

## Keine Scheu vor Grenzbezirken: 53 Jahre Komponistinnen in Donaueschingen

Während auf den Darmstädter Ferienkursen bereits 1949 – im vierten Jahr des Bestehens des Festivals – ein Werk einer Frau, der damals 25jährigen US-amerikanischen Komponistin Dika Newlin, zu hören war, war dies auf den Donaueschinger Musiktagen erst knapp 20 Jahre später, 1968, möglich. Neben Cathy Berberians bereits zwei Jahre zuvor komponiertem und international gefeiertem Vokalstück *Stripsody* erklang am 19. Oktober 1968 die im Auftrag der Musiktage entstandene Komposition *Wai* für Stimme, Streichquartett und Schlaginstrumente der 30jährigen Tona Scherchen(-Hsiao), Tochter der Komponistin Xiao Shuxian und des Dirigenten Hermann Scherchen. In diesem 20minütigen Stück mit szenischer Komponente – die Sängerin bewegt sich zu einer ausgefeilten Lichtregie im Raum und bedient zudem das Schlagwerk – übernahm Berberian ebenfalls den Vokalpart. Der anonyme Autor des *Spiegel*-Artikels „Erstmals Wai“ vom 13.10.1968, erschienen sechs Tage vor der Uraufführung des Werks, ist von der Sängerin-Diva sichtlich fasziniert, während er zu *Wai* – das er damals womöglich noch gar nicht kannte – nur knapp bemerkt: „Zur Fernost-Musik turmt die Interpretin Gymnastik-Übungen aus Maos Volkserziehungsprogramm.“<sup>1</sup> Von der kritischen Distanz der Komponistin zur chinesischen Politik ist keine Rede. Ansonsten waren die unmittelbaren Pressereaktionen geteilt: Erich Limmert zufolge spiele die „junge, hochbegabte Komponistin [...] bereits gefährlich geläufig mit modisch-seriellen Anregungen“,<sup>2</sup> Bernd Müllmann konstatierte: „Ihr klanglich hervorragend ausgewogenes Stück litt unter der Länge.“<sup>3</sup>

Laut Bill Dietz, der 2017 die Audio-Dokumente sämtlicher Publikumsreaktionen in Donaueschingen im Rahmen eines künstlerischen Projekts auswertete, wurde während der Aufführung von *Wai* „kräftig und aggressivst gehustet“, ja, das Stück wurde regelrecht „ausgehustet“.<sup>4</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt zufolge handelte es sich bei Scherchens Stück um „das Problemstück des Weekend“ in Donaueschingen, wie es wenige Tage nach der Uraufführung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* heißt: „Ich bekenne, selten bei moderner Musik die Botschaft der hochstrebenden Leere so vernommen zu haben wie hier. Ist die Arbeit als dramatische Szene gemeint, so war ihre Wiedergabe auf dem Podium verfehlt. Ist sie als musikalische Form gedacht, so genügt dafür weder die technische Traktierung der vier Instrumente noch die Perkussionskulisse oder die Einarbeitung der anfangs solistisch auftretenden Menschenstimme. Begabung ist mitunter spürbar; doch geht sonnambul den falschen Weg.“<sup>5</sup> Als Reaktion auf den Verriss schrieb die Komponistin, die sich selbst zwölf Jahre später als „extrem nervöses, hypersensibles Wesen“ charakterisierte,

<sup>1</sup> Anonym: „Erstmals Wai“, in: *Der Spiegel* Nr. 42 (13.10.1968), 188-190, hier 188, <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45950030> (Abruf: 27.3.2021).

<sup>2</sup> Erich Limmert: „Eine Kleinstadt macht Musikgeschichte. Das Fest zeitgenössischer [sic] Tonkunst in Donaueschingen“ (Zeitungsquelle unklar), zit. nach: Scherchen, Tona, Cathy Berberian: *Korrespondenz* Teil 4 aus P13816 DMT 1968. Herzlichen Dank an Frau Jana Behrendt vom Historischen Archiv des SWR für die Bereitstellung des Materials.

<sup>3</sup> Bernd Müllmann: „Kaum Neues in der Neuen Musik“, in: *Hessische Allgemeine*, Kassel, 24.10.1968, zit. nach Scherchen, Tona, Cathy Berberian: *Korrespondenz*, Teil 4, aus P13816 DMT 1968.

<sup>4</sup> Christiane Peterlein: Gespräch mit Bill Dietz, *L'école de la claque* (2017), <https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/aexavarticle-swr-540.html> (04:27–05:03; Abruf: 27.3.2021). Vgl. hierzu auch die millisekundengenaue Transkription der Publikumsgeräusche in Bill Dietz: *L'école de la claque*, Zürich: oncuration.org, 2017, 50-53. Laut Erich Limmert wurden die „Pfiiffe und Buhrufe“ jedoch von „freundliche[m] Beifall“ überstimmt, vgl. Erich Limmert: „Eine Kleinstadt macht Musikgeschichte“ (Anm. 2).

<sup>5</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt: „Buntscheckige Weltmusik. Virtuosen-Perfektionismus bei den Donaueschinger Musiktagen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.10.1968, 14.

als eine „Wildkatze, die auf dem Planeten Erde ihre Erkundungsgänge tut“,<sup>6</sup> dem Musikkritiker einen Brief. In diesem bat sie ihn, einen Blick in die Partitur ihres Stücks zu werfen, um sich ein fundiertes Urteil zu bilden – denn ihr zufolge vermochte sich der „Esprit“ von *Wai* bei der Uraufführung aufgrund der Größe des Konzertsaals nicht vollends zu entfalten. Zudem könne sie Stuckenschmidt „sehr deutlich zeigen“, dass in ihrem Werk „wohl definierte Zusammenhänge und innere Proportionen bestehen.“ Über eine Diskussion zum Formproblem in der aktuellen Musik würde sie sich freuen: „Ihre Meinung und lange Erfahrung wären für mich sicherlich sehr aufschlussreich.“<sup>7</sup> Ob es zu einem entsprechenden Austausch kam, ist nicht bekannt.

Nachdem 1969 ein Orchesterwerk der damals 44jährigen Argentinierin Hilda Dianda, *Ludus I*, uraufgeführt wurde, ein Werk, das laut Josef Häusler „über die Konventionen des Zeitgenössischen in keinem Augenblick hinausgeht“ und als bloßes „Spiel [...] geschmackvoll bis geschmäcklerisch und ohne höhere Verbindlichkeit“ zu charakterisieren sei,<sup>8</sup> war während der gesamten 1970er Jahre – wiederum: anders als in Darmstadt, wo Komponistinnen von Beginn an punktuell vertreten waren<sup>9</sup> – kein einziger von einer Frau komponierter Klang in Donaueschingen zu vernehmen. Erst 1980 erregte Younghi Pagh-Paan, damals 34 Jahre alt, mit der Uraufführung von *Sori* für großes Orchester einiges Aufsehen; dem damaligen Festivalleiter und Auftraggeber Häusler zufolge handelte es sich bei diesem Werk um das neben Helmut Lachenmanns *Tanzsuite* „meistbeachtete Ereignis der Donaueschinger Musiktage 1980. [...] Ein Temperament äußert sich hier, zupackend, energisch, aufbegehrend“.<sup>10</sup> Auch von Tona Scherchen-Hsiao – im Programmheft stand nun der vollständige Name – wurde 1980 noch einmal ein Stück aufgeführt: *Lo* für Posaune und 12 Streicher.

Fortan sollte Pagh-Paan regelmäßig – insgesamt viermal – in Donaueschingen zu Gast sein: Ihr 1987 uraufgeführtes Orchesterwerk *Nim* fand mindestens ebenso großen Zuspruch wie *Sori*<sup>11</sup> und ist zudem die einzige Komposition einer Frau, die auf der 1996 veröffentlichten, maßgeblich vom damaligen Leiter der Musiktage, Armin Köhler, verantworteten CD-Sammlung *75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921-1996* (12 CDs) von insgesamt 52 eingespielten Werken vertreten ist. Dies entspricht knapp zwei Prozent – eine Zahl, die den

---

<sup>6</sup> Programmheft Donaueschinger Musiktage 1980, 34.

<sup>7</sup> Tona Scherchen an Hans Heinz Stuckenschmidt, 5.12.1968, Akademie der Künste Berlin (AdK), Hans-Heinz-Stuckenschmidt-Archiv, Stuckenschmidt 1364. Der Originalbrief ist auf Französisch; die deutsche Übersetzung wurde zit. nach Gesa Finke: „Komponistin und ‚Scherchentochter‘. Tona Scherchens Etablierung innerhalb der Nachkriegs-Avantgarde und der Einfluss Hermann Scherchens auf ihre Karriere“, in: *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, hg. von Vera Grund und Nina Noeske, Bielefeld: transcript, 2021, 69-83, hier 72f. (im Druck).

<sup>8</sup> Josef Häusler: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel, Stuttgart u.a.: Bärenreiter und Metzler, 1996, 253.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu insb. die Statistik von Ashley Fure (2016):

[https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid\\_gender\\_research\\_in\\_darmstadt.pdf](https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf) (Zugriff: 27.3.2021) sowie Antje Tumat: „Die Anfänge der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aus Gender-Perspektive“, in: *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, hg. von Vera Grund und Nina Noeske, Bielefeld: transcript, 2021, 17-41, hier 19f.; Inge Kovács: „Frauen in Darmstadt“, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Bd. 1: Geschichte*, hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br.: Rombach, 1997, 94-99.

<sup>10</sup> Häusler: *Spiegel der Neuen Musik* (Anm. 8), 364.

<sup>11</sup> Vgl. zur Rezeption der beiden Werke auch Marietta Morawska-Büngeler: „Donaueschinger Musiktage im Spiegel der Musikkritik (1981-89)“, in: *Die Musik der achtziger Jahre: 6 Kongreßbeiträge und 3 Seminarberichte*, hg. von Ekkehard Jost, Mainz u.a.: Schott, 1990, 98-109, hier 102.

prozentualen Anteil der bis 1996 aufgeführten Werke von Komponistinnen, sieben Prozent, nicht erreicht. Während für die auf den Musiktagen gespielten Werke von Komponisten mithin eine Wahrscheinlichkeit von 15 Prozent bestand, auf einer Jubiläums-CD nicht nur konserviert, sondern zugleich auch kanonisiert zu werden, standen die Chancen für in Donaueschingen aufgeführte Stücke von Komponistinnen bei nur vier Prozent. Selbst wenn man berücksichtigt, dass die Installationen von Christina Kubisch oder Sabine Schäfer kaum sinnvoll auf einer CD Platz finden, und dass der Jazz-, Interpretations- und Performance-Bereich (in Donaueschingen vertreten u.a. durch Diamanda Galas oder Gretje Bijma) sich für einen CD-Rückblick, bei dem ausschließlich ‚Werke‘ vertreten sind, ebenfalls weniger eignet, so impliziert dies doch ein – je nach Perspektive – negatives Qualitätsurteil: Von den 25 bis zum Jahr 1996 in Donaueschingen (ur-)aufgeführten Werken von Frauen galt offenbar nur eines als exemplarisch. Nur am Rande sei erwähnt, dass auch in der *Festschrift 75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921-1996* von den sieben Festreden keine von einer Frau gehalten wurde, von den 23 kurzen schriftlichen Beiträgen von Komponierenden hingegen stammt immerhin ein Text von einer Komponistin – erneut: Younghi Pagh-Paan. In ihrem Essay äußert sie u.a. ihre Dankbarkeit gegenüber Josef Häusler, der ihr, im vollen Vertrauen in ihre Fähigkeiten, den Auftrag für *Sori* verschafft und ihr auf diese Weise „zu einem ganz wesentlichen künstlerisch-kompositorischen Durchbruch“ verholfen habe.<sup>12</sup>

Neben Pagh-Paan (1980, 1987, 1998, 2007) war bis 2018 nur Isabel Mundry (1997, 2003, 2008, 2018) ähnlich – vergleichsweise – häufig in Donaueschingen zu Gast, unmittelbar gefolgt von Chaya Czernowin, Olga Neuwirth, Rebecca Saunders, Iris ter Schiphorst und Jennifer Walshe, die jeweils drei (Ur-)Aufführungen zu verzeichnen haben. Berücksichtigt man den Bereich der Klanginstallationen, so zählt Christina Kubisch mit vier Einladungen – 1993, 1997, 2011 und 2016 – ebenfalls zu den Künstlerinnen, die in Donaueschingen besonders präsent waren. Die Namensliste entspricht in etwa den Namen der Statistik der Darmstädter Ferienkurse, wo Younghi Pagh-Paan bis 2016 ebenfalls die mit insgesamt 18 Werken am häufigsten aufgeführte Komponistin war, gefolgt wiederum auch hier von Isabel Mundry und Olga Neuwirth (jeweils 14 Aufführungen). Zwei Einladungen nach Donaueschingen bis 2018 bekamen außerdem Malin Bång, Adriana Hölszky, Renate Hoffleit, Liza Lim, Misato Mochizuki und Tona Scherchen – mithin sind die zehn bis 2016 in Darmstadt meistaufgeführten Komponistinnen (bis auf Kaija Saariaho) allesamt auch in Donaueschingen prominent vertreten. Verglichen mit den männlichen Kollegen, die als Komponisten viel regelmäßiger auf den entsprechenden Festivals in Erscheinung traten, nimmt sich der Anteil der Frauen dennoch äußerst gering aus: Auf den Darmstädter Ferienkursen waren bis 2016 insgesamt sieben Prozent aller programmierten Werke von Frauen, auf den Donaueschinger Musiktagen bis 2017 knapp neun Prozent.<sup>13</sup> Seit 1968 waren in den Donaueschinger Jahrgängen 1970-1979, 1981, 1983, 1984, 1985, 1989, 1991 und 2009 (!) jeweils keine Komponistinnen vertreten, Auftritte im Rahmen von Jazz-Sessions nicht mitgerechnet.

Über die Gründe für die generell geringe Präsenz von Komponistinnen in der Neuen Musik wurde in den vergangenen Jahren, ausgelöst insbesondere durch die Publikation *Frauen in Kultur und Medien* des Deutschen Kulturrats (2016), aber auch durch die statistische

---

<sup>12</sup> Festschrift 75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921-1996, hg. von der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen, Saarbrücken: Pfau, 1999, S. 80f.

<sup>13</sup> Vgl. Dietz: *L'école de la claqué* (Anm. 4), 42; eine andere Zählung kommt auf nur 7,5 Prozent in Donaueschingen, vgl. Katja Heldt: „Feministische Aufbrüche in der zeitgenössischen Musik“, in: Positionen 114, Heroines of Sound (Februar 2018), 36-40, hier 38.

Auswertung der Darmstädter Ferienkurse durch Ashley Fure im selben Jahr,<sup>14</sup> immer wieder spekuliert: Letztlich handelt es sich um eine Melange aus unterschiedlichen Faktoren, von gesamtgesellschaftlichen bzw. politischen Voraussetzungen – Care-Arbeit aller Art wird nach wie vor tendenziell von Frauen geleistet, durch das Ehegattensplitting ist die Alleinverdiener-Ehe immer noch attraktiv – über das überkommene Geniebild des 19. Jahrhundert, das in der Musik nachhaltiger wirksam ist als in anderen Künsten, bis hin zu einem ‚Gendering‘ der Fächerwahl an Musikhochschulen. Seit einigen Jahren scheint Einigkeit dahingehend zu bestehen, dass der Status quo inakzeptabel ist: Im Sommer 2016 gründete sich die – seither immer wieder in Erscheinung getretene – Aktivist:innengruppe „Gender Research in Darmstadt“ (GRiD) bzw. „Gender Research in New Music“ (GRiNM), 2017 fand während der Donaueschinger Musiktage eine Podiumsdiskussion zum Thema „(K)eine Männersache: Neue Musik“ statt, 2018 konnte man auf den Darmstädter Ferienkursen an vier Tagen Veranstaltungen des Projekts „Defragmentation – Curating Contemporary Music“ besuchen, das sich den Themen Gender & Diversity, Dekolonisierung und technologischer Wandel widmete, und sowohl im Journalismus als auch in der Wissenschaft ist das Thema verstärkt auf der Agenda, beispielsweise in Form von Radiobeiträgen, Symposien, Sammelbänden und Qualifikationsarbeiten. Auch die Festivalleitungen sind mittlerweile für die Problematik sensibilisiert, so dass etwa die Donaueschinger Jahrgänge seit 2017 jedes Jahr etwa zu einem Drittel Kompositionen von Frauen im Programm haben; bereits im Jahr 2011 waren dort zwei Konzerte mit ausschließlich Werken von Komponistinnen zu hören. Vermehrt rücken außerdem Künstlerinnen ins Blickfeld, deren Werke über Jahrzehnte aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden sind – etwa im Rahmen einer „Hommage aux Pionnières“ akusmatischer Musik auf dem Rainy-Days-Festival 2018 (mit Kompositionen von Evelyne Gayou, Éliane Radigue, Micheline Coulombe Saint-Marcoux und Annette Vande Gorne).

Mit dieser Form von Sensibilisierung und, zumindest derzeit noch, damit einhergehender Quotierung sind allerdings lediglich die Voraussetzungen zur Kanonisierung geschaffen – ein Idealzustand wäre erst dann erreicht, wenn die Chancen, auf einer Jubiläums-Edition vertreten zu sein, für die Komposition einer Frau ebenso hoch sind wie für die eines Mannes. (Dies impliziert die Chancengleichheit für alle Geschlechter sowie, weitergedacht, Personen unterschiedlicher nationaler und sozialer Herkunft.) Über Qualität muss somit weiterhin gesprochen und gestritten werden, denn die Kunst ist, wie es Andreas Dorschel einmal ausdrückte, unter den derzeitigen gesellschaftlichen Voraussetzungen per se „eine Sphäre nicht allzu erbarmungsvollen Wettstreits“.<sup>15</sup> Ein im- wie explizites Qualitätsurteil geben nicht nur Jubiläums-CD-Editionen und Festschriften, sondern auch Besprechungen und Analysen ab: So geht Josef Häusler in seiner umfangreichen Rückschau von 1996 von den Komponistinnen lediglich auf Werke von Pagh-Paan (*Sori* und *Nim*), Adriana Hölszky (*Lichtflug*, 1990), Olga Neuwirth (*Vampyrotheone*, 1995) sowie auf Klanginstallationen von Christina Kubisch und Katalin Moldvay ausführlicher ein, wobei diese Entscheidung, so der Autor, „nach Maßgabe meiner Qualitätskriterien“ getroffen wurde.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Gabriele Schulz, Carolin Ries, Olaf Zimmermann (Hg.): Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge, Berlin: Deutscher Kulturrat, 2016, online: <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (Zugriff: 30.4.2021); Fure 2016 (Anm. 9).

<sup>15</sup> Andreas Dorschel: „Was ist musikalische Wertungsforschung? Gedanken über die Kanonisierung von Komponisten und Kompositionen, Antrittsvorlesung, 14. März 2003, online: <http://www.kug.ac.at/iwf/forsch1.html> (Zugriff: 15.11.2008, derzeit nicht mehr abrufbar).

<sup>16</sup> Häusler: Spiegel der Neuen Musik (Anm. 8), 422.

An den beiden Werken Pagh-Paans, hier unter der Rubrik „Asiatica“ subsumiert, bewundert Häusler den „großen Reichtum an Ereignis wie an Expression“ (*Sori*), der in *Nim* mit seiner „emotionale[n] Intensität“ noch einmal gesteigert sei; dabei rekurriert er beständig auf die Amalgamierung von fernöstlichen (hier: koreanischen) und westlichen Traditionen. Insbesondere durch den Unterricht bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough habe die Komponistin eine große „Sicherheit im Umgang mit heutigen okzidentalens Tonsatzpraktiken“ sowie den „beziehungsvoll gliedernden Formungssinn“ erworben, der einen „Gegensatz zur asiatischen Strömungs-Ästhetik bildet“: „Subjektivismus, durchaus im westlichen Sinn, aber ins Über-Individuelle gehoben und artikuliert auf historisch-zivilisatorischem Hintergrund.“ Konkret seien in *Sori* „Trauer und Zorn über die jahrhundertelange Unterdrückung der Frau durch die (konfuzianische) Männergesellschaft vernehmbar“. <sup>17</sup> Dies beschreibt Pagh-Paan selbst im Programmhefttext: So handele es sich beim ersten von drei (musikalischen) Elementen um den „Groll“, der das ganze Stück durchfließt und zusammenbindet. Ich spiele damit auf eine Eigenschaft an, die ich für typisch koreanisch halte: einen niemand gegenüber ausgesprochenen Groll oder Haß so lange in sich hineinzuschlucken und mit sich herumzutragen, bis er unerträglich wird und ausbricht. (Die Unterwürfigkeit, die noch heute besonders die koreanische Frau an den Tag legt, wenn sie Ungerechtigkeit erleiden muß, scheint mir die andere Seite ihrer Wehrlosigkeit zu sein.)“ Anschließend geht sie auf die Schamaninnen, die „Gisaeng“, die adeligen Frauen und Hofdamen ein, die in Korea ein beachtliches Maß an Bildung erreicht und zum literarischen Kanon beigetragen haben, denen es also gelang, „sich mit ganzer Hingabe schöpferischer Arbeit zu widmen. [...] Diese Frauen sind mir Vorbild.“ <sup>18</sup> Auf ähnliche Weise spreche, so Häusler, *Nim*, ebenfalls nicht zuletzt durch den unablässigen Bezug auf fernöstliche Klangtraditionen, vom „Martyrium der geschundenen, getretenen, zertretenen Erde“, was zugleich die „Leiden des Volkes“ meine. Der Appellcharakter des Werkes sei deutlich vernehmbar. Schließlich zitiert Häusler zustimmend eine Äußerung des Kritikers Heinz W. Koch, der mit Blick auf *Nim* von „dampfender Musik“, schließlich von „Lavamusik“ spricht. <sup>19</sup>

Man kann in der (Selbst-)Identifikation der Komponistin mit ‚Erde‘, ‚Volk‘ und schließlich mit östlichen Traditionen einen Gender-Aspekt erkennen – werden jene Sphären doch häufig mit ‚Weiblichkeit‘ assoziiert. <sup>20</sup> Doch auch der Rekurs auf das Individuelle, Persönliche (im Gegensatz zum Allgemeinen und Universellen) galt lange Zeit als bevorzugte künstlerische Strategie von Frauen: Entsprechend charakterisiert Häusler Olga Neuwirths *Vampyrotheone* für 3 Solisten und 3 Ensembleformationen als Komposition von „sehr persönlicher Klangphantastik“, mit einer Vorstellungswelt von ebenfalls „sehr persönlichen Färbungen“; dabei zeige Neuwirth – als ob dies bei Frauen nicht vorausgesetzt werden könne – „keine Scheu vor Grenzbezirken auch ästhetischer Art“. Charakteristisch für das eindrucksvolle Werk seien außerdem „Hybridklänge, Hyperklänge, androgyne Klänge“. <sup>21</sup> Damit ist das Thema ‚Geschlechtlichkeit‘ (hier: in einer vom ‚Weiblichen‘ abweichenden Form) subtil gesetzt. Auch angesichts von Hölszkys „ausgesprochenem Publikumserfolg“ *Lichtflug* für Violine, Flöte und Orchester, einem Werk von „hochgetriebene[r] Virtuosität und

---

<sup>17</sup> Häusler: Spiegel der Neuen Musik (Anm. 8), 364f.

<sup>18</sup> Younghi Pagh-Paan: SORI für großes Orchester, in: Programmheft Donaueschinger Musiktage 1980, 20f.

<sup>19</sup> Häusler: Spiegel der Neuen Musik (Anm. 8), 364f.

<sup>20</sup> Konkret zu Pagh-Paan vgl. Shin-Hyang Yun: „Überlegungen zu kultur- und genderspezifischen Aspekten bei Younghi Pagh-Paan“, in: Die Musikforschung 65 (2012), H. 4, 368-382, hier 369 und 379.

<sup>21</sup> Häusler: Spiegel der Neuen Musik (Anm. 8), 406.

schwirrend-funkelnde[r] Brillanz, der unausgesetzten hypernervösen Aktivität“ ist viel von Psychologie die Rede; der von Häusler zitierte Hans-Klaus Jungheinrich spricht diesbezüglich von „verdrängte[r] Psycho-Motorik aus Angstlust, Nervenreiz, spastischen Obsessionen“.<sup>22</sup>

Ob eine Komposition ins kulturelle Gedächtnis eingeht, hängt maßgeblich davon ab, auf welche Weise sie im Diskurs verankert wird, ob, wie häufig und wie über sie geschrieben und gesprochen wird: Ein Werk, das für ‚Allgemeinmenschliches‘ (etwa: die Leiden eines Volkes) steht, erscheint als relevanter denn ein bloß persönlich – oder feministisch – motiviertes Stück; eine ‚politische‘ Komposition ist gewichtiger als eine lediglich ‚Gender-Aspekte‘ betonende Musik.<sup>23</sup> Grundsätzlich ist die Chance auf musikhistoriographische Kanonisierung für ein Orchesterstück tendenziell größer als für ein Kammermusik- oder gar ein solistisches Werk – dies gilt insbesondere für die Werke von Frauen. (Ausnahmen wie *Stripsody* bestätigen die Regel.) Vokalperformances und Klanginstallationen, aber auch elektronische Musik, mithin Bereiche, in denen sich Frauen im 20. Jahrhundert besonders hervorgetan haben, eignen sich mangels traditionellen Werkcharakters und aufgrund der fehlenden Verschriftlichung weniger zur Aufnahme in den Reigen der Meisterwerke – auch, weil sie sich nach wie vor schlechter analysieren lassen.<sup>24</sup>

Was Armin Köhler einst als Positivum beschrieb, nämlich dass Musik auch in Donaueschingen seit 1993 – mithin seit seiner offiziellen Amtszeit – durch die verstärkte Einbeziehung von Performances und Installationen mehr denn je als „komplexes soziales Ereignis“<sup>25</sup> begriffen werde, wodurch das Festival seinen „Geniekult“<sup>26</sup> Stück für Stück ablege, was wiederum nichts weniger als einen „Paradigmenwechsel“ bedeute,<sup>27</sup> scheint indes Josef Häusler, Programmleiter bis 1991, bitter zu beklagen. An Installationen wie Christina Kubischs *Kreisläufe* (1993) vermisst er „das ‚Eigentliche‘, das entscheidende, maßstabsetzende, weithin verbindliche Wort“ – was möglicherweise am „augenblicksverhafteten Wesenszug dieser [...] Art von Kunstausbübung“ zu tun habe, „mit ihrem Verzicht auf Dauer, ihrem offenen Bekenntnis zum Flüchtigen und Vorübergehenden. Der momentane Reiz nimmt den Platz des Kunstwerks ein, die Oberflächenwirkung tritt an die Stelle von Ausdrucksdrang und Suche nach exemplarischer Formulierung; Kunst selbst verliert weithin ihren Aussagecharakter als beständige Anrede und Ort geistigen Dialogs [...]. Dennoch fehlt es nicht an ideologischem Unterfutter und verbal-spekulativem Aufwand, der das Ereignis ornamentiert, bisweilen auch Binsenweisheiten verbrämt.“<sup>28</sup> Ulrich Dibelius stimmt 1996 in diese Klage ein (und verrät im Zuge dessen seinen begrenzten Musikbegriff): „Donaueschingen ist aus meiner Sicht kein Ort für wandelnd erfahrene Höreindrücke in der

---

<sup>22</sup> Ebd., 389f.

<sup>23</sup> Vgl. Elisabeth Treydte: „Von der Praxis des ‚politischen Komponierens‘ und weiteren Modeerscheinungen. Überlegungen zu den Geschlechterverhältnissen in der zeitgenössischen Musik“, in: *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, hg. von Vera Grund und Nina Noeske, Bielefeld: transcript, 2021, 295-314, im Druck.

<sup>24</sup> Vgl. Christa Brüstle: „Frauen in der experimentellen Musik: Kreativität in Nischen? Fragwürdigkeiten in der Darstellung von Musikgeschichte der Gegenwart“, in: *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln u.a.: Böhlau, 2013, 195-207.

<sup>25</sup> Köhler 2006, 87.

<sup>26</sup> Ebd., 89.

<sup>27</sup> Ebd., 91.

<sup>28</sup> Häusler 1996, 395.

Umwelt, es geht da vielmehr um die direkte, unabgelenkte Beschäftigung mit der musikalischen Sache selbst.“<sup>29</sup>

Der Abgesang auf das (verschriftliche, organische) ‚Werk‘ ist implizit zugleich ein Abgesang auf einen wesentlichen Aspekt patriarchaler Ordnung in der etablierten Form; zwar war die Entwicklung schleichend, doch erst mit dem Beginn von Köhlers Amtszeit durchbrach die Anzahl der Kompositionsaufträge an Komponistinnen (und Klangkünstlerinnen) Stück für Stück die magische Obergrenze von jährlich – bis 1994 – zwei. 1998 standen bereits fünf Künstlerinnen auf der Einladungsliste. Zwischen 2003 und 2010 wiederum scheint es (mit einem positiven Ausreißer von 2008) eine Art ‚Backlash‘ gegeben zu haben: Auch das offenere Feld von Raum- und Klanginstallation, Konzeptkunst und Performance schienen in dieser Zeit die Männer wiederum weitgehend unter sich aufgeteilt zu haben. Erst seit 2011 geht die Tendenz wieder in eine andere Richtung.

Es hilft alles nichts: Ein ‚utopischer‘ Zustand ist nur erreichbar, wenn das Bewusstsein für Verkrustungen auf allen Ebenen, die sämtlich miteinander interagieren, sensibilisiert wird – die seit Jahrhunderten überkommene Ordnung der Geschlechter lässt sich nur aufbrechen, wenn der ästhetische Aspekt, als Teil von Ideologie, stets mitbedacht wird. Quotierungen, Offenheit für neue ästhetische Konzepte und Vermittlungsformen, die Verabschiedung patriarchaler Strukturen, aber auch das kritische Hinterfragen von eurozentristischen und sozial privilegierten Perspektiven sind ebenfalls hilfreich. Gleichwohl kann das reflektierte und engagierte Nachdenken über Qualität, wozu auch das im weitesten Sinne analytische Eintauchen in eine Aktion, ein Werk, eine Installation, ein Konzept gehört, nicht über Bord geworfen werden – als Quadratur des Kreises sicherlich eine Herausforderung. Die Gegenwart stimmt bedingt zuversichtlich.

---

<sup>29</sup> Ulrich Dibelius: „Fixpunkte im Nebel. Eine Donaueschinger-Bilanz (1996)“, in: Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck. Die Donaueschinger Musiktage und ihr Metier. Begleitende Texte zum Festival, hg. von Armin Köhler, Mainz: Schott, 2011, 311-315, hier 315.