

(Neue) Musik und Gender in der DDR: Annäherungen

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 1930er 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 wobei 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

¹ Zum 1947 gegründeten, SED-nahen Demokratischen Frauenbund Deutschland (DFD) vgl. u.a. Bouillot, Corinne: „Auferstanden aus Ruinen. Die Frauenbewegung in der DDR“, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 8.9.2008, online: <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: Links 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 (18.8.1969), S. 40f., hier S. 41, online: <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.

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 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 1980er 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 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

⁵ Vgl. u.a. Haug, Wolfgang Fritz/Monal, Isabel: „Grundwiderspruch, Haupt-/Nebenwiderspruch“, in: Haug, Wolfgang Fritz u.a. (Hg.): Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 5, Hamburg: Argument 2001, Sp. 1040–1050, online: http://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, online: <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: Verlag der Volksbuchhandlung 1879.

⁷ Kuhrig, Herta: Die Gleichberechtigung der Frauen in der Deutschen Demokratischen Republik (Schriften des DDR-Komitees für Menschenrechte 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. BArch, DR 1/15343, [o.P.], mit Dank an Andreas Lueken für diesen Fund.

⁹ Vgl. u.a. Sudau, Christel: „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.

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

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

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 Dr. Vlamir 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 u.a. Kompositionen seiner Frau, der Komponistin Sláwa Vorlowá, vor.¹⁹ In seinem

¹³ Ebd., S. 41.

¹⁴ Kämpfer, Frank: „Sozialer Freiraum, ästhetische Nische: Frauen und Musik in der ehemaligen DDR“, in: Neue Zeitschrift für Musik 152/10 (1991), 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./Tischer, Matthias (Hg.), Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR (KlangZeiten 7), Köln u.a.: Böhlau 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 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), 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 23.11.1955 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, Bl. [?]. Ich danke Andreas Lueken für den Hinweis auf dieses und das folgende Dokument.

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“ hingegen „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 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 Gegenwartschaffens gelöst. Auch die Werke der Vergangenheit sollen nach einer gründlichen Lektorierung der Aufführungspraxis zugeführt werden. Die Musikforschung der kapitalistischen Länder 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

²⁰ Originalquelle bislang unklar; vgl. BArch, DR 1/355, Bl. 13. Bernhardts Artikel „Zur musiksöpferischen Emanzipation der Frau“ wurde veröffentlicht in: Gerstenberg, Walter u.a. (Hg.): Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, Kassel u.a.: Bärenreiter 1957, S. 55–58.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 14.

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 13/4 vom 4.1.1958, S. 10, in dem er außerdem auf die Komponistinnen Nina Lattian (Rumänien), Alja 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.“ Online: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19580104-0-10-0-0> (abgerufen am 13.3.2020). 1964 nannte Bernhardt zudem Grazyna Bacewicz, Irene Garztecka, Jadwiga Szajna-Lewandowska, Irina Pfeifer (Polen); Vitezslava Kaprálová, Slava Vorlová, Jitka Snizková, Jana Obrovská, Dagmar Sarová (ČSSR); Erzsebet Szönyi (Ungarn); Hilda Jerea, Mansi Barberis, Nina Cassian, Myriam Marbe, Felicia Donceanu (Rumänien); Philippine Schick, Ilse Fromm-Michaels, Margarete Mikusch (BRD); Grete von Zieritz (Österreich). Vgl. Bernhardt, Karl-Fritz: „Musik – von Frauen geschrieben“, in: Musik und Gesellschaft 14 (1964), S. 552–553.

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 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 Auftritt- 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

²⁴ Berliner Zeitung 26/203, 25.7.1970, online: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-> (abgerufen am 13.3.2020). Leider war diese Sammlung bislang nicht ausfindig zu machen.

²⁵ *Musik und Gesellschaft* 38 (1988), S. 113–137.

²⁶ Polaczek, Dietmar: „Eine sozialistische Nachtigall. Roswitha Trexler aus Leipzig gastierte zum erstenmal in der Bundesrepublik“, in: *Süddeutsche Zeitung* 258 (9.11.1972); S.N.: „Die Cathy Berberian der DDR. Roswitha Trexler singt heute im Konzert ‚Musik des XX. Jahrhunderts‘“, *Bremen* 29.4.1977, Quelle unklar (vgl. *Archiv der Akademie der Künste: 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 „Musik – von Frauen geschrieben“ 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.

kann – vorausgesetzt, daß man mit größter Verantwortung, mit Phantasie und Kühnheit sowie mit echtem handwerklichen Können unverwechselbare und persönliche neue Musik schreibt.“³⁰ In einem Zeitzugeinterview (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, gutaussehende 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 Sängerin ist vor allem privaten Netzwerken, zu denen neben der Freundin Stephanie Eisler, der Witwe Hanns Eislers, die kompositorische Avantgarde in der DDR (u.a. Friederich 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 bewusst auf Kinder, „eben weil ich Spaß an einer Karriere hatte“.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

³⁰ Zechlin, Ruth: „Qualität der Werke zählt“, in: Musik und Gesellschaft 38 (1988), S. 116f., hier S. 117.

³¹ Lueken, Andreas: Gespräch mit Roswitha Trexler, Leipzig, 30.3.2019, 20:33–21:33, Aufzeichnung des Gesprächs in Privatbesitz.

³² Diese Einschätzung beruht auf der Durchsicht des entsprechenden Bestands des Archivs der Akademie der Künste, Berlin (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, Erstsendung 28.3.1982; *Ich will singend sagen, wie ich die Welt sehe*, WDR III, Erstsendung 23.9.1986) ist von diesen Themen nicht die Rede.

³³ Sendung *Anfänge – ein Regiekurs bei Ruth Berghaus* (SFB 1994, Regie: U. Gropp), online: <https://www.youtube.com/watch?v=gxLwBdwoXt0> (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 eine 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 1990, S. 171f.

³⁵ Brief von Roswitha Trexler an Stephanie Eisler, 24.7.1975, AdK, Hanns-Eisler-Archiv, Sammlung Stephanie Eisler, 190.

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 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

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

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

Problematik anzunähern – beispielsweise in der Ostberliner Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* und im Kultursender *Radio DDR II*, die beide weibliche Musikleistungen in den 80er Jahren zunehmend immerhin faktisch registrierten.⁴²

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 Emanzipation. 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 –

⁴² F. Kämpfer: „Sozialer Freiraum, ästhetische Nische“, S. 27.

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), S. 120.

⁴⁶ F. Kämpfer: „Sozialer Freiraum, ästhetische Nische“, S. 26.

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

⁴⁸ Siehe Anm. 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), 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), 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.

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-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, Reiner 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. 11 – insbesondere auf die beiden kapitalismuskritischen Heiratsannoncen sowie auf das Lied „Mariechen“.⁵⁷

⁵¹ Ebd.

⁵² Ausführlich hierzu Noeske, Nina: *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR* (Klangzeiten 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 8), München: Allitera 2013, S. 73–88.

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*, Berlin: Ernst Kuhn 2005, S. 76–92; Hennenberg, Fritz: *Dessau, Brecht. Musikalische Arbeiten*, Berlin: Henschel 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 23.11.1972, 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), S. 215–218.

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

Literaturverzeichnis:

[Anonym:] DDR – Frauen – Natürliches Maß, in: Der Spiegel 34 (18.8.1969), S. 40f., hier S. 41, online: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45562638> (abgerufen am 11.3.2020)

Bebel, August: Die Frau und der Sozialismus, Zürich: 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 13/4 vom 4.1.1958, S. 10, online: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-> (abgerufen am 13.3.2020)

Ders.: „Musik – von Frauen geschrieben“, in: Musik und Gesellschaft 14 (1964), S. 552f.

Bouillot, Corinne: „Auferstanden aus Ruinen. Die Frauenbewegung in der DDR“, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 8.9.2008, online: <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35279/neuanfang-im-osten?p=all> (abgerufen am 14.3.2020)

Hennenberg, Fritz: Dessau, Brecht. Musikalische Arbeiten, Berlin: Henschel 1963

Ders.: Gesang und Gesichter. Roswitha Trexler in Begegnungen mit Musikern und Musik, Berlin: Henschel 1990

Hünigen, Ellen: „Wege der Selbsterprobung“, in: Musik und Gesellschaft 38 (1988), S. 120

Kämpfer, Frank: „Sozialer Freiraum, ästhetische Nische: Frauen und Musik in der ehemaligen DDR, in: Neue Zeitschrift für Musik 152/10 (1991), S. 25–28

Kaiser, Antje: „Leben oder Sterben ‚Hand in Hand‘. Musikalische Frauencharaktere in Friedrich Schenkers ‚Bettina‘“, in: Musik und Gesellschaft 38 (1988), S. 135–137

Kaminsky, Anna: Frauen in der DDR, Berlin: Links 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), S. 84–89

Kuhrig, Herta: Die Gleichberechtigung der Frauen in der Deutschen Demokratischen Republik (Schriften des DDR-Komitees für Menschenrechte 5), Berlin (Ost): DDR-Komitee für Menschenrechte 1973

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), S. 291–296

Noeske, Nina: Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR (KlangZeiten 3), Köln u.a.: Böhlau 2007

Dies./Unsel, Melanie (Hg.): Blickwechsel Ost | West. Gender-Topographien (Jahrbuch Musik und Gender 2), Hildesheim u.a.: Olms 2009

Dies.: „Sozialistischer Realismus als Männerphantasie? ‚Gender‘ als Kategorie einer DDR-Musikgeschichte“, in: dies./Tischer, Matthias (Hg.): Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR (KlangZeiten 7), Köln u.a.: Böhlau 2010, S. 143–157

Dies.: „Beethoven 1970: Männlichkeitsinszenierungen als politische Strategie in Ost und West“, in: Gerards, Marion/Loeser, Martin/Losleben, Katrin (Hg.): Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 8), München: Allitera 2013, S. 73–88

Dies./Tischer, Matthias (Hg.): Ruth Berghaus und Paul Dessau: Komponieren – choreographieren – inszenieren (KlangZeiten 14), Köln u.a.: Böhlau 2018

Polaczek, Dietmar: „Eine sozialistische Nachtigall. Roswitha Trexler aus Leipzig gastierte zum erstenmal in der Bundesrepublik“, in: Süddeutsche Zeitung 258 (9.11.1972)

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

Schmitz-Köster, Dorothee: Trobadora und Cassandra und ... Weibliches Schreiben in der DDR, Köln: Pahl-Rugenstein 1989

Stürzbecher, Ursula: Komponisten in der DDR. 17 Gespräche, Hildesheim: Gerstenberg 1979

Sudau, Christel: „Women in the GDR“, in: New German Critique 13 (1978), Special Feminist Issue, S. 69–81

Trexler, Roswitha: „Vorschläge, Eisler zu singen“, in: Musik und Gesellschaft 28 (1978), 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.

Radiosendung:

Musikklub vom 23.11.1972, Radio DDR (AdK, AVM-31, 12283/1–4)

Fernsehsendungen:

Versuche über Roswitha. Roswitha Trexler und die Neue Musik, Fernsehen der DDR 1981, Erstsending 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: Erstsending 23.9.1986)

Anfänge – ein Regiekurs bei Ruth Berghaus (SFB 1994, Regie: U. Gropp), online: <https://www.youtube.com/watch?v=gxLwBdwoXt0> (abgerufen am 19.3.2020)

Archivmaterial:

Akademie der Künste, Berlin:

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

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

Bundesarchiv (BArch):

DR 1/15343

DR 1/355.

Zeitzeugengespräch:

Lueken, Andreas: Gespräch mit Roswitha Trexler, Leipzig, 30.3.2019 (Privatbesitz, unveröffentlicht)