

(Selbst-)Reflexion in der Gegenwartsmusik – mit einigen Bemerkungen zum Thema ›Gender‹

Thema dieses Beitrags¹ sind unterschiedliche Formen der Reflexion und Selbstreflexion in der Musik der Gegenwart, wobei ein besonderer Fokus auf die Reflexion von ›Gender‹ (im weitesten Sinne) gelegt wird. Ausgangspunkt hierfür sind die Diskussionen der letzten etwa zweieinhalb Jahre: 2016 legte die 1982 geborene Komponistin Ashley Fure auf den Darmstädter Ferienkursen eine Statistik vor, aus der hervorgeht, wie marginal der Anteil der Frauen in der Darmstädter Neuen-Musik-Szene von Beginn an war (und teilweise immer noch ist). So liegt der Anteil der in Darmstadt aufgeführten Kompositionen von Frauen zwischen 1946 und 2014 bei insgesamt knapp sieben Prozent: 4416 Werken von Männern stehen 334 Kompositionen von Frauen gegenüber.² Erst seit den 1970er, insbesondere aber seit den frühen 1980er-Jahren wurden Komponistinnen vermehrt berücksichtigt. Die am häufigsten aufgeführte Komponistin, Younghi Pagh-Paan, ist im Programm des Festivals mit insgesamt 18 Stücken immer noch mit drei Stücken weniger als Ligeti, dem am zehnthalufigsten aufgeführten (männlichen) Komponisten, vertreten.

2016 wurde außerdem während der Ferienkurse die Gruppe »Gender Research in Darmstadt« (GRID) gegründet, die 2017 in GRINM (»Gender Relations in New Music«) umbenannt wurde. Diese setzt sich, wie in der Online-Ankündigung eines im März 2018 veranstalteten Workshops im Haus der Berliner Festspiele zu lesen ist, dafür ein, »die Ungleichheiten von Chancen und Repräsentation zu hinterfragen und zu beseitigen, die auf Geschlecht, Sexualität, ethnischer Zugehörigkeit und sozialer Klasse beruhen, und von denen die Institutionen und Szenen der neuen Musik weltweit betroffen sind.«³ Ganz konkret wurde die Frage gestellt, auf welche Weise musikalisches Handeln hier aktiv werden kann: »Wie kann Musik zum Ort entsprechender Realisierungen und Inkraftsetzungen werden? Bieten unterschiedliche Genres [...] charakteristische Potenziale zur aktiven Transformation von Ungleichheiten, und wenn ja, wie könnten diese Potenziale umgesetzt werden?«⁴

Ebenfalls Zahlen, Daten und Fakten sind in einer Publikation des Deutschen Kulturrats, *Frauen in Kultur und Medien* (2016), zu finden.⁵ Unter anderem geht es hier um die Entwicklung von Studierendenzahlen zwischen 1994 und 2014, insbesondere um den Frauenanteil in einzelnen Studienfächern: Bemerkenswert ist beispielsweise, dass der mittlerweile recht hohe Anteil weiblicher Studierender im Fach Komposition – 2014 waren es knapp ein Drittel aller Kompositionsstudierenden⁶ – sich keineswegs in der Berufswelt widerspiegelt, wo Komponistinnen mit einem prozentual viel geringeren Anteil vertreten sind. Auch auf die nach wie vor eklatante Einkommensdifferenz zwischen männlichen und weiblichen Komponierenden weist die Studie hin: Im Jahr 2014 lag diese immer noch bei 35 Prozent.⁷ Unter den insgesamt 11 Personen, die zwischen 2009 und 2013 beim Deutschen Musikwettbewerb im Fach Komposition ausgezeichnet wurden, war gerade einmal eine Frau.⁸ Und in der Villa Massimo traten in den 20 Jahren zwischen 1994 und 2014 im Bereich

¹ Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, der am 23.11.2018 im Rahmen des Luxemburger Festivals „Rainy Days“ auf der Tagung „get real!“ gehalten wurde. Der Sprachduktus wurde hier weitgehend beibehalten.

² Die Daten sind einsehbar unter

https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (Abruf: 29.12.2018).

³https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/archiv_mm/archiv_mm18/mm18_programm_mm18_programm_gesamt/mm18_veranstaltungsdetail_240297.php (Abruf: 29.12.2018).

⁴ Ebd.

⁵ *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, hg. von Gabriele Schulz, Carolin Ries und Olaf Zimmermann, Berlin: ASTOV, 2016, online:

<https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (Abruf: 29.12.2018).

⁶ Ebd., S. 72.

⁷ Während das Jahresdurchschnittseinkommen von Komponisten 2014 bei 18.210 € lag, belief es sich bei Komponistinnen auf 11.777 €, vgl. ebd., S. 187.

⁸ Ebd., S. 222.

Komposition insgesamt 30 Männer und 5 Frauen ein Stipendium an: »Die geringe Präsenz von Komponistinnen fällt im Vergleich zu den anderen Berufsgruppen ins Auge.«⁹ Man muss nicht erst die Statistiken bemühen, um zu erkennen, dass etwas im Argen lag und liegt. Seit 2016 schrieben sich fast alle Festivals auf die Fahnen, ein besonderes Augenmerk auf die Zusammenstellung von Programmen zu legen – und tatsächlich: In Darmstadt lag der Frauenanteil der aktiven Teilnehmer*innen 2018 bei annähernd 50 Prozent. Dass eine Sensibilisierung für die Thematik stattgefunden hat – wovon u.a. auch Radiosendungen¹⁰, Publikationen,¹¹ Podiumsdiskussionen¹² und Symposien¹³ zeugen –, ist nicht von der Hand zu weisen. Nachgedacht wird über Quotierungen nicht nur bei Auftragsvergaben und Programmierungen, sondern auch bei der Besetzung von Jurys. Allerdings müsste wohl weit umfassender angesetzt werden – etwa bei der musikalischen Frühpädagogik oder bei der Instrumentenwahl von Kindern. Wenn nicht alles täuscht, liegt das Problem jedoch noch tiefer: Wer komponiert, muss zuvor von sich selbst das Bild eines Souveräns im Reich der Kunst entwickelt haben, muss gleichsam eine neue Welt schaffen wollen, mit allen Verantwortlichkeiten, die damit verbunden sind. Ein solches Selbstbild aber ist seit mehr als 200 Jahren vorwiegend männlich geprägt, die romantische Genie-Ästhetik wirkt mehr oder weniger unterschwellig weiterhin. Hinzu kommt, dass unsere Gesellschaft nach wie vor patriarchalisch strukturiert ist. Zwar haben Frauen in den letzten Jahrzehnten Schritt für Schritt den öffentlichen Bereich für sich erobern können, doch Kindererziehung, Haushalt und die Pflege älterer Menschen, oft auch die Pflege zwischenmenschlicher Beziehungen generell (Stichwort: care-Arbeit; zudem sind es meist die Frauen, die sich etwa an Geburtstagsdaten erinnern, mit allem, was dazugehört) sind in vielen Haushalten immer noch tendenziell Frauensache – auch dies ein Erbe von Jahrhunderten. (In Deutschland etwa basiert das sogenannte ›Ehegattensplitting‹ just auf diesem Gedanken: Eine Person, in der Regel der Mann, arbeitet, die andere Person, meist die Frau, hütet das Haus samt Nachwuchs. Letztlich müsste man also – auch – auf der Ebene der Ökonomie ansetzen.) Nur so ist zu erklären, dass insbesondere nach dem Studium die Frauen, nicht nur im Bereich Komposition, zu verschwinden drohen. Die Frage könnte also lauten: Wie kann Zusammenleben organisiert werden, ohne dass Personen daran zerbrechen oder resignieren? Nicht zuletzt die Institution der Ehe, wie sie derzeit konzipiert ist, steht dabei auf dem Prüfstand. Wichtig sind, das betont auch die Komponistin Brigitte Muntendorf im Interview, weibliche Vorbilder, aber auch Netzwerke: Frauen, so vermutet sie, seien tendenziell schlechtere Netzwerkerinnen als Männer.¹⁴ Es gibt allerdings keinen Grund, diesbezügliche schlechte Gewohnheiten zu übernehmen: Netzwerke sollten grundsätzlich integrativ sein und Frauen wie Männer einschließen.

⁹ Ebd., S. 244.

¹⁰ Z.B. Leonie Reineke: *Diskurse und Diskursinnen. Gender-Debatten in der Neuen Musik*, ausgestrahlt am 27.10.2018 vom Deutschlandfunk, sowie zahlreiche Berichterstattungen.

¹¹ U.a. widmete die Zeitschrift *Positionen* der Thematik ein ganzes Heft, »Heroines of Sound«, 29/114 (Februar 2018); außerdem in jüngerer Zeit: Christa Brüstle: Artikel »Gender«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart u.a. 2016, S. 245–247 sowie einige neuere Publikationen von Georgina Born.

¹² Z.B. (K)eine Männerache: *Neue Musik*, 19.10.2017 auf den Donaueschinger Musiktagen.

¹³ An der Hochschule für Musik und Theater Hamburg fand vom 3. bis 5. Juli 2018 das Symposium *Körper – Konzepte – Konstruktionen. ›Sex‹ und ›Gender‹ im Neue-Musik-Diskurs von der Gegenwart bis in die 1950er Jahre* statt. Vgl. <https://neuemusikundgender2018.wordpress.com/programm/> (Abruf: 29.12.2018).

¹⁴ »Diese Art und Weise, wie Männer Gruppen bilden und miteinander kommunizieren und kooperieren: Bei Frauen sehe ich das überhaupt nicht. [...] Ich frage mich: Funktioniert das bei Männern in diesem Bereich grundsätzlich einfach besser [...]? [...] Bei Frauen sehe ich solche Netzwerke überhaupt nicht, und ich muss auch sagen, dass ich da selbst oft scheitere, dass es schwer ist, etwas mit Frauen aufzubauen.« Brigitte Muntendorf, in: Barbara Haack: Es gibt noch viel zu tun. Frauen aus Kunst und Kultur im Gespräch, in: *Frauen in Kultur und Medien*, S. 449–480, hier S. 472.

An vielen Orten (auf Festivals, in Konzerten oder bei Rundfunkproduktionen) werden derzeit nicht nur Komponistinnen der Gegenwart besonders berücksichtigt, sondern mittlerweile gibt es, wie angedeutet, auch eine veritable Anzahl an Forschungsaktivitäten, die sich beispielsweise Frauen in der Neuen oder elektronischen Musik bzw., häufig damit einhergehend, dem Thema Neue Musik und Gender widmen. In einer idealen Welt wären solche Extra-Untersuchungen unnötig: Wünschenswert ist, dass eine Historiographie, die ihren Namen verdient, nicht mehr nur einseitig auf männliche Musiker-Heroen konzentriert ist. Doch bis dahin ist der Weg mit Blick auf die gängigen Musikgeschichten des 20.

Jahrhunderts oder auf die Curricula der Musikhochschulen und Universitäten noch weit. Auch wenn die ersten Bemühungen bereits bis in die frühen 1980er Jahre zurückreichen: Wir stehen gerade erst am Anfang. Dabei kann insbesondere im Hinblick auf das 20. Jahrhunderts mit Fug und Recht behauptet werden: Weibliche Komponistinnen, auf die ein Blick – oder ein Ohr – zu richten sich lohnt, gab und gibt es zuhauf. Viele der Namen, die beispielsweise in den letzten Jahren auf den Programmen des Berliner Festivals »Heroines of Sound« zu lesen waren, aber auch einige der Komponistinnen, die beispielsweise 2018 auf dem Luxemburger »Rainy Days«-Festival aufgeführt wurden, sind selbst Neue-Musik-Spezialist*innen kein Begriff. (Nur am Rande sei hinzugefügt, dass die Frage nach ›Gender‹, aber auch jene nach Komponistinnen nach wie vor allzu häufig ein special-interest-Thema von Frauen zu sein scheint; dem ›eigentlichen‹, vermeintlich geschlechtsneutralen Diskurs der Neuen Musik hingegen widmen sich bemerkenswerterweise immer noch zumeist Männer. Über die Gründe für letzteres kann nur spekuliert werden – fest steht: Neue Musik ist häufig abstrakt, theoriegesättigt, mitunter Technologie-affin und meistens nicht ›schön‹.)

Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht die Frage: Macht sich die Gender-Problematik innerhalb des Komponierens selbst bemerkbar, wird das Thema aufgegriffen, und wenn ja, wie? Bekanntlich gibt es in der Neuen Musik seit nunmehr fast 10 Jahren eine besondere Sensibilität für ›Wirklichkeiten‹ aller Art, die Stichworte hierzu lauten: Diesseitigkeit, Neuer Konzeptualismus, Diskurskomposition, Extended Music, New Discipline oder Social Composing, die Protagonisten dazu heißen, unter anderem: Martin Schüttler und Hannes Seidl, Johannes Kreidler, Patrick Frank, Simon Steen-Andersen, Jennifer Walshe und schließlich die schon genannte Brigitta Muntendorf. Sie alle wurden in den 1970er und 80er Jahren geboren. Erklärtes Ziel dieser Programmatiken, die sich voneinander säuberlich kaum trennen lassen, ist das Komponieren von und mit den Realitäten, die uns umgeben. Dazu gehört Politik ebenso wie Digitalisierung; künstlerisch thematisiert werden Institutionen sowie die eigene Identität als Teil des Gesamtkomplexes ›Neue Musik‹. Zahlreiche der in den letzten Jahren entstandenen ›Werke‹ (ob mit oder ohne Anführungszeichen) reflektieren sich selbst auf radikale Weise: Die Kommentarebene in Johannes Kreidlers *Fremdarbeit* von 2009 etwa, verkörpert durch den Moderator, ist integraler Bestandteil des Werkes. Das Stück stellt sich selbst als ausbeuterisches Produkt der globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts aus und macht daraus keinen Hehl. Auch in Kreidlers *Audioguide* (2014) gibt es zahlreiche Selbstreferenzen: Aufgenommen und neu ›komponiert‹ bzw. in Szene gesetzt werden u.a. Debatten über die Digitalisierung (als Teil der Voraussetzungen, unter denen das Werk überhaupt zustande kam), aber auch eine Facebook-Diskussion von 2012 wird zitiert und, wiederum, inszeniert. In jener Diskussion ging es nicht zuletzt um den Komponisten selbst, der nicht davor zurückscheut, sich in seinem Werk als Teil einer Profilierungsmaschinerie zur Schau zu stellen. Dass all dies in Johann Sebastian Bachs Choral *Oh Haupt voll Blut und Wunden* mündet, ist nicht ohne Selbstironie.¹⁵

Patrick Frank hat in seiner »Theorieoper« von 2014 mit dem Titel *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* ebenfalls unzählige Reflexionsebenen eingebaut: Noch während der Ouvertüre

¹⁵ Ausführlich hierzu Nina Noeske: Polemisches auf der (virtuellen) Neue-Musik-Bühne der Gegenwart: Ein- und Ausblicke am Beispiel von Johannes Kreidlers *Audioguide* (2014) und Patrick Franks *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* (2015), in: *Tanz & Archiv* (2019), Druck i. Vorb.

kann man auf einem Extra-Bildschirm mehrere (Nonsens-)Analysen des Werkes verfolgen: Wörter werden gezählt, die (vermeintlichen) Reaktionen des Publikums analysiert und ausgewertet, der körperliche Zustand des Pianisten gemessen. (Das erinnert nicht nur von Ferne an Mauricio Kagels *Ludwig van*.) Franks *Freiheit* ist eine einzige Polemik gegen den Zustand der Welt, wie sie ist. Sowohl Kreidler als auch Frank thematisieren – unterschwellig oder explizit – die Unmöglichkeit, unter den Voraussetzungen der Post-Postmoderne einen Kompositionsauftrag autonom-schaffend, als Einzelsubjekt, zu verwirklichen: Beide Musiktheaterwerke bestehen zu großen Teilen aus ›Fremdmaterial‹ (was übrigens auch für Kreidlers im April 2018 in Halle uraufgeführte Oper *Mein Staat als Freund und Geliebte* gilt, die ebenfalls in die Riege der selbstreflexiven Werke einzureihen ist). Beide Komponisten machen keinen Hehl daraus, dass es Viele, wenn nicht Unzählige sind, die am künstlerischen Ergebnis mitgewirkt haben (und aktuell mitwirken), Autorschaft ist ein Konstrukt. Bei beiden Stücken handelt es sich um ein ständig weiterzuentwickelndes Work-in-progress, beide sind interaktiv, in beiden wird Musik – die akustische Ebene – als ›leitende Disziplin‹ entmachtet, beides sind zugleich Theorien über sich selbst und die Kultur, in der sie entstanden sind. In beiden ist die (groß- bis überdimensionierte) Form Teil des Inhalts, Teil dessen, was ausgesagt wird.

Ein anderer Aspekt, der bei Kreidler und Frank als Subtext stets mitschwingt und nur stellenweise thematisiert wird, ist der finanzielle: Ein Künstler braucht Aufträge, um zu überleben. Explizit macht dies Trond Reinholtzen in seinem Stück *Musik*, das 2012 vom Ensemble Asamisimasa in Donaueschingen uraufgeführt wurde. Mitten im Stück, das ebenfalls als Polemik – hier: gegen die systematische Verschleierung der Voraussetzungen von Neuer Musik – gehört werden kann, stimmt der Komponist einen Lobgesang auf Armin Köhler an, den damaligen Leiter der Donaueschinger Musiktag, dem er den Auftrag (und damit einen Karriereschub) zu verdanken hat. Im Kommentar des Komponisten zu diesem Stück, das noch viele weitere Reflexionsmomente aufweist, heißt es u.a.: »Der Pragmatismus des professionellen Musikers, die Politik der Auftragsvergabe und die Taktik der Festival-Netzwerke werden schonungslos bloßgestellt als bittere Sinnbilder der Kontrolle des Status quo durch den Bürokratismus der kapitalistischen Gesellschaft«.¹⁶

Ein jüngeres Beispiel für ein selbstreflexives Werk gleichsam in Potenz ist Reinholtzens Klavierkonzert *Theory of the Subject* von 2016.¹⁷ Auch hier geht es um die Voraussetzungen der eigenen Existenz – reflektiert wird etwa der ›Materialfortschritt‹ in der (Neuen) Musik, der Gegensatz zwischen Kitsch und Kunst, der eigene Stellenwert in der Tradition der Avantgarde, die Rolle der Pianistin-Performerin, die eigene Qualität als Konglomerat von Referenzen usw.

In einer Zeit, in der – nach dem Ende des Materialfortschritts – das Konzept sowie, damit einhergehend, die Integration von Bild- und, allgemeiner: Reflexionsmedien als produktiver Ausweg erscheint, liegt es nahe, auch über Geschlechterverhältnisse kompositorisch zu reflektieren. Und es ist zu vermuten, dass dies eher in den Kompositionen derer geschieht, die per se für Geschlechterungleichheiten sensibilisiert sind: Normalerweise sind dies diejenigen, die sich in der nicht-hegemonialen Position befinden. In den Avantgarden der bildenden Kunst waren offen feministische Positionen seit den 1960er Jahren gang und gäbe: Zu denken ist etwa an Yoko Onos *Cut Piece* (1964), an die Performances von Valie Export (insbesondere das *Touch Cinema* oder die *Aktionshose: Genitalpanik*, beide von 1968) oder

¹⁶ Trond Reinholtzen: *Musik* (Übersetzung aus dem Englischen: Bernd Künzig), online: <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktag/programme/2012/werke/reinholtzen-trond-musik-/id=9888202/did=10363512/nid=9888202/1pg3p7i/index.html> (Abruf: 29.12.2018).

¹⁷ Vgl. hierzu Harry Lehmann: Fremdmaterial im Klavierkonzert?! Trond Reinholtzens »Theory of the Subject«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 9 (2018), S. 36–43. Vgl. auch Lehmanns dazugehörigen Vortrag <https://www.youtube.com/watch?v=Kbb9jRuaELE> (Abruf: 29.12.2018).

an jene von Marina Abramović. Pippilotti Rists Arbeiten der 1990er und 2000er Jahre liegt ebenfalls häufig ein feministischer Impuls zugrunde.

Doch auch auf dem Gebiet der Musik gibt es entsprechende Ansätze: Während Nam June Paik und Charlotte Moorman 1967 bemängelten, dass Sexualität in der Musik (im Gegensatz zur bildenden Kunst und Literatur) bislang keine Rolle spielte, und dagegen u.a. mit der *Opera Sextronique* angingen (die Reaktionen der Feministinnen hierauf waren geteilt), suchte Pauline Oliveros spielerisch nach einer alternativen Historie. »Beethoven was a Lesbian« heißt es auf einer Postkarte der Postcard-Theatre-Reihe aus den frühen 1970er Jahren, oder auch, auf einer anderen Postkarte: »Bach was a mother«.¹⁸ Durch eine Art fake-Geschichtsschreibung ergibt sich ein anderer Blick auf Geschichte: So hätte es auch sein können. Doch auch Oliveros' elektronische Komposition *Bye bye Butterfly* von 1965, in der eine Arie der Madame Butterfly von Puccini kunstvoll dekonstruiert wird, wurde häufig feministisch interpretiert (auch wenn das Stück so wohl nicht intendiert war). Als weitere Performerin auf dem Gebiet der Musik ist Laurie Anderson zu nennen: Ihre *Langue d'amour* gilt als eine Art feministisches Manifest, indem die Erbsünde durch einen Perspektivtausch als erotisches Erlebnis interpretiert wird. Die Frau nimmt hier die Subjektposition ein.

Wenn nicht alles täuscht, so lässt sich der Ansatz Andersons, mehrere künstlerische Personae in ihr Schaffen und ihre Performances zu integrieren, als eine Art Prototyp für heutige feministische Praxen in der Musik lesen, die teilweise ebenfalls eine stark (selbst-)reflexive Ebene aufweisen. Es fällt auf, dass jene Künstlerinnen, die das Thema in ihre Arbeit integrieren, häufig auch selbst als Performerinnen in Erscheinung treten: Sowohl die irische Komponistin Jennifer Walshe (Jahrgang 1974) als auch Julia Mihály (geboren 1984) und Neo (vormals: Neele) Hülcker (geboren 1987) lassen sich als composer-performer bezeichnen (bzw. charakterisieren sich selbst als solche). Auffallend ist zudem, dass die drei genannten Künstler*innen sich dabei nicht auf eine Persona beschränken: Jennifer Walshe hat sogar ein eigenes imaginäres Komponistenkollektiv (»Grúpat«) gegründet, mehrere Alter Egos ihrer selbst, davon vier Frauen, vier Männer und eine Transgender-Person, die, so Anne Kohl, »queere Praxis auf die Bühne« bringt, sie dort »sichtbar« macht und ihr eine »Stimme« gibt.¹⁹ Die imaginären Persönlichkeiten prägen je ihren eigenen Stil aus; so begegnet Walshe nicht zuletzt eventuellen Vorwürfen, selbst stilistisch nicht konsistent zu sein.²⁰ Wer sich selbst durch Neun teilt, macht sich letztlich unangreifbar. Auch bei Julia Mihály stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die eigene Künstlerinnenpersönlichkeit und die Bühnen-Persona zueinanderstehen – insbesondere, da sich die Kunstfigur (etwa durch auffallend künstliche Haarfarben) in der realen Person fortzusetzen scheint. Hierzu äußerte Mihály: »In meinen eigenen Stücken gibt es sehr wohl eine Art Kunstfigur ›Julia Mihály‹, die [...] ein wesentlicher Bestandteil der performativen Ebene meiner eigenen Stücke« ist.²¹ Die Person auf der Bühne Mihálys scheint einem Science Fiction-Film, einem Computerspiel oder (Manga-)Comic entstiegen, gewinnt aber eine sehr eigene Lebendigkeit: Der Künstlichkeit der (zumeist: elektronischen) Klänge entspricht die Künstlichkeit der Inszenierung als ganzer. Ganz anders schließlich geht Neo Hülcker vor: Bis 2016 hieß Neo noch Neele und war eindeutig dem weiblichen Geschlecht zuzuordnen; seitdem entwickelt er sich auf körperlich-biologischer Ebene mehr und mehr zum Mann. Auch Hülcker performt seine Stücke meistens selbst; die Figur auf der Bühne ist zwar zunächst gleichsam neutraler Performer, aber biographisch durch und durch besetzt durch Neo und Neele. So finden sich, wenn er (oder

¹⁸ Die Postkarten waren u.a. während der Documenta 14 (2017) in Athen ausgestellt.

¹⁹ Anne Kohl: Dezentrierungen des künstlerischen Selbst: die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe, in: *Gender: Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 4/1 (2012), S. 75–89, hier S. 84. Online: <https://www.budrich-journals.de/index.php/gender/article/viewFile/17929/15604> (Abruf: 29.12.2018).

²⁰ Ebd., S. 82f.

²¹ Martin Hufner: Irritation regt zum Denken an. Die Komponistin und Performerin Julia Mihály im Gespräch, in: nmz 67/10 (2018), online: <https://www.nmz.de/artikel/irritation-regt-zum-denken-an> (Abruf: 29.12.2018).

auch: sie) *Neo's Breaking of the Voice* aufführt,²² überall Spuren der realen Künstlerpersönlichkeit: Die Performance besteht aus mehreren kleinen Stücken, die befreundete Komponist*innen für die Stimme im Stimmbruch verfasst haben. Beim Zuschauen und Zuhören weiß man allerdings nie genau: Ist es Neele oder Neo, der oder die singt und performt? Diese Irritation wird auf die Spitze getrieben, wenn die Stimme zwischen sehr hohen und sehr tiefen Registern wechselt. Frappierend ist die Erfahrung für das Publikum insofern, als, wer die Künstlerin Neele kennt bzw. kannte, in der Wahrnehmung grundlegend verunsichert wird – die Suche nach ›männlichen‹ bzw. ›weiblichen‹ Anteilen erweist sich letztlich als Suche nach der ›Essenz‹ der Person, die zweifellos vorhanden ist, sich aber nicht in Gender-Stereotypen fassen lässt. Selten berühren sich künstlerische Performance und Leben als (vermeintliche) Nicht-Kunst derart ›berührend‹.

Ohne dass es explizit benannt werden müsste, ohne jegliches ›Label‹ – das Thema ›Gender‹ ist dieser Komposition inhärent: Implizit thematisiert werden u.a. die Frage nach der Autorschaft (von wem ist das Stück?), die Frage nach Identität und nach der Künstler-Persona: Wer performt – Neele, Neo, oder eine eigens für die Bühne geschaffene dritte Person(a)? Ebenfalls im Zentrum steht die Frage nach eigenen Vor-Annahmen und Vor-Urteilen: Wie wird die eigene Wahrnehmung geleitet, je nachdem, ob man einem Mann oder einer Frau zuhört und zuschaut? Das Publikum ist letztlich auf sich selbst zurückgeworfen. Im Zentrum steht die Frage nach dem Kern dessen, was ein ›Ich‹ ausmacht, hier aufgeworfen mit Hilfe der Stimme. In Isabell Spenglers Teil der Stimmbruch-Komposition, *elevator pitch*, geht es um die natürliche Autorität einer tieferen Stimme: Während einer Unterhaltung, in der Neo um einen Beitrag für sein Stimmbruch-Werk bittet, wechselt seine Stimme – analog zu einem Aufzug, der währenddessen nach unten fährt – kontinuierlich vom hohen zum tiefen Register; deutlich erfolgreicher ist die Konversation im anschließenden Durchlauf, wenn, umgekehrt, mit der tiefen Stimme begonnen wird. Hier wird der Künstler von Anfang an ernst genommen.

Doch auch sonst steht Körperliches und Biographisches im Zentrum von Hülckers Schaffen. In *A body essay. Fiction actually* (2018)²³ wird vorgeführt, wie selbst kleinste körperliche Manipulationen (hier: eine Mundsperrre) das autonome Selbst in Frage stellen. So kann Hülcker mit der Mundsperrre zum Beispiel nicht essen – die Rezeption schwankt zwischen Mitleid und Voyeurismus: Dies lässt sich übertragen auf die durch Hormone induzierten körperlichen Veränderungen, die das Subjekt (zusammen mit anderen) hilflos bis amüsiert an sich beobachtet und erträgt. In *copy myself*, erstmals aufgeführt während der Darmstädter Ferienkurse 2012, werden (peinliche) Audio-Ego-Dokumente aus der Kindheit in das erwachsene Selbst integriert, indem diese (samt Reenactment) vor Publikum ausgestellt werden – es handelt sich, so Hülcker, um »artistic research about embarrassment and empathetic embarrassment.«²⁴ Letztlich handelt es sich hierbei (auch) um einen Ansatz, das eigene Leben zur konsistenten Biographie zu formen. Noch einmal gesteigert kommt dieser Impuls zum Tragen, wenn eine eigene, kindliche Erzählung eines Erlebnisses der Vergangenheit durch eine andere Person, hier: Antonia Baehr, ›reenacted‹ wird; Neo Hülcker schlüpft währenddessen in der Installation *Da war ich noch nie in meinem ganzen Leben* (2017) in die Rolle der eigenen Eltern.²⁵ Das eigene (vergangene, kindliche, vielleicht weibliche) Selbst wird durch eine gewissermaßen ›neutrale‹ dritte Person der Gegenwart anverwandelt. Letztlich geht es um das Festhalten von Verlorenem, um das Zurückholen von Zeit, um die Integration des Kindheits-Ich ins aktuelle Ich: Dies wird u.a. auch dann deutlich,

²² Vgl. Neo Hülckers Konzert für Stimme im Stimmbruch, Teil 1 (5.4.2018, ausland, Berlin):

<https://www.youtube.com/watch?v=2Z2icNg1h-A> (Abruf: 29.12.2018)

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=KgT6Ui4g6qg> (Abruf: 29.12.2018).

²⁴ <https://www.neohuelcker.de>; die Aufführung ist dokumentiert auf

https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=IiDi4HewxuY (Abruf: 29.12.2018).

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=1O2BAkfj6eU> (Abruf: 29.12.2018), ab 02:22.

wenn Neele Hülcker in *copy myself #2* (2016) die eigene Kindheitsstimme durch ein Mikrofon durch ihren ›erwachsenen‹ Mund sprechen lässt,²⁶ ein Impuls, der wohl auch der täglichen Aufnahme des aktuellen Datums seit Mai 2011 zugrunde liegt.²⁷ Wie präsent schließlich feministische Impulse für Hülcker sind, wird bei einem Blick in den von Hülcker und anderen gegründeten YouTube-Kanal *feminist ASMR* deutlich.

Jennifer Walshe verweist auf das verbreitete Othering, dem sie sich als Komponistin Neuer Musik kaum entziehen kann: »In new music [...] there is a tendency (still) for a composer who happens to be a woman to be described as writing ‘feminist’ work. This is always done in a way which positions her work as somehow ‘other.’ A lot of my work deals with gender and sexuality because that’s completely integral to my sense of being a person in this world. For a long time when I was younger, it seemed like dealing with gender and sexuality wasn’t on the table as far as new music was concerned. Music may be ›the universal language‹ but when that language is concerned with abstract forms, it often feels like there’s little space for personal expression, other than in the most generalised semiotic forms.«²⁸ Bereits in Walsches ›Barbie-Oper XXX Live nude Girls (2003) geht es um Körperlichkeit, Geschlecht und Sexualität; in einer Szene etwa wird eine Barbie-Puppe vergewaltigt. Auch Julia Mihály äußert sich, sowohl künstlerisch auch in Kommentaren, immer wieder zu feministischen Impulsen: Im April 2018 etwa inszenierte sie im Rahmen des WDR-Auftragswerkes *Grand Hotel Establishment* ein Reenactment der berühmt-berüchtigten Rede von Helke Sander auf dem SDS-Delegiertenkongress von 1968, die zum ebenfalls berühmten ›Tomatenwurf‹ führte (auf der Leinwand wird die Sonne durch eine Tomate ersetzt).²⁹ Sanders Rede gilt als Startschuss für die zweite Welle des Feminismus. Am 13.9.2018, dem Jahrestag des Frankfurter Tomatenwurfs, erinnert Mihály im *Bad Blog of Music* an jenen Tomatenwurf – allerdings verschlüsselt als »Anleitung zur Tomatenzucht«.³⁰

Zahlreiche weitere Beispiele für aktuelle musikalische Auseinandersetzungen mit feministischen Positionen, oder allgemein: Themen rund um ›Gender‹ ließen sich nennen. So geht es auch in der *Public Privacy*-Reihe von Brigitte Muntendorf (seit 2013), die die Verschränkung von ›öffentlich‹ und ›privat‹ in den sozialen Medien reflektiert, immer wieder auch um Gender-Spezifisches; dies gilt auch für ihr Stück *keep quiet and dance* (2018) und viele weitere Arbeiten. Insgesamt scheint es, als sei ›Gender‹ für die Generation der seit den mittleren 1970er Jahren Geborenen gleichsam integraler Bestandteil des Arbeitens und Nachdenkens – ohne dass auf die entsprechende Kunst das Label ›Feminismus‹ aufgeklebt werden müsste. Die Reflexion über aktuelle Realitäten impliziert notwendigerweise auch die Reflexion über Geschlechtskonstruktionen, -zugehörigkeiten und -identitäten. Dabei treibt das Thema offenbar insbesondere weibliche Schaffende (oder Künstler*innen mit queeren Identitäten) um: Entsprechende Problematisierungen seitens männlicher Komponisten scheinen eher die Ausnahme zu sein. In Kreidlers bereits erwähntem *audioguide* etwa tritt eine feministische Psychologin auf, die sich über die »penis-music« der westlichen Avantgarde echauffiert – paradoxerweise verweist sie innerhalb ihrer Rolle darauf, dass ein männlicher Komponist das Skript für sie geschrieben haben müsse, da sie derart hysterisch

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=OjoX9gNesGc> (Abruf: 29.12.2018), ab 12:30.

²⁷ »Neele Hülcker und Elisabeth R. Hager haben sich am 25.5.2011 untereinander vertraglich dazu verpflichtet, jeden Tag bis zu ihrem Tod das Datum auszusprechen und diesen Vorgang elektronisch aufzuzeichnen. Über die Tage, Monate, Jahre hinweg wächst das Lebensprojekt TAGE zu einem Klanggemälde zweier befreundeter Leben, zu einer Studie über den Alterungsprozess der Stimme und – im allgemeisten Sinn – zu einer Hörbarmachung von Zeit.« Vgl. die Dokumentation auf YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=dHtSWT2mMts> (Abruf: 29.12.2018).

²⁸ Jennifer Walshe in conversation with score follower musicologist, Monica Hershberger:

<https://scorefollower.com/featured-composer-walshe/> (Abruf: 29.12.2018).

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=m1vnZdCNYC8> (Abruf: 30.12.2018).

³⁰ <https://blogs.nmz.de/badblop/2018/09/13/anleitung-zur-tomatenzucht/> (Abruf: 30.12.2018).

herumzuschreien habe. Das Dilemma wird deutlich: Was auch immer in einem Stück geschieht, es wird seinem (hier: männlichen) Autor bzw. Komponisten zugeschrieben. Ähnlich wie Hülcker thematisiert auch der schwedische Komponist Siri Landgren in seinem Stück *The voice is false* (2013)³¹ performativ die soziokulturellen Konnotationen von ›Stimme‹; Martin Hiendl's Arbeiten wiederum handeln etwa von Testosteron-Einnahme, Cyborgs oder Analogien zwischen Waffen- und Pornoindustrie, die beide männlich geprägt sind.

›Gender‹ ist ein Thema, das derzeit auf unterschiedliche, zumeist aber (selbst-)reflexive Weise von Komponist*innen aufgegriffen wird – sei es explizit feministisch, wie bei Julia Mihály, oder implizit, wie bei Neo Hülcker. Jennifer Walshes Ansatz ist ebenfalls durchdrungen von und inspiriert durch Gender-Problematiken, die sie immer wieder, häufig auf spielerische Weise künstlerisch aufgreift. Gemeinsam haben die hier thematisierten Beispiele allesamt, dass sie keine einfachen Lösungen anbieten oder gar eine konkrete politische Agenda verfolgen; vielmehr geht es darum, zu ›verstehen‹, sich berühren zu lassen und dabei jene Energie zu entwickeln, die für phantasievolle Veränderungen des Status quo vonnöten ist.

³¹ <https://vimeo.com/147046894> (Abruf: 30.12.2018).