klassifikation der Singstimme: Lablache, Louis: *Méthode complète de chant. Analyse raisonnée des principes*, Mainz, [um 1840]
- Abb. 3: Klassifikation der Singstimme, Seidner, Wolfram: A. Stimmfunktion, in: *Die Musik der Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage. Hg. Von Ludwig Finscher, Sachteil, Kassel, 1998
- Abb. 4: Stimmumfänge nach Max Nadoleczny, Grotjahn, Rebecca: „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. *Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess in: Puppen/Huren/Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen 2005

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit habe ich bisher keinem anderen Prüfungsamt in gleicher oder vergleichbarer Form vorgelegt. Sie wurde bisher auch nicht veröffentlicht.

Lübeck, 24.09.2018

Ort, Datum

Unterschrift