

University of Southampton Research Repository ePrints Soton

Copyright Notice

Copyright and Moral Rights for this chapter are retained by the copyright owners. A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge. This chapter cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the copyright holder/s. the content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the rights holder.

When referring to this work state full bibliographic details including the author of the chapter, title of the chapter, editor of the book , title of the book, publisher, place of publication, year of publication, page numbers of the chapter

Author of the chapter	Jeanice Brooks
Title of the chapter	Professionalismus und öffentliche Karriere bei Frauen. Metaphern zur Darstellung Nadia Boulangers als Dirigentin
Editor/s	Christian Kaden und Volker Kalisch
Title of the book	Professionalismus in der Musik
ISBN	3-89206-875-5
Publisher	Die Blaue Eule
Place of publication	Essen
Year of publication	1999
Chapter/Page numbers	252-260

Professionalismus und öffentliche Karriere bei Frauen.

Metaphern zur Darstellung Nadia Boulangers als Dirigentin

JEANICE BROOKS

Feministische Theoretiker sind seit vielen Jahren mit den Konsequenzen binären Denkens beschäftigt und mit der Tendenz der westlichen Kultur, menschliches Handeln durch dichotomische Paarbildungen begrifflich zu konzeptualisieren, wie etwa "öffentlich - privat" oder "Amateur - Professionalist". Seit den Anfängen der Frauengeschichte als Fachdisziplin in den 1960er und 1970er Jahren (als solche Dichotomien sich als nützlich erwiesen, den riesigen Umfang neuer Daten in den Griff zu bekommen, die durch die Thematisierung der Frauen als Gegenstand der historischen Forschung freigesetzt wurden) hat sich die feministische Forschung nun von solchen Konzepten als Erklärungsmodellen entfernt. Eines ihrer jüngeren Ergebnisse ist die Erkenntnis, daß - während die Tendenz, in binären Oppositionen zu denken, einen tiefgehenden Nutzen für das Verständnis von Geschlechterrollen mit sich brachte - solche Gegensätze oftmals die Beziehungen zwischen den Tätigkeiten, wie sie tatsächlich von Männern und Frauen in der sozialen Welt ausgeübt werden, eher verdunkeln. In der Musikgeschichte zum Beispiel haben das Konzept von "separaten Sphären" und die Assoziation der Frau mit der sich hausmusikalisch betätigenden Liebhaberin dazu geführt, die Tatsache zu verdecken, daß sich während der Periode der Vorherrschaft dieser Idee von "separaten Sphären" als einer Metapher zum Verständnis von Geschlechterrollen (etwa vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre) viele Frauen außerhalb ihres Zuhauses als professionelle Musikerinnen betätigten. Dennoch wäre es grotesk zu behaupten, daß Frauen unter den selben Bedingungen und in gleicher Weise professionelle Musikausübung betrieben wie ihre männlichen Gegenspieler. Eines der Ziele feministischer Frauenforschung ist es zu bestimmen, wie Frauen jene Restriktionen, die die geschlechtsspezifische Teilung der musikalischen Betätigung implizierte, zu umgehen vermochten, um als Berufsmusikerinnen in der Öffentlichkeit agieren zu können. In dieser Studie will ich am Beispiel von Nadia Boulangers Dirigentinnenkarriere in den 1930er Jahren die kulturellen Metaphern diskutieren, die ihre Karriere ermöglichten und zugleich die Art und

Weise betrachten, in der jene Metaphern dazu tendierten, konventionelle Geschlechterstereotypen zu bekräftigen und gleichzeitig in Frage zu stellen.¹

Fünf Jahre bevor Boulanger ihr erstes vollständiges Konzertprogramm dirigierte, erschien in der Frauenzeitschrift "Minerva" ein Artikel, der jene Zugangsweise illustriert, die viele spätere Kritiker ihrer Vorstellungen übernehmen sollten. In einer Ausgabe vom Juli 1928 verkündete "Minerva", daß ihre Leser Boulanger zur "Princesse de la musique" gewählt hatten. Dieser Preis läßt vermuten, daß Boulangers "Herrscher-" oder Führungsqualitäten in dem begleitenden Artikel hervorgehoben würden. Aber dies ist nicht der Fall. Er beginnt damit, sie mit einem Priester zu vergleichen, darin zweierlei verleugnend: sowohl ihre Sexualität als auch ihr Geschlecht - durch ihre Identifikation mit einem ehelos lebenden Mann. Ihre schwarze Kleidung wird mit einer Soutane verglichen, ihr Gang in absatzlosen Schuhen als "männlich" beschrieben. Die Autorin, Simone Ratel, bemüht sich allerdings, allzu maskuline Assoziationen zu vermeiden. Dennoch: nachdem sie diese Vergleiche gezogen hat, fährt sie fort: "... und es ist wahr, daß sie einem Priester ähnelt, obgleich sie in ihrer Sanftheit weiblich ist". Jederart von Aspekten der "Herrschaft", Leitung oder Kontrolle an der Persönlichkeit Boulangers werden geflissentlich ignoriert zugunsten einer Emphase des Konzeptes von "Dienst", einer aus traditioneller Sicht akzeptableren Dimension weiblicher Betätigung. Wenn Boulanger als eine Art Vestalische Jungfrau vorgestellt wird, so impliziert dies wiederum eine religiöse Metapher, darin ihre Sexualität opfernd und ihren persönlichen Ambitionen entsagend, um ihrem wahren Meister zu dienen: der Musik. "Man kann sagen", schreibt Ratel, "daß sie sich von ihrem Geschlecht gelöst hat, nicht um sich zu befreien, sondern im Gegenteil, um zu dienen". Ratels zentrales Bild des Priesters erlaubt es ihr, Boulangers Tätigkeit darzustellen, ohne Vorstellungen von Ehrgeiz und Selbstanspruch zu evozieren und stattdessen das Konzept von Dienst zu unterstreichen. Der gesamte nachfolgende Diskurs zwischen Boulanger und ihrem Publikum war mehr oder weniger Projektionen gewidmet, die dieses Konzept bestärkten. Darstellungen ihrer körperlichen Erscheinung, ihrer Meinung über die Rolle der Frau in der Gesellschaft, ihres Benehmens auf dem und außerhalb des Dirigentenpodiums wurden so angelegt, daß sie der Vorstellung von Boulanger als einer Dienerin der Musik Vorschub leisteten. Sie war nicht der einzige Dirigent, der diese Idee zu kultivieren hatte. Das Bild des Dirigenten als das eines Dieners des musikalischen Textes war wichtiger Bestandteil der Debatte über die Ziele von Interpretation, in die nahezu alle ihrer männlichen

¹ Eine frühere und umfangreichere Version dieser Studie erschien unter dem Titel "*Noble et grande servante de la musique: Telling the Story of Nadja Boulanger's Conducting Career*", *Journal of Musicology* 14:1 (1996): S. 92-116. Zur Frühphase von Nadja Boulangers Dirigentinnenkarriere vgl. meinen Aufsatz "Nadja Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac", *Journal of the American Musicological Society* 46:3 (1993): 415-468.

Zeitgenossen einbezogen waren. Aber Boulanger, ihr Publikum und ihre Kritiker beuteten das Potential für einen geschlechtsspezifischen Diskurs innerhalb dieser Debatte aus, indem sie ihr Bild in einer Weise formten, die besonders passend für einen weiblichen Dirigenten war, und ihre Geschichte in Übereinstimmung mit vorherrschenden Erzählstrukturen weiblicher Biographik präsentierten. So gesehen, diente ihr Bild ideologischen Tendenzen, die nicht nur das Wesen der Musik und die Ziele musikalischer Aufführung betrafen, sondern auch den Platz der Frau in dieser Welt.

Boulangers Bühnenverhalten wurde von ihren Kritikern als einfach und bescheiden charakterisiert. Ein Rezensent schrieb: "...sie scheint sich selbst als den unbedeutendsten Faktor jeder Aufführung zu betrachten, ... in einer Generation von Showmen vermeidet sie jegliche Zurschaustellung"; ein anderer sprach von ihr als "ebenso selbstverleugnender wie tüchtiger Musikerin" und wieder ein anderer behauptete, "in ihrem Benehmen auf dem Podium war sie ein Meister an Zurückhaltung für Dirigenten allerorten".² Boulanger wirkte aktiv an der Konstruktion dieser Sichtweise ihrer Rolle mit, indem sie Äußerungen des Ehrgeizes oder Bemerkungen über ihr eigenes Talent oder ihre eigene Fähigkeit vermied. Ihre Darstellung des Beginns ihrer Dirigentinnenkarriere, wie sie sie Adrian Boult in der BBC-Sendung "Music of the Week" im November 1937 gab, ist ein faszinierendes Beispiel dafür, wie ihre eigene Schilderung ihrem öffentlichen Image paßgerecht gemacht werden konnte. Sie beschrieb, wie sich ihre Studenten wöchentlich trafen, um Bachkantaten zu singen, und setzte fort:

"Eines Tages, vor nicht mehr als vier oder fünf Jahren, passierte etwas, das unseren Aktivitäten eine unerwartete Wendung gab. Eine große und gute Freundin von mir, deren Name allen Musikliebhabern vertraut ist, die Princesse Edmond de Polignac, für die Fauré, Strawinsky, Markevitch und andere viele Werke geschrieben haben, bat uns zu kommen und in ihrem Haus in Paris zu singen. Wir hatten niemals erwogen, unsere Aufführungen öffentlich zu machen. So, wie sie waren, existierten sie nur zu unserem eigenen privaten Zweck, unsere eigenen praktischen Erfahrungen mit Musik zu erweitern. Was mich selbst angeht, so hätte ich vor einigen Jahren für den Vorschlag, eine Dirigentin zu werden, einfach ein mildes Lächeln übrig gehabt. Das Schicksal jedoch entschied, daß dies so sein sollte; und vom Tag der ersten Aufführung im Haus der Fürstin an wurde uns eine Möglichkeit nach der anderen angeboten, an verschiedenen Orten aufzutreten. Anfangs überrascht und eher aus der Fassung gebracht, mich auf einem Weg zu finden, von dem ich nicht wußte, ob ich ihm

² Glenn Dillard Gunn, "The Present Meets the Past: Mlle Boulanger's Vocal Ensemble at the Library of Congress", *Washington Times Herald*, 17 April 1939; Moses Smith, "Homage to Boulanger: Remarkable Concert of Philharmonic in N. Y. Shows Her Varies Genius", *Boston Evening Transcript*, 13 February 1939; *New York Sun*, 13 February 1939 (Rezension des Konzertes in der Carnegie Hall vom 11. Februar 1939).

gewachsen war, habe ich jedoch bald beschlossen, mich zu fügen und in diese Richtung zu arbeiten".³

Die Geschichte, die Boulanger hier konstruiert, porträtiert sie selbst als eher von den Ereignissen davongetragen, statt bewußt entscheidend, sich nach Engagements als Dirigentin umschauend. Tatsächlich präsentiert sie sich selbst als ziemlich schwerfällig darin, die Implikationen des Starts ihrer Gruppe zu begreifen. Sie verortet die Anfänge ihrer Dirigentinnenlaufbahn in ihrer Beschäftigung als Lehrer. Ihre Motivation für die Kantatensitzungen ist Pädagogik, nicht Selbstentfaltung. Sie unterstreicht die Spontaneität und den Mangel an Planung für das Debüt ihrer Gruppe und leugnet ausdrücklich jeglichen Ehrgeiz ihrerseits, öffentlich aufzutreten oder die Rolle eines professionellen Dirigenten anzunehmen. Sie erklärt ihre fortgesetzte Dirigententätigkeit fast entschuldigend und betont den Mangel an formaler Ausbildung wie den Weg, auf welchen sie die Ereignisse gedrängt hätten, das Podium zu besetzen. Die Erzählweise, die Boulanger in solchen Interviews präsentiert, spiegelt eine, in weiblicher Biographik und Autobiographik übliche, rhetorische Position wider, die teilweise in einem Mangel an für Frauen passenden Lebenslauf-Modellen gründet, in welchen das Subjekt aktiv "ihr" eigenes Schicksal verfolgt. Das für Frauen gängige Erzählmuster zielt eher auf das Gegenteil ab. Es ist eine Adaption der Erzählstruktur des Märchens, in welchem der männliche Abenteuerheld sich einer relativ passiven, weiblichen Figur zu bemächtigen sucht. Religiöse oder geistliche Lebensbeschreibungen sowohl männlicher wie weiblicher Subjekte übernehmen oft dieselbe Geschichte, mit dem Unterschied, daß die Position des männlichen Helden von der Gottheit besetzt wird, während die jeweilige Person, deren Vita erzählt werden soll, die passive Rolle übernimmt. Frauen von außergewöhnlichem Talent und Mut haben häufig ihre Lebensgeschichten an Varianten dieser Fabel angeglichen und stellten so ihre Leistungsansprüche zurück, indem sie sich selbst als eher von Gott, dem Glück oder den Umständen denn ihren eigenen Fähigkeiten auserwählt zeigten. Jill Conways Werk über "Frauen in der Progressiven Ära" hat gezeigt, wie Autobiographien außerordentlicher Frauen durchgängig das Engagement des Subjekts für sein Lebenswerk in Begriffen schildern, in denen das Werk nach der Frau strebt, statt des umgekehrten Vorganges.⁴ Dies schließt in der Regel ein Ausblenden von

³ Zitiert nach einer Transkription der Sendung, die unter "Notes et articles de NB" von der Fondation Internationale Nadia et Lili Boulanger aufbewahrt wird. Boulanger erzählte im wesentlichen die gleiche Geschichte, ohne die Princesse de Polignac namentlich zu erwähnen, in einem Interview mit K.T. Ozzard im Bostoner *Evening Transcript* vom 16. Februar 1938.

⁴ "Convention vs. Self-Revelation: Five Types of Autobiography by Women of the progressive Era", Project on Women and Social Change, Smith College, 13 June 1983, zitiert in: Carolyn Heilbrun: *Writing A Woman's Life* (New York: Norton, 1988; Taschenbuchausgabe: New York: Ballantine, 1989) 24-26. Über die Probleme weiblicher Selbstdarstellung in der

Beschreibungen der Ambitionen und Talente des Subjektes ein, was bei Boulangers Geschichte über ihr Dirigierdebüt der Fall ist. Das Bild Boulangers als einer Dienerin der Musik fungiert als Metapher für diese Situation. Wie ich bereits angedeutet habe, war dies der hauptsächliche Weg, auf dem die Zuhörer- und Kritikerschaft ihre Dirigiertätigkeit bereits seit den allerersten Anfängen ihrer Laufbahn zu erklären suchten. Dieses Bild wurde nicht nur von professionellen Rezensenten beschworen, sondern auch von Angehörigen ihres Publikums, die nach Wegen suchten, ihre dirigistische Tätigkeit sprachlich zu fassen. Der Botschafter Maurice Paléologue zum Beispiel, Gast eines privaten Konzerts von 1934, schrieb seiner Gastgeberin, um ihr für das Erlebnis zu danken, Boulangers Bach dirigieren gehört zu haben. Er sagte, die Bach-Kantate habe ein "erhabenes und mystisches Gefühl" in ihm hervorgerufen und fuhr fort:

"Sicherlich, das meiste davon schulde ich der großen Künstlerin, die die ganze Energie des Meisterwerkes, das sie leitete, zu destillieren, zu personifizieren schien. Es war ebenso interessant, sie zu beobachten wie ihr zuzuhören. In der Sparsamkeit ihrer Gesten - Welch eine Intelligenz und Welch ein Feuer! Sie erinnerte mich an jenen großartigen Vers des Lukian: 'Non unquam plenior artus Phoebadas irruffit Paeon...'"⁵

Paléologue stellt sich selbst als einen Anhänger dar, der in einen Zustand, ähnlich dem der religiösen Ekstase, gebracht wurde. Boulangers ist das Medium, durch welches diese Erfahrung erlangt wird; sie ist besessen von dem Werk, das sie leitet; sie legt ihre eigene Persönlichkeit ab, um das Werk selbst zu "personifizieren". Der Komponist nimmt die Rolle der Gottheit Apollo ein, der seine "Priesterin" gebraucht, um mit den Gläubigen zu kommunizieren. Wenige Jahre später bemühte ein anonymes Kritiker von Boulangers erstem größeren Erfolg in der Öffentlichkeit, im März 1936, eine ähnliche Metaphorik.

"Die einfache und glühende Autorität Nadia Boulangers sollte nicht unerwähnt bleiben. Sie ist wie ein Zelebrant einer Messe, beseelt vom göttlichen Geist in der Weise des Apostels bei seiner Mission unter den Griechen. Sie trägt uns mit sich mit ihrer großen, überzeugenden Geste - und es gibt keinen einzigen Widerstand. Die Einheit der Herzen ist vollendet".⁶

Wiedereinmal führt Boulangers ihr Publikum in einen erhabenen Zustand - die "Einheit der Herzen" - doch erneut tut sie dies nicht aus eigener Kraft; sie ist der Zelebrant, der Apostel, durch den das Göttliche geoffenbart wird. Selbst wenn

öffentlichen Arena vgl. weiterhin: Patricia Meyer Spacks: "Selves in Hiding", in: Estelle C. Jelinek (Hrsg.): *Women's Autobiography: Essays in Criticism* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1980) 112-132; und Sidonie Smith: *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987).

⁵ *F-Pn* N.L.a. 94 (pièce 244).

⁶ *Le Ménestrel*, 27 March 1936.

religiöse Metaphern nicht verwendet wurden, war die grundsätzliche Konzeption der Boulanger als Medium oder Dienerin ein Kennzeichen nahezu jeder Darstellung ihres Dirigierestils während der Vorkriegszeit. Sie wurde beschrieben als jemand, der sich aller Virtuosität enthielt. Die Autoren vermieden ein Vokabular, das subjektive Kraft (Entscheidung, Kontrolle, Leitung) ausgedrückt hätte, zugunsten eines anderen, das Selbstzurücknahme und Beschränkung betonte. Boulangers wahrnehmbare Selbstverleugnung (in einigen Fällen ausdrücklich mit ihrem Geschlecht identifiziert) wurde als Tugend präsentiert, die es der Musik oder dem Komponisten gestattete, durch sie hindurch zu sprechen. Eine unbezeichnete Rezension im *Figaro* vom Februar 1934 gibt eines der frühesten Beispiele dafür, mit welcher Haltung sich Kritiker der Dirigentin Boulanger näherten:

"Durch ihre bloße Gegenwart verlebendigt Mademoiselle Nadia Boulanger alles, dem sie sich nähert... eine Beseelerin von allem, was sie umgibt, die allen die Flamme mitteilt, die sie inspiriert; empfindsam, eindringlich, behutsam überzeugend und strahlend; hier wie immer und überall, eine edle und große Dienerin der Musik".⁷

Diese Kritikerformulierung war nicht nur für Frankreich typisch. Englische Rezensenten übernahmen eine ähnliche Haltung, nachdem sie 1936 in der Queen's Hall in einem Konzert mit Faurés Requiem und Schütz' Auferstehungshistorie ihr Londoner Debüt gab. W. H. Haddon Squires Kritik des Konzertes pries Boulanger als "ein schlagendes Beispiel für das Künstlertum, zu dem eine Frau als Musikerin fähig sein kann". Dieses Künstlertum bestand nicht darin, eigene interpretative Entscheidungen zu fällen, sondern dem Pfad zu folgen, der vom Komponisten vorgezeichnet wird. Haddon Squire unterstreicht dieses Konzept, indem er herausstellt, daß Boulanger Faurés Schülerin war, so daß ihre Darbietung des Werkes die Tugend besäße, direkt von der Quelle zu kommen: "Eine bessere Aufführung des Fauréschen Werkes scheint nicht möglich. Hier war vollkommenes Verständnis, wie es vielleicht nur bei jemandem zu finden ist, der bei dem Meister selbst studiert hat.". Aber selbst bei dem Werk eines längst verstorbenen Komponisten war Boulanger in der Lage, das Publikum in gleicher Weise von dessen kompositorischer Autorität zu überzeugen, indem sie ihre eigenen Ambitionen dem Rampenlicht entzog: "Ihre Verachtung für jeden Trick und Effekt des Virtuosen ermöglichte dem Werk Schützens, zu uns zu sprechen - wie es schien: direkt vom Herzen des alten Komponisten selbst".⁸

A. H. Fox-Strangeways ging in seinem Lob für Boulangers zurückhaltende und bescheidene Dirigierweise sogar noch weiter. In einem Artikel, der Boulangers Auftritt als Beweis dafür beschreibt, daß Frauen durchaus einen Platz auf dem

⁷ *Figaro*, 20. Februar 1934

⁸ W. H. Haddon Squire, "Nadia Boulanger as Conductor", *The Monitor*, 29. Dezember 1936.

Podium beanspruchen können, sieht er Boulangers eigene Leistung auch als vorwiegend negative an: sie zieht sich unaufdringlich in den Hintergrund zurück; auf alle Aufmerksamkeit erheischende Virtuosität verzichtend, nimmt sie sich selbst zurück, um auf den Weg des Komponisten zu gelangen. Von dieser Beobachtung ausgehend stellt Fox-Strangeways die Überlegung an, daß Frauen möglicherweise einen Vorteil auf diesem Gebiet haben, da ihr Mangel an körperlicher Stärke sie dazu drängt, den zurückhaltenderen Zugang zum Werk zu wählen, an welchem er folgendes gutheißt:

"Die auffallendsten Züge der Aufführung waren Maßhaltung und Stringenz: extreme Kontraste des Tons und häufige Höhepunkte wurden vermieden und alles, was der Vorherrschaft eines privaten Urteils entstammte, wurde ausgeschlossen. Dieses brachte die Aufführung auf ein Niveau mit dem großen klassischen Dirigierstil, dessen einziges Ziel es ist, uns das Werk so zu geben, wie der Komponist - nachweislich durch sorgfältiges Studium - seinen Klang intendiert hat. Das zeigt auch, daß Frauen durch die Aneignung einer weniger groben Methode den Schwierigkeiten, die aus ihrer zerbrechlicheren Physis erwachsen, aus dem Wege gehen können".⁹

So wie die Beschreibungen des Anfangs ihrer Dirigentinnenkarriere widerspiegelt auch die Sicht auf Boulangers Leben als eines weihedigen Dienstes an einer höheren Macht einige gemeinsame Grundmuster, die sich in Schilderungen über das Leben von Frauen ebenso finden wie in den damit zusammenhängenden Typen geistlicher Biographik und Autobiographik, in welchen Gott, Christus oder eine andere Gottheit an die Stelle der Zentralfigur eines männlichen Abenteuerhelden gesetzt werden. Die Dramaturgie von Boulangers Lebenslauf arbeitet hier mit einer Substitution zweiten Grades, indem sie die Gottheit in der Erzählung durch die Musik ersetzt. Auf diese Weise können die bezeichnenden Leistungen Boulangers innerhalb der Grenzen einer weiblichen Biographik gefaßt werden, ohne ihre eigenen Wünsche oder Ambitionen heraufzubeschwören. Die Musik hat sie zu ihrem Apostel erwählt und ihr Handeln erwächst aus dem Willen und der Handlungsmacht der Musik - nicht ihrer eigenen. Die gesamte Erzählkonstruktion jedoch stützt sich auf Einstellungen dem Wesen von Musik selbst gegenüber. Der Standpunkt, den sich Boulangers Kritiker zu eigen machten und der von ihr selbst gebilligt wurde, war nur in einer Musikkultur haltbar, die an die Autonomie des musikalischen Werkes glaubte.

Das Werk ließ sich als Projektion einer kompositorischen Absicht fassen oder als eine Entität, die in idealer Form existiert, egal ob dies das Ergebnis eines bewußten kompositorischen Willens war oder nicht. Worauf es ankommt, ist die Annahme, daß das musikalische Werk unabhängig von seiner Vergegen-

⁹ *The Observer*, 13. Februar 1936 (Kritik des Konzertes in der Queen's Hall vom 24. November 1936).

wärtigung in Aufführungen bestehen könne. Dies war ein wichtiger Strang zeitgenössischen musikalischen Denkens, wie es sich im 19. Jahrhundert ausgebildet hatte, der die Debatten über die Rolle der Ausführenden und das Wesen von Interpretation prägte.¹⁰ Viele von Boulangers männlichen Zeitgenossen projizierten ihre Rollen in diese Debatte in gleicher Weise wie sie: Bruno Walters Stellung als Protégé Mahlers hielt man für geeignet, seinen Interpretationen des Werkes des Komponisten eine besondere Autorität zu verleihen (wie in dem Fall von Boulanger und Fauré); und sowohl Walter als auch - noch notoriischer - Arturo Toscanini behaupteten von sich selbst, Diener der Komponisten oder des musikalischen Textes zu sein bzw. wurden als solche beschrieben. Ein weiterer Punkt betrifft das Postulat der ontologischen Kategorie von "Musik" in einem zeitlichen "Vorher", welches die Ideologie von der musikalischen Autonomie noch untermauert. So, wie in der Strukturierung religiöser Hierarchien die Annahme der Existenz einer Gottheit die Ausübung von Macht durch Priester oder andere Diener im Namen dieser Gottheit rechtfertigt, legitimiert die Akzeptanz einer präexistenten musikalischen Entität als einer Bedingung der Aufführung die Autorität jener, die vermeinen, im Namen der Musik oder des musikalischen Werkes zu handeln. Wenn also Boulanger die Rolle einer Dienerin der Musik spielte, so vermied sie Ansprüche auf persönliche Leistung und ermöglichte gleichzeitig diese Leistung durch die Rechtfertigung ihrer Autorität aufgrund prädiskursiver Annahmen, die diese Metapher fundieren. Die Ähnlichkeit dieser Position zu jener Figurenkonstellation in christlich-religiösen Machtstrukturen leistet eine Erklärungshilfe für die Eignung religiöser Metaphern in Schilderungen, die die Handlungen von ausführenden Interpreten beschreiben. Und die Verführungsgewalt solcher Schilderungen über jene, die über das Leben von Frauen schreiben, liegt auf der Hand. Denn sie gestatten sowohl die Ausübung von Macht durch Frauen wie die Befestigung ihrer weiblichen Identität durch die Beschwörung traditionell weiblicher Attribute wie Dienst und Selbstaufopferung. In einer Gesellschaft, die Musik als kulturelle Praxis oder Prozeß (ohne eine von der Aufführung unabhängige Existenz oder Bedeutsamkeit) definiert, wäre es weitaus schwieriger gewesen, Boulanger in die Rolle einer Priesterin oder Dienstmagd zu stecken, da die Entscheidungen, die sie während einer Aufführung trafe, bedeutsam für die Bestimmung einer solchen Musik und für deren Verständnis beim Publikum wären. Boulanger, ihr Publikum und ihre Kritiker können so in dem Bemühen verstanden werden, sich weitverbreiteten Auffassungen über die Rolle von Frauen in dieser Welt und über das Wesen von Musik wie der musikalischen Aufführung anzunähern, um einer

¹⁰ Zum Werk-Konzept vgl. Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford: Clarendon, 1992); zu Werk-Konzept und der Ideologie der Aufführung vgl. José Bowen: "Mendelssohn Berlioz and Wagner as Conductors: The Origins of 'Fidelity to the Composer'" in: *Performance Practice Review* 6:1 (1993): 77-88.

anderen weitverbreiteten Überzeugung zu widersprechen: daß Frauen ungeeignet oder gar unfähig dazu wären, ein Orchester zu dirigieren. Die Ideologie musikalischer Autonomie gestattete es Boulanger, in der öffentlichen Arena präsent zu sein, ohne die wichtigsten Elemente der kulturellen Fiktion von einer idealen Frau preiszugeben. Indem sie die Rolle eines Dirigenten so definierten, daß sie nicht auf traditionell männliche Attribute der Führerschaft, sondern auf eher weibliche der Selbstaufopferung und Bescheidenheit rekurrierte, waren Autoren in der Lage, den Erwartungen des Publikums in gewisser Weise entgegenzukommen, indem sie dessen Wahrnehmungen auf Anderes ausrichteten, ohne mit bestehenden sozialen Strukturen ernsthaft in Konflikt zu geraten.

Indem sie eine Geschichte erzählten, die in einem großen Ausmaß die Ideologie der Geschlechterrollen bestärkte, führen Boulanger und ihr Publikum damit fort, die Autorität vorherrschender Konzepte geschlechtlicher Identität und die narrativen Möglichkeiten, die sie für die Lebensbeschreibungen von Frauen hergaben, abzusichern. Dennoch erfreute sich Boulanger zur selben Zeit einer bemerkenswert erfolgreichen Dirigentinnenkarriere, wurde die erste Frau, die viele der großen US-amerikanischen und europäischen Orchester dirigierte und in Radio und Fernsehen präsent war. Sie war in der Tat als Dirigentin erfolgreicher als die meisten ihrer weiblichen Zeitgenossen, die bezüglich ihrer dirigentischen Ambitionen offener und ausgesprochene Verfechterinnen der Rechte der Frauen waren. Das Bild von der "Dienerin der Musik" ist ein schlagendes Beispiel für eine, in Geschlechterstereotypen begründete, Metapher, die tatsächlich benutzt wird, um solche Stereotypen zu umgehen und Boulanger öffentliches Engagement wie professionelle musikalische Betätigung – traditionell den Männern vorbehalten - zu gestatten, ohne jene Vorteile aufzugeben, die auf einem Konformismus mit weiblichen Idealbildern beruhen.