

VERA GRUND,
NINA NOESKE (HG.)

GENDER UND NEUE MUSIK

VON DEN 1950ER JAHREN
BIS IN DIE GEGENWART

HEY WHAT'S UP IT'S NEO-VOICE PART

hey
Q
(breathy - modal - &?)

up
gliss

what's
fret

what's up it's Neo
(whisper)

hey

up
vib

it's Neo

up
down

hey

hey what's up
down
(&?)

what's up
"Allegretto"

[transcript] Musik und Klangkultur

Vera Grund, Nina Noeske (Hg.)
Gender und Neue Musik

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempten am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Vera Grund ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Neue Musik sowie Kultur- und Sozialgeschichte des Musiktheaters.

Nina Noeske ist Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik- und Kulturgeschichte vom späten 18. bis ins 21. Jahrhundert. Sie ist Co-Herausgeberin von »MUGI« (Musik und Gender im Internet) und Co-Projektleiterin von »Musikgeschichte Online: DDR«.

Vera Grund, Nina Noeske (Hg.)

Gender und Neue Musik

Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die

Mariann Steegmann
Foundation •

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Stellan Veloce: Hey Whats up its Neo! (2018), written for Neo
Hülckers Breaking of the voice concert

Lektorat: Martina Hochreiter

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4739-6

PDF-ISBN 978-3-8394-4739-0

<https://doi.org/10.14361/9783839447390>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einführung	9
-------------------------	---

Die Anfänge der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aus Gender-Perspektive

<i>Antje Tumat</i>	17
--------------------------	----

Der hörende Blick ins Archiv

Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen
Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen

<i>Kirsten Reese</i>	43
----------------------------	----

Komponistin und »Scherchentochter«

Tona Scherchens Etablierung innerhalb der Nachkriegs-Avantgarde
und der Einfluss Hermann Scherchens auf ihre Karriere

<i>Gesa Finke</i>	69
-------------------------	----

Zwischen Bühne und Backstage

Die Pianistinnen Yvette Grimaud und Yvonne Loriod
im kulturellen Geflecht nach 1945

<i>Imke Misch</i>	83
-------------------------	----

»Über das Hören erfolgreicher Musik«:

Kritische Theorie, Avantgarde, Klangkompositionen und Gender

<i>Vera Grund</i>	103
-------------------------	-----

(Neue) Musik und Gender in der DDR

Annäherungen

<i>Nina Noeske</i>	119
--------------------------	-----

Mikros für Sirenen: Von Cathy Berberian zu den Heroines of Sound

Zur Hör- und Sichtbarkeit von Künstlerinnen
elektronischer Musik

Janina Klassen 137

A Tool Is a Tool. Or Is It?

Einige Gedanken über die Bedeutung von Stereotypen und Vorbildern.
Ein Plädoyer für gegendiskursive Strategien in der Neuen Musik am
Beispiel Pamela Z und Laura Mello

Marie-Anne Kohl 157

Neue Musik und Vergnügen in der ASMR-Serie von Neo Hülcker

Monika Pasiecznik 175

Männlichkeitsperformances in Musik der 1980er/90er Jahre und heute

Bastian Zimmermann 185

»Ich versuche immer etwas Unmögliches, und das gibt mir Kraft.«

Adriana Hölszky – keine Frau, die komponiert

Beatrix Borchard 193

Solo für Émilie

Mutterschaft und Gelehrtentum in Kaija Saariahos Monodram

Ute Henseler 205

»... ein Alien in unserer Gesellschaft«:

Zu Olga Neuwirths Auseinandersetzung mit der
gesellschaftlichen Rolle von Künstlerin und Kunst

Stefan Drees 225

Zwischen Podium und Publikum

Gender-Proportionen in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik am Beispiel
einer Publikumsstudie zu Festival d'Automne, Warszawska Jesień
und Wien Modern 2014

Katarzyna Grebosz-Haring und Simone Heilgendorff 245

**Von der Praxis des »politischen Komponierens«
und weiteren Modeerscheinungen**
Überlegungen zu den Geschlechterverhältnissen
in der zeitgenössischen Musik
Elisabeth Treydte 295

Lässt es sich falsch hören?
Eine historisch-kulturwissenschaftliche Kontextualisierung
von Hör-Idealen im Neue Musik-Konzert
Svenja Reiner 315

Das Kleid der Pianistin und der Pulli des Komponisten
Gender im kulturellen Kon- und Subtext
des ästhetischen Diskurses um Neue Musik
Tatjana Böhme-Mehner 333

Autor:innenverzeichnis 349

Index 356

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Einführung

Die Neue-Musik-Szene wird von weißen Männern dominiert. Diese nicht neue Erkenntnis wurde im Jahr 2016 vor allem durch zwei Ereignisse bestätigt: So legte die Komponistin Ashley Fure eine Statistik der Darmstädter Ferienkurse seit deren Bestehen bis ins Jahr 2014 vor, aus der hervorgeht, dass innerhalb dieses fast 70 Jahre umfassenden Zeitraums insgesamt 4416 Kompositionen von Männern, aber nur 334 von Frauen aufgeführt worden waren – ein prozentualer Anteil von knapp sieben Prozent. Die meistaufgeführte Komponistin, Younghi Pagh-Paan, lag mit 18 Werkaufführungen insgesamt immer noch hinter György Ligeti (21 Aufführungen), dem am zehnthäufigsten aufgeführten männlichen Komponisten.¹

Etwa zeitgleich erschien mit der vom Deutschen Kulturrat in Auftrag gegebenen Studie »Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge« eine weitere einschlägige Publikation zum Thema Geschlechtergerechtigkeit.² Mit Blick auf die Situation von Komponistinnen ging daraus u.a. ein eklatanter »Gender Pay Gap« hervor; so wurde deutlich, dass die Einkommensdifferenz zwischen Komponisten und Komponistinnen im Jahr 2014 noch bei 35 Prozent lag, 2010 sogar bei 42 Prozent.³ Unter den elf Preisträger*innen, die zwischen 2009 und 2013 beim Deutschen Musikwettbewerb, einer Kooperation des Deutschen Musikrats und des Deutschlandfunks, im Fach Komposition ausgezeichnet wurden, befand sich nur eine Frau, was einem Anteil von neun Prozent entspricht.⁴ Mit einem Wert von etwa 14 Prozent in den Jahren 1994 bis 2014 (fünf Frauen, 30 Männer) fiel die Vergabe von Stipendien der Villa Massimo

-
- 1 Fure, Ashley: GRID. Gender Research in Darmstadt. A 2016 HISTORAGE Project Funded by the Goethe Institute, Darmstadt: 2016, https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (abgerufen am 4.7.2020).
 - 2 Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf (Hg): Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, Berlin: Deutscher Kulturrat 2016, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (abgerufen am 4.7.2020).
 - 3 Ebd., S. 192.
 - 4 Ebd., S. 222.

an Komponistinnen ähnlich gering aus; von allen geförderten künstlerischen Sparten schnitt der Bereich Komposition hier am weitaus schlechtesten ab.⁵

Die Statistiken verdeutlichen die prekäre Situation von Frauen in der Neuen Musik und signalisieren Handlungsbedarf von politischer Seite. Allerdings liegen die Ansichten für adäquate Lösungsmodelle weit auseinander, wie auch besagte Studie des Deutschen Kulturrats feststellt. So werden etwa Quotenregelungen häufig »als zwar nicht glücklicher, aber probater Weg betrachtet, die Repräsentanz einer traditionell »unsichtbaren« Gruppe zu erhöhen und damit [...] deren gesellschaftlichen Einfluss auch für die Zukunft zu verbessern.«⁶ Neben der Befürchtung von Qualitätseinbußen durch eine mit Quoten vermeintlich einhergehende Aushebelung der Leistungsgerechtigkeit wird mitunter auch das (triftigere) Argument ins Feld geführt, dass Quoten stereotype Zuschreibungen verstärken können: »Die Vorstellung, bestimmte Bevölkerungsgruppen seien aufgrund von Defiziten förderungsbedürftig, werde damit nicht überwunden, sondern verfestigt.«⁷ Hingegen gibt es gegen die Quotierung von Jurys in der Regel kaum Einwände.

In einem Interview mit der *Neuen Musikzeitung* (2016) wies die damals 34-jährige Komponistin Brigitta Muntendorf darauf hin, in ihrer Jugendzeit weibliche Vorbilder vermisst zu haben; ihre Lehrerin Younghi Pagh-Paen habe sie daher bewusst gewählt, um in einem von Männern dominierten Bereich zumindest »ein Stück Vertrautheit« zu teilen.⁸ Gleichzeitig distanzierte sich die Komponistin in Bezug auf ihre eigene Karriere von Quotenregelungen: Einen Kompositionsauftrag etwa habe sie deswegen abgelehnt, weil sie »explizit als Quotenfrau angefragt« worden sei; generalisierend plädierte sie im gleichen Interview jedoch ausdrücklich für die Förderung von Frauen durch Quoten: »Das muss so lange gemacht werden, bis man sagen kann: In den Kompositionsklassen Deutschlands ist das Verhältnis 50 zu 50.«⁹ Weitere Widersprüchlichkeiten zeigen sich, wenn Muntendorf grundsätzlich »wenig Kooperation und Netzwerk-Gedanken« unter den Komponistinnen be-

5 Ebd., S. 244. In der Literatur lag der Frauenanteil bei 34 Prozent, in der Bildenden Kunst bei 40 Prozent und bei der Architektur gar bei 51 Prozent.

6 Sandforth, Ruth/Wapler, Friederike: »Rechtliche Instrumente der Gleichstellungspolitik und ihre Anwendung im Kulturbereich«, in: G. Schulz/O. Zimmermann/C. Ries: Frauen in Kultur und Medien, S. 363-390, hier S. 374.

7 Ebd.

8 »Für mich war diese ganze Welt und die Neue Musik etwas völlig Unbekanntes. Und darüber hinaus habe ich mich in ein von Männern dominiertes Fachgebiet begeben, noch eine Unbekannte. Ich habe gedacht, wenn es eine Frau ist, teilt man doch etwas Gemeinsames: ein Stück Vertrautheit ...« Vgl. Haack, Barbara: »Manchmal hat man als Frau auch einen Vorteil. Ein Interview mit der Komponistin Brigitta Muntendorf zum Thema Frauenquote im Kulturbereich«, in: Neue Musikzeitung 65 (2016), Heft 10, <https://www.nmz.de/artikel/manchmal-hat-man-als-frau-auch-einen-vorteil> (abgerufen am 4.7.2020).

9 Ebd.

klagt, aber zugleich auf mangelnde Quantität, und implizit Qualität hinweist: »Es gibt eben quantitativ zu wenige Komponistinnen, was Kooperationen angeht. Ich könnte zehn Komponisten in meiner Generation nennen, die ich spannend finde, Komponistinnen vielleicht zwei.«¹⁰ – Die Ambivalenzen, die sich wie ein roter Faden durch das Interview ziehen, zeugen sowohl von einer Prägung durch die (männerdominierte) Kultur mit ihren Wertmaßstäben, Regeln und Verhaltenscodices wie von dem Wunsch nach (geschlechter-)gerechteren Verhältnissen.

Die beiden Publikationen zur mangelnden Beteiligung von Frauen in Kulturberufen und der Neuen Musik hatten Konsequenzen. So bekannten sich die Leiter der Darmstädter Ferienkurse und der Donaueschinger Musiktage als Reaktion auf die Studie des Deutschen Kulturrats zu mehr Gendergerechtigkeit in Einladungs- politik und Programmgestaltung. Fures Studie führte bereits während der Ferien- kurse 2016 zur Gründung der Gruppe Gender Research in Darmstadt (GRiD), die sich 2017 in Gender Relations in New Music (GRiNM) umbenannte.¹¹ GRiNM definiert sich als eine »Gruppe von Aktivist*innen, Künstler*innen und Forscher*innen«, die sich dafür einsetzt, die »Ungleichheiten von Chancen und Repräsentation zu hinterfragen und zu beseitigen, die auf Geschlecht, Sexualität, ethnischer Zugehörigkeit und sozialer Klasse beruhen, und von denen die Institutionen und Szenen der neuen Musik weltweit betroffen sind«.¹² Im November 2019 fand an der Zürcher Hochschule der Künste eine internationale *GRiNM Network Conference* statt.¹³ Selten mündeten statistische Erhebungen – jene von Ashley Fure und dem Deutschen Kulturrat –, unterstützt von den gesamtgesellschaftlichen Debatten der letzten Jahre, derart unmittelbar in politisches Handeln.

Das Anliegen des vorliegenden Bandes ist jedoch etwas anders gelagert: Als Wissenschaftlerinnen und Herausgeberinnen geht es uns um eine emphatisch verstandene *Genderforschung*, die – auch wenn sich beides letztlich nicht voneinander trennen lässt – weniger eine politische Agenda verfolgt als von dem Impuls geleitet ist, Widersprüche, Ambivalenzen, Zu- bzw. Festschreibungen und Vorprägungen im Bereich Neue Musik zu benennen und als solche zu untersuchen. Im Mittelpunkt steht der Erkenntnisgewinn, der u.U. bestimmte politische Dringlichkeiten aufzeigen kann. Es gilt mithin, die komplexen Korrelationen aus gruppenspezifischen Interessenlagen und Privilegien, kulturellen Prägungen und individuellen Erfahrungen auch aufgrund von biologischen Voraussetzungen zu thematisieren.

10 Ebd.

11 Vgl. <https://griddarmstadt.wordpress.com/?s=gender+rese> sowie <https://www.grinm.org> (abgerufen am 4.7.2020).

12 https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_240297.html (abgerufen am 4.7.2020).

13 https://blog.zhdk.ch/grinm/?page_id=219 (abgerufen am 4.7.2020).

In den Worten Donna Haraways, die in ihrem gleichnamigen Aufsatz das »situated knowledge« betont: »[W]e need the power of modern critical theories of how meanings and bodies get made, not in order to deny meanings and bodies, but in order to build meanings and bodies that have a chance for life.«¹⁴ In diesem Sinne liegt uns daran, das eigene, als selbstverständlich vorausgesetzte »situierte Wissen« als solches zu hinterfragen. Das betrifft u.a. die auf den ersten Blick unmittelbar einleuchtende Vorannahme von diskriminierenden Mustern aufgrund des Geschlechts in der Neuen Musik, aber auch das Vorurteil, dass quasi keine weibliche Teilhabe am Neue-Musik-Diskurs in seiner Gesamtheit stattfand.¹⁵

Die Herangehensweise der vorliegenden Beiträge ist entsprechend multiperspektivisch, indem Biographisches, Diskurse, Haltungen, Einstellungen, Zuschreibungen, das Publikum, aber auch unterschiedliche Genres thematisiert werden. Dadurch sind die einzelnen Abschnitte des Bandes eher durch Vielfalt als durch Einheitlichkeit gekennzeichnet, was dem Spektrum an Perspektiven des behandelten Themas entspricht.

Der erste Teil des Bandes – unter dem Aspekt Netzwerke und Diskurse – enthält mehrere, lose aufeinander verweisende Beiträge, die sich im weitesten Sinne mit dem »inner circle« der Neuen Musik der Nachkriegszeit und einer der die Neue-Musik-Szene prägendsten Institutionen, den Darmstädter Ferienkursen, befassen. Einen Überblick über die Situation von Komponistinnen in Darmstadt bis in die 1960er Jahre bietet Antje Tumats Text »Die Anfänge der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aus Gender-Perspektive«. Kirsten Reeses »Der hörende Blick ins Archiv. Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen« schließt daran an, indem die Autorin schwerpunktmäßig die 1970er und 1980er Jahre thematisiert.

Mit der Komponistin Tona Scherchen, den Pianistinnen Yvonne Loriod und Yvette Grimaud sowie dem Faktor Netzwerk in Bezug auf Künstlerinnenkarrieren befassen sich die Beiträge »Komponistin und »Scherchentochter«. Tona Scherchens Etablierung innerhalb der Nachkriegs-Avantgarde und der Einfluss Hermann Scherchens auf ihre Karriere« sowie »Zwischen Bühne und Backstage. Die Pianistinnen Yvette Grimaud und Yvonne Loriod im kulturellen Geflecht nach 1945« von Gesa Finke und Imke Misch. Deutlich wird auch hier die Bedeutung der

14 Haraway, Donna: »Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies* 14 (Herbst 1988), Nr. 3, S. 575-599, hier S. 580.

15 Tatsächlich war, wie Fure nachweist, die Anzahl der angemeldeten (studentischen) Teilnehmerinnen in Darmstadt schon immer vergleichsweise höher als die der aufgeführten Komponistinnen: Zwischen 1963 und 1984 lag sie bei etwa 17 Prozent, ab 1986 war mindestens ein Fünftel der Teilnehmer*innen weiblich, 2014 erreichte die Anzahl der Teilnehmerinnen sogar 44 Prozent. https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (abgerufen am 22.7.2020).

Ferienkurse für Komponist*innen-Karrieren. Der Artikel »Über das Hören erfolgreicher Musik: Kritische Theorie, Avantgarde, Klangkompositionen und Gender« von Vera Grund untersucht die Zusammenhänge von Genderkonzepten und der Avantgardeästhetik der Neue-Musik-Elite der 1950er und 60er Jahre, Nina Noeskes »(Neue) Musik und Gender in der DDR. Annäherungen« fragt exemplarisch sowohl nach den realen Geschlechterverhältnissen als auch nach Körper- und Geschlechterkonstruktionen im Neue-Musik-Diskurs Ostdeutschlands zwischen 1949 und 1989.

Eine zweite Sektion des Bandes ist durch die Auseinandersetzung mit den Bereichen Performance-Kunst und elektronische Musik thematisch verbunden. Während sich Janina Klassen in ihrem Beitrag »Mikros für Sirenen. Von Cathy Berberian zu den Heroines of Sound« mit der »Hör- und Sichtbarkeit von Künstlerinnen elektronischer Musik« seit den späten 1950er Jahren bis heute beschäftigt, reflektiert Anne Kohl in »A Tool Is a Tool. Or Is It?« über musikbezogene Geschlechterstereotypen und wie diese in der Musikpädagogik bereits lösungsorientiert problematisiert werden, und stellt am Beispiel der Performance-Künstlerinnen Pamela Z und Laura Mello deren offensive Strategien im Umgang mit der diskursiven Vorprägung des Publikums in Bezug auf Genderklischees vor. Auch Monika Pasiecznik thematisiert mit dem »composer-performer« Neo Hülcker und dessen ASMR-Serie die unmittelbare Gegenwart; dabei geht sie von der These aus, dass hier eine implizite Abgrenzung von einer durch Adorno geprägten, »negativen« Ästhetik stattfindet. Auch Bastian Zimmermann, der in seinem Beitrag »Männlichkeitsperformances in Musik der 1980er/90er Jahre und heute« in den Blick nimmt, befasst sich mit der Position Hülckers in der Neuen Musik, mit dem er ebenso wie mit der Komponistin Andrea Neumann sowie Composer-Performer*in Laure Martin Hiendl Interviews führte. Ähnlich wie der Beitrag von Kohl problematisiert er Genderstereotypen – hier: Festschreibungen von Männlichkeit – und thematisiert die künstlerischen Strategien der Komponist*innen in der geschlechtsbinären und heteronormativ geprägten aktuellen Musikszene.

Mit einzelnen Komponistinnen beschäftigen sich Beatrix Borchard (Adriana Hölszky, *1953), Ute Henseler (Kaija Saariaho, *1952) und Stefan Drees (Olga Neuwirth, *1968). Während Borchard von (werk-)biographischen Schlaglichtern aus verschiedenen Zeiten ausgeht und dabei Komponieren als »doing« und »undoing gender« begreift, konzentriert Henseler ihre Analyse auf das Monodram *Émilie*, das sie in den musikhistorischen Kontext einordnet; dabei geht sie der Mutterrolle in der Operngeschichte nach, um letztendlich eine Antwort auf den Vorwurf der Misogynie, die gegen die Komposition Saariahos erhoben wurde, zu finden.

Drees setzt sich anhand der Werke *The Outcast*, *DIE SCHÖPFUNG* und der mit dem Musiktheater *The Outcast* in Verbindung stehenden Fotoserie *Quiet on the Desk/Everyday Olga* sowie dem Kurzfilm *DAS FALLEN. DIE FALLE.* mit Neuwirths

pessimistischem Blick auf die gesellschaftliche Rolle von Frauen in der Kunst auseinander.

Das Publikum und die Rezeption stehen im Zentrum der abschließenden Sektion: Umfassende statistische Erhebungen legen Katarzyna Grebosz-Haring und Simone Heilgendorff in ihrem gemeinsamen Beitrag »Zwischen Podium und Publikum. Gender-Proportionen in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik am Beispiel einer Publikumsstudie zu Festival d'Automne, Warszawska Jesień und Wien Modern 2014« vor. Den Genderdiskurs, der Komposition und Rezeption in der Gegenwart stets begleitet, nimmt Elisabeth Treydte in ihren »Überlegungen zu den Geschlechterverhältnissen in der zeitgenössischen Musik« in den Blick; dabei rekurriert sie u.a. auf selbst durchgeführte (qualitative) Interviews mit Komponist*innen Neuer Musik. Svenja Reiner geht in ihrer »historisch-kulturwissenschaftliche[n] Kontextualisierung von Hör-Idealen im Neue Musik-Konzert« kultursoziologisch dem Phänomen »Fan« in der Neuen Musik nach. Tatjana Böhme-Mehner fragt in ihrem Beitrag »Das Kleid der Pianistin und der Pulli des Komponisten« nach – so der Untertitel – »Gender im kulturellen Kon- und Subtext des ästhetischen Diskurses um Neue Musik«. In ihrer Untersuchung von (äußerlichen) Zuschreibungen und Rollenbildern schließt sie insbesondere an die Systemtheorie Niklas Luhmanns an.

Dass von insgesamt 18 Autor*innen in diesem Band nur zwei männlich sind, ist nicht dem Gegenstand oder etwaigen von diesem ausgehenden, »natürlichen« Erkenntnisinteressen geschuldet. Die Beiträge gehen – bis auf die von Kirsten Reese, Antje Tumat und Nina Noeske, die eigens für diesen Band entstanden – allesamt auf das im Juli 2018 an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg durchgeführte Symposium »Sex und Gender im Neue-Musik-Diskurs von der Gegenwart bis in die 1950er Jahre. Körper – Konzepte – Konstruktionen« zurück, dem ein offener »Call for Papers« vorausging; dass sich durch das Thema »Neue Musik und Gender« vorwiegend Frauen angesprochen fühlten, ist Teil der untersuchten Problematik. Je vielfältiger die Perspektiven sind, desto differenzierter kann das Gesamtgefüge »Neue Musik« analysiert werden, desto eher lässt sich – annähernd – Objektivität erreichen, daher ist es mehr als wünschenswert, dass sich die Themenstellung des vorliegenden Bandes *alle* Geschlechter zu eigen machen. Dies gilt sowohl für den Bereich wissenschaftlichen Erkennens, der Wissen und Werkzeuge bereitzustellen vermag als auch für den des politischen Handelns – denn die Welt, über die wir heute, morgen und übermorgen verhandeln, wird von allen Geschlechtern bewohnt.

Entgegen dem ursprünglichen Plan weitgehend ausgeklammert bleiben im vorliegenden Band explizit intersektionale Fragestellungen, obwohl sich diese an vielen Stellen geradezu aufdrängen. So wäre die Frage nach »Neuer Musik, Gender und sozialer Herkunft« zweifellos ergiebig, muss aber vorerst späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben. Inwieweit der soziale Hintergrund der Forschenden, weltanschauliche, starre Vorstellungen der Kategorie »class« oder

letztendlich vielmehr die fehlende Verankerung des relativ jungen Forschungsfeldes in der Musikwissenschaft dazu geführt haben, wird im Rahmen dieses Bandes nicht geklärt. Einschlägige Forschung zu den Wechselwirkungen der verschiedenen Formen von Differenz, Ungleichheit und Herrschaft im Bereich der Neuen Musik bleibt somit zwar Desiderat, eröffnet aber zugleich eine entscheidende Perspektive für zukünftige Forschung.

Eine Anmerkung noch zum Schluss: Die Vielfalt der Herangehensweisen der Autor*innen, die von ihrem Ansatz her nicht immer streng wissenschaftlich sind, schlägt sich auch in der Vielfalt der Verwendung gendersensibler Sprache nieder. Allen Autor*innen wurde selbst überlassen, die Form des ›Genderings‹ – Stern, Gap, Doppelpunkt, Binnen-I, Schrägstrich etc. – zu wählen, um auch damit für Offenheit und – soweit möglich – unstereotypisierte Perspektiven zu stehen.

Unser Dank gilt der Mariann Steegman Foundation für die großzügige Finanzierung der Druckkosten und Martina Hochreiter für das sorgfältige und umfangreiche Korrektorat des Bandes.

Vera Grund, Nina Noeske

Detmold und Hamburg im Juli 2020

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Die Anfänge der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aus Gender-Perspektive

Antje Tumat

Auf der für lange Zeit bedeutendsten Institution zeitgenössischer Musik, den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, wurde 2016 eine intensiv wahrgenommene Debatte über die Gleichbehandlung der Geschlechter in der Geschichte der Ferienkurse eröffnet: Die amerikanische Komponistin Ashley Fure legte aus den Archiven des Darmstädter Musikinstituts Statistiken vor, welche die durchgehend geringe Anzahl an gespielten Werken von Komponistinnen bei den Darmstädter Ferienkursen seit 1946 belegen:¹ In den sieben Jahrzehnten seit 1946 stammte nicht einmal jedes zehnte der gespielten Werke von einer Frau. Die Tendenz, die diese Statistiken sichtbar machen, beschrieb Christa Brüstle bereits 2010 im *Lexikon Musik und Gender*: »[...] bei den internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt [...] beherrschte nach wie vor die ältere und junge Generation von Komponisten [hier explizit männlich verstanden] die Reihen der Werkpräsentationen.« Sie ergänzt: »Darüber hinaus wurde der gesamte musikästhetische Diskurs der 1950er und 60er Jahre – sei es im Hinblick auf serielle Musik, elektroakustische Musik oder auf Aleatorik – von Komponisten und Musikschriftstellern geführt.«²

In der Tat berichtet die Musikgeschichtsschreibung über die Anfänge der Darmstädter Ferienkurse vor allem von (männlichen) Komponisten und Denkern. Mit dieser Zeit wird die Wiederentdeckung der Musik von Paul Hindemith und Igor Strawinsky, dann Arnold Schönberg nach zwölf Jahren nationalsozialistischer Diktatur und fast sechs Jahren Krieg assoziiert, zudem die Schönberg-Rezeption von und um Theodor W. Adorno, Vorträge von Olivier Messiaen und René Leibowitz. Auch die nachfolgende sogenannte »junge Komponistengeneration«, die sich über ihr Bekenntnis zu Anton Webern mit dem Serialismus auseinandersetzte,

1 https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (abgerufen am 28.3.2019).

2 Brüstle, Christa: »Das 20. und 21. Jahrhundert«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon Musik und Gender*, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 98-108, hier S. 105.

ist von heute kanonisierten männlichen Komponisten geprägt – genannt seien exemplarisch Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez oder Hans Werner Henze. Der freiheitliche intellektuelle Aufbruch im westlichen Nachkriegsdeutschland hat – so scheint es zunächst – im Falle Neuer Musik weitestgehend ohne weibliche Teilhabe stattgefunden, anders als etwa in der literarischen Gruppe 47.³ Vor allem die Zahlen für die ersten beiden Jahrzehnte der Darmstädter Ferienkurse – und um diese ersten zwanzig Jahre soll es im Folgenden gehen – werfen somit Fragen nach den Gründen dieser Ungleichverteilung auf, nach Ein- und Ausschlussmechanismen, nach gesellschaftlichen Rollenfestlegungen und männlich dominierten Netzwerken im Bereich Neuer Musik, aber auch nach den möglichen Besonderheiten der deutschen Nachkriegssituation, Exil und Vertreibung von Künstlerinnen.

Gleichzeitig fällt im Hinblick auf die Darmstädter Ferienkurse auf, dass 1946, also unmittelbar nach Kriegsende, unter den Teilnehmenden ein Frauenanteil von über 50 Prozent Frauen dokumentiert ist.⁴ In den nachfolgenden Jahren änderte sich das Verhältnis schrittweise, die Anzahl der Teilnehmenden insgesamt stieg an, der Frauenanteil reduzierte sich dabei im Verhältnis. Doch auch 1956 nahmen noch 52 Frauen teil (= über 20 Prozent der Teilnehmenden). Wurde also tatsächlich der gesamte musikästhetische Diskurs der 1950er und 60er Jahre ausschließlich von Komponisten und Musikschriftstellern geführt? Die genannten Statistiken von Ashley Fure bauen insofern auf den Kriterien der traditionellen Musikgeschichtsschreibung auf, als sie sich ausschließlich an der Zahl der Werkpräsentationen orientieren. Der kulturwissenschaftliche Blick⁵, durch den der Paradigmenwechsel

3 Auch wenn in der Gruppe 47 ebenfalls ein verhältnismäßig geringer Frauenanteil auszumachen ist, sind doch viele ihrer damaligen weiblichen Mitglieder als später kanonisierte Autorinnen prominent geworden, so etwa Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Elisabeth Borchers, Helga M. Novak oder Luise Rinser.

4 Kovács, Inge: »Frauen in Darmstadt«, in: Borio Gianmario/Danuser, Hermann (Hg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Band 1: Geschichte*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1997, S. 94-99, hier S. 95. Vgl. auch den Bildteil in Band 3. Bei der Interpretation der Zahlen muss vielerlei berücksichtigt werden: So überstieg etwa der Anteil an Frauen in der Gesamtbevölkerung nach Kriegsende den Männeranteil. Zudem hatte der Beginn der Ferienkurse noch eine andere Ausrichtung, für einige Personen etwa als Fortführung der Jugendmusikbewegung, vgl. Grassl, Markus/Kapp, Reinhard (Hg.): *Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 1), Wien u.a.: Böhlau Verlag 1996, S. 4 ff.

5 Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag⁵ 2014; Grotjahn, Rebecca/Vogt, Sabine (Hg.): *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (= Kompendien Musik 5), Laaber: Laaber-Verlag 2010; Noeske, Nina/Rode-Breymann, Susanne/Unsel, Melanie: Artikel

von einer Werkhistoriografie hin zu einer Geschichte des musikbezogenen künstlerischen Handelns eingeleitet wurde, eröffnet – an diesem Ort vorerst in begrenztem Rahmen exemplarisch – neue Forschungsperspektiven. Unter Einbezug von Kompositions- und Interpretationsgeschichte sollen im Folgenden erste Schritte zur Sichtbarmachung der weiblichen Teilhabe am kulturellen Handeln in den ersten Jahrzehnten der Darmstädter Ferienkurse aufgezeigt und analysiert werden, bevor weitergehende Fragen zu Ein- und Ausschlussmechanismen aus Gender-Perspektive in den Netzwerken zu Neuer Musik bis 1966 diskutiert werden können.

1. »That's where I'm going. That's what I want to do«⁶: Komponistinnen

In der vierbändigen Dokumentation der Ferienkurse für die Zeit von 1946 bis 1966 *Im Zenit der Moderne* findet sich der bisher einzige und sehr kurze Forschungsbeitrag zum Thema »Frauen in Darmstadt«⁷ von Inge Kovács, der unter anderem die Namen der in Darmstadt gespielten Komponistinnen überliefert. Aus werkhistorischer Perspektive auf gespielte Stücke von Komponistinnen sind in den Jahren von 1946 bis 1966 neun Werke von acht Frauen zu nennen.

Weraufführungen von Komponistinnen bei den Darmstädter Ferienkursen 1946-1966:

- 8. Juli 1949, Dika Newlin (1923-2006): *Kammersymphonie* für zwölf Instrumente op. 1
- 20. August 1950, Elisabeth Lutyens (1906-1983): *Sonata for viola solo* Nr. 4
- 25. Juni 1951, Nininha Gregori (*1925): *Quatro líricas gregas* (Vier altgriechische Dichtungen, Aufführung beim Kammerkonzert des Internationale Gesellschaft für Neue Musik [IGNM]-Fests vom Hessischen Rundfunk)
- 20. Juli 1956, Gladys M. Nordenstrom (1924-2016): *Rondo for Flute and Piano*
- 31. August 1961, Norma M. Beecroft (*1934): *Tre pezzi brevi per flauto e arpa*
- 22. Juli 1963, dies.: *Contrasts for Six Performers*
- 18. Juli 1962, Luna Alcalay (1928-2012): *Aspekte* für zwei Klaviere und Schlagzeug

»Gender Studies«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Auflage, Supplement, Kassel u.a.: Bärenreiter 2008, Sp. 239-251.

6 Norma Beecroft über ihre Impressionen Neuer Musik in der Bundesrepublik 1966, zitiert nach Cornfield, Eitan: *Canadian Composers Portrait Series*. Norma Beecroft Documentary, Canadian Music Centre/Centre de Musique Canadienne, <https://www.musiccentre.ca/sites/www.musiccentre.ca/files/resources/pdfmedia/beecroft-portrait-en.pdf> (abgerufen am 28.3.2019).

7 Siehe Anmerkung 4. Auf allgemeine Forschungsliteratur zu den genannten Komponistinnen wird in Anmerkungen exemplarisch verwiesen.

- 24. August 1966, Tona Scherchen (*1938): *Signe* für Flöte solo
- 30. August 1966, Jennifer McLeod (*1941): *Fourches* für Kammerensemble

Kovács fügt den Namensnennungen die Anmerkung hinzu, dass bei vielen der Komponistinnen, die in Darmstadt gespielt wurden, »schon aufgrund oberflächlicher biographischer Details der Bezug zu den Ferienkursen« ersichtlich sei: »Elisabeth Lutyens war verheiratet mit Edward Clark, der in seiner Eigenschaft als IGNM-Präsident 1949 zur Gründung der deutschen Sektion bei den Ferienkursen gewesen war, Gladys Nordenstrom war die Ehefrau von Ernst Krenek und Tona Scherchen die Tochter von Hermann Scherchen«.⁸ Kovács Text macht über den biographischen Bezug hinausgehend keine Angaben dazu, wie und weshalb diese Künstlerinnen nach Darmstadt eingeladen wurden. So erweckt dieser Hinweis den Eindruck, die Komponistinnen hätten die Einladung nach Darmstadt ihrem privaten, nicht ihrem beruflichen biographischen Netzwerk zu verdanken, als entstammten die Beziehungen zu Darmstadt vor allem dem Kontext Familie und Ehe.

Ein Blick in die überlieferten und jüngst digitalisierten Briefe im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt bietet hingegen ein völlig anderes Bild. Die Einladungen junger Komponierender nach Darmstadt erfolgte teilweise über Ausschreibungen oder zum Teil auch durch Empfehlungen innerhalb eines komplexen kulturell-intellektuellen Netzwerks, in das die oben genannten Komponistinnen tatsächlich aufgrund ihrer fachlichen Qualifikation eingebunden waren. Zudem führt auch in ihrem Falle die Frage nach der Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen mitten in die vielschichtige Historie zwischen Exil, Vertreibung, Remigration und Daheimgebliebenen im westlichen Nachkriegsdeutschland. Aufschlussreich für den Nachvollzug von Einladungen nach Darmstadt erweist sich Wolfgang Steineckes Vorbericht zum Programmheft »Musik der Jungen Generation« von 1949, in dem er den Auswahlprozess für die Studiokonzerte, die am Ende der Ferienkurse stattfanden, erläutert:

»Mit den Studiokonzerten, die diesmal in erweitertem Rahmen die ›Internationalen Ferienkurse für neue Musik‹ beschließen, soll erstmals der Versuch gemacht werden, einen umfassenderen, auch über die Grenzen Deutschlands reichenden Überblick über das Schaffen der jungen Komponistengeneration zu geben. [...] diesmal wurden durch ein öffentliches Rundschreiben alle jungen Komponisten aus den Jahrgängen 1919 bis 1929 zur Beteiligung aufgefordert. Trotzdem [sic!] diese Ausschreibung [...] erst zu einem späten Zeitpunkt erfolgen konnte, sind überraschend viele Einsendungen zu uns gelangt. Zugleich war das durchschnittliche Ni-

8 I. Kovács: »Frauen in Darmstadt«, S. 98f. Zu Tona Scherchen verweise ich auf den Aufsatz »Komponistin und ›Scherchentochter« von Gesa Finke im vorliegenden Band. Finke geht hier der Frage nach, inwieweit Scherchen durch ihren Vater Zutritt zu den Kreisen der Neuen Musik erhielt.

veau der eingesandten Kompositionen überraschend gut, so daß die Auswahl im Hinblick auf ein zeitlich beschränktes Programm nicht leicht war. Der Jury (Wolfgang Fortner, Richard Kotz, Prof. Dr. Friedrich Noack und Dr. Wolfgang Steinecke) lagen mehr als 100 Werke vor. [...] Es wurde [...] ein ungefähr gleicher Anteil der deutschen und ausländischen Komponisten angestrebt (von den ausländischen Werken lag wegen der kurzen Vorbereitungszeit und der schwierigen Übermittlung nur ein Teil der Jury vor, ein Teil wurde auf zuverlässige Empfehlung von Gewährsleuten in das Programm aufgenommen). Das schließlich zustande gekommene und hier vorgelegte Programm umfaßt nun Werke von 32 jungen Komponisten aus 13 verschiedenen Ländern.«⁹

Ein Brief von Steinecke an Leibowitz aus demselben Jahr zu diesem Programm des Studiokonzerts »Musik der Jungen Generation« ergänzt die Ausführungen:

»Was nun die »Musik der jungen Generation« betrifft, so bin ich gerne mit den von Ihnen vorgeschlagenen Werken [...] einverstanden. [...] Da über das Programm all dieser Konzerte hier von einer Jury entschieden werden soll und zwar möglichst bald, wäre es nur wichtig, daß der Form halber alle diese Werke möglichst umgehend hierher gelangen. Am besten würden Sie zugleich mit den Partituren auch die Stimmen absenden, damit man möglichst bald beginnen kann, die Stimmen auszuteilen und schon vorstudieren zu lassen.«

Steinecke, dem sehr an einem internationalen Programm gelegen war, fragte bei etablierten Komponisten nach deren Schülern und Schülerinnen an, die dann ihrerseits in die Diskussion gebracht wurden: »Haben Sie noch von italienischen Komponisten etwas vorzuschlagen? Ich hatte einmal an Maderna geschrieben, habe auch bei Dallapiccola angefragt, ob er junge Komponisten aus diesen Jahrgängen vorzuschlagen hat, habe aber bisher keine Nachricht erhalten.«¹⁰ Aus den genannten Quellen kann recht detailliert auf das Verfahren der Einladungen für dieses Konzertformat 1949 geschlossen werden: Eine Jury entschied über die Einsendungen, aufgrund der praktischen Gegebenheiten der Nachkriegszeit (»abenteuerliche [...] Bedingungen«¹¹ wie aufwendige Grenzformalitäten, erschwerte Mobilität etc.) war die Gestaltung eines international geprägten Programms auf diese Weise allerdings noch schwer umzusetzen. Daher wurde, um den Anteil an gespielten Werken aus dem Ausland zu erhöhen, zusätzlich über Empfehlungen eingela-

9 Abgedruckt in: M. Grassl/R. Kapp: Darmstadt-Gespräche, S. 221f., hier S. 221.

10 Wolfgang Steinecke an René Leibowitz, 12. Mai 1949, IMD-A100031-200648-10. Diese und die folgenden Signaturen beziehen sich auf das Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), <https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/archiv/> (abgerufen am 28.3.2019).

11 Kovács, Inge: »Die Institution – Entstehung und Struktur«, in: G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 1: Geschichte, S. 59-139, S. 76ff.

den. Solche Empfehlungen wurden – wie im Folgenden gezeigt wird – auch im Falle der genannten Komponistinnen nicht, wie Kovács indirekt andeutet, aufgrund persönlicher Beziehungen ausgesprochen, sondern zumeist aufgrund von Schüler(innen)schaft. Die Idee der Internationalität war ein zentrales Anliegen des anfänglichen Programmentwurfs der Ferienkurse. In dem nach Kriegsende noch weitgehend zerstörten Land der Kriegsverlierer erhoffte man sich den Anschluss an die internationale musikalische Entwicklung, die Ferienkurse sollten dabei gleichzeitig einen »Beitrag zur Erneuerung des deutschen Kulturlebens«¹² leisten. Sie wurden damit Anfang der 1950er Jahre auch zu einem Ort des Zusammentreffens von Emigranten und Dagebliebenen.¹³ Blieben die Deutschen in den ersten beiden Jahren noch fast unter sich, so stieg der Ausländeranteil kontinuierlich an und lag 1956 bereits bei rund 50 Prozent.¹⁴

Im Laufe des ersten Jahrzehnts nach Gründung der Kurse fand mit einem Generationswechsel schließlich auch ein genereller Strukturwandel statt, der für die Auswahl der eingeladenen Komponistinnen neben dem biographischen Netzwerk auch eine kompositionsgeschichtliche und damit werkspezifische Erklärung liefern könnte. Um 1950 hatte sich in Darmstadt das Bekenntnis zur Dodekaphonie gegen die in den ersten Jahren der Ferienkurse in Hindemith personifizierte Begeisterung für klangliche Objektivität durchgesetzt.¹⁵ Bei der Wiederentdeckung

12 Wolfgang Steinecke, zitiert nach ebd., S. 69.

13 Vgl. Schmidt, Dörte: »Remigranten und musikalische Vergangenheitspolitik. Zum Verhältnis von individuellem Handeln und institutionellem Rahmen bei der Rückkehr von Musik und Musikern«, in: Matthias Pasdzierny/Dörte Schmidt (Hg.), Zwischen individueller Biographie und Institution. Zu den Bedingungen beruflicher Rückkehr von Musikern aus dem Exil (= Forum Musikwissenschaft, Band 9), Schliengen: Edition Argus 2013, S. 30–56.

14 Dementsprechend stieg auch die internationale mediale Resonanz, vgl. I. Kovács, »Die Institution – Entstehung und Struktur«, S. 62.

15 Mit der Uraufführung des »Tanzes um das goldene Kalb« aus Schönbergs Oper *Moses und Aron* am 2. Juli 1951 wurde die breite Wirkung der Wiener Schule sichtbar, vgl. Borio, Gianmario: »Kontinuität oder Moderne? Zur Präsenz der früheren Neuen Musik in Darmstadt«, in: ders./H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 1: Geschichte, S. 141–283, S. 171ff. Schon 1949 war das Signet mit den aufsteigenden Quarten des Horns vom Anfang der 1. Schönberg'schen Kammersymphonie für die Ferienkurse übernommen worden, vgl. M. Grassl/R. Kapp (Hg.): Darmstadt-Gespräche, S. XV. Aus dieser Entwicklung könnte sich möglicherweise die Abwesenheit von Komponistinnen in diesen Jahren erklären, die der Hindemith-Schule entstammen, so etwa Felicitas Kukuck. Für die Debatte Schönberg-Hindemith und ihren politischen Hintergrund verweise ich auf Schmidt, Dörte: »Begegnungen im vieldimensionalen Raum. Über einige Aspekte der Remigration Theodor W. Adornos und der ›Zweiten Wiener Schule‹ nach Westdeutschland«, in: Maren Köster/Dörte Schmidt (Hg.), »Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort«. Remigration und Musikkultur, München: edition text + kritik 2005, S. 75–104, hier S. 79ff. Zu den in Darmstadt geführten Diskursen vgl. jüngst Freund, Julia: Fortschrittsdenken in der Neuen Musik: Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik, München: Wilhelm Fink Verlag 2020.

von Schönberg spielten in Darmstadt offenbar auch Komponistinnen eine Rolle: Diejenigen der oben Genannten, deren Werke in Darmstadt von 1949 bis 1956 gespielt wurden, erachteten sich selbst in der Schönberg-Nachfolge stehend, waren ihrerseits mit seinen Ideen im Ausland konfrontiert worden – und brachten diese nun wiederum in die junge Bundesrepublik mit. Damit positionierten sie sich in der damals international geführten Debatte um Exil, Krieg und Dodekaphonie, jener »vermeintlich rein ästhetischen Debatte, die sich in der Frage »Neoklassizismus vs. Dodekaphonie« bündeln« lässt, und die letztlich doch eine Frage »über die Rolle von Emigranten in der Entwicklung des westdeutschen Musiklebens in den Jahren um 1950«¹⁶ war, wie das Beispiel der US-amerikanischen Schönberg-Schülerin Dika Newlin¹⁷ zeigt. Auf den Darmstädter Feiern zu Schönbergs 75. Geburtstag, an denen er selbst aus gesundheitlichen Gründen nicht teilnehmen konnte, wurde 1949 eine Konzertreihe realisiert. In dieser erklangen neben zahlreichen seiner Werke auch Kompositionen von Henze, Humphrey Searle, Bruno Maderna und Dika Newlin, die dadurch als Schönberg-Nachfolger/innen an die Öffentlichkeit gebracht wurden. Die Konzerte wurden von Vorträgen über Zwölftonmusik begleitet. Die damals 25-jährige Newlin reiste nicht an, sie besuchte stattdessen Schönberg anlässlich seines Geburtstags in Los Angeles. Ihre *Kammersymphonie* für zwölf Instrumente dirigierte Leibowitz am 8. Juli 1949,¹⁸ er hatte das Werk offenbar Steinecke vorgeschlagen.¹⁹ Newlin, die Übersetzerin von Leibowitz' *Schoenberg et son école* ins Englische, hatte bei Schönberg Musiktheorie und Komposition studiert und sich bereits 1948 unter den Teilnehmerinnen von Leibowitz' Kompositionskurs in Darmstadt befunden. Im Nachwort ihrer 1954 in deutscher Übersetzung herausgegebenen und autorisierten Dissertation über *Bruckner, Mahler und Schönberg* greift sie die im Nachkriegsdeutschland geführte Debatte um Schönbergs Rolle als nach Amerika Emigrierter sowie die Frage nach dem zukünftigen Ort der Rezeption seiner künstlerischen Ideen auf:

»Wir dürfen uns daher wohl fragen: Welche Bedeutung ist Schönberg für unsere Gegenwart und für die zukünftige Entwicklung beizumessen? Das Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit war, die Kontinuität und die unveränderliche Gültigkeit

16 Ebd., S. 82.

17 Vgl. Feisst, Sabine: Artikel »Newlin, Dika«, in: Laurenz Lütteken (Hg.), MGG Online, Kassel u.a.: Bärenreiter 2016ff., Stand 25.2.2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14914> (abgerufen am 28.3.2019), Kappel, Elisabeth: Arnold Schönbergs Schülerinnen. Biographisch-musikalische Studien, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2019, S. 51–204.

18 Siehe G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 3: Dokumente, S. 538.

19 Vgl. Steinecke an Newlin, 12. Mai 1949, IMD-A100037-200772-10; Steinecke an Leibowitz, 12. Mai 1949; Newlin an Schönberg, 21. Juli 1948: »By the way, he [Leibowitz] is quite happy over my [Chamber] Symphony (finally completed) and wants to perform it in the fall.« Zitiert nach E. Kappel, S. 194. Zu Newlins Motivation, nicht nach Darmstadt zu reisen, vgl. die Briefe, ebd., S. 81.

jener Traditionen nachzuweisen, die schließlich einen Arnold Schönberg hervorbringen sollten. [...] Eines [...] dürfen wir mit großer Gewißheit voraussagen: Niemals wieder werden diese Traditionen in dem Boden, aus dem sie hervorgegangen, feste Wurzeln fassen können. In Amerika jedoch werden sie gedeihen und genährt von der Kraft jüngerer Generationen fortleben. Falls es uns gelingen ist, durch unsere Gedankengänge [...] nachzuweisen, daß Erhaltung und Pflege dieser Traditionen der amerikanischen Musikwelt eine wichtige und wertvolle Aufgabe bedeuten, haben wir das Hauptziel unserer Arbeit erreicht.«²⁰

Abbildung 1: Dika Newlin (13. September 1947).



© Arnold Schönberg Center, Wien.

War Dika Newlin tatsächlich eine direkte US-amerikanische Schönberg-Schülerin, so gilt Elisabeth Lutyens als erste britische Komponistin, die mit den Mitteln der

20 Newlin, Dika: »Nachwort«, in: dies.: Bruckner, Mahler, Schönberg, autorisierte Übersetzung von Carl Nemeth und Hugo Zelzer, Wien: Bergland Verlag 1954, S. 288, amerikanische Erstausgabe: New York: King's Crown Press 1947.

Zwölftontechnik arbeitete. Nach Kompositionsstudien in Frankreich und am Royal College of Music war sie seit 1938 in zweiter Ehe mit dem Dirigenten, Schönberg-Schüler und ehemaligen Musikproduzenten Edward Clark verheiratet, der als Präsident der britischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik bereits 1949 bei den Ferienkursen mit dabei war. Möglicherweise, so Annika Forkert, wurde Lutyens durch Clark mit der Dodekaphonie vertraut: »Nach eigenen Angaben entwickelte sie ihre Reihentechnik unabhängig von der Schönberg-Schule aus ihren Studien der ›String Fantasias‹ von Henry Purcell; ihre Bekanntschaft mit Edward Clark dürfte jedoch ebenfalls maßgeblich zu dieser Entwicklung beigetragen haben.«²¹ Ein Brief des aus Wien nach England emigrierten Komponisten, Schönberg-Interpreten und Pianisten sowie späteren Musikkritikers Peter Stadlen an Steinecke zeigt, dass ihr Netzwerk nach Darmstadt nicht über ihren Ehemann Clark, sondern über den Emigranten Stadlen gepflegt wurde, der seinerseits 1949 in Darmstadt als Pianist einen Interpretationskurs gab.²² Steinecke hatte sich offenbar bei Stadlen nach dessen Einschätzung von Lutyens Bratschen-sonate erkundigt, dieser empfahl sie und mit ihr sogleich den Solisten dazu, den Sohn des ebenso emigrierten Thomas Mann:

»Die Bratschen[-]Sonate der Elisabeth Lutyens kenne ich nicht[,] aber zufällig bekam ich kurz nach Ihrer Anfrage einen Brief des jungen Bratschenvirtuosens Michael Mann, des jüngsten Sohnes von Thomas Mann, der Ende Mai für Konzerte nach Europa kommt und der speziell erwähnt hat, dass er dieses Werk auf dem [sic!] Repertoire hat. Ich bin zwar mit seinen Eltern und Schwestern befreundet[,] kenne ihn aber weder persönlich noch musikalisch.«²³

Stadlen gab Steinecke Lutyens Kontaktdaten in London, und Michael Mann spielte die Bratschen-sonate 1950 in Darmstadt.²⁴ Ein Brief Steineckes an Riccardo Malipiero 1951 über die Planung der folgenden Ferienkurse zeigt zudem, dass Lutyens als eine der europäischen Protagonistinnen im Diskurs über Neue Musik, zudem als Vertreterin der Neue Musik-Szene aus Großbritannien galt: »Sollte man nicht von Deutschland noch Herbert Eimert [...], T. W. Adorno [...], Winfried Zillig [...],

21 Forkert, Annika: Artikel »Elisabeth Lutyens«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand vom 28.4.2014, https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Elisabeth_Lutyens.html (abgerufen am 5.9.2019).

22 Siehe G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 3: Dokumente, S. 533; vgl. Steinecke an Leibowitz, 12. Mai 1949. Stadlen war seit 1948 bei den Kursen anwesend, vgl. M. Grassl/R. Kapp: Darmstadt-Gespräche, S. 223f.

23 Peter Stadlen an Steinecke, 23. April 1949, IMD-A100050-201029-07.

24 Siehe G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 3: Dokumente, S. 541. Vgl. auch den Brief Michael Mann an Steinecke, 8. September 1949, IMD-A100033-200699-11.

Hans Werner Henze [...] auffordern? Ferner von Italien Luigi Nono, von Frankreich Pierre Boulez, von England Elizabeth Lutyens, aus der Schweiz Dr. Willy Reich?»²⁵

Ein südamerikanisches Netzwerk zu Neuer Musik, an dem zahlreiche Musikerinnen beteiligt waren, verbirgt sich hinter dem Namen Nininha Gregori, deren *Quatro líricas gregas* beim Kammerkonzert des IGNM-Fests des Hessischen Rundfunks, also im Rahmen des Begleitprogramms der Ferienkurse, aufgeführt wurden.²⁶ Sie war eine der vielen Schülerinnen des vor dem NS-Regime 1936 nach Brasilien emigrierten Komponisten Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Er gilt als Impulsgeber für den Einsatz von Zwölftontechnik in Südamerika²⁷ und initiierte dort selbst Musikprojekte im Geist der Darmstädter Ferienkurse.²⁸ Er war bereits beim Vorbereitungstreffen zum ersten Zwölftonkongress im Dezember 1948 zusammen mit seiner Kompositionsschülerin Eunice Katunda²⁹ aktiv und wurde bei der Ausrichtung in Mailand im Mai 1949 zu einem der dortigen Protagonisten.³⁰ Inspiriert von seinen Besuchen bei den Darmstädter Ferienkursen 1949 und 1950 kam er 1951 mit Nininha Gregori und weiteren Schülerinnen³¹ wieder nach Darmstadt. Am 30. Juni 1951 hielt er unter der Mitwirkung der Pianistin Lavinia Viotti einen Vortrag über »Neue Musik in Südamerika«.³² Seinen Ausführungen zufolge existierten in Südamerika damals drei unterschiedliche Musikrichtungen nebeneinander: Neben der für ihn unzeitgemäßen national orientierten Musik beschrieb

25 Steinecke an Riccardo Malipiero, 26. Februar 1951, IMD-A100033-200694-19 (vgl. Abb. 2).

26 In einem Brief an Steinecke vom 17. März 1951 (IMD-A100027-200567-20) schreibt Hans-Joachim Koellreutter davon, dass er seine Schülerinnen mitbringt und berichtet von Nininha Gregoris Komposition.

27 Zu seinen Aktivitäten diesbezüglich vgl. Fugellie, Daniela: »Musiker unserer Zeit«, Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), München: edition text + kritik 2018, S. 342ff. Zur Bedeutung der Zwölftonmusik für die europäischen Migranten im Umfeld des Zweiten Weltkriegs vgl. Pietro Cavallotti: »The Twelve-tone Method as the Musical Language of Emigrés: Hanns Eisler, Ernst Krenek and Stefan Wolpe during Their First Years in Exile«, in: Felix Meyer u.a. (Hg.), Crosscurrents. American and European Music in Interaction 1900-2000, Woodbridge: The Boydell Press 2014, S. 219-232.

28 D. Fugellie: »Musiker unserer Zeit«, S. 361.

29 Eunice Katunda war die offizielle Pianistin des von Koellreutter gegründeten Ensembles Música Viva und begleitete ihn bereits 1948 nach Venedig. Sie ist in jüngster Zeit unter anderem wegen ihrer Freundschaft mit Luigi Nono und Bruno Maderna diskutiert worden. Vgl. Kater, Carlos: Eunice Katunda. Musicista brasileira, São Paulo: Annablume 2001, S. 19ff. und S. 43ff.

30 Fugellie interpretiert Koellreutters Besuche in Europa als Reaktion auf Hermann Scherchens Südamerika-Reisen 1947-1951. Koellreutter hatte 1936 und 1937 Dirigierkurse bei Scherchen in der Schweiz und in Budapest besucht, vgl. D. Fugellie: »Musiker unserer Zeit«, S. 345.

31 Fugellie nennt Lavinia Viotti, Sonia Born und Maria Lucia Mazurek; ebd., S. 358.

32 Ein Transkript findet sich in G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 3: Dokumente, S. 171-177.

er den neoklassizistischen Stil einerseits und die »Neue Musik« andererseits, deren Entwicklung sich in Südamerika noch am Anfang befinde. Hierbei handle es sich um jene Musik, »die sich einer neuen Tonsprache bedient und die traditionellen Tonsatzprinzipien durch eine neue Eigengesetzlichkeit zu ersetzen sucht«.³³ Als beispielhaft für diesen Stil nennt er auch Nininha Gregoris Kompositionen.³⁴ Koellreutter verknüpfte diese Gruppe von Komponierenden eng mit der Rezeption Schönbergs³⁵ und interpretierte die lateinamerikanische Neue Musik »als eine Weiterführung des Erbes Schönbergs«.³⁶

Auch Gladys Nordenstrom steht in der Schönberg-Nachfolge, wie Claudia Maurer Zenck zusammenfassend beschreibt: »Den Kompositionen von Gladys Nordenstrom liegen strukturelle Verfahrensweisen zugrunde, die von der Dodekaphonie abgeleitet sind«.³⁷ Als ehemalige Schülerin und spätere Ehefrau von Ernst Krenek ist sie 1956 noch am ehesten als Profiteurin ihres biographischen Kontakts zu Krenek im Sinne Kovács einzuschätzen:³⁸ 1955/56 verbrachte das Ehepaar ein knappes Jahr in Europa und besuchte im Juli 1956 auch die Darmstädter Ferienkurse. Dort fand die Europäische Erstaufführung von Nordenstroms *Rondo für Flöte und Klavier* von 1948 mit Severino Gazzelloni und David Tudor in der Rubrik »Musik der jungen Generation« statt.³⁹ Die briefliche Kommunikation von Steinecke über das Stück lief, den Quellen im Musikinstitut Darmstadt zufolge, offenbar über Krenek. Interessant scheint dabei, dass Krenek Steinecke die Kompositionen Nordenstroms schon 1951 empfahl:

»Heute sende ich Ihnen Klaviervariationen, ein Rondo für Flöte und Klavier, und ein Lied von Gladys Nordenstrom [...]. Persönlich würde ich das Flötenstück empfehlen, schon wegen der Abwechslung im Programm. Wenn Sie einen ganzen Abend amerikanischer Musik machen könnten (was sich wohl lohnen würde – aus vielerlei Gründen), so wäre das vielleicht eine gute Zusammenstellung.«

Nach einem dementsprechenden Programmvorschlag preist er die genannten Werke noch einmal explizit an: »[...] Sie werden wohl auf den ersten Blick sehen, dass das ein anderes Kaliber ist als das Zeug, was man Ihnen letztes Jahr zugemutet

33 Ebd.

34 Ebd., S. 174.

35 Ebd., S. 178.

36 D. Fugellie: »Musiker unserer Zeit«, S. 360.

37 Maurer Zenck, Claudia: Artikel »Gladys Nordenstrom«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand vom 17.5.2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Gladys_Nordenstrom.html (abgerufen am 5.9.2019).

38 Zu ihrer biographischen Situation um 1956 vgl. ebd.

39 Vgl. hierzu Steinecke an David Tudor, 19. April 1956, IMD-A100031-200648-10.

hat.«⁴⁰ Tatsächlich gespielt wurde Nordenstroms *Rondo* erst 1956. Steinecke schloss einen längeren Brief nach den Ferienkursen 1956 an Krenek mit einem Gruß an »Gladys« und dem Hinweis, dass »das Rondo in der Darmstädter Aufführung schon über viele Sender gegangen sei«.⁴¹

Die auf Steineckes frühen Tod 1961 folgende Phase der Ferienkurse brachte ab 1960 eine neue Frauengeneration mit sich, über die bis dato in der Forschung noch wenig bekannt ist. Diese Komponistinnen waren in den 1930er Jahren geboren und bei ihrem Darmstadt-Aufenthalt um die 30 Jahre alt. Sie ermöglichten sich durch Stipendien ihren Europaaufenthalt, um dort Unterricht bei der jungen Generation der Darmstädter Schule zu erhalten. Auch hier spielten sicherlich Empfehlungen eine Rolle, so etwa bei Luna Alcalay.⁴² Sie war in Darmstadt Schülerin Madernas und nahm von 1960 bis 1962 an den Darmstädter Ferienkursen teil. Tona Scherchen (*1938) war Schülerin von Henze, Olivier Messiaen und György Ligeti, und Jenny McLeod (*1941) erhielt 1964 ein Stipendium der Victoria University in Neuseeland, um zwei Jahre in Europa bei Messiaen, Stockhausen und Luciano Berio zu studieren. Nach ihrer Rückkehr arbeitete sie seit 1967 zunächst als Lecturer, danach als Professorin für Musik in Neuseeland.

Ein zentrales Kriterium zur Auswahl der genannten Komponistinnen war offenbar ihre Internationalität. Ihre Herkunft – die Außereuropäischen unter ihnen stammten aus den USA, Lateinamerika, Kanada und Neuseeland – provoziert daher die Frage nach dem durch sie ausgelösten Kultur- und Wissenstransfer: Sie reisten mit ihren Werken an, nahmen ihrerseits internationale Anregungen der Avantgarde auf und diese als Erfahrung wieder in ihre Heimat mit zurück, wo diese als neue Impulse in ihr weiteres Schaffen einfließen. Einen in diesem Sinne künstlerisch nachhaltigen Eindruck hinterließ der Darmstadt-Aufenthalt bei der kanadischen Komponistin und Rundfunkpionierin Norma Beecroft (siehe Abb. 3). Sie ist heute vor allem durch ihre preisgekrönten elektroakustischen Kompositionen bekannt und kam 1961/62 zu den Darmstädter Ferienkursen als Schülerin von Maderna. Diverse Stipendien ermöglichten es ihr, für drei Jahre nach Europa zu reisen und sich in Darmstadt inspirieren zu lassen. Dort wurde 1961 ihr stilistisch an Webern orientiertes Stück *Tre pezzi brevi* in der Rubrik »Junge Komponisten« aufgeführt.⁴³ Sie beschrieb sich aus dem Rückblick als von Maderna inspiriert:

»I went to Europe in '59, and between then and '62, when I was there, I heard a lot of things that really stimulated me, and I met Bruno Maderna, and Maderna introduced me to his kind of way of organizing musical material, which he called

40 Zitate aus Krenek an Steinecke, 11. Februar 1951, IMD-A100028-200604-17.

41 Steinecke an Krenek, 28. August 1956, IMD-A100028-200600-09.

42 Luna Alcalay (1928-2012) wurde in eine jüdische Familie in Kroatien geboren, wanderte 1948 nach Israel aus und kehrte 1951 zum Studium in Wien nach Europa zurück.

43 Vgl. hierzu den Brief Beecrofts an Steinecke, 2. Juli 1961, IMD-A100003-200088-08.

»i quadri magici«: magic squares. When I was first exposed to that, that idea, this was in Darmstadt, when I met Bruno Maderna, and [...] I [...] decided to try to work out how to use this kind of system, and I wrote the *Tre Pezzi Brevi* in about three days, there, using that idea.«⁴⁴

Beecroft erlebte 1961 in Darmstadt David Tudor und Werke von John Cage, hörte Stockhausens *Kontakte* und begriff diese Ereignisse aus dem Rückblick als Initiation für ihr Studium elektronischer Musik, das ihre weitere Karriere als Komponistin bestimmte:

»I had been to Darmstadt, which was a real eye-opener and a shocker for me [...] in 1960. [...] there was David Tudor and John Cage, and all these wild ideas that I had never heard of before [...]. They were very radical [...] in Europe at the time, [...] there was also Stockhausen, and there was a live performance of his *Kontakte* in – was it '60 – 1960⁴⁵, which is a piece with percussion and tape, but it was amplified percussion, and it just hit me like – as the French say, »un coup foudre«, [...] a thunderbolt. It was the combination of technology and instruments, and I thought, now, that's where I'm going. That's what I want to do.«⁴⁶

Ihr folgendes, 1962 in Palermo uraufgeführtes Stück *Contrasts for Six Performers*, das in Darmstadt 1963 gespielt wurde, scheint diesen Einfluss ihrer eigenen Beschreibung zufolge gleichwohl noch nicht abzubilden.⁴⁷ Die von ihr ebenfalls 1963 erwähnte, damals jüngst vollendete elektronische Komposition *Structures for Orchestra and Tape Recorder* (1962/63)⁴⁸ ist möglicherweise eher als künstlerische Umsetzung ihrer Darmstädter Erfahrungen in der Bundesrepublik im Jahr zuvor zu werten.

44 Zitiert nach E. Cornfield: Canadian Composers Portrait Series. Vgl. auch ihre als e-Book erschienenen Interviews: *Conversations of Post World War II Pioneers of Electronic Music*, o. O.: Canadian Music Centre/Centre de Musique Canadienne 2015, https://issuu.com/canadianmusiccentre/docs/beecroft_pioneers_promo_clips_ddf3be54e9d2d5 (abgerufen am 28.3.2019).

45 Stockhausens *Kontakte* wurden 1960 in Köln uraufgeführt, waren am 30. August 1961 in Darmstadt im Nachtprogramm zu hören und wurden von Stockhausen in seinem dort abgehaltenen Seminar »Elektronische Musik – Komposition und Realisation« besprochen (vgl. G. Borrio/H. Danuser, *Im Zenit der Moderne*, Band 2: Geschichte, S. 273; Band 3: Dokumente, S. 608). Vermutlich hat Beecroft diesen Kurs besucht.

46 Zitiert nach E. Cornfield: Canadian Composers Portrait Series.

47 Sie beschrieb es folgendermaßen: »[...] three pieces, constructed on selected permutations of a 12tone row. Constantly changing tempi within each piece. Composed in 1962, for Oboe, Viola, Xylorimba, Vibraphone, Percussion and Harp«, Beecroft an Ernst Thomas, 15. April 1963, IMD-A100003-200088-06.

48 Ebd.

2. »Ursprung und Ziel alles künstlerisch Erstrebenswerten«⁴⁹: Darmstädter Interpretinnen

Die professionelle Auseinandersetzung mit den besonderen Anforderungen Neuer Musik, die außerhalb der Ferienkurse an deutschen Konservatorien und Hochschulen zunächst nur unzureichend stattfand, führte zur Herausbildung einer hochspezialisierten Darmstädter Interpretationskultur in den Interpretationskursen. Unter den dortigen Dozentinnen gab es für die hohen Stimmlagen naturgemäß zahlreiche Sängerinnen und zudem auch Pianistinnen.⁵⁰ Neben Ilona Steingruber, Gabrielle Dumaine und Else Stock-Hug war die französische Pianistin Yvonne Loriod, die seit 1949 als Professorin am Pariser Konservatorium tätig war, 1952, 1954, 1955 und 1961 Dozentin der Interpretationskurse. 1961 wurde sie zur zweiten Ehefrau Olivier Messiaens.⁵¹ In den ersten zwanzig Darmstädter Jahren sind keine Dirigentinnen nachgewiesen. Nadia Boulangers Dirigat ist nur 1951 für ein Konzert der IGNM vom Hessischen Rundfunk dokumentiert.⁵² Gründe dafür, dass sie möglicherweise nicht häufiger eingeladen wurde, könnten in der Tatsache liegen, dass sie »als Befürworterin der Musik Strawinskys [...] von der Schönberg-Schule angefochten wurde. In die Kontroverse Strawinsky-Schönberg hat sie nie aktiv eingegriffen, wurde selbst allerdings von Schönberg hart kritisiert.«⁵³

49 Henius, Carla: »Hermann Heiss, homo ludens der Kranichsteiner Jahre«, in: dies.: Das undankbare Geschäft mit neuer Musik, München: Piper Verlag 1974, S. 102-133, hier S. 102. Von Inge Kovács: »Frauen in Darmstadt«, S. 99, wird sie mit folgendem Satz gewürdigt: »Von einer ›Darmstädter Schülerin‹ könnte man höchstens auf der Interpretenebene sprechen, nämlich im Falle der Sängerin Carla Henius (1919-2002), die von sehr früher Zeit an regelmäßig auf den Ferienkursen war, allerdings auf die Dozentenebene wechselte.«

50 Zu Yvette Grimaud und Yvonne Loriod vgl. den Text von Imke Misch im vorliegenden Band.

51 Kovács zitiert eine Rezension ihres Spiels, die zeigt, dass eine Pianistin als Interpretin Neuer Musik durchaus noch keine Selbstverständlichkeit war: »[...] wie denn soll es möglich sein, daß dieser zarte so sehr grazile Mensch die schwierigsten und auch physisch schwersten Klavierstücke spielt, ohne selbst bei einem zweistündigen Werk in der Konzentration des auswendig wiedergegebenen Stückes und der Intensität wie Kraft des Anschlages nachzulassen [...]«, I. Kovács: »Frauen in Darmstadt«, S. 95. Else Stock-Hug berichtet, dass sie zunächst Gasthörerin war, dann durch ihr versiertes Blattspiel unbekannter Werke das Interesse von Steinicke erweckte und fortan für Uraufführungen unbekannter Werke eingesetzt wurde, auch sie wechselte ab 1957 ihre Rolle und wurde Dozentin. Stock-Hug, Else: »In neuen Konsonanzen«, in: Rudolph Stephan u.a. (Hg.), Von Kranichstein zur Gegenwart. 1946-1996. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, Stuttgart: Daco Verlag 1996, S. 130-134, hier S. 130.

52 G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 3: Dokumente, S. 545.

53 Unseld, Melanie: Artikel »Nadia Boulanger«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand vom 24.4.2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Nadia_Boulanger.html (abgerufen am 5.9.2019).

Im Folgenden sei exemplarisch auf die wichtige Rolle zweier Sängerinnen unterschiedlicher Generationen in Darmstadt hingewiesen. Bei den ersten Kursen 1947 und 1949 engagierte sich Margot Hinnenberg-Lefèbre (1901-1981)⁵⁴ als Gesangsdozentin. Sie war seit 1926 die von Schönberg für die Interpretation seines Werks bevorzugte Sopranistin und arbeitete mit ihm, Alban Berg und Anton Webern national und international eng zusammen. So blieben viele von Schönbergs Werken für das damalige Publikum untrennbar mit ihrer Stimme verbunden. Die Kriegszeit hatte Hinnenberg-Lefèbre gemeinsam mit ihrem zweiten Mann, dem Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt, in Prag überlebt und war im Berlin der Nachkriegszeit eine gefragte Schönberg-Interpretin. Ihr erster Besuch bei den Darmstädter Ferienkursen 1947 fand zu einer Zeit statt, in der man als Presse-Echo der Kurse noch Folgendes lesen konnte: »Schönbergs Schaffen – auch dies ist ein Ergebnis der in Darmstadt geführten Diskussionen – wird heute als fruchtlos und völlig überwunden angesehen. Der große Klangspalter, der noch heute am Reißbrett musikalische Brüche konstruiert, verbleibt in eisiger Einsamkeit.«⁵⁵ Stuckenschmidt berichtet dementsprechend: »Margot und ich kamen als erste Angehörige des Schönberg-Kreises und der Wiener Schule in eine Gesellschaft, die überwiegend an Hindemith und Strawinsky orientiert war. Darum wirkten ihre Konzerte als eine Art Offenbarung.«⁵⁶

Die Sängerin und Musikschriftstellerin Carla Henius (1919-2002),⁵⁷ die seit 1947 an den Darmstädter Ferienkursen teilnahm und später Dozentin wurde, hat diese Konzerte gehört und ihre Eindrücke als Inspiration für ihre weitere Karriere im Bereich der Neuen Musik beschrieben:

»Für die im ›Tausendjährigen Reich‹ aufgewachsene Anfängerin, die noch nie einen Schönberg hören konnte, war im Rahmen der Kranichsteiner Ferienkurse eine Aufführung der ›hängenden Gärten‹ [1947⁵⁸], gesungen von Margot Hinnenberg-Lefèbre, ein coup de foudre ohnegleichen. Faszination auf Lebenszeit war die Fol-

54 Vgl. Matterne, Britta: Artikel »Margot Hinnenberg-Lefèbre«, in: Claudia Maurer Zenck/Peter Petersen/Sophie Fetthauer (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg: Universität Hamburg 2018, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexm_person_00006783 (abgerufen am 28.3.2019).

55 Kuntz, Edwin: »Zeitgenössische Musik. Bilanz der Darmstädter Musiktage – Probleme des schöpferischen Nachwuchses«, in: Rhein-Neckar-Zeitung vom 3. Oktober 1946, zitiert nach Borio: »Kontinuität oder Moderne?«, S. 172.

56 Hans Heinz Stuckenschmidt: Margot – Bildnis einer Sängerin, München u.a.: Piper Verlag 1981, S. 52.

57 Robinson, J. Bradford: Artikel »Henius (-Klaiber), Carla«, in: Laurenz Lütteken, MGG Online, Kassel u.a.: Bärenreiter Verlag 2016ff., Stand 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26366> (abgerufen am 28.3.2019). Eine umfangreiche Materialsammlung über ihre weitverzweigten Tätigkeiten befindet sich im Archiv der Berliner Akademie der Künste.

58 G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 3: Dokumente, S. 523.

ge [...] Wenig später hörte ich sie von einer französischen Sängerin, [...] der Eindruck war: Manierismus und Décadence, und er verstörte so nachhaltig, daß immerhin einige Jahre vergingen, bis ich selbst den Mut faßte, den Zyklus zu erarbeiten.«⁵⁹

Henius leistete einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung, Verbreitung und Gestaltung Neuer Musik und wurde zu einer bevorzugten Interpretin der Werke von Pierre Boulez, Bruno Maderna, John Cage, Aribert Reimann und Dieter Schnebel. Eine intensive Zusammenarbeit verband sie mit Luigi Nono, der sie in die Konzeption von *Intolleranza* (1961) und *La fabbrica illuminata* (1964) einbezog. In den 1970er Jahren leitete sie Studios für experimentelles Musiktheater in Gelsenkirchen, Wiesbaden und Kiel. Ihre Schriften sind außerordentlich wertvolle Quellen zu künstlerischen und ästhetischen Fragen der Aufführungspraxis; die persönliche Prägung durch ihre Schönberg-Erlebnisse und die Arbeit mit Adorno als Musiker beschrieb sie als unabdingbare Voraussetzung für eine lebenslange Beschäftigung mit Neuer Musik. Jene frühen Darmstädter Erfahrungen wurden also zur Grundlage ihres künstlerischen Selbstverständnisses. Die in Darmstadt erlebte Professionalität in der Zusammenarbeit zwischen Interpreten und Komponisten, »verbunden mit dem Aufbruchsgestus und Werkstattcharakter in Darmstadt« beschrieb Henius im Rückblick als »einzig mögliche Form der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst«⁶⁰: »Webern-Konzerte in Darmstadt unter Bruno Maderna [...] da plagten keinen von uns, die hier arbeitend Freundschaft schlossen, Zweifel an der Notwendigkeit unserer Bemühungen.«⁶¹ Beklagenswert erschien ihr in den 1960er Jahren die

»von vielen so heftig geforderte totale Politisierung der Künste [...]: Wo Kunst nur noch dann gelten darf, wenn ihr ein deutlich erkennbares gesellschaftspolitisches Engagement zugrunde liegt, ist sie verbraucht in dem Augenblick, in dem ihre jeweilige Aktualität überholt ist. [...] Dem entgehen nur die Werke, die nicht nur als Politikum zur Tagespolemik taugen, sondern die als Humanum immer verstan-

59 Henius, Carla: unbenannter Artikel vom 13. September 1974 in der Süddeutschen Zeitung, zitiert nach H. H. Stuckenschmidt: Margot – Bildnis einer Sängerin, S. 54.

60 Beide Zitate nach Pasdzierny, Matthias/Schmidt, Dörte: »Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre: Brigitte Schiffers Korrespondenzen und die internationalen Kommunikations-Netzwerke der Nachkriegskultur«, in: Matthias Pasdzierny/Dörte Schmidt/Malte Vogt/Hemma Jäger (Hg.), »Es ist gut, dass man überall Freunde hat.« Brigitte Schiffer und ihre Korrespondenz mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), München: edition text + kritik 2017, S. 5-53, hier S. 45. Zu Henius siehe insb. S. 42-48.

61 C. Henius: »Vorbemerkung«, in: dies., Das undankbare Geschäft mit neuer Musik, S. 7f., hier S. 7.

den werden können – wie etwa die Dramen Büchners und Brechts [...] oder viele Kompositionen Luigi Nonos.«⁶²

Explizit politisches Engagement in der Kunst, wie es etwa Hans Werner Henze seit 1966 forderte und umsetzte, begriff Henius als Verrat an dem ursprünglichen Darmstädter Geist der Freiheit der Kunst aus den Anfangsjahren. Die Sängerin positioniert sich damit inmitten der damals geführten zentralen ästhetischen Debatten um die Funktion von Kunst aus der Perspektive einer Interpretin von Neuer Musik: »Wem auch immer die Beschäftigung mit Neuer Musik zur Passion wurde, für den beginnen die fünfziger Jahre sich ebenso zu erklären wie die ›golden twenties‹ für die Theaterleute. Was diesen einstmalig Berlin bedeutete – nämlich Ursprung und Ziel alles künstlerisch Erstrebenswerten – das war und ist für viele Musiker noch immer Darmstadt.«⁶³

3. »Chronistin der Ferienkurse«⁶⁴: Musikwissenschaft

Im Bereich Theorie und Musikgeschichte hielt Brigitte Schiffer (1909-1986) aus Kairo 1950 als erste und lange Zeit einzige Frau überhaupt einen Vortrag, und zwar über »das Musikleben in Ägypten«. Sie war langjährige Teilnehmerin in Darmstadt und gilt mit ihren Kritiken als »Chronistin der Ferienkurse«. ⁶⁵ Schiffer war jüdisch, hatte in Berlin bei Heinz Tiessen in engem Kontakt zu Hindemith Komposition studiert und war nach Ägypten emigriert. Zuvor hatte sie eine Dissertation als Musikethnologin mit Feldforschungsreisen in der Sahara angefertigt. In Ägypten lag ihr daran, die Perspektive der Emigrantin positiv zu nutzen, indem sie als Musikpädagogin und Kulturpolitikerin in den 1950er Jahren die Sphären der arabischen und der westlich-zeitgenössischen Musik auf Augenhöhe in Austausch zu bringen versuchte. Für viele andere deutsch-jüdische Emigranten blieb »der Glaube an die Überlegenheit deutscher Kunstmusik zentraler Bestandteil der eigenen Identitätssicherung«. ⁶⁶ Schiffer jedoch verfolgte einen Ansatz der Vermittlung unterschiedlicher, aber stets als gleichwertig empfundener Sphären, in denen das »no man's

62 C. Henius: »Utopie und Hoffnung. Vom Umgang mit einer ›fernen Geliebten‹«, in: dies., Das undankbare Geschäft mit neuer Musik, S. 27-32, hier S. 30, Erstpublikation in: DIE ZEIT vom 21. Mai 1971.

63 C. Henius: »Hermann Heiss, homo ludens der Kranichsteiner Jahre«, S. 102.

64 I. Kovács: »Frauen in Darmstadt«, S. 96.

65 Ebd.; vgl. auch M. Pasdzierny/D. Schmidt: »Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«, S. 26ff.

66 Pasdzierny, Matthias: »A woman of many interests. Brigitte Schiffer (1909-1986) zwischen Berlin, Kairo und London«, in: Die Tonkunst (2018), Heft 1, S. 23-34, hier S. 32.

land of electronic music« schließlich einen gemeinsamen Boden darstellen sollte.⁶⁷ Sie veröffentlichte Artikel zu Schönberg und anderen westlichen Komponisten der Moderne im arabischen Raum nicht nur auf Englisch und Französisch, sondern auch in der Landessprache. In Ägypten berichtete sie über die in Darmstadt und bei anderen europäischen Festivals stattfindenden Ereignisse, Aufführungen und Debatten auf dem Gebiet der Neuen Musik. Sie war mit John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Mary Bauermeister, Luigi Dallapiccola, Elliott Carter oder auch Iannis Xenakis gut bekannt und befand sich mit ihnen im intensiven fachlichen Austausch. Trotz all dieser Kontakte blieb sie als Person stets im Hintergrund und ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten, die Herausgeber ihres Briefwechsels sehen darin »auch ein[en] Gender-Aspekt ihrer Biographie«. Diese bestehe »aus lauter kleinen Fundstücken [...], die Quellen unterschiedlichster Art entstammen und sich zwar wie in einem Puzzle zusammensetzen lassen, aber gleichwohl nie Konsistenz im eigentlichen Sinne erreichen.«⁶⁸

Die wenigen in den Darmstädter Anfängen von Komponistinnen gespielten Werke eröffnen bei genauer Betrachtung unbekannte Kontexte im Bereich Neuer Musik. Jene Komponistinnen reisten aus allen Teilen der Welt ins Darmstadt der Nachkriegszeit, um bei den Vertretern der aktuellen Avantgarde zu studieren, zu diskutieren und ihre Erkenntnisse dann in ihrer Heimat weiterzugeben. Sie wurden nicht vornehmlich aufgrund persönlicher Beziehungen eingeladen. Relevant für eine Einladung waren hingegen offenbar die Empfehlungen ihrer einflussreichen Lehrer, deren kompositionsgeschichtliche Ausrichtung sowie ihre Internationalität. Damit zeigen sich die Komponistinnen wesentlich tiefer in die damaligen Neue Musik-Netzwerke verankert und integriert als bislang vermutet. Fraglich bleibt, weshalb sie auf lange Sicht nicht kanonisiert wurden, Kompositionskurse leiteten etc. Diesen Fragen wäre anhand der individuellen Biografien nachzugehen.

Begreift man die Darmstädter Ferienkurse zudem als Debattenplattform, auf der historisch existenzielle Fragen sowohl diskutiert als auch in künstlerisches Schaffen übersetzt wurden, und dies an einem Ort, an dem der zentrale Dialog vor allem im mündlichen Austausch geführt wurde, dann ergeben sich neben den

67 Ebd.: »Die zeitgenössische westliche Musik, und dabei gerade jene reihenmäßig organisierte der Schönberg-Schule und später des Serialismus, bot ihrer Ansicht nach die Chance der gegenseitigen Annäherung mit der arabischen Musikkultur und ihrer ebenfalls auf modalen Strukturen fußenden Grundanlage.« Pasdzierny verweist dazu auf Schiffers Beitrag »الغرب و الشرق« (Musik in Ost und West), in: Al'Adab (Die Erziehung) 1 (1956), Heft 4, S. 55-58, von dem eine auf elektronische Musik erweiterte Fassung später in englischer Sprache erschien, vgl. Schiffer, Brigitte: »Music: East and West«, in: The World of Music 5 (1963), Heft 4, S. 85f.

68 M. Pasdzierny/D. Schmidt: »Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«, S. 12.

in Statistiken sichtbaren Werkpräsentationen zahlreiche weitere Perspektiven auf Frauen in den Darmstädter Anfängen. Es zeigt sich, dass gerade auf dem Gebiet der Interpretation Fragen zur gesellschaftlichen Funktion von Neuer Musik intensiv diskutiert wurden. Im Bereich der Vernetzung, beim Berichten über Darmstadt wurden nationale Identitätsdiskurse, vor allem im Hinblick auf Emigration und damit die jüngste Vergangenheit, verhandelt. Den Beitrag von Frauen bei den Darmstädter Ferienkursen allein vor dem Hintergrund ihrer Anzahl an Werkpräsentationen zu diskutieren, greift somit zu kurz. Vielmehr zu erforschen bliebe aus Gender-Perspektive der spezifisch weibliche Anteil an jenem Kulturtransfer und Wissenstransfer, der hier unter den Bedingungen der deutschen Nachkriegsgeschichte zwischen Exil und Vertreibung, Rückkehr und Wiedergutmachung stattfand. Es waren tatsächlich wesentlich mehr, aktive und dabei ausgesprochen differenzierte Rollen von und für Frauen in Darmstadt vorhanden, als die zu Beginn genannten Statistiken vermuten ließen. Insbesondere mit den Methoden der Netzwerkforschung⁶⁹ könnten dabei jene Bedingungen genauer erarbeitet werden, unter denen bei den Darmstädter Ferienkursen Frauen in das maßgebliche künstlerische Handeln eingebunden waren. Christa Brüstles Aussage, »der gesamte musikästhetische Diskurs der 1950er und 1960er-Jahre« sei nur »von Komponisten und Musikschriftstellern geführt«⁷⁰ worden, konnte somit relativiert werden.

69 Zur Historischen Netzwerkforschung vgl. Düring, Marten u.a. (Hg.): Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen zur Methodenforschung, Band 1), Berlin: Lit Verlag 2016.

70 Ch. Brüstle: »Das 20. und 21. Jahrhundert«, S. 105.

Abbildung 2: Brief von Wolfgang Steinecke an Riccardo Malipiero,
26. Februar 1951.

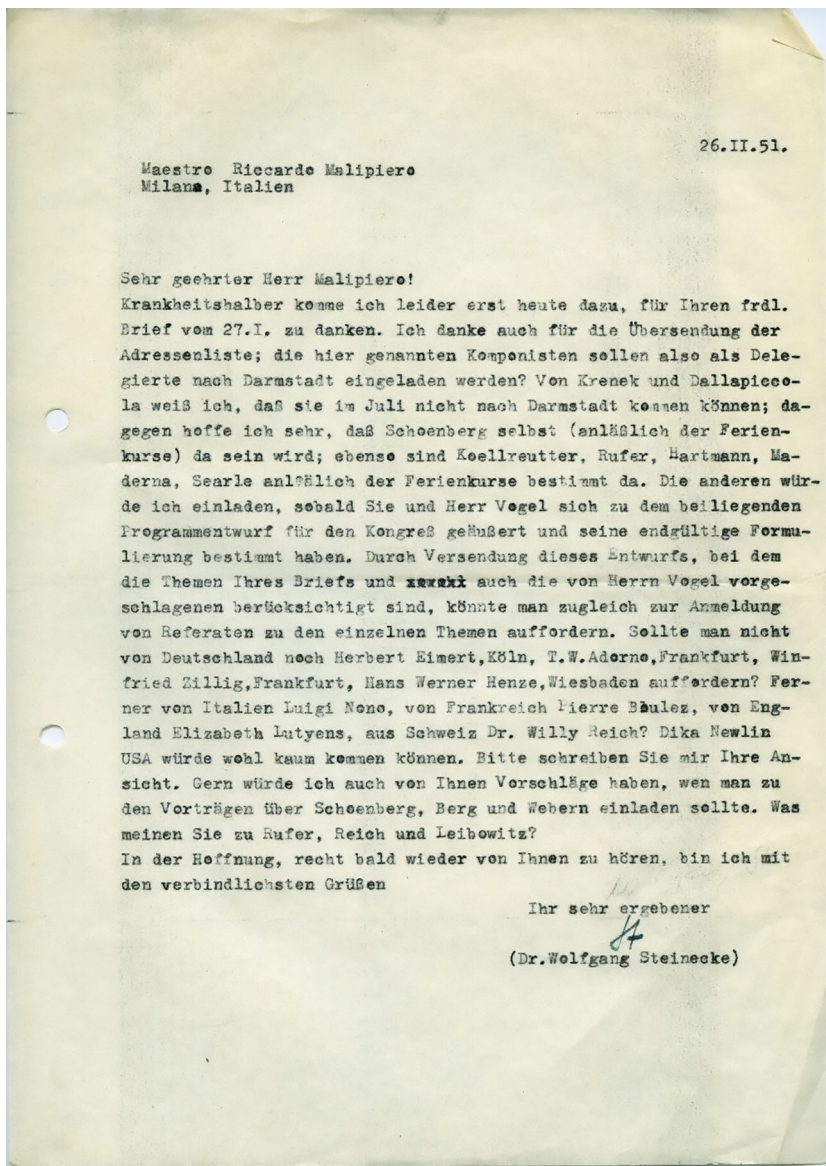


Abbildung 3: Norma Beecroft bei der Arbeit an Two Went to Sleep (1967) im University of Toronto Electronic Music Studio (UTEMS).



© John Reeves. Abbildungsrechte erworben durch die freundliche Unterstützung der Mariann Steegman Foundation.

Literatur

- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2014.
- Borio, Gianmario: »Kontinuität oder Moderne? Zur Präsenz der früheren Neuen Musik in Darmstadt«, in: ders./H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 1: Geschichte, S. 141-283.
- Ders./Danuser, Hermann (Hg.): Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Freiburg i. Br.: Rombach Verlag 1997.
- Brüstle, Christa: »Das 20. und 21. Jahrhundert«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 98-108.
- Cavallotti, Pietro: »The Twelve-tone Method as the Musical Language of Emigrés: Hanns Eisler, Ernst Krenek und Stefan Wolpe during Their First Years in Exile«, in: Felix Meyer u.a. (Hg.), Crosscurrents. American and European Music in Interaction 1900-2000, Woodbridge: The Boydell Press 2014, S. 219-232.
- Cornfield, Eitan: Canadian Composers Portrait Series. Norma Beecroft Documentary, Canadian Music Centre/Centre de Musique Canadienne, <https://www.musiccentre.ca/sites/www.musiccentre.ca/files/resources/pdfmedia/beecroft-porrait-en.pdf> (abgerufen am 28.3.2019).
- Ders.: Conversations of Post World War II Pioneers of Electronic Music, o. O.: Canadian Music Centre/Centre de Musique Canadienne 2015, https://issuu.com/canadianmusiccentre/docs/beecroft_pioneers_promo_clips_ddf3be54e9d2d5 (abgerufen am 28.3.2019).
- Decroupet, Pascal: »VIII. Aleatorik und Indetermination – Die Ferienkurse als Forum der europäischen Cage-Rezeption«, in: G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 2: Geschichte, S. 189-275.
- Düring, Marten u.a. (Hg.): Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen (= Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen zur Methodenforschung, Band 1), Berlin: Lit Verlag 2016.
- Feisst, Sabine: Artikel »Newlin, Dika«, in: Laurenz Lütteken (Hg.), MGG Online, Kassel u.a.: Bärenreiter 2016ff., Stand 25.2.2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14914> (abgerufen am 28.3.2019).
- Forkert, Annika: Artikel »Elisabeth Lutyens«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand vom 28.4.2014, https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Elisabeth_Lutyens.html (abgerufen am 5.9.2019).
- Freund, Julia: Fortschrittsdenken in der Neuen Musik: Konzepte und Debatten der frühen Bundesrepublik, München: Wilhelm Fink Verlag 2020.

- Fugellie, Daniela: »Musiker unserer Zeit«, Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), München: edition text + kritik 2018.
- Fure, Ashley: GRID. Gender Research in Darmstadt. A 2016 HISTORAGE Project Funded by the Goethe Institute, Darmstadt: 2016, https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (abgerufen am 28.3.2019).
- Grassl, Markus/Kapp, Reinhard (Hg.): Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 1), Wien u.a.: Böhlau Verlag 1996.
- Grotjahn, Rebecca/Vogt, Sabine (Hg.): Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven (= Kompendien Musik, Band 5), Laaber: Laaber-Verlag 2010.
- Henius, Carla: Das undankbare Geschäft mit neuer Musik, München: Piper Verlag 1974.
- Dies.: »Hermann Heiss, homo ludens der Kranichsteiner Jahre«, in: dies.: Das undankbare Geschäft mit neuer Musik, S. 102-133.
- Dies.: »Utopie und Hoffnung. Vom Umgang mit einer ›fernen Geliebten‹«, in: dies.: Das undankbare Geschäft mit neuer Musik, S. 27-32, Erstpublikation in: DIE ZEIT vom 21. Mai 1971.
- Dies.: »Vorbemerkung«, in: dies.: Das undankbare Geschäft mit neuer Musik, S. 7f.
- Kappel, Elisabeth: Arnold Schönbergs Schülerinnen. Biographisch-musikalische Studien, Stuttgart: J. B. Metzler 2019.
- Kater, Carlos: Eunice Katunda. Musicista brasileira, São Paulo: Annablume 2001.
- Koellreutter, Hans Joachim: »Neue Musik in Südamerika [1951]«, in: G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 3: Dokumente, S. 171-177.
- Kovács, Inge: »Die Institution – Entstehung und Struktur«, in: G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 1: Geschichte, S. 59-139.
- Dies.: »Frauen in Darmstadt«, in: G. Borio/H. Danuser, Im Zenit der Moderne, Band 1: Geschichte, S. 94-99.
- Matterne, Britta: Artikel »Margot Hinnenberg-Lefèvre«, in: Claudia Maurer Zenck/Peter Petersen/Sophie Fetthauer (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg: Universität Hamburg 2018, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00006783 (abgerufen am 28.3.2019).
- Maurer Zenck, Claudia: Artikel »Gladys Nordenstrom«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand vom 17.5.2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Gladys_Nordenstrom.html (abgerufen am 5.9.2019).

- Newlin, Dika: »Nachwort«, in: dies.: Bruckner, Mahler, Schönberg, autorisierte Übersetzung von Carl Nemeth und Hugo Zelzer, Wien: Bergland Verlag 1954, S. 288, amerikanische Erstausgabe: New York: King's Crown Press 1947.
- Noeske, Nina/Rode-Breymann, Susanne/Unsel, Melanie: Artikel »Gender Studies«, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Auflage, Supplement, Kassel u.a.: Bärenreiter 2008, Sp. 239-251.
- Pasdzirny, Matthias: »A woman of many interests«. Brigitte Schiffer (1909-1986) zwischen Berlin, Kairo und London«, in: Die Tonkunst (2018), Heft 1, S. 23-34.
- Ders./Schmidt, Dörte: »Es scheint durchaus möglich, daß etwas Gutes damit zu machen wäre«. Brigitte Schiffers Korrespondenzen und die internationalen Kommunikations-Netzwerke der Nachkriegskultur«, in: Matthias Pasdzirny u.a. (Hg.), »Es ist gut, dass man überall Freunde hat.« Brigitte Schiffer und ihre Korrespondenz mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), München: edition text + kritik 2017, S. 5-53.
- Robinson, J. Bradford: Artikel »Henius (-Klaiber), Carla«, in: Laurenz Lütteken (Hg.), MGG Online, Kassel u.a.: Bärenreiter Verlag 2016ff., Stand 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26366> (abgerufen am 28.3.2019).
- Schiffer, Brigitte: »Music: East and West«, in: The World of Music 5 (1963), Heft 4, S. 85f.
- Schmidt, Dörte: »Begegnungen im vieldimensionalen Raum. Über einige Aspekte der Remigration Theodor W. Adornos und der ›Zweiten Wiener Schule‹ nach Westdeutschland«, in: Maren Köster/Dörte Schmidt (Hg.), »Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort«. Remigration und Musikkultur, München: edition text + kritik 2005, S. 75-104.
- Dies.: »Remigranten und musikalische Vergangenheitspolitik. Zum Verhältnis von individuellem Handeln und institutionellem Rahmen bei der Rückkehr von Musik und Musikern«, in: Matthias Pasdzirny/Dörte Schmidt (Hg.), Zwischen individueller Biographie und Institution. Zu den Bedingungen beruflicher Rückkehr von Musikern aus dem Exil (= Forum Musikwissenschaft, Band 9), Schliengen: Edition Argus 2013, S. 30-56.
- Stock-Hug, Else: »In neuen Konsonanzen«, in: Rudolph Stephan u.a. (Hg.), Von Kranichstein zur Gegenwart. 1946-1996. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, Stuttgart: Daco Verlag 1996, S. 130-134.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: Margot – Bildnis einer Sängerin, München u.a.: Piper 1981.
- Unsel, Melanie: Artikel »Nadia Boulanger«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff.,

Stand vom 24.4.2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Nadia_Boulanger.html (abgerufen am 5.9.2019).

Archiv

Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt: <https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/archiv/> (abgerufen am 28.3.2019).

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Der hörende Blick ins Archiv

Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen

Kirsten Reese

2018 war ich als Dozentin für Komposition zu den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik eingeladen, um den Workshop »Composing with the Archive – Komponieren mit dem Archiv« zu leiten, woraus sich eine intensive Beschäftigung mit dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD) ergab. Die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik sind seit ihrer Gründung 1946 eng mit der Geschichte der Neuen Musik, in Deutschland und international, und ihrer schriftlichen und mündlichen Überlieferung verbunden.¹ Meine Reflexionen zum Thema Gender im Neue-Musik-Diskurs möchte ich vornehmlich mit Erfahrungen im Zusammenhang der Recherche in diesem Archiv verknüpfen sowie mit anderen Quellen von und über Musikschaffende aus dem Umfeld der Darmstädter Ferienkurse. Da diese Quellen (Internetseite, Brief, Radiomanuskript, Transkription eines Vortrags und Diskussion) nicht als Texte veröffentlicht sind, werde ich aus ihnen teilweise ausführlicher zitieren.

Der Umgang mit Archiven und das künstlerische Einbringen von Ergebnissen der Recherche im Archiv und konkreten Archivmaterialien in eine Komposition waren in den vergangenen Jahren ein Schwerpunkt meiner eigenen kompositorischen Arbeit.² Mein Zugang zu Archiven und mein Umgang mit Archiven und Sammlun-

-
- 1 Das »Darmstädter Narrativ«: Was wurde geschrieben und was gelehrt, was wurde mündlich tradiert, worüber spricht eine jüngere Generation heute, wenn sie nach Darmstadt kommt – über all diese Fragen wurde mit den internationalen Teilnehmer*innen des Workshops »Composing with the Archive« viel diskutiert.
 - 2 Z. B. Reese, Kirsten: *Creatures and Signals* (2018), ortsspezifische Performance für Fairlight CMI und Insektenstimmen aus dem Tierstimmenarchiv des Naturkundemuseums Berlin, UA: 30. September 2018, Dystopie Sound Art Festival Berlin; *Atmende Kugel* (2017) für sechs Stimmen und rotierende Lautsprecherkugel, UA: 1. Oktober 2017, Akademie der Künste Berlin, Festival KONTAKTE, Neue Vocalsolisten; Dag Kemser, Kirsten Reese, Enrico Stolzenburg: *Hört auf diese Stadt!* (2013), Kopfhörer-Audiowalk durch die Innenstadt Magdeburgs. Weitere Wer-

gen spiegeln auch die Erfahrungen mit der Beschäftigung mit Frauen in der Musikgeschichte als Flötistin, Autorin, Forschende³ und Lehrende bis hin zu Überlegungen zum aktuellen Diskurs über Gender in der zeitgenössischen Musik und Komposition.⁴ Der für mich herausragende ›Mehrwert‹ der Genderforschung besteht in einer Herangehensweise und Methodik von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung, die im Ergebnis Diversität hervorbringt. Nach Personen und Werken zu suchen, die nicht im Kanon vertreten sind, kann dazu führen, Erkenntnisse zu gewinnen, die den Kontext erweitern. Denn der parteiische (›biased‹) Zugang – die Recherche nach Frauen oder anderen weniger vertretenen Gruppen innerhalb einer Institution, eines Arbeitskontextes usw. – stellt eigentlich einen *systematischen* Zugang dar, der als Methode wie ein wissenschaftliches Experiment vorurteilsfrei ist, gerade weil andere Daten und Fakten in den Mittelpunkt gerückt und in der Zusammenschau ausgewertet werden. Dies führt letztendlich nicht zu einer Verengung, sondern zu einer Erweiterung der Perspektiven.

Seit 2017 ist das IMD-Archiv online recherchierbar.⁵ Die Datenbank des digitalen Archivs enthält neben Korrespondenzen, Briefen und Verwaltungsdokumenten nicht-textliche Dokumente wie Fotos sowie Audiodokumente, z. B. Mitschnitte von Aufführungen und Vorträgen. Zu Beginn meiner Beschäftigung mit dem Archiv stand eine vom IMD erstellte Liste⁶ mit einer Aufstellung der Kompositionen von Frauen, die seit Beginn der Darmstädter Ferienkurse 1946 aufgeführt wurden. Das erste Werk einer Komponistin wurde 1949 aufgeführt, die *Kammersymphonie* op. 1 von Dika Newlin. In den 1950er Jahren gab es drei Aufführungen; aufgeführt wurden Werke von Elisabeth Lutyens (1950), Nininha Gregori (1951) und Gladys Nordenstrom (1956). In den 1960er Jahren waren es acht Werke: von Luna Alcalay, Norma Beecroft (zwei Aufführungen), Tona Scherchen, Jennifer McLeod, Clare Franco (zwei Aufführungen) sowie Betsy Jolas. Die 1970er Jahre verzeichnen 15 Aufführungen: von Myriam Marbe, Gillian Bibby, Christina Kubisch, Krystyna Moszumańska-

ke und zugehörige Dokumentationen sowie Audio- und Videobeispiele sind zu finden unter: <http://kirstenreese.de>.

- 3 Z. B. Forschung über Johanna Magdalena Beyer in der New York Public Library 1998, vgl. Reese, Kirsten: »Ruhelos. Annäherung an Johanna Magdalena Beyer«, in: *MusikTexte* (1999), Heft 81/82, S. 6–15; 2003 bis 2007 Mitarbeit an der Forschungsplattform MUGI (Musik und Gender im Internet).
- 4 Siehe hierzu Reese, Kirsten: »Was sich geändert hat. Ein Blick auf Gendergerechtigkeit in der zeitgenössischen ›Neuen Musik‹«, in: Sabine Sanio/Bettina Wackernagel (Hg.), *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in der Elektronischen Musik*, Hofheim: Wolke Verlag 2019, S. 76–83.
- 5 <https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/archiv/> (abgerufen am 5.3.2020). Die folgenden Signaturen beziehen sich auf das Archiv.
- 6 Diese Liste wurde von Hand erstellt, da die Datenbank keine Genderzuweisung beinhaltet – ein häufig anzutreffendes Hindernis, wenn man statistisch nach Gendergesichtspunkten forschen möchte.

Nazar, Moya Henderson, Ann Silsbee, Jeanne Zaidel, Dvora Gushansky, Grażyna Bacewicz, Ines Klok und Mayako Kubo. Zwischen 1980 und 1989 waren es 92 Aufführungen, eine beträchtliche Steigerung, selbst wenn man die höhere Anzahl von Aufführungen insgesamt in Betracht zieht.

Es fällt auf, dass bis in 1980er Jahre nur eine einzige Frau aus Deutschland⁷ aufgeführt wurde (1974: Christina Kubisch, *Divertimento*). Diese Tatsache spricht über den Genderzusammenhang hinaus für die internationale Anziehungskraft und Ausstrahlung von Darmstadt ab Ende der 1940er Jahre. Auch die nationale Herkunft der männlichen Protagonisten der ersten Jahre, die sich als wichtigste Akteure in der schriftlichen und mündlichen Überlieferung der Neuen Musik ab 1950 durchgesetzt haben, zeigt dies: Neben Karlheinz Stockhausen sind dies Pierre Boulez, Luigi Nono, Henri Pousseur und viele andere, die nicht aus Deutschland stammen. Bei den Frauen lässt sich wiederum ein höherer Anteil von Komponistinnen aus osteuropäischen Staaten beobachten. Ein statistisch eindeutiger Nachweis ist bei den geringen Gesamtzahlen kaum möglich – dennoch ist dies vielleicht ein Hinweis darauf, dass in den sozialistischen Ländern Frauen andere Chancen hatten, sich als Komponistinnen durchzusetzen. Dies scheint sich auch in anderen Aufführungszusammenhängen der 1970er und 80er Jahre (Festivals, Konzertleben der Neuen Musik allgemein, Frauenmusikveranstaltungen) zu bestätigen. Eine andere stärker vertretene Gruppe sind Komponistinnen US-amerikanischer Herkunft.

Es gibt weitere Aspekte, die bei der Zusammenschau der in Darmstadt aufgeführten Kompositionen von Frauen zutage treten: Zum Beispiel führt die Liste bekannte und weniger bekannte Namen auf – viele Komponistinnen hatten ein oder zwei Aufführungen und verschwinden dann wieder. Dies gilt jedoch für Komponisten *und* Komponistinnen: Nicht alle, die in Darmstadt aufgeführt wurden oder aktiv waren, setzten sich durch, und auch im Nachhinein bekannt gewordene Künstler treten oft nur einmal in Erscheinung und dann nicht wieder.

7 ›Aus Deutschland‹/›deutscher Herkunft‹ – dies eröffnet die allgemeine Frage nach der Bedeutung nationaler Herkunft und Interkulturalität bei Künstler*innen, insbesondere Frauen. Tona Scherchen ist Tochter des deutschen, in der Schweiz und Italien ansässigen Dirigenten Hermann Scherchen und der chinesischen Komponistin Xiao Shuxian, sie wuchs auf in der französischsprachigen Schweiz und in China, und beschreibt ihre Herkunft wie folgt: »Diese eurasische Mischung von Herkunft, die französisch-chinesische Doppelkultur, die Tatsache, ein sehr empfindlicher Spross gewesen zu sein, der während seines Heranwachstums x-mal verpflanzt wurde, ergibt schließlich als Resultat ein extrem nervöses, hypersensibles Wesen, unfähig, echte Wurzeln zu schlagen – eine Wildkatze, die auf dem Planeten Erde ihre Erkundungsgänge tut.« Programmheft Donaueschinger Musiktage 1980 (Übersetzung aus dem Französischen: Josef Häusler), S. 34, zitiert nach Fricke, Stefan: »Heraus, anderswohin. Die Komponistin Tona Scherchen«. Deutschlandfunk Kultur, ausgestrahlt am 17. Oktober 2019, unveröffentlichtes Manuskript.

Bei der weiteren Recherche kommt die eingangs betonte Methodik zum Tragen: Eingrenzung (der Recherche nach Komponistinnen) führt zu einer Erweiterung der Perspektiven. Bei den insbesondere in den ersten Jahrzehnten nur wenigen Frauen liegt es nahe, sich intensiver mit der jeweiligen Biografie zu beschäftigen. So erfährt man beispielsweise, dass eine Komponistin nach ihrem einmaligen Erscheinen in Darmstadt vornehmlich in ihrem Herkunftsland gearbeitet hat, dass sie sich anderen musikalischen Tätigkeiten gewidmet oder möglicherweise etwas ganz anderes gemacht hat – andere Tätigkeitsfelder werden relevant. Gleich die erste Komponistin Dika Newlin (1923–2006) bietet eine schillernde Lebensgeschichte. Sie studierte an der University of California bei Arnold Schönberg, publizierte als Musikwissenschaftlerin zu dessen Werk; in den 1980er Jahren trat sie dann jedoch als Punkrock-Performerin mit alternativen Rockbands und eigenen Songs auf (worüber Michael Moore einen Dokumentarfilm drehte). Gladys Nordenstroms Biografie verbindet sich mit der ihres Mannes, des Exilanten Ernst Krenek, dessen Nachlassverwalterin sie wurde; Tona Scherchen, Tochter Hermann Scherchens und der chinesischen Komponistin Xiao Shuxian, lebte von 1950 bis 1956 mit ihrer Mutter in China. Nachdem sie China verlassen hatte, konnte sie ihre Mutter aufgrund der politischen Abschottung der Volksrepublik jahrzehntelang nicht sehen. Weitere ereignisreiche Lebensgeschichten und vielfältige Arbeitszusammenhänge eröffnen ein breiteres Verständnis von »kulturellem Handeln«, wie es von der musikwissenschaftlichen Genderforschung als Forschungsfeld ausgebaut wurde. Umgekehrt muss sich ein einzelnes Werk einer Komponistin nicht als Meisterwerk beweisen; den Spuren und Entwicklungslinien der Person samt ihres kulturellen Umfelds nachzugehen, diesen Kontext zusammen mit den Werken zu vermitteln, etwa in moderierten Konzerten und/oder durch die Einbettung in ein Programm mit anderen Werken eines zeitgeschichtlichen Zusammenhangs kann sogar andere ästhetische Zugänge schaffen. Ob bei Frauen weiter gefächerte Arbeitskontexte vorliegen als bei den Männern, weil sie wegen geringerer Chancen noch stärker auf andere Felder ausweichen mussten, müsste weiter erforscht werden. Unzweifelhaft jedoch trägt ein den Frauen gewidmeter Blick zu Diversität und einer Enthierarchisierung in Bezug auf musikalische Tätigkeitsfelder bei (wo nicht länger Komposition an oberster Stelle steht, gefolgt von Interpretation, Pädagogik usw.). Eine durch einen spezifischen Fokus gewonnene größere Diversität betrifft etwa die Schulen der Neuen Musik, Stile und Ästhetiken (bei Newlin schließlich ein anderes Musikgenre einbeziehend); die Dominanz von Kompositionstechniken (Serialität) und die Abgrenzung gegen andere ästhetische Ansätze (etwa jene von Stefan Wolpe⁸) waren in der Geschichte Darmstadts immer präsent und spielen

8 Reese, Kirsten: Stefan Wolpe. »Piece in Two Parts for Flute and Piano« (1960) (= fragmen, Band 16), Saarbrücken: Pfau Verlag 1997.

noch heute eine wichtige Rolle in dem, was schriftlich oder mündlich überliefert – erzählt – wird, im Narrativ der Darmstädter Ferienkurse.

Audio und das Hören als *andere* Medien der Vermittlung

Die Möglichkeit, über eine digitale Datenbank Audiodokumente zu recherchieren und dann sofort in die Datei ›reinzuhören‹, ist ein signifikanter Unterschied zu der Recherche in einem physischen Archiv. Die auf Tonbändern und anderen Tonträgern gespeicherten Aufnahmen mussten vor der Digitalisierung des Archivs über Techniker und Mitarbeiter zugänglich gemacht werden, in Echtzeit abgehört, vor- und zurückgespult werden usw. Nun fungiert der Computer als *ein* großer Datenträger, ein Schlagwort macht verschiedene Medienarten in Sekunden zugänglich, die Volltextsuche der Dokumentbeschreibungen verknüpft die unterschiedlichsten Archivalien. Digital zu browsen ist vor allem auch deswegen anders als analog zu stöbern, weil die Möglichkeit, über die Datenbank des IMD Kompositionen augenblicklich zu hören, einen unmittelbareren Zugang zum Quellentyp Audio-Aufnahme herstellt.⁹ Stilistische Unterschiede während eines Zeitraums von mehreren Jahrzehnten werden anhand des vergleichenden Hörens der nur wenigen Aufnahmen von Kompositionen von Frauen sofort sinnlich vermittelt. Gleiches gilt für eine Atmosphäre und Zeitlichkeit, die mit der konkreten Medientechnologie (Tonträger und Abspielgerät) und der daraus resultierenden Qualität und den technischen Parametern der Aufnahmen (Mono/Stereo z.B.) zu tun haben, aber auch mit den Kompositionstechniken selbst. Die Werke der 1970er Jahre atmen eine Freiheit, die sich über die relative Stille des dennoch belebten Raums überträgt, wenn man statt Instrumentalklänge Aktionen (als Bewegungsgeräusche) und die Reaktionen des Publikums auf diese hört. Im Zeitraffer wird man über das Ohr aufmerksam gemacht auf die wichtige Rolle der Interpreten im Hinblick auf den besonderen ›Ton‹ der Kompositionen – ganz konkret beispielweise auf Severino Gazzellonis speziellen ›Flötenton‹, der einen bestimmten Ausdruck und eine spezifische Spielweise übermittelt. Gerade in den frühen Jahren waren herausragende Interpreten und Künstlerpersönlichkeiten für die Darmstädter Aufführungen prägend, bei den Kompositionen von Frauen hört man Severino Gazzelloni und David Tudor 1956 in Gladys Nordenstroms *Rondo* für Flöte und Klavier, 1961 in Norma

9 Zu den medienspezifischen »Effekten« und zur »Aura« von Verweisstrukturen, Ort- und Zeitlosigkeit sowie Multimedialität digitaler Datenbanken und Internetsites siehe Reese, Kirsten: »Sehen/Hören/Lesen/Assoziieren: Überlegungen zu Darstellungsmöglichkeiten in und mit multimedialen und interaktiven Medien«, in: Corinna Herr/Monika Woitas (Hg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender, Band 1), Köln u.a.: Böhlau Verlag 2006, S. 109–126.

Beecrofts *Tre pezzi brevi* für Flöte und Harfe Gazzelloni (und Pierre Francis), 1962 werden die *Aspekte* von Luna Alcalay für zwei Klaviere gespielt von Alfons und Aloys Kontarsky, 1966 erklingt Tona Scherchens *Signe* für Flöte solo wieder mit Severino Gazzelloni. Später sind es Interpreten wie Christoph Caskel, Fernando Grillo, Siegfried Palm, Herbert Henck, die eng mit der ›Überlieferung Darmstadts‹ verknüpft sind.

Die Kompositionen im Darmstädter Archiv sind keine Studioaufnahmen, sondern Mitschnitte. Sie enthalten wesentliche Eindrücke der Atmosphäre des Raums, insbesondere auch die Reaktionen des Publikums: Gelächter, Unruhe oder Konzentration, Klatschen, Jubel- oder Buhrufe. Bill Dietz hat das Archiv eines anderen Festivals bzw. einer Institution, die einen gleichrangigen Einfluss auf die Geschichte der Neuen Musik hatte wie die Darmstädter Ferienkurse, die Donaueschinger Musiktage, für seine künstlerischen Interventionen bei den Musiktagen 2017, *L'École de la claque*, untersucht:

»I spent this time in the SWR-archive and listened to all of the applause and reception of the entire history of the ›Donaueschingen Festival‹ since 1921 [...] which took about a week. I spent 9 hours a day doing it. And then I selected the ones that seemed most interesting to me [...] – transcriptions of particular books – particular strange things that happened during concerts etc.«¹⁰

1968 wurde in Donaueschingen als erste Komposition einer Frau *Wai* für Stimme und Streichquartett mit Schlaginstrumenten von Tona Scherchen aufgeführt, interpretiert von der Sängerin Cathy Berberian. Bill Dietz berichtet, gerade in dieser Aufführung vielfach Husten und andere störende Geräusche vom Publikum herausgehört zu haben, und zwar in einer aggressiven Weise, die sich von anderen Aufführungen auffallend abhob.

»Programmmittelpunkt der Festspiele ist ein Berberian-Abend. Bei dieser Soiree wird die Solistin erstmals ›Wai‹ singen – eine Komposition, die der Südwestfunk bei der Dirigententochter und Halbchinesin Tona Scherchen in Auftrag gegeben hat. Zur Fernost-Musik turnt die Interpretin Gymnastik-Übungen aus Maos Volkserziehungs-Programm.«¹¹

So kündigte das Magazin *Der Spiegel* die Aufführung an, und in dieser extrem kurzen Beschreibung erfährt man, anders als in einem musikwissenschaftlichen Text, mit welchen Schlagworten ein Werk in seiner Zeit konnotiert war, wie ein Stück zuallererst rezipiert und aufgenommen wurde. Die Artikel des *Spiegel*

10 Bill Dietz im Interview auf der Internetseite der Donaueschinger Musiktage 2017 des SWR2 (online nicht mehr verfügbar). Dietz, Bill: *L'École de la claque*, Zürich: OnCurating 2017.

11 [Anonym]: »Cathy Berberian. Erstmals Wai«, in: *Der Spiegel* 42 vom 14. Oktober 1968, S. 188f., hier S. 188, www.spiegel.de/spiegel/print/d-45950030.html (abgerufen am 4.9.2019).

sind online zugänglich, für journalistische Texte aus der vordigitalen Ära ist dies jedoch nicht selbstverständlich, was wiederum das Archiv des IMD mit seiner Sammlung journalistischer Beiträge – Zeitschriften- und Zeitungsartikel insbesondere der deutschsprachigen Presse – besonders ergiebig macht. Viele der Artikel betreffen Ferienkurs-Aktivitäten und Ferienkurs-Aufführungen, aber nicht ausschließlich. Das Archiv sieht sich daher insbesondere bis in die 1990er Jahre als das umfangreichste Archiv zum Musikleben der Neuen Musik in (vor allem: West-) Deutschland. Journalistische Beiträge sind hier jedoch (noch) nicht digitalisiert und in die Datenbank-Systematik eingepflegt. Gleiches gilt für Partituren. Viele Kompositionen wurden in Darmstadt uraufgeführt, das Aufführungsmaterial – oft handschriftlich – hat oft noch eine gewisse Vorläufigkeit, für veröffentlichte Verlags-Partituren wurden die Materialien dann meist überarbeitet. Das IMD ist also, auf diese beiden Medientypen bezogen, eine reichhaltige Quelle für zukünftige genderbezogene Forschungen.

Die 1970er Jahre – Gillian Bibby im »Rückspiegel«

Die Neuseeländerin Gillian Bibby war als erste Frau eine von drei Empfänger*innen – eine Frau, zwei Männer – des Kranichsteiner Musikpreises, als dieser 1972 erstmals für Komposition vergeben wurde. In diesem Jahr wurde ihre 1971 in Berlin komponierte *Musik für drei Hörer* für Clavichord, 2 Schlagzeuger und Stimme aufgeführt.¹² Am 22. Juli 2018 war Bibby ein Konzert in der Reihe »Rückspiegel« der Darmstädter Ferienkurse gewidmet, in der 2018 nur Kompositionen von Frauen gespielt wurden. In diesem Rahmen wurde ihr *Anacrococosmos* (1971/72) für Flöte, Klarinette und Trompete zweimal aufgeführt. Zwischen den Aufführungen gab Ulrich Mosch eine musikwissenschaftliche Einführung,¹³ in der er sein Erstaunen darüber zum Ausdruck brachte, wie wenig – im Vergleich zu anderen Komponistinnen und Komponisten dieser Ära – zu Bibbys Karriere in Nachschlagewerken und in der Literatur zu finden war. Obwohl Gillian Bibby – wie viele der Protagonistinnen der Ferienkurse der 1970er Jahre – ja noch lebt und es möglich ist, »oral history« zu betreiben und sie zu befragen,¹⁴ entschied sich Ulrich Mosch, die Außenperspektive als Wissenschaftler beizubehalten und in erster Linie ihre biografische Situation

12 Bibby, Gillian: *Musik für drei Hörer*. Partitur, IMD 74/236 a+b/L. Schon der Titel macht neugierig. In der handschriftlichen Partitur steht auf dem Deckblatt: »Musik für drei Hörer*»; *eigentlich die drei Spieler selbst; **Bei elektronischer Verstärkung heißt das Stück »Musik für drei und einige Hörer«.

13 Mosch, Ulrich: »Gillian Bibby, *Anacrococosmos* for flute (alto-flute), bass-clarinete (clarinet), and trumpet (1971-72)«, unveröffentlichtes Manuskript.

14 Nick Snowball, studentischer Teilnehmer des Workshops »Composing with the Archive« aus Neuseeland, nahm den Workshop zum Anlass, sich mit Gillian Bibby zu treffen und sie über

zu der Zeit und die Entstehungsgeschichte der Komposition nicht nach Selbstausagen der Komponistin, sondern aus den wenigen Quellen zu rekonstruieren und zu beschreiben.¹⁵ *Musik für drei Hörer* wurde in Berlin komponiert, wo Gillian Bibby 1971 studierte, danach studierte sie bis 1974 in Köln bei Mauricio Kagel und kehrte dann nach Neuseeland zurück. Später trat sie kaum mehr in der europäischen Neue-Musik-Szene in Erscheinung. Sie wäre gerne länger in Europa geblieben – man kann aber nur mutmaßen, was passiert wäre, wenn persönliche Umstände oder finanzielle Ressourcen es ihr erlaubt hätten, hier eine Karriere aufzubauen. Zentral für das Verständnis der Komponistin war in diesem moderierten Konzert das zweimalige Hören ihrer Komposition und deren Analyse. So kam jedoch einmal mehr die Frage auf, warum man von Gillian Bibby nie wieder etwas gehört hat in Darmstadt.

Erinnerungen und persönlicher Rückblick – Christina Kubisch

Das Thema Gender und Neue Musik kommt in der ›offiziellen‹ Geschichtsschreibung Darmstadts, wenn überhaupt, nur am Rande vor – bis 2016 beschäftigte sich kein Artikel der Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik damit.¹⁶ Um sich dem Thema zu nähern, sind sämtliche im Archiv verwahrten Materialien – journalistische Artikel, ›oral history‹-Interviews und Gespräche etc. – wichtig. Sie geben Auskunft über den Diskurs, d.h. über die verhandelten Themen und Inhalte in

ihre Erfahrungen in Darmstadt, die Komposition *Music for Three Listeners* und ihren weiteren Werdegang in Neuseeland als Komponistin und Lehrende zu befragen.

- 15 Mosch weist ganz explizit auf die Lücken hin, so dass man eine Analogie herstellen könnte zum musikwissenschaftlichen Vorgehen bei historischen Komponist*innen mit dünner Quellenlage, insbesondere in der genderbezogenen Musikwissenschaft, siehe dazu: Borchard, Beatrix: »Mit Schere und Klebstoff. Montage als biographisches Verfahren«, in: Cordula Heymann-Wentzel/Johannes Laas (Hg.), Festschrift Rainer Cadenbach, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 30-45; Nachdruck in: Corinna Herr/Monika Woitas: Musik mit Methode, S. 47-62; Teilabdruck in: Florian Heesch/Katrin Losleben (Hg.), Musik und Gender. Ein Reader (= Musik – Kultur – Gender, Band 10), Köln u.a.: Böhlau 2012, S. 159-178.
- 16 Der erste Artikel in den *Beiträgen*, der sich diesem Thema widmete, war: Fure, Ashley: »Reflections on Risk. Pigeonholes, Precarity, and the Zero-Sum Game of Time«, in: Michael Rebhahn/Thomas Schäfer (Hg.), Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 24, Mainz: Schott 2016, S. 50-54. Die Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik »trugen ohne Frage auch dazu bei, dass sich die Darmstädter Ferienkurse als maßgebliches Theorie- und Diskursforum etablieren konnten. Dabei waren die Sammelbände weniger als wissenschaftliche Beiträge gedacht, sondern bereits in ihrer Konzeption durch Wolfgang Steinecke, den Begründer der Reihe, als Quellensammlung angelegt: als verschriftlichter Rückblick auf zentrale Positionen des jeweils vorangegangenen Kursjahrgangs.« Siehe die Beschreibung des Verlags, <https://de.schott-music.com/reihe-darmstaedter-beitraege-zur-neuen-musik> (abgerufen am 3.9.2019).

den jeweiligen Zeiträumen. Das Themenfeld ist darüber hinaus geprägt von komplexen, vielschichtigen sozialen und persönlichen Interaktionen sowie Eigen- und Fremdprojektionen. »Weiche« Faktoren wie Stimmungen oder Atmosphären sind ernstzunehmende Indikatoren, und Fotos und auditive Medien geben hier besonders prägnant Auskunft. Zentral sind immer wieder die Fragen: Wofür steht ein Dokument, d.h. wie steht ein Archivdokument in Beziehung zur vermeintlichen offiziellen Geschichtsschreibung, und welche Aussage wird medienspezifisch vermittelt?

Eine weitere Form der Annäherung bieten Berichte und Reflexionen aus der Sicht einer Komponistin selbst. Ein Beispiel hierfür ist eine Radiosendung der Klangkünstlerin Christina Kubisch in der Reihe »Mein Darmstadt«¹⁷ des Hessischen Rundfunks, in der sie einerseits über ihre Erlebnisse in Darmstadt aus sehr persönlicher Perspektive berichtet und andererseits aus eigenen Texten aus dieser Zeit zitiert, die in kleineren Publikationen veröffentlicht wurden.

Für Kubisch waren die 1970er Jahre »die Zeit der (politischen) Wahrnehmung als Musikerin und angehende Komponistin«.¹⁸ 1974 reiste sie das erste Mal zu den Ferienkursen (erst 2000 kehrte sie als Dozentin wieder dorthin zurück). Kubisch lebte damals in Mailand, wo sie mit Improvisationsgruppen Musik machte, mit Neuen Medien zu experimentieren begann und Auftritte von John Cage und des Living Theatre besuchte. In Darmstadt erlebte sie dagegen – wie von ihr erwartet – »erstarrt wirkende Formen der Neuen Musik«. Kubisch bestätigt die Nicht-Präsenz von Frauen und schildert den Stand des Diskurses darüber:

»Alle Dozierenden der Darmstädter Musiktage 1974, sowohl für Komposition als für das Instrumentalstudio waren männlich. Die Vorträge hielten nur Männer. Auch die Jury für den Kranichsteiner Musikpreis bestand nur aus Männern! Das war so normal, dass es überhaupt nicht auffiel. Aber es gab nicht nur männliche Teilnehmer, sondern auch Studentinnen, nicht sehr viele und diese waren eher in meinem Alter. Die Diskussion, ob Frauen komponieren können, wurde Anfang der 70er Jahre sehr intensiv und kontrovers diskutiert. Viele Musikkritiker und sogar Komponisten waren überzeugt, dass die Rolle der Frau immer schon die der Instrumentalistin gewesen sei, weil sie eben nicht komponieren könnte. Es fehle an Logik, Stringenz und abstraktem Denkvermögen usw. usw.«

17 Kubisch, Christina: »Mein Darmstadt«, Hessischer Rundfunk, hr2-kultur, ausgestrahlt am 16. Januar 2014, Teil 53 der Serie: Bauhaus, Brennpunkt, Drehscheibe – Komplex II, 35 weitere Radiogeschieden der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, Redaktion: Stefan Fricke, Manuskript. In der Sendung erklingen viele Musikbeispiele von Kubisch und den erwähnten Komponist*innen.

18 Dieses und die folgenden Zitate stammen aus dem Manuskript dieser Radiosendung (ebd.).

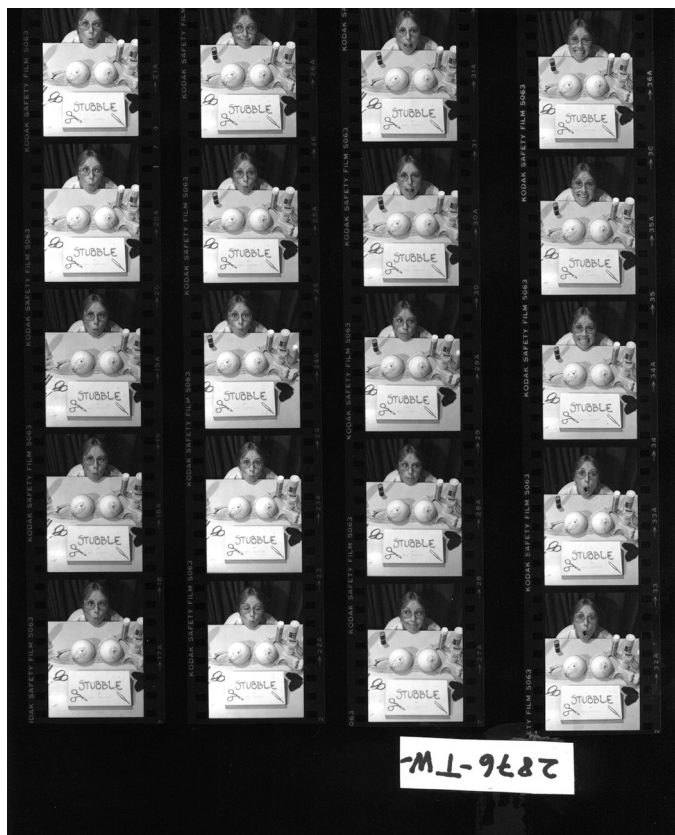
Die Begegnung und der Austausch mit US-amerikanischen Komponistinnen wie Annea Lockwood, Pauline Oliveros, Joan La Barbara und Trisha Brown hatten Kubisch bestärkt, deren größere Präsenz im amerikanischen Musikleben sah sie in einem Zusammenhang mit der ästhetischen Ausrichtung der US-Amerikanerinnen, welche »freier und unbelasteter von europäisch geprägten Kompositionsrastern« war. In deutschen und europäischen Zusammenhängen begann ein erster Aufbruch in den 1970er Jahren mit der Gründung von Frauenmusikfestivals, Musikverlagen, Zeitschriften usw. Für die 1978 ins Leben gerufene Zeitschrift *Troubadora* schrieb Christina Kubisch den Aufsatz »Die tonlose Frau. Über den Begriff des Weiblichen in der Musik«. Darin beschreibt sie zwei verschiedene Haltungen zur Frage nach einer positiven Identifizierung als Komponistin:

»Der Begriff ›woman composer‹ wird nicht immer akzeptiert. Einige Frauen meinen, dass ihre Musik für sich selbst sprechen sollte, ohne persönliche Bezüge. Sie lehnen jegliche Publizität ihrer Stellung als Komponistin ab und wollen keine Unterschiede in ihrer Musik aufgrund ihres Geschlechts zulassen. Andere Komponistinnen betonen ihre weibliche Einstellung zur Musik. Sie legen Wert darauf, Musik zu schreiben, die Männern nicht eigene Gefühle und Ideen verkörpern.«

Kubisch zieht eine Verbindung zwischen einem aufkommenden Selbstbewusstsein von Komponistinnen und bestimmten ästhetischen Entwicklungen – neuen kompositorischen Formen, die über den strengen Neue-Musik-Begriff, für den Darmstadt stand, hinausgehen: »Das Aufkommen der elektronischen Musik, der Intermediaformen, der Performance, des Musiktheaters und der musikalischen Installationen haben neue Klangbereiche und Bezüge zum Publikum erschlossen, in denen Frauen gleichberechtigt experimentieren und schaffen können (sollten).« In Bezug auf die Frage nach einer weiblichen Ästhetik, in den 1970er Jahren intensiver diskutiert als heute, lässt Kubisch die Antwort offen; stattdessen betont sie die individuelle Perspektive jeder Frau und die politische Forderung nach Nicht-Diskriminierung.

»Heute ist es noch zu früh, um zu sagen, ob es eine spezifisch weibliche Musik gibt und ob eine erneute Unterscheidung in geschlechtsbedingte Kategorien nicht zu einem neuen Ghetto führen kann. Wichtig ist, dass Frauen sich über ihre geschichtlichen Hintergründe in der Musikgeschichte klar werden; dass sie ihre eigenen Ausdrucksmöglichkeiten suchen, ohne bestehende Formen zu kopieren; dass sie nicht mehr von öffentlichen Institutionen diskriminiert werden; dass sie sich vor allem nicht durch die noch geringe Zahl an ›Kolleginnen‹ entmutigen lassen. Und vielleicht sollte man auf die provokative Frage ›Wieso gibt es keine bedeutenden Komponistinnen‹ einfach so antworten, wie es mir die amerikanische Musikerin Annea Lockwood vorschlug, nämlich mit: ›Wir sind es.«

Abbildung 1: Szenische Elemente der Aufführung von Moya Hendersons *Stubble* for Soprano (on stage) and Bass voice (off stage) 1976 (Kontaktabzüge). Die Partitur enthält die Widmung: »dedicated to all those Women emancipated during the year of the woman 1975«.¹⁹



Internationales Musik Institut Darmstadt (IMD-B3014632),
© Manfred Melzer.

In Darmstadt freundete sich Kubisch mit Gillian Bibby und der Australierin Moya Henderson an; Moya Henderson bekam 1974 – als zweite Frau – einen der fünf Kranichsteiner Musikpreise. Als Flötistin führte Kubisch mit Rolf Gehlhaar, Klarinette, Fernando Grillo, Kontrabass, Moya Henderson am »rude didgeridoo«, und Davide Mosconi mit seiner »arabischen Oboe« Hendersons *Clearing the Air* auf. Es

19 Moya Henderson: *Stubble*, Partitur, IMD-G761363.

war eine wesentlich improvisierte Aufführung, Henderson entwarf vier Lautsprecherboxen und gab den Musiker*innen Regieanweisungen, wobei Reaktionen auf die Improvisationen von Fernando Grillo im Mittelpunkt standen. Um die Aufführung zu beschreiben, zitiert Kubisch in ihrer Sendung wiederum aus Herbert Hencks »Darmstädter Tagebüchern 1974«:

»von Moya Henderson eine kleine Szene: Aus vier großen Lautsprecherkästen schneiden sich vier Spieler mit Scheren langsam heraus, nachdem sie zunächst nur ihre Instrumente und einige Accessoires herausgeschoben hatten; dann laufen sie auf allen Vieren mit den Scheren zu dem Kontrabassisten in der Mitte (Grillo), der bis dahin ständig selbstverliebt tätig war, fassen ihn am Hosenbund, die Scheren schwingend – das Licht erlischt.«²⁰

Auch Kubischs *Divertimento* für fünf Pianisten an einem Klavier und Tonbänder²¹ wurde 1974 bei den Ferienkursen uraufgeführt. (Wie Henderson fertigte Kubisch eine Partitur für dieses Stück erst im Nachhinein an, die überarbeitete Fassung hieß dann *Identikit*.) Die Pianisten spielen synchron, aber jeder in einem anderen Tempo. Dies umzusetzen war mit den damaligen technischen Möglichkeiten äußerst aufwendig: Die individuellen Tempi wurden auf Tonbänder aufgenommen, auf Kassetten geschnitten und in der Aufführung den Pianisten über Kopfhörer übermittelt, Wechsel wurden mit einer Trillerpfeife angekündigt. Aufgrund der individuellen Tempi und der immer schneller und komplexer werdenden Tonfolgen war das Stück schwer zu spielen. Die Schwierigkeit der interpretatorischen Umsetzung verstand Kubisch als »eine Parodie auf die genauen Vorgaben der zeitgenössischen Musik, die den Interpreten oft kaum eigenen Spielraum ließ. Im Gegensatz dazu stand das etwas absurde Bild von fünf Männern an einem Klavier, die sich auf dem Instrument abarbeiteten und dabei auch noch Kopfhörer trugen«.²²

Kubischs Darmstadt-Erinnerungen beziehen sich nicht nur auf den Aspekt der Frauen bei den Ferienkursen. Sie spricht auch über Komponisten und Lehrende in Darmstadt, etwa über Stockhausen. In diesem Zusammenhang zitiert sie wieder einen eigenen Artikel aus dem Jahr 1974 für die italienische Kunstzeitschrift *GALA* mit dem Titel »Musica dall'Oriente«, in dem es um Stockhausen geht und der insofern bemerkenswert ist, als in großer politischer Offenheit und Schärfe nicht nur ein Stück, sondern eine ganze Ästhetik kritisiert wird; wieder betrifft diese

20 Herbert Henck, zitiert in ebd.

21 Die Audio-Aufnahme von Christina Kubischs *Divertimento* (für 5 Pianisten und Tonbänder) hat die Signatur IMD-M-11093. Solomiya Moroz, Teilnehmerin des Workshops »Composing with the Archive«, komponierte für das Abschlusskonzert des Workshops »DNA Problems (after Christina Kubisch's *Divertimento*)« eine Form eines »re-enactment« von Kubischs *Divertimento* von 1974, siehe Anmerkung 33.

22 Vgl. Anmerkung 18.

Kritik ein weiteres im aktuellen Diskurs wichtiges Thema, nämlich interkulturelle Ansätze in den Künsten zwischen Aneignung und Postkolonialität.

»In diesem Sumpf meditativer Musikdekadenz schwimmt auch Karlheinz Stockhausen mit, der mit seinem auf dem Donaueschinger Musikfestival aufgeführten Werk ›Inori‹ Meditation mit exotischem Allerlei verbindet. Inori, aus dem Japanischen kommend, bedeutet Gebet oder Anrufung. Aus Japan kommt auch der Auftrag, genauer gesagt, von der mit europäischem Kapital gespeisten Daiichi Kangyo Bank, die ihn bat, einen ›auch für die Nachwelt bewahrenswerten Beitrag zur japanischen Kulturwelt zu leisten, wobei das Orchesterstück zu einer stärkeren gegenseitigen Annäherung zwischen Ost und West führen soll.‹ Klar, dass Karlheinz Stockhausen diese Annäherung mühelos vollbringt, indem er nach bewährtem Schema japanische Rituale in sein fernab von jeder politischen Realität schwebendes Meditationswerk integriert. Die Begegnung der europäischen und japanischen Musikkulturen geschieht nicht als Begegnung auf gleicher Augenhöhe, sie wird durch eine dritte unbekannte Größe irrationaler Natur erreicht. [...] Damit entlarvt sich die Utopie einer Begegnung der Kulturen als reaktionärer Schein.«²³

Gertrud Meyer-Denkman

Gertrud Meyer-Denkman war eine Musikerin, Pädagogin und Publizistin, die mit ihrem Wirken eng mit der Geschichte der Neuen Musik in Deutschland, und gerade auch mit den Darmstädter Ferienkursen verknüpft ist. Sie gehört zu den Persönlichkeiten, die ›nicht ins Raster passen‹, und durch ihre über die Komposition und Interpretation hinausgehenden Tätigkeitsfelder in der Neuen Musik – bei Gertrud Meyer-Denkman vor allem pädagogische und publizistische Tätigkeiten – trotz ihrer Präsenz im zeitgeschichtlichen Kontext in der historischen Überlieferung eher am Rande erscheinen. Gertrud Meyer-Denkman besuchte 1957 zum ersten Mal die Darmstädter Ferienkurse. Sie nahm an den Kursen von Karlheinz Stockhausen teil, zunächst als Pianistin, ihr Interesse mündete jedoch früh in eine umfassendere Beschäftigung mit zeitgenössischen Formen des Musikmachens. 2005 besuchte ich Gertrud Meyer-Denkman in ihrem Haus in Oldenburg, wo sie – abseits der Großstädte und Zentren der Neuen Musik – lebte und wirkte sowie als Musikpädagogin und Lehrende an der Universität Oldenburg Generationen von Kindern und Musikstudierenden prägte. Unser Gespräch ist dokumentiert auf einer multimedialen Internetseite, auf der nicht-textbasierte Medien, d.h. Audiodokumente und Fotos/Abbildungen, die Hauptrolle spielen und die Präsen-

23 Kubisch, »Musica dall'Oriente«, zitiert in ebd.

tion strukturieren.²⁴ Meyer-Denkmanns Interviewantworten zeigen sehr deutlich das Besondere an der mündlichen Sprachvermittlung, in der die Stimme und das Sprechverhalten als Ausdruck der Persönlichkeit und der Gesprächsverlauf als eigene Form mit Verknüpfungen nach einer eigenen inneren Logik aussagekräftig sind.

So gibt sie etwa auf die von Stockhausen an sie gerichtete Frage »Warum komponieren Sie eigentlich nicht?« eine vielschichtige Antwort mit verschiedenen Strängen:²⁵

»Ich habe eine sehr schöne lange Korrespondenz mit Stockhausen gehabt in der Zeit, wir haben sehr viel ausgetauscht an Gedanken über Kunst und die Welt, und da gab es auch einmal die Frage: Warum komponieren Sie eigentlich nicht? Man muss einmal sehen, in meiner Generation – ich bin 87 Jahre alt – gab es überhaupt nicht die Idee, dass Frauen komponieren, das war so weit weg und ich musste stets Geld verdienen. Mit Komponieren konnte ich nichts verdienen, überhaupt nichts. Für mich war es wichtig, das [meine Erfahrungen mit der Neuen Musik] in die Pädagogik hineinzubringen – und das hat mich so ausgefüllt und mich auf so viele Seitengebiete gebracht, Lernpsychologie, Neurobiologie ... [...] Ich war derartig von diesen Aufgaben absorbiert, dass das Komponieren Nebensache wurde. Und ich wollte auch nicht komponieren im üblichen Sinne, das sieht man an diesem einen Beispiel [Aktionen – Reaktionen, 1966], sondern [mich interessierte] Komposition in dem Sinne, dass – wie ich's bei Cage gelernt habe – der Interpret Mitentscheidender ist in der Anlage einer Komposition.«²⁶

Gertrud Meyer-Denkmannt verknüpft argumentativ-assoziativ gesellschaftliche Bedingungen, ökonomische Notwendigkeiten, persönlichen Wissensdurst und – wie auch Christina Kubisch – ästhetische Umbrüche in der Neuen Musik: Warum Komponistin werden, wenn nicht mehr der autonome Autor im Mittelpunkt steht, sondern die Interpreten an der Ausformulierung einer Komposition mitwirken, wie es in der Zusammenarbeit von David Tudor und John Cage auch in Darmstadt

24 Reese, Kirsten/Jürgens, Pepe: »Ein Besuch bei Gertrud Meyer-Denkmannt«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand 2012, https://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Ein_Besuch_bei_Gertrud_Meyer-Denkmannt.html (abgerufen am 4.9.2019).

25 Dass Meyer-Denkmannt sich auch in späteren Jahren mit dieser Frage auseinandergesetzt hat, lässt sich an ihren Reaktionen zu einer Aufführung meiner (K. R.) Kompositionen in Oldenburg ablesen, siehe Reese, Kirsten: »Einsichten – ein Besuch bei Gertrud Meyer-Denkmannt«, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/meyerdenkmannt/essay.php.html> (abgerufen am 4.9.2019).

26 <https://mugi.hfmt-hamburg.de/meyerdenkmannt/kapitel/komponieren.php.html> (abgerufen am 4.9.2019).

demonstriert wurde? Meyer-Denkman freundete sich in Darmstadt mit John Cage an, später lud sie ihn mehrfach als Veranstalterin »in die Provinz« nach Oldenburg und den norddeutschen Raum ein.

Einen Namen machte sich Meyer-Denkman vor allem als Musikpädagogin. Hier erfuhr sie Anerkennung; allerdings war Pädagogik in der Hierarchie der Tätigkeiten in der Neuen Musik weiter unten angesiedelt – im Gespräch macht Meyer-Denkman deutlich, dass sie sich auch in eine Ecke gedrängt fühlte (»Oh please, once more some children's music«²⁷).

1988 besuchte Meyer-Denkman die Darmstädter Ferienkurse nach längerer Abwesenheit wieder. Am 12. August 1988 schrieb sie einen bemerkenswerten Brief an den damaligen Leiter der Ferienkurse, Friedrich Hommel, der an einen Austausch der beiden während der Kurse anknüpft und eine Diversifizierung des Programms der Ferienkurse zum Thema hat.²⁸ Hier nimmt sie sich die Freiheit, sehr konkrete inhaltliche Vorschläge für die Programmgestaltung der Ferienkurse zu machen:

»Ich möchte doch noch einmal auf meine Einwände zurückkommen, die ich in unserem kurzen Gespräch so ad hoc geäußert habe. Aus der Verantwortung, die sich mit diesem renommierten Forum der Ferienkurse für junge Komponisten verbindet, ergeben sich m.E. in der heutigen Situation des Musiklebens u. der Existenzprobleme für junge Komponisten/innen erweiterte Aufgaben für die Ferienkurse, die eine Veränderung der Planung, der Inhalte und der Organisationsformen bedingen.«²⁹

Diese sind folgendermaßen aufgefächert: Die Ferienkurse sollten nicht nur der allgemeinen Präsentation der aktuellen Arbeiten von Komponistinnen und Komponisten dienen, sondern es müssten »Maßstäbe geboten werden, sowohl an historischen Beispielen Neuer Musik, wie an renommierten Gegenwartsproduktionen verschiedenster Art«; ebenso sollte den jungen Komponistinnen Orientierung gegeben werden »hinsichtlich ihrer realitätsnahen Existenzprobleme« innerhalb des Musikmarkts, des Rundfunkapparats, des Verlagswesens. Statt einer zu großen Spezialisierung auf bestimmte Interpreten und Kompositionsschulen schlägt sie gemischte Programme unter Einbindung von multimedialen Aufführungsformaten vor, eine Öffnung gegenüber Performance, Video Art, Klanginstallationen,

27 Interessant ist auch die Aussage, dass ihr pädagogischer Bestseller *Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter. Neue Wege einer musikalischen Grundausbildung* (Wien: Universal Edition 1970) die gesamte Rote Reihe der Universal Edition finanziert habe. <https://mugi.hfmt-hamburg.de/meyerdenkman/kapitel/klangexperimente.php.html> (abgerufen am 4.9.2019).

28 Gertrud Meyer-Denkman an Friedrich Hommel, 12. August 1988, IMD-A100444-202656-06.

29 Dieses und die folgenden Zitate stammen aus besagtem Brief.

Abbildung 2: John Cage und Gertrud Meyer-Denkman im Hause von Meyer-Denkman Uhlhornsweg 35 in Oldenburg (1963).



Musiktheater und Hörspiel und die Wieder-Einladung von John Cage und anderer US-amerikanischer Komponisten der »experimental music«.

Dann geht sie ein auf die Kompositionsseminare, die 1988 von Frauen gehalten wurden, wobei sie insbesondere jene Aspekte betont, die über die Strukturanalyse hinausgehen, für die Darmstadt verschrien war:

»Eine besondere Note entwickelten einige Frauen in ihren Kompositionsseminaren; sie analysierten weniger die Strukturprinzipien ihrer Kompositionen, sondern stellten z.B. überraschende Fragen, wie Bunita Marcus, oder sprachen inhaltlich von ihren Arbeiten, wie Yuri Pag Pan [sic!].«

Meyer-Denkmanns feministisch-solidarische Haltung drückt sich auch darin aus, dass sie vorschlägt, dass Pauline Oliveros und Patricia Jünger nach Darmstadt eingeladen werden sollten. »Pauline Oliveros oder eine solche bedeutende Komponistin wie Patricia Jünger würden sicher besondere Akzente in die Ferienkurse setzen.«

Meyer-Denkman scheute sich nicht, Vorschläge hinsichtlich der Organisation der Ferienkurse zu unterbreiten, die bis in die Aufgabenverteilung innerhalb der Institutsleitung hineinreichen. Insbesondere dass sie sich für ein demokratischeres, weniger hierarchischeres Verfahren bei der Programmauswahl und -gestaltung aussprach, ist erstaunlich aktuell: »Auswahlkriterien für Kompo-

Abbildung 3: Gertrud Meyer-Denkman mit (rechts unten) Morton Feldman (1972).



Die Abbildungen 2 und 3 aus dem privaten Archiv Gertrud Meyer-Denkman (im Garten abfotografiert), freigegeben für Musik und Gender im Internet (MUGI).

sitionen, Programme, Seminarthemen, Vorträge etc. sollten durch renommierte Komponisten, Interpreten, Musikwissenschaftler, Fachleute verschiedener Musikfakultäten u.a. Kompetenzen gemeinsam erarbeitet werden.« Es ging ihr also um eine Form von partizipativem oder zumindest geteiltem Kuratieren, wie es aktuell im Zusammenhang mit der Forderung nach Geschlechtergerechtigkeit im zeitgenössischen Musikleben vorgeschlagen wird.³⁰ 1990 wurde Meyer-Denkman erneut zu den Darmstädter Ferienkursen eingeladen, und zwar als Podiumsteilnehmerin des Komponistenforums »John Cage – Wiederbegegnung in Darmstadt«.

30 Die ganze Haltung des Briefes ist bemerkenswert. Man fragt sich, aus welcher Position heraus Gertrud Meyer-Denkman diesen Brief schrieb – wissend, dass sie keine Position hatte, sie war kein befreundeter Leiter einer gleichrangigen Institution der Neuen Musik oder eines Festivals, kein berühmter, fest im Darmstädter Zirkel verankerter Komponist, auch in Oldenburg hatte sie keine ordentliche Professur für Komposition oder Musikwissenschaft inne. Trotzdem schreibt sie so, als ob sie aus einer derartigen Position heraus agiert; sie nimmt sich diesen Raum, weil sie in den 1960er Jahren Teil des inhaltlichen Diskurses sowie der persönlichen Netzwerke war, wie Fotos, die sich sowohl im IMD-Archiv als auch in ihrem privaten Archiv befinden, zeigen.

Diskurs und Diskussion – Mia Schmidt und Morton Feldman

Ein weiteres Beispiel für ein als Audiodokument archiviertes Medium sind die Vorträge, die in der IMD-Datenbank abrufbar sind. Wieder verknüpfen sich Stimme und Sprachduktus mit dem Inhalt des Vortrags; hinzu kommt in dieser archivierten mündlichen Form der Diskurs: die Reaktionen der Zuhörer und die sich daraus entspinneenden Diskussionen.

Die Komponistin Mia Schmidt zeigt in ihrem Vortrag im Komponistenforum am 21. Juli 1986 Zusammenhänge zwischen ihren Kompositionen zur feministischen Theorie der 1980er Jahre auf.³¹ Ausführlich werden ihre Thesen und Überlegungen von Morton Feldman kommentiert, was schon deswegen interessant ist, weil von diesem für die Geschichte der Neuen Musik wichtigen Komponisten in schriftlichen Medien keine Überlegungen zu diesem Thema bekannt sind. Seine Ausführungen und die Beiträge und Entgegnungen von Mia Schmidt und anderen Diskussionsteilnehmer*innen spiegeln den Diskurs der Zeit zu Komposition und Gender, und es zeigt sich, welche Aspekte im mündlichen Austausch besonders hervortreten.

Mia Schmidt spricht spontan auf Englisch, obwohl sie ihren Vortrag auf Deutsch ausgearbeitet hatte. Sie erläutert die Bedeutung feministischer Theorie für ihre Kompositionspraxis und geht dabei auf die Aussage in einem früheren Vortrag Helmut Lachenmanns im Komponistenforum ein, dass das ästhetische Objekt nicht nur etwas über die Kunst aussage, sondern auch über den Kontext derjenigen Person, die Kunst produziere, in einer dialektischen Bewegung zwischen Künstler und Kunstwerk. Schmidt führt diesen Gedanken weiter: Diese These bedürfe einer Person, die sich ihrer selbst bewusst sei, denn nur dann sei eine dialektische Haltung zum Objekt möglich. »But this thesis needs a person who is conscious of herself or himself because you only can have a movement towards an object when you have another opinion or another feeling.«³²

Diese Argumentation führt zu der Frage nach einer weiblichen Ästhetik, die von Schmidt so beantwortet wird, dass Frauen durch die Kultur, ihre Sozialisation und Erziehung andere Kategorien des Denkens, Fühlens und Handelns entwickelt hätten, die sich in dem historischen Moment, in dem sie nun erstmals kreativ werden, zunächst ausdrücken. Eine besondere Rolle weist sie dabei dem Unbewussten zu (hier wie an verschiedenen Stellen des Vortrags und der Diskussion rekurriert sie auf psychoanalytische Theorien). »So that streams of the subconscious reveal

31 Archiv des Internationalen Musikinstitut Darmstadt, IMD-M-3905773, Audio-Aufnahme Komponistenforum, 21. Juli 1986: Mia Schmidt – Vortrag und Beispiele von »Lilith« und »Mondwein« sowie Statements von Morton Feldman.

32 Dieses und die folgenden Zitate stammen aus dem mündlichen Vortrag, siehe die vorhergehende Anmerkung.

*Abbildung 4: John Cage und Gertrud Meyer-Denkman
in Darmstadt (1990).*



Privatarchiv Gertrud Meyer-Denkman, freigegeben für MUGI.

or come up in the aesthetic object, which are partly collective, partly depending on whether you are a woman or a man [...].«

Während Kubisch und Meyer-Denkman die Genderbeteiligung mit der Frage nach einer anderen Ästhetik und konkret mit neuen formalen und technischen Entwicklungen verknüpft hatten, stellt Schmidt den Zusammenhang nicht ganz so explizit heraus, spricht aber auch von der Überwindung alter Definitionen der Künste: »In an ideal case, sociological and psychological problems cause in a dialectic manner one another and it might be possible to create something very new, an

also artistic and formal new thing. So, self-limiting being a woman can also be the motor of [a re-definition] of the old definition of the arts.« Aus dem Publikum wird direkt nachgefragt, ob sie glaube, es gebe eine weibliche Ästhetik. Mia Schmidt bejaht, aber sie sei schwierig analytisch zu fassen – und hier kommt dann doch der Verweis auf eine Vielfalt/Diversität der Stile:

»Depending on these psychological and sociological facts I think that there must be something different, but [...] I think it's very hard to analyze it because you have to analyze scores of different women writing in different styles, like minimal music styles, or very complex styles, or computer music, and women from different countries as well because they have different education.«

An dieser Stelle schaltet sich Morton Feldman in die Diskussion ein. Er weist auf die starke Präsenz von homosexuellen Künstlern in der Kunstgeschichte hin – »the greatest art in western civilization was essentially painted by homosexuals, in the Renaissance and today. My closest friends – Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, John Cage, I can mention a whole many many others, are homosexuals, you see« – und darauf, dass der Sexismus im Musikbetrieb, im Gegensatz zum Kunstbetrieb, besonders stark sei:

»In music I feel it's terrible while it doesn't happen in painting, you see, but there is sexism in music, that the young man in a sense hasn't got it yet in the DNA to accept a woman writing music. It's something that's very, very difficult to accept. But they [artists and writers, K. R.] accept it because there's a history in literature and in painting. So I think that's essentially where the issue is, not the kind of music a woman would write because she's a woman. I don't know if that's essentially the issue. I think the issue is essentially sociological and political.«

Mia Schmidt betont daraufhin wieder die Bedeutung der unterbewussten Anteile in der Musik und die psychologischen Unterschiede zwischen Männern und Frauen sowie zwischen Homo-, Hetero- und Bisexuellen, die in der Psychoanalyse herausgearbeitet worden seien. Darauf entgegnet Feldman:

»But wouldn't you agree that for everybody the problem is to rise above one's psychology and one's environment. I mean, everybody has this problem.

Audience member 1 (female): I think to do that, you have to become aware of one-self. Before you can rise above it you've got to become aware.

Morton Feldman: Yes, but most men, most of my male composers, are not aware.

Audience member 1 (female): Of themselves?

Morton Feldman: Of course.

Audience member 1 (female): I would have thought that the whole creative process makes –

Morton Feldman: There's a fantasy women have about men.

Audience member 1 (female): I don't have a fantasy about men! [Gelächter]
 Morton Feldman: Yes! They have a fantasy about men. They don't realize that men lie.
 Audience member 1 (female): Well women lie, I mean ...
 Morton Feldman: No, I mean lie. Lie and not be defensive.«

Die Studierenden des Darmstädter Workshops 2018, die dieses Audiodokument hörten, empfanden Feldmans Sprachduktus als dominierend und sogar autoritär.³³ Interessant ist, dass Feldman selbst auf die Sprechhaltung, die *Stimme* von Studentinnen zu sprechen kommt, er bemerkt – ja, er wirft den Studentinnen vor –, dass ihre Stimme oft piepsig würde, wenn sie sich in die Ecke gedrängt fühlten:

»that when the female student is under attack, their voice gets higher and higher and higher – and a man just ... you see. I think the problem ... everybody has to rise above their psychology. Someone asked me about do they feel that my music has anything to do with my life? It doesn't. Writing my music is one thing, and whatever problems I have in my life is another thing. And this whole business of trying vis-a-vis to make a relationship between life and art and all these things I think is like the beginning, like the Kinder-stage of what it is to be an artist. – I have spoken. [Gelächter] I'm sorry to interrupt. I'm very concerned about this problem because of Bunita Marcus, who is perhaps the most gifted student I have had and ever will have. So, I became aware of this problem only because of her, and whatever problems she had with her male students in school and with getting out into the world, and I watched this problem. She not only has problems in Darmstadt, she has difficulties elsewhere. If not because of her, uh – she's not allowed to be

- 33 Alle Teilnehmer*innen des Workshops »Composing with the Archive« komponierten Arbeiten mit Bezug zu Kompositionen oder Material aus dem Archiv. Diese wurden am 26. Juli 2018 in einem Konzert präsentiert. Solomiya Moroz' *DNA Problems (after Christina Kubisch's Divertimento)* stellt eine Form des »re-enactment« von Kubischs *Divertimento* 1974 dar, in das Kommentare der von Mia Schmidt initiierten Diskussion zu Gender und der Beteiligung von Frauen in der Neuen Musik eingeflochten sind, Nick Snowball, Weilu Ge, Rafaele und Maria Andrade bezogen sich auf Gillian Bibbys *Musik für drei Hörer*. Gleb Kanasevichs *Powerslide for a solo Performer, Electronics, and Video* knüpft an vier verschiedene Aufnahmen von Roger Redgates Solo-Oboenstück *Ausgangspunkt* (Kranichsteiner Musikpreis 1988) an, dessen erratische Gesten und absurd-komischen aggressiven Tenor er mit der für ihn wichtigen Grindcore-Musik seiner Teenager-Jahre in Verbindung brachte – er thematisiert jene als männlich interpretierbare Gesten der im Darmstadt der 1980er Jahre sehr präsenten New-Complexity-Stilrichtung. Raimonda Žiūkaitė kollagierte in ihrer Komposition und Performance *They Don't Like It* negative Publikumsreaktionen aus dem Archiv und setzte sich diesen auf der Bühne aus. Die von Martin Hirsti-Kvam gewann mit *Silent resistance*, einer Reinterpretation von Morton Feldmans *The King of Denmark*, einen der drei Kranichsteiner Musikpreise für Komposition (2018).

brilliant. That's where I feel the sexism is. She must defer to the man, in a sense, in a traditional way, you see ...»³⁴

Eine Diskussion wie diese als mündliches Dokument zu analysieren bedeutet, die Sprechhaltungen – Stimmklang und Stimmgestus, Betonungen, Zögern, Lautstärkeunterschiede, die den Ausdruck der Stimme modulieren – sowie die Dynamik des Diskussionsverlaufs einzubeziehen: Lachen und Unruhe des Publikums, das Einhaken/Unterbrechen des Sprechens anderer, Pausen als Momente des Innehaltens eines Sprechers und auch des Nachdenkens einer Gruppe. Ebenso interessant ist es, die inhaltlichen Verknüpfungen der Sprecher*innen zu betrachten. Argumentationen sind gröber und direkter und springen von einem Punkt zum anderen oder sind sogar widersprüchlich. Feldmans radikales Beharren auf dem künstlerischen Prozess als persönlichem Akt steht in dem obigen transkribierten Ausschnitt unvermittelt seiner eigentlich widersprüchlichen Analyse der Situation (ausgehend von Bunita Marcus) gegenüber. Die Ambivalenz drückt sich in Innehalten und Pausen wie auch in seinen Betonungen aus. Auch dass er seine eigene (dominante) Sprechhaltung reflektiert, wird durch den selbstironischen Kommentar »I have spoken« deutlich.

Insgesamt ist bemerkenswert, wie in einer doch nicht so langen Diskussion (die erste Diskussionsphase innerhalb von Mia Schmidts Vortrag währt ca. 18 Minuten) die ganze Vielfalt des Themas der Unterrepräsentation von Frauen und die gesellschaftlich-historischen, soziologischen und psychologischen Hintergründe und Aspekte zur Sprache kommen: die Frage nach weiblicher Unterrepräsentanz und Unterdrückung, nach der Identität als weibliche Komponistin, die Frage einer weiblichen Ästhetik, die Verknüpfung mit der Chance einer stilistischen, künstlerischen Erneuerung der Neuen Musik. Auch die Frage nach kultureller Diversität wird berührt. Die Frau, die sich in dem oben zitierten Ablauf in die Diskussion eingeschaltet hatte, bringt ihre Perspektive als Inderin³⁵, und damit aus einer anderen Kultur kommend (»the culture I came from«), ein.

»Morton Feldman [noch in Bezug auf Bunita Marcus]: She must defer to the man, in a sense, in a traditional way, you see.

Audience member: I don't think so, I mean, from the culture I came from.

Morton Feldman: Where do you come from?

Audience member: From India, where for instance women are actually suppressed.

Morton Feldman: Suppressed, they're burned alive if they don't bring a dowry!

34 Dieses und die folgenden Zitate stammen aus dem mündlichen Vortrag (siehe Anmerkung 31).

35 Aus anderen Archivmaterialien lässt sich rekonstruieren, dass es sich um die indische Komponistin Priti Paintal handeln muss.

Audience member: Well, no, no more actually. Now it's the other way around, I don't agree with you at all, I think women are being pushed into creativity, I myself was pushed into composing.«

Es entspinnt sich eine Diskussion über das Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein von Avantgarde-Künstlern und Avantgarde-Kunst und Künstlern in Indien, und Feldman macht wieder seinen Punkt: Kunst entstehe »in *spite* of the environment, in *spite* of one's psychology«.

Etwas später in der Diskussion geht er sogar auf seine Identität als jüdischer Komponist ein:

»The issue is how to ... – otherwise you go into politics. You can't handle everything at one time. You want to be a composer? How does a woman become a composer – how does a Jew become a composer? That was *my* problem. [...] The issue here is why are people here so chained to their environment? That – are they writing music, or are they imitating culture? And what's the difference between culture and artistry? Those are the questions. The sexism – give them a slap in the face, that'll solve the sexism. We all have the same issue. How to write music which is not programmed by where you come from. That's the problem.«

Obwohl man aus dem Audiodokument den Eindruck gewinnt, dass sich eine nachdenkliche Stimmung ausbreitet, wird Feldmans Argumentation nach wie vor in Frage gestellt, von Mia Schmidt und anderen aus dem Publikum:

»Mia Schmidt: And you think that you can so much go away from where you come from? I write music in a special culture, in a special historical and sociological situation, in a special psychological situation, these are all components within my acting.

Feldman: But you cannot accept this, these must be questioned!

Audience Member: How did you form these opinions, was it not from your environment?«

Eine lapidare Aussage wie »Give them a slap in the face, that'll solve sexism« höre ich einerseits als Ausdruck einer Arroganz der Macht – andererseits spricht Feldman persönlich und authentisch, und seine Argumentation lässt sich auch so interpretieren und verstehen, dass sie auf eine Aktivierung, auch eine Ermutigung zum Widerstand zielt. Wenn man den Genderdiskurs als Diskurs über Machtverhältnisse zwischen soziologischen Gruppen versteht, ist es alternativlos, dass Machtstrukturen geändert werden müssen, in einer Weise, die über persönliche Verhaltensweisen hinausgehen, dennoch beinhaltet auch dies einen dialektischen Prozess; in fast jeder historischen Machtsituation gab es Alternativen, was persönliche Reaktionen und Handlungsspielräume betraf bzw. sind es diese, die Machtstrukturen auch verändern.

Die Beschäftigung mit recherchierten und zufällig oder durch Kontextualisierung gefundenen Quellen im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, aber ebenso mit nicht archivierten Materialien von oder über Personen, die Darmstadt aktiv erlebten, eröffnete einen besonderen Rückblick – einen hörenden Blick – insbesondere durch die multimedialen Dokumente. Spannend ist an dieser historischen Perspektive, welche Aspekte des Diskurses über Frauen und Gender in der Neuen Musik auftauchten, aufeinanderprallten und wie sie diskutiert wurden – es sind nämlich vielfach die gleichen Aspekte mit gleichen Argumentationslinien wie heute.

Literatur

- [Anonym]: »Cathy Berberian. Erstmals Wai«, in: Der Spiegel 42 vom 14. Oktober 1968, S. 188f, www.spiegel.de/spiegel/print/d-45950030.html (abgerufen am 4.9.2019).
- Borchard, Beatrix: »Mit Schere und Klebstoff. Montage als biographisches Verfahren«, in: Cordula Heymann-Wentzel/Johannes Laas (Hg.), Festschrift Rainer Cadenbach, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 30-45; Nachdruck in: Corinna Herr/Monika Woitas, Musik mit Methode, S. 47-62; Teilabdruck in: Florian Heesch/Katrin Losleben (Hg.), Musik und Gender. Ein Reader (= Musik – Kultur – Gender, Band 10), Köln u.a.: Böhlau 2012, S. 159-178.
- Dietz, Bill: L'École de la claqué, Zürich: OnCurating 2017.
- Fricke, Stefan: »Heraus, anderswohin. Die Komponistin Tona Scherchen«. Deutschlandfunk Kultur, ausgestrahlt am 17. Oktober 2019, unveröffentlichtes Manuskript.
- Fure, Ashley: »Reflections on Risk. Pigeonholes, Precarity, and the Zero-Sum Game of Time«, in: Michael Rebhahn/Thomas Schäfer (Hg.), Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 24, Mainz: Schott 2016, S. 50-54.
- Herr, Corinna/Woitas, Monika (Hg.): Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven (= Musik – Kultur – Gender, Band 1), Köln u.a.: Böhlau Verlag 2006.
- Kubisch, Christina: »Mein Darmstadt«, Hessischer Rundfunk, hr2-kultur, ausgestrahlt am 16. Januar 2014, Teil 53 der Serie: Bauhaus, Brennpunkt, Drehscheibe – Komplex II, 35 weitere Radiogeschichten der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, Redaktion: Stefan Fricke, Manuskript.Meyer-Denkman, Gertrud: Klangexperimente und Gestaltung – Versuche im Kindesalter, Wien: Universal Edition 1970.
- Reese, Kirsten: Stefan Wolpe. »Piece in Two Parts for Flute and Piano« (1960) (= fragmenten, Band 16), Saarbrücken: Pfau Verlag 1997.

- Dies.: »»Ruhelos«. Annäherung an Johanna Magdalena Beyer«, in: MusikTexte (1999), Heft 81/82, S. 6-15.
- Dies.: »Was sich geändert hat. Ein Blick auf Gendergerechtigkeit in der zeitgenössischen ›Neuen Musik‹«, in: Sabine Sanio/Bettina Wackernagel (Hg.), *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in der Elektronischen Musik*, Hofheim: Wolke Verlag 2019, S. 76-83.
- Dies.: »Sehen/Hören/Lesen/Assoziieren: Überlegungen zu Darstellungsmöglichkeiten in und mit multimedialen und interaktiven Medien«, in: Corinna Herr/Monika Woitas, *Musik mit Methode*, S. 109-126.
- Dies./Jürgens, Pepe: »Ein Besuch bei Gertrud Meyer-Denkman«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand 2012, https://mugi.hfmt-hamburg.de/Multimedia/Ein_Besuch_bei_Gertrud_Meyer-Denkman.html (abgerufen am 4.9.2019).

Archiv

Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt: <https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/archiv/> (abgerufen am 5.3.2020).

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Komponistin und »Scherchentochter«

Tona Scherchens Etablierung innerhalb der Nachkriegs-Avantgarde und der Einfluss Hermann Scherchens auf ihre Karriere

Gesa Finke

Tona Scherchen gelang es als einer von wenigen Komponistinnen, in den Avantgarde-Kreisen der 1960er und 70er Jahre Aufführungen ihrer Kompositionen zu erfahren. 1966 kam ihre Komposition *Signe* für Solo-Flöte in Darmstadt zur Uraufführung, sie stand neben Luciano Berios *Sequenza I* für Flöte auf dem Programm.¹ 1968 wurde Scherchens Werk *Wai* in Donaueschingen unter Mitwirkung von Cathy Berberian uraufgeführt. Scherchen konnte weitere Konzerte mit renommierten Orchestern in den 1970er Jahren verbuchen.² Darüber hinaus erhielt sie bedeutende Kompositionspreise wie den Premier Prix der Stiftung Gaudeamus (1967), den von der Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) vergebenen Prix Hervé Dugardin (1973), 1979 den Preis der Koussevitzky Music Foundation. Außerdem schloss sie Ende der 1960er Jahre einen Verlagsvertrag mit der Universal Edition, wo 15 ihrer Kompositionen erschienen; weitere wurden im Verlag Amphion und bei Breitkopf & Härtel herausgegeben.

Es wird deutlich, dass Tona Scherchen sich in den 1960er und 70er Jahren als Komponistin etablieren konnte und damit auch folgende Bedingungen für Kanonisierung erfüllte, die Marcia Citron als zentral erachtet: die bezahlte Professionalität, die öffentliche Sichtbarkeit und die Veröffentlichung eigener Werke.³ Als sie

-
- 1 Vgl. Borio, Gianmario/Danuser, Hermann (Hg.): Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Band 3: Dokumentation, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 1997, S. 635.
 - 2 Vgl. Biographie und Werkliste von November 2012 mit Uraufführungsdetails auf der Webseite des Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc), www.cdmc.asso.fr/en/ressources/compositeurs/biographies/scherchen-tona-1938 (abgerufen am 28.3.2019).
 - 3 Vgl. Citron, Marcia: Artikel »Kanon«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 301f., hier S. 301. Vgl. außerdem das Kapitel 3 »Professionalism« in: Citron, Marcia J.: Gender and the Musical Canon, Urbana u.a.: University of Illinois Press 2000, S. 80ff.

1984 der musikalischen Avantgarde den Rücken kehrte und sich als Multimedia-Künstlerin in New York eine neue Existenz aufbaute, reflektierte sie ihre Erfolge selbst folgendermaßen:

»Meine Vergangenheit als Komponist beweist gleichfalls, dass ich zu den wahren Schöpfern unserer Epoche gehöre: So sind meine rein musikalischen Werke, welche ich seit mehr als 10 Jahren verfasse, sowohl aufgeführt als auch rezipiert worden (so erhalte ich auch Urheberrechts-Einnahmen). Das sagt doch bereits einiges, insbesondere heute, in einer Wirtschaftskrise (aller Kunstformen, sicherlich besonders im Bereich der zeitgenössischen Musik, aufgrund des kleinen Publikums).«⁴

Im Folgenden möchte ich zunächst die Bedingungen für eine Professionalisierung von Komponistinnen in der Avantgarde erörtern, die auch für Tona Scherchen eine Herausforderung darstellten. Dann steht anschließend die Frage im Zentrum, inwiefern ihr Vater Hermann Scherchen, der sich als Dirigent besonders der Neuen Musik widmete, ihr Zugang zu diesen Zirkeln verschaffte. Zu diskutieren ist zum Abschluss die Frage, wie die Bezeichnung als »Scherchentochter« für ihre Karriere zu bewerten ist.

Rahmenbedingungen einer Professionalisierung als Komponistin innerhalb der Nachkriegs-Avantgarde

Um die Professionalisierungsmöglichkeiten als Komponistin innerhalb der Avantgarde einschätzen zu können, seien im Folgenden die Aspekte der Komposition, Rezeption und Institutionen aus Gender-Perspektive beleuchtet. Deutlich wird, dass in all diesen Aspekten die patriarchale Prägung der Nachkriegs-Avantgarde zum Ausdruck kommt.

Christa Brüstle zufolge wirkte es unmittelbar bis in die 1970er Jahre hinein, dass das Berufsfeld der Komposition »eindeutig männlich konnotiert war«⁵. Grund

4 Übersetzung wie die folgenden aus dem französischen Original von G. F.: »Mon passé de compositeur de musique prouve également que je fais part des vrais créateurs de notre époque: enfin, mes oeuvres purement musicales, et celles composées il y a plus de 10 ans, se jouent, sont appréciées (et rapportant quelque petit droit d'auteur). Cela signifie quelque chose, surtout aujourd'hui, en pleine crise économique (de tous les arts, c'est certes ce genre de musique contemporaine qui marche au plus mal, car son public est trop restreint).« Tona Scherchen an Aya Petzold, 15. Juli 1984, Fonds Annie Müller-Widmann, Allgemeine Sammlung, Paul Sacher Stiftung Basel, mit freundlicher Genehmigung.

5 Brüstle, Christa: Artikel »Gender«, in: Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), Lexikon Neue Musik, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2016, S. 245-247, hier S. 245.

dafür war die im 19. Jahrhundert verwurzelte Vorstellung des Komponisten als Genie, die auch in der Nachkriegs-Avantgarde weiterhin zum Ausschluss von Frauen als Komponistinnen führte. Brüstle betont, dass »[d]abei [...] kein offizieller oder demonstrativer Ausschluss von Frauen [bestand] – im Gegenteil, Kompositionsunterricht war für Frauen bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts möglich und viele namhafte Kompositionslehrer hatten Schülerinnen. Komponistinnen wurden aber in der Kanon- und Diskursbildung sowie in der Kompositionsgeschichte neuer Musik weitgehend marginalisiert.«⁶ Doch auch wenn der Anteil von Frauen seit den 1970er Jahren im Bereich der Neuen Musik gestiegen ist, findet bis heute eine diskursive Ausgrenzung von Komponistinnen statt: Elisabeth Treydte hat am Beispiel der Komponist_innen-Porträts in der *Neuen Zeitschrift für Musik* festgestellt, dass den Komponisten weiterhin die Eigenschaften des Genies wie hohe Produktivität, quasi-religiöses Schöpferum und Komponieren als Krisenüberwindung zugeschrieben werden, während die Kreativität von Komponistinnen als handwerklich und Akt der Fürsorge beschrieben wird.⁷ Das führt dazu, dass »die androzentrische Norm im Rahmen einer binären Matrix weiterhin ungebrochen reproduziert wird und damit auch weiterhin eine Marginalisierung von Musikerinnen bewirkt.«⁸

Die Kanon- und Diskursbildung ist Teil der Rezeption neuer Musik und erfolgt durch Musiktheorie, Musikwissenschaft und -kritik.⁹ Dabei ist die Bedeutung der Musikkritik für die Neue Musik besonders zu betonen. Doris Lanz weist ihr einen zentralen Stellenwert in der Diskursbildung zu, weil sie so eng mit der kompositorischen Praxis verbunden war.¹⁰ Viele Komponisten beteiligten sich durch Schriften aktiv am Diskurs der Avantgarde. Musikkritiker waren z.B. in den Darmstädter Ferienkursen kontinuierlich präsent und nahmen damit machtvollen Positionen im Diskurs ein. Eine solche hatte auch Hans Heinz Stuckenschmidt inne, der einer der prominentesten und produktivsten Kritiker der 1960er und 70er Jahre war. Er schrieb über die Premiere von Tona Scherchens Komposition *Wai* am 23. Oktober 1968 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (FAZ):

6 Ebd.

7 Vgl. ebd.

8 Treydte, Elisabeth: »Schreiben über Komponist_innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der *Neuen Zeitschrift für Musik*«, in: Sebastian Bolz u.a. (Hg.), *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 279-298, hier S. 298.

9 Vgl. Brüstle, Christa: »Gender«, S. 246.

10 Lanz, Doris: »Avantgarde« als Kanon. Politisch-ideologische Implikationen der Kanonbildung im westdeutschen Musikschrifttum nach 1945«, in: Klaus Pietschmann/Melanie Waldfuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: edition text + kritik 2013, S. 591-605, hier S. 595.

»Als amüsante Varieténummer zeigte Cathy Berberian ihre alte Bremer ›Strip-sody‹, wohl um festzustellen, wie die musiklose Schrei-, Bell-, Miau- und Plapperszene sich auf einem Musikfest ausnimmt. Dann kam das Problemstück des Weekend: ›Wai‹ für Stimme, Streichquartett und Schlagzeug von Tona Scherchen. Wai ist der chinesischen Muttersprache der Scherchentochter (Jahrgang 1938) entnommen und heißt ›heraus, anderswohin‹. Ich bekenne, selten bei moderner Musik die Botschaft der hochstrebenden Leere so vernommen zu haben wie hier. Ist die Arbeit als dramatische Szene gemeint, so war ihre Wiedergabe auf dem Podium verfehlt. Ist sie als musikalische Form gedacht, so genügt dafür weder die technische Traktierung der vier Instrumente noch die Perkussionskulisse oder die Einarbeitung der anfangs solistisch auftretenden Menschenstimme. Begabung ist mitunter spürbar; doch geht somnambul den falschen Weg. Selbst die Berberian, einst Donaueschingers große Sensation, enttäuschte durch Wiederholung der eigenen Tricks und hörbare Überanstrengung.«¹¹

Auch wenn diese Kritik nicht offen sexistisch ist, so ist sie vor dem Hintergrund der patriarchalen Struktur der Musikkritik doch folgenreich für die Position der Komponistin im Diskurs. Die Komposition *Wai* von Tona Scherchen wird nicht nur schlecht bewertet, sondern Stuckenschmidt wirft die Frage auf, ob Tona Scherchen als Komponistin überhaupt den richtigen Beruf gewählt hat. Tona Scherchen reagierte auf die harte Kritik und richtete diese Antwort an Stuckenschmidt:

»Soweit ich Ihre Kritik auf Deutsch meines Werkes WAI verstehen konnte, ein Werk, von dem Sie den Eindruck hatten, es sei von ›hochstrebender Leere‹ und es ›fehle ihm komplett an Form‹. Wenn diese Eindrücke lediglich auf dem Höreindruck des Konzertabends in Donaueschingen basieren, wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie bereit wären, einen Blick in die Partitur zu werfen (welche ich mir erlaubt habe Ihnen zukommen zu lassen), bevor Sie das Stück verurteilen.

Meiner Meinung nach konnte der Esprit von WAI nicht hervortreten bei der ersten Ausführung (das ist unter anderem den Bedingungen der Raumgröße geschuldet); also überrascht mich Ihr Eindruck, der ›Leere‹ nicht.

Zur Sache der musikalischen Form: Ich habe vorher gewissenhaft die musikalischen Formen des Okzidents und Orients studiert: Wai ist weder eine Sonate noch ein Rondo für Stimme, Quartett und Perkussionskulisse: diese wohl definierten und zu erkennenden Formen entsprechen absolut nicht mehr den inneren Ansprüchen meinerseits an diese Musik, und eine komplett aleatorische Form befriedigt mich noch weniger. Was ich in diesem Stück versuche, ist einen anderen Weg zu finden; dieser ist vielleicht nicht überzeugend, aber ich kann Ihnen sehr

11 Stuckenschmidt, Hans Heinz: »Buntscheckige Weltmusik. Virtuosen-Perfektionismus bei den Donaueschinger Musiktagen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23. Oktober 1968, S. 14.

deutlich zeigen, dass in Wai wohl definierte Zusammenhänge und innere Proportionen bestehen.

Ich würde mich freuen, mit Ihnen über das Problem der Form zu diskutieren: dies scheint mir ein zentrales Problem der aktuellen Musik zu sein, Ihre Meinung und lange Erfahrung wären für mich sicherlich sehr aufschlussreich. [...]«¹²

Tona Scherchen wollte damit nicht nur der Kritik etwas entgegenhalten, die sie ungerechtfertigt fand, sondern auch mit dem Kritiker in einen Dialog treten. Ob es dazu kam, muss offenbleiben. Im Archiv Stuckenschmidt ist kein weiterer Brief enthalten.

Bei der Frage nach Ausschlussmechanismen in den Institutionen der Neuen Musik ist festzustellen, dass diese weitestgehend in sich geschlossene Zirkel waren. Als geographische Zentren bildeten sich nach 1945 in der Bundesrepublik Deutschland vor allem Köln und Darmstadt heraus. In Köln stellte der (N)WDR den bedeutendsten Förderer neuer Musik dar, in Darmstadt waren es die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Anders als im klassischen Konzertbetrieb waren die Institutionen vergleichsweise überschaubar, d.h. insgesamt wenige Menschen beteiligt, die sich damit oft persönlich kannten. Ein weiteres institutionelles Merkmal der Nachkriegs-Avantgarde war die Abgrenzung nach außen. Doris Lanz betont die starke Abgrenzung der Komponisten in chronologischer Hinsicht, von der Nazi-Ideologie, sowie in geographischer Hinsicht, von der Doktrin des Sozialistischen Realismus im Zuge des Ost-West-Konflikts.¹³ Michael Custodis hebt die starke soziale Abgrenzung der Avantgarde hervor: Diese bestand in einer selbst gewählten

12 »D'après ce que j'ai pu comprendre votre critique en allemand sur ma pièce WAI, l'oeuvre vous a fait l'impression de »sublimation du vide absolu« et »manque totalement de forme musicale«. Si ces impressions sont uniquement basées sur l'écoute de la soirée de concert à Donaueschingen, je vous saurai très gré de bien vouloir jeter sérieusement un coup d'œil sur la partition (que je me permettrai de vous faire parvenir) avant de condamner la pièce. A mon avis personnel, »l'esprit« de WAI n'est pas du tout bien ressorti lors de cette 1ère exécution (ceci entre autres à cause des conditions de l'énorme salle de concert); ainsi votre impression de »vide« ne m'étonne point. Quant au problème »forme musicale«: j'avais fait antérieurement de sérieuses études sur les formes musicales traditionnelles occidentales et orientales: Wai n'est ni une sonate ni un rondo pour voix, quatuor et »coullisse« de percussions: ces formes bien définies et digérées ne correspondaient absolument plus aux exigences intérieures que me posait cette musique, et une forme purement aléatoire me satisfaisait encore moins. C'est ainsi que j'ai essayé, dans cette pièce, de trouver un autre chemin; ce n'est peut-être pas convainquant, mais je pourrai vous démontrer clairement qu'il existe dans WAI des relations et proportions internes bien définies. Je serai très heureuse de pouvoir engager avec vous une discussion sur ce problème de »forme«: il me semble que ce soit un des problèmes cruciaux de la musique actuelle; votre opinion et longue expérience me seraient certainement très révélatrices.« Tona Scherchen an Hans Heinz Stuckenschmidt, 5. Dezember 1968, Akademie der Künste Berlin (AdK), Hans-Heinz-Stuckenschmidt-Archiv, Stuckenschmidt 1364.

13 Lanz, Doris: »Avantgarde« als Kanon«, S. 595.

Isolation von der Gesellschaft durch ein ausgeprägtes Elitebewusstsein.¹⁴ Hinzu kommt eine starke ästhetische Abgrenzung, die zunächst unabhängig vom Geschlecht war und z.B. auch die Komponisten Bernd Alois Zimmermann oder Hans Werner Henze betraf: Wer den kompositorischen Maßstäben bestimmter Wortführer wie Karlheinz Stockhausen nicht folgte, konnte sich nur schwer in Darmstadt etablieren. Dies zeigt sich auch im Fall Tona Scherchen: Sie hatte nach ihrem kompositorischen Debut 1966 die Möglichkeit, ein Jahr später erneut nach Darmstadt zu kommen. Der damalige Leiter Ernst Thomas fragte sie, ob sie 1967 auch an den Ferienkursen teilnehmen wolle, worauf sie antwortete:

»Ich habe nicht die Absicht, am Kurs von Stockhausen teilzunehmen, die Gründe sind folgende: 1) in dem intensiven Studium, das ich gerade bei Ligeti betreibe, lerne ich alles was mir fehlt, um ein sehr guter Komponist [sic, nicht compositrice] zu werden, 2) innerhalb von drei Wochen kann ich keine gute neue Komposition verfassen, daher wäre das verlorene Zeit. Da ich jetzt beginne, meinen eigenen Stil zu entwickeln, habe ich nicht den Wunsch, mich dem Einfluss der kompositorischen Methoden Stockhausens auszusetzen.«¹⁵

Tona Scherchen hatte damit die Chance auf eine Fortsetzung in Darmstadt, die sie jedoch bewusst nicht wahrnahm. Sie begründete dies mit ihrer eigenen kompositorischen Entwicklung, allerdings wird auch klar, dass sie die ästhetischen Prämissen, wie sie von Stockhausen vorgegeben wurden, ablehnte. Tona Scherchen nahm 1966/67 Privatunterricht bei György Ligeti in Wien. Möglicherweise hat er ihr von einem erneuten Besuch in Darmstadt abgeraten. Aus dem Brief ist die Bemühung zu lesen, einen eigenen kompositorischen Standpunkt und damit eine Position in der Avantgarde zu finden, was sie auch tat – allerdings jenseits von Darmstadt.

Festzuhalten bleibt, dass die Abgrenzungsmechanismen der Avantgarde auch ganz konkret das Geschlecht betrafen. Folge der patriarchalen Prägung war die starke Machtkonzentration einiger weniger Männer in diesem Feld, sowohl in der Leitung der Festivals als auch unter den Komponisten in Programmen und Kursen. Keiner Komponistin gelang in Darmstadt und Donaueschingen bis in die 1970er Jahre eine längerfristige Präsenz. Ein Aspekt, der damit in den Fokus rückt, ist

14 Custodis, Michael: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945 (= Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte, Band 54), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004.

15 »Je n'ai pas l'intention de participer au cours spécial de Stockhausen, raison: 1) dans l'étude très intense que je poursuis actuellement avec Ligeti, j'apprends tout ce qui manquait pour devenir un très bon compositeur 2) en 3 semaines je serais incapable de composer une bonne nouvelle composition, ainsi ce serait du temps perdu. Comme je commence maintenant à trouver peu à peu mes idées personnelles, je ne désire pas subir l'influence des procédés de composition de Stockhausen.« Tona Scherchen an Ernst Thomas, 10. Januar 1967, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), <http://internationales-musikinstitut.de/de/imd/archiv> (abgerufen am 3.8.2020), IMD-A100048-200984-06.

die Bedeutung von Netzwerken für Komponistinnen und damit von männlichen Fürsprechern, die sie unterstützten, in die Avantgarde-Kreise aufgenommen zu werden. Die Verbindungen zu bestimmten Männern sind keine »oberflächlichen biographischen Details«¹⁶, wie Gianmario Borio und Hermann Danuser konstatieren, sondern essentiell, um überhaupt Zugang zur Avantgarde zu erhalten. Die Programmpolitik bis in die 1970er Jahre lässt erkennen, dass verwandtschaftliche Beziehungen ein wichtiges Kriterium für Komponistinnen waren. Beispielsweise war Elisabeth Lutyens mit Edward Clark, dem Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), der 1949 an der Gründung der deutschen Sektion der IGNM in Darmstadt beteiligt war, verheiratet. 1950 wurde Lutyens *Sonata for Viola Solo* Nr. 4 bei den Darmstädter Ferienkursen aufgeführt.¹⁷ Als im Jahr 1956 Ernst Krenek und seine Ehefrau Gladys Nordenstrom in Darmstadt zu Gast waren, kam Nordenstroms *Rondo for Flute and Piano* zur Aufführung.¹⁸ Damit rückt Tona Scherchens Vater Hermann in den Fokus und die Frage, inwiefern dieser den Karriereweg seiner Tochter begleitete und sie als Protégé ihres Vaters womöglich leichter Zugang in die Zirkel der Avantgarde fand.¹⁹

Die Bedeutung Hermann Scherchens für die Etablierung Tona Scherchens innerhalb der Avantgarde

Hermann Scherchen engagierte sich für die Neue Musik und hatte in den 1950er Jahren die Darmstädter Ferienkurse als Dirigent zahlreicher Uraufführungen und Leiter von Meisterkursen entscheidend geprägt.²⁰ Tona Scherchen, 1938 im schweizerischen Neuchâtel geboren, entstammte seiner Ehe mit Xiao Shuxian, einer chi-

16 G. Borio/H. Danuser: Im Zenit der Moderne, Band 1: Geschichte, S. 97.

17 Ebd., S. 98f.

18 Ebd., S. 99.

19 Ausgewertet wurden die Briefe aus dem Nachlass Hermann Scherchens an Tona Scherchen im AdK und IMD Tona Scherchen betreffend aus den Jahren 1965 bis 1967.

20 Zur Person Hermann Scherchens existiert bis heute keine Biographie und auch keine aktuelle wissenschaftliche Auseinandersetzung. Eine Einführung bietet der Ausstellungskatalog: Pauli, Hansjörg (Hg.): Hermann Scherchen. Musiker. 1891-1966. Ein Lesebuch, Berlin: Edition Hentrich 1986. Die Literatur zu seiner Bedeutung für die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik in der Nachkriegszeit ist ebenfalls spärlich. Vgl. die kurzen Beiträge in Lucchesi, Joachim: »Ein unbeirrbarer Anreger. Hermann Scherchen bei den Darmstädter Ferienkursen«, in: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik (1996), Heft 27, S. 35-37; Hommel, Friedrich: »Trümmerslandschaft und ein ungewöhnlich schöner Frühling: Von den Anfängen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik«, in: Musik-Konzepte, Sonderband: Darmstadt-Dokumente I, München: edition text + kritik 1999, S. 12-16.

nesischen Komponistin.²¹ Tona Scherchen reiste im Alter von zwölf Jahren mit ihrer Mutter nach China, wo sie westliche Kunstmusik und traditionelle Musik, darüber hinaus auch Literatur und Künste in Peking und Shanghai studierte. 1961 kehrte sie nach Europa zurück und studierte Komposition bei Hans-Werner Henze.²² 1963 verbrachte sie den Sommer in Barcelona. Dieser Sommer war ein Dreh- und Angelpunkt für ihre Kompositionskarriere, wie ein längerer Briefwechsel mit ihrem Vater zeigt. Offenbar stand zur Diskussion, ob sie eine Stelle bei der UNESCO in Paris annehmen sollte, wozu ihr Vater auch schon Kontakte geknüpft hatte, oder ob sie den Karriereweg als Komponistin einschlagen solle. Ihr Vater lehnte ihren Wunsch ab, weiter am Pariser Conservatoire Vollzeit zu studieren und stellte die Bedingung, dass sie einen Mittelweg zwischen Broterwerb und Kompositionsstudium finden solle. Im Nachlass Hermann Scherchens im Archiv der Akademie der Künste Berlin sind nur die Durchschläge seiner Briefe erhalten, nicht aber die Rückbriefe Tona Scherchens. Durch seine Antwort wird dennoch klar, dass sie von dieser Forderung nach finanzieller Unabhängigkeit überrascht war und vermutete, ihr Vater würde den Wunsch, Komponistin zu werden, nicht als ernsthaften anerkennen. Er schrieb am 22. August 1963:

»Du hast mir auf Deinen beiden Karten geschrieben, dass Du jetzt endlich weisst, ich sei Dein wahrer Freund. Es tut mir leid, dass Du Dir nicht immer darüber klar warst: Meine Einstellung zu Dir war immer die gleiche, nämlich die der grössten Sorge um ein Kind von mir, das schon ein völlig erwachsener Mensch ist und sein eigenes Leben gestalten muss. [...] Ich weiss, dass Du vor allem den Wunsch hast, ganz unabhängig zu sein und dass Du ausserdem davon überzeugt bist, ohne dass Du vor Deinem 12. Lebensjahr überhaupt daran dachtest, ein grosser Komponist sein zu müssen. Ich selbst schrieb mit 10 Jahren in einem Schulaufsatz, ich würde bestimmt mit 20 Jahren das Berliner Philharmonische Orchester dirigieren und ein bedeutender Musiker werden – und so geschah es dann auch. Du hast als grosses, nicht hoch genug zu schätzendes Positivum Deine drei Sprachen: chinesisch (das Du so wie Dein Herkunftsland China selbst, leider nicht achtest), französisch und deutsch. Der Weg bei der Unesco ist so weit für Dich geöffnet, dass unabhängig von Jack Bornoff und Fräulein Erika, jetzt der Schweizer Delegierte bei der Unesco auf meine dringende Bitte hin, über den Schweizer Nationalrat

21 Über sie gibt es keine wissenschaftliche Literatur außerhalb Chinas, doch immerhin einen kurzen Lexikon-Eintrag: Lindorff, Joyce: Artikel »Xiao, Shuxian [Hsiao, Shu-sien]«, in: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49457> (abgerufen am 28.3.2019).

22 Vgl. Biographie auf der Webseite des Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc), www.cdmc.asso.fr/en/ressources/compositeurs/biographies/scherchen-tona-1938 (abgerufen am 28.3.2019).

Dr. Oprecht, ebenfalls Schritte unternehmen wird, um Dir eine eventuelle Anstellung bei der Unesco zu helfen [...].«²³

Diese autobiographische Passage Hermann Scherchens ist aus Gender-Perspektive insofern interessant, als er darin auf die unterschiedlichen Karrieremodelle für Männer und Frauen referiert, die im 19. Jahrhundert etabliert wurden und auch die Grundlage für die musikalische Biographik bildeten.²⁴ Das männliche Modell beinhaltet demnach die Komponenten Fortschritt, Erfolg und Professionalität und ein hohes Maß an Linearität.²⁵ Das weibliche Modell hingegen besteht aus dem genealogischen Kreislauf mit den Stationen Hochzeit, Geburt und Tod.²⁶ Da dieses Modell für Frauen keine künstlerische Professionalität vorsah, war es mit dem Komponieren nicht vereinbar. Das bedeutete, dass Frauen entweder mit der Hochzeit ihre Tätigkeit als Musikerin aufgaben oder die Ehelosigkeit wählten, »weil künstlerisches Auftreten mit dem genealogischen Modell nicht vereinbar war.«²⁷

Hermann Scherchens Äußerungen zeigen, dass er für sich das männliche Karrieremodell proklamiert. Die Geradlinigkeit und Zielstrebigkeit lässt die Tochter seiner Einschätzung nach vermissen. Tatsächlich hat er sie nach ihrer Rückkehr nach Europa offenbar zunächst ermutigt, einen anderen Berufsweg einzuschlagen. Dies bestätigt Brigitte Schiffer in ihrem kurzen Porträt über Tona Scherchen: »She first went to Switzerland and spent two months at the Gravesano Studio of her father, who tried desperately to make her give up music as a career.«²⁸ Weiter schreibt Schiffer: »When he realized that she would in no circumstances change her mind, he arranged for her to study in Salzburg [...].«²⁹ Daraus wird deutlich, dass Tona Scherchens Entscheidung für das Studium bei Hans-Werner Henze in Salzburg auch auf ihn zurück zu führen ist.

Hermann Scherchen nennt das 12. Lebensjahr als Zeitpunkt für die Berufswahl, womit die Frage nach der Rolle der Mutter Xiao Shuxian aufgeworfen wird, die ebenfalls Komponistin war. Im Alter von zwölf Jahren reiste Tona Scherchen mit ihrer Mutter nach China. Die Mutter war eine wichtige Vermittlerin der chinesischen Kultur in Europa gewesen, nun brachte sie ihr Wissen über aktuelle europäische Musik mit nach China. Kurz nach der Rückkehr trat sie eine Professur am

23 Hermann Scherchen an Tona Scherchen, 22. August 1963, AdK, Hermann-Scherchen-Archiv, Scherchen 864.

24 Zu unterschiedlichen Karrieremodellen und Lebenskonzepten für Männer und Frauen im 19. und 20. Jahrhundert vgl. Unseld, Melanie: Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis, Band 3), Köln u.a.: Böhlau Verlag 2014, S. 137ff.

25 Ebd., S. 153.

26 Ebd., S. 154.

27 Ebd., S. 160.

28 Schiffer, Brigitte: »Tona Scherchen«, in: Tempo 117 (Juni 1976), S. 13f., hier S. 13.

29 Ebd.

Konservatorium Bejing an, die sie bis zu ihrem Tod 1991 inne hatte. Dort lehrte sie vor allem Musiktheorie und Musikgeschichte.³⁰ Brigitte Schiffer schreibt in ihrem kurzen Porträt über Tona Scherchen, dass Xiao Shuxian die Tochter an ihren musikwissenschaftlichen Forschungstätigkeiten beteiligte.³¹ Tona Scherchen erlernte außerdem bei einem sehr renommierten Lehrer die Pipa, eine chinesische Laute, und studierte am Konservatorium Bejing und der Shanghai Music Academy.³² Das bedeutet, die Mutter ermöglichte ihr eine Ausbildung auf hohem Niveau. Auch hier erweitert die Gender-Perspektive den Blick auf die Frage nach der Bedeutung der Eltern für die musikalische Ausbildung: In Musikerfamilien waren für die edukativen Aufgaben die Frauen maßgeblich verantwortlich, d.h. sie gestalteten die Musikausbildung der Kinder und stellten damit entscheidende Weichen für eine spätere Karriere.³³

Hermann Scherchen gestand seiner Tochter in dem genannten Brief eine Summe von 10.000 Franken zu, die sie selbst verwalten sollte.³⁴ Diese Finanzierung war an Bedingungen geknüpft: Sie sollte nur übergangsweise erfolgen, Ziel war die finanzielle Unabhängigkeit. Hermann Scherchen insistierte, dass sie eine Stelle annehmen sollte, die ihr neben einem Auskommen auch genügend Zeit zum Komponieren verschaffen würde, z.B. eine Stelle als Lehrerin an der deutschen Schule in Paris oder eine Assistentenstelle bei Pierre Schaeffer. Auch die Stenographie schlug er ihr vor.

Ein wesentlicher Grund für diese Haltung des Vaters war, dass er in Gravesano mit seiner dritten Ehefrau Pia Andronescu lebte, mit der er fünf Kinder hatte und damit nicht längerfristig die finanzielle Verantwortung für Tona Scherchens Ausbildung übernehmen wollte und konnte. Folgende Stelle aus dem oben bereits zitierten Brief ist dazu auch interessant:

»Dass Deine Ferien Dir viel Freude gegeben und anscheinend auch Dein Selbstbewusstsein als Komponist gesteigert haben, freut mich herzlich für Dich. Mein Urteil ist noch immer dasselbe: musikalisches Grundtalent, sicher in starkem Masse, von mir empfangen; Lebensexistenz als Komponist unnötig. Ich will Dich damit nicht beeinflussen, aber ›als Dein bester Freund‹ muss ich Dir das noch einmal sagen dürfen.«³⁵

30 Vgl. J. Lindorff: »Xiao, Shuxian«.

31 B. Schiffer: »Tona Scherchen«, S. 13.

32 Ebd.

33 Vgl. Finke, Gesa: »Professionalisierung im Familiennetzwerk am Beispiel von Margarethe Danzi und Franziska Lebrun«, in: Cornelia Bartsch/Katharina Hottmann (Hg.), *Aufklärung! Musik und Geschlecht im 18. Jahrhundert*, Münster: Waxmann, Druck in Vorbereitung.

34 Hermann Scherchen an Tona Scherchen, 22. August 1963, AdK, Hermann-Scherchen-Archiv, Scherchen 864.

35 Ebd.

Er selbst verfolgte offenbar einen pragmatischeren Ansatz, der das Komponieren als eine Tätigkeit neben anderen sah, d.h. in seinem Fall dem Dirigieren, womit er sein Geld hauptsächlich verdiente.³⁶ Zur existenziellen Absicherung musste seiner Meinung nach das Komponieren gar nicht dienen. Andererseits bestärkte er sie in der Entscheidung. Er beriet sie in der Frage, was sie als Komponistin brauchen würde und entwickelte Karrierestrategien: Er betonte die Bedeutung einer Weiterbildung in der elektroakustischen Musik und empfahl ihr, als sie von Schwierigkeiten in Paris berichtete, nach Deutschland zu kommen; überall könnte er für sie Kontakte knüpfen. Auch bot er ihr an, ihre Kompositionen anzusehen und zu kommentieren.

Tatsächlich knüpfte er Kontakte, die ihrer Karriere dienlich gewesen sein könnten. Zuerst schrieb er zwecks der Stelle bei der UNESCO an den Schweizer Nationalrat Hans Oprecht.³⁷ Dann an den Komponisten Michel Philippot, der Assistent von Pierre Schaeffer in der *Groupe de recherches musicales* war.³⁸ Auch teilte er ihr mit, dass er an Schaeffer schreiben würde. Bei ihm absolvierte Tona Scherchen 1963 ein Praktikum. Sie wurde schließlich Schülerin bei Olivier Messiaen, auch dies auf Empfehlung des Vaters.³⁹ Somit lässt sich feststellen, dass Hermann Scherchen in dieser Lebensphase entscheidende Weichen für ihre Kompositionskarriere stellte. Weitere Briefe nach dieser Zeit sind mir bisher nicht bekannt, weshalb über Einflussnahme bis zu seinem Tod im Jahr 1966 keine Aussage getroffen werden kann.

Die Annahme, dass er als Vermittler nach Darmstadt gewirkt haben könnte, wurde durch die Einsicht in die Quellen des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD) allerdings widerlegt. Tona Scherchen meldete sich 1965 auf dem formalen Weg zu den Darmstädter Ferienkursen an, ohne Empfehlungen des Vaters.⁴⁰ Bei ihrer Anmeldung am 12. Februar 1966⁴¹ bat sie den damaligen Leiter Ernst Thomas um ein Stipendium, weil sie sich am Anfang ihrer Karriere befände und bisher

36 Zum Verhältnis von Dirigieren und Komponieren bei Hermann Scherchen sowie allgemeiner Komponisten der Neuen Musik-Szene betreffend vgl. De Benedictis, Angela Ida: »More Than Conducting, More Than Composing: Hermann Scherchen, Bruno Maderna, Luciano Berio«, in: Alexander Drčar/Wolfgang Gratzner (Hg.), *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte* (= Klang-Reden, Band 16), Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2017, S. 371-400.

37 Vgl. ebd.

38 Hermann Scherchen an Michel Phillipot, 10. August 1963, AdK, Hermann-Scherchen-Archiv, Scherchen 864.

39 Im Brief vom 8. Oktober 1963 rät er ihr, Messiaen in Paris aufzusuchen; AdK, Hermann-Scherchen-Archiv 864.

40 Vgl. Anmeldung Tona Scherchen zu den Ferienkursen, 28. Mai 1965, IMD-A100402-201780-06.

41 Vgl. Anmeldung Tona Scherchen zu den Ferienkursen, 12. Mai 1966, IMD-A100402-201780-05.

noch nicht viele Verdienste gehabt hätte.⁴² Sie erwähnte in diesem Brief auch, dass sie mit Ligeti die Gesangspartien für die *Nouvelles Aventures* einstudieren würde, die im Sommer 1966 in Darmstadt aufgeführt wurden. Tona Scherchen befand sich damit wieder in einer Phase der Neuorientierung, denn sie wollte Paris verlassen und nach Wien übersiedeln, um bei Ligeti ein Privatstudium aufzunehmen.

Nach dem Tod ihres Vaters im Juni 1966 schrieb sie erneut an Thomas und schilderte ihre finanziellen Schwierigkeiten:

»Sie haben sicherlich vom Tod meines Vaters erfahren, der mich persönlich tief erschüttert hat. Sie haben mir ein Stipendium zugesprochen für Darmstadt, und ich traue mich erneut zu fragen, ob es möglich ist, dass Sie mir einen kleinen Auftrag erteilen, womit ich zumindest die Reisekosten bezahlen kann? Ich wäre Ihnen dafür sehr dankbar, denn ich bin in Schwierigkeiten. Ich habe entschieden, Ende dieses Monats nach Wien umzuziehen, die Gründe dafür sind 1) Ich möchte versuchen, bei der UE zu arbeiten und 2) um drei Jahre lang bei Ligeti zu studieren, denn ich habe Lücken in meiner musikalischen Ausbildung, was den klassischen Bereich betrifft, was mich daran hindert, wirklich gute Stücke zu komponieren.«⁴³

Ernst Thomas machte ihr daraufhin das Angebot von 150 DM für die Unterstützung der Proben Ligetis.⁴⁴ In einem weiteren Brief teilte er ihr außerdem mit, dass Severino Gazzelloni sich bereit erklärt hätte, ihre Komposition *Signe* für Solo-Flöte 1966 aufzuführen.⁴⁵ So kam es dazu, dass tragischerweise der Tod ihres Vaters zu ihrer Eintrittskarte nach Darmstadt wurde.

Die »Scherchentochter«: Fazit

Die Quellen zeigen, dass Hermann Scherchen nach anfänglicher Skepsis die Berufswahl Tona Scherchens unterstützte. Er war ihre erste Anlaufstelle nach der

42 »[...] mais je suis tout au début de ma carrière de compositeur, et je n'ai pas de fortune.« Tona Scherchen an Ernst Thomas, 12. Februar 1966, IMD-A100048-200984-19.

43 »Vous avez certainement entendu parler de la mort récente de mon père, ce qui, personnellement, me frappe profondément. Vous m'avez donné une bourse pour Darmstadt, j'oselai encore vous demander – serait-il possible que vous me donniez peu de travail qui me permettrait de quoi gagner au moins de voyage? Je vous en serai très reconnaissante, car je suis en difficultés. J'ai décidé en tous cas de déménager à la fin de ce mois à Vienne, les raisons sont: 1) Je veux essayer de trouver un travail à UE, 2) pour étudier pendant 3 ans la composition avec Ligeti, car j'ai beaucoup de lacunes dans mes études musicales du point de vue »métier classiques«, et je sais que ceci m'empêche d'écrire de vraiment bonnes compositions.« Tona Scherchen an Ernst Thomas, 20. Juni 1966, IMD-A100048-200984-13.

44 Ernst Thomas an Tona Scherchen, 28. Juni 1966, IMD-A100048-200984-12.

45 Ernst Thomas an Tona Scherchen, 30. Juni 1966, IMD-A100048-200984-11.

Rückkehr 1960 von China nach Europa und riet ihr zu einem Studium bei Hans-Werner Henze. Im Sommer 1963, als Tona Scherchen den ersten Abschnitt ihres Studiums in Salzburg beendet hatte, bot ihr Vater ihr erneut Orientierung in der Frage, wo sie ihre Ausbildung vertiefen könnte. Die Wahl fiel auf Pierre Schaeffer in Paris und schließlich Ligeti in Wien. Derweil verlangte Hermann Scherchen jedoch, dass Tona Scherchen langfristig finanziell unabhängig sein sollte. Dass sie ihre finanzielle Lage bei ihrer Bewerbung 1966 in Darmstadt als eher prekär schildert, zeigt, dass ihr diese Forderung Schwierigkeiten bereitete.

Hermann Scherchen verstarb 1966. Das Debut seiner Tochter in Darmstadt erlebte er damit nicht mehr. Dennoch wirkte er indirekt auf ihre Karriere ein, denn die Autorität des Vaters verschaffte Tona Scherchen in Darmstadt einen Vertrauensvorschuss, wie der Briefwechsel mit Ernst Thomas zeigt. In kaum einer Kritik fehlt der Hinweis darauf, dass sie die Tochter Hermann Scherchens sei, so auch in der eingangs genannten Kritik Hans Heinz Stuckenschmidts. Gleichwohl ist die Bezeichnung als »Scherchentochter« problematisch: Tona Scherchen ist nicht weniger, aber auch nicht mehr als die Tochter ihres Vaters. Die Bezeichnung ist ebenfalls Ausdruck der oben erwähnten Programmpolitik, die Frauen fast ausschließlich über verwandtschaftliche Beziehungen berücksichtigte. Einer Kanonisierung der Komponistinnen stand dies insofern entgegen, als sie nicht als eigenständige Künstlerinnen, sondern in ihrem Verhältnis zu Männern wahrgenommen und damit die patriarchalen Muster der Aufführungs- wie Erinnerungskultur perpetuiert wurden.

Literatur

- Borio, Gianmario/Danuser, Hermann (Hg.): Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1997.
- Brüstle, Christa: Artikel »Gender«, in: Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), Lexikon Neue Musik, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2016, S. 245-247.
- Citron, Marcia: Artikel »Kanon«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 301f.
- Citron, Marcia J.: Gender and the Musical Canon, Urbana u.a.: University of Illinois Press ²2000.
- Custodis, Michael: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945 (= Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte, Band 54), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004.

- De Benedictis, Angela Ida: »More Than Conducting, More Than Composing: Hermann Scherchen, Bruno Maderna, Luciano Berio«, in: Alexander Drčar/Wolfgang Gratzner (Hg.), *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte* (= Klang-Reden, Band 16), Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2017, S. 371-400.
- Hommel, Friedrich: »Trümmerlandschaft und ein ungewöhnlich schöner Frühling: Von den Anfängen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik«, in: *Musik-Konzepte, Sonderband: Darmstadt-Dokumente I*, München: edition text + kritik 1999, S. 12-16.
- Lanz, Doris: »»Avantgarde« als Kanon. Politisch-ideologische Implikationen der Kanonbildung im westdeutschen Musikschritftum nach 1945«, in: Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: edition text + kritik 2013, S. 591-605.
- Lindorff, Joyce: Artikel »Xiao, Shuxian [Hsiao, Shu-sien]«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49457> (abgerufen am 28.3.2019).
- Lucchesi, Joachim: »Ein unbeirrbarer Anreger. Hermann Scherchen bei den Darmstädter Ferienkursen«, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* (1996), Heft 27, S. 35-37.
- Pauli, Hansjörg (Hg.): *Hermann Scherchen. Musiker. 1891-1966. Ein Lesebuch*, Berlin: Edition Hentrich 1986.
- Schiffer, Brigitte: »Tona Scherchen«, in: *Tempo* 117 (Juni 1976), S. 13f.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: »Buntscheckige Weltmusik. Virtuosen-Perfektionismus bei den Donaueschinger Musiktagen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 23. Oktober 1968, S. 14.
- Treydte, Elisabeth: »Schreiben über Komponist_innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der *Neuen Zeitschrift für Musik*«, in: Sebastian Bolz u.a. (Hg.), *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 279-298.
- Unsold, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis, Band 3), Köln u.a.: Böhlau Verlag 2014.

Archiv

Akademie der Künste Berlin:

Heinz-Stuckenschmidt-Archiv, Stuckenschmidt 1364.

Hermann-Scherchen-Archiv, Scherchen 864.

Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt: <https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/archiv/> (abgerufen am 3.8.2019).

Zwischen Bühne und Backstage

Die Pianistinnen Yvette Grimaud und Yvonne Loriod im kulturellen Geflecht nach 1945

Imke Misch

Historische Ereignisse sind singulär – die Geschichtsschreibung hingegen ist es nicht. Der Standpunkt der Betrachtung ändert sich, abhängig von der zeitlichen und räumlichen Distanz sowie vom Gegenstand, auf den sich der selektive Fokus richtet. Das trifft für politische oder allgemeine kulturgeschichtliche Zusammenhänge ebenso zu wie für musikhistorische Phänomene. Dass die Nazi-Diktatur mitsamt den Folgen des Zweiten Weltkriegs Zäsuren und Brüche bewirkte, ist unbestritten, zu tiefgreifend waren die gesellschaftlichen Auswirkungen. Es ist daher naheliegend, das Kriegsende des Jahres 1945 als einen Einschnitt zu betrachten, auch im Hinblick auf das innovative musikalische Potential, das sich in der Folge entfaltete. Die Darstellungen europäischer Musikgeschichte konzentrieren sich seither bis in die Gegenwart in der Regel auf die Akteure – und bewusst ist hier die männliche Form gewählt, denn es handelt sich um Männer, die im Zentrum stehen, wie etwa Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez oder John Cage –, auf Orte – allen voran Paris und Darmstadt –, und auf kompositorische Umsetzungen, die kategorisiert oder klassifiziert werden – so all das, was als reihengebunden, seriell oder zufallsbestimmt eingeordnet werden kann, um nur einige Beispiele zu nennen. Erst mit wachsendem Abstand und vornehmlich in jüngster Zeit wird die Frage nach den Frauen aufgeworfen, nach den Akteurinnen, die als Musikerinnen oder gar Komponistinnen an der Historie beteiligt waren. Teilnahmelisten von Veranstaltungen, Personenverzeichnisse von Institutionen und vergleichbare Dokumente rücken in den Blick, um die Mitwirkung von Frauen aufzuzeigen und deren Leistungen in weiteren Schritten neu zu gewichten oder zu bewerten. Auffälligerweise stößt man bei derartigen Sichtungen wiederholt auf Frauen, die kurzzeitig profilierte Positionen innehatten, ohne dass spontan zu erkennen ist, warum sie diese nicht beibehielten. In diesem Sinne gilt es nachfolgend, anhand einer methodischen Verknüpfung von Biographie- und Netzwerkforschung sowie einer Analyse institutionengeschichtlicher Dynamiken aufzuzeigen, welche Rolle die Pianistinnen Yvette Grimaud und Yvonne Loriod im kulturellen Geflecht der

Nachkriegsjahre gespielt haben. Beide waren an wichtigen Schauplätzen des Musiklebens nach 1945 präsent, übten dort aber aus unterschiedlichen Gründen nur eine begrenzte Zeit aktive, sichtbare Rollen aus. Schlaglichter auf ihren professionellen Werdegang erhellen aus heutiger Perspektive die Ursachen, die zu ihrem ›Verschwinden‹ beigetragen haben.

Es ist nicht eindeutig zu beantworten, warum bestimmte Orte sich zu anziehungs- und ausstrahlungsreichen Zentren entwickeln. In der Regel gibt es eine oder mehrere Schlüsselfiguren und geeignete Rahmenbedingungen sowie eine Handvoll glückliche, aber zufällige Umstände. Die musiktheoretischen Kurse, die der Komponist Olivier Messiaen in Paris gab, erfüllten gegen Ende des Zweiten Weltkriegs und bis weit in die 1950er Jahre eben diese Voraussetzungen. Während Frankreich noch unter der Besatzung litt, war Messiaen 1941 aus deutscher Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt.¹ Ab 1931 war er Organist an der Kirche La Sainte Trinité gewesen und hatte an der Schola Cantorum sowie an der École Normale de Musique unterrichtet.² Nach seiner Freilassung bewarb er sich als Lehrer für Harmonielehre, wurde am Pariser Conservatoire akzeptiert, und schon bald wurden Konzerte mit seiner Musik veranstaltet – was dadurch begünstigt wurde, dass er sich bereits vor dem Krieg in Paris einen Namen gemacht hatte. Zu seinen ersten Schülerinnen gehörte Yvonne Loriod (1924–2010)³, die damals beim Pianisten Lazare Lévy studierte. Loriod war ein klassisches Ausnahmetalent. 1924 geboren, wuchs sie im weiteren Umfeld von Paris auf. Ihre pianistischen Fähigkeiten hatten sich früh gezeigt, mit sechs Jahren erhielt sie erstmals Klavierunterricht, wenig später wurde sie von ihrer österreichischen Patentante Nelly Eminger-Sivade⁴ nach Paris geholt. Eminger-Sivade war ebenfalls Pianistin und unterrichtete ihre Nichte, bis diese ihr Klavierstudium bei Lévy – zunächst privat, dann am Konservatorium – fortsetzte. Eminger-Sivade zahlte den Unterricht von Lévy, veranstaltete monatlich Konzerte in ihrer Wohnung in der rue Blanche, bei denen Loriod auftrat, und machte diese mit Komponisten wie Arthur Honegger bekannt.⁵ Bereits am Konservatorium wurde Loriod mit sieben »Premier prix«

-
- 1 Er war unmittelbar nach der Kriegserklärung Deutschlands an Frankreich im September 1939 eingezogen worden; vgl. Hill, Peter/Simeone, Nigel: Messiaen, Mainz: Schott 2007, S. 95.
 - 2 Zu Messiaens Lebensstationen und -daten siehe die unter Anmerkung 1 genannte Biographie.
 - 3 Zur Biographie siehe Liebe, Anne: Art »Yvonne Loriod«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2003ff., Stand vom 13.7.2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Yvonne_Loriod.html (abgerufen am 5.9.2019).
 - 4 Vgl. Meyer, Thomas: »Comment fait-il, puisqu'il est hors du temps?«. Un entretien avec Yvonne Loriod«, in: Dissonance 111 (2010), S. 44–47, hier S. 45a.
 - 5 Vgl. P. Hill/N. Simeone: Messiaen, S. 135.

ausgezeichnet. Ihrem musikalischen Talent kam zugute, dass sie ein »Elefantengedächtnis«⁶ hatte, wie sie es selbst ausdrückte. Sie konnte schnell und hervorragend auswendig spielen, so etwa im Alter von 14 Jahren das gesamte *Wohltemperierte Klavier* oder später sämtliche Mozart-Klavierkonzerte. Lévy machte Loriod mit Messiaens Musik bekannt, indem er – wohl 1938 – dessen *Préludes pour piano* in den Unterricht mitbrachte, ein frühes Werk aus den Jahren 1928/29; sie habe ab diesem Zeitpunkt alles verfolgt, was er weiter komponierte, äußerte Loriod später in einem Gespräch.⁷

In den 1940er Jahren gab es in Paris ein sehr lebendiges Kunstmäzenatentum und Salonleben, von dem sowohl Messiaen als auch Loriod profitierten. Einer der Kunstförderer war Comte Étienne de Beaumont, in dessen Pariser Stadthaus regelmäßig Konzerte stattfanden. Im Januar 1942 führte man bei ihm zum Beispiel Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* auf.⁸ Weitere Unterstützung verdankte dieser der in Paris lebenden Amerikanerin Virginie Bianchini.⁹ Sie war musikbegabt und -begeistert, nahm zwischenzeitlich Privatunterricht bei Messiaen und erstellte als erste ein Verzeichnis seiner Werke.¹⁰ Am 3. Mai 1942 fand in ihrem Haus ein Konzert statt, in dem Loriod einige der *Préludes* spielte. Im Salon der Mäzenatin Madame de Brouilly¹¹ interpretierte Loriod im März 1942 zwei der Messiaenschen *Préludes* (Nr. 5 und 6), Messiaen selbst führte mit dem Geiger Henri de Malvesin seine Komposition *Thème et variations* auf. Ende des Jahres erhielt er einen Werkauftrag von Denise Tual, einer Filmemacherin, die zusammen mit ihrem Mann die Filmgesellschaft Synops leitete.¹² Der Auftrag führte zu den *Visions de l'amen* für zwei Klaviere, die Uraufführung spielten Messiaen und Loriod gemeinsam am 10. Mai 1943. Messiaen hatte den ersten, technisch extrem anspruchsvollen Klavierpart gezielt für Loriod geschrieben.¹³ Es folgte ein zweiter Werkauftrag der Tual, mit dem Messiaen die *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* komponierte.

6 Zitiert nach Th. Meyer: »Comment fait-il, puisqu'il est hors du temps?«, S. 45a; hier heißt es: »à peine je travaillais une partition que je la savais déjà par cœur ... [Punkte im Original] J'ai eu énormément de chance d'avoir une mémoire d'éléphant.« (»kaum erarbeitete ich mir eine Partitur, konnte ich sie auch schon auswendig ... Ich habe enormes Glück gehabt, ein Elefantengedächtnis zu haben.« Übersetzung wie die folgenden von I. M.)

7 Ebd.

8 Vgl. P. Hill/N. Simeone: Messiaen, S. 125.

9 Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Autobiographie von Virginie Bianchini, in der sie nicht nur ihre eigenen künstlerischen Tätigkeiten dokumentiert, sondern auch ihre Salon-Aktivitäten; zudem charakterisiert sie verschiedene Personen, darunter Messiaen (Bianchini, Virginie: [Autobiographie], o. O.: o. V. 1973; Bibliothèque nationale de France, Paris: VMC-8239).

10 Vgl. P. Hill/N. Simeone: Messiaen, S. 126f.

11 Vgl. ebd., S. 127f.

12 Vgl. ebd., S. 131ff.

13 Vgl. ebd., S. 134.

Die Uraufführung fand am 21. April 1945 wiederum in der Reihe der Concerts de la Pléiade statt, von denen es insgesamt elf während und nach der Besatzungszeit gab;¹⁴ die Solistinnen waren Yvonne Loriod (Klavier), Ginette Martenot (Ondes Martenot) und Yvette Grimaud (Celesta), die zweite der in Rede stehenden Pianistinnen.¹⁵ Als letztes geistliches Werk jener Jahre schrieb Messiaen die *Vingts Regards sur l'Enfant-Jésus*, einen der bedeutendsten Klavierzyklen des 20. Jahrhunderts, der ebenfalls von Yvonne Loriod uraufgeführt wurde. In einem Gespräch mit Antoine Goléa fasste Messiaen dementsprechend zusammen, sie sei eine »einzigartige, überwältigende und geniale Pianistin, deren Existenz nicht nur die Art und Weise veränderte, wie der Komponist für Klavier schrieb, sondern auch seinen Stil, seine Weltsicht und seine Denkweise«.¹⁶ In der fruchtbaren künstlerischen Symbiose, die sich zwischen den beiden in jener Zeit fest etablierte, lebten sie bis zum Tod Messiaens im Jahr 1992. Yvonne Loriod brachte nachfolgend alle Werke oder Partien für Klavier bzw. Orgel zur Uraufführung, die er komponierte, und war bald die renommierteste Messiaen-Interpretin weltweit, wobei sie nebenbei auch Kompositionen Anderer spielte. Als Liebespaar fanden sie ebenfalls zusammen, heirateten aber erst zwei Jahre nach dem Tod von Messiaens erster Frau Claude Delbos im Jahr 1959.

Yvette Grimaud wurde 1921 in Algier geboren. Auch ihr pianistisches Talent zeigte sich früh, sodass sie bereits ab ihrem vierten Lebensjahr Klavierunterricht erhielt, und zwar beim spanischen Pianisten Vincente Llorca. Mit sechs Jahren begann sie Konzerte in ganz Algerien zu geben.¹⁷ Als sie zwölf Jahre alt war, übersiedelten ihre Eltern mit ihr nach Paris, um ihr eine bessere Karriereperspektive zu eröffnen.¹⁸ Sie studierte privat Kontrapunkt bei Andrée Vaurabourg¹⁹, dann Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Analyse und Komposition am Pariser Konservatorium. 1938 lernte sie Messiaen über die Geschwister Ginette und Maurice Martenot kennen.

14 Ursprünge, Chronologie, Werke und Mitwirkende der Concerts de la Pléiade hat Denise Tual dokumentiert in: *Itinéraire des Concerts de La Pléiade* (Typoskript [ca. 1990]); Bibliothèque nationale de France, Paris: RES VM DOS-70 (1).

15 Daneben waren der Chor Yvonne Gouverné und das Orchester der Société des Concerts du Conservatoire unter der Leitung von Roger Désormière beteiligt.

16 Zitiert nach P. Hill/N. Simeone: Messiaen, S. 146.

17 Dazu Yvette Grimaud im Gespräch mit Taos Amrouche, in: Grimaud, Yvette: *Chants de vérité: legs du monde orale. Vol. I: Prolégomènes. Chants berbères de Kabylie*, Fribourg: Editions Pro musica 1993, S. 67. Konzertaktivitäten lassen sich über das Digitalisierungsprojekt »Gallica« der Bibliothèque nationale de France in der Tageszeitung *L'Echo d'Alger* und der Wochenzeitung *Les Spectacles d'Alger* ab Ende 1928 nachweisen.

18 Vgl. Y. Grimaud: *Chants de vérité*, S. 66.

19 Andrée Vaurabourg (1894-1980), Pianistin und Musikpädagogin, war die Ehefrau von Arthur Honegger. Sie unterrichtete u.a. an der École Normale de Musique in Paris und spielte viele öffentliche (Ur-)Aufführungen von Honeggers Klavierkompositionen.

not²⁰ kennen und nahm ab dieser Zeit zusammen mit anderen Studierenden gelegentlich an privaten Treffen bei Messiaen teil. Bei den Zusammenkünften ging es, wie sie später schrieb, um »mehr als Ästhetik«, es sei »Unterricht über das Leben, wie zu Zeiten Bachs oder Monteverdis«²¹ gewesen. Nach der zwangsweisen Unterbrechung durch Kriegsdienst und Gefangenschaft setzte Messiaen ab Oktober 1943 seine private Unterrichtstätigkeit fort. Sie fand überwiegend in der Wohnung des Ägyptologen, Musikers und Filmmusikkomponisten Guy Bernard-Delapierre statt, aber auch bei Nelly Eminger-Sivade, der weiter oben erwähnten Patentante von Yvonne Loriod. Ungefähr einmal im Monat unterrichtete Messiaen Yvette Grimaud, Yvonne Loriod, Serge Nigg, Claude Prior, Jean-Luis Martinet, die kanadische Organistin Françoise Aubut und andere, die zum Teil auch in seiner offiziellen Harmonielehreklasse am Conservatoire waren, in Analyse und Komposition. Die Gruppe nannte Messiaen später *Les Flèches*, in Anlehnung an ein Kalligraphiezeichen seines Namens; ihr schlossen sich ab 1943 Pierre Henry, Maurice Le Roux, Raymond Depraz, Pierre Boulez und Marcel Frémot an;²² auch Ginette und Maurice Martenot nahmen gelegentlich an den Treffen teil.²³ In Messiaens Unterricht spielte Grimaud oft die von ihm analysierten Beispielwerke vierhändig mit Loriod oder Nigg.²⁴ Zwischen 1945 und Anfang der 1950er Jahre wirkte sie in zahlreichen Pariser Konzerten mit, fing aber schon in jener Zeit an, sich zunehmend für Musikethnologie zu interessieren. In den 1960er Jahren gab Grimaud dann ihre künstlerische Karriere auf; die Gründe sind vermutlich komplex. Vielleicht war es zu schwierig, sich als Pianistin professionell zu behaupten, oder es überwog schlicht ihre wissenschaftliche Neigung. Im Rückblick erklärte sie, dass die Hinwendung

-
- 20 Ginette Martenot (1902-1996), Pianistin und Musikpädagogin, war ebenfalls eine Schülerin von Lazare Lévy. Am Pariser Konservatorium studierte sie u.a. Kontrapunkt, Fuge und Komposition. 1928 begleitete sie ihren Bruder Maurice Martenot am Klavier, als er die von ihm erfundenen Ondes Martenot erstmals der Öffentlichkeit präsentierte. Bei den Ondes Martenot (»Martenot-Wellen«) handelt es sich um ein frühes elektronisches Tasteninstrument, das mit Hilfe eines Schwebungssummers und elektrischer Filter glissandierende Klänge ungewöhnlicher Farbigkeit erzeugt. Viele Komponistinnen und Komponisten schrieben in der Folgezeit für dieses Instrument, darunter Arthur Honegger, Edgar Varèse, Darius Milhaud, Olivier Messiaen, Pierre Boulez und Yvette Grimaud.
- 21 Zitiert nach Boivin, Jean: *La Classe de Messiaen*, Paris: Christian Bourgois 1995, S. 44 (»Plus qu'une esthétique, c'était un enseignement de vie, comme au temps de Bach et de Monteverdi.«)
- 22 Vgl. P. Hill/N. Simeone: Messiaen, S. 142.
- 23 Vgl. Gärtner, Susanne: *Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez. Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, Bern: Peter Lang 2008, S. 45.
- 24 »Yvonne Loriod et moi avions une grande rapidité de lecture. Serge Nigg et moi jouions presque par cœur *Le Sacre* à quatre mains!« (»Yvonne Loriod und ich konnten [Partituren] sehr schnell lesen. Serge Nigg und ich spielten den *Sacre* vierhändig, und zwar nahezu auswendig«); zitiert nach J. Boivin: *La Classe de Messiaen*, S. 49.

zur Musikethnologie auch mit ihrer frühesten Kindheit in Algerien zusammengehangen habe, wo sie der dortigen traditionellen, mündlich überlieferten Musik begegnet sei, die sie nach ihrer Karriere im Bereich der klassischen Musik in ihrem Leben habe reaktivieren wollen.²⁵ Nach ihrem Studium in Lüttich arbeitete sie in den 1960er Jahren am Centre nationale de la recherche scientifique (CNRS), wo sie auch ihre Doktorarbeit schrieb, und unterrichtete in den 1970er Jahren in Paris an der Sorbonne (Faculté des sciences VII). Ab 1981 war sie Professorin für Musikethnologie am Konservatorium in Lyon bis zu ihrer Pensionierung 1985. Der Katalog der Bibliothèque nationale de France verzeichnet eine Reihe von Veröffentlichungen, darunter insbesondere Forschungen zur Musik Georgiens, der Pygmäen, der Berber und der südafrikanischen Buschmänner.²⁶

Künstlerisch und persönlich war Yvette Grimaud im Pariser Netzwerk der 1940er Jahre eine Schlüsselfigur für Pierre Boulez, der im Dezember 1944 Mitglied der Gruppe Les Flèches wurde.²⁷ Grimaud machte Boulez auf René Leibowitz aufmerksam und mit der Sängerin Mady Sauvageot²⁸ bekannt. Diese hatte gerade zusammen mit Philippe Stern die Phonotheek des Musée Guimet, eine der bedeutendsten europäischen Sammlungen asiatischer Kunst, aufgebaut.²⁹ Und nicht zuletzt spielte Yvette Grimaud folgende Uraufführungen von Werken Boulez': am 12. Februar 1945 die *Douze Notations* und die ihr gewidmeten *Trois Psalmodies*³⁰, am 4. Januar 1947 die *Première Sonate*³¹, am 29. April 1950 die *Deuxième Sonate pour piano*³² sowie zusammen mit Yvonne Loriod am 4. Mai 1952 das erste Buch der

25 Vgl. Grimaud, Yvette: »Musique traditionnelle de Géorgie«, in: Bedi Kartlisa. *Revue de Kartvélogie* XXVI (1969), S. 242-249, hier S. 242f.

26 Darunter die folgenden Schriften: Yvette Grimaud: »Musique de tradition orale«, in: Bedi Kartlisa. *Revue de Kartvélogie* XXV (1968), S. 78-84; »Musique vocale géorgienne (Europe orientale)«, in: Bedi Kartlisa. *Revue de Kartvélogie* XXXV (1977), S. 51-72; dies., *Chants de vérité*.

27 Vgl. P. Hill/N. Simeone: Messiaen, S. 149.

28 Mady Sauvageot sang 1947 die Sopranstimme bei der Uraufführung des ersten Teils von *Le Visage nuptiale* (1946) in Paris; vgl. Meïmoun, François: *Entretien avec Pierre Boulez. Les Années d'apprentissages (1942-1946)*, www.musicologie.org/publire/entretien_avec_pierre_boulez.html (abgerufen am 1.3.2019).

29 Vgl. J. Boivin: *La Classe de Messiaen*, S. 52.

30 *Trois Psalmodies, Mouvement de sonate* (1945); die Komposition wurde von Boulez wenig später wieder zurückgezogen; Aufnahme: Institut national de l'audiovisuel (INA), Paris, 1945, unveröffentlicht.

31 Vgl. S. Gärtner: *Werkstatt-Spuren*, S. 145, Anmerkung 18: Hier heißt es, »dass Yvette Grimaud am 4. Januar 1947 in einem Konzert des flämischen Radios bereits Boulez' *Première Sonate* dargeboten hatte.« Im Rahmen dieser Veranstaltung seien zudem »Werke von Serge Nigg, Yvonne Loriod und Grimaud« zu hören gewesen. Eine Aufnahme des ersten Satzes der *Première Sonate pour piano*, gespielt von Grimaud, findet sich im französischen Rundfunkarchiv INA, Paris (1947), PHD89009037.

32 Das Konzert fand in der École normale de musique in Paris statt.

*Structures pour deux pianos*³³. Daneben führte sie neueste Werke von Serge Nigg, Arthur Honegger und André Jolivet auf.

Yvonne Loriod und Yvette Grimaud verbanden nicht nur das pianistische Talent und dasselbe Umfeld – vielmehr komponierten beide Frauen auch, folgten aber dieser Neigung ab einem gewissen Punkt nicht weiter. Dass sie überhaupt komponierten, ist zunächst nicht weiter verwunderlich, weil Komposition zum Kanon der Konservatoriumsfächer gehörte. Darüber hinaus wirkte sich womöglich auch der soziale Kontext positiv aus, denn die Studierenden, die sich bei Messiaen in der Gruppe Les Flèches zusammenfanden, komponierten nahezu ausnahmslos.

Loriod studierte Komposition bei Darius Milhaud. Messiaen habe sie sehr ermutigt zu komponieren und ihr gesagt, er halte sie für ebenso begabt wie Boulez, äußerte sie in einem Interview.³⁴ Ihre Schreibweise sei stark von Messiaen und Milhaud beeinflusst gewesen, aber auch von John Cage. Wegen ihrer pianistischen Karriere habe sie das Komponieren aber schließlich preisgegeben.³⁵

Ein Teil des kompositorischen Nachlasses von Yvette Grimaud liegt in Hannover im Forschungszentrum Musik und Gender (fmG). 30 Skizzen, Fragmente und Werke sind hier versammelt, datiert zwischen 1934 und 1947.³⁶ Die früheste Komposition ist für Klavier und Violoncello und bezeichnenderweise *Prélude sur les gammes chinoises* betitelt. Grimaud – die zu dieser Zeit 14 Jahre alt war – hatte demnach schon früh Kontakt zu außereuropäischer Musik, was ihre spätere Hinwendung zur Musikethnologie beeinflusst haben mag. So verband sie auch ihre ersten Lebensjahre in Algerien mit der Musik der Berber, die sie nach eigener Aussage bei Wanderungen mit ihren Eltern in den Bergen gehört hatte³⁷ und in späteren Jahren ihr Forschungsinteresse auf sich zog.³⁸ Im Unterricht bei Messiaen wurde ebenfalls viel außereuropäische Musik analysiert – ein Hinweis auf diesen Kontext könnten die »Skalen indischer Ragas« (*échelles des ragas Indiens*) sein, die sich auf einem Skizzenblatt aus dem Jahr 1939 finden. Die Beschäftigung mit indischer Musik im selben Zeitraum dokumentiert zudem eine Klavieretüde mit dem Titel

33 *Structure la*, Paris. Die vollständige Uraufführung der *Structures pour deux pianos* spielten Olivier Messiaen und Pierre Boulez am 13. November 1953 in Köln.

34 Vgl. Th. Meyer, »Comment fait-il, puisqu'il est hors du temps?«, S. 45a.

35 Ebd.

36 Jean-Jacques Nattiez nennt zwei weitere Werke von Grimaud: *Quatre Chants d'espace*, eine vierteltönige Komposition, und *Chant de courbe* für zwei Klaviere, die Teil der Sammlung Pierre Boulez der Paul Sacher Stiftung sind. Vgl. Nattiez, Jean-Jacques u.a. (Hg.): Pierre Boulez. John Cage. Correspondance et Documents (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 1), Winterthur: Amadeus Verlag 1990, S. 88, Anmerkung 4.

37 Vgl. Grimaud, Yvette: »Musique traditionnelle de Géorgie«, in: Bedi Kartlisa. *Revue de Kartvelologie* XXVI (1969), S. 242-249, hier S. 242f.

38 Y. Grimaud: *Chants de vérité*, S. 66.

Poussière sonore (Klangstaub), die im »49. karnatischen Modus« geschrieben ist. Allerdings hatte sich Grimaud schon vor der Begegnung mit Messiaen mit außereuropäischer Musik befasst und dieses Interesse vermutlich schlicht weiterverfolgt. Dafür spricht auch, dass sie ab Mitte der 1940er Jahre offensichtlich längst in einem Umfeld etabliert war, in dem es speziell um außereuropäische Musik ging.

Nicht anders als ihre männlichen Kollegen Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Arthur Honegger, André Jolivet, Pierre Boulez³⁹ und andere, die alle im Pariser Konzertleben miteinander in Kontakt standen, ließ sich auch Yvette Grimaud von den ungewöhnlichen Klängen der Ondes Martenot⁴⁰ faszinieren: ein »Très lent« bezeichneter Kompositionsentwurf von 1939 dokumentiert die Verwendung des elektronischen Tasteninstruments; in einem *Mélopée* von 1940 hatte Grimaud sogar zwei Ondes Martenot in Kombination mit Klavier vorgesehen.

Wo sich Grimaud und Boulez kennenlernten, ist unklar; Boulez war 1943 aus Lyon nach Paris gekommen. Durch Grimaud habe er sowohl die Notationsweise des Komponisten Nikolas Obuchow kennengelernt als auch Werke mit Vierteltönen.⁴¹ Im Februar 1945 nahm Grimaud ihn zu einem Konzert mit, das unter der Leitung von René Leibowitz bei Claude Halphen stattfand, einem weiteren Pariser Mäzen; gespielt wurden die *Fünf Klavierstücke* op. 23 und das *Bläserquintett* op. 26 von Arnold Schönberg. Boulez bat daraufhin Leibowitz, ihn, Grimaud und Serge Nigg in die Zwölftonmusik Schönbergs, Anton Weberns und Alban Bergs einzuführen.⁴² Welchen Niederschlag diese Auseinandersetzung in Grimauds eigenem kompositorischen Schaffen hatte, lässt sich anhand der überlieferten Dokumente nicht befriedigend feststellen. Es muss allerdings Aufführungen ihrer Werke gegeben haben. So schreibt der belgische Musikologe Paul Collaer in einem Bericht des Jahres 1950, er wünsche der »zeitgenössischen Musik«, sie möge zukünftig »größeren Wert auf die Spontaneität ihrer ersten Aufschwünge« legen, »wie es Yvette Grimaud in ihren ersten, sehr vielversprechenden Arbeitsproben«⁴³ getan habe.

39 Pierre Boulez äußerte in einem Interview, er habe die Ondes Martenot bei Proben der *Trois Petites Liturgies* von Messiaen kennengelernt. Anschließend habe er zusammen mit anderen jungen Komponisten Unterricht bei Maurice Martenot genommen, und zwar in einer Klasse am Pariser Konservatorium. Boulez schrieb damals auch ein *Quatuor pour ondes Martenot*, das aber nicht beendet und deshalb auch nie aufgeführt wurde. Vgl. F. Meimoun: *Entretien avec Pierre Boulez*.

40 Siehe Anmerkung 20.

41 Vgl. F. Meimoun: *Entretien avec Pierre Boulez*. Siehe auch Anmerkung 36.

42 Vgl. Beaufils, Marcel: »Die französische Musik seit 1944«, in: Herbert Barth (Hg.), *Jahrbuch der Musikwelt* 1 (1949/50), Bayreuth: Verlag Julius Steeger 1949, S. [7]-13, hier S. 13; er weist Grimaud in dieser Runde sogar die führende Rolle zu: »All diese Jugend suchte eine Befreiung, für die Messiaen nur ein ungewisser Stein im Brett sein mußte, da wir den Kreis bei Kriegsschluß unter der Führung von Yvette Grimaud bei Leibowitz wiederfinden.«

43 Collaer, Paul: »Où en est la musique contemporaine«, in: *La Revue internationale de musique* (1950/1951); zitiert nach: Messiaen. *La Force d'un message. Actes de Colloque*, Bruxelles, 04 et

Festhalten lässt sich, dass es ungeachtet der deutschen Besatzung, trotz des Krieges und der Nazigreuel, die vor der französischen Hauptstadt nicht Halt gemacht hatten, in Paris ein bereits bestehendes, ausgesprochen gutes künstlerisches Netzwerk gab, in das Yvonne Loriod von Kindheit an und zunehmend durch die Zusammenarbeit mit Messiaen eingebunden war. Yvette Grimaud wurde offensichtlich während ihres Studiums Teil dieses Netzwerks, war aber anders darin etabliert, da sie sich langfristig nicht als Pianistin, sondern als Wissenschaftlerin profilierte. Das Netzwerk umfasste Kunstfördernde, -schaffende und -ausübende gleichermaßen. Zu seiner Blüte trugen der französische Zentralismus und die Strahlkraft der Metropole Paris maßgeblich bei. Sowohl Messiaen als auch Loriod und Grimaud waren innerhalb des Netzwerks sozusagen Knotenpunkte, wenngleich in unterschiedlicher Funktion. Messiaen hatte durch seine Lehrtätigkeit nicht nur den kompositorischen Nachwuchs, sondern auch die entsprechenden musikalischen Talente an seiner Seite, die an Konzerten und Aufführungen beteiligt wurden. Darüber hinaus waren diese Personen ihrerseits tätig, das kulturelle Netzwerk aufrechtzuerhalten und auch zu erweitern. Zum Pariser Musikleben trugen damals erstaunlich viele Frauen als Mäzeninnen, Kunstfördererinnen, Musikerinnen und Komponistinnen bei, und oft hatten sie Mehrfachbegabungen oder übten verschiedene Tätigkeiten aus, wie Yvonne Loriod und Yvette Grimaud.

Wenden wir den Blick einem zweiten bedeutenden musikkulturellen Forum der Nachkriegsjahre zu, den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, die ab 1946 unter der Leitung des Kulturreferenten Wolfgang Steinecke durchgeführt wurden. Ein Teil der Personen, von denen bisher die Rede war, ist dort ebenfalls anzutreffen, allerdings ist das Darmstädter Netzwerk grundsätzlich anderer Art, denn es musste sich neu entwickeln, und die Kurse mussten erst ihr Profil entfalten. Aus den Chroniken der Ferienkurse, die die beteiligten Personen auflisten, lassen sich bestimmte Informationen herleiten, beispielsweise wer dort wann teilnahm und wie viele Männer und Frauen in den jeweiligen Bereichen aktiv waren. Um nachzuvollziehen, wie Musikerinnen und Musiker, Lehrende, Teilnehmende und Komponierende aber konkret ihren Weg nach Darmstadt fanden oder auch diesen Schauplatz wieder verließen, muss man andere Quellen suchen. Besonders aufschlussreich sind Briefwechsel, die sowohl zwischen den Kursteilnehmern – also etwa zwischen Karlheinz Stockhausen und Karel Geoyvaerts⁴⁴ bzw. zwischen Stockhaus-

05 mai 2012, [o. O.]: Académie royale de Belgique 2018: »Je leur souhaite encore d'être plus attentifs à la spontanéité de leurs élans premiers, comme le fait Yvette Grimaud, dans ses premiers essais si prometteurs.«

44 Misch, Imke/Delaere, Mark (Hg.): Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen. Briefwechsel/Correspondence 1951-1958, Kürten: Stockhausen-Verlag 2017.

sen und Boulez⁴⁵ – als auch zwischen Teilnehmerinnen oder Teilnehmern bzw. Lehrenden und der Kursleitung geführt wurden – beispielsweise zwischen Liorod und Steinecke⁴⁶ oder Stockhausen und Steinecke.⁴⁷

Erneut hatte Messiaen eine Schlüsselfunktion inne, denn er markierte gewissermaßen die Schnittstelle zwischen Paris und Darmstadt. Im Sommer 1949 war er zusammen mit Liorod ein erstes Mal bei den Kursen gewesen, sie spielten dort in einem Kammerkonzert am 23. Juni 1949 *Visions de l'Amen*. Im selben Jahr komponierte er in Darmstadt den *Mode de valeurs et d'intensités*, der einen wesentlichen Impuls für die Entstehung serieller Kompositionsweisen gab. Zu den Studierenden, die am Pariser Konservatorium Messiaens Analyseklassen besuchten, gehörte der Belgier Karel Goeyvaerts. Er nahm 1951 erstmals an den Darmstädter Ferienkursen teil, ebenso wie Stockhausen, der damals in Köln studierte und über Herbert Eimert von den Kursen erfahren hatte – für die beiden jungen Komponisten ein einschneidendes Erlebnis. Stockhausen ging daraufhin im Januar 1952 ebenfalls nach Paris, um sein Studium bei Messiaen fortzusetzen. Von dort aus wird in den Folgejahren am Darmstädter Netzwerk ›gestrickt‹. Steinecke war kontinuierlich auf der Suche nach jungen Komponierenden, die er zu Vorträgen und Kursen einladen konnte, ebenso nach geeigneten Musikerinnen und Musikern. Die weiter oben genannten Briefwechsel geben zunächst ganz allgemein Auskunft darüber, wer sich mit wem über was und wen austauscht. Duktus und Wortwahl ändern sich in Abhängigkeit davon, ob an die Kursleitung geschrieben wird oder die Teilnehmenden untereinander korrespondieren. In den frühen 1950er Jahren lässt sich beobachten, dass man sich auf allen Seiten bemühte, die Begegnung und Auseinandersetzung mit aktueller Musik zu ermöglichen. Denn die Auswirkungen des Krieges waren noch immer spürbar: die musikalischen Netzwerke waren klein, die Anzahl von Musikerinnen und Musikern, die in Frage kamen, zeitgenössische Musik zu spielen, war begrenzt. Der Briefwechsel zwischen Stockhausen und Goeyvaerts respektive Steinecke ist ein anschauliches Beispiel dafür: Wenn Steinecke Werke eines bestimmten Komponisten aufführen wollte und auf der Suche nach Interpretinnen und Interpreten war, überlegten Stockhausen und Goeyvaerts gewissermaßen gemeinsam, wen sie ihm vorschlagen könnten; meist fielen beiden

45 Die unveröffentlichten Briefe liegen im Stockhausen-Archiv, Kürten, und in der Paul Sacher Stiftung, Basel.

46 Der Briefwechsel zwischen Liorod und Steinecke befindet sich im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), <http://internationales-musikinstitut.de/de/imd/archiv> (abgerufen am 5.9.2019). Mein herzlicher Dank gilt dem IMD für die Unterstützung bei der Erschließung des Briefwechsels.

47 Abgedruckt in Misch, Imke/Bandur, Markus (Hg.): Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996. Dokumente und Briefe, Kürten: Stockhausen-Verlag 2001.

nur einzelne Personen ein, weshalb auch Männer wie Frauen gleichermaßen genannt wurden, wenn sie für eine bestimmte Aufgabe geeignet erschienen. Qualitative Aspekte wurden dabei durchaus zur Sprache gebracht; desgleichen schimmern Sympathien und Antipathien ebenso wie Neid und Frustration an verschiedenen Stellen durch. So spiegeln die Briefe von Goeyvaerts gelegentlich eine kritisch-ablehnende Haltung gegenüber Loriod, vermutlich weil diese seine Sonate nicht hatte spielen wollen, dafür aber ergreift er deutlich Partei für Grimaud.⁴⁸ Bei den Männern gibt es Vergleichbares; zum Beispiel äußert sich Stockhausen sowohl ganz begeistert über die Lehrerfigur Messiaen als auch ebenso kritisch-ablehnend.⁴⁹ In diesem ambivalenten Sinne finden sich bei ihm und bei Goeyvaerts ähnliche Kommentare über Boulez.

Loriod kam zu den Darmstädter Ferienkursen selbstverständlich über Messiaen, da sie sich als Interpretin seiner Werke bereits einen Namen gemacht hatte. Steinecke wollte Messiaen für die Kurse 1952 wiedergewinnen, was ihm durch eine Intervention Stockhausens gelang, der gerade zum Studium nach Paris gekommen war. Messiaen bot schließlich – wie ein kurzer Blick in die Chroniken zeigt⁵⁰ – einen Fachkurs Komposition an und spielte die *Quatre Études de rythme* im Eröffnungskonzert. Daneben gab es einen Fachkurs Klavier von Loriod und einen

-
- 48 Siehe z.B. Goeyvaerts an Stockhausen vom 26. Juli 1951: »Ich habe lange Zeit mit Loriod allein gesprochen [...]: Sie sieht wie eine ›große Pianistin‹ aus und kokettiert auf eine unerträgliche Weise, spielt Boulez' [Sonate] Nr. 2, weil es jetzt in der Mode ist. [...] Sie blickt jetzt auf die Grimaud herab wie auf eine kleine Freundin, deren Karriere nicht besonders gelungen ist.« (I. Misch/M. Delaere: Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen, S. 2f.). Am 3. Februar 1952 fragt er Stockhausen: »Bist Du schon mit Yvette [Grimaud] in Kontakt gekommen? Das wird Dir vielleicht viel mehr von Nutzen sein als Milhaud und selbst Messiaen. Sie ist so unglaublich klug!«; ebd., S. 46.
- 49 So schreibt Stockhausen beispielsweise Ende Januar (vermutlich am 24. Januar 1952) an Goeyvaerts: »Was ist Messiaen ein expressives Menschenbündel – er stirbt ja bald vor Gefühl, wenn er so eine langsame Stelle bei Mozart spielt. Und alles wird wie ein kochender Brei unter seinen Händen. Die Analysen sind sehr formalistisch und gehen doch kaum über: 1. Thema, 2. Thema, Reprise etc. hinaus. Es gibt so Wendungen, wie: typisch mozartisch – und dann zitiert er am Klavier alle möglichen Komponisten, bei denen es ähnliche Stellen gibt. Oder er fragt, ob ein Stückchen Musik (1 oder 2 Takte) ›männlich‹ oder ›weiblich‹ ist. Na, gewiß muß man ihn länger hören, um die Feinheiten herauszuhören, die er zu sagen hat.« (ebd., S. 41f.). Am 15. Februar 1952 schreibt er hingegen an Goeyvaerts: »Zunächst nehme ich meine ersten nichts sagenden Bemerkungen über Messiaen alle zurück. Ich verehere ihn über alle Maßen. Was ich allein in dieser Woche bei ihm erlebt habe, ist nicht mit Worten zu sagen!« (ebd., S. 51).
- 50 Siehe die Chronik der Ferienkurse 1946-1966, in: Borio, Gianmario/Danuser, Hermann (Hg.), Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Freiburg i. Br.: Rombach Verlag 1997, Band 3: Dokumentation, S. 513ff., sowie I. Misch/M. Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996, S. 19ff.

Fachkurs Gesang von Gabrielle Dumaine, die – begleitet von Messiaen am Klavier – in einem weiteren Konzert die deutsche Erstaufführung der *Chants de terre et de ciel* (1938) sang. Boulez, der erstmals in Darmstadt war, ließ seine *Zweite Klaviersonate* von Loriod vortragen. Ursprünglich sollten auch die *Structures I* gespielt werden, aber sie waren noch nicht fertig. Im Programmheft wird zudem ein »Spezialkurs über rhythmische Probleme« annonciert, ebenfalls unter der Leitung Messiaens.⁵¹

Anhand eines Zusammenschnitts aus verschiedenen Briefen lässt sich skizzieren, wie die Kommunikation innerhalb des Netzwerks ablief, das sich mit der Ferienkursplanung befasste:

Herbert Eimert (Köln) schreibt am 11. Januar 1952 an Stockhausen (Paris): »Dr. Steinecke war gerade hier. Er will versuchen, für die diesjährigen Ferienkurse Messiaen zu gewinnen, hat aber keinerlei Verbindung zu ihm. Könnte diese Verbindung über Sie durch Goeyvaerts hergestellt werden?«⁵² Daraufhin wendet sich Stockhausen am 18. Januar 1952 an den in Antwerpen weilenden Goeyvaerts: »Dr. Eimert schrieb mir Wichtiges: Messiaen soll in diesem Jahr nach Darmstadt kommen und Komposition machen. Dazu soll ich mit Dir sprechen, Du möchtest mit Messiaen alles besprechen und ihn bitten. Dr. Steinecke wird ihn dann offiziell einladen.«⁵³ Am nächsten Tag schreibt Goeyvaerts sofort an Messiaen, allerdings hatte Stockhausen in der Zwischenzeit Gelegenheit, mit diesem zu reden und antwortet Steinecke am 20. Januar 1952: »Gestern sprach ich mit ihm [Messiaen] nach der Stunde eingehend über diese Sache, und endlich willigte er sehr sehr freundlich ein, zu kommen.«⁵⁴

Im selben Zeitraum fragt Steinecke bei Loriod an, ob sie die *Zweite Klaviersonate* von Boulez spielen könne.⁵⁵ Ihre Antwort fällt positiv aus, zugleich bietet sie eine Aufführung der *Vingt Regards* an und erkundigt sich wenig später nach Details, ihren Klavierkurs betreffend.⁵⁶

Am 14. Februar 1952 bedankt sich Steinecke bei Stockhausen, berichtet ihm von den bisherigen Vereinbarungen mit Loriod und Messiaen und bittet ihn um weitere Intervention in Paris:

51 I. Misch/M. Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996, S. 19.

52 Ebd., S. 26.

53 I. Misch/M. Delaere: Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen, S. 36f.

54 I. Misch/M. Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996, S. 28.

55 Steinecke an Loriod, 18. Januar 1952, IMD-A100032-200678-03. Diese und die folgenden Signaturen beziehen sich auf das Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), <https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/archiv/> (abgerufen am 31.7.2020).

56 Loriod an Steinecke, 27. Januar 1952, IMD-A100032-200678-02.

»Sie haben mir außerordentlich dabei geholfen, indem Sie erstmals mit Messiaen sprachen und ihn für die Kranichsteiner Sache gewannen. [...] Messiaen gibt zwei Kurse [...]. Außerdem hat erfreulicherweise Yvonne Loriod einen Klavierkurs zugesagt, so daß es gewiß eine ganze pariserische Invasion nach Kranichstein gibt. Y. L. spielt hier auch Boulez' II. Sonate (glauben Sie, daß Boulez auch nach Kr[anichstein]. käme?). [...] Nun habe ich noch eine Frage an Sie Messiaens wegen: er spielt in der Eröffnungsmatinee, wie ich mit ihm besprochen habe, seine 4 Etudes. Außerdem möchte Yvonne Loriod die »Vingt Regards« spielen (was halten Sie davon?) [...] Nun gäbe es aber noch die Möglichkeit, in einem abschließenden Orchesterkonzert etwas von Messiaen ins Programm zu nehmen. Könnten Sie mir Werke nennen, die hierfür in Frage kämen [...]. Und nun – da Sie schon sozusagen französischer Außenminister von Kranichstein sind – habe ich noch eine Frage, deren baldigste Beantwortung mir sehr wichtig wäre: kennen Sie Marya Freund?«⁵⁷

Stockhausen erstattet Goeyvaerts umgehend Bericht:

»Messiaen macht 2 Kurse (Rhythmik und Komposition); dann soll die Loriod einen Klavierkurs machen!!! (Das hat sicher Messiaen vorgeschlagen, weil er sehr mit Loriod befreundet ist). [...] 1.) Kennst Du Marya Freund und wie bekomme ich ihre Adresse? Käme sie für den *Pierrot*⁵⁸ in Frage oder weißt du eine bessere?? 2.) Welches Werk von Messiaen oder welche Werke sollen wir vorschlagen für das Abschlußkonzert? Weißt Du, welches er am liebsten hören würde und was auch den Bedingungen entspricht? Frage ihn doch einmal ganz unauffällig brieflich. [...] Und wer könnte die eingebildete Loriod übersetzen? Soll ich Steinecke schreiben, daß er die Grimaud nimmt anstatt L.? – aber das wird zu spät sein. Mag sie sehn, wer ihre Ergüsse in das Deutsche bringt.«⁵⁹

Auch Goeyvaerts versucht, seine eigenen Ideen an Steinecke zu übermitteln:

»Sage ihm [Steinecke] bitte auch, daß die *einzig*e Pianistin, die eine der neuen Musik entsprechende Klaviertechnik entwickelt hat, Yvette Grimaud heißt, Uraufführerin der 2. Boulez-Sonate und auch meiner Sonate. Vielleicht nimmt er sie dann im nächsten Jahr oder für eine andere Gelegenheit. [...] Marya Freund ist eine Person, die zu der Geschichte des *Pierrot Lunaire* gehört. [...] Marya Freund ist jetzt sehr alt (mindestens 70), aber ich habe sie vor 3 Jahren noch im *Pierrot* gehört mit Italienern (eine ganz merkwürdige Aufführung [...]). Piroutcha (Gabrielle Dumaine) sprechsingt *Pierrot* auch, aber sehr schlecht (sie spricht das Deutsch schlecht aus).

57 I. Misch/M. Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996, S. 33f.

58 *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg.

59 Vermutlich 18. Februar 1952; I. Misch/M. Delaere: Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen, S. 54.

Jetzt kommt mir noch [ein] Gedanke: Messiaen würde lieber die *Visions de l'Amen* (2. Klav.) haben als die *Vingt Regards*. (Ganz bestimmt!) Er spielt sie zusammen mit Yvonne. Wäre das nicht auch eine Deutsche Erstaufführung?⁶⁰

Und so bemüht sich Stockhausen, Steinecke für Yvette Grimaud zu erwärmen:

»Zu Ihren Vorschlägen. Zunächst schreiben Sie, daß Sie Yvonne Loriod engagiert haben. Ich habe die Dame, besser noch ihr Klavierspiel, gut kennengelernt und muß sagen, daß Sie bestimmt auf irgend eine Empfehlung hin diesen Entschluß gefaßt haben müssen, sie also nicht selbst genügend kennen. [...] Sollten Sie an Yvette Grimaud einmal interessiert sein, so wenden Sie sich bitte an Herrn Goeyvaerts, da ich keine persönliche Beziehung zu der Dame bisher habe, sie nur mehrfach hörte. (Ebenfalls ehemals langjährige Messiaen-Schülerin). Das zweite: Messiaen würde bestimmt lieber ›Vision de l'Amen‹ haben, als die ›Vingt Regards‹, er könnte sie an zwei Klavieren mit der Loriod zusammen spielen, wie er es immer hier tut. Das Stück ist auch besser!⁶¹

Und mit Blick auf die *Pierrot Lunaire*-Sängerin schreibt er weiter: »Messiaen schlug die Piroutcha (Gabrielle Dumaine) vor, die mit Leibowitz die Aufführung gemacht hat.«⁶²

Am 12. März 1952 bestätigt Loriod Steinecke dann allerdings doch die deutsche Erstaufführung der *Vingt Regards*. In der Zwischenzeit hatte Stockhausen offensichtlich mit Boulez über die Ferienkursplanungen gesprochen und auch von diesem einen Vorschlag mit auf den Weg bekommen, um auf die Veranstaltungsinhalte einzuwirken. Stockhausen wendet sich aber nicht direkt an Steinecke, sondern schaltet Herbert Eimert ein:

»Sagen Sie bitte Herrn Dr. Steinecke, er möchte es nicht vergessen, Boulez und seinen Mitarbeiter Jean Baraque [sic] (von dem es Außerordentliches gibt!) einzuladen, und ob es möglich sei, daß man durch Loriod [...] von Baraque eine Klavier-sonate mit ins Programm nimmt. Boulez würde gerne mit Messiaen zusammen sein neues Stück: ›Struction für 2 Klaviere⁶³ spielen; lieber als die 2. Sonate.«⁶⁴

60 19. Februar 1952; ebd., S. 55f.

61 21. Februar 1952; I. Misch/M. Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996, S. 36.

62 Ebd., S. 37.

63 Gemeint sind die *Structures pour deux pianos*.

64 Stockhausen an Eimert, 20. März 1952, zitiert nach Kirchmeyer, Helmut: »Stockhausens Elektronische Messe nebst einem Vorspann unveröffentlichter Briefe aus seiner Pariser Zeit an Herbert Eimert«, in: Archiv für Musikwissenschaft 66 (2009), Heft 3, S. 234-259, hier S. 245.

Ende März wurde schließlich das offizielle Programm der Sommerkurse 1952 mit der Post verschickt. Goeyvaerts reagierte pikiert und kommentierte Steineckes Entscheidungen in einem Brief an Stockhausen vom 28. März 1952 entsprechend:

»Darmstadt schickte sein Rundschreiben, das Du vielleicht auch schon bekommen hast, wobei ich höchst verwundert war zu sehen, daß die Piroutcha einen Gesangkurs gibt. Das ist ein unbegreiflicher Fehler! Sehr unangenehm auch, weil sie immer bei Messiaen sein wird, und wir dann nicht nur mit der Präsenz der Loriod allein abzurechnen haben [...]«.⁶⁵

Abbildung 1: Olivier Messiaen, Yvonne Loriod und Pierre Boulez mit Partitur (1952).



© Internationales Musik Institut Darmstadt (IMD-B3001015), Hella Steinecke.

Steinecke begründet seine Entscheidung für Gabrielle Dumaine gegenüber Stockhausen dahingehend, dass »sie z.Zt. wohl die einzige ist, die beides, nämlich den Gesangkurs und den ›Pierrot lunaire‹, übernehmen kann«.⁶⁶ Stockhausen beurteilt Steineckes Entscheidungen ebenfalls kritisch und bringt seine Sicht gegenüber Eimert zum Ausdruck:

65 I. Misch/M. Delaere: Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen, S. 61.

66 10. April 1952; I. Misch/M. Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996, S. 47.

»Dr. Steinecke bat mich, noch Reklame für Darmstadt zu machen. Hier in Paris ist das bei der Besetzung ›Jelinek, Messiaen, Loriod, Dumaine‹ wohl kaum möglich. Die ersten drei sind für Messiaen-Schüler alles andere, als eine Anziehungskraft; wohl vor allem der Meister nicht – nicht mehr, er macht zu komische Sachen. Jelinek und die Loriod – na, dazu brauche ich Ihnen ja nichts mehr zu erzählen. Und Gabriele [sic!] Dumaine – verzeihen Sie, aber das gibt den größten Lacherfolg, den wir je auf einem Musikfest erleben können: eine typisch dumme, arrogante Sängerin, die aber keinen Ton singen kann, die ein wenig krächzt und würgt und mit peinlichem Sprachfehler ein urkomisches Deutsch imitiert – dazu Pierrot – Sie werden Tränen lachen!! Ich warnte Herrn Dr. St. früh genug, als er mich um Rat frug, gab genaue Angaben – aber«⁶⁷

Nachdem Steinecke noch danach gefragt hatte, welche weiteren »jungen Franzosen« Stockhausen empfehlen könne, legt ihm dieser Yvette Grimaud ans Herz, und zwar gemäß ihrer Doppelbegabung als Komponistin und Pianistin: »Die interessantesten jungen Franzosen neben Boulez sind, soweit ich sie kenne: *Yvette Grimaud* (Messiaenschülerin, Mitarbeiterin im Studio für elektr. Musik, bekannteste Komponistin und außergewöhnlich gute Pianistin)«. ⁶⁸

Yvette Grimaud nahm jedoch niemals an den Darmstädter Ferienkursen teil, was daran gelegen haben mag, dass es vergleichbar viele Pianistinnen und Pianisten gab, die für Konzert und Seminare in Frage kamen. Ein Beispiel untermauert diese Vermutung: Yvonne Loriod wurde für 1953 erneut von Steinecke zu den Ferienkursen eingeladen, weil Messiaen Wert darauf legte, sie in seinem Seminar für den Vortrag von Klangbeispielen an der Seite zu haben. Einen eigenen Klavierkurs konnte ihr Steinecke allerdings nicht anbieten, weil er schon zwei andere Pianisten (Andor Foldes und Pietro Scarpini) verpflichtet hatte.⁶⁹ Loriod wiederum nutzte ihrerseits die neue Verbindung sofort zur aktiven Mitwirkung am neu entstehenden Darmstädter Netzwerk, indem sie zum einen Werke von Claude Debussy und Messiaen für den Klavierwettbewerb um den Kranichsteiner Musikpreis vorschlug⁷⁰ und einen ihrer Pariser Studenten Steinecke als Stipendiaten der Ferienkurse nahelegte.⁷¹ Zudem klärte sie mit Steinecke ab, dass sie auch in ihrem Klavierkurs Kompositionen von Messiaen besprechen würde, und zwar die *Vingt*

67 18. April 1952; zitiert nach H. Kirchmeyer: Stockhausens Elektronische Messe, S. 246f.

68 28. April 1952; I. Misch/M. Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996, S. 48.

69 Vgl. Steinecke an Loriod, 6. März 1953, IMD-A100032-200677-13; I. Misch/M. Delaere: Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen, S. 120; I. Misch/M. Bandur: Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996, S. 62.

70 Loriod an Steinecke, 12. März 1952, IMD-A100032-200677-19.

71 Loriod an Steinecke, 6. Juni 1952, IMD-A100032-200677-17.

Regards, *Île de feu* 1 und 2, den *Mode de valeurs et d'intensités* und die *Neumes rythmiques*.⁷² Mit Nachdruck setzte sie sich wiederholt dafür ein, dass Messiaens Musik bei den Ferienkursen an zentraler Stelle aufgeführt werden sollte, so etwa *Réveil des oiseaux* im Orchesterkonzert des Jahres 1954. Steinecke gegenüber argumentierte sie zunächst dahingehend, dass in den Jahren zuvor nur Kammermusik von ihm zu hören gewesen sei.⁷³ In einem Brief vom 30. Oktober 1953 kommt sie dann noch einmal auf dieses Anliegen zurück, wobei sie nun explizit und selbstbewusst ihr eigenes Interesse an der Aufführung des Werkes vertritt:

»Ich habe mich im Hinblick auf ›Réveil des oiseaux‹ von Olivier Messiaen unklar ausgedrückt; [...] ich dachte aber, man könnte diese Werke im Schlusskonzert auf-führen, am letzten Tag (dort, wo es im letzten Jahr die Orchesterwerke von Mil-haud und Fortner gab). [...] Auch dachte ich, dass – nachdem ich in Darmstadt all diese Klavierwerke von Messiaen – Boulez – Ravel etc... etc... gespielt habe – es für mich in diesem Jahr das einzige Konzert wäre, das mich ›zur Geltung bringen‹ könnte... Denn Sie wissen ja, wieviel den Lehrenden daran gelegen ist, neben den Kursen, die sie in Darmstadt geben, ihren Ruf als Interpreten aufrecht zu erhalten! Ich bin da nicht heiliger als meine Kollegen!! und ich sehe nicht, welche anderen Konzerte oder Recitals ich 1954 sonst geben könnte. Schauen Sie also bitte, ob Sie das Schlusskonzert nicht so arrangieren können – selbst wenn es ungewöhnlich ist.«⁷⁴

Anfang 1954 schreibt Loriod ein weiteres Mal an Steinecke, um Einzelheiten des Kursprogramms zu klären. Interessant ist vor allem, wie sie nicht nur souverän auf die eigene Profilierung hinwirkt, sondern stets auch »Maître Messiaen« ange-messen berücksichtigt wissen will:

72 Loriod an Steinecke, 11. Juni 1952, IMD-A100032-200677-16.

73 Loriod an Steinecke, 13. Oktober 1953, IMD-A100032-200677-04.

74 Loriod an Steinecke, 30. Oktober 1953, IMD-A100032-200677-03: »Je me suis mal exprimé sans doute au sujet du ›Réveil des oiseaux‹ d'Olivier Messiaen; [...] mais je pensais qu'on pour-rait donner cette œuvre au concert de clôture, du dernier jour – (là où l'an dernier il y a eu des œuvres d'orchestre de Milhaud et Fortner). Il me semble que ce serait bien, après tout les merveilleux cours que O. Messiaen a faits à Darmstadt, où il s'est tellement donné lui-même! [...] Pour moi aussi, je pensais qu'après avoir à Darmstadt joué toutes les œuvres pianistiques de Messiaen – Boulez – Ravel etc... etc..., cette année ce serait ainsi le seul concert qui pourrait me ›mettre un peu en valeur‹... Car vous connaissez combien les professeurs aiment aussi en-tretenir leur réputation d'interprète, en dehors des cours qu'ils font à Darmstadt! Je ne suis pas plus sainte que mes collègues!! et je ne vois pas ce que je pourrais faire comme autres con-certs ou récitals en 1954.« Den Chroniken nach spielte Loriod 1954 von Messiaen aber nur die deutsche Erstaufführung von *Cantéyodjayâ*, des Weiteren eine Uraufführung von Hermann Heiß und den 1. Satz der *Deuxième Sonate pour piano* von Pierre Boulez; von Messiaen wurde zudem das *Quatuor pour la fin du temps* und *La Merle noir* aufgeführt; vgl. G. Borio/H. Danuser: Chroniken: Im Zenit der Moderne, S. 513ff.

»Lieber Herr, erlauben Sie mir, Ihnen diesen Brief zu schreiben, um einige Details der Kurse im August 1954 zu klären: 1.) Wer wird in diesem Jahr die Klavier-, Instrumental- und Kompositionskurse halten? 2.) Haben Sie vor, Maître Messiaen zu fragen, ob er einen Kurs gibt? 3.) Werden Sie auch weiterhin ein Pflichtstück für den Kranichsteiner Musikpreis festlegen? 4.) Wie umfangreich sind die Kurse, wie hoch sind die Honorare? Ich möchte mich von meiner Arbeit in Paris nur losreißen, wenn es mindestens 1.000,- DM gibt, und wenn die Kurse nicht umfangreich genug sind, um diese Summe zu erzielen, möchte ich, dass Sie für mich ein öffentliches Konzert einplanen. 5.) a) Ich schlage Ihnen vor, das Stück zu spielen, das mir H. Heiß gewidmet hat, »Capriccio ritmico«, es ist sehr gut und sehr schwer. b) Die drei »Structures« von P. Boulez, zusammen mit ihrem Autor (wir haben nur 2 davon in Köln gespielt). c) Das Konzert von Schönberg habe ich vor einigen Jahren in Paris aufgeführt, und ich hörte, dass Sie auch Orchesterkonzerte machen – wäre es nicht möglich, dass ich in einem spiele? 6.) Luigi Nono hat mir erzählt, dass Sie auch Orchesterkonzerte mit Stockhausen, Nono, Schönberg und Messiaen machen. Ist das richtig? Und wenn ja, was führen Sie von Messiaen auf? Ich wäre begeistert über so eine Geste der Anerkennung Ihrerseits gegenüber Messiaen, nach allem, womit er sich bei den Darmstädter Kursen eingebracht hat. Er war sogar so hingebungsvoll, dass er seinen Schülern die Geheimnisse seines noch nicht veröffentlichten *Traité* anvertraut hat, an dem er schon seit Jahren arbeitet!«⁷⁵

Yvonne Loriod wirkte 1955 erneut bei den Darmstädter Ferienkursen mit und dann ein letztes Mal im Sommer 1961. Für 1962 waren Konzerte und ein Klavierkurs für sie vorgesehen, doch ausgelöst durch den plötzlichen Unfalltod Steineckes im Dezember 1961 und den damit einhergehenden Wechsel der Kursleitung nahm sie

75 Loriod an Steinecke, 19. Januar 1954, IMD-A100032-200677-02: »Cher Monsieur, Permettez-moi de vous adresser cette lettre pour mettre au point certains détails des cours de août 1954. 1.) Quels sont les noms des professeurs, de piano, d'instruments, et de composition qui feront les cours cette années? 2.) Avez-vous l'intention de demander à Maître Messiaen de faire des cours? 3.) Avez-vous l'intention de continuer à imposer un morceau ce concours pour l'obtention du prix Kranichstein? 4.) Quels seront les nombres de cours, et les honoraires? J'aimerais me déranger de mon travail à Paris pour un minimum de DM 1.000, et si le nombre de cours ne suffisent pas à atteindre cette somme, j'aimerais que vous envisagiez pour moi de jouer en public. 5.) a) Je vous propose de jouer l'œuvre que M. H. Heiss m'a dédicacée: »Capriccio ritmico«, qui est très bien, et très difficile. b) Les »trois structures« de P. Boulez, avec l'auteur (nous n'en avions joué que 2 à Köln). c) Le concerto de Schönberg a été crée par moi à Paris il y a quelques années, et j'apprends que vous ferez des concerts d'orchestre – est-ce impossible de me le faire jouer? 6.) Luigi Nono m'a dit que vous feriez des concerts d'orchestre, avec du Stockhausen, Nono, Schönberg et Messiaen. Est-ce exact? Si oui, que donnez-vous de Messiaen? Je serais ravie que vous ayez ce geste de reconnaissance bien due [?] au Maître, après tout ce qu'il a donné de lui-même aux cours de Darmstadt! poussant même le dévouement, à livrer aux élèves les secrets de son immense *Traité* non encore paru, auquel il travaille depuis des années!«

nicht mehr dort teil. Die Gründe, warum Loriod nur kurze Zeit auf dem Darmstädter Schauplatz prominent war, sind damit im Wesentlichen klar: Obwohl es die Möglichkeit gegeben hatte, weiter – allein oder in Kooperation mit Messiaen – die Ferienkurse mitzubestreiten, war die Anziehungskraft des Darmstädter Forums offensichtlich nicht mehr groß genug. Eine Rolle spielte dabei sicher, dass sowohl Messiaen als auch Loriod Anfang der 1960er national wie international bereits sehr große Anerkennung erfuhren. Als Werkauftrag für die Donaueschinger Konzerte entstand beispielsweise 1959/60 *Chronochromie*, ungefähr zur selben Zeit wurde Loriod mit dem Grand Prix du Disque für ihre Einspielung des *Catalogue d'oiseaux* ausgezeichnet. Im Herbst 1961 spielte sie zusammen mit Boulez die Uraufführung seiner *Structures II*, im Sommer 1962 war Messiaen zu einer Tournee nach Japan eingeladen. Zusammengefasst lässt sich sagen: Es gab für Messiaen und Loriod inzwischen zu viele andere attraktive Schauplätze, deren Anzahl mit dem Anwachsen des eigenen Renommees stetig zunahm; und die Pionierzeit des Darmstädter Forums war um 1960 endgültig vorbei, ein neues Profil musste dort erst wieder gefunden werden.

Literatur

- [Anonym]: Messiaen. La Force d'un message. Actes de Colloque, Bruxelles, 04 et 05 mai 2012, [o. O.] Académie royale de Belgique 2018.
- Beaufils, Marcel: »Die französische Musik seit 1944«, in: Herbert Barth (Hg.), Jahrbuch der Musikwelt 1 (1949/50), Bayreuth: Verlag Julius Steeger 1949, S. [7]-13.
- Bianchini, Virginie: [Autobiographie], o. O.: o. V. 1973; Bibliothèque national de France, Paris: VMC-8239.
- Boivin, Jean: La Classe de Messiaen, Paris: Christian Bourgois 1995.
- Gärtner, Susanne: Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez. Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk, Bern: Peter Lang 2008.
- Grimaud, Yvette: Chants de vérité: legs du monde orale. Vol. I: Prolégomènes. Chants berbères de Kabylie, Fribourg: Editions Pro musica 1993.
- Dies.: »Musique de tradition orale«, in: Bedi Kartlisa. Revue de Kartvélogie XXV (1968), S. 78-84.
- Dies.: »Musique traditionnelle de Géorgie«, in: Bedi Kartlisa. Revue de Kartvélogie XXVI (1969), S. 242-249.
- Dies.: »Musique vocale géorgienne (Europe orientale)«, in: Bedi Kartlisa. Revue de Kartvélogie XXXV (1977), S. 51-72.
- Hill, Peter/Simeone, Nigel: Messiaen, Mainz: Schott 2007.
- Kirchmeyer, Helmut: »Stockhausens Elektronische Messe nebst einem Vorspann unveröffentlichter Briefe aus seiner Pariser Zeit an Herbert Eimert«, in: Archiv für Musikwissenschaft 66 (2009), Heft 3, S. 234-259.

- Liebe, Anne: Artikel »Yvonne Loriod«, in: Beatrix Borchard/Nina Noeske (Hg.), MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2003ff., Stand vom 13.7.2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Yvonne_Loriod.html (abgerufen am 5.9.2019).
- Meïmoun, François: Entretien avec Pierre Boulez. Les Années d'apprentissages (1942-1946), http://www.musicologie.org/publirem/entretien_avec_pierre_boulez.html (abgerufen am 1.3.2019).
- Misch, Imke/Bandur, Markus (Hg.): Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996. Dokumente und Briefe, Kürten: Stockhausen-Verlag 2001.
- Dies./Delaere, Mark (Hg.): Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen. Briefwechsel/Correspondence 1951-1958, Kürten: Stockhausen-Verlag 2017.
- Nattiez, Jean-Jacques u.a. (Hg.): Pierre Boulez. John Cage. Correspondance et Documents (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 1), Winterthur: Amadeus Verlag 1990.

Archiv

Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD):
<https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/archiv/> (abgerufen am 5.9.2019).

»Über das Hören erfolgreicher Musik«: Kritische Theorie, Avantgarde, Klangkompositionen und Gender

Vera Grund

»Kitsch ist weiblich. Was auf den ersten Blick wie eine Behauptung aus dem letzten oder gar vorletzten Jahrhundert anmutet, zumindest aber wie eine Provokation erscheint, ist dann nachvollziehbar, wenn man diesen Satz diskursanalytisch auffasst«¹, schreibt Nina Noeske. Diskurse werden in den Gender Studies als konstitutiv für Geschlechterrealitäten begriffen. Vice versa spielen Geschlechterkategorien als Qualitäten in Diskursen eine Rolle, beispielsweise bei der Bewertung von Kunst, wodurch diese sich zu Stereotypen formen oder verfestigen können, um dann mehr oder weniger unterschwellig auf Urteile zu wirken. Im Folgenden soll die Verbindung des Avantgarde-Begriffs mit Männlichkeit sowie Kapitalismuskritik mit Nicht-Männlichkeit in der Kritischen Theorie diskutiert sowie die Anwendung von Geschlechterkategorien als Bewertungsmuster nachvollzogen werden. Eine anti-kapitalistische Haltung als Auszeichnung von Avantgarde spielte als diskursive Figur eine entscheidende Rolle für Beurteilungen im Kreis der Neuen Musik, wie anhand der Klangkompositionen von György Ligeti und Krzysztof Penderecki der frühen 1960er Jahre gezeigt werden soll. Deren Erfolge auch außerhalb der Insiderkreise der Neuen Musik führten zu Irritationen, die kulturkritisch mit anti-kapitalistischen Argumenten – der Dichotomie aktiv schöpferischer Avantgarde gegen passiv reproduzierender ›Kulturindustrie‹ – kommuniziert wurden.

1. Kritische Theorie, Kapitalismuskritik und Erfolg

Als am Ende der 1950er Jahre der Neoklassizismus als ›überwunden‹ galt, rivalisierten Serialismus, Aleatorik, Aktionsmusik und/oder elektronische Musik um die

1 Noeske, Nina: »Weiblicher Kitsch? Aspekte eines musikalischen Werturteils«, in: Susanne Rode-Breymann (Hg.), *Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattbericht aus dem Forschungszentrum Musik und Gender* (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender, Band 3), Hannover: Wehrhahn Verlag 2015, S. 291-283, hier S. 291.

Vorreiterrolle. In einem schwelenden Generationenkonflikt gelang es der jungen Generation erfolgreich Komponierender wie Luciano Berio, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage und später auch Nam June Paik sich mit immer neuen Konzepten zu etablieren.

Die Verpflichtung gegenüber der Idee einer Avantgarde als avanciertestem Stand der Kunst hatte den Effekt, dass neue Entwicklungen ihre Schöpfer überrollten und vormals revolutionäre Positionen obsolet wurden. Das Avantgarde-Denken, verbunden mit der Vorstellung, Teil eines neuen Zeitalters der Musik zu sein, nährte zugleich das Elitebewusstsein. Auch wenn die Konzepte unterschiedlich und konkurrierend waren, es keine geschlossene Gruppe mit gemeinsamer ästhetischer Ausrichtung gab, so hatten die verschiedenen Positionen doch die geistige Verbindung mit der intellektuellen Linken gemeinsam, die in Deutschland die Frankfurter Schule nachhaltig prägte, und als deren Leitfigur in Fragen der Neuen Musik unzweifelhaft Theodor W. Adorno zu gelten hat. Ironisch beschreibt Ligeti die Atmosphäre bei den Darmstädter Ferienkursen der späten 1950er Jahre und Adornos Einfluss auf die jungen Komponierenden:

»Man hörte die üblichen seriellen Stücke. Sie waren meist für Flöte. Mit großen Intervallsprüngen, das war so ein Jargon. Die Partituren mußten sehr kompliziert aussehen. Es war eine Prestigefrage. Wenn man zum Kreis gehörte, ›in‹ war, mußte man mindestens die Sätze so formen wie bei Adorno. Statt ›wurde‹ mußte man ›ward‹ sagen.«²

Die Umbrüche der 1960er Jahre machten besonders die bereits 1944 von Max Horkheimer und Adorno im amerikanischen Exil verfasste *Dialektik der Aufklärung* einschlägig. Im Kapitel »Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug« sprachen sie sich vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus und dessen Propagandamaschinerie, aber auch im Zusammenhang mit den Eindrücken aus dem amerikanischen Exil gegen Massen- und Unterhaltungskultur aus. Mit von den Ereignissen deutlich emotional gefärbter Polemik beschworen die Autoren darin Populärkul-

2 Ligeti, György: Vortrag vom 3. September 1970, zitiert nach Danuser, Hermann: »Die ›Darmstädter Schule‹ – Faktizität und Mythos«, in: Gianmario Borio/Hermann Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Band 2: Geschichte*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 1997, S. 333-380, hier S. 369f.

tur als »Apparat« zur Lenkung der Massen,³ und klagten diejenigen als angepasste »Unternehmertypen« an, die sich mit der »Kulturindustrie« einließen.⁴

Konsequent erklärten sie Erfolg zum Irrtum der »betrogenen« Massen, die »mehr noch als die Erfolgreichen dem Mythos des Erfolgs« verfallen seien, unbeirrbar »auf der Ideologie, durch die man sie versklavt« bestehend, denn die »böse Liebe des Volks zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus«.⁵ Die Anwendung von Klischees und der »Ausschluß des Neuen« charakterisiere die »massenkulturelle Phase gegenüber der spätliberalen«,⁶ in der als Kontrollinstanzen die »Agenten, vom producer bis zu den Frauenvereinen« dafür Sorge trügen, dass »der Prozeß der einfachen Reproduktion des Geistes ja nicht in die erweiterte hineinführe«.⁷

In Adornos Nachfolgewerk, der 1949 erschienenen *Philosophie der neuen Musik*, wandte er die bereits in der *Dialektik der Aufklärung* vorgelegten Thesen auf die Entwicklungen im Bereich der Neuen Musik an. Als Folgeerscheinung der feindlichen Übernahme der Musik für Massenkultur in Form von Werbung und Schlager beschrieb er die Isolation der Neuen Musik:

»Durch die Übermacht der Verteilungsmechanismen, die dem Kitsch und den ausverkauften Kulturgütern zur Verfügung stehen, wie durch die gesellschaftlich hervorgebrachte Prädisposition der Hörer war die radikale Musik unterm späten Industrialismus in vollkommene Isolierung geraten. Das wird den Autoren, die leben wollen, zum moralisch-sozialen Vorwand für den falschen Frieden. Es zeichnet ein musikalischer Typus sich ab, der, bei unverzagter Präntention des Modernen und Seriösen, durch kalkulierten Schwachsinn der Massenkultur sich angleicht.«⁸

-
- 3 »Während der Einzelne vor dem Apparat verschwindet, den er bedient, wird er von diesem besser als je versorgt. Im ungerechten Zustand steigt die Ohnmacht und Lenkbarkeit der Masse mit der ihr zugeteilten Gütermenge. [...] Sein wahres Anliegen ist die Negation der Verdinglichung. Er muß zergehen, wo er zum Kulturgut verfestigt und für Konsumzwecke ausgehändigt wird. Die Flut präziser Information und gestriegelten Amüsements witzigt und verdummt die Menschen zugleich.« Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1988, S. 4f.
- 4 »Nicht bloß sind ihre Kategorien und Inhalte aus der liberalen Sphäre hervorgegangen, dem domestizierten Naturalismus so gut wie der Operette und Revue: die modernen Kulturkonzerne sind der ökonomische Ort, an dem mit den entsprechenden Unternehmertypen einsteilen noch ein Stück der sonst im Abbau begriffenen Zirkulationssphäre überlebt. Dort kann schließlich einer noch sein Glück machen, sofern er nur nicht allzu unverwandt auf seine Sache blickt, sondern mit sich reden läßt.« M. Horkheimer/Th. W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 139f.
- 5 Ebd., S. 142.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 135.
- 8 Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften, Band 12, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1975, S. 15. Zur Isolation der Neuen Musik siehe außerdem Custodis,

Zehn Jahre später befasste sich Adorno in einer Radiodiskussion mit Karlheinz Stockhausen mit dem »Widerstand gegen die Neue Musik«, in der er Gründe bzw. Lösungsansätze für die mangelnde Publikumszustimmung suchte, freilich ohne dabei »Idiotismus« zu verhandeln, beispielsweise dass das Publikum sich an die Neue Musik erst »zu gewöhnen hätte, wie an eine Speise, die einem Kind widersteht und auf die es sich allmählich einstellt«, wie er es selbst formulierte.⁹

Adorno argumentierte darin ad populum, dass das Publikum die Neue Musik mit der Aussage »Das ist moderne Musik, das interessiert mich nicht«¹⁰ ablehne, während er selbst alles verteidige, »was die Spießbürger experimentell« nannten.¹¹

Erneut formulierte Adorno also seine Skepsis gegenüber erfolgreicher oder zumindest massentauglicher Musik, womit er zugleich den Umkehrschluss, dass die Ablehnung durch das Publikum als Qualitätskriterium zu werten sei, zuließ. Elitären Geist hatte Ligeti, wie zuvor gezeigt, als konstitutiv für die Atmosphäre bei den Darmstädter Ferienkursen beschrieben, die als eine der führenden Institutionen der deutschen Neue Musik-Szene als generelles Stimmungsbarometer gelten kann. Mangelnde Publikumszustimmung wurde zwar problematisiert, gehörte jedoch zugleich zur antibürgerlichen Haltung der Avantgarde, wie sie auch Stockhausen formulierte:

»[...] interessiert uns die große Zahl? [...] dann kann man doch nur fragen, ob es wichtig ist, daß Hörer mit dem Argument, das Sie anführten, zwar in großer Anzahl vorhanden sind, aber doch nie eigentlich zur Musik gehört haben. Durch das Radio ist es heute möglich geworden, daß eine sehr große Anzahl von Hörern mit einer Musik in Kontakt kommt, mit der sie früher nie in Kontakt gekommen wäre [...] man stellt das Programm ein, und es begegnet einem ein Stück, was weiß ich, von Boulez oder ein Stück von mir, und man sagt: ›So ein Mist, mach' das Zeug aus, ich will von dieser neuen Musik nichts wissen.«¹²

Stockhausen argumentierte, dass das entscheidende Publikum stets ein kleiner Kreis gewesen sei. Die durch das neue Medium Radio ermöglichte Erweiterung

Michael: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945 (= Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte, Band 54), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004, hier v.a. S. 12-20

9 Adorno, Theodor W./Stockhausen, Karlheinz: »Widerstand gegen die Neue Musik«, Radiodiskussion erstmals ausgestrahlt durch den WDR im Jahr 1960, https://www.youtube.com/watch?v=nD72N4_2fOM (zuletzt abgerufen am 5.11.2019). Publiziert bei Stockhausen, K.: »Der Widerstand gegen die Neue Musik«, in: Christoph von Blumröder (Hg.), Karlheinz Stockhausen. Texte zur Musik, Band 6, Köln: DuMont Buchverlag 1989, S. 458-483, hier S. 458.

10 Ebd., S. 461.

11 Ebd., S. 465f.

12 Ebd., S. 462.

scheiterte an der Verweigerung – aus Ignoranz, so der Subtext – der Allgemeinheit. Erfolg bei einem größeren Publikum wurde in dieser Stimmungslage also als Verstoß gegen die Regeln der Avantgarde aufgefasst und mit Argumenten wie ›Angepasstheit‹ oder ›Kommerzialisierung‹ kritisiert.

2. Kapitalismuskritik und Geschlechterkonzepte

Nina Noeske zeigte überzeugend auf, wie Weiblichkeit und Kitsch in den Diskursen der vergangenen Jahrhunderte miteinander verbunden sind, und zog bei ihrer Analyse der diskursiven Figur Kitsch u.a. Adornos Definition in »Musikalische Warenanalysen«¹³ heran, wonach Kitsch die Absenz von »wahr[e] Gefühl«, dagegen die Nähe zur »kapitalistischen Warenproduktion« und deren misogynen Verbindung mit Weiblichkeit darstellt.¹⁴

Auf die Verbindung von Kapitalismus-Kritik und Weiblichkeit in Adornos und Horkheimers Schriften wies außerdem Heidi Schlipphacke hin: Weiblichkeit werde als männliche Utopie, als »functionary for the bourgeois subject« beschrieben, als passiv, unterdrückt, in das produktive System eingepasst und somit zwar schuldlos, aber dennoch als Teil des korrumpierenden und korrumpierten kapitalistischen Systems.¹⁵ Schlipphacke zeigte weiter auf, dass Adornos Genderverständnis die Kategorien männlich und kastriert-männlich beinhaltet, Weiblichkeit hingegen nur als männliche Interpretation. Dementsprechend heißt es in der *Dialektik der Aufklärung*:

»Die unterdrückte Frau als Megäre [die aufgrund der männlichen Unterdrückung auf Rache sinnende Frau] hat die Epoche überlebt und zeigt die Fratze der verstümmelten Natur noch in einer Zeit, in der die Herrschaft schon den trainierten Körper beider Geschlechter modelliert, in dessen Uniformität die Fratze unterging. Auf dem Hintergrunde solcher Massenproduktion wird das Schelten der Megäre, die wenigstens ihr eigenes unterschiedenes Gesicht behielt, zum Zeichen der Humanität, die Häßlichkeit zur Spur des Geistes.«¹⁶

Der in der gesamten Kulturgeschichte mit dem Weiblichen in Verbindung stehende Naturbegriff, den Adorno zwar als Gegenpart zu Kultur, aber nicht affirmativ verwendete, brachte er in Zusammenhang mit dem Körper, dessen Formung durch

13 Adorno, Theodor W.: »Musikalische Warenanalysen« in: ders., Quasi una fantasia, Gesamelte Schriften, Band 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1978, S. 284-297.

14 N. Noeske: »Weiblicher Kitsch?«, S. 289.

15 Schlipphacke, Heidi M.: »A Hidden Agenda. Gender in Selected Writings by Theodor Adorno and Max Horkheimer«, in: Orbis Litterarum 56 (2001), Heft 4, S. 294-313, hier S. 295.

16 M. Horkheimer/Th. W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 267.

Training er als kapitalistische Kulturpraxis auffasste. Als Gegenbild stellte er »Hässlichkeit« als »Spur des Geistes« auf. Paternalistisch erhob er das »Schelten der Mägde« zum »Zeichen der Humanität« in der durch Massenproduktion durchwanderten Gesellschaft, also der Gesellschaft, die Kitschprodukte hervorbringt. Kitsch beschrieb Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* weiter als Gegenposition zu Avantgarde:

»Musik hat an dem teil, was Clement Greenberg die Aufspaltung aller Kunst in Kitsch und Avantgarde nannte, und der Kitsch, das Diktat des Profits über die Kultur hat deren gesellschaftlich reservierte Sondersphäre längst sich unterworfen. Darum sind Überlegungen, denen es auf die Entfaltung von Wahrheit in der ästhetischen Objektivität ankommt, einzig auf die Avantgarde verwiesen, die aus der offiziellen Kultur ausgeschlossen ist.«¹⁷

Die Unterteilung von »Kunst in Kitsch und Avantgarde«, die diskursive Verbindung von Weiblichkeit mit Kitsch, legt die Vermutung, dass Avantgarde mit einem Männlichkeitskonzept in Verbindung steht, nahe. Im Lexikon *Musik und Gender* skizzierte Michael Custodis den Begriff »Avantgarde«, mit dem Bild »einer kleinen Gruppe von Kämpfern«, das »Motive von Führerschaft, visionärer Vorausplanung, unbekannten Aufgaben und Herausforderungen, Risikobereitschaft bei zu erwartendem Widerstand, Fortschrittsdenken sowie ein Gefühl für Zusammengehörigkeit und Exklusivität« beinhaltet.¹⁸ Ähnlich beschrieb Heidi Schlipphacke Adornos Männlichkeitsideal anhand seiner Schönberg-Apologetik:

»The revival of the ›conscience‹, ›responsibility‹ and ›autonomy‹ is achieved in the idealized figure of Arnold Schönberg [...] This figure not only embodies the above ›masculine qualities‹ of the ideal ›critical subject‹ but functions as a subject dichotomously opposed to the [...] effeminate [...]. Schönberg is, in the Adornian sense, a ›real man‹. [...] Schönberg's music reflects the intensity of his potent character. It and he have reached a state of isolation and autonomy allowing for a privileged existence – the ideal balance between engagement with and distance from the culture industry. Adorno's Schönberg emerges as the powerful, lone ›kritischer Geist‹ of ›Kulturkritik und Gesellschaft‹.«¹⁹

17 Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, S. 19.

18 Custodis, Michael: Artikel »Avantgarde«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon Musik und Gender*, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 131f.

19 H. Schlipphacke: »A Hidden Agenda«, S. 307.

3. Klangkomposition und Kulinarik

In der zuvor beschriebenen Situation der späten 1950er Jahre wurde Krzysztof Penderecki *Anaklasis* 1960 in Donaueschingen ein Sensationserfolg ebenso wie György Ligeti's *Atmosphères* im darauffolgenden Jahr.²⁰ Das Publikum war begeistert, die Kritik dagegen skeptisch, wie Claude Rostand, der zwar differenziert, aber zurückhaltend urteilte:

»[*Atmosphères*] mußte übrigens wiederholt werden [...]. Es ist eine Partitur von erstaunlicher Orchestervirtuosität, in der sich übrigens ein ziemlich starkes dramatisches und unruhiges Temperament bemerkbar macht. Dennoch und trotz des augenscheinlich sehr großen Erfolgs bin ich mir nicht klar, ob sich nicht eine derartige Richtung bald in einem Engpaß befinden wird.«²¹

Ausdrücklich kulturkritisch argumentierte Ernst Thomas in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über die Aufführung von *Atmosphères*:

»Der Beifall war so stark wie nach keinem anderen der neuen Werke und beinahe einhellig, das Stück wurde wiederholt. Vox populi, vox Dei? Was hat den Hörer bestochen? Fremdartigkeit des Höreindrucks allein kann es kaum sein, denn so neuartig sind diese Instrumentaleffekte nicht, die allein aus dem Wechsel der Klangfarben und Klangintensitäten resultieren [...]. Weit eher dürfte es so sein, daß hier neue Musik mit einem Male leicht faßlich erschien, daß dem Hörer eine Zeitspanne zum Mitvollziehen von Musik oder jedenfalls von klanglichen Emanationen gewährt war wie lange nicht mehr. Sagen wir es schlicht: Der einfachste Kanon verlangt mehr Initiative, vermutlich nicht nur von dem Hörer, sondern auch von dem Spieler. [...] Dominanz der Klangfarbe ist nicht unbedingt Neues: Schönberg hat in seinen Orchesterstücken aus dem Jahr 1909 bereits mit Klangfarben experimentiert [...] Neu aber ist Ligeti's Vorsatz: er will auf diese Art und Weise das ›strukturelle‹ kompositorische Denken, das die ganze Nachkriegsmusik beherrscht, überwinden, wie einstmals die Struktur das motivisch thematische Komponieren abgelöst habe. Damit ist die Katz aus dem Sack: Hat am Ende gar mancher applaudiert, weil er so willkommene Botschaft im Programmheft lesen durfte?«²²

20 Siehe dazu auch Weiss, Stefan: »Penderecki und Ligeti: Zur Rezeption der Klangkomposition in der BRD«, in: Helmut Loos und Stefan Keym (Hg.), Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2006, S. 264–281.

21 Rostand, Claude: »Donaueschingen ist noch immer eine Reise wert«, Übersetzung von Hilde Strobels, in: *Melos* 28 (1961), Nr. 12, S. 405–410, hier S. 407.

22 Thomas, Ernst: »Klang gegen Struktur. Problematische Aspekte auf den Musiktagen 1961«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), Heft 12, S. 524f., hier S. 524.

Als Kritikpunkte brachte Thomas also vor, dass das Werk nicht »neuartig« sei, ihm »Fremdartigkeit« abgehe, somit der avantgardistische Geist fehle. Zusätzlich sei das Werk »leicht faßlich«, d.h. »konsumierbar« und somit kapitalistisch. Außerdem steht es schließlich auch noch im Verdacht gegen die neuen Ideen der Avantgarde zu arbeiten, um gemeinsame Sache mit dem Publikum, das die Avantgarde ablehnt, zu machen.²³ Von Pioniergeist kann keine Rede sein, da Schönberg das alles schon früher gemacht hat, der, wie ich aufgrund der Analogien zur Argumentation von Adorno unterstelle, auch Ernst Thomas im Sinne Adornos als Prototyp positiver Männlichkeit galt. Die Qualitäten der Avantgarde – wie bereits angeführt spricht Custodis von »visionärer Vorausplanung, unbekannten Aufgaben und Herausforderungen, Risikobereitschaft bei zu erwartendem Widerstand, Fortschrittsdenken«²⁴ – sprach Thomas Ligetis Komposition somit alle ab.

Auch Adorno stand Klangkompositionen generell zunächst höchst skeptisch gegenüber, wie er in seinem 1961 bei den Ferienkursen gehaltenen Vortrag »Vers une musique informelle« äußerte.²⁵

»Im Klang nähern ihre Stücke zuweilen sich auffällig dem, was Boulez früher Schönberg und Berg vorgeworfen hatte, dem style flamboyant. Manche jener Kompositionen verfügen über große orchestrale Meisterschaft; doch fehlt ihnen, was Leuchtkraft und Dichte des Klanges suggerieren: plastische kompositorische Ereignisse, die darin sich darstellen. Die Emphase dieses mit dem Spachtel arbeitenden Orchesterstils aber duldet auch nicht den impressionistischen Primat von Klangereignissen als solchen. Der Nachdruck des Klangbildes verlangt gleichsam, daß etwas sei, dem solcher Nachdruck verliehen wird, nicht, daß der bloße Klang musikalischer Inhalt werde. Der Klang bietet der musikalischen Auffassung in unmittelbarer Evidenz sich dar; was aber kompositorisch sonst vorhanden ist, das Gewebe, bleibt bar solcher unmittelbaren Evidenz, uneinsichtige Folgerung aus dem System, nach dem jeweils die Parameter geordnet sind. Klang und Musik divergieren. Der Klang gewinnt durch sein Eigenleben aufs neue eine kulinarische Qualität, die mit dem Konstruktionsprinzip unvereinbar ist.«²⁶

23 Ligeti hatte im Programmheft der Donaueschinger Musiktage selbst die Überwindung des Serialismus thematisiert. Siehe S. Weiss: »Penderecki und Ligeti«, S. 274.

24 Siehe Anmerkung 18.

25 Zwar richtete sich seine Kritik vorrangig gegen die Aleatorik, zielte aber auch auf Klangkompositionen ab. Adorno, Theodor W.: »Vers une musique informelle«, in: ders., Quasi una fantasia, Gesammelte Schriften, Band 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1978, S. 493–540. Siehe auch Utz, Christian: »Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation«, in: Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), Lexikon Neue Musik, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2016, S. 35–53, hier S. 45f.

26 Th. W. Adorno: »Vers une musique informelle«, S. 532. »Style flamboyant« ist ein Zitat aus Boulez, Pierre: »Incipit« von 1954, wieder abgedruckt in ders.: Relevés d'apprenti, Paris: Éditions du Seuil 1966, S. 273. Siehe dazu auch Duchesneau, Louise: »... music is a bit like love –

Der Musik fehlten die »kompositorischen Ereignisse« trotz »großer orchestrale[r] Meisterschaft«, die Originalität; dadurch, dass der Klang zum musikalischen Inhalt wird, ist die Struktur undeutlich, womit sie im krassen Gegensatz zur führenden europäischen Strömung der Zeit, dem Serialismus, steht. Der Verweis, dass der Klang »aufs Neue« ins Zentrum gerückt wird, kennzeichnet die Kompositionsweise als obsolet und reaktionär, auf jeden Fall nicht avantgardistisch; dass Klangkompositionen dem »Konstruktionsprinzip« zuwiderlaufen, lässt sich als fehlende kompositionstechnische Fertigkeiten lesen. Mit der »kulinarischen Qualität«, die Adorno Klangkompositionen zuschreibt, unterstellt er deren passiven Konsum, ähnlich wie er bereits in der Radiodiskussion mit Stuckenschmidt die Metapher der Gewöhnung an die Neue Musik wie »an eine Speise« verwendete.²⁷ Weiter gebraucht er den Begriff in seiner Kritik an Mahlers Adagietto, das er als »kulinarische Sentimentalität«²⁸ bezeichnete; in »Anmerkungen zum Deutschen Musikleben« von 1966 benutzt er ihn als synonym für Massengeschmack,²⁹ ebenso in seiner Toscanini-Kritik, in der von den »kulinarischen Bedürfnissen der Schlagerhörer«³⁰ die Rede ist. Der Ausdruck steht also mit Adornos Verdikt der kapitalistischen Kulturindustrie, ihrer Produkte und ihrer Exponenten in Zusammenhang, deren Konsumverhalten er anprangert und eine Nähe zum Kitsch beschreibt, der wie gezeigt auch als nicht-männlich gekennzeichnet ist. Die Kulinarik-Formulierung als Verdikt steht

you do it, but you don't talk about it«, in: Amy Bauer/Márton Kerékfy (Hg.), György Ligeti's Cultural Identities, Abingdon u.a.: Routledge 2018, S. 39-50.

27 Siehe Anmerkung 9.

28 »Wo der junge Mahler in ungebrochenem Österreichisch wohligh zu komponieren vorhat, wie im Andante der Zweiten Symphonie, nähert er sich dem Gefälligen, später im Adagietto der kulinarischen Sentimentalität [...]« Adorno, Theodor W.: »Mahler. Eine musikalische Physiognomie«, in: ders., Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften, Band 13, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1971, S. 149-319, hier S. 200.

29 »Je mehr das Musikleben gesteuert wird, desto dinghafter die Beziehung zwischen der Musik und denen, die sie erreicht; anstelle jener Art lebendiger Erfahrung des Musikalischen, die der Begriff strukturellen Hörens meint, tritt eine Perzeption, welche zwar in den ausgefahrenen Geleisen der traditionellen Harmonik mit den Werken mitläuft und sie kulinarisch goutiert, aber mit dem, was auch in älteren Gebilden eigentlich kompositorisch sich zuträgt, der Musik als einem Sinnzusammenhang, wenig oder gar nichts zu tun hat.« Adorno, Theodor W.: »Anmerkungen zum deutschen Musikleben in: ders., Impromptus, Gesammelte Schriften, Band 17, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1982, S. 167-188, hier S. 176.

30 »Entweder der italienische Theaterkapellmeister putscht das Orchester auf und überträgt applausfreudige Verdische Stretten etwas wahllos auf die Symphonik. Oder er gehorcht, mit drastischem Mangel an Geschmack, einer primitiven Klangfreude, weidet sich an sogenannten schönen Stellen, kostet sie sinnlich aus, ganz gleich, was dem Formzusammenhang dabei widerfährt, auf den dies Musizieren sonst so erpicht sich zeigt. Damit kommt der strenge Meister den kulinarischen Bedürfnissen der Schlagerhörer entgegen.« Adorno, Theodor W.: »Die Meisterschaft des Maestro«, in: ders. Klangfiguren, Gesammelte Schriften, Band 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1978, S. 52-67, hier S. 58.

ebenso wie der Verweis auf die »trainierten Körper« im Zusammenhang mit dem Leib/Geist-Dualismus, der in der Kulturgeschichte zugleich als Geschlechterdualismus nachvollzogen werden kann.³¹

Ligeti selbst rechtfertigte wiederum sein Schaffen vor der Kritik, indem er sich von Penderecki abgrenzte.³² So schrieb er an Harald Kaufmann, der für die Zeitschrift *Melos* einen Artikel über *Atmosphères* plante, dass er sich missverstanden fühle, wenn er unter die »Klangfarbenkomponisten« eingeordnet werde, denn anders als diese sei ihm Klangfarbe nie Selbstzweck, sondern Mittel zur Formkonstruktion. Weiter bat er Kaufmann darum, in seinem Artikel die Bedeutung der Form stärker zu betonen und teilte ihm vertraulich mit, dass er nicht mit Penderecki in einen »Topf geworfen« werden wolle.³³

Ligeti interpretierte sein Werk also gemäß den vorgegebenen Kategorien der Avantgarde: Nicht auf die im Adorno'schen Jargon »Kulinarik« verdächtige Wirkung, sondern auf die formale Konzeption, also die geistige Leistung beim Komponieren komme es ihm an. Dementsprechend formulierte Ligeti Kaufmann ge-

31 Siehe dazu z.B. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1991, S. 191.

32 Zu weiteren Texten über Ligetis *Atmosphères* siehe Heimerdinger, Julia: Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* (1954), Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und György Ligetis *Atmosphères* (1961), Berlin: epubli 2014, S. 123-178.

33 »In letzter Zeit häufen sich die Missverständnisse, ich werde immer mehr in die Reihe der »Klangfarbenkomponisten« eingeordnet. Das stört mich, denn die Erfindung neuer Klangfarben (wie auch der »Bewegung« oder »Textur-Farbe«) war für mich nie Selbstzweck, sondern nur Mittel der Formgestaltung. Könntest Du den Text ein ganz wenig noch in dieser Richtung ergänzen, nämlich dass es gerade auf den Aspekt der Formbildung ein Akzent kommt? Einige Sätze wären von grosser Nütze. (Ganz privat möchte ich Dir sagen, dass ich mich ganz entschieden abgrenzen möchte gegen die »polnische« Klangfarben-Schule – die Gemeinsamkeiten sind nur äusserlich. Ich werde aber mit Penderecki in einem [!] Topf geworfen und da fühle ich mich unwohl. Darüber darf freilich nichts im Text stehen, das ist eine ganz persönliche Ansicht von mir. Aber Du verstehst es, in welchem Sinne ich als wünschenswert sehen würde, wenn aus Deiner Interpretation klar hervorgehen würde, daß ich Klangfarben nicht »für sich komponiere«, sondern nur im Hinblick auf ihre Funktion in der Form und gerade die Konzeption neuer Formen – die eins mit ihrem Klangmaterial sind – ist mein Anliegen.)« György Ligeti an Harald Kaufmann, abgedruckt in Grünzweig, Werner/Krieger Gottfried (Hg.): Harald Kaufmann. Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, Hofheim: Wolke Verlag 1993, S. 209.

genüber die Vermutung, dass Adornos Kritik nie auf sein Œuvre abgezielt habe, sondern stets nur auf das von Penderecki.³⁴

Penderecki dagegen geriet trotz oder vielmehr aufgrund seiner Erfolge im Laufe der 1960er Jahre zunehmend in den Fokus der Kritik aus den Reihen der Neuen Musik. Diese adressierte vor allem seine geistlichen Kompositionen, die als Zeichen von Anpassung an Gesellschaft und System aufgefasst wurden. In »Cluster und Klerus, oder: Der unaufhaltsame Abstieg des Krzysztof Penderecki« polemisierte Hartmut Lück im kulturkritischen Jargon:

»Der affirmative Musikbetrieb der spätbürgerlichen Gesellschaft hat Penderecki in sich aufgesogen (so wie dieser jenen in sich), selbst ein musikpolitisch so konservativer Vertreter der Erbauungskultur wie Herbert von Karajan dirigiert neuerdings Penderecki. [...] Ist Penderecki genau der richtige Mann für den reaktionären Flügel des Klerus (auch in seiner polnischen Heimat) sowie für jene ›kulturtragende‹ Kreise des Bürgertums, denen Engagement nur als Bestätigung der eigenen Herrschaft erwünscht ist?«³⁵

In »Penderecki und das Hören erfolgreicher Musik« führte Wolfgang Martin Stroh eine ausführliche Analyse von Pendereckis *Den Opfern von Hiroshima* durch, um zu dem Schluss zu kommen, dass es sich dabei um »primitive« Musik handle, gemacht, um die Bedürfnisse der Kulturindustrie und somit den Bedürfnissen des Kulturkonsumenten zu genügen und zugleich zu reproduzieren:

»Genau diese Unmöglichkeit ist es aber, die Pendereckis Musik zum Erfolg verholfen hat. Denn sie fügt sich am bruchlosesten in jenen Zirkel von Bedürfnis und Manipulation, der den heutigen Musikbetrieb kennzeichnet: die Musik setzt (1) einen unkritischen Hörer voraus und stellt (2) diesen unkritischen Hörer her. Beide

34 »Adornos Text kann freilich als Kritik gegen ›Atmosphères‹ gelesen werden (ebenso als Kritik gegen die Penderecki-Stücke Anfang der 60er Jahre). [...] Nun aber kannte damals (bei der späteren Druckfassung) Adorno meine Stücke gar nicht, das heisst er hat sie nicht gehört, sondern nur über die Stücke hat er gehört – wie er mir persönlich gesagt hat – ob er Penderecki gehört hat, das weiss ich nicht, ich glaube die Stücke hat er gehört. Die Kritik gegen den Klangfarbenflächen-Kulinarismus war eher von Boulez inspiriert – Adorno stand damals eindeutig unter Boulez' Meinungseinfluss. Boulez kannte wohl meine Stücke (war sowohl bei der Apparitions- als auch bei der Atmosphères-Uraufführung anwesend) und hatte eine eindeutig verwerfende Meinung über meine Stücke. Adorno war über mich von Boulez informiert worden. Meine gute Beziehung zu Adorno fing erst später an, wenn ich mich recht erinnere, 1964. Damals hörte Adorno ›Atmosphères‹ vom Tonband (zum ersten Male) und war sofort der Meinung, was er gegen Klängflächen-Komposition geschrieben hat, bezieht sich aber keinesfalls auf meine Stücke.« György Ligeti an Harald Kaufmann, abgedruckt in ebd., S. 253.

35 Lück, Hartmut: »Cluster und Klerus oder: Der unaufhaltsame Abstieg des Krzysztof Penderecki«, in: Neue Musikzeitung 18 (1969), Heft 4, S. 3.

Punkte, über die zwischen Komponist und Hörer eine vollkommene Übereinstimmung besteht, da jeder des anderen Bedürfnis erfüllt, und aus denen scheinbar keinem der Beteiligten ein Vorwurf gemacht werden kann, sollen an unserem Beispiel genauer erläutert werden. Erfolg darf sicherlich auf dem Hintergrund dieses Zirkels, der gegenseitigen Bedürfniserfüllung gesehen werden.«³⁶

Tadeusz Kaczynski stellte in seiner Besprechung der Musik Pendereckis die entscheidende Frage, »kann überhaupt ein Komponist der Avantgarde ein populärer und beliebter Komponist sein, oder – anders ausgedrückt – ist Popularität nicht etwas Gegensätzliches zum Avantgardismus?«, worauf er feststellte, dass Penderecki seit seinem frühen Schaffen keine neuen Kompositionstechniken entwickelte. Sein »Auf-der-Stelle-Treten« sowie die »Verwendung traditioneller Formen (Passion, Oratorium)« sei ein eindeutiges Zeichen, dass Penderecki sich von der Avantgarde zurückgezogen habe und sehr wahrscheinlich nie auf die »Position eines Avantgardisten« zurückkehren werde.«³⁷

Adorno hingegen äußerte sich nicht zu Penderecki, brachte dafür sein gewandeltes Urteil über Ligeti in seine Kritik an der Aleatorik von John Cage ein.³⁸

Die Werturteile, die gegen die frühen Klangkompositionen vorgebracht wurden, argumentierten in erster Linie kulturkritisch, also gegen Konsum, Massengeschmack, leichte Verträglichkeit, dafür elitaristisch, indem es als Zeichen von Intellekt und somit als Auszeichnung gewertet wurde, sich von der Masse abzuheben, also Argumente, die mit dem Geniebild des 19. Jahrhunderts in Verbindung standen und darüber auch mit einem Männlichkeitsideal.

In den Debatten der Avantgarde wurden mit Geschlechterbildern durchwirkte diskursive Figuren wie die der Überlegenheit des Geistes über den Körper als Argumente aufgerufen, die die Vorherrschaft des Männlichen bekräftigen sollten. Daran änderte auch nichts, dass Patriarchat und fehlende Gleichberechtigung in den gleichen Kreisen problematisiert wurden und gerade Adorno sich für die Befreiung der unterdrückten Frau aussprach.³⁹ Männlichkeit wurde bei gleichzeitigem Problem-

36 Stroh, Wolfgang Martin: »Penderecki und das Hören erfolgreicher Musik«, in: *Melos* 37 (1970), Nr. 11, S. 452-460, hier S. 460.

37 Kaczynski, Tadeusz: »Polnische Avantgarde am Scheideweg«, in: *Melos* 35 (1968), Nr. 1, S. 13.

38 »Aber auch das von Cage lancierte Zufallsprinzip blieb so ichfremd wie sein scheinbares Gegenteil, das serielle; auch es gehört unter die Kategorie der Entlastung des geschwächten Ichs. [...] Das erklärt, nebenbei, auch die Tatsache, daß so viele serielle Komponisten reibungslos zum Zufallsprinzip übergingen. Der ebenso scharfsinnige wie wahrhaft originale und bedeutende ungarische Komponist György Ligeti hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß im Effekt die Extreme der absoluten Determination und des absoluten Zufalls zusammenfallen.« Adorno, Theodor W.: »Schwierigkeiten«, in: ders., *Impromptus*, Gesammelte Schriften, Band 17, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1982, S. 253-291, hier S. 270.

39 Ziege, Eva-Maria: Die »Kritik des ›Weiblichen‹« bei Theodor W. Adorno und die frühe Kritische Theorie, in: *Die Philosophin* 15 (2004), Heft 30, S. 129-140.

bewusstsein positiv assoziiert und als Maßstab weitergeführt, Nicht-Männlichkeit als dessen Gegenteil und mit kapitalistischen Werten negativ belegt – Denkstrukturen, die auch der Feminismus teilweise mit übernahm.⁴⁰ Wenn nicht-männlich als nicht autonom bzw. unterdrückt gedacht wird, reproduziert dies jedoch zugleich die Hierarchie, indem Männlichkeit nicht nur als Norm, sondern als Qualitätskriterium und Maßstab gilt.⁴¹ Zwar lassen sich ›männliche Qualitäten‹ auch von nicht-männlichen Komponierenden anwenden, jedoch unter anderen Voraussetzungen.⁴² Eindrucksvoll zeigt sich dies in der Beschreibung eines Festivals von Avantgarde-Komponistinnen aus den 1960er Jahren von Wolf Eberhard von Lewinski: So berichtete er, »daß die Werke von Komponistinnen weder hinsichtlich der Modernität noch der Qualität sehr weit hinter denen der männlichen Kollegen zurückstehen«. Jedoch »blieb eine Entdeckung einer Sappho der Musik auch diesmal wieder aus. Und solange kein absolutes ›Meisterwerk‹ von der Größe und Genialität etwa eines ›Sacre du printemps‹ geboten wird, dürfte eine gewisse Zurückhaltung der kritischen Beobachter, aber auch des Publikums verständlich sein«, urteilte er weiter, um jedoch solidarisch fortzufahren, dass es ungerecht sei, dass das Festival vom »glattweg negierenden Publikum« ignoriert wurde, denn: »[...] oft haben Komponistinnen sogar mehr Mut zur Dissonanz bewiesen als Musiker, und gelegentlich schufen sie Kompositionen von höherem Wert als verschiedene Auch-Avantgardisten.«⁴³

Die komplexen Diskurse sind von Denkstrukturen durchwandert, die das Geschlecht mit bestimmten Qualitäten verbinden; für Diskriminierungen werden sie dadurch abrufbar.

40 Siehe dazu auch Duford, Rochelle: »Daughters of the Enlightenment. Reconstructing Adorno on Gender and Feminist Praxis«, in: *Hypatia* 32 (2017), Heft 4, S. 784-800.

41 Dass Ambivalenzen in Abgrenzungsdiskursen eine entscheidende Rolle spielen, zu denen ebenso Solidarisierungen mit benachteiligten Personengruppen gehören können, thematisieren die Postcolonial Studies ausführlich. Siehe z.B. den Begriff des »stereotypical dualism« bei Hall, Stuart: »The West and the Rest. Discourse and Power«, in: ders./Bram Gieben (Hg.), *Formations of Modernity* (= *Understanding Modern Societies*, Book 1), Cambridge: Polity Press 1992, S. 275-331, hier S. 308ff.

42 [Lewinski, Wolf Eberhard von]: »Komponistinnen suchen Anschluß an die Avantgarde«, in: *Melos* 35 (1968), Nr. 1, S. 27f.

43 Ebd., S. 27.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: »Mahler. Eine musikalische Physiognomik«, in: ders., Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften, Band 13, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1971, S. 149-319.
- Ders.: Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften, Band 12, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1975.
- Ders.: »Die Meisterschaft des Maestro«, in: ders., Klangfiguren, Gesammelte Schriften, Band 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1978, S. 52-67.
- Ders.: »Musikalische Warenanalysen«, in: ders., Quasi una fantasia, ebd., S. 284-297.
- Ders.: »Vers une musique informelle«, in: ebd., S. 493-540.
- Ders.: »Anmerkungen zum deutschen Musikleben«, in: ders., Impromptus, Gesammelte Schriften, Band 17, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1982, S. 167-188.
- Ders.: »Schwierigkeiten«, in: ebd., S. 253-291.
- Ders./Stockhausen, Karlheinz: »Widerstand gegen die Neue Musik«, Radiodiskussion erstmals ausgestrahlt durch den WDR im Jahr 1960, https://www.youtube.com/watch?v=nD72N4_2fOM, zuletzt abgerufen am 5.11.19. Publiziert bei: Stockhausen, K.: »Der Widerstand gegen die Neue Musik«, in: Christoph von Blumröder (Hg.), Karlheinz Stockhausen. Texte zur Musik, Band 6, Köln: Dumont Buchverlag 1989, S. 458-483.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1991.
- Custodis, Michael: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945 (= Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte, Band 54), Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004.
- Ders.: Artikel »Avantgarde«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 131f.
- Danuser, Hermann: »Die ›Darmstädter Schule‹ – Faktizität und Mythos«, in: Gianmario Borio/Hermann Danuser (Hg.), Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Band 2: Geschichte, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 1997, S. 333-380.
- Duchesnau, Louise: »... music is a bit like love – you do it, but you don't talk about it«, in: Amy Bauer/Márton Kerékfy (Hg.), György Ligeti's Cultural Identities, Abingdon u.a.: Routledge 2018, S. 39-50.
- Duford, Rochelle: »Daughters of the Enlightenment: Reconstructing Adorno on Gender and Feminist Praxis«, in: Hypatia 32 (2017), Heft 4, S. 784-800.

- Grünzweig, Werner/Krieger Gottfried (Hg.): Harald Kaufmann. Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, Hofheim: Wolke Verlag 1993.
- Hall, Stuart: »The West and the Rest. Discourse and Power«, in: ders./Bram Gieben (Hg.), *Formations of Modernity (= Understanding Modern Societies, Book 1)*, Cambridge: Polity Press 1992, S. 275-331.
- Heimerdinger, Julia: Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* (1954), Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und György Ligetis *Atmosphères* (1961), Berlin: epubli 2014.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1988.
- Kaczynski, Tadeusz: »Polnische Avantgarde am Scheideweg«, in: *Melos* 35 (1968), Nr. 1, S. 13.
- [Lewinski, Wolf Eberhard von]: »Komponistinnen suchen Anschluß an die Avantgarde«, in: *Melos* 35 (1968), Nr. 1, S. 27f.
- Lück, Hartmut: »Cluster und Klerus oder: Der unaufhaltsame Abstieg des Krzysztof Penderecki«, in: *Neue Musikzeitung* 18 (1969), Heft 4, S. 3.
- Noeske, Nina: »Weiblicher Kitsch? Aspekte eines musikalischen Werturteils«, in: Susanne Rode-Breymann (Hg.), *Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattbericht aus dem Forschungszentrum Musik und Gender (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender, Band 3)*, Hannover: Wehrhahn Verlag 2015, S. 291-283.
- Rostand, Claude: »Donaueschingen ist noch immer eine Reise wert«, Übersetzung von Hilde Strobel, in: *Melos* 28 (1961), Nr. 12, S. 405-410.
- Schlipphacke, Heidi M.: »A Hidden Agenda. Gender in Selected Writings by Theodor Adorno and Max Horkheimer«, in: *Orbis Litterarum* 56 (2001), Heft 4, S. 294-313.
- Stroh, Wolfgang Martin: »Penderecki und das Hören erfolgreicher Musik«, in: *Melos* 37 (1970), Nr. 11, S. 452-460.
- Thomas, Ernst: »Klang gegen Struktur. Problematische Aspekte auf den Musiktagen 1961«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), Heft 12, S. 524f.
- Utz, Christian: »Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation«, in: Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2016, S. 35-53.
- Weiss, Stefan: »Penderecki und Ligeti: Zur Rezeption der Klangkomposition in der BRD«, in: Helmut Loos und Stefan Keym (Hg.), *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2006, S. 264-281.
- Ziege, Eva-Maria: Die »Kritik des ›Weiblichen‹« bei Theodor W. Adorno und die frühe Kritische Theorie, in: *Die Philosophin* 15 (2004), Heft 30, S. 129-140.

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

(Neue) Musik und Gender in der DDR

Annäherungen

Nina Noeske

Ob und inwieweit die realen Geschlechterverhältnisse, aber auch: Körper- und Geschlechterkonstruktionen (»Gender«) in den Neue-Musik-Diskurs Ostdeutschlands zwischen 1949 und 1989 hineinwirkten oder von diesem beeinflusst wurden, ist als Fragestellung eine Herausforderung – insbesondere, weil sich die Beteiligten hierzu selten direkt äußern bzw. äußerten, der Diskurs mithin in den Zwischen- und Hohlräumen des Gesagten gesucht und analysiert werden muss. Die hier angestellten Überlegungen sind lediglich ein erster, tastender Versuch, diesen Komplex begrifflich zu umreißen.

Im Folgenden soll zunächst das Thema »Gleichberechtigung in der DDR« skizziert werden, um dann auf die Geschlechterverhältnisse im Musikleben zu fokussieren; vorerst muss dieser Fokus ohne statistische Erhebungen auskommen. Anhand dreier Protagonistinnen des DDR-Musiklebens, die jeweils auf sehr unterschiedliche Weise für die Neue Musik der DDR stehen – kompositorisch (Ruth Zechlin), sängerisch-interpretatorisch (Roswitha Trexler) und inszenatorisch (Ruth Berghaus) – und der Generation der in den 1920er und 30er Jahren Geborenen angehören, soll ausgelotet werden, inwiefern der Faktor »Geschlecht« für das eigene Wirken und Schaffen eine Rolle spielte. Der Versuch einer Einordnung sowie einige Überlegungen zum Stellenwert des Geschlechterdiskurses innerhalb der künstlerischen Arbeit selbst runden die Ausführungen ab.

Geschlechterverhältnisse in der DDR

Mit Blick auf den Themenbereich Gender, Geschlecht und Körper war in der DDR vieles anders als im »Westen« bzw. in der Bundesrepublik: Die Gleichberechtigung von Frauen und Männern etwa galt – im Unterschied zur BRD – von Beginn an als zentrales und konsequent verfolgtes, offizielles Anliegen von Partei und Staat,¹ wo-

1 Zum 1947 gegründeten, SED-nahen Demokratischen Frauenbund Deutschland (DFD) vgl. u.a. Bouillot, Corinne: »Auferstanden aus Ruinen. Die Frauenbewegung in der DDR«, in: Bun-

bei hiermit vor allem die (wirtschaftlich relevante) Integration möglichst aller Frauen ins Erwerbsleben gemeint war; 1989 lag die Beschäftigungsquote von Frauen im Osten Deutschlands bei über 90 Prozent. Berufstätig und ökonomisch unabhängig zu sein, gehörte zum Selbstverständnis der weiblichen Bevölkerung. Dass Männer hiermit manchmal, kaum anders als im Westen, Probleme hatten, bezeugen u.a. einige Beispiele aus Literatur und Film.² Bereits 1969 zitiert der westdeutsche *Spiegel* einen Ostberliner Psychologen: »[I]mmer mehr DDR-Bürger [...] leiden unter dem Prestige- und Einkommenszuwachs ihrer Frauen. Die beruflich erfolgreichen Ehepartnerinnen provozieren bei ihren Männern Minderwertigkeitskomplexe, die [...] »zur Resignation und Lähmung des beruflichen Strebens« führen könnten.«³ Für ostdeutsche Frauen jedoch war ihre Arbeit – hierauf weisen unzählige Quellen hin – wesentlicher Teil der Identität, und von staatlicher Seite wurde dies immer wieder unterstützt und bekräftigt.⁴

Dass sich, sobald die Klassenherrschaft (d.h. der »Hauptwiderspruch«) erst einmal beseitigt wurde, auch die Unterdrückung der Frau als »Nebenwiderspruch« erledigt hat,⁵ war bereits seit dem 19. Jahrhundert Grundbestandteil der sozialistischen Idee:⁶ Nur eine kapitalistische Gesellschaft ist demnach auf die Ausbeutung ihrer weiblichen Mitglieder angewiesen. Die Emanzipation und »reale Gleichberechtigung« der Frau war, nach eigenem Selbstverständnis, als »eine der größten

deszentrale für politische Bildung, 8.9.2008, <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35279/neuanfang-im-osten?p=all> (abgerufen am 14.3.2020); grundsätzlich zum Thema Frauenbewegung in der DDR vgl. Kaminsky, Anna: Frauen in der DDR, Berlin: Ch. Links Verlag 2016.

- 2 Im Spielfilm *MEINE FRAU MACHT MUSIK* (DDR 1958, Regie: Hans Heinrich) sucht der Ehemann die Karriere seiner Frau als Schlagersängerin aus Eifersucht zu verhindern; in *BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET* (DDR 1978, Regie: Heiner Carow) kommt es zum dramatischen ehelichen Konflikt, als die Ehefrau Sonja heimlich die Facharbeiterprüfung ablegt, um zu arbeiten. Beide Ehemänner verfallen kurzfristig dem Alkohol.
- 3 [Anonym]: »DDR. Frauen. Natürliches Maß«, in: *Der Spiegel* 34 vom 18. August 1969, S. 40f., hier S. 41, <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45562638> (abgerufen am 11.3.2020).
- 4 So etwa in den jährlich am 8. März gehaltenen offiziellen Reden; vgl. Ulbricht, Walter: Frauen – Miterbauerinnen des Sozialismus. Aus Reden und Aufsätzen, Leipzig: Verlag für die Frau 1968.
- 5 Vgl. u.a. Haug, Wolfgang Fritz/Monal, Isabel: Artikel »Grundwiderspruch, Haupt-/Nebenwiderspruch«, in: Wolfgang Fritz Haug u.a. (Hg.): *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Band 5, Hamburg: Argument 2001, Sp. 1040-1050, www.inkrit.de/e_inkritpedia/e_maincode/doku.php?id=g:grundwiderspruch_haupt-_nebenwiderspruch (abgerufen am 25.3.2020). Die Autor:innen verweisen hier insbesondere auf Mao Tse-Tungs Schrift »Über den Widerspruch« von 1937, <https://www.marxists.org/deutsch/referenz/mao/1937/wider/index.htm> (abgerufen am 25.3.2020).
- 6 Vgl. u.a. Bebel, August: *Die Frau und der Sozialismus*, Zürich-Hottingen: Verlag der Volksbuchhandlung 1879.

Errungenschaften des Sozialismus«⁷ in der DDR bereits nahezu vollständig realisiert. Nur vereinzelt wurde noch nachjustiert.⁸ Allerdings – auch dies wurde in der Forschung vielfach beschrieben⁹ – kam dabei in der Regel nicht zur Sprache, dass auch in Ostdeutschland die Verantwortlichkeit für Kinderbetreuung und Haushalt fast ausschließlich den Frauen oblag, ein Anspruch, dem zahlreiche berufstätige Mütter, meist zugleich Ehefrauen, nur mühsam und unter Inkaufnahme von Kompromissen (bzw. durch Inanspruchnahme von Teilzeit-Arbeit) gerecht wurden. Zwar bot der Staat eine flächendeckende Kinderbetreuung und kam mit der Einführung eines monatlichen »Haushaltstages« sowie eines bezahlten »Babyjahres« nach der Geburt eines Kindes den Frauen entgegen; dass von Gleichberechtigung der Geschlechter jedoch nur ansatzweise die Rede sein konnte, zumal auch im Falle einer Scheidung die Kinder in der Regel bei der Mutter blieben, wird auch im Rückblick eher selten thematisiert. Die Auffassung von der »natürlichen« Rolle der Frau als Mutter war – wie fast überall – in den Köpfen fest verankert, ebenso wie die des Mannes als Entscheider und Gestalter. Heteronormativität als einzig denkbare Grundlage des Zusammenlebens wurde nicht in Frage gestellt. Erst seit den 1970er und 80er Jahren gab es diesbezüglich, etwa in Literatur, Film und den bildenden Künsten, vereinzelte kritische Stimmen.¹⁰

Die überkommenen Vorstellungen von der Natur der Geschlechter hatten Auswirkungen auf das gesellschaftliche Leben: So waren Führungs- und Schlüsselpositionen in aller Regel von Männern besetzt; die Mitglieder im Politbüro etwa, dem Machtzentrum der DDR, waren bis zum Schluss allesamt männlich.¹¹ »[A]n die Hebel von wirtschaftlicher und politischer Macht gelangte die Frau in der DDR bisher ebensowenig wie in der Bundesrepublik«, heißt es entsprechend (und nicht ohne

-
- 7 Kuhrig, Herta: Die Gleichberechtigung der Frauen in der Deutschen Demokratischen Republik (= Schriften des DDR-Komitees für Menschenrechte, Heft 5), Berlin (Ost): DDR-Komitee für Menschenrechte 1973, S. 32.
 - 8 Für das Musikleben zeigen dies etwa Dokumente der Abteilung Musik des Ministeriums für Kultur der DDR aus dem Jahr 1962, in denen es bezugnehmend auf einen expliziten »Frauenförderungsplan« um die verstärkte Aufnahme von Musikerinnen in »namhafte Orchester« geht. Vgl. Bundesarchiv (BArch), DR 1/15343, mit Dank an Andreas Lueken für diesen Fund.
 - 9 Vgl. u.a. Sudau, Christel/Martin, Biddy: »Women in the GDR«, in: New German Critique 13 (1978), Special Feminist Issue, S. 69–81.
 - 10 Heiner Carows Film COMING OUT etwa – der einzige DDR-Film mit homosexueller Thematik – hatte aufgrund seiner Brisanz einen mehrjährigen Vorlauf, bevor er am Abend des Mauerfalls (9.11.1989) seine Premiere erlebte.
 - 11 A. Kaminsky: Frauen in der DDR, S. 45. Während der gesamten DDR-Zeit schafften es zwar nur zwei Frauen in Ministerämter (ebd., S. 59), aber im Falle der Justizministerin Hilde Benjamin bereits sehr früh (1953). Erste Ministerin in der BRD war die Gesundheitsministerin Elisabeth Schwarzhaupt (seit 1961), deren Ernennung nur unter großem Widerstand durchgesetzt werden konnte.

Häme) in besagtem *Spiegel*-Artikel, mithin aus westlicher Perspektive.¹² Weiter ist von »tradierten Trägheitsfaktoren« die Rede:

»Während sich Väter – nach den ›Wunscheigenschaften‹ ihrer Söhne befragt – für ›klug‹, ›willensstark‹ und ›technisch interessiert‹ entschieden, sehnten sich Mütter vor allem nach ›warmherzigen‹, ›herzlichen‹ und ›wißbegierigen‹ Töchtern. Und beide Elternteile setzten ›technisch interessierte Mädchen‹ erst ans Ende ihres Wunschzettels«.

Zitiert wird außerdem ein Betriebsdirektor, der sich in der Ostberliner Frauenzeitschrift *Für Dich* äußerte: »Frauen haben zuwenig [sic!] Selbstbewußtsein, darum können sie nicht leiten.« Damit aber unterscheiden sich, so das Fazit des *Spiegel*, die »tiefverwurzelte[n] Vorurteile [...] kaum [...] von den Geschlechtsrollen-Klischees in der kapitalistischen Bundesrepublik.«¹³

Frauen im Musikleben der DDR – drei Beispiele: Zechlin, Berghaus, Trexler

In puncto Gleichstellung der Geschlechter gab es in der DDR nichtsdestotrotz in vielerlei Hinsicht Errungenschaften, von denen westdeutsche Frauen – deren Berufstätigkeit noch bis in die 1970er Jahre vom Placet des Ehemannes abhängig war – nur träumen konnten; in anderer Hinsicht blieben die realen Verhältnisse und das kollektive Bewusstsein jedoch hinter dem offiziell Propagierten zurück. Die geringe Präsenz von Frauen in hierarchisch höheren, sichtbaren, verantwortungsvollen Positionen machte sich auch im Musikleben bemerkbar: »Die ›Musikpäpste‹ der kleinen DDR waren bis zuletzt Männer, Vaterfiguren, Überväter.«¹⁴ Wie bereits andernorts dargelegt,¹⁵ gab es lange Zeit, bevor Ende der 1980er Jahre eine jüngere Generation von Komponistinnen in Erscheinung trat, nur eine einzige prominente Komponistin in der DDR: Ruth Zechlin (1926–2007), die seit 1969 als Professorin für Komposition an der Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler lehrte und ab 1970 eine Meisterklasse an der Akademie der Künste unterrichtete.¹⁶

12 [Anonym]: »DDR. Frauen. Natürliches Maß«, S. 41.

13 Ebd.

14 Kämpfer, Frank: »Sozialer Freiraum, ästhetische Nische: Frauen und Musik in der ehemaligen DDR«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 152 (1991), Heft 10, S. 25–28, hier S. 26. Dies gilt nicht für den pädagogischen Bereich (ebd.).

15 Noeske, Nina: »Sozialistischer Realismus als Männerphantasie? ›Gender‹ als Kategorie einer DDR-Musikgeschichte«, in: dies./Matthias Tischer (Hg.), *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR* (= *KlangZeiten*, Band 7), Köln u.a.: Böhlau Verlag 2010, S. 143–157.

16 Im Fach Dirigieren sah es – mit Romely Pfund als einziger ostdeutscher Generalmusikdirektorin (ab 1987, Neubrandenburger Philharmonie) – kaum anders aus. Auf eine ordentliche

Dies ist umso bemerkenswerter, als es in der DDR schon früh – offenbar deutlich früher als in der Bundesrepublik – Impulse gab, auf die mangelnde Präsenz von Frauen im Musikleben, insbesondere als Komponistinnen, hinzuweisen und dem entgegenzuwirken. Bereits 1954 erschien Siegfried Köhlers Artikel »Die Frau als Komponistin in Vergangenheit und Gegenwart« an prominenter Stelle, in der Zeitschrift des Komponistenverbands *Musik und Gesellschaft*. Der Autor verweist hier – im Anschluss an einen kurzen historischen Abriss – auf Komponistinnen »alle[r] Kulturnationen der Welt«¹⁷ und nennt als »Aufgabe einer zum Sozialismus vorwärtsschreitenden Menschheit«, Frauen »die Möglichkeit für eine aktiv-schöpferische Teilnahme an der kulturellen Aufwärtsentwicklung der Menschheit zu schaffen.«¹⁸ Dabei grenzt sich Köhler massiv von der westlich-bürgerlichen Musikwissenschaft ab. Der Prager Musikwissenschaftler Vladimír Hloch Roklan wiederum hielt im November 1955 in Thüringen mehrere Vorträge über Komponistinnen (laut adn-Meldung u. a. vor »Traktoristen und Werkstattarbeitern«) und stellte dabei auch Kompositionen von Sláva Vorlová vor.¹⁹ In seinem Artikel »Die schöpferische Tätigkeit der Frau in der Tonkunst« wies der Oberreferent für Musik und Volkskunst beim Rat des Bezirkes Suhl, der Musikwissenschaftler Karl-Fritz Bernhardt, Mitte der 1950er Jahre darauf hin, dass insbesondere die »bürgerliche Musikforschung [...] auch heute noch nicht bereit« sei, »auf das Problem des weiblichen Tonschaffens einzugehen«: »In der Deutschen Demokratischen Republik« hingen

»sind gegenwärtig große Bemühungen festzustellen, diese gar nicht so geringe geschichtliche Leistung der Frau als Komponistin in Bibliotheken und Archiven zu erfassen und sie lexikographisch und bibliographisch nachzuweisen. [...] Darüber hinaus sind in den Bezirken Erfurt und Suhl erfolgreiche Bemühungen zu

Professur für Musikwissenschaft (mit Lehrstuhl) wurde in 40 DDR-Jahren ebenfalls nur eine Frau berufen (Traude Ebert-Obermeier); vgl. ebd.

- 17 Genannt werden Komponistinnen aus Argentinien, Australien, England, Frankreich, Italien, den Niederlanden, Österreich, Südafrika, Nordamerika, Deutschland, Polen, Rumänien und der Sowjetunion. Vgl. Köhler, Siegfried: »Die Frau als Komponistin in Vergangenheit und Gegenwart«, in: *Musik und Gesellschaft* 4 (1954), Heft 3, S. 84–89, hier S. 88f.
- 18 Ebd., S. 89. Das am Ende des Aufsatzes angekündigte Buch mit dem gleichen Titel wie der Aufsatz ist anscheinend nie erschienen.
- 19 Wie in der Thüringischen Landeszeitung vom 23. November 1955 zu lesen ist, wies Hloch Roklan »darauf hin, daß die Aufgaben als Gattin, Hausfrau und Mutter die Frau naturgemäß auch heute noch in weit stärkerem Maße in Anspruch nehmen als den Mann, und daß eine Lösung nur durch gegenseitiges Verständnis und tatbereite Hilfe in der Ehe herbeigeführt werden kann.« BArch, DR 1/355. Ich danke Andreas Lueken für den Hinweis auf dieses und das folgende Dokument.

verzeichnen, kompositorische Frauenwerke [sic!] der Aufführungspraxis zuzuführen.«²⁰

Jedoch:

»Wir stehen vor der Tatsache, dass die Programme unserer Kulturorchester, der Opernbühne und des Balletts einen überzeugenden Beweis dafür noch nicht erbringen. Auch der Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler läßt eine Förderung der Frau in der angezeigten Richtung kaum erkennen. Die gleiche Zurückhaltung zeigt sich in der Produktion der Musikverlage. Lediglich der Rundfunk der Deutschen Demokratischen Republik demonstrierte die produktive und reproduktive Tätigkeit der Frau in der Musik und nannte als einzige Komponistin Ruth Zechlin. Wenn wir aber heute bereits feststellen können, daß seit dem Jahre 600 vor unserer Zeitrechnung immerhin schon über 2000 komponierende Frauen [...] nachgewiesen wurden, müßte doch eigentlich in der Zuführung des weiblichen Tonschaffens in die Musikpraxis schon viel mehr geschehen sein. Jedoch sind auch bei uns die Vorurteile von gestern noch lange nicht überwunden, so daß es geboten erscheint, die Frage der Gleichberechtigung der Frau endlich einmal in dieser Perspektive zu sehen.«²¹

Grundsätzlich stünden die Chancen für Teilhabegerechtigkeit seit der »Große[n] Sozialistische[n] Oktoberrevolution«, die »den künstlerischen Weg des weiblichen Geschlechts auf weite Strecken öffnete«, ²² gut:

»Tatjana Nikolajewa, Galina Ustwolskaja, Sofia Tschitscherina, Stefania Soranek, Tatjana Lewi, Sara Lewina, Nina Makarowa, Margarita Kuß, Tamara Popatenko, Elmira Nasirowa und Asja Sultanowa gingen aus den Konservatorien Leningrad, Moskau, Odessa und Baku hervor, um nur einige zu nennen, die in ihrem Beispiel die musiksöpferischen Frauen der befreundeten Nationen aufriefen. [...] Außer der bereits erwähnten Ruth Zechlin [...] treten noch Elisabeth Knauth, Ruth Wagner, Margarete Witzleb-Ihle, Marianne Meister u.a. in Erscheinung, die in ihrem Schaffen eine zunehmende Resonanz in der Hauptsache nur durch die eigene Interpretation spüren. [...] Das Problem der musiksöpferischen Frau wird aber nicht allein mit der Popularisierung des Gegenwartsschaffens gelöst. Auch die Werke der Vergangenheit sollen nach einer gründlichen Lektorierung der Aufführungspraxis zugeführt werden. Die Musikforschung der kapitalistischen Län-

20 Originalquelle bislang unklar; zitiert nach BArch, DR 1/355. Bernhardtts Artikel »Zur musiksöpferischen Emanzipation der Frau« wurde veröffentlicht in: Walter Gerstenberg/Heinrich Husmann/Harald Heckmann (Hg.), Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, Kassel u.a.: Bärenreiter 1957, S. 55-58.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 14.

der bemerkt zu dieser aus der Deutschen Demokratischen Republik gegebenen Anregung, daß dieses Vorhaben ›zu abgelegen‹ sei. [...]»²³

Laut *Berliner Zeitung* (1970) verfügte Bernhardt über »[d]ie wohl reichhaltigste Sammlung ihrer Art in der Welt [...]: In Schränken voller Noten, Manuskripte, Briefe und Fotos sowie einer großen Kartei besitzt er eine umfangreiche Biografiensammlung von 3600 Frauen, die in der Musikgeschichte aller Zeiten und Länder eine Rolle gespielt haben.«²⁴ Der Einsatz für die Emanzipation und Sichtbarkeit der Frauen im Musikleben war mithin – auch – eine strategische Waffe im Systemkonflikt des Kalten Krieges. Einem Schwerpunkt »Frauen in der Musik« widmete sich die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* allerdings erst 1988.²⁵

Vor diesem Hintergrund des Auseinanderklaffens von Wille und Wirklichkeit waren die genannten drei Persönlichkeiten – die aus so unterschiedlichen Metiers stammen, dass sie untereinander kaum vergleichbar sind – Ausnahmen. Als Choreographin, vor allem aber: Theater- und Opernregisseurin reüssierte Ruth Berghaus (1927-1996), die seit den 1970er Jahren weit über die Grenzen des eigenen Landes hinaus bekannt und gefragt war – in ihrem Fach und mit diesem Grad von Sichtbarkeit die einzige Frau weit und breit. Im Bereich Gesang wiederum standen die musikalischen Aufstiegschancen für Frauen, wie so oft, grundsätzlich besser: So machte sich die 1936 in Leipzig geborene Roswitha Trexler, die sich als Sängerin nicht nur für die Musik Hanns Eislers, sondern auch für die aktuelle Neue Musik in- und außerhalb ihres Landes einsetzte, ebenfalls auch jenseits der DDR einen Namen. Trexler gehörte, wie Zechlin und Berghaus, zum international gefragten, vielbeschäftigten Reisekader; im Westen wurde sie als »sozialistische

23 Ebd., S. 14f. – Bernhardt setzte sich mehrfach für Komponistinnen ein, so u.a. auch in seinem kurzen Artikel »Die Frau als Komponistin«, in: Neues Deutschland vom 4. Januar 1958, S. 10, in dem er außerdem auf die Komponistinnen Nina Lattian (Rumänien), Alexandra Nikolajewna Pachmutowa (Sowjetunion) und Mun Gen Ok (Korea) hinwies: »Es sollte auch ein Anliegen der deutschen Arbeiterklasse sein, die musiksöpferischen Potenzen der Frau zu fördern und stärker in unserer sozialistischen Volkskultur wirken zu lassen.« <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19580104-0-10-0-0> (abgerufen am 13.3.2020). 1964 nannte Bernhardt zudem Grażyna Bacewicz, Irene Garztecka, Jadwiga Szajna-Lewandowska, Irina Pfeifer (Polen); Vítězslava Kaprálová, Sláva Vorlová, Jitka Snížková, Jana Obrovská, Dagmar Šárová (ČSSR); Erzsébet Szőnyi (Ungarn); Hilda Jerea, Mansi Barberis, Nina Cassian, Myriam Marbe, Felicia Donceanu (Rumänien); Philippine Schick, Ilse Fromm-Michaels, Margarete von Mikusch (BRD); Grete von Zieritz (Österreich). Vgl. Bernhardt, Karl-Fritz: »Musik – von Frauen geschrieben«, in: *Musik und Gesellschaft* 14 (1964), Heft 9, S. 552f.

24 *Berliner Zeitung* vom 25. Juli 1970, [http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-\(abgerufen am 13.3.2020\)](http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-(abgerufen%20am%2013.3.2020)). Leider war diese Sammlung bislang nicht ausfindig zu machen.

25 *Musik und Gesellschaft* 38 (1988), Heft 3, S. 113-137.

Nachtigall« oder als »Cathy Berberian der DDR« bezeichnet.²⁶ Im Falle Trexlers und Berghaus' boten sich in den späteren DDR-Jahren gar mehr internationale als nationale Auftritts- bzw. Inszenierungsmöglichkeiten.

Zu den Geschlechterverhältnissen, zum Stand der Emanzipation oder zu den eigenen beruflichen und gesellschaftlichen Chancen als Frau in der DDR befragt, fiel (und fällt) die Antwort der weitaus meisten Künstlerinnen der hier in Frage stehenden Generation – nicht nur im Falle der drei Genannten – ähnlich aus:²⁷ Laut Zechlin (1979) etwa sei das »Frauenproblem [...] in der DDR weitgehend gelöst. Wer und was aufgeführt wird, ist keine Frage der Emanzipation, sondern allein der Qualität.« Als Frau erfahre sie »weder eine Benachteiligung noch eine Bevorzugung.«²⁸ Allerdings: »Ich habe bei meinen Studenten und Studentinnen – und ich habe zu meiner Freude viele Studentinnen – leider immer wieder die Erfahrung machen müssen, daß die Mädchen an einem ganz bestimmten Punkt versagen. Sie sind in Gehörbildung sehr gut, sie lösen die vorgegebenen Aufgaben der Harmonielehre und des Kontrapunkts genau und sorgfältig; wenn sie das Gelernte jedoch in eine eigene musikalische Aussage bringen sollen, wird es problematisch.« Sie selbst habe »die Fähigkeit zum Kombinieren von meinem Vater geerbt [...]. Diese Form des Denkens, die ich so ausgeprägt noch bei keiner Frau finden konnte, halte ich für eine maskuline Begabung. Wohl aus diesem Grund gibt es auch so wenig berühmte Mathematikerinnen, vielleicht gibt es da eine gewisse Parallele.«²⁹ 1988 konstatierte Zechlin: »Ich denke, ich bin der lebendige Beweis dafür, daß man als Frau in unserem Lande alles tun kann – vorausgesetzt, daß man mit größter Verantwortung, mit Phantasie und Kühnheit sowie mit echtem handwerklichen Können unverwechselbare und persönliche neue Musik schreibt.«³⁰

26 Polaczek, Dietmar: »Eine sozialistische Nachtigall. Roswitha Trexler aus Leipzig gastierte zum erstenmal in der Bundesrepublik«, in: Süddeutsche Zeitung vom 9. November 1972; S. N.: »Die Cathy Berberian der DDR. Roswitha Trexler singt heute im Konzert ›Musik des XX. Jahrhunderts‹«, Bremen 29.4.1977, Quelle unklar (vgl. Akademie der Künste Berlin [AdK], W 1309-02, Konzerte der Saison 1977/78).

27 Vgl. hierzu auch N. Noeske: »Sozialistischer Realismus als Männerphantasie?«, S. 145-147.

28 Gespräch mit Ruth Zechlin, in: Stürzbecher, Ursula: *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche*, Hildesheim: Gerstenberg 1979, S. 152.

29 Ebd., S. 154. In seinem kurzen Beitrag von 1964 wies hingegen Karl-Fritz Bernhardt Zweifel an der »intellektuelle[n] Veranlagung der Frau auf dem Gebiete der Komposition« als »reaktionär« zurück. So müsse »in allen musikalischen Bereichen [...] der Legende von der natürlichen Unfähigkeit der Frau zur Kunst des Komponierens entgegengetreten werden. [...] Auf Grund exakter psychologischer Messungen gibt es keine Unterschiede in der intellektuellen Veranlagung zwischen Mann und Frau. Es sind also gesellschaftliche Ursachen, die zu untersuchen sind«. K.-F. Bernhardt, »Musik – von Frauen geschrieben«, S. 552. Vgl. auch S. Köhler: »Die Frau als Komponistin«, S. 84.

30 Zechlin, Ruth: »Qualität der Werke zählt«, in: *Musik und Gesellschaft* 38 (1988), Heft 3, S. 116f., hier S. 117.

In einem Zeitzeugeninterview (2019)³¹ betont auch Roswitha Trexler, explizit nach diesem Thema gefragt, dass die Geschlechterverhältnisse in der DDR für sie »kein Thema« waren: »Ich wüsste nicht, dass ich benachteiligt worden wäre.« Ähnlich wie Ruth Zechlin konstatiert sie, (umgekehrt) vom Interviewer auf die Errungenschaften des sozialistischen Staates hinsichtlich weiblicher Emanzipation hingewiesen: »Was ich erreicht habe, habe ich wirklich nur mir zu verdanken« – hier allerdings mit der Ergänzung: »und Fritz Hennenberg«. Die Themen »Gleichberechtigung«, »Feminismus« oder »Geschlechterverhältnisse« kommen in den Selbstzeugnissen der Sängerin nicht vor.³²

Auch Ruth Berghaus antwortete, 1994 danach gefragt, »wie man damals darauf reagiert hat, dass [...] eine junge Frau Regisseurin werden möchte«, knapp: »[I]ch hab' das nie empfunden, und dann hab' ich das auch nie zu einem Problem gemacht. – [Interviewerin] Heißt das, dass es kein Problem war? – [Berghaus] Es war für mich keins.«³³

Während Zechlin aus verschiedenen Gründen – nicht zuletzt, weil sie selbst einem männlich dominierten Netzwerk angehörte – die strukturelle Benachteiligung von Frauen in ihrem Metier nicht anspricht, liegt Trexler sicherlich nicht falsch: Die Chancen für eine Karriere als begabte und, wie die Kritiker nicht müde wurden hervorzuheben, gutaussiehende Sängerin mit charakteristischer (Sopran-)Stimme, die sich für ein bestimmtes, im Falle Hanns Eislers und Paul Dessaus in der DDR gleichsam kanonisiertes Repertoire sowie für die Neue Musik des eigenen Landes einsetzte, standen um 1970 sicherlich gut – umso mehr, als sich ihr Ehemann, der Musikwissenschaftler Fritz Hennenberg, mit dem sie seit 1969 verheiratet war, von Beginn an um ihre Karriere kümmerte: Nicht nur begleitete er sie regelmäßig am Klavier und baute mit ihr in ausführlichen gemeinsamen Proben ein spezifisches Repertoire auf, nicht nur organisierte er Auftritte, stellte ihre Programme zusammen und vermittelte ihr eine bestimmte (gestische) Art des Interpretierens, sondern er fungierte auch als Ghostwriter für mehrere Texte, die in den 1970er Jahren unter Trexlers Namen erschienen.³⁴ Trexlers steiler Aufstieg als Sän-

31 Lueken, Andreas: Gespräch mit Roswitha Trexler, Leipzig, 30. März 2019, 20:33–21:33, Aufzeichnung des Gesprächs in Privatbesitz.

32 Diese Einschätzung beruht auf der Durchsicht des entsprechenden Bestands AdK u.a. Hanns-Eisler-Archiv, Paul-Heinz-Dittrich-Archiv, Heiner-Müller-Archiv; aber auch in den in Trexlers Namen veröffentlichten Texten sowie in den beiden Fernsehportraits (VERSUCHE ÜBER ROSWITHA, Fernsehen der DDR, Erstsending 28. März 1982; ICH WILL SINGEND SAGEN, WIE ICH DIE WELT SEHE, WDR III, Erstsending 23. September 1986) ist von diesen Themen nicht die Rede.

33 Sendung ANFÄNGE – EIN REGIEKURS BEI RUTH BERGHAUS (SFB 1994, Regie: Ulrike Gropp), <https://www.youtube.com/watch?v=gxLwBdwoXto> (6:39–7:20; abgerufen am 19.3.2020).

34 Hierauf weist Fritz Hennenberg in seinem bislang unveröffentlichten, unkommentierten »Arbeitsprotokoll« hin. Es gibt bislang keinen Anlass, daran zu zweifeln, gleichwohl lässt sich ei-

gerin ist vor allem privaten Netzwerken, zu denen neben der Freundin Stephanie Eisler, der Witwe Hanns Eislers, die kompositorische Avantgarde in der DDR (u.a. Friedrich Schenker, Paul-Heinz Dittrich, Lothar Voigtländer, Reiner Bredemeyer) zählte, zu verdanken; doch auch durch Staat und Partei wurde sie gefördert (Schallplattenaufnahmen, Preise, eine Fernsehdokumentation, Reisemöglichkeiten etc.). Zudem verzichtete die Sängerin auf Kinder.³⁵ Dass eigener Nachwuchs von ihr als Karrierehindernis wahrgenommen wurde, ist mit Blick auf das oben dargelegte, offizielle Selbstverständnis der DDR bemerkenswert.

Doch nicht nur Roswitha Trexler, auch Ruth Zechlin war fast 20 Jahre lang, von 1952 bis 1971, mit einem in der DDR prominenten Musiker bzw. Musikwissenschaftler, dem Pianisten Dieter Zechlin, verheiratet; zweifellos profitierten die Eheleute gegenseitig von ihren jeweiligen Netzwerken. Dies gilt ebenfalls für Ruth Berghaus, seit 1954 Ehefrau des in der DDR neben Eisler wohl berühmtesten Komponisten, die sämtliche Musiktheaterwerke ihres Mannes – zumeist mit großem Erfolg – inszenierte.³⁶ Durch den gut 30 Jahre älteren Paul Dessau hatte Berghaus Zugang zu einflussreichen (Künstler-)Persönlichkeiten; gemeinsam öffnete das Ehepaar sein Zeuthener Haus nicht nur für (relativ) junge Komponisten wie Friedrich Goldmann, Friedrich Schenker, Jörg Herchet, Paul-Heinz Dittrich oder Reiner Bredemeyer, sondern auch für die ausländische musikalische Avantgarde – zu Gast waren etwa Luigi Nono und Hans Werner Henze. Außerdem gehörten Schriftsteller wie Heiner Müller und Karl Mickel zum Freundeskreis des Paares.

›Emanzipation‹ und ›Feminismus‹

Dass Emanzipation und Gleichberechtigung der Frau jahrzehntelang offizieller Staatsauftrag waren, machte sie vielen Bürgerinnen und Bürgern, die ihrem Staat distanziert gegenüberstanden, suspekt; Begrifflichkeit und Konzept waren von dieser Seite gewissermaßen bereits vereinnahmt. Hinzu kommt möglicherweise, in den Worten Angelika Richters, »dass Frauenrechte nicht von Frauen selbst erkämpft, sondern von Männern im Staatsapparat und in der Partei definiert

ne derartige Aussage aus externer Perspektive schwerlich verifizieren. Ein Schriftenverzeichnis (Auswahl) findet sich in Hennenberg, Fritz: *Gesang und Gesichter. Roswitha Trexler in Begegnungen mit Musikern und Musik*, Berlin: Henschel Verlag 1990, S. 171f.

35 Vgl. hierzu auch den Brief von Roswitha Trexler an Stephanie Eisler, 24. Juli 1975, AdK, Hanns-Eisler-Archiv, Sammlung Stephanie Eisler 190.

36 Vgl. hierzu Noeske, Nina/Tischer, Matthias (Hg.): *Ruth Berghaus und Paul Dessau: Komponieren – choreographieren – inszenieren* (= *KlangZeiten*, Band 14), Köln u.a.: Böhlau Verlag 2018.

und unter bestimmten ideologischen Zielsetzungen implementiert wurden.«³⁷ Auch der westliche Feminismus erschien aus dieser Perspektive als Ideologie und »Bevormundung«³⁸, zumal die Geschlechterdebatte, wie viele andere westdeutsche Diskurse, »[v]on unserer Lebensrealität«, so Kaminsky, »unendlich weit entfernt« war: »In unserem Leben gab es ohnehin schon zu viele Ismen und Dogmen.«³⁹ Zum einen also suchten sich kritische Künstler:innen und Intellektuelle durch die Distanzierung von jenen Ideen möglicherweise einen autonomen Raum zu bewahren, auf den offizielle Instanzen keinen Zugriff haben – wohl auch mit dem Selbstverständnis, bei diesem Thema keine staatliche Nachhilfe zu benötigen. Dies impliziert, dass »geschlechtsspezifische Ausgrenzungen [...] oft nicht als Auswirkungen patriarchaler Hegemonie, sondern staatlicher Repression« identifiziert wurden.⁴⁰ (Kaminsky: »Für mich und viele andere waren nicht ›die Männer‹ die Feinde. Es war der Staat und die Frauen und Männer, die ihn repräsentierten, der uns bedrohte und einengte – und Männer waren dabei im besten Fall Verbündete.«⁴¹) Zum anderen waren die Mechanismen der Benachteiligung von Frauen zu subtil, um sie ohne weiteres erkennen oder benennen zu können; wie erwähnt, blieben etwa die Vorstellungen von männlicher und weiblicher »Natur« auch in der DDR anscheinend oft unhinterfragt.

Dass Frauen in den Arbeitsmarkt weitgehend integriert waren, führte zudem – so kann spekuliert werden – zu einer gewissen Scheu, ungeachtet dessen noch bestehende Ungleichheiten, falls sie als solche wahrgenommen wurden, explizit zu benennen und anzuprangern. Die Gefahr, unter den für Frauen vergleichsweise attraktiven Bedingungen der DDR als »undankbar« (oder gar »hysterisch«) wahrgenommen zu werden, bestand allemal. Öffentliche Kritik an den bestehenden Geschlechterverhältnissen konnte als unbefugte, gleichsam private Übernahme einer genuin staatlichen Aufgabe gelten. Frank Kämpfer stellt 1991 fest, dass die erfolgreiche Integration von Frauen ins Musikleben mit einer »nur geringe[n] Ausprägung an geschlechtsspezifischer Selbstverständigung« und einem »fast völligen historischen Bewußtseinsdefizit« einhergehe: »Solche Dimension fehlt auffällig allen punktuellen Versuchen, sich der Problematik anzunähern – beispielsweise in der Ostberliner Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* und im Kultursender *Radio DDR II*, die beide weibliche Musikleistungen in den 1980er Jahren zunehmend immerhin faktisch registrierten.«⁴²

37 Richter, Angelika: Das Gesetz der Szene. Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 36.

38 Ebd., S. 54.

39 Kaminsky, Anna: »Wir DDR-Frauen«, in: Emma (März/April 2018), S. 76f., hier S. 76.

40 A. Richter: Das Gesetz der Szene, S. 372.

41 A. Kaminsky: »Wir DDR-Frauen«, S. 76.

42 F. Kämpfer: »Sozialer Freiraum, ästhetische Nische«, S. 27.

Einen Sonderfall stellen privilegierte bzw. prominente Frauen wie die drei genannten dar: Hier greift wohl der (oft beschriebene) Effekt, als erfolgreiche Frau nicht auf das eigene Geschlecht verwiesen oder gar reduziert werden zu wollen, weil dies – wie häufig zu Recht angenommen wird – in den Augen des Publikums die eigenen Verdienste, mithin: den eigenen Wert schmälert. (Ruth Zechlin: »Es wäre mir suspekt, als ›weiblicher‹ Komponist zu schreiben, als ›weiblicher‹ Komponist Verantwortungen zu übernehmen und kulturpolitisch zu arbeiten.«⁴³) Hinzu kommt, dass Zechlin, Berghaus und Trexler, wie viele andere in ähnlich exponierter Position und wie ihre männlichen Kollegen, auf Anerkennung und Unterstützung der Männer ihres Umfelds angewiesen waren; die (Selbst-)Positionierung als ›Emanze‹ wäre dem abträglich gewesen. »Als Überlebensform gab es für die DDR-Musikerin kaum eine Alternative zur Kooperation mit dem männlichen Geschlecht.«⁴⁴ In diesen Fällen hätte der Einsatz für den Feminismus – so unterschiedlich die biographischen und intellektuellen Voraussetzungen jeweils waren – der eigenen Karriere eher geschadet.

Wiederum einen anderen Hintergrund hat es, wenn die damals 23-jährige Ellen Hünigen, die an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Komposition studierte und kurz darauf in die Meisterklasse von Friedrich Goldmann aufgenommen wurde, 1988 keinerlei Benachteiligung aufgrund ihres Geschlechts mehr ausmachen konnte und zudem, anders als Zechlin, jeglichen Biologismen im Bereich der Komposition eine Absage erteilte: »Künstlerisch-ästhetische Spezifika resultieren gegebenenfalls aus der Individualgeschichte, die natürlich mit tradierten Verhaltens- und Denkmustern gekoppelt sein kann. Eine geschlechtsspezifische Teilung sowohl des Empfindungsaufbaus als auch des Erkenntnisprozesses in weibliche und männliche Aspekte scheint mir bloße Gedankenkonstruktion zu sein.«⁴⁵ Tatsächlich hatte Hünigen als junge Frau wohl bis dato auch keine Benachteiligung erfahren; Kämpfer konstatierte 1991 gar eine weibliche Dominanz beim ostdeutschen »Komponistennachwuchs«.⁴⁶

Dass ein gewisses Unbehagen an den bestehenden Geschlechterverhältnissen in der DDR dennoch bestand, zeigen u.a. die 1977 veröffentlichten Protokolle *Guten Morgen, du Schöne* von Maxie Wander, doch auch die Bücher von Christa Wolf oder Irmtraud Morgner⁴⁷ thematisieren immer wieder Fragen weiblicher Emanzipati-

43 R. Zechlin: »Qualität der Werke zählt«, S. 116.

44 F. Kämpfer: »Sozialer Freiraum, ästhetische Nische«, S. 26.

45 Hünigen, Ellen: »Wege der Selbsterprobung«, in: Musik und Gesellschaft 38 (1988), Heft 3, S. 120.

46 F. Kämpfer: »Sozialer Freiraum, ästhetische Nische«, S. 26.

47 1984 äußerte sich Morgner in einem Interview: »Bei uns [in der DDR, N. N.] herrscht geradezu eine Berührungsangst vor dem Wort Feminismus. Das halte ich für unsinnig.« Zitiert nach Schmitz-Köster, Dorothee: *Trobadora und Cassandra und ... Weibliches Schreiben in der DDR*, Köln: Pahl-Rugenstein Verlag 1989, S. 24.

on. In mehreren DEFA-Filmen seit den 1970er Jahren kamen strukturelle Benachteiligungen von Frauen im- oder explizit zur Sprache.⁴⁸ Auch im Musiktheater der DDR – etwa bei Paul Dessau, Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker oder Siegfried Matthus – stehen Frauencharaktere häufig für eine wie auch immer geartete Utopie und nehmen damit eine Schlüsselstellung ein.⁴⁹ Sigrid Neef etwa wies darauf hin, dass bereits in Dessaus Oper *Die Verurteilung des Lukullus* zu Beginn der 1950er Jahre Frauenfiguren geschaffen (und gestaltet) wurden, die stets für den Einzelfall, nicht aber für ein »abstraktes Prinzip« stehen.⁵⁰ Damit aber bieten sich diese als Anti-Helden – wie bei Shakespeare die Narren – zur Identifikation an.⁵¹ Immer wieder ist auch in den (Opern-)Inszenierungen Berghaus' – etwa in den Wagner-Inszenierungen – zu beobachten, dass die Frauenfiguren eine herausgehobene Position einnehmen.

Doch auch wenn Schenker in seiner *Missa Nigra* (1978) den Atomkrieg als Dystopie durchspielt und, etwa durch den »Preußischen Marsch«, soldatische Tugenden aufs Korn nimmt, so lässt sich dies – auch – als implizite Auseinandersetzung mit genuin »männlichen« Werten deuten. (Männliches) »Heldentum« wird u.a. auch durch Bredemeyers *Bagatellen für B.* (1970) persifliert, in denen gleichsam der »heroische« Beethoven dekonstruiert wird.⁵²

Fazit?

Zwar waren die Protagonisten des Gesamtkomplexes Neue Musik in der DDR im Bereich der Komposition, aber auch der Interpretation – abgesehen vom Gesang – bis auf wenige Ausnahmen fast ausschließlich Männer, doch im musikalischen Diskurs nimmt »Neue Musik« eine Gegenposition zum männlich konnotierten (positiv-

48 Siehe Anmerkung 2; weitere Filme sind LEBEN ZU ZWEIT (DDR 1967, Regie: Hermann Zschoche) sowie DER DRITTE (DDR 1971, Regie: Egon Günther).

49 Vgl. hierzu Neef, Sigrid: »Alles was ist, ist um seiner selbst willen da.« Zum Bild der Frau in Dessaus Opern«, in: Musik und Gesellschaft 39 (1989), Heft 6, S. 291-296, hier S. 291; Kaiser, Antje: »Leben oder Sterben ›Hand in Hand‹. Musikalische Frauencharaktere in Friedrich Schenkers ›Bettina‹«, in: Musik und Gesellschaft 38 (1988), Heft 3, S. 135-137; N. Noeske: »Sozialistischer Realismus als Männerphantasie«, S. 154-156.

50 S. Neef: »Alles was ist, ist um seiner selbst willen da«, S. 293.

51 Ebd.

52 Ausführlich hierzu Noeske, Nina: Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR (= KlangZeiten, Band 3), Köln u.a.: Böhlau 2007, S. 147-167; dies.: »Beethoven 1970: Männlichkeitsinszenierungen als politische Strategie in Ost und West«, in: Marion Gerards/Martin Loeser/Katrin Losleben (Hg.), Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Band 8), München: Allitera Verlag 2013, S. 73-88.

heldenhaften, optimistisch-zukunftsgewissen) Sozialistischen Realismus ein.⁵³ Die Sprache, mit der Neue Musik insbesondere im Schrifttum der 1950er und 1960er Jahre seitens der linientreuen Musikwissenschaft und -kritik charakterisiert und teilweise massiv kritisiert wurde, zeugt davon, dass Neue Musik aus offizieller Sicht eher ›unmännlich‹ konnotiert war. Mit Blick auf die »atonale Musik« etwa konstatiert Ernst Hermann Meyer in seiner programmatischen Schrift *Musik im Zeitgeschehen* (1952), um ein Beispiel von vielen herauszugreifen, dass diese »neurotisch, hysterisch, destruktiv« sei.⁵⁴ Damit unterscheidet sich die Kritik an Neuer Musik kaum von jener im ›Westen‹.

Ein Fazit zur eingangs formulierten Fragestellung lässt sich kaum ziehen. Gerade für (prominente) Künstler:innen und Intellektuelle, die sich gegenüber Staat und Partei zumindest in Teilen distanzieren,⁵⁵ war die Emanzipation der Frau aus den genannten Gründen häufig kein Thema. Was hingegen von Seiten der Kunst staatlicher Bevormundung entgegengehalten wurde, war, und hier treffen sich Eisler, Dessau, Berghaus, Trexler, Hennenberg, Bredemeyer und viele andere, insbesondere ›gestische Genauigkeit‹ im Sinne Bertolt Brechts.⁵⁶ Dies *konnte*, mehr oder weniger unausgesprochen und in den unterschiedlichen Genres, einen emanzipatorischen Impuls beinhalten: Verwiesen sei etwa auf die Interpretation Trexlers von Eislers *Zeitungsausschnitten* op. 111 – insbesondere auf die beiden kapitalismuskritischen Heiratsannoncen sowie auf das Lied »Mariechen«.⁵⁷

So müssen am Ende viele Fragen offen bleiben. Möglicherweise ist das aber nicht die schlechteste Voraussetzung für eine erneute, intensive Beschäftigung mit

53 Vgl. auch N. Noeske: »Sozialistischer Realismus als Männerphantasie«, S. 149–153; dies.: »Beethoven 1970«, S. 80–86.

54 Meyer, Ernst Hermann: *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin: Bruno Henschel und Sohn 1952, S. 153 (Hervorhebung von N. N.).

55 Dies trifft auf Ruth Berghaus (als Nationalpreisträgerin und bekennende Kommunistin bis zum Schluss loyal zum eigenen Staat, aber skeptisch gegenüber dessen kunstfeindlichen Auswüchsen) und Roswitha Trexler (die ihre Privilegien nach bisherigem Kenntnisstand eher pragmatisch nutzte), weniger aber auf Ruth Zechlin zu.

56 Zu Brechts Theorie des Gestischen vgl. u.a. Tischer, Matthias: »Musik im Zeichen Bertolt Brechts. Versuch über das Gestische in der Musik«, in: ders. (Hg.), *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates* (= *Musicologica Berolinensia*, Band 13), Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2005, S. 76–92; Hennenberg, Fritz: Dessau, Brecht. *Musikalische Arbeiten*, Berlin: Henschel Verlag 1963. In der DDR wird von kritischen Künstler:innen und Intellektuellen immer wieder auf das Gestische rekurriert, das stets mit einer politisch-gesellschaftlichen ›Haltung‹ einhergeht.

57 Vgl. u.a. die Radio-DDR-Musik-Klub-Sendung vom 23. November 1972, in der Trexler ihre Art der Interpretation der *Zeitungsausschnitte* darlegt und vorführt; AdK, AVM-31, 12283/1-4; Trexler, Roswitha: »Vorschläge, Eisler zu singen«, in: *Musik und Gesellschaft* 28 (1978), Heft 4, S. 215–218.

Musik und Musikleben der DDR und, allgemeiner noch, Osteuropas, die – insbesondere auf dem Gebiet der Neuen Musik – zumindest bis dato nach wie vor eher eine Randposition im Bewusstsein der Musikhistoriographie des 20. Jahrhunderts einnehmen.

Literatur

- [Anonym]: DDR. Frauen. Natürliches Maß, in: Der Spiegel 34 (18.8.1969), S. 40f., hier S. 41, <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45562638> (abgerufen am 11.3.2020).
- Bebel, August: Die Frau und der Sozialismus, Zürich-Hottingen: Verlag der Volksbuchhandlung 1879.
- Bernhardt, Karl-Fritz: »Zur musiksöpferischen Emanzipation der Frau«, in: Walter Gerstenberg/Heinrich Husmann/Harald Heckmann (Hg.), Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, Kassel u.a.: Bärenreiter 1957, S. 55-58.
- Ders.: »Die Frau als Komponistin«, in: Neues Deutschland vom 4. Januar 1958, S. 10, : <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?url=SNP2532889X-> (abgerufen am 13.3.2020).
- Ders.: »Musik – von Frauen geschrieben«, in: Musik und Gesellschaft 14 (1964), Heft 9, S. 552f.
- Bouillot, Corinne: »Auferstanden aus Ruinen. Die Frauenbewegung in der DDR«, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 8.9.2008, <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35279/neuanfang-im-osten?p=all> (abgerufen am 14.3.2020).
- Haug, Wolfgang Fritz/Monal, Isabel: Artikel »Grundwiderspruch, Haupt-/Nebenwiderspruch«, in: Wolfgang Fritz Haug u.a. (Hg.), Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Band 5, Hamburg: Argument 2001, Sp. 1040-1050, www.inkrit.de/e_inkritpedia/e_maincode/doku.php?id=g:grundwiderspruch_haupt-_nebenwiderspruch (abgerufen am 25.3.2020).
- Hennenberg, Fritz: Dessau, Brecht. Musikalische Arbeiten, Berlin: Henschel Verlag 1963.
- Ders.: Gesang und Gesichter. Roswitha Trexler in Begegnungen mit Musikern und Musik, Berlin: Henschel Verlag 1990.
- Hünigen, Ellen: »Wege der Selbsterprobung«, in: Musik und Gesellschaft 38 (1988), Heft 3, S. 120.
- Kämpfer, Frank: »Sozialer Freiraum, ästhetische Nische: Frauen und Musik in der ehemaligen DDR«, in: Neue Zeitschrift für Musik 152 (1991), Heft 10, S. 25-28.

- Kaiser, Antje: »Leben oder Sterben ›Hand in Hand‹. Musikalische Frauencharaktere in Friedrich Schenkers ›Bettina‹«, in: Musik und Gesellschaft 38 (1988), Heft 3, S. 135-137.
- Kaminsky, Anna: Frauen in der DDR, Berlin: Ch. Links Verlag 2016.
- Dies.: »Wir DDR-Frauen«, in: Emma (März/April 2018), S. 76f.
- Köhler, Siegfried: »Die Frau als Komponistin in Vergangenheit und Gegenwart«, in: Musik und Gesellschaft 4 (1954), Heft 3, S. 84-89
- Kuhrig, Herta: Die Gleichberechtigung der Frauen in der Deutschen Demokratischen Republik (= Schriften des DDR-Komitees für Menschenrechte, Heft 5), Berlin (Ost): DDR-Komitee für Menschenrechte 1973.
- Mao Tse-Tung: »Über den Widerspruch«, <https://www.marxists.org/deutsch/referenz/mao/1937/wider/index.htm> (abgerufen am 25.3.2020).
- Meyer, Ernst Hermann: Musik im Zeitgeschehen, Berlin: Bruno Henschel und Sohn 1952
- Neef, Sigrid: »›Alles was ist, ist um seiner selbst willen da.‹ Zum Bild der Frau in Dessaus Opern«, in: Musik und Gesellschaft 39 (1989), Heft 6, S. 291-296.
- Noeske, Nina: Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR (= KlangZeiten, Band 3), Köln u. a.: Böhlau 2007
- Dies.: »Sozialistischer Realismus als Männerphantasie? ›Gender‹ als Kategorie einer DDR-Musikgeschichte«, in: dies./Matthias Tischer (Hg.), Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR (= KlangZeiten, Band 7), Köln u. a.: Böhlau Verlag 2010, S. 143-157.
- Dies.: »Beethoven 1970: Männlichkeitsinszenierungen als politische Strategie in Ost und West«, in: Marion Gerards/Martin Loeser/Katrin Losleben (Hg.), Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Band 8), München: Allitera Verlag 2013, S. 73-88.
- Dies./Tischer, Matthias (Hg.): Ruth Berghaus und Paul Dessau: Komponieren – choreographieren – inszenieren (= KlangZeiten, Band 14), Köln u. a.: Böhlau Verlag 2018.
- Polaczek, Dietmar: »Eine sozialistische Nachtigall. Roswitha Trexler aus Leipzig gastierte zum erstenmal in der Bundesrepublik«, in: Süddeutsche Zeitung vom 9. November 1972.
- Richter, Angelika: Das Gesetz der Szene. Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR, Bielefeld: transcript Verlag 2019.
- Schmitz-Köster, Dorothee: Trobadora und Kassandra und ... Weibliches Schreiben in der DDR, Köln: Pahl-Rugenstein Verlag 1989.
- Stürzbecher, Ursula: Komponisten in der DDR. 17 Gespräche, Hildesheim: Gers-tenberg 1979.
- Sudau, Christel/Martin, Biddy: »Women in the GDR«, in: New German Critique 13 (1978), Special Feminist Issue, S. 69-81.

Tischer, Matthias: »Musik im Zeichen Bertolt Brechts. Versuch über das Gestische in der Musik«, in: ders. (Hg.), Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates (= Musicologica Berolinensia, Band 13), Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2005, S. 76-92.

Trexler, Roswitha: »Vorschläge, Eisler zu singen«, in: Musik und Gesellschaft 28 (1978), Heft 4, S. 215-218.

Ulbricht, Walter: Frauen – Miterbauerinnen des Sozialismus. Aus Reden und Aufsätzen, Leipzig: Verlag für die Frau 1968.

Zechlin, Ruth: »Qualität der Werke zählt«, in: Musik und Gesellschaft 38 (1988), S. 116f.

Archiv

Akademie der Künste Berlin:

W 1309-02, Konzerte der Saison 1977/78.

Hanns-Eisler-Archiv, Paul-Heinz-Dittrich-Archiv, Heiner-Müller-Archiv u.a.

Bundesarchiv:

DR 1/15343 und DR 1/355.

Zeitzeugengespräch

Lueken, Andreas: Gespräch mit Roswitha Trexler, Leipzig, 30. März 2019 (Privatbesitz, unveröffentlicht).

Radio

Musikklub vom 23. November 1972, Radio DDR (AdK, AVM-31, 12283/1-4).

Fernsehen

VERSUCHE ÜBER ROSWITHA. ROSWITHA TREXLER UND DIE NEUE MUSIK (Fernsehen der DDR 1981, Erstsendung 28.3.1982).

ICH WILL SINGEND SAGEN, WIE ICH DIE WELT SEHE. PORTRÄT VON ROSWITHA TREXLER (DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Regie: Gitta Nickel; WDR III: Erstsendung 23. September 1986).

ANFÄNGE – EIN REGIEKURS BEI RUTH BERGHAUS (SFB 1994, Regie: Ulrike Gropp),
<https://www.youtube.com/watch?v=gxLwBdwoXto> (6:39-7:20; abgerufen am
19.3.2020).

Film

MEINE FRAU MACHT MUSIK (DDR 1958, Regie: Hans Heinrich).
BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET (DDR 1978, Regie: Heiner Carow).
COMING OUT (DDR 1989, Regie: Heiner Carow).

Mikros für Sirenen: Von Cathy Berberian zu den Heroines of Sound

Zur Hör- und Sichtbarkeit von Künstlerinnen elektronischer Musik

Janina Klassen

Der überwältigende Zulauf des #MeToo-Hashtags, die engagierten kontroversen Debatten rund um die unterschiedliche mediale Präsentation und die divergierenden Prämierungen von Künstlerinnen und Künstlern, eingeklinkt in seit langem erhobene gewerkschaftsgestützte Forderungen nach gleicher Bezahlung für Frauen und Männer auf arbeitsrechtlicher Ebene, sowie die breite Auseinandersetzung um eine soziale Work-Life-Balance in Partnerschaften aus gendergeleiteter Perspektive haben in den letzten Jahren ganz erheblich dazu beigetragen, dass der Anteil von Frauen an der Gestaltung des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens mehr ins Blickfeld gerückt ist. Längst wurden unabhängig voneinander in den diversen Kunstszenen an vielen Stellen Initiativen angestoßen, um die Beteiligung von Frauen daran in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen. Inwieweit sie sich durchsetzen, ist im Moment nicht abzusehen. Mein Beitrag bietet zwei Blickrichtungen, nämlich auf ein Fallbeispiel, überwiegend aus einer musikästhetischen Innenperspektive, und auf die derzeitige kulturelle, ökonomische und soziale Genderdiskussion von Künstlerinnen des elektronischen Sounds. Der erste Abschnitt gilt Cathy Berberians Beteiligung an Lucianos Berios Komposition *Thema (Omaggio a Joyce)*, der zweite aktuellen Netzwerken. Gemeinsame Leitfragen sind dabei: Warum waren Künstlerinnen unsichtbar und durch welche Strategien werden sie sichtbar?

I. Die anonyme Stimme

Die Aufzeichnung von Cathy Berberians englischsprachigem Vortrag der Einleitung des elften Kapitels »Sirens« aus James Joyces Roman *Ulysses* bildet das Aus-

gangsmaterial für Berios mehrkanaliges Tonbandstück *Thema (Omaggio a Joyce)*.¹ Eine außerordentliche ästhetische Attraktion besteht darin, dass Berio mit dem Material komponiert, vor dessen Sinnlichkeit sich Odysseus im homerischen Epos massiv schützt: dem Klang der Stimme. Bei dem hier gewählten Emissionsmedium Tonband beziehungsweise Radio verkehrt sich die mythologische Wahrnehmungssituation. Zu sehen gibt es nichts, alles geht durch das Ohr. Entstanden ist das Stück 1958 im Mailänder Studio di fonologia musicale des italienischen Rundfunks (Radiotelevisione Italiana/RAI) im Rahmen des Radioprojekts *Omaggio a Joyce*, das sich der kunstvollen Lautgestaltung von Joyces Sprache widmet.² Die Komposition war indes der RAI zu gewagt, um ausgestrahlt zu werden.³ Sie wurde im selben Jahr in Neapel vor Publikum erstaufgeführt. Hannah Bosma, die Berberians Rolle analysiert, würdigt das Stück als eines der ersten »tape composition for female voice«.⁴ Es ist längst zum kanonisierten »Klassiker« der Neuen Musik aufgestiegen. Allerdings blieb Berberians Anteil daran für die Öffentlichkeit undeutlich. Dem Vorwurf eines »subsequent downplaying of her role«⁵ schließt sich Arman Schwartz an, der – wie Bosma – eine Neubewertung Berberians⁶ vornimmt.

-
- 1 Die italienische Schreibweise »Tema« existiert parallel zur heute gebräuchlichen: »Thema«.
 - 2 *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico* (1958, Dauer: ca. 42 Minuten); für beteiligte Personen und sonstige Daten zur Komposition vgl. www.luciano-oberio.org/node/2336 (abgerufen am 4.8.2019).
 - 3 »[E]lle n'a pas été diffusée par la Radio de Milan. L'expérience était trop audacieuse pour l'époque«, so Umberto Eco, zitiert nach: Stoianova, Ivanka: Luciano Berio. *Chemins en musique*. La Revue Musicale, Triple Numéro 375-376-377, Paris: Éditions Richard-Masse 1985, S. 156.
 - 4 Bosma, Hannah M.: *The Electronic Cry. Voice and Gender in Electroacoustic Music*, Dissertation University of Amsterdam 2013, S. 122, https://pure.uva.nl/ws/files/211213/130696_thesis.pdf (abgerufen am 9.4.2020). Vgl. auch dies.: »Cathy Berberian as a *HEROINE OF SOUND*«, in: Sabine Sanio/Bettina Wackernagel (Hg.), *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in elektronischer Musik*, Hofheim: Wolke Verlag 2019, S. 118-129, hier S. 120.
 - 5 Schwartz, Arman: »The Absent Diva: Notes Toward a Life of Cathy Berberian«, in: Karen Henson (Hg.), *Technology and the Diva. Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, S. 124-135, hier S. 125.
 - 6 Wichtige Stationen der Neubewertung sind die Biographie von Marie Christine Vila: Cathy Berberian. *Cant'attrice*, Paris: Fayard 2003; die Dissertation von Meehan, Kate: *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Colaborator, Composer and Creator*, Saint Louis 2011, htt

Mehrere Faktoren wirken bei der verstellten Sicht auf die Künstlerin zusammen. Im ästhetischen Diskurs älterer Rezeptionszeugnisse gilt immer noch eine hierarchische Abstufung zwischen Komposition und Ausführung, wie im 19. Jahrhundert. Sie wird durch das Machtgefälle der Genderdisposition zwischen männlichem Produzenten und weiblicher Performerin zusätzlich verstärkt, unabhängig davon, ob Berberian im Einverständnis mit großen Teilen der sie umgebenden Mehrheitsgesellschaft die Unterstützung künstlerischer Pläne ihres Ehemanns Berio als selbstverständlich ansah oder nicht. Im Falle von Bruno Madernas anonymer Verwendung ihrer elektronischen Stimme in seiner Oper *Hyperion* hat sie sich allerdings explizit dagegen verwahrt.⁷ Berios eigener Kommentar sowie mehrere darauf aufbauende Analysen lassen zudem eine Auseinandersetzung mit dem nach 1950 aufbrechenden, strukturell orientierten Verständnis davon, was musikalisches Material definiert, erkennen.⁸ Belastbare theoretische Konzepte für Berios Verfahren, mit Sprachklang elektronisch zu komponieren, waren nicht formuliert. Und feministische Forschungsansätze, die eine spezifische Sicht auf die Mitwirkung

ps://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1238&context=etd (abgerufen am 23.8.2019); Karantonis, Pamela u.a. (Hg.): Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality, Farnham u.a.: Ashgate 2014; das Konzertsymposium »For Cathy Berberian. Stimmperformance um 1960«, Leitung: Marion Saxer, Goethe Universität Frankfurt a.M. und Internationale Ensemble Modern Akademie 2015; De Benedictis, Angela Ida/Scaldeferri, Nicola: Tema e vari[e]azioni: Cathy Berberian, o Una voce come prisma, in: Anna Cestelli Guidi/Francesca Rachele Oppedisano (Hg.), Il corpo della voce: Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos. Catalogo della mostra tenutasi al Palazzo delle esposizioni di Roma dal 9 aprile al 30 giugno 2019, Rom: Palazzo delle esposizioni 2019, S. 210-229.

- 7 »So che hai usato una parte di questo nastro per la tua opera ma da nessuna parte risultava che la voce registrata fosse la mia«, Berberian an Maderna, undatiert, in: K. Meehan, Not Just a Pretty Voice, S. 47, Anmerkung 57. (»Ich weiß, dass Du in Deinem Stück dieses Band [gemeint ist die Interpolation von *Dimensioni II. Invenzione su una voce in Hyperion*, J. K.] verwendet hast, ohne irgendwo zu erwähnen, dass es sich bei der Aufnahme um meine Stimme handelt.« Übersetzung J. K.)
- 8 Vgl. Borio, Gianmario: »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, in: ders./Ulrich Mosch (Hg.), Ästhetik und Komposition. Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 20), Mainz: Schott 1994, S. 108-118. Die Auseinandersetzung dreht sich hauptsächlich um Theodor W. Adornos Materialbegriff.

von Frauen an Konzepten elektronischer Musik hätten beleuchten können, beginnen sich gerade erst zu entwickeln. Darüber hinaus wird die Anonymisierung Berberians dadurch verstärkt, dass ein Teil der Schallplatteneinspielungen von *Thema* ihren Namen weglässt. Hier eine schlichte Opfererzählung zu bedienen, greift zu kurz.

Von dem Stück existieren zwei unterschiedliche Fassungen. Die erste kam 1958 auf Langspielplatte beim Label Turnabout Vox (Turnabout TV 34177) heraus, unter dem Titel *Thema (Omaggio a Joyce)* und mit dem Hinweis: »Voice of Cathy Berberian«. ⁹ Sie enthält den von Berio als »Ouverture« bezeichneten Joyce-Vortrag Berberians als Einleitungs- und seine Komposition als Hauptteil. Die Dauer beträgt etwa 8:00 Minuten. ¹⁰ Eine kürzere Version, ohne Ouvertüre und ohne Hinweis auf Berberian, erschien unter dem Titel *Omaggio a Joyce* und mit einer Dauer von etwa 6:20 Minuten in den 1960er Jahren in verschiedenen Auflagen bei Philips ¹¹ und weiteren Labels, teils neueren technischen Möglichkeiten entsprechend in Stereo- oder Quadrophonieausgabe. Diese zweite Version ist, so kann vermutet werden, aus dem 42:02 Minuten dauernden Pool des Gesamtprojekts *Omaggio a Joyce* extrahiert, an dem Berio gemeinsam mit Umberto Eco 1958 gearbeitet hat. Dort sind Ouvertüre und Hauptteil an unterschiedlichen Stellen platziert. Die Materialien wurden erst im Jahr 2000 veröffentlicht. ¹² Berio hat anlässlich einer 1998 als »Remaster« auf Compact Disc erschienenen Digitalisierung des Stücks nur die erste Version autorisiert. ¹³

In den 1950er Jahren war für Komponisten wie Berio die Nutzung des elektronischen Studios der RAI zum experimentellen Komponieren nicht selbstverständlich. (Von Komponistinnen erst gar nicht zu reden.) Vielmehr wurde sie in Mailand gleichsam erkaufte über den Umweg einer Klangkulissenproduktion für die italie-

-
- 9 Vgl. die Angaben der Verkaufsanzeige und auf dem Cover, <https://www.discogs.com/Luciano-Berio-Jacob-Druckman-Ilhan-Mimaroglu-Electronic-Music-III/release/8468609> (abgerufen am 4.8.2019).
 - 10 Die Zeitangaben weichen aufgrund der verschiedenen Umsetzungsformate des Masterbands und der je nach Fabrikat differierenden Laufzeituhren geringfügig ab.
 - 11 Noller, Joachim: »Luciano Berio«, Discographie, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Komponisten der Gegenwart*, München: edition text + kritik 1992ff., www.nachschlage.net/search/document?id=17000000043&type=text%2fhtml&template=%2fpublikationen%2fkdg%2fdocument.jsp, Stand: 1.6.2008 (abgerufen am 19.11.2019).
 - 12 Rizzardi, Veniero/De Benedictis, Angela Ida (Hg.): *Nuova musica alla radio. Esperienze allo studio di fonologia della RAI di Milano 1954-1959* (= Documenti sonori e studi, Band 1), mit Audio-CD, Rom: RAI Libri 2000.
 - 13 Compact Disc (BMG 09026-68302-2). Siehe zur Geschichte der Einspielungen und Berios Autorisierung H. M. Bosma: *The Electronic Cry*, S. 122f.

nische Hörspielvariante »Radiodramma«.¹⁴ Berio hat parallel zu Kompositionen, die zur Neuen Musik gezählt werden, bis 1975 immer wieder auch an der Produktion von Hörspielen mitgewirkt, wie Angela Ida De Benedictis zeigt.¹⁵ So bestehen inhaltliche, durch Übernahmen beziehungsweise Zitate manifeste Verbindungen zwischen den Hörspielen *La bella del bosco* und *La fanciulla di neve*, beide von 1958, und Berios *Folk Songs* von 1974.¹⁶ Davon grenzt sich das im selben Jahr entstandene *Thema (Omaggio a Joyce)* dezidiert ab. Die Komposition ist kein radiophones Hörspiel, sondern ein im Studio produziertes eigenständiges Stück. Das wird besonders anschaulich im Vergleich mit Radiolesungen wie der ersten vollständigen, 29-stündigen, vom irischen Sender Raidió Teilifís Éiríann (RTÉ) 1982 ausgestrahlten, oder der 24-stündigen Hörspielversion von Joyces *Ulysses*¹⁷ des Südwestrundfunk (SWR2) von 2012. Deren »klangliche Orchestrierung«¹⁸ reicht über die Artikulation der Wörter hinaus und nutzt radiospezifische Möglichkeiten, um die beim Lesen imaginierten Szenen mittels dramatisierender Rollenverteilung, diverser Geräuschkulissen und konkretisierten Musiksplittern akustisch zu bebildern.

Berios Interesse gilt stattdessen der Möglichkeit, direkt mit medial fixiertem Klangmaterial zu komponieren, das ausschließlich aus Sprache generiert ist. Insofern ist die Lesung, die die onomatopoetischen Bestandteile von Joyces Dichtung in Szene setzt, der wichtigste Schritt. Ihre Fixierung auf Tonband macht die erklungene vokale Klangvielfalt für weitere Bearbeitungen verfügbar. Doch werden die akustischen Ereignisse nicht im Sinne einer *Musique concrète* aus ihrem Kontext isoliert, um sie als gleichsam autonomisiertes Material für eine freie Komposition zu verwenden. Vielmehr bindet sich Berio explizit an die bei Joyce angelegten Vorgaben und transformiert sie mittels elektroakustischer Manipulationen in musikspezifische Formulierungen. Im Roman wird eine lineare Verknüpfung von Stimmen sowie eine durch Motive aus Buchstabenfolgen und Wörtern sich entwickelnde Sinnschicht in einer in der Zeit sich entfaltenden Vielstimmigkeit konstru-

14 De Benedictis, Angela Ida: »Radiokunst und »Radiodramma« in Italien (mit Beispielen von Berio und Maderna)«, in: Ute Holl (Hg.), *Radiophonic Cultures*, Band 1, Heidelberg, Berlin: Kehr Verlag 2018, S. 21-37, hier S. 25.

15 Ebd., S. 36f.

16 Ebd., S. 30ff. und 36.

17 Vgl. die Lesung des »Sirenen«-Kapitels im RTÉ, 16. Juni 1982, <https://www.youtube.com/watch?v=0aTnq7NwCCc> (abgerufen am 4.8.2019). Dabei werden Hörspieltechniken wie Rollenverteilung, Musikeinspielungen, Geräuschkulissen genutzt. Die in der Übersetzung von Hans Wollschläger produzierte 24-stündige Fassung des SWR2 wurde am 16. Juni 2012 ausgestrahlt. Sie liegt als Hörbuch vor. Joyce, James: *Ulysses*, Hörspiel, 23 CDs und Booklet, Hörspielbearbeitung, Musik und Regie: Klaus Buhler, hg. vom Südwestrundfunk SWR2 und Deutschlandfunk, München: Der Hörverlag 2012; hier CD 11.

18 Senn, Fritz: »Ulysses«: ungelesen, gelesen, gehört – und unerhört«, in: *Ulysses*, Hörspiel, Booklet, S. 5-27, hier S. 11.

iert. Berio macht daraus eine »Fuga per canonem«¹⁹, indem er die in der Ouvertüre exponierte Stimme multipliziert und kontrapunktisch übereinanderschichtet. Um ein größeres Repertoire an Kompositionsmaterial zu erhalten, zerlegt er die Sprachprosa elektronisch in Einzelteile, färbt und bearbeitet sie durch diverse Aktionen wie Filtrieren, Segmentieren, Sequenzieren, Dehnen und Verhallen und setzt diese transformierten Signale nach eigener Systematik neu zusammen. Außerdem werden weitere Textelemente aus Lesungen des Kapiteleingangs in Französisch durch eine Frauen- und eine Männerstimme sowie auf Italienisch durch zwei Männer- und eine Frauenstimme hinzugemischt.²⁰ Töne und Rauschen gelten als gleichrangig.²¹

Joyces Einleitung wird in eine »polyphone Textur [...], die nichts anderes als ihre eigene Struktur bedeuten will«²², gewandelt. Berio zielt darauf ab, »die Lesung des Textes von Joyce in ein Feld von Möglichkeiten zu entfalten, die der Text selber anspricht«.²³ Das heißt er verortet sich als aktiver Interpret, der die spezifische ästhetische Erfahrung in einem anderen Medium kreativ artikuliert. Eco, der am gesamten RAI-Projekt, das sich mit Joyces exzeptioneller onomatopoetischer Fantasie als ästhetischem Spiel befasst, beteiligt ist, arbeitet in der 1962 erschienenen Theorie der *Opera aperta* diese aktive Konstruktionsleistung der Kunstkonsumierenden heraus. Sie resultiert aus einer »fundamentalen Ambiguität der künstlerischen Botschaft«.²⁴ Offen ist ein Kunstwerk, weil seine Lesarten grundsätzlich unabgeschlossen sind. Allerdings lernen Berio und Eco Joyces Roman zunächst auf

19 Berio, Luciano: »Musik und Dichtung – eine Erfahrung«, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 2, Mainz: Schott 1959, S. 36–45, hier S. 39.

20 Vgl. die Abbildung von Berios Schemata zur Engführung der Stimmeinsätze (Beispiel a) und zur klanglichen Kontrapunktik der drei Sprachen (Beispiel b) in: I. Stoianova: Luciano Berio, S. 152. Eco berichtet, er selbst habe mit Marise Flach [in Stoianova irrtümlich »Flash«] die französische und weitere Freunde die italienische Version gelesen; ebd., S. 150. Nach der Berio-Homepage waren es Furio Colombo, Ruggero De Daninos und Nicoletta Rizzi, www.lucianoberio.org/node/2336 (abgerufen am 23.8.2019).

21 Vgl. zur Aufbereitung des Materials und zu Form und Satzstruktur Dreßen, Nobert: Sprache und Musik bei Luciano Berio. Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 124), Regensburg: Bosse 1986, S. 38–59; Agostino Di Scipio fokussiert in seiner Analyse besonders die Transformation der sprachlichen Form und Semantik in Kompositionsmaterial, vgl. Di Scipio, Agostino: »D'Une Expérience en écoute de *phoné* et *logos*. Texte, son structure dans *Thema (Omaggio a Joyce)* de Luciano Berio«, in: Revue DEMéter (August 2005), www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyse/discipio.pdf (abgerufen am 19.11.2019).

22 L. Berio: Musik und Dichtung, S. 41.

23 Ebd., S. 43.

24 Eco, Umberto: *Opera aperta*. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee (= Portico. Critica e saggi, Band 38), Mailand: Valentino Bompiani 1962; zitierte Ausgabe: Das offene Kunstwerk, Übersetzung von Günter Memmert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1977, S. 11.

Italienisch kennen.²⁵ Ausgespart bleibt im Diskurs die Bedeutung der medialen Vermittlung durch den spezifischen Charakter von Berberians originalsprachigem Vortrag.

Die Performerin Berberian agiert keineswegs als neutrales Medium, das die Sprache bloß zum Klingen bringt. Vielmehr ist sie selber eine aktive *Ulysses*-Interpreтин mit individuellen referentiellen und emotiven Erfahrungen sowie eigenen künstlerischen Überzeugungen. Das alles geht in ihren vokal höchst kunstvoll gestalteten Vortrag ein. Eco berichtet, wie wundervoll Berberian mit Lauten und Rhythmen gespielt habe.²⁶ Die Tonbandaufzeichnung evoziert zwei Effekte. Mit Mikrophon aufgenommene Sprache ermöglicht extreme Intimität und geht durch die Lautsprecherwiedergabe sozusagen direkt ins Ohr. Als ein vom Körper getrenntes und unabhängig von der Anwesenheit der Performerin jederzeit reproduzierbares erhält das Schalldokument einen eigenen Objektstatus. Die durch den technischen Filter geformte individuelle Stimme wird damit ein Stück weit abstrahiert. Das Objekthafte des Tondokuments spielt in Berios Konzept eine wichtige Rolle, weil der Lautcharakter und die rhythmische Struktur der Konsonanten der »Sirenen«-Einleitung das Kompositionsmaterial bilden sollen und nicht die Textsemantik, so zumindest die Absicht. Gleichwohl verschwindet die Performerin nicht hinter der Aufzeichnung, auch wenn sie unsichtbar bleibt. Henri Pousseur erinnert sich, dass »man die Stimme Cathys sehr gut«²⁷ erkannte. Aus heutiger Sicht beinhaltet die Stimme »jenseits von Sprache und Gesang ihre eigene Melodik, Klanglichkeit und Geräuschhaftigkeit«²⁸, wie Margarethe Maierhofer-Lischka zusammenfasst. Die spezifische Klanglichkeit ist Teil der Materialität von Berberians Stimme, die Berio offensichtlich getriggert hat. In seinen Kommentaren zur Komposition wird diese sinnliche Komponente indes nicht reflektiert.

Die Erfahrung mit der Produktion von *Thema (Omaggio a Joyce)* inspiriert Berberian, eigene experimentelle Formate zu entwickeln, indem sie in ihren Performances Musik verschiedener Sparten und Stile mischt, wie in den 1967 auf Schall-

25 Di Scipio: »D'Une Expérience en écoute de *phoné* et *logos*«, S. 3.

26 »Cathy lisait ›Les Sirènes‹ en anglais, en faisant jouer les onomatopées et tous le rythmes de façon admirable«, in: I. Stoianova: Luciano Berio, S. 150.

27 Pousseur, Henri: »Erinnerungen an Luciano Berio«, in: Tobias Hünemann/Christoph von Blumröder (Hg.), *Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950*. Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tutschka, Wien: Verlag Der Apfel 2011, S. 1-11, hier S. 4.

28 Maierhofer-Lischka, Margarethe: »(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater. Chaya Czernowins *Prima ... ins Innere* als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma«, in: Anne-May Krüger/Leo Dick (Hg.), *Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*, Bülbingen: Pfau 2019, S. 121-137, hier S. 121.

platte erschienenen *Beatles Arias*.²⁹ Außerdem wird die theatrale Inszenierung ihrer Stimme, für die eine Reihe von Stücken entsteht³⁰, bei Liveauftritten durch gestische Elemente und Kostümierungen erweitert. In ihrer eigenen Komposition *Stripsody* spielt sie kunstvoll mit der Phonologie von Comicsprache und (Film-)Geräuschen. Das Stück, das 1966 in einem Pro Musica Konzert in Bremen uraufgeführt wurde³¹, ist eine Collage aus Soundeffekten, Musikzitat und Onomatopoesie, angereichert mit kleinen szenischen Handlungselementen. Heinz-Klaus Metzger skizziert es in seiner Rezension als »musikalisch wirksame Montage aus jenem akustischen Neureich, das [...] in den Comic strips sich entfaltet hat«, und lobt es als »Beispiel für eine sinnvolle technische Beziehung von Gesang und Mimik.«³²

Obwohl mehrere Komponisten der damaligen Avantgarde begeistert von Berberian sind, wehren sie die Vorstellung, sie könnte gleichwertig zu ihnen gehören, strikt ab. Konkurrenzneid und Herabsetzung kennzeichnen etwa Berios Befürchtung, »this singer with her little amusing piece ... gets all the attention.«³³ Berberian reagiert zwiespältig. Einerseits versteht sie sich als seriös arbeitende Künstlerin, die weiß, dass sie Neuland betritt, schwankt aber andererseits, ob sie sich überhaupt als Komponistin bezeichnen solle. Schließlich findet sie es selber befremdlich, dass »a sheer ›pop‹ piece like *Stripsody* can overshadow such a strong, important work like *Sequenza*«. ³⁴ Der zeitgenössische musiktheoretische Diskurs widmet sich ohnehin ausschließlich der als besonders hoch bewerteten »ersten« Kunstmusik. Daneben bleiben alle anderen, mit Unterhaltung und Kommerz in Verbindung gebrachten, Musiken unberücksichtigt.

Heute, knapp 60 Jahre später, sind Genres- und Gattungsgrenzen, ästhetische ›high‹- und ›low‹-Distinktionen längst aufgeweicht. Körperdiskurse und Performancekunst ergänzen die Erforschungsaktivitäten.³⁵ Die seit dem sogenannten ›Performative turn‹ neu definierte Bewertung des Akts des Hervorbringens ermöglicht, einen theoretischen Rahmen zu ziehen. So gilt aus dieser Perspektive etwa

29 Die Arrangements in historisch unterschiedlichen Stilen entstehen in Zusammenarbeit mit Louis Andriessen.

30 Vgl. die Auflistung in K. Meehan: Not Just a Pretty Voice, S. 279-281.

31 Im Kontext von John Cages *Aria with Fontana Mix* sowie den Erstaufführungen von Berios *Sequenza III* und Henri Pousseurs *Phonèmes pour Cathy*.

32 Metzger, Heinz-Klaus: »Die Bremer Tage ›Pro Musica 1966‹«, in: Die Weltwoche vom 20. Mai 1966, S. 29, zitiert nach K. Meehan: Not Just a Pretty Voice, S. 194, Anmerkung 57.

33 Berio im Gespräch mit Silvana Ottieri, in: K. Meehan: Not Just a Pretty Voice, S. 197f. Vgl. zur Rezeption von *Stripsody* die Zusammenfassung ebd., S. 193-200.

34 Berberian an Leonard Stein, Februar 1967, zitiert nach: K. Meehan: Not Just a Pretty Voice, S. 196.

35 Vgl. den zusammenfassenden Beitrag von Brüstle, Christa: »Musik, Körper, Technik und gender«, in: S. Sanio/B. Wackernagel, *Heroines of Sound*, S. 106-111.

als Materialität von Stimme und Klang allgemein – um nur einen Faktor herauszuheben – die »sinnliche Erscheinung und Wirkung von Objekten, Phänomenen oder Prozessen im Moment ihrer Wahrnehmung und Erfahrung«,³⁶ und die ist keineswegs neutral. Mit der Frauen- und Genderforschung werden auch die Machtstrukturen freigelegt, durch die der Frauenanteil an der Musikgeschichte unerzählt geblieben ist. Cathy Berberian stand zwar zu Lebzeiten im Rampenlicht, doch erlebte sie ihre kreative Position als vereinzelt und isoliert. Die »[h]idden Alliances«³⁷, die versteckten Verknüpfungen, die sie mit anderen Künstlerinnen verband oder doch hätte verbinden können, werden erst heute transparent.

II. Netzwerke

Unter dem Titel *Hidden Alliances* beginnt Elisabeth Schimana seit 1998 »neue Fäden« in die Geschichte der elektronischen Musik beziehungsweise Kunst »einzuwoben«, indem sie gezielt nach ihren künstlerischen »Ahninnen« sucht.³⁸ Schimana gründet 2005 in privater Initiative das von ihr geleitete Institut für Medienarchäologie (IMA). Es bietet Networking, Workshops, Konzerte und analoge Veranstaltungen. Ein Schwerpunkt liegt auf »Ausgrabungen von Produktionen von Frauen im Bereich der elektronischen Kunst und deren Sichtbarmachung für eine breitere Öffentlichkeit«, um »Impulse zur internationalen Vernetzung mit Künstlerinnen und Institutionen«³⁹ zu geben. In der Reihe »IMAfiction« sind inzwischen zehn audiovisuelle Künstlerinnen-Porträts in individuellen Präsentationsformaten erschienen.

Einem ähnlichen Impuls folgt die amerikanische Komponistin, Musikerin und Musikforscherin Tara Rodgers (aka Analog Tara). Sie stellte ab 2000 die bis 2005 verfügbare Website *PinkNoise.com* (danach weitergeführt auf Facebook), ein Forum für weibliche DJs, Komponistinnen elektronischer Musik und Soundartistinnen, ins Netz,⁴⁰ um deren Werke und Aktivitäten bekannt zu machen und die Kommunikation untereinander sowie mit Interessierten voran zu bringen. »Pink«, so assoziiert Rodgers, dient als gesellschaftliche Chiffre für das weibliche Anderssein, »Noise« als Metapher für Chaos wie für kreative Verstörung, während »pink noise«

-
- 36 Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 36.
 - 37 Schimana, Elisabeth: »Individuum und Kollektiv«, in: S. Sanio/B. Wackernagel, *Heroines of Sound*, S. 30–37, hier S. 35.
 - 38 Ebd.; eine gleichnamige Ausstellung fand 2018 auf der ARS Electronica in Linz statt. Vgl. auch die Einzelporträts der dort präsentierten Künstlerinnen und die Begleitbeiträge, in: Schimana, Elisabeth (Hg.), *Hidden Alliances. Versteckt verbunden*, Berlin: Hatje Crantz 2019.
 - 39 Vgl. <https://ima.or.at/category/ima/about/> (abgerufen am 4.8.2019).
 - 40 Tara Rodgers, www.analogtara.net/wp/projects/ (abgerufen am 4.8.2019).

(rosa Rauschen) in der Audiotechnik das Ergebnis einer subtraktiven Klangsynthese bezeichnet, bei der in jeder Oktavlage eine gleiche Schallintensität wahrgenommen wird, weshalb rosa Rauschen bei Lautsprechertests zum Einsatz kommt.⁴¹ Fasziniert und angetrieben durch die Riot Grrrls in den 1990er Jahren, deren Aktivitäten Rodgers inzwischen dokumentiert hat⁴², soll mit dem Forum die Selbstaktivität von Künstlerinnen gestärkt werden. Ein weiteres Netzwerk für Künstler*innen und Transgenderpersonen bieten seit 2014 die schwedischen Konstmusiksystrar (Art Music Sisters).⁴³ Selbst in Darmstadt hat sich etwas getan. Dort hat eine Gruppe von Künstler*innen und Forscher*innen die Gender Relations in New Music (GRiNM) ins Leben gerufen. GRiNM arbeiten unter anderem auch mit Studierenden an Hochschulen zusammen. Einige der Aktivistinnen, wie Arnbjörg Maria Danielsen, sind an der Gründung beider Netzwerke beteiligt. Die hier vorgestellten Initiativen gehen von Künstler*innen aus, die sich im Umfeld von Clubmusik, DJing, Multimediakonzepten, experimenteller elektronischer Musik und Neue Musik-Avantgarde bewegen.

Das seit 2014 jährlich stattfindende Festival Heroines of Sound verankert in seinem Konzept das Ziel, »weibliche Akteure in der Musik (wieder) zu entdecken [...], die öffentliche Präsenz ihrer Musik zu steigern« und dem »Publikum die Möglichkeit [zu geben], Verbindungen zwischen den frühen Heldinnen und den Komponistinnen aktueller zeitgenössischer Musik und elektronischer Performance zu entdecken.«⁴⁴ Auf diese Weise lassen sich anhand von Aufführungen, Filmen, Audio Soundbars (im Foyer befindlichen Hörstationen, an denen wie in einer Bar rund um die Konzerte herum aus einer Liste Stücke zum individuellen Genuss angeboten werden) und Panelauftritten aus unterschiedlichen historischen Kontexten sinnlich erfahrbare Traditionslinien (re-)konstruieren, die aus der kulturellen Praxis heraus Ansätze einer spezifischen Musikgeschichtsschreibung ermöglichen. Dokumentationen in verschiedenen Medien (Film, Text) sowie Vernetzungen mit

41 Rodgers, Tara: *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*, Durham u.a.: Duke University Press 2010, S. 19.

42 »The Tara Rodgers Pink Noise Riot Grrrl collection features music and writings produced by or collected by Tara Rodgers related to her personal practice (including critics, articles, and audio recordings), role in academia (essays, syllabi, event flyers), works at Pinknoise.com, and interest in the feminist electronic music scene (collection of magazines and zines, audio recordings)«, http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/mss_456/index.html (abgerufen am 28.8.2019).

43 Vgl. <http://konstmusiksystrar.se/manifestet/> (abgerufen am 4.8.2019).

44 Heroines of Sound Festival 2019, <https://www.heroines-of-sound.com/about/> (abgerufen am 4.8.2019).

anderen Initiativen dienen der »Nachhaltigkeit«⁴⁵, um das flüchtige Konzerterlebnis als Wissensspeicher nutzen zu können.⁴⁶

Ohne die Dokumentation von Aufführungen und die Archivierung von Materialien kann keine gendergeleitete Forschung stattfinden. Eine umfassende Plattform zur Musikvermittlung und Genderforschung bietet das groß angelegte, von Beatrix Borchard ins Leben gerufene und seit 2005 über die Hochschule für Musik und Theater Hamburg ins Netz gestellte Projekt »Musik und Gender im Internet« (MUGI).⁴⁷ Die Informationsbasis bilden ein Lexikon, in dem Komponistinnen, Interpretinnen, Mäzeninnen und weitere, an der Ermöglichung und Verbreitung von Künstlerinnen, ihren Werken und Aktivitäten beteiligte Menschen mit Artikeln gewürdigt werden, sowie verschiedene Materialsammlungen. Die Präsentationsformen sind textbasiert, mit vertiefenden Hyperlinks, teils aber auch multimedial aufbereitet, was besonders bei Dokumentationen von Musiktheaterprojekten, neuen Performancesücken und Klangkunst sehr attraktiv ist. Ein Stab von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern erstellt und überprüft die eingepflegten Informationen. Als Projekt, das offen ist für weitere Informationen, hat Leah Branstetter ihre 2019 aufgelegte digitale Dissertation mit einer Anthologie von Frauen im frühen Rock and Roll konzipiert.⁴⁸

In der unter »Elektronika« zusammenfassbaren Neuen Musik und den Genres postdigitaler Computermusik⁴⁹ ist das Desiderat einer Dokumentation von Akteurinnen und ihren Kunstproduktionen besonders eklatant. Dass an der bislang noch kaum umfänglich geschriebenen Geschichte der elektronischen Musik Komponistinnen und Producerinnen von Beginn an beteiligt waren, kann, wer will, auch in wissenschaftlichen Nachschlagewerken nachlesen.⁵⁰ Diesen Forschungslücken (unter mehreren anderen Anliegen) widmen sich seit längerem einzelne, oft privat begonnene Initiativen: so das von Lina Džuverović und Anne Hilde Neset 2001

45 Ebd.

46 Sanio, Sabine/Wackernagel, Bettina: »Einleitung. Heroines of Sound«, in: dies., *Heroines of Sound*, S. 16-26; vgl. auch das Themenheft »Heroines of Sound« der Zeitschrift *Positionen* (Februar 2018), Heft 114.

47 Vgl. zur Gründung von MUGI <https://mugi.hfmt-hamburg.de/Projekt/Geschichte.html> (abgerufen am 4.8.2019).

48 Branstetter, Leah: *Women in Rock and Roll's first Wave*, Dissertation, Case Western Reserve University Cleveland 2019, www.womeninrockproject.org/about/ (abgerufen am 4.8.2019).

49 Cascone, Kim: »The Aesthetics of Failure. »Post-Digital« Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24 (2002), Nr. 4, http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/casconetext.html (abgerufen am 4.8.2019).

50 Vgl. Brüstle, Christa: »Das 20. und 21. Jahrhundert«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon Musik und Gender*, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 98-108; Supper, Martin: »Elektroakustische Musik«, in: Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2016, S. 218-226.

initiierte *Her Noise Archive*, das Dokumente und Klangdateien von Künstler*innen elektronischer Musik sammelt und auf privates Engagement zurückgeht. Seit zehn Jahren ist es Teil des Creative Research into Sound Art Practice (CRiSAP) des London College of Communication.⁵¹ Im Spektrum noch breiter angelegt ist Judy Malloys 2003 veröffentlichter, fächerübergreifender Reader zu »Women Art & Technology«.⁵² Auf ihrer Homepage bietet Malloy darüber hinaus eine aktualisierte Bibliographie, die Bücher, Artikel und Portale von Frauen (und Männern) anzeigt, »who work in New Media, Internet Culture and Technology, Digital Humanities, Media Archeology, and Gender and Technology.«⁵³

Eine nicht zu unterschätzende Herausforderung der Medienarchäologie liegt in den materiellen Speichern begründet. Sie haben sich als weniger dauerhaft erwiesen als Papier. Bei älteren Magnettonbändern, Kompaktkassetten und Filmmaterial lösen sich mittlerweile die informationstragenden obersten Schichten ab. Aufwändige Umkopierungen auf neuere Datenträger sind nötig, falls sich überhaupt noch Geräte finden, auf denen mehrspurige bespielte Bänder oder experimentelle Bild-Ton-Verfahren wiedergegeben werden können. Manches, wie Daphne Orams Konstruktion des Lichtsynthesizers »Oramic Machine«, muss erst wieder erschlossen und aktiviert werden.⁵⁴ Dazu kommt ein weiteres, dokumentationsgeschichtliches Faktum: Die zur Tonerzeugung und -wiedergabe genutzten Medien bringen eigene »Formungsbedingungen«⁵⁵ mit sich, wie Elena Ungeheuer darlegt, so dass spätere Rekonstruktionen durchaus nicht dasselbe Resultat wiedergeben wie die ursprünglichen Soundemissionen. Tatjana Böhme-Mehner spricht in diesem Zusammenhang daher von einer notwendigen »Wiedereinführung der Interpretation«⁵⁶ als Kategorie zur Beurteilung auch der elektronisch erzeugten Artefakte.

51 <http://hernoise.org/documentation/introduction> (abgerufen am 29.8.2019).

52 Malloy, Judy (Hg.): *Women, Art and Technology*, Cambridge u.a.: MIT Press 2003.

53 www.judymalloy.net/newmedia/biblio.html (abgerufen am 4.8.2019).

54 Der Lichtsynthesizer war von 2011 bis 2015 im Science Museum, London, ausgestellt. Parallel zur Ausstellung wurden verschiedene Events rund um die »Oramics Machine« veranstaltet, vgl. die Kurzfilme auf <https://group.sciencemuseum.org.uk/our-work/research-public-history/research-projects/past-research-projects/oramics-to-electronica/> (abgerufen am 4.8.2019).

55 Ungeheuer, Elena: »Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik«, in: Holger Schulze (Hg.), *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate*, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 57–76, hier S. 57.

56 Böhme-Mehner, Tatjana: »Negation und Wiedereinführung der Interpretation – Negation und Wiedereinführung von Subjektivität und Geschlecht. Elektroakustische Musik zwischen technizistischem Schaffensakt und Interpretationskunst«, in: Martina Oster/Waldtraud Ernst/Marion Gerards (Hg.), *Performativität und Performanz. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst* (= Focus Gender, Band 8), Hamburg u.a.: LIT 2008, S. 110–118, hier S. 110.

Der Hauptaktivität diverser aktueller Initiativen gilt der Beteiligung von Künstler*innen an Veranstaltungen und dem sozialen Umgang mit ihnen. Der Ausrede, keine Akteur*innen zu finden, entgegnet Antye Greie-Ripatti (aka AGF) auf dem Panel des Festivals Heroines of Sound in der Berliner Berghain Kantine am 12. Juni 2014: »Nicht eine, hunderte« Frauen gäbe es, die in der aktuellen Elektroszene (Festivals, Clubs, Neue Musik-Konzerte) aktiv unterwegs sind als Komponistinnen, Performerinnen, Konzeptkünstlerinnen, Producerinnen, Lyrikerinnen, Label-Inhaberinnen. Sie gehört selber dazu. Inzwischen trage sie eine Namensliste bei sich, die sie Kuratoren und Veranstaltern direkt in die Hand drücke, wenn die ihre einschlägig männliche Festivalbesetzung damit begründeten, sie hätten keine Künstlerin finden können. Mit dieser Initiative steht Greie-Ripatti nicht allein. Die gemeinsam mit ihr auf dem Podium des Heroines of Sound-Festivals – der Name ist Programm – diskutierende Künstlerin und Producerin Susanne Kirchmayr (aka Electric Indigo) berichtet, sie sei immer wieder gefragt worden, ob sie nicht andere weibliche DJs kenne. So begann Kirchmayr bereits vor zwanzig Jahren mit »einem Schwarm an Gleichgesinnten rund um den Globus«⁵⁷ eine Open-Source-Datei mit Namen von Künstlerinnen ins Netz zu stellen und gründete mit Andrea Mayr die Datenbank *Female:pressure*. »[F]emale pressure is an international network of female, transgender, and non-binary artists in the fields of electronic music and digital arts founded by ElectricIndigo: from musicians, composers and DJs to visual artists, cultural workers and researchers«.⁵⁸ An Künstlerinnen mangle es nicht, sondern daran, ob und wie sie wahrgenommen werden. Sichtbarkeit ist daher eines der wichtigsten Ziele des weltweiten Netzwerks.

Mit der Entscheidung, die magere öffentliche Präsenz von Künstlerinnen in der Elektroszene statistisch zu belegen, liefern die Macherinnen der *Female:Pressure Facts* seit fünf Jahren darüber hinaus belastbare Materialien für deren immer wieder beobachtete Unterrepräsentanz. Grundlage der Erhebung⁵⁹ sind Befragungen von Verantwortlichen einschlägiger Festivals (2012 waren es 31, 2017 dann 48). Der geografische Schwerpunkt liegt auf Europa und den USA. Abgerufen werden Auftritte nach vier Kategorien, nämlich der Anzahl weiblicher, männlicher, gemischter und als Gender nicht eindeutig identifizierbarer Buchungen beziehungsweise Besetzungen. Die Auswertung erfolgt deskriptiv. Die im Januar 2018 veröffentlichten

57 Susanne Kirchmayr, in: Vihaus, Yasmin: »20 Jahre Female Pressure: Wo stehen wir heute?«, in: Musik & Club vom 29. November 2017, <https://thegap.at/20-jahre-female-pressure-wo-stehen-wir-heute/> (abgerufen am 4.8.2019).

58 »About female:pressure«, www.femalepressure.net/fempres.html (abgerufen am 4.8.2019).

59 Die Untersuchungsergebnisse, Methoden und Vergleiche mit anderen Untersuchungen sind veröffentlicht, in: Facts 2017, by female:pressure Trouble Makers, https://femalepressure.files.wordpress.com/2017/09/facts2017-survey_version1_1_by_femalepressure.pdf (abgerufen am 4.8.2019). Vgl. auch www.femalepressure.net/PDFs/fempresreport-03-2013.pdf (abgerufen am 4.8.2019).

Daten umfassen den Zeitraum von 2012 bis Jahresmitte 2017. Anschauliche Diagramme visualisieren die Ergebnisse. Danach ist der Anteil der »female acts« im befragten Zeitraum von 9,2 auf 18,9 Prozent gestiegen.⁶⁰ Eine paritätische Beteiligung liegt also bei den meisten Festivals noch fern, Ausnahmen inbegriffen. Daher schließen die Autor*innen der Auswertung eine Liste für Veranstalter*innen an, mit Empfehlungen wie: Bucht mehr und auch farbige Künstlerinnen, bildet gemischte Programmteams, veranstaltet Workshops, ladet prominente Künstlerinnen ein, verbindet euch mit einschlägigen Netzwerken, seid solidarisch.⁶¹

Dass die Statistiken Bewegung in die Szene gebracht haben, zeigen weitere Beispiele. Die 2016 eingerichtete Datenbank *Femdex.net* bietet internationale und lokale (auf Wien fokussierte) Listen von Künstlerinnen, verbunden mit Genres von Acid bis World⁶², und präsentiert verschiedene Musiken auf Soundcloud.⁶³ Hannah Christ (aka Minou Oram), die Gründerin, treiben zwei Ärgernisse, einmal die Männerdominanz in der Clubkultur und zum zweiten der dort herrschende Sexismus.⁶⁴ Das Femdex-Manifest *Utopia 3000*, »a thought of a desirable society«⁶⁵, enthält daher Forderungen nach Genderparität zwischen Künstler*innen und Kurator*innen, Null-Toleranz gegenüber Rassismus, Sexismus und aggressivem Verhalten, und der Abschaffung von Backstagelounges für bevorzugte Gäste. Auf dieser Linie fährt auch das Hyperreality Festival für experimentelle elektronische Musik, das sich für 2018 vorgenommen hatte, »den Club als paradigmfreien Möglichkeitsraum zu definieren, in dem Begriffe wie Gender, Sexualität oder Hautfarbe in ihren festgelegten Bedeutungen in Frage gestellt werden.«⁶⁶ Beim Hyperreality Festival 2019 erfolgt die Verteilung der Acts in einem Verhältnis von 70 Prozent Frauen und 30 Prozent Männer.⁶⁷ Aufgeschreckt von der Femdex-Statistik hat das Berliner Club Transmediale Festival for Adventurous Music and Art (CTM) schon vorher radikal seine Buchungspolitik geändert und in den letzten Jahren paritätisch je fünfundvierzig Prozent »female«- und »male-identified« sowie zehn Prozent »mixed/non-

60 https://femalepressure.files.wordpress.com/2017/09/facts2017-survey_version1_1_by_female_pressure.pdf, S. 6.

61 Vgl. die vollständige Empfehlungsliste ebd., S. 12f.

62 Femdex, Datenbank, <https://de-de.facebook.com/femdex/> (abgerufen am 4.8.2019).

63 Femdex Soundcloud, <https://soundcloud.com/femdex> (abgerufen am 4.8.2019).

64 Christ, Hannah: »Diversity Matters. A Discours Towards Emancipated Club Culture«, in: PW-Magazine vom 14. September 2016, www.pw-magazine.com/2016/diversity-matters-a-discourse-towards-emancipated-club-culture/ (abgerufen am 4.3.2020).

65 *Utopia 3000: A Manifesto*, <http://femdex.net/wp-content/uploads/2017/06/ManifestoUtopia3000.pdf> (abgerufen am 4.8.2019).

66 Hyperreality Festival Wiener Festwochen, 24.-26.5.2018, www.festwochen.at/programm/detail/hyperreality-1/ (abgerufen am 7.10.2018). Die Seite ist inzwischen nicht mehr im Netz abrufbar.

67 Vgl. <https://hyperreality.at/about/> (abgerufen am 4.8.2019). Die Seite ist inzwischen nicht mehr abrufbar.

identified«⁶⁸ Acts vorgenommen. Und selbst traditionelle Orchester haben begonnen, sich mit dem Gender Mainstreaming als Chance und nicht bloß als Abwehr auseinanderzusetzen.⁶⁹

Wie Weitermachen? Mikrofone, Lautsprecher und Kameras stehen allen allgemein auf Smartphones und Computern zur Verfügung und können ohne Spezialwissen intuitiv bedient werden. Jede*r hat die Chance, sie künstlerisch zu nutzen und sich zu spezialisieren, sofern die politischen, mentalen und sozialökonomischen Genderbarrieren fallen. Anders als in den 1960er Jahren bieten Internetforen diverse Möglichkeiten zur Vernetzung, zum Austausch und zur Durchführung kollektiver künstlerischer Projekte. Der Bereich der ›Elektronika‹ umfasst weit mehr als eine spezielle, an die (auch nicht mehr festumrissene) musikalische Avantgarde geknüpfte Kunst. Durch die Aufmerksamkeit auf die Hörgeschichte rückt auch die Herausforderung eines fokussierten Hörens von elektronischer Musik als Faktor ins Bewusstsein. Komponieren, Interpretieren, Improvisieren und Performen existieren gleichrangig als kulturelle Praktiken. Ein Werk wie Berberians *Stripsody* lässt sich als Beispiel einer derartigen Vielfalt beschreiben. Die geschichtlich konstruierte Opposition von rein akustischer versus in optische Zeichen kodierter Mitteilung (Mündlichkeit, Schriftlichkeit) ist variablen Konzepten gewichen. Schon die literarische Sprache in Joyces »Sirenenmonolog« nähert sich dem mündlichen Duktus. Bei den comichaften Lautäußerungen in *Stripsody* besteht keine Opposition schriftlich/mündlich. Die Wirkungsmacht der als ›weiblich‹ und ›körperlich‹ (Oralität) oder ›männlich‹ und ›abstrakt‹ (Schriftlichkeit) konnotierten Zuschreibung ist kulturwissenschaftlich untersucht und das damit verbundene Machtgebaren freigelegt.⁷⁰ Projekte, wie das von 2017 bis 2019 bestehende Französisch-deutsche Colloquium im Rahmen des CIERA, der Sorbonne Université und der Hochschule für Musik und Theater Leipzig⁷¹, das sich auf Analysen elektronischer wie analoger Kompositionen von Frauen und Transgenderpersonen fokussiert, erweitern das Fachwissen und erarbeitet neue Forschungsansätze. Dieses heute verfügbare erweiterte Panorama an Genderwissen, Musik- und Medientheorie sowie Methodenreflexionen zur Erschließung der Vielfalt künstlerischer

68 CTM-Festival 2019, <https://www.ctm-festival.de/about/ctm-festival/> (abgerufen am 4.3.2020).

69 Vgl. Pressemitteilung des Deutschen Orchesterverbands (DOV) vom 28. Februar 2019: »Die Zukunft der Orchester ist weiblich«, https://www.dov.org/presse_meldungen/die-zukunft-des-r-orchester-ist-weiblich (abgerufen am 30.8.2019).

70 Vgl. Braun, Christina von: »Das Geschlecht der Zeichen«, in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.), *Gender & Medien-Reader*, Zürich u.a.: Diaphanes 2016, S. 353-364; dies.: »Die ›magischen dreizehn Prozent‹. Gender in der zeitgenössischen Musikszene aus kulturwissenschaftlicher Perspektive«, in: S. Sanio/B. Wackernagel, *Heroines of Sound*, S. 136-149.

71 Das bislang letzte deutsch-französische Kolloquium fand im Mai 2019 am Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin statt, vgl. https://www.sim.spk-berlin.de/veranstaltungen_detail.php?detail=994&PAGE_ID=378 (abgerufen am 4.8.2019).

Formen gilt es, in Forschung, Lehre und Öffentlichkeitsarbeit aufzunehmen. Materialien sind schon reichlich erschlossen und medial aufbereitet, Forschungsperspektiven geöffnet, Konzepte sind genug da.⁷²

Literatur

Berio, Luciano: »Musik und Dichtung – eine Erfahrung«, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 2, Mainz: Schott 1959, S. 36-45.

Ders.: www.lucianoberio.org.

Böhme-Mehner, Tatjana: »Negation und Wiedereinführung der Interpretation – Negation und Wiedereinführung von Subjektivität und Geschlecht. Elektroakustische Musik zwischen technizistischem Schaffensakt und Interpretationskunst«, in: Martina Oster/Waldtraud Ernst/Marion Gerards (Hg.), Performativität und Performanz. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst (= Focus Gender, Band 8), Hamburg u.a.: LIT 2008, S. 110-118.

Borio, Gianmario: »Material – zur Krise einer musikalischen Kategorie«, in: ders./Ulrich Mosch (Hg.), Ästhetik und Komposition. Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 20), Mainz: Schott 1994, S. 108-118.

Bosma, Hannah M.: The Electronic Cry. Voice and Gender in Electroacoustic Music, Dissertation University of Amsterdam 2013, S. 122, https://pure.uva.nl/ws/files/2112113/130696_thesis.pdf (abgerufen am 9.4.2020).

Bosma, Hannah: »Cathy Berberian as a *Heroine of Sound*«, in: S. Sanio/B. Wackernagel, *Heroines of Sound*, S. 118-129.

Branstetter, Leah: Women in Rock and Roll's first Wave, digitale Dissertation, Case Western Reserve University 2019, www.womeninrockproject.org/about/ (abgerufen am 19.11.2019).

Braun, Christina von: »Das Geschlecht der Zeichen«, in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.), Gender & Medien-Reader, Zürich u.a.: Diaphanes 2016, S. 353-364.

Dies.: »Die ›magischen dreizehn Prozent‹. Gender in der zeitgenössischen Musikszene aus kulturwissenschaftlicher Perspektive«, in: S. Sanio/B. Wackernagel, *Heroines of Sound*, S. 136-149.

Brüstle, Christa: »Das 20. und 21. Jahrhundert«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 98-108.

Dies.: »Musik, Körper, Technik und gender«, in: S. Sanio/B. Wackernagel, *Heroines of Sound*, S. 106-111.

72 Vgl. allein die Positionen von Eva Rieger, Beatrix Borchard, Kirsten Reese: »Forum Gender«, in: Musik und Ästhetik 20 (2016) Heft 78, S. 71-82.

- Cascone, Kim: »The Aesthetics of Failure. »Post-Digital« Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: Computer Music Journal 24 (2002), Nr. 4, http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/casconetext.html (abgerufen am 4.3.2020).
- Christ, Hannah: »Diversity Matters. A Discourse Towards Emancipated Club Culture«, in: PW-Magazine vom 14. September 2016, www.pw-magazine.com/2016/diversity-matters-a-discourse-towards-emancipated-club-culture/ (abgerufen am 4.3.2020).
- CTM-Festival, <https://www.ctm-festival.de/about/ctm-festival/> (abgerufen am 4.3.2020).
- De Benedictis, Angela Ida: »Radiokunst und »Radiodramma« in Italien (mit Beispielen von Berio und Maderna)«, in: Ute Holl (Hg.), Radiophonic Cultures, Band 1, Heidelberg, Berlin: Kehrler 2018.
- Dies./Scaldaferri, Nicola: Tema e vari[e]azioni: Cathy Berberian, o Una voce come prisma, in: Anna Cestelli Guidi/Francesca Rachele Oppedisano (Hg.), Il corpo della voce: Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos. Catalogo della mostra tenutasi al Palazzo delle esposizioni di Roma dal 9 aprile al 30 giugno 2019, Rom: Palazzo delle esposizioni 2019, S. 210-229.
- Di Scipio, Agostino: »D'Une Expérience en écoute de *phoné* et *logos*. Texte, son et structure dans *Thema (Omaggio a Joyce)* de Luciano Berio«, in: Revue DEMéter (August 2005), www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyse/discipio.pdf (abgerufen am 19.11.2019).
- Dreßen, Norbert: Sprache und Musik bei Luciano Berio. Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 124), Regensburg: Bosse 1982.
- Eco, Umberto: Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee (= Portico. Critica e saggi, Band 38), Mailand: Valentino Bompiani 1962; zitierte Ausgabe: Das offene Kunstwerk, Übersetzung von Günter Memmert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1977.
- [female:pressure]: 19.11.2019, www.femalepressure.net/fempres.html (abgerufen am 4.8.2019).
- [Heroines of Sound Festival 2019]: 19.11.2019, <https://www.heroines-of-sound.com/about/> (abgerufen am 4.8.2019).
- [Hyperreality Festival 2019]: <https://hyperreality.at/about/> (abgerufen am 4.8.2019. Die Seite ist inzwischen nicht mehr abrufbar.)
- Institut für Medienarchäologie (IMA): <https://ima.or.at/category/ima/about/>
- Joyce, James: Ulysses, Hörspiel, 23 CDs und Booklet, Hörspielbearbeitung, Musik und Regie: Klaus Buhler, hg. vom Südwestrundfunk SWR2 und Deutschlandfunk, München: Der Hörverlag 2012.
- Karantonis, Pamela u.a. (Hg.): Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality, Farnham u.a.: Ashgate 2014.

- Konstmusiksystrar, <http://konstmusiksystrar.se/manifestet/> (abgerufen am 19.11.2019).
- Maierhofer-Lischka, Margarethe: »(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater. Chaya Czernowins *Prima ... ins Innere* als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma«, in: Anne-May Krüger/Leo Dick (Hg.), *Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*, Büdingen: Pfau 2019, S. 121-137.
- Malloy, Judy (Hg.): *Women, Art and Technology*, Cambridge u.a.: MIT Press 2003.
- Meehan, Kate: *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Colaborator, Composer and Creator*, Dissertation, Saint Louis: Washington University 2011.
- [Musik und Gender im Internet (MUGI), Projektgeschichte]: https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A1_Projekt/geschichte.php.html (abgerufen am 19.11.2019).
- Noller, Joachim: »Luciano Berio«, in: Hanns-Werner Heister/Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Komponisten der Gegenwart*, München: edition text + kritik 1992ff., www.nachschlage.net/search/document?id=17000000043&type=text%2fhtml&template=%2fpublikationen%2fkdg%2fdocument.jsp, Stand: 1.6.2008 (abgerufen am 19.11.2019).
- Pousseur, Henri: »Erinnerungen an Luciano Berio«, in: Tobias Hünermann/Christoph von Blumröder (Hg.), *Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950. Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tutschka*, Wien: Verlag Der Apfel 2011, S. 1-11.
- Rieger, Eva/Borchard, Beatrix/Reese, Kirsten: »Forum Gender«, in: *Musik und Ästhetik* 20 (2016) Heft 78, S. 71-82.
- Rizzardi, Veniero/De Benedictis, Angela Ida (Hg.): *Nuova musica alla radio. Esperienze allo studio di fonologia della RAI di Milano 1954-1959* (= *Documenti sonori e studi*, Band 1), mit Audio-CD, Rom: RAI Libri 2000.
- Rodgers, Tara (Hg.): *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*, Durham u.a.: Duke University Press 2010.
- Sanio, Sabine/Wackernagel, Bettina (Hg.): *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in der Elektronischen Musik*, Hofheim: Wolke Verlag 2019.
- Schimana, Elisabeth: »Individuum und Kollektiv«, in: S. Sanio/B. Wackernagel, *Heroines of Sound*, S. 30-37.
- Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- Schwartz, Arman: »The Absent Diva: Notes Toward a Life of Cathy Berberian«, in: Karen Henson (Hg.), *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, S. 124-135.
- Senn, Fritz: »Ulysses: ungelesen, gelesen, gehört – und unerhört«, in: Joyce, James: *Ulysses*, Hörspiel, 23 CDs und Booklet, Hörspielbearbeitung, Musik und

- Regie: Klaus Buhkert, hg. vom Südwestrundfunk SWR2 und Deutschlandfunk, München: Der Hörverlag 2012, Booklet S. 5-27.
- Supper, Martin: »Elektroakustische Musik«, in: Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), Lexikon Neue Musik, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2016, S. 218-226.
- Stoianova, Ivanka: Luciano Berio. Chemins en musique. La revue musicale, Triple Numéro 375-376-377, Paris: Éditions Richard-Masse 1985.
- Ungeheuer, Elena: »Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik«, in: Holger Schulze (Hg.), Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 57-76.
- Utopia 3000: A Manifesto, <http://femdex.net/wp-content/uploads/2017/06/ManifestoUtopia3000.pdf> (abgerufen am 19.11.2019).
- Vihaus, Yasmin: »20 Jahre Female Pressure: Wo stehen wir heute?«, in: Musik & Club vom 29. November 2017, <https://thegap.at/20-jahre-female-pressure-wo-stehen-wir-heute/>
- Vila, Marie-Christine: Cathy Berberian. Cant'actrice, Paris: Fayard 2003.

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

A Tool Is a Tool. Or Is It?

Einige Gedanken über die Bedeutung von Stereotypen und Vorbildern. Ein Plädoyer für gegendiskursive Strategien in der Neuen Musik am Beispiel Pamela Z und Laura Mello

Marie-Anne Kohl

1. Einleitung

A tool is a tool. Ein Werkzeug ist (einfach) ein Werkzeug. Ist dem so? Sind musikalische Objekte und Werkzeuge neutrale Gegenstände? Vor 20 Jahren wies Composer-Performerin Pamela Z in ihrem gleichnamigen Artikel »A Tool Is a Tool« darauf hin, dass Musiker*innen in der Neuen Musik primär Werkzeuge nutzten, die geschlechterstereotyp von ihnen erwartet würden.¹ Aktuelle Studien weisen darauf hin, dass sich an solchen musikbezogenen stereotypen Erwartungshaltungen bis heute nicht viel geändert hat. Das Symposium »Sex und Gender im Neue-Musik-Diskurs von der Gegenwart bis in die 1950er Jahre« an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (6.-8. Juli 2018), in dessen Rahmen ich einen Vortrag präsentierte, auf dem dieser Artikel basiert, befragte explizit die noch heute existierenden Ein- und Ausschlussmechanismen, Sexismus und Unterrepräsentation von (u.a.) Frauen in der Neuen Musik-Szene. Im Call for Papers wurden zwei Studien zitiert, die ich für mich selbst zum Anlass genommen habe, über einige Aspekte dieser anhaltenden diskriminierenden Strukturen erneut nachzudenken. In diesem Beitrag möchte ich einige Überlegungen über die Bedeutung von Stereotypen und Vorbildern in der Neuen Musik vorstellen sowie künstlerische Strategien aufzeigen, auf diese zu reagieren.

Die von Ashley Fure in ihrer GRID-Studie 2016 veröffentlichten Daten² zeigen nicht nur die anhaltende Unterrepräsentanz von Frauen bei den Darmstädter Fe-

1 Z, Pamela: »A Tool Is a Tool«, in: Judy Malloy (Hg.), *Women, Art and Technology* (= Leonardo), Cambridge u. a.: MIT Press 2003, S. 348–361.

2 Siehe Fure, Ashley: *GRID. Gender Research in Darmstadt. A 2016 HISTORAGE Project Funded by the Goethe Institute, Darmstadt: 2016*, https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (abgerufen am 17.6.2019). GRiD steht für »Gender Relations in Darmstadt«.

rienkursen, sie zeigen auch, dass parallel zu einer immerhin steigenden Präsenz von Komponistinnen in den Programmen auch die anteiligen Zahlen von Teilnehmerinnen an den Kursen (minimal) steigen.³ Ob hier von einem direkten kausalen Zusammenhang ausgegangen werden kann, lässt sich aus den Daten nicht herauslesen. Wie wichtig jedoch die Funktion weiblicher Vorbilder für die künstlerische Orientierung von Studentinnen ist, zeigt u.a. die 2016 erschienene Studie »Frauen in Kultur und Medien« des deutschen Kulturrats.⁴ Hier werden zahlreiche Frauen zitiert, die erzählen, dass sie in ihrem künstlerischen Werdegang weibliche Vorbilder vermisst haben, wie etwa Marie Jacquot, die zudem formuliert, dass es wahrscheinlich an mangelnden Vorbildern läge, dass nach wie vor so »wenige Dirigentinnen auf dem Markt« zu finden seien.⁵ Es geht dabei nicht allein um die reine Präsenz und Sichtbarkeit weiblicher Vorbilder. Wenn die Studie des Kulturrats festhält, dass es in künstlerischen Studiengängen ebenfalls darauf ankäme, »das Selbstbild und [den] Habitus als Künstler oder Künstlerin«⁶ zu entwickeln, so weist dies auf darüber hinausgehende Funktionen von Vorbildern hin, wie etwa auf die Infragestellung nachhaltig wirkmächtiger Stereotype, auf potentielle Umbewertungen von gängigen Vorstellungen und auf die Veränderung gesellschaftlich geprägter intrinsischer Motivation von Künstler*innen.

In diesem Artikel möchte ich einige Überlegungen zur Entstehung und Wirkmächtigkeit von Stereotypen sowie zur Präsenz oder Abwesenheit von Vorbildern in der Herausbildung von musikalischen Präferenzen anstellen. Die Frage nach dem Grund einer anhaltenden Unterrepräsentanz von Frauen im Kultur- und Medienbereich ist extrem komplex und kann sicherlich nicht mit einer einzelnen Perspektive beantwortet werden.⁷ Die Hervorhebung der Bedeutung von Vorbildern und Stereotypen fokussiert lediglich einen Aspekt und sucht einerseits nach Gründen, die Frauen möglicherweise nach wie vor davon abhalten, im Bereich Neue Musik gestaltend aktiv zu sein, und fragt andererseits danach, inwiefern stereotype Erwartungshaltungen und mangelnde Vorbilder auch die Akzeptanz und Sichtbarkeit derjenigen einschränken können, die nichtsdestotrotz in dem Bereich aktiv sind.

3 Siehe Tabellen »Percentage of Female Composition Faculty, 1946-2016« und »Percentage of Female Participants 1963-2014*«; ebd., S. 5f.

4 Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf (Hg): Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, Berlin: Deutscher Kulturrat 2016, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (abgerufen am 28.4.2020).

5 Ebd., S. 456.

6 Ebd., S. 72f.

7 Dabei betont die Studie des Kulturrats, dass »sich die Unterrepräsentanz von Frauen [...] als Ergebnis tradierter Strukturen und stereotyper Zuschreibungen erkennen« lässt; ebd., S. 367.

Anhand zweier künstlerischer Positionen möchte ich Strategien sowohl der Thematisierung stereotyper Zuschreibungen als auch der Entwicklung alternativer Vorbilder vorstellen, die ich als »Empowerment«, »Normalisierung« und als »Störung« bezeichnen möchte. Die US-Amerikanerin Pamela Z und die Deutsch-Brasilianerin Laura Mello sind beide Composer-Performerinnen, in deren Arbeiten Stimme und Technik eine zentrale Rolle spielen. Sie arbeiten beide multimedial und verstehen sich selbst als eines der Medien, mit denen sie arbeiten.⁸

2. Musikbezogene Geschlechterstereotype

Spezifische Musikstile, Instrumente oder musikalisches Verhalten sind geschlechterstereotyp codiert, worüber auch die musikalische Sozialisation von Individuen beeinflusst wird.⁹ Diese musikalische Sozialisation beginnt bereits sehr früh, ebenso das Erlernen sozialer, also auch geschlechtsspezifischer Normen, an die u.a. spezifische Rollenerwartungen gekoppelt sind.¹⁰ Zwar wandeln sich diese Normen über die Zeit, doch zeigt die Musikpädagogin Monika Oebelsberger in ihrer 2009 veröffentlichten Studie »Singen ist Mädchensache«, dass Jungen und Mädchen »nach wie vor sehr konservative Einstellungen gegenüber musikalischen Bereichen [und] Zuständigkeiten« haben und daher dazu tendierten, »Musikausübung als Ausdruck ihres Mädchen[-] bzw. Jungenseins zu erleben« und dementsprechend »typische« Aktivitäten wählten.¹¹ Während eine zeitgemäße (Musik-)Pädagogik längst versuche, über einengende Geschlechterstereotypen hinauszugehen und das Heterogene auch innerhalb von Geschlechtergruppen wertzuschätzen, zeigt Oebelsberger, dass sich »Mädchen und Jungen [...] nach wie vor stark von geschlechtsrollenstereotypen Vorbehalten und Gewohnheiten [...] einschränken« lassen. Schulen trügen teilweise sogar dazu bei, diese subtil zu reproduzieren.¹² Diese Einstellungen scheinen sich zu perpetuieren und schlagen sich in einer zeitgenössischen musikalischen Kultur nieder, für die nach wie vor »geschlechtsbezogene Rollenstereotype« und »darauf bezogene einengende und

-
- 8 Vgl. den Titel von Mellos seit 2008 laufender Performance-Serie »Composing for Many Media Including Me«.
 - 9 Vgl. Kohl, Marie-Anne: Artikel »Geschlechterstereotyp«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 258.
 - 10 Vgl. Oebelsberger, Monika: »Singen ist Mädchensache«, in: Teresa Schweiger/Tina Hascher (Hg.), Geschlecht, Bildung und Kunst. Chancengleichheit in Unterricht und Schule, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 79-90, hier S. 83.
 - 11 Ebd., S. 88.
 - 12 Vgl. ebd., S. 84 und 88.

reduzierende Denk- und Handlungsmuster« prägend sind.¹³ Ähnliches konstatiert der Deutsche Kulturrat hinsichtlich der formalen Chancengleichheit auf dem Arbeitsmarkt, die ein »stumpfes Schwert« sei, »wenn Bewerbungs- und Auswahlverfahren von stereotypen Rollenzuschreibungen und Vorurteilen beeinflusst bleiben.«¹⁴

Ein konkretes Vorurteil im Musikunterricht, auf das Oebelsberger hinweist, sei die anhaltende Annahme, Mädchen könnten musikalisch nicht kreativ sein, also nicht komponieren. Um dem entgegenzuhalten schlägt sie vor, im Musikunterricht durch die Beschäftigung mit erfolgreichen Komponistinnen weibliche Vorbilder als zusätzliche Identifikationsmodelle vorzustellen.¹⁵ Eine große Herausforderung dürfte sein, diese Rollenmodelle zu tatsächlichen Identifikationsmodellen zu machen. Das heißt, die Vorbilder müssen nicht nur als Möglichkeitsräume vorgestellt werden, sondern auch als attraktiv. Sie müssen die intrinsische Motivation ansprechen können und mit einem internen Selbstverständnis kompatibel, in ein positives Selbstbild integrierbar sein.

In ihrer 2018 veröffentlichten Studie »Gendersensibler Musikunterricht. Empirische Studien und didaktische Konsequenzen« erinnert die Musikpädagogin Frauke Heß daran, dass Individuen beim »Erlernen von Geschlecht« ihr »individuelle(s) Geschlechtsrollen-Selbstbild« stark an »verinnerlichten Normen sowie an Fremd- und Selbsterwartungen« orientierten und somit an »gesellschaftliche[n] Geschlechtsstereotype[n], in denen sich Vorstellungen dokumentieren, wie ein Mann oder eine Frau ›zu sein hat‹.«¹⁶ Weiterhin vertieft sie:

»Dazu gehört, sich gerne mit Objekten und Personen zu umgeben, die zum Selbstbild passen. Diejenigen Dinge, denen sich ein Mensch nahe fühlt, die eine große Selbstnähe aufweisen, können genutzt werden, um die Vorstellung von der eigenen (Geschlechts)Rolle zu bestätigen und nach außen zu präsentieren. Da menschliches Handeln zumeist darauf abzielt, einen positiven Selbstwert zu erhalten bzw. zu erleben, werden Kontexte gesucht, die zum einen mit positiven Erfolgserwartungen verknüpft sind, für die also ein positives Selbstkonzept eigener Fähigkeiten besteht, und zum anderen einen Beitrag zur Stabilisierung des idealen Selbstbilds leisten.«¹⁷

13 Ebd., S. 88. Oebelsberger bezieht sich primär auf Österreich, merkt jedoch selbst an, dass sich dieser Kontext erweitern lässt. Ich verstehe diesen Kontext als einen »westlichen«, der sich bedingt auf deutsche und US-amerikanische Verhältnisse übertragen lässt.

14 G. Schulz/C. Ries/O. Zimmermann: Frauen in Kultur und Medien, S. 389.

15 Vgl. M. Oebelsberger: »Singen ist Mädchensache«, S. 86f.

16 Heß, Frauke: Gendersensibler Musikunterricht. Empirische Studien und didaktische Konsequenzen, Wiesbaden: Springer 2018, hier S. 92ff.

17 Ebd., S. 95.

Jugendliche beispielsweise hielten bestimmte geschlechterstereotype Fachimages bereit, deren Eigenschaften sie auf die Schüler*innen übertrugen, die in diesen Fächern gute Leistungen erzielten. Diese Fremdzuschreibungen integrieren Jugendliche in ihr Selbstbild, sodass Schwächen in bestimmten Kompetenzen sogar als selbstaffirmativ, da zum ›geschlechtstypisierten Selbstbild‹ und ›geschlechtstypisierten Fähigkeitsselbstkonzept‹ passend, wahrgenommen werden können.¹⁸ »Erfolg in einer Domäne, die nicht in Einklang mit dem gewünschten Selbstbild steht, steigert Engagement in und Interesse an dieser Domäne weniger als ein mit dem Selbstbild in Passung stehendes Feld.«¹⁹ Vorlieben in der Fächerwahl seien somit immer auch als Teil des Prozesses der Selbstdefinition und Selbstwertregulation zu verstehen.²⁰ Schüler*innen mit guten Leistungen im als ›Mädchenfach‹ stigmatisierten Fach Musik würden demzufolge eher feminine, im ›maskulinen‹ Fach Physik hingegen männliche Eigenschaften zugeschrieben.²¹ Heß zitiert Studien, denen zufolge sich Mädchen mit guten Leistungen im Fach Physik aufgrund der maskulinen Zuschreibungen als bei Jungen unbeliebt wähen. Jungen hingegen brächten sich bereits durch das Interesse am Fach Musik in die ›Gefahr‹ der Verhöhnung, verstärkt noch durch ein Interesse an ›femininen‹ Umgangsweisen mit Musik wie Singen und Tanzen oder an Instrumenten wie Flöte oder Geige, und wendeten sich wenn, dann eher technikaffinen Musikpraktiken wie dem Bandspiel zu.²²

Diese aktuellen Feststellungen erschreckend reaktionär und überholt anmutender Höherwertung fach- oder genrespezifischen geschlechtsrollenkonformen Erfolgs stimmen erstaunlich genau mit Beobachtungen der US-amerikanischen Künstlerin Pamela Z überein. Sie weist wiederholt darauf hin, dass Frauen in der experimentellen Musik in der Regel nur dann beachtet werden und mit Erfolg rechnen können, wenn sie sich mit dem Instrument einbringen, das am ehesten als geschlechtsspezifisch rollenkonform gilt: der Stimme.²³

Die offensichtlich nach wie vor manifesten Geschlechterstereotype werden nicht nur von Musikpädagog*innen wahrgenommen und kritisiert, sondern auch von Künstler*innen, welche diese konfrontieren, zuweilen in Form der Dekonstruktion binärer Prinzipien. Bereits in der Frühzeit der (vokalen) Performancekunst in den 1970ern stellten neue künstlerische Praxisformen und Themensetzungen Axiome in Frage, nach denen Kunst, also auch Musik, angeblich

18 Vgl. ebd., S. 95f.

19 Ebd., S. 95.

20 Vgl. ebd., S. 95f.

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. ebd., S. 96f. und 105.

23 Vgl. u.a. P. Z.: »A Tool Is a Tool«, S. 357.

neutral, objektiv, geschlechts- und körperlos sei. Charakteristika der Performancekunst etwa wie das Fragmentarische, Idiosynkratische, Alineare, Private, Emotionale und Flüchtige gelten als potentiell feministische Prinzipien, da sie einen Bruch darstellen mit als androzentrisch geltenden Prinzipien wie Geschlossenheit, Kohärenz, Logozentrismus, Fortschritt, Objektivität oder Genialität.²⁴ Trotz anhaltender kritischer Praxisformen erweisen sich solche androzentrischen Diskurse jedoch als hartnäckig. Die Inszenierung angeblicher Neutralität verschleiert dabei stets die Setzung unmarkierter Subjektpositionen als normativ, die in der Regel weiß, männlich, heterosexuell sind.²⁵ So genießen zwar Personen normativer Subjektpositionen an sich große Sichtbarkeit, ihre Identitätszugehörigkeiten bleiben jedoch in der Regel unsichtbar, da ihr Männlich-Sein, Weiß-Sein, Heterosexuell-Sein selten thematisiert und explizit zu ihrer Charakterisierung herangezogen werden. Künstler*innen, die der Norm nicht entsprechen, werden hingegen als ›Andere‹ markiert, etwa als Frau, als Artist of Color, als queere Künstler*in. Identitätsbezogene Markierungen oder Nicht-Markierungen sind wirkmächtig, da hierüber implizit oder explizit Stereotype greifen, also Erwartungshaltungen und Zuschreibungen bezüglich der Fähigkeiten und Vorlieben der entsprechenden Künstler*innen. Davon ausgehend ließe sich zwar argumentieren, dass die zusätzliche Hervorhebung von Identitätszugehörigkeiten in Form von beispielsweise Frauenfestivals zu diesem ›Othering‹ beiträgt. Im Folgenden möchte ich jedoch darstellen, wie gerade solche identitätspolitischen Strategien im Sinne einer Counterculture bzw. eines Counter-Diskurses konstruktiv sein können.

Die Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi bezeichnet Strategien postkolonialer Kritik an der Praxis deutscher Theater als Gegendiskurse und schreibt ihnen die Macht zu, »die Autorität und die Stabilität eines dominanten Systems von Repräsentationen, die ihrer Existenz nicht einmal ins Auge sehen können, zu relativieren.«²⁶ Gegendiskurse können unmarkierte normative Repräsentationen in die Sichtbarkeit katapultieren und deren Geschichtsschreibung in Frage stellen. Sharifi versteht zudem die gegendiskursive Störung als eine Strategie marginalisierter

24 Vgl. u.a. Kohl, Marie-Anne: *Vokale Performancekunst als feministische Praxis*. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964-1979, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 14.

25 Zur Erhebung von Weißsein als unsichtbare Norm und zur Stereotypisierung von Menschen of color durch visuell-diskursive Rassifizierung siehe Micossé-Aikins, Sandrine: »Kunst«, in: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht*. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster: Unrast Verlag 2011, S. 420-430, hier S. 420.

26 Sharifi, Azadeh: »Antirassistische Interventionen als notwendige ›Störung‹ im deutschen Theater«, in: Marc Hill/Erol Yildiz (Hg.), *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 207-222, hier S. 213.

Personen, »sich im Streit um die Deutungshoheit in der hegemonial bestimmten Kunst- und Kulturwelt positionieren zu können.«²⁷ Bezogen auf experimentelle Musik bemerkte Tara Rodgers im Gespräch mit Pamela Z, »a lot of the music critics and the people writing the histories have been white men, and experimental music as it's been constructed has been very white«²⁸, und, so lässt sich hinzufügen, männlich dominiert. Mit den künstlerischen Praktiken von Pamela Z und Laura Mello möchte ich im Folgenden Strategien vorstellen, wie dieser weißen, männlich dominierten westlichen Kulturwelt zeitgenössischer Musik gegendiskursiv begegnet werden kann.

3. Pamela Z

Die US-amerikanische Composer-Performerin und Medienkünstlerin Pamela Z, geboren 1956 in New York, studierte »klassischen« Gesang an der University of Colorado Boulder, wobei ihr vokalmusikalisches Interesse bereits seit Studienzeiten weit über den westlichen Operngesang hinausging. Parallel zu ihrem Gesangsstudium trat sie als Singer-Songwriterin populärer Musik auf und entwickelte ein Interesse für New Wave, Punk und elektronische experimentelle Avantgarde. Seit langem sind ihre Stimme und der Computer ihre zentralen Instrumente, die sie stets in Verschränkung miteinander einsetzt. Sie komponiert auch großformatige Multi-Media-Arbeiten mit vielen live performenden Akteur*innen, darunter Auftragsarbeiten für das Kronos Quartet oder Bang on a Can All Stars. Vor allem aber ist sie für ihre Solo-Auftritte bekannt, in denen sie ihre Stimme live manipuliert durch Stimmtechniken, Elektro-Technik und Computerprogramme. Sie gilt als frühe Innovatorin von live-digital-looping-Techniken, so verwendete sie bereits in den 1980er Jahren Delays, und gesampelte Klänge, die sie mittels somatischer Impulse manipuliert. Seit den 1990ern verwendet sie einen BodySynth, der muskuläre Bewegung in digitale Daten übersetzt und damit Sampler, Synthesizer u.ä. kontrolliert. Jedes neue Werkzeug, das sie verwendet, verändert auch ihre künstlerische Praxis. So beschreibt sie, wie die Einbringung des Delays ihre Wahrnehmung von und den Umgang mit ihrer Stimme wesentlich veränderte.²⁹ Auch durch sogenannte »extended vocal techniques« bzw. erweiterte Stimmtechniken manipuliert Pamela Z ihre Stimme. Folgendes Zitat über Stimmtechniken verdeutlicht Pamela Z's kritisch reflektiertes Verständnis kultureller Zuschreibungen und zeigt, welche Bedeutung sie der Hierarchisierung von Techniken und Genres beimisst:

27 Ebd., S. 213.

28 Rodgers, Tara: *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*, Durham u.a.: Duke University Press 2010, hier S. 224.

29 Vgl. P. Z: »A Tool Is a Tool«, S. 349ff.

»The term ›extended vocal techniques‹ seems almost Eurocentric, in that it assumes that using the voice in a Western way is normal, and going outside of that is extending it. [...] It kind of reminds me of how our society sees being white and male as the normal thing and everyone else as the exception – so that women are just ›extended‹ men!«³⁰

Mit diesem Zitat problematisiert sie Konstruktionen von ›der Norm‹ und ›dem Anderen‹ explizit in Bezug auf zeitgenössische Musik. Obgleich sich Z selbst distanziert von Einordnungen ihrer Musik oder ihrer Künstlerinnenpersönlichkeit entlang von Identitäts- oder Genre-Kategorien, so verweisen Musikwissenschaftler*innen wie George E. Lewis dennoch auf die Signifikanz ihrer Arbeit hinsichtlich solcher Themen wie Transnationalismus, Afrodiaspora, Identität, ›race‹ und ›ethnicity‹ oder die Verortung von Frauen in den künstlerischen Bereichen Technik und Medien.³¹ Pamela Z weist entschieden Einengungen ihrer (künstlerischen) Persönlichkeit in einzelne Kategorien von sich, wie etwa die Bezeichnung als person of color, da sie nicht als Token fungieren und stereotypen Effekten und Instrumentalisierungen ausgesetzt sein will. Während sie die breite Diversität ihrer möglichen künstlerischen Zugehörigkeiten betont, wie »electronic music, new opera, vocalist, composer-performer, women composer, composers of color, African American composers, female composers of color, artists who use technology, multidisciplinary artists«, stellt sie klar, dass sie, anders als andere Künstler*innen, dezidiert nicht aus einer identitätspolitischen Perspektive arbeitet.³² Dass ich an dieser Stelle dennoch Z als Person sowie ihre künstlerische Arbeit als Beispiel heranziehe, liegt daran, dass Z selbst in zahlreichen Interviews auf eigene Erfahrungen der Marginalisierung als Schwarze Frau in der zeitgenössischen Musikszene hinweist, und ausgehend von diesen Erfahrungen gegendiskursive Strategien entwickelte.

3.1 Empowerment durch Sichtbarkeit

Insbesondere in ihrer frühen Karriere begegnete Z der Wirkmächtigkeit der in Rodgers Zitat verdeutlichten weißen männlichen Historiographie experimenteller Musik als stereotypisierte Erwartungshaltungen. Sie erinnert sich daran, wie sie zu Auftritten erschien und Veranstalter automatisch davon ausgingen, sie würde

30 Kennedy, Kathy: »A Few Facets of Pamela Z«, in: Musicworks. Explorations in Sound (2000), Heft 76, S. 5-10, hier S. 6.

31 Vgl. Lewis, George E.: »The Virtual Discourses of Pamela Z«, in: Journal of the Society for American Music 1 (2007), Heft 1, S. 57-77, hier S. 57.

32 Vgl. P. Z in Kelly, Jennifer: In Her Own Words. Conversations with Composers in the United States (= New Perspectives on Gender in Music), Urbana u.a.: University of Illinois Press 2013, S. 224f.

Blues oder Reggae spielen.³³ Dass sie als Schwarze Frau ein experimentelles elektronisches Konzert spielt, schien undenkbar oder zumindest unwahrscheinlich. Die Beobachtung stereotyper Konnotation von Musikgenre und ›race‹ unterstreichen auch der Musiker Morgan Craft und Fred Molten, Professor für Performance Studies an der New York University, beide zitiert in George E. Lewis's Aufsatz über Pamela Z. Craft kritisiert eine 2005 veröffentlichte Liste der ›TOP 50 Musiker*innen‹, die einen Fokus auf progressive Musik aus der ganzen Welt richtete: »[W]hen it comes to America all I hear about is the genius that is free folk or if it's black it must be hiphop, jazz, or long dead.«³⁴ Molten bemerkt: »The idea of a black avantgarde exists, as it were, oxymoronically – as if black, on the one hand, and avantgarde, on the other hand, each depends for its coherence on the exclusion of the other.«³⁵ Die beobachteten Konnotationen gleichen einem ›Rausschreiben‹ Schwarzer Künstler*innen aus der Historiographie und dem Diskurs experimenteller Musik. Wie wirkmächtig derartige Narrative sind, verdeutlicht auch eine weitere Erinnerung Z's:

»And the school was trying hard to get the black people to come to my presentation, because they wanted them to see somebody of color doing something like this. At first I didn't get it, but then I got there and I realized how important that was. 'Cause all these black students were just not exposed to this stuff and they don't ever see anyone who looks like them doing it, so they figure it must not be for them. It was a reminder to me that there is a reason to target people sometimes.«³⁶

Allein durch ihre öffentliche Sichtbarkeit als Schwarze experimentelle Musikerin und Komponistin nimmt Z eine Vorbildfunktion ein, die als Gegendiskurs verstanden werden kann. Wenn experimentelle, elektronische Musik implizit, d.h. nicht-markiert, als weiß und männlich gilt, so kann die reine Präsenz einer Schwarzen Musikerin, die genau diese Genres bedient, diese meist nicht reflektierte Grundannahme bereits ins Wanken bringen, indem sie Schwarze und nicht-männliche Positionen in den Diskurs einschreibt.

Auch mit rein geschlechterstereotypen Vorurteilen sah sich Z in ihrer frühen Karriere konfrontiert, etwa mit der regelmäßigen Annahme, dass sie als Frau ihren aufwendigen Technikaufbau nicht selbst bewerkstelligen könne, oder mit den Problemen männlicher Studenten bei ihren Sound- und Performance-Kursen, ihre Au-

33 Vgl. ebd., S. 224.

34 Morgan Craft, zitiert nach G. E. Lewis: »The Virtual Discourses of Pamela Z«, S. 64.

35 Fred Molten, zitiert in ebd., S. 65.

36 P. Z in T. Rodgers: Pink Noises, S. 224.

torität und Kompetenz anzuerkennen.³⁷ Sie machte die Erfahrung, dass sich Frauen bei den von ihr angebotenen Technik-Workshops von Männern bevormundet und eingeschüchtert fühlten. Sie vermutete den Ursprung für mangelndes Selbstbewusstsein einiger Frauen hinsichtlich der eigenen technischen Fähigkeiten in einer Ungleichbehandlung durch männliche Klassenkameraden, Dozenten und befreundete Musiker.³⁸ Eine Ursache für diese Konstellationen dürften auch die von Frauke Heß beschriebenen geschlechterstereotypen Fachimages und Selbstbilder darstellen.

Ein Weg, dem zu begegnen, war für Z, Workshops exklusiv für (vor allem ein-kommensschwache) Frauen anzubieten.³⁹ Damit richtete sie einen Safer Space ein und übte in zweifacher Hinsicht Vorbildfunktionen aus. Zum einen stellte sie durch ihre Präsenz und ihre Technikkompetenz ein Vorbild zur Orientierung dar. Zum anderen gab sie diese Kompetenzen direkt weiter und wirkte somit am Empowerment der Frauen mit.

Kompetenzvermittlung und das Teilen von technischem Know-How sind dabei generelle Strategien von Pamela Z, die zu ihrem grundsätzlichen künstlerischen Selbstverständnis gehören. Bei Konzerten erklärt sie dem Publikum gerne die Technik, die sie verwendet, um dabei das Mysterium, das komplizierte technische Aufbauten häufig umgibt, aufzubrechen und diese transparenter, nachvollziehbarer und nahbarer zu machen.⁴⁰

3.2 Stimme und Normalisierung

Pamela Z hat wiederholt ihre Beobachtung zur Sprache gebracht, dass die höchste Anerkennung diejenigen bekämen, die solche Instrumente (tools) verwendeten, die von ihnen erwartet werden. Frauen in der Neuen Musik würden besonders für den Einsatz ihrer Stimme gefeiert. Das ist der Bereich, der von ihnen erwartet werde und in dem sie reüssieren können und sollen.⁴¹ Ihren Recherchen zufolge seien zudem Männer in der Neuen Vokalmusik bei weitem nicht so leicht zu finden oder würden so viel Anerkennung erfahren wie Frauen. Das Instrument Stimme verortet

37 Vgl. Z in Hinkle-Turner, Elizabeth: »Hear Me Now. The Implication and Significance of the Female Composer's Voice as Sound Source in Her Electroacoustic Music«, in: Tae Hong Park/Georg Essl (Hg.), *Proceedings of the 2006 International Computer Music Conference*. November 6-11, 2006, New Orleans, USA, San Francisco: International Computer Music Association 2006, S. 223-228, hier S. 226, und in T. Rodgers: *Pink Noises*, S. 225.

38 Vgl. P. Z: »A Tool Is a Tool«, S. 359.

39 Vgl. ebd.

40 Vgl. dazu J. Kelly: *In Her Own Words*, S. 216, oder G. E. Lewis: »The Virtual Discourses of Pamela Z«, S. 68.

41 Vgl. u.a. P. Z in E. Hinkle-Turner: »Hear me Now«, S. 226.

sie dabei in einer geschlechterstereotypen Dichotomie, in der für Frauen der Einsatz von ›internal tools‹ kulturell anerkannter sei, für Männer hingegen der Einsatz von ›external tools‹,⁴² was sich als Fortschreibung der geschlechterstereotypen Dichotomie Frau/Körper/Natur versus Mann/Technik/Kultur verstehen lässt.⁴³ Diese Beobachtungen entsprechen den Darstellungen von Frauke Heß über die früh in der (musikalischen) Sozialisation angelegte geschlechterstereotype Rollenkonformität, insbesondere hinsichtlich des Singens.⁴⁴

In der gleichen Logik bestätigt sich Z's Einschätzung, dass Frauen, die elektronische Musik ohne Stimme machen, in der Musikgeschichtsschreibung außen vor bleiben.⁴⁵

»They are not being rewarded for breaking the norm in their choice of tools. This goes a long way in explaining, at least in part, why it might be that there aren't more women who choose to work with nonvocal electronic music and why there are so few experimental artists selecting the voice as their chief instrument.«⁴⁶

Mit Heß ließe sich auch sagen: Die nicht-konforme Rollenerwartung passt nicht zum positiven Selbstbild.

Was lässt sich hinsichtlich dieser Aspekte zu Z's ästhetischer Praxis sagen? Auch ihr zentrales Instrument (tool) ist und bleibt die Stimme, wenngleich sie diese immer in Verbindung mit elektronischer Technik und/oder dem Computer einsetzt. Verbleibt sie damit im selbstbenannten Stereotyp der Stimm-Künstlerin? Einerseits ja. D.h. aber auch, dass sie den Einsatz der Stimme nicht ablehnt aus Sorge, die erkannte Stereotypisierung fortzuführen. Ich argumentiere, dass sie vielmehr daran arbeitet, die Assoziationen umzuwerten. Ihre digitale Bearbeitung der Stimme kommt einer Dekonstruktion gleich.⁴⁷ Der Begleittext zu Z's erster Soloausstellung außerhalb der USA im Berliner Kunstraum Savvy Contemporary im Mai 2019 bezeichnet ihre Arbeit, in Anlehnung an George E. Lewis, als

42 Vgl. ebd.

43 Z beschreibt, wie Frauen in der Musik vorrangig über ihren Körper agieren, Männer hingegen vorrangig ›externe‹ Instrumente verwendeten. Vgl. hierzu P. Z in T. Rodgers: *Pink Noises*, S. 222f.

44 »Ein Junge, der im Unterricht singt oder tanzt, steht in der Gefahr sich selbst zu ›erniedrigen‹.« F. Heß: *Gendersensibler Musikunterricht*, S. 105. Siehe auch der Titel von Monika Oebelsberger: »Singen ist Mädchensache«.

45 P. Z in T. Rodgers: *Pink Noise*, S. 223.

46 P. Z: »A Tool Is a Tool«, S. 357.

47 »However, when seen as the composer taking her voice and attacking and parsing it so utterly and completely with the digital razor blade, her work becomes more of an editorial commentary on female singers and their performance roles.« (E. Hinkle-Turner: »Hear me Now«, S. 227.)

»post-genre (and post-racial) experimentalism«, one rejecting almost any formal description and detailing, or association to one specific musical tradition, especially classifications based on the Western white male avant-garde music.«⁴⁸

Durch die Entgrenzung von Genres und Klassifikationen, durch die Amalgamisierung der Stimme mit dem Computer bzw. der Technik bietet sie einen Gegendiskurs an, der »interne« und »externe« tools durch ihr Ineinandergreifen und Verschmelzen »androgynisiert«, der einer stereotypen Lesbarkeit ihrer Musik den Boden entzieht, und der den musikbezogenen Bereich avancierter Technik zu weiblicher und Schwarzer Normalität werden lässt.

4. Laura Ritzmann de Oliveira Mello

Für die in Blumenau, Brasilien, geborene und in Berlin und Wien lebende Performance-, Klang- und Laptop-Künstlerin, Komponistin elektroakustischer und instrumentaler Musik und DJane Laura Mello ist die Arbeit mit Sprache(n) von zentraler Bedeutung. »A voice is a person in sound«,⁴⁹ schreibt sie, und betont damit die Bedeutung des Zusammenhangs von Stimme, Identität und Klang für ihre Arbeit, welche ebenfalls geprägt ist durch (live) digitale Klangbearbeitung sowie die Relation von Visuellem und Akustischem. Seit jeher ist Mello feministischen Ideen verbunden. Allein im Jahr 2019 ist sie bei mehreren einschlägigen Festivals präsent: Im Juni 2019 wird ein Auftragswerk im Rahmen der Ausstellung »MusicaFemina | Cōmpōsers« in Bregenz uraufgeführt, im Juli 2019 zwei Auftragsarbeiten beim Festival Heroines of Sound im Radialsystem, Berlin. Ebenfalls im Juni 2019 produzierte Mello einen Podcast für das Netzwerk female:pressure, in dem sie Künstlerinnen aus Europa, den USA und viele Künstlerinnen des Netzwerks Sonora: música(s) e feminismo(s) aus Brasilien vorstellt.⁵⁰ Am Beispiel ihrer Komposition *Parallels* möchte ich die gegendiskursive Strategie der Störung vorstellen.

48 Savvy Contemporary. The Laboratory of Form Ideas: Sonic Gestures, kuratiert von Kamila Metwali, Marcus Gammel, Jan Rohlf, 2019, https://savvy-contemporary.com/site/assets/files/5039/listening_session_8_handout-1.pdf (abgerufen am 21.6.2019), hier S. 2.

49 Laura Mello: Laura Mello. Sound. Art. Education, <http://lauramello.org/about/> (abgerufen am 20.6.2019).

50 https://soundcloud.com/femalepressure/fp-podcast-episode-35_laura-mello (abgerufen am 20.6.2019).

4.1 Parallels

Laura Mellos Komposition *Parallels* für ein*e Performer*in, Piano, Klanginstrumente (sound devices) und Videoprojektion ist ein ca. 30-minütiges, viersprachiges Performance-Stück. Die Komponistin versteht *Parallels* als Vorreiter ihrer 2008 begonnenen Serie »Composing for Many Media Including Me«. *Parallels* ist in acht Szenen unterteilt, die jeweils einer der vier Sprachen Deutsch, Englisch, Spanisch oder Portugiesisch zugeordnet sind. Die Bühne ist in unterschiedliche Bereiche unterteilt, die ebenfalls je einer der Sprachen entsprechen. Im Laufe der Performance bewegt sich die Performerin von Bereich zu Bereich und führt dort unterschiedliche Aktionen aus. Jedem Bereich ist eine eigene Körperhaltung (z.B. »English body posture«) zugeordnet. Wenn Sprache involviert ist, entspricht diese immer der des entsprechenden Bereichs. Die Partitur verzeichnet vier Notationsebenen: Stimme, Aktion, Piano und Timeline. Die Abläufe werden durch die Timeline zeitlich organisiert, also das Klavierspielen, Singen und Sprechen, sowie die Aktionen, zu denen das Abspielen von CD, Soundfiles vom Computer und Video sowie Bewegungen gehören.

In *Parallels* zitiert Mello fragmentarisch, entweder durch Abspielen einer CD oder selbst singend, unterschiedliche musikalische Referenzen, beispielsweise den durch Hildegard Knef zum Klassiker gewordenen Schlager »Heimweh nach dem Kurfürstendamm«, »Marieta« von Ibrahim Ferrer, Jorge Ben Jors »Mas que nada« oder Susanne Vegas »Language«. Dadurch versteht Mello das Stück als eine Art »expanded DJ-Set«. ⁵¹ Die Bezüge zu ihrer eigenen Biographie sind vielfältig: die Personalunion von Komponistin und DJane; Referenzen auf unterschiedliche Orte der Beheimatung, entweder durch explizite Benennung oder durch Sprache und Musikstil; die explizite Thematisierung von Sprache. Sie alle verweisen auf eine komplexe, transkulturelle Identität. *Parallels* ist auf mehreren Ebenen, auch inhaltlich, selbstreferentiell. So kommentiert die Performerin an diversen Stellen ihr aktuelles Tun, z.B. »I'm gonna play this song for you and do some relative movements to it.« ⁵² An anderer Stelle tritt die Performerin in Konversation mit sich selbst über das aufgeführte Stück, wenn sie live, auf Deutsch, mit ihrer aufgenommenen, Spanisch sprechenden Stimme »telefoniert« (Soundfile »Phonecall«) und fragt: »Büchlein? Welches meinst du denn?«, und dann auf die Antwort reagiert: »Ach das Buch aufm Klavier! Das ist doch ein Büchlein, aber gleichzeitig auch eine Partitur.« ⁵³ Am Ende der Performance bringt die Performerin das Publikum zu eben diesem auf dem Klavier liegenden Büchlein und spricht die Einladung ans Publikum aus,

51 Mello in E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin vom 12. Juni 2018.

52 L. Mello: »Parallels«, o.J., Partitur, S. 6.

53 Ebd., S. 16.

»to play the piece we just talked about just now on the phone.«⁵⁴ Das Büchlein mit Spiel- und Handlungsanweisungen an die Spieler*innen liegt ebenfalls als Videodatei »Lappiece« vor, welche am Ende der Performance eingespielt werden kann. »Lappiece« ist damit gewissermaßen ein Stück im Stück, das zur Publikumspartizipation einlädt.

Während das Stück *Parallels* als Partitur vorliegt und von jeder Performerin oder jedem Performer interpretiert werden kann, wurde es bislang nur von der Composer-Performerin Mello selbst aufgeführt. In Anbetracht der vielfachen, spezifischen, stark auf die Künstlerinnenpersönlichkeit Mello ausgerichteten Kompetenzen, die das Stück der Performerin abverlangt (Klavier spielen, tanzen, singen, das Verwenden von vier Sprachen, das Bedienen diverser Technik auf der Bühne), ist dies nicht verwunderlich. Die Performance erscheint wie ein Spiel mit unterschiedlichsten kulturellen Identitätszugehörigkeiten, die sich im Körper der Composer-Performerin Mello manifestieren. Sie kommt dabei ins Gespräch »mit sich selbst«. Die Konversation findet statt zwischen ihrer Live-Stimme, den aufgenommenen Stimmen, dem Text auf der Leinwand, den Liedtexten.

Kommunikation ist ein zentraler Topos in *Parallels*. An einer Stelle wendet sich die Performerin mit klanglosen Lippenbewegungen an das Publikum: »I'm talking to you, do you see what I mean? It's not easy to communicate what one wants to, do you see what I mean?«⁵⁵ Sprechen, Kommunizieren, Sehen. Die Kommunikation quer durch Sinne, Medien, Räume, Sprachen und Textebenen thematisiert nicht nur die Komplexität von Kommunikation an sich, sondern auch die große Wahrscheinlichkeit von Fehlinterpretationen. Im Folgenden möchte ich einen spezifischen Kommunikationsmoment aus *Parallels* vorstellen, den ich aus der Perspektive der teilnehmenden Beobachtung als gegendiskursive Störung erlebt habe.

4.2 Störung

Ich besuchte Ende der 2000er Jahre eine Performance von *Parallels* im Kunstraum KuLe in Berlin Mitte. Die Performance hatte bereits begonnen, die Performerin Mello, alleine auf der Bühne, hatte einige Aktionen durchgeführt, gesungen, den Raum durchschritten, scheinbar ungeschickt eine CD gegriffen, Texte in unterschiedlichen Sprachen gesprochen, das Publikum begrüßt. Alle diese scheinbar zufälligen Aktionen sind in der Partitur notiert, was dem Publikum an der Stelle jedoch nicht bewusst ist. Dann begab sich Mello in die Mitte der Bühne, wo sich ein größerer Technikaufbau befand, und erklärte dem Publikum beiläufig: »I will start the movie, and I'm gonna play some music to it.« Der DVD-Player funktionierte nicht, Mello reagierte verunsichert, fragte irritiert über die Schulter: »Is

54 Ebd.

55 Ebd., S. 12.

it working?« Meine Begleitung neben mir wurde unruhig, auch mein Unwohlsein steigerte sich, und es machte sich ein gewisses Unbehagen im Publikum bemerkbar. Dann antwortete die Leinwand: »It works«. Mein Kollege sank mit leicht betretenem Gesichtsausdruck zurück auf seinen Sitz, von dem er sich soeben zur Hilfe eilend erheben wollte. Das Publikum atmete spürbar erleichtert auf, und in mir machte sich eine gewisse Genugtuung breit. Warum?

In dem Moment löste sich ein scheinbar zufälliges, spontanes Missgeschick als kompositorisches Element auf.

»Es ist eine alte Technik der Avantgarde, mit gezielten [...] einfachen Fehlern ästhetische Normen außer Kraft zu setzen, um die Wahrnehmung zu verändern und das Terrain der Künste zu erweitern. Der Sinn von Normen oder Regeln wird auf diese Weise immer wieder relativiert, während sich politische Lesarten gleichsam aufdrängen.«⁵⁶

Abbildung 1: Laura Mello: *Parallels*, o.J., S. 3.

The image shows a musical score for a piece titled 'Parallels' by Laura Mello. It is for voice and piano. The score is written on a single page with a large staff for voice and a smaller staff for piano. The voice part has lyrics in German and English. The piano part has notes and rests. The score is divided into measures with time stamps at the bottom.

Lyrics (German/English):

Starts the DVD. I will start the movie, and I'm gonna play some music to it.

What the machine takes its time to run the DVD, begins to degenerate and sink.

Is it working? Is it working?

Oh, no.

Try to be precise and begins to balance the weight of the body between the fingers on the keyboard and the sit bones on the piano bench. When the first major appears (F#) begins to be limited, and progress becomes to play.

Starts each chord to the events on the video. Chords are exact time, but there is more freedom, one should follow the flow of the movements on the video.

Time stamps at the bottom: 0:00, 0:10, 0:20, 0:30, 0:40, 0:50, 1:00, 1:10, 1:20.

© Laura de Oliveira Mello. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Mit dem gezielt gesetzten Fehler, so meine Lesart, adressiert Mello das geschlechterstereotype Vorurteil, Frauen hätten Schwierigkeiten mit der Handhabung technischer Vorrichtungen (tools) und entlarvt das Vorurteil als solches. Die anscheinende Unfähigkeit der weiblichen Performerin, ihre eigene Technik zu bedienen, wird aufgeführt und vorgeführt als Vorführung. Die sprichwörtliche Kommunikation zwischen Performerin und Technik verweist nicht nur auf die Vielschichtigkeit latenter Kommunikationsprobleme und Fehlinterpretationen, sondern auch darauf, wie diese mit normativen, geschlechterstereotypen Erwartungshaltungen durchsetzt sind. Der Moment führt dem Publikum seine Erwartungshaltungen vor Augen und erschüttert sie. Der inszenierte Fehler ist ein Schlüsselmoment des der gesamten Aufführung inhärenten Spannungsverhältnisses zwischen scheinbarer

56 Radialsystem: »Heroines of Sound – Tag 2. Frühe und aktuelle Held*innen elektronischer Musik«, <https://radialsystem.de/programme/56614/199352/> (abgerufen am 22.6.2019).

performativer Spontaneität und kalkulierter Komposition. Er ist eine Störung im Sinne einer gegendiskursiven Strategie. Es braucht mehr solcher künstlerischen Momente.

Literatur

- Fure, Ashley: GRID. Gender Research in Darmstadt. A 2016 HISTORAGE Project Funded by the Goethe Institute, Darmstadt: 2016, https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (abgerufen am 17.6.2019).
- Heß, Frauke: Gendersensibler Musikunterricht. Empirische Studien und didaktische Konsequenzen, Wiesbaden: Springer 2018.
- Hinkle-Turner, Elizabeth: »Hear Me Now. The Implication and Significance of the Female Composer's Voice as Sound Source in Her Electroacoustic Music«, in: Tae Hong Park/Georg Essl (Hg.), Proceedings of the 2006 International Computer Music Conference. November 6-11, 2006, New Orleans, USA, San Francisco: International Computer Music Association 2006, S. 223-228.
- Kelly, Jennifer: In Her Own Words. Conversations with Composers in the United States (= New Perspectives on Gender in Music), Urbana u.a.: University of Illinois Press 2013.
- Kennedy, Kathy: »A Few Facets of Pamela Z«, in: Musicworks. Explorations in Sound (2000), Heft 76, S. 5-10.
- Kohl, Marie-Anne: Artikel »Geschlechterstereotyp«, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2010, S. 258.
- Dies.: Vokale Performancekunst als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964-1979, Bielefeld: transcript Verlag 2015.
- Lewis, George E.: »The Virtual Discourses of Pamela Z«, in: Journal of the Society for American Music 1 (2007), Heft 1, S. 57-77.
- Mello, Laura: Sound Art Education, <http://lauramello.org/about/> (abgerufen am 20.6.2019); https://soundcloud.com/femalepressure/fp-podcast-episode-35_laura-mello (abgerufen am 20.6.2019).
- Micossé-Aikins, Sandrine: »Kunst«, in: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster: Unrast Verlag 2011, S. 420-430.
- Oebelsberger, Monika: »Singen ist Mädchensache«, in: Teresa Schweiger/Tina Ha-scher (Hg.), Geschlecht, Bildung und Kunst. Chancengleichheit in Unterricht und Schule, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 79-90.

- Radialsystem: »Heroines of Sound – Tag 2. Frühe und aktuelle Held*innen elektronischer Musik«, <https://radialsystem.de/programme/56614/199352/> (abgerufen am 22.6.2019).
- Rodgers, Tara: *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*, Durham u.a.: Duke University Press 2010.
- Savvy Contemporary. *The Laboratory of Form Ideas: Sonic Gestures*, kuratiert von Kamila Metwali, Marcus Gammel, Jan Rohlf (2019), https://savvy-contemporary.com/site/assets/files/5039/listening_session_8_handout-1.pdf (abgerufen am 21.6.2019).
- Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf (Hg.): *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Berlin: Deutscher Kulturrat 2016, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (abgerufen am 28.4.2020).
- Sharifi, Azadeh: »Antirassistische Interventionen als notwendige ›Störung‹ im deutschen Theater«, in: Marc Hill/Erol Yildiz (Hg.), *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 207-222.
- Z, Pamela: »A Tool Is a Tool«, in: Judy Malloy (Hg.), *Women, Art and Technology* (= Leonardo), Cambridge u.a.: MIT Press 2003, S. 348-361.

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Neue Musik und Vergnügen in der ASMR-Serie¹ von Neo Hülcker

Monika Pasiecznik

Neue Musik entwickelte sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu großen Teilen unter dem Einfluss von Theodor W. Adornos Philosophie. Nach Adorno beruht die Bedeutung von Neuer Musik auf einer Gesellschaftskritik, die ein Komponist durch radikale künstlerische Innovation und Distanz zu gesellschaftlichen Erwartungen vollzieht. Neue Musik mit Vergnügen oder Lust zu hören, gehört nicht zu ihrem Konzept. Neue Musik sollte eher nicht gemocht werden, denn »Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; [...]«² In einer Serie von Arbeiten, die sich auf ASMR beziehen, bricht der deutsche Komponist Neo Hülcker mit diesem Paradigma, schlägt eine völlig andere Interpretation der Neuen Musik vor und eröffnet ihr das Vergnügen am Klang.

Neo Hülcker, geboren 1987, ist ein Komponist und Performer, der seine Musik als anthropologische Studien des Alltags versteht. Seine Kompositionen sind oft situativ, sie nehmen Formen einer performativen Installation, von Aktionen und Interventionen in verschiedenen öffentlichen Räumen an. Der Künstler studierte Komposition bei Dieter Mack und Harald Muenz an der Musikhochschule Lübeck sowie bei Manos Tsangaris und Franz Martin Olbrisch an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden (Diplom 2013). 2014 war er Stipendiat der Jungen Akademie der Akademie der Künste Berlin. Neo Hülcker ist Mitbegründer des YouTube-Kanals *feminist ASMR*³ (in Zusammenarbeit mit Stellan Veloce und Katie Lee Dunbar) und des Kanals *ASMR studio Berlin*⁴ (in Zusammenarbeit mit dem Ensemble mam.manufaktur für aktuelle musik). Er arbeitet als ASMR-Künstler unter dem Pseudonym Thousand Tingles und ist selbst Mitglied der Formation ASMR

1 ASMR ist die Abkürzung für »Autonomous Sensory Meridian Response«.

2 Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften, Band 12, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1975, S. 126.

3 <https://www.youtube.com/channel/UC2uSyRU9XHgSpr4eAs19UPA> (abgerufen am 26.3.2019).

4 <https://www.youtube.com/channel/UCG2RtQL6Y3KVuOWy5Z9R2g> (abgerufen am 26.3.2019).

yourself⁵, mit dem er u.a. im HAU Berlin, im PACT Zollverein Essen, in der Akademie der Künste in Berlin und bei den Münchner Kammerspielen aufgetreten ist. Bis 2017 hieß Neo noch Neele Hülcker.

Hülcker machte im Kontext der Neuen Musik erstmals auf die ASMR-Internet-Subkultur aufmerksam. Er ist Autor einer Reihe von ASMR-Stücken, die sich auf die Musik von Komponisten wie Helmut Lachenmann und Mark Andre beziehen:

- HELMUT GOES ASMR [WHISPERING] [GERMAN] [BIRDMAN] [RE-ENACTMENT]
- ASMR TUTORIAL: HOW TO PLAY »PRESSION« BY HELMUT LACHENMANN
- ASMR TUTORIAL: HOW TO PLAY MARK ANDRE
- ASMR UNWRAPPING PIANO & MARK ANDRE IVIIA
- PETER ABLINGER: WEISS/WEISSLICH 3 – [SUPER SOFT ASMR]

Den Begriff ASMR prägte die Amerikanerin Jennifer Allen, die 2010 eine *asmr-research.org*-Webseite gründete.⁶ Es beschreibt ein Phänomen, das allerdings schon einige Jahre früher beobachtet wurde.⁷ Im Allgemeinen handelt es sich um ein angenehmes Kribbeln, das durch spezifische auditive, visuelle und taktile Reize verursacht wird. Die Palette dieser Reize ist umfangreich, meistens sind es verschiedene Geräusche, wie sanftes Klopfen, z.B. mit Fingernägeln, sowie ruhige Stimmen oder Flüstern. Seit 2010 entwickelte sich auf Kanälen wie YouTube eine rasant wachsende Internet-Szene. In unzähligen Videos versuchen ASMR-Künstler bei Zuhörern ein solches Kribbeln zu erzeugen, indem sie etwa ihre Stimme (meistens ein verstärktes Flüstern) verwenden, Gegenstände (z.B. ein Mikrofon mit einem Pinsel) berühren, essen, streicheln und verschiedene Rollen spielen (z.B. einen Friseur oder einen Arzt).

Das Phänomen interessiert nicht nur das Publikum im Internet, sondern wird auch von den Neurowissenschaften in Hinblick auf individuelle Empfindlichkeiten auf visuelle, auditive und taktile Reize untersucht. Es wird angenommen, dass sich ASMR auf positive Assoziationen, zum Beispiel aus der Kindheit, bezieht und im Unterbewusstsein verborgene Erinnerungen wie beispielsweise die Berührungen der Mutter oder einer anderen liebenden Person weckt. Demzufolge deaktiviert das Ansehen von ASMR-Filmen höchstwahrscheinlich diejenigen Teile des Gehirns, die für Stress oder Angstzustände verantwortlich sind.⁸

5 <https://www.asmyourself.com/> (abgerufen am 26.3.2019. Die Seite ist nicht mehr verfügbar).

6 Heute hat sich diese Webseite zur »ASMR University« entwickelt, die die Geschichte von ASMR dokumentiert und wissenschaftliche Forschungen zum Thema ASMR sammelt. Siehe <https://asmruniversity.com> (abgerufen am 16.10.2019).

7 Siehe <https://asmruniversity.com/history-of-asmr/> (abgerufen am 16.10.2019).

8 Wolff, Ryszard: Szeptem mów do mnie, in: *Polityka* 46 (2014), S. 97-99.

Beim ASMR werden verschiedene Geräusche, Murmeln und Sounds zu Fetischen und zu Instrumenten des Vergnügens. Dem Kontext entnommenes, verfremdetes und verstärktes Murmeln führt zu einem Zustand, der auch als »Gehirnorgasmus« bezeichnet werden kann. Das positive Gefühl, das hierdurch erzeugt wird, muss allerdings nicht erotisch sein; ASMR bedeutet oft nur ein Gefühl tiefer Entspannung und Ruhe.

Anlässlich der Einführung von ASMR in einen musikalischen Kontext formuliert Neo Hülcker Leitfragen: »How can ASMR become a compositional material? And what happens if these two worlds of contemporary music and ASMR encounter each other? Can contemporary music be ASMR and can ASMR be contemporary music?«⁹

Die Antwort auf die Frage nach dem Material der Komposition scheint einfach: Neue Musik und ASMR verwenden ähnliches Klangmaterial. Die Komponisten der Neuen Musik bevorzugen ebenso wie die Künstler des ASMR Klänge, die auf akustischen Instrumenten mit sogenannten »erweiterten Spieltechniken« erzeugt werden. Die Verwendung von Murmeln und ähnlichen Sprechformen in der Neuen Instrumentalmusik ist eine Folge der Entwicklung von konkreter und elektronischer Musik, die zur Musikalisierung von Klängen, die nicht der klassischen Musikwelt entstammen, und der Einbeziehung verschiedener, nicht instrumentaler Geräusche in die Neue Musik führte. Diese Techniken gehen zum großen Teil auf den Komponisten Helmut Lachenmann zurück, der eine reichhaltige Sammlung unkonventioneller Klänge entwickelte und seine Musiksprache »musique concrète instrumentale« nannte.

Während das Klangmaterial der Neuen Musik und der ASMR ähnlich ist, unterscheidet sich seine Funktion: als ASMR rezipiert sind die Geräusche Auslöser für ein angenehmes Kribbeln, während sie in der Neuen Musik vor allem Irritation verursachen sollen. Diesen Unterschied zeigt der Film *HELMUT GOES ASMR [WHISPERING] [GERMAN] [BIRDMAN] [RE-ENACTMENT]*, in dem Neo Hülcker Fragmente eines Interviews mit Helmut Lachenmann nachstellt. Das Interview findet im für ASMR charakteristischen Flüsterton statt. Die Komponistin selbst verkörpert dabei Lachenmann, während eine mysteriöse Figur in Taubenmaske die Fragen stellt. Ein Ausschnitt aus dem Dialog:

»Journalist: Herr Lachenmann, Sie gehören ja zu den radikalsten Komponisten der letzten 40 Jahre, was immer radikal heißt, gilt als schwer verständlich, weil – und das ist ja meist das Argument gegen das Neue, gegen die Neue Musik – Ihre Musik nicht das Herz, sondern allenfalls den Kopf erreiche. Welches Organ ist denn Ihrer

9 Hülcker, Neo: Kommentar zum Stück *ASMR contemporary music ensemble [tapping] [scratching] [brushing] [whispering]*, in: Programmbuch des Festivals »Warschauer Herbst« 2017, www.warszawska-jesien.art.pl/wj2017/program-i-bilet-y-2017/utwory/1145106598 (abgerufen am 22.10.2019). Die Seite ist mittlerweile nicht mehr abrufbar.

Meinung nach zuständig für Musik?

Helmut Lachenmann: Zwischen Herz und Kopf sollte möglichst keine Kalkwand eingezogen sein; wo Denken und Fühlen auseinanderfallen, so sage ich immer wieder, ist beides unterentwickelt. Ich habe immerhin – übrigens nicht nur bei meiner Oper – die Erfahrung gemacht, dass meine kopflastige Musik bei vielen Hörern und bestimmt nicht bei den oberflächlichsten, auch das Herz erreicht.

Das Stichwort in diesem Zusammenhang heißt vielleicht Irritation. Wie gehen wir mit Irritationen um? Wehren wir uns dagegen und bleiben wir lieber bei unseren lieb gewordenen Erfahrungen im ästhetischen Bereich oder lassen wir uns von Ungewohntem provozieren? Schließlich heißt provozieren, hervorrufen, einladen, über unseren Horizont hinausschauen.«¹⁰

Dann kündigt die Taube an, dass die Bedeutung von »Irritation« und »Provokation« durch Klangbeispiele veranschaulicht wird. Neele/Neo nimmt die Violine in die Hand und beginnt auf dem Resonanzkörper des Instruments kaum hörbare Geräusche zu erzeugen.

Das oben zitierte Fragment des Interviews mit Lachenmann ist interessant, da es einen konstitutiven Erwartungskonflikt der Neuen Musik darstellt, der im Zusammenhang mit ASMR jedoch verblüfft. Dieser Konflikt wird in einigen gängigen Überzeugungen veranschaulicht, die in dem Interview ausgedrückt werden, nämlich dass, erstens, Lachenmann ein radikaler Komponist ist, zweitens seine Musik sich an den Kopf und nicht an das Herz richtet (anders gesagt: sie kann höchstens intellektuell verstanden werden, erweckt jedoch keine Gefühle beim Hören, erzeugt kein Vergnügen), drittens Neue Musik den Hörer abstößt. Lachenmanns Antworten sind gleichermaßen bedeutsam, viertens: Der Komponist begründet seine schöpferische Haltung mit dem Wunsch zu provozieren und zu irritieren, um dadurch den Horizont der Zuhörer*innen zu erweitern.

Helmut Lachenmann baute seine ästhetische Theorie auf der Vorstellung auf, dass Neue Musik eine Form existenzieller Erfahrung ist, die um den Preis des inneren Friedens möglich ist. Neben »Irritation« und »Provokation« sind weitere Schlüsselbegriffe in Lachenmanns Ästhetik auch »Widerstand«, »Ablehnung« und »Kritik«.¹¹ Dieser Erfahrung und Erkenntnis dienen musikalische Mittel, wie etwa alle Arten von Geräuschen, Pfeifen, Kratzen etc., die herkömmliche musikalische Klänge ersetzen und Hörgewohnheiten provozieren. Lachenmann definiert Schönheit als »Verweigerung von Gewohnten«¹², wodurch er die Möglichkeiten von Instrumenten im Bereich untypischer Klänge, seine »musique concrète instrumentale«, kultivieren kann.

10 <https://www.youtube.com/watch?v=dvhETAXgls8> (abgerufen am 26.3.2019).

11 Häusler, Josef (Hg.): Helmut Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996.

12 Ebd., S. 108.

Lachenmanns Musik ist somit nicht nur eine Provokation gegenüber überkommenen Hörgewohnheiten, sondern auch Ausdruck der Neugier des Komponisten auf bisher unbekannte klangliche Möglichkeiten der Orchesterinstrumente. Grundsätzlich spricht der Komponist jedoch kaum von Vergnügen, Freude oder Lust; die Mittel der »musique concrète instrumentale« dienen nicht dazu, den Hörer zu beruhigen, zu entspannen oder gar ein angenehmes Kribbeln zu erzeugen.

Neo Hülcker konzentriert sich gerade auf diesen (seiner Ansicht nach) problematischen Aspekt von Lachenmanns Theorie. Durch das Reenactment des Interviews mit dem Komponisten in der geflüsterten ASMR-Konvention dekonstruiert er die kritische Bedeutung von Lachenmanns Musik und extrahiert daraus die darin fehlende Dimension des Vergnügens. Trotz programmatischer Irritation und Provokation kann Lachenmanns »schwierige« Musik somit unerwartet zur Quelle angenehmer und beruhigender Sinneserlebnisse werden.

Diese Absicht wird in dem Film TUTORIAL ASMR: HOW TO PLAY »PRESSION« BY HELMUT LACHENMANN¹³ noch deutlicher: Hülcker konzentriert sich stärker auf das unterdrückte Vergnügen an der Musik, indem er einem der wichtigsten Werke der Neuen Musik, *Pression*, eine Lektion widmet. In dieser Komposition verwendet Lachenmann eine ganze Reihe von erweiterten Spieltechniken, die in Hülckers Film als »nice and round« bezeichnet werden. Der Musiker stellt »nice new techniques« vor, z. B. leises Schieben mit dem Bogen über den Steg und den Seitenhalter oder Reiben mit offener Hand oder Nägeln über die Saiten. Flüsternd rät er, diese Techniken 15 bis 20 Minuten pro Tag zu üben, dann werden sie »wirklich nett« klingen.

Dieser Film kann als ironische Kritik am herkömmlichen Begriff des »schönen Klanges« interpretiert werden, was Lachenmanns Position entspricht. Darüber hinaus aber bewirkt die Präsentation von erweiterten Spieltechniken im Kontext von ASMR das Entzaubern der Klangmittel von Neuer Musik, indem ihre kritische Kraft annulliert wird – aus der Sicht von ASMR sind die Klangeffekte Lachenmanns nicht mehr abstoßend, irritierend oder provozierend, sondern »nice and round«, kurz gesagt: angenehm.

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass Neo Hülcker ausgerechnet Lachenmanns Musik als ASMR interpretiert. Der herausragende deutsche Komponist ist eine emblematische Figur für Neue Musik. Die von ihm entwickelte Klangsprache, die auf erweiterten Spieltechniken basiert, ist die »lingua franca« der heutigen Neuen Musik. Die einflussreiche ästhetische Theorie von Lachenmann prägt das Bewusstsein dieser Szene seit Jahrzehnten. Daher kann die Dekonstruktion von Lachenmanns Ästhetik mit ASMR auf große Teile der Neuen Musik bezogen werden.

Vergnügen korrespondiert kaum mit dem Konzept der Neuen Musik, wie es – eingangs konstatiert – von Theodor W. Adorno geprägt wurde. Sein Buch *Philoso-*

13 <https://www.youtube.com/watch?v=Ke41xtDtkhc> (abgerufen am 26.3.2019).

phie der neuen Musik, das von Generationen von Komponist*innen und Kritiker*innen gelesen wurde, entstand kurz nach dem Zweiten Weltkrieg. Adorno verstand die musikalischen Experimente im Sinne einer sozialen Kritik und legitimierte musikalische Innovationen als eine Form des Widerstands gegen die für den Holocaust verantwortliche Gesellschaft. Der Preis, den die Neue Musik für ihre Kompromisslosigkeit zahlen musste, war jedoch eine soziale Entfremdung: »Keiner will mit ihr etwas zu tun haben, die Individuellen so wenig wie die Kollektiven.«¹⁴ Die dialektische Kraft der Neuen Musik war jedoch umgekehrt proportional zu ihrer Popularität: Je mehr Neue Musik der Gesellschaft entfremdet wurde und ungehört blieb, desto tiefer und eindringlicher verkörperte sie soziale Kritik.

In der *Philosophie der neuen Musik* von Adorno gibt es – zumindest explizit – keinen Platz für (unmittelbares) Vergnügen, das er bezichtigt, kritische Wachsamkeit zu schwächen und zu Konformismus, Unterwürfigkeit, Gedankenlosigkeit und Passivität zu führen. Vergnügen war die Domäne der hedonistischen, von dem Philosophen abgelehnten Popkultur, nicht jedoch der künstlerisch und sozial ambitionierten Neuen Musik.

Umso stärker wirkt die Geste von Neo Hülcker, der in seinen ASMR-Stücken nicht nur die Ästhetik der Musik von Helmut Lachenmann, sondern auch die gesamte, von Adorno ausgehende Lesart der Neuen Musik dekonstruiert. Durch das Berühren des Tabus des Vergnügens in der Neuen Musik bricht der Komponist die vorherrschende Art ihres Hörens und Verstehens auf. Er befreit aus Helmut Lachenmanns Musik ein unterdrücktes, tabuisiertes Vergnügen und beweist, dass auch die radikalste, vermeintlich rein strukturell organisierte Neue Musik letztlich genossen werden kann. Mit der Aufhebung der kritischen Kraft der Neuen Musik offenbart Hülcker die körperliche Unterdrückung und die tatsächliche Verdrängung einer der grundlegenden Eigenschaften der Musik, nämlich die psychosomatische Wirkung von Klängen. Neo Hülcker konzentriert sich auf ein angenehmes sensorisches Erlebnis, auf die Freude, alle Klänge und Geräusche zu hören, und bricht das Konzept der Neuen Musik damit von innen auf.

Das Stigmatisierung des Vergnügens in der Neuen Musik ist keine Ausnahmeerscheinung; dieses Phänomen kann auch in anderen Bereichen der Kunst und allgemein der westlichen Kultur beobachtet werden, wo das körperliche, sinnliche Vergnügen meistens marginalisiert und der intellektuellen Erkenntnis gegen-

14 Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, S. 126.

übergestellt wird. Die von Rationalismus und Idealismus geprägte Philosophie des Westens erkennt die Erfahrung des Vergnügens selten als Wert an.¹⁵

Der amerikanische Philosoph Richard Shusterman, Autor des Buches *Thinking Through the Body. Essays in Somaesthetics* (2012), versucht, vom kulturellen Wert des Vergnügens zu überzeugen. In seinem Essay »Come Back to Pleasure« untersucht er die Geschichte des Vergnügens in der Kunst und weist auf einen Durchbruch in der Geschichte der Ästhetik hin, der die Kunst des 20. Jahrhunderts beeinflusste:

»The decline of pleasure's prestige in recent aesthetics can be seen in its critique in twentieth-century German thought. Disdaining the value of ›merely artistic enjoyment‹, Martin Heidegger insists that art's defining function ›is the setting-into-work of truth‹. Hans-Georg Gadamer likewise attacks the immediate pleasures of aesthetic experience by insisting instead on art's meaning and truth, assuming apparently that these values are somehow inconsistent with more immediate pleasures.

The conflict of these values is still clearer in Theodor Adorno, who (together with Max Horkheimer) coined the disparaging notion of ›the culture industry‹ to denigrate all popular art that does not eschew pleasure and entertainment. For Adorno, artistic pleasure and cognition are starkly opposed: ›people enjoy works of art the less, the more they know about them, and vice versa‹. In the contest of values, it is clear for Adorno that pleasure must be sacrificed to truth: ›In a false world, all hedone is false. This goes for artistic pleasure too‹. Art should ›not seek pleasure as an immediate effect [...] In short, the very idea that enjoyment is of the essence of art needs to be thrown overboard [...] What works of art really demand from us is knowledge or, better, a cognitive faculty of judging justly‹.¹⁶

Shusterman zufolge gibt es zwei Dogmen, die einer Revision bedürfen: Zum einen der Verdacht, dass das Vergnügen trivial und flach, anders gesagt nicht ernst ist. Der Amerikaner lehnt dieses Dogma ab und erinnert an die Argumente der Philosophen vor Hegel sowie an die post-hegelianische Evolutionstheorie, die von der entscheidenden, wesentlichen und komplexen Rolle der Lust in unserem Leben zeugen. Das zweite Dogma stärkt den angeblichen Gegensatz zwischen dem Vergnügen einerseits und der Bedeutung bzw. Wahrheit andererseits.

»Hegel wrongly assumes that if we seek and find pleasure in the arts we cannot also find truth and understanding. High-minded post-Hegelians like Heidegger, Adorno and Danto seem troubled by the same fear, expressed most baldly in Adorno's claim that the less we understand art the more we enjoy it and vice

15 Zu den wenigen Ausnahmen gehören Philosophen wie Aristoteles, Michel de Montaigne, Baruch de Spinoza, Friedrich Nietzsche und Roland Barthes.

16 Shusterman, Richard: »Come Back to Pleasure«, in: Naked Punch, zuerst veröffentlicht am 4.11.2010, www.nakedpunch.com/articles/59 (abgerufen am 26.3.2019).

versa. The misguided opposition of pleasure and knowledge rests on the false assumption that pleasure is some sort of overpowering sensation that is unrelated to the activity through which it occurs and further distracts from that activity by its own power. This assumption rests in turn on a shallow empiricism that equates experience with passive sensations rather than activity.«¹⁷

Shusterman argumentiert, dass körperliches Vergnügen nicht grundsätzlich von geringem Wert ist. Wir können es teilen und auf dieser Basis Beziehungen zu anderen Menschen aufbauen. Vergnügen stärkt auch unser Engagement für bestimmtes Handeln und erhöht dadurch dessen Qualität. Dies gilt gleichermaßen für das Leben wie für die Kunst. Der Genuss von Kunst hilft uns dabei, aufmerksam zu schauen und zu hören, führt zu einer tieferen und befriedigenden Rezeption derselben und verstärkt dadurch das Interesse an der gesamten Kunst.

Für den Komponisten Neo Hülcker scheint das Vergnügen an der Neuen Musik offensichtlich und natürlich zu sein. Mit seiner körperlichen Interpretation der Musik von Lachenmann und anderen Komponisten, wie Mark Andre oder Peter Ablinger, weist er auf dieses verborgene Potenzial der Neuen Musik hin, das bis heute ein blinder Fleck ihrer Philosophie ist.

Literatur

- [ASMR studio Berlin]: <https://www.youtube.com/channel/UCG-2RtQL6Y3KVuIOwy5Z9R2g> (abgerufen am 26.3.2019).
- Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften, Band 12, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1975.
- [ASMR University]: <https://asmruniversity.com/history-of-asmr/> (abgerufen am 16.10.2019).
- [feminist ASMR]: <https://www.youtube.com/channel/UC2uSyRU9X-HgSpr4eAs19UPA> (abgerufen am 26.3.2019).
- Häusler, Josef (Hg.): Helmut Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996.
- Hülcker, Neo: Kommentar zum Stück »ASMR contemporary music ensemble [tapping] [scratching] [brushing] [whispering]«, in: Programmbuch des Festivals »Warschauer Herbst« 2017, www.warszawska-jesien.art.pl/wj2017/program-i-bilet-y-2017/utwory/1145106598 (abgerufen am 22.10.2019).
- Shusterman, Richard: »Come Back to Pleasure«, in: Naked Punch, zuerst veröffentlicht am 4.11.2010, www.nakedpunch.com/articles/59 (abgerufen am 26.3.2019).
- Wolff, Ryszard: »Szeptem mów do mnie«, in: Polityka 46 (2014), S. 97-99.

Filme

HELMUT GOES ASMR [WHISPERING] [GERMAN] [BIRDMAN] [RE-ENACTMENT] (D 2016, R: Neo Hülcker), <https://www.youtube.com/watch?v=dvhETAXgIs8> (abgerufen am 6.3.2020).

ASMR TUTORIAL: HOW TO PLAY »PRESSION« BY HELMUT LACHENMANN (D 2016, R: Neo Hülcker), <https://www.youtube.com/watch?v=Ke41xtDtkhc> (abgerufen am 6.3.2020).

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Männlichkeitsperformances in Musik der 1980er/90er Jahre und heute

Bastian Zimmermann

Im Folgenden möchte ich mich auf das Terrain von Männlichkeitsperformances vor und hinter der Bühne im Free Jazz, in improvisierter Musik und neueren Entwicklungen im zeitgenössischen Musikgeschehen wagen. Ich spreche hierbei nicht nur als Musikwissenschaftler, sondern auch als kulturschaffender Schreiber, Dramaturg und Kurator, der Phänomene beobachtet und thematisiert. Der Ausgangspunkt für das Thema ergab sich im Rahmen meines Promotionsprojektes, in dem ich Einsicht in die Privatsammlung von Sven-Åke Johansson und dessen interdisziplinäres Arbeiten zwischen Bildender Kunst und Musikszenen insbesondere in den 1980er und 90er Jahren bekommen habe. Worüber ich schreibe, konzentriert sich aber nun mehr als gedacht auf das Jetzt und nutzt daher die Eindrücke dieser historischen Arbeit als Ausgangslage, um ein Feld für das Heute und die Möglichkeiten von diverseren musikalischen Praxen aufzumachen.

Hierzu habe ich drei für das Thema interessante Protagonist*innen interviewt: Andrea Neumann, 1968 geboren, eine vielbeachtete Komponistin und Musikerin, außerdem Neo Hülcker, 1987 geboren, ein Composer-Performer, der sich in seiner Arbeit immer weiter von dem, was man als Neue-Musik-Szene kennt, entfernt hat und sich stärker im Bereich Tanz und Performance künstlerisch betätigt, und schließlich Laure M. Hiendl, 1986 geboren, ebenso ein Composer-Performer, der seine Identität als Komponist zunehmend hinterfragt hat und deswegen im Bereich der Performance agiert.¹ Andrea Neumann kennt die Entwicklungen der Berliner experimentellen Musikszenen der letzten Jahrzehnte sehr genau, in denen sie als Cis-Frau immer wieder ihren Platz behaupten musste. Neo Hülcker wurde als Komponistin sozialisiert, befindet sich nun seit 2018 in Transition und versteht sich als non-binär. Laure M. Hiendl hinterfragte mit Ende 20 sein Selbstverständnis als Komponist und Cis-Mann und wandte sich von seiner mitunter geschlechtlichen, aber primär sozialen Identität des Komponisten ab. Alle drei haben genderspezifische Erfahrungen in ihrer Arbeit und Privatleben gemacht, in denen sie nicht

1 Die Interviews wurden allesamt per Skype am 2. Juli 2018 geführt.

entscheiden konnten, wie sie wahrgenommen werden und besitzen daher einen besonderen Blick auf die häufig männlich dominierten Musikszenen.

Zunächst möchte ich aber die Frage stellen: Wieso wage gerade ich mich auf das Terrain von Männlichkeitsperformances? Zum einen bin ich im Alter von 13 bis 19 Jahren als Jazzgitarrist in dem Marburger Jazzclub »Cavete« groß geworden und habe zwei frühe Erfahrungen hinsichtlich der strukturellen Ungleichheit zwischen den Geschlechtern gemacht (die mir damals aber nicht allzu bewusst war): Außer in Big Bands habe ich in regelmäßigen Besetzungen nie mit einer Frau zusammengespield. Zweitens beobachtete ich damals schon die verschiedenen Formen der Männlichkeitsperformances, vorneweg die meines Lehrers, der wortwörtlich Mitmusiker, die ihm nicht zusagten, von der Bühne runterspielte, indem er sie zu Imitationsspielen wie »Jeder paraphrasiert die Phrase des Anderen« antrieb, um sie schließlich in ihren Fähigkeiten bezüglich Geschwindigkeit und Auffassungsgabe bloßzustellen. So anschaulich dieses Beispiel dafür ist, dass improvisierte Musik eine Form der lebendigen Kommunikation ist, hebt es auch die Struktur hervor, in der solche Performances wahrscheinlich und häufig genussvoll zelebriert werden. Im Studium der Musikwissenschaft beschäftigte ich mich dann mit neu komponierter Musik und traf auf die immer wiederkehrende diskursive Figur des Komponisten, der in der Schreibkammer geistige Ergüsse hat. Eine Strategie, mit diesem Bild des genialen Mannes, das mir grundsätzlich nicht zusagte, umzugehen, war, für mich selber eine andere Sozietät aufzubauen und mit Menschen und Gegenständen zu beschäftigen, die eine solch patriarchale Welt nicht wollen. Gleichzeitig bleibt die strukturelle Ungleichheit und ihre genussvolle Zelebrierung bestehen, beispielsweise beim Erlangen von Jobs auf dem freien Musikmarkt, der Vergabe von Stipendien und Preisen. 2016 begann ich meine Promotion zur Swingtanzband Night and Day (1984-1996) anhand der Privatsammlung von Sven-Åke Johansson, wodurch ich mit dem Thema der Männlichkeitsperformance erneut konfrontiert wurde. In der Zusammenarbeit zwischen der Szene der Bildenden Kunst um Martin Kippenberger, Albert Oehlen usw. und Musikern wie Rüdiger Carl, Alexander von Schlippenbach und auch Johansson war zumindest bei den berühmten »on the top« agierenden Persönlichkeiten keine Frau darunter.

Aktuelle Diskurse zur Männlichkeit wurden mir außerdem durch die Regisseurin Yana Thönnies nahegebracht, die sich mit der Performancegruppe The Agency² in zwei Arbeiten mit Männlichkeit und sich daraus formierenden Bewegungen auseinandersetzt – zum Einen einer Rent a Friend-Agentur namens Quality Time, in der nur Cis-Männer für verschiedenste Dienstleistungen gebucht werden können, und einer immersiven Performance »Take it like a man«, in der eine neue Männerbewegung gegründet wird: Was passiert, wenn sich Männer zusammentun, um ein

2 Weitere Infos und Dokumentationen der genannten Abende von The Agency finden sich unter www.postpragmaticsolutions.com (abgerufen am 3.3.2020).

neues Männlichkeitsbild zu kreieren und eine Bewegung gründen? Kann man das ebenso radikal für Musik- und Kunstszene denken?

Betrachtet man aber zunächst den Free Jazz der 1960er/70er Jahre, dann wird schnell klar, hier sind fast nur Männer aktiv, und wenn es eine Frau gab, wie beispielsweise die Pianistin Irène Schweizer, dann lag es nicht nur an ihren musikalisch-kommunikativen Fähigkeiten, dass sie in der Szene mit Figuren wie Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach, Rüdiger Carl usw. bestehen konnte. Wie Christian Broecking in seinem Buch *Dieses unbändige Gefühl der Freiheit* zu Irène Schweizers Biografie ausführlich anhand von Interviews mit Kolleg*innen dargelegt hat, war es auch Schweizers Homosexualität, die ihr abseits der heterosexuellen Matrix einen besseren Nährboden für ihre künstlerische Selbstbehauptung bot. Viele andere heterosexuelle Frauen wurden einfach nicht ernst genommen. Ich zitiere hier beispielhaft Rüdiger Carl aus dem Buch von Broecking:

»Einigen [Frauen] traute man nicht zu, dass sie hart genug spielen können, andere wollten sich auf die provokante Art – jetzt zeigen wir es euch Wichsern – nicht einlassen. Irène hatte Schwärme von diesen Frauen um sich herum, ja das war nicht immer allererste Sahne, die versuchten halt auch was auf der Bühne und dann lief das natürlich komplett anders ab als unter Männern. Und da haben die Männer gesagt, lassen wir die machen, wir gehen mal in die Bar nebenan und trinken einen in der Zwischenzeit. Man hat sich das nicht so angetan. Und dann hieß es oftmals, die Einzige, die spielen könne, sei Irène.«³

Dass nicht-binäre Personen in solch einer Atmosphäre erst recht keinen Platz finden konnten, liegt auf der Hand. Schweizer selber konstatiert so auch in dem Buch *Die lachenden Außenseiter*:

»Warum sind so wenige Jazzmusiker schwul? Es gibt ein paar emanzipierte Männer: George Lewis, Maarten Altena, Lol Coxhill etc. Aber schwule Musiker? Und angenommen, sie wären schwul, würden sie dazu stehen? Mit wenigen Ausnahmen wie Cecil Taylor etwa, aber es sind wenige.«⁴

In dem Tagungsband *Gender and Identity in Jazz*, der auf eine Tagung des Darmstädter Jazzinstituts im Jahr 2015 folgte, argumentiert Yoko Suzuki – als ein Beispiel von vielen – dass Genderbinarität nicht nur im praktischen Umgang und der Wahrnehmung von Personen performt wird, sondern z.B. auch in der Wahrnehmung und sprachlichen Vermittlung von Instrumentalklänge – bei ihr am Bei-

3 Broecking, Christian: *Dieses unbändige Gefühl von Freiheit*. Irène Schweizer – Jazz, Avantgarde, Politik, Berlin: broeckingverlag 2016, S. 154.

4 Landolt, Patrik/Wyss, Ruedi (Hg.): *Die lachenden Außenseiter*. Musikerinnen und Musiker zwischen Jazz, Rock und neuer Musik. Die 80er und 90er Jahre, Zürich: Rotpunktverlag 1993, S. 283.

spiel des Saxofonklangs –, inwiefern bestimmte Klänge und Spielweisen mit dem Geschlecht assoziiert werden. Suzuki stellt fest, dass Instrumentalistinnen vom Publikum wie Kritiker*innen als schwach und ängstlich wahrgenommen werden und daher »Maskulinität« spielen. Besonders interessant wird diese Analyse an dem Punkt, wo sie das Phänomen beschreibt, dass Cis-Männer aufgrund ihres größeren Handlungs- und Akzeptanzraums wiederum außerhalb ihrer Gendernorm spielen können, was dann als besonders sensibel oder feinfühlig wahrgenommen wird. Die Saxofonistin Sharel Cassity formuliert es für Suzuki folgendermaßen: »Women tend not to show their delicate side because it's so stereotyped.«⁵ Dieser Aspekt, wie ich ihn anfangs aus eigener Erfahrung erwähnt habe, spitzt sich nun auch bei Suzuki in der Jam-Session zu. Sie zitiert den Saxofonisten Jimmy Heath, Jam-Sessions seien wie Sportevents, und auch Andrea Neumann konnte im Interview mit mir davon berichten, dass Jam-Sessions Orte waren, von denen sie sich aufgrund dieser offenen Rivalitäten fernhielt.⁶ Auch erzählte Neumann die Geschichte, dass, als eine Kollegin von ihr in einer sonst cis-männerbesetzten Band spielte, einer der Mitmusiker das Neonschild »Jazz« an der Theke bei ihren Solis immer ausschaltete.

Neumann hielt dem jedoch entgegen, dass die Szene improvisierter Musik, in der sie künstlerisch groß wurde und in der Figuren wie der Tubist und Komponist Robin Hayward oder die Komponistin und Musikerin Annette Krebs voranstanden, sich stark in Abgrenzung zu den egozentrischen Strukturen im Jazz und Free Jazz sahen. Gleich einem Paradigmenwechsel wurde der Status Quo umgedreht und es galt nicht mehr, sich selber durch das hohe, laute und schnelle Spiel zu behaupten, sondern der- oder diejenige, die sich am besten in ein Netzwerk von Musiker*innen musikalisch integrieren und darin musikalisch facettenreich bzw. kommunikativ spannend verhalten konnte, wurde hochgeachtet. Generell sei sie dort als Cis-Frau ernst genommen worden. Für eine neue Besetzung habe sie aber sehr intensiv geprobt und mit besonderen künstlerischen Behauptungen wie einem »Elfenprojekt« mit zwei Kolleg*innen, das inhaltlich eher »feminin« konnotiert ist, für Furore gesorgt. Eine strukturelle Ungleichheit, wenn auch keine aus männlicher Sicht lustvoll zelebrierte, findet sich auch hier.

Wie sieht es heute in der jüngeren Komponist*innengeneration aus? Neo Hülcker nennt sich seiner Berufsbezeichnung nach Composer-Performer. Dieser Begriff wurde in den letzten Jahren in den Kreisen improvisierender und neuer Musik en vogue, um den Sachverhalt zu beschreiben, dass die Komponist*in auch als Performer*in der eigenen Stücke auftritt. Hülcker wie Hiendl sehen in dieser

5 Suzuki, Yoko: »Gendering Musical Sound in Jazz Saxophone Performance«, in: Wolfram Knauer (Hg.), *Gender and Identity in Jazz* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Band 14), Hofheim: Wolke Verlag 2016, S. 85-96.

6 Interview mit Andrea Neumann vom 2. Juli 2018.

Figur eine Möglichkeit in ein anderes Verhältnis zu ihren ›Werken‹ zu kommen, indem sie nicht andere Personen für die Aufführung ihrer Ideen verantworten.

Wovon grenzen sie sich ab? Beide sprechen vom Genius des Komponisten, der gesetzt wird, sowie die Trennung von Komponisten und Interpret, die exemplarisch ist für das gesamte hierarchische und stark heteronormative Klassik-System. Hiendl hat mit Ende 20 als weißer Cis-Mann begonnen, seine Privilegien zu hinterfragen, von denen er als Komponist, ob er wollte oder nicht, stets profitierte. Sein Outing, dass er sich als non-binär versteht, so erzählte er mir im Interview vom 2. Juli 2018, fiel auch mit der Abkehr von der Komponistenfigur zusammen. Beide versuchen heute ihre persönlichen wie gesellschaftlichen Fragen nach dem Geschlecht und dessen Wahrnehmung in ihrer Kunst zu verarbeiten. Hierzu dient ihnen insbesondere das Modell des Composer-Performer, in dem es ausgehend vom verstockten Klassik-System wieder möglich wird, den Körper als ein wie auch immer inszenierbares Element mit einzubringen.

Abbildung 1: Screenshot aus Neo Hülcker performt HAHABA – Variation eines Stimmbruchvirtuosen von Henry Wilde.



Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Neo Hülcker.

Hülcker befindet sich derzeit im Stimmbruch. Am 5. April 2018 veranstaltete er den ersten Abend seiner Soloshow, in der er eigens für ihn und seinen Stimmbruch komponierte Werke von befreundeten Komponist*innen aufführte.⁷ Eines dieser Werke trägt den Titel *HAHABA – Variation eines Stimmbruchvirtuosen* und wurde von Henry Wilde alias Antonia Baehr geschrieben. Einige Momente in dem

7 Der zweite Abend fand ein halbes Jahr später am 30. Oktober 2018 im Berliner Club Ausland statt.

Stück empfand ich bei der Videosichtung⁸ dieses Konzerts als besonders bezeichnend. Zunächst konterkariert schon das konzeptuelle Herangehen Hülckers, der als Kurator ein (biologisches und psychosoziales) Phänomen von begrenzter Dauer thematisieren lässt, treffsicher zahlreiche heteronormative Praktiken: Etwa jene des (männlichen) Komponisten, der für seine (weibliche) Musen-Interpreten etwas schafft. Auch verbindet Hülcker hier ein am eigenen Körper erlebtes biopolitisches Phänomen der Geschlechtstransition mit einer groß angelegten und gleichzeitig spielerischen Kritik an jeglicher Geschlechterdualität. *HAHAHA* wie auch andere Stücke seines Stimmbruchkonzerts sind Lehrstücke der Nicht-Binarität.

Im Gespräch mit Hülcker über das Kompositionsstudium, in dem er von anderen als Frau wahrgenommen wurde, erzählte er von Situationen, in denen z.B. ältere Herren nach dem Konzert Tipps geben wollen, allgemein: dass seine/ihre Rolle und Position ständig über äußere Merkmale definiert wurde.⁹ Nicht-binär zu leben bedeutet für ihn heute eine Befreiung aus dieser heteronormativen und genderbinären Struktur. Hülcker bezeichnete sich dabei selber als Clown, der nun machen kann, was er will. »Ich habe nichts mehr zu verlieren«, ließ er im Interview fröhlich verlauten.

Laure M. Hiendl reflektierte seine Abkehr vom Komponisten-Dasein und den impliziten heteronormativen Strukturen u.a. in einer Bewerbung, die er für die Teilnahme an dem Workshop »Composer Performer« bei den Darmstädter Ferienkursen anfertigte. Darin sieht man mindestens zwei Ichs. Eins, links, das männliche, weiße Ich, das in der Struktur der »Neuen Musik« allerhand erreicht hat und den gängigen Normen entspricht, das dann aber schon auch seine Kritik anbringt. Laure Leander ist das zweite Ich, dass sich wohl in endlos viele Ichs transformieren kann. Diese Bewerbung zeigt einen künstlerischen Weg auf, der sich – ähnlich wie bei Hülcker – auf der Plattform des Composer-Performers ansiedelt, um in ein vielschichtiges Spiel mit Identität, Gender und Musikpraxis zu kommen. Neue Modelle der Männlichkeit bzw. eigentlich Nicht-Männlichkeit, der Ablehnung der Binarität männlich/weiblich benötigen auch eine neu definierte/undefinierte Musikpraxis.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=2Z2icNg1h-A> (abgerufen am 3.3.2020).

9 Interview mit Neo Hülcker vom 2. Juli 2018.

Abbildung 2: Martin Hiendl/Laure Leander, Bewerbung Darmstädter Ferienkurse.



Hi!

I'm Martin Hiendl. I was born 1986 and I studied composition with Beat Furrer in Frankfurt, Roger Reynolds in San Diego and now - after having freelanced in Berlin for four years - with George Lewis at the Columbia University in New York. I'm based in Berlin.

I worked on a couple of mildly prestigious projects with various success. I was one of the winners of the ICE-lab competition 2013 to write an evening-length piece for the International Contemporary Ensemble. In 2010 I wrote a short opera that was produced at Bockenheimer Depot in Frankfurt and most recently I won an opera competition in Graz, Austria, for an opera installation that will premiere at the Musikprotokoll in October 2016. Apart from these projects I worked on a couple of smaller projects for and with ensembles such as Ekmeles (NYC), Kammerensemble Neue Musik (Berlin), Zafraan Ensemble (Berlin) and Schallfeld Ensemble (Graz), as well as (and those were the most rewarding projects for me so far - both artistically as well as personally) writing for close artist friends and collaborators.

Activating and empowering myself as a performer became important to me because I have become frustrated with 'commissioning' work, i.e. writing



Hi!

I'm Laure Leander. I was born last summer but I don't really care about age. Age and chronological life concepts make no sense to me. I don't want to live my CV. I have no love for nation states and gender binaries. I don't take commissions and the projects I delve into are organized by myself or in close collaboration with friends. I consider what I'm proposing here my first project as Laure Leander under which name I plan to develop a performance practice loosely based on the following principles:

against GENIUS: The idea of an alter ego comes from the desire to resist essentializing pressures towards the artist genius, instead taking charge of who I want to be (influenced by personas like Ziggy Stardust or Terre Thaemlitz). Identity is not a given but a process.

against SCORES: The traditional use of score is symptomatic of certain power-structures that I desire to subvert. Linked to the idea of the artist genius, the score is the authoritative anchor and true representative of the genius' thought. Composer-performer practices and inclusive collaborative practices that are common among contemporary dance and performance offer new pathways for circumventing existing power-structures.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Laure M. Hiendl.

Literatur

- Broecking, Christian: Dieses unbändige Gefühl von Freiheit. Irène Schweizer – Jazz, Avantgarde, Politik, Berlin: broeckingverlag 2016.
- Landolt, Patrik/Wyss, Ruedi (Hg.): Die lachenden Aussenseiter. Musikerinnen und Musiker zwischen Jazz, Rock und neuer Musik. Die 80er und 90er Jahre, Zürich: Rotpunktverlag 1993.
- Suzuki, Yoko: »Gendering Musical Sound in Jazz Saxophone Performance«, in: Wolfram Knauer (Hg.), Gender and Identity in Jazz (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Band 14), Hofheim: Wolke 2016, S. 85-96.

»Ich versuche immer etwas Unmögliches, und das gibt mir Kraft.«¹

Adriana Hölszky – keine Frau, die komponiert

Beatrix Borchard

Kassel 1987

Ein erstes Festival, das ausschließlich der Musik von Frauen gewidmet war. Motto: »Vom Schweigen befreit«.² Es gab zahlreiche Konzerte. Kaum einen der Namen hatte ich zuvor gehört, geschweige denn die Musik, die diese Frauen komponiert hatten. Ein Stück elektrisierte mich: ... *es kamen schwarze Vögel* von Adriana Hölszky, aufgeführt von fünf Frauen, dem Frauen-Vokalensemble von Dietburg Spohr. Was mich vor allem faszinierte, war die aufmüpfige Kraft in der Vermeidung ›kulti-vierten‹ Singens. Ich hörte und sah lustvoll negativ besetzte weibliche Gestalten, die ›alles dürfen‹, Frauen, die mit ihren Stimmen und Händen rauhe Klänge ›produzierten‹, zischten, klapperten, kratzten, Instrumente ›bedienten‹, die nicht als Begleitung eingesetzt waren, sondern als Verlängerung ihrer Stimmen sowie Steine als Perkussionsinstrumente. Der Text bestand nur aus Satzketten und dem immer wieder, jedoch immer wieder anders hervorgestoßenen Wort »rot« mit einem wunderbar gerollten ›r‹. Auch das Wort »schwarz« war zu hören. Diese Farbbezeichnungen korrespondierten mit erstaunlichen Klangfarben, die isolierten Worte und Phoneme erschienen wie »surrealistisch beleuchtete Farb-Quellen« (Adriana Hölszky).³ War diese ungezähmte und zugleich im hohen Maße strukturierte Musik Ausdruck einer weiblichen Ästhetik, oder konnte sie gar als ein feministisches Manifest gelten? Auf die Bühne huschte eine junge Frau, deren Erscheinung und Verhaltensweisen so gar nicht zu der radikalen Expressivität ihrer Musik zu passen schienen.

1 Adriana Hölszky im November 1987, zitiert nach: Borchard, Beatrix (Hg.): Adriana Hölszky (= Klangportraits, Band 1), Berlin: Furore Verlag 1991, S. 16.

2 Vgl. den Katalog: Vom Schweigen befreit. Internationales Komponistinnen-Festival Kassel, 20.-22. Februar 1987, Wiesbaden: Bevollmächtigte der Hessischen Landesregierung für Frauenebenenangelegenheiten [1987].

3 Ebd., S. 90.

Herkünfte

Adriana Hölszky wurde 1953 in der Hauptstadt von Rumänien, in Bukarest geboren, wo sich Okzident und Orient begegnen und in der gestaltenreichen, vielstimmigen Folklore eine Kraftquelle auch für musikalische Innovation über die Jahrhunderte und nicht zuletzt auch durch den Sozialismus lebendig geblieben ist. Denn in Rumänien hatte die kompositorische Auseinandersetzung mit Volksmusik auch eine politische Dimension, wie die Komponistin Myriam Marbe (1931-1997), eine Generation älter als Adriana Hölszky, in einem Interview erläuterte:

»Unsere Musik sollte Folklore benutzen oder wie Folklore sein. Und wir haben das in unserem Interesse genutzt, indem wir gesagt haben, Folklore bedeutet auch eine freie Entwicklung in der Zeit, Folklore bedeutet auch keine tonale Harmonie, Folklore bedeutet eine Sprache, die nicht gerade literarisch ist und mit welcher man eine Art Sprechgesang machen kann usw. Und dann haben wir durch Folklore Dinge erreicht, die uns verboten waren, auch Aleatorik. So ist z.B. unsere Folklore improvisatorisch, da war es für uns ganz einfach zu improvisieren. Für uns war das Problem, dieses Gefühl von Freiheit mit unserem strengen strukturellen Denken zusammenzubringen. Aber jeder hat seine Lösung gefunden.«⁴

Adriana Hölszkys Familie hat deutsch-ungarische Wurzeln. Kulturelle Mischung stand also am Anfang ihres Lebensweges. Beide Eltern waren Naturwissenschaftler. Auch diese »Herkunft« gewann eine große Bedeutung für ihre Entwicklung: Man kann bei ihr von einem an naturwissenschaftlichen Experimenten orientierten, forschenden Komponieren sprechen. Auch ihr vordergründig nicht an der semantischen Ebene orientierter Umgang mit Texten zwischen »Sprachertrümmung« und »Textkonservierung«⁵ verdankt sich wohl dieser »Beobachtungs«-Haltung. Früh erhielt sie Klavierunterricht (ab 1959 am Bukarester Musiklyzeum bei Olga Rosca-Berdan), früh begann sie zu komponieren. Nach dem Abitur 1972 studierte sie bis 1975 an der Bukarester Musikhochschule (Komposition bei Stefan Niculescu, Klavier bei Eugenia Ionescu und Maria Siminel). 1976 übersiedelte sie mit ihrer Familie in die Bundesrepublik Deutschland und setzte in den Jahren 1977 bis 1980 ihr Studium an der Musikhochschule Stuttgart fort (Komposition bei Milko Kelemen, Klavier-Kammermusik bei Günther Louegk, elektronische Musik bei Erhard Karoschka). 1982 beendete sie ihr Studium mit dem großen Kompositionsexamen.

4 Myriam Marbe in einem Interview mit Beatrix Borchard am 7. September 1990, zitiert nach: B. Borchard: Adriana Hölszky, S. 12f.

5 Hinterberger, Julia: »Zwischen »Sprachertrümmung« und »Textkonservierung«. Schlaglichter auf Adriana Hölszkys Umgang mit literarischen Texten, in: Ulrich Tadday (Hg.), Adriana Hölszky (= Musik-Konzepte, Neue Folge, Band 160/161), München: edition text + kritik 2013, S. 25-42.

Während ihres Studiums trat sie als Pianistin im Lipatti-Trio auf und unterrichtete bis 1989 Musiktheorie und Gehörbildung an der Stuttgarter Musikhochschule. Ihren Durchbruch erlebte die Komponistin 1978 mit dem Vokalstück ... *es kamen schwarze Vögel*, also mit dem Stück, das ich fast zehn Jahre später zum ersten Mal gehört hatte. Ihre Kammeroper *Bremer Freiheit. Singwerk auf ein Frauenleben* nach Rainer Werner Fassbinder, 1988 uraufgeführt auf der ersten Münchener Biennale des Neuen Musik Theaters, machte Adriana Hölszky auch international bekannt. Ihre zweite Bühnenkomposition, *Die Wände* nach dem Schauspiel von Jean Genet, wurde 1995 im Rahmen der Wiener Festwochen, ihr drittes Bühnenwerk, eine Oper nur für Bühnenbild und Orchester, unter dem Titel *Tragödia/Der unsichtbare Raum* 1997 in der Bonner Kunsthalle uraufgeführt. Um nur ihre Werke im Bereich Musiktheater zumindest zu nennen, seien noch erwähnt *Giuseppe e Sylvia* (1998 bis 2000), *Der gute Gott von Manhattan* (2003/04), *Hybris/Niobe* (2007/08). Am 23. Mai 2014 wurde in Düsseldorf das Tanztheater *Deep Field* uraufgeführt (Choreografie Martin Schläpfer), am 31. Mai desselben Jahres in Mannheim ihre Oper *Böse Geister* nach einem Roman von Feodor Michailowitsch Dostojewski, der in Deutschland vor allem unter dem Titel *Die Dämonen* bekannt ist. Ein weiteres Tanztheaterstück *Roses of Shadow* folgte 2017.

Adriana Hölszky, die zunächst Anerkennung außerhalb des ›Neue Musik-Diskurses‹ gefunden hatte, ist inzwischen ›angekommen‹, wie nicht zuletzt der 2013 anlässlich ihres 60. Geburtstages in die Reihe *Musik-Konzepte* aufgenommene Doppelband zeigt.⁶ Sie wird betreut durch den renommierten Verlag Breitkopf und Härtel, komponiert in öffentlichkeitswirksamen Kontexten (Oper/Ballett), arbeitet mit namhaften Regisseuren und Choreographen wie Martin Schläpfer zusammen. Sie hatte eine Kompositionsprofessur erst in Rostock, dann an der Salzburger Universität Mozarteum inne etc. – obwohl sie eine Frau ist oder weil sie eine Frau ist, oder spielen Geschlechtsaspekte keinerlei Rolle für Person, Werk, Rezeption?

Komponieren als ›doing‹ und ›undoing gender‹

Zweifelsohne gehört Adriana Hölszky heute zu den anerkanntesten unter den lebenden Komponistinnen. Das spiegelt sich nicht zuletzt in einer kontinuierlichen, zunächst publizistischen, dann auch wissenschaftlichen Begleitung ihrer kompositorischen Entwicklung von den 1980er Jahren bis heute. Auffällig ist, dass es vor allem Frauen waren, die sich mit ihrer Musik auseinandersetzten, obwohl die Komponistin signalisierte, dass sie sich nicht als Frau verstehe, die komponiert, sondern als Komponist. Diese Abwehr geschlechtsspezifischer Blickwinkel verbindet

6 U. Tadday, Adriana Hölszky.

sie mit vielen anderen weiblichen Kulturschaffenden, vor allem wenn sie in den ehemals sozialistischen Ländern ausgebildet wurden.⁷ Geschlechterfragen spielten und spielen für ihre Selbstdefinition keine Rolle. Hinzu kommt: Anders als im Bereich der Literatur, in dem niemand leugnet, dass es geschlechtsspezifische Lebenserfahrungen gibt, die thematisch werden können, gilt Musik als geschlechtsneutral. Im Bereich der Musik habe, so die These, die biologische Zugehörigkeit keinen nachweisbaren Einfluss auf künstlerische Handschriften oder Ausdrucksweisen. Dennoch könnte man Komponieren gewissermaßen als einen Akt des ›doing gender‹ betrachten. Denn in unserer Kultur und Gesellschaft bedeutet Komponieren im Bereich der Kunstmusik, sich einschreiben zu müssen bzw. zu wollen in ein Konzept von Genie und Werk, das historisch eindeutig männlich konnotiert ist und – obwohl es als überholt gilt – doch nach wie vor immer wieder neu belebt wird.⁸ Man betrachte nur die zeitgenössische Wolfgang Rihm-Rezeption.

Wenn »Musik in ihrer Materialität aus Tönen, Klängen, Geräuschen, Harmonien und Rhythmen«⁹ auch als geschlechtsneutral gelten kann, die Blicke, Bewertungen, Bedeutungszuweisungen, die sich auf Musik und die Musizierenden und Komponierenden richten, sind es nicht. So lag jenseits der Selbstdefinition der Komponistin der Erfolg ihres »Singwerks auf ein Frauenleben« *Bremer Freiheit* (1988) nicht zuletzt in seinem Stoff begründet. Jörn Peter Hiekel hat das Stück als frühes Beispiel auf dem Weg der Komponistin zwischen der »Orientierung an einem prägnanten Text« und der »Tendenz zu dessen Überwindung« charakterisiert.¹⁰ Das ist sehr vorsichtig formuliert. Man könnte auch sagen: Der sozialkritische und auch geschlechterrollenkritische Kern des dem Libretto zugrundeliegenden Stücks von Rainer Werner Fassbinder (1972) interessierte die Komponistin nur am Rande, trotz seiner thematischen Brisanz. Ein sogenannter Spuckstein auf dem Bremer Marktplatz erinnert bis heute an die zugrundeliegende Geschichte: Wer auf den Stein spuckt, dessen Verachtung gilt Geesche Gottfried, einer Frau, die im Laufe ihres Lebens eine ganze Reihe Menschen vergiftet hat, darunter ihre Eltern, ihre beiden

7 Vgl. hierzu den Beitrag von Nina Noeske in diesem Band.

8 Vgl. Treydte, Elisabeth: »Schreiben über Komponist_innen«, in: Sebastian Bolz u.a. (Hg.), *Wissenskulturen der Musikwissenschaft: Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 279–298.

9 Rösing, Helmut: »Auf der Suche nach Männlichkeitssymbolen. Beethoven und die Sonaten(hauptsatz)form«, in: Cornelia Bartsch/Beatrix Borchard/Rainer Cadenbach (Hg.), *Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe 4, Schriften zur Beethoven-Forschung, Band 18)*, Bonn: Beethoven-Haus 2003, S. 5–19, hier S. 5f.

10 Hiekel, Jörn Peter: »Chaotische Zustände auskomponieren«. Adriana Hölszky's Musiktheaterstück *Bremer Freiheit* als Werk des Durchbruchs«, in: U. Tadday, Adriana Hölszky, S. 43–56, hier S. 43.

Ehemänner, selbst ihre Kinder. Stoff und Libretto wurden für die Komponistin zum Anlass für die vielfältige Entwicklung von klanglichem »Sprengstoff« – ein Begriff von Adriana Hölszky – zur Charakterisierung grotesker Figuren.¹¹ Die schier unerschöpfliche Klangphantasie der Komponistin speiste sich jedoch aus dieser mörderischen »Frauengeschichte« und genau gehörten, musikalisch übersetzten spezifisch weiblichen und männlichen Kommunikationsformen: etwa durch die »Nachahmung« von Intonationskurven, Stimmeneinsatz, Stimmfärbungen, etwa um Nähe herzustellen jenseits dessen, was gesagt wird, bzw. um Autorität zu behaupten. Text und Musik treffen sich durch assoziative und strukturelle Verbindungen. Erinnert sei nur an die Dialoge zwischen Bruder und Schwester (Phase 7) sowie zwischen Geesche und ihrer Freundin Luisa (Phase 8). Der große Erfolg dieses Stückes ist nicht unabhängig von der politisch-kulturellen Frauenbewegung zu verstehen und der Suche nach weiblichen Identifikationsfiguren. Auch die Frage, wie Frauen- und Männerfiguren auf der Bühne historisch konzipiert wurden und welche gesellschaftliche Verantwortung zeitgenössische Komponist*innen trügen, Gegenbilder zu entwerfen, wurde intensiv diskutiert, nicht zuletzt ausgelöst durch das Buch der französischen Philosophin und Feministin Catherine Clément *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft* – so der melodramatische (deutsche) Titel.¹² Vor dem Hintergrund dieser Diskussion wurde *Bremer Freiheit* als das erste kritische Werk über Geschlechterverhältnisse aus der Perspektive einer Frau gefeiert. Auch wenn das nicht den historischen Tatsachen entsprach, im vorliegenden Zusammenhang ist entscheidend, dass das *Singwerk auf ein Frauenleben* in diesem Sinne rezipiert wurde.¹³ Schon der Untertitel konnte als »Antwort« auf das Frauenbild in Robert Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42 verstanden werden. Aber was bedeutete »komponiert aus der Perspektive einer Frau«? Die Identifikation mit der Hauptfigur, wie es Hans Werner Henze in seinem Programmheftbeitrag zur Münchener Uraufführung formulierte?

»Adriana [sic!] hat das Libretto, das Thomas Körner ihr nach Fassbinders »Bremer Freiheit« eingerichtet hat, sorgfältig in geschlossene musikalische Formen eingeteilt, in Strukturen und Substrukturen, um uns die Geschichte von Geesche Gott-

11 J. P. Hiekel: »Chaotische Zustände auskomponieren«, S. 50.

12 Der französische Originaltitel des 1979 in Paris erschienen Buches lautet »L'Opéra ou la défaite des femmes«. Die deutsche Übersetzung erschien 1992 im Metzler-Verlag Stuttgart mit einem Vorwort von Silke Leopold.

13 Adriana Hölszky ist weder die erste Frau, die eine Oper geschrieben hat, man denke nur an die englische Komponistin Ethel Smyth, und ihre Oper ist auch nicht die erste, die das Geschlechterverhältnis aus der Perspektive einer Frau thematisierte. Stofflich könnte als »Vorläufer« der *Bremer Freiheit* Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* aus dem Jahr 1934 gelten, ein Stück, das nicht zuletzt aus inhaltlichen Gründen der Auslöser für die erste große staatsoffizielle Kritik an Schostakowitsch gewesen ist.

fried, der Giftmörderin, genau und wirklichkeitsnah zu erzählen und dabei, so viel es nur immer geht, von ihren eigenen Gefühlen zu vermitteln, worunter ganz gewiss die der Solidarität mit Geesche Gottfried, der Heldin, der Protagonistin, die größten und tiefsten sind.«¹⁴

Die Art und Weise, wie Adriana Hölszky den Stoff behandelte, war jedoch alles andere als eine identifikatorische Apotheose der fragwürdigen Befreiung einer Frau durch Mord. Was sie als Komponistin interessierte, war nach eigener Aussage, dass der »Freiheitskampf« der Geesche Gottfried ihr vielfältige Möglichkeiten eröffnete, szenisch motiviert mit dem Klang zu arbeiten.¹⁵ Das Stück ist in neun Phasen unterteilt, nach jeder Phase wechselt das Licht, und die Instrumente werden getauscht, so dass sich der Klang bewegt und frei im Raum wandert. Die Instrumentalisten sind nicht an einen Ort fixiert, sondern können frei im Raum disponiert werden. Sie bilden einen Bestandteil des Bühnenbildes: Ein Klarinettist kann wie ein Stuhl sein, ein Posaunist wie ein Tisch. D.h. anders als im traditionellen Musiktheater haben die Instrumentalisten keine Begleitfunktion, sondern sind Bühnenbildelemente. Auch die Requisiten wie z.B. der Besen, mit dem Geesche ihre Stube fegt, sind Klangerzeuger. So eingesetzt vermitteln Töne und Geräusche durchaus auch (Klang)Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit. Dabei greift die Komponistin auf Konventionen aus dem 19. Jahrhundert zurück, nicht zuletzt auch durch eine spezifische Instrumentation. Die Sänger und die Instrumentalisten betätigen Zusatzinstrumente, die auch eine bildliche Funktion und einen klanglich assoziativen Hintergrund haben. So hat Timm eine Almglocke, Geesche fallende Ketten, Johann, der Bruder, eine Spielzeugtrompete und eine Kindertrommel. Als vermeintlicher Kriegerheld wird er mit Blas- und Knallgeräuschen begleitet etc. Gleichzeitig wirkt Adriana Hölszkys Musik an der Infragestellung von Körper- und Geschlechteridentitäten mit. So verwandelt sich jede Figur, die auf der Bühne ermordet wird, in eine Stimme im unsichtbaren Orchester; sie bleibt hörbarer Teil des Gesamtgewebes, wird somit entkörperlicht und damit genderneutral.

Bedeutungszuweisung

Da Bedeutungszuweisung sich gemeinhin auch im Bereich der Musik an Texten festmacht, wagt Adriana Hölszky mit *Tragödia/Der unsichtbare Raum*¹⁶ aus dem Jahr

14 Henze, Hans Werner: »Experimente«, in: ders. (Hg.), Neues Musik-Theater. Almanach zur 1. Münchener Biennale, München: Carl Hanser Verlag 1988, S. 7-12, hier S. 8.

15 Vgl. hierzu und zum Folgenden Ausschnitte aus Interviews mit Adriana Hölszky in den Jahren 1987/88, abgedruckt in B. Borchard: Adriana Hölszky, S. 41.

16 *Der unsichtbare Raum* war der ursprüngliche Titel. Das Stück wurde aber nicht zuletzt aus Vermarktungsgründen von der Bonner Dramaturgie in *Tragödia* umbenannt.

1997 einen radikalen Schritt auf dem Weg der ›Textüberwindung‹ durch Klangereignisse: Denn *Tragödia* ist eine ›Oper‹ ohne Worte, ohne Sänger, ohne Aktion auf der Bühne, komponiert nur für Bühnenbild und Orchester.¹⁷ Auch hier gab es ursprünglich ein Libretto, Adriana Hölszky ließ jedoch die semantische Ebene des Textes außer Betracht und orientierte sich für ihre Zeitorganisation nur an dem Verhältnis der Textlängen. Dennoch ›spricht‹ ihre Musik: Die Klangwelt, die sie baut, ist so plastisch und beredt, dass sie vieldeutig und bestimmt zugleich zu sein scheint. Die Funktion der Sänger übernimmt das Instrumentalensemble aus 18 Spielern (Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaune, Tuba, Klavier/Celesta, Cembalo, Gitarre, Harfe, Akkordeon, Schlagzeug, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass), das aus dem Orchestergraben heraus eine Stunde lang zu einem feststehenden Bühnenbild Geräusche, Klänge, Musikketzen produziert, ergänzt durch Live-Elektronik und ein 8-Kanal-Digital-Zuspielband.

Mit diesem musiktheatralen Werk und *Die Wände* nach Jean Genet hat sich Martin Zenck unter dem Aspekt *Ordnungen des Unsichtbaren/Hörbaren und des Sichtbaren/Unhörbaren* auseinandergesetzt. Sein Fazit:

»Was auf der Szene erscheint, ist keine konkrete Figur des Dramas, auch nicht die sie repräsentierende Sprache oder sie verkörpernde Stimme, sondern ein ›Körper‹, der von Klängen durchflutet wird, sich mit diesen ausdehnt und zusammenzieht, den musikalischen Raum fluidal und haptisch abtastet, um diesem immer mehr jegliche Form von Visualität zu entziehen [...] Der Raum bleibt unsichtbar.«¹⁸

Was Zenck nicht thematisiert, aber im vorliegenden Zusammenhang bedeutsam erscheint: Die für die Geschichte der Gattung Oper so zentrale musikalisch-szenische Repräsentation von Geschlecht spielt in *Tragödia* keine Rolle (mehr), und die Konstellation Komponierende-Zuhörende verändert sich: Statt der ›Schöpfung‹ eines gottgleich gedachten Komponisten andächtig zu lauschen, werden wir inmitten eines vielschichtigen Klanggeschehens hörend Zeug*innen der seismographischen Beobachtung von musikalischen Prozessen, und wir sind es selbst, die dem Klanggeschehen Bedeutung zuweisen. Diese Oper ohne Sänger ist keine Oper ohne Menschen, denn die Klänge sind ›humanisiert‹. Wie Menschen haben sie eine Geschichte und ›erzählen‹. Die Zuhörenden sind stets präsent, die im Zuhören den ›Sinn‹ stiften, zu Mitautor*innen werden. Das bedeutet auch: Keine gegenderte Zuschreibung ist mehr möglich, die nicht auf die Zuhörenden selbst ›zurückfällt‹.

17 Borchard, Beatrix: »Adriana Hölszky«, in: Udo Bormbach (Hg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2000, S. 621-639.

18 Zenck, Martin: »Ordnungen des Unsichtbaren/Hörbaren und des Sichtbaren/Unhörbaren. Zu Adriana Hölszkys musiktheatralen Werken *Tragödia*. *Der unsichtbare Raum und die Wände nach Jean Genet*«, in: U. Tadday, Adriana Hölszky, S. 107-127.

Vergegenwärtigt man sich von heute aus die Entwicklung Adriana Hölszkys, erscheint sie von zwingender Konsequenz: Die reine Instrumentaloper, in der wir selber die Agierenden sind, ist sicher eine der radikalsten Lösungen. Aber auch ihre jüngeren Tanztheaterkompositionen wie *Deep Field* gehören in diesen Kontext. Sie sind die musikalische Umsetzung eines modernen Denkens in Prozessen und Netzwerken von Beziehungen.

Natur als schwingende Gewebe sich laufend verändernder Prozesse, die sich selber organisiert und dabei Strukturen und Entwicklungen hervorbringt – vibrierende Moleküle und Teilchen, die rhythmisch erzeugt und zerstört werden¹⁹, – mit diesen Formulierungen könnte man auch eine Adriana Hölszky-Komposition beschreiben, und tatsächlich sieht sie sich selber gleichsam in der Rolle einer Naturwissenschaftlerin, die auf experimentellen Wegen Prozesse in Gang setzt und mit Neugierde verfolgt, was geschieht und deren Ergebnisse genauestens protokolliert. Das bedeutet, dass für sie der Kompositionsprozess nur begrenzt planbar ist und während der Komposition wie von selbst ein vielfältiges Netzwerk von Beziehungen entsteht. Dieses Netzwerk ist in seiner unendlichen Komplexität nicht wahrnehmbar, sondern jeder Hörende stellt sich wie im *Unsichtbaren Raum* im Prozess des Hörens seine eigenen Zusammenhänge und Muster her. Die Hörer haben also die Möglichkeit eines Perspektivenwechsels »wie ein Fisch, der mal oben schwimmt, mal mittendrin, mal unten.«²⁰ Innerhalb dieses dynamischen Gewebes sich selbst aufbauender, erhaltender, verändernder und auflösender Prozesse gibt es keine Hierarchien. Das hat auch Konsequenzen für die Analyse dieser Stücke: Sie sind nicht als feste Struktur beschreibbar, sondern nur als Prozesse zu erfassen.

Wie die Konkretetheit von Adriana Hölszkys Klangwelt entsteht, lässt sich ansatzweise an ihren minutiösen Ausführungsvorschriften ablesen. Eva-Maria Houben betont die Unmöglichkeit, die Vielfalt der Klanglichkeit in ihrem »Nuancenreichtum« und ihrer »Differentialität« sowie die Bewegung des Klangs im Raum sprachlich zu fassen: »Sprache abstrahiert von der Vielheit um zu funktionieren. Musik – und dies ist auch beim Hören von *Countdown* zu erfahren – wirft den Hörer immer wieder auf die Vielheit zurück [...].«²¹ In Anknüpfung an einen Aufsatz von Simone Mahrenholz aus dem Jahr 2000 *Musik-Verstehen jenseits der Sprache. Zum Metaphorischen in der Musik* schlägt die Autorin vor, die musikalische Struktur etwa des

19 Vgl. Capra, Fritjof: *Das Tao der Physik, Die Konvergenz von westlicher Wissenschaft und östlicher Philosophie*, München: Droemer Knauer 1997. Adriana Hölszky bezieht sich selbst auf Capra.

20 Adriana Hölszky in einem Gespräch mit der Autorin zur Vorbereitung eines Vortrags über *Tragödia* im November 1997.

21 Houben, Eva-Maria: »Die Klarheit des strukturellen Denkens«. Zu Adriana Hölszkys »szenischem Konzertstück« *Countdown*«, in: U. Tadday, Adriana Hölszky, S. 85-106, hier S. 104.

szenischen Konzertstücks *Countdown* aus dem Jahr 2007 »als Metapher für Lebensprozesse, lebensweltliche Prozesse« wahrzunehmen und damit die Aufführung dieses und anderer Hölszky-Stücke als »Entstehung einer der Musik eigenen Wirklichkeit« zu verstehen.²² Die Komponistin selbst spricht von ihrem kompositorischen Prinzip der permanenten Permutation und der explosiven Entladung als von einer »alchemistischen Werkstatt«.²³ Ihre Selbstkommentare sind ein aufschlussreiches Beispiel für Rezeptionssteuerung sowie Komplexitätsreduktion durch Vermenschlichung. Wolfgang Gratzter hat einige Aspekte der Eigendeutungen und die verschiedenen Textsorten, derer sich Adriana Hölszky zu diesem Zweck bedient, analysiert. Zu diesen »Textsorten« gehören auch ausführliche Notenbeispiele mit analytischen Hinweisen sowie Skizzen und Zeichnungen, die jeweils eine eigene Bedeutungsschicht kreieren. Gratzter weist darauf hin, dass Adriana Hölszky zwar durch die Selbstkommentierung »Referenzpunkte ihrer Eigendeutung« setze, jedoch bewusst »Leerstellen« lasse, um gleichzeitig *Nähe und Distanz*, so der Titel eines Aufsatzes der Komponistin über ihr Stück *Message* von 1997, herzustellen. Diese wie jene zu ignorieren, sei genauso wenig sinnvoll, wie sie sich einfach zu eigen zu machen, sie müssten vielmehr auf ihre Voraussetzungen und Konsequenzen hin analysiert werden.²⁴ Dank ihrer Fähigkeit zu metaphernreichen, anschaulichen Beschreibungen von Entstehungsprozessen und Werkkonzepten findet die Komponistin Formulierungen, die sich durchaus als Hinweis auf ein »weibliches« Sprechen über Musik lesen lassen.²⁵ Diese Zuschreibung wird jedoch von allen Autor*innen der jüngeren Zeit (ängstlich?) vermieden. In keiner der aktuellen Veröffentlichungen zu Adriana Hölszky ist »gender« eine Kategorie, wohl um die ästhetische Wertigkeit ihrer Kompositionen zu betonen, in der Annahme, dass die Thematisierung von »sex« und »gender« mit einer qualitativen Herabstufung einhergehen könnte. Im Falle von Adriana Hölszky entspricht diese Nichtthematisierung ihrem Interesse, so unsichtbar wie möglich zu bleiben und sich auf keinen Fall frauenpolitisch

22 Ebd., S. 106.

23 Interview mit Beatrix Borchard im November 1987, vgl. dazu Kostakeva, Maria: *Metamorphose und Eruption. Annäherungen an die Klangwelten Adriana Hölszkys*, Hofheim: Wolke Verlag 2013, besonders den Abschnitt »Metamorphose und Explosion«, S. 138f.

24 Gratzter, Wolfgang: »Mehr oder weniger verstehen. Über Adriana Hölszkys Eigendeutungen«, in: U. Tadday, Adriana Hölszky, S. 151-175, hier S. 170.

25 Es geht um die »Metapher[n] für Lebensprozesse, lebensweltliche Prozesse«. Hölszky spricht von ihren Stücken wie von Lebewesen, so z.B. in einem Interview mit mir: »Das ist so wie ein Lebewesen – manchmal hat es einen Fuß, der krumm ist, oder keine Zähne, aber das ist persönlich, und ich beginne nicht, die Zähne zu feilen. Wichtig ist die Intensität und manchmal die Ungeschicktheit von dem Wesen. Aber es soll leben, das ist die Hauptsache.« (Zitiert nach Borchard, Beatrix: »Ich versuche immer etwas Unmögliches – und das gibt mir Kraft.« Gespräche mit Adriana Hölszky, in: Renate Matthei (Hg.), *Komponistinnen in Japan und Deutschland. Eine Dokumentation*, Kassel: Furore Verlag 1991, S. 36.

zu positionieren. Und dennoch wird sie nach wie vor in diesem Kontext als ›Vor-Bild‹ wahrgenommen, so etwa in einer Radiosendung von Elisabeth Richter, die unter dem Obertitel *Powerfrauen* lief.²⁶

»Ich versuche immer etwas Unmögliches – und das gibt mir Kraft«, so Adriana Hölszky im Gespräch mit der Autorin; vielleicht gehört auch zu diesem »Unmögliches«, darüber bestimmen zu wollen, ob man als Person und das, was man tut, unter Gendergesichtspunkten wahrgenommen wird oder nicht.

Literatur

- Borchard, Beatrix: »Ich versuche immer etwas Unmögliches – und das gibt mir Kraft.« Gespräche mit Adriana Hölszky, in: Renate Matthei (Hg.), *Komponistinnen in Japan und Deutschland. Eine Dokumentation*, Kassel: Furore Verlag 1991. S. 33-40.
- Dies. (Hg.): *Adriana Hölszky (= Klangportraits, Band 1)*, Berlin: Furore Verlag 1991.
- Dies.: »Adriana Hölszky«, in: Udo Bermbach (Hg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2000, S. 621-639.
- Büchter-Römer, Ute: »Adriana Hölszky. Komponistin«, in: Ute Büchter-Römer (Hg.), *Spitzenkarrieren von Frauen in der Musik*, München: Ricordi, 2011, S. 156-163.
- Capra, Fritjof: *Das Tao der Physik, Die Konvergenz von westlicher Wissenschaft und östlicher Philosophie*, München: Droemer Knaur 1997.
- Gratzer, Wolfgang: »Mehr oder weniger verstehen. Über Adriana Hölszkys Eigendeutungen«, in: U. Tadday, *Adriana Hölszky*, S. 151-175.
- Henze, Hans Werner: »Experimente«, in: ders. (Hg.), *Neues Musik-Theater. Almanach zur 1. Münchener Biennale*, München: Carl Hanser Verlag 1988, S. 7-12.
- Hiekel, Jörn Peter.: »Chaotische Zustände auskomponieren«. *Adriana Hölszkys Musiktheaterstück Bremer Freiheit als Werk des Durchbruchs*, in: U. Tadday, *Adriana Hölszky*, S. 43-56.
- Houben, Eva-Maria (Hg.): *Adriana Hölszky*, Saarbrücken: Pfau Verlag 2000.
- Dies.: »»Die Klarheit des strukturellen Denkens«. Zu Adriana Hölszkys »szenischem Konzertstück« *Countdown*«, in: U. Tadday, *Adriana Hölszky*, S. 85-106.
- Hölszky, Adriana: »Einige Aspekte meiner kompositorischen Arbeit«, in: Eva-Maria Houben (Hg.), *Adriana Hölszky*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2000. S. 81-97.

26 Richter, Elisabeth: *Powerfrauen*, Radio Bremen, ausgestrahlt am 8. März 2020, <https://m.ra-diobremen.de/bremenzwei/sendungen/klassikwelt/adriana-hoelszky104.html> (abgerufen am 25.3.2020).

- Kostakeva, Maria: Metamorphose und Eruption. Annäherungen an die Klangwelten Adriana Hölszkys, Hofheim: Wolke Verlag 2013.
- Rösing, Helmut: »Auf der Suche nach Männlichkeitssymbolen. Beethoven und die Sonaten(hauptsatz)form«, in: Cornelia Bartsch/Beatrix Borchard/Rainer Cadenbach (Hg.), Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe 4, Schriften zur Beethoven-Forschung, Band 18), Bonn: Beethoven-Haus 2003, S. 5-19.
- Tadday, Ulrich (Hg.): Adriana Hölszky (= Musik-Konzepte, Neue Folge, Band 160/161), München: edition text + kritik 2013.
- Treydte, Elisabeth: »Schreiben über Komponist_innen«, in: Sebastian Bolz u.a. (Hg.), Wissenskulturen der Musikwissenschaft: Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 279-298.
- [Katalog]: Vom Schweigen befreit. Internationales Komponistinnen-Festival Kassel, 20.-22. Februar 1987, Wiesbaden: Bevollmächtigte der Hessischen Landesregierung für Frauenangelegenheiten [1987].
- Zech, E. Christina. Zum Geschlechterbild im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Adriana Hölszkys »Bremer Freiheit« und Wolfgang Rihms »Die Eroberung von Mexiko«. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, Band 183).
- Zenck, Martin: »Ordnungen des Unsichtbaren/Hörbaren und des Sichtbaren/Unhörbaren. Zu Adriana Hölszkys musiktheatralen Werken *Tragödia. Der unsichtbare Raum und die Wände nach Jean Genet*«, in: U. Tadday, Adriana Hölszky, S. 107-127.

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Solo für Émilie

Mutterschaft und Gelehrtentum in Kaija Saariahos Monodram

Ute Henseler

Es ist der 1. September 1749. Gegen Abend verfasst die hochschwangere Émilie du Châtelet (1706-1749) einen Brief an ihren zehn Jahre jüngeren Geliebten Saint-Lambert¹, den Vater ihres ungeborenen Kindes. Die schreibende Marquise ist die Protagonistin von Kaija Saariahos Monodram *Émilie*, das am 1. März 2010 an der Opéra national de Lyon zur Uraufführung kam.² Wir begegnen ihr im Rahmen von neun Szenen, die keiner linearen Erzählstruktur folgen, sondern ein Kaleidoskop an Visionen, Erinnerungen und Ängsten in einer Nacht kurz vor der Geburt imaginieren. Bald wird sie einer kleinen Tochter das Leben schenken und am 10. September im Alter von knapp 43 Jahren an Kindbettfieber sterben.

»Divine Émilie«

Émilie du Châtelet war eine selten gebildete Frau, deren Leidenschaft der Physik und Philosophie galt. Früh verheiratet mit einem zwölf Jahre älteren adligen Militär, der ihr alle nur wünschenswerten Freiheiten ließ³, bekam sie rasch hintereinander drei Kinder und lebte ein für ihre Zeit, das frühe 18. Jahrhundert, ungewöhnlich autonomes und intellektuell reiches Leben. Anders als viele ihrer adligen Geschlechtsgenossinnen widmete sie sich nicht den Schönen Künsten, sondern

-
- 1 Jean-François de Saint-Lambert (1716-1803) wurde als Dichter und Philosoph 1770 in die Académie française aufgenommen.
 - 2 Das Libretto verfasste der libanesisch-französische Schriftsteller Amin Maalouf (*1949), mit dem Saariaho mehrfach zusammengearbeitet hat.
 - 3 Mit dem Marquis Florent Claude du Chastellet (1695-1750), der beruflich bedingt oft abwesend war, verband sie seit 1725 eine Vernunftfehe.

mit den Naturwissenschaften und der Metaphysik Disziplinen, die bis heute eine männlich geprägte Domäne geblieben sind.⁴

Folgt man Châtelets Spuren, erscheint Physik als visionäre Wissenschaft, die rätselhaften Naturphänomenen wie dem Licht, dem Vakuum oder der Schwerkraft auf den Grund geht und die sich mit Welten jenseits des bekannten Universums beschäftigt, etwa mit der Frage, ob es in anderen Universen grüne, violette oder blutrote Sonnen geben könnte.⁵ Für einen Wettbewerb der Académie des Sciences über das Feuer und dessen Eigenschaften im Jahre 1737 reichte Châtelet anonym eine Abhandlung ein, die wenig später als erste ihrer Schriften gedruckt wurde.⁶

Aufgrund ihrer privilegierten Stellung als Adlige verfügte sie über alle Voraussetzungen für eine exzellente lebenslange Aus- und Weiterbildung. Châtelet nutzte sie in optimaler Weise, etwa durch die Verpflichtung von erstklassigen Privatlehrern wie dem berühmten Mathematiker Maupertuis oder die Korrespondenz mit namhaften europäischen Gelehrten.⁷ Neben ihrer französischen Muttersprache beherrschte sie das Lateinische, das Englische und das Italienische.

1733 begegnete sie Voltaire. Zehn Jahre lang verband beide eine einzigartige intellektuelle Lebens- und Arbeitsgemeinschaft. Beider Ambitionen richteten sich u.a. auf die Vermittlung von Isaac Newtons vieldiskutierten naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und Theorien.⁸ Die populärwissenschaftliche Einführung in

-
- 4 Sogar Immanuel Kant würdigte ihre geistige Leistung, als er sich in einer frühen Schrift kritisch mit ihren Thesen auseinandersetzte und von der »erleuchteten Frau Marquisin« sprach (Kant, Immanuel: Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte, Königsberg: Dorn 1746, S. 74). Was ihn nicht davon abhielt, sie später als Beispiel für eine Frau anzuführen, die durch zu viel Tiefsinn ihren weiblichen Reiz verspiele (vgl. Neumaier, Otto: »Beantwortung der Frage ›Was ist Aufklärung – von Frauen?‹«, in: Siegrid Düll/Otto Neumaier (Hg.), Maria Anna Mozart. Die Künstlerin und ihre Zeit, Möhnesee: Bibliopolis Verlag 2001, S. 279–295, hier S. 290). Seit 1746 war Châtelet Mitglied der Accademia delle Scienze von Bologna.
 - 5 Vgl. Opéra national de Lyon (Hg.): Kaija Saariaho: Émilie. Livret d'Amin Maalouf. Opéra en neuf scènes, Lyon: Opéra national 2010, S. 36. Saariaho, die mehrfach über synästhetische Sinneseindrücke beim Musikhören berichtet hat, ist fasziniert von dieser Gedankenwelt. Châtelets Passion für die Naturwissenschaft thematisieren die Szenen »IV. Rayons« und »VI. Feu«.
 - 6 »Dissertation sur la Nature et la Propagation du Feu«, in: Recueil des pièces qui ont remporté le prix de l'Académie royale des sciences en 1738, Paris: Imprimerie Royale 1739, S. 85–168.
 - 7 Pierre Louis Moreau de Maupertuis (1698–1759) war Mathematiker, Astronom und Physiker. Etwa ein Jahr lang profitierte Châtelet in Paris von seinen ebenso anspruchsvollen wie unterhaltsamen Lektionen. Weitere Brief- und Diskussionspartner bzw. Lehrer waren u.a. Johann Samuel König (1712–1757), Johann II Bernoulli (1710–1790) und Alexis Claude Clairaut (1713–1765). Andererseits hatte sie keinerlei formale Ausbildung. Als Frau hätte sie zudem niemals einen offiziellen wissenschaftlichen Posten antreten können.
 - 8 Die bahnbrechend innovativen Ansichten des Engländers fanden in Frankreich Fürsprecher unter den bedeutendsten Intellektuellen – trotz des nach wie vor großen Einflusses der Descartes'schen Philosophie. Châtelets eigene Publikation erschien 1740 unter dem Titel *Institu-*

Newtons Denkweise, die unter dem Namen Voltaires 1738 veröffentlicht wurde, wäre ohne ihre gemeinschaftlichen intellektuellen Entdeckungsreisen und Höhenflüge niemals realisiert worden – ein Faktum, zu dem der Philosoph sich in seiner Widmung explizit bekennt. Er preist Châtelets Genialität, sieht in ihr die Minerva Frankreichs und deklariert sie als »unsterbliche Émilie«.⁹ Auf dem Frontispiz der Schrift thront Newton linkerhand als Welterklärer über den Wolken, während Châtelet zur Rechten das göttliche Licht der Erkenntnis mittels eines Spiegels auf Voltaire herabprojiziert, der über Papiere gebeugt seine Gedanken notiert. Châtelet zierte auch das Titelblatt einer Vermittlung Newton'scher Theorien aus der Feder des venezianischen Gelehrten Francesco Algarotti (1712-1764), die speziell an die Damenwelt adressiert ist: Châtelet und er flanieren im vertraulichen Gespräch vor jenem Schloss in Cirey, wo sie mit Voltaire so glückliche Jahre verbracht hat.¹⁰

Châtelets größte Sorge zur Zeit ihrer späten Schwangerschaft – die für die damalige Zeit hochgefährlich war – galt der Fertigstellung ihrer französischen Übersetzung von Isaac Newtons *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, die 1687 erstmals publiziert worden waren.¹¹ Die lateinische Sprache erschwerte den Zugang zu Newtons rund 600 Seiten umfassendem Hauptwerk. Châtelets sorgfältige Übersetzung und vor allem ihre kenntnisreiche kritische Kommentierung ermöglichten Newtons breite Rezeption in Frankreich. Jahrhundertlang ist dies die einzige französische Übertragung geblieben.¹²

Saariaho war durch die Lektüre eines Buches von Élisabeth Badinter aus dem Jahr 1983 auf Émilie du Châtelet gestoßen. Dort skizziert die französische Autorin die Lebenswege zweier außergewöhnlicher Frauen im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Eine davon ist Émilie du Châtelet.¹³ Indem die Komponistin eine weibliche Intellektuelle auf die Bühne holt, betritt sie Neuland und gewährt Einblick in überraschend vielfältige feminine Erfahrungswelten. Erst mit der stark wachsenden

tions physiques. Darin sucht sie Newtons Physik mit der Philosophie von Leibniz zu vereinbaren. Das Werk wurde ins Deutsche und Italienische übersetzt.

- 9 »A Madame la Marquise du Chastellet. Tu m'appelles à toi, vaste & puissant Génie, Minerve de la France, immortelle Emilie, Disciple de Neuton, & de la Vérité [...]« (Voltaire: *Eléments de la Philosophie de Neuton*, Mis à la portée de tout le monde, Amsterdam: Étienne Ledet & Compagnie 1738).
- 10 Algarotti, Francesco: *Il newtonianismo per le dame, ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, Neapel: o. V. 1737.
- 11 Das erfahren wir in der achten Szene von Saariahos Monodram. Sie arbeitete fieberhaft an der Vollendung. Tag und Nacht fast ohne Unterbrechung, unter Verzicht auf ausreichend nächtlichen Schlaf.
- 12 Châtelets Übersetzung ist erst rund zehn Jahre später publiziert worden, im Jahre 1759.
- 13 Vgl. Badinter, Élisabeth: *Émilie, Émilie ou l'ambition féminine au XVIIIe siècle*, Paris: Flammarion 1983.

Zahl von Komponistinnen im 20. Jahrhundert konnte sich nach 1950 Musiktheater aus dezidiert weiblicher Sicht etablieren.

Eine Opernfigur jenseits der Rollenstereotypen

Saariaho wählte für ihr drittes Bühnenwerk eine Protagonistin fernab der üblichen Opernklišees. Anlass war – wie so oft – ihr Wunsch, etwas für eine spezielle Interpretin zu konzipieren, in diesem Falle eine anspruchsvolle Sopranpartie für Karita Mattila.¹⁴ Bei ihrem Treffen in London schwärmte die finnische Sängerin von einer weiblichen Hauptrolle jenseits des Üblichen – ihrem Part als Leonore in Beethovens *Fidelio*, die mit Mut und Tatkraft nicht nur dem unrechtmäßig eingekerkerten Ehegatten das Leben rettet, sondern auch einen tyrannischen Festungskommandanten bezwingt. So entstand die Idee, explizit eine weibliche Opernfigur ins Auge zu fassen, die weder bloß Liebesobjekt ist noch als Opfer der Liebe leidet oder verraten wird.¹⁵

In der Oper wird Émilies innerer Kosmos Zoll für Zoll vermessen: »In *Emilie*, this woman is writing a letter for 90 minutes – [...] It's very private: everything is happening in this woman's mind during one night when she's working.«¹⁶ Weitere Personen – der Geliebte Saint-Lambert, der Seelengefährte und langjährige Lebenspartner Voltaire, das ungeborene Kind und Émilies Vater – sind nur fiktiv anwesend und verschwinden danach schnell wieder von der Bildfläche. Damit hat sich Saariaho für eine introspektive Versuchsanordnung entschieden, ein tönendes weibliches Psychogramm, das ihre unkonventionelle, scharfsinnige und willensstarke Protagonistin in einer höchst verletzlichen existentiellen Ausnahme-

14 Saariaho, Kaija: »Cinq Actes de la vie d'un compositeur d'opéra«, in: Stéphane Roth (Hg.), Kaija Saariaho. Le Passage des frontières. Écrits sur la musique, Paris: Éditions MF 2013, S. 238–262, hier S. 255. Ihr hat sie das Monodram auch gewidmet (sowie ihrem Vater). Schon *Quatre instants* wurden eigens für ihre finnische Landsmännin geschrieben.

15 Es war ihr ein Anliegen, eine »starke« Frau in den Mittelpunkt zu stellen: »Dans la tradition de l'opéra, la femme est généralement présentée comme l'objet de l'amour, ou sa victime souffrante et trahie. En tant que femme, j'ai bien sûr voulu présenter un point de vue différent.« Vgl. K. Saariaho: »Cinq Actes«, S. 259. Eine spezifisch emanzipatorische Intention verfolge sie aber nicht: »I don't feel that I chose these women [Émilie du Châtelet und Simone Weil] to write about specifically in order to promote a feminist agenda,« says Saariaho. »It's more a question of addressing themes that are important to me.«, vgl. Pulkkis, Anna: »Are We Really Still Talking about This?«, in: Finnish Music Quarterly (Autumn 2016), vgl. <https://fmq.fi/articles/are-we-really-still-talking-about-this/> (abgerufen am 26.3.2019).

16 »Meet the Composer. Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service«, in: Tim Howell/Jon Hargreaves/Michael Rofo (Hg.), Kaija Saariaho. Visions, Narratives, Dialogues, Farnham u.a.: Ashgate Publishing 2011, S. 3–14, hier S. 14.

situation exponiert. Im Folgenden soll Châtelets musikalisches Figurenprofil als Intellektuelle und werdende Mutter im Mittelpunkt stehen.

»[...] la sensation de deux cœurs battant dans mon corps«

Châtelet war ihren Kindern gegenüber eher gleichgültig, wie es damaligen Gepflogenheiten entsprach. Laut Badinter kannte man zu ihren Zeiten das Ideal der Mütterlichkeit, das Frauen zu liebevoller Fürsorge für ihre Kinder verpflichtet, noch nicht. Der Nachwuchs wurde von Ammen versorgt, die Mädchen ins Kloster und die Jungen in Internate geschickt. Befreit von den Lasten der Erziehung und Betreuung, konnten bzw. mussten sich adlige Frauen andere Lebensziele suchen.¹⁷ Zwischenzeitlich genoss Châtelet die Attraktionen des mondänen Lebens in vollen Zügen. Sie profitierte von einer Kultur, die der ehelichen Liebe noch keinen großen Stellenwert einräumte, dafür aber die Libertinage kultivierte. Im Laufe ihres Lebens hatte sie mehrere Liebhaber und frönte der Spieleidenschaft. Zugleich entwickelte sie eine einzigartige geistige Unabhängigkeit.

Bei Kaija Saariaho verhält es sich anders. Sie erklärt, dass sich ihr Komponieren durch die Erfahrung des Mutterseins gewandelt hat.¹⁸ Ihre Tendenz zur künstlerischen Sublimierung dieser Thematik hat sich mittlerweile mehrfach in ihren Werken manifestiert, besonders aufschlussreich in ihrer zweiten Oper *Adriana mater* (2006), die sie ihrer eigenen, kurz zuvor verstorbenen Mutter gewidmet hat: »Je proposai à Amin [Maalouf] comme point de départ de construire une histoire liée à la question de la maternité; je lui racontai l'expérience forte qu'avait été pour moi, lorsque j'étais enceinte de mon premier enfant, la sensation de deux cœurs battant dans mon corps.«¹⁹ Das Pochen der beiden Herzen evoziert Saariaho mittels einer rhythmischen Chiffre²⁰, einem schnelleren punktierten Rhythmus im hohen Re-

17 Vgl. É. Badinter : Émilie, S. 33. »[...] les soins du maternage n'étaient pas jugés dignes des préoccupations d'une femme du monde«, so Badinter (ebd., S. 103). Man sei heutzutage erstaunt, wie wenig Platz die Kinder in Châtelets Leben hatten, sie würden selten in den Briefen erwähnt, insbesondere die Tochter habe fast keine Rolle gespielt (ebd., S. 121-126).

18 »Ma musique a-t-elle changé avec la maternité? Sans doute.« S. Roth, Kaija Saariaho, S. 218.

19 Ebd., S. 247. »[...] I feel sometimes that this theme is treated rather stupidly. Maybe that's because my colleagues don't really understand what it's about«, so die Komponistin (»A Real Opera Composer. Kaija Saariaho Talks to Stephen Pettitt About ›Adriana Mater‹«, in: *Opera* 57 (March 2006), S. 285-288, hier S. 286).

20 Yayoi Uno Everett verwendet dafür den Begriff »Herz«-Musik (»heart« music), vgl. dies.: *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun, Bloomington: Indiana University Press 2015, S. 103, und verweist auf das finnische Wort sydän. Auch Liisamaija Hautsalo spricht von einem Herzmotiv (»Heart Motif«, vgl. dies.: »Whispers from the Past. Musical Topics in Saariaho's Operas«, in: T. Howell/J. Hargreaves/M. Rofo, Kaija Saariaho, S. 107-129, hier S. 125f.

gister, der das ungeborene Kind repräsentiert, gegenüber einer langsameren, tiefer gelegenen Triolenfigur für die Mutter, die eine Art von »Wiegenlied«-Rhythmus symbolisiert.²¹ Mit der Erfahrung, ein anderes Wesen im eigenen Körper zu tragen, hat es in *Adriana mater* eine besondere Bewandtnis, weil das Kind Frucht einer Vergewaltigung durch einen betrunkenen Soldaten ist. Die Oper spielt in einem ungenannten Land in Zeiten des Krieges und kreist um Schuld, Rache und Vergebung. Adriana wird von einem Soldaten ihrer eigenen Ethnie vergewaltigt und bringt das Kind zur Welt, obwohl sie befürchtet, es könne Ähnlichkeit mit dem brutalen Vater haben. 17 Jahre später erfährt ihr Sohn Yonas die Wahrheit, will seinen Vater töten, vermag es aber nicht, da dieser blind und innerlich zerstört aus dem Krieg zurückgekehrt ist. Bei der Wahl des Titels dachte Amin Maalouf an Adriana als Inkarnation einer Mater Dolorosa. Auch die Thematisierung einer Vergewaltigung aus weiblicher Perspektive ist ein Opernsujet jenseits der Konventionen.

Szene VII: »L'Enfant«

Émilie du Châtelet begegnet uns bei Saariaho als Hochschwangere, gefangen in einem aufgequollenen Leib, den sie verabscheut. In der drittletzten von neun Szenen wendet sie sich an ihr ungeborenes Kind. Sie fragt sich, was die Zukunft für das Kind bereithält, spekuliert darüber, ob es wohl ein Mädchen werde, dem sie einen Vater wie ihren eigenen wünscht und ruft sich ihre glückliche Kindheit ins Gedächtnis.

Saariahos Erläuterungen zufolge sollen in dieser Episode die Klänge des verstärkten Cembalos im Verein mit Metallschlagzeug eine kaputte Spieluhr illustrieren. Sie fungieren als Motiv des Kindes.²² Zugleich suggeriert das Cembalo mit

21 Vgl. die dritte Szene von *Adriana mater* mit dem Titel »Deux cœurs«. Schon im Orchesterstück *Du cristal* (1989), als Saariaho mit ihrem ersten Kind schwanger war, spielte dieses faszinierende Phänomen eine Rolle: In Gestalt eines tickenden Triangelpulses in Kombination mit einem langsameren Puls in Pauke oder Großer Trommel. Zuletzt verlieren die kindlichen Herztöne an Geschwindigkeit und münden in den langsameren Rhythmus der Mutter, vgl. Moisala, Pirkko: Kaija Saariaho (= Woman Composers, Band 2), Urbana u.a.: University of Illinois Press 2009, S. 35. Im Kontext von *Adriana mater* entstand ein Trio für Viola, Violoncello und Klavier mit dem Titel »Je sens un deuxième cœur« (2003), das im fünften Satz erneut diesem Sinneseindruck musikalisch nachspürt.

22 »The lengthy scene where Emilie sings to her unborn child has been built around a tune remotely inspired by one of Scarlatti's themes which reveals itself progressively throughout this piece before being expanded and subsequently deformed. The metal percussions join with the harpsichord to create a malfunctioning music box.« Saariaho, Kaija: »Programme Note« auf der Internetseite von Saariahos Verlag Music Sales, eine modifizierte Version ihres Programmheftbeitrags zur Uraufführung in Lyon, vgl. <https://www.wisemusicclassical.com/w>

seinem Idiom à la Domenico Scarlatti für die Komponistin historische Ferne.²³ Allusionen an Scarlattis fingertechnisch anspruchsvolle Cembalopassagen mit ihren harmonischen Raffinessen und mannigfaltigen Spielfiguren verfremdet Saariaho – durch die elektronische Verstärkung, kleinräumige Ostinati und polyrhythmische Spielereien. So erinnern die Cembalopassagen zugleich von Ferne an die Automatismen von Colon Nancarrow's Player Piano-Stücken oder György Ligetis mechanische Musik mit einkomponierten Defekten, sind jedoch weit entfernt von deren atemberaubenden virtuos exzessiven.

Zu Beginn dieser Szene erklingt das Spieluhrmotiv nicht nur im Cembalo, sondern auch in Zimbelen, Glockenspiel und Vibraphon, umspielt von Glas- und Muschelwindspiel und sekundiert von punktuellen Beckenschlägen.²⁴



Der beruhigende Klang von Shell- und Glass Chimes weckt bildliche Assoziationen an farbenfrohe Mobiles, die über einer Wiege hängen, sacht vom Wind bewegt, im Sonnenlicht schillernd. Wenig später schwebt die Piccoloflöte mit einer Kantilene über der Klangfläche, wie so oft, wenn vom Kind die Rede ist.

Überblendet wird der Spieluhreffekt mit der Figur der Circulatio, wobei die obsessiv kreisenden Ostinati fortwährend modifiziert und variiert werden.²⁵ Dieses pseudorepetitive In-sich-Kreisen dient einerseits als Chiffre für die Spieluhr und verweist damit auf das ungeborene Kind, zum anderen transportiert sich darin allmählich immer stärker die Ausweglosigkeit von Émilies Situation.

Ausgerechnet das werdende Leben in ihrem Körper wird ihr nach der Geburt den Tod bringen. Émilie fürchtet, dass es sie ins »néant«, ins Nichts hinabzieht,

ork/37049/ (abgerufen am 7.4.2019). Vom Motiv des Kindes ist in K. Saariaho: »Cinq Actes«, S. 261, die Rede.

23 Émilie du Châtelet beherrschte das Cembalospiel. Und Domenico Scarlatti (1685-1757) gehört zu ihren kompositorischen Zeitgenossen.

24 Vgl. Saariaho, Kaija: *Emilie*. Opera in nine scenes. Libretto by Amin Maalouf. Full Score, Chester Music Limited 2009 (Dank an Dörte Tarnick für die Überlassung der Noten). Alle Zifferangaben gemäß der Partitur.

25 Zu dieser Kompositionspraxis vgl. Stoianova, Ivanka: »Narration und sinfonisches Denken im Opernschaffen von Kaija Saariaho«, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.), *Woher? Wohin? Die Komponistin Kaija Saariaho*. Symposium, 16. September 2006 Alte Oper Frankfurt a.M., Mainz: Schott 2007, S. 37-47, hier S. 41ff.

mit anderen Worten: Dass sie sterben muss. Düstere Vorahnungen, dass die Empfängerin sie in Lebensgefahr bringen könnte, äußert sie schon zu Beginn des Monodrams. Leben und Tod sind in dieser Ausnahmesituation also unlösbar miteinander verknüpft. Ihre unselige Verkettung bringt Saariaho auf sinnfällige Weise zum Ausdruck, etwa indem sie bei »l'enfant« (»das Kind«) und »le néant« (»das Nichts«) ein- und dieselbe Chiffre verwendet: Den Tritonus *a'-es'* mit einer langen zweiten Note. Die Ankunft des Kindes und Émilies Tod sind zwei Seiten derselben Medaille.

In einer abschließenden, rein instrumentalen Passage imaginiert die Protagonistin ihr Verschwinden aus der Welt.²⁶ Unter den Ostinati von Zimbeln, verstärktem Cembalo, später Glockenspiel und Vibraphon gerät die Musik immer mehr ins Rutschen, es vollzieht sich eine Art Erosion. Die Textur der Streicher ist dabei geprägt von der Sonorität langer Glissandolinien und teils tremolierender Haltetöne, die im Nichts enden. Ihr Spiel changiert immer wieder zwischen *sul ponticello* und *sul tasto*. Schon während des letzten Tons im Sopran beginnt ein Abwärtssog in der Bratsche, die Musik gerät förmlich ins Taumeln.

Dreimal ertönt in der Pauke das aus Saariahos früheren Werken bekannte Herzmotiv, bevor es beim vierten Mal ebenfalls glissandierend nach unten gleitet (4 vor Ziffer 78 bis 78).

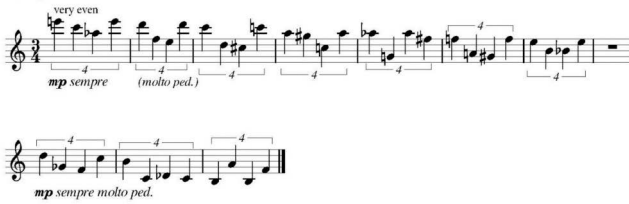


Danach windet sich im Vibraphon eine Quartolenlinie Stufe um Stufe unerbittlich nach unten.

Dahinter verbirgt sich eine lange Reminiszenz an eine Cembalopassage in einer früheren Episode der siebten Szene (3 nach 71 bis 3 vor 72). Dort erinnert sich Émilie an ihren wohlwollenden Vater Louis Nicolas Le Tonnelier, Baron de Preuilly und de Breteuil (1648-1728), der am Hofe von Louis XIV. tätig war (Ziffer 69 bis 72). Ohne ihn wäre Émilies Lebensweg vollkommen anders verlaufen. Er ließ ihr nicht nur eine für ein Mädchen außergewöhnliche Bildung zuteilwerden, sondern stärkte darüber hinaus ihr Zutrauen in die eigenen Fähigkeiten: »Ta voix était la brise qui

26 Saariaho definiert die Rolle des Orchesters als erweiterten Klangraum der Protagonistin. Insofern ist es letztlich Émilies Vorstellung vom Hinübergleiten in die Nicht-Existenz, die hier manifest wird (»Dans *Emilie*, l'orchestre devrait être tout entier subordonné à la respiration de la chanteuse, être son prolongement, le reflet de ses pensées et de ses émotions.«, zitiert nach K. Saariaho : »Cinq Actes«, S. 261). Neben dem Orchester setzt sie Elektronik ein, nicht nur beim Cembalo, sondern auch um das Geräusch der Schreibfeder zu verstärken, mit der Émilie ihre Epistel an Saint-Lambert verfasst, oder ihr Flüstern.

Vibraphon Ziffer 78ff



soufflait dans les voiles de mon frêle radeau», umschreibt es poetisch Maaloufs Libretto in Worten, die vom Sopran gesprochen werden. Indem die Bläser zwar die Tasten der notierten Töne herunterdrücken, aber nur Atemgeräusche erzeugen, evozieren sie das atmosphärische Rauschen des Windes. Mit dieser surrealen Aura des Brausens und Surrens beginnt und endet der Passus um den Vater, was eine träumerische Atmosphäre heraufbeschwört.²⁷

Nach der Vibraphon-Reminiszenz treten unheilschwangere, mit Halbtönen durchsetzte Tremolo-Quartolen in den Bratschen hervor. Unterdessen meldet sich im Cembalo eine Variante des Spieluhrmotivs zurück, die am Beginn der Szene eine Rolle gespielt hatte (8 nach Ziffer 79, verweist auf 1ff. nach Ziffer 65). Sie kehrt noch zweimal zurück, zuletzt auf einen einzigen Takt verkürzt. Sukzessive dominieren in den Streichern freie Glissandolinien, die mit leichtem Fingerdruck zu produzieren sind. Nur in den Violoncelli und dann in den Kontrabässen tauchen noch einmal die ominösen, bedrohlichen Quartolen auf, punktiert von einem Tamtamschlag und drei Tönen in der Basstrommel.

Ein letzter Tamtamschlag, untermalt von einem sechstaktigen Trommelwirbel im dreifachen Piano ist zu vernehmen. Am Ende versinkt die Musik in einen bodenlosen Abgrund, dreimal ertönt das Herzmotiv pianissimo in den Kontrabässen, zu dem sich das Kontrafagott mit einem einsamen melodischen Schnörkel als letzten Abgesang in tiefsten Tiefen hinzugesellt.

Saariahos klangliche Inszenierung von Émilies Reise ins Nichts operiert einerseits geschickt mit den windschiefen Ostinatokreisen der defekten Spieluhr. Andererseits infiziert die abwärts taumelnde Quartolenlinie sukzessive die Streicher, deren leeres Zirkulieren letztlich den unaufhaltsamen Sog nach unten vollstreckt.

27 Als Émilie auf ihre gemeinsame Lektüre von Ariosts *Orlando furioso* zurückblickt, verfremdet Saariaho per Harmonizer die Sopranstimme, sodass sie mal kindlich, mal männlich klingt: Zuerst stimmt Émilies Kinderstimme die Eröffnungsverse des Canto primo an, dann folgt der Vater, der sie ermahnt, ihr stünde die Welt offen, sie müsse sie nur erobern wollen. Anschließend ist noch einmal die kindliche Émilie zu hören. Und stets summt die erwachsene Émilie die letzten beiden Töne der von ihrem früheren Ich gesungenen Verse nach.

Ausflug in die Operngeschichte

Mütter geistern schon lange durch die Operngeschichte. Es gibt sie in allen Varianten: Etwa den Typus der strengen Mutter in Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel*, deren Rolle im Vergleich zum gleichnamigen Grimm'schen Märchen bedeutend entschärft wurde.²⁸ In Georg Friedrich Händels *Agrippina* haben wir es mit einer überehrgeizigen Mutter zu tun. Um ihrem Sohn Nero die Herrschaft zu sichern, schreckt die manipulative, intrigante Königin selbst vor Mordplänen nicht zurück. Eine harmlosere Ausprägung dieses Typus sind die ehrgeizigen Mütter, die in Florian Leopold Gassmanns *L'opera seria* gegen die Konkurrentinnen ihrer Primadonnenstöchter agitieren.²⁹ Daneben gibt es Mütter wie Mozarts Königin der Nacht in der *Zauberflöte*, die ihre Tochter im zweiten Akt rachelüstern für eigene Zwecke instrumentalisiert.

Auch die böse Schwiegermutter durfte in der Oper nicht fehlen. In Leoš Janáčeks *Kát'a Kabanová* treibt die Boshaftigkeit der heuchlerischen Kabanicha ihre sensible, unglückliche Schwiegertochter in den Selbstmord. Ansonsten bevölkern beschützende Mütter die Opernbühne wie die Königin der Erdgeister, die ihren Sohn Hans Heiling in Heinrich Marschners gleichnamiger Oper vergeblich vor einem Leben unter den Menschen warnt.³⁰ Auch die grenzenlos liebende Mutter ist vertreten: Fidès in Meyerbeers *Le Prophète* geht mit ihrem Sohn, der als falscher Prophet einer finsternen Sekte Schuld an furchtbaren Verbrechen hat, in den Tod.

Diese Liste ließe sich zweifellos beliebig verlängern.³¹ Bei zwei Bühnenwerken freilich fällt eine nähere Verwandtschaft zu Saariahos Monodram ins Auge: Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902) und Alban Bergs *Wozzeck* (1925). Das betrifft die musikdramaturgische Konstellation des Mutter-Kind-Verhältnisses und dessen

28 Ihr Ärger über die Kinder wegen nicht erledigter Arbeit und einem mutwillig umgestürzten Milchkrug ist durchaus nachvollziehbar. Anders im Märchen: Dort ist die leibliche Mutter tot und die Stiefmutter überredet den Vater, die Kinder im Wald auszusetzen. Sie stirbt, bevor Hänsel und Gretel glücklich zurückkehren.

29 Benedetto Marcello hat solchen Primadonnenmüttern ein eigenes Kapitel in seinem satirischen Pamphlet über den zeitgenössischen Opernbetrieb eingeräumt, siehe Radermacher, Sabine (Hg.): Benedetto Marcello. Das neumodische Theater, Heidelberg: mkverlag 2001, hier S. 61-65.

30 Am Ende kann sie ihn zum Verzicht auf Rache an seiner untreu gewordenen ehemaligen Braut und zur Rückkehr ins Reich der Erdgeister bewegen.

31 Eine andere Variante wäre Richard Strauss' *Salome*, wo die Titelfigur (unfreiwillig) zur Konkurrentin ihrer Mutter Herodias wird, weil der Stiefvater sie erotisch begehrt. Weiterführendes zum Thema findet sich z.B. bei Henzel, Christoph: »Puoi veder, se madre io sono, dall'acerbo mio dolor.« Mütterrollen in der friderizianischen Oper«, in: Norbert Dubowy/Corinna Herr/Alina Żóławska-Witkowska (Hg.), *Italian Opera in Central Europe 1614-1780 (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation, Band 6), Band 3: Opera Subjects and European Relationships*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, S. 59-72.

musikalische Realisierung. Beide Male handelt es sich um Mütter kleiner Kinder, die am Ende sterben. Intertextuelle Referenzen von Seiten Saariahos sind dabei aber nicht im Spiel.

Wozzecks verzweifelter Mord aus Eifersucht trifft die Mutter seines Kindes, die in Bergs Oper stets gemeinsam mit ihrem Sohn zu sehen war.³² Am Ende bleibt der namenlose Junge alleine zurück. Während die anderen Kinder zum Teich laufen, wo die tote Marie liegt, setzt er sein Hoppe-Hoppe-Reiter-Spiel zunächst unbeeinträchtigt fort, im verzweifelten Bemühen, das Geschehene zu ignorieren. Nach einigem Zögern folgt er seinen Spielkameraden.

Berg hat die Schlusszene bekanntlich als Invention über eine fortlaufende Achtelbewegung konzipiert und deren Perpetuum-mobile-Charakter hervorgehoben. Es ist ein rätselhaft leises Ende. Nach all den Klangeruptionen zuvor bleibt die Musik mehr oder weniger in der Luft hängen. Aus Sicht des Komponisten könnte die Oper danach wieder von vorn beginnen.³³ Mit seiner Idee des Zyklischen ist wohl die unerbittliche Ausweglosigkeit gemeint, in der das verwaiste Kind schon jetzt gefangen ist. Dem elenden Leben, das schon Marie und Wozzeck ihr niedriger sozialer Stand aufgezwungen hatte, wird es nicht entinnen.

Auch in den monotonen, unabänderlich weiterlaufenden Achteltriolen spiegelt sich das lastende Verhängnis – obgleich die Flötenstaccati, das Pizzikato der hohen Geigen und die Arpeggien der Celesta zum fröhlichen Spiel der Kinder, die ein Lied trällern, zunächst das Gegenteil suggerieren. Aber nach all dem vorangegangenen Grauen wirken die heiteren Klänge seltsam unreal. Jäh brechen sie ab, als die Nachricht von Maries Tod die Runde macht. Es sind die ihr zugeordneten Leitmotive, die nun dominieren. Zuerst ihre leeren Quinten, die, als Flageoletts der Streicher *con sordino* gespielt, wie verschleiert wirken. Dann das Klagemotiv, die fallende kleine Terz und kleine Sekunde, verborgen in den Kantilenen von Geige, Trompete, Es- und Bassklarinette, die eine nach der anderen hinabsinken. Auf das einsame zweite »Hopp, hopp!« des Knaben mit seinem Steckenpferd antworten schließlich Bruchstücke des Wiegenliedbeginns, als wolle die Mutter es noch immer beschützen, und lösen zarte Pianissimolinien in gestopftem Horn und Trompete sowie gedämpfter Soloviola und -violine aus.

32 Berg, Alban: Wozzeck. Klavierauszug von Fritz Heinrich Klein, Wien: Universal Edition [1958], vgl. Akt I Szene 3, Akt II Szene I und Akt III Szene I, immer in Mariens Stube. Zweimal kommt Wozzeck später hinzu, beim dritten Mal, kurz vor Maries gewaltsamem Tod, sind die beiden allein. Mit der Motivik bzw. dem Akkord des Kindes, auch im Verhältnis zu Marie und Wozzeck, hat sich Peter Petersen eingehend beschäftigt (vgl. ders.: Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs (= Musik-Konzepte Sonderband), München: edition text + kritik 1985, S. 178ff.).

33 Frank Schneider (Hg.): Alban Berg. Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik, Leipzig: Reclam 1981, S. 270.

Diese streben nach oben, verebben und überlassen hohen Achteltriolen in Flöten und Celesta das Feld, unterlegt von viermal erklingenden leeren Quinten in den Streichern. Hohes Register, Pianissimo und zartes Timbre signalisieren jedoch weder Trost noch Verklärung, als die Triolen wenig später ohne vermittelndes *Ritardando* mitten in der Bewegung innehalten. Auch wenn Saariahos klangliches Vokabular in vielerlei Hinsicht ein anderes ist: Die subtile Instrumentation, die Intimität der Musik, die statisch weiterlaufenden Achtel mit ihrer Sogkraft und die Idee des Zirkulären sind durchaus vergleichbar.

Émilies allmähliches Eingehen in die Nicht-Existenz, wie es am Ende der siebten Szene des Monodrams imaginiert wird, suggeriert zudem unvermeidlich Assoziationen an Mélisandes zartes Dahinschwinden.³⁴ Im fünften Akt von Debussys Oper liegt sie im Sterben. Dass sie gerade ein Kind geboren hat, ist ihr, schwindenden Sinnes, schon nicht mehr bewusst. Arkel zeigt ihr das Kleine, begleitet von einem delikat instrumentierten Fis-Dur-Akkord, Chiffre für Licht und Helligkeit in der Oper (1 vor Ziffer 27). Doch Melisande überkommen düstere Vorahnungen. Sie empfindet Mitleid mit dem Neugeborenen (*»Elle ne rit pas [...] Elle va pleurer aussi... j'ai pitié d'elle...«*). Diese fünftaktige Episode bis Ziffer 28 hat, wie so oft bei Debussy, stark repetitiven Charakter. Der musikalische Fluss gerät immer wieder ins Stocken, evoziert eine fatalistisch-resignative Aura. In der Oboe ertönt zweimal eine kurze Melodie in dem für Mélisande so typischen Quartambitus, die dann im Englischhorn minimal modifiziert aufgegriffen und wiederholt wird (siehe Notenbeispiel a). Direkt im Anschluss versammelt sich die Dienerschaft wie auf ein geheimnisvolles Zeichen im Zimmer, als stumme Zeugen von Mélisandes Sterben, das sich beinahe unmerklich vollzieht, ohne jede äußere Dramatik, wie das lautlose Verlöschen einer Kerze. Kaum ist sie tot, soll die Kleine rasch aus dem Zimmer gebracht werden. Als Reminiszenz erklingen dabei die eben beschriebenen Melodiefloskeln, so als ob ein unsichtbares Band zwischen Mutter und Kind bestehen bliebe. Diesmal beginnt das Englischhorn, dann folgt die von einer Flöte begleitete Oboe (6 vor Ziffer 40) (siehe Notenbeispiel b).

a) Oboe Englisch Horn (in F) Ziffer 28
pp aussi doux que possible et expressif

b) 6 vor Ziffer 40 Englisch Horn (in F) Oboe und Flöte
p expressif et très doux *p avec une expression pénétrante*

34 Siehe Debussy, Claude: *Pelléas et Mélisande*. Partition d'orchestre, Paris: Durand 1904.

Wenn Arkel anordnet, dass das Neugeborene leben und Mélisandes Platz einnehmen soll, bringt er damit jenen Gedanken des Zyklischen ins Spiel, der auch für Berg eine Rolle spielt. Letztlich dreht sich alles um den ewigen Kreislauf von Geburt und Tod, von Werden und Vergehen, von Absterben und Erneuerung. Bei Saariahos *Émilie* verdichtet er sich auf das Ereignis der todbringenden Geburt.

Exkurs zu Giacomo Puccinis *Madama Butterfly* (1904)

Um die kompositorische Strategie in Saariahos Monodram noch schärfer zu konturieren, soll sie abschließend mit einer vollkommen andersgearteten Ästhetik konfrontiert werden. Auch in *Madama Butterfly* (1904) findet eine Protagonistin, die Mutter eines kleinen Kindes ist, den Tod. Puccini erzielt die bittergrausame Schlusswirkung seiner Oper größtenteils aus der Abschiedsszene, die Butterflys Selbstmord vorangeht. Ausgerechnet in dem Moment, da Butterfly sich das Leben nehmen will, bringt ihr die Dienerin das kleine, auch hier namenlose Kind. Aus Butterflys Abschiedsworten erfährt man, dass sie durch ihren Tod dem Kleinen im fernen Amerika jenes glückliche Leben ermöglichen möchte, das ihr selbst versagt war. Sie stirbt also nicht allein aus Verzweiflung über den schäbigen Verrat ihres angeblichen Ehemanns Pinkerton, der ihre Gefühle schamlos ausgenutzt hat. Dabei scheint das musikalisch weidlich ausgekostete, herzerweichende Lebewohl von Mutter und Kind allein der Instrumentalisierung für sentimentale Zwecke zu dienen. Andererseits nutzt selbst Alban Berg den emotionalen Effekt, den das Bild des arglosen, plötzlich Vollwaise gewordenen Knaben am Ende seines *Wozzeck* auslöst – ein Werk, das man wohl kaum der Rührseligkeit verdächtigen kann.

Als Butterfly sterbend ihr Kind ein letztes Mal umarmt, forciert Puccini in veristisch drastischer Manier die Dynamik³⁵: Die aufsteigende, crescendierende Melodielinie über einem Tremoloteppich in den Bässen beschleunigt sich rasch und mündet in ein tosendes Fortissimo-Tremolo im gesamten Orchester. Trompeten und Posaunen intonieren zweimal in voller Lautstärke eine unheilsschwangere Melodiefloskel, während Pinkerton, von Reue übermannt, verzweifelt an die Tür hämmert. Mit einem dröhnendem Tutti-Unisono kommentiert das Orchester Butter-

35 Vgl. Puccini, Giacomo: *Madama Butterfly*. Canto e pianoforte. Riduzione di Carlo Carignani, Mailand: G. Ricordi & Co 1907, S.357ff.

flys Tod, am Ende theatralisch verlangsamt. Dann fällt rasch der Vorhang über einem G-Dur-Akkord in dreifachem Forte.

Die Brutalität und Härte dieser Klänge ist dabei keinesfalls reißerischer Selbstzweck. Vielmehr spiegelt sich darin jene Grausamkeit des Lebens, die Butterfly am eigenen Leib erfahren hat. Puccinis Musik hat sich von Anfang an auf ihre Seite gestellt, sich identifiziert mit der Unschuld dieses fünfzehnjährigen Mädchens, ihrer naiven Vertrauensseligkeit, ihrem sehnächtigen Wunsch, dem Verhängnis zu entgehen, das seit dem erzwungen Selbstmord des Vaters und ihrer aus Armut resultierenden Geisha-Tätigkeit auf ihr lastet.

Nicht von ungefähr ruft Puccinis Verfahrensweise seine virtuose Inszenierung von Mimis Schwindsuchttod in *La Bohème* in Erinnerung. Dessen herzergreifender Effekt zielte genauso auf emotionale Überwältigung des Publikums ab.³⁶ Saariahos Émilie hingegen geht leise. Sie verschwindet im Nirgendwo. Wie sie sterben wird, erfahren wir nicht. Nur dass sie schon jetzt die Farben, die Träume und das Leben schmerzlich vermisst. Saariaho fokussiert sich dabei auf die Perspektive von innen³⁷, in den anderen genannten Opern ist es immer der Blick von außen, den die Musik wiedergibt.

Émilie als Monodram: Verkappte Misogynie?

Seit Arnold Schönbergs *Erwartung* (1909) ist ein Monodram im 20. Jahrhundert das musikalische Genre par excellence zur Darstellung des seelischen Seismogramms einer einzelnen Person, die sich in einer existentiellen Situation, ja einer Krise befindet.³⁸ Fast immer steht eine weibliche Protagonistin im Mittelpunkt, ob in Francis Poulencs *La Voix humaine* oder Salvatore Sciarrinos *Infinito nero*. Ein Werk wie Peter Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King* mit einer Gesangspartie für einen

36 Vgl. Atlas, Allan W.: »Mimi's Death: Mourning in Puccini and Leoncavallo«, in: *Journal of Musicology* 14 (Winter 1996), Nr. 1, S. 52–79. Briefe des Verlegers Giulio Ricordi machen deutlich, dass man sich von Puccini »a sea of tears« am Ende wünschte (ebd., S. 78). Auch Puccinis Opernästhetik entsprechend sollte der Zuhörer zu Tränen gerührt werden (vgl. Erkens, Richard: »voler far piangere« – Aspekte einer Opernästhetik Puccinis«, in: ders. (Hg.), *Puccini Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel Bärenreiter 2017, S. 195–204), als Folge einer kühl kalkulierten Manipulation, die ihm (im Gegensatz zu Leoncavallo) offenbar leicht von der Hand ging.

37 Ähnlich wie die Todesszene des Zaren in Modest Mussorgskys *Boris Godunow* (1874), der seinem kleinen Sohn letzte Worte mit auf den Weg gibt. Sie ist ganz aus seiner Sicht gestaltet.

38 Vgl. die grundlegende Studie von Müller-Goldkuhle, Corinna: *Facetten der Einsamkeit in musikalischen Monodramen des 20. Jahrhunderts*. Musikdidaktische Zugänge (= Interdisziplinäre Studien zur Musik, Band 9), Frankfurt a.M.: Peter Lang 2017.

Bariton bildet die Ausnahme. Bedingt durch die dramaturgisch heikle Konzentration auf die Psyche eines einzigen Individuums tendieren Monodramen zu besonders starken Affektwechseln und dramatischen Kontrasten, um Abwechslung und Spannung zu erzeugen und den Mangel an äußerer Handlung zu kompensieren. Einige erinnern stark an den Typus der Wahnsinnsszene, die im 19. Jahrhundert Furore machte.

Auch Saariahos *Émilie* ist in einem Monolog befangen, scheinbar ohne jede soziale Interaktion. Ihre Kommunikation beschränkt sich auf fiktive Dialoge mit einem nur imaginären Gegenüber wie dem ungeborenen Kind oder dem längst verstorbenen Vater bzw. richtet sich brieflich an den stumm bleibenden Geliebten.

Doch wer genau hinhört, dem entgeht nicht, dass *Émilie* davon berichtet, dass sie zwar den ganzen Tag fieberhaft arbeitet, des Abends aber stets mit Voltaire zusammen diniert und bis Mitternacht diskutiert. Ihre Übersetzungsarbeit absolviert sie hochkonzentriert und unterbricht ihren Bühnenmonolog immer wieder für längere Zitate aus ihren Schriften. Den Eindruck einer irrationalen, geistig umnachteten Person macht sie daher keineswegs, obwohl Szenenanweisungen zwischenzeitlich eine gefühlsmäßige Labilität suggerieren, etwa wenn es zu Beginn der sechsten Szene heißt: »*Émilie est ici dans un état de confusion*«. ³⁹ Wird damit ein Zustand der Erschöpfung angedeutet, angesichts ihrer rastlosen ermüdenden Schreibfähigkeit und dem Schlafmangel, während zugleich der schwangere Körper seinen Tribut zollt?

Der Musikkritiker Igor Toronyi-Lalic sah sich jedenfalls zu der Anschuldigung veranlasst, Saariaho würde ausgerechnet mit diesem Werk misogynen Positionen stärken. ⁴⁰ Sie habe mit *Châtelet* eine weitere hormongetriebene, hyperventilierende Opernfigur auf die Bühne gebracht. Diese sei barfuß in ihrem mechanischen Modell des Sonnensystems herumgetaumelt wie eine Hysterikerin des 19. Jahrhunderts. Damit werde das historische Kapital verspielt, das der Stoff biete. ⁴¹

39 Opéra national de Lyon, *Émilie*. Livret (2010), S. 29. Den Gesangsstil an jenen Stellen, die *Émilie*s persönliches Leben betreffen, hat Saariaho erklärtermaßen emotionaler und stürmischer gestaltet: »Généralement parlant, les passages concernant sa vie personnelle sont plus gestuels et charnels, rythmiquement capricieux. L'écriture vocale y est expressive, souvent nerveuse, même explosive.« (Saariaho, Kaija: »*Émilie pour Karita*«, in: Opéra national de Lyon, *Émilie*. Livret (2010), S. 42–46, hier S. 44).

40 Toronyilalic, Igor: »Kaija Saariaho's *Émilie*, Opéra de Lyon. A New Compositional Turn from the Finn Undermined by Misogynistic Madness«, in: artsdesk.com vom 9. März 2010, <https://theartsdesk.com/opera/kaija-saariahos-%C3%A9milie-op%C3%A9ra-de-lyon> (abgerufen am 7.4.2019).

41 »*Châtelet's hyperventilating is far more interesting to Saariaho than her careful study. Which leads to the most troubling and bizarre aspect of the opera for me: its misogyny. How and why a female composer would want to produce yet another hormonally ravaged female character is beyond me. When mugging up on *Châtelet*, I was excited. Here, finally, I thought, we have a heroine that might offer the opportunity for a composer to present a vision of femininity*

Träfe Toronyi-Lalics Vorwurf zu, würde damit Saariahos Intention ins völlige Gegenteil verkehrt.⁴² Dabei vermitteln Libretto und Musik weniger eine gefühlsmäßige Labilität als innere Stärke: Saariahos Émilie zeigt keine Reue über ihre späte Schwangerschaft, mit der sie zu damaliger Zeit ein hohes Risiko einging. Im Gegenteil, sie predigt ihrer Tochter die Liebe zum Leben mit all seinen Facetten, auch um den Preis des Leidens. Dies entspricht ihrer Lebensphilosophie, die sie in einer kleinen, sehr persönlichen Schrift namens *Discours sur le bonheur* («Diskurs über das Glück») niedergelegt hat.⁴³ Das Libretto zitiert daraus. Émilies Isolation ist zudem selbstgewählt, denn sie möchte mit aller Macht ihr Werk vollenden. Nach der eben vorgestellten siebten Szene wendet sich Émilie darum ihrer rastlosen Arbeit an Newtons *Principia mathematica* zu, die sie Tag und Nacht in Anspruch nimmt.⁴⁴ Am Ende ihres Lebens, so wie es auch Saariahos Monodram schildert, steht ihr Übersetzungs- und Kommentierungs-Werk, als Flaschenpost an die Nachwelt, deren Absenderin postum Ruhm ernten wird. Sie hinterlässt ein Kind, vor allem aber eine beeindruckende geistige Lebensleistung, Beweis ihres intellektuellen Scharfsinns.

that is not threatening and unstable but bold and believable. [...] But no, Châtelet staggers around her orrery study barefoot like a 19th-century hysteric: temperamental, mystical and totally doolally. It was ultimately this squandering of historical material that disappointed most.» (Ebd.).

- 42 Möglicherweise war es in erster Linie die Inszenierung, die Toronyi-Lalics Kritik provoziert hat. Dennoch ist sein Einwand nicht ganz von der Hand zu weisen. Einige Aspekte des Librettos leisten dem Vorschub: Beispielsweise steht Châtelet immer als verlassene Geliebte da. Tatsächlich war Saint-Lamberts anfängliche Leidenschaft offenbar rasch erkaltet und auch Voltaires Gefühle galten schon länger einer anderen Frau, obgleich die freundschaftliche emotionale Bindung zwischen beiden unvermindert andauerte. Dabei hatte auch Émilie Voltaire schon mächtig Liebeskummer bereitet und ihn zu Beginn ihrer Beziehung überaus lange zappeln lassen, wie Élisabeth Badinter anschaulich erläutert (vgl. Badinter: Émilie, S. 227ff.). Châtelet hatte zudem als wohlhabende, selbstbewusste Angehörige des Hochadels viele Handlungsspielräume. Selbst die außereheliche Schwangerschaft hätte ihr nicht geschadet, da schon alles in die Wege geleitet worden war, um das Kind nach außen hin als legitimen Nachwuchs des Ehegatten auszugeben.
- 43 Das Manuskript wurde erst 1779 publiziert. Saariaho zitiert ausführlich daraus in ihrer Programmheftnotiz, vgl. Saariaho: »Émilie pour Karita«, S. 43f. Quintessenz von Châtelets Glücksphilosophie ist ihre Überzeugung, es lohne sich nicht zu leben, nur um angenehme Gefühle zu haben. Anderenfalls könne man auch keine großen Leidenschaften empfinden.
- 44 Das raubt ihr die letzten Kräfte, wie sie in einem Brief an Saint-Lambert am 18. Mai 1749 eingesteht: »Ne me reprochez pas mon Newton. J'en suis assez punie, je n'ai jamais fait de plus grand sacrifice à la raison que de rester ici pour le finir. C'est une besogne affreuse, et pour laquelle il faut une tête et une santé de fer. Je ne fais que cela, je vous jure, et je me reproche bien le peu de temps que j'ai donné à la société depuis que je suis ici. Quand je songe que je serais actuellement avec vous!« vgl. Soprani, Anne (Hg.), Émilie du Châtelet. Lettres d'amour au marquis de Saint-Lambert, Paris: Éditions Paris-Méditerranée 1997, S. 217f.

Literatur

- Algarotti, Francesco: *Il newtonianismo per le dame, ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, Neapel: o. V. 1737.
- [Anonym (Châtelet, Émilie)]: »Dissertation sur la Nature et la Propagation du Feu«, in: *Recueil des pièces qui ont remporté le prix de l'Académie royale des sciences en 1738*, Paris: Imprimerie Royale 1739, S. 85-168.
- Atlas, Allan W.: »Mimi's Death: Mourning in Puccini and Leoncavallo«, in: *Journal of Musicology* 14 (Winter 1996), Nr. 1, S. 52-79.
- Badinter, Élisabeth: *Émilie, Émilie ou l'ambition féminine au XVIIIe siècle*, Paris: Flammarion 1983.
- Berg, Alban: *Wozzeck*. Klavierauszug von Fritz Heinrich Klein, Wien: Universal Edition [1958].
- Debussy, Claude: *Pelléas et Mélisande*. Partition d'orchestre, Paris: Durand 1904.
- Erkens, Richard: »voler far piangere« – Aspekte einer Opernästhetik Puccinis«, in: ders. (Hg.), *Puccini Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler und Kassel: Bärenreiter 2017, S. 195-204.
- Everett, Yayoi Uno: *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun, Bloomington: Indiana University Press 2015.
- Hautsalo, Liisamaija: »Whispers from the Past. Musical Topics in Saariaho's Operas«, in: T. Howell/J. Hargreaves/M. Rofe, Kaija Saariaho, S. 107-129.
- Henzel, Christoph: »Puoi veder, se madre io sono, dall'acerbo mio dolor.« Mütterrollen in der friderizianischen Oper«, in: Norbert Dubowy/Corinna Herr/Alina Żórawska-Witkowska (Hg.), *Italian Opera in Central Europe 1614-1780 (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation, Band 6), Band 3: Opera Subjects and European Relationships*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, S. 59-72.
- Howell, Tim/Hargreaves, Jon/Rofe, Michael (Hg.): *Kaija Saariaho. Visions, Narratives, Dialogues*, Farnham u.a.: Ashgate Publishing 2011.
- Jungheinrich, Hans-Klaus (Hg.): *Woher? Wohin? Die Komponistin Kaija Saariaho*. Symposium, 16. September 2006 Alte Oper Frankfurt a.M., Mainz: Schott 2007.
- Kant, Immanuel: *Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte*, Königsberg: Dorn 1746.
- Moisala, Pirkko: *Kaija Saariaho (= Woman Composers, Band 2)*, Urbana u.a.: University of Illinois Press 2009.
- Müller-Goldkuhle, Corinna: *Facetten der Einsamkeit in musikalischen Monodramen des 20. Jahrhunderts. Musikdidaktische Zugänge (= Interdisziplinäre Studien zur Musik, Band 9)*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2017.

- Neumaier, Otto: »Beantwortung der Frage ›Was ist Aufklärung – von Frauen?‹«, in: Siegrid Düll/Otto Neumaier (Hg.), Maria Anna Mozart. Die Künstlerin und ihre Zeit, Möhnesee: Bibliopolis Verlag 2001, S. 279-295.
- Opéra national de Lyon (Hg.): Kaija Saariaho: Émilie. Livret d'Amin Maalouf. Opéra en neuf scènes, Lyon: Opéra national 2010.
- Petersen, Peter: Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs (= Musik-Konzepte Sonderband), München: edition text + kritik 1985.
- Puccini, Giacomo: Madama Butterfly. Canto e pianoforte. Riduzione di Carlo Carignani, Mailand: G. Ricordi & Co 1907.
- Pulkkis, Anna: »Are We Really Still Talking About This?«, in: Finnish Music Quarterly (Autumn 2016), <https://fmq.fi/articles/are-we-really-still-talking-about-this/> (abgerufen am 26.3.2019).
- Radermacher, Sabine (Hg.): Benedetto Marcello. Das neumodische Theater, Heidelberg: mkverlag 2001.
- Roth, Stéphane (Hg.): Kaija Saariaho: Le Passage des frontières. Écrits sur la musique, Paris: Éditions MF 2013.
- Saariaho, Kaija: Emilie. Opera in nine scenes. Libretto by Amin Maalouf. Full Score, Chester Music Limited 2009.
- Dies.: »Cinq Actes de la vie d'un compositeur d'opéra«, in: Stéphane Roth, Kaija Saariaho, S. 238-262.
- Dies.: »Émilie pour Karita«, in: Opéra national de Lyon (Hg.), Kaija Saariaho: Émilie. Livret d'Amin Maalouf. Opéra en neuf scènes, Lyon: Opéra national 2010, S. 42-46.
- Dies.: »Programme Note« [zu Émilie], <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1350/37049> (abgerufen am 7.4.2019).
- Dies./Pettitt, Stephen: »A Real Opera Composer. Kaija Saariaho Talks to Stephen Pettitt About ›Adriana Mater‹«, in: Opera 57 (March 2006), S. 285-288.
- Dies./Service, Tom: »Meet the Composer. Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service«, in: T. Howell/J. Hargreaves/M. Rofo, Kaija Saariaho, S. 3-14.
- Soprani, Anne (Hg.): Émilie du Châtelet. Lettres d'amour au marquis de Saint-Lambert, Paris: Éditions Paris-Méditerranée 1997.
- Schneider, Frank (Hg.): Alban Berg: Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik, Leipzig: Reclam 1981.
- Stoianova, Ivanka: »Narration und sinfonisches Denken im Operschaffen von Kaija Saariaho«, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.), Woher? Wohin? Die Komponistin Kaija Saariaho. Symposium, 16. September 2006 Alte Oper Frankfurt a.M., Mainz: Schott 2007, S. 37-47.
- Toronyilalic, Igor: »Kaija Saariaho's Émilie, Opéra de Lyon. A New Compositional Turn from the Finn Undermined by Misogynistic Madness«, in: artsdesk.com

vom 9. März 2010, <https://theartsdesk.com/opera/kaija-saariahos-%C3%A9milie-op%C3%A9ra-de-lyon> (abgerufen am 7.4.2019).

Voltaire: Elémens de la Philosophie de Neuton, Mis à la portée de tout le monde, Amsterdam: Étienne Ledet & Compagnie 1738.

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

»... ein Alien in unserer Gesellschaft«:

Zu Olga Neuwirths Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle von Künstlerin und Kunst

Stefan Drees

»What I want is absolute freedom, complete autonomy for my art. I want to be as alien as I feel myself to be, unattached to this party or that, unattainable, a never-ending project, as unfinished as creation and life, a titanic work without end.«¹ Diese Aussage, in Olga Neuwirths Musiktheater *The Outcast* (2009-2011, revidiert 2012) an einer zentralen Passage des ersten Aktes (4. Szene, Takt 156) der Figur des alternden Schriftstellers Herman Melville mit den Worten der Librettistin Anna Mitgusch in den Mund gelegt, benennt das Ideal einer freien Kunstausübung, die sich, als Ergebnis eines eigenverantwortlichen Schaffenswollens, unbeeinflusst von gesellschaftlichen Vorgaben und modischen Zwängen entfalten kann. In feine Tremoli der Streicherflageoletts eingehüllt sowie durch elektronische Zuspielungen, Akkordeon-, Triangel- und gestrichene Zimbelklänge gestützt, gehören die Sätze innerhalb des Werkes zur frei gesprochenen Schlusspointe einer Szene, in der Old Melville im imaginären Dialog mit einigen seiner Romanfiguren die Bedingungen des Schaffensprozesses umkreist.

Was Neuwirth der zentralen Gestalt ihres Bühnenwerks an dieser Stelle in den Mund legt, referiert nicht nur die Verbitterung des historischen Melville über die fehlende Anerkennung seines komplexen schriftstellerischen Schaffens, sondern benennt zugleich auch die Eckpunkte eines künstlerischen Credos, das die Komponistin für ihr eigenes Schaffen in Anspruch nimmt. Schaut man sich, von *The Outcast* ausgehend, weitere Arbeiten und die darum gelagerten verbalen Diskurse an, bemerkt man allerdings, dass es Neuwirth um weit mehr als um eine Forderung nach Autonomie und vorurteilsfreier Beurteilung des künstlerischen Tuns

1 Zitiert nach Neuwirth, Olga: *The Outcast. Homage to Herman Melville. A musicstallation-theater*, Partitur Sy. 4117/01, Berlin: Ricordi 2018, S. 28. Einzelne Passagen des vorliegenden Aufsatzes wurden bereits publiziert in Drees, Stefan: »... absolute freedom, complete autonomy for my art ...«: Olga Neuwirths Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Rolle und Identität des Künstlers, in: Österreichische Musikzeitschrift 70 (2015), Heft 4, S. 68-71.

geht: Als eigentliches Zentrum erweist sich vielmehr der Versuch, ein Verständnis für die Natur des Komponierens als künstlerische Tätigkeit sowie für die damit verknüpften persönlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen zu wecken. Dies erfordert nicht nur einen Blick auf Neuwriths eigene Situation als Komponistin, sondern auch auf die allgemeinen Rahmenbedingungen von Künstlerinnenexistenzen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Zu diesem Zweck durchleuchtet Neuwrith die Mechanismen des Kulturbetriebs, deren Funktionsweise sie – den eigenen, in vielen Fällen negativen Erfahrungen als Frau innerhalb dieses Gefüges Rechnung tragend – seit jeher aufmerksam beobachtet und vielfach in Interviews oder Vorträgen kritisiert und hinterfragt hat. Im Folgenden werde ich einigen Spuren dieses Zusammenhangs nachgehen und sie mit verschiedenen Aspekten von Neuwriths künstlerischer Arbeit in Verbindung bringen.

1. Künstlerische Positionierung und Gesellschaftskritik

Seit Beginn ihrer Karriere Anfang der 1990er Jahre setzt sich Neuwrith als komponierende Frau explizit zu einem ganzen Bündel sie betreffender und interessierender künstlerischer Traditionen in Beziehung, ohne dabei der Versuchung zu erliegen, sich dauerhaft den von anderen Entwicklungen weitgehend abgeschotteten diskursiven Parallelwelten von Veranstaltungsreihen wie »Frau Musica Nova« (Köln) oder »Komponistinnen und ihr Werk« (Kassel) auszusetzen. An die Stelle entsprechender Foren, die sie eigenen Aussagen zufolge auf der Suche nach »role models« zwar kurzzeitig zur Kenntnis genommen, dann aber aufgrund von deren gedanklicher Enge sofort wieder hinter sich gelassen hat,² tritt die Auseinandersetzung mit künstlerischen Vorbildern beiderlei Geschlechts wie Elfriede Jelinek, Valie Export³ oder Luigi Nono. Dabei richtet sich das Interesse der Komponistin über Genre Grenzen hinweg auf alle Arten von Kunst, die sich dem Widerstand gegen festgefahrene gesellschaftliche Tendenzen verschrieben hat. Oft sind es eher marginal erscheinende Details, mit denen Neuwrith in eigenen Arbeiten auf solche Kontexte Bezug nimmt: Wenn sie beispielsweise ihre beiden frühen Stücke mit Video *!dialogues suffisants!? – Hommage à Hitchcock* (1991-1992) und *Jardin désert*

2 Vgl. Drees, Stefan: »Ich fühle mich wie der Salat in einem Burger: der ist da, aber man schmeckt ihn nicht.« Ein Gespräch mit Olga Neuwrith«, in: VAN. Webmagazin für klassische Musik vom 9. März 2016, <http://van.atavist.com/olga-neuwirth> (abgerufen am 25.11.2019): »In Kassel war ich einmal, als ich ungefähr 20 war, um *role models* zu finden.«

3 In einer Mail vom 16. Februar 2018 verwies Neuwrith darauf, dass die Impulse, die sie als Jugendliche in den Jahren nach einem schweren Verkehrsunfall mit Kieferverletzung (1983) durch Valie Exports Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Körpernormen erhielt, bis heute für ihre Musik und ihr Denken prägend geblieben seien. Vgl. dazu insbesondere Export, Valie: *Das Reale und sein Double*. Der Körper, Bern: Benteli 1987.

(1993-1994) im Untertitel jeweils als »Portrait der Komponistin als junger Affe« bezeichnet, so dient dies als Signatur der Verortung innerhalb einer für sie maßgeblichen Avantgardetradition kritischer, selbstreflexiver Kunst und zeugt von einem künstlerischen Selbstverständnis, das bis heute für ihre Arbeit prägend geblieben ist.⁴

Vor dem Hintergrund dieser selbstbewussten Positionierung hat Neuwirth immer wieder auf die strukturelle Benachteiligung von Frauen in der heutigen Gesellschaft hingewiesen und dies mit aktuellen Beobachtungen zur fehlenden Wertschätzung gegenüber Künstlerinnen und Künstlern vor allem in ihrem Geburtsland Österreich verknüpft.⁵ Charakteristisch hierfür und stellvertretend für viele weitere – auch frühere – öffentliche Äußerungen, mit denen sie »als Zeitgenossin [...] den Finger in offene Wunden legt«⁶, ist ihre Eröffnungsrede zum steirischen Herbst 2003, gehalten am 19. September 2003 im Opernhaus Graz⁷. Hier nimmt sie, ergänzt um performative Elemente und elektronische Zuspelungen⁸, Bezug auf die fehlende gesellschaftliche Solidarisierung mit dem aktuellen zeitgenössischen Musikschaffen und ruft mit scharfen Worten zum Widerstand gegen starre, männlich

-
- 4 Die Referenzen des genannten Untertitels reichen von James Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) über Dylan Thomas' *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940) und Michel Butors *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967) bis hin zu Peter Weibels literarischen und performativen Inszenierungen, nämlich dem Gedicht *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1963), dem Foto-Poem *selbstportrait des künftlers als junger hund* (1967) und der damit eng zusammenhängenden, gemeinsam mit Valie Export gestalteten Performance *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968), bei der sich Weibel dem Publikum auf der Straße als Hund am Gängelband der Frau vorführen ließ.
 - 5 Beide Aspekte verbindet sie bereits 2000 in ihrem »Statement zu ›Les chemins de la création européenne‹, organisiert von der Fondation Jean Jaurès, Cité de la musique, Paris«, in: Stefan Drees (Hg.), Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight Song auf der Suche nach dem fernen Klang, Salzburg: Verlag Anton Pustet 2008, S. 144-147, hier S. 144: »Als österreichische Künstlerin bin ich eine doppelt Getroffene: Es gibt kein Kunst- und kein Frauenministerium mehr. Wohl ein Zeichen dafür, wie wenig der politischen Klasse diese beiden Bereiche etwas bedeuten. In einer Zeit, die Kunst und Künstler verleugnet, sie als nutzlos, als Kuriosität wahrnimmt, macht der Künstler das, was er muss, und spricht mit seinen Mitteln von dem, was nichts nützt.«
 - 6 Holtz, Corinne: »Die Unzählbare«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 13. August 2016, www.nzz.ch/feuilleton/lucerne-festival/lucerne-festival-olga-neuwirth-die-unzaehmbare-ld.109716 (abgerufen am 25.11.2019).
 - 7 Neuwirth, Olga: »Alles ist möglich und tout est mort. Rede zur Eröffnung des ›steirischen Herbstes 2003‹, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 195-201.
 - 8 Eine genauere Untersuchung der unterschiedlichen performativen Elemente dieser Rede findet sich bei Drees, Stefan: »Musik – überall Musik –: Olga Neuwirth als Performerin«, in: Stefan Drees/Susanne Kogler (Hg.), Kunst als Spiegel realer, virtueller und künstlicher Welten. Zum künstlerischen Schaffen Olga Neuwirths (= Fokus Musik. Musikwissenschaftliche Beiträge der Kunstuniversität Graz, Band 1), Graz: Leykam 2020, S. 165-184.

dominierte Strukturen des Musikbetriebs sowie gegen engstirnigen ästhetischen Konsens auf. Dies kombiniert sie mit einem kritischen Blick auf landläufige und bis heute anzutreffende Vorurteile gegenüber weiblicher Kreativität:

»Als Künstlerin und speziell als Vertreterin einer Kunstsparte, in der man von anderen, von Ausführenden abhängig ist, kenne ich eine weitere Randsituation. Ich weiß, Sie denken nun, das ist ein Klischee. Meiner Meinung nach aber hat sich im Verhalten Künstlerinnen gegenüber noch nicht viel geändert, speziell in Österreich. Abgesehen davon, dass man nach neuesten Studien weiß, dass Frauen schamloserweise immer noch um 40 % weniger Bruttoeinkommen beziehen als Männer, herrscht in unserem Bereich weiterhin der unausrottbare Glaube, Genie sei männlich. Hinter unserem weiblichen Rücken wird daran festgehalten, dass Komponieren für Frauen eher ein unvorhergesehener geistiger Unfall sei, und daraus folgt, dass weibliche schöpferische Arbeit in der Musikwelt weiterhin nicht wirklich ernst genommen und die Frau im Allgemeinen zu großen Kunstschöpfungen nicht für fähig gehalten wird. Zitat eines mächtigen Musikveranstalters: ›Wenn aus Ihnen nichts wird, können Sie noch immer heiraten und Kinder kriegen.‹ Aber die Frau und daher auch die Künstlerin scheint mir nicht so hoffnungslos befangen in der selbstverliebten Obsession einer Einheit und Beständigkeit des souveränen Ichs, sie zweifelt und hinterfragt sich selber häufiger und wird dadurch angreifbar. Die meist männliche Ich-Gewissheit bedeutet Macht, sollte aber als Produkt der Selbstverknennung und Überschätzung eher entsorgt als kultiviert werden. Kein beziehungsweise weniger ›Ich‹ bitte!«⁹

Nicht nur der kritische Blick auf Inszenierungsstrategien von Kolleginnen und Kollegen oder die Betrachtung aktueller gesellschafts- und kulturpolitischer Entwicklungen,¹⁰ sondern auch die eigenen Erfahrungen als Frau innerhalb des als männlich dominiert angesehenen Musikbetriebs tragen zur weiteren Verfestigung von Neuwirths hier geäußelter Auffassung bei. Insbesondere die 2005 erfolgte Absage des Opernprojekts *Der Fall Hans W.* auf ein Libretto von Elfriede Jelinek¹¹ – ein mit dem seinerzeit aktuellen Skandal um den Kinderpsychiater Hans Wurst und dessen Misshandlung Schutzbefohlener verknüpftes Sujet – spielt dabei eine zen-

9 O. Neuwirth: »Alles ist möglich«, S. 200.

10 Hierzu gehören auch die persönlichen Angriffe auf die von Neuwirth hoch geschätzte Schriftstellerin Elfriede Jelinek auf Wahlplakaten der Wiener FPÖ im Jahr 1995, dokumentiert in Janke, Pia (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin*. Jelinek & Österreich, Salzburg u.a.: Jung und Jung 2002.

11 Vgl. hierzu Utz, Helga: »Anmerkungen zu nicht realisierten Projekten Olga Neuwirths«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 366–371, hier S. 366f., sowie Jelinek, Elfriede: »Requiem auf eine Oper«, ebd., S. 319–325.

trale Rolle.¹² Damit einhergehend deutet die Komponistin »die Verhaltensweise der Intendanten [als] ein Zeichen dafür, dass in unserer Branche ein normiertes Männersystem herrscht«,¹³ das durch nachträglichen Entzug eines wichtigen Auftrags eine Auseinandersetzung mit dem gesellschaftskritischen Ansatz künstlerisch tätiger Frauen zu unterbinden sucht. Die Querelen um die Oper und die aus der Absage resultierenden ökonomischen Probleme¹⁴ dürften ein wesentlicher Impuls dafür gewesen sein, dass Neuwirth seit ihrer Grazer Rede in Kompositionen und Filmen, aber auch in Performances und Vorträgen das Thema der weiblichen Kreativität stärker fokussierte und es eng mit der Frage verknüpfte, welchen Stellenwert die künstlerische Arbeit in einer vor allem an Kosten-Nutzen-Erwägungen interessierten Gesellschaft überhaupt einnimmt. Wenn sie vor diesem Hintergrund den Versuch unternimmt, Verständnis für das Komponieren als eine der Öffentlichkeit schwer vermittelbare, weil im Grunde weitgehend im privaten Raum existierende Tätigkeit zu wecken, zielt dies auf den Kern der Problematik.

2. Komponieren als Prozess des Suchens

Entscheidend für Neuwirths Kunstkonzeption ist die Auffassung vom Komponieren als Prozess des Suchens, der in den mühevollen Vorgang des Übersetzens von klanglicher Idee in Notation mündet.¹⁵ Immer wieder kommt die Komponistin daher auf »den abgründigen, existenziellen, stillen, einsamen und wahnwitzigen Vorgang des Notierens« zu sprechen, »auf den man sich als Künstler einlassen muss,

12 Vgl. zusammenfassend Neuwirths Ausführungen in Varga, Bálint András: [Gespräch mit] »Olga Neuwirth (1968). Österreichische Komponistin«, in: ders. (Hg.), *Der Komponisten Mut und die Tyrannei des Geschmacks*, Hofheim: Wolke Verlag 2017, S. 116-128, hier S. 120f.

13 Ebd., S. 120.

14 Die unmittelbaren ökonomischen Folgen des Auftragsverlusts thematisierte die Komponistin bereits 2006, vgl. »Don Giovanni und Casanova. Olga Neuwirth/Erwin Riess im Gespräch mit Gerold W. Gruber«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 61 (2006), Heft 5, S. 25-29, hier S. 28: »Als mir die Oper entzogen wurde, hatte ich wirklich Probleme mit der Existenzsicherung, man fällt in eine pekuniäre Leere. Die Komposition einer Oper muss auf zwei Jahre anberaumt werden, man kann nichts anderes annehmen und ich hatte deswegen alle anderen Projekte abgesagt.«

15 Diese Auffassung korrespondiert auf der Ebene der Rezeption mit Neuwirths Ideal des »Selberdenkers«, des »wachen und aufgeschlossenen Hörer[s]« (O. Neuwirth: »Statement zu ›Les chemins de la création européenne‹«, S. 147), der in der Lage ist, sich jenseits vorgefertigter ästhetischer Positionen und Grabenkämpfe einen Eindruck von der Kunst zu machen und einen individuellen Weg durch das dichte Anspielungsgeflecht ihrer Musik zu bahnen.

um sich seinen Freiraum zu erfinden«¹⁶. Da dieser »individuelle Kurationsprozess« als »Vorgang der Selbstfindung [...] viel Zeit, Kraft und Ruhe« erfordert¹⁷ und »vom Inhalt, schon räumlich und zeitlich gesehen ein der Öffentlichkeit gegenüber völlig entgegengesetzter und grundsätzlich skeptischer Vorgang«¹⁸ ist, verwundert es nicht, dass Neuwirth das Fehlen eines prägnanten Bildes für diese Tätigkeit im öffentlichen Diskurs als gravierenden Mangel empfindet. Ganz im Gegenteil stelle sich nämlich die ikonografische Präsentation von Komponistinnen und Komponisten im Zuge von Pressefotografien häufig gar in den Dienst der Fundierung von Klischeevorstellungen: »Es gibt«, so Neuwirth, »in der Öffentlichkeit kein Bild, keine Vorstellung von der Arbeit des Komponisten. Jahrelang sollte ich mich, wenn Fotografen kamen, ans Klavier setzen und irgendetwas da tun; aber das hat mit Komponieren nichts zu tun. Das hab' ich immer verweigert, weil ich nicht in Denkerpose vor einem Instrument abgelichtet sein wollte, und abstrakte Orte für Fotos ausgesucht.«¹⁹

Aus diesem hier lediglich angedeuteten Begründungszusammenhang folgt für die Komponistin die Notwendigkeit, den Prozess der Entstehung von Kunst und die Umstände des Niederschreibens selbst zum Gegenstand ihrer Arbeit zu machen, um dem Publikum zumindest eine Ahnung von den Zusammenhängen zu vermitteln. Dabei geht es ihr vor allem um die Konsequenzen des Denkens und Zurechtlegens musikalischer Vorgänge im Zuge einer langwierigen Partiturniederschrift: Indem Neuwirth, vermittelt über performatives Agieren, von ihren eigenen Erfahrungen ausgehend entsprechende Kontexte thematisiert, macht sie auf zentrale Mechanismen der künstlerischen Produktion aufmerksam, während sie zugleich auf eine Dekonstruktion des Mythos vom Komponieren als blitzartigem Einfall eines männlich gedachten Genies hinarbeitet.

Mit einer Performance im Rahmen von Erwin Riess' Theaterstück *Der Don Giovanni-Komplex*,²⁰ uraufgeführt am 8. Juni 2006 im Stadttheater Wien als Koproduktion für die Wiener Festwochen zum Mozartjahr, fokussiert Neuwirth genau auf diese Problematik.²¹ Zunächst betritt sie, damit nach eigenem Bekunden Bezug nehmend auf Inszenierungsstrategien von Künstlerpersönlichkeiten wie

16 Neuwirth, Olga: »Hinter den Spiegeln«. Vortrag für das Eröffnungs-Symposium 2006 der Salzburger Festspiele: »Die Festspiele – Visionen, Wünsche, Wirklichkeit – Festspiele im Spiegel des Künstlers«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 292–297, hier S. 296.

17 Ebd., S. 294.

18 Ebd.

19 Olga Neuwirth, zitiert nach N. N.: »Sechzig Minuten für zwei Verführer«, in: Die Presse vom 2. Juni 2006.

20 »Der Don Giovanni-Komplex«, in: Riess, Erwin: Stücke 2005–2016, St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich 2017, S. 7–58.

21 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die Presseberichterstattung und einzelne Fotografien; vgl. dazu ausführlicher S. Drees: »Musik – überall Musik –«, S. 182–184.

Ziggy Stardust (alias David Bowie) und Klaus Nomi, über eine Treppe herab »wie ein Alien aus dem All« die Bühne und markiert die Künstlergestalt damit als eine außerhalb der sozialen Ordnungen stehende Existenz, als »ein Alien in unserer Gesellschaft«.²² Dieses performative Statement bildet den Ausgangspunkt für die anschließende Auseinandersetzung mit der Entstehung von Kunst: Indem die Komponistin im Verlauf des Abends an einem Pult stehend Mozarts *Don Giovanni*-Ouvertüre abschreibt, wirft sie ein Schlaglicht auf die »banalen künstlerischen Produktionsbedingungen« und die »Langsamkeit des schöpferischen Prozesses«.²³ Bei dieser Tätigkeit wird sie gefilmt und »auf eine der Bühne vorgespannte Gaze projiziert«²⁴, während zugleich der Prozess des Schreibens – das Kratzen der Feder auf Papier – akustisch verstärkt und als Klangspur für das Publikum vernehmbar gemacht wird.²⁵

Den als »parallele Ebene zum Bühnengeschehen«²⁶ geschaffenen audiovisuellen Aktionsraum nutzt Neuwirth vor allem, um die äußeren Kennzeichen des Komponiervorgangs performativ zu umreißen. Dabei zielt sie einerseits darauf, Verständnis für das unzeitgemäße Wesen dieser Tätigkeit und die sie begleitenden Arbeitsprozesse zu wecken, während sie andererseits auch das »Auf-, An- und

22 Olga Neuwirth, zitiert nach[G. Gruber]: »Don Giovanni und Casanova«, S. 26.

23 Olga Neuwirth, zitiert nach: N. N.: »Sechzig Minuten für zwei Verführer«.

24 Musil, Stefan: »Off-Theater: Und Frau Neuwirth gibt w. o.«, in: Die Presse vom 8. Juni 2006. Vgl. hierzu die Fotografie in S. Drees: Olga Neuwirth, S. 21.

25 Dieses Element greift die Komponistin kurze Zeit später im Musiktheater *The Outcast* wieder auf, um dort die Selbstreflexionen ihrer Bühnenfigur Old Melville über die schöpferische Tätigkeit zu unterstreichen. – Neuwirth ist freilich nicht die erste Komponistin, die sich den akustischen und visuellen Bezug auf den Schreibvorgang zunutze macht. Bereits das Musiktheater *Schwarz auf Weiß* (1996) von Heiner Goebbels hebt mit einer elektronischen Verstärkung von Schreibgeräuschen an, die sich mit dem in Originalsprache vorgetragenen Beginn von Maurice Blanchots Schrift *L'Attente, l'oubli* (1962) verbinden. Vgl. dazu Hiekel, Jörn Peter: »Mehrdimensionale Echoräume. Weltbezüge in den Musiktheaterwerken *Schwarz auf Weiß* und *Eislermaterial* von Heiner Goebbels«, in: Ulrich Tadday (Hg.), Heiner Goebbels (= Musik-Konzepte, Neue Folge, Band 179), München: edition text + kritik 2018, S. 5-22, hier S. 11. Stärker auf den Produktionsprozess von Kunst bezogen ist hingegen die Thematisierung von Schreibvorgang und Werkentstehung im Musiktheater *Itinerário do Sal* (2003) von Miguel Azguime, wo der Schreibvorgang akustisch durch live-elektronische Verarbeitung des Performers und visuell durch Projektionen eingebunden ist. Vgl. dazu Stöck, Katrin: »Miguel Azguimes Multimedia-Kompositionen *Itinerário do Sal* und *No Sítio do Tempo* als postdramatisches Musiktheater«, in: Christian Storch (Hg.), Reflexion – Improvisation – Multimedialität: Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts (= 15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Freie Referate, Band 2), Göttingen: Universitätsverlag 2015, S. 109-125, hier S. 111-118.

26 Olga Neuwirth, zitiert nach Ender, Daniel: »Kampf den Verführern. Olga Neuwirth über das Festwochen-Projekt *Der Don Giovanni-Komplex*«, in: derStandard.at vom 2. Juni 2006, www.derstandard.at/story/2468456/kampf-den-verfuehrern (abgerufen am 25.11.2019).

Abkratzen eines Mythos«²⁷ in den Blick nimmt: nämlich jenes Mythos des »Komponisten als Tonschöpfer, der vor kreativ-musikalischen Ideen sprudelt und diese auf geschickte Weise kunstvoll zu einem neuen, originären Werk formt«,²⁸ das förmlich aus ihm heraus aufs Papier drängt. Auf die Spitze getrieben und künstlerisch überhöht wird diese Zielsetzung dadurch, dass sich die Komponistin am Ende vom Schreibvorgang löst und die zuvor hörbar gemachte Klangspur in eine mediale Vervielfachung transformiert. Weil nämlich beim Abschreiben »[i]n den siebzig Minuten der Aufführung [...] gerade einmal zwei Seiten [der Ouvertüre] zu schaffen« sind, gerät das Schreiben angesichts der verstreichenden Zeit »gegen Ende immer emsiger und obsessiver«, bis schließlich »seine Geräusche mithilfe einer Zuspil-CD versiebenfacht«²⁹ werden. Diese ins Leere laufende klangliche Verdichtung der Schreibaktivität verweist nicht zuletzt auf die Möglichkeit des Scheiterns, die Neuwirth auf der Bühne durch Abkehr von dem im Schreibakt weitgehend stillgestellten Körper zugunsten eines erweiterten Aktionsspektrums überwindet, indem sie – so die Worte eines Rezensenten – »als Komponist zur Tuba« greift und »wie ein Rumpelstilzchen im Kreis«³⁰ hüpf.

Ein Jahr nach diesem Auftritt macht Neuwirth 2007 bei der documenta XII in Kassel in der Filmzuspilung zu ihrer Medieninstallation ... *miramondo multiplo* ... erneut den Vorgang des Komponierens zum Gegenstand einer künstlerischen Auseinandersetzung, indem sie darin mit nur wenigen visuellen und klanglichen Elementen den langwierigen Prozess des Komponierens und Skizzierens thematisiert.³¹ Zu sehen ist, aufgenommen von der Unterseite einer liegenden Glasplatte aus, wie sich auf einem Notenblatt allmählich die skizzenhaften Anfänge einer Komposition entwickeln, wie sie nach und nach instrumentiert werden und sich zuletzt zu einer einzigen Partiturseite aus der 2006 entstandenen konzertanten Komposition ... *miramondo multiplo* ... für Trompete und Orchester verdichten. Der Sound des Films wiederum bezieht die permanent präsenten Geräusche von Bleistift und korrigierend eingesetztem Radiergummi mit ein und konfrontiert sie mit elektronisch manipulierten, aufgrund des großen Hallanteils nur verschwommen wahrnehmbaren Sequenzen aus dem zweiten und vierten Satz des Werkes, mit

27 Neuwirth, zitiert nach ebd.

28 Treydte, Elisabeth: »Vom Wissen über Komponist*innen: Geschlechterverhältnisse in der Neuen Zeitschrift für Musik«, in: Neue Zeitschrift für Musik 178 (2017), Heft 1, S. 17-19, hier S. 18.

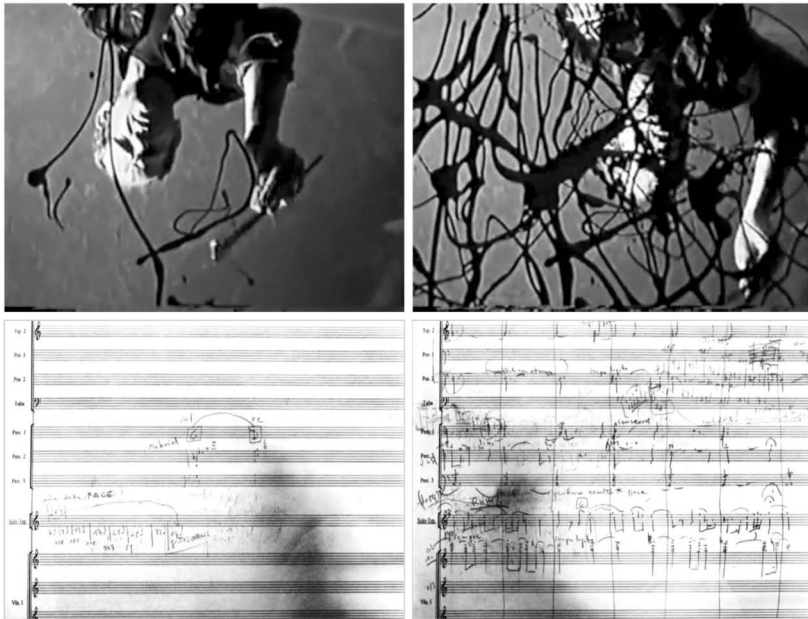
29 D. Ender: »Kampf den Verführern«.

30 S. Musil, »Off-Theater«.

31 Vgl. Schwaighofer, Sandra: »Olga Neuwirths Klanginstallation ... *miramondo multiplo* ... (2006)«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 339, sowie »Trompetenklänge ins Grüne hinein. Sabine B. Vogel im Gespräch mit der ›documenta‹-Künstlerin Olga Neuwirth«, in: ebd., S. 340f. Der Film ist veröffentlicht in: Neuwirth, Olga: Music for Films, DVD Kairos 0012772KAI, Wien 2008.

dieser spezifischen Klangqualität eine im Kopf der schreibenden Person lokalisierte Klangvorstellung suggerierend. Ein Bezugspunkt für diese Darstellung ist Hans Namuths Kurzfilmporträt JACKSON POLLOCK 51 (1951), in dem das Medium Film genutzt wird, »um einen bildenden Künstler in seinem künstlerischen Produktionsprozess in actu zu zeigen, gewissermaßen – so der Anspruch – das Mysterium der künstlerischen Kreativität der Öffentlichkeit zugänglich zu machen«.³² In der zweiten Hälfte des Films wird der Künstler aus einer Einstellung von unten durch eine Glasscheibe hindurch gefilmt, wie er das durchsichtige Trägermedium mittels Drip-Technik bemalt und mit Objekten belegt (Abbildung 1, oben).³³

Abbildung 1: Die Entstehung von Kunst im Video: Videostills aus Hans Namuths Filmporträt JACKSON POLLOCK 51 (1951, oben) sowie aus Olga Neuwirths Film zur Installation ... miramondo multiplo ... (2007, unten).



- 32 Reckwitz, Andreas: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 196.
- 33 Als früheres – und weitaus konventionelleres – Beispiel für die filmische Beobachtung des Malvorgangs durch eine Glasscheibe hindurch vgl. die entsprechenden Sequenzen aus der Dokumentation BEZOEK AAN PICASSO (BESUCH BEI PICASSO, 1949) von Paul Haesaerts.

Analog zu diesem Versuch einer Vergegenständlichung der Natur bildnerischer Schaffensprozesse fokussiert Neuwirth den Vorgang des Komponierens. Im Unterschied zu Namuths Porträt, in dem der Maler als Künstlerfigur sichtbar bleibt, nimmt sich die Komponistin allerdings nahezu vollständig aus der Darstellung heraus, indem sie ihre körperliche Anwesenheit auf das für den Gebrauch der Schreibwerkzeuge notwendige Spiel der nur schemenhaft erkennbaren Hände beschränkt (Abbildung 1, unten). Damit blendet sie jene Inszenierung von »Versatzstücke[n] aus dem genieästhetischen Künstlermodell des 19. Jahrhunderts«³⁴ aus, die Namuths filmische Darstellung ebenso wie seine zahlreichen Pollock-Fotografien durchdringt und auch für nachfolgende Künstlerdokumentationen – etwa für Henri-Georges Clouzots Film *LE MYSTÈRE PICASSO* (1957) – maßgeblich bleibt.³⁵ Obgleich also die Aufmerksamkeit auf den Schreibvorgang als performativen Akt gerichtet wird, entzieht sich Neuwirth als Person dem Blick von außen; an die Stelle ihres Abbilds treten die gleichsam verschleierte Klänge, die einen Einblick in den Vorgang der Verfestigung von Musik im Prozess des Denkens vermitteln, während sie zugleich mit der Sichtbarkeit eines auf sie bezogenen Schreibvorgangs korreliert werden. Zum medial vermittelten ästhetischen Objekt wird damit nicht die Musik selbst in ihrem fertigen Zustand, sondern der Versuch einer Darstellung des Zusammenhangs zwischen musikalischem Denken und Produktionsprozess.

Die von Neuwirth gewählte Konstellation vermittelt einen Eindruck vom mühsamen Übersetzen jener Musik, die sich bereits fertig im Kopf befindet, von ihrer Übertragung in ein Notationssystem, das überhaupt erst eine aufführungspraktische Realisierung musikalischer Ideen durch Musikerinnen und Musiker garantiert. Man kann der Komponistin »förmlich beim Denken und Konstruieren des Werkes zusehen«³⁶ und bekommt zugleich etwas von der Mühe vermittelt, die den Prozess des Niederschreibens samt seinen ständigen Korrekturen und Verbesserungsversuchen begleitet. Die Äußerung der Komponistin, sie wünsche sich Zuhörer, »die in der Musik und in der Kunst überhaupt die Widerspiegelung des su-

34 Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2012, S. 92.

35 Dementsprechend bezeichnet Dylan Kerr Namuths filmische Darstellung Pollocks bei der Arbeit als Abbildung eines prototypischen »tortured artistic genius«; vgl. Kerr, Dylan: »Watch a Canvas-Eye View of Jackson Pollock's Painting in Action«, in: *Artspace* vom 21. August 2015, www.artspace.com/magazine/news_events/art-bytes/art-bytes-pollock-namuth-film-53056 (abgerufen am 25.11.2019).

36 Kampe, Gordon: »Drehen, wenden, hören: Gedanken zu Olga Neuwirths Trompetenkonzert ... *miramondo multiplo* ...«, in: *Seiltanz* (2011), Heft 3, S. 38-45.

chenden Menschen sehen«, ³⁷ findet hier einen künstlerischen Widerhall, und zwar in dem Versuch, genau diese »Widerspiegelung des suchenden Menschen« greifbar zu machen sowie die Suche selbst und ihre Schwierigkeiten, insbesondere die Niederschrift des einmal Imaginierten, im Kunstwerk zu verdeutlichen und sie zum Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung zu erheben. Der eigentliche kreative Prozess jedoch bleibt naturgemäß im Dunkeln.³⁸

3. Der Blick auf die weibliche Kreativität

Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Mythos des Komponisten wiederum findet sich in dem unter Mitwirkung von Elfriede Jelinek entstandenen Kurzfilm *DIE SCHÖPFUNG* (2010), der auf ironische Weise die soziale und kulturelle Konstruktion von Weiblichkeit sowie das damit verknüpfte »Thema weiblicher Schöpfung und Kreativität«³⁹ beleuchtet. Dem Umstand, dass in der abendländischen Kultur- und Kunstgeschichte das Begriffsfeld Kunst/Künstler bis zum heutigen Tag männlich konnotiert ist und der patriarchalische Diskurs den Antagonismus von männlich gedachter Schöpferkraft und passiv zu formendem Weiblichen als wesentliches Kennzeichen des Kunstschaffens identifiziert, begegnet der Film mit einer Strategie des Widerspruchs. Dies erklärt sich nicht zuletzt aus dem Kontext der Arbeit, die anlässlich der Langen Nacht der Kirchen 2010 entstand und am 28. Mai 2010 im Rahmen des Schwerpunktes »Himmel und Haydn« in der Pfarre Eisenstadt-Oberberg uraufgeführt wurde.

Der damit einhergehende Bezug auf Joseph Haydns *Die Schöpfung* ist daher auch als künstlerische Replik auf die Tendenz zur idyllischen Verklärung des

37 Neuwirth, Olga: »Ich lasse mich nicht wegodeln«. Rede bei der Großdemonstration in Wien am 19. Februar 2000 gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 128f.

38 Vgl. dazu das nicht realisierte Filmprojekt *Composer as Mad Scientist* (2008), das die Frage nach den Ursprüngen der Kreativität hätte umkreisen sollen: Laut unveröffentlichter Synopsis hatte Neuwirth neben Szenen, in denen sie als Verkörperung eines »mad scientist« auftreten wollte, auch die Verwendung dokumentarischer Passagen mit Hinweisen auf psychologische und neurologische Vorgänge – »eine Psychoanalytikerin über das Durcharbeiten in der PSA und zwei Neurologen (vielleicht Oliver Sacks und Eric Kandel, wenn möglich) über das »eingebrennte Gedächtnis« im Hirn eines Menschen (in Bezug auch zur Musik), Gehirnströme und Kreativität« – geplant. Ich danke Olga Neuwirth für die Möglichkeit, Einblicke in ihre Notizen zu diesem Projekt zu nehmen.

39 Schrödl, Jenny: »Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth«, in: Pia Janke (Hg.), *JELINEK[JAHRE]BUCH*. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013, Wien: Praesens 2013, S. 229–241, hier S. 231.

Schöpfungsmythos zu verstehen, die dem Oratorium innewohnt:⁴⁰ Durch ironische Bezugnahme auf bekannte kulturgeschichtliche Topoi und den Wortlaut der christlichen Schöpfungsgeschichte eignen sich, so Jenny Schroedl in einer kurzen Analyse des Films, die Künstlerinnen »die Erzählung der christlichen Schöpfung an, schreiben sich in sie ein, um sich selbst als Frauen in die Position des Schöpfer[s]/Künstlers zu setzen«.⁴¹ Dass dabei neben ihrer filmischen Inszenierung als kreative Subjekte eigenen Rechts zugleich das Bestreben im Mittelpunkt steht, die Bindung des weiblichen Selbst von den »weiblich-biologischen Körperfunktionen« und »der Ideologie des Gebärens«⁴² – also von einem die Frau auf ihre Fähigkeit zur biologischen Reproduktion beschränkenden Weiblichkeitsbild – zu lösen, wird am Ende des Films deutlich: Dort werden dem empört-fragenden Ausruf Gottes (»Das sind die Zeugungen des Himmels und der Erde?«) die »(mehr oder weniger) zufriedenen Gesichter Neuwirths und Jelineks«⁴³ entgegengestellt, in denen sich eine selbstkritische Haltung der Frauen den Ergebnissen des eigenen Schaffens gegenüber abzeichnet.

Da sich der Prozess der Aneignung von Elementen des patriarchalischen Diskurses »im Film nicht nur visuell, sondern auch auf der Ebene des Sprechens und Schweigens«⁴⁴ vollzieht, kommt der Wiedergabe performativer Komponenten entscheidende Bedeutung zu. In diesem Sinne werden »[w]eibliches Schöpfer- und Künstlertum« den Bedingungen der hier jeweils verhandelten Kunstsparten Literatur und Musik gemäß »mit und ohne Stimme«⁴⁵ vermittelt: Nach einer über »imposante Bilder von Feuer, Luft und Wasser«⁴⁶ führenden Einleitung führt Jelinek bei ihrem ersten Auftritt den von einem Sprecher rezipierten Beginn von Johannes 1,1 (»Am Anfang war das Wort [...]«) mit eigenen Worten – nämlich mit dem Beginn ihres Neuwirth gewidmeten Prosatextes *Mit der Zeit ...*⁴⁷ – fort. Während sie damit »Gott das Wort aus dem Mund«⁴⁸ nimmt und durch diese »Übernahme männlich

40 Zu einer weitergehenden Betrachtung des Films und seiner Beziehung zu Haydns *Schöpfung* vgl. Drees, Stefan: »Chaos, Licht und Schöpfungsakt. Zeitgenössische Auseinandersetzungen mit Musik und Subtext von Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung*«, in: Walter Reicher (Hg.), *Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydn-tagungen (= Eisenstädter Haydn-Berichte, Band 12)*, Wien: Hollitzer 2020, S. 349–372, insbesondere S. 364–369.

41 J. Schrödl: »Stimmlichkeit und Weiblichkeit«, S. 231.

42 V. Export: *Das Reale und sein Double*, S. 16.

43 J. Schrödl: »Stimmlichkeit und Weiblichkeit«, S. 231.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 232.

46 Ebd., S. 231.

47 Der Text ist auf der Internetseite www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 25.11.2019) in einer Version von 2014 veröffentlicht und entstand ursprünglich 2008 für das nicht realisierte Filmprojekt *Composer as Mad Scientist* (2008).

48 J. Schrödl: »Stimmlichkeit und Weiblichkeit«, S. 231.

konnotierter Redestrategien« eine eigenmächtige »Aneignung des männlich konnotierten Ortes der Schöpfung«⁴⁹ vollzieht, zeichnet sich Neuwirths Widerstand gegen das herkömmliche Schöpferbild in einer Verlagerung ihrer Aktivitäten von der verbalen Ebene auf »die akustisch-musikalische Dimension des Films«⁵⁰ und damit ins Medium der ihr eigenen künstlerischen Ausdrucksformen ab.

Abbildung 2: Abbildung »weiblichen Schöpfer- und Künstlertums« in den Kunstsparten Musik und Literatur: Einstellung aus Olga Neuwirths Film DIE SCHÖPFUNG (2010).



© Olga Neuwirth

Nachdem die Komponistin zunächst – die Ikonografie gängiger Künstlerinnenfotografien ironisierend – als Musikerin vor einer ins Gemälde vergrößerten Skizze zu ihrem Musiktheater *Lost Highway* (2002–2003) beim Spiel auf einer Kindergitarre posiert, sieht man sie anschließend als Gegenbild zu der am Laptop arbeitenden Schriftstellerin beim lautlosen Notieren einer Partitur am Schreibtisch (Abbildung 2). Und während Jelinek zumindest durch das Tippen auf der Tastatur eine Klangspur absondert, bleibt – auch dies ein Beleg für die Schwierigkeit, den Vorgang des Komponierens zu visualisieren – Neuwirth stumm, sodass lediglich die zurückhaltende elektronische Filmmusik als Substitut für ihre Aktivitäten entsteht. Angesichts von Neuwirths Schweigen hebt Jenny Schrödl daher zu Recht hervor, dass es sich hierbei nicht etwa um ein »passives Zurückziehen«, sondern um eine bewusst in Szene gesetzte Aktion mit der Funktion einer »forcierten Betonung ihrer Schöpfung der Musik« handelt, die nochmals die Natur der komposito-

49 Ebd.

50 Ebd., S. 232.

rischen Arbeit unterstreicht: »Schweigen, Nicht-Sprechen wird hier entsprechend zur souveränen Geste des Zeigens und Zu-Hören-Gebens eigener Schöpfung.«⁵¹

Während DIE SCHÖPFUNG eher allgemein auf die Frage nach der weiblichen Kreativität Bezug nimmt, zielen die in New York entstandene Fotoserie *Quiet on the Desk/Everyday Olga* (2010-2011) und der in engem Zusammenhang damit stehende Kurzfilm DAS FALLEN. DIE FALLE. (2012) auf eine performative Inszenierung und Dokumentation der eigenen künstlerischen Tätigkeit während der Arbeit an einem konkreten Werk, nämlich am Musiktheater *The Outcast*.⁵² In diesem Sinne handelt es sich um eine Exemplifizierung, in welcher die zuvor getrennt verhandelten Problemkreise des Schaffens von Kunst und der weiblichen Kreativität miteinander verknüpft und auf das konkrete Beispiel der eigenen Arbeit an einem abendfüllenden Bühnenwerk übertragen werden. Gegenstand ist der alltägliche Rahmen des Kunstschaffens, den Jelinek in ihrem gleichnamigen, dem Film in Ausschnitten unterlegten und auf der Tonspur von der Schriftstellerin geflüsterten Text aus essayistischer Perspektive beleuchtet.⁵³

Während die Fotografien im Film, konfrontiert mit Eindrücken vom täglichen Leben in Manhattan, innerhalb einer dynamisierten Abfolge erscheinen, macht ihre Anordnung im Rahmen der 2016 erschienenen Buchpublikation *O Melville!* weit- aus deutlicher das serielle Prinzip ihrer Entstehung erkennbar. Dementsprechend lassen sie sich, markiert durch den Schrägstrich im Titel der Serie, zwei thematischen Gruppen zuordnen, die das schaffende Subjekt und den Ort der Arbeit betreffen: Die erste Gruppe – *Quiet on the Desk* – dokumentiert, den Blickwinkel und die Tageszeit immer variierend, jeweils als Stillleben den täglichen Zustand des Schreibtischs, der von Schreibutensilien, Notizzetteln, Skizzenblättern, Notepapier, Kaffeetassen und einer in Entstehung befindlichen Partitur okkupiert und dadurch als ein von der durchs Fenster sichtbaren Außenwelt abgesonderter Ort konzentrierter Arbeit gekennzeichnet ist. Die zweite Gruppe – *Everyday Olga* – hingegen erweist sich in Bezug auf Motivwahl und -anordnung als weitaus stärker vereinheitlicht: Sie zeigt erstens, jeweils angefertigt vor Beginn der täglichen Arbeit, Selbstporträts der Komponistin, eingekleidet in »die Uniform des offiziellen US-Arbeiters«,⁵⁴ einen Arbeitsoverall, den Neuwirth, ihre Identität für sich selbst bestätigend, mit ihrem Namen und der offiziellen anmutenden Angabe

51 Ebd.

52 Der Kurzfilm sowie einzelne Exponate aus den im Folgenden beschriebenen Fotoserien wurden, ergänzt um Videos von Valie Export, erstmals gezeigt im Rahmen der Ausstellung *Das Fallen. Die Falle. VALIE EXPORT. Olga Neuwirth*, in der Charim Galerie, Wien, 21. November bis 7. Dezember 2012. Die Materialien sind ausführlich dokumentiert in Neuwirth, Olga: *O Melville!*, Salzburg: Mury Salzmann Verlag 2016.

53 Jelinek, Elfriede: »Das Fallen. Die Falle.«, in: www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 25.11.2019); Teilabdruck in: O. Neuwirth: *O Melville!* (2016), S. 18-29.

54 Ebd., S. 18.

»NYC Composers Guild« ausgestattet hat; zweitens aber ergänzt die Komponistin diese Selbstporträts durch Ansichten einer Lochkarte, die sie »jeden Tag, vor dem Gang zum Schreibtisch und am Ende der Arbeit [...] mit einer Stechuhr« abstempelt und mit ihrer Unterschrift beglaubigt, »um sich der beginnenden und endenden Arbeitszeit selbst zu vergewissern«.⁵⁵ Damit wird vor dem Hintergrund von Strukturen des kapitalistischen Wertschöpfungsprozesses (und ähnlich der Aktion im *Don Giovanni-Komplex*) anhand einer performativen Inszenierung des eigenen Tuns der äußere Rahmen dessen sichtbar gemacht, was die Kunstaussübung ermöglicht: nämlich das Rahmenintervall der verstreichenden persönlichen (Lebens-)Zeit und, damit verbunden, die tägliche Inanspruchnahme des eigenen Körpers. Zugleich wird aber auch betont, dass sich anhand dieser Dokumente zwar Aussagen über den Zeitaufwand der Arbeit machen lassen, dass sie darüber hinaus aber nichts über die Natur der dabei entstehenden Kunst preisgeben.⁵⁶

Ein letzter Schritt verweist die gesamte Problematik wieder zurück an die eingangs vorgestellte Bühnenfigur Old Melville: Während *Quiet on the Desk/Everyday Olga* Bezug auf den Arbeitsprozess nimmt, vollzieht sich in der gleichzeitig unter Mitwirkung von Katherine Jánsszky Michaelsen entstandenen Fotoserie *O Melville!* die Verknüpfung von Neuwirths eigener Person mit dem historischen Künstler Herman Melville.⁵⁷ Indem sich die Komponistin in diesem Fall mit einer Melville-Maske inszeniert und überwiegend an biografisch beglaubigten Schauplätzen von Melvilles Aktivitäten fotografieren lässt, schafft sie die Möglichkeit, ihren Diskurs über Kunst, Frau und Gesellschaft auf die historische Figur des »hellsichtigen, politischen Dichters, der ein Seismograph seiner Zeit war« und »nicht in das Regelwerk seiner Zeit passte«,⁵⁸ zu übertragen. Damit knüpft sie zugleich an die selbstreflexiven Bestimmungen aus den Werktiteln der frühen 1990er Jahre an, formt das verbal im Untertitel ihrer Kompositionen festgehaltene »Portrait der Künstlerin als junger Affe« nun aber zu einem weitaus konkreteren »Portrait der Künstlerin (Neuwirth) als Künstler (Melville)« um (Abbildung 3).

Ausgestattet mit dem Konterfei des 42-jährigen amerikanischen Schriftstellers, verweist sie – auch dies parallel zur Entstehung ihres Musiktheaters und der dort integrierten kompositorischen Auseinandersetzung mit der Gedankenwelt

55 Ebd., S. 22.

56 Vergleichbar hiermit hat die Komponistin die während der Arbeit an ihrem Musiktheater *Bählamms Fest* verstreichende Zeit durch tägliche Fotografien aus dem Fenster ihrer venezianischen Wohnung dokumentiert; diese sind in der Druckausgabe von Neuwirths Arbeitsstapenbuch (*Bählamms Fest*. Ein venezianisches Arbeitsjournal 1997-1999, Graz u.a.: Literaturverlag Droschl 2003) als Vignetten zu den Tagebucheintragungen abgedruckt.

57 Zu Entstehung und Hintergrund dieser Fotografien vgl. Michaelsen, Katherine Jánsszky: »O Melville!« – A Photo Series by Olga Neuwrith, in: O. Neuwrith: *O Melville!*, S. 72-79.

58 Neuwrith, Olga: »Notizen zu Melvilles Universum«, in: dies.: *O Melville!*, S. 48-71, hier S. 52.

*Abbildung 3: »Portrait der Künstlerin (Neuwirth) als Künstler (Melville)«:
Fotografie aus der Serie O Melville! (2010-2011).*



© Olga Neuwirth, Abdruck mit freundlicher Genehmigung
der Charim Galerie Wien.

des Schriftstellers – als Gleichaltrige auf die Frage, inwieweit sich die gesellschaftliche Situation von Kunstschaffenden gegenüber dem 19. Jahrhundert überhaupt verändert hat und wie sie als heutige Künstlerin davon betroffen ist. Nach wie vor, so lässt sich im Sinne Neuwirths – und etwas verkürzt – als nüchterne Schlussfolgerung und mit Rückbezug auf kritische Stellungnahmen wie den Grazer Vortrag von 2003 formulieren, ist die Künstlerin »ein Alien in unserer Gesellschaft«, bleibt die Kunst ökonomischen Zwängen und Vorverurteilungen unterworfen, die der Autonomie künstlerischen Schaffens einen Riegel vorschieben. Und dieser Befund macht letzten Endes auch die Aktualität der Old-Melville-Figur aus, in der nicht nur viele Fäden von Neuwirths Denken zusammenlaufen, sondern die sich auch – im Rahmen musiktheatralischer Repräsentation – als Identifikationsfigur und Stellvertreter für die Künstlerin Olga Neuwirth verstehen lässt.

Literatur

- Drees, Stefan (Hg.): Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight Song auf der Suche nach dem fernen Klang, Salzburg: Verlag Anton Pustet 2008.
- Ders.: »...absolute freedom, complete autonomy for my art ...«: Olga Neuwriths Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Rolle und Identität des Künstlers, in: Österreichische Musikzeitschrift 70 (2015), Heft 4, S. 68-71.
- Ders.: »Ich fühle mich wie der Salat in einem Burger: der ist da, aber man schmeckt ihn nicht.« Ein Gespräch mit Olga Neuwirth«, in: VAN. Webmagazin für klassische Musik vom 9. März 2016, <http://van.atavist.com/olga-neuwirth> (abgerufen am 25.11.2019).
- Ders.: »Chaos, Licht und Schöpfungsakt. Zeitgenössische Auseinandersetzungen mit Musik und Subtext von Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung*«, in: Walter Reicher (Hg.), Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydn-tagungen (= Eisenstädter Haydn-Berichte, Band 12), Wien: Hollitzer 2020, S. 349-372.
- Ders.: »Musik – überall Musik –«: Olga Neuwirth als Performerin«, in: Stefan Drees/Susanne Kogler (Hg.), Kunst als Spiegel realer, virtueller und künstlicher Welten. Zum künstlerischen Schaffen Olga Neuwriths (= Fokus Musik. Musikwissenschaftliche Beiträge der Kunstuniversität Graz, Band 1), Graz: Leykam 2020, S. 165-184.
- Ender, Daniel: »Kampf den Verführern. Olga Neuwirth über das Festwochenprojekt *Der Don Giovanni-Komplex*«, in: derStandard.at vom 2. Juni 2006, www.derstandard.at/story/2468456/kampf-den-verfuehrern (abgerufen am 25.11.2019).
- Export, Valie: Das Reale und sein Double. Der Körper, Bern: Benteli 1987.
- [Gruber, Gerold W.]: »Don Giovanni und Casanova. Olga Neuwirth/Erwin Riess im Gespräch mit Gerold W. Gruber«, in: Österreichische Musikzeitschrift 61 (2006), Heft 5, S. 25-29.
- Hiekel, Jörn Peter: »Mehrdimensionale Echoräume. Weltbezüge in den Musiktheaterwerken *Schwarz auf Weiß* und *Eislermaterial* von Heiner Goebbels«, in: Ulrich Tadday (Hg.), Heiner Goebbels (= Musik-Konzepte, Neue Folge, Band 179), München: edition text + kritik 2018, S. 5-22.
- Holtz, Corinne: »Die Unzählbare«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 13. August 2016, www.nzz.ch/feuilleton/lucerne-festival/lucerne-festival-olga-neuwirth-die-unzaehmbare-ld.109716 (abgerufen am 25.11.2019).
- Janke, Pia (Hg.): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich, Salzburg u.a.: Jung und Jung 2002.
- Jelinek, Elfriede: »Requiem auf eine Oper«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 319-325.
- Dies.: »Mit der Zeit ... (Olga Neuwirth und das Ariston)«, in: www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 25.11.2019).

- Dies.: »Das Fallen. Die Falle.«, in: www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 25.11.2019); Teilabdruck in: O. Neuwirth: *O Melville!* (2016), S. 18-29.
- Musil, Stefan: »Off-Theater: Und Frau Neuwirth gibt w. o.«, in: *Die Presse* vom 8. Juni 2006.
- Kampe, Gordon: »Drehen, wenden, hören: Gedanken zu Olga Neuwriths Trompetenkonzert ... *miramondo multiplo* ...«, in: *Seiltanz* (2011), Heft 3, S. 38-45.
- Kerr, Dylan: »Watch a Canvas-Eye View of Jackson Pollock's Painting in Action«, in: *Artspace* vom 21. August 2015, www.artspace.com/magazine/news_events/art-bytes/art-bytes-pollock-namuth-film-53056 (abgerufen am 25.11.2019).
- Michaelsen, Katherine Jánuszky: »»O Melville!« – A Photo Series by Olga Neuwirth«, in: O. Neuwirth: *O Melville!* (2016), S. 72-79.
- Neuwirth, Olga: »»Ich lasse mich nicht wegodeln«. Rede bei der Großdemonstration in Wien am 19. Februar 2000 gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 128f.
- Dies.: »Statement zu »Les chemins de la création européenne«, organisiert von der Fondation Jean Jaurès, Cité de la musique, Paris«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 144-147.
- Dies.: *Bählamms Fest*. Ein venezianisches Arbeitsjournal 1997-1999, Graz u.a.: Literaturverlag Droschl 2003.
- Dies.: »Alles ist möglich und tout est mort. Rede zur Eröffnung des »steirischen herbstes« 2003«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 195-201.
- Dies.: »»Hinter den Spiegeln«. Vortrag für das Eröffnungs-Symposium 2006 der Salzburger Festspiele: »Die Festspiele – Visionen, Wünsche, Wirklichkeit – Festspiele im Spiegel des Künstlers«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 292-297.
- Dies.: *Composer as Mad Scientist*, unveröffentlichte Synopsis zu einem Filmprojekt, Oktober 2008, o. S.
- Dies.: *The Outcast. Homage to Herman Melville. A musicstallation-theater*, Partitur Sy. 4117/01, Berlin: Ricordi 2018.
- Dies.: *O Melville!*, Salzburg: Müry Salzmann Verlag 2016.
- Dies.: »Notizen zu Melvilles Universum«, in: dies.: *O Melville!* (2016), S. 48-71.
- N. N.: »Sechzig Minuten für zwei Verführer«, in: *Die Presse* vom 2. Juni 2006.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.
- Ders.: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld: transcript Verlag 2016.
- Riess, Erwin: »Der Don Giovanni-Komplex«, in: ders.: *Stücke 2005-2016*, St. Pölten: *Literaturedition Niederösterreich* 2017, S. 7-58.
- Schrödl, Jenny: »Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth«, in: Pia Janke (Hg.), *JELINEK[JAHRE]BUCH*. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013, Wien: Praesens 2013, S. 229-241.

- Schwaighofer, Sandra: »Olga Neuwirths Klanginstallation ... *miramondo multiplo* ... (2006)«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 339.
- Stöck, Katrin: »Miguel Azguimes Multimedia-Kompositionen *Itinerário do Sal* und *No Sítio do Tempo* als postdramatisches Musiktheater«, in: Christian Storch (Hg.), *Reflexion – Improvisation – Multimedialität: Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (= 15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freie Referate, Band 2), Göttingen: Universitätsverlag 2015, S. 109-125.
- Treydte, Elisabeth: »Vom Wissen über Komponist*innen: Geschlechterverhältnisse in der *Neuen Zeitschrift für Musik*«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 178 (2017), Heft 1, S. 17-19.
- Utz, Helga: »Anmerkungen zu nicht realisierten Projekten Olga Neuwirths«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 366-371.
- Varga, Bálint András: [Gespräch mit] »Olga Neuwirth (1968). Österreichische Komponistin«, in: ders. (Hg.), *Der Komponisten Mut und die Tyrannei des Geschmacks*, Hofheim: Wolke Verlag 2017, S. 116-128.
- [Vogel, Sabine B.]: »Trompetenklänge ins Grüne hinein. Sabine B. Vogel im Gespräch mit der ›documenta‹-Künstlerin Olga Neuwirth«, in: S. Drees, Olga Neuwirth, S. 340f.

Filme

- BEZOEK AAN PICASSO (Belgien 1949, Haesaerts, Paul)
- JACKSON POLLOCK 51 (USA 1951, Namuth, Hans)
- LE MYSTÈRE PICASSO (Frankreich 1957, Clouzot, Henri-Georges)
- ... MIRAMONDO MULTIPLO ... (2007, Olga Neuwirth, in: dies., *Music for Films*, DVD Kairos 0012772KAI, Wien 2008)
- DIE SCHÖPFUNG. PETITE ORATOIRE FILMIQUE (2010, Olga Neuwirth)
- DAS FALLEN. DIE FALLE. (2012, Olga Neuwirth, in: dies., *O Melville!*, Salzburg: Mury Salzmann 2016, Buch und DVD)

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Zwischen Podium und Publikum

Gender-Proportionen in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik am Beispiel einer Publikumsstudie zu Festival d'Automne, Warszawska Jesień und Wien Modern 2014

Katarzyna Grebosz-Haring und Simone Heilgendorff

Dieser Beitrag widmet sich der Gender-Balance im Publikum sowie auf den Podien der zeitgenössischen (Kunst-)Musik, welche bislang kaum Gegenstand der Musikforschung war. Bezüglich des Publikums greifen wir auf Ergebnisse der umfangreichen Publikumsstudie dreier Festivals im Herbst 2014 zurück, die wir im Folgenden »Agorai«-Studie nennen werden. Diese führten wir gemeinsam durch mit Monika Żyła und Luis Velasco-Pufleau bei dem vom FWF (Österreichischer Wissenschaftsfonds) geförderten Forschungsprojekt »New Music Festivals as Agorai. Their Formation and Impact on Festival d'Automne à Paris, Warsaw Autumn and Wien Modern since 1980« (Universität Salzburg, 2013-2016). Festivals in den Hauptstädten von drei verschiedenen europäischen Staaten und Sprachräumen stehen – unter Berücksichtigung der osteuropäischen Sphäre – im Zentrum: das in Osteuropa wohl bedeutendste und auch schon vor Solidarność und vor der Wende 1989 internationalste osteuropäische Festival Warschauer Herbst (Polen, erstmals 1956), das Festival d'Automne in Paris (Frankreich, erstmals 1972, zeitgenössische (Kunst-)Musik neben zeitgenössischem Theater und Tanz) sowie Wien Modern (Österreich, erstmals 1988). Größe, Binnenstruktur und Hauptstadt-Status geben gerade diesen drei Festivals besonderes Gewicht.

Bezüglich der Musikerinnen (und Komponistinnen) auf dem Podium konzentrieren wir uns auf Erhebungen zur Mitgliedschaft einschlägiger Ensembles der zeitgenössischen (Kunst-)Musik, von denen mehrere auch im Herbst 2014 bei den Festivals aufgetreten sind. Die Analysen flankieren wir mit Ergebnissen anderer Studien. Zur Gender-Balance in Spezial-Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik liegen bislang keine Studien vor, so dass dieser Beitrag diesbezüglich erste Ergebnisse präsentiert. Ein wesentliches Resultat unserer Recherchen ist, dass Musikerinnen in Ensembles der zeitgenössischen (Kunst-)Musik von jeher in

der Minderheit sind, sich aber die Geschlechter im Publikum entsprechender Festival-Veranstaltungen gemäß unserer Publikumsstudie 2014 nahezu paritätisch verteilen mit einem leichten Überhang der Frauen. Zur Deutung unserer Ergebnisse im Kontext aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen ziehen wir die kultursoziologischen Analysen von Andreas Reckwitz heran. Der Beitrag schließt mit der Benennung von Problemfeldern und möglichen Lösungsansätzen in Hinblick auf das Ziel einer paritätischen Beteiligung von Musikerinnen und Musikern an der Arbeit von Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik. Im Rahmen der bereits erwähnten »Agorai«-Studie entwickelte das Forschungsteam für alle Publikationen den Begriff der »contemporary (art) music«, kurz CAM (»zeitgenössische (Kunst-)Musik«). Dieser erwies sich offener als einige der Begriffe wie »Neue Musik« bzw. »neue Musik«, »Avantgarde-Musik«, »moderne Musik« oder »zeitgenössische Musik« und zugleich mit der Ergänzung »(Kunst-)« als präziser als diese. In diesem Beitrag wird der deutsche Begriff eingesetzt.

Jüngere Entwicklungen zeitgenössischer (Kunst-)Musik und einschlägiger Festivals zeitgenössischer (Kunst-)Musik im kulturellen Kontext gesellschaftlichen Lebens

Zeitgenössische (Kunst-)Musik erfuhr etwa seit der Jahrtausendwende eine positive Entwicklung hinsichtlich einer ästhetisch-interdisziplinären Diversität und der öffentlichen Resonanz, die auf die Impulse in den Gründerjahren von sogenannten »aesthetic objects«¹ wie spezialisierten Ensembles und Festivals seit den 1980er Jahren zurückgeht. In Westeuropa wurden in dieser Zeit mehrere spezialisierte Festivals für zeitgenössische (Kunst-)Musik gegründet. Zu nennen sind beispielsweise Festival d'Automne à Paris (Frankreich, gegründet 1972), Musik der Jahrhunderte in Stuttgart (Deutschland, 1978), Musiikin aika in Viitasaari (Finnland, 1982), Huddersfield Contemporary Music Festival (Großbritannien, 1984), Tage für Neue Musik in Zürich (Schweiz, 1986), Wien Modern (Österreich, 1988), Ars Musica Brüssel (Belgien, 1989), Klangspuren Schwaz (Österreich, 1991) oder Ultima Oslo Contemporary Music Festival (Norwegen, 1991). In der gleichen Zeit etablierten sich spezialisierte Ensembles wie das Ensemble intercontemporain (Frankreich, 1976),

1 Der Begriff stammt aus dem Text »Relational Aesthetics« von Nicolas Bourriaud (Paris: Les Presses du réel 2002, zitiert nach Born, Georgina: »After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social, and (Re)Theorizing the Aesthetic«, in: Georgina Born/Eric Levis/Will Straw (Hg.), *Improvisation and Social Aesthetics (= Improvisation, Community, and Social Practice)*, Durham u.a.: Duke University Press 2017, S. 33-58, hier S. 35.

Ensemble Modern (Deutschland, 1980), Ensemble Recherche (Deutschland, 1985) oder das Klangforum Wien (Österreich, 1989).²

Festivals der zeitgenössischen (Kunst-)Musik in europäischen Hauptstädten haben in den letzten Jahrzehnten die Ästhetiken und Praktiken sowie die Wahrnehmung der zeitgenössischen Musik maßgeblich geprägt.³ Sie fungieren einerseits als kollektive »Kunstwelten« mit Netzwerken, in denen Akteurinnen und Akteure im Sinne Howard Beckers⁴ interagieren, und andererseits im Sinne von Pierre Bourdieu⁵ als »kulturell-soziale Felder«, welche von dominierenden sozialen Machtstrukturen bestimmt sind, innerhalb derer die Akteurinnen und Akteure agieren. Festivals – gestaltet durch ihre Agierenden, insbesondere die Kuratorinnen und Kuratoren sowie die künstlerisch Tätigen – sind dazu in der Lage, das Feld der zeitgenössischen (Kunst-)Musik auf allen Ebenen (Mikro, Meso und Makro) zu konstruieren, zu bestimmen und zu modifizieren. In diesem Zusammenhang können die Festivals durch die künstlerisch-musikalische Produktion gesellschaftliche Strukturen beeinflussen und formen, insbesondere hinsichtlich der Kategorien »Gender, Race und Class«.⁶

Als »musikalisch-künstlerische Veranstaltungen«⁷ und »Foren«⁸ integrieren sich die entsprechenden Festivals bereits seit etwa der Jahrtausendwende zunehmend in das öffentliche Leben und korrelieren mit »kreativen« und das »Neue«

-
- 2 Vgl. Grebosz-Haring, Katarzyna/Weichbold, Martin: »Contemporary Art Music and its Audiences: Age, Gender, and Social Class Profile«, in: *Musicae Scientiae* 24 (2020), Heft 1, S. 60-77, Erstveröffentlichung am 14.5.2018, <https://doi.org/10.1177/1029864918774082> (abgerufen am 30.4.2019). Vgl. auch Tabelle 7 in diesem Beitrag.
 - 3 Vgl. Heilgendorff, Simone: »Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, and Warsaw Autumn after the Year 2000 in a Comparative Perspective: European or National Forums for Contemporary Art Music and Culture?«, in: Gregor Pompe/Katarina Bogunović Hočevár/Nejc Sukljan (Hg.), *From Modernism to Postmodernism. Between Universal and Local*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016, S. 253-256; vgl. K. Grebosz-Haring/M. Weichbold: »Contemporary Art Music and its Audiences«, S. 63.
 - 4 Becker, Howard S.: *Art Worlds*, Berkeley u.a.: University of California Press 1982.
 - 5 Johnson, Randal (Hg.): Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature (= European Perspectives)*, New York u.a.: Columbia University Press 1993.
 - 6 Vgl. hierzu Georgina Borns im Kontext sozialer Musik- (und Kunst-)Vermittlung verbreiteten Ansatz zu »four planes of music's social mediation«; z.B. Born, Georgina: »Music and the Materialization of Identities«, in: *Journal of Material Culture* 16 (2011), Heft 4, S. 376-388. Dieser geht von der Verflechtung dieser drei Ebenen (Mikro, Meso und Makro) aus.
 - 7 Born, Georgina: »The De-Autonomisation of European New Music Festivals«, Vortrag bei der Internationalen und interdisziplinären Konferenz »European New Music Festivals as Agora: Music, Creativity, Politics and History« in Salzburg am 11./12. März 2016.
 - 8 Grebosz-Haring, Katarzyna/Heilgendorff, Simone: »Auf dem Weg zur kulturorientierten Stadt. Publikums-Studie zu Festivals neuer Musik in Paris, Warschau und Wien 2014«, in: *Positionen* (2017), Heft 112, S. 3-9.

suchenden Tendenzen des zeitgenössischen urbanen Lebens.⁹ Sie übernehmen eine vermittelnde Rolle in der bereits angesprochenen Diversifizierung und Pluralisierung der aktuellen zeitgenössischen (Kunst-)Musik. Wesentlich sind hierbei ein kontinuierlicher und wachsender interdisziplinärer Austausch mit anderen Kunstsparten, den immer heterogener werdenden Aufführungsformaten und Genres, Repertoire-Erweiterungen, Performativität und Intermedialität.¹⁰ Stetig wächst die Zahl der städtischen (vielfach unorthodoxen) Aufführungsorte wie Clubs, Parks, Friedhöfe oder ehemalige Fabriken, an denen diese Festivals Aufführungen anbieten,¹¹ was auch die Publikumsstrukturen moderat diversifiziert. So ist das Publikum im Wiener Tanz-Club »Fluc«, wo das Ensemble Klangforum Wien schon mehrmals im Rahmen von Wien Modern mit einem Konzertprogramm auftrat, bei der Befragung im November 2014 mit durchschnittlich ca. 36 Jahren rund 20 Jahre jünger als das allgemeine Publikum des Wiener Festivals.¹² Zu nennen sind auch die Intensivierung der Vermarktungsaspekte wie die der Musikvermittlung, welche u.a. die Publikumsorientierung und »Aufmerksamkeit des Publikums«¹³ thematisiert.

Ästhetisch-interdisziplinäre Transformationen kongruieren mit soziokulturellen Wandlungen wie der Gender-Debatte bzw. neuen Entwicklungen bezüglich der Geschlechterverteilungen (siehe dazu den folgenden Abschnitt). Entsprechend können wohl auch gewohnte genderbezogene Lebensformen im Feld der zeitgenössischen (Kunst-)Musik aufgeweicht werden.

Kulturosoziologische Beobachtungen

Mit diesen Beobachtungen korreliert das Konzept der »kulturorientierten« (kreativen) Stadt, das sich seit den 1980er Jahren aus der »funktionalen Stadt« heraus entwickelt hat. Wesentliche Merkmale dieser kulturorientierten Stadt sind die Revitalisierung vormals brachliegender Stadtteile, der »Boom« kreativer Berufe, die

-
- 9 Vgl. ebd., S. 3f. Zu den Tendenzen des zeitgenössischen urbanen Lebens vgl. Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin: Suhrkamp Verlag 2012, passim.
 - 10 Zum Thema Intermedialität und Audiovisualität in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik, vgl. Ciciliani, Marko: Music in the Expanded Field, Vortrag, Darmstädter Ferienkurse (2016), <http://voicerepublic.com/talks/wide-is-the-new-deep> (abgerufen am 30.4.2019).
 - 11 Vgl. hierzu S. Heilgendorff: »Wien Modern«.
 - 12 Vgl. K. Grebosz-Haring/M. Weichbold: »Contemporary Art Music and its Audiences«, S. 7; vgl. K. Grebosz-Haring/S. Heilgendorff: »Auf dem Weg zur kulturorientierten Stadt«, S. 4.
 - 13 Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin: Suhrkamp Verlag 2017, S. 149.

Etablierung des »Kreativen« als Klassen und Milieus überspannender gesellschaftlicher Wert und das »Regime des Neuen«, das stetig Neues fordert. Dieses Regime ist mit dem neu entstandenen »Kreativitäts-Dispositiv« verknüpft, welches Wertschätzung für kreatives Tun gesellschaftlich (ein-)fordert.¹⁴

Seit der Jahrtausendwende bildet sich damit einhergehend zusehends eine »Gesellschaft der Singularitäten« – so der Titel einer neueren Studie von Reckwitz – heraus, zu deren Merkmalen ein kuratorischer Lebensstil zählt, »das kuratierte Leben«¹⁵, welches uns suggeriert, wir könnten jederzeit selbstbestimmt wählen und könnten mehr Einfluss als vormalig auf Entwicklungen von Anbieter-Entscheidungen ausüben. Mitglieder dieser Gesellschaften nehmen sich in einer spezifischen Weise als »Publikum« wahr.¹⁶ »Das Verhältnis zwischen Gütern und Publikum ist hier durch mehr oder minder intensive Formen der Affizierung (Freude, Spannung, Abenteuer, Genuss, Selbstbildung, moralische Befriedigung, Sicherheit) geprägt, die sich zur Attraktion beziehungsweise Attraktivität zuspitzen lässt [...]«.¹⁷ Zugleich schreitet die Ästhetisierung des Alltagslebens voran.¹⁸ Hier bieten die intrinsischen Verbindungen mit dem Kreativitäts-Dispositiv und dem Regime des Neuen enorme Potentiale, um die Aufmerksamkeit dieses Publikums zu erzeugen und zu steuern.

»Entscheidend ist: Im Rahmen des Kreativitätsdispositivs wird das Neue nicht als Fortschritt oder als quantitative Steigerung verstanden, sondern als ästhetischer, das heißt als perzeptiv-affektiv wahrgenommener und positiv empfundener Reiz, besser gesagt als eine fortwährende Sequenz von Reizen, die jenseits von zweckrationaler Verwendung als Reize affizieren. Dies gilt für die Kunst wie für die Ökonomie, für die Medien wie für den Stadtraum oder das Selbst. Es wird damit ein besonderes soziales Aufmerksamkeitsregime institutionalisiert, das einen immer wieder eine Aufmerksamkeit für neue Reize entwickeln lässt.«¹⁹

Entstehen hier einerseits Brücken zu den Aktivitäten der zeitgenössischen (Kunst-) Musik, die ja per se für »Neues« steht, so korreliert die damit all dies umrahmende Gesellschaft der Singularitäten auch zur Globalisierung²⁰ und zeitigt neue Tendenzen der Geschlechterrelationen.²¹ Dabei werden strenge Schichtgrenzen in der

14 Ders.: Die Erfindung der Kreativität, S. 49ff.

15 Ders.: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 295.

16 Ders.: Die Erfindung der Kreativität, S. 65ff.

17 Ders.: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 150.

18 Vgl. Featherstone, Mike: Consumer Culture and Postmodernism, London: Sage Publications 1991, S. 65ff.

19 A. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 40.

20 Ders.: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 145.

21 Ebd., S. 339.

Gesellschaft aufgeweicht²², die Lebensstile pluralisiert und individualisiert²³, und mit der »Erlebnisorientierung des Konsums«²⁴ etablieren sich zusehends fließende Übergänge zwischen Hochkultur und Populärkultur, die sich in der sogenannten »Hyperkultur«²⁵ vereinen und eine hohe Mobilität zwischen kulturellen Genres aufweisen.²⁶ Für das in diesem Kontext entstehende umfassend wirksame, stark durch die Herkunft geprägte individuelle »kulturelle Kapital«²⁷ gelten insbesondere junge, dynamische Frauen als erfolgreiche Prototypen,²⁸ was sich bislang in der Zusammensetzung von Ensembles der zeitgenössischen (Kunst-)Musik allerdings noch kaum niederschlägt.

Neben diesen Entwicklungen beschreibt Reckwitz Prozesse des »Degendering«²⁹ als essentiell für die Ausbildung dieser neuen soziokulturellen Praktiken. Er konstatiert eine sich immens vergrößernde akademische Mittelklasse, in der die Grenzen zwischen den Geschlechtern permeabel werden und neuartige, noch nicht fixe Rollen-Verteilungen zeitigen, mit denen sich viele schwertun, insbesondere die wenig Gebildeten der »Unterklasse« und der schwindenden, im Vergleich zur neuen Mittelklasse weniger gebildeten und weniger wohlhabenden »alten Mittelklasse«, die dazu tendieren, mit besonders deutlichen Attributen des Männlichen zu reagieren.³⁰

»Was demgegenüber in der neuen Mittelklasse der Spätmoderne stattfindet, ist auf einer ersten Ebene ein Prozess des *Degendering*.³¹ Vor dem Hintergrund der starken Ausdehnung der Frauenerwerbstätigkeit insgesamt, der die Frauen besonders deutlich einbeziehenden Bildungsexpansion und des historisch beispiellos hohen weiblichen Anteils unter den Akademikern werden von beiden Geschlechtern die gleichen Kompetenzen erwartet. *Degendering* bedeutet also,

-
- 22 Vgl. Bachleitner, Reinhard/Schreuer, Mynda: »Kunstkonsum und Kunstsozialisation. Zur Frage von sozialer Ungleichheit und Besucherstrukturen im Kunstbereich«, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 33 (2008), Heft 3, S. 65-80, hier S. 65f.
- 23 Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1986; Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a.M. u.a.: Campus Verlag 1992.
- 24 Reckwitz, Andreas/Prinz, Sophia/Schäfer, Hilmar (Hg.): Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften, Berlin: Suhrkamp Verlag 2015, S. 9.
- 25 A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 17.
- 26 Peterson, Richard A./Kern, Roger M.: »Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore«, in: American Sociological Review 61 (1996), Nr. 5, S. 900-907.
- 27 A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 214.
- 28 Vgl. Scharff, Christina: Gender, Subjectivity, and Cultural Work. The Classical Music Profession (= Routledge Research in Gender and Society), Abingdon u.a.: Routledge 2018.
- 29 A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 339.
- 30 Ebd., S. 358.
- 31 Reckwitz verweist hier auf Kimmel, Michael: The Gendered Society, New York: Oxford University Press 2000, S. 264.

dass die zentralen beruflichen Fähigkeiten (etwa Unternehmergeist, soziale Kompetenz oder Intelligenz) als geschlechtsneutral angenommen werden.«³²

Dass also das biologische Geschlecht im Degendering an gesellschaftlich determinierender Relevanz verliert, flankiert gemeinsam mit den Beobachtungen zum Kreativitäts-Dispositiv und zum Regime des Neuen die Frage nach der Gender-Balance im Publikum und auf dem Podium der zeitgenössischen (Kunst-)Musik. Kann es sein, dass die mangelnde biologische Gender-Balance hinsichtlich der Zusammensetzung von Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik wegen des Degenderings zumindest unbewusst nicht als relevant wahrgenommen wurde, auch geleitet von einer unterbewussten Voreingenommenheit (»unconscious bias«) der männlichen Mitglieder? Waren also unterschwellige Vorbehalte männlicher Ensemble-Gründer gegenüber Musikerinnen im Spiel? Wirkt sich Degendering bei Netzwerk-Bildungen aus?

Zur Publikumsstudie des »Agorai«-Projekts 2014

Die Ausführungen im Rahmen des vorliegenden Beitrags basieren auf Daten der 2014 durchgeführten umfassenden komparativen Studie zum Publikum zeitgenössischer (Kunst-)Musik. Die Vor-Ort-Befragungen wurden im Zeitraum von September bis Dezember 2014 im Rahmen des anfangs erwähnten FWF-Projekts »New Music Festivals as Agorai« bei drei verschiedenen Festivals in drei europäischen Hauptstädten: Festival Warszawska Jesień, Festival d'Automne à Paris sowie Wien Modern durchgeführt.³³ Im Rahmen dieser Arbeit verdichteten sich Beobachtungen zu verschiedenen sich seit etwa der Jahrtausendwende erweiternden Rädien dieser Festivals, nicht nur hinsichtlich des Publikums, sondern beispielsweise auch Orte und Ästhetiken betreffend.

Im Zentrum der »Agorai«-Studie stand die länderübergreifende und vergleichende Erforschung des Publikums der zeitgenössischen (Kunst-)Musik. Dabei wurden mittels standardisiertem Fragebogen Daten zur sozio-demografischen Zusammensetzung des Publikums erhoben. Zusätzlich wurden Fragen zu Kompetenzen und spezifischen Verhaltensweisen im Kontext der zeitgenössischen (Kunst-)Musik, Einstellungs- und motivbezogene Fragen zum Festival sowie Fragen zur vermittelnden Rolle des Festivals gestellt. Außerdem sollten die Bewertungen und Einschätzungen der dargebotenen Musik und die ästhetischen

32 A. Reckwitz, Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 339.

33 Eine finale Publikation zum Gesamtprojekt ist derzeit im Entstehen: Heilgendorff, Simone u.a.: New Music Festivals as Agorai: Warszawska Jesień, Festival d'Automne à Paris, and Wien Modern Since 1980, Hofheim: Wolke Verlag, eBook (in Vorbereitung).

Urteile der Rezipientinnen und Rezipienten über die einzelnen Events analysiert werden.³⁴

Die Datenerhebung fand bei insgesamt 14 Veranstaltungen in fünf verschiedenen Genres statt, welche sich für das aktuelle Angebot von Festivals der zeitgenössischen (Kunst-)Musik als charakteristisch erwiesen haben:

- Konzert mit einem großen Ensemble (mit Dirigat): Hier handelt es sich um Konzerte mit typischen gemischten Ensemble-Besetzungen.
- Konzert mit einem kleinen Ensemble bzw. Kammermusik (ohne Dirigat): Diese nicht dirigierte Form ist ebenfalls bei diesen Festivals häufig zu finden.
- Musiktheater, Chor-/Vokal-Konzert: Als solche wurden interdisziplinäre halbszenische bis szenische Produktionen verstanden, oft mit intermedialen und audiovisuellen Elementen angereichert. Sie korrelieren stark mit »Mixed Art« und multimedialen Aufführungen.
- »Mixed Art«, multimediale Aufführung: Dieses Genre reicht von den fünf Genres am häufigsten in andere Künste und in die populäre Kultur hinein. Diese Mischung aus Klang sowie visuellen und performativen Elementen hat sich in zwischen zu einem für diese Festivals typischen Format entwickelt.
- Vermittlungs-Konzert: Aufführung im Rahmen eines Musikvermittlungsprojekts. Hier wurden Projekte ausgewählt, die von Kindern und Jugendlichen oder für diese gestaltet wurden.

Bei allen drei Festivals wurden Konzerte der vorher genannten Formate im Vorhinein für die Publikumsbefragungen ausgewählt, ausgenommen das multimediale Genre beim Festival d'Automne à Paris, für das sich in diesem Jahr kein typisches Ereignis fand. Die Programme sowie aufführende Künstlerinnen und Künstler variierten in jedem Land. Ebenso reichte die Bandbreite der Veranstaltungsorte von den traditionellen Konzerthallen, wie Wiener Konzerthaus, dem Amphithéâtre Bastille in Paris, der Philharmonie in Warschau über Clubs hin zu alten Fabriken vornehmlich bei multimedialen Aufführungen (der Anhang stellt eine Übersicht der Programme und der aufführenden Künstler bzw. Künstlerinnen der ausgewählten Veranstaltungen sowie der Veranstaltungsorte von 2014 dar).³⁵

34 Der vollständige Fragebogen und die Daten aus der Umfrage sind im Online-Datenarchiv AUSSDA (The Austrian Social Science Data Archive) verfügbar (Grebosz-Haring, Katarzyna u.a.: »Audience Study on New Music Festivals as Agorai – Their Formation and Impact on Warsaw Autumn, Festival d'Automne in Paris, and Wien Modern Since 1980 (SUF edition)«, 2018, <https://data.aussda.at/dataverse/newmusicfestivals> (abgerufen am 25.5.2019).

35 Informationen zu den Details der Programme wird die in Vorbereitung befindliche Publikation »New Music Festivals as Agorai« geben; vgl. Anmerkung 33.

Insgesamt konnten 1502 Fragebögen ausgewertet werden, mit einer Rücklaufquote von 26 % (der Anhang enthält die Anzahl der Besucherinnen und Besucher sowie der im Herbst 2014 befragten Personen je Festival und Genre).³⁶

Die gender-relevanten Aspekte wurden sowohl bei der »Agorai«-Studie im Allgemeinen als auch bei der Publikumsstudie im Besonderen nicht per se thematisiert. Jedoch erlauben die Analysen mittels konkreter Gegenüberstellungen der Studienergebnisse und der Fakten zu den Programmen und Ensemble-Besetzungen diese herauszuarbeiten.

Gender-relevante Statistiken und Interpretationen des Publikums im Rahmen der Publikumsstudie 2014

Die »Agorai«-Studie bezog sich auf die beiden Gender-Kategorien »weiblich« und »männlich«. Die Kategorie »divers« (»trans«, »nicht-binär«) war 2014 noch nicht Standard für solche Erhebungen. Die empirische Analyse der Studie³⁷ hat gezeigt, dass es insgesamt einen leichten Überhang von Frauen gab: Für alle drei Festivals ist eine Verteilung von ca. 54 % weiblich und 46 % männlich zu beobachten. Dieser Überhang der Frauen ist beim Publikum des Festival d'Automne à Paris und dem Warschauer Herbst mit knapp 56 % zu verzeichnen. Beim Festival Wien Modern war eine ausgeglichene Verteilung von weiblich-männlich mit je 50 % zu beobachten (vgl. Tabelle 1). In dieser Geschlechterverteilung unterscheiden sich jedoch die Festivals nicht signifikant voneinander.³⁸ Vergleichen wir die unterschiedlichen Konzertformate in Hinblick auf die Geschlechterverteilung, so lässt sich ein deutlicher Unterschied herauslesen.³⁹ Das ergibt sich daraus, dass man ein in etwa ausgewogenes Verhältnis der Geschlechter bei den »typischen« Konzertformaten wie die der großen (mit ca. 52 % weiblichen Besucherinnen) und kleinen Ensembles (mit 50 % weiblichen Besucherinnen) sowie bei Vermittlungskonzerten (mit ca. 48 % weiblichen Besucherinnen) findet. Die »neuen« Formate mit Mixed Art-Aufführungen sowie Musiktheater-Aufführungen beziehungsweise Chor-/Vokal-Konzerten weisen einen erhöhten Anteil an weiblichen Besuchern mit jeweils ca. 60 % auf (vgl. Tabelle 1).

36 Zum methodologischen Aufbau und Ablauf der Publikumsstudie sowie zu sozio-demografischen Merkmalen der befragten Publika vgl. K. Grebosz-Haring/M. Weichbold: »Contemporary Art Music and its Audiences«, S. 5ff.

37 In der Analyse erfolgte eine Anpassungsgewichtung der Variablen in Hinblick auf die unterschiedlichen Stichprobengrößen (im Vergleich zu den Gesamtbesucherzahlen) der untersuchten Konzerte. Vgl. hierzu ebd., S. 6.

38 Für Details zur statistischen Analyse vgl. ebd., S. 7f.

39 $\chi^2(4)$, $p = 0,01$. Für Details zur statistischen Analyse vgl. ebd., S. 8.

Tabelle 1: Geschlechterverteilungen bei den drei Festivals und fünf Genres (in Prozent).

Festival/Genres	Anzahl	Geschlecht	
		Weiblich (%)	Männlich (%)
Festivals zeitgenössischer (Kunst-) Musik (insgesamt)	1397	54,1	45,9
Festival d'Automne à Paris	597	55,8	44,2
Warschauer Herbst	402	55,7	44,3
Wien Modern	398	50,0	50,0
Großes Ensemble	463	52,4	47,6
Kleines Ensemble/Kammermusik	287	50,0	50,0
Vermittlungs-Konzert	177	48,1	51,9
Mixed Art, multimediale Aufführung	320	61,2	38,8
Musiktheater, Chor-/Vokal-Konzert	150	59,7	40,3

Wenn wir jetzt pro Festival untersuchen, lassen sich nur punktuelle signifikante geschlechtsbezogene Differenzen zwischen den unterschiedlichen Konzertformaten herauslesen. Beispielweise waren in Paris mehr Besucherinnen beim Konzert des Genres Mixed Art bzw. multimediale Aufführung anwesend, hingegen wesentlich mehr Besucher beim Vermittlungs-Konzert und dem Konzert mit großem Ensemble (Grafik 1).⁴⁰ Hierfür sind mehrere Gründe verantwortlich: Vermutlich hängt die Tendenz zu einem höheren Anteil von Besucherinnen bei der multimedialen Aufführung mit dem Umstand zusammen, dass es sich in Paris um eine Tanz-Aufführung handelt; mit Blick auf die typisch geschlechtsspezifische Verteilung von künstlerischen Rollen und Berufen (mehr Frauen als Männer in tanzbezogenen Berufen)⁴¹ ist diese offensichtlich für Besucherinnen attraktiver. So fällt in der Analyse von kulturellen Präferenzen bei den Besuchern und Besucherinnen der »Agorai«-Studie auf, dass Frauen viel häufiger als Männer (ca. 60 % versus ca. 40 %) die Veranstaltungsangebote aus dem Bereich des Tanzes nutzen. Darüber hinaus geben lediglich ca. 39 % Frauen an, »nie« eine Veranstaltung mit Tanz gesehen zu

40 Ein χ^2 -Test auf Geschlechterverteilung bei Konzertformaten war nur in Paris signifikant ($\chi^2(3)$, $p = 0,001$). In Warschau waren auch Unterschiede in der Geschlechterverteilung zu beobachten; jedoch aufgrund der kleineren Stichprobe ergibt sich dieser Unterschied nur in Paris als signifikant.

41 Vgl. hierzu Coulangeon, Philippe/Ravet, Hyacinthe/Roharik, Ionela: »Gender Differentiated Effect of Time in Performing Arts Professions: Musicians, Actors and Dancers in Contemporary France«, in: Poetics 33 (2005), Heft 5-6, S. 369-387, hier S. 371.

haben, während es bei den Männern über 60 % sind.⁴² Die wiederum höhere Zahl an Teilnehmern bei dem Pariser Konzert mit dem großen Ensemble (in diesem Fall das Ensemble intercontemporain) dürfte damit zusammenhängen, dass die Konzerte mit dem Ensemble intercontemporain generell einen höheren Männeranteil im Publikum aufweisen, insbesondere unter den Mehrfach- oder Stammbesucherinnen und -besuchern. Dies wurde bei einer Besucherbefragung in Frankreich im Jahr 2008 bereits festgestellt.⁴³ Die »Agorai«-Studie hat gezeigt, dass konventionelle Konzertformate der europäischen Kunstmusik wie jene mit großem und kleinem Ensemble von einem Stammpublikum besucht werden. Knapp ein Drittel der Befragten dieses Genres gibt an, sechs frühere Festival-Editionen besucht zu haben, verglichen mit 15-20 % bei den anderen Konzerttypen.⁴⁴ Das Stammpublikum der »Agorai«-Studie ist dabei wiederum überwiegend männlich (vgl. dazu die Daten zur Besuchshäufigkeit in diesem Kapitel). Beim Konzert mit dem Ensemble intercontemporain ist eine leichte männliche Mehrheit von 52,2 % gegenüber 47,8 % der Stammbesucherinnen zu verzeichnen.⁴⁵ Die männliche Mehrheit im Publikum beim Vermittlungskonzert erfordert einen detaillierten Blick auf das Festival d'Automne à Paris sowie die Aufführung selbst und geht über die Kapazität dieses Beitrages hinaus.⁴⁶

Die mittigen Markierungen der Balken zeigen die jeweiligen mittleren prozentualen Anteile. Die davon ausgehenden vertikalen Balken stellen das 95 %-Konfidenzintervall für diese mittleren Anteile dar. Bezüglich der sich nicht überlappenden Balken (z.B. der Balken zur Mixed Art/multimedialen Aufführung und der Balken zum Vermittlungskonzert zum Festival d'Automne) ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass sich der mittlere Anteil der Besucherinnen in den zwei entsprechenden Gruppen unterscheidet.⁴⁷ Insgesamt stellen die erfassten geschlechterbezogenen Ergebnisse der »Agorai«-Studie jedoch eine

42 Ein χ^2 -Test auf Geschlechterverteilung bei der Besuchshäufigkeit der Veranstaltung mit »Ballett/Tanz« ergab einen statistisch signifikanten Unterschied ($\chi^2(2)$, $p < 0,001$).

43 Vgl. Dorin, Stéphane : »Le Gout pour la musique contemporaine. Entre capital musical et expérience du concert«, in : ders. (Hg.), *Déchiffrer Les Publics de la musique classique. Perspectives comparatives, historiques et sociologiques*, Paris : Éditions des archives contemporaines 2018, S. 16f.

44 Vgl. hierzu K. Grebosz-Haring/M. Weichbold: »Contemporary Art Music and its Audiences«, S. 10f.

45 Hingegen gab es mit 55,4 % zu 44,2 % mehr gelegentliche Besucherinnen (ein bis drei frühere Besuche). Ein χ^2 -Test zur Geschlechterverteilung und Besuchshäufigkeit war statistisch nicht signifikant: $\chi^2(3)$, $p = 0,460$.

46 Details der Analyse wird die in Vorbereitung befindliche Publikation »New Music Festivals as Agorai« bereitstellen; vgl. Anmerkung 33.

47 Ähnliche Erklärung gilt für alle Konfidenzintervalle bei anderen Grafiken.

Analogie zu den empirischen Beobachtungen Hans Neuhoﬀs⁴⁸ dar und legen nahe, dass das Geschlecht an sich in einem musiksoziologischen Kontext wenig prognostischen Wert hat, insbesondere bei Populationen mit hohem Status und hoher Bildung, welche – so können wir mit unserer Publikumsstudie untermauern – auch die Publika der zeitgenössischen (Kunst-)Musik charakterisieren.⁴⁹

Interessante Entwicklungen bezüglich der Geschlechterverteilung lassen sich mittels einer Längsschnittanalyse herauslesen. Betrachtet man das zahlenmäßige Verhältnis zwischen Männern und Frauen in weiter zurückliegenden Publikumsstudien zur zeitgenössischen (Kunst-)Musik, so lässt sich zweifelsfrei eine Geschlechter-Verschiebung feststellen: Sowohl das Publikum der Konzertreihe »Musik der Zeit« des WDR 1980⁵⁰ als auch jene der Musik-Biennale Berlin im Jahr 2000⁵¹ sowie das Publikum der Konzertreihe »Forum Neue Musik« in Frankfurt a.M. 2001⁵² waren bis zu einem Verhältnis von 60 zu 40 % überwiegend männlich. Es gibt aber auch in dieser Hinsicht Ausnahmen: So wies Henriette Zehme in ihrer Studie über die Dresdner Tage für zeitgenössische Musik 1999 einen mit knapp 56 % höheren Frauenanteil im Publikum nach.⁵³ Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk erklären die männliche Überzahl in den 1980er Jahren damit, dass solche Veranstaltungen stärker von Journalisten und Musikkritikern bzw. Musikredakteuren besucht werden,⁵⁴ d.h. Personen, die sich professionell mit der zeitgenössischen (Kunst-)Musik beschäftigen. Nach Henriette Zehme sind gerade die genannten Berufsfelder tendenziell männlich dominiert.⁵⁵ Die »Agora-Studie zeigt hierzu jedoch abweichende Resultate. Einerseits ist ein ausgewogenes Verhältnis bei Musik- und Kultur-Journalistinnen und -Journalisten im Allgemeinen zu beobachten, andererseits ist das »Schreiben über zeitgenössische (Kunst-)Musik« im Besonderen weiterhin männlich dominiert (vgl. hierzu die

48 Neuhoﬀ, Hans: »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur: Empirische Publikumsforschung in der Musiksoziologie«, in: Helga de la Motte-Haber/Hans Neuhoﬀ (Hg.), *Musiksoziologie (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4)*, Laaber: Laaber-Verlag 2007, S. 473-509, hier S. 484f.

49 Vgl. statistische Daten hierzu bei K. Grebosz-Haring/M. Weichbold: »Contemporary art music and its audiences«, S. 8ff.

50 Dollase, Rainer/Rüsenberg, Michael/Stollenwerk, Hans J.: *Demoskopie im Konzertsaal*, Mainz: Schott 1986, S. 36ff.

51 H. Neuhoﬀ: »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur«, S. 484.

52 Kreutz, Gunter u.a.: »Konzertpublikum: Quo Vadis? Eine Untersuchung des heutigen Konzertpublikums«, in: *Das Orchester* (2003), Heft 12 S. 8-19, hier S. 11.

53 Zehme, Henriette: *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik 1999 (= Hellerauer Beiträge zur Neuen Musik, Band 1)*, Regensburg: ConBrio 2005, S. 106.

54 R. Dollase/M. Rüsenberg/H. J. Stollenwerk: *Demoskopie im Konzertsaal*, S. 37.

55 Vgl. H. Zehme: *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum*, S. 107.

Daten zu »rezeptiver und aktiver Beschäftigung mit zeitgenössischer (Kunst-) Musik« und die Daten zu »professioneller Beschäftigung mit Musik« in diesem Beitrag). Neuhoﬀ wiederum interpretiert den höheren männlichen Publikumsanteil bei zeitgenössischer (Kunst-)Musik sehr stereotyp und klischeehaft »mit der allgemein stärkeren Neigung von Männern zu extremen, unkonventionellen und risikoreichen Ausdrucks- und Handlungsformen«⁵⁶.

Im Vergleich zu den Daten aus zurückliegenden Publikumsstudien gibt es ein Beispiel aus der neuesten Publikumsstudie des Ulysses-Netzwerks,⁵⁷ in der die Besucherinnen mit 54 % überwiegen, was mit der hier vorgestellten »Agorai«-Studie vergleichbar ist. Zwar handelt es sich hier lediglich um punktuelle Studien; jedoch deuten die Resultate bei der zeitgenössischen (Kunst-)Musik im Laufe der letzten drei Dekaden darauf hin, dass wir von einer weiblichen »Aneignung« sprechen können (vgl. Tabelle 2).

56 Neuhoﬀ, Hans: »Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile«, in: Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn. Themenportal Konzerte & Musiktheater 2008, S. 5, www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoﬀ.pdf (abgerufen am 29.4.2019).

57 Emerson, Gina: Publikumsstudie des Ulysses-Netzwerks (Publikumsbefragungen an 13 Orten mit Festivals zeitgenössischer (Kunst-)Musik in Europa, von Italien über Österreich, Estland, Großbritannien, Holland bis Frankreich), <http://project.ulysses-network.eu/audience-research/> (abgerufen am 29.4.2019).

Tabelle 2: Geschlechterverteilungen der unterschiedlichen Konzert-Publika in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik 1980-2019.

Festival bzw. Veranstaltung/Studie	Anzahl	Geschlecht	
		Weiblich (%)	Männlich (%)
»Musik der Zeit«1980/R. Dollase/ M. Rüsenberg/H. J. Stollenwerk: Demoskopie im Konzertsaal	108	40,0	60,0
»musik-biennale berlin«2000/H. Neuhoff: Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur	42	40,0	60,0
»Forum Neue Musik«2001/G. Kreutz u. a.: Konzertpublikum: Quo Vadis	224	41,5	58,1
»Dresdner Tage für zeitgenössische Musik« 1999/H. Zehme: Zeitgenössische Musik und ihr Publikum	1058	55,5	45,5
Festivals zeitgenössischer (Kunst-)Musik in Europa (bevorstehend)/G. Emerson: Publikums-Studie des Ulysses-Netzwerks	946	54,0	46,0

Demnach nähert sich die aktuell anzutreffende Geschlechter-Balance in der Besucherschaft der zeitgenössischen (Kunst-)Musik jener von konventionellen Konzerten mit europäischer Kunstmusik an. Diesbezüglich zeigen Umfragen beispielsweise in Frankreich⁵⁸ und Deutschland⁵⁹ in den letzten 40 Jahren wiederholt, dass die typische Besucherschaft der sogenannten klassischen Musik überwiegend weiblich ist.

Dieses Ergebnis wirft die Frage auf, welche Erklärungsperspektiven sich für diesen Trend eines erhöhten weiblichen Publikumsanteils in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik anbieten. Angenommen werden können folgende Gründe:

1. Die angesprochene Pluralisierung in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik, welche die Grenzen zwischen Genres und Ästhetiken, zwischen dem ›Populären‹

58 Vgl. Menger, Pierre-Michel: »Contemporary Music and Its Audience: A Tale of Benevolent Asceticism?«, in: Victoria Ateca-Amestoy u.a. (Hg.), *Enhancing Participation in the Arts in the EU. Challenges and Methods*, Cham: Springer 2017, S. 115-139, hier S. 121f.

59 Vgl. hierzu u.a. R. Dollase/M. Rüsenberg/H. J. Stollenwerk: *Demoskopie im Konzertsaal*, S. 36-39; G. Kreutz u.a.: »Konzertpublikum: Quo Vadis?«, S. 11; H. Neuhoff: »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur«, S. 484f.; H. Neuhoff: »Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile«, S. 5.

und dem ›Elitären‹ verwischt. Festivals zeitgenössischer (Kunst-)Musik reduzierten in den letzten Dekaden zusehends die vormalig dominierenden und zum Abstrakten tendierenden Ästhetiken in der Folge der ›Darmstädter Schule‹, denen kognitiv dominierte Erfahrungen zugeordnet werden und betonen künstlerische Vielfalt und Differenz.⁶⁰ Um im Sinne von Macarthur zu sprechen, sind diese Festivals zunehmend »inclusive« statt »exclusive«.⁶¹ Es fand eine Verschiebung eher kognitiver Erfahrungen in die Sphäre der ›Erlebniskultur‹, der ›Emotionalisierung‹ der zeitgenössischen (Kunst-)Musik statt, was mit herkömmlichen Zuschreibungen an ›weibliche Lebensstile‹ korreliert. So zeigt die Faktorenanalyse der »Agorai«-Studie zu Motiven für den Veranstaltungsbesuch,⁶² dass der ›Erlebnissfaktor‹ (Auswahl: »Atmosphäre des Festivals erleben«, »Neues erleben«, »abschalten, um dem Alltag zu entkommen«, »eine besondere Erfahrung mit anderen teilen«) als Besuchsmotivation bei Frauen stärker ausgeprägt ist als bei Männern (Grafik 2a).⁶³ Bei letzteren sind eher die inhaltlich-musikalischen Aspekte der Erfahrung und die veranstaltungsbezogene Erlebniserwartung relevant (Auswahl: »das Programm«, »weil es eine Uraufführung/Weltpremiere gibt«, »um den/die KünstlerInnen live zu erleben«; Grafik 2b).⁶⁴

2. Ein weiterer Grund ist die anfangs erwähnte, seit den 1980er Jahren stattfindende Öffnung des kulturellen Lebens, welche mit der Geschmacksmobilität der unterschiedlichen Kunstgenres korreliert, deren Merkmale unter »Allesfresser-Kultur«⁶⁵ bzw. »Hyperkultur«⁶⁶ subsummiert werden können.
3. Auch Prozesse des Degenderings spielen hinein u.a. weil mit ihnen eine Verwischung traditioneller Grenzen zwischen weiblichen und männlichen Attributen eingetreten ist.⁶⁷

-
- 60 Zur Analyse dieser Entwicklungen in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik nach 1945, vgl. u.a. Born, Georgina: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley u.a.: University of California Press 1995, Kapitel 2; Heilgendorff, Simone: *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2002, Kapitel II.2.
 - 61 Macarthur, Sally: »The Woman Composer, New Music and Neoliberalism«, in: *Musicology Australia* 36 (2014), Heft 1, S. 36–52, hier S. 42, <https://doi.org/10.1080/08145857.2014.896073> (abgerufen am 30.3.2020).
 - 62 Zur Faktorenanalyse der Variable »Motivation« vgl. ausführlich K. Grebosz-Haring/M. Weichbold: »Contemporary Art Music and its Audiences«, S. 12f.
 - 63 Die Analyse mittels T-Test zeigte einen statistischen Trend beim »Erlebnissfaktor« ($p = 0,062$).
 - 64 Beim Faktor »Interesse am Ereignis« ist ein signifikanter Unterschied festzustellen ($p = 0,002$).
 - 65 R. A. Peterson/R. M. Kern: *Changing Highbrow Taste*, S. 903ff.
 - 66 A. Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 17.
 - 67 Vgl. die vorherigen Ausführungen zu den kultursoziologischen Ansätzen von Andreas Reckwitz in diesem Beitrag.

4. Und nicht zuletzt sorgt die heutzutage höhere Bildung von Frauen, sowohl in allgemeiner⁶⁸ als auch in musikalischer Hinsicht,⁶⁹ für ihre vermehrte und intensivere Teilhabe. Laut der »Agorai«-Studie verfügt sowohl das männliche als auch das weibliche Publikum der zeitgenössischen (Kunst-)Musik, das aus höheren Bildungsschichten stammt (beide Geschlechter haben mit knapp über 80 % über einen akademischen Abschluss, davon einen Dokoratsabschluss ca. 17 % Frauen und mit ca. 21 % etwas mehr Männer) und außerdem mit ca. 33 % bei Frauen und ca. 35 % bei Männern über ein ähnlich hohes musikalisches »Kapital«⁷⁰ (hierzu wurden die Besucher und Besucherinnen ausgewählt, welche sich professionell mit Musik beschäftigen, z.B. Student oder Studentin der Musik, professioneller Musiker oder Musikerin, Mitarbeiter oder Mitarbeiterin einer Musik-Organisation, Musikwissenschaftler oder Musikwissenschaftlerin, Komponist oder Komponistin, Musikjournalist oder Musikjournalistin⁷¹). Wir können annehmen, dass sich auch dadurch die Zahl der Frauen erhöht hat.

Betrachten wir in der Folge andere musikbezogene Variablen, so lassen sich nun deutlichere Geschlechterunterschiede herauslesen: Auffällig ist, dass der Zusammenhang zwischen der Geschlechterverteilung und Besuchshäufigkeit statistisch signifikant ist.⁷² Das gelegentliche Publikum⁷³ ist von weiblichen Besucherinnen geprägt (ca. 60 %), im Gegensatz dazu ist das Stammpublikum⁷⁴ überwiegend männlich (ca. 53 %, vgl. Tabelle 3).

68 Vgl. u.a. A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 339.

69 Vgl. u.a. Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf (Hg.): Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, Berlin: Deutscher Kulturrat 2016, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (abgerufen 29.7.2020).

70 Der Begriff des »Kapitals«, z.B. des »kulturellen Kapitals« stammt von Pierre Bourdieu und wird von uns bezüglich der Musik neu verwendet. Vgl. K. Grebosz-Haring/M. Weichbold: »Contemporary Art Music and its Audiences«, S. 8f.

71 Zu den Analyse-Details betreffend das musikalische »Kapital«, vgl. K. Grebosz-Haring/M. Weichbold: »Contemporary Art Music and its Audiences«, S. 8f.

72 $\chi^2(3)$, $p = 0,002$.

73 Es handelt sich um Publikum, welches ein bis drei der vergangenen Festivals besucht hat.

74 Es handelt sich hier um Publikum, welches mehr als sechs der vergangenen Festivals besucht hat.

*Tabelle 3: Geschlechterverteilungen nach Besuchshäufigkeiten
in allen untersuchten Festivals (in Prozent).*

Häufigkeit des Besuchs	Anzahl	Geschlecht	
		Weiblich (%)	Männlich (%)
Erstbesuch	399	55,4	44,6
Gelegentlich (1–3)	381	60,4	39,6
Häufig (4–6)	224	52,5	47,5
Regelmäßig (mehr als 6)	350	46,6	53,4

Dieser Trend lässt sich quer durch alle Festivals beobachten (vgl. Grafik 3 mit Daten getrennt nach Festival).

Interessant ist auch der Vergleich der ›aktiven‹ und ›rezeptiven‹ Befassung mit der zeitgenössischen (Kunst-)Musik zwischen den Geschlechtern: So zeigen die Agorai-Daten, dass sowohl das rezeptive Verhalten gegenüber zeitgenössischer (Kunst-)Musik – Hören/Sehen von Aufnahmen der zeitgenössischen (Kunst-)Musik – als auch die aktive Beschäftigung mit der zeitgenössischen (Kunst-)Musik – das Komponieren oder das Schreiben über zeitgenössische (Kunst-)Musik – männlich dominiert sind. Die Teilnahme an Ereignissen mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik zeigt eine Gender-Balance (quer durch alle Festivals), was die bereits erwähnte nahezu ausgeglichene Verteilung von weiblichen und männlichen Besuchern und Besucherinnen bei der »Agorai«-Studie unterstützt. Das Gender-Verhältnis der Variable »Spielen von zeitgenössischer Musik« weist einen statistischen Trend zur männlichen Mehrheit auf (vgl. Tabelle 4).

Tabelle 4: Rezeptive und aktive Beschäftigung mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik in allen untersuchten Festivals (in Prozent innerhalb von »Weiblich«/»Männlich«).

Beschäftigung mit zeigenössischer (Kunst-)Musik	p-Wert (χ^2 (1)-Test oder Fischer-Test)	Geschlecht (N = 1369)	
		Weiblich (%)	Männlich (%)
Rezeptive Beschäftigung mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik	0,187	76,4	79,4
Hören/Sehen von Aufnahmen der zeitgenössischer (Kunst-)Musik	< 0,001**	50,7	63,9
Teilnehmen an Ereignissen mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik	0,108	63,5	67,6
Aktive Beschäftigung mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik	< 0,001**	17,3	25,2
Spielen von zeitgenössischer (Kunst-)Musik	0,054 ^T	13,2	16,9
Komponieren von zeitgenössischer (Kunst-)Musik	< 0,001**	4,0	12,6
Schreiben über zeitgenössischer (Kunst-)Musik	0,003**	4,3	8,1

** = hoch signifikanter Unterschied, ^T = statistischer Trend (Schwach signifikant zwischen 0,5-0,10.)

Innerhalb der drei Festivals war allein der signifikante männliche Überhang bei der Variable »Komponieren von zeitgenössischer (Kunst-)Musik« über alle Festivals hinweg zu beobachten (Grafik 4a).⁷⁵ Dies korreliert mit dem Überhang der Komponisten auf der Seite des Podiums (s. S. 287ff.). Bei der Variable »Schreiben über zeitgenössische (Kunst-)Musik« war eine signifikante männliche Mehrheit in Warschau und Paris zu sehen⁷⁶ (Grafik 4b) und bei der Variable »Hören von zeitgenössischer (Kunst-)Musik« ein statistisch signifikanter Unterschied beim Warschauer Herbst und Festival d'Automne in Paris sowie ein statistischer Trend (mehr Männer) bei Wien Modern zu verzeichnen⁷⁷ (Grafik 4c).

75 Ein χ^2 -Test zur Geschlechterverteilung bei der Variable »Komponieren zeitgenössische (Kunst-)Musik« ist bei allen Festivals signifikant. Warschauer Herbst: χ^2 (1), $p = 0,001$; Festival d'Automne à Paris: χ^2 (1), $p < 0,001$; Wien Modern: χ^2 (1), $p = 0,001$.

76 Ein χ^2 -Test zur Geschlechterverteilung bei der Variable »Schreiben über zeitgenössische (Kunst-)Musik« ist bei dem Warschauer Herbst (χ^2 (1), $p = 0,049$) und dem Festival d'Automne à Paris (χ^2 (1), $p = 0,003$ signifikant).

77 Ein χ^2 -Test zur Geschlechterverteilung bei der Variable »Hören von zeitgenössischer (Kunst-)Musik« war bei Warschauer Herbst (χ^2 (1), $p = 0,002$) und dem Festival d'Automne à Paris (χ^2

Ein entsprechendes Bild ergibt sich in weiterer Folge auch bei Besucherinnen und Besuchern aus dem Feld der musikalischen Berufe. Die Daten weisen quer durch alle Festivals wiederholt einen signifikant höheren männlichen Anteil im Bereich der Komposition auf (Grafik 5a)⁷⁸.

Andererseits war insgesamt ein leicht erhöhter Frauenanteil von Mitarbeiterinnen in Musik- und Kunst-Organisationen zu verzeichnen (vgl. Tabelle 5). Ein ausgewogenes Verhältnis (quer durch alle Festivals) war bei Studierenden der Musik oder Kunst, bei professionellen Musikerinnen und Musikern, Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von Musikverlagen sowie bei Musik- und Kultur-Journalistinnen und -Journalisten zu beobachten (vgl. ebd.). Ein leichter Überhang männlicher Besucher ist bei Veranstalterinnen und Veranstaltern bzw. Musikmanagerinnen und Musikmanagern (ein statistisch signifikanter Männerüberhang war allerdings nur in Paris festzustellen⁷⁹; vgl. Grafik 5b), Musikwissenschaftlern und Musikwissenschaftlerinnen zu konstatieren (vgl. Tabelle 5. Hier fällt zudem auf, dass es nur in Warschau einen signifikanten Männerüberhang gibt⁸⁰; vgl. Grafik 5c).

(1), $p < 0,002$) signifikant. Bei Wien Modern war ein statistischer Trend zu verzeichnen ($\chi^2(1)$, $p = 0,065$).

78 Ein χ^2 -Test zur Geschlechterverteilung bei der Variable »Komponist/Komponistin« war bei allen Festivals signifikant. Warschauer Herbst: $\chi^2(1)$, $p < 0,001$; Festival d'Automne à Paris: $\chi^2(1)$, $p < 0,001$; Wien Modern: $\chi^2(1)$, $p < 0,001$.

79 $\chi^2(1)$, $p = 0,006$.

80 $\chi^2(1)$, $p = 0,049$.

Tabelle 5: Professionelle Beschäftigung mit Musik gemäß der Befragung bei den Festivals in Paris, Warschau und Wien 2014 (in Prozent innerhalb von »Weiblich«/»Männlich«).

Professionelle Beschäftigung mit Musik	p-Wert (χ^2 (1)-Test oder Fischer-Test)	Geschlecht (N = 1369)	
		Weiblich (%)	Männlich (%)
Studentin/Student der Musik oder Kunst	0,954	10,8	10,7
Professioneller Musiker/ Professionelle Musikerin	0,762	11,6	12,1
Veranstalter/Veranstalterin bzw. Musikmanager/Musikmanagerin	0,099 ^T	2,4	4,0
Mitarbeiter/Mitarbeiterin einer Organisation in der Musik/Kunst	0,051 ^T	11,5	8,3
Mitarbeiter/Mitarbeiterin eines Musikverlags	0,201	0,4	1,1
Musikwissenschaftler/ Musikwissenschaftlerin	0,053 ^T	4,6	7,0
Komponist/Komponistin	< 0,001 ^{**}	2,4	12,0
Musik-/Kultur-Journalist, -Journalistin	0,239	3,0	4,1

^{**} = hoch signifikanter Unterschied, T = statistischer Trend.

Übereinstimmend mit Zehme⁸¹ stellen wir fest, dass die Befassung und die Beschäftigung mit der zeitgenössischen (Kunst-)Musik außerhalb von Veranstaltungs-Besuchen nach wie vor männlich dominiert ist, vor allem im Bereich der aktiven kompositorischen kreativen Praxis. Insgesamt korrespondieren diese Daten mit früheren Studien. Zu nennen sind beispielsweise:

1. die Statistik von Sabine Reiter zur Situation des Frauenanteils im Musikbereich, welche im Jahr 2016 nur eine einzige Professorin für Komposition an allen österreichischen Hochschulen aufzeigt,⁸²
2. die Daten von Philippe Coulangeon, Hyacinthe Ravet und Ionela Roharik zu kreativen Berufen (Musiker bzw. Musikerinnen, Schauspieler bzw. Schauspielerinnen, Tänzer bzw. Tänzerinnen) in Frankreich, welche eine klare männliche

81 H. Zehme: *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum*, S. 107.

82 Reiter, Sabine: »Wie ist es um den Frauenanteil im Musikbereich bestellt und welche Erkenntnisse sind daraus zu gewinnen?«, unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags beim Austrian Composers' Day am 22. Oktober 2016, S. 4f.

Mehrheit in musikbezogenen Arbeitsfeldern zeigen (76 % versus 24 %).⁸³ Die Autorinnen weisen auf eine »vertikale« und »horizontale« Segregation bei den Geschlechtern hin:

»A ›vertical‹ role separation, which is especially sharp in ›highbrow‹ music, keeps women musicians out of the highest ranks, particularly those associated with decision-making authority in artistic matters. Very few women reach the leading positions, particularly as orchestra functions. [...] Furthermore, as a result of horizontal distribution of roles, women musicians tend to specialize in ›female‹ functions: they are much more likely to be present as singers than instrumentalists.«⁸⁴

3. die Studie des deutschen Kulturrats zum Frauenanteil in den Studienfächern des Studienbereichs Musik und Musikwissenschaft zwischen 1994 und 2015: Hier sind in den Kompositionsklassen zwischen 21 % und 32 % Studentinnen zu verzeichnen,⁸⁵
4. Christina Scharff stellte in einer zusammenfassenden Studie zu Musikberufen in England fest, dass weibliches Universitätspersonal, Komponistinnen, künstlerische Direktorinnen und Musikerinnen bei Orchestern unterrepräsentiert sind.⁸⁶
5. Männlich dominiert sind laut Georgina Borns ethnographischen Studien⁸⁷ auch die technologie-orientierten Musikszene der elektroakustischen Musik, Klangkunst oder Sonic Art, aber auch die klassische Avantgarde.

Als abschließendes Resultat, welches zugleich vom Publikum zum Podium überleitet, ist die Beobachtung, dass die verschiedenen Ästhetiken und die Qualität der Aufführungen hinsichtlich der Gender-Balance in der Erhebung von 2014 nicht unmittelbar relevant sind, denn allen Ereignissen wurde vom Publikum eine hohe bis sehr hohe Qualität bescheinigt. Die Gender-Verteilung in den Ensembles auf den Podien ist bei der Studie somit von solchen qualitativen Aspekten unabhängig.

83 P. Coulangeon/H. Ravet/I. Roharik: »Gender Differentiated Effect of Time in Performing Arts Professions«, S. 371.

84 Ebd., S. 373.

85 G. Schulz/C. Ries/O. Zimmermann: Frauen in Kultur und Medien, S. 70.

86 Vgl. Scharff, Christina: Equality and Diversity in the Classical Music Profession, Research Report, London: Kings College London 2015, S. 10-14.

87 Born, Georgina/Devine, Kyle: »Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain«, in: Twentieth-Century Music 12 (2015), Heft 2, S. 135-172; G. Born: Rationalizing Culture, passim.

Gender-relevante Statistiken und Interpretationen bezüglich der Musikerinnen auf dem Podium und in Ensemble-Strukturen

Bevor wir auf die gender-relevanten Statistiken bezüglich der Musikerinnen auf dem Podium eingehen, folgt ein kurzer persönlicher Exkurs über den Berufsweg der Autorin und Leiterin der Forschungsgruppe des Agorai-Projekts Simone Heilgendorff, der als ausschnitthafte Lebensbeschreibung die anschließenden Ausführungen untermauert.

Exkurs

Als ich um 1980 mit meinem Musik-Studium begann, war gerade die in den USA während der Studentenrevolten um 1968 angestoßene sogenannte »zweite Welle des Feminismus« auch in der Musik angekommen. Mächtige weibliche Initiativen im Umfeld des frisch in der Bundesrepublik Deutschland gegründeten Vereins »Frau und Musik« bahnten sich ihren Weg in meine Wahrnehmung und mein Denken, vor allem weil mich der Umstand plötzlich sehr befremdete, dass Frauen als Akteurinnen im musikalischen Kanon und auf der Bühne zu der Zeit kaum präsent waren. Also nahm ich mich der Entdeckung von Komponistinnen in zurückliegenden Jahrhunderten und in der Gegenwart an, brachte mich in die Sammel­tätigkeit des Vereins ein, besuchte Komponistinnen und organisierte 1983 in Basel mein erstes Konzert mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik ausschließlich von Frauen. Im Ensemble waren wir ungefähr paritätisch weiblich und männlich besetzt. Wenig später gab ich diese Spur auf: Mich störten die sozial schützende Exklusivität reiner Frauenprogramme und die Tendenz zur Ghettoisierung. Oftmals wurden dabei Frauen keineswegs Teil des allgemeinen Musikbetriebs. Ich konnte auch der Suche nach einer weiblichen Ästhetik in der Musik rasch nichts mehr abgewinnen, wiewohl die Lage etwa in der Sparte der Literatur eine ganz andere ist. Ich schloss mich der Sichtweise an, dass sich bei entsprechender gesellschaftlich-kultureller Offenheit Musikerinnen und Komponistinnen schon durchsetzen würden, und wahrte einen wach­samen Blick auf Entscheidungen zu Programmen und Ensemble-Besetzungen. Für meine Arbeit als Musikwissenschaftlerin war seit meinem Studium in den USA Anfang der 1990er Jahre die »New Musicology« essentiell, die ihrerseits Gender-Fragen integrierte. Dennoch fiel mir auf, dass in den Ensembles für zeitgenössische (Kunst-)Musik, auch bei solchen, in denen ich mitwirkte und die ich teilweise mitgegründet hatte, die männlichen Mitspieler eindeutig in der Mehrheit waren. Stellt man die Zusammensetzung von Formationen der Alten Musik ab dem Gründer-Boom der 1980er Jahre gegenüber, so ist bei diesen eine Tendenz zur geschlechtlichen Ausgeglichenheit der Mitgliedschaft zu konstatieren. Es handelt sich hier um kritische und engagierte Gruppen der freien Szene, was erklären könnte, dass es für mich wie auch für die Ensembles selbst lange

keinen Impuls gab, dieser irritierenden Beobachtung nachzugehen oder gar dagegen vorzugehen. Man verhielt sich ja ohnehin demokratisch und politisch kritisch, so dürfte die Selbstwahrnehmung in etwa gelagert sein. Hinsichtlich zeitgenössischer Komponistinnen sind die Ensembles aufmerksam und bemühen sich um eine bessere Balance bei ihren dramaturgischen Entscheidungen.

Einen wichtigen Impuls zur Aufbereitung der Gender-Balance setzte Ashley Fures 2016 publizierte statistische Forschungsarbeit zu Komponistinnen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik am Internationalen Musikinstitut in Darmstadt.⁸⁸ Die Vorstellung ihrer Ergebnisse bei den Ferienkursen wurde 2016 von öffentlichen Diskussionen und spontanen Treffen zum Thema »Gender in der zeitgenössischen Musik« flankiert und Aktivitäten zum Thema nahmen seitdem schlagartig zu. Das ist gut, doch sollten die Diskussionen auch die gegenwärtigen Gender-Proportionen unter den ausführenden Musikerinnen und Musikern wo immer möglich implizieren. Schließlich würden wir diese neue Musik ja ohne die leibhaftigen Aufführungen und deren Dokumentation gar nicht erleben können. Diesbezüglich setzt dieser Beitrag einen Anfang, indem wir exemplarisch und stichprobenartig die Gender-Verteilung in den Ensembles und Programmen der 14 Veranstaltungen evaluieren, zu denen das Forscher-Team des »Agorai«-Projekts seine umfassenden Publikumsbefragungen durchgeführt hat. Deren Ergebnisse mit Relevanz für die Gender-Relationen wurden oben vorgestellt. Die Gender-Verhältnisse sind im Publikum einigermaßen paritätisch, wiewohl eine fehlende Gender-Balance auch im Publikum bereits hinsichtlich der aktiven Beschäftigung mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik (komponieren, darüber schreiben und teilweise musizieren) aus den Daten der Studie hervorgeht. Demgegenüber steht eine Gender-Balance bei professionellen Musikerinnen und Musikern bzw. Studierenden der Musik oder Kunst im Allgemeinen. Warum ist sie bei den Programmen und insbesondere auch bei den Ausführenden zeitgenössischer (Kunst-)Musik aber ganz klar nicht zu konstatieren?

88 Fure, Ashley: GRID. Gender Research in Darmstadt. A 2016 HISTORAGE Project Funded by the Goethe Institute, Darmstadt: 2016, https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (abgerufen am 30.4.2019).

Tabelle 6: Gender-Verteilung bei den 14 Ereignissen, die 2014 mit Publikumsbefragungen begleitet wurden.

Festival	Beteiligte Musikerinnen und Musiker	Beteiligte Komponistinnen und Komponisten
Festival d'Automne	86 MusikerInnen: 54 m (62 %), 32 w (38 %)	14 KomponistInnen: 12 m (85,7 %), 2 w (14,3 %)
Warschauer Herbst	75 MusikerInnen: 49 m (65,3 %), 26 w (34,7 %)	25 KomponistInnen: 19 m (76 %), 6 w (24 %)
Wien Modern	149 MusikerInnen: 92 m (61,8 %), 57 w (38,2 %)	22 KomponistInnen: 20 m (90 %), 2 w (10 %)
Alle drei Festivals	310 MusikerInnen: 195 m (62,9 %), 115 w (37,1 %)	61 KomponistInnen: 51 m (83,6 %), 10 w (16,4 %)

m = männlich, w = weiblich. Die Zahlen der beteiligten MusikerInnen sind teilweise geschätzt, da nicht bei allen Ensembles alle Namen verfügbar sind.

An den 14 Aufführungen war eine Vielzahl an Ensembles und Einzelmusikerinnen und -musikern beteiligt. Unter den Ergebnissen zur Gender-Verteilung bei diesen Ereignissen, dargestellt in Tabelle 6, weicht keine einzelne Aufführung zugunsten eines höheren weiblichen Anteils ab. Dieser liegt hier generell hinsichtlich der beteiligten Künstlerinnen bei ca. einem Drittel Musikerinnen und einem Sechstel Komponistinnen. Es finden sich bei allen drei Festivals aber sehr wohl Tendenzen, ausschließlich männliche Komponisten zu beschäftigen: Neben Aufführungen mit einer männlichen Mehrheit unter den Komponisten gibt es bei jedem Festival mindestens eine Veranstaltung, die im Rahmen der Publikumsstudie untersucht wurde, mit Musik ausschließlich von Komponisten (vgl. den Anhang). Zudem fand bei Wien Modern und beim Warschauer Herbst 2014 unter den von der Publikumsstudie flankierten Veranstaltungen je eine Aufführung mit rein männlich besetzten Ensembles statt (in Wien das Arditti Quartett, in Warschau das DI-ISSC Orchestra). Es fällt auf, dass hinsichtlich der programmierten Stücke auch bei den Komponistinnen ausschließlich renommierte Namen der mittleren und jüngeren Generation erscheinen (vgl. den Anhang), was eine generelle Tendenz der Festivals zu bereits bekannten Persönlichkeiten auch hinsichtlich der Frauen bestätigt. Da Komponistinnen oftmals unbekannter sind, trifft sie diese Politik doppelt. Die einzigen Ausnahmen stellen die Aufführungen von Resultaten aus Vermittlungsprojekten in Warschau und in Wien dar, bei denen auch unbekanntere, teils noch relativ junge allerdings in Wien und Paris ausschließlich männliche Komponisten zum Zuge kamen (vgl. den Anhang). In Warschau stellt sich das Verhältnis männlicher und weiblicher Komponierender beim Vermittlungs-Konzert mit fünf Komponistinnen von insgesamt zwölf fast schon paritätisch dar. Dies scheint uns mit den Besonderheiten der Gender-Balance in Osteuropa erklärbar, wo weibliche

und männliche Mitglieder der Gesellschaft gleichermaßen musikalisch gefördert wurden.

Ein Vergleich des Gesamt-Ergebnisses mit der Statistik zur weiblichen Beteiligung an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 2016 zeigt, dass beide Statistiken in etwa gleichauf liegen. Die Statistik zu den Darmstädter Ferienkursen 2016 ergibt folgendes Ergebnis:

»Composers: 98: 77 male (78.6 %), 21 female (21.4 %),

Performers: 146: 104 male (71.2 %), 42 female (28.8 %).«⁸⁹

Die Zahl der an Aufführungen beteiligten Komponistinnen in Darmstadt liegt um 11,4 % höher und die der beteiligten Musikerinnen um 8,6 % niedriger als bei den Ereignissen der Publikumsstudie.

Im Kontext der Statistik zu den Musikerinnen und Komponistinnen, die bei den Ereignissen der Publikumsbefragungen 2014 involviert waren, liegt ein weiterer Vergleich nahe, nämlich Stichproben (Stichtag 21. Juni 2018) zur Gender-Relation bei gemischten Spezial-Ensembles der zeitgenössischen (Kunst-)Musik. Dazu wurden aktuelle Mitgliederzahlen bei Ensembles mit einer Kernbesetzung von mindestens fünf fixen Mitgliedern erhoben, bei sieben vor 1995 gegründeten und bei sieben nach 1995 gegründeten. Auch hier kongruieren die Gender-Relationen mit jenen der Aufführungen bei den Ereignissen, die für die Publikumsstudien 2014 erfasst wurden. Es zeigt sich, dass die Gender-Relationen von Aufführungen bei Festivals zeitgenössischer (Kunst-)Musik in etwa mit jenen der Ensembles korrelieren.

Die Ensemble-Stichproben wurden aufgrund der internationalen Bekanntheit und der für diese Ensembles charakteristischen demokratischen Binnen-Struktur mit fixen Mitgliedschaften bzw. stellenartigen Positionen für die Musikerinnen und Musiker ausgewählt. Sie treten auf einschlägigen Festivals auf, auch jenen, die im Rahmen des »Agorai«-Projekts untersucht wurden. Beispielsweise waren bei Aufführungen, zu denen die Publikumsbefragungen im Herbst 2014 durchgeführt wurden, folgende vier Ensembles auf den Podien: Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, Ensemble Musikfabrik und Orkiestra Muzyki Nowej. Die zeitliche Unterteilung dient dazu, die historisch-chronologische Dimension von Gender-Relationen einzubeziehen. Der gewählte Schnittpunkt 1995 resultiert aus Beobachtungen zu einer ersten Gründergeneration entsprechender Ensembles, insbesondere in den 1980er Jahren, und dem Einsetzen einer zweiten Gründungsphase mit deutlich jüngeren Mitgliedern ab ca. Mitte der 1990er Jahre, insbesondere ab den 2010er Jahren. Es wäre durch einen weiteren historischen Schnitt

89 Erfasst wurden die Daten für Darmstadt von Chris Swithinbank, einem Teilnehmer der Kurse, und stehen auf seiner Website zur Verfügung, <https://darmstadt-2016.netlify.com> (abgerufen am 30.4.2019).

ca. 2010 eine Aufteilung in drei ›Generationen‹ möglich. Diese erweist sich aber bezüglich der Gender-Relationen als nicht signifikant.

Tabelle 7: Übersicht einer Auswahl namhafter gemischter Spezial-Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik, gegründet vor 1995.

Ensembles für zeitgenössische (Kunst-)Musik, gegründet vor 1995	Gründungsjahr
Ensemble intercontemporain (Paris, Frankreich)	1976
Ensemble Modern (Frankfurt a.M., Deutschland)	1980
Ensemble Recherche (Freiburg, Deutschland)	1985
Klangforum (Wien, Österreich)	1985
Ensemble Aventure (Freiburg, Deutschland)	1986
Cikada (Oslo, Norwegen)	1989
Ensemble Musikfabrik (Köln, Deutschland)	1990

Tabelle 8: Übersicht einer Auswahl namhafter gemischter Spezial-Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik, gegründet nach 1995.

Ensembles für zeitgenössische (Kunst-)Musik, gegründet nach 1995	Gründungsjahr
Orkiestra Muzyki Nowej (Katowice, Polen)	1996
ensemble mosaik (Berlin, Deutschland)	1997
Wet Ink (New York, USA)	1998
Hand werk (Köln, Deutschland)	2011
Hotel Elefant (New York, USA)	2012
Schallfeld Ensemble (Graz, Österreich)	2013
NAMES Ensemble (Salzburg, Österreich)	2014

Da Informationen zur Gender-Zusammensetzung zum Zeitpunkt der Ensemble-Gründung Aufschlüsse zur gegenwärtigen Relation ermöglichen würden, wurden zum Stichtag am 21. Juni 2018 bei einigen Ensembles entsprechende Zahlen erfragt, jedoch leider kam nur von einem Ensemble eine Antwort. Diese Zahlen sind wohl in der Regel nicht vorhanden und müssten erst erforscht werden. Von zwei der angeschriebenen Ensembles erhielten wir den Hinweis, dass die Gender-Balance innerhalb des Ensembles bislang nicht das relevante Auswahlkriterium war, man aber inzwischen sensibilisiert dafür sei. Anders verhält es sich

bei dramaturgischen Entscheidungen hinsichtlich Musik von Komponistinnen, die seit einiger Zeit bewusst gefördert wird.

Da sich im gleichen Zeitraum im Bereich der historisierenden Aufführungspraxis insbesondere barocker Musik ebenfalls zahlreiche ähnlich wie die Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik strukturierte Spezial-Ensembles der sogenannten Alten Musik mit fixen Mitgliedern bzw. stellenartigen Positionen gründeten, wurden hier zum Vergleich ebenfalls Stichproben zur Gender-Relation genommen. Auch diese sind Teil der ›freien Szene‹ und erlebten in den 1980er Jahren einen Gründer-Boom. Elf international tätige selbstverwaltete Ensembles Alter Musik mit mindestens fünf fixen Mitgliedern, die auf Aufführungen mit historischem bzw. historisch nachgebautem Instrumentarium und entsprechend informierte interpretatorische Arbeit spezialisiert sind, wurden ausgewählt.

Die Ergebnisse der Erhebungen zur Gender-Relation der Ensemble-Mitglieder dieser drei Stichproben sind in Tabelle 10 und Tabelle 11 dargestellt. Die Zahlen der Mitglieder und ihr Geschlecht wurden im Juni 2018 den Webseiten der Ensembles entnommen. Die beiden Tabellen zeigen bei den Mitgliedern der sieben älteren Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik eine Gender-Relation von knapp 73 % Männern gegenüber gut 27 % Frauen. Bei den sieben jüngeren Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik inklusive Hotel Elefant liegt das Verhältnis bei ca. 58 % zu ca. 42 %, dargestellt in Tabelle 10. Allerdings wird diese deutlich bessere Gender-Balance der sieben jüngeren Ensembles durch das 2012 in New York gegründete Ensemble Hotel Elefant gewissermaßen geschönt, denn sie weisen mit 14 Frauen und sechs Männern eine umgekehrte Geschlechter-Relation auf und haben somit eine für ihre ›Szene‹ ungewöhnliche Zusammensetzung, die unter Umständen damit erklärbar ist, dass das Ensemble ein recht großes »Board« an nicht musikalisch Mitwirkenden hat, das weiblich dominiert ist. Es erscheint sinnvoll, die Werte dieses somit untypischen Ensembles herauszurechnen: Tabelle 11 zeigt diese angepasste Berechnung. Die Gender-Relation für die sechs verbleibenden jüngeren Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik liegt bei 65,3 % männlichen versus 34,7 %, weiblichen Mitgliedern, in etwa eine Proportion von 2/3 zu 1/3.

Bei jenen vor 1995 gegründeten Ensembles stehen mit 72,6 % versus 27,4 % rund 3/4 männliche in etwa 1/4 weiblichen Musikern gegenüber. Somit zeichnet sich gegenüber den vor 1995 gegründeten Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik eine leichte Tendenz zu einer ausgeglicheneren Gender-Balance ab, die sich zukünftig fortsetzen könnte. Bei den Ensembles Alter Musik hingegen ist die Verteilung der Geschlechter mit 53,4 % männlicher versus 46,6 % weiblicher Mitglieder nahezu paritätisch.

Tabelle 9: Übersicht einer Auswahl namhafter Ensembles Alter Musik.

Ensembles Alter Musik	Gründungsjahr
Concentus Musicus (Wien, Österreich)	1953
La Petite Bande (Ghent, Belgien)	1972
Tafelmusik Toronto (Kanada)	1972
Hesperion Hwift/XXI (Spanien)	1974
Les Arts Florissants (Paris, Frankreich)	1979
Musica Antiqua Köln (Deutschland)	1973
Akademie für Alte Musik (Berlin, DDR)	1982
Concerto Köln (Deutschland)	1985
Freiburger Barockorchester (Deutschland)	1985
Il Giardino Armonico (Mailand, Italien)	1985
Orchestra of the Age of Enlightenment (Amsterdam, Niederlande)	1986

Tabelle 10: Stichprobe zur Geschlechter-Zusammensetzung der Mitglieder von 14 Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik und elf Ensembles Alter Musik (Stichtag 21.6.2018).

Ensembles	Männliche Mitglieder		Weibliche Mitglieder		Gesamtzahl
	Anzahl	Prozent	Anzahl	Prozent	
Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik (gegründet vor 1995)	85	72,6 %	32	27,4 %	117
Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik (gegründet ab 1995)	53	57,6 %	39	42,4 %	92
GESAMT Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik	138	66 %	71	34 %	209
Alte Musik-Ensembles	78	53,4 %	68	46,6 %	146

Tabelle 11: Stichprobe zur Geschlechter-Zusammensetzung von 14 Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik und elf Ensembles Alter Musik ohne das Ausnahme-Ensemble Hotel Elefant (Stichtag 21.6.2018).

Ensembles	Männliche Mitglieder		Weibliche Mitglieder		Gesamtzahl
	Anzahl	Prozent	Anzahl	Prozent	
Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik, (gegründet vor 1995)	85	72,6 %	32	27,4 %	117
Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik, (gegründet nach 1995)	47	65,3 %	25	34,7 %	72
GESAMT Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik	132	69,8 %	57	30,2 %	189
Alte Musik-Ensembles	78	53,4 %	68	46,6 %	146

Die vergleichende Stichprobe zeigt somit klar, dass die Gender-Relation in Ensembles Alter Musik ausgeglichener ist. Die Frage nach Gründen für die durchweg zulasten der weiblichen Mitglieder ungleichen Gender-Relationen in Ensembles der zeitgenössischen (Kunst-)Musik ist schwer zu beantworten, insbesondere im Vergleich zu der in etwa ausgeglichenen Balance in Ensembles Alter Musik.

Es mangelt nicht an qualifizierten Musikerinnen,⁹⁰ doch es muss Gründe geben, warum sie nicht stärker in Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik vertreten sind, die vermutlich weniger inhaltlicher, sondern eher struktureller Natur sind. Folgende Punkte dürften für die Entwicklungen relevant sein:

1. **Fehlende Rollenmodelle, nicht nur für Komponistinnen, sondern auch für Musikerinnen**

Nicht nur für Komponistinnen, sondern auch für Musikerinnen fehlen Rollenmodelle in der Sphäre der zeitgenössischen (Kunst-)Musik, nicht zuletzt womöglich wegen der weiterhin wenig zahlreichen Komponistinnen und Dirigentinnen. Es sei auf die signifikante Korrespondenz dieser Beobachtung mit der

⁹⁰ Zu diesem Thema liegen einige Studien vor, die wohl derzeit aktuellste zur Situation in Deutschland, ist die bereits mehrfach genannte: G. Schulz/C. Ries/O. Zimmermann: Frauen in Kultur und Medien.

2014 von uns erhobenen, sehr geringen Präsenz von Komponistinnen im Publikum und auf dem Podium verwiesen. Im Gegensatz dazu ist zwar die Zahl der professionellen Musikerinnen im Publikum in etwa gleichauf mit derjenigen der männlichen Kollegen, auf dem Podium und generell in den auftretenden Ensembles der zeitgenössischen (Kunst-)Musik sind die Frauen jedoch immer noch klar in der Minderheit.

2. (Zu) wenig Aufmerksamkeit und Bewusstsein für die mangelnde Gender-Balance

Es gibt wenig, um nicht zu sagen zu wenig Aufmerksamkeit und Bewusstsein für die quantitativ zwischen weiblichen und männlichen Mitgliedern ausgeglichene Verteilung von Positionen im Ensemble. Dazu sind folgende Erklärungsansätze denkbar:

- a. Verwischung der Gender-Grenzen (»Degendering«), Dominanz anderer kulturpraktischer, z.B. ästhetischer Probleme
Einige der eingangs dargestellten kultursoziologisch beschreibbaren gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, wie das Degendering und das damit verbundene Phänomen des »blurred« Gender, die verschwimmenden kulturellen Praktiken der Hyperkultur, aber auch die enormen Wirkungen des Kreativitäts-Dispositivs und des Regimes des Neuen sorgen für die Verwischung der Grenzen zwischen weiblichen und männlichen Determinanten und für sozialen und ästhetischen Abgrenzungsbedarf in andere Richtungen. Dies könnte eine nachrangige Thematisierung der Gender-Balance zeitigen.
- b. »Künstlerische Qualität« als einziges Kriterium für die Mitgliedschaft
Es heißt, dass ausschließlich künstlerische Qualität bei der Auswahl von Ensemble-Mitgliedern zählt; das bedeutet, dass es in Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik wenig Interesse an quantitativen Kriterien etwa der Gender-Balance oder der Diversität gibt.⁹¹ Es darf darüber hinaus bezweifelt werden, dass menschliche Qualitäten bei der Auswahl von Ensemble-Mitgliedern nicht relevant sein sollen.
- c. Emanzipation von Gender-Fragen
Gender-Fragen werden ausgegrenzt, denn man versteht sich ohnehin als emanzipiert und somit als jemand, der/die hinsichtlich der Gefahren einer Ghettoisierung und Vorverurteilung vorsorgt.
- d. Männliche Netzwerke
Dieser Punkt dürfte hinsichtlich seiner Relevanz für die Gender-Balance

91 Das wurde Simone Heilgendorff bei verschiedenen Gesprächen und in E-Mails im Kontext ihrer Nachfragen zu weiblichen und männlichen Ensemble-Mitgliedern durchgehend mitgeteilt.

tendenziell unterschätzt sein. In der 2016 von der deutschen Bundesbeauftragten für Kultur und Medien publizierten Studie *Frauen in Kultur und Medien* spielen die männlichen Netzwerke bei den weiblichen Führungskräften in allen Kultursparten eine bedeutende Rolle. Im Rahmen dieser Studie wurden 2015 Frauen in Führungspositionen dazu befragt und es bestand unter ihnen fast Konsens darüber, dass Männer a) besser sind im Netzwerken und b) ihre Netzwerke geschlossen funktionieren und es somit für Frauen schwer ist, dort Zugang zu finden.⁹²

- e. Unbewusst voreingenommenes/befangenes Verhalten (»unconscious bias«⁹³)

Unbewusst voreingenommenes bzw. zwiespältiges Verhalten männlicher Musiker und Manager der zeitgenössischen (Kunst-)Musik gegenüber Kolleginnen ist ein häufiges Phänomen. Die Musikmanagerin und Kuratorin Susanna Eastburn engagiert sich für Gleichstellung und konstatierte 2017: »But unconscious bias is real and we are all dealing with it, all the time.«⁹⁴

3. Männlich dominierte Selbstbehauptungs-Strategien in der Szene zeitgenössischer (Kunst-)Musik

Es gibt auch in der »freien Szene« machtvoll Selbstbehauptungsstrategien, die vermutlich männlich dominiert werden und für Frauen nachteilig sind. Dieser Bereich könnte, um mit Reckwitz zu sprechen, mit den gesellschaftlichen Veränderungen in Richtung der oben bereits genannten Gesellschaft der Singularitäten und ihrem Aufmerksamkeits-Management verbunden sein. Reckwitz konstatiert, dass beispielsweise aggressives und raumgreifendes Verhalten Einzelner, das zuvor gesellschaftliche Ablehnung zeitigte, nicht zuletzt durch die machtvollen Möglichkeiten digitaler Mediatisierung weiterreichende Aufmerksamkeit erzeugt und somit für öffentliche Anerkennung sorgen kann, bis hin zu medialen Beifallsbekundungen bei extremen kriminellen Handlungen wie einem Massaker.⁹⁵

92 Vgl. G. Schulz/C. Ries/O. Zimmermann, *Frauen in Kultur und Medien*, S. 472ff.

93 Eastburn, Susanna: »We need more women composers – and it's not about tokenism, it's about talent«, in: *The Guardian* vom 6. März 2017, <https://www.theguardian.com/music/2017/mar/06/sound-and-music-susanna-eastburn-we-need-more-women-composers-talent-not-tokenism> (abgerufen am 24.5.2019). Eastburn ist derzeit »Chief executive« von Sound and Music. The National UK Charity for New Music.

94 Ebd.

95 A. Reckwitz, *Gesellschaft der Singularitäten*, S. 426.

4. **Der hohe kammermusikalisch-solistische Anspruch an jedes einzelne Mitglied eines Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik (im Unterschied zu Alte Musik-Ensembles)**

Bremst der solistisch-kammermusikalische Anspruch der Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik die Beteiligung von Frauen aus? Ist die Arbeit in Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik aufgrund des Repertoires künstlerisch-musikalisch besonders fordernd, gerade im Vergleich zu Ensembles Alter Musik? Immerhin sind eigentlich alle Mitglieder der Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik mindestens kammermusikalisch, wenn nicht sogar solistisch tätig. Oftmals ist die Musik hochvirtuos oder spieltechnisch fordernd. Das ist in einem größeren gemischten Ensemble Alter Musik nicht bei allen Mitgliedern der Fall, da auf vielen Positionen auch Tuttisten gebraucht werden (man müsste also bei den Ensembles Alter Musik einmal gezielt die Führungspositionen auf die Gender-Balance hin untersuchen). Könnte dies für Musikerinnen abschreckend sein? An der Qualität und Leistungsfähigkeit der Hochschulabsolventinnen dürfte es nicht liegen. Eher kommt hier die Frage nach der Vereinbarkeit einer Tätigkeit in einem Ensemble zeitgenössischer (Kunst-)Musik mit Familienplanung und Privatleben ins Spiel, die weiterhin häufig zulasten der Mütter gestaltet ist.

Problemfelder, Lösungsmöglichkeiten und Ausblick

Wie könnten Ansätze und Lösungsvorschläge zum Thema der Gender-Balance in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik aussehen?

Im Folgenden sollen dazu einige Lösungsansätze benannt werden. Vielleicht ließen sich, um mit Bourdieu zu sprechen, alle der Frage nach dem musikalischen »Kapital« in diesem »Feld« der zeitgenössischen (Kunst-)Musik zuordnen. Das heißt, Frauen bieten zwar hohe musikalische Qualität, können sie aber wegen weiterer, im vorhergehenden Absatz gelisteter gesellschaftlich verankerter Komponenten nicht in vollem Umfang als musikalisches Kapital in das Feld der zeitgenössischen (Kunst-)Musik einbringen.

1. **Frauen gezielt in Planungen mit einbeziehen**

Bei Planungen von Ereignissen in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik sollten Frauen gezielt einbezogen werden. Das bedeutet, gezielt nach ihnen zu suchen; das betrifft sowohl Musikerinnen als auch Komponistinnen. Dazu gehört auch, jüngere und somit meist noch unbekannte Musikerinnen sowie Komponistinnen in Programme aufzunehmen. Hier ist die Gender-Frage direkt verknüpft mit der Frage nach mehr Diversität, die bereits bei der Nachwuchsförderung beginnt.

2. Quoten

Die Maßgabe einer balancierten Quote sollte mit Augenmaß angewendet werden, da Qualität vor Quantität geht. Quotenregelungen führen derzeit häufig dazu, dass Frauen in etlichen Gremien mitwirken müssen und dadurch unter dem Druck sehr hoher Arbeitsbelastung leiden. Wiewohl die Qualifizierung der Frauen in der Regel jeweils gegeben ist, wäre die infolge von Quotenregelungen eintretende Überlastung nicht produktiv und sollte daher nach Möglichkeit durch andere Maßnahmen ersetzt werden. In einigen staatlichen Einrichtungen und Regierungen wurden bereits entsprechende Quoten eingeführt, beispielsweise in Berlin.⁹⁶ Sabine Reiter, die Leiterin des MICA (Musikinformati-onszentrums Österreich) schlug 2016 eine grundsätzliche Lösung vor:

»Was ganz sicher hilft: **Sichtbar machen**. Ich werde vorschlagen, dass die **Aufgliederung der Geschlechterverhältnisse** in Zahlen und Prozent – im Wesentlichen so wie ich sie abgefragt habe – **im jährlichen Kulturbericht aufgenommen wird**. Der regelmäßige Blick auf die in Zahlen gegossene Ungleich-verhältnisse, könnte beitragen, das Un-Bewusstsein zu ändern, aber jedenfalls positive Unruhe zu schaffen.«⁹⁷

3. Revisionen bei den Studiengängen Komposition und Dirigieren

In diesen Fächern sollten gezielt Interessentinnen angeworben werden, um die in diesem Bereich besonders tiefsitzenden, traditionell männlich-weißen Rollenmodelle zu überwinden. Der afro-amerikanische Musikforscher, Komponist und Posaunist George Lewis wurde von Georgina Born in die Folge-Aktivitäten zum Gender-Thema in Darmstadt 2016 einbezogen, um auch andere Ungleichgewichte wie etwa die ethnische in die Diskussion zu integrieren. Nach Beobachtungen von George Lewis, der als Professor an der Columbia University (New York City, USA) täglich damit befasst ist, sollten auch die Qualitätsmaßstäbe hinsichtlich der Gleichbehandlung von Frauen und Minderheiten bei den Eignungstests zur Studienzulassung kritisch revidiert werden.⁹⁸

96 Interessanterweise stellte dann nach Einführung der Quoten 2017 eine Berliner Organisation der freien Szene, die Initiative Neue Musik Berlin e. V., fest, dass bislang sowohl in den Vorstand wie in die Jury viel zu wenig weibliche Mitglieder gewählt wurden. Die entsprechende Sitzung dauerte ungewöhnlich lang u.a. weil die entsprechenden Kandidatinnen noch gefunden und gewonnen werden mussten.

97 S. Reiter: »Wie ist es um den Frauenanteil im Musikbereich bestellt und welche Erkenntnisse sind daraus zu gewinnen?«, S. 4f. Markierung durch halbfette Type von Sabine Reiter.

98 Nach Born, Georgina: »Gender and Social Relations in New Music: Tackling the Octopus. Juliana Hodkinson Interviews Anthropologist/Cultural Theorist Georgina Born on Gender and Other Social Relations in Contemporary Music«, Seismograf, 27. September 2017, <http://www.seismograf.at/2017/09/27/gender-and-social-relations-in-new-music-tackling-the-octopus/>

4. **Aufmerksamkeit des Publikums versus künstlerische Autonomie. Anmerkungen zur Programm-Politik**

Es sollte umsichtig und kritisch mit Vermarktungsaspekten hinsichtlich des Publikums umgegangen werden. Hier geht es mit Reckwitz insbesondere um die Aufmerksamkeit des Publikums als Indikator. Die Frage, wie und warum diese Aufmerksamkeit anzusprechen und zu gewinnen sei, ist extrem leicht instrumentalisierbar, monetarisierbar und damit missbrauchbar. Sie korreliert nämlich sehr gut mit den zu Beginn bereits genannten, problematischen Aspekten des gegenwärtigen Regimes des Neuen und des Kreativitäts-Dispositivs, insbesondere in der bildungs- und kulturorientierten neuen Mittelklasse. Dies führte bereits verschiedentlich dazu, dass einzelnen Beratern des damit verknüpften Konzepts der »kreativen Stadt« vorgeworfen wurde, unlautere wirtschaftliche Interessen zu verfolgen, statt kulturelle Belange zu stärken.

Georgina Born hält genau diesem Umstand im Frühjahr 2017 in einem Interview für die dänische Kulturzeitschrift *Seismograf* ein einfaches Verfahren entgegen, nämlich konsequent von den künstlerischen Impulsen und Arbeiten auszugehen und nicht umgekehrt vom potentiellen Publikum, sich also von der immer dominanter werdenden Aufmerksamkeit ein Stück weit unabhängig zu machen. Diese Haltung ist nicht marketinggerecht, aber essentiell für einen professionellen Widerstand gegenüber Mainstream-Tendenzen auch in der Szene der zeitgenössischen (Kunst-)Musik: »That argument is very simple (and I've made it many times in my work): it is that, contrary to the neoliberal metaphysics of infallible audiences, production and the imaginative interventions and commitments of artists, musicians, producers come before audiences.«⁹⁹

Mit einer solchen konsequenten programmpolitischen Haltung kann zum einen die Gender-Balance und zum anderen die Förderung weniger bekannter und/oder jüngerer Musikerinnen und Musiker sowie Komponistinnen und Komponisten verfolgt werden.

5. **Das Publikum zeitgenössischer Musik im gesellschaftlichen Kontext**

Das Publikum zeitgenössischer (Kunst-)Musik kann mit Reckwitz als Teilbereich des gesamtgesellschaftlichen Publikums verstanden werden, da das heutige gesellschaftliche Leben in unseren Breiten stark von Aufmerksamkeitsprozessen geprägt ist; Mitglieder dieser Gesellschaft agieren als Publikum.

[s://seismograf.org/en/artikel/gender-and-social-relations-new-music-tackling-octopus](https://seismograf.org/en/artikel/gender-and-social-relations-new-music-tackling-octopus) (abgerufen am 17.3.2020).

Das Publikum der zeitgenössischen (Kunst-)Musik ist hinsichtlich der Balance zwischen Frauen und Männern bereits egalitär, doch es verweist in seiner Zusammensetzung auf die bereits benannten Defizite hinsichtlich Musikmanagerinnen und Musikwissenschaftlerinnen im Allgemeinen sowie Journalistinnen, Komponistinnen und teilweise Musikerinnen der zeitgenössischen (Kunst-)Musik im Besonderen, aber auch hinsichtlich anderer vom kulturellen Kapital ausgeschlossenen Minderheiten, etwa bildungsferner Schichten und anderer Ethnien. Dies konnten wir mit der Publikumsstudie von 2014 belegen und hoffen, dass neuere Studien hier weitere Erkenntnisse bringen werden.¹⁰⁰

6. **Achtsame Erweiterung des Wirkungsradius von Veranstaltungen mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik, Gefahren der Pluralisierung**

Erweiterungen von Wirkungsradien finden bereits seit etwa der Jahrtausendwende statt und korrelieren mit der Wiederaufnahme und Erweiterung der Gender-Thematik. Tendenzen zur Pluralisierung¹⁰¹ der Ästhetiken und Genres in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik haben auch Radius-erweiternde Wirkung, was grundsätzlich höchst erfreulich ist. Als eine Schattenseite erweist sich aber, dass im Genre komponierter Konzert-Musik aktive Künstlerinnen und Künstler ihrerseits zusehends einer neuen Art der Kolonialisierung ausgesetzt werden, indem dieses wesentliche Genre im Zuge der aktuellen Erweiterungsprozesse zugunsten einer vermeintlich gerechteren Diversität verdrängt wird – und das vielfach, ohne dass die Verdränger es bemerkten oder beabsichtigten. Eine zweite Schattenseite ist, dass diese Öffnungs-Tendenzen, da sie Publikum gewinnen, Gefahr laufen, als ›Steigbügelhalter‹ für ein profit-orientiertes Kultur-Marketing missbraucht zu werden. Weibliche Mitwirkende werden hier oftmals nur vordergründig gefördert.

7. **Zukünftige Forschung**

Zukünftige Forschung zur zeitgenössischen (Kunst-)Musik sollte die Gender-Frage grundsätzlich immer einbeziehen und dies zur Selbstverständlichkeit werden lassen. Dies schützt davor, einer missverständlichen Neutralität zum Opfer zu fallen, die sich vielfach hinter der Maßgabe der ›Qualität‹ statt ›Gleichbehandlung‹ verbirgt. Die Beobachtung von Degendering-Prozessen in den letzten Jahrzehnten, wie sie Reckwitz darlegte, könnte hierzu einen substantiellen Ansatz bereitstellen.

100 Vgl. beispielsweise das Ulysses-Network, <http://project.ulysses-network.eu/event/ulysses-net-work-audience-research-2018/> (abgerufen am 29.4.2019).

101 Vgl. G. Born: »Gender and Social Relations in New Music«.

8. Initiativen

Netzwerke bilden: Frauen sollten selbstbewusst eigene Netzwerke bilden und sich in bestehende, männlich dominierte Netzwerke selbstbewusst und selbstsicher einbringen.

Bestehende Initiativen zur Verbesserung der Gender-Balance in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik sind:

- a. »Gender Relations in New Music: Intersectional Gender and Diversity Activist Group for the New Music Scene« (GRiNM)

Als Konsequenz der 2016 in Darmstadt angestoßenen Diskussionen wurde die Plattform GRiNM gegründet. Sie setzt sich von institutionellen Strukturen ab, ist bei den Darmstädter Ferienkursen dennoch Teil des Veranstaltungs-Angebots. GRiNM ist sehr breit aufgestellt, gibt zahlreichen Initiativen zum Thema Raum und Sichtbarkeit und befasst sich erklärtermaßen mit dem Topos der Differenz (»Dealing with and permitting difference«)¹⁰²

- b. »Defragmentation – Curating Contemporary Music«

Eine weitere Initiative wurde durch die Aktivitäten in Darmstadt 2016 angestoßen: die Initiative »Defragmentation – Curating Contemporary Music« (im Folgenden »Defragmentation«).¹⁰³ Sie wurde von vier Männern lanciert, alle Leiter jeweils eines großen Festivals. Das erscheint schwierig, denn sie sind Teil des Gesamtsystems der Szene der zeitgenössischen (Kunst-)Musik und sie sind auch gut miteinander bekannt, wenn nicht sogar befreundet. Sie bilden zudem selbst ein männliches Netzwerk, daher ist diese Zusammensetzung ein Stück weit willkürlich. Dies steht auch angesichts erster Erfolge im Raum, wenn sie durch ihr informelles Vorgehen und Ausnutzung persönlicher Kontakte in die Kulturstiftung des Bundes und des Goethe-Instituts diese Initiative und passende Finanzierungen ermöglicht haben. »Defragmentation« bietet wiederum ein offenes Programm an, beispielsweise bei den Darmstädter Ferienkursen 2018. Doch auch dort schwingt bei der Auswahl der Vortragenden und Lehrenden selbstverständlich mit, dass sie zu einem »Netzwerk« gehören, nicht in offenen Verfahren ausgewählt wurden und damit andere ausschließen.

Im Rahmen der MaerzMusik 2017 fanden im Rahmen von »Defragmentation« eine Podiums-Veranstaltung und mehrere Diskussions-Workshops statt. Georgina Born, die seit dem Sommer 2016 Teil der Initiative ist, achtet auf eine möglichst offene, freundliche und demokratische Ausrichtung und nannte bei der Podiumsdiskussion drei zentrale Fragen:

1. Ziele: Was möchte eine Bewegung wie diese erreichen?

102 <https://www.grinm.org> (abgerufen am 30.4.2019).

103 Die Initiative hat keine eigene Website, doch lancierte Veranstaltungen werden dokumentiert, beispielsweise auf der YouTube-Plattform der Neuen Musikzeitung (nmz), <https://www.youtube.com/watch?v=J8CCSfD-JI> (abgerufen am 30.4.2019).

2. Wie kann sie das erreichen? Wir brauchen Koordinatoren, eine Web-Umgebung, Finanzierung und einiges mehr.
3. Wie organisieren und unterstützen wir uns gegenseitig?¹⁰⁴

Seit März 2019 sind online (Stand 18. März 2020) keine neuen Aktivitäten der Initiative »Defragmentation« auffindbar. Im Herbst 2019 erschien in der Reihe der »Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik« ein von Michael Rebhahn und Sylvia Freydank herausgegebener Band, in dem Vorträge, Diskussionen und andere Aktivitäten zum Thema »Defragmentation« im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik im Sommer 2018 dokumentiert sind.¹⁰⁵

9. Sensoren für »unbewusste Voreingenommenheit«

Abschließend sei nochmals auf die Beobachtung von Susanna Eastburn verwiesen, dass eine unterschwellige oder auch unbewusste Voreingenommenheit gegenüber Frauen, eine »unconscious bias« das Feld der Geschlechtergerechtigkeit auch in der Szene der zeitgenössischen (Kunst-)Musik mitbestimmt. Es ist somit ratsam, auf diese »Bias« zu achten und bei Bedarf gezielt dagegen vorzugehen.

Die Beobachtungen zu den statistischen Ergebnissen bezüglich der Gender-Balance der Publikumsstudie des Agorai-Projekts und der Stichproben bezüglich der Zusammensetzung von Ensembles zeitgenössischer (Kunst-)Musik wie der Alten Musik legen einige Aktivitäten nahe, um dem Gender-Ungleichgewicht und damit oftmals verbundener geringer Diversität entgegenzuwirken. Dies gilt sowohl in der Musik-Szene selbst als auch hinsichtlich der Forschung. Manches lässt sich durch Sofortmaßnahmen wie Quotenregelungen umsetzen, anderes braucht Zeit. Einige Themen erscheinen dringlicher als andere. Das Thema der Gender-Balance in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik hat weiterhin hohe Relevanz und sollte weiterverfolgt werden. Die Menschen auf den Podien und im Publikum mit damit einhergehenden ästhetischen, kulturpraktischen, kulturhistorischen und gesellschaftlichen Konnotationen bilden dabei einen zentralen Dreh- und Angelpunkt.

104 Vgl. MAERZMUSIK 2017, Dokumentation der Podiums-Diskussion, <https://voicerepublic.com/talks/gender-relations-in-new-music-workshop-presentation> (abgerufen am 1.7.2018).

105 Freydank, Sylvia/Rebhahn, Michael (Hg.), Defragmentation. Curating Contemporary Music (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Sonderband), Mainz: Schott 2019.

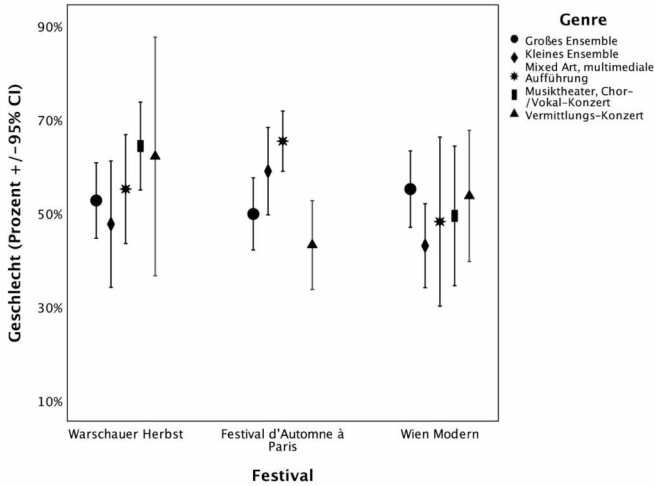
Anhang 1: Publikum und Ereignisse aus der Befragung der »Agora!«-Studie von 2014.

Festival/Event	Gesamtzahl der Besucher und Besucherinnen	Anzahl der Befragten Besucher und Besucherinnen	Rücklauf quote (in %)	Aufführende Künstler und Künstlerinnen	Events	Veranstaltungsort
Festival d'Automne à Paris	2480	644	26,0	–	Musik	–
Musiktheater, Chor-/Vokal-Konzert	–	–	–	Ensemble L'Instant Donné, Chœur d'enfants Jean-Philippe Rameau de Versailles, Christophe Junivart (Dir.), MOTUS, Vincent Laubeuf (Klangregie), Olivier Lamarche (Sonorisierung)	–	–
Vermittlungs-Konzert	450	103	22,9	Ensemble intercontemporain, Lucile Richardot (Kontraalt), Matthias Pintscher (Dir.), André Richard (Klangregie), SWR Experimentalstudio Freiburg (Elektronik)	Luciano Berio, Pierre-Yves Macé, Karlheinz Stockhausen	Amphithéâtre Bastille
Großes Ensemble	680	239	35,2	–	Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Clara Iannotta	Cité de la Musique – Philharmonie de Paris
Kleines Ensemble	450	137	30,4	Antoine Tamestit und Garth Knox (Vla.), Carolin Widmann (Vi.), Motus/Vincent Laubeuf (Toningenieur)	Luigi Nono, Olga Neuwirth, Bruno Maderna, Gérard Pesson, György Kurtág, Garth Knox, Gérard Tamestit, Heinz Holliger	Amphithéâtre Bastille
Mixed Art, multimediale Aufführung	900	165	18,3	Lucinda Childs Dance Company: Ty Boomershire, Katie Dorn, Kate Fisher, Anne Lewis, Sharon Milanese, Matt Pardo, Patrick John O' Neill, Lonnie Poupard Jr., Stuart Singer, Catlin Scantion, Shakirah Stewart und entweder Sarah Hillmon oder John Sorensen-Jolink	Lucinda Childs (Choreographie, Tanz), Philip Glass (Musik), Sol Lewitt (Film), Beverly Emmons (Licht), A. Christina Giannini (Kostüme); Dance	Théâtre de la Ville

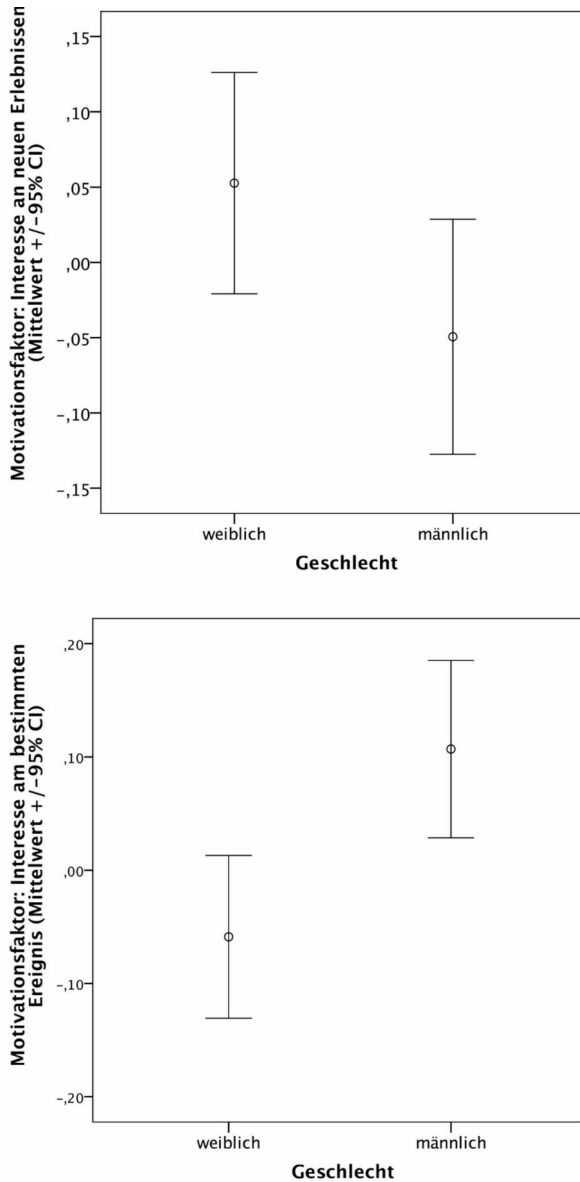
Warszawska Jesień	1683	393	23,3	Aufführende Künstler und Künstlerinnen	Musik	Veranstaltungsort
Musiktheater, Chor-/Vokal-Konzert	441	62	14,1	Omar Bandinu (Tenor), Enkhjargal Dandavaanchig (Mongolische Fiedel), Sofia Kaikov (Rahmentrommel und Teller (Geschirr)), Yusuf Joe Legwabe (Zulu-Stimme mit Djembe), Sainkho Namtchylak (schamanischer und gutturaler Gesang von Tuva), Lama Samten Yeshe Rinpoché (rituelle Instrumente: Nga Trommel, Rolmo Becken, Tensha Becken, Damaru Trommel, Silnye Glocke, Dungkhar Trommel, Koyo Trompete), Simone Beneventi (Perc.), Lorenzo Colombo (Schlagz.), Yuval Avital (Dir. der Solisten), Dario Garegnani (Dir.), Antoni Beksiak (Chordirektor)	Yuval Avital: REKA	Koneser Cultural Centre
Vermittlungs-Konzert	71	31	43,6	Studierende der Kompositionsklasse der Musik-Akademie Krakau, M. Koczur (Dir.), Kinder (Boomwhacker)	Natalia Wojnakowska, Szymon Stanisław Strzelec, Renáta Stivrina, Błażej Wincenty Kozłowski, Nadim Husni, Piotr Peszat, Piotr Roemer, Monika Szpyrka, Franciszek Araszkiewicz, Paulina Łuciuk, Martyna Kosecka, Kamil Kruk	Fabryka Trzcinny Arts Centre
Großes Ensemble	608	197	32,4	Ensemble Musikfabrik, Barockorchester Arte dei Suonatori, Christine Chapman (Hn.), Dominik Polorński (Vc.), Stefan Asbury (Dir.)	Aureliano Cattaneo, Artur Zagajewski, György Ligeti, Martin Smolka	Nationalphilharmonie Warschau, Großer Saal
Kleines Ensemble	246	48	19,5	DISSC Orchestra (Elektr. Orgel/Synthesizer)	Martynas Bialobžeskis, Antanas Jasenka, Vytautas V. Jurgutis, Jonas Jurkūnas	Fabryka Trzcinny Arts Centre
Mixed Art, multimediale Aufführung	317	55	17,3	Orkiestra Muzyki Nowej, Monika Madejska (Sop.), Agata Zubeł (Sop.), Marcin Bania (Video), Szymon Bywałec (Dir.)	Agata Zubeł, Jakub Sarwas, Marcin Stańczyk, Djuro Živković	Koneser Cultural Centre

Wien Modern	1601	465	28,9	Aufführende Künstler und Künstlerinnen	Musik	Veranstaltungsort
Musiktheater, Chor-/Vokal-Konzert	179	81	45,2	Ensemble PHACE, Simeon Pironkoff (Dir.), Benjamin Appl (Bariton), Nicholas Isherwood (Bass), Theresa Dlouhy (Sopran), Anna Clare Hauf (Mezzo), Bernhard Landauer (Counter Tenor), Bibiana Nwobilo (Sopran)	Bernhard Gander (Komp.), Johannes Heide and Christa Salcher (Libretto), Nicola Raab (Regie): <i>Das Leben am Rande der Milchstrasse</i> , Sitcom-Oper Episode 1–3	Wiener Konzerthaus, Berio-Saal
Vermittlungs-Konzert	220	76	34,6	Serie Junge Musik: 64 Kinder und Jugendliche, Andreas Lindenbaum (Einstudler. U. Dir.), Cordula Böse (Dramaturgie), Ursula Strubinsky (Moderation), Michael Weber (Dramaturgie, Organisation); Eine Kooperation mit der Johann Sebastian Bach Musikschule, dem Klangforum Wien und Wien Modern.	Antanas Baltuska, Christian Diendorfer, Johann G. Kitzbichler, Linus Köhring, Andreas Lindenbaum, Christian Minkowitsch, Wil Offermans, Arvo Pärt, Ulf-Diether Soyka, Kiron A. Tellian, Robert Wildling	RadioKulturhaus, Großer Saal
Großes Ensemble	572	172	29,7	Erste Bank Kompositionspreis: Klangforum Wien, Sylvain Cambreling (Dir.)	Wolfgang Rihm, Morton Feldman, Reinhard Fuchs, Arnold Schönberg, Olga Neuwirth, Giacinto Scelsi	Wiener Konzerthaus, Mozart-Saal
Kleines Ensemble	490	106	21,6	Arditti Quartet, SWR Experimentalstudio Freiburg	Georg F. Haas	Wiener Konzerthaus, Mozart-Saal
Mixed Art, multimediale Aufführung	140	30	21,4	Wien Modern KlubNACHT: Klangforum Wien, Zirkus Maximus (DJ Duo)	Jukka Tiensuu, Jorge Sánchez-Chiong, Timothy McCormack, Björn Wilker, Eva Reiter	Fluc (Club in Wien)
GESAMT	5764	1502	26,0			

Grafik 1: Geschätzte Prozentanteil der Besucherinnen und 95%-Konfidenzintervalle der 14 Veranstaltungen bei den drei befragten Festivals.

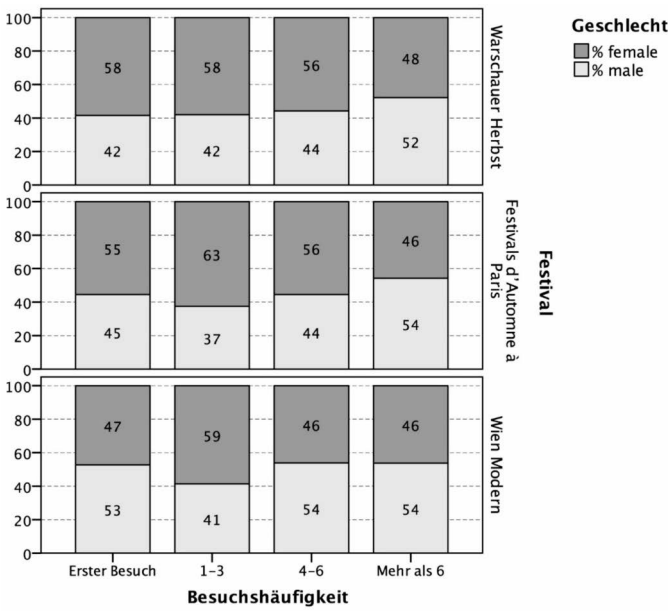


Grafik 2a und 2b: Motivationsfaktoren »Interesse an neuen Erlebnissen« sowie »Interesse am bestimmten Ereignis« und 95 %-Konfidenzintervalle für die Geschlechter der befragten Festivals.

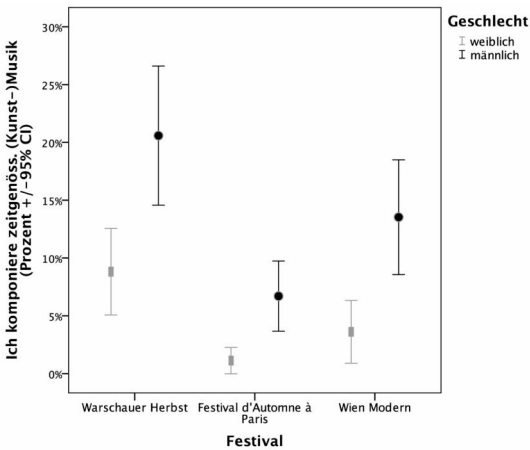


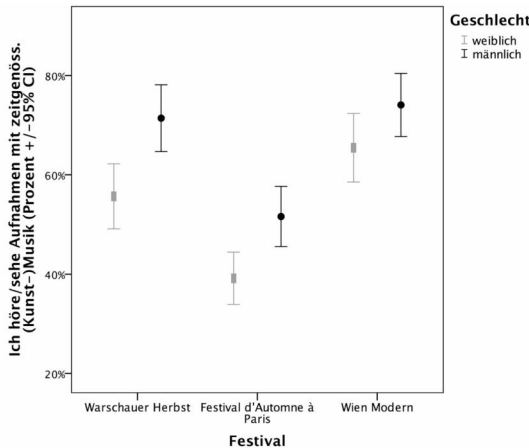
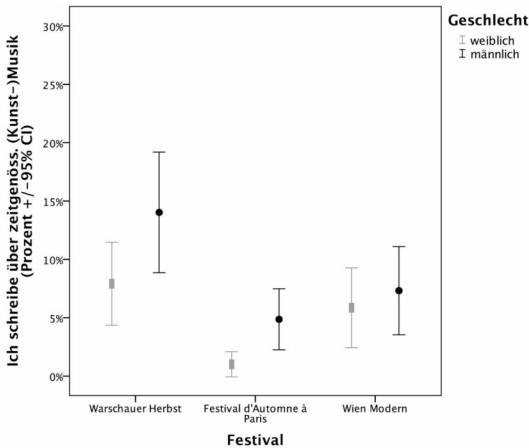
o = Neutral; Positive Werte bedeuten höhere Bedeutung der Motive; Negative Werte bedeuten niedrigere Bedeutung der Motive.

Grafik 3: Geschlechterverteilungen nach Besuchshäufigkeit und Festival (in Prozent).

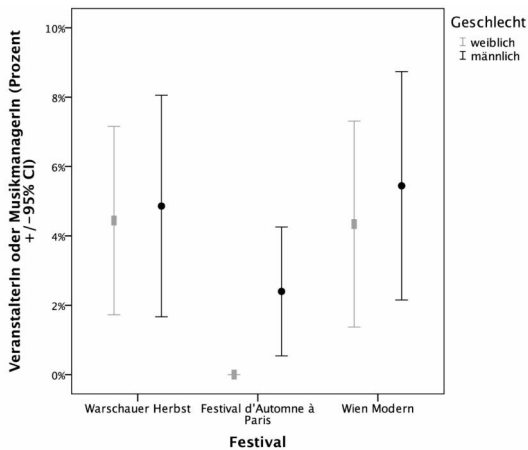
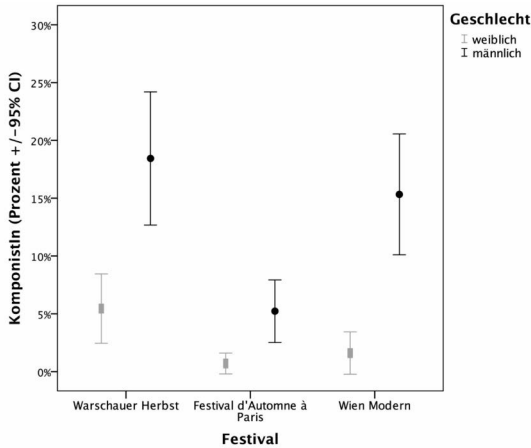


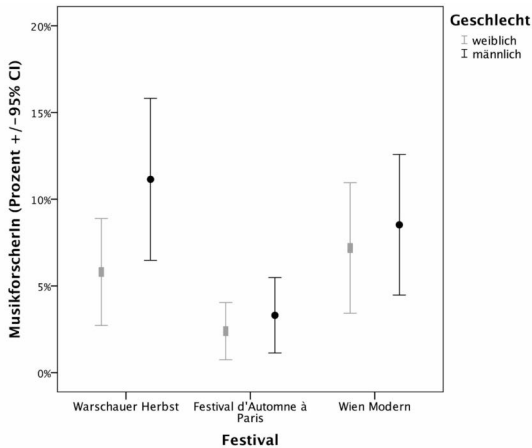
Grafik 4a, 4b und 4c: Aktive (Komponieren und Schreiben) und rezeptive (Hören bzw. Sehen) Beschäftigung mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik in Prozent bei 95 %-Konfidenzintervallen für die Geschlechter der befragten Festivals.





Grafik 5a, 5b und 5c: Darstellung der Verteilung in Prozent der Besucherinnen und Besucher im Feld der musikalischen Berufe (Komponisten und Komponistinnen, Veranstalter und Veranstalterinnen oder Musikmanager bzw. Musikmanagerinnen, Musikforscher und Musikforscherinnen) und die 95 %-Konfidenzintervalle der befragten Festivals.





Literatur

- Bachleitner, Reinhard/Schreuer, Mynda: »Kunstkonsum und Kunstsozialisation. Zur Frage von sozialer Ungleichheit und Besucherstrukturen im Kunstbereich«, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 33 (2008), Heft 3, S. 65–80.
- Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1986.
- Becker, Howard S.: Art Worlds, Berkeley u.a.: University of California Press 1982.
- Bourdieu, Pierre/Johnson, Randal (Hg.): The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature, New York: Columbia University Press 1993.
- Born, Georgina: Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde, Berkeley u.a.: University of California Press 1995.
- Dies.: »Music and the Materialization of Identities«, in: Journal of Material Culture 16 (2011), Heft 4, S. 376–388.
- Dies.: »The De-Autonomisation of European New Music Festivals«, unveröffentlichter Vortrag bei der internationalen und interdisziplinären Konferenz »European New Music Festivals as Agorai: Music, Creativity, Politics and History«, Salzburg, 11./12. März 2016.
- Dies.: »After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social, and (Re)Theorizing the Aesthetic«, in: Georgina Born/Eric Levis/Will Straw (Hg.), Improvisation and Social Aesthetics (= Improvisation, Community, and Social Practice), Durham u.a.: Duke University Press 2017, S. 33–58.
- Dies.: »Gender and Social Relations in New Music: Tackling the Octopus. Juliana Hodkinson Interviews Anthropologist/Cultural Theorist Georgina Born on Gender and Other Social Relations in Contemporary Music«, in: Seismograf, 27. September 2017, <https://seismograf.org/en/artikel/gender-and-social-relations-new-music-tackling-octopus> (abgerufen am 17.3.2020).
- Dies./Devine, Kyle: »Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain«, in: Twentieth-Century Music 12 (2015), Heft 2, S. 135–172.
- Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics, Paris: Presses du réel 2002.
- Ciciliani, Marko: Music in the Expanded Field (Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 2016), <https://voicerepublic.com/talks/wide-is-the-new-deep> (abgerufen am 30.4.2019).
- Coulangeon, Philippe/Ravet, Hyacinthe/Roharik, Ionela: »Gender Differentiated Effect of Time in Performing Arts Professions: Musicians, Actors and Dancers in Contemporary France«, in: Poetics 33 (2005), Heft 5–6, S. 369–387.
- Defragmentation – Curating Contemporary Music: Dokumentation und Gespräche der »Neue Musikzeitung« (nmz), publiziert am 5. Januar 2019 auf YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=J8CCSIfD-JI> (abgerufen am 30.4.2019).

- Dollase, Rainer/Rüsenberg, Michael/Stollenwerk, Hans J.: *Demoskopie im Konzertsaal*, Mainz: Schott 1986.
- Dorin, Stéphane: »Le Gout pour la musique contemporaine. Entre capital musical et experience du concert«, in: ders. (Hg.), *Déchiffrer les publics de la musique classique: Perspectives comparatives, historiques et sociologiques*, Paris: éditions des archives contemporaines 2018, S. 13-28.
- Eastburn, Susanna: »We need more women composers – and it's not about tokenism, it's about talent«, in: *The Guardian* vom 6. März 2017, <https://www.theguardian.com/music/2017/mar/06/sound-and-music-susanna-eastburn-we-need-more-women-composers-talent-not-tokenism> (abgerufen am 27.4.2019).
- Emerson, Gina: *Publikumsstudie des Ulysses-Netzwerks (Publikumsbefragungen an 13 Orten mit Festivals zeitgenössischer (Kunst-)Musik in Europa, von Italien über Österreich, Estland, Großbritannien, Holland bis Frankreich)*, <http://project.ulysses-network.eu/audience-research/> (abgerufen am 29.4.2019).
- Featherstone, Mike: *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage Publications 1991.
- Fure, Ashley: GRID. Gender Research in Darmstadt. A 2016 HISTORAGE Project Funded by the Goethe Institute, Darmstadt: 2016, https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (abgerufen am 30.4.2019).
- [GRiNM-Netzwerk]: *Gender Relations in New Music: Intersectional Gender and Diversity Activist Group for the New Music Scene*, <https://www.grinm.org> (abgerufen am 30.4.2019).
- Grebosz-Haring, Katarzyna/Heilgendorff, Simone: »Auf dem Weg zur kulturorientierten Stadt. Publikums-Studie zu Festivals neuer Musik in Paris, Warschau und Wien 2014«, in: *Positionen* (2017), Heft 112, S. 3-9.
- Dies. u.a.: »Audience Study on New Music Festivals as Agorai – Their Formation and Impact on Warsaw Autumn, Festival d'Automne in Paris, and Wien Modern Since 1980 (SUF edition)« 2018, <https://data.aussda.at/dataverse/newmusicfestivals> (abgerufen am 25.5.2019).
- Dies./Weichbold, Martin: »Contemporary Art Music and its Audiences: Age, Gender, and Social Class Profile«, in: *Musicae Scientiae* 24 (2020), Heft 1, S. 60-77, Erstveröffentlichung am 14.5.2018, <https://doi.org/10.1177/1029864918774082> (abgerufen am 30.4.2019).
- Heilgendorff, Simone: *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2002.
- Dies.: »Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, and Warsaw Autumn after the Year 2000 in a Comparative Perspective: European or National Forums for Contemporary Art Music and Culture?«, in: Gregor Pompe/Katarina Bogunović

- Hočevár/Nejc Sukljan (Hg.), *From Modernism to Postmodernism. Between Universal and Local*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016, S. 253-256.
- Johnson, Randal (Hg.): *Bourdieu, Pierre. The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature (= European Perspectives)*, New York u.a.: Columbia University Press 1993.
- Kimmel, Michael: *The Gendered Society*, New York: Oxford University Press 2000.
- Kreutz, Gunter u.a.: »Konzertpublikum: Quo Vadis? Eine Untersuchung des heutigen Konzertpublikums«, in: *Das Orchester* (2003), Heft 12, S. 8-19.
- Macarthur, Sally: »The Woman Composer, New Music and Neoliberalism«, in: *Musicology Australia* 36 (2014), Heft 1, S. 36-52, hier S. 42, <https://doi.org/10.1080/08145857.2014.896073> (abgerufen am 30.3.2020).
- MAERZMUSIK 2017, Dokumentation der Podiums-Diskussion, <https://voicerepublic.com/talks/gender-relations-in-new-music-workshop-presentation> (abgerufen am 1.7.2018).
- Menger, Pierre-Michel: »Contemporary Music and Its Audience: A Tale of Benevolent Asceticism?«, in: Victoria Ateca-Amestoy u.a. (Hg.), *Enhancing Participation in the Arts in the EU*, Cham: Springer 2017, S. 115-139.
- Neuhoff, Hans: »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur: Empirische Publikumsforschung in der Musiksoziologie«, in: Helga de la Motte-Haber/Hans Neuhoff (Hg.), *Musiksoziologie (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4)*, Laaber: Laaber-Verlag 2007, S. 473-509.
- Ders.: »Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile«, in: Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn. Themenportal Konzerte & Musiktheater 2008, S. 5, www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf (abgerufen am 29.4.2019).
- Peterson, Richard A./Kern, Roger M.: »Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore«, in: *American Sociological Review* 61 (1996), Nr. 5, S. 900-907.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.
- Ders.: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2017.
- Ders./Prinz, Sophia/Schäfer, Hilmar (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagen-texte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2015.
- Reiter, Sabine: »Wie ist es um den Frauenanteil im Musikbereich bestellt und welche Erkenntnisse sind daraus zu gewinnen?«, unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags beim Austrian Composers' Day am 22. Oktober 2016.
- Scharff, Christina: *Equality and Diversity in the Classical Music Profession, Research Report*, London: Kings College London 2015.
- Dies.: *Gender, Subjectivity, and Cultural Work. The Classical Music Profession (= Routledge Research in Gender and Society)*, Abingdon u.a.: Routledge 2018.

- Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a.M. u.a.: Campus Verlag 1992.
- Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf (Hg): Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, Berlin: Deutscher Kulturrat 2016, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (abgerufen am 28.5.2019).
- Swithinbank, Chris: Daten zur Genderverteilung bei den Darmstädter Ferienkursen 2016, <https://darmstadt-2016.netlify.com> (abgerufen am 30.4.2019).
- Ulysses-Netzwerk: <http://project.ulysses-network.eu/event/ulysses-network-audience-research-2018/> (abgerufen am 29.4.2019).
- Zehme, Henriette: Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik 1999 (= Hellaauer Beiträge zur Neuen Musik, Band 1), Regensburg: ConBrio 2005.

Von der Praxis des »politischen Komponierens« und weiteren Modeerscheinungen Überlegungen zu den Geschlechterverhältnissen in der zeitgenössischen Musik

Elisabeth Treydte

Spätestens seit dem Sommer 2016 wird in Bezug auf die Geschlechtergerechtigkeit in der Neuen-Musik-Szene wiederholt kolportiert, dass man sich auf einem guten Weg befinde, einen hälftigen Anteil von Komponistinnen und Komponisten auf Konzertbühnen zu erreichen. Und in gewisser Weise mag das auch stimmen: So gründete sich im selben Jahr das Netzwerk »Gender Relations in New Music« (GRiNM),¹ 2017 fand im Rahmen der Donaueschinger Musiktage eine Podiumsdiskussion zum Thema »(K)Eine Männersache – Neue Musik« statt, für 2018 gab es bei den Darmstädter Ferienkursen die Maßgabe, dass sowohl Kursleiter*innen als auch -teilnehmer*innen paritätisch vertreten sein sollten; und schließlich wurde im Januar 2019 bekannt, dass die Komponistin Rebecca Saunders den Ernst-von-Siemens-Preis erhält.² Zudem wird in weiterführenden Studien³ und (öffentlichkeitswirksamer) in den sozialen Netzwerken auf die Ungleichstellung der Geschlechter im Musikbetrieb eingegangen.

Neben all den Erfolgsmeldungen lohnt sich dennoch ein Blick in die Tiefe bzw. Breite: Sieht man von den genannten Einzelmeldungen ab und geht etwa der Frage nach, wie viele Werke von Komponistinnen überhaupt in der Konzertstatistik zu verzeichnen sind, so kann man sich beispielsweise an den Zahlen von »Donne –

1 Damals noch unter dem Namen »Gender Research in Darmstadt« (GRiD).

2 Saunders erhält den sogenannten »Nobelpreis für Musik« in dessen bald fünfzigjähriger Geschichte als erste Komponistin überhaupt; vgl. u.a. Oerding, Henrik: »Klang der Stille«, in: Süddeutsche Zeitung vom 16. Januar 2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rebecca-saunders-ernst-von-siemens-preis-klassik-1.4290050> (abgerufen am 8.8.2019).

3 Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf (Hg): Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, Berlin: Deutscher Kulturrat 2016, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (abgerufen am 29.7.2020).

Women in Music« orientieren: Die Organisation ermittelte, dass in der Konzertsaison 2018/19 weltweit nur 5,3 % der Konzerte auch Werke von Komponistinnen beinhalten.⁴ Grenzt man diese Perspektive auf die aufgeführte zeitgenössische Musik ein, so kann verzeichnet werden, dass immerhin 13 % der Werke weltweit von Komponistinnen stammen. Allerdings muss explizit Deutschland hier ein Armutszeugnis ausgestellt werden, da hierzulande lediglich um 5 %⁵ der Werke von Komponistinnen stammen. Während etwa beim »Only Connect Festival of Sound« in Oslo 46 % der Werke von Komponisten stammten und also die Komponistinnen in der Saison 2018 sogar leicht überrepräsentiert waren, bewegt sich die Reihe »Musica Viva« des Bayerischen Rundfunks nicht in Richtung Geschlechterparität, sondern verharrt in ihrer Auswahl des Programms 2018/19 bei einem unzeitgemäßen Anteil der Komponisten von satten 100 Prozent.⁶

Neben dem Blick auf die statistischen Daten lohnt sich eine intensivere Analyse der tieferliegenden Strukturen des beobachteten Phänomens der Unterrepräsentanz von Komponistinnen und musikschaftenden Frauen. Dies ist Bedingung, um die Ursachen der Ungleichstellung zu erforschen. Ein erster Schritt dahingehend wurde von Eva Rieger unternommen, die bereits 1981 in ihrem Buch *Frau, Musik und Männerherrschaft* anhand diverser Quellen nachzeichnete, wie sich die Geschlechterverhältnisse im Feld der klassischen Musik strukturieren.⁷ Daran anschließend ist zu fragen, wie sich die geschlechterspezifischen Praktiken des Komponierens heute und für den Bereich der Neuen Musik ausprägen. Da sich hierfür weniger eine historische Perspektive eignet, bietet sich für dieses Vorhaben der Zugriff auf gesellschaftstheoretische Fragestellungen und Methoden an, um sich der zugrundeliegenden Komplexität annähern und simplifizierende und biologistische Kurzschlüsse zu vermeiden.

Als Grundlage für die nachfolgenden Überlegungen dient Pierre Bourdieus *Entwurf einer Theorie der Praxis*.⁸ Im Vordergrund steht die Analyse und Beobachtung dessen, was gesellschaftlich anerkannte Praxis ist. Dies betrifft die alltäglichen Praktiken wie die des Musizierens oder der Geschlechterperformativität, die tief in unsere Körper eingeschrieben werden. Der Fokus eines praxeologischen Zugangs richtet sich auf die »dialektischen Beziehungen zwischen [den] objektiven Struk-

4 [Donne – Women in Music]: www.drama-musica.com/stories/2018_2019_orchestra_seasons.html (abgerufen am 31.1.2019).

5 [backtrack]: https://backtrack.com/de_DE/classical-music-statistics-2018 (abgerufen am 31.1.2019).

6 [newmusic]: <https://www.newmusic.report> (abgerufen am 31.1.2019).

7 Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1981.

8 Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabbalischen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1979.

turen und den strukturierenden Dispositionen«⁹, wobei insbesondere die Erzeugung und Verfestigung gesellschaftlicher Ungleichstellungen von zentralem Interesse ist.¹⁰ Die Praxeologie kann somit als eine Momentaufnahme gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse verstanden werden.

Um eine erste Theorie der Praxis zum Feld der Neuen Musik zu entwerfen, habe ich im Rahmen meines Promotionsprojektes verschiedene Zugänge gewählt. Erstens: eine Diskursanalyse von Porträtartikeln in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (NZfM), zweitens: Leitfadeninterviews mit Protagonist*innen der zeitgenössischen Musikszene, darunter Komponist*innen, Verleger*innen, Redakteur*innen, und, drittens, wiederholte (teilnehmende) Beobachtungen von Proben- und Lehrkontexten.

Hier sollen nun aus den ersten beiden Zugriffsformen auf das Material einige Aspekte mosaikartig vorgestellt werden. Noch ist die Auswertung nicht abgeschlossen, sodass an dieser Stelle lediglich eine Auswahl an Aspekten in thesenhafter Form angeführt wird. Es ist dabei zu beachten, dass die hier vertretene (und in der Musikwissenschaft bislang recht selten angewandte) Form der qualitativen Sozialforschung mittels Interviews darauf zielt, die für ein Feld sozial typischen Charakteristika herauszuarbeiten. Die einzelnen Aussagen interviewter Personen werden daher daraufhin befragt, inwiefern sie gesellschaftlich geteilte Sinngehalte transportieren. Wenn in der Folge Interviewpassagen angeführt werden, dann ist der Zweck nicht, damit Einzelpersonen anzuführen; vielmehr werden diese anonymisiert und dienen sozusagen als Lautsprecher gesellschaftlicher (Geschlechter-)Verhältnisse im Bereich der Neuen Musik.

Fremdzuschreibung: Komponieren ist eine männliche Praxis

Bereits eine erste, noch oberflächliche Analyse zeigt auf, dass im gesammelten Material zweierlei Phänomene als prägend gelten können: zum einen eine unterschiedliche Praxis der Zuschreibungen – auch im Sinne von ›Ein-Schreibungen‹ – in Frauen* und Männer* in der zeitgenössischen klassischen Musik sowie zum zweiten Hegemonien, die für zahlreiche Gruppen, darunter unter anderem für *people of color*, Menschen aus Arbeiterfamilien oder solche, die sich nicht in heteronormative Konzepte einordnen (LGBTQ+), nachteilig wirken.

Zu berücksichtigen ist zudem, dass in der NZfM nach wie vor eine binäre Darstellung verwendet wird, also ausschließlich über entweder Komponistinnen oder Komponisten berichtet wird. Wenn im Rahmen dieses Textes folgend ebenfalls die

9 Ebd., S. 147.

10 Vgl. Winker, Gabriele/Degele, Nina: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, Bielefeld: transcript Verlag 2009.

zweipolige Benennung verwendet wird, wird dies im Sinne eines ersten Ergebnisses der Materialanalyse aufgegriffen – und dient nicht als gewünschte Fortschreibung manifester gesellschaftlicher Konventionen.

Im Folgenden soll kurz auf einige der gängigen Deutungsmuster verwiesen werden, die in der *NZfM* in Bezug auf Geschlechterverhältnisse etabliert sind, bevor eine erste Annäherung an einige ausgewählte Interviews stattfindet.

In der *NZfM* lässt sich eine Gegenüberstellung beobachten¹¹, die einerseits den Komponisten als androzentrische Norm installiert, andererseits die Komponistinnen stets ex negativo dazu illustriert: Die Deutungsmuster können hier als Bezugsgröße verstanden werden, die auf den Idealtypus des männlichen, weißen, heteronormativen Komponisten verweisen. Daran gemessen können Komponistinnen nie dem Idealtypus entsprechen und die Darstellung ihres Tuns richtet sich auf ein ständiges Scheitern hin aus. Der mit Abstand größte Teil der *NZfM*-Porträts widmet sich den männlichen Vertretern und formuliert in diesem Zuge einige diskursive Standards.

So wird der Komponist wiederholt als »Schöpfer« von Musik¹² betitelt, was auf die vermeintlich geniale Kraft hinter dem Komponieren verweist. Denn das gottesgleich Schöpferische, das sich in dieser Bezeichnung andeutet, weist auf eine schicksalhafte Begabung hin, durch die, mithilfe transzendenter Kräfte, etwas vollkommen Neues und Erhabenes zu entstehen vermag.

Dieses Bild ist eng verbunden mit einer häufig genannten besonderen Motivation, neue Stücke zu erarbeiten: Die produktive Energie resultiert aus erlebten körperlichen oder mentalen Krisen und Erfahrungen der Ausgrenzung. Das künstlerische Schaffen stellt, innerhalb dieses Diskurses, hierauf Antwort und Katharsis gleichermaßen dar. Denn statt sich dem Leiden hinzugeben, wird der Komponist aktiv und setzt Energien frei, um kreativ schaffend tätig zu sein. Dieses Deutungsmuster des produktiven Leidens mag aus Erzählungen über Komponisten vergangener Jahrhunderte vertraut erscheinen. Der Eindruck verstärkt sich noch, wenn in den Porträts Schilderungen folgen, inwiefern die zeitgenössischen Komponisten in die kreativen Fußstapfen ihrer historischen und namhaften Vorgänger treten: durch Verehrung, Inspiration und schließlich kompositorische Weiterentwicklung musikalischer Ideen – sie treten hier regelrecht ein ideelles Erbe an. Als Bewertungsmaßstab für die Ausprägung der Kreativität werden in diesem Diskurs zwei

11 Für eine ausführlichere Darstellung des Diskurses in der *NZfM* siehe Treydte, Elisabeth: »Schreiben über Komponist_innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der *Neuen Zeitschrift für Musik*«, in: Sebastian Bolz u.a. (Hg.), *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 279–298.

12 Vgl. Tchiba, Martin: »Losgelöst. Der Komponist Peter Köszeghy«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 175 (2014), Heft 1, S. 60–63, hier S. 61.

Kriterien angelegt: Neben der Darstellung internationaler Erfolge – gleichsam als (kompositorischer) Eroberungszug durch die Welt geschildert – ist es insbesondere die ausführliche Beschreibung der Produktivität des Komponisten, die hier von seiner außergewöhnlichen Schaffenskraft zeugen soll. Diese wird durch Aufzählungen, wie viele Werke welcher unterschiedlichen Gattungen bereits komponiert wurden, plastischer illustriert. Gelegentlich wird in Porträts auch die addierte Gesamtdauer aller bislang entstandenen Werke des jeweiligen Komponisten angegeben. Je höher die Zahlen in Bezug auf komponierte Werke und bespielte Länder, desto höher die – vermeintlich objektiv ermittelte – kreative Wirksamkeit des Porträtierten.

Demgegenüber wird die Komponistin als Abweichung vom Standard porträtiert. In ihrem Fall gibt es im Rahmen des NZfM-Diskurses keine Äußerungen seitens der Autor*innen über das Schöpferische der Tätigkeit, sondern vielmehr über das Handwerkliche und Technische des Komponierens. Es steht im Vordergrund, von jeweils welchem Lehrer sie ihr Handwerk erklärt bekommen hat oder wie sie ihren Arbeitsalltag strukturiert. Als besondere Motivation wird dabei stets auf Akte der Fürsorge gegenüber anderen verwiesen, sei es durch Vermittlungstätigkeiten gegenüber Kindern, alten oder kranken Menschen. Darüber hinaus wird ihr Komponieren als Form einer realitätsfernen Träumerei beschrieben, und somit weniger als aktive Antwort auf Krise und Ausgrenzung denn als Flucht vor Schwierigkeiten verstanden. Besonders deutlich wird die den Diskurs prägende Lesart des *ex negativo*, wenn explizit darauf hingewiesen wird, dass die Qualität der Werke der Komponistin nicht ganz an diejenige männlicher Kollegen oder Vorbilder heranreiche: »Es gibt Momente [...], in denen sehrender Belcanto üppig orchestriert aufschwelgt – fast wie bei Puccini [...], schwebende Tonrepetitionen – fast wie bei Debussy. Wer will, kann Einflüsse vorchristlicher estnischer Volksliedkultur heraushören«. ¹³ Wiederholt scheitert nach diesem Deutungsmuster die Komponistin an der androzentrischen Norm. Gleiches geschieht, wenn ihre künstlerische Produktivität abgewertet wird, indem auf ihr Œuvre mit der Einschränkung verwiesen wird, dass es keine Werke großer Gattungen enthalte, oder aber zum Großteil aus pädagogischen Werken bestehe.

Diese und weitere Deutungsmuster im Diskurs der NZfM-Porträts geben wichtige Hinweise darauf, dass die Wertungen, die durch diese Zuschreibungen vorgenommen werden, erheblichen Einfluss darauf haben, wie anders Komponistinnen* im Vergleich zu Komponisten* betrachtet werden: Ihr Tun ist eine Abweichung von der Norm des komponierenden Mannes.

13 Burkhardt, Otto Paul: »Diese Liebe ist ein Kampf. Die estnische Komponistin Mari Vihmand und ihr Weg zur großen Oper«, in: Neue Zeitschrift für Musik 171 (2010), Heft 1, S. 62-65, hier S. 65.

Vom Unbehagen der Geschlechter

Die Diskursanalyse der Porträtreihe aus der *NZfM* legt die Deutungsmuster offen, die machtvoll im Sprechen und Schreiben über Komponist*innen wirken; da niemand außerhalb eines Diskurses stehen kann, formulieren entsprechend auch die Autor*innen entlang der hegemonialen narrativen Struktur¹⁴ und reproduzieren diese, hier in Bezug auf die konträre Darstellung von Komponistinnen und Komponisten.

Denn wie Michel Foucault dargelegt hat, sind die Formationsregeln eines Diskurses, denen die Deutungsmuster zugrunde liegen, vorrangig vor Einzelpersonen zu verstehen:

»In der Analyse, die hier vorgeschlagen wird, haben die Formationsregeln ihren Platz nicht in der ›Mentalität‹ oder dem Bewußtsein der Individuen, sondern im Diskurs selbst; sie auferlegen sich folglich gemäß einer Art uniformer Anonymität allen Individuen, die in diesem diskursiven Feld sprechen.«¹⁵

Auch im Hinblick auf die Analyse der *NZfM* handelt es sich demnach um Fremdzuschreibungen seitens der Autor*innen in die Figuren der Komponist*innen. Auch scheint es für die Verwendung der oben beschriebenen Muster nicht von Bedeutung zu sein, welchem Geschlecht der*die Autor*in zugehörig ist. Der Diskurs ›spricht‹ durch die Autorinnen und Autoren gleichermaßen und wiederholt die eingeübten Zuschreibungen – die Brille, durch welche Komponist*innen gesehen werden, unterscheidet sich nicht in Hinsicht auf die schreibende Person, sondern in Hinsicht auf die zu beschreibende.

Umso interessanter erscheint es, nun Komponist*innen zu ihrer Positionierung in dem speziellen diskursiven Feld der Neuen Musik zu befragen, um ihre Selbstzuschreibungen näher in Augenschein nehmen und die hier analysierten Diskursmuster denen des *NZfM*-Diskurses gegenüber stellen zu können.¹⁶ Dabei ist von besonderem Interesse, ob die Befragten sich und ihre Tätigkeit auf gleiche Weise im Diskurs verorten oder aber Strategien entwickeln, um die wirkmächtigen Effekte, die durch und mit dem Diskurs entstehen, auszuhebeln, sofern sie den aktuell herrschenden Diskurs überhaupt als problematisch ansehen.

14 Vgl. Keller, Reiner: Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen (= Qualitative Sozialforschung, Band 14), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 42011, S. 110f.

15 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1981, S. 92f.

16 Dafür wurden 2018 bisher 15 Leitfadeninterviews mit Komponist*innen, Redakteur*innen, Verleger*innen und Musikwissenschaftler*innen geführt. Die Interviews wurden anonymisiert.

Bei den folgenden Ausführungen handelt es sich um erste, als vorläufig zu verstehende Interpretationshypothesen zu den geführten Interviews. Die vorgestellten Ausschnitte stehen exemplarisch für eine Fülle an ähnlichen Äußerungen in anderen Interviews und symbolisieren damit generelle Deutungsmuster im Feld der Neuen Musik.

Zwei Perspektiven werden aufgegriffen und anhand von Beispielen erläutert: Zum einen der Blick der Komponist*innen auf sich selbst im Kontext der Szene der Neuen Musik und zum zweiten ihre Positionierung zu den vorherrschenden Geschlechterverhältnissen vor dem Hintergrund ihrer Tätigkeit und ihres spezifischen Umfeldes.

Die bisherige Auswertung der geführten Interviews lässt zu, als übergreifende These zu formulieren, dass in diesem Diskurs ebenfalls das Komponieren als eine männliche Praxis verhandelt wird. Dies soll anhand der nachfolgenden Äußerungen von Komponist*innen gezeigt werden, die entweder Deutungsmuster aus dem NZfM-Diskurs (unbewusst) aufgreifen oder aber aufzeigen, wie sich die darin verborgenen Strukturen auswirken. Es zeigt sich hieran, dass »Diskurse nicht als isolierbare Einheiten [...], sondern [als] diskursive Praktiken in ihrer Situativität und Vernetztheit« zu begreifen und zu untersuchen sind.¹⁷

Wie im Diskurs der NZfM wird auch von einem der interviewten Komponisten das Bild eines Tonschöpfers heraufbeschworen. Er lehnt seine Wortwahl an diese Zuschreibung an und identifiziert sich mit diesem exklusiven Typus. Wenngleich er den Begriff selbst nicht für sich verwendet, beschreibt er seinen Zugang zur Musik dennoch auf gleiche Weise als transzendent und einem inneren, offenkundig schwer sprachlich zu vermittelnden, Antrieb folgend:

»[...] dann versenke ich mich in das Reich der Töne. [...] Ich glaube schon, es gibt eine Ebene irgendwo im Hirn oder wo auch immer im Körper, die schon eine ganz elementare Begeisterung für Klang hat. [...] ich sehe nun mal die Zusammenhänge und habe dann den explosiven Wunsch mit diesen Zusammenhängen auch zu arbeiten, sie irgendwie einzubinden und zu gestalten und als Künstler damit auch zu verfahren.«¹⁸

Bemerkenswert ist hier der Verweis auf die Körperlichkeit; der Drang, komponieren zu wollen, sei von Natur aus gegeben, so wird hier vermittelt. Er ist nicht erlernt oder antrainiert, sondern ursprünglich in der Person angelegt. Die Begeisterung

17 Wrana, Daniel/Langer, Antje: »An den Rändern der Diskurse. Jenseits der Unterscheidung diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken«, in: Forum Qualitative Sozialforschung 8 (2007), Nr. 2, S. 1-20, hier S. 8, www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/253/557 (abgerufen am 21.12.2019).

18 Interview 06_15; TS 8.

und das Sehen von Zusammenhängen als Teile des künstlerischen Schaffens erfolgen demnach aus dem Inneren heraus, sind besonders intensiv und authentisch. Komponieren ist hier als etwas Urwüchsiges, Elementares zu begreifen, dem sich der Komponist nicht widersetzen kann – nur in diesem besonderen Umstand ist das originär Schöpferische im Handeln des Komponisten begründet.

Um in der Szene der Neuen Musik überhaupt als Komponist*in Fuß fassen zu können, sind Netzwerke besonders wichtig, da durch sie Aufträge und Aufführungsmöglichkeiten entstehen können. Nahezu alle Interviewten¹⁹ verwiesen darauf, dass eine Vielzahl von Kontakten entscheidend ist, um sich als Künstler*in einen Namen machen zu können. Die Netzwerke siedeln sich dabei im Wesentlichen in den Zwischenräumen zwischen professioneller, kollegialer Bekanntschaft und einer weitergehenden Freundschaft an. Entscheidend ist eine anhaltende Präsenz innerhalb der Szene und mitunter ein Verhalten, das die Pole zwischen Exzentrik und sozialer Norm bedienen kann, in jedem Falle aber immer gesellig und aufgeschlossen ist. So lassen sich zudem deutlich einfacher neue, wichtige Kontakte knüpfen. Die Fähigkeit, Netzwerke zu knüpfen, um sich einen Namen zu machen, scheint mindestens so notwendig zu sein wie die Musik selbst:

»Naja, am besten hat man eine starke Leber. Ich meine, es gibt zum Beispiel die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. [...] Da kommen alle zwei Jahre für zwei Wochen sehr viele Akteure der Neuen Musik hin. Und verbringen da wirklich die Zeit, Tag und Nacht, und da ist es dann wirklich ratsam, am besten nicht zu schlafen zwei Wochen lang.«²⁰

Damit wird ein Kontext angedeutet, der für viele andere außerhalb des regulären Arbeitsumfeldes liegt, die Geselligkeit in Kneipen und Bars. Dadurch wird deutlich, dass neben dem Schreiben neuer Stücke vor allem die Kommunikation mit anderen ein wichtiger Bestandteil ist, um in der Szene bekannt und anerkannt zu werden. Das Arbeiten wird als entgrenzt dargestellt, d.h. mit der Freizeit eng verwoben bzw. es wird gar nicht zwischen Arbeits- und Freizeit unterschieden. Somit geht beides oftmals mit Kommunikation und der aktiven Interaktion mit anderen einher. Entsprechend kann sich der*die Komponist*in zwar zum Komponieren in die Isolation zurückziehen, aber sofern er mit seinen Kompositionen erfolgreich werden oder bleiben möchte, wird ein besonders offener Umgang mit anderen erwartet:

»Musikgeschichte wird halt in den Kneipen geschrieben. [...] Also, ja man muss irgendwie auch sozial noch ein bisschen was hinkriegen. Man kann nicht ein völl-

19 Komponist*innen-Interviews 01_01, 03_24, 04_38, 06_15, 08_33 usw.

20 Interview 06_15; TS 5.

ger Autist sein oder Autistin. Ich habe so Leute auch schon gesehen, begabte Leute im Studio, die aber einfach nichts im Sozialen irgendwie hinkriegen...«²¹

Neben den Netzwerken gibt es weitere Faktoren, die als wichtig, aber nicht entscheidend anerkannt werden. Übereinstimmend berichteten mir Komponist*innen, dass gewonnene Preise und Stipendien sowie namhafte Lehrer (lediglich in einem Fall wurde hier explizit eine Lehrerin genannt) dazu beitragen, sich in der Szene zu etablieren. Diese werden innerhalb der Netzwerke als Hinweis auf die hohe Qualität der Kompositionen gelesen – weit mehr als Studienabschlüsse. Entscheidend ist hier weniger das Zeugnis irgendeiner Hochschule, als vielmehr Schüler*in eines renommierten Lehrers zu sein. Durch die Praxis, stets auf die Lehrenden zu verweisen, präsentiert man sich als Teil einer bestimmten Community in der Nachfolge einer sehr spezifischen Schule. Zudem wird damit an jene Zeit angeknüpft, als Kompositions- und Instrumentalunterricht an Konservatorien noch unüblich war und allein bei Einzelpersonen genommen wurde.

Ein weiterer Faktor kann zudem ein kleiner Eklat sein, der in der Szene für Gesprächsstoff sorgt. Dies kann eine besondere Kritik eines Werkes, eine ungewöhnliche Inszenierung oder ein sonstiger Aufreger sein. Angesprochen auf das negative Urteil zu einem Stück, antwortete ein Komponist:

»Gott, was soll ich dazu sagen. Einzigst könnt' ich die Sektkorken knallen lassen nach so einem Text, weil umstritten zu sein ist immer gut. Aber in Wirklichkeit bedaure ich so ein Niveau sehr. So sehr ich mich zwar irgendwie gebauchpinselt fühlen kann, dass sich einer da so eine Mühe macht [...]. Von daher kann ich mich da sonnen in dieser Aufmerksamkeit...«²²

Dieser Effekt wird auch von Anna Schürmer als ein Teil der Inszenierung zeitgenössischer Musik beschrieben.²³ Entscheidend für die Betrachtung ist jedoch, die gewollten oder inszenierten Eklats von einer Diffamierung einzelner durch andere zu unterscheiden. Während ersteres in der Tat dazu führen kann, dass der oben zitierte Komponist zusätzliche, interessierte Aufmerksamkeit bekommt, droht letz-

21 Ebd. Im weiteren Verlauf folgt ein expliziter Hinweis und die Ansprache an mich als Interviewende von Seiten des Komponisten. Er erläutert gleichsam eine vermeintlich fremde Welt und will auf ein exklusives Wissen verweisen, von dem nicht nur ich keine Kenntnis habe, sondern alle Musikwissenschaftlerinnen. Es bleibt offen, ob er dieses Nicht-Wissen auch für Musikwissenschaftler annimmt und somit für die gesamte Profession. So oder so erfolgt dadurch eine deutliche Abgrenzung der Tätigkeiten und weiterhin vom angenommenen Habitus der beiden Berufsgruppen Wissenschaft und Komposition.

22 Interview 06_15; TS 6.

23 Schürmer, Anna: Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik, Bielefeld: transcript Verlag 2018.

teres mitunter Abwertung und somit negative Auswirkungen auf die Karriere zu provozieren.

Geschlecht – (Ohn-)Macht – Musik

Die zweite Perspektive, die hier aufgegriffen werden soll, ist die Positionierung zur Debatte um Geschlechterverhältnisse. Für die Mehrzahl der interviewten Komponisten ist dies ein Thema, bei dem sie sich unwohl oder aber nicht zuständig fühlen: »Also gut, ... ich habe überlegt, im Vorfeld dir zu schreiben, vielleicht bin ich der falsche Ansprechpartner für deine Erhebung. Ich habe mich bislang um diese Fragen jetzt jedenfalls ziemlich gedrückt.«²⁴ So wurde von verschiedenen Komponisten²⁵ darauf hingewiesen, dass sie womöglich nicht kompetent seien, um über Fragen der Geschlechterverhältnisse zu sprechen oder verwiesen darauf, dass sie dem Gespräch darüber bisher ausgewichen seien.

Als erste Interpretationshypothese dazu kann vermutet werden, dass von den Sprechern einige Überlegungen im Diskurs über Geschlechterverhältnisse als nicht sagbar erachtet werden und sie sich entsprechend absichern wollen, indem sie von vornherein darauf aufmerksam machen, dass sie dazu vermeintlich nichts Relevantes beizutragen haben; sie ziehen sich auf eine Beobachterposition zurück. Es erscheint ihnen womöglich klüger, sich nicht am vermeintlich aufgeheizten Streit zur Ungleichstellung der Geschlechter zu beteiligen. Sie riskieren, mit gewissen Aussagen die unausgesprochenen Regeln und Übereinkünfte über die Art des Sprechens zu diesem Thema innerhalb ihrer Szene zu verletzen; zumal es sich bei der Diskussion um akademische und theoretische Gesprächsrahmen handelt, die in diesem Umfeld durchaus als bekannt vorausgesetzt werden, wie in einigen Interviews deutlich wurde.²⁶ Darüber hinaus würde, gelänge es nicht, sich theoretisch fundiert und eloquent zu diesem Thema zu äußern, ein Widerspruch im Selbstbild deutlich werden, da viele Komponisten sich selbst als politisch und an gesellschaftlichen Phänomenen interessiert bezeichnen, wie sich in Äußerungen im Rahmen des NZfM-Diskurses zeigt. Dies alles mag dazu beitragen, dass sie sich sicherer fühlen, diesem Thema aus dem Weg zu gehen.

Dennoch erklärten sich die Komponisten bereit, mit mir über die Geschlechterverhältnisse in der Neue-Musik-Szene zu sprechen: »Ich habe es natürlich leicht, ich bin in der privilegierten Position, dass ich –.«²⁷

24 Interview 06_15; TS 12.

25 Insbesondere Interviews 06_15, 11_16.

26 Interviews 03_24, 12_39, 13_34.

27 Interview 06_15; TS 13.

Dieser Komponist verzichtet an dieser Stelle darauf, auszuführen, worin genau seine gesellschaftlich bevorrechtigte Stellung liegt, argumentiert aber im weiteren Gespräch, dass die Konkurrenz unter Komponisten sehr groß sei und zwangsläufig jeder Auftrag für eine Komponistin einen weniger für einen Komponisten wie ihn bedeuten würde. Dies zeigt zum einen auf, wie stark umkämpft innerhalb dieser Szene insbesondere für weitestgehend freischaffende Komponisten jeder Auftrag ist und dieser umso stärker auf jeden einzelnen angewiesen ist. Zum anderen wird dadurch aber indirekt deutlich, wie extrem wenig Spielraum sich für Komponistinnen bietet, sich im Rahmen der hegemonialen Struktur, in der Komponieren als männliche Praxis gilt, gegen die Konkurrenz durchzusetzen. Weiterhin führte er aus:

»...ich habe da nicht den allergrößten Beitrag dazu zu sagen, glaube ich. Weil ich keine Frau bin. Und, weil ich halt nur Komponist bin und nicht ein Festivalleiter, der über andere Köpfe entscheidet. Oder, halt, frage doch einen Redakteur. Ich sage immer wieder in den Interviews: Frage die, die viel mehr Macht haben als ich.«²⁸

Die Annahme, dass allein Frauen etwas zum Thema beizutragen hätten, wurde auch in anderen Gesprächen genannt²⁹ – wobei Komponistinnen wiederum in der Regel problematisierten, dass sie sich nahezu bei jeder Gelegenheit dazu äußern sollten und sich oftmals wünschten, dass auch Männer (bzw. explizit Komponisten) sich positionieren. Darüber hinaus wurde oben argumentiert, dass neben der Frage des Geschlechts auch der Aspekt der mächtigen Position der Protagonisten der Musikszene entscheidend die Geschlechterpraxis beeinflusse: Hier könnten lediglich diejenigen etwas beitragen, die »mehr Macht haben«. Dies habe wesentlichen Anteil als die Äußerungen des Komponisten selbst. Folgt man hier aber Daniel Wrana und Antje Langer, so besteht ein Diskurs aus einer »Kette von Äußerungsakten, die als diskursive Praxis Wirklichkeit nicht nur stabilisieren, sondern auch variieren und wieder auflösen«³⁰ – demnach kann erstmal jede*r grundsätzlich als mächtig verstanden werden, Diskurse mit zu gestalten.

Das Unbehagen, über Geschlechterverhältnisse zu sprechen, wird hier deutlich sichtbar und begründet sich weniger in negativen Gefühlen gegenüber Frauen und/oder Komponistinnen, als vielmehr aus dem empfundenen Dilemma, einerseits die bestehenden Ungleichheiten zu erkennen und andererseits zeitgleich von den eigenen Privilegien nicht zurücktreten zu wollen. Mehr noch: Aufgrund der überaus prekären Arbeitsverhältnisse ist es mitunter gar nicht möglich, die vergleichsweise bevorzugte Stellung aufzugeben und damit auf mögliche, existenz-

28 Interview 06_15; TS 15.

29 Interviews 03_24, 05_08, 14_25.

30 Wrana, Daniel/Langer, Antje: »An den Rändern der Diskurse«, S. 8.

sichernde Aufträge zu verzichten. Der Komponist hat an dieser Stelle sehr wohl eine machtvoll Position inne: Sie erlaubt ihm (neben anderem), sich nicht zur Ungleichstellung der Geschlechter äußern zu müssen. Sein Unbehagen konzentriert sich hier nicht auf eine offensichtliche Schieflage zu Ungunsten von Komponistinnen, sondern auf die seinerseits assoziierten negativen Auswirkungen für sein eigenes Tun: geringere Karrierechancen.

Komponistinnen sind dagegen ständig mit Fragen nach ihrem Geschlecht konfrontiert und entsprechend routinierter im Umgang. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, dass sie sich damit wohler fühlen, da ihnen die zugrunde liegenden klischierten Zuschreibungen überaus präsent sind.

In vielen Interviews³¹ wurde von den weiblichen Befragten wiederholt beklagt, dass sich die Geschlechterbilder in Bezug auf Komponistinnen und Komponisten stark unterscheiden. Oftmals äußere sich dies zum einen darin, dass Frauen explizit in ihrem (vermeintlichen) Sonderstatus als Komponistinnen in den Blick genommen werden: Die Geschlechtlichkeit der Komponistin wird immer wieder betont und dadurch in den Vordergrund gestellt; dabei ist zu diskutieren, ob ein permanentes Verweisen anderer auf das Geschlecht der Komponistin vonnöten oder gar hilfreich ist. Wenngleich dieser Hinweis auf die vorherrschende Ungleichstellung aufmerksam machen (und diese auch kritisieren) kann, so wird zugleich die Komponistin unterschwellig stets als Ausnahme, nie als Norm im Diskurs platziert.

Zum zweiten negiere die Zuschreibung durch andere immer wieder gewisse Eigenschaften, die augenscheinlich Komponisten vorbehalten zu sein scheinen:

»Ja, also ich habe mich eher dann mal gefragt, warum gibt es eigentlich Komponisten, denen man zuspricht, dass sie politisch sind und warum macht man das bei Frauen nicht? [...] Also ich glaube, dass ich schon politisch bin in dem, was ich mache. Also ganz klar irgendwie. [...] Also es gibt Komponisten, die werden ganz klar als politisch verkauft sozusagen in der Szene. Bei Frauen passiert das nicht.«³²

In der Neue-Musik-Szene explizit als politischer Komponist zu gelten, ist ein großer Vorteil, wenn nicht gar entscheidend für die breite Wahrnehmung von Person und Werk. Sowohl in den Porträts der *NZfM*, als auch in den geführten Interviews wird von den Komponisten ein ums andere Mal darauf hingewiesen, dass sie ihr Wirken als ein Durchbrechen von Konventionen und Grenzen begreifen und es als ihre Aufgabe erachten, Missstände offenzulegen oder Ausgegrenzten eine Stimme zu verleihen.³³ Ein, in diesem Sinne, als politisch geltender Komponist wird als gesellschaftlich verantwortungsvoll und engagiert wahrgenommen. So wie er

31 Interviews 02_35, 09_36, 14_25 usw.

32 Interview 08_33; TS 17.

33 Leslie, Lutz: »Musik als Notschrei. Pēteris Vasks im Gespräch«, in: Neue Zeitschrift für Musik 154 (1993), Heft 5, S. 41–44; Rebhahn, Michael: »Hören, aufmerksam. Clemens Gadenstätters

aus seinen leidvollen Erfahrungen kompositorische Energien zu schöpfen vermag, setzt er diese in grundlegende musikalische Statements zu aktuellen sozialen Fragen um (s.o.).

Umso gravierender wirkt es sich aus, dass Komponistinnen dieses Attribut im untersuchten Diskurs nicht zugesprochen wird. Somit wird auch auf dieser spezifischen Ebene des Komponierens ein Scheitern an der diskutierten Norm suggeriert – es ist davon auszugehen, dass dies nicht in manipulativer, negativer Absicht geschieht, um Komponistinnen gezielt zu schaden. Es ist vielmehr ein Hinweis auf eine stille und unausgesprochene, aber diskursiv institutionalisierte Übereinkunft, dass Komponistinnen der Praxis des politisch geprägten Komponierens nicht nachgehen würden. Entsprechend wird diese Praxis, wenngleich sie nach Aussagen der Komponistin durchaus Teil des eigenen Handelns ist, verschwiegen und dieser spezielle Aspekt des Komponierens bleibt im Diskurs den männlichen Komponisten vorbehalten.

Komponistinnen gegenüber wird dagegen so verfahren, »dass man als Frau eher mit dem Label »Emanzipation« als mit »super politisch« verkauft wird.«³⁴

Diese Fremdzuschreibung widerspricht aber dem Selbstbild der Komponistin, die für sich selbst eine umfassendere Definition, ähnlich jener der männlichen Komponisten wählt:

»Also, wenn ich politisch bin, dann hat das nicht wirklich was mit Feminismus zu tun. Also kann, aber muss nicht. [...] Aber mein Politisch-sein, also das hat dann einfach mit grundsätzlichen gesellschaftlichen Fragen zu tun, die nicht geschlechtergebunden sind.«³⁵

Im Diskurs zeigt sich ein gedanklicher Kurzschluss, nach dem Frauen per se mit feministischen Kontexten assoziiert werden und sich somit auch das Komponieren der Frauen eben damit auseinandersetzen müsse. Doch der Effekt dieser klischierten Zuschreibungen, den der Blick der anderen auf die Komponistin hat, kann unter Umständen schwerwiegend sein, denn insbesondere in der Zuspitzung auf Geschlechterfragen kommt es hier zu einem Ungleichgewicht: Den Komponistinnen wird die wirkmächtige Praxis des politischen Komponierens abgesprochen und in der Folge ihr Wirken reduzierend auf ihre Weiblichkeit und ihre Positionierung hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse interpretiert. Beide Aspekte könnten ineinandergreifen, schließlich ist Feminismus auch politisch zu verstehen. Da sie in dieser Kombination aber stets explizit im Diskurs über Komponistinnen verhandelt werden, wird dadurch vor allem deutlich, dass diese als Abweichung von der

musikalische Entgrenzungsarbeit«, in: Neue Zeitschrift für Musik 169 (2008), Heft 5, S. 54–56; Interview 13_34.

34 Interview 08_33, TS 23.

35 Ebd.

diskursiven Norm des Komponierens als männliche Praxis verstanden werden. Der Blick wird somit Mal um Mal auf den diskursiven Sonderstatus der Komponistinnen gelenkt, ihr Geschlecht steht immer im Fokus. Damit stehen die Komponistinnen vor einem ausweglosen Dilemma: Äußern sie sich zu gesellschaftspolitischen Fragen, wird dies (allein) im Hinblick auf ein Statement zur Emanzipation gelesen. Versuchen sie dagegen, sich explizit nicht zu positionieren,³⁶ um dem Fremddmarker ›Frau‹ auszuweichen, werden sie umso mehr als unpolitisch gelesen. Ganz gleich welcher Strategie sie folgen, scheitern sie daran, dass die Praxis des politischen Komponierens in diesem Diskurs männliche Norm ist.

Die bisherige Interpretationshypothese, dass sich die im Diskurs beobachteten Strukturen in der Neue-Musik-Szene für Komponistinnen nachteilig auswirken, wird durch ein weiteres Thema untermauert, das seit den letzten zwei Jahren durch die Initiative #metoo mehr Aufmerksamkeit bekommt: sexuelle Belästigung. Wie drängend es für Komponistinnen ist, darüber zu sprechen, zeigt sich darin, dass viele von ihnen in den Interviews von sich aus das Gespräch darauf lenken – im Interviewleitfaden ist eine Frage zu sexualisierter Gewalt nicht angelegt. Doch viele Komponistinnen berichteten im Gespräch von Grenzüberschreitungen, die sie insbesondere während des Studiums erfahren haben:

»... in der Zeit war es so, dass er sich ziemlich an Studentinnen ran gemacht hat und bei mir hat er es auch versucht. Das ging nicht besonders weit. Ich habe dann ganz schnell das Weite gesucht [...], weil ich wusste, ich muss da weg.«³⁷

Die Komponistinnen berichten darüber hinaus von Demütigungen in Unterrichtssituationen, unangemessenen Kommentaren oder gar der Erwartungshaltung eines Dozenten, eine Affäre einzugehen. Einige von ihnen wechselten in der Folge die Hochschule oder strichen das Studium bei der entsprechenden Lehrperson aus ihrer Vita.

Während der Gespräche schien deutlich zu werden, dass es für die Interviewten ein tiefes Bedürfnis ist, über speziell diese Erfahrungen zu sprechen; insbesondere, da die geschilderten Situationen nicht juristisch verfolgt werden konnten. Darüber hinaus wurde von Interviewpartner*innen unterschiedlichen Geschlechts und Funktion darauf hingewiesen, dass an den Musikhochschulen eine Kultur des öffentlichen Schweigens etabliert sei.³⁸ Das scheint erstaunlich, da gleichzeitig davon berichtet³⁹ wird, dass sowohl Studierenden und Dozent*innen bekannt sei,

36 Leslie, Lutz: »Öffne das Tor des Vergessens! Die litauische Komponistin Onute Narbutaite folgt ihrer Vision des Schönen«, in: Neue Zeitschrift für Musik 164 (2003), Heft 4, S. 58f.

37 Interview 08_33; TS 4.

38 Interviews 03_24, 05_08, 14_25.

39 Interview 05_08, TS 25.

dass einige Lehrende Unterrichtssituationen und Machtgefälle ausnutzen und verbal oder physisch Grenzen überschreiten. Dieses Doppelverhältnis wird auch anhand des Aufdeckens von Vorfällen zu sexualisierter Gewalt an den Hochschulen München, Düsseldorf und Hamburg⁴⁰ deutlich. Besondere Aufmerksamkeit erregte das Verfahren um den ehemaligen Leiter der Münchener Musikhochschule. Doch auch in diesem Fall, wo es zu einer Verurteilung des Täters kam, wurde er von Wegbegleiter*innen in Schutz genommen und seine künstlerische Genialität betont.⁴¹ D.h. selbst in Situationen, in denen das Schweigen punktuell durchbrochen wird, greift der Diskurs wirkmächtig, indem die schöpferische Kraft des Mannes über die körperliche Unversehrtheit der Frau gestellt wird. Hier zeigt sich, in welchem Ausmaß die institutionalisierten Strukturen je nach Geschlecht vor- oder nachteilig wirken.

Die interviewten Komponistinnen⁴² berichteten von übergriffigen Situationen und es zeigt sich, dass bisher im Wesentlichen sie selbst es sind, die das tabuierte Thema zur Sprache bringen. Keine von ihnen verwies auf ein hilfreiches, gut funktionierendes Unterstützungssystem an den jeweiligen Hochschulen, oder Fürsprecher*innen, die ihnen bei grenzüberschreitenden Vorkommnissen geholfen hätten. Im Gegenteil können die vorherrschenden Strukturen an Musikhochschulen besonders nachteilig wirken: Wie der Guide »It's not that grey«⁴³ verdeutlicht, gibt es strukturelle Faktoren, die Situationen von Belästigungen bis hin zu Übergriffen befördern. Um zu eruieren, welche das sind, analysierten die Autorinnen zahlreiche Berichte über sexualisierte Gewalt mit dem Ziel, die sogenannten »Grauzonen« von Grenzüberschreitungen zu identifizieren. Einer dieser Faktoren verweist insbesondere auf Situationen mit starken Machtgefällen, wie etwa zwischen Professor*innen und Student*innen. Auch das »Good Guy Syndrom« begegnet an Hochschulen oft; hierbei geht es um die Popularität und Reputation der Beteiligten. Je höher das Ansehen einer Person, desto seltener wird ihm*ihr ein Übergriff zugetraut.⁴⁴

40 Bartsch, Matthias/Knobbe, Martin/Möller, Jan-Philipp: »Seine Erwartungen – reden, trinken, vögeln«, in: Der Spiegel vom 26. April 2019, <https://www.spiegel.de/plus/metoo-vorwuerfe-gegen-professoren-in-hamburg-und-duesseldorf-a-00000000-0002-0001-0000-000163612070> (abgerufen am 30.4.2019).

41 Welscher, Hartmut: »Unter Schutzfilm. Wie lange gepflegte Erzählungen der Klassikwelt Täter- und Opferrollen verdrehen«, in: Van Magazin vom 23. Mai 2018, <https://van.atavist.com/schutzfilm> (abgerufen am 6.5.2019).

42 Interviews 03_24, 08_33, 09_36, 14_25.

43 Hassan, Sara/Sanchez-Lambert, Juliette: »It's Not That Grey. How to Identify the Grey Area – a Practical Guide for the Twilight Zone of Sexual Harassment«, https://periodbrussels.eu/wp-content/uploads/2019/04/Its-not-that-Grey_Period_Guide_2019_online.pdf (abgerufen am 6.6.2019).

44 Charton, Anke: »Meine Lippen, sie küssen so weiß«. Gender, Race und Class in der Klassikindustrie«, in: Anke Charton/Björn Dornbusch/ Kordula Knaus: Marginalisierungen – Ermäch-

Neben Fremd- und Selbstzuschreibungen in Komponist*innen, die allein über das Sprechen wirken, sind es derlei institutionalisierte Strukturen, die individuelle Handlungswege eröffnen oder verschließen: Belästigungen und Machtmissbrauch an Musikhochschulen kommen vor und wie konsequent dies verschwiegen wird, ist leider oft von einzelnen Betroffenen und deren Courage, öffentlich anzuklagen, abhängig. In diesem Punkt wird ganz besonders deutlich, welchen starken Einfluss das Geschlecht und damit die oftmals daraus resultierende Ungleichstellung auf die Lebenswege und Karrieren von Komponist*innen hat.

Frauenförderung als Modeerscheinung?

Auch über die Äußerungen der Komponistinnen und Komponisten hinaus ist der wechselseitige Einfluss von Sprechen und Handeln spürbar und verweist auf nachteilig wirkende Effekte. Typisch ist etwa folgende Einschätzung eines Zeitungsmitarbeiters bezüglich der (so wahrgenommenen) Schwierigkeit, in der Zeitschrift einen Themenschwerpunkt zu einer Komponistin zu gestalten: »Es ist wirklich komisch, aber es ist nicht ganz einfach ein Themenheft für eine Komponistin momentan so zusammen zu bekommen.« Als Gründe dafür nennt er »verschiedene Aspekte: Zum einen will man natürlich auch möglichst schon eine relativ umfassend abgeschlossene Person mit vielen Anknüpfungspunkten haben.«⁴⁵ Um informative Artikel gewährleisten zu können, bevorzugt er also Personen, die künstlerisch weit fortgeschritten, oder aber »umfassend abgeschlossen« in ihrer Persönlichkeit und Ästhetik sind, sodass sich Anknüpfungspunkte für weitere Beiträge finden. Oftmals handelt es sich deshalb um Komponist*innen der älteren Generationen, um deren Schaffen herum sich ein ganzer Themenschwerpunkt zur Gestaltung bilden kann.⁴⁶ Hier sorgt sich der Interviewte darum, dass dies in Bezug auf eine Komponistin nicht gewährleistet werden könnte, weil diese – aus welchen Gründen auch immer – noch keine voll entwickelte Künstlerpersönlichkeit vorzuweisen hätte.

Würde man allerdings trotzdem ausführlich über das Schaffen einer Komponistin berichten, so setzt er fort, dann sei es »zum anderen [...] dann natürlich auch so ... dann weckt das den Argwohn«. Als Interpretationsthese bietet es sich an, dass hier indirekt die oft verhandelte Frage nach der Qualität der Arbeiten von Komponistinnen diskutiert wird: Denn nur wenn diese vermeintlich fehlt, kann eine Leserschaft argwöhnen, dass der Themenschwerpunkt der Komponistin aus

tigungen. Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb (= Jahrbuch Musik und Gender, Band 12), Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019, S. 83-99.

45 Interview 05_08; TS 2f.

46 Einzelne, kurze Porträts über jüngere Komponist*innen kommen dagegen häufiger vor; ebd.

anderen als rein künstlerischen Gründen gewidmet ist. Diese These lässt sich an der folgenden Passage aus dem weiteren Verlauf des Interviews erhärten:

»Mhh, ich dachte, ich will gucken, dass es, ich sag mal, möglichst vielleicht Hälfte/Hälfte ist – und auch nicht irgendwie nach 30 Jahren jetzt nur noch Komponistinnen sind. Oder auch dann... vor allem, dass man nicht plötzlich negative Folgen von dem Neid von männlichen Kollegen...«⁴⁷

Hier begründet er die Entscheidung, weiterhin weniger Komponistinnen als Komponisten ein Heft zu widmen, damit, dass er die Komponistinnen vor dem Neid ihrer Kollegen schützen möchte, der als Folge zu erwarten sei. Es ist zu fragen, warum dies eigentlich nötig ist; weder sind Frauen per se schutzbedürftig noch ist Konkurrenzdenken eine Frage des Geschlechts, schließlich können auch männliche Komponisten ihre Erfolge einander neiden. Möglicherweise fürchtet er auch um das Renommee der Zeitschrift, wenn diese den bisher ungewöhnlichen Weg geht und Komponistinnen in den Fokus nimmt.

Dieser Zeitungsmitarbeiter sorgt sich außerdem darum, lediglich einem Trend hinterherzulaufen, wenn er verstärkt Komponistinnen in der Zeitschrift porträtiert. Er bemängelt, dass Frauen plötzlich deutlich stärker in den Mittelpunkt gestellt werden und sucht dafür die passenden Worte: »Es ist im Moment auch, glaube ich, schon eine relative ... Mode ... ist falsch. Aber es war auf vielen Bühnen ein Thema, gerade Frauen ... manchmal aber auch mit einer gewissen Quoten-Art, die mir eigentlich nicht gefällt.«⁴⁸

Sowohl »Mode«, als auch »Quote« haben dabei auch eine negative Komponente und deuten eine gewisse Kurzlebigkeit des Phänomens an. Beiden haftet das Vorurteil der Oberflächlichkeit, einer vorübergehenden Erscheinung an, die sich nicht etablieren kann oder aber nur aus äußerem Zwang heraus entsteht. Dadurch, so wird mitunter argumentiert, würden Frauen allein aufgrund ihres Geschlechts bevorzugt und Kompetenzen und (künstlerisches) Können spielten eine untergeordnete Rolle. Auch der hier Interviewte scheint diese Befürchtung zu hegen und wünscht sich stattdessen, dass sich die Frage nach der anteiligen Repräsentanz von Komponistinnen »natürlich«⁴⁹ regelt. Er ist überzeugt, dass sich im Laufe der Zeit eine paritätische Verteilung ergeben wird.

Dass davon allerdings nicht so einfach ausgegangen werden kann, zeigt ein Blick in Vergangenheit und Gegenwart: Es war und ist nicht selbstverständlich,

47 Interview 05_08; TS 7f.

48 Ebd.

49 Ebd.

dass Komponistinnen in Lexika⁵⁰ genannt oder ihre Werke⁵¹ aufgeführt werden. Es ist, mit anderen Worten, nicht üblich bzw. keine Praxis innerhalb der Szene. Da aber kein Konsens darüber besteht, dass dies im Grundsatz gewünscht ist, wird entsprechend nur zögerlich breitenwirksam auf einen hälftigen Anteil im Konzertbetrieb hingearbeitet. Doch es zeigt sich, dass die gezielte Förderung positive Effekte hervorbringt und allmählich Komponistinnen präsenter werden.⁵²

Wie man weiterkommt

Bei einer genaueren Betrachtung der Geschlechterverhältnisse im Feld der Neuen Musik kann man den Enthusiastischen zustimmen und feststellen, dass Komponistinnen*, Interpretinnen* und Dirigentinnen* immer sichtbarer werden. Die Fragen danach, welchen Platz diese Protagonistinnen innerhalb der Szene einnehmen, wird immer wieder gestellt und innerhalb verschiedener Kontexte diskutiert. Eine solche »Hartnäckigkeit der Themen«⁵³ ist von entscheidender Bedeutung, denn nur dadurch können Gegendiskurse formiert und neue Praktiken etabliert werden.

Doch während teilweise neue Formen des Sprechens möglich gemacht werden, wie man es durch Bewegungen wie GRiNM oder #metoo erleben kann, werden in der journalistischen Berichterstattung oftmals noch konservative Pfade begangen. Hier sind tradierte Geschlechterbilder vorherrschend, die nicht nur weiterhin auf das Sprechen machtvoll wirken, sondern damit zugleich die hegemonialen »Formationsregeln«⁵⁴ für die alltäglichen Praktiken bilden. Da sich Sprechen und Handeln gegenseitig bedingen, wird es von einer abwartenden Position aus schwierig sein, dass eine breitere Diversität im Alleingang, d.h. ohne Zutun, entsteht. Dies betrifft nicht nur die Ungleichstellung von Komponistinnen* und Komponisten, sondern auch die Durchbrechung der hegemonialen Strukturen in Bezug auf beispielsweise »non-binary«-Identitäten oder »race«. Dafür ist vielmehr notwendig, gezielt (institutionelle) Strukturen zu schaffen und gegenwärtige Ungleichstellungen

50 Als Beispiel mag hier das Lexikon Heuman, Hans-Günter/Heumann Monika, Musikgeschichte für Kinder. Eine spannende Zeitreise, Mainz: Schott 2003, gelten, in dem keine einzige Komponistin aufgeführt ist. In der Folge kann für die Leser*innen der Eindruck entstehen, dass Komponieren allein Männern vorbehalten ist.

51 Beispielsweise zeigt die Women's Philharmonic Advocacy auf, dass in der Saison 2019/20 nur 6,5 % der gespielten Werke von Komponistinnen stammen, vgl. https://wophil.org/2019-2020-season-by-the-numbers/?doing_wp_cron=1557506718.8471350669860839843750 (abgerufen am 10.5.2019).

52 Ebd.

53 Foucault, Michael: Archäologie des Wissens, S. 54.

54 Ebd., S. 58.

innerhalb der Szene – aber auch darüber hinaus – zu diskutieren. Solche Neuordnungen dürfen keineswegs als Alleinverantwortung Einzelner verstanden werden, sondern müssen von Beteiligten aller Ebenen und Geschlechter gleichermaßen verhandelt werden: »Also man hat ja auch seinen Freundeskreis irgendwann in dieser Szene. [...] Und dann ist es ja auch schön, wenn man sich gegenseitig so pusht. [D]as ist dann ein Geben und Nehmen. Und dadurch kommt man ja auch weiter.«⁵⁵

Literatur

- [backtrack]: https://bachtrack.com/de_DE/classical-music-statistics-2018 (abgerufen am 31.1.2019).
- Bartsch, Matthias/Knobbe, Martin/Möller, Jan-Philipp: »Seine Erwartungen – ›reden, trinken, vögeln‹«, in: Der Spiegel vom 26. April 2019, <https://www.spiegel.de/plus/metoo-vorwuerfe-gegen-professoren-in-hamburg-und-duesseldorf-a-00000000-0002-0001-0000-000163612070> (abgerufen am 30.4.2019).
- Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1979.
- Burkhardt, Otto Paul: »Diese Liebe ist ein Kampf. Die estnische Komponistin Mari Vihmand und ihr Weg zur großen Oper«, in: Neue Zeitschrift für Musik 171 (2010), Heft 1, S. 62–65.
- Charton, Anke: »Meine Lippen, sie küssen so weiß«. Gender, Race und Class in der Klassikindustrie«, in: Anke Charton/Björn Dornbusch/ Kordula Knaus: Marginalisierungen – Ermächtigungen. Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb (= Jahrbuch Musik und Gender, Band 12), Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019, S. 83–99.
- [Donne – Women in Music]: www.drama-musica.com/stories/2018_2019_orchestra_seasons.html (abgerufen am 31.1.2019).
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1981.
- Hassan, Sara/Sanchez-Lambert, Juliette: »It's Not That Grey. How to Identify the Grey Area – a Practical Guide for the Twilight Zone of Sexual Harassment«, https://periodbrussels.eu/wp-content/uploads/2019/04/Its-not-that-Grey_Period_Guide_2019_online.pdf (abgerufen am 6.6.2019).
- Heuman, Hans-Günter/Heumann Monika, Musikgeschichte für Kinder. Eine spannende Zeitreise, Mainz: Schott 2003.
- Keller, Reiner: Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen (= Qualitative Sozialforschung, Band 14), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften⁴ 2011.

55 Interview 08_33; TS 8.

- Lesle, Lutz: »Musik als Notschrei. Pēteris Vasks im Gespräch«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 154 (1993), Heft 5, S. 41-44.
- Ders.: »Öffne das Tor des Vergessens! Die litauische Komponistin Onute Narbutaite folgt ihrer Vision des Schönen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 164 (2003), Heft 4, S. 58f.
- [newmusic]: <https://www.newmusic.report/> (abgerufen am 31.1.2019).
- Oerding, Henrik: »Klang der Stille«, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rebecca-saunders-ernst-von-siemens-preis-klassik-1.4290050> (abgerufen am 8.8.2019).
- Rebhahn, Michael: »Hören, aufmerksam. Clemens Gadenstätters musikalische Entgrenzungsarbeit«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 169 (2008), Heft 5, S. 54-56.
- Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1981.
- Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf (Hg): *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Berlin: Deutscher Kulturrat 2016, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (abgerufen am 8.8.2019).
- Schürmer, Anna: *Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- Tchiba, Martin: »Losgelöst. Der Komponist Peter Kőszeghy«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 175 (2014), Heft 1, S. 60-63.
- Treydte, Elisabeth: »Schreiben über Komponist_innen«, in: Sebastian Bolz u.a. (Hg.), *Wissenskulturen der Musikwissenschaft: Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 279-298.
- Dies.: *Leitfadeninterviews im Rahmen des laufenden Promotionsprojektes zur geschlechterspezifischen Praxeologie der Musik der Gegenwart: 03_24, 05_08, 06_15, 08_33, 09_36, 11_16, 12_39, 13_34, 14_25.*
- Welscher, Hartmut: »Unter Schutzfilm. Wie lange gepflegte Erzählungen der Musikwelt Täter- und Opferrollen verdrehen«, in: *Van Magazin* vom 23. Mai 2018, <https://van.atavist.com/schutzfilm> (abgerufen am 6.5.2019).
- Winker, Gabriele/Degele, Nina: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld: transcript Verlag 2009.
- [Women's Philharmonic Advocacy]: https://wophil.org/2019-2020-season-by-the-numbers/?doing_wp_cron=1557506718.8471350669860839843750 (abgerufen am 10.5.2019).
- Wrana, Daniel/Langer, Antje: »An den Rändern der Diskurse. Jenseits der Unterscheidung diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken«, in: *Forum Qualitative Sozialforschung* 8 (2007), Nr. 2, S. 1-20, hier S. 8, www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/253/557 (abgerufen am 21.12.2019).

Lässt es sich falsch hören?

Eine historisch-kulturwissenschaftliche Kontextualisierung von Hör-Idealen im Neue Musik-Konzert

Svenja Reiner

In einem *Rolling Stone*-Interview äußerte sich Harry Styles, Frontsänger der Boygroup One Direction, einmal wie folgt zum Thema Fans:

»Who's to say that young girls who like pop music [...] have worse musical taste than a 30-year-old hipster guy? That's not up to you to say. [...] Young girls like the Beatles. You gonna tell me they're not serious? How can you say young girls don't get it? [...] Teenage-girl fans – they don't lie. If they like you, they're *there*. They don't act ›too cool.‹ They like you, and they tell you. Which is *sick*.«¹

Styles fasst in seiner Aussage eine Bewertung von Fantum zusammen, die direkt mehrere Kategorien im Fandiskurs anspricht: Geschmack, Verhalten und Gender. Weibliche Fans sind ›uncool‹; vor allem, wenn sie Popmusik von Boygroups hören. ›Cool‹ ist hingegen der Geschmack von dreißigjährigen Hipstern – einer Sozialfigur, die sich in ihrer Auswahl von Lieblingsbands vom Mainstream abgrenzt, als subkulturell-intellektuell gilt und in der Regel männlich ist.² Die ›Uncoolness‹ weiblicher Fans wird neben ihrer Vorliebe für Popsänger auch durch ihr Verhalten bestimmt: Zuneigung auszudrücken ist auch nicht ›cool‹. Diese Art von Fantum ist weiblich konnotiert und erscheint emotional, geschmacklos und irrelevant.

1 Crowe, Cameron: »Harry Styles' New Direction«, in: *Rolling Stone* vom 18. April 2017, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/harry-styles-new-direction-119432/> (abgerufen am 8.8.2019).

2 Vgl. Tortorici, Dayna: »Man erkennt sie, wenn man sie sieht«, in: Mark Greiff u.a. (Hg.), *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2012, S. 99–110, hier S. 99.

In der Regel wird die Rezeptionsfigur »Fan«, sowohl in der Wissenschaft als auch im Alltag, in Bezug auf Populärkultur³ gedacht – für die Publikumsgruppen innerhalb der Hochkultur gibt es andere Bezeichnungen wie Afficionado, Kenner*in usw.⁴ Zunächst scheint diese Unterscheidung eindeutig, denn die Umgangsformen, die sich mit Popmusik und Neuer Musik beobachten lassen, sind verschieden: Im Popkonzert wird mitgesungen und getanzt⁵, im Neue Musik-Konzert ist das geforderte Verhalten eher »stillsitzen und zuhören« – ein »Monotasking«.⁶ Legt man eine breite Fan-Definition zu Grunde – kennzeichnend für diese Rezeptionsfigur sind eine besondere, emotionale, längerfristige Bindung an einen öffentlich zugänglichen Fan-Gegenstand, der von unterschiedlichsten Personen geteilt werden kann und in unterschiedlichsten Praktiken Ausdruck finden kann⁷ –, stellt sich mir die Frage, ob sich in diesen unterschiedlichen Verhaltensweisen auch unterschiedliche Grade der emotionalen Bindung zeigen. Folgt man der Medienwissenschaftlerin Jolie Jensen, sind die Ursachen für unterschiedliches Rezeptionsverhalten zunächst die Auf- und Abwertung bestimmter Praktiken, die sich aus den kulturellen Hierarchien ergeben, die zwischen den Rezeptionsgegenständen der E- und U-Kultur bestehen.

-
- 3 Ich verwende im folgenden Beitrag notgedrungen die Kategorien »Hoch-« bzw. »Populärkultur« und »Neue Musik« in dem Wissen, dass die Zuordnung in diese Ordnungssysteme weniger anhand bestimmter Qualitäten der Gegenstände, sondern vielmehr durch unterschiedliche Diskurse, Sprecher*innen- und Machtpositionen entsteht und deswegen niemals eindeutig vorgenommen werden kann.
 - 4 Göttlich, Udo/Krischke-Ramaswamy, Mohini: »Fans«, in: Hans-Otto Hügel (Hg.), *Handbuch populäre Kultur*, Stuttgart: J. B. Metzler 2003, S. 167-172; Jensen, Jolie: »Fandom as Pathology. The Consequences of Characterization«, in: Lisa Lewis (Hg.), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, London: Routledge, S. 9-29, hier S. 21; Hügel, Hans-Otto: »Was heißt schon Fan?«: Thesenartige Diskussion des Begriffs in Abgrenzung zu anderen kulturellen Figuren«, in: Brigitte Frizzoni/Manuel Trummer (Hg.), *Erschaffen, Erleben, Erinnern. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Fankulturforschung* (= *Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung*, Band 3) Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 19-42, hier S. 30; Pearson, Rebecca: »Bachies, Bardies, Treckies, and Sherlockians«, in: Jonathan Gray/Cornel Sandvoss/C. Lee Harrington (Hg.), *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, New York u.a.: New York University Press 2007, S. 98-109, hier S. 103.
 - 5 Diese Unterscheidung ist natürlich sehr plakativ. So gib es durchaus auch in der Popmusik, beispielsweise im Black Metal, Konzerte, bei denen – abhängig beispielsweise von Genrekonventionen, Szeneattitüden oder musikalischer Gestaltung – ebenfalls vermehrt andächtig geschwiegen wird als mitgesungen oder getanzt, vgl. Chaker, Sarah: *Schwarzmetall und Todesblei. Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG 2014, S. 248f.
 - 6 Rebstock, Matthias: »Strategien zur Produktion von Präsenz«, in: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert*, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 142-151, hier S. 44.
 - 7 Vgl. etwa Roose, Jochen/Schäfer, Mike S./Schmidt-Lux, Thomas: *Fans*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 12.

»Fans are believed to be obsessed with their objects, in love with celebrity figures, willing to die for their team. Fandom involves an ascription of excess, and emotional display – hysterics at rock concerts, hooliganism at soccer matches, autograph seeking at celebrity sites. Affinity, on the other hand, is deemed to involve rational evaluation, and is displayed in more measured ways – applause and a few polite ›Bravos!‹ after concerts; crowd murmur at Polo matches; attendance of ›big-name‹ sessions at academic conferences.«⁸

Die Trennlinie zwischen dem Verhalten von Fans (Pop) und Afficionados (Kunst) verläuft, laut Jensen, zwischen Gefühl und Verstand: Die exzessiven Emotionen der Fans werden mit einer pathologisierenden Lesart verbunden (obsessiv, hysterisch), während die Äußerungen der Afficionados als rationale Zurückhaltung gelten. Dass Ausdruck (und Ausbruch) von Gefühlen in diesem Zusammenhang negativ bewertet wird, liegt vielleicht auch daran, dass der Bereich des Emotionalen traditionell weiblich konnotiert ist⁹ und in der westlichen Gesellschaft eine zentrale Dichotomie zum Rational-Männlichen darstellt.

Daher stellt sich für mich an dieser Stelle die Frage, ob sich nicht auch unter den Hörer*innen der Neuen Musik Personen finden ließen, auf die eine Fan-Beschreibung zuträfe oder ob sich eine dieser Umgangsweisen für Neue Musik (oder hochkulturell konnotierte Gegenstände generell) grundsätzlich ausschließen lässt. Um mich dieser Frage anzunähern, untersuche ich im Folgenden die Herausbildung normativer Vorstellungen im Umgang mit Neuer Musik, die ich als Hör-Ideale bezeichne. In einem nächsten Schritt analysiere ich beispielhaft die historische Entwicklung einer exemplarischen Rezeptionspraktik – des Schweigens im Konzertsaal – und zeige auf, wie sich im Kunstfeld Musik bestimmte Vorstellungen von ›richtigem‹ Hören entwickelt haben, die idealtypisch sind und auf der Vorstellung eines abgeschlossenen Kunstwerks basieren. Folgt man hingegen dem Vorschlag von Christopher Smalls »musicking«-Konzept¹⁰, wird es möglich, sich von dieser Folie zu lösen und sich individuellen musikalischen Erfahrungen zu widmen. Dafür bietet sich die Betrachtung von Neue Musik-Fans an, weil besonders dort Aktivitäten und Aushandlungsprozesse auftreten, die im Kunstfeld als ›illegitime‹ Hörweisen gelten. Auf den Umstand, dass diskursiv sowohl der Fanbegriff

8 J. Jensen: »Fandom as Pathology«, S. 20.

9 Vgl. etwa Newmark, Catherine: *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant* (= Paradeigmata, Band 29), Hamburg: Felix Meiner Verlag 2008, S. 20ff.; Alexi, Katharina: »Das Kreischen im Pop-Konzert. Zur Entstehung einer Rezeptionsform und Pathologisierung von Konzertbesucherinnen«, in: *Samples 12* (2014), Version vom 11.9.2014, S. 1–23, hier S. 12ff., www.gfpm-samples.de/Samples12/alexi.pdf (abgerufen am 12.6.2020).

10 Small, Christopher: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover: Wesleyan University Press 1998.

als auch Fanverhalten mit weiblichen Eigenschaften konnotiert sind und entsprechend negativ gewertet werden, werde ich später ausführlicher eingehen. Zunächst möchte ich die »rationale« Rezeptionshaltung der musikalischen Afficionados genauer beleuchten.

Das Schweigen im Konzert

Der Geschichtswissenschaftler Sven Oliver Müller erklärt die Politik des Schweigens im Konzert nicht nur als Folge neuer Kompositionen und Aufführungspraktiken. Der Umstand, dass Konzertbesucher*innen sich zwischen 1820 und 1860 zu Zuhörer*innen entwickelten, hängt – so seine These – mit weitgreifenden sozialen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen zusammen. Der Konzertraum war im frühen 19. Jahrhundert noch von Umgangsweisen geprägt, die sich, im Unterschied zum späteren verehrenden Verhalten, als alltäglicher beschreiben lassen: Es wurde geredet, gespielt, geraucht; Männer besuchten Damen in deren Logen, man stellte einander die höheren Töchter der Gesellschaft vor. Wenn die Musik nicht gerade durch »infame[n] Lärm«¹¹ übertönt wurde, forderte das Publikum auch ein, dass sehr schöne Stellen oder beliebte Arien mehrfach wiederholt wurden.¹²

Müller erklärt die Entwicklung eines schweigenden Hörverhaltens als »Wandel von sozialer Praxis, politischen Urteilen¹³ und ästhetischem Geschmacksurteil«¹⁴. Dass im Konzertraum eine Etikette eingeführt wurde, die das Betreten desselben nur pünktlich zu Konzertbeginn oder in der Pause erlaubte, erklärt Müller als soziale Entwicklung einer Gesellschaft, die sich innerhalb von rapide wachsenden Metropolen formierte und neue Ideale wie etwa Pünktlichkeit entwickelte. Auch nahm die akustische Belastung in den Städten zu, sodass Teile der Bürgerschaft und des Adels begannen, die Stille zu schätzen. Im Konzert zu schweigen wurde

11 Göthel, Folker (Hg.): Louis Spohr. Lebenserinnerungen, Band 1, Tutzing: Schneider 1968, S. 245f., zitiert nach: Müller, Sven Oliver: »Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 38 (2012), Heft 1, S. 48–85, hier S. 60, Anmerkung 23.

12 Vgl. S. O. Müller, »Die Politik des Schweigens«, S. 57f.

13 Auf die politische Dimension werde ich nicht eingehen, auch wenn Überlegungen in dieser Hinsicht vielleicht ebenfalls sehr produktiv wären. Müller schildert, wie die Entwicklung von Geschmack und Gehör ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch eine Form politischer Praxis wurde, weil sie Handlungsspielräume gegenüber den herrschenden Adeligen eröffnete und beispielsweise mit Debatten über Pressefreiheit und Wahlrechtsreformen verbunden wurde; vgl. ebd., S. 55f. bzw. S. 72–83.

14 Ebd., S. 53.

ebenso Ausdruck ihres Lebensstils wie vor allem Instrumentalmusik als höchste Kunstform zu betrachten und Konzertsäle als sakrale Tempel, für die bestimmte Ideale wie Bildung gelten sollten. Nachdem im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts die Anzahl der öffentlichen Konzertveranstaltungen zunahm, professionalisierte sich der Musikbetrieb sowohl auf Seiten der Aufführenden¹⁵ als auch in der Rezeption. Müller sieht vor allem die Kanonisierung der Sinfonie zum »wichtigste(n) Stilelement des Konzertbetriebes«¹⁶, deren kompositorischem Verlauf konzentriert zu folgen sei, als Anreiz zur Gehör-Bildung innerhalb der Hörer*innen-schaft. An deren kompositorischen Ordnungsprinzipien konnte das Publikum somit im stummen Zuhören den Grad der eigenen Bildung überprüfen.¹⁷ Mit dieser Entwicklung ist auch eine soziale Distinktionsbewegung verbunden: Die »gebildeten« Hörer*innen – in der Regel adelige und bürgerliche Eliten – stilisierten sich zu Kenner*innen und hoben sich dadurch von den übrigen Konsument*innen ab.

Rezeptions-Ideale im musikalischen Kunstfeld

Den Aufstieg der Sinfonie interpretiert Müller als grundlegend für die Vorstellung einer »absoluten Musik«, die nicht nur genossen, sondern auch verstanden werden muss und damit zur Erbauung des Individuums beitragen soll.¹⁸ Der Komposition ist »in ihrem Gange [zu folgen]«¹⁹, sie gilt als autonomes Kunstwerk. Der Soziologe Andreas Reckwitz ordnet dieses Konzept seinem Entwurf des »modernen Kunstfelds« zu, dessen Entwicklung er zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und England verortet: Das autonome Kunstwerk werde dort als »rein ästhetisches Objekt« behandelt, das Originalität, Eigendynamik und Binnenkomplexität besitzt und aus sich heraus die ihm angemessenen Aneignungsweisen ermöglicht.²⁰ Reckwitz ordnet das Kunstwerk als Teil eines Akteur-Netzwerks ein, das er ästhetische Sozialität nennt; weitere Komponenten des Netzwerks sind die

15 Es entwickelte sich eine Qualitätsvorstellung basierend auf Kriterien wie intensiver, musikalischer Ausbildung und Konzertvorbereitung durch die Musiker*innen, zudem wurden vermehrt Stimmführer*innen, Dirigent*innen usw. eingesetzt. Die vorher durchmischten Konzertprogramme, bestehend aus u.a. Ouvertüren, Duetten, Solos, Tänzen, wurden zeitlich gekürzt, die Anzahl der aufgeführten Werke innerhalb eines Konzerts verringert; ebd., S. 62.

16 Ebd.

17 Vgl. ebd., S. 66–68.

18 Vgl. ebd., S. 63.

19 [N. N.]: »III. Korrespondenz. (Verspätet wegen Mangel an Raum)«, in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 1824, S. 444, zitiert nach S. O. Müller: »Die Politik des Schweigens«, S. 63.

20 Vgl. Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin: Suhrkamp Verlag ³2013, S. 62–65.

Figur des Künstlers²¹, der ästhetisch Neues produziert und seine Einzigartigkeit im Kunstwerk ausdrückt, die institutionellen Rahmungen, welche die Aufmerksamkeiten auf Künstler und Kunstwerk richten, und das ästhetisch sensibilisierte Publikum.²² Dieses Publikum muss bestimmte ästhetische Rezeptionspraktiken durch die möglichst frühe Konfrontation mit klassischen Kunstwerken einüben: Eine »äußerste Konzentration der Sinne auf das Objekt, eine Zurücknahme des Körpers und eine Rezeption im psychisch Inneren [...], selbst wenn andere Akteure zugegen sind.«²³ Dabei wird die Autonomie des Kunstwerks sowohl hergestellt als auch aufrechterhalten. Zudem grenzt sich das Kunstfeld durch Kunstkritik und Kanonisierung von »unreinen« Ästhetiken (Populäres, Kitsch usw.), illegitimen Aktivitäten und Geschmacksurteilen ab.²⁴

Eine entsprechende Rezeptionspraktik als Hörhaltung ist beispielsweise auf dem Gemälde »En écoutant du Schumann«²⁵ abgebildet: Im Bildzentrum sieht man eine ganz in schwarz gekleidete Hörerin, die ihr Gesicht mit der Hand verbirgt und offensichtlich konzentriert lauscht. In ihrem Rücken am linken Bildrand steht ein Klavier mit aufgeschlagenen Noten. Die musizierende Person ist nur durch einen Arm und eine Spielhand angedeutet, der Rest des Körpers fehlt. Die Kompositionen Robert Schumanns, so könnte man folgern, sollen nur durch das Gehör rezipiert werden, alle anderen Eindrücke (z.B. der Blick auf die ausführenden Musiker*innen) gehören nicht zur Musik und werden, soweit möglich, begrenzt oder vermieden. In dieser Setzung ist das Verständnis davon, was Musik ist, nur Klang oder sogar nur die Partitur, die fehlerfrei wiedergegeben und konzentriert verfolgt werden soll. Die Vorstellung, dass Musik individuell sowohl durch Aufführung als

21 Reckwitz verwendet nur die männliche Form und äußert sich nicht weiter dazu, ob das in der Denkfigur des (natürlich-männlichen) Künstlers begründet liegt oder in einem Verzicht auf gendersensible Sprache.

22 Vgl. ebd., S. 57-62.

23 Ebd., S. 67.

24 Vgl. ebd., S. 58f. Reckwitz betont dabei, dass das Kunstfeld sich nicht notwendigerweise auf die Art konstituieren muss, dass es kein abgeschlossenes soziales System ist und dass es auch innerhalb des Netzwerks immer wieder gegenläufige Entwicklungen gab, in denen etwa die Vorstellung eines radikal individuellen Künstlergenies als Exklusivtypus in Frage gestellt wurde: »Diese Grenzziehungen sind in der Geschichte des Kunstfeldes nie unumstritten gewesen und werden immer schon von Prozessen der Grenzüberschreitung des Ästhetischen begleitet, die von der Kunst in Bereiche jenseits der Kunst ausgingen. [...] Die künstlerische Bohemekultur, die das Schöpferische nicht mehr nur auf Kunstwerke, sondern auf einen kollektiven Lebensstil bezieht, lässt sich als eine solche Entgrenzungskraft des Künstlerischen verstehen, die nach 1800 aufkommt. Ähnliches gilt für die ästhetischen Utopien und kulturrevolutionären Bewegungen, etwa die Romantik, in denen zum Beispiel die Figur des Künstlers zum gesellschaftlichen Vorbild wird.« (ebd., S. 59).

25 Fernand Khnopff: »En écoutant du Schumann« 1883, Öl auf Leinwand. 101,5 x 116,5 cm, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique : Brüssel.

auch durch Rezeption hervorgebracht wird, scheint weit von diesem Hör-Ideal entfernt.²⁶ Vielmehr entsteht der Eindruck, dass alle individuellen Regungen das Werk stören. Die einzige Aufgabe des Publikums ist es, das in sich geschlossene Werk in der Beziehung zu sich selbst und seinen Elementen und Verbindungen nachzuvollziehen. Dabei nehmen die Hörer*innen eine »empfangende«²⁷ Subjektposition ein, die sich asymmetrisch zu der des produzierenden Komponisten verhält.

Ein ähnliches Verständnis von Rezeption findet sich sowohl in Theodor W. Adornos »Typen musikalischen Verhaltens«²⁸ als auch in Bourdieus Profil der »Ästheteten«²⁹. Adorno entwirft seine kritische Theorie vor dem Hintergrund der Katastrophen des 20. Jahrhunderts: dem Aufstieg des Faschismus, Genozid, Terror und Massenvernichtung. Nach seinem Verständnis haben Kunst und vor allem Musik die Fähigkeit, menschliches Bewusstsein zu gestalten und kritisches Denken und Wahrnehmung zu fördern oder unterdrücken. Die Funktion von Musik sei einerseits, dem Subjekt die eigene Positionierung innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen vor Augen zu führen und andererseits alternative Ordnungsprinzipien zu entwerfen, die dann beispielsweise auf die Wissenschaft oder soziale Einrichtungen wie Justiz, Verwaltung usw. übertragen werden könnten. (Kunst-)Musik könnte in diesem Verständnis als Struktur wirken, die Orientierung für die Entwicklung alternativer Gesellschaftsentwürfe bietet. Gleichzeitig besteht für Adorno die Gefahr, dass populäre Formen von Musik zu Konformismus, Ablenkung und Gleichschaltung führen und verhindern, dass ihre Hörer*innen ein kritisches Bewusstsein ausbilden.³⁰

So fällt Adornos Beurteilung scharf aus: Der »gute Zuhörer«³¹ ist nach dem »Experten-Hörer«³² als einziger »legitimiert [...]. Auch er hört übers musikalisch Einzelne hinaus; vollzieht spontan Zusammenhänge, urteilt begründet, nicht bloß nach Prestigekategorien oder geschmacklicher Willkür«³³. Den Sozialtypus Experte beschränkt Adorno auf den Kreis der Berufsmusiker*innen³⁴, die guten Zuhörer*innen verortet er »bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein in höfischen und aris-

26 Vgl. S. O. Müller: »Die Politik des Schweigens«, S. 84.

27 Vgl. A. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 66.

28 Adorno, Theodor W.: »Typen musikalischen Verhaltens«, in: ders., Einleitung in die Musiksoziologie, Gesammelte Schriften, Band 14, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1973, S. 178-198.

29 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1982.

30 Vgl. DeNora, Tia: After Adorno. Rethinking Music Sociology, Cambridge u.a.: Cambridge University Press (2003), v.a. S. 3-20 und S. 118-123.

31 Th. W. Adorno: »Typen musikalischen Verhaltens«, S. 183.

32 Ebd., S. 181.

33 Ebd., S. 183.

34 Vgl. ebd., S. 182.

tokratischen Zirkeln«³⁵. Durch die Verbürgerlichung der Gesellschaft habe die Anzahl dieses Typus rapide abgenommen und sei noch am ehesten dort zu finden, »wo Reste einer aristokratischen Gesellschaft sich erhalten haben wie in Wien«³⁶. Das Erbe dieser Hörer*innenschaft hätten die Bildungskonsumenten angetreten, die durch »Konformismus, Konventionalität«³⁷ gekennzeichnet seien, zwar viel Musik hören, diese aber spontan und unmittelbar nachvollzögen und auf vermeintlich schöne Momente in der Musik »lauerten«. Den eigenen Mangel an strukturellem Hören versuche dieser Typus mit Wissen über Musik, biografische Kenntnisse über Komponist*innen oder Interpret*innen zu substituieren. Adorno verortet sie gesellschaftlich in Gremien und Institutionen, die das Musikleben bestimmen, welches sich unter ihrem großen Einfluss, dem mangelnden Geschmack und der fehlenden Bildung immer weiter der Kulturindustrie annähere und die »musikalischen Kulturgüter [...] in solche des manipulierten Konsums« verwandle.³⁸ Deren Publikum bestünde demnach vor allem aus emotionalen Hörer*innen³⁹, die besonders intuitiv und unreflektiert hörten, und entsprechend emotionale Musik bevorzugte. Adorno unterstellt ihnen, dass sie ihre Musikrezeption vor allem als Ventil für innerliche Zustände verwenden würden, die ansonsten gesellschaftlich unerwünscht wären, oder als Möglichkeit, fehlende Emotionen nachträglich herzustellen. Die Rezeption sei von assoziativen bis hin zu träumerischen Zuständen geprägt, die Aufmerksamkeit eher unkonzentriert. Durch den Verzicht auf eine strukturelle Hörhaltung gerät dieser Typus in Verdacht, naiv und manipulierbar zu sein. Geografisch verortet Adorno diese Hörer*innen in den angelsächsischen und slawischen Ländern.⁴⁰ In diesen Beschreibungen wird deutlich, dass Adornos Ansatz von bestimmten kulturellen und sozialen Vorurteilen und Annahmen geprägt war und sich tendenziös hinsichtlich kognitiver Hör-Modi gestaltete, mit der Folge, dass innerhalb der Hörer-Typologie auch deutliche soziale Hierarchien hervortreten. Zugleich zeigt sich, dass Adorno Musikgeschmack und -hören für äußerst gesellschaftlich und politisch relevant hält.

Pierre Bourdieu untersuchte den Geschmack in seiner Studie »Die feinen Unterschiede« sogar als zentrale Kategorie⁴¹, der die Unterschiede sozialer Klassen

35 Ebd., S. 183.

36 Ebd., S. 184.

37 Ebd., S. 185.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 186.

40 Vgl. ebd., S. 185-187.

41 Neben der wiederholten Kritik, dass Bourdieu durch dieses Vorgehen soziale Grenzziehungen eher re-ontologisierte als diese zu dekonstruieren, arbeitet Christiane Reinecke zudem überzeugend heraus, dass die Auswahl der sozialen Klasse als wichtigste Kategorie spezifisch für einen bestimmten nationalen und historischen Kontext war – zu diesem Zeitpunkt vertrat die Soziologie die Annahme, dass Klassenunterschiede zentral für die Bildung kollek-

innerhalb der französischen Gesellschaft der 1960er und 70er Jahre widerspiegelt und festigt. Wenngleich er betont, dass die Definitionen dessen, was als gute Kunst oder guter Geschmack gilt, selbst Resultat der jeweiligen Klassenlage und des jeweiligen -konflikts ist, wird in seiner Lektüre auch deutlich, dass er selbst als Wissenschaftler sozial positioniert schreibt und beispielsweise seine Bewertungen der Rezeptionspraktiken denen entsprechen, die gesellschaftlich anerkannt sind.⁴² Bourdieu beschreibt etwa die sozial hochpositionierten Ästheten als eine Publikumsgruppe, die ihre Wahrnehmung ›absichtlich‹ distanziert, etwa indem die »Form und die spezifischen künstlerischen Effekte«⁴³ in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt werden. Die Kunstgegenstände würden nur in Beziehung mit anderen Kunstwerken, nicht aber mit Blick auf das eigene Leben oder eigene Gefühle verhandelt, denn sonst bestünde die Gefahr von »[...] *Involviertsein*, von naiver Verhaftung und ›vulgärer Verfallenheit‹ an leichte Verführung und kollektive Begeisterung«⁴⁴. Wenn der richtige Umgang mit Kunst nicht erlernt wurde, beispielsweise weil entsprechende Vokabeln für die Beschreibung von Form und Stilmitteln fehlen, gilt die Rezeption als illegitim – als einfältig und unbedarf.

Müller hat gezeigt, dass durch die Einführung neuer Anstandsregeln im 19. Jahrhundert die (relative) Autonomie, die Besucher*innen im Konzert genossen, abnahm. Die Entwicklung neuer Verhaltensweisen entstanden zwischen der eigenen Sensibilisierung für deren Erwünschtheit und dem öffentlichen Urteil anderer.⁴⁵ Bei der Lektüre von Adorno und Bourdieu wird deutlich, wie sehr das Rezeptionsverhalten weiterhin Bewertungen unterworfen ist und wie zentral die Grenzziehung des Kunstfeldes ist. Die Forderung nach ›korrekten‹ Verhaltensweisen basiert dabei implizit auf der Vorstellung von ›korrekten‹ Interpretationen, zu denen das Publikum durch diese Art des Hörens gelangen soll. Die Grenzen für dieses Verhalten sind eng gesteckt, innerhalb dieser bleibt für die ›gute Zuhörerin‹ wenig individueller Gestaltungsspielraum. Diese Entwicklungen setzen sich bis heute fort: 2015 forderte der Komponist Johannes Kreidler, Applaus im Konzert

tiver Identitäten und gesellschaftlicher Positionierungen war. Folglich zog Bourdieu beinahe ausschließlich die soziale Klasse heran, um Unterschiede in Geschmack und Lebensstil zu erklären. Sexuelle Orientierung, Alter, Gender und Ethnizität der Befragten sowie deren intersektionale Verknüpfungen blieb nahezu vollkommen unberücksichtigt. Vgl. Reinecke, Christiane »Der (damalige) Geschmack der Bourgeoisie. Eine historische Re-Lektüre von Pierre Bourdieus ›Die feinen Unterschiede‹ (1979)«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 14 (2017), Heft 2, S. 376–383, hier S. 378ff., <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2017/id=5499> (abgerufen am 12.6.2020).

42 Vgl. Ch. Reinecke: »Der (damalige) Geschmack der Bourgeoisie«, S. 376–381.

43 P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 68.

44 Ebd.: S. 69, Hervorhebung im Original.

45 Vgl. S. O. Müller: »Die Politik des Schweigens«, S. 71.

gänzlich abzuschaufen. Er bewertete Applaus, Standing Ovations und Begeisterungsrufe als affektives, konformes »primitive[s] Ehrerbietungsritual«, das der »Feinheit und Energie, [der] Offenheit und Verantwortung des Kunstwerks«⁴⁶, an dem monate- oder jahrelang gearbeitet wurde, nicht gerecht werden würde. In dieser Aussage findet sich die Vorstellung eines geschlossenen Kunstwerks wieder, das die korrekte Rezeptionsweise aus sich selbst begründet und das durch »falsche« Praktiken des Publikums beschädigt oder zerstört werden kann. Zudem belebt Kreidler das Bild des Künstlers als Originalgenie, das Forderungen an die Zuhörer*innen stellt und ihr Verhalten in erwünscht und unerwünscht einteilt: »Ist das Publikum wirklich irritiert, gar »verstört«, dann kann es nicht noch klatschen! – dann soll es das nicht müssen.«⁴⁷

Das situative Musikerlebnis: »musicking«

Die Bewertung von Applaus als Praxis passiver Bewunderungsäußerung ist eine konservative Lesart. Man könnte applaudieren auch als expressiven Ausdruck sehr unterschiedlicher, individueller Emotionen verstehen, die für die Dauer des Stücks durch die restriktive Hörhaltung des klassischen Konzerts 60 bis 90 Minuten lang im Körper gehalten werden mussten. In dieser Perspektive würde das Publikum nicht mehr als Vehikel, sondern als Ensemble von Subjekten gedacht, deren einzelne Reaktionen legitime Rezeptionshaltungen darstellen, die das Erlebte selbstständig deuten und Affizierung zulassen.⁴⁸ In der Einbeziehung des Klatschens als Teil des Konzerts würde diese Praxis die Grenzen eines »verdinglichenden« Kunstwerkverständnisses erweitern.⁴⁹ Das Konzert wäre vielmehr ein ästhetisches Ereignis, das situativ in einer räumlichen und zeitlichen Aufführung entsteht und in seiner Entstehung auch das Publikum als »Rezipient-Produzent« miteinbezieht.⁵⁰

Christopher Small beschreibt diese Teilhabe der aktivierten Rezipient*innen als »musicking« – denn Musik gibt es seiner Ansicht nur als »doing«.⁵¹ Zu dessen

46 Kreidler, Johannes: »Gegen Applaus. Oder: Schafft das Klatschen ab!«, in: Neue Zeitschrift für Musik 176 (2015), Heft 3, S. 15.

47 Ebd.

48 A. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 107.

49 Ebd., S. 97.

50 Ebd., S. 113. Reckwitz entwickelt diese Überlegungen zur Entgrenzung von Kunstpraktiken anhand postmoderner Performance-Kunst. Trotz Einbeziehung und Aktivierung des Publikums gelten aber auch für diese Rezeptionsformen bestimmte Ideale wie die Entwicklung einer verstreuten Aufmerksamkeit, die reizsensibel für das scheinbar Banale wird.

51 Vgl. Small, Christopher: »Musicking – The Meanings of Performing and Listening. A Lecture«, in: Music Education Research 1 (1999), Heft 1, S. 9–22, hier S. 12.

Praktiken zählt er nicht ausschließlich die Aktivitäten der Interpret*innen, sondern alle Handlungen innerhalb einer Aufführung:

»To music is to take part, in any capacity, in a musical performance. That means not only to perform but also to listen; to provide material for performance (what we call composing), to prepare for a performance (what we call practicing or rehearsing), or to take part in any activity that can affect the nature of that style of human encounter which is a musical performance. We should certainly include dancing, should anyone be dancing [...] and we might even on occasion stretch the meaning to include what the usher is doing who takes the tickets at the door, and the hefty men who shift the piano around, and the cleaners who clean up afterwards, for what they do also affects the nature of the event which is a musical performance.«⁵²

Small argumentiert, dass in einem Konzert hochkomplexe Verbindungen und Beziehungen zwischen dem physischen Raum, den Menschen (Hörer*innen, Performer*innen, weiteren Beteiligten) und den Klängen entstehen,⁵³ weshalb auch er von keinem fixierten Kunstwerk, sondern einem situativen Musikerlebnis ausgeht.⁵⁴ In diesem Verständnis gibt es keine Hör-Ideale und keine falsche Art der Rezeption. Nach Small kann man ein Werk nicht falsch verstehen, weil es keine inhärente, universelle Bedeutung hat. Vielmehr ergibt sich die Bedeutung von Musik aus dem Beziehungsgeflecht zwischen Klängen, Performer*innen, Publikum und dessen Bedürfnissen, Erfahrungen und ihrer Stellung innerhalb der Gesellschaft.⁵⁵

Dass sich dennoch bis heute in großen Teilen des musikalischen Diskurses ein bürgerliches Kunstverständnis aus dem 19. Jahrhundert hält, erklärt Small unter anderem mit der Bauweise der großen Konzerthäuser: An deren Architektur, so argumentiert er, könne nachvollzogen werden, welche spezifische Form von Verhalten erwünscht sei und welches ausgeschlossen werden soll. Trotz ihrer unterschiedlichen Gestaltung vermittelt jeder Saal Opulenz, Reichtum und Macht und erweckt so den Eindruck von Ernsthaftigkeit und Wichtigkeit. Es handelt sich um Orte, die von der Außenwelt sowohl räumlich als auch klanglich abgeschlossen sind und die auch Performer*innen und Publikum voneinander isolieren. Die Sitzordnung verhindert das Gespräch – außer vielleicht mit dem/der oder den direkten Sitznachbar*innen – und weist die Bühne als Ort der Aufmerksamkeit aus. Dieser

52 Ebd.

53 Ebd., S. 16.

54 »[...] if we would look for the meaning of music we should ask, not ›What does this musical work mean?‹ but rather ›What does it mean when this performance takes place at this location, at this time, with these people taking part, both as performers and as listeners?‹« (ebd., S. 19).

55 Small, *Musicking*, S. 130ff.

Anordnung liegt die Idee von Musik als einseitigem Kommunikationsprozess zu Grunde: vom/von der Komponist*in zum Publikum durch die Musiker*innen als Medium. In dieser Anordnung soll Musik nicht gemeinschaftlich rezipiert werden, sondern individuell kontempliert. Auch der Kontakt mit den Musiker*innen wird unterbunden, die sowohl den Saal als auch das Konzerthaus durch andere Türen betreten als das Publikum und außer Sichtweite bleiben, wenn sie nicht spielen. In dieser Anordnung werden sie zu zwei klar unterscheidbaren Gruppen.⁵⁶

Es wurde deutlich, wie sich die Hörhaltung ›still sitzen und (konzentriert) zuhören‹ innerhalb des Kunstfelds Musik in Abhängigkeit von bestimmten Vorstellungen über Künstlerfigur und Kunstwerk sowie deren institutioneller Rahmung entwickelt hat. In der Bewertung anderer Rezeptionsweisen als naiv, unbedarft und anfällig für (politische) Manipulation wird die Abgrenzung des Kunstfelds deutlich, das u.a. mit einer Limitierung der als legitim anerkannten Rezeptionspraktiken arbeitet, die wiederum vom Publikum übernommen werden. Smalls Überlegungen zum »musicking« hingegen verdeutlichen, wie individuell Rezeption auch gestaltet werden kann und geben Anlass zur Vermutung, dass es Hörer*innen gibt, die Musik anders erleben – obwohl in der Architektur von Konzerthäusern andere Hör-Haltungen angelegt sind. Nachdem herausgearbeitet wurde, wie prominent bis heute die Vorstellung eines geschlossenen musikalischen Kunstwerks auftritt, stellt sich mir die Frage, ob und wie davon Umgang, Hörweisen und Lesarten mit und von Neuer Musik beeinflusst werden. Daher soll im letzten Abschnitt ein Vorschlag für die Untersuchung einer Publikumsgruppe gemacht werden, bei der zu vermuten ist, dass sie sehr eigensinnig rezipiert: Neue Musik-Fans.

Chancen der Erforschung von Neue Musik-Fans

Kristina Busse und Jonathan Gray postulieren, dass in der Untersuchung von Fans als besonderer Publikumsgruppe individuelle und alternative Umgangsformen, Artikulationen und Aushandlungsprozesse deutlich werden. Denn: Fans würden häufig hermeneutische Grenzen, die um ihre Gegenstände gezogen werden, missachten – beispielsweise wenn es um Fragen von Deutungshoheit oder Weiterentwicklung von Geschichten geht.⁵⁷ Diese Themen seien bislang sogar in der Rezeptionsästhetik nur ansatzweise behandelt worden – weil dort vor allem die vom Text implizierten Lesenden untersucht worden wären, deren Aufgabe es ist, diesen zu

⁵⁶ Vgl. ebd., S. zoff.

⁵⁷ Vgl. Busse, Kristina/Gray, Jonathan: »Fan Cultures and Fan Communities«, in: Virginia Nightingale (Hg.), *The Handbook of Media Audiences* (= *Global Handbooks in Media and Communication Research*), Chichester u.a.: Wiley-Blackwell 2011, S. 425-443, hier S. 432-434.

verstehen (zu lernen). In der Beschäftigung mit Fans würden alternative Lesarten⁵⁸ sichtbar werden, die weniger normativ seien und individueller ausfielen.

»Literary studies – even in its guise of reader response criticism and reception aesthetics – has mostly focused on the ›ideal‹ or ›implied‹ readers constructed by the texts [...]; in turn, since readers attempt to become ideal readers, they tend to imagine the text as an artifact that needs to be deciphered. Fan readers and writers, however, provide us with an approach to reading that is more personal and more idiosyncratic, thus offering an approach to the text that is more immediate and less normative.«⁵⁹

Dass die Rezeptionsfigur »Fan« bislang nicht mit hochkulturell konnotierten Texten⁶⁰ zusammengedacht wurde, liegt vermutlich einerseits an der Vorstellung des geschlossenen Kunstwerks – wenn die Bedeutung des ästhetischen Objekts aus sich heraus erschlossen werden kann, braucht es keine weiteren Interpretationen. Dass der Fan-Begriff darüber hinaus nicht als Selbstbezeichnung übernommen wurde, hängt vielleicht auch mit der Begriffsgeschichte zusammen, die Verbindungen zum »Weiblichen« negativ konnotiert: Etymologisch weist Fan auf den englischen Wortstamm Fanatic zurück, auf eine Denkfigur also, die übersteigert emotional reagiert und alle weiteren Lebensbereiche ihrem Fanatismus unterordnet.⁶¹ Der Begriff wurde erstmals gegen Ende des 19. Jahrhunderts verwendet, um Theaterbesucherinnen zu beschreiben, denen man unterstellte, sie würden der Aufführung wegen der Schauspieler beiwohnen und nicht wegen deren Spiel.⁶² Bis heute werden vor allem weibliche Fans ähnlich erotisiert betrachtet: Als kreischende Beatles-Fans, ohnmächtige Elvis-Hörerinnen oder als willige Groupies im Backstage-Bereich.⁶³ Henry Jenkins beschreibt die Konnotation und Wirkung des Fan-Begriffs

58 Busse und Gray beschreiben mediale Rezeptionsprozesse mit Verweis auf Roland Barthes' »schreibbaren Text« als »lesen« und »schreiben«. Diese Wortwahl verdeutlicht zum einen, dass Rezeption (»lesen«) immer eine aktive Tätigkeit ist. Weiterhin wird deutlich, dass die Interpretationen (»schreiben«), die in den Rezeptionsprozessen entstehen, individuelle, durch die Rezipient*innen gestaltete Texte sind; vgl. ebd., S. 436.

59 Ebd., S. 435.

60 Ich benutze hier den erweiterten Textbegriff im Sinne der Cultural Studies. Dieser umfasst sowohl klassische Texte, als auch soziale Ereignisse wie Musik, Körper oder Medientexte um sie als kulturelle, soziale oder mediale Texte mittels strukturalistisch-semiologischer Ansätze zu analysieren. Vgl. z.B. Grabbe, Lars/Kruse, Patrick: »Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos«, in: Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hg.), Schlüsselwerke der Cultural Studies, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 21–30, hier S. 28f.

61 Vgl. J. Roose/M. S. Schäfer/Th. Schmidt-Lux: Fans, S. 12.

62 Vgl. U. Göttlich/M. Kruschke-Ramaswamy: »Fans«, S. 169.

63 Vgl. etwa Vroomen, Laura: »This Woman's Work«: Kate Bush, Female Fans and Practices of Distinction, Dissertation University of Warwick 2002; Larsen, Katherine/Zubernis, Lynn (Hg.), Fan Culture. Theory/Practice, Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne 2012;

als anstößig und angstbesetzt: »[...] the fan still constitutes a scandalous category in contemporary culture, one alternately the target of ridicule and anxiety, of dread and desire«. ⁶⁴ Lynn Zubernis und Katharine Larsen betonen, wie Fans bis heute diese Zuschreibungen von außen verinnerlichen und Scham eine große Rolle spielt: »**FIRST RULE OF FANDOM:** to tell no one about fandom.« ⁶⁵

Führt man sich vor Augen, dass diese Beurteilungen im Bereich der populären Kultur und des Mainstreams entstehen, an denen tendenziell die Mehrheit der Menschen partizipiert, wird einerseits deutlich, wie tief Sexismen in eine westliche (Massen-)Kultur eingeschrieben sind. Dass eine Vorstellung von Fantum in der Hochkultur nicht einmal auftaucht, verdeutlicht aber auch, wie wirkmächtig die normativen Grenzen dieses Kunstfeldes bis heute sind. Bei der Erforschung von Neue Musik-Fans würden sowohl soziale und kulturelle Hierarchien erkennbar als auch Vorstellungen von Hörweisen ⁶⁶ und Bedeutungsherstellung aktualisiert. Wenn die musikalische Rezeptionsforschung über die Fixierung auf rein ästhetische Praktiken hinaus erweitert wird und idiosynkratische, vom Publikum entwickelte soziale Praktiken, Diskurse, Subjektformate und Subjekt-Artefakt-Relationen berücksichtigt, würde dies auch eine Veränderung des Stellenwerts der Musik in der Gesamtgesellschaft bedeuten. ⁶⁷ In dieser Perspektive würden Hörer*innen als demokratische Subjekte erkannt, die unabhängig von der Intention der genialischen Komponist*innen in der Lage sind, kreative Aneignungsformen zu entwickeln und zu eigenständigen Urteilen zu kommen. Dass diese Praktiken nicht immer mit den Idealen der Künstler*innen – oder Soziologen wie Adorno oder Bourdieu – konform gehen, ist eine notwendige Begleiterscheinung einer demokratischen Gesellschaft. In jedem Fall bräuchte es für diese Art der Untersuchungen eine Form von Rezeptionsforschung, die es schafft, auf die Deutungshoheit von Kunstgegenständen zu verzichten und die (musikalischen) Erfahrungen einer diverseren Gruppe von Menschen zu berücksichtigen und ernst

Fritzsche, Bettina: Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur (= Geschlecht und Gesellschaft, Band 31), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ²2011; K. Alexi: »Das Kreischen im Pop-Konzert«.

64 Jenkins, Henry: *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture* (= *Studies in Culture and Communication*), New York u.a.: Routledge 1992, S. 15.

65 Larsen, Katherine/Zubernis, Lynn S.: *Fangasm. Supernatural Fangirls*, Iowa City: University of Iowa Press 2013, S. 242.

66 Katharina Rost untersuchte beispielsweise die eigenen auditiven Aufmerksamkeiten in Theateraufführungen und Performances und arbeitete heraus, dass konzentriertes Zuhören ein historisches Rezeptionsideal darstellt, das im Spannungsverhältnis zur tatsächlichen Wahrnehmung während der Aufführung steht. Vgl. Rost, Katharina: *Sounds that matter. Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript Verlag 2017, passim.

67 Vgl. A. Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, S. 125-132.

zu nehmen. Ich versuche in meiner, sich derzeit in Arbeit befindlichen Dissertation am Institut für Musik in Osnabrück/Universität Siegen einen Beitrag zu diesem Forschungsbereich hinzuzufügen, indem ich einen kleinen Ausschnitt aus dem Publikum der Neuen Musik betrachte und ihre Praktiken mit Hinblick auf ein mögliches Fankonzept untersuche. Dieses Vorhaben verbindet kulturwissenschaftlich informierte Methoden und Heuristiken mit einem Gegenstandsbereich der historischen Musikwissenschaft und versucht einen differenzierten Blick auf Rezeption und Aneignung von hochkulturellen Texten zu werfen. Dabei stellen sich mir Fragen nach Artikulation, Bedeutungsherstellung, Sinnstiftung, Machtverhältnissen und Wertungen, aber auch, ob und welche Formen von Vergnügen und Unterhaltung in der Auseinandersetzung mit Neuer Musik entstehen (können).

Literatur

- Adorno, Theodor W.: »Typen musikalischen Verhaltens«, in: ders., Einleitung in die Musiksoziologie, Gesammelte Schriften, Band 14, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1973, S. 178-198.
- Alexi, Katharina: »Das Kreischen im Pop-Konzert. Zur Entstehung einer Rezeptionsform und Pathologisierung von Konzertbesucherinnen«, in: Samples 12 (2014), Version vom 11.9.2014, S. 1-23, hier S. 12ff., www.gfpm-samples.de/Samples12/alexi.pdf (abgerufen am 12.6.2020).
- Busse, Kristina/Gray, Jonathan: »Fan Cultures and Fan Communities«, in: Virginia Nightingale (Hg.), The Handbook of Media Audiences (= Global Handbooks in Media and Communication Research), Chichester u.a.: Wiley-Blackwell 2011, S. 425-443.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1982.
- Chaker, Sarah: Schwarzmetall und Todesblei. Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen, Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG 2014.
- Crowe, Cameron: »Harry Styles' New Direction«, in: Rolling Stone vom 18.4.2017, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/harry-styles-new-direction-119432/> (abgerufen am 8.8.2019).
- DeNora, Tia: After Adorno. Rethinking Music Sociology, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2003.
- Göthel, Folker (Hg.): Louis Spohr. Lebenserinnerungen, Band 1, Tutzing: Schneider 1968.
- Fritzsche, Bettina: Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur (= Geschlecht und Gesellschaft, Band 31), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ²2011.

- Grabbe, Lars/Kruse, Patrick: »Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos«, in: Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Tanja Thomas (Hg.), *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 21-30.
- Göttlich, Udo/Krischke-Ramaswamy, Mohini: »Fans«, in: Hans-Otto Hügel (Hg.), *Handbuch populäre Kultur*, Stuttgart: J. B. Metzler 2003, S. 167-172.
- Hügel, Hans-Otto: »Was heißt schon Fan?« Thesenartige Diskussion des Begriffs in Abgrenzung zu anderen kulturellen Figuren«, in: Brigitte Frizzoni/Manuel Trummer (Hg.), *Erschaffen, Erleben, Erinnern. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Fankulturforschung (= Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung, Band 3)* Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 19-42.
- Jenkins, Henry: *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture (= Studies in Culture and Communication)*, New York u.a.: Routledge 1992.
- Jensen, Jolie: »Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization«, in: Lisa Lewis (Hg.), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge 1992, S. 9-29.
- Kreidler, Johannes: »Gegen Applaus. Oder: Schafft das Klatschen ab!«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 176 (2015), Heft 3, S. 15.
- Larsen, Katherine/Zubernis, Lynn S.: *Fangasm. Supernatural Fangirls*, Iowa City: University of Iowa Press 2013.
- Larsen, Katherine/Zubernis, Lynn (Hg.): *Fan Culture. Theory/Practice*, Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne 2012.
- Müller, Sven Oliver: »Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 38 (2012), Heft 1, S. 48-85.
- Newmark, Catherine: *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant (= Paradeigmata, Band 29)*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2008.
- Pearson, Rebecca: »Bachies, Bardies, Treckies, and Sherlockians«, in: Jonathan Gray/Cornel Sandvoss/C. Lee Harrington (Hg.), *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, New York/London: New York University Press 2007, S. 98-109.
- Rebstock, Matthias: »Strategien zur Produktion von Präsenz«, in: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert*, Bielefeld: transcript Verlag ²2011, S. 142-151.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp Verlag ³2013.
- Reinecke, Christiane: »Der (damalige) Geschmack der Bourgeoisie. Eine historische Re-Lektüre von Pierre Bourdieus ›Die feinen Unterschiede‹ (1979)«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 14 (2017), Heft 2, S. 376-383, hier S. 378ff., <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2017/id=5499> (abgerufen am 12.6.2020).

- Roose, Jochen/Schäfer, Mike S./Schmidt-Lux, Thomas: Fans, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
- Rost, Katharina: Sounds that matter. Dynamiken des Hörens in Theater und Performance, Bielefeld: transcript Verlag 2017.
- Small, Christopher: Musicking. The Meanings of Performing and Listening, Hanover: Wesleyan University Press 1998.
- Ders.: »Musicking – The Meanings of Performing and Listening. A Lecture«, in: Music Education Research 1 (1999), Heft 1, S. 9-22.
- Tortorici, Dayna: »Man erkennt sie, wenn man sie sieht«, in: Mark Greiff u.a. (Hg.), Hipster. Eine transatlantische Diskussion, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 99-110.
- Vroomen, Laura: »This Woman's Work«: Kate Bush, Female Fans and Practices of Distinction, Dissertation University of Warwick 2002.

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Das Kleid der Pianistin und der Pulli des Komponisten

Gender im kulturellen Kon- und Subtext des ästhetischen Diskurses um Neue Musik

Tatjana Böhme-Mehner

Schreiben über Musik bedeutet immer auch schreiben über Musiker – und natürlich Musikerinnen. Musik wird von Menschen gemacht. Nicht zuletzt deshalb scheint es bis heute unabdingbar, ästhetische Wertung, Interpretation und die verschiedensten Formen der Analyse am kreativen Geist des Schöpfers festzumachen und damit an seiner Persönlichkeit.

Damit ist die Reflexion und Selbstreflexion des Musikbetriebs von jeher auch eine Reaktion auf die Komplexität, die Reizdichte der Angebote innerhalb dieses Musikbetriebs, schlicht die Suche nach einer Erklärung des nicht bis ins Letzte Erklärbaren. Das Bild des Genies ist hier eine Art Fluchtpunkt, quasi ein kommunikativer Joker. Ziel ist der Erhalt des musikalischen Kommunikationsflusses.¹

Nicht weniger gilt das für den Bereich der ›Exekution‹ der Tonkunst, bei der in einem Musikbetrieb wie jenem der Gegenwart Komplexität und Reizdichte noch weit höher liegen. Kein Wunder, haben wir es doch – zumindest was den Bereich der sogenannten ›ernsten Musik‹ im allerweitesten Sinne betrifft – mit einer extrem interpretations- und damit interpretenlastigen Musikkultur zu tun. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sich sehr weite Teile der aktuellen Spielpläne öffentlich getragener Konzert- und Opernhäuser aus dem sogenannten Repertoire mit seinem klassisch-romantischen Kern speisen.² Da somit das Werk,

1 Diesen Darstellungen liegt ein Kommunikationsbegriff zugrunde, wie er in Anknüpfung an Niklas Luhmann (vgl. beispielsweise: Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1984, oder ders.: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1995) vor allem durch Dirk Baecker vertreten wird (vgl. insbesondere: Baecker, Dirk: Kulturkalkül, Berlin: Merve Verlag 2014 oder ders.: Wozu Kultur? Berlin: Kulturverlag Kadmos 2001). In der Theorie Luhmanns stellt Kommunikation die Basis alles Sozialen dar, wobei es sich dabei um einen wiederholt selektiven Prozess handelt, der sich nicht für die ›Entschlüsselung‹ ein und derselben ›Botschaft‹ interessiert, wie ihn andere Kommunikationstheorien beschreiben.

2 Vgl. die regelmäßig veröffentlichten Statistiken des Deutschen Musikrats, www.miz.org/statistiken/konzerte-musiktheater-s1511 (abgerufen am 30.12.2018).

die Komposition als solche im Regelfall kaum Neuheits-, geschweige denn Überraschungswert besitzt und also einer Unterhaltungsfunktion von Kunst im eigentlich ästhetischen Sinne nicht vollständig genügen kann, gewinnt nahezu zwangsläufig die Interpretation an Bedeutung, damit die Position der Interpretierenden und im besagen kommunikativen Verständnis schließlich diese selbst.

Insofern – und dies sei als Prämisse vorausgeschickt – sind es nicht nur latent die Mechanismen dieser interpretenbezogenen Kultur, die den Markt und damit letztlich auch den Diskurs um die Produktionskultur, also auch die Neue Musik im weitesten Sinne determinieren. Vielmehr bilden diese oft bereits ebenso Orientierung für die mediale Auseinandersetzung und Präsentation der Avantgarde-Szene im weiteren Sinne. Es lässt sich also festhalten, dass generell eine Personalisierung des Diskursgegenstandes der Reduktion von Komplexität und Reizdichte dient und damit zugleich der Minimierung potenzieller Irritation. Dass dieser Zusammenhang im Musikbetrieb der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit besonders deutlich zutage tritt, ist offensichtlich anhaltenden sozial-medialen Umbruchprozessen geschuldet, dennoch impliziert dies keinesfalls Ausschließlichkeit.

Die Suche nach dem ›Menschen‹ als Leitdifferenz

Dieses zutiefst menschliche Bedürfnis nach Vermenschlichung des scheinbar Abgehobenen oder Abstrakten ist zunächst unabhängig vom Medium, in dem Musik betrachtet wird, scheint sich aber desto stärker bemerkbar zu machen, je multisensueller sich der Diskurs abspielt. Es geht um Fassbarkeit im Verhältnis zu vertrauten Wahrnehmungs- und Kommunikationsstrukturen.

Insofern betreffen die in der Folge dargestellten Zusammenhänge und kommunikativen Beziehungen genau ein solches diskursives Problem, das primär ein Ergebnis der Ganzheitlichkeit menschlicher Wahrnehmung und Erfahrung ist, der Merkwürdigkeit, dass die Mehrheit der an musikalischer Kommunikation beteiligten Menschen – aufgrund ihrer Sozialisierung – nach einem ästhetischen Eindruck sucht, bei dem visuelle und auditive Komponente sich gegenseitig bestätigen.

Bestätigung ist etwas Anderes als Ergänzung. Es geht um weit mehr als um die Suche nach einer Komplettierung sinnlicher Wahrnehmung, wie wir sie beispielsweise aus frühen filmtheoretischen oder Rundfunkmusik-Diskursen³ kennen. War

3 Vgl. beispielsweise die Darstellungen bei Rabenalt, Peter: *Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons*, Berlin: Alexander-Verlag 2014; sowie exemplarisch die Diskurse in: Heinitz, Wilhelm: »Soziale und kulturelle Probleme der Musik im Zeichen der Radioübermittlung. Ein Ausblick«, in: *Die Musik XVI (1923/1924)*, 2. Halbjahresband, S. 489–492; Mager, Jörg: *Eine neue Epoche der Musik durch Radio*, Berlin-Neukölln: Mager 1924; sowie die Analyse des Rundfunkmusik-Diskurses beispielsweise bei: Böhme-Mehner, Tatjana: »Radiophone Musik. Funktionale Musik oder eigenständige Avantgardeästhetik?«, in: Geoffrey Chew (Hg.),

das Problem des aufkommenden Stummfilms das vollständige Fehlen einer auditiven Ebene bzw. bei der Musik aus dem Radio die visuelle Dekontextualisierung, was als eine Irritation der Wahrnehmung fungierte, deren Wirkung und Akzeptanz beeinträchtigte, so geht es hier vielmehr um eine inhaltliche Verschränkung von Erwartungen, bei der immer die jeweils andere Ebene als Bestätigung fungiert und dies quasi im permanenten Wechselspiel. Es handelt sich um einen Akt des Ausbalancierens von Erfahrung, Erwartung und Wissen, der die Integration von Störung in den rezeptiven Prozess bis zu einem gewissen Grad vereinfacht. Das setzt voraus, dass Zahl und Ausmaß der Störungen einen gewissen Akzeptanzpegel nicht überschreiten. Anders als beim besagten Rundfunk- bzw. Filmmusikphänomen handelt es sich um einen stetig ablaufenden Absicherungsprozess der ganzheitlichen Wahrnehmung, nicht um einen einmalig zu kompensierenden Mangel an Orientierung. Das heißt, es handelt sich um einen der Wahrnehmung einbeschriebenen Ablauf, der dieser letztlich auch den Charakter ästhetischer, also von Kunstkommunikation gewährleistet.

An dieser Stelle gehen wir abermals in Anlehnung an Dirk Baecker davon aus, dass sich Kommunikation im Kunstsystem dadurch von jener anderer sozialer Systeme unterscheidet, dass diese im Medium der Wahrnehmung erfolgt, also Wahrnehmung und Mitteilung gleichzusetzen sind.⁴ Mit dieser quasi Gleichsetzung von Kommunikation und Wahrnehmung in der Kunst wird der beschriebene Akt der Absicherung der Ganzheitlichkeit von Wahrnehmung zum immanenten Bestandteil künstlerischer Kommunikation. Sinn, nach Luhmann die Einheit der Differenz von Aktualität und Möglichkeit⁵, wird zur Einheit der Differenz von Aktualität und Erwartbarkeit, also einer sozialen Präselektion, die die Spezifität des sozialen Anschlusses garantiert, somit den systemadäquaten kommunikativen Anschluss. Wenn Baecker »Kunst als Verdopplung der Wirklichkeit in sie selbst und die Fiktion«⁶ beschreibt, so schließt dies das Wissen um diese Wirklichkeits-Fiktionalitäts-

Music and Broadcasting, Musicological Colloquium at the Brno International Music Festival (Colloquia musicologica Brunensia, Band 39), Prag: Koniasch Latin Press, 2007, S. 15-22.

- 4 Vgl. beispielsweise: Mehner, Tatjana: »Kunst verdoppelt die Wirklichkeit in sie selbst und die Fiktion«. Interview mit dem Kulturosoziologen Dirk Baecker, in: rainy days. Festival De Musiques nouvelles. Philharmonie Luxembourg, 13.-25.11.2018. get real, S. [10]-15; oder dies.: »Wirklichkeit ist Wirklichkeit ist Kunst«, ebd., S. [22]-27, beide https://www.philharmonie.lu/media/content/download/documents/Publications/rainy_days-Kataloge/Katalog_rainydays2018_Web.pdf (abgerufen am 7.2.2021).
- 5 Vgl. Baraldi, Claudio: »Sinn«, in: ders./Ciancarlo Corsi/Elena Esposito (Hg.), GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997, S. 170-173.
- 6 Vgl. T. Mehner: »Kunst verdoppelt die Wirklichkeit in sie selbst und die Fiktion«, S. 13.

Relation auf allen an der Kommunikation beteiligten Seiten ein⁷ – dieses Wissen ist Bestandteil von Kunstrezeption. Es versetzt den Rezipienten in die Lage, berechtigt ihn quasi, Wahrnehmung als kommunikativen Akt zu vollziehen, ohne dass darüberhinausgehende kommunikative Verpflichtungen daran geknüpft wären. Es wird von ihm nicht nur kein über diese Wahrnehmung hinausgehender kommunikativer Anschluss (von Beifallsbekundungen etc. vielleicht einmal abgesehen) erwartet, vielmehr ist der Verzicht auf andere Anschluss-Aktivitäten das Erwartete. Wenn Kommunikation im Medium der Wahrnehmung vollzogen wird, ist die tatsächliche oder mentale Komplettierung der Wahrnehmung im Sinne ihrer Ganzheitlichkeit zwangsläufig.

Dennoch, auch hier ist dieses Komplettierungsbedürfnis umso stärker, je stärker eine etwaige Irritation ist, also das Erwartbare und damit eben auch Erwartung als Bestandteil von Kommunikation in Frage gestellt scheint. Es geht im konkreten Zusammenhang um eine Art ›diskursiver Vermenschlichung‹ des Gegenstandes über die Zuschreibbarkeit sozial repräsentativer Eigenschaften. Der Mensch als soziales Wesen vervollständigt oder erwartet Vervollständigung in einem relativ festen Spektrum erprobter Zuschreibung.

Relation von Gender- und Tätigkeitszuschreibungen

Das Abendkleid der Pianistin und der Pulli des Komponisten. Natürlich kann es auch eine Geigerin sein, die das Abendkleid trägt, eine Sängerin, Harfenistin – also nahezu jede Interpretin innerhalb des bürgerlichen Konzertbetriebs. Es geht um den Aspekt der Aufführung und um das Geschlecht. Hier erscheint es notwendig, kurz auf die Genese des Titels einzugehen, ebenso wie auf das Zustandekommen des auf den ersten Blick eher ungewöhnlichen Materialkorporus, das dieser Diskussion von Gender- und Tätigkeitsrepräsentationen im Musikbetrieb zugrunde liegt: Die gedankliche Basis der folgenden beschreibenden Bestandsaufnahme bildet umfassende Forschung, die sich kulturvergleichend mit ästhetischen Implikationen im Umfeld – vor allem – akusmatischer Musik in der Mitte des vorigen Jahrhunderts beschäftigt hat, also mit scheinbar weitgehend interpretenlosen, zumindest entvisualisierten Klängen und Musikkonzepten. Die Ergebnisse der entsprechenden Forschungen sind allerdings nicht Gegenstand dieser Ausführungen; vielmehr dürfte die jahrelange Auseinandersetzung der Autorin mit diesem Gegenstand und den entsprechenden Selbstkonzepten von Musiker*innen und deren sozialer Wahrnehmung zu einer Sensibilisierung für den Gegenstand geführt haben

7 Wie Baecker in diesem Interview beschreibt, weiß jeder an dieser Kommunikation Beteiligte, dass alles, was hier geschieht, keine unmittelbaren Implikationen auf andere soziale Systeme hat, fiktional bleibt.

und den entscheidenden Impuls für den folgenden Metadiskurs gegeben haben. Dennoch wirft dieser Metadiskurs gerade aufgrund seiner Genese Fragen auf, die auf vielfältige Weise in die entsprechende gedankliche Basis hineinwirken, interessante Aufschlüsse über die kommunikative Spezifik akusmatischer und in deren Folge auch neuerer experimenteller Musikformen geben.

Der Pulli und das Abendkleid – natürlich stehen diese beiden Bekleidungsstücke hier jeweils für etwas, für ein Prinzip, für eine Zuschreibung. Dennoch hatte zumindest das Abendkleid im Titel dieses Textes eine reale Vorlage. In der Tat entsprangen wertvolle Anregungen zu diesen Betrachtungen meinen aktuellen ebenso wie vorangegangenen Tätigkeiten in angewandt redaktionellen Bereichen des Musikbetriebs (sowohl auf dramaturgischem als auch journalistischem Gebiet), die per se die Sichtung zahlloser von Agenturen bereitgestellter Künstlerfotos beinhaltet. Bei dieser Tätigkeit fällt es nicht schwer zahlreiche Trends festzumachen, die sich, angefangen bei den ›Globalplayers‹ im Musikgeschäft, über nationale, regionale bis hinein in lokale und Nischenmärkte festmachen und beobachten lassen. Diese spiegeln soziale Erwartungshaltungen deutlich wider. Die prägenden Faktoren gehen weit über fotoästhetische Trends hinaus, deren Einfluss dennoch nicht wegzudiskutieren ist, und in denen sich ganz besonders auch das Verhältnis zu allgemeinen medialen Tendenzen widerspiegelt.

Zuschreibung und Selektivität

Der Pulli des Komponisten und das Abendkleid der Pianistin – das Eine zum Bestandteil des Diskurses zu machen, ist genauso sozial erwartbar, wie es das Verschweigen oder aber diskrete Stilisieren des Anderen ist. Die Gründe dafür liegen auf zwei Ebenen des allgemeinen musikalischen Diskurses – auf jener der Geschlechterzuschreibung wie auf jener allgemeiner musikalischer Rollenzuschreibungen – vor allem mit Blick auf den oder die im Verborgenen arbeitenden Schöpfer und die im Rampenlicht stehenden ›Nachschöpfer‹.

Wie diese kommunikative Reproduktion von Erwartungen stattfindet, soll im Folgenden diskutiert werden. Warum hierbei der Kulturvergleich – bezogen auf den Musikbetrieb der Gegenwart – keine Rolle mehr spielt, das würde ein einziger Blick in die Werbepublikationen der großen Konzerthäuser zum gleichen Zeitpunkt rund um den Erdball mehr als nur erklären, genauso wie in die großen internationalen Feuilletons. Hier werden mit den gleichen Abbildungen und sehr ähnlichen Beschreibungen exakt die gleichen Images reproduziert. An dieser Stelle lässt sich eine weitgehend globalisierte Welt als Prämisse annehmen, deren Entwicklung an dieser Stelle nicht im Detail thematisiert werden kann.

Wie bereits mehrfach angedeutet, ist es der massenmediale Diskurs, der hier von besonderem Interesse ist, und der neben traditionellen Massenmedien alle an

das breite Publikum gerichteten Publikationen beinhaltet, die sogenannten »Social Media« eingeschlossen. Der Grund hierfür ist deren entscheidende Funktion für die Meinungs- und damit auch eine generelle Urteilsbildung. Dieser Diskurs findet nicht zuletzt seinen Widerhall im Gebrauch dieser Medien durch das Marketing der Konzertveranstalter ebenso wie der kommerziellen Massenmedien. Insofern spielen sämtliche publizistische Formate eine Rolle im ästhetischen Diskurs – nicht nur Kritiken.

Nicht erst seit Theodor W. Adorno⁸ hat der Einfluss der Massenmedien auf ästhetische Urteilsbildung die Musikwelt und -forschung beschäftigt. Spätestens seit der Kritikerpapst Eduard Hanslick⁹ über die rezeptive Zukunft von Werken entschied, weiß man zumindest innerhalb des Musikbetriebs wenigstens latent um Möglichkeiten und Gefahren der Steuerung von Urteil und Geschmack, damit um jenes Phänomen, das wir in der Folge als Differenz von Aktualität und Erwartbarkeit beschreiben werden. Dessen Wahrnehmung wird umso bedeutender, je mehr sich der Prozess der Meinungs- und Urteilsbildung in eine technisiert-pluralisierte Medienlandschaft hineinverlagert und damit einer quasi ver(-)öffentlichten (im Doppelsinn des Wortes) Privatisierung unterzogen wird, wie sie sich permanent insbesondere in den sozialen Medien abspielt. Es handelt sich um den Prozess sozialer und sozial-ästhetischer Zuschreibung im Allgemeinen im Zuge einer vielfach heraufbeschworenen »Kritikerdämmerung«¹⁰. Dabei können wir davon ausgehen, dass sich das Grundprinzip dieses Urteilsbildungsprozesses durch die reine Schwerpunktverlagerung nicht entscheidend verändert, allerdings erscheint er dezentralisiert. Dennoch bleibt das Prinzip weitgehend das gleiche. Analog zu sehr unterschiedlichen Theorien zu Meinungsbildung¹¹ gehen wir davon aus, dass es sich um die permanente Reproduktion einer Selektion handelt. Im konkreten Fall geht es um die Selektivität von Zuschreibungen.

-
- 8 Adorno, Theodor W.: »Öffentliche Meinung, Kritik«, in: ders., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Gesammelte Schriften, Band 14, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1975, S. 178-198.
 - 9 Vgl. die Betrachtungen des Kritikers selbst: Wapnewski, Peter (Hg.): *Eduard Hanslick. Aus meinem Leben*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1987.
 - 10 Der Begriff wurde wiederholt im medialen ebenso wie wissenschaftlichen Diskurs gebraucht, um einerseits den Einflussverlust ausgesuchter Kritiker-Instanzen zu beschreiben und andererseits auf den wachsenden Pluralismus innerhalb musikalischer Meinungsbildung abzuheben; er erscheint unterschiedlich konnotiert, doch niemals konnotationsfrei. Vgl. beispielsweise: Schäfer, Frank: »Kritikerdämmerung«, in: ders., *Der rasende Rezensent*. 1. Alte Autos und Rock'n'Roll, Münster: Oktober Verlag 2011, S. 7-10.
 - 11 Vgl. beispielsweise Noelle-Neumann, Elisabeth: *Die Schweigespirale. Öffentliche Meinung – unsere soziale Haut*, München: Piper 1980; Manning White, David: »The Gate Keeper. A Case Study in the Selection of News« in: *Journalism Quarterly* 27 (1950), Heft 4, S. 383-390; oder aber die beiden vielfach als antipodisch betrachteten: Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied: Luchterhand Literaturverlag 1962; und Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Wiesbaden: Springer 1995.

Setzen wir, abermals analog zu Ansätzen der Systemtheorie¹² voraus, dass jede soziale Aktion – Wahrnehmung ebenso wie Kommunikation – das Treffen einer Entscheidung (»make a difference«) bedeutet, so müssen wir gleichzeitig auch annehmen, dass diese die Selektivität der besagten Rollenzuschreibungen in der komplexen und komplizierten Umwelt des Kunstsystems begründet und trägt, so wie sich Selektivität generell als soziale Notwendigkeit in einer ausdifferenzierten Gesellschaft¹³ erweist. Meinungsbildungsprozesse innerhalb des Systems Gesellschaft sind immer reproduktive Bestätigungen getroffener Unterscheidungen, die zu deren Verallgemeinerung führen. Die Bestätigung fixiert die Innen-Außen-Unterscheidung, also die Grenze der ursprünglichen Unterscheidung. Hier machen die bezogen auf unseren Gegenstand getroffenen Selektionen von Zuschreibungen keinen Unterschied: Die Entscheidung für ein Attribut bedeutet den (momentanen) Ausschluss zahlreicher anderer. Dies ist zunächst lediglich ein normaler Sinnbildungsprozess, bei dem jeder Einschluss zahllose Ausschlüsse bedeutet.

Die Reproduktion dieser Selektion – und damit des Ausschlusses – hingegen bedeutet seine Festigung. Wiederholt ausgeschlossene Möglichkeiten werden durch wiederholte Reproduktion immer weiter aus dem Rahmen des Erwartbaren gedrängt. Sie bleiben zwar möglich, sind jedoch weniger wahrscheinlich, weniger erwartbar. Die Reproduktion der Unterscheidung bedeutet eine Schärfung des Rahmens der Erwartbarkeit. Und dieser sozial-ästhetische Fokus der Erwartbarkeit bzw. der Positionierung zum Erwartbaren ist es, was in unserem Zusammenhang von Interesse ist. Es geht um Zuschreibung von sozialen Rollen im Musikbetrieb ebenso wie von mit ihnen in Beziehung stehenden Genderrollenbildern.

Äußerliche Zuschreibungen von Rollenbildern

Was mich in diesem Zusammenhang interessiert, sind – wie auch der Titel sagt – äußerliche Zuschreibungen als Charakteristika von Musiker*innen – Interpret*innen und Komponisten¹⁴. Dabei können Zuschreibungen als tatsächliche Abbildungen, also Illustrationen – photographische oder sonstige bildliche Darstellungen, erscheinen oder aber als verbale Beschreibungen, wobei im letzteren Fall explizitere Rückschlüsse auf den sozialen Fokus respektive die zentralen Selektionskriterien

-
- 12 Vgl. insbesondere Spencer-Brown, George: *Laws of Form*. Gesetze der Form, Lübeck: Bohmeier Verlag 1997; und hierzu: Baecker, Dirk: *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2005.
 - 13 Zum Phänomen ausdifferenzierter Gesellschaft vgl. Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997.
 - 14 Die Aussparung der weiblichen Form ist hier Absicht und sollte unmittelbar zum Kern des Themas führen.

deutlich werden. Beispielhaft ist die Reaktion des Moderators bei der Uraufführung von Micheline Coulombe Saint-Marcoux' *Hétéromorphie* für Orchester 1970 im kanadischen Rundfunk, bei der der Sprecher seine Unsicherheit nicht verhehlen kann, die das Werk und erst recht die Tatsache, dass es von einer Frau komponiert wurde, auslösten.¹⁵ Dafür enthält der Journalist dem Publikum nicht vor, dass sie »einen amethyst-farbigem Hosenanzug« (»un tailleur-pantalón améthyste«) trägt, um den Beifall entgegenzunehmen. Ob der Moderator wohl auch das Beinkleid eines männlichen Tonsetzers thematisiert hätte? Vermutlich eher nicht, sofern dessen Outfit im Rahmen des sozial Erwartbaren geblieben wäre. Der hörbar ratlose Moderator – Pausen, Lacher und Füllwörter sprechen für sich – hat nicht nur Mühe den gleichzeitig hörbaren deutlichen Beifall für das Werk von »Fräulein« Saint-Marcoux zu beschreiben; in seiner Darstellung der Szene bleibt die Hose das einzige Faktum. Eine ausführliche Inhaltsanalyse dieser Abmoderation würde wohl Bände sprechen, nicht zuletzt vom Versuch der Negation diverser mit Rollenbildern verbundener Erwartungen, insbesondere aber von generellen mit neuer Musik in Verbindung stehenden Klischees, denen durch Genderzuschreibungen eine weitere assoziative Ebene einbeschrieben wird. Doch wäre dies bezogen auf die historische Zeit kaum repräsentativ.

Pulli und Abendkleid – Komponist und Interpretin. Mein Thema ist im Wesentlichen das Phänomen einer kreuzweisen Determination des Diskurses um Musik. Spätestens mit der verstärkten Ausdifferenzierung der Musikerprofessionen im Laufe des 19. Jahrhunderts etablierten sich mit klaren sozialen Rollenbildern des Interpreten und des Komponisten auch relativ klare Images, denen mögliche und wahrscheinliche Formen von Äußerlichkeit immanent sind.

Dabei ist das einmal etablierte romantische Bild des schöpfenden Genies innerhalb des Diskurses nie wirklich in Frage gestellt worden, hat sich auf eindrucksvolle Weise diskursiv verfestigt – der aus sich heraus und letztlich auch für sich schöpfende Künstler (er muss nicht in einem Elfenbeinturm sitzen, es ist aber auch zumeist kein Schaden, wenn er auch dieses Bild bedient) muss nicht nur keine Schönheit sein, es wird sogar von ihm erwartet, dass er keinen übertriebenen Wert auf Äußerlichkeiten und damit logischerweise schon gar nicht auf sein Äußeres legt – dies schließt die Inszenierung eigenwilliger, aber keinesfalls stromlinienförmiger Outfits keinesfalls aus. Insofern finden wir zahllose Beschreibungen in Werkstattporträts, die die Erwartung mit Strickjacken und Pullis, gegebenenfalls auch mit Holzfällerhemden und Schlapper-T-Shirts bestätigen. Zerzauste Haarpracht, lange Bärte, ungeputzte Brillengläser, schlurfende Pantoffeln – die verbal attribuierten Accessoires bilden ein klares Repertoire und reproduzieren damit nur zu deutlich

15 An dieser Stelle wurde im Rahmen des während des Hamburger Symposiums am 7. Juli 2018 gehaltenen Vortrags der Schluss des folgendem Videodokuments gespielt: <https://www.youtube.com/watch?v=ExfkhNhoVyw> (abgerufen am 28.12.2019).

kommunikative Klischees. Der liebenswert öffentlichkeitsscheue Meister, der den Beifall nach der Uraufführung entgegennimmt, sorgt für Vertrautheit – er fungiert als diskursive Bestätigung. Was würde wohl geschehen, wenn er quasi frisch vom Friseur im Smoking mit Glitzerfliege und entsprechendem Kummerbund die Huldigungen entgegennähme? Wahrscheinlich würde dergleichen Eingang in den medialen Diskurs finden – wohl aber weniger als Bestätigung denn als Irritation. Vordergründig erkennbar herausgestellte Äußerlichkeit erscheint als im Widerspruch stehend zum Bild des notwendig in sich ruhenden und auf sich bezogenen Schöpfenden. Dies wiederum steht in Beziehung zu einer weiteren Zuschreibung auf Äußerlichkeits- und Innerlichkeitsmodelle – nämlich jener, die aus dem diskursiv etablierten Gegensatzpaar von sogenannter Unterhaltungskultur und ernster Kunst, E- und U-Musik resultiert. Und ganz gleich, inwieweit man die entsprechende Distinktion als ästhetisch obsolet empfindet, auf sozial diskursiver Ebene erscheint sie nach wie vor prägend und wirkt zurück auch auf die Konzepte von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in allen Bereichen, in denen der Schöpfende und Nachschöpfende nicht ein- und dieselbe Person ist; wobei Kern der Imagebildung die Interpretenlastigkeit innerhalb eines scheinbar stärker auf Äußerlichkeit orientierten U-Musikmarktes ist. Auf nahezu allen Gebieten des U-Musik-Marktes erwarten wir sogar, dass sich über das Outfit die musikalisch-ästhetische Richtung entschlüsseln lässt, während wir den Titel einem Interpretierenden zuschreiben und nicht zwingend über die jeweilige Autorschaft informiert sein müssen.¹⁶

Historisch gewachsener Show-Charakter

Faszinierenderweise haben die Äußerlichkeitserwartungen auf dem U-Musik-Markt und jene auf den klassisch ›Nachschöpfenden‹ bezogenen weitgehend die gleichen historischen Wurzeln,¹⁷ die schlicht weiter zurück in die Vergangenheit reichen als die soziale Ausdifferenzierung der beiden mittlerweile weitgehend unabhängig voneinander existierenden U- und E-Musik. Es sind die großen Virtuosen – nicht zuletzt in den Salons –, von denen man eine gewisse Gefälligkeit auch fürs Auge erwartete, sei diese eher exzentrischer oder aber perfekt korrekter Natur. Hieraus entspinnt sich ein nicht unbedeutender markt-ästhetischer Subtext, der – quasi zwangsläufig – eine mode- und damit konkret zeitbezogene

16 Dies gilt, sofern wir es nicht gerade mit Singer-Songwriter-Musik zu tun haben, die sich je nach Fixation im Markt tatsächlich in einer Art Zwitterposition zwischen Schöpfer- und Interpretenimage positioniert.

17 Siehe beispielsweise: Bödeker, Hans Erich/Veit, Patrice/Werner, Michael (Hg.): *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914* (France, Allemagne, Angleterre), Paris: Éditions de la Maison de sciences de l'homme 2002.

Dimension besitzt und letztlich in relativ enger Beziehung zu weitergehenden sozial-konnotativen Zuschreibungen auf das Bild des Künstlers steht, die hier allerdings nicht Gegenstand sein können.

Interpret*innen stehen quasi zwangsläufig in der Öffentlichkeit. Ihre Existenz ist an Öffentlichkeit gebunden, an ihre Bühnenpräsenz – sowohl in der Realität des Live-Auftrittes als auch in jeder Form medialer Transformation. Insofern wird von ihnen erwartet, dass sie sich dem Rahmen auch in optischer Hinsicht anpassen, und der gilt – zumindest auf dem Sektor der klassischen Musik im allerweitesten Sinne – gemeinhin als feierlich. Zumindest im traditionellen Konzertbetrieb einschließlich der eingebundenen Avantgarde-Musik wird – im Sinne des bis hierher Dargestellten – von Interpret*innen erwartet, dass sie dem öffentlichen Charakter ihrer Tätigkeit auch äußerlich gerecht werden, von Komponist*innen wird erwartet, dass man ihnen ansieht, dass sie auf Äußerlichkeiten weniger Wert legen. Generell liegt dem so gerahmten Diskurs in ästhetischer Hinsicht ein weitgehend abendländischer Wertekanon zugrunde, der sich allerdings fast schon zwangsläufig vor allem auch auf sozial-ökonomischer Ebene auswirkt, und der kaum unabhängig zu sehen ist von allgemein anerkannter Etikette.

Was die zweite Ebene betrifft, so ist diese deutlich hiervon beeinflusst. Eine simple und kurze Internetrecherche zum Thema Dresscode macht deutlich: Im Allgemeinen erwartet man von Frauen nicht das Gleiche wie von Männern. Der offizielle Tenor ist eindeutig der, dass Frauen viel mehr Freiheiten haben und diese aber auch nutzen müssten. Etikette, ja, aber bitte beim öffentlichen Auftritt ästhetisch ausgelebt. In historischer Traditionslinie ist klar: Die Frau in der Öffentlichkeit soll im positiven Sinne Blickfang sein. Ein dekoratives Moment wird, auch wenn die Frau sozial anerkanntermaßen längst über das Dekorative hinausgehende Aufgaben übernommen hat, in den ästhetischen Diskurs übernommen und eigentlich nicht hinterfragt. Neben standardisiert festlichen Herren sollte die Interpretin einen optischen Mehrwert bieten. Während sich die Frage »Business oder Business casual?« oder – bezogen auf den klassischen Musikbetrieb – »Anzug oder Frack?« für Frauen nicht auf die gleiche Weise stellt, stellt sie sich für diese eigentlich immer deutlich individueller oder aber weiter reichend, lässt sich im sozialen Bewusstsein keinesfalls in einem Satz, schon gar nicht in einem Wort beantworten.

Kreuzwahrnehmung von Schöpfer und Nachschöpferin

Das Faszinierende ist also, dass zwei Erscheinungsformen von vornherein diskursiv interessanter erscheinen als die anderen Möglichkeiten: also das Abendkleid der Pianistin und der Pulli des Komponisten; während es mit den beiden anderen – den jeweiligen Outfits von Komponistin und Interpret – zumindest in kommunikativer

Hinsicht etwas komplizierter wird. Wenn das Treffen einer Unterscheidung essenzieller Prozess von Beobachtung und damit Kommunikation ist, ist es notwendig, dass diese Unterscheidung eine nennenswerte Basis hat, also eine ausreichende Zahl unterschiedlicher Möglichkeiten zur Verfügung steht – Uniformität ist insofern kommunikativ von geringer Relevanz. Innerhalb des Musikbetriebes kann der männliche Musiker in Frack oder Anzug als in dieser Weise uniformiert angesehen werden.

Natürlich, um diesen Einwand gleich von vornherein zu entkräften, ist das Abendkleid der Pianistin auf einem Markt besonders bedeutend, auf dem es sich um jeden Preis abzuheben gilt, weil kaum eine Einspielung Ersteinspielung ist, und sich nicht nur mit ein oder zwei Konkurrenzprojekten messen lassen muss. Für Live-Konzerte gilt das gleiche. Das Kleid der Pianistin fungiert als Alleinstellungsmerkmal und damit über die Differenzwahrnehmung auch als Kaufimpuls. Dies ist ein Argument, aber keinesfalls die alleinige Ursache des Phänomens. Plakat- und Coverposen männlicher Interpreten schlagen die gleiche Richtung erst erheblich langsamer ein und stoßen keinesfalls von vornherein auf die gleiche Akzeptanz in Redaktionen.

Varianz und Konstanz

Hinzu kommt ein weiterer entscheidender Unterschied in der Wahrnehmung männlicher und weiblicher Interpreten – dem Abendkleid der Pianistin kommt im Diskurs nämlich eine gewisse Exklusivität zu; es handelt sich um das Kleid des heutigen Konzertes, im Extremfall des momentanen Werkes – es ist gleichzeitig besonders und wird dennoch erwartet. Im Diskurs wird obendrein durch Erwähnung wertgeschätzt, dass die Künstlerin nicht zu offensichtlich wiederholt im selben Outfit in Erscheinung tritt und damit wiederum das besondere Ereignis des jeweiligen Konzertes wertschätzt. Dabei ist es innerhalb des Diskurses ziemlich egal, ob der Pianist im gesetzten Rahmen zwei-, drei-, vier- oder vierzigmal in Folge im selben Frack oder Anzug auftritt. Im Zuge der weitgehenden Standardisierung seines Erscheinungsbildes ist dessen diskursive Wahrnehmung schlicht nicht vorgesehen.

Im Wechselspiel von Erwartung und Diskurs hat sich die Zuschreibung von Varianz auf das weibliche und von Konstanz auf das männliche Erscheinungsbild etabliert: etwas, das sich – zwar etwas diskreter, aber dennoch – auch innerhalb von Kammermusikensembles, ja ganzen Orchestern beobachten lässt. Dass wir etwaige Ausnahmen besonders deutlich wahrnehmen, liegt in der Natur des Menschen, in seinem Bedürfnis, das Außergewöhnliche als solches besonders wahrzunehmen und als solches kommunikativ hervorzuheben, damit aber auch seine Außergewöhnlichkeit kommunikativ zu verstärken. Insofern schlagen hier die allmählichen

Lockerungen im Diskurs nicht selten erheblich stärker aus als das Erwartete oder Erwartbare – die medial bedingte Selektivität wirkt sich auf diese Weise in potenziierter Form auf die diskursive Wahrnehmung der Erscheinungsbilder von Interpret*innen und Komponist*innen aus. Zwangsläufig sind die entsprechenden Erscheinungsbilder sehr viel zeitbezogener, haben eine erheblich geringere Halbwertszeit als vergleichbare Quellen in früheren Zeiten, wenn sich in dem Phänomen auch ein genereller Trend manifestiert. Dies macht aber auch ein mit einem gewissen Jugendwahn verbundenes Modell vorausgehender Jahrzehnte obsolet, als – wohl vor allem auch den technischen Möglichkeiten der Epoche geschuldet – bildliche Repräsentationen versuchten, einen weitgehend einzigen Moment visueller Repräsentation festzuhalten, meist einen biografisch relativ frühen. Es kursiert nicht mehr nur das eine – quasi in Stein gemeißelte – Image des Interpretierenden, vielmehr zahllose zeitgemäße Abziehbilder oder aber Variationen.

Zeitgenössisch zeitgemäß

In einer Zeit, in der sich die Vermarktung von und damit auch der Diskurs Neuer Musik über weite Strecken im Umfeld von Festivals abspielt, und mehr und mehr, analog zum Interpretenmarkt, Komponisten nicht mehr – wie ursprünglich zu meist – nur über Verlage und auch durch Selbstvermarktung, sondern auch über Agenturen vertreten werden, dürfte sich der Trend des Dargelegten prognostisch noch verstärken, zumal er immer einer kommunikativen reproduktiven Verstärkung unterliegt.

Doch gehen wir zu guter Letzt einen Schritt zurück und stellen uns die Frage, was passiert, wenn die Ordnung unserer diskursiven Kreuzung gestört wird, wir es also mit dem männlichen Interpreten oder gar der Komponistin zu tun haben. Im ersteren Fall ist es relativ einfach.

Wir haben es quasi mit einer diskursiven Aufhebung zu tun. Mit Blick auf unsere Prämissen wissen wir: Unsere Musikkultur ist durch Interpretation und Interpretierende dominiert. Das Erscheinen eines Musikers als Interpret ist der Regelfall, bedarf also nicht der Erhebung in den Diskurs. Wir haben es gewissermaßen mit der Norm zu tun. Dies setzt voraus, dass wir es mit einem Interpreten zu tun haben, der sich nicht allzu weit von der oben beschriebenen männlichen Etikette entfernt hat. Das Bild des seriös gekleideten Mannes in Frack, Anzug und Co. mit neutral gefärbtem Oberhemd usw. trägt zur Neutralisierung und Stabilisierung des ästhetischen Diskurses bei – was hier passiert, ist absolut im Rahmen. Was es für dieses diskursive Schema bedeutet, wenn ein Interpret wie Cameron Carpenter mit Swarovski-Kristallen an den Füßen als Komponist in Erscheinung tritt, sei der Vorstellungskraft des Lesers überlassen. In der Tat aber dürften die zahlreichen Kritiken und Reportagen über seine Kunst als Beleg dafür genügen, dass

die Infragestellung sämtlicher Rollenbilder zwar die Sprengung des diskursiven Rahmens zur Folge hat; da sich Kommunikation immer wieder auf Kommunikation und damit Diskurs auch immer wieder auf Diskurs beziehen muss, ermöglicht dies keinesfalls eine unmittelbare Wiederaufnahme des entsprechenden Diskurses jenseits dieses Rahmens.

Anders verhält es sich nun aber bei der Komponistin. Auch heute – und vielleicht sogar in der Gegenwart wieder in verstärktem Maße – sorgt das Auftreten der Komponistin immer noch für diskursive Irritation. Diskurs ist genau wie Musik immer menschengemacht, und so kann die vielfach in diesem Zusammenhang stattfindende diskursive Selbstthematisierung – sofern sie über das Konstatieren des Problems hinausgeht – als eine Art Ausweg aus dem gesamten diskursiven Dilemma in Erwägung gezogen werden.

Eine Betrachtung akusmatischer Musik als kommunikativer Sonderfall verspricht vielsagende Aufschlüsse. Wie ich an anderer Stelle verschiedentlich gezeigt habe¹⁸, hat sich hier – insbesondere in Frankreich – eine Szene entwickelt, die Komponistinnen einen verglichen mit der Instrumentalmusik bemerkenswert anderen kreativen Rahmen bot. Hier spielt die doppelte diskursive Negation eine entscheidende Rolle. Die Tatsache, dass diese Musik als rein Auditives wahrgenommen werden will, hat dem Diskurs per se die Ebene der visuellen Rückversicherung entzogen – bzw. diese neu definiert – und dieses Fehlen gleichzeitig legitimiert und somit kommunikativ abgesichert. Wenn die schöpferische und die nachschöpferische Ebene verschmelzen und dieses Moment weitgehend entpersonalisiert wird, dann ist es fraglos so, dass hier auch Geschlechterrollenklischees an diskursiver Wirksamkeit verlieren.

Dies bedeutet natürlich auch, dass der Diskurs selbst eine Umorientierung erfährt – das Abendkleid der Komponistin wäre genauso irrelevant wie der Pulli des Interpreten – schlicht durch die Modifikation des diskursiven Rahmens.

Was ich mit meiner kleinen Bestandsaufnahme und ganz speziell mit der Diskussion dieses letzten Sonderfalls anregen wollte, ist vor allem eine Reflexion des non-verbalen medialen Diskurses insbesondere mit Blick auf soziale Rollenbilder im kreativen Kontext im Allgemeinen.

18 Vgl. insbesondere Böhme-Mehner, Tatjana: »Negation und Wiedereinführung der Interpretation – Negation und Wiedereinführung von Subjektivität und Geschlecht. Elektroakustische Musik zwischen technizistischem Schaffensakt und Interpretationskunst«, in: Martina Oster/Waldtraud Ernst/Marion Gerards (Hg.), *Performativität und Performanz. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst* (= Focus Gender, Band 8), Hamburg u.a.: LIT 2008, S. 110–118.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: »Öffentliche Meinung, Kritik«, in: ders., Einleitung in die Musiksoziologie, Gesammelte Schriften, Band 14, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1975, S. 178-198.
- Baecker, Dirk: Wozu Kultur? Berlin: Kulturverlag Kadmos 2001.
- Ders.: Form und Formen der Kommunikation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2005.
- Ders.: Kulturkalkül, Berlin: Merve Verlag 2014.
- Baraldi, Claudio: »Sinn«, in: ders./Ciancarlo Corsi/Elena Esposito (Hg.), GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997, S. 170-173.
- Bödeker, Hans Erich/Veit, Patrice/Michael Werner (Hg.): Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre), Paris: Éditions de la Maison de sciences de l'homme 2002.
- Böhme-Mehner, Tatjana: »Radiophone Musik. Funktionale Musik oder eigenständige Avantgardeästhetik?«, in: Geoffrey Chew (Hg.), Music and Broadcasting, Musicological Colloquium at the Brno International Music Festival (Colloquia musicologica Brunensia, Band 39), Prag: Koniasch Latin Press, 2007, S. 15-22.
- Dies.: »Negation und Wiedereinführung der Interpretation – Negation und Wiedereinführung von Subjektivität und Geschlecht. Elektroakustische Musik zwischen technizistischem Schaffensakt und Interpretationskunst«, in: Martina Oster/Waldtraud Ernst/Marion Gerards (Hg.), Performativität und Performanz. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst (= Focus Gender, Band 8), Hamburg u.a.: LIT 2008, S. 110-118.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied: Luchterhand Literaturverlag 1962.
- Heinitz, Wilhelm: »Soziale und kulturelle Probleme der Musik im Zeichen der Radioübermittlung. Ein Ausblick«, in: Die Musik XVI (1923/1924), 2. Halbjahresband, S. 489-492.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1984.
- Ders.: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1995.
- Ders.: Die Realität der Massenmedien, Wiesbaden: Springer 1995.
- Ders.: Die Gesellschaft der Gesellschaft, 2 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997.
- Mager, Jörg: Eine neue Epoche der Musik durch Radio, Berlin-Neukölln: Mager 1924.
- Manning White, David: »The Gate Keeper. A Case Study in the Selection of News« in: Journalism Quarterly 27 (1950), Heft 4, S. 383-390.

- Mehner, Tatjana: »Kunst verdoppelt die Wirklichkeit in sie selbst und die Fiktion«. Interview mit dem Kulturosoziologen Dirk Baecker«, in: rainy days. Festival De Musiques nouvelles. Philharmonie Luxembourg, 13.-25.11.2018. get real, S. [10]-15, https://www.philharmonie.lu/media/content/download/documents/Publications/rainy_days-Kataloge/Katalog_rainydays2018_Web.pdf
- Dies.: »Wirklichkeit ist Wirklichkeit ist Kunst«, in: rainy days. Festival De Musiques nouvelles. Philharmonie Luxembourg, 13.-25.11.2018. get real, S. [22]-27, https://www.philharmonie.lu/media/content/download/documents/Publications/rainy_days-Kataloge/Katalog_rainydays2018_Web.pdf
- Noelle-Neumann, Elisabeth: Die Schweigespirale. Öffentliche Meinung – unsere soziale Haut, München: Piper 1980.
- Rabenalt, Peter: Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons, Berlin: Alexander-Verlag 2014.
- [Katalog] rainy days. Festival De Musiques nouvelles. Philharmonie Luxembourg, 13.-25.11.2018, https://www.philharmonie.lu/media/content/download/documents/Publications/rainy_days-Kataloge/Katalog_rainydays2018_Web.pdf
- Schäfer, Frank: »Kritikerdämmerung«, in: ders., Der rasende Rezensent. 1. Alte Autos und Rock'n'Roll. Münster: Oktober Verlag 2011, S. 7-10.
- Spencer-Brown, George: Laws of Form. Gesetze der Form, Lübeck: Bohmeier Verlag 1997.
- Wapnewski, Peter (Hg.): Eduard Hanslick. Aus meinem Leben, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1987.

Gender und Neue Musik, 9783837647396, 2021
wurde mit IP-Adresse 154.059.125.077 aus dem Netz der HS Kempen am Oktober 22, 2022 um 15:16:17 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Autor:innenverzeichnis

Beatrix Borchard studierte in Bonn und Berlin Musikwissenschaften, Germanistik und Geschichte, promovierte über *Clara Wieck und Robert Schumann, Bedingungen künstlerischer Arbeit in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Weinheim: Beltz 1983 und habilitierte sich 2000 mit der interpretationsgeschichtlichen Studie *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Wien: Böhlau Verlag 2005. Aktuelle Veröffentlichungen: *Clara Schumann. Musik als Lebensform, Neue Quellen – andere Schreibweisen*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019 sowie *Pauline Viardot und Julius Rietz. Der Briefwechsel*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2021. Sie ist Herausgeberin der *Viardot-Garcia-Studien* und der *Brahms-Studien* (gemeinsam mit Kerstin Schüssler-Bach). Beatrix Borchard war bis zum Sommersemester 2016 Professorin für Musikwissenschaften an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. 2018 hat sie im Rahmen des Komponistenquartiers Hamburg die »Räume für Fanny und Felix Mendelssohn« sowie 2019 die neue Dauerausstellung zu Clara und Robert Schumann im Schumann-Haus Leipzig unter dem Aspekt »Experiment Künstlerehe« kuratiert. Zu ihren Forschungsschwerpunkten und aktuellen Veröffentlichungen vgl. <http://b-bor.de>

Tatjana Böhme-Mehner arbeitet seit 2015 als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg, zuvor studierte sie Musikwissenschaft und Journalistik an der Universität Leipzig, promovierte zur Anwendbarkeit der Systemtheorie Niklas Luhmanns in der Musikwissenschaft und forschte anschließend zum ästhetischen Diskurs im Umfeld elektroakustischer Musik in Deutschland und Frankreich sowie zu elektroakustischer Musik in der DDR. Als freie Dozentin und Publizistin arbeitete sie für unterschiedliche Medien, Forschungseinrichtungen und Kulturinstitutionen in Deutschland und Frankreich. Seit Kurzem tritt sie auch mit Belletristik in Erscheinung: *Warten auf den Vater*, München: Europa Verlag 2019; in Vorbereitung ist ein Musikkrimi, der im Herbst 2021 im Gmeiner-Verlag erscheint. Anhaltende Forschungsinteressen: Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Sozialgeschichte der Musik, Musik und Gender, Musik und Medien, Musikgeschichte der DDR. Jüngst erschienen: *Musikstadt Leipzig in Bildern. Das 20. Jahrhundert*, Leipzig: Lehmanns Verlag 2017.

Stefan Drees ist Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Seine Publikationen widmen sich mehrheitlich den musikalischen Phänomenen des 20. und 21. Jahrhunderts. Jüngste Buchpublikationen sind die Monografie *»kunst ist das Gegenteil von verarmung«: Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos*, Hofheim: Wolke Verlag 2018, und der Sammelband *Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten. Zum künstlerischen Schaffen Olga Neuwirths*, hg. von Stefan Drees und Susanne Kogler, Graz: Leykam 2020. www.stefan-drees.de

Gesa Finke studierte Schulmusik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und Anglistik an der Universität Köln und an der University of Aberdeen, 1. Staatsexamen 2008. Mitarbeit im Forschungsprojekt »History|Herstory – Symmetrische Musikgeschichte« an der HfMT Köln unter der Leitung von Prof. Dr. Annette Kreutziger-Herr. Von 2008 bis 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg bei Prof. Dr. Melanie Unseld im Bereich Kulturgeschichte der Musik, Promotion 2012 mit dem Titel *Constanze Mozart als Nachlassverwalterin*. Von 2013 bis 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HfMT Köln, seit 2016 am Forschungszentrum Musik und Gender (fmg) der HMTM Hannover. Titel des Habilitationsprojekts: Bildlichkeit von graphischer Notation. <https://www.fmg.hmtm-hannover.de/de/personen/personen/dr-gesa-finke/>

Katarzyna Grebosz-Haring, systematische Musikwissenschaftlerin und Musikpädagogin, ist Senior Scientist an der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg und seit 2014 Co-Leiterin des Programmbereichs »ContempOhr. Mediating Contemporary Music« am Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Universität Salzburg und der Universität Mozarteum Salzburg. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in der systematisch-empirischen Musikforschung, der Sozialpsychologie der Musik, der Neuen (Kunst-)Musik sowie der Musikmedizin. Derzeit konzentriert sich die Forschung speziell auf die zeitgenössische Musikproduktion, vor allem die soziokulturelle Positionierung des Publikums der zeitgenössischen Kunstmusik im Kontext der kultursoziologischen Theorien und der »postmodernen« gesellschaftlichen und medienbezogenen Entwicklungen und ihr ästhetisches Urteilsverhalten. Ein anderes Forschungsgebiet fokussiert auf experimental-psychologische Studien zur Wahrnehmung und die sozio- und psycho-neurobiologische Bedeutung von musikalischen und künstlerischen Interventionen.

Vera Grund studierte an der Universität Mozarteum Salzburg, wo sie 2009 mit einer Dissertation über die Zeitschrift *Melos* und Neue Musik in den 1950er Jahren promovierte. Von 2007 bis 2009 war sie Mitarbeiterin der Digitalen Mozart-Edition, seit 2009 Mitarbeiterin an der Gluck-Forschungsstelle der Universität

Salzburg. 2015-2017 erhielt sie ein Postdoc-Stipendium des Deutschen Studienzentrum in Venedig; im Jahr 2017 leitete sie gemeinsam mit Claire Genewein das künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprojekt »NaturaLezza/Simplicité« an der Anton-Bruckner-Universität Linz; seit 2017 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn tätig. Forschungsschwerpunkte zu Neuer Musik nach 1945, Musiktheater, Oper und Ballett im 18. bis 21. Jahrhundert; Publikationen u.a. *Gluck und das Musiktheater im Wandel* (Autorschaft gemeinsam mit Daniel Brandenburg), München: epodium Verlag 2015, *NaturaLezza | Simplicité. Natürlichkeit im Musiktheater* (hg. gemeinsam mit Claire Genewein und Hans Georg Nicklaus), Bielefeld: transcript Verlag 2019.

Simone Heilgendorff ist eine deutsche Musikwissenschaftlerin, Bratschistin und Musik-Kuratorin. Sie studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie sowie Hauptfach Viola in Freiburg, Zürich, Ann Arbor und San Francisco (USA) und in Berlin, wo sie 2002 ihre Promotion abschloss. Seit Herbst 2019 lehrt sie als Mitglied der Guest Faculty im Studiengang Sound Studies and Sonic Art der Universität der Künste Berlin. Sie ist seit Juni 2019 Privatdozentin an der Universität Salzburg, wo sie von 2014 bis 2019 den Programmbereich »ConTempOhr. Vermittlung zeitgenössischer Musik am Schwerpunkt Wissenschaft« in Kooperation mit der Universität Mozarteum Salzburg leitete. Von 2013 bis 2016 war sie Leiterin des internationalen FWF-Forschungsprojekts »New Music Festivals as Agorai – Their Formation and Impact on Warsaw Autumn, Festival d'Automne in Paris, and Wien Modern after 1980« (Universität Salzburg). Zuvor hatte sie seit 1993 diverse universitäre Positionen inne, darunter von 2007 bis 2013 als ordentliche Universitätsprofessorin für Angewandte Musikwissenschaft an der Universität Klagenfurt am Wörthersee. Simone Heilgendorff ist Bratschistin und Gründungsmitglied des auf zeitgenössische Musik spezialisierten KairosQuartetts (Berlin). Neben der zeitgenössischen Ensemblemusik hat sie sich in den 1990er Jahren auch auf Darmsaiten in der historisierenden Aufführungspraxis in kleinen Formationen und Orchestern profiliert. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in der zeitgenössischen und barocken Musik und ihrer Aufführungspraxis bzw. Interpretationskultur, zu Americana um John Cage, in der Vermittlung und zu kulturellen Kontexten von Musik und in der künstlerischen Forschung. www.simoneheilgendorff.net

Ute Henseler Studium Musikwissenschaft, Germanistik, Theaterwissenschaft und Philosophie an der Universität zu Köln und der Technischen Universität Berlin, Auslandssemester an der Universität Sorbonne-Paris. Dissertation mit dem Thema *Zwischen musique pure und religiösem Bekenntnis: Igor Strawinskys Ästhetik von 1920 bis 1939*, Hofheim: Wolke Verlag 2007. 2008-2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. 2012 Organisation eines Symposiums zum Thema »Über das Fortteilen und Zurückhalten. Zur Tempogestaltung

in der Musik des frühen 19. Jahrhunderts«. Ab 1992 durchgängige Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, zudem ab 1995 sporadisch an der Universität der Künste Berlin. Seit 2012 Gastdozentin im Fachbereich Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Veröffentlichung zahlreicher Aufsätze, Lexikonartikel und Programmheftbeiträge. Forschungsschwerpunkte betreffen Igor Strawinsky, Musik des 20. Jahrhunderts, Oper im 19. und 20. Jahrhundert, Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert, Gender Studies. Seit April 2017 hat Ute Henseler eine Professur für Gender Studies an der HfM Hanns Eisler Berlin.

Janina Klassen, bis 2020 Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Freiburg i. Br. 2019 Robert Schumann Preis (gemeinsam mit der Pianistin Ragna Schirmer). Derzeitige Forschungsschwerpunkte: Musik und Sprachtheorie, zeitgenössische Musik- und Soundkonzepte, Gender Studien, Hörer*innendiskurse. Neuere Veröffentlichungen: »*Queere Stimmen, Vocal Cyborgs und (k)ein Genderdiskurs*«, in: Michael Fischer/Christofer Jost/Janina Klassen (Hg.), *Image – Performance – Empowerment auf öffentlicher Bühne*, Münster: Waxmann Verlag 2018. *Intendiertes Hören – Hörende als Interpreten*, in: Thomas Ertelt/Heinz von Loesch (Hg.), *Geschichte der musikalischen Interpretation*, Band 1, Kassel u.a.: Bärenreiter Verlag 2018, S. 128-156. Janina Klassen (Hg.): *Von der Bühne ins Leben: Heldinnen*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2018.

Marie-Anne Kohl ist seit 2015 Geschäftsführerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Ihr derzeitiges Forschungsprojekt »Castingshows als global gehandeltes Musiktheater. Eine transkulturelle Perspektive im Globalen Süden« wurde von der Volkswagen-Stiftung in der Förderlinie »Originalitätsverdacht?« gefördert. 2018 organisierte sie gemeinsam mit Christopher Odhiambo, Sam Ndogo, Dan Omanga und Ricarda de Haas das internationale Symposium »Power to the People? Patronage, Intervention and Transformation in African Performative Arts« an der Moi University in Eldoret, Kenia, deren Beiträge 2020 in einem Sonderheft des Journal Matatu (Brill) erschienen sind. Anne Kohl ist Mitherausgeberin des bei iwalewabooks erschienenen *Ghosts, spectres, revenants. Hauntology as a means to think and feel future*. Ihre Dissertation »Vokale Performancekunst als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964-1979« erschien 2015 beim transcript Verlag. Von 2012 bis 2015 hatte Kohl die sowohl künstlerische als auch geschäftsführende Co-Leitung der feministischen Kultureinrichtung alpha nova & galerie futura in Berlin inne. <https://www.fimt.uni-bayreuth.de/de/team/dr-marie-anne-kohl/index.php>

Imke Misch Studium der Musikwissenschaft, Romanistik und Neueren Geschichte in Münster, Poitiers, Freiburg i.Br. und Köln. Promotion 1998 über Karlheinz Stockhausens Komposition *Gruppen für 3 Orchester* (1955-1957). 1997-2004 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Musik der Gegenwart, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. 2007-2014 Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Stockhausen-Stiftung für Musik. 2011-2016 Lehrbeauftragte, 2014-2016 Studienkoordinatorin der Musikhochschule Münster. Seit 2016 Koordinatorin für Gender & Interkulturalität an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Autorin und Herausgeberin zahlreicher Veröffentlichungen zur Musik des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, darunter *Karlheinz Stockhausen. Texte zur Musik 1991-1998* und *1998-2007*, *Karel Goeyvaerts – Karlheinz Stockhausen. Briefwechsel – Correspondence 1951-1958* (mit Mark Delaere), *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996. Dokumente und Briefe* (mit Markus Bandur) sowie acht Bände der Reihe *Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit* (mit Christoph von Blumröder). <https://www.gsb.hmtm-hannover.de/de/gleichstellungsbuero/das-team/dr-imke-misch/>

Nina Noeske Studium (Musikwissenschaft, Philosophie, Musikpraxis u.a.) in Bonn, Weimar und Jena, Promotion 2005 am musikwissenschaftlichen Institut Weimar-Jena (*Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Böhlau 2007), Habilitation 2014 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (*Liszts »Faust«: Ästhetik – Politik – Diskurs*, Böhlau 2017). Berufliche Stationen: 2006 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik Weimar, 2007-2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungszentrum Musik und Gender (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover), 2012 Vertretungsprofessuren in Hannover (HMTM) und Hamburg (Hochschule für Musik und Theater), 2012-2014 Assistenzprofessorin für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg. Seit Oktober 2014 Professorin an der HfMT Hamburg. Derzeitige Forschungsschwerpunkte u.a.: Musik- und Kulturgeschichte des 18.-21. Jahrhunderts, (Neue) Musik in der DDR und im geteilten Deutschland, Gegenwartsmusik, Genderfragen in der Musikwissenschaft, Musik und Kitsch, Schnittstellen zwischen Musik und (bewegtem) Bild, Filmmusik bzw. Musik im Film, ästhetische und methodologische Fragestellungen, Musiktheater und Inszenierungspraxen im 20. und 21. Jahrhundert. <http://ninanoeske.de>

Monika Pasiecznik ist Musikautorin und Kuratorin. Sie hat Musiktheorie an der Musikakademie Wrocław und Polnische Philologie an der Universität Wrocław studiert. Sie hat in polnischen und internationalen Zeitschriften für Neue Musik wie *Glissando*, *Neue Zeitschrift für Musik*, *Positionen*, *Dissonance* veröffentlicht und arbeitet mit dem polnischen Radioprogramm 2 und vielen Kulturinstitutionen zusammen. Sie ist Autorin des Buches über Karlheinz Stockhausen *Rytual superformuły* (2011)

und Koautorin des Buches über zeitgenössisches Musiktheater *Po zmierzchu* (2013). Im Jahr 2016 erschien ihre Übersetzung von Harry Lehmanns *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*. Als Kuratorin hat sie mit Festivals wie dem Warschauer Herbst, dem Huddersfield Contemporary Music Festival, den Klangspuren Schwaz, den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik zusammengearbeitet. Ihre jüngsten kuratorischen Projekte: »Karkowski/Xenakis« (2015-2017), »Série Rose« (2017ff.). Im Jahr 2015 wurde sie mit ihren Projekten für den internationalen Klassik:NEXT Innovation Award nominiert. <https://pasiecznik.wordpress.com>

Kirsten Reese ist Komponistin und Klangkünstlerin. Eine hervorgehobene Rolle in ihren Werken für elektronische Medien und Instrumente und intermedialen Installationen spielen raum- und wahrnehmungsbezogene sowie performative und narrative Aspekte. Viele Arbeiten thematisieren Aspekte »dokumentarischen Komponierens« und die Komposition mit Archiven und Archivmaterial (z.B. *Atmende Kugel* für sechs Stimmen und Hermann Scherchens rotierende Lautsprecherkugel) sowie Mediengeschichte und die Spezifität und Aura von historischen und aktuellen medialen Instrumenten wie z.B. *Light Green Rituals* für Fairlight CMI Synthesizer/Sampler und Ensemble (2018). Einen weiteren Schwerpunkt bilden Kompositionen, Installationen und Audiowalks für Landschaften und den urbanen Außenraum. Seit 2005 unterrichtet Kirsten Reese elektroakustische Komposition an der Universität der Künste Berlin. www.kirstenreese.de

Svenja Reiner studierte Internationales Kunstmanagement (HfMT Köln) und Musikwissenschaften (HfMT Köln). Sie forscht und promoviert an der Hochschule Osnabrück zur Frage, ob es Neue Musik-Fans gibt. Ihre Arbeit beschäftigt sich mit Kulturwissenschaften, Kulturpolitik und dem Internet. <http://svenjareiner.de>

Elisabeth Treydte, seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Archiv Frau und Musik/Frankfurt a.M. mit dem Projekt »Wir geben den Ton an! Chancengleichheit für Komponistinnen*« (gefördert von der Mariann Steegmann Foundation). Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik in Frankfurt a.M. und Wien. 2014-2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Promotion zur geschlechterspezifischen Praxeologie zeitgenössischer Komponist*innen in Arbeit.

Antje Tumat, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Anglistik und Pädagogik, Promotion über Hans Werner Henze (Ruprecht-Karls-Preis der Uni Heidelberg, Witzenmann-Preis der Heidelberger Akademie der Wissenschaften), nach Habilitation über Schauspielmusik im 19. Jahrhundert und Professurvertretungen Ablehnung eines Rufs nach Greifswald, seit 2018 Lehrstuhlinhaberin für Musikwissenschaft an der Uni Paderborn/HfM Detmold. Veröffentlichungen zur Frühen

Neuzeit sowie zur Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts, weitere Forschungsschwerpunkte: Musik und Theater, Musik für das Radio, Romantik, Gender-Forschung.

Bastian Zimmermann arbeitet in den Bereichen Musik und Performance als Kurator und Dramaturg u.a. mit dem Solistenensemble Kaleidoskop, Yael Ronen, Pao Chang Tsai, Amir Sphiman oder Aliénor Dauchez. Er ist Redakteur und Herausgeber des Magazins Positionen – Texte zur aktuellen Musik sowie Autor verschiedenster Text- und Radioformate. Seit 2018 ist er im Vorstand der Berliner Gesellschaft für neue Musik e.V. und startete im selben Jahr in Berlin die Reihe »Music for Hotel Bars«, die u.a. 2019 bei den Donaueschinger Musiktagen fortgeführt wurde und Anfang 2021 im Rhein-Main-Gebiet weitere Neuauflagen erfahren wird.

Index

A

Ablinger, Peter, 182
Adorno, Theodor W., 13, 17, 25, 32,
104–108, 110–114, 139, 175,
179–181, 321, 322
Aichinger, Ilse, 18
Alcalay, Luna, 19, 28, 44
Aspekte, 19, 48
Algarotti, Francesco, 207
Algier, 86
Amrouche, Taos, 86
Andrade, Maria, 63
Andrade, Rafael, 63
Andre, Mark, 176, 182
Andriessen, Louis, 144
Andronescu, Pia, 78
Antwerpen, 94
Arditti Quartett, 268
Ariosto, Ludovico
Orlando furioso, 213
ASMR yourself, 176
Aubut, Françoise, 87
Azguime, Miguel
Itinerário do Sal, 231

B

Bacewicz, Grażyna, 45
Bach, Johann Sebastian, 87
Das Wohltemperierte Klavier
BWV 846–893, 85
Bachmann, Ingeborg, 18

Baehr, Antonia (aka Henry Wilde)
HAHAHA – Variation eines
Stimmbruchvirtuosen,
189
Baku
Konservatorium, 124
Bang on a Can All Stars, 163
Barberis, Mansi, 125
Barcelona, 76
Barraqué, Jean, 96
Sonate pour piano, 96
Basel, 266
Bauermeister, Mary, 34
Beatles, 315, 327
Beaumont, Comte Étienne de, 85
Beecroft, Norma M., 19, 28, 29, 37, 44
Contrasts for Six Performers, 19, 29
Structures for Orchestra and Tape
Recorder, 29
Tre pezzi brevi, 28, 29, 48
Two Went to Sleep, 37
Beethoven, Ludwig van, 131
Fidelio, 208
Berberian, Cathy, 13, 48, 69, 72, 126,
137–140, 143–145
Beatles Arias, 144
Stripsody, 72, 144, 151
Berg, Alban, 31, 90, 110, 215
Wozzeck, 214, 217
Berghaus, Ruth, 119, 125, 127, 128,
130–132
Berio, Luciano, 28, 138–140, 142–144

- Folk Songs*, 141
La bella del bosco, 141
La fanciulla di neve, 141
Sequenza I, 69
Sequenza III, 144
Thema (Omaggio a Joyce), 137, 138,
 140, 141, 143
- Berio, Umberto, 142
- Berlin, 31, 33, 49, 50, 168
- Akademie der Künste, 43, 122,
 176
 Berghain Kantine, 149
 Club Ausland, 189
 Club Transmediale Festival, 150
 Dystopie Sound Art Festival, 43
 Festival KONTAKTE, 43
 HAU, 176
 Heroines of Sound Festival,
 146, 149, 168
 Hochschule für Musik Hanns
 Eisler, 122, 130
 Junge Akademie der Akademie
 der Künste, 175
 KuLe, 170
 MaerzMusik, 280
 Radialsystem, 168
 Savvy Contemporary, 167
- Berliner Philharmonisches Orches-
 ter, 76
- Bernard-Delapierre, Guy, 87
- Bernhardt, Karl-Fritz, 123
- Bernoulli, Johann II, 206
- Beyer, Johanna Magdalena, 44
- Bianchini, Virginie, 85
- Bibby, Gillian, 44, 49, 50, 53
- Anacrocsmos*, 49
Musik für drei Hörer, 49, 50, 63
- Blumenau (Brasilien), 168
- Bologna
- Accademia delle Scienze, 206
- Bonn
- Kunsthalle, 195
 Borchers, Elisabeth, 18
 Born, Sonia, 26
 Bornoff, Jack, 76
 Boulanger, Nadia, 30
 Boulder
 University of Colorado Boulder,
 163
- Boulez, Pierre, 18, 26, 32, 34, 45, 83,
 87–90, 92–99, 101, 104,
 106, 110, 113
Deuxième Sonate, 88, 93–96, 99
Douze Notations, 88
Première Sonate, 88
Quatuor pour ondes Martenot, 90
Structure Ia, 89
Structures pour deux pianos, 89,
 94, 96, 100, 101
Trois Psalmodies, 88
- Bowie, David (aka Ziggy Stardust),
 231
- Brecht, Bertolt, 33, 132
- Bredemeyer, Reiner, 128, 131, 132
- Bagatellen für B.*, 131
- Bregenz
- MusicaFemina Cmp̃sers, 168
- Bremen, 144
- Brötzmann, Peter, 187
- Brouilly, Madame de, 85
- Brown, Trisha, 52
- Brüssel
- Ars Musica, 246
- Büchner, Georg, 33
- Budapest, 26
- Bukarest, 194
- Musikhochschule, 194
 Musiklyzeum, 194
- Butor, Michel
- Portrait de l'artiste en jeune singe*,
 227

C

- Cage, John, 29, 32, 34, 51, 56–58, 61,
62, 83, 89, 104, 114
 Aria with Fontana Mix, 144
Capra, Fritjof, 200
Carl, Rüdiger, 186, 187
Carter, Elliott, 34
Caskel, Christoph, 48
Cassian, Nina, 125
Cassity, Sharel, 188
Chastellet, Florent Claude du, 205
Châtelet, Émilie du, 205–210, 219,
220
Christ, Hannah (aka Minou Oram),
150
Cirey, 207
Clairaut, Alexis Claude, 206
Clark, Edward, 25, 75
Colombo, Furio, 142

D

- Dallapiccola, Luigi, 21, 34
Darmstadt
 Kranichsteiner Ferienkurse, 31
Danielsen, Arnbjörg Maria, 146
Danto, Arthur C., 181
Darmstadt, 23, 25, 29, 31–35, 45, 46,
49–51, 53, 54, 56–58, 61,
63, 69, 73–75, 79–81, 83,
91, 92, 94, 97–100, 146,
280
 Darmstädter Ferienkurse für
 Neue Musik, 9, 11–13,
17–20, 22, 23, 25–35, 43,
44, 47, 48, 50–52, 54,
55, 57–59, 71, 73–75, 79,
91–94, 98–101, 104, 106,
158, 190, 267, 269, 280,
281, 295, 302

- Composing with the Archive
 – Komponieren mit dem
 Archiv, 43, 49, 63
 Junge Komponisten, 28
 Musik der jungen Generati-
 on, 21, 27
 Rückspiegel, 49
 Internationales Musikinstitut
 Darmstadt (IMD), 20, 43,
44, 47, 49, 66, 79
 Kranichstein, 95
De Daninos, Ruggero, 142
Debussy, Claude, 98, 216, 299
 Pelléas et Mélisande, 214
Defragmentation – Curating Con-
temporary Music, 280,
281
Delbos, Claude, 86
Depraz, Raymond, 87
Descartes, René, 206
Dessau, Paul, 127, 128, 131, 132
 Die Verurteilung des Lukullus, 131
Deutscher Musikwettbewerb, 9
DISSC Orchestra, 268
Dittrich, Paul-Heinz, 128
Donaueschingen, 48, 69, 72–74, 109
 Donaueschinger Musiktage, 11,
48, 55, 72, 101, 295
Donceanu, Felicia, 125
Dostojewski, Feodor Michailowitsch
 Die Dämonen, 195
Dresden
 Hochschule für Musik Carl Ma-
 ria von Weber, 175
Dumaine, Gabrielle, 30, 94–98
Dunbar, Katie Lee, 175
Düsseldorf, 195
 Robert Schumann Hochschule,
309

E

- Ebert-Obermeier, Traude, 123
 Eco, Umberto, 138, 140, 142
 Eimert, Herbert, 25, 92, 94, 96, 97
 Eisenstadt
 Himmel und Haydn, 235
 Lange Nacht der Kirchen 2010,
 235
 Eisler, Hanns, 125, 127, 128, 132
 Zeitungsausschnitte op. 11, 132
 Eisler, Stephanie, 128
 Elvis, 327
 Eminger-Sivade, Nelly, 84, 87
 Ensemble intercontemporain, 246,
 269
 Ensemble Modern, 247
 Ensemble Musikfabrik, 269
 Ensemble Recherche, 247
 Erika (Fräulein), 76
 Ernst, Thomas, 79, 80
 Ernst-von-Siemens-Preis, 295
 Essen
 PACT Zollverein, 176
 Export, Valie, 226, 238
 Aus der Mappe der Hundigkeit,
 227

F

- Fassbinder, Rainer Werner, 195, 196
 Feldman, Morton, 59, 60, 62–65
 The King of Denmark, 63
 Ferrer, Ibrahim
 Marieta, 169
 Flach, Marise, 142
 Foldes, Andor, 98
 Forkert, Annika, 25
 Fortner, Wolfgang, 21, 99
 Francis, Pierre, 48
 Franco, Clare, 44
 Frankfurt a.M.
 Forum Neue Musik, 256

- Frémot, Marcel, 87
 Freund, Marya, 95
 Fromm-Michaels, Ilse, 125

G

- Garztecka, Irene, 125
 Gassmann, Florian Leopold
 L'opera seria, 214
 Gazzelloni, Severino, 27, 47, 48, 80
 Ge, Weilu, 63
 Gehlhaar, Rolf, 53
 Gelsenkirchen, 32
 Gender Relations in New Music
 (GRiNM), 11, 146, 280,
 295, 312
 Gender Research in Darmstadt
 (GRiD), 11, 295
 Genet, Jean, 195
 Geoyvaerts, Karel, 91
 Goebbels, Heiner
 Schwarz auf Weiß, 231
 Goeyvaerts, Karel, 92–97
 Sonate, 95
 Goldmann, Friedrich, 128, 130
 Goléa, Antoine, 86
 Grand Prix du Disque, 101
 Gravesano, 77, 78
 Graz
 Oper, 227
 Greenberg, Clement, 108
 Gregori, Nininha, 19, 26, 27, 44
 Quatro líricas gregas, 19, 26
 Grillo, Fernando, 48, 53, 54
 Grimaud, Yvette, 12, 30, 83, 86–91,
 93, 95, 96, 98
 Chant de courbe, 89
 Échelles des ragas Indiens, 89
 Mélopée, 90
 Poussière sonore, 90
 Prélude sur les gammes chinoises,
 89

Quatre Chants d'espace, 89

Très lent (Kompositionsentwurf), 90

Groupe de recherches musicales, 79

Gruppe 47, 18

Gushansky, Dvora, 45

H

Halphen, Claude, 90

Hamburg

Hochschule für Musik und Theater, 157, 309

Händel, Georg Friedrich

Agrippina HWV 6, 214

Haraway, Donna, 12

Haydn, Joseph

Die Schöpfung Hob. XXI:

2, 235, 236

Hayward, Robin, 188

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 181

Heidegger, Martin, 181

Heiß, Hermann, 99, 100

Capriccio ritmico, 100

Henck, Herbert, 48

Henderson, Moya, 45, 53, 54

Clearing the Air, 53

Stubble, 53

Henius, Carla, 30–33

Hennenberg, Fritz, 127, 132

Henry, Pierre, 87

Henze, Hans Werner, 18, 23, 26, 28,

33, 74, 76, 77, 81, 128, 197

Herchet, Jörg, 128

Heroines of Sound, 13

Hiendl, Martin (Laure Leander), 13, 185, 188–191

Hindemith, Paul, 22, 31, 33

Hinnenberg-Lefebvre, Margot, 31

Hirsti-Kvam, Martin

Silent resistance, 63

Hloch Roklan, Vladimír, 123

Hölszky, Adriana, 13, 193–195, 197–202

Böse Geister, 195

Bremer Freiheit. Singwerk auf ein Frauenleben, 195–197

Countdown, 201

Deep Field, 195, 200

Der gute Gott von Manhattan, 195

Die Wände, 195, 199

Giuseppe e Sylvia, 195

Hybris/Niobe, 195

Message, 201

Roses of Shadow, 195

Tragödia/Der unsichtbare Raum, 195, 198–200

... es kamen schwarze Vögel, 193, 195

Hommel, Friedrich, 57

Honegger, Arthur, 84, 87, 89, 90

Horkheimer, Max, 104, 107

Hotel Elefant, 271

Huddersfield

Huddersfield Contemporary Music Festival, 246

Hülcker, Neo (Neele, aka Thousand Tingles), 13, 175–180, 182, 185, 188–190

ASMR TUTORIAL

HOW TO PLAY MARK ANDRE, 176

HOW TO PLAY »PRESSION« BY HELMUT LACHENMANN, 176

ASMR UNWRAPPING PIANO & MARK ANDRE VIIIA, 176

HELMUT GOES ASMR [WHISPERING] [GERMAN] [BIRDMAN] [RE-ENACTMENT], 176

PETER ABLINGER

WEISS/WEISSLICH 3 – [SUPER SOFT ASMR], 176

Humperdinck, Engelbert

Hänsel und Gretel, 214

Hünigen, Ellen, 130

I

Institut für Medienarchäologie (IMA), 145

Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), 19, 25, 26, 30, 75

Ionescu, Eugenia, 194

J

Janáček, Leoš

Kát'a Kabanová, 214

Jánszky Michaelsen, Katherine, 239

Jelinek, 98

Jelinek, Elfriede, 226, 228, 235, 236

Mit der Zeit ..., 236

Jerea, Hilda, 125

Johansson, Sven-Åke, 185, 186

Johns, Jasper, 62

Jolas, Betsy, 44

Jolivet, André, 89, 90

Jor, Jorge Ben

Mas que nada, 169

Joyce, James, 138, 140–142

Portrait of the Artist as a Young Man, 227

Ulysses, 137, 141, 143

Jünger, Patricia, 58

K

Kagel, Mauricio, 50

Kairo, 33

Kanasevichs, Gleb

Powerslide for a solo Performer, Electronics, and Video, 63

Kandel, Eric, 235

Kant, Immanuel, 206

Kaprálová, Vítězslava, 125

Karajan, Herbert von, 113

Karkoschka, Erhard, 194

Kassel

documenta XII, 232

Komponistinnen und ihr Werk, 226

Katunda, Eunice, 26

Kelemen, Milko, 194

Kemser, Dag u.a.

Hört auf diese Stadt!, 43

Kiel, 32

Kippenberger, Martin, 186

Kirchmayr, Susanne (aka Electric Indigo), 149

Klangforum Wien, 247, 248, 269

Klok, Ines, 45

Knauth, Elisabeth, 124

Knef, Hildegard

Heimweh nach dem Kurfürstentamm, 169

Koellreutter, Hans-Joachim, 26, 27

Köln, 29, 50, 73, 89, 92, 94, 100

Frau Musica Nova, 226

König, Johann Samuel, 206

Konstmusiksystrar (Art Music Sisters), 146

Kontarsky, Alfons, 48

Kontarsky, Aloys, 48

Kotz, Richard, 21

Kovács, Inge, 19, 20, 22

Kranichsteiner Musikpreis, 49, 51, 53, 63, 98, 100

Krebs, Annette, 188

Elfenprojekt, 188

Kreidler, Johannes, 323

Krenek, Ernst, 27, 28, 46, 75

Kronos Quartet, 163

Kubisch, Christina, 44, 51–54, 56, 61

Divertimento, 45, 54, 63

Identikit, 54

Kubo, Mayako, 45

Kukuck, Felicitas, 22

Kuß, Margarita, 124

L

La Barbara, Joan, 52

Lachenmann, Helmut, 60, 176–180,
182

Lattian, Nina, 125

Le Roux, Maurice, 87

Le Tonnelier, Baron de Preuilly und
de Breteuil, Louis Nicolas,
212

Leibniz, Gottfried Wilhelm, 207

Leibowitz, René, 17, 21, 23, 88, 90, 96

Leningrad

Konservatorium, 124

Les Flèches, 87–89

Lévy, Lazare, 84, 85, 87

Lewi, Tatjana, 124

Lewina, Sara, 124

Ligeti, György, 9, 28, 74, 80, 81, 103,
104, 106, 109, 110, 112, 114,
211

Apparitions, 113

Atmosphères, 109, 112, 113

Nouvelles Aventures, 80

Linz

ARS Electronica, 145

Living Theatre, 51

Llorca, Vincente, 86

Lockwood, Annea, 52

London, 25, 208

Royal College of Music, 25

Science Museum, 148

Loriod, Yvonne, 12, 30, 83–89, 91–101

Los Angeles, 23

University of California, 46

Louegk, Günther, 194

Louis XIV, 212

Lübeck

Musikhochschule, 175

Luhmann, Niklas, 14

Lüttich, 88

Lutyens, Elisabeth, 19, 24–26, 44, 75
Sonate für Viola op. 5/4, 19, 25,
75

Lyon, 90

Conservatoire national supé-
rieur de musique et de dan-
se, 88

Opéra national de Lyon, 205

M

Maalouf, Amin, 209, 210, 213

Mack, Dieter, 175

Maderna, Bruno, 21, 23, 26, 28, 32,
139

Hyperion, 139

Magdeburg, 43

Mahler, Gustav, 111

2. *Symphonie*, 111

5. *Symphonie*, 111

Mailand, 51

Makarowa, Nina, 124

Malipiero, Riccardo, 25, 36

Malvesin, Henri de, 85

Mann, Michael, 25

Mann, Thomas, 25

Mannheim, 195

Marbe, Myriam, 44, 125, 194

Marburg

Jazzclub Cavete, 186

Marcello, Benedetto, 214

Marcus, Bunita, 58, 64

Marschner, Heinrich

Hans Heiling, 214

Martenot, Ginette, 86, 87

Martenot, Maurice, 87, 90

Martinet, Jean-Luis, 87

- Matthus, Siegfried, 131
 Mattila, Karita, 208
 Maupertuis, Pierre Louis Moreau de, 206
 Maxwell Davies, Peter
 Eight Songs for a Mad King, 218
 Mazurek, Maria Lucia, 26
 McLeod, Jennifer, 20, 28, 44
 Fourches, 20
 Meister, Marianne, 124
 Mello, Laura Ritzmann de Oliveira, 13, 159, 163, 168–170
 Composing for Many Media Including Me, 159, 169
 Parallels, 168–171
 Melville, Herman, 225, 239
 Messiaen, Olivier, 17, 28, 30, 79, 84–87, 89–101
 Catalogue d'oiseaux, 101
 Chants de terre et de ciel, 94
 Chronochromie, 101
 Île de feu 1 und 2, 99
 La Merle noir, 99
 Mode de valeurs et d'intensités, 92, 99
 Neumes rythmiques, 99
 Préludes, 85
 Quatre Études de rythme, 93, 95
 Quatuor pour la fin du temps, 85, 99
 Réveil des oiseaux, 99
 Thème et variations, 85
 Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, 100
 Trois Petites Liturgies de la Présence Divine, 85, 90
 Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus, 86, 94–96, 99
 Visions de l'Amen, 85, 92, 96
 Meyerbeer, Giacomo
 Le Prophète, 214
 Meyer-Denkman, Gertrud, 55–59, 61
 Mickel, Karl, 128
 Mikusch, Margarete von, 125
 Milhaud, Darius, 87, 89, 90, 93, 99
 Mitgusch, Anna, 225
 Monteverdi, Claudio, 87
 Moore, Michael, 46
 Morgner, Irmtraud, 130
 Moroz, Solomiya, 54
 DNA Problems (after Christina Kubisch's Divertimento), 54, 63
 Mosch, Ulrich, 49, 50
 Mosconi, Davide, 53
 Moskau
 Konservatorium, 124
 Moszumańska-Nazar, Krystyna, 45
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 93
 Die Zauberflöte KV 620, 214
 Don Giovanni KV 527, 231
 Klavierkonzerte, 85
 Muenz, Harald, 175
 Müller, Heiner, 128
 München
 Biennale des Neuen Musik Theaters, 195
 Hochschule für Musik und Theater, 309
 Kammerspiele, 176
 Musica Viva, 296
 Muntendorf, Brigitta, 10
 Música Viva (Ensemble), 26
 Mussorgsky, Modest
 Boris Godunow, 218
N
 Nancarrow, Colon, 211
 Nasirowa, Elmira, 124
 Neapel, 138

Neuchâtel, 75
 Neumann, Andrea, 13, 185, 188
 Neuwirth, Olga, 225–230, 232, 234,
 235, 237–240
 Composer as Mad Scientist, 235
 DAS FALLEN. DIE FALLE., 13, 238
 Der Fall Hans W., 228
 *!?dialogues suffisants!?! – Hommage à
 Hitchcock*, 226
 DIE SCHÖPFUNG, 13, 235, 237,
 238
 Don Giovanni-Komplex, 239
 Jardin désert, 226
 Lost Highway, 237
 O Melville!, 238, 239
 Quiet on the Desk/Everyday Olga,
 13, 238, 239
 The Outcast, 13, 225, 238
 ... *miramondo multiplo* ..., 232, 233
 ... *miramondo multiplo* ... für
 Trompete und Orchester,
 232
 New York, 70, 163, 271
 Newlin, Dika, 19, 23, 24, 46
 Kammersymphonie op. 1, 19, 23,
 44
 Newton, Isaac, 206, 207, 220
 Niculescu, Stefan, 194
 Nigg, Serge, 87–90
 Nikolajewa, Tatjana, 124
 Noack, Friedrich, 21
 Nomi, Klaus, 231
 Nono, Luigi, 18, 26, 32, 33, 45, 100,
 104, 128, 226
 Intolleranza, 32
 La fabbrica illuminata, 32
 Nordenstrom, Gladys M., 19, 20, 27,
 44, 46, 75

Lied, 27
Rondo für Flöte und Klavier, 19,
 27, 28, 47, 75
 Novak, Helga M., 18

O
 Obrovská, Jana, 125
 Obuchow, Nikolas, 90
 Odessa
 Konservatorium, 124
 Oehlen, Albert, 186
 Ok, Mun Gen, 125
 Olbrisch, Franz Martin, 175
 Oldenburg, 55–59
 Universität, 55
 Oliveros, Pauline, 52, 58
 One Direction, 315
 Oprecht, Hans, 77, 79
 Oram, Daphne, 148
 Orkiestra Muzyki Nowej, 269
 Oslo
 Only Connect Festival of
 Sound, 296
 Ultima Oslo Contemporary
 Music Festival, 246
 Ottieri, Silvana, 144

P
 Pachmutowa, Alexandra Nikolajew-
 na, 125
 Pagh-Paan, Younghi, 9, 10, 58
 Paik, Nam-june, 104
 Paintal, Priti, 64
 Palermo, 29
 Palm, Siegfried, 48
 Paris, 76, 79–81, 83–86, 90–94, 98,
 100, 197, 206
 Académie des Sciences, 206
 Amphithéâtre Bastille, 252

- Centre nationale de la recherche scientifique (CNRS), 88
- Concerts de la Pléiade, 86
- Conservatoire national supérieur de musique et de danse, 30, 76, 84, 86, 87, 90, 92
- Deutsche Schule, 78
- École normale de musique, 88
- Festival d'Automne, 245, 246, 251, 253, 262
- Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), 98
- La Sainte Trinité, 84
- Musée Guimet, 88
- Schola Cantorum, 84
- Sorbonne, 88, 151
- Peking, 76
- Zentrales Musikkonservatorium, 78
- Penderewski, Krzysztof, 103, 112–114
- Anaklasis*, 109
- Thren/Threnos. Den Opfern von Hiroshima*, 113
- Pfeifer, Irina, 125
- Pfund, Romely, 122
- Philippot, Michel, 79
- Popatenko, Tamara, 124
- Poulenc, Francis
- La Voix humaine*, 218
- Pousseur, Henri, 45, 143
- Phonèmes pour Cathy*, 144
- Prag, 31
- Preis der Koussevitzky Music Foundation, 69
- Premier Prix der Stiftung Gaudeamus, 69
- Prior, Claude, 87
- Prix Hervé Dugardin der Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM), 69
- Pro Musica, 144
- Pro Musica Bremen, 144
- Puccini, Giacomo, 217, 218, 299
- La Bohème*, 218
- Madama Butterfly*, 217
- Purcell, Henry, 25
- Fantasien*, 25
- R**
- Rauschenberg, Robert, 62
- Ravel, Maurice, 99
- Redgate, Roger
- Ausgangspunkt*, 63
- Reese, Kirsten
- Atmende Kugel*, 43
- Creatures and Signals*, 43
- Reich, Willy, 26
- Reimann, Aribert, 32
- Riess, Erwin
- Der Don Giovanni-Komplex*, 230
- Rihm, Wolfgang, 196
- Rinser, Luise, 18
- Riot Grrrls, 146
- Rizzi, Nicoletta, 142
- Rodgers, Tara (aka Analog Tara), 145, 146, 163
- Rom
- Villa Massimo*, 9
- Rosca-Berdan, Olga, 194
- Rostand, Claude, 109
- S**
- Saariaho, Kaija, 13, 206–220
- Adriana mater*, 209, 210
- Émilie*, 13, 205, 208, 217, 218
- Quatre instants*, 208
- Sacks, Oliver, 235
- Saint-Lambert, Jean-François de, 205, 208, 212, 220

Saint-Marcoux, Micheline Coulombe

Hétéromorphie, 340

Salzburg, 77, 81

Universität Mozarteum, 195

Šárová, Dagmar, 125

Saunders, Rebecca, 295

Sauvageot, Mady, 88

Scarlatti, Domenico, 210, 211

Scarpini, Pietro, 98

Schaeffer, Pierre, 78, 79, 81

Schenker, Friedrich, 128, 131

Missa Nigra, 131

Scherchen, Hermann, 26, 45, 46, 70, 75–81

Scherchen, Tona, 12, 20, 28, 44–46, 48, 69, 70, 72–81

Signe, 20, 48, 69, 80

Wai, 48, 69, 71–73

Schick, Philippine, 125

Schiffer, Brigitte, 33, 34, 77, 78

Schimana, Elisabeth, 145

Hidden Alliances, 145

Schläpfer, Martin, 195

Schlippenbach, Alexander von, 186, 187

Schmidt, Mia, 60–63, 65

Schnebel, Dieter, 32

Schönberg, Arnold, 17, 22–25, 27, 30–32, 34, 46, 90, 100, 108, 110

Bläserquintett op. 26, 90

Dreimal sieben Gedichte aus Albert

Girauds Pierrot Lunaire op.

21, 95–98

Erwartung op. 17, 218

Fünf Klavierstücke op. 23, 90

Fünf Orchesterstücke op. 16, 109

Fünfzehn Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten von Stefan George op. 15, 31

Kammersymphonie op. 9, 22

Klavierkonzert op. 42, 100

Moses und Aron, 22

Schostakowitsch, Dimitri, 197

Lady Macbeth von Mzensk, 197

Schumann, Robert, 320

Frauenliebe und Leben op. 42, 197

Schweizer, Irène, 187

Sciarrino, Salvatore

Infinito nero, 218

Searle, Humphrey, 23

Shakespeare, William, 131

Shanghai, 76

Musikhochschule, 78

Shusterman, Richard, 181, 182

Shuxian, Xiao, 45, 46, 75, 77, 78

Silsbee, Ann, 45

Siminel, Maria, 194

Snížková, Jitka, 125

Snowball, Nick, 49, 63

Soraneck, Stefania, 124

Spohr, Dietburg, 193

Stadlen, Peter, 25

Steinecke, Wolfgang, 20, 21, 23, 25, 27, 28, 30, 36, 91–100

Steingruber, Ilona, 30

Stern, Philippe, 88

Stockhausen, Karlheinz, 18, 28, 29, 34, 45, 54–56, 74, 83, 91–98, 100, 104, 106

Inori, 55

Kontakte, 29

Stock-Hug, Else, 30

Strauss, Richard

Salome op. 54, 214

Strawinsky, Igor, 17, 30, 31

Le Sacre du printemps, 115

Stuckenschmidt, Hans Heinz, 31, 71, 72, 81, 111

Stuttgart

Musik der Jahrhunderte, 246
 Staatliche Hochschule für
 Musik und Darstellende
 Kunst, 194, 195
 Styles, Harry, 315
 Sultanowa, Asja, 124
 Suzuki, Yoko, 187, 188
 Szajna-Lewandowska, Jadwiga, 125
 Szőnyi, Erzsébet, 125

T

The Agency, 186
 Thomas, Dylan
 *Portrait of the Artist as a Young
 Dog*, 227
 Thomas, Ernst, 74, 80, 81, 109, 110
 Thönnies, Yana, 186
 Quality Time, 186
 Take it like a man, 186
 Tiessen, Heinz, 33
 Toronto
 Electronic Music Studio at
 the University of Toronto
 (UTEMS), 37
 Toscanini, Arturo, 111
 Trexler, Roswitha, 119, 125, 127, 128,
 130, 132
 Tsangaris, Manos, 175
 Tschitscherina, Sofia, 124
 Tual, Denise, 85
 Tudor, David, 27, 29, 47, 56
 Twombly, Cy, 62

U

UNESCO, 76, 77, 79
 Ustwolskaja, Galina, 124

V

Varèse, Edgar, 87
 Vaurabourg, Andrée, 86
 Vega, Susanne
 Language, 169

Veloce, Stellan, 175
 Venedig, 26
 Viitasaari
 Musiikin aika, 246
 Viotti, Lavinia, 26
 Voigtländer, Lothar, 128
 Voltaire, 206–208, 220
 Vorlová, Sláva, 123, 125

W

Wagner, Richard, 131
 Wagner, Ruth, 124
 Wander, Maxie
 Guten Morgen, du Schöne, 130
 Warschau, 268
 Nationalphilharmonie, 252
 Warschauer Herbst, 245, 251,
 253, 262, 268
 Webern, Anton, 17, 31, 32, 90
 Weibel, Peter
 *Portrait of the Artist as a Young
 Dog*, 227
 *selbstportrait des künstlers als jun-
 ger hund*, 227
 Weil, Simone, 208
 Wellington
 Victoria University, 28
 Wien, 25, 28, 74, 80, 81, 168, 268
 Hyperreality Festival Wiener
 Festwochen, 150
 Stadttheater, 230
 Tanz-Club Fluc, 248
 Wien Modern, 245, 246, 248,
 251, 253, 268
 Wiener Festwochen, 195, 230
 Wiener Konzerthaus, 252
 Wiesbaden, 32
 Witzleb-Ihle, Margarete, 124
 Wolf, Christa, 130
 Wurst, Hans, 228

X

Xenakis, Iannis, 34

Z

Z, Pamela, 13, 157, 159, 163–167

Zaidel, Jeanne, 45

Zechlin, Dieter, 128

Zechlin, Ruth, 119, 122, 124–128, 130,
132

Zieritz, Grete von, 125

Zillig, Winfried, 25

Zimmermann, Bernd Alois, 74

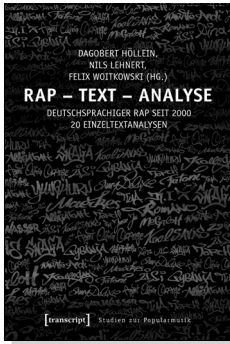
Žiūkaitė, Raimonda

They Don't Like It, 63

Zürich

Tage für Neue Musik, 246

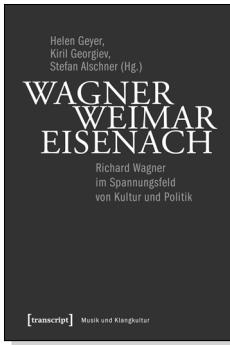
Musikwissenschaft



Dagobert Höllein, Nils Lehnert, Felix Woitkowski (Hg.)

Rap – Text – Analyse Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen

Februar 2020, 282 S., kart., 24 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4628-3
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4628-7



Helen Geyer, Kiril Georgiev, Stefan Alschner (Hg.)

Wagner – Weimar – Eisenach Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik

Januar 2020, 220 S., kart.,
6 SW-Abbildungen, 5 Farabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4865-2
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation,
ISBN 978-3-8394-4865-6



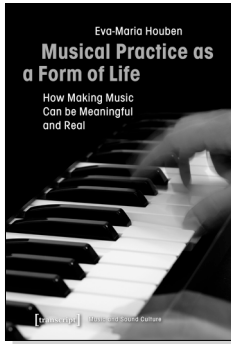
Rainer Bayreuther

Was sind Sounds? Eine Ontologie des Klangs

2019, 250 S., kart., 5 SW-Abbildungen
27,99 € (DE), 978-3-8376-4707-5
E-Book: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4707-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Musikwissenschaft



Eva-Maria Houben

Musical Practice as a Form of Life

How Making Music Can be Meaningful and Real

2019, 240 p., pb., ill.

44,99 € (DE), 978-3-8376-4573-6

E-Book: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4573-0



Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise, Dierk Zaiser (Hg.)

Rhythmik – Musik und Bewegung

Transdisziplinäre Perspektiven

2019, 446 S., kart., 13 Farbabbildungen, 37 SW-Abbildungen

39,99 € (DE), 978-3-8376-4371-8

E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4371-2



Anna Langenbruch (Hg.)

Klang als Geschichtsmedium

Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung

2019, 282 S., kart., 19 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4498-2

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4498-6

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**