

## Sozialistischer Realismus als Männerphantasie? »Gender« als Kategorie einer DDR-Musikgeschichte

Nina Noeske

Zahlreiche Anregungen für eine Neuorientierung auch musikwissenschaftlicher historiographischer Ansätze gingen in den letzten Jahren von der Gender-Forschung aus,<sup>1</sup> die in den 1980er und 90er Jahren ihrerseits von poststrukturalistischen Herausforderungen zehrte. Ein zentrales Anliegen war und ist dabei die kritische Hinterfragung des etablierten kulturellen Kanons.<sup>2</sup> So wurde u. a. danach gefragt, wie es zur Anerkennung bestimmter Werke als »Meisterwerke« kommt, was dies über das Selbstverständnis einer Kultur besagt, welche Ein- und Ausgrenzungsmechanismen dabei zugleich wirksam sind und wie alternative Modelle des kulturellen Gedächtnisses beschaffen sein könnten.<sup>3</sup> Die hiermit einhergehende Kritik an einer Geschichtsschreibung, die sich ausschließlich auf den »Höhenkämmen« einer Kultur bewegt, implizierte zugleich eine verstärkte Aufmerksamkeit gegenüber vermeintlich Peripherem. (Deutlich wird hier der Zusammenhang mit »postmodernen« historiographischen Konzepten.)<sup>4</sup> Ausgehend von der Frage, warum komponierende und musizierende Frauen vom kulturellen Gedächtnis lange Zeit nahezu komplett ausgeblendet wurden, richtete sich das Interesse seit den 1970er Jahren mehr und mehr auf die Gebiete, die in der westlich-abendländischen Musikgeschichtsschreibung bis dato eher am Rande thematisiert wurden: Hierzu zählen interpretatorische Leistungen ebenso wie die Rolle der Frauen etwa als Musikschriftstellerinnen, Nachlassverwalterinnen oder Betreiberinnen eines musikalischen Salons. Gegenüber der jahrzehntelang im Vordergrund stehenden Analyse musikalischer »Meisterwerke« ist damit der Fokus auf die Musikverhältnisse im umfassenden Sinne gerichtet (was eine modifizierte Form von Werkanalyse durchaus einbezieht). Die Musikkultur – wozu die Tradierung ästhetischer und musiktheoretischer Regelsysteme ebenso gehört wie Komposition, Interpretation und Rezeption – ist nur zu verstehen, wenn zugleich deren gesellschaftliche und soziale Voraussetzungen ins Blickfeld geraten.

Im folgenden seien die Implikationen und Folgerungen jener u. a. aus den Gender Studies hervorgehenden Ansätze für eine Geschichtsschreibung, die sich mit den

<sup>1</sup> Vgl. Lynn Hunt: *The Challenge of Gender. Deconstruction of Categories and Reconstruction of Narratives in Gender History*, in: Hans Medick/Anne-Charlott Trepp (Hg.): *Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven*, Göttingen 1998, S. 59–97, hier S. 59.

<sup>2</sup> Vgl. Marcia Citron: *Gender and the Musical Canon*, Urbana u. a. <sup>2</sup>2000; Nina Noeske: *Gendering the Musical Canon vs. Canonizing Gender in Music? Musikwissenschaftliche Perspektiven*, in: Dies./Annette Kreuziger-Herr/Susanne Rode-Breymann/Melanie Unseld (Hg.): *Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis?*, Hildesheim u. a. 2010 (= *Jahrbuch Musik und Gender* 3), im Druck.

<sup>3</sup> Aleida Assmann: *Kanon und Archiv – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses*, in: Marlen Bidwell-Steiner/Karin S. Wozonig (Hg.): *A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*, Innsbruck u. a. 2006, S. 20–34.

<sup>4</sup> Vgl. Christoph Konrad/Martina Kessel (Hg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne*, Stuttgart 1994.

Musikverhältnissen der DDR befasst, näher betrachtet. Dabei ist zunächst von den konkreten Geschlechterverhältnissen auszugehen, um von dort aus zu Fragen und Ausblicken zu gelangen, die sich aus der historiographischen ›Gender-Perspektive‹ für die Praxis der Musikgeschichtsschreibung ergeben.

### ›Weibliche Komponisten‹

Im Gegensatz zu den offiziellen Proklamationen und ungeachtet der gesetzlich festgeschriebenen Gleichberechtigung<sup>5</sup> war die DDR bis zuletzt eine patriarchalisch strukturierte Gesellschaft. Zwar waren Frauen, anders als in Westdeutschland, in die Arbeitswelt integriert und häufig in technischen Berufen tätig, wodurch sie mit einer gewissen Aufmerksamkeit von Seiten des Staates rechnen konnten (hiervon zeugen etwa die zahlreichen Reden Walter Ulbrichts auf dem jährlich begangenen Internationalen Frauentag 8. März)<sup>6</sup>, doch die Entscheidungsträger – so auch die Riege des Politbüros – waren fast ausschließlich Männer. Zwar konnten Frauen ohne weiteres, um ein häufig bemühtes Beispiel zu nennen, Kranführerinnen<sup>7</sup> oder technische Assistentinnen werden, doch dass sich Männer im Haushalt oder an der Kindererziehung beteiligten, kam offenbar selten vor. Die hiermit einhergehende Ungleichbehandlung, oder besser: die daraus resultierende Chancenungleichheit der Geschlechter, die in der Doppelbelastung der Frauen besteht, wurde – außerhalb des ostdeutschen Staates – oft beschrieben und angeprangert.<sup>8</sup>

Auch das Musikleben der DDR war geprägt durch jene Rollenverteilung. Egal, ob Ruth Zechlin (1926–2007) zur ›älteren‹ oder ›mittleren‹ Generation der DDR-Komponisten zu zählen ist: Sie ist die einzige Frau, die es als Professorin für Komposition an der Hochschule für Musik Hanns Eisler (seit 1969; 1984 wurde ihr eine Ordentliche Professur zuerkannt) und Vizepräsidentin der Akademie der Künste der DDR

<sup>5</sup> Vgl. Herta Kuhrig: *Die Gleichberechtigung der Frauen in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1973 (= *Schriften des DDR-Komitees für Menschenrechte* 5).

<sup>6</sup> Walter Ulbricht: *Frauen – Miterbauerinnen des Sozialismus. Aus Reden und Aufsätzen*, Leipzig 1968.

<sup>7</sup> Zum »optimistische[n] neue[n] Mäd[e]l, das aus Spaß an die Arbeit geht und die verdutzten, an alten Rollenvorstellungen hängenden Männer an Leistung sogar übertrifft« vgl. Stefan Weiss: »Heut seid Ihr die Stärkeren!« *Zur musikalischen Repräsentation des Frauenbildes in der frühen DDR*, in: Katharina Hottmann/Christine Siebert (Hg.): *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, Hildesheim u. a. 2008 (= *Jahrbuch Musik und Gender* 1), S. 115–129, hier S. 129.

<sup>8</sup> »A new work world has opened up to them but women have not gotten rid of the old world in the kitchen and in the children's rooms.« Christel Sudau: *Women in the GDR*, in: *New German Critique*, No. 13, Special Feminist Issue [1978], S. 69–81, hier S. 72. Ähnliches gilt für nahezu sämtliche sozialistischen ›Bruderstaaten‹ bis 1989 und darüber hinaus. – Von den Schwierigkeiten der Emanzipation von Mann und Frau zeugt die seinerzeit äußerst erfolgreiche DEFA-Komödie *Der Mann, der nach der Oma kam* (1971; Drehbuch und Regie: Roland Oehme) mit Winfried Glatzeder in der Hauptrolle. Nachdem hier die Geschlechterrollen durch das beherrschte Agieren einer männlichen Haushaltskraft – eines getarnten Doktoranden – massiv durcheinandergeraten, endet der Film schließlich mit der mehr oder minder resignierten Bestätigung des Status Quo.

sowie Leiterin der dortigen Kompositions-Meisterklasse (1970) zu einiger Berühmtheit im eigenen Lande gebracht hatte; damit konnte sie als weibliches Aushängeschild der sozialistischen Musikkultur gelten. (Die jüngste Generation mit den Komponistinnen Annette Schlünz oder Ellen Hünigen, beide in den 1960er Jahren geboren, trat erst in den späten 1980er Jahren ans Licht der Öffentlichkeit, als die DDR schon fast von der politischen Landkarte verschwunden war.) Zechlin war sich ihrer Ausnahmestellung – als Bestätigung der Regel – zwar bewusst, begründet diese aber ausschließlich mit den ihr als »besonderem« Individuum eigenen, vom Vater (!) ererbten logisch-kombinatorischen Fähigkeiten. Dies sei, wie sie in einem Gespräch (1979) bekräftigt, eine typisch »maskuline Begabung«.<sup>9</sup> Dass vergleichsweise wenig Frauen in der DDR (und auf der ganzen Welt) komponieren, hält sie mithin für ein »physiologisches Phänomen«.<sup>10</sup> Wenn Frauen, so Zechlin weiter, die Fähigkeit zum Komponieren hätten, hätten sie sich im Musikleben – wie sie selbst – längst bemerkbar gemacht, denn: »Das Frauenproblem ist in der DDR weitgehend gelöst. Wer und was aufgeführt wird, ist keine Frage der Emanzipation, sondern allein der Qualität.«<sup>11</sup> Anders gesagt: In der DDR als einer reifen und aufgeklärten Gesellschaft sind bestehende Schranken allein durch die »Natur« begründet. Noch 1988, in einer Umfrage der verbandseigenen Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* unter Musikerinnen, erklärt die Komponistin: »Ich denke, ich bin der lebendige Beweis dafür, daß man als Frau in unserem Lande alles tun kann – vorausgesetzt, daß man mit größter Verantwortung, mit Phantasie und Kühnheit sowie mit echtem handwerklichen Können unverwechselbare und persönliche neue Musik schreibt.«<sup>12</sup> Das Vorhandensein einer – wie auch immer fragwürdigen, in den 1980er Jahren aber häufig als selbstverständlich angenommenen<sup>13</sup> – »weiblichen Ästhetik« bestreitet Zechlin vehement; zu unterscheiden sei allein zwischen »guter« und »schlechter« Musik.<sup>14</sup>

Bemerkenswert ist, wie sich die Komponistin, indem sie das Komponieren, gleichsam biologisch, für eine typisch »maskuline Begabung« hält, selbst inszeniert: Aufgrund einer Laune der Natur, d. h. mittels ihrer für Frauen ungewöhnlichen Begabung wäre ihr demnach, so die implizite Annahme, ausnahmsweise in einen eigentlich versperrten Bereich Einlass gewährt worden, wodurch sie sich ebenfalls (analog dem Sprachgebrauch in der DDR, wo der Gebrauch der »weiblichen Form« noch in

<sup>9</sup> Ruth Zechlin, in: Ursula Stürzbecher: *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche*, Hildesheim 1979, S. 154.

<sup>10</sup> Zechlin, ebd., S. 153.

<sup>11</sup> Zechlin, ebd., S. 152. Weiter heißt es: »Wenn eine Frau etwas zu sagen hatte, dann durfte sie es auch sagen, und es wurden ihr niemals Schwierigkeiten gemacht. Und wenn Clara Schumann oder Alma Mahler-Werfel sich ihrem Mann unterwarfen und sich selbst in den Schatten stellten, so war das allein ihre persönliche Entscheidung [...]« (ebd., S. 153).

<sup>12</sup> Ruth Zechlin: *Qualität der Werke zählt*, in: *Musik und Gesellschaft* (im Folgenden: *MuG*) 38 (1988), H. 3, S. 116–117, hier S. 117.

<sup>13</sup> Vgl. u. a. Eva Rieger: *Weibliches Musikschaffen – weibliche Ästhetik?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 145 (1984), H. 1, S. 4–7.

<sup>14</sup> Zechlin, in: Stürzbecher: *Komponisten in der DDR* (wie Anm. 9), S. 155; Zechlin: *Qualität der Werke zählt* (wie Anm. 12), S. 116.

den 1980er Jahren unüblich war) als »Komponist« bezeichnen kann. »Es wäre mir suspekt, als »weiblicher« Komponist zu schreiben, als »weiblicher« Komponist Vorträge zu halten, als »weiblicher« Komponist Verantwortungen zu übernehmen und kulturpolitisch zu arbeiten.«<sup>15</sup> Diese Abneigung ergibt sich zwangsläufig aus dem (gesellschaftlich geprägten und sanktionierten) Selbstverständnis Zechlins als Frau, der einige wesentliche »männliche« Eigenschaften zukommen, die sie – als Ausnahmebegabung – für einen genuin und eigentlich »männlichen« Beruf befähigen. Als »weiblicher« Komponist hingegen wäre sie, zumal in der DDR, von vornherein als das »Ander« stigmatisiert;<sup>16</sup> die Chancen, an den Schlüsselstellen des Musiklebens ernstgenommen zu werden, wären damit gegen Null tendiert. Es kann, mit anderen Worten, den eigenen Wert steigern, wenn man sich als der »dominierenden« Gruppe, jener, die über die Definitionsmacht verfügt, zugehörig begreift. Die Skepsis gegenüber einer »Ghettoisierung« von Künstlerinnen, wie sie durch die zahlreichen »Frauen-Festivals« der 1980er Jahre in Westdeutschland durchaus bestand, scheint dagegen bei Zechlin keine Rolle zu spielen. Dass sie selbst die in ihr wirksamen und durch sämtliche Äußerungen hindurchschimmernden Mechanismen allem Anschein nach nicht durchschaut, zeigt nicht zuletzt ihre Überzeugung, dass es für sie persönlich »nie die Frage nach Mann oder Frau« gebe, wenn sie Musik beurteile.<sup>17</sup> Tatsächlich kann sich diese Frage nicht stellen, wenn Komponieren als eine genuin männliche Begabung aufgefasst wird.

Ein auf andere Weise typisches Beispiel für das Selbstverständnis einer Frau innerhalb des (späteren) DDR-Musiklebens stellen die Äußerungen der Dirigentin Romely Pfundt, ebenfalls 1988 in *Musik und Gesellschaft* abgedruckt, dar. Pfundt betont im Gegensatz zu Zechlin die »besondere« Natur des »Weiblichen«, indem – im Sinne einer »weiblichen Ästhetik« dessen vermeintlich genuin »eigene« Qualitäten herausgestellt werden. Laut Pfundt bestehe die spezifische Individualität einer Frau vor allem in ihrer »Weiblichkeit« – diese wiederum sei, auch dies bekanntlich ein gängiger Topos in Ost wie West, durch den Reichtum der »Gefühlswelt« gekennzeichnet. Damit könne sie (d. h. »die Frau«) die »interpretatorische Palette um jene Varianten« bereichern, »die nur ihr vorbehalten sind«.<sup>18</sup>

Traude Ebert-Obermeier schließlich, einzige habilitierte musikwissenschaftliche Lehrstuhlinhaberin in der DDR, beurteilt die Stellung der Frauen in ihrem Land äußerst kritisch. So berichtet sie von einem Kongress, auf dem sie vom Moderator als »Herr Prof. Ebert« angekündigt wurde, und als sie sich auf den Weg aufs Podium machte, beschloss man, mit dem nächsten Referenten fortzufahren, da »Herr Prof. Ebert« nicht anwesend wäre. »Erst mein Protest und der Hinweis, daß es gelegentlich, wenn auch selten, Professorinnen gibt und sogar solche, die den Mut aufbringen, bei Konferenzen zu referieren, ermöglichte es mir, mein Referat vorzutragen.

<sup>15</sup> Ruth Zechlin, ebd.

<sup>16</sup> Vgl. Nina Noeske: Art. *Dualismus*, in: Annette Kreuziger-Herr/Melanie Unsel (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel u. a. 2010, im Druck.

<sup>17</sup> Ruth Zechlin, *Qualität der Werke zählt* (wie Anm. 12), S. 116.

<sup>18</sup> Romely Pfundt: *Leistung und berufliches Ethos*, in: *MuG* 38 (1988), H. 3, S. 117f.

Wie sollen sich Frauen unter solchen Voraussetzungen entwickeln können?<sup>19</sup> Ellen Hünigen dagegen, damals 23jährige Kompositionsstudentin, kann für sich im Jahr 1988 keine Benachteiligung aufgrund ihres Geschlechts mehr ausmachen: In ihrer Kinderkompositionsklasse hätte es mehrere Mädchen gegeben, auch sei ihr die bestmögliche Förderung zuteil geworden. Anders als Ruth Zechlin wiederum stellt sie fest: »Eine geschlechtsspezifische Teilung sowohl des Empfindungsaufbaus als auch des Erkenntnisprozesses in weibliche und männliche Aspekte scheint mir bloße Gedankenkonstruktion zu sein.«<sup>20</sup> – Wozu diese vier Beispiele?

Möglicherweise können die hier vorgestellten Standpunkte als prototypisch für die Wahrnehmung der Geschlechterverhältnisse innerhalb des DDR-Musiklebens gelten: Hünigen und Pfundts Einschätzungen sind dabei am optimistischsten (wobei Pfundt mit ihrer Betonung der »weiblichen« Gefühlsnähe im Gegensatz zur Studentin Hünigen essentialistisch argumentiert), die Stellungnahme Ebert-Obermeiers am skeptischsten (und wohl auch problembewusstesten), Zechlin nimmt ein »Problem« gar nicht wahr. Es scheint mithin, als verdeutliche vor allem der »Komponist« Ruth Zechlin auf paradigmatische Weise nicht nur die Selbstwahrnehmung eines international wahrgenommenen weiblichen Aushängeschildes innerhalb der sich als »Elite« begreifenden (Berliner) DDR-Komponistenriege,<sup>21</sup> sondern zugleich spiegelt Zechlin die gesellschaftlichen Erwartungen, die an sie gestellt waren, wider. So musste sie sich als »Komponist« inszenieren und vor allem selbst an ihre »männliche« Identität glauben, um für ihre Leistungen überhaupt gewürdigt zu werden.<sup>22</sup> Damit verortet sie sich zugleich präzise innerhalb eines »Herrschaftsdiskurses« mit seinen spezifisch Praktiken des Ausschlusses, um künstlerisch zu überleben, wie auch Frank Kämpfer nahelegt: »Als Überlebensform gab es für die DDR-Musikerin kaum eine Alternative zur Kooperation mit dem männlichen Geschlecht.«<sup>23</sup> (»Kooperation« bedeutet hier allerdings soviel wie »Anpassung«. Dass dies für das Feld der Literatur nicht gilt, wie etwa Christa Wolf, Monika Maron und Irmtraud Morgner, die explizit ein spezifisch »weibliches Schreiben« kultivierten, zeigen, sei an dieser Stelle nur angemerkt.)

Zugleich verdeutlichen ihre Stellungnahmen, in welchem Maße die musikalische »Königsdisziplin«, nämlich die Komposition, auch in der DDR vom Ausschluss des »Weiblichen« zehrte, der mit der Genieästhetik des späteren 18. und des 19. Jahrhun-

<sup>19</sup> Traude Ebert-Obermeier: *Bewährungschancen eröffnen*, in: *MuG* 38 (1988), H. 3, S. 115f.

<sup>20</sup> Ellen Hünigen: *Wege der Selbsterprobung*, in: *MuG* 38 (1988), H. 3, S. 120.

<sup>21</sup> Vgl. Nina Noeske: *Des Schenkers Schneider, des Schneiders Geißler: Anmerkungen zur musikalisch-ästhetischen Gruppenbildung in der DDR der 70er und 80er Jahre*, in: Matthias Tischer (Hg.): *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, Berlin 2005, S. 185–206.

<sup>22</sup> Ähnliches konstatiert Susan E. Reid für die Kunst der Sowjetunion der 1930er Jahre: »The official precepts that women were already equal and that there is no such thing as masculine and feminine art meant that their success and very survival as artists depended on proving their capacity to conform to masculine norms.« Susan E. Reid: *All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s*, in: *Slavic Review* 57/1 (1998), S. 133–173, hier S. 171.

<sup>23</sup> Frank Kämpfer: *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. Vgl. hierzu auch Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, aus dem Französischen von Jürgen Bolder, Frankfurt a. M. 2005, S. 27f.

derts konsequent einherging.<sup>24</sup> Deutlich wird hier der Bruch, der zwischen Anspruch (völlige Gleichberechtigung) und Realität (faktisches gesellschaftliches Ungleichgewicht) herrschte – und welcher nicht zuletzt, analog hierzu, als Gegensatz zwischen im Sozialismus nach wie vor wirksamer ›bürgerlicher‹ Ästhetik und eingefordertem Sozialistischem Realismus bereits häufig beschrieben wurde. (Die Ironie liegt darin, dass sich der Sozialistische Realismus in concreto ebenfalls als zutiefst ›bürgerlich‹ erwies.) Festzuhalten ist: »Die ›Musikpäpste‹ der kleinen DDR waren bis zuletzt Männer, Vaterfiguren, Überväter.«<sup>25</sup> Da der Sozialismus jedoch programmatisch für Gleichberechtigung stand – denn mit der ›Klassenfrage‹ war nach sozialistischem Verständnis, wie es auch Marx formulierte, zugleich die ›Frauenfrage‹ (als Nebenschauplatz) gelöst –, galt es, von diesem Widerspruch so effizient wie möglich abzulenken. Mit Erfolg, wie Frank Kämpfer 1991 mit Blick auf die DDR feststellt: »Die Unterpräsenz der künstlerisch tätigen oder vermittelnd tätigen Frau als ein geschichtlich gewachsenes und aktuell unbewältigtes Phänomen findet in der Gesellschaft keinerlei Raum für Nachdenken und öffentliche Diskussion. Den Betroffenen selbst sind die Fragestellungen bis heute zudem kaum selbst bewußt. [...] Gegen die Frauenrechtsbewegung in Westeuropa und den USA, gegen alternatives, auch feministisches Denken schottete die DDR ihre Gesellschaft weitgehend ab.«<sup>26</sup> In der Alltagssprache war der Begriff ›Feminismus‹ bis zum Ende der DDR – wie übrigens auch in zahlreichen weiteren Ostblockstaaten, darunter vor allem auch Polen – entsprechend negativ besetzt.<sup>27</sup>

Jenes Zusammenspiel zwischen Anspruch, Proklamation, Realität, Selbst- und Fremdwahrnehmung ist komplex und teilweise widersprüchlich. Das »Frauenproblem« wurde in der DDR weitgehend als nicht existent wahrgenommen, und zwar deshalb, weil – so könnte man aus den Stellungnahmen vor allem Zechlins schließen – die Eingliederung der Frauen in die von Männern dominierte Welt bereits (fast) perfekt war: »In der DDR verschwand das zweite Geschlecht als werktätiger Mensch in der Ideologie.«<sup>28</sup> Dies gilt auch für das Musikleben; es ist also von einer beachtli-

<sup>24</sup> Vgl. u. a. Citron: *Gender and the Musical Canon* (wie Anm. 2), S. 143. Dass Frauen keine ›Genies‹ sein können, zieht sich seit dem 18. Jahrhundert als Topos durch die Literatur. Vgl. etwa J. H. B. in M\*\*\*: *Der große Geist oder das Genie*, Mannheim 1781, S. 25–28; ein Beispiel aus dem frühen 20. Jahrhundert ist Otto Weiningers bekanntes Buch *Geschlecht und Charakter* (Erstauflage: Leipzig 1903).

<sup>25</sup> Kämpfer: *Sozialer Freiraum, ästhetische Nische* (wie Anm. 23), S. 26.

<sup>26</sup> Frank Kämpfer, ebd. – Eine der möglichen Ursachen hierfür liegt jedoch auch in der Tatsache, dass der Kampf gegen das Unrechtsregime als dringlicher empfunden wurde als der Kampf um Gleichberechtigung. Vgl. u. a. Ingrid Miethe: *Frauenbewegung in Ostdeutschland als Teil osteuropäischer Dissidenz?*, in: *Berliner Osteuropa-Info: Neue Realitäten Ost- und Ostmitteleuropäischer Frauen* 12 (1999), S. 3–6; [http://www.oei.fu-berlin.de/media/publikationen/boi/boi\\_12/03\\_miethe.pdf](http://www.oei.fu-berlin.de/media/publikationen/boi/boi_12/03_miethe.pdf) (23.2.2009).

<sup>27</sup> Dorothee Schmitz-Köster: *Trobadora und Cassandra und... Weibliches Schreiben in der DDR*, Köln 1989, S. 22. Vgl. auch Nina Noeske/Melanie Unseld (Hg.): *Blickwechsel Ost/West. Gender-Topographien*, Hildesheim u. a. 2009 (= *Jahrbuch Musik und Gender* 2).

<sup>28</sup> Kornelia Hauser: *Patriarchat als Sozialismus. Soziologische Studien zur Literatur aus der DDR*, Hamburg 1994, S. 24.

chen, nahezu gesamtgesellschaftlichen Verdrängungsleistung auszugehen. Zu fragen ist, ob und inwiefern sich jener Zusammenhang auch in den (»offiziellen« wie »inoffiziellen«) musikästhetischen Entwürfen innerhalb der DDR manifestierte, ob von hier aus Rückschlüsse auf den Umgang mit weiteren sozialen und geschichtlichen Dichotomien innerhalb des Felds der »Ästhetik« möglich sind, ob und inwiefern jene (mit Foucault gesprochen) »Episteme« des Gender-Diskurses in musikalische Produktion, Interpretation und Rezeption Eingang fanden und vor allem, was sich aus den hieraus resultierenden Erkenntnissen für die Praxis der Musikhistoriographie ergibt. Im Folgenden möchte ich mich auf drei Punkte beschränken: Zunächst sei die staatlich sanktionierte Ästhetik des Sozialistischen Realismus nach unterschwellig wirksamen Geschlechter-Codierungen befragt. Dies ist insofern aufschlussreich, als hier das repräsentative Selbstbild des Staates DDR gewissermaßen auf einer anderen als der politischen, nämlich auf ästhetischer Ebene verhandelt wird. Die Untersuchung des Geschlechter-Diskurses auf dieser Ebene wiederum lässt Rückschlüsse auf die real existierenden Ausschlussmechanismen zu. Zweitens ist in aller Kürze nach kompositorischen Umgangsweisen mit dem geschilderten »Gender-Trouble« zu fragen, und drittens sei ein Ausblick auf die Chancen einer gleichsam »geläuterten« Musikhistoriographie gewagt.

#### Das Eigene und das Fremde, oder: Sozialistischer Realismus

Die DDR favorisierte für ihr Selbstverständnis bis in die 1980er Jahre hinein »jene klassisch-humanistische deutsche Kultur am Ende des 18. Jahrhunderts, mit der sich Gesellschaftsaufbruch, bürgerlich-männliche Subjektwerdung und zugleich politischer Regreß verband.«<sup>29</sup> Dies trifft etwa für die staatliche Vereinnahmung Ludwig van Beethovens zu dessen 200. Geburtstag im Jubiläumsjahr 1970 zu:<sup>30</sup> Im Bericht zum Ostberliner Beethoven-Kongress, 1970 von Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann herausgegeben, strotzt es nur so vor heroisch konnotierten Vokabeln wie »kämpferisch«, »kämpferfüllt«, »humanistisch-revolutionär« und »entbehrungsreich«. Was Beethoven künstlerisch antizipiert hatte, werde, so die »offizielle« Einschätzung zahlreicher Musikwissenschaftler und Funktionäre in der DDR, im eigenen Lande politisch fortgeführt.<sup>31</sup> Der »imperialistische Bonner Staat« hingegen verschmutze jenes Erbe – vor allem, indem er Werke wie Mauricio Kagels *Ludwig van* oder Stockhausens *Opus 1970* dulde bzw. sogar indirekt als Auftraggeber fungiere.

<sup>29</sup> Kämpfer: *Sozialer Freiraum, ästhetische Nische* (wie Anm. 23), S. 26.

<sup>30</sup> Für eine ausführliche Reflexion des Jubiläumsjahrs 1970 in der DDR vgl. Matthias Tischer: *Ulbrichts Beethoven? Die Konzeption des Beethovenjubiläums in der DDR 1970*, in: *Deutschland Archiv* 41 (2008), S. 473–480.

<sup>31</sup> »[W]as für Beethoven geniale Antizipation und Zukunftsvision war, vollendet der wissenschaftliche Sozialismus und Kommunismus unseres Jahrhunderts in der Wirklichkeit.« Ernst Hermann Meyer: *Das Werk Ludwig van Beethovens und seine Bedeutung für das sozialistisch-realistische Gegenwartsschaffen*, in: Heinz Alfred Brockhaus/Konrad Niemann (Hg.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10.–12. Dezember 1970 in Berlin*, Berlin 1970, S. 581–592, hier S. 586.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass hiermit vor allem ein ganz bestimmtes Beethoven-Bild proklamiert wurde: Jenes des »mittleren«, »heroischen« Komponisten, der bereits im 19. Jahrhundert als Prototyp bürgerlicher, musikgeschichtlicher bzw. kompositorischer »Subjektwerdung« galt und so souverän wie autonom über sein »Material« verfügte. Die bereits früh vollzogene Etablierung des Komponisten auf dem sprichwörtlichen »Sockel«, die damit verbundene Ausbildung einer emphatischen Autonomieästhetik, die bis ins 20. Jahrhundert verbreitete Abwertung von Komponisten wie Franz Schubert, der ein alternatives Sonaten-Konzept vertrat und sich mit Vorliebe der (intimen) Liedform widmete, als »weiblich«,<sup>32</sup> lassen hinter der sozialistischen Favorisierung des »heroischen« Beethoven die implizite Entscheidung für dessen (vermeintliche) »Männlichkeit« vermuten. Dass sich dagegen der in der DDR offiziell verteufelte (Musik-)Philosoph Theodor W. Adorno wie auch der »Bonner Staat« (bzw. die genannten »spätbürgerlichen« Komponisten Kagel und Stockhausen) angeblich vor allem den kompositorischen »Auflösungstendenzen« des späten Beethoven widmen, zeuge, so der Tenor der Ostberliner Beethoven-Feierlichkeiten, von gesellschaftlichen Verfallserscheinungen; Ernst Hermann Meyer wittert hier gar »Pornographie«.<sup>33</sup>

So verkörpere die westliche »Dekadenz« mit ihrem »Nihilismus«<sup>34</sup> letztlich das genaue Gegenbild zum Eigenen, Heroischen, Kämpferischen, der Zukunft und damit einer »brüderlich vereinten Welt«<sup>35</sup> Zugewandten. Die Vernachlässigung des Beethovenschen Spätwerks seitens der DDR-offiziellen musikwissenschaftlichen Proklamationen wiederum geht mit der Ausklammerung und damit Verdrängung bestimmter Aspekte der Realität einher, die traditionell mit dem Bild des »Weiblichen« verbunden sind. So konstatiert der Musikwissenschaftler Harry Goldschmidt inmitten der ostdeutschen Beethoven-Feierlichkeiten, bezogen auf sein eigenes Fach, kritisch: »[W]as nicht in das revolutionäre Beethoven-Bild hineinzupassen schien, wurde beiseite gelassen; der lyrische Beethoven blieb unbewältigt, das Spätwerk – mit einer Ausnahme, natürlich der Neunten – einfach beschwiegen.«<sup>36</sup> Das – um Adorno zu paraphrasieren – »Zurückziehen« des (traditionell als »männlich« konnotierten) »Geistes« aus dem musikalischen »Material« (der »Erscheinung«, dem »Körper«), das beim späten Beethoven zum Tragen komme, taugt nicht für die staatliche Inanspruchnahme: Der

<sup>32</sup> Vgl. noch (allerdings mit anschließender Revision) Elmar Budde: *Musik und Zeit – Beethoven und Schubert*, in: Cornelia Bartsch/Beatrix Borchard/Rainer Cadenbach (Hg.): *Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven*, Bonn 2003, S. 33–40, hier S. 33.

<sup>33</sup> Ernst Hermann Meyer: *Das Werk Ludwig van Beethovens und seine Bedeutung für das sozialistisch-realistische Gegenwartsschaffen*, in: Brockhaus/Niemann (Hg.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress* (wie Anm. 31), S. 581–592, hier S. 583.

<sup>34</sup> Werner Rackwitz: *Die Bedeutung Ludwig van Beethovens für die sozialistische Nationalkultur der Deutschen Demokratischen Republik*, in: Brockhaus/Niemann (Hg.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress* (wie Anm. 31), S. 9–20, hier S. 16.

<sup>35</sup> Willi Stoph: *Festansprache auf dem Festakt zur Beethoven-Ehrung der DDR am 16.12.1970*, in: Brockhaus/Niemann (Hg.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress* (wie Anm. 31), S. 1–8, hier S. 1.

<sup>36</sup> Harry Goldschmidt: *Der späte Beethoven – Versuch einer Standortbestimmung*, in: Brockhaus/Niemann (Hg.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress* (wie Anm. 31), S. 41–58, hier S. 44.



Eindruck von (wie auch immer gearteter) ›Schwäche‹ darf in einer geschichtlichen Situation, in der beide deutschen Staaten um die kulturelle Deutungshoheit konkurrieren, nicht aufkommen.

Was hier als großangelegte Proklamation des ›männlichen‹ Beethoven als gleichsam offizielles Identifikationsangebot gedeutet werden kann,<sup>37</sup> findet sich Anfang der 50er Jahre in nahezu sämtlichen programmatischen Schriften zum Sozialistischen Realismus. Die Etablierung des ›Maskulinen‹ als Norm geschieht dabei selten explizit – vielmehr handelt es sich um bestimmte Begriffsfelder, die allesamt entweder das ›Männliche‹ als unausgesprochene Voraussetzung in sich tragen (etwa, wenn es um ›Stärke‹ geht), oder um Begriffsfelder, die konventionell mit ›männlich‹ assoziiert werden (etwa, dies ein verbreiteter Topos, wenn der in die Zukunft gerichtete ›Weitblick‹ betont wird).<sup>38</sup> So heißt es bereits in Ernst Hermann Meyers programmatischer Schrift *Musik im Zeitgeschehen* von 1952, dass realistische Kunst ›vorwärtsführen‹ müsse: »Das Prophetische, das heroische Vorstoßen zu immer höheren Höhen der gesellschaftlichen Einheit und der Naturüberwindung, [...] das ist eine notwendige Forderung an jedes echte Kunstwerk. [...] So ist realistische Kunst vorwärtsgewandt, prophetisch und kämpferisch.«<sup>39</sup> (Dass ›Natur‹, im Gegensatz zu ›Geist‹ seit Jahrtausenden mit ›weiblich‹ assoziiert,<sup>40</sup> überwunden werden müsse, um gesellschaftlichen Fortschritt zu erzielen, wird bekanntlich insbesondere in der *Dialektik der Aufklärung* – und damit von jenem Autor, der eine in der DDR ›ungültige‹ Beethoven-Deutung vertritt – einer grundlegenden Kritik unterzogen. Adornos Ästhetik kann mithin generell als dem Anliegen des Sozialistischen Realismus in der ›primitiven‹ Lesart der Linie Stalin-Sychra-Meyer diametral entgegengesetzt bezeichnet werden.)

Dem tschechischen Autor Antonin Sychra (1953) zufolge »erkämpft« sich der sozialistische Komponist an verschiedenen »Fronten [...] seine persönlichen Beziehungen zum sozialistischen Morgen und kämpft gleichzeitig in der Familie um ein neues Verhältnis zur Frau und zu den Kindern.«<sup>41</sup> Dass das ›kompositorische Subjekt‹ ein Mann ist, wird mithin nicht angezweifelt. Das Gegenbild sowohl bei Meyer als auch bei Sychra besteht wiederum in einer Musik, die für das Neurotische, Hysterische, Nervöse, Todessehnsüchtige, aber auch Sentimentale stehe. Entsprechend gelte es, nicht nur der ›atonalen‹ Musik, sondern auch bestimmten Formen der (›westlichen‹)

<sup>37</sup> Ein solches unterbreitet bereits Ernst Hermann Meyer: *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952, S. 61. Hier geht es um Beethovens *5. Symphonie*, die von »einem heldenhaften, revolutionären und zum Schluß strahlend-optimistischen Charakter getragen ist« (ebd.).

<sup>38</sup> Vgl. hierzu Joan Wallach Scott: *Über Sprache, Geschlecht und die Geschichte der Arbeiterklasse*, in: Konrad/Kessel (Hg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne* (wie Anm. 4), S. 283–309, hier S. 300. Grundlegend zu den jahrtausendealten philosophischen Ursprüngen der Begriffsfelder um den Geschlechter-Dualismus: Cornelia Klinger: *Feministische Theorie zwischen Lektüre und Kritik des philosophischen Kanons*, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.): *Genus. Geschlechterforschung/Gender in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 2005, S. 328–364.

<sup>39</sup> Meyer: *Musik im Zeitgeschehen* (wie Anm. 37), S. 175.

<sup>40</sup> Vgl. u. a. Klinger: *Feministische Theorie* (wie Anm. 38), S. 338ff.

<sup>41</sup> Antonin Sychra: *Parteiliche Musikkritik als Mitschöpferin einer neuen Musik. Eine Einführung in die Musikästhetik des sozialistischen Realismus*, aus dem Tschechischen von Bruno Liehm, Berlin 1953, S. 10.

Unterhaltungsmusik den Kampf anzusagen; der »flache, süßliche, abgestandene Kitsch« ist nach Meyer ebenso verwerflich wie »schmalzige, schmachtende Salonmusik niedrigsten Niveaus«, die im Volk verbreitet werde »wie schlechte Limonaden oder ordinäres Parfüm«. <sup>42</sup> Ganz in diesem Sinne springt Sychra für den Komponisten Frédéric Chopin in die Bresche: Demzufolge dominiere in dessen Werken nicht, wie häufig behauptet, das »Salonmäßige, Verweichlichte« <sup>43</sup>, sondern vielmehr das »Revolutionäre, die Volkstümlichkeit, eine gesunde, unsentimentale Lyrik. [...] Und es ist nur verständlich, daß der sozialistische Künstler gerade diese fortschrittlichen Züge des revolutionären demokratischen Komponisten hervorhebt.« <sup>44</sup> Parfüm, süße Limonaden, schmachtende, sentimentale Salonmusik: Gemeinsam ist jenen Assoziationen, dass sie traditionell allesamt der Sphäre des ›Weiblichen‹ – wahlweise auch des ›Homosexuellen‹ – zugeordnet sind. So handelt es sich beim Sozialistischen Realismus um ein genuin ›maskulines‹ Programm – und wenn Ernst Hermann Meyer fordert, dass sich jeder Komponist im Massenlied »stählen und reinigen« <sup>45</sup> solle, so lassen sich unschwer (unbewusst wirksame) Verbindungen zu männlichen Initiationsriten (nicht nur des Nationalsozialismus) ziehen. <sup>46</sup>

Jener Vergleich ist insofern nicht ganz weit hergeholt, als der Kampf um die ›richtige Kunst‹ im Rahmen des Kalten *Krieges* ausgefochten wurde: Auf der symbolischen Ebene der musikästhetischen Programmschrift spielt die mit Kriegen immer verbundene ›Aggression‹ als spezifische (positive) Qualität somit eine maßgebliche Rolle. Wer in den Krieg zieht, muss zugleich, wie es bei Sychra heißt, »gesund« und »unsentimental« auftreten, d. h. er darf keinesfalls »verweichlicht« sein. Wenn auch – nicht nur – auf politischen Festreden in der (frühen) DDR stets von ›Frieden‹ die Rede ist: <sup>47</sup> Die gleichzeitigen ästhetischen Proklamationen verweisen deutlich auf den – politisch wie kulturell wirksamen – ›Krieg‹ mit seinem nahezu jede Äußerung durchdringenden Freund-Feind-Denken als politische Leitkategorie. Wie bereits im Vorfeld und mit Beginn des Ersten Weltkriegs, so zeugt auch das Vokabular des Kalten Krieges östlich des Eisernen Vorhangs von der Absage an ›dekadente‹ Phänomene wie Hysterie, Nervosität und Todessehnsucht. (Wie sich der Kalte Krieg im ›westlichen‹ Reden über Musik in den 1950er Jahren bemerkbar macht, gilt es noch zu untersuchen – offensichtlich ist es hier die Betonung des objektiv-technischen sowie intellektuell-geistigen Aspekts von Musik, die eine ähnliche Funktion erfüllt.) Hysterie und Todessehnsucht als während der vorletzten Jahrhundertwende in der Musik verhandelte Themen wiederum sind traditionell ›weiblich‹ konnotiert. <sup>48</sup> Die Rhetorik Meyers, Sychras und anderer lässt sich mithin verstehen als eine breit angelegte Ab-

<sup>42</sup> Meyer: *Musik im Zeitgeschehen* (wie Anm. 37), S. 163.

<sup>43</sup> Sychra: *Parteiliche Musikkritik* (wie Anm. 41), S. 104. Zum Konnex von Salonmusik und Weiblichkeit vgl. Citron: *Gender and the Musical Canon* (wie Anm. 2), S. 138 und 161.

<sup>44</sup> Sychra: *Parteiliche Musikkritik* (wie Anm. 41), S. 124f.

<sup>45</sup> Meyer: *Musik im Zeitgeschehen* (wie Anm. 37), S. 179.

<sup>46</sup> Vgl. auch Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, Bd. I und II, Frankfurt a. M. 1977 und 1978.

<sup>47</sup> Vgl. Stefan Weiss: »Die Hand am Gewehr, und der Frieden wird sein«: *Friedensklänge aus der DDR*, in: Susanne Rode-Breymann (Hg.): *Krieg und Frieden in der Musik*, Hildesheim u. a. 2007 (= *Ligaturen* 1), S. 103–132.

grenzung gegenüber allem, was mit ›Schwäche‹ assoziiert werden könnte, zur Festigung der eigenen Unverwundbarkeit auf politischer wie kultureller Ebene – durchaus auch als Folge der während der Nazi-Herrschaft erlebten eigenen Hilflosigkeit. Aus dieser Perspektive scheint es, als solle die Musik des Sozialistischen Realismus vor allem von ›Soldatentugenden‹ geprägt sein. (Die Affinität des ›Soldaten‹ zum ›einfachen Volk‹ bzw. zu den ›Arbeitern‹ als Ausgangspunkt auch des Sozialistischen Realismus spielt bei der Etablierung des hier dargestellten Denkmusters möglicherweise eine zentrale Rolle.) Nicht zuletzt, was im Gegensatz hierzu der Sphäre des erotisch aufgeladenen Tanzes zugehört (wie etwa der amerikanische Jazz der 1950er Jahre), fällt damit – neben einer vermeintlich übermäßig ›intellektuellen‹ Musik wie der Serialität – der Verachtung anheim.<sup>49</sup> Weder die Sinnlichkeit noch der Verstand vermögen demnach letztlich ohne weiteres Vertrauen zu erwecken, denn beide – jene mit ihrer Unbedingtheit, dieser mit seinem kritischen Potential – stehen der reibungslosen Unterordnung des menschlichen Organismus als Funktionsträger im Wege. Die gängige Brandmarkung marktgängiger westlicher Unterhaltungsmusik als ›Prostitution‹ verweist wiederum auf die Besetzung des Verachtenswerten mit verachtenswerter (weiblicher) Sexualität bzw. in den Bereich des Strichertums verdrängter Homosexualität.<sup>50</sup>

#### Normen und Realitäten

Die in den genannten musikästhetischen Programmschriften zum Sozialistischen Realismus offensichtliche Rhetorik des Kalten Krieges entpuppt sich somit – auch – als gewaltige ›Männerphantasie‹ (Klaus Theweleit). Komponieren in der DDR wiederum musste sich – auch als die Normativität der Proklamationen nicht mehr bestand – bis 1989 mit jenen ästhetisch-politischen Forderungen der frühen DDR auseinandersetzen;<sup>51</sup> das heißt, dass, wer in der DDR komponierte, sich zugleich impli-

<sup>48</sup> Vgl. Melanie Unseld: »Man töte dieses Weib!« *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart u. a. 2001.

<sup>49</sup> »This insistence on specific norms of male and female respectability found one of its most powerful articulations in official rejections of jazz as a music associated with gangsters and prostitutes. [...] East German authorities could not relinquish their own association between female sexual passivity, ›civilization,‹ and ›whiteness.« Uta G. Poiger: *Rock'n'Roll, Female Sexuality, and the Cold War Battle over German Identities*, in: *The Journal of Modern History* 68/3 (1996), S. 577–616, hier S. 593. Zum Konnex Intellektualität/Weiblichkeit durch das Bindeglied »mangelnder Realismus, Weltfremdheit, Unverantwortlichkeit« vgl. Bourdieu: *Männliche Herrschaft* (wie Anm. 23), S. 182.

<sup>50</sup> Uta G. Poiger stellt mit Blick auf beide deutsche Staaten fest, dass »the consumption of American popular culture was connected to female sexual expressiveness, male hyperaggression, and fascist behavior and was therefore incompatible with respectable German femininity and masculinity.« Poiger: *Rock'n'Roll, Female Sexuality, and the Cold War Battle* (wie Anm. 49), S. 593. Vgl. auch Andreas Huyssen: *Mass Culture as Woman: Modernism's Other*, in: Ders.: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington u. a. 1986, S. 44–62, hier v. a. S. 47.

<sup>51</sup> Vgl. Nina Noeske: *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln u. a. 2007.

zeit, bewusst wie unbewusst, an dem beschriebenen ›Ideal‹ abzuarbeiten bzw. sich zu diesem zu verhalten hatte. Tatsächlich geschah dies auf vielfältige Weise: Von Bedeutung ist dabei nicht nur die ›Autorintention‹, sondern mindestens ebenso wichtig erscheint die Art und Weise, wie (und als was) die Musik vom Publikum, von der Musikkritik und -wissenschaft wahrgenommen wurde. Dabei legt die Gattung Oper in besonderem Maße mehr oder minder konkrete Bedeutungszuschreibungen nahe und bietet zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten: So entdeckt etwa Sigrid Neef in Paul Dessaus Musiktheaterproduktionen Opernheldinnen von nahezu utopischem Format. Vor allem in seiner ersten Oper, *Die Verurteilung des Lukullus*, 1953 uraufgeführt, habe Dessau Frauenfiguren eingeführt, die politisch »Fehlendes« einklagen:<sup>52</sup> »Dessau schuf mit kommentierender Frauenstimme, Fischweib und Kurtisane, nicht nur bergend-schützende oder mütterliche Gestalten, vor allem entwarf er mit ihnen einen Typus Mensch, der sich in konflikthaften Situationen immer für das einzelne und sei es noch so unbedeutende Leben entscheidet; der dafür eintritt, so zum Antipoden jener wird, für die ein abstraktes Prinzip mehr ist als der konkrete Mensch.«<sup>53</sup> Laut Neef fungiere die ›Frau‹ bei Dessau damit als ›Anti-Prinzip‹, ›Anti-Held‹ und ›Narr‹ zugleich: »Shakespeare und andere haben für die Gestaltung ihrer Perspektive Narren – Kunstfiguren – geschaffen. Bei Dessau erhalten Frauen diese Funktion.«<sup>54</sup> (Die sich durch die Geschichte ziehende Beschreibung des Daseins der Frau als vermeintliche ›Leerstelle‹, als Nichtdefiniertes oder als kontradiktorisches ›Non-A‹,<sup>55</sup> und damit ihre Funktion als Projektionsfläche auch für Utopien wurde häufig beschrieben.)

Hier ist nicht der Ort zu entscheiden, ob diese Deutung Neefs kohärent ist, sondern wichtig erscheint vor allem, dass dieses in der Oper enthaltene Deutungsangebot innerhalb der DDR von einer Musikwissenschaftlerin aufgegriffen und verarbeitet wurde. Vor dem Hintergrund der oben dargelegten ästhetischen Voraussetzungen, die wiederum von (Kalter-)Kriegsrhetorik geprägt sind, erscheint es tatsächlich möglich, dass Dessau in seinen Opern »die traditionellen Heldenbilder« diskutiert, »aber nicht abstrakt, sondern er zielt ganz konkret auf die Antinomie: der Mensch als Instrument fremder Zwecke und der Mensch als sein eigener Endzweck.«<sup>56</sup> Bemerkenswert ist, dass für die Gestalt der Kunigunde, weibliche Protagonistin in Reiner Bredemeyers Oper *Candide* (1981/82), seitens der musikwissenschaftlichen Rezeption nahezu einhellig eine fast gleichlautende Deutung in Anspruch genommen wurde: Kunigunde erscheint hier, wie in der DDR-Literatur die *Kassandra* (1983) Christa Wolfs, gleichsam als Hellseherin und Vertreterin einer wahrhaft menschenwürdigen Gesellschaft.<sup>57</sup> Die Beispiele ließen sich fortführen; genannt seien an dieser Stelle nur

<sup>52</sup> Sigrid Neef: »Alles was ist, ist um seiner selbst willen da.« *Zum Bild der Frau in Dessaus Opern*, in: *MuG* 39 (1989), H. 6, S. 291–296, hier S. 291.

<sup>53</sup> Ebd., S. 293.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Klinger: *Feministische Theorie* (wie Anm. 38), S. 352f.

<sup>56</sup> Neef: »Alles was ist, ist um seiner selbst willen da.« (wie Anm. 52), S. 296.

<sup>57</sup> Vgl. Nina Noeske: *Die beste aller möglichen Welten: Bredemeyers Candide (1981/82)*, in: Michael Berg/Albrecht von Massow/Nina Noeske (Hg.): *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, Köln u. a. 2004, S. 141–156.

Siegfried Matthus' *Judith* (1985) und Friedrich Schenkers *Bettina* (1984).<sup>58</sup> Damit kann zumindest für Teile der Opernproduktion behauptet werden, was vielfach für eine sich seit den 1970er Jahren in der DDR formierende Literatur geltend gemacht wurde:<sup>59</sup> Das »Weibliche« steht (zumindest für weite Teile der Rezeption) für eine mögliche Alternative zur umfassend »verwalteten Welt«, hier: der Männergerontokratie im Staatsrat des real existierenden Sozialismus. (Volker Braun etwa parodiert in seinem Hinze-Kunze-Roman von 1985 mit dem Kongress der »tüchtige[n] Glieder [...] unserer Gesellschaft« eben jenes sozialistische Patriarchat; die Versammlung mündet allerdings in eine lustvolle, positive Utopie.)<sup>60</sup>

Vermittelt lässt sich die Auseinandersetzung mit »männlicher«, ebenso wie die »weibliche« auf bestimmte Bereiche beschränkte Identität jedoch auch in Werken wie Schenkers *Missa Nigra* (1978) – einem damals die Zuhörer erschütternden musikalischen Durchspielen des Atomkriegs – erkennen, wie sich jede Thematisierung von Krieg und Vernichtung letztlich auch als Verhandlung soldatischer Tugenden verstehen lässt: Wenn Schenker in besagter *Missa Nigra*, aber auch in seinem *Konzert für Flöte und Orchester* (1977) den »Preußischen Marsch« parodiert, werden eben jene Tugenden aufs Korn genommen. In einem ähnlichen Sinne parodieren Bredemeyers *Bagatellen für B.* (1970) mit dem vermeintlich »heroischen« Beethoven der *Eroica* die Ansprüche des eigenen Staates aufs »Heldentum«.<sup>61</sup> Auch hier ließen sich die Beispiele beliebig fortführen. So sei an dieser Stelle nur die These aufgestellt, dass die Einseitigkeit der offiziellen politisch-ästhetischen Implikationen des Sozialistischen Realismus, in dem sich reale gesellschaftliche (d. h. hier zugleich: geschlechtliche) Machtverhältnisse ausprägten, konkret in der Musik verhandelt wurde. Es scheint, als kompensiere künstlerisches Schaffen damit zugleich gesellschaftliche Missstände, die öffentlich nicht diskutiert wurden. (Nur ganz am Rande: Bemerkenswert ist, dass sich ausgerechnet Ruth Zechlin auf jenes in der DDR verbreitete ästhetisch-kompositorische »Narrentum« – das u. a. von Reiner Bredemeyer, aber auch von Friedrich Goldmann bedient wurde – nicht einlässt, indem sie ihre Werke einer möglichen, im weitesten Sinne »politischen« Deutung konsequent entzieht und sie damit implizit mit

<sup>58</sup> Antje Kaiser: *Leben oder Sterben »Hand in Hand«*. *Musikalische Frauencharaktere in Friedrich Schenkers »Bettina«*, in: *MuG* 38 (1988), H. 3, S. 135–137.

<sup>59</sup> Vgl. u. a. Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuausgabe, Berlin 2000, S. 288ff.

<sup>60</sup> Volker Braun: *Hinze-Kunze-Roman*, Frankfurt a. M. 2000 [1985], S. 143: »Es war eine große Versammlung in der geschmückten Sporthalle, es waren ausgesuchte, delegierte Schwänze, die alle der Bewegung SCHNELLER LÄNGER TIEFER angehörten, tüchtige Glieder, Mitglieder unserer fleißigen Gesellschaft.« Vgl. hierzu Roderick H. Watt: *Sex and Socialism in Volker Braun's »Hinze-Kunze-Roman«*, in: *The Modern Language Review* 91/1 (1996), S. 124–137, hier S. 136: »In this extended sexual allegory of the actual weaknesses and potential strengths of contemporary socialism the language of socialist political theory and practice is consistently applied to sexual activity and vice versa. The result is an entertaining and telling satire emphasizing the shortcomings of the GDR's patriarchal, phallogocentric brand of socialism, which not only denies women their rights but demands from its male citizens personal self-negation in the interests of ideological orthodoxy.«

<sup>61</sup> Noeske: *Musikalische Dekonstruktion* (wie Anm. 51), S. 147ff.

dem Epitheton ›reine Kunst‹ versteht. Es scheint, als müsse sie auch hier konsequent und mit einer gewissen Ernsthaftigkeit negieren, was ihr den Status als ›DDR-Komponist‹ streitig machen, d. h. was sie gleichsam als eigentlich ›nicht-dazugehörig‹ entlarven könnte.)

#### Schluss(folgerungen)

Ästhetik ist, ebenso wie Musik, immer zugleich auch Politik. Es geht dabei, wie gezeigt wurde, um Macht und Deutungshoheit. Geltungsansprüche wiederum sind durchdrungen von herrschenden Normvorstellungen wie dem Geschlechterdualismus: »[G]ender is a primary field within which or by means of which power is articulated.«<sup>62</sup> Für die Musikhistoriographie ergibt sich damit die besondere Herausforderung des ›mehrschichtigen Lesens‹ von Dokumenten, die zugleich, sozusagen als ›Monumente‹, Teil eines Machtfeldes sind. Indem die Beschäftigung mit dem ›Gender-Aspekt‹ für die Abhängigkeit geltender (musikästhetischer) Normen von realen gesellschaftlichen Machtverhältnissen, d. h. letztlich für die Unwahrscheinlichkeit und Arbitrarität des So-und-nicht-Anders-Seienden, sensibilisiert, fragt eine entsprechende Geschichtsschreibung vor allem auch nach dem Nicht-Gesagten, Nicht-Komponierten, Nicht-Gedachten, welches, gleichsam als »Höhlung«, bei jeder Äußerung immer mitschwingt.<sup>63</sup> Jenes nicht ›im Wahren‹ Befindliche<sup>64</sup> ist jedoch nicht einfach ›nicht vorhanden‹, sondern von ihm finden sich zahlreiche Spuren, denen es nachzugehen gilt. Die besondere Aufmerksamkeit richtet sich also auf Mechanismen des Ausschlusses wie der Eingrenzung, die auf musikästhetischer, musiksoziologischer, kompositorischer, interpretatorischer etc. Ebene gefunden werden können; dabei muss insbesondere dafür Sorge getragen werden, dass die DDR-internen ›Meistererzählungen‹ nicht 1:1 übernommen werden, und seien sie – wie Frank Schneiders 1979 erschienenes Buch *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR* – aus einem kritischen Impuls heraus entstanden (und damit ebenfalls der ›Meistererzählung‹ zugehörig). Möglicherweise erwiese es sich im Zuge dessen als gewinnbringend, anstelle einer primär am Zeitstrahl orientierten, diachronen (zur ›Erfolgsgeschichte‹ einer Autonomieästhetik tendierenden)<sup>65</sup> Erzählweise auf die Synchronizität der Ereignisse abzuheben, um die jeweiligen diskursiven ›Felder‹ genauer, das heißt auch in ihrem Zusammenspiel mit anderen ihrer Art untersuchen zu können. Denn das DDR-Musikleben spielte sich ebenso wenig einzig in Berlin oder Leipzig ab, wie es ausschließlich aus männlichen Protagonisten bestand. Um das Bild der Musikgeschichte in möglichst hoher Auflösung (inklusive der genannten, unter-

<sup>62</sup> Joan Wallach Scott: *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, in: *The American Historical Review* 91/5 (1986), S. 1053–1075, hier S. 1069.

<sup>63</sup> Ausführlich hierzu Gilles Deleuze: *Foucault*, übersetzt von Hermann Kocyba, Frankfurt a. M. 1992, S. 134f.

<sup>64</sup> Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, München 2003, S. 24f.

<sup>65</sup> Vgl. Klaus Mehner: Art. 3. *Ab 1945: Deutsche Demokratische Republik*, Teil des Artikels *Deutschland*, in: <sup>2</sup>MGG, Sachteil, Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1188–1192.

schwellig wirksamen, im weitesten Sinne politischen Mechanismen) wiederzugeben, müssen auch entlegene Orte aufgesucht werden, die zu DDR-Zeiten und teilweise bis heute aus den verschiedensten Gründen für musikhistorisch irrelevant gehalten wurden: Dazu gehören (halb-)private Zusammenkünfte von Musikern und Intellektuellen, wie jene bei Dessaus in Zeuthen, ebenso wie der alltägliche Umgang mit Musik, etwa in der Schule oder bei Feiern. Auf der anderen Seite sind zentrale Institutionen wie die Akademie der Künste der DDR oder der Komponistenverband als spezifische soziale Biotope nur angemessen zu verstehen, wenn sie als bestimmte, eingrenzbar »Orte« auf der Landkarte, mit einer bestimmten (und bestimmenden) Umgebung untersucht werden. Wichtig ist, als was jene Institutionen »galten«, wie sie innerhalb des Kontexts »DDR« von den verschiedenen Bevölkerungsgruppen wahrgenommen und definiert wurden (etwa: ob und von wem sie ernst genommen wurden oder nicht – dies ist vor allem für das Phantom des Sozialistischen Realismus von größter Bedeutung).

Für Musikhistoriographie ist das Denken in Beziehungen zentral. »Gender« als »Useful Category of Historical Analysis« (J. W. Scott) vermag hierfür zu sensibilisieren; allein ausschlaggebend ist sie keinesfalls – und will es im besten Falle auch nicht sein. Zweifellos rückt die Kategorie jedoch ins Blickfeld, wenn a) für die verschiedenen zeitlichen Etappen eine (oder mehrere) »Landkarte(n)« des DDR-Musiklebens erstellt werden und b) hieraus eine tiefengeschärfte musikhistoriographische Diskursanalyse entwickelt wird. Auf diese Weise finden die verschiedenen, gleichzeitigen wie ungleichzeitigen historischen Stränge in ihrer je eigenen Beschaffenheit Berücksichtigung, ohne dass deren Zusammenhang aus dem Blickfeld gerät.

