

Schreiben über Komponist_innen

Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der *Neuen Zeitschrift für Musik*¹

Elisabeth Treydte

Während sich die Musikhochschulen über einen großen Zuwachs an Kompositionsstudentinnen freuen können,² scheint sich auf den Konzertbühnen das Spielen der Werke von Komponistinnen nur sehr langsam zu etablieren. So verzeichnen beispielsweise weder das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks noch das Frankfurter Opern- und Museumsorchester auch nur ein einziges Werk einer Komponistin in ihrem Spielplan für die Saison 2014. Eine Auswertung der Veranstaltungsdatenbank *bachtrack* bringt das Dilemma auf den Punkt, indem sie die am häufigsten gespielten Komponisten und Komponistinnen des vergangenen Jahres ermittelt: Sofia Gubaidulina belegt als meistgespielte Komponistin in der Gesamtstatistik darin lediglich Platz 132.³

Die geringe Präsenz von musikschaaffenden Frauen generell führt dazu, dass auch Werke von Komponistinnen im Konzertleben kaum wahrgenommen werden (können). Die Ursachen sind vielfältig und doch hat jahrzehntelange Frauenforschung gezeigt, dass das (biologische) Geschlecht an sich nicht dafür verantwortlich gemacht werden kann. Vielmehr sind es – in der Vergangenheit

1 | Die hier vorgestellten Ergebnisse basieren auf der Analyse: Elisabeth Treydte, *Schreiben über Komponist_innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des Diskurses in der »Neuen Zeitschrift für Musik«*, Magisterarbeit Goethe-Universität, Frankfurt am Main 2014.

2 | Vgl. die aktuellen Zahlen beim Deutschen Musikinformationszentrum. [Deutscher Musikrat], »Studierende in Studiengängen für Musikberufe – nach Frauen und Ausländern«, www.miz.org/intern/uploads/statistik10.pdf (abgerufen am 25.06.2014).

3 | [bachtrack], »2014 in Statistiken: eine Wachablösung der klassischen Art«, bachtrack.com/de_DE/classical-music-statistics-2014 (abgerufen am 05.03.2016). Ausgewertet wurden sämtliche auf der Homepage veröffentlichten Veranstaltungsankündigungen (insgesamt 12000, weltweit). Platz zwei der meistgespielten Komponistinnen belegt Clara Schumann, im Gesamtranking nimmt sie damit Platz 180 ein.

wie heute – gesellschaftliche Strukturen, die subtile Formen sozialen oder kulturellen Ausschlusses gestalten. Dies spiegelt sich auch auf den Bühnen wider. So führt zwar die Biologie selbst nicht zur beruflichen Ungleichbehandlung, wohl aber auf ihr basierende stereotype Annahmen über Charakter, Verhalten oder kompositorisches Wirken. Insbesondere letzteres kann so dazu führen, dass Komponistinnen einen Ausschluss aus dem Konzertleben erfahren. Welche stereotypen Annahmen werden heute in das Ideal von Komponistinnen eingeschrieben? Welche Zuschreibungen erfolgen über Komponisten?

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, mittels einer sozialwissenschaftlichen Analyse eine vorläufige Teilantwort auf diese Frage zu formulieren. Dazu ist es nötig, eine biografie- oder werkzentrierte Perspektive auf die Musikgeschichte zu verlassen und gesellschaftliche Strukturierungen stärker in den Vordergrund zu stellen. Die Einbettung der musikwissenschaftlichen Geschlechterforschung in eine sozialwissenschaftlich fundierte Theorie der Geschlechterverhältnisse kann hierzu einen wichtigen Beitrag leisten. Mit den Mitteln der sozialwissenschaftlichen Diskursforschung⁴ – das heißt der Analyse gesellschaftlich geteilter Muster des Denkens und Sprechens – soll untersucht werden, wie in Artikeln der *Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM)* in den Jahren von 1982 bis 2014 über Komponist_innen gesprochen, oder genauer, welches Wissen über sie gesellschaftlich (re)produziert wird. Wie äußert sich in dieser Zeitschrift das Denken und Sprechen über Komponisten und Komponistinnen? Welche Zuschreibungen werden vorgenommen? Schließlich gilt es in einem weiteren Schritt zu klären: Trägt dieser Diskurs zur Marginalisierung von muskschaffenden Frauen im Rahmen der heutigen Wissensvermittlung bei?

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE GESCHLECHTERFORSCHUNG UND WISSENSSOZIOLOGISCHE DISKURSFORSCHUNG

Historische Musikwissenschaft unter geschlechterforschenden Gesichtspunkten fokussiert die wissenschaftliche Untersuchung von Spielräumen und Möglichkeiten von Komponist_innen in einer in der Vergangenheit im Wesentlichen androzentrisch geprägten Musikgeschichte und -geschichtsschreibung.

4 | Wenngleich die Methoden der qualitativen Sozialforschung und insbesondere der Diskursanalyse in der Musikforschung noch nicht als etabliert gelten können, haben sie sich jedoch bereits als sehr fruchtbar für musikwissenschaftliche Fragestellungen erwiesen, wie etwa in den Publikationen von Rainer Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, Wiesbaden 2002; Andreas Domann, *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse*, Freiburg im Breisgau 2012 oder Nina Noeske, *Liszt – Faust – Symphonie. Ästhetische Dispositive um 1857*, Habilitationsschrift, Hannover, April 2013 [Druck i. Vorb.] zeigen.

Dabei stehen beispielweise in einer biographisch angelegten Frauenforschung die Betrachtung des Lebens und der Lebensumstände von Komponistinnen in einer von Männern dominierten Gesellschaft im Mittelpunkt, wie etwa in der Reihe *Annäherung an sieben Komponistinnen* des Furore-Verlags⁵ oder aber im Band über Jacqueline Fontyn,⁶ einer Collage aus Gesprächsprotokollen, Werkbesprechungen und autobiografischen Zeugnissen, zu sehen ist. Weitere Beispiele aus den Publikationen⁷ der deutschsprachigen Musikwissenschaft unterstreichen bislang den Fokus auf die vergangenen Jahrhunderte. Ein ausschließlich historisch verortender Blick auf die Frauen der Musikgeschichte aber ist nicht ausreichend, um eine Perspektive auf die Musikgeschichtsschreibung der Vergangenheit und Gegenwart einzunehmen, welche die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern berücksichtigt und somit auch einen Diskurs rund um Komponist_innen ins Auge fasst. Dafür ist zumindest eine Ergänzung durch den Blick auf Männer und die Zuschreibungen von Männlichkeit vonnöten, insbesondere aber eine Theorie der Geschlechterverhältnisse. Ein Schritt dorthin ist das breit rezipierte theoretische Konzept von Judith Butler,⁸ das sich grundlegend mit Fragen der Identität(en) auseinandersetzt und diese neu fasst. Sie geht davon aus, dass Geschlechteridentitäten wie weiblich oder männlich nicht als absolut und natürlich gegeben verstanden werden können. Vielmehr stellt sie zwei Prozesse, durch die Geschlecht(sidentitäten) als sozial konstruiertes Geschlecht (gender) hervorgebracht werden, in den Mittelpunkt ihrer Theorie: Sprechen und Handeln. Beides ist nicht zwingend voneinander getrennt zu betrachten, sondern vollzieht sich oftmals im selben Moment.⁹ Butler fasst dies unter den – auch von Seiten der Musikwissenschaft bereits fruchtbar gemachten¹⁰ – Begriff der Performanz, welche sie als entscheidend für die gesellschaftliche Konstituierung von Geschlecht begreift.¹¹

5 | Der erste Band dieser Reihe erschien bereits im Gründungsjahr des Verlags, 1986. Es ist der weltweit einzige Verlag, der sich »ausschließlich der Veröffentlichung von Noten und Büchern von und über Komponistinnen widmet: [Furore], »Über den Verlag«, furore-verlag.de/furore/verlag/ (abgerufen am 15.06.2015).

6 | *Jacqueline Fontyn – nulla dies sine nota: Autobiographie, Gespräche, Werke*, hrsg. von Christa Brüstle, Wien 2013.

7 | Vgl. auch die lexikalischen Artikel der Internetplattform *Musik und Gender im Internet. Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnenlexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard, 2003 ff., www.mugi.hfmt-hamburg.de (abgerufen am 20.05.2015).

8 | Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991.

9 | Zum Beispiel »ich taufe dich« oder »ich gratuliere dir«.

10 | *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst*, hrsg. von Martina Oster, Waltraud Ernst und Marion Gerards, Hamburg 2008.

11 | Vgl. Butler, *Das Unbehagen* (1991), S. 206 f.

ZUR (RE-)PRODUKTION VON WISSEN

Judith Butler greift bei ihren Überlegungen zur Performativität von Geschlechteridentitäten auf die Diskurstheorie von Michel Foucault zurück. Seine Analysen¹² basieren auf der These, dass gesellschaftlich anerkanntes Wissen – wie etwa Geschlechteridentitäten oder die zweigeschlechtliche Matrix – nicht objektiv gegeben ist, sondern mittels sprachlicher und institutioneller Strukturen gesellschaftlich konstruiert wird und damit Machtstrukturen ausprägt. Sprechen (und Schreiben gleichermaßen) ist damit als Prozess zu verstehen, der auf eine strukturierende Weise bestimmte Formen von Wissen herstellt. Neben der Konstruiertheit des Wissens spielt zudem die gesellschaftliche Anerkennung desselben eine fundamentale Rolle. Etwas wird erst dann zur allgemeingültigen Wahrheit, wenn das Wissen gesellschaftlich als ›wahr‹ anerkannt wird. Dabei geht es weniger um die Akzeptanz durch eine_n Einzelne_n, als vielmehr um die strukturelle Anerkennung in gesellschaftlichen Gruppen und Institutionen, die im Sinne des konstituierten Wissens agieren und sich äußern, und dieses Wissen somit immer wieder erneut bestätigen. Sprachgebrauch und anerkannte Wahrheiten wirken demnach gegenseitig aufeinander ein, (re-)produzieren sich aus einem wechselseitigen Verhältnis heraus und strukturieren einander. In diesem Sinne soll hier im Folgenden der Begriff Diskurs verstanden werden: als eine Form der Wissensproduktion, die zum einen Wahrheit(en) konstruiert, zum anderen gesellschaftlich geteilt und des Weiteren permanent (re-)produziert wird.

Neben diesen Überlegungen zur Reproduktion von Wissen ist ein weiterer Aspekt zu berücksichtigen: die Legitimität des Gesagten beziehungsweise das, was gesellschaftlich als legitim anerkannt wird. Dabei stehen im Mittelpunkt Fragen, die eruieren, welche Inhalte formulierbar sind und welche nicht: »Wer darf legitimer Weise [sic] wo sprechen? Was darf/kann wie gesagt werden?«¹³

Es wird in der Folge davon ausgegangen, dass bestimmte strukturierende Mechanismen und Denkmuster wirken, die Aussagen legitimieren beziehungsweise nicht legitimieren. Gleichzeitig verweist die Frage nach der Legitimität des Gesagten indirekt darauf, dass Diskurse über Abgrenzungen funktionieren. So werden permanent im- oder explizite Ein- oder Ausschlüssen oder Ab- beziehungsweise Aufwertungen anderer Positionen vorgenommen – mit anderen Worten: Diskurse sind immer auch Formen der Macht. Es ist demnach nicht nur diejenige Struktur in Diskursen interessant,

12 | Vgl. dazu Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt 1988.

13 | Reiner Keller, *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, Wiesbaden 2011, S. 67. Herv. orig. Darüber hinaus kann ebenso gefragt werden: Wer darf wovon sprechen? Wo darf/kann/muss etwas wie gesagt werden?

die offenbart, welche Sprachpraktiken qua Verwendung als legitim gelten, sondern auch jene, die durch ihr Verschweigen als illegitim hervorgebracht werden. Für das einzelne Subjekt gilt dabei, dass dieses als Effekt von Rhetoriken¹⁴ und nicht als deren Ursache zu begreifen ist. Zwar kann der/die Einzelne individuelle Äußerungen im Rahmen eines Diskurses vornehmen, vertritt aber keine autonome Stifterfunktion für diesen.¹⁵ Erst viele einzelne Äußerungen werden zu einer Aussage, die als charakteristisch für den gesamten Diskurs aufgefasst werden kann. Dies bedeutet ebenso, dass die hier vorliegende Analyse ihrerseits wiederum als Teil des Diskursstranges gewertet und gelesen werden muss.

Musikjournalismus als Element des gegenwärtigen Diskurses

Ziel des methodischen Vorgehens war es, die zugrunde liegende Oberflächenstruktur des ausgewählten Materials – hier: aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* – zu erarbeiten. Um dies zu erreichen, wurden sowohl einzelne Aussageereignisse untersucht, als auch strukturierende Verfahren angewandt, um einen analytischen Blick auf eine Datenmenge zu realisieren, der die stringente Rekonstruktion erst eines und dann mehrerer zu deutender Phänomene der Oberflächenstruktur ermöglichte. Die Schritte der interpretativen Analytik¹⁶ zielen zusammenfassend darauf ab, ein Schema der Äußerungen zu identifizieren, somit eine soziale Typik aus dem Material herauszuarbeiten und die innere, zusammenhängende Struktur der Phänomene (die sogenannte »Phänomenstruktur«¹⁷) eines Diskurses zu rekonstruieren.

Das wichtigste Kriterium zur Wahl des empirischen Gegenstands war, dass das Material den Diskurs um Komponist_innen mit einer gewissen Relevanz und Breite artikuliert. Darüber hinaus können langfristige Präsenz und Kontinuität als Indiz für eine andauernde, sichtbare Wissens(re)produktion gewertet werden. Anhand dieser Komponenten wurde ein Gegenstand ausgewählt, der als Artikulation eines Teils des Diskurses gelten kann: Die *Neue Zeitschrift für Musik* ist ein Ausdruck von Sichtbarwerdung und Langfristigkeit¹⁸ des musik-

14 | Vgl. Regina Becker-Schmidt und Gudrun-Axeli Knapp, *Feministische Theorien zur Einführung*, Hamburg 2000, S. 129 f. Autorintentionen spielen demnach in diesem Zusammenhang keine Rolle.

15 | Hannelore Bublitz, »Subjekt«, in: *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider, Stuttgart 2008, S. 293–296, hier S. 293.

16 | Vgl. Keller, *Diskursforschung* (2011).

17 | Siehe ebd., S. 103.

18 | Die Zeitschrift ist eine der traditionsreichsten im deutschsprachigen Raum und existiert seit der Gründung durch Robert Schumann im Jahr 1834.

wissenschaftlich-journalistischen Diskurses rund um Komponist_innen. Der herausgebende Schott-Verlag bezeichnet sie als »Leitmedium für zeitgenössische Musik«¹⁹ und will aktuelle und neue Entwicklungen im Bereich Musik thematisieren. Die *NZfM* richtet sich dabei gleichermaßen an ein musikinteressiertes Publikum nahezu aller Sparten der Fachwelt wie Musikwissenschaft, Komposition und Interpretation, wie auch an Musikliebhaber_innen und Laien. Die Zeitschrift gewinnt auch ihre Autor_innen aus den zuerst genannten Bereichen und kann damit dem sogenannten Fachjournalismus zugeordnet werden. Die *NZfM* umfasst neben umfangreichen inhaltlichen Schwerpunktthemen, Werkeinführungen, Interviews, Veranstaltungs- und Projektberichten usw. die Rubrik »Porträt«, in der zeitgenössische Dirigent_innen, Instrumentalist_innen und insbesondere auch Komponist_innen vorgestellt und ihre Arbeiten diskutiert werden. Die Rubrik besteht unter diesem Namen seit 1982²⁰ und artikuliert somit ob ihrer Vergleichbarkeit über längere Zeiträume, als auch aufgrund ihrer breit angelegten Perspektive über zeitgenössische Persönlichkeiten einen wesentlichen Teil des Diskurses und ist somit für die Analyse prädestiniert.

Die folgende Darstellung der Ergebnisse erfolgt mittels einer Gegenüberstellung der sozialen Typiken des männlichen Komponisten und der weiblichen Komponistin im Diskurs der *NZfM*. Damit folge ich der angeführten Struktur des Geschlechterdualismus, der in den »Porträts« der Zeitschrift sichtbar wird. Bereits zu Beginn der Analyse der ausgewählten Artikel dieser Rubrik zeichnet sich darin eine erste Typik ab: der Diskurs des »Porträts« fokussiert in erster Linie männliche, europäische und zeitgenössische Komponisten.²¹ An dieser Stelle setzt die interpretative Analytik an, mittels derer die Phänomenstruktur der Zuschreibungen innerhalb der *NZfM*-Berichte offengelegt wurde. Es konnten verschiedene Kategorien und Deutungsmuster hinsichtlich der Repräsentation von Männlichkeit und Weiblichkeit erarbeitet werden, die in der Folge als Ergebnis exemplarisch²² dargestellt werden.

19 | [O. A.], »Neue Zeitschrift für Musik«, www.schott-musik.de/shop/Zeitschriften/Neue_Zeitschrift_fuer_Musik (abgerufen am 12.04.2016).

20 | Von 1834 bis Ende 1981 führte die Zeitschrift eine Rubrik »Zeitgenossen«, die einen ähnlichen porträtierenden Charakter hatte wie die aktuell betitelte Rubrik. Mit der ersten Ausgabe 1982 wurde der Name dieser Rubrik umgeändert und besteht so bis heute.

21 | Von den insgesamt 80 ausgewerteten Artikeln porträtieren 67 Komponisten, nur 13 Komponistinnen.

22 | Die vollständige Analyse kann hier leider nicht präsentiert werden, umfasst aber zahlreiche weitere Deutungsmuster. Die ausgewählten Beispiele bilden demnach nur Teile der jeweiligen sozialen Typik des Diskurses ab. Vgl. darüber hinaus Treydte, *Schreiben über Komponist_innen* (2014).

DIE ERFOLGSSTORY DES MÄNNLICHEN KOMPONISTEN IN DEN PORTRÄTS DER *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*

Produktivität und internationaler Erfolg

Eine der Voraussetzungen, als erfolgreicher Komponisten zu gelten, ist seine kompositorische Produktivität. Sie stellt, der diskursiven Logik zufolge, seine Konkurrenzfähigkeit gegenüber anderen Komponisten dar. Produktivität ist hier durchweg positiv konnotiert und es wird immer anerkennend von ihr berichtet. Dabei geht es in erster Linie um vielfältiges und zahlreiches Komponieren in kurzer Zeit. Oftmals spricht ehrfürchtige Bewunderung aus den Sätzen der Autor_innen, die ansonsten in dieser Kategorie mit detailversessener Präzision von der »erstaunlichen Produktivität«²³ der Komponierenden berichten. Eine besonders hohe Anzahl an Kompositionen scheint demnach besonders erstrebenswert zu sein und wird ein ums andere Mal hervorgehoben, wie etwa in der einleitenden Aufzählung: »501 Werke mit einer Gesamtspielzeit von 55 Stunden, 59 Minuten und einer Sekunde (Stand: 20. Mai 2013): Frank Holger Rothkamms Output hält ein weitflächiges Klangimperium bereit.«²⁴

Die bloße Zahl der Stücke verweist dabei auf einen (marktwirtschaftlichen) Wettbewerb im Geheimen: Wem gelingt es zuerst, in möglichst kurzer Zeit möglichst viel zu komponieren? Die Komponisten mit den meisten Kompositionen beweisen somit eine vorrangige, einmalige Position unter ihresgleichen. Die Werkanzahl weist auf vermeintlich außergewöhnliche Kreativität und großes Potential hin. Je höher also die damit dokumentierte Leistungsfähigkeit, so deutet der Diskurs, desto höher die musikalische Energie und Durchsetzungskraft. Auffällig bei dieser Lesart ist aber immer die fehlende Frage nach der Qualität der Kompositionen. Die Autor_innen verhandeln nicht die Frage nach dem musikalischen Gehalt, sondern schmücken die Darstellungen der Quantität sprachlich aus. Zwar suggeriert die Anzahl der einzelnen Stücke oder gar die Summe ihrer Gesamtspielzeit ein objektiv messbares und überprüfbares Faktum für die Leser_innen und Hörer_innen. Doch tatsächlich verweist sie auf die Rivalität, die der hier untersuchte Diskurs den Komponisten zuschreibt, und rekuriert damit auf eine (essentialistisch) männlich konnotierte Eigenschaft, das Konkurrenzverhalten, das auf eine mehr oder weniger versteckte Rangordnung unter den Komponisten hindeutet.

23 | Constantin Floros, »Was immer aus seiner Feder kam, ist Gold«. Ein Schönberg-Schüler in Berlin: Nikos Skalkottas«, in: *NZfM* (2001), H. 3, S. 58–61, hier S. 58.

24 | Klaus Hübner, »Ob ich Künstler bin, weiß ich noch gar nicht«. Über den Komponisten Frank Holger Rothkamm und seine Entwicklung zum »Medium für andere Wesen«, in: *NZfM* (2013), H. 4, S. 64–67, hier S. 65.

Bei der Beschreibung der internationalen Laufbahn der Komponisten wird eine ähnlich kompetitive Zuschreibung durch den Diskurs vorgenommen, die den Komponisten als territorialen Eroberer präsentiert. Dabei wird die beschriebene kompositorische Produktivität in räumlichen Zusammenhängen verbildlicht. Deutlich wird dies etwa in kurzen, aber prägnanten Formulierungen, die von einem »weitflächigen Klangimperium«²⁵ berichten, das der Komponist erschaffen habe. Auch in weiteren Aussagen spielt die Metapher der Räumlichkeit eine Rolle, wenn es etwa heißt, dass der Komponist eine »Werklandschaft von über achtzig Opera«²⁶ begründet habe, oder gar davon die Rede ist, dass jemandes Werke »schnell den Rang eines Flaggschiffs der Polnischen Schule«²⁷ eingenommen haben. Die Komponisten werden durch diesen militärisch anmutenden Sprachgebrauch zu Eroberern musikalischer Territorien.

Während die Verwendung von Zahlen oder geografischer Einbettung gleichsam eine Form rationaler Messbarkeit suggerieren soll, verweisen in der tiefergehenden Betrachtung die militärischen Metaphern auf Krieg und Eroberung und damit insbesondere auf diejenigen individuellen Eigenschaften, welche auf physische Kraft, Ausdauer, mentale Stärke und Konkurrenzfähigkeit hinweisen. Die hier angeführten Deutungsmuster schreiben dem Komponisten all diese Eigenschaften und Verhaltensweisen ein und reproduzieren so eine traditionelle Repräsentation von potenter Männlichkeit.

Der Komponist als Tonschöpfer

Einer der wichtigsten Gegenstände, die im Diskurs der *NZfM* verhandelt werden, ist der künstlerische Akt des Musik-Schreibens selbst. Der Diskurs konstruiert dabei eine Idealfigur des kreativen Erschaffers. Das Komponieren wird in einen pseudo-religiösen Zusammenhang gebracht, indem es stets als schöpferischer Akt oder aber als Schöpfung bezeichnet wird. Der Komponist seinerseits wird bei dieser Deutung zum Tonschöpfer, der neue, innovative Musik zu erschaffen weiß. Dieses Erschaffen von Musik wird als eine extreme, weltumfassende Erfahrung gedeutet, deren überdimensionale Kräfteverhältnisse der Komponist bändigen muss. Unter Umständen entstünden dabei auch Widersprüchlichkeiten, die gleichermaßen in Bahnen gelenkt werden müssen und unter Umständen gerade durch ihre Diskrepanzen für kreative Energien sorgen. Zudem ermöglichen diese Erlebnisse das Erstellen von etwas Neuem, in das Elemente der eigenen Persönlichkeit eingewoben sind:

25 | Ebd.

26 | Peter Becker, »Aus heiterem Geiste geschöpft. Der Komponist Georg Katzer«, in: *NZfM* (2005), H. 4, S. 56 f., hier S. 56.

27 | Hartmut Lück, »Das Melos rehabilitiert... Zur 80. Wiederkehr des Geburtstags von Tadeusz Baird«, in: *NZfM* (2008), H. 4, S. 20–22, hier S. 21.

»Auf diese Philosophie angesprochen, postuliert er [...] die Vorstellung, dass der Schöpfer [der Musik] sich selbst ›neu erfindet‹: die Routine des Komponisten-Handwerks ablegt, sich von jeglichem Akademismus löst. [...] Das Komponieren anhand eines im Vorfeld ersonnenen Strukturplans beenge ihn und sei ›unkreativ‹, da es sich aus komfortablen Arbeitsgewohnheiten ergebe: ›Bequemlichkeit tötet den Geist‹, stellt er fest. Die von ihm praktizierte Vorgehensweise nennt er ›phänomenorientiertes Entwickeln‹: Ein Phänomen wird ›wahrgenommen, und auf dieses wird reagiert. Dadurch entsteht ein neues Phänomen, auf das wieder reagiert wird. [...] Von dem Künstler fallen die Entscheidungen auf die Phänomene und von den Phänomenen auf den Künstler. Sie schreiben sich ineinander.«²⁸

Ein »Ineinanderschreiben« von musikalischem Phänomen und Komponist kann also einer der Aspekte eines musikalischen Schöpfungsaktes sein. Eigene Persönlichkeit und mythische, unerklärliche Inspiration greifen dabei ineinander. Gleichzeitig deutet dies auf ein stetes Neuerfinden der eigenen Identität hin. Denn durch das »Ineinanderschreiben« würde ein Entwicklungsprozess stattfinden. Ein solcher Akt des Inspirierten, vom Übernatürlichen Geprägten wird im Diskurs dabei immer als über das Handwerkliche, das die Musiker qua Ausbildung eingeübt hätten, Hinausgehende dargestellt. Erst durch einen Schöpfungsakt in diesem Sinne wird der Komponist zum »richtigen« oder »echten« Komponisten. Dabei legen sowohl die emphatischen Schilderungen selbst als auch die Wortbedeutungen des Erschaffens und des Tonschöpfers die religiöse Perspektive auf einen gottgleichen Schöpfungsakt nahe. Durch die verwendete Bildsprache im Diskurs werden die entsprechenden Assoziationen zur Deutung herangezogen. Dies betrifft etwa die Qualitäten des »Tonschöpfers«, dessen Ideen förmlich unablässig »sprießen«²⁹ wie Pflanzen in einem Garten Eden. Damit wird diskursiv ein direkter Vergleich zur Schöpfung konstruiert: Wie der (christliche) Gottvater selbst agieren die Komponisten als Urheber einer (musikalischen) Welt, die aus sich selbst heraus etwas Bedeutendes gestalten und erwachsen lassen oder universal Gültiges hervorbringen.³⁰

28 | Martin Tchiba, »Losgelöst. Der Komponist Peter Kőszeghy«, in: *NZfM* (2014), H. 1, S. 60–63, hier S. 61.

29 | Lutz Leslie, »Spaltpilz im Stoffwechsel des Musiklebens. Der Komponist Krzysztof Meyer im Gespräch«, in: *NZfM* (1998), H. 3, S. 53–55, hier S. 54.

30 | Aufgrund umfassender Sekundärliteratur (vgl. dazu auch die verwendeten Quellen in Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, Frankfurt am Main u. a. 1981, Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main 1991, Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993/2000 oder Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender & Sexuality*, Minneapolis, MN und Oxford 1991/2002) lässt sich vermuten, dass dieses Bild des heroischen, genialen Tonschöpfers seit Jahrhunderten etabliert ist. Vgl. außerdem: Ernst Kris

Komponieren als Antwort auf Krise und Ausgrenzung

Den Darstellungen in den »Porträts« nach basiert Komponieren auf Momenten der Erweckung und Inspiration. Ein häufig beschriebenes Element bilden aber auch krisenhafte Erlebnisse, in denen der Komponist einer extremen Erfahrung ausgesetzt ist oder an seine Grenzen gerät. Dabei kann es sich beispielsweise um Phasen der Krankheit oder sozialen Ausgrenzung handeln, die eine psychische Krise provozieren. Im Diskurs der *NZfM* wird das Schreiben von Musikstücken als individuelle Antwort auf solche krisenhaften Erfahrungen beschrieben. Durch die musikalische Umsetzung und Verarbeitung der negativen Episoden könnten diese eine positive Wendung erfahren.

Krisen, die durchlebt werden, werden dabei häufig als lebensbedrohlicher Existenzkampf geschildert, die den Komponisten an den Rand der Verzweiflung treiben. Doch statt sich dem psychologischen Ausnahmezustand zu ergeben, schreibt der Diskurs dem Komponisten eine handelnde Komponente zu. So verstehe er es, mithilfe technischer Mittel seine inneren Zustände in die Musik zu übertragen. Darüber hinaus gelinge es ihm, die krisenhafte Erfahrung für seinen eigenen künstlerischen Stil produktiv zu nutzen. Seine Ängste werden zum Motor und zur Antriebskraft seiner alltäglichen Arbeit:

»Leidenslast spricht aus den Sätzen dieses Komponisten. Unwillkürlich muß ich an ein Wort Arnold Schönbergs denken: ›Kunst ist der Notschrei derer, die an sich die Leiden der Menschheit erfahren‹. Wie kann ein Komponist in solch extremer Daseinssituation leben und arbeiten? ›Dieses Mitleiden mit den Schmerzen der Welt empfinde ich als Ausgangspunkt meines Schaffens. Ich brauche mir das Leid nicht auszudenken und vorzustellen. Ich bin mittendrin. Meine Familie ist darin. Mein ganzes Volk.«³¹

Einer Katharsis gleich durchlebt der Komponist die krisenhaften Momente und wendet sie positiv in eine künstlerische und musikalische Form um. Wie ein Filter konzentrieren sich Leid und Schmerz der ganzen Welt in der einen Person des Musikers. Er versteht es, sie einer Metamorphose zu unterziehen und so das Negative in etwas Positives zu verwandeln. Der Diskurs typisiert die Komponisten also nicht als passive Opfer, sondern vielmehr als aktiv Handelnde. Selbst Unwägbarkeiten erscheinen für den zwar leidenden, aber jederzeit souveränen Komponisten als berechen- und kontrollierbar. Mehr noch: Ohne diese leidvollen Erfahrungen scheint es den Künstlern nicht möglich zu sein, sich auf die elementaren musikalischen Entwicklungen zu fokussieren, die sie

und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Bd. 1 Frankfurt am Main 1980 und Bd. 2 Frankfurt am Main 1995.

31 | Lutz Leslie, »Musik als Notschrei. Peteris Vasks im Gespräch«, in: *NZfM* (1993), H. 5, S. 41–44, hier S. 41.

als essentiell für ihre Arbeit erachten. Das Komponieren wird im Diskurs somit zum einen als rettendes Element und Antwort auf Krise und Leid konstruiert. Zum zweiten wird es als ein vermeintlich notwendiges Tun gedeutet, das Leiden als Ursache für grundsätzliches Vermögen interpretiert. Die Phänomenstruktur des hier untersuchten Diskurses stellt damit den Komponisten als Sinnbild für eine Figur dar, die heldenhaft und klaglos Rückschläge erträgt und nicht mit ihrem Schicksal hadert, sondern es hoffnungsvoll und lautstark mit anderen Menschen teilt. Der Komponist wird in diesem Sinne zu einer Erlöserfigur stilisiert, die als Sprachrohr der leidvollen Erfahrungen aller fungiert.

Die diskursive Konstruktion der androzentrischen Norm

Zusammenfassend beschreibt die narrative Struktur des Diskurses der *NZfM* die Figur des Komponisten also als von einer Aura des Religiösen und Mythischen umgeben. Dies betrifft zum einen seine Qualitäten als Tonschöpfer. Ihm gelingt es, aus dem Nichts oder aber einem inspirierenden Moment heraus die nötige Kreativität zu ziehen, um ein neues Stück zu komponieren. Zum anderen nimmt der Komponist eine Funktion im gesellschaftspolitischen Sinn ein und fungiert als charakterlich-moralische Instanz. Aus seiner eigenen Erfahrung des nahezu messianisch anmutenden Leidens heraus ist er in der Lage, krisenhafte Erfahrungen auch seiner Mitmenschen nachempfinden zu können und sie zudem noch durch seine Kompositionen positiv zu wenden. Leiden, das eigene sowie auch das anderer, begreift er als notwendig für seine Musik. Zum einen ist es eine Quelle für Ideen und zum anderen kann die Komposition als eben jene politisch-religiöse Botschaft gedeutet werden, die gesellschaftlich vermeintlich von ihr erwartet wird. Das Aussenden solcher Botschaften durch die Musik verleiht dem Komponisten eine neue gesellschaftliche Relevanz.

Auffällig bei der Analyse des Diskurses ist in erster Linie, dass Zuschreibungen und Repräsentation von Geschlecht zu keinem Zeitpunkt offen, sondern immer nur implizit verhandelt werden. Es besteht augenscheinlich keine Notwendigkeit, die Performanz der Geschlechtsidentität des Komponisten zu diskutieren, weil sie im Rahmen eines alltäglich anerkannten Wissens rund um die Repräsentation von Männlichkeit reproduziert wird. Die Schnittstelle zwischen Männlichkeit und dem Akt des Komponierens wird in diesem Diskurs demnach als Norm definiert.

DIE REPRÄSENTATION VON WEIBLICHKEIT – KOMPONISTINNEN IN DER NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Darstellung von Komponistinnen in der *NZfM* scheint auf den ersten, oberflächlichen Blick äquivalent zu der der männlichen Komponisten zu verlaufen. Die verwendeten Deutungsmuster des Diskurses offenbaren die gleiche narrative Struktur, unabhängig vom biologischen Geschlecht. Doch nach der Erstellung einer Typik der konstruierten Figur Komponistin anhand der oben genannten methodischen Schritte werden in Abgrenzung zur Typik des Komponisten gravierende Unterschiede in der Wissensproduktion deutlich.

Die Abwertung der Produktivität

Die Produktivität der Komponistinnen spielt im Diskurs eine untergeordnete Rolle. Bei den musikschaftenden Frauen ist der Fokus nicht auf die schiere Menge entstandener Arbeiten gerichtet, sondern auf die Weiblichkeit der Komponistin. Während bei den Komponisten zu beobachten war, dass das Deutungsmuster häufig über ein konkurrierendes Auflisten und Vergleichen der Arbeiten auf quantitativer Ebene argumentiert und die Erzählung dabei stark ausschmückende Elemente enthält, wird gegenüber den Komponistinnen eine andere Perspektive eingenommen. Wenn überhaupt, so erfolgt hier oftmals nur ein knapper Hinweis auf die Summe der geschriebenen Werke: »Hier lebt sie nun seit fünf Jahren in Charlottenburg und ist so rege wie nie, gibt Auskunft über ihr Leben oder reist zu Aufnahmen ihres relativ schmalen Œuvres.«³²

Vielmehr legt der Diskurs nahe, dass die Lebensumstände der Komponistin von größerer Wichtigkeit seien, als die Anzahl ihrer Arbeiten. Der Umfang eben dieser sei relativ schmal. Hier wird also ein Vergleich (»relativ«) der Quantität angedeutet, wenngleich er nicht aufgelöst und erklärt wird, zu wem oder aber wessen Werk diese Relation gezogen wird. Da die musikschaftenden Männer die herrschende Typik des Diskurses bilden, wäre anzunehmen, dass auch der Vergleich mit ihnen zu der Einschätzung führt, das Œuvre der Komponistin sei schmaler beziehungsweise weniger umfangreich als das eines Komponisten. Durch die Relativierung des Werks der Komponistin gegenüber dem des Komponisten und dem Wissen um die positiv gewendete Konnotation hoher Quantität kann die Beurteilung von ersterem als »schmal« durchaus als schmälern, also abwertend verstanden werden.

Ebenfalls keine absolute Zahl von Werken liefert eine weitere Deutung des Diskursstrangs Produktivität bei Komponistinnen. Denn auch bei der Anerkennung eines umfangreichen Œuvres seien Unterscheidungen notwendig:

32 | Michael Struck-Schloen, »Emigration und Rückkehr. Die Berliner Komponistin Ursula Mamlok«, in: *NZfM* (2011), H. 6, S. 14–17, hier S. 15.

»Bei der Betrachtung ihres umfangreichen Œuvres für Klavier muss man unterscheiden zwischen den pianistisch anspruchsvollen Arbeiten und denen, die vorwiegend für den Klavierunterricht geschrieben sind.«³³

Die Differenzierung und damit Aufteilung der Arbeiten in anspruchsvolle und pädagogische Stücke sei notwendig, man müsse zwischen beidem unterscheiden. Warum dies aber nötig sein soll, bleibt offen. Auch eine weitere Unterscheidung wird angedeutet, wenn die Autorin in den einleitenden Sätzen des Porträts von Barbara Heller deren Sinfonietta von 1998 als eine ihrer »ersten ›gültigen‹ Kompositionen«³⁴ bezeichnet. So gäbe es also »gültige« und demnach auch ungültige, »anspruchsvolle« und pädagogische Arbeiten der Komponistin. Streicht man die ungültigen und pädagogischen Werke aus der Gesamtzahl der Werke, würde sich der bloße Umfang vermutlich um einiges reduzieren, legt die Autorin hier nahe. Die positive Konnotation von Produktivität wird in dieser Deutung unterlaufen, da sie nur noch mit Einschränkungen gültig ist. Der neue Maßstab für die Quantität bezieht bei den Komponistinnen auch Fragen der Qualität mit ein. »Anspruchsvolle« und »gültige« Kompositionen würden akzeptiert, alle weiteren blieben bei einer Zählung außen vor.

Das Deutungsmuster lässt hier nur einen bedingten Vergleich mit der männlichen Typik zu, da bei den hier porträtierten Komponistinnen sowohl auf die tatsächliche Zählung der Arbeiten verzichtet wird, als auch deren Umfang aufgrund qualitativer Maßstäbe künstlich reduziert wird. Durch solcherlei Verringerungen der Quantität ist die Produktivität der Komponistinnen im Diskurs deutlich weniger positiv konnotiert als bei den Komponisten. In der Folge wird Produktivität nicht als Indiz für die Kreativität der Frauen konstruiert. Vielmehr werden hier weiblich konnotierte Eigenschaften besonders betont: Zum einen wird die Perspektive auf das schmale, kurze, wenig umfangreiche oder schlanke Werk gelenkt und damit ein Merkmal beschrieben, das auch für weibliche Körper oftmals als Norm erachtet wird. Zum anderen wird auf Kompositionen hingewiesen, die beispielsweise für den Klavierunterricht gedacht sind, also pädagogischen Ansprüchen genügen sollen. An dieser Stelle wird die Aufmerksamkeit weg von einer möglichen künstlerischen Selbstverwirklichung hin zur Rolle der Lehrerin oder Fürsorgerin gelenkt. Eine solch soziale Funktion in Verbindung mit der idealisierten Ansicht auf den komponierenden Frauenkörper³⁵ repräsentiert innerhalb dieses Diskursstranges Weiblichkeit.

33 | Anne Stegat, »Vom Wechselspiel der Charaktere. Die Komponistin Barbara Heller«, in: *NZfM* (2011), H. 5, S. 62–65, hier S. 62.

34 | Ebd.

35 | Siehe dazu Treydte, *Schreiben über Komponist_innen* (2014), S. 9.

Die Musiktechnikerin

Der Diskurs präsentiert die Komponistin nicht als mythische Schöpferin neuer Werke. Stattdessen erarbeite sie sich ihre Werke durch Fleiß und präzise ausgeführtes Handwerk. In diesem Prozess ist sie völlig losgelöst von Momenten der Schöpferkraft und komponiert nicht aus einer Situation heraus, die von utopischer Kreativität bestimmt ist. Vielmehr wird der Blick auf eine akribisch arbeitende Komponistin eröffnet, die über schier protestantischen Arbeitseifer zu verfügen scheint:

»Dass ihre Musik nicht oberflächlich ist, verdankt die Komponistin einem enormen Arbeitsethos. Der Komposition eines Stücks gehen Monate der Materialsammlung voraus. Das Notizbuch, in dem auch noch die kleinsten Einfälle festgehalten werden, ist ständiger Lebensbegleiter. Die Zettel türmen sich: Nichts soll verloren gehen, könnte es doch dasjenige Element sein, das einen Übergang vollendet, das einer Stelle eine besondere Brillanz verleiht.«³⁶

Die Beschreibung der arbeitenden Komponistin am Schreibtisch wirkt sehr alltäglich und vertraut. Wie bei einer Projektarbeit scheint sie äußerst strategisch und strukturiert vorzugehen, um eine Komposition organisch wachsen zu lassen. Der Diskurs nähert sich dabei weder über metaphorische Beschreibungen dem Prozess des Schreibens an, noch verklärt er diesen zu einem nahezu überirdischen Phänomen, das nur wenigen Menschen zugänglich ist. Vielmehr liege dem Komponieren konzeptionelle Planung und strukturiertes, schrittweises Arbeiten zugrunde, dem ein ernster, selbstkritischer Korrekturdurchgang folge:

»Bei einem sechzigminütigen Klavierstück muss ich mir einen Plan machen, um beim Komponieren eine zeitliche Orientierung zu haben, denn sonst verliert man die Idee. Es ist für mich wichtig, immer in der zeitlichen Folge zu arbeiten, um das Stück dann wieder von vorne durcharbeiten und es immer neu zu korrigieren. Die Korrekturphase braucht viel Zeit – bis dann die Gestaltung des Stücks klar wird.«³⁷

Die Phänomenstruktur des ausgewerteten Materials zeigt also eine Komponistin, die in mehreren Schritten und über einen länger andauernden Zeitraum hinweg Musikstücke produziert. Wie eine Arbeiterin oder Wissenschaftlerin unterteile sie diesen Prozess in mehrere einzelne Phasen, die planvoll zur fertigen Musik führen. Dazu gehörten Materialsammlungen, Notizen, Zeitpläne

36 | Stegat, »Vom Wechselspiel der Charaktere« (2011), S. 59.

37 | Matthias R. Entrefß, »Verästelung der musikalischen Zeit. Die japanische Komponistin Makiko Nishikaze«, in: *NZfM* (2010), H. 5, S. 62 f., hier S. 62.

und Korrekturphasen. Insbesondere letztere sind im direkten Vergleich mit dem Komponisten auffällig, da derartige Phasen dem genialen Schöpfungsakt diametral entgegenstehen. Aber erst durch ein konzeptionelles Arbeiten seitens der Musikerin entstünde Musik, die »nicht oberflächlich« sei. Diese Bewertung drückt indirekt eine Vorannahme aus, die im Diskurs einen offenbar präsenten Platz einnimmt: Die komponierende Frau könne weder tiefgreifende noch technisch hochwertige Musik schreiben, bestenfalls sei sie nicht oberflächlich. Durch die Betonung des wertenden Urteils und die negativ ausformulierte Aussage wird der Blick direkt auf die Mindestanforderung an das Werk gelenkt, die es gerade noch zu erfüllen scheint. Das Vorurteil der künstlerischen Oberflächlichkeit versucht der Diskurs im gleichen Moment zu umgehen, indem die absolut stringente und damit seriöse Arbeitsweise der Komponistin beschrieben wird. Und auch die Komponistin selbst artikuliert dieses Phänomen, wenn sie ihre ritualisierte Planung und Selbstkritik im Arbeitsprozess offenlegt. Dadurch kann sie zwar ihre Ernsthaftigkeit, ihren Fleiß und ihren Willen zur Perfektion unterstreichen, reagiert damit gewissermaßen aber auch vorausseilend auf die diskursive Unterstellung der handwerklichen Unfähigkeit. Denn diese Beschreibung klingt auf mehreren Ebenen wiederholt an: die Musik sei nicht oberflächlich und die Zettel türmten sich, damit nichts verloren gehe. Das heißt, selbst der organisierte Produktionsprozess wirkt unsouverän und es droht – bei mangelhafter Ordnung – der Überblick verloren zu gehen. Auch die Komponistin betont die Wichtigkeit der Orientierung und Kontrolle, die nicht vom Zufall bestimmt wird.

Die Phänomenstruktur hat im Rahmen des Gesamtdiskurses zweierlei Effekte: Zum einen unterstreicht sie das beeindruckende Arbeitsethos und die präzise Arbeitsfähigkeit einer fleißigen Komponistin. Allerdings wäre dies nicht notwendig, wenn Autor_innen und Komponistinnen nicht durch ihre Hinweise auf das dahinter verborgene, vernichtende Vorurteil der handwerklichen Unfähigkeit aufmerksam machten. Zum anderen wird durch die Darstellung einer akribischen und strukturierten Komponistin eine immense Distanz zum oben beschriebenen herrschenden Idealtypus des männlichen Tonschöpfers als mythisch-prometheisches, aus dem Nichts Neues schaffendes Genie aufgebaut. Hinzu kommt die Deutung, dass penibles Handwerk nicht auf gottgegebener Begabung beruht, sondern auf einem nüchternen Lernprozess. Jenseits inspirierter Schaffenskraft plant und strukturiert die Musiktechnikerin, ohne damit berührende, gehaltvolle oder gar innovative Musik produzieren zu können.

Komponieren als Akt der Fürsorge

Ein weiteres Deutungsmuster der Arbeit der Komponistin behandelt ein Konzept des sozialen Komponierens, das die Fürsorge in den Mittelpunkt stellt. Es

betont, dass die Komponistin nicht aus dem Zweck der Selbstverwirklichung heraus künstlerisch arbeitet, sondern ihre Stücke gleichsam mit musiktherapeutischem Gestus für andere schreibt:

»Doch längst hat sie an ihrem Wohnort Wurzeln geschlagen, schreibt Unterrichtsstücke (Sonnenaufgang) für eine Harfenklasse, wirkt in der örtlichen Kantorei bei Bach-, Händel- und Brahms-Oratorien mit, spielt Orgel in der Kirche und singt mit alten Menschen deutsche Volkslieder – als therapeutische Arbeit in den Fachkliniken.«³⁸

Das soziale Engagement der Komponistin nimmt demnach sehr großen Platz ein. Das Komponieren und Musizieren scheint vollkommen auf die Bedürfnisse anderer fokussiert zu sein. Die Unterrichtsstücke für die Harfenklasse dienen dem pädagogischen Zweck des Lernens von Kindern, Gleiches gilt vermutlich für die Unterstützung der Laien in der örtlichen Kantorei. Das Singen mit alten Menschen folgt aus der therapeutischen Absicht der Künstlerin. Auffallend ist auch hier, dass die Komponistin im Wesentlichen mit nicht-professionellen Musiker_innen tätig ist und mögliche künstlerische Beweggründe ungenannt bleiben, woraus die Fokussierung auf den sozialen und fürsorgenden Aspekt folgt.

Während das Deutungsmuster des männlichen Komponisten dessen starke politische Absichten und den provozierenden Charakter seiner Werke betont, wird bei der Komponistin ihr Einsatz für den musikalischen Laien hervorgehoben. Dieser Blickwinkel auf das laienhafte Wesen der Interpret_innen, der zudem insbesondere auf musizierende Frauen gerichtet ist, bewirkt die implizite Übertragung dieses Fokus auf die Komponistin selbst – was sich mit Freia Hoffmanns Beobachtung deckt, dass Frauen bereits in der Vergangenheit oftmals als musikalische Laien identifiziert würden.³⁹ Hinzu kommt die Zuschreibung von Fürsorge und sozialer Großzügigkeit, Rücksichtnahme, Geduld und Sanftmut, und insbesondere Zurückhaltung in die Figur der Komponistin. Das Komponieren der Komponistin begründet sich also der Phänomenstruktur dieses Diskurses nach in ihrem nur laienhaften Können und dem Akt der Fürsorge gegenüber Kindern und Laienmusikerinnen.

Die Komponistin als gescheiterter Komponist

Neben den Einordnungen der Komponistin als Technikerin und fürsorgende Therapeutin schreibt der Diskurs kompositorische Unzulänglichkeiten in diese Figur ein. Dies drückt sich zum einen sprachlich im Fehlen von Superla-

38 | Otto Paul Burkhardt, »Diese Liebe ist ein Kampf. Die estnische Komponistin Mari Vihmand und ihr Weg zur großen Oper«, in: *NZfM* (2010), H. 1, S. 62–65, hier S. 65.

39 | Hoffmann, *Instrument und Körper* (1991), S. 245 f.

tiven oder schmückenden Adjektiven aus, wie sie in der Phänomenstruktur des Komponisten sehr häufig Verwendung finden. Das Werk der Komponistin ist demnach keineswegs herausragend oder einzigartig. Vielmehr wird es mit traditionellen Musikstücken verglichen und scheint dieser Gegenüberstellung nicht standhalten zu können:

»Es gibt Momente in Mari Vihmands Oper *Armastuse valem* [...], in denen sehrender Belcanto üppig orchestriert aufschwelgt – fast wie bei Puccini. Dann wieder psalmisieren zwei Liebende in schwebenden Tonrepetitionen – fast wie bei Debussy. Wer will, kann Einflüsse vorchristlicher estnischer Volksliedkultur heraushören, die heute als ›Runen-Blues‹ auch im Pop-Bereich weiterlebt. In anderen Augenblicken blitzt, ganz leise im Solo-Akkordeon angedeutet, Tango-Magie auf – fast wie bei Piazzolla.«⁴⁰

Das Werk der Komponistin wird hier also mit einer großen Breite musikalischer Charakteristika früherer anerkannter Komponisten verglichen. Diese Analogien funktionieren allerdings ausschließlich über das Scheitern. Es gelingt demnach zu keinem Zeitpunkt, die gleiche Qualität wie die jeweiligen Vorbilder zu erreichen, geschweige denn die Stile zu etwas Neuem zu verbinden oder aber mit eigenem, innovativem Stil darüber hinauszugehen. Der Versuch, etwas individuell Eigenes und Neuartiges zu erschaffen, misslingt. Man spricht der Komponistin damit die Befähigung ab, im direkten Vergleich mit dem Komponisten zu bestehen. So kann sie nicht gleichwertig den Status des Komponisten erreichen. Die vom Diskurs mitgelieferte Begründung dafür liegt in ihrer Weiblichkeit. Denn gemessen an diesen Komponenten der Phänomenstruktur des männlichen Komponisten ist sie in erster Linie Frau und erst danach auch Komponistin.

Die diskursive Konstruktion der Komponistin ex negativo

Der Diskursstrang rund um die Komponistin verweist auf eine Phänomenstruktur, die sie am Idealtypus des komponierenden Mannes misst. Er symbolisiert die Norm, die Komponistin dagegen das Andere.⁴¹ Die Typik der Komponistin in diesem Diskurs setzt sich im Wesentlichen aus vier Parametern zusammen. Im unmittelbaren Vergleich zur Typik des Komponisten wird die Komponistin erstens ex negativo definiert. Sowohl auf sprachlicher als auch auf inhaltlicher Ebene wird das Augenmerk auf das nicht Vorhandene gelenkt.

40 | Burkhardt, »Diese Liebe ist ein Kampf« (2010), S. 62.

41 | Vgl. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg 1998 [Orig. 1949], S. 892 und auch Andrea Trumann, *Feministische Theorie. Frauenbewegung und weibliche Subjektbildung im Spätkapitalismus*, Stuttgart 2002, S. 64.

So fehlen in der syntaktischen Struktur oftmals funktionelle und auch interpretative Satzglieder: »Elena Kats-Chernin, geboren 1957 in Taschkent, in der damaligen Sowjetunion, frühe Hochbegabtenförderung in der Moskauer Gnesin-Akademie: Klavier und Komposition.«⁴²

Dadurch wirkt die Sprache holzschnittartig und distanziert und bewirkt zudem einen passiven Gestus, der auf die Figur der Komponistin übertragen wird. Auch auf inhaltlicher Seite wird der Charakter der Komponistin häufig über Leerstellen definiert. Beschreibende Erzählungen über die Ansichten der Musikerin erfolgen kaum oder lassen viel Raum zur Interpretation, wie etwa das Ausradieren der Weiblichkeit im tatsächlichen und übertragenen Sinn auf dem Diplom.⁴³ Hinzu kommen negative Bewertungen: nicht leicht einzuordnen, nicht alltäglich, nicht oberflächlich, nicht laut und vernehmlich, nicht professionell usw. Ergänzt wird dies zweitens durch weitere Zuschreibungen, die das Gegenteil dessen darstellen, was der Typus des männlichen Komponisten repräsentiert. Dazu gehören Charakteristika wie: ein schmales Œuvre, pädagogische Stücke, enormes Arbeitsethos, Zurückhaltung, politische Distanz, Fürsorge. Dies führt dazu, dass die Komponistin als introvertierte und naive Persönlichkeit illustriert wird. Autonomie und politische Einflussnahme werden ihr ebenso abgesprochen wie, drittens, kompositorische Innovationen. Aufgrund der Phänomenstruktur, die Zuschreibungen wie Schöpfungertum, Inspiration und eine gleichwertige Einordnung in eine musikalische Traditionslinie nicht für die Komponistin vorsieht, wird auf der Ebene des Diskurses die Fähigkeit der Komponistin negiert, etwas vollkommen Neues und Eigenständiges zu komponieren. Ihre Ideen scheitern demnach immer am vorab von männlichen Komponisten geschriebenen Werk. Da nun aber dieser Deutung nach der Komponistin, aufgrund des Mangels an Innovation und autonomer Stärke, nicht die gleiche Wertigkeit wie dem männlichen Tonschöpfer zugesprochen werden kann, wird sie in der Folge viertens über ihre Weiblichkeit definiert. Ihr Geschlecht steht demnach im Vordergrund und bestimmt das Schreiben über die Komponistin so stark, dass schlussendlich nicht über Komponieren generell gesprochen wird. Vielmehr liegt das Augenmerk in erster Linie auf ihrem Frau-Sein und erst anschließend auf dem Komponieren selbst. Dadurch verschiebt sich der Blick auf eine professionelle Komponistin hin auf eine Frau, die u. a. auch komponiert. Diese Frau geht keinem Beruf, sondern

42 | Heike Staff, »Störmanöver. Die Komponistin Elena Kats-Chernin«, in: *NZfM* (2003), H. 3, S. 52 f., hier S. 52.

43 | Die Komponistin beschreibt, wie sie im verliehenen Diplom des Prix Arthur Honegger (1987) den Hinweis auf die Tatsache ausradiert, dass sie den Preis als erste Frau verliehen bekam. Vgl. Thomas Beimeel, »Life is a luminous halo. Die belgische Komponistin Jacqueline Fontyn«, in: *NZfM* (2000), H. 6, S. 58 f., hier S. 58.

einem »seriösen Vergnügen«⁴⁴ nach, dessen Handwerk sie zwar beherrscht, das aber immer auf den Status des vergnüglichen Hobbys reduziert ist. Die Phänomenstruktur zeigt auf, dass die Repräsentationsformen von Weiblichkeit fokussiert werden und die Deutung des männlichen Komponisten nicht äquivalent für ihre Person gilt. Deshalb ist die Darstellung der Komponistin im Vergleich mit dem Idealtypus des Komponisten nicht gleichwertig. Die Komponistin wird als komponierende Frau konstruiert und dadurch in diesem Diskurs marginalisiert.

FAZIT

Die Analyse des Diskurses in der *NZfM* hat gezeigt, dass sich die Wissensproduktion rund um Komponisten gegenüber der um Komponistinnen deutlich anders gestaltet. Der Komponist wird im Diskurs als Tonschöpfer gedeutet, dessen Werke die Konzerthäuser gleichsam erobern. Sein Komponieren sei rebellisch und innovativ, seine schöpferische Kraft ergebe sich aus dem Bändigen äußerer und innerer Krisen. Durch zusätzliche Bezüge auf andere männliche Komponisten wird im Diskurs ein selbstreferenzielles und in sich geschlossenes System artikuliert, welches die männliche Geschlechtsidentität und kompositorische Erbfolge permanent reproduziert. In diesem Kontext ist auffällig, dass das biologische Geschlecht der Komponisten zu keinem Zeitpunkt benannt wird. Es lässt sich daraus schließen, dass es nichts Außergewöhnliches, sondern die unhinterfragte Norm darstellt. Der männliche Tonschöpfer wird gleichsam zum Mythos verklärt.

Die Komponistin dagegen wird in erster Linie als Frau dargestellt. Im Gegensatz zum Komponisten wird ihre Geschlechtsidentität also explizit hervorgehoben und bildet die Grundlage der Argumentation. Ihr werden passive und realitätsferne Charakterzüge zugeschrieben, durch die auch ihr Komponieren weder als professionell, noch als innovativ oder neu zu begreifen sei – vielmehr wird sie als Kopistin und Fürsorgerin konstruiert, die über reine Wiederholungen oder nur pädagogische Arbeiten nicht hinauskomme.

Stellt man diese beiden Typiken gegenüber, so zeigt sich aus geschlechterforschender Perspektive ein deutliches Machtverhältnis in der Porträtierung. Damit lässt sich am hier untersuchten Diskurs die Einsicht Simone de Beauvoirs illustrieren: Erstens wird die gesellschaftliche Norm der Zweigeschlechtlichkeit, durch die grundlegende Unterscheidung der Porträtierten in Männer und Frauen, vom Diskurs reproduziert. Es handelt sich aber zweitens nicht um eine egalitäre Matrix, sondern vielmehr wird der Mann durch ein selbstreferenzielles System hindurch stets als Norm inszeniert, der es nachzustreben

44 | Vgl. Beimel, »Die belgische Komponistin Jacqueline Fontyn« (2000), S. 58.

gelte. Diese androzentrische Norm wird zum Maßstab für alle Geschlechter und auf ihrer Grundlage erfolgt die (De-)Legitimierung als Komponist_in. Die Komponistin wird so zur »Anderen«⁴⁵ und, wie die Analyse gezeigt hat, außerhalb der Norm verortet. Damit wird ihre Weiblichkeit zum Auslöser der Marginalisierung im Diskurs über Komponist_innen.

Die Diskursanalyse hat die in der *NZfM* bestehenden Unterschiede im Sprechen und Denken über Komponist_innen gezeigt. Musikschaffende Frauen werden hier nicht wegen ihres biologischen Geschlechts an sich ausgegrenzt, sondern aufgrund diskursiv vermittelter Wahrheiten und Zuschreibungen. Durch diese werden Komponistinnen marginalisiert und nehmen im Konzertbetrieb nicht den gleichen Status wie männliche Komponisten ein; sie sind auch auf den Bühnen weniger sicht- und hörbar. Der Effekt des bestehenden Diskurses ist somit unmittelbar wahrnehmbar. Die androzentrische Norm wird durch die Komponierenden und Schreibenden gleichermaßen fortlaufend bestätigt und reproduziert damit permanent die kompositorischen Unterschiede zwischen Komponist_innen. Ein erster Schritt, um den herrschenden Diskurs zu ändern und damit die Norm zu durchbrechen, kann in der Bemühung gesehen werden, das Denken und Sprechen über Komponist_innen sprachlich neu zu formulieren und zu reflektieren, zu diskutieren und zu vermitteln. An Schulen, Universitäten und Konzerthäusern gleichermaßen kann Wissen über Komponist_innen neu produziert werden. Die hier vorgestellte Analyse zeigt, dass in der Konsequenz der biografischen Forschung Komponistinnen sichtbar geworden sind. Gleichzeitig zeigt die sozialwissenschaftliche Untersuchung aber auch, dass die androzentrische Norm im Rahmen einer binären Matrix weiterhin ungebrochen reproduziert wird und damit auch weiterhin eine Marginalisierung von Musikerinnen bewirkt. Es ist daher auch zukünftig erforderlich, dass Institutionen, Redaktionen und Konzertbesucher_innen die herrschenden Wahrheiten über Komponist_innen überdenken und neu verorten. Erst auf dieser Grundlage wäre eine wirkliche Gleichstellung auf den Konzertbühnen denkbar.

45 | Vgl. Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (1998).