

Feministische Musikpolitik

Kultur für alle, von allen und mit allen

Symposium So 02.06.24

DSO

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin



Mitwirkende

So 02.06.24, 15 – 18.30 Uhr
Musikinstrumenten-Museum, Curt-Sachs-Saal

SYMPOSIUM

»Kultur für alle, von allen und mit allen«
mit Vorträgen und Podiumsdiskussion zum Thema
»Feministische Musikpolitik«

Dr. Rebecca Wolf Gastgeberin

Dr. Thomas Schmidt-Ott Keynote

Nicola Bramkamp Vortrag

Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann Vortrag

Prof. Dr. Rebecca Grotjahn Vortrag

Marlene Brüggen Gesprächsgast

Arno Lücker Gesprächsgast

Shelly Kupferberg Moderation

Eine Veranstaltung des
Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin
In Kooperation mit



**Staatliches Institut für
Musikforschung**
Preußischer Kulturbesitz

Ablauf und Vorträge

| | | |
|-----------|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 15.00 Uhr | Begrüßung | Dr. Rebecca Wolf , Gastgeberin Staatliches Institut für Musikforschung |
| | Moderation | Shelly Kupferberg |
| 15.10 Uhr | Keynote | Dr. Thomas Schmidt-Ott »Kultur für alle, mit allen und von allen – Leitlinien für eine feministische Musikpolitik« |
| 15.35 Uhr | Vortrag I | Nicola Bramkamp »Die Rolle der Frau im Kulturbetrieb – auf und hinter der Bühne« |
| 16.00 Uhr | Vortrag II | Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann »Konservativ-patriarchalische Rituale im Klassikbetrieb der Gegenwart« |
| 16.25 Uhr | Pause | |
| 17.00 Uhr | Vortrag III | Prof. Dr. Rebecca Grotjahn »Zwischen Kanon und Quote: Die Rolle von Komponistinnen in einer feministischen Musikpolitik« |
| 17.30 Uhr | Podiumsdiskussion | Moderation: Shelly Kupferberg mit: Nicola Bramkamp, Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann, Prof. Dr. Rebecca Grotjahn, Marlene Brüggen, Arno Lücker |

Dr. Thomas Schmidt-Ott

Keynote

»Kultur für alle, mit allen und von allen – Leitlinien für eine feministische Musikpolitik«

Das DSO stellt seine Spielzeit 2023/2024 unter das Dogma »Kein Konzert ohne Komponistin!«. Warum? Weil die Musik von Komponistinnen im Repertoire der Kulturorchester weltweit weit davon entfernt ist, angemessen aufgeführt zu werden. Weil Komponistinnen und ihre Werke durch männliche Monopole und über Jahrhunderte gewachsene patriarchalische Strukturen in der Klassik heute immer noch an den Rand gedrängt werden. Weil sie zudem durch Stereotype wie »mangelnde Qualität« verunglimpft werden. Weil also, wie aus all dem hervorgeht,

im klassischen Konzertbetrieb kein Gender-Mainstreaming herrscht. Das DSO will diese Ungerechtigkeit im Orchesterbetrieb nicht nur adressieren, sondern den Anstoß geben, sie anzugehen und auszugleichen. Frauen, so das ganzheitliche Ideal der feministischen Musikpolitik, sollen als Musikerinnen, Komponistinnen und als »Agents of Change« Kulturinstitutionen wie das DSO mit und stärker voranbringen – und damit letztlich auch unsere Demokratie gesellschaftlich stärken.

Nicola Bramkamp

Vortrag

»Die Rolle der Frau im Kulturbetrieb – auf und hinter der Bühne«

Durch das Spielzeitmotto des DSO wissen wir: Es gibt viele großartige Künstlerinnen, die uns verborgen geblieben sind. Aber wie sieht es eigentlich hinter den Kulissen von Theatern, Orchestern und Opernhäusern aus? Obwohl an den künstlerischen Hochschulen etwas mehr als die Hälfte der Studierenden in Regie, Schauspiel, Gesang, Dramaturgie etc. Frauen sind, landen in den Führungsetagen lediglich 22%. Deutschland ist europäisches Schlusslicht, wenn es um den Gender Pay Gap in der

Kultur geht, und spätestens seit der #MeToo-Bewegung steht der strukturelle Machtmissbrauch im Fokus unserer Branche. Es gibt also viel zu tun, um Gleichstellung in der Kultur zu erreichen. Nicola Bramkamp, Gründerin der Konferenz für Diversität »Burning Issues« führt in ihrem Vortrag ein in den Status quo der Geschlechtergerechtigkeit in der Kultur und zeigt Wege auf, wie wir konstruktiv diese Ungerechtigkeiten überwinden können.

Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann

Vortrag

»Konservativ-patriarchalische Rituale im Klassikbetrieb der Gegenwart«

Der Konzertbetrieb war lange eine männliche Welt mit Konzertprogrammen, auf denen Werke von Frauen fehlten. Daran nahm die Frauenbewegung und -forschung Anstoß und holte, wie jetzt das DSO, Musik von Komponistinnen der Vergangenheit ans Licht, unterstützte Komponistinnen der Gegenwart und rückte ihre Werke ins Bewusstsein der Öffentlichkeit – mit dem Ziel, dass Musik von Frauen im Konzertbetrieb gleichberechtigt und selbstverständlich wie Musik von Männern gespielt würde. Das ist bis heute nicht erreicht, wie die nüchterne Analyse der Studie »Frauen in Kultur und Medien« (2016) zeigt: Es hat lange Tradition, dass Frauen der Zugang zu Bildung, Professionalisierung und

Berufstätigkeit verwehrt wurde. Das hat sich dem Kulturbetrieb tief eingeprägt.

Der Vortrag beleuchtet die historischen Stereotypen, aus denen sich die Nicht-Teilhabegeschichte von Frauen in der Musik formierte, widmet sich den Protagonisten und Entscheidern im patriarchalen System und thematisiert deren Rituale wie Bewerten, Kennen und Erinnern, die zu Kanonbildung oder zu vergessenen Repertoires führen, und geht auf daraus erwachsende Aufgaben und Initiativen von Musikhochschulen (wie »D-bü. Wettbewerb Studierender der deutschen Musikhochschulen«) ein.

Prof. Dr. Rebecca Grotjahn

Vortrag

»Zwischen Kanon und Quote: Die Rolle von Komponistinnen in einer feministischen Musikpolitik«

Kein Konzert ohne Komponistin! Wer vor 40, 50 Jahren prophezeit hätte, dass ein renommiertes Orchester wie das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin sich ein solches Motto zu eigen machen würde, wäre wohl für verrückt erklärt worden. Wie mutig die Idee noch heute ist, zeigen die anhaltenden Diskussionen über das Projekt einer »Feministischen Musikpolitik«. Bei Musikwissenschaftler:innen, die sich mit Musik und Gender befassen, löst der aktuelle Trend – der sich auch in Filmen und Buchpublikationen über Komponistinnen zeigt

– gemischte Gefühle aus. So erfreulich es ist, dass die Musik von Ethel Smyth oder Marianna von Martines endlich auf hohem Niveau erklingt: Die Wiederentdeckung von Komponistinnen im klassischen Musikbetrieb kommt mit fast einem halben Jahrhundert Verspätung, und die Genderforschung verfolgt längst andere Ziele und stellt neue Fragen. Der Vortrag zeigt mögliche Impulse auf, die von der aktuellen Forschung auf eine feministische Musikpolitik ausgehen können.

Podiumsdiskussion

Shelly Kupferberg Moderation

**mit: Nicola Bramkamp, Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann,
Prof. Dr. Rebecca Grotjahn, Marlene Brüggen, Arno Lücker**

Nach einem umfassenden Überblick über den aktuellen Forschungsstand und der Analyse des Status quo in den Kultursparten, diskutieren die Teilnehmenden der Podiumsdiskussion über bestehende Herausforderungen und beleuchten die Unterrepräsentation von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen in unserem Kultursystem.

Lässt sich gemeinsam eine kollektive Vision formulieren, wie eine ideale Welt ohne Ungleichheit und strukturellen Machtmissbrauch aussehen könnte? Gibt es konkrete Lösungsansätze und Strategien zur Umsetzung von Veränderungen?

In der Diskussion geht es um inklusive Programmgestaltung, Förderung weiblicher Talente, einen nachhaltigen kulturellen Wandel und wie dieser zu erreichen ist.

Zu den Vortragenden gesellen sich für die Diskussion Marlene Brüggen, Leiterin der Künstlerischen Planung des DSO und Ideengeberin des Spielzeitmottos, und Arno Lücker, Autor des Buches ›250 Komponistinnen. Frauen schreiben Musikgeschichte‹, in dem 250 komponierende Frauen porträtiert werden.

Biographien



Dr. Rebecca Wolf

leitet seit August 2021 das Staatliche Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz in Berlin. Die Forschungsschwerpunkte der Musikwissenschaftlerin liegen in der Verbindung von materieller Kultur und Musik sowie im Bereich der Musik in Krieg und Frieden. Rebecca Wolf war Vertretungsprofessorin für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg und der Ludwig-Maximilians-Universität München und leitete von 2016 bis 2020 die Leibniz-Forschungsgruppe ›Materialität der Musikinstrumente. Neue Ansätze einer

Kulturgeschichte der Organologie‹ am Deutschen Museum in München. Fellowships führten sie an die Harvard University und an das Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Lehraufträge nach Amsterdam, Zürich, Stuttgart, Berlin und Wien.



Dr. Thomas Schmidt-Ott

ist seit 2022 neuer (alter) Direktor des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Er ist Bankkaufmann, Cellist und Kulturmanager. Nach dem Studium der Musik-, Theater- und Wirtschaftswissenschaften promovierte er an der FU Berlin über US-amerikanisches Kulturmarketing. Im Wendejahr gründete er das erste deutsch-deutsche Kammerorchester, die Kammerphilharmonie Berlin, realisierte in den 90er-Jahren für die ARD eine Musikfilmserie und wurde – nach seiner Tätigkeit als Leitungsreferent im Berliner Senat für Wissenschaft, Forschung und

Kultur – erstmals Orchesterdirektor des DSO. Anfang der 2000er war er Chefmanager für die Klangkörper beim Bayerischen Rundfunk. 2005 machte er sich selbstständig und wirkte beim Start-Up der Kreuzfahrtlinie TUI Cruises als Programmchef mit.



Nicola Bramkamp

ist Kuratorin und war u. a. von 2013 bis 2018 Schauspielregisseurin am Theater Bonn. 2014 gründete sie die »Art meets Science Initiative« ›SAVE THE WORLD‹, die weltweit globale Zukunftsfragen in Szene setzt. ›SAVE THE WORLD‹ bringt Künstler:innen und Expert:innen zusammen, um die Nachhaltigkeitsziele der UN einem breiten Publikum zu vermitteln. Das künstlerische Programm reicht von Festivals, Performances, Shows bis hin zu Ausstellungen, Konferenzen und Talks. Zuletzt kuratierte und konzipierte sie die Roadshow ›Wir können auch an-

ders‹ und brachte die guten Geschichten der Transformation gemeinsam mit Stars aus der Wissenschaft und Kultur wie Prof. Maja Göpel, Bjarne Mädel, Max Mutzke u. a. auf die Bühne. Darüber hinaus ist sie Mitbegründerin der Konferenz ›Burning Issues – Performing Arts & Equity‹, die sich für mehr Gerechtigkeit und Gleichstellung in der Theaterszene einsetzt. Für ihr Engagement wurde sie 2023 mit dem Zukunftspreis ›Kultur-gestalten‹ der Kulturpolitischen Gesellschaft ausgezeichnet.



Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman

ist Professorin für Musikwissenschaft mit einem Schwerpunkt in Gender Studies und leitete von 2010 bis 2024 als Präsidentin die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. In dieser Zeit war sie von 2017 bis 2023 Vorsitzende der Rektorenkonferenz der deutschen Musikhochschulen und von 2021 bis 2023 HRK-Vizepräsidentin für Kooperation und Vielfalt innerhalb des Hochschulsystems. Sie studierte in Hamburg Alte Musik, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft, war Wissenschaftliche Mitarbeiterin an

den Universitäten Bayreuth und Bonn und 1999 bis 2004 Ordinaria für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln. 2006 gründete sie in Hannover das »Forschungszentrum Musik und Gender«.



Prof. Dr. Rebecca Grotjahn

ist seit 2006 Professorin für Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Genderforschung an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Sie studierte Musik, Deutsch und Philosophie auf Lehramt, anschließend Musikwissenschaft und Musikpädagogik sowie parallel dazu Gesang in Hannover, wo sie 1998 mit einer Studie zur Symphonik zwischen 1850 und 1875 promovierte. 2004 habilitierte sie sich an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Zu ihren Forschungsgebieten zählen die Geschichte des Singens, Liedgeschichte, materielle und digitale Aspekte der Musik, Musikalische Alltags-, Sozial- und Institutionengeschichte etc.



Marlene Brüggem

begann ihre berufliche Laufbahn bei der Konzertdirektion Schmid, wo sie als Managerin für Künstler:innen wie Leonard Slatkin, Cornelius Meister, Khatia Buniatishvili, Renaud Capuçon und Rafał Blechacz arbeitete. Nach sechs Jahren in der Agentur und einem Master of Arts in »Medien und Musik« wechselte sie auf die Veranstalter-Seite und wurde Teil des Planungsteams des Schleswig-Holstein Musik Festivals. Zum Herbst 2021 übernahm sie die Position der Leitung Künstlerische Planung des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin (DSO). Marlene Brüggem

versteht ihre Aufgabe darin, die Relevanz des Orchesters sowohl kulturell als auch gesellschaftlich zu definieren und unterschiedliche Zielgruppen anzusprechen. Es geht ihr darum, das künstlerische Programm inklusiv zu denken und sich von Popkultur, gesellschaftlichen Themen und Trends unserer Zeit inspirieren zu lassen. Auf ihre Initiative hin verpflichtete sich das DSO in der Saison 2023/2024 dazu, in jedem seiner Konzerte mindestens ein Stück einer Komponistin aufzuführen, das zum Saisonmotto »Kein Konzert ohne Komponistin!« wurde.



Arno Lückem

studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Hannover, Freiburg und Berlin. Von 2008 bis 2010 arbeitete er als freier Redakteur und Programmsprecher beim Rundfunk Berlin-Brandenburg. Als Pianist und Komponist gewann er Preise und Stipendien und war in beiden Funktionen an zahlreichen Rundfunkproduktionen beteiligt. Von 2010 bis 2018 moderierte er die Konzertreihe »2 x hören« am Konzerthaus Berlin – an der Seite von Christian Tetzlaff, Tabea Zimmermann, Alban Gerhardt und anderen. Arno Lückem arbeitete bei zahlreichen

innovativen Produktionen als Musiktheater-Dramaturg und schreibt Texte für Orchester wie die New York Philharmonics, die Wiener Philharmoniker und die Bamberger Symphoniker. 2020 erschien sein Buch »op. 111«, in dem er Beethovens letzte Klaviersonate Takt für Takt betrachtet. 2023 kam sein Buch »250 Komponistinnen. Frauen schreiben Musikgeschichte« heraus, in dem Lückem 250 komponierende Frauen porträtiert und sich jeweils einem Werk der jeweiligen Komponistin beschreibend widmet.



Shelly Kupferberg

wurde in Tel Aviv geboren und wuchs in West-Berlin auf. Sie studierte Publizistik, Musik- und Theaterwissenschaften in Berlin. Sie arbeitet seit über 25 Jahren als Journalistin, Moderatorin und Redakteurin für den ARD-Hörfunk (Deutschlandfunk Kultur & radio3/rbb) in den Bereichen Kultur und Gesellschaft. Regelmäßig moderiert sie Konzertübertragungen für die ARD. Neben täglichen Kulturmagazinen moderiert sie zahlreiche hochkarätige Veranstaltungen für Stiftungen, Ministerien und Festivals. Ihre thematischen

Schwerpunkte sind neben der Kultur auch Bildung, Kulturvermittlung, Gender, Zivilgesellschaft, Demokratie und Partizipation, Diskriminierungs- sowie Migrationsthemen. 2022 erschien ihr literarisches Debüt »Isidor« als SPIEGEL-Bestseller.

Dr. Thomas Schmidt-Ott

Klassik von allen, für alle, mit allen

Plädoyer für eine feministische Musikpolitik

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1. »Woker Wahnsinn« oder gesellschaftspolitisches Muss? | 13 |
| 2. Feminismus ist vielfältig, provoziert und bietet Potenziale | 15 |
| 3. Das Ritual des Konzerts unter feministischer Betrachtung | 16 |
| 4. Der Gendergap der Klassik | 18 |
| 5. Musikgeschichte als fortschreitende Patriarchalisierung | 19 |
| 6. Reintegration, Repräsentanz und Ressourcen. Die Basis unserer Leitideen | 25 |
| 7. Sechs Leitideen feministischer Programmpolitik | 31 |
| 8. Konzepte, Programme, Konzerte anders gestalten! | 34 |
| 9. Nachwort | 35 |

»Wenn man sich die bis heute eindeutig von Komponisten geprägten Konzertprogramme der symphonischen Klangkörper anschaut, fragt man sich schon, woran es denn liegt, dass Komponistinnen bis heute kaum vorkommen. Der erste Schritt auf der Suche nach einer Antwort ist immer, das Problem offen zu benennen und das Schaffen von Schöpferinnen überhaupt sicht- oder besser: hörbar zu machen. Nur mit einer solchen bewussten Entscheidung kann Veränderung bewirkt werden.«

Claudia Roth, MdB, Staatsministerin für Kultur und Medien,
in einem Brief an Marlene Brüggen und Dr. Thomas Schmidt-Ott (DSO), 12. Juni 2023

1. »Woker Wahnsinn« oder gesellschaftspolitisches Muss?

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin (DSO) verfolgt in der Spielzeit 2023/24 ein Dogma: »Kein Konzert ohne Komponistin!«¹. Kein Konzert des Orchesters und seiner kammermusikalischen Ensembles soll mehr stattfinden, in dem nicht mindestens ein Werk zu hören ist, das aus der Feder einer Komponistin stammt. Das Konzept ist Ausdruck einer, wie es das DSO titulierte, selbstverordneten »feministischen Musikpolitik«. Der Titel ist dabei bewusst gewählt: ein sogenanntes Buzzword. Eines, das triggert. Die Reaktionen im Netz darauf waren – zurückhaltend formuliert: »gemischt«, und sie kamen nicht ganz unerwartet:

- »Warum die obsessive Beschäftigung mit Geschlechtszugehörigkeit (die ja ohnehin angeblich nur »soziales Konstrukt« ist) nun Leitfaden bei der Programmgestaltung wird, versteht vermutlich nur die ÖRR-Blase in ihrer ganz eigenen Welt.«
- »Bisher habe ich immer gedacht, Musik ist einfach schön (meist jedenfalls), egal von wem komponiert! Jetzt wird hier 'ne Quote eingeführt, die nie notwendig war oder ist! Es geht also zukünftig nicht mehr um Qualität, sondern um das Geschlecht des, der, die, das Komponisten.«

- »Das mit den Quoten hat sich schon zu DDR-Zeiten nicht durchgesetzt. Will sagen: Wenn die Qualität stimmt, ist den Besuchern egal, wer die Musik komponiert hat. Wenn sie mit einer Quote (egal, wofür) gegängelt werden, vermuten sie – zu Recht? – mangelnde Qualität und wenden sich ab.«
- »Dinge, die die Musik nicht braucht! Ideologischer Wahnsinn ...«
- »Der Komponist muss doch nur aufs Amt geh'n und sagen, dass er eine Frau ist, schon passt die Quote wieder. Klingt vielleicht blöd, aber so ist das eben, wenn man in einem Freiluftirrenhaus lebt.«
- »Vielleicht sollte über das dümmliche, woke Weltbild nochmal gründlich nachgedacht werden.«

1 Siehe: <https://www.dso-berlin.de/de/konzerte/uebersicht/die-saison-2023-2024/#brosch> (letzter Aufruf: 19.07.2023).

- »Dürfen denn Männer die Musik einer Frau spielen oder umgekehrt? Ist das nicht anmaßend? Ein Weißer darf ja auch keine Rastalocken haben oder Reggae spielen. Oder müssen sich die Musiker dann dementsprechend als Mann oder Frau identifizieren? Als Divers geht ja nicht, da die Komponisten oder Komponistinnen sich ja nicht als divers identifiziert haben. Ist das kompliziert. Ich bin leider noch vom alten Schlag. Musik gefällt oder nicht, ganz egal von wem.«
- »Ist ein Werk pro Konzert wirklich so schlimm? Ernsthaft? Und ja, als Profimusiker kann ich Ihnen versichern: Es gibt VIEL mehr gute, unbekannte Musik, als wir alle uns vorstellen können. Gerade auch von Frauen, quer durch die Jahrhunderte.«
- »Fanny Hensel, geb. Mendelssohn, durfte keine Musikerin werden. Alma Schindler (später Mahler) musste für ihren Ehemann verzichten. Nur zwei Beispiele. Es hätte schon so viel früher eine Komponistinnen-Quote gebraucht! Auch um verkannte Qualität überhaupt wahrzunehmen. Das DSO macht etwas lange Überfälliges.«²
- »Wie die Staatstrompete, der Tagesspiegel, mutmaßlich mit vor Bewunderung feuchten Augen schon im Mai berichtete, hat der mit Steuergeldern gemästete Oberchef Schmidt-Ott entschieden, für die kommende Spielzeit in der gesamten Saison 2024 kein einziges Konzert ohne den Beitrag mindestens einer Komponistin anzubieten. Diese »feministische Musikpolitik« – wie es die personifizierte Vorhut der Frauenbewegung, Herr Schmidt-Ott, mutmaßlich in Andenken an die feministische Außenpolitik der verbalen grünen Totalkatastrophe Baerbock nannte – eröffne dem Publikum die Möglichkeit, jede Menge unbekannte Stücke kennenzulernen oder wiederzuentdecken.«³

Mehr als 1750 Variationen und Wiederholungen vornehmlich der Negativkommentare von Facebook-Nutzern auf den Post der Berliner rbb-Abendschau (29. April 2023) bestätigen uns: Mit unserem Dogma »Kein Konzert ohne Komponistin!« etablieren wir etwas, von dem wir überzeugt sind, dass es sowohl kultur- als auch gesellschaftspolitisch notwendig ist. Weil die Musik von Komponistinnen im Repertoire der Kulturinstitutionen weltweit und besonders in Deutschland weit davon entfernt ist, angemessen aufgeführt zu werden. Weil Komponistinnen und ihre Werke durch männliche Monopole und über Jahrhunderte gewachsene patriarchalische Strukturen mehr als in jeder anderen Kulturbranche in Deutschland heute immer noch an den Rand gedrängt werden. Weil sie zudem durch Stereotype wie oben angeführt und durch Diskriminierungen verunglimpft werden. Weil »die erzpatriarchalische deutsche Musikwissenschaft sich jahrzehntelang lieber mit den Sonaten von Johann Caspar Fischer, dem Jüngeren, befasst hat als mit dem Werk einer begabten Komponistin«⁴. Weil, wie aus allem hervorgeht, in der Klassik keine geschlechtsneutrale Wirklichkeit, geschweige denn ein Gender-Mainstreaming herrscht.

»Feminismus, der die »natürliche« [= patriarchale] Ordnung der Geschlechter zerstöre und Männer wie auch Frauen in widernatürliche Rollen« zwingt – wir waren überrascht ob der teils aggressiven Tonalität der Kommentare zur Veröffentlichung der »Kein Konzert ohne Komponistin!«-Spielzeit des DSO. Wir hatten gehofft, dass Meinungen wie die auf der rbb-Abendschau-Seite längst der Vergangenheit angehören. Gleichwohl: Wir freuten uns auch. Hatten wir doch mit unserer Programmstrategie ein Kernthema unserer Zeit getroffen. Einen Megatrend. Wir packten den Stier bei den Hörnern: Feministische Musikpolitik bedeutet für uns, sich gegen solche Positionen zu stellen, klarzumachen, dass wir, das DSO, wie der ganze klassische Konzertbetrieb, unsere

2 Siehe: <https://www.facebook.com/profile/100063649415895/search/?q=dso> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

3 Siehe: <https://journalistenwatch.com/2023/12/23/totenstille-leere-raenge-deutsches-symphonie-orchester-berlin-spielt-nur-noch-weibliche-komponisten/> (letzter Aufruf: 19.1.2024).

4 Eva Weissweiler (1999): *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, S. 8. Eva Weissweiler, Dr. phil., geboren 1951, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Islamwissenschaft. Für ihr Engagement für die Gleichstellung der Geschlechter in ihren Schriften wurde sie mit dem Luise-Büchner-Preis für Publizistik 2023 ausgezeichnet. Eva Weissweiler lebt als freie Schriftstellerin und Rundfunkautorin in Köln.

Konzerte in einem in Idealen des 19. Jahrhunderts erstarrten System veranstalten – und damit überkommene Muster verfestigen und musealisieren, statt sie zu überdenken, neu zu denken und neu zu »machen«. Feministische Musikpolitik heißt, dass wir den Missstand der Unterrepräsentation des »weiblichen Konzertrepertoires« nicht nur sehen, sondern gezielt und nachhaltig nicht nur für uns, sondern idealerweise für unsere Branche angehen und

2. Feminismus ist vielfältig, provoziert und bietet Potenziale

Feminismus ist vielfältig. Seine Geschichte ist lang. Zurzeit stehen sich Feminist:innen aus drei Generationen gegenüber. Drei Generationen mit unterschiedlichen Ansichten. Drei Generationen, die deutlich machen: Den (einen) Feminismus gibt es nicht. Es gibt viele unterschiedliche »Feminismen«. Manche stehen sich inhaltlich nahe, andere streiten und vertreten gegensätzliche Meinungen und Ansätze. Fundamentale Widersprüche sind nicht selten. Von Themen wie »den Staat abschaffen« und »die Anarchie ausrufen« bis hin zu »Sexismus aufgrund von Migration« reicht die inhaltliche Bandbreite. Differenzfeminismus, Gleichheitsfeminismus, Mainstream-Feminismus, intersektionaler Feminismus, Queerfeminismus, Black Feminismus, Marxistischer Feminismus, Öko-Feminismus, Sexpositiver Feminismus – die Liste ist lang.⁵ Wenn auch zum Teil sehr unterschiedlich pointiert, so klingen in allen Richtungen gewisse Leitmotive immer wieder an: Selbstbestimmung, Freiheit und Gleichheit für alle Menschen, im öffentlichen wie im privaten Leben, national, international, global. Für diesen Aspekt engagiert sich das DSO. Selbstbestimmung als Ausgleich eines Mangels, eines historischen, historisch gewachsenen Makels: »Denn dadurch, dass wir in einer patriarchalen, also männlich geprägten Gesellschaft leben«, so Die Zeit, »erfahren alle, die nicht männlich

überwinden. Sie bietet für uns, das DSO, im Besonderen und für unsere Branche, den Klassikbetrieb, im Allgemeinen die große Chance, Überalterungen, systemischer Unbeweglichkeit und der Gefahr einer zunehmenden gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit der Institution »Hochkultur-Orchester« zukunfts zugewandte und gesellschaftsrelevantere Inhalte und Strukturen entgegenzusetzen.

sind, strukturelle Nachteile.«⁶ Feminist:innen wollen das ändern. Hinzu kommt: Sie wollen »ihren« Wandel nicht, ohne dass andere Diskriminierungsformen mitgedacht werden (sogenannte Intersektionalität). Und: Es geht ihnen nicht (nur) um fehlende Frauenförderungen, sondern um unsere »normalen« Bilder im Kopf. Ihr Ziel ist es, Einfluss zu nehmen: auf unsere Sichtweise unserer Lebenswelten. Denn solange wir in überlieferten patriarchalischen Machtstrukturen im öffentlichen wie im privaten Leben denken und mehr oder minder unterbewusst handeln, wird sich nichts ändern.

Und genau das ist es, was feministische Ansätze für Change-Prozesse im Klassikbetrieb so wertvoll und aus unserer Sicht aktuell passend macht.

Feminismus bietet Potenziale. Auch oder vielleicht sogar ganz besonders für die Klassik und ihre Routinen. Im vorliegenden Essay ziehen wir, als Orchesterdirektion des DSO, nicht neu, aber fokussiert, nicht ideologisch, aber kritisch, aus aktuellen feministischen Grundsätzen Leitlinien für die Musikpolitik von Kulturinstitutionen im Allgemeinen und von Kulturorchestern wie dem DSO im Besonderen. Wir bezeichnen das Ergebnis unserer Überlegungen als »feministische Musikpolitik«, das heißt eine Pro-

grammpolitik, »die das Augenmerk auf Rechte, Repräsentanz und Ressourcenausstattung von Frauen und marginalisierten Gruppen legt und dabei alle Arbeitsbereiche des DSO betrifft.«⁷

Feminismus provoziert. Der Spiegel warnte vor »pädagogischem Druck« und »Genderkompetenz als Einstellungskriterium«, und die Süddeutsche Zeitung titelte: »Hundeschule Baerbock«⁸, als Außenministerin Annalena Baerbock ihre Leitlinien zur Feministischen Außenpolitik vorstellte. Lapidar stellt diese in ihrer Replik fest: »Ich muss zugeben, dass ich mich [...] immer wieder gewundert habe, was das für ein »Triggerwort« ist, dieses kleine Wort »feministisch«. Dabei ist das, was wir [...] anstreben, etwas, was im 21. Jahrhundert eigentlich selbstverständlich sein sollte – nämlich, dass alle Menschen die gleichen Rechte, Freiheiten und Chancen haben, egal welchen Geschlechts, egal welcher Religion sie angehören, egal wer ihre Eltern sind, wie sie aussehen oder wen sie lieben.«⁹

3. Das Ritual des Konzerts unter feministischer Betrachtung

Gebunden an das Ritual »Konzert«, werden, so Peter Uehling in der Frankfurter Rundschau, »seit dem Zweiten Weltkrieg mehr oder minder immer wieder die gleichen Werke gespielt: vorgeführt von Musikern, deren gedrillte Virtuosität im selben Maß steigt, wie die Bereitschaft und Fähigkeit der Gesellschaft abnimmt, sich mit Musik und ihrer Interpretation zu beschäftigen«¹¹. Feministische Musikpolitik betrachtet den von gesellschaftlichen Routinen und vom immergleichen Werkkanon geprägten Klassikbetrieb und denkt ihn zusammen mit feministischen Strömungen: die Klassik, als Kanon der europäischen Kunstmusik und ihre institutionalisierte (Re-)Präsentation, mit dem Feminismus, als diese Auswahl und die dahinterstehenden Institutionen hinterfragender Philosophie.

Feminismus strebt Gleichheit an, Gleichberechtigung, später ist sein Ziel die Überwindung seiner selbst: wenn Gleichheit zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Unser Essay denkt Klassik und Feminismus im Sinne eines Gender-Mainstreamings in der Repertoirepolitik zusammen. »Feministische Programmpolitik« nimmt die Spielpläne des Klassikbetriebs in den Fokus und untersucht: Was wurde und was wird von wem, wie oft, wann und warum programmiert und gespielt? Was ist das sogenannte Kernrepertoire der Klassik? Welche Werke gehören dazu – und was sind die Gründe dafür, was sind die »Aufnahmekriterien«? Welche Werke gehören nicht dazu – und was sind Gründe für ihr »In-Vergessenheit-Geraten«, ihren Ausschluss? Schließlich, und das ist unser zentrales Anliegen: Wie kann es gelingen, unser Musikleben, das Komponistinnen »systematisch aus dem öffentlichen Raum und dem Konzertleben verdrängt und aus der Musikgeschichtsschreibung ausgeschlossen hat«¹⁰, zu reformieren?

Sind diese beiden thematisch fern voneinander denkenden und handelnden »Welten« vereinbar? Wie können wir sie neu und konsequenter als bisher zusammenführen bzw. die eine, die Klassik, durch das Brennglas der anderen, des Feminismus, betrachten – und Konsequenzen für ihre programmatische Gestaltung bzw. ihr Repertoire ziehen? Überhaupt: Welches sind die Handlungs- und Gestaltungsfelder, auf denen die Begegnung von Klassik und Feminismus, ihr Austausch, nachhaltig und fruchtbar sein können? Wie können Wissen und Erkenntnisse des Feminismus die Ausprägungen, Erscheinungsformen und die Rezeption des Konzertbetriebs beeinflussen und einen Wandel seiner (patriarchalisch fokussierten) Programme, Besetzungen und Routinen nachhaltig herbeiführen?

5 Vergleiche z. B.: <https://www.goethe.de/prj/zei/de/fem/22665970.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

6 Siehe: <https://www.zeit.de/zett/angebote/2021/gesellschaft/facebook/feminismus-vorurteile/index> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

7 Siehe: <https://miz.org/de/nachrichten/deutsches-symphonie-orchester-berlin-ruft-feministische-programmpolitik-aus> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

8 Zitiert nach: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/zuendfunk/kommentar-die-arrogante-kritik-an-feministischer-aussenpolitik-100.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

9 Siehe: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/bulletin/rede-der-bundesministerin-des-auswaertigen-annalena-baerbock-2170090> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

10 Siehe: <https://van-magazin.de/mag/komponistinnen-2021/> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

11 Siehe: <https://www.fr.de/kultur/musik/sternstunden-kraftmeiereien-11295083.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

Das DSO geht diesen Fragen in der Spielzeit 2023/2024 verstärkt nach, verbunden mit dem Ziel, womöglich einen nachhaltigen, Repertoire-erweiternden Wandel anzustoßen. Wir möchten unseren Betrieb, unsere Proben, Konzerte, unsere Vermittlungsarbeit und die Education neben allen künstlerischen Kernzielen auch als Orte der Auseinandersetzung mit »unerhörten«, verdrängten Werken verstehen, das heißt Klassik auch unter der Maßgabe von Geschlechtergleichstellung begreifen und leben; deshalb bedienen wir uns dabei des Vehikels des modernen Feminismus. Das beinhaltet, dass wir Führungs- und Macht- und Marktstrukturen der Klassikszene kritischer als bisher üblich hinterfragen und die Musikgeschichte und unser heute gängiges Konzertrepertoire auch hinsichtlich Fragen von Unterdrückung aufgrund von Rassismus, Klassenzugehörigkeit, Geschlecht etc. untersuchen. Das Ziel dieses Beitrags, der im Kontext des Dogmas »Kein Konzert ohne Komponistin!« der DSO-Spielzeit 2023/24 steht, ist, in den von männlicher Dominanz und Geniekult über Jahrhunderte geprägten Klassikkanon eine feministische Komponente einzuführen – und damit eine Vision, die die gängige Praxis unserer »Branche« nach den oben genannten Kategorien hinterfragt und verändert. Wir verschweigen nicht unsere Ambition, dass unser Anstoß dazu führen möge, dass nicht nur beim DSO, sondern weltweit im öffentlichen Konzert in Zukunft deutlich mehr Werke von Komponistinnen Einzug finden. »Die Musikgeschichte urteilt nahezu einhellig: Frauen haben kein kompositorisches Talent. Sie können Klavierlieder und kleine Charakterstückchen schreiben, aber keine große dramatische Musik. Doch dieses Urteil ist oberflächlich und falsch. Seit dem Mittelalter haben Frauen in allen musikalischen Formen komponiert, doch sind ihre Werke fast immer unterdrückt worden – erst von der Kirche, später von Vätern, Ehemännern, Verlegern, Konzertveranstaltern und Musikhistorikern«, konstatierte Eva Weissweiler 1981, zeitlich unweit der zweiten Frauenbewegung

der 1970er-Jahre. Sie beschreibt, dass zu keiner Zeit und nirgends in der Welt musikschesöpfendes und -kulturelles Handeln von Frauen fehlte. Jedoch: Musikalisch produktive Frauen treten allmählich erst seit Ende des 20. Jahrhunderts aus dem Schatten der Wahrnehmung ihrer männlichen Kollegen. Historische Komponistinnen kommen derzeit – langsam – wieder ins Gedächtnis, moderne Komponistinnen und ausübende Musikerinnen entwickeln mehr Autonomie und Selbstverständnis. Gleichwohl: Auf den Konzertpodien hat dies bisher kaum spürbar Wandel, geschweige denn Erneuerung bewirkt. Dies will die feministische Musikpolitik des DSO substantiell und nachhaltig ändern.

Dass zudem mehr Dirigentinnen Chefdirigentinnen- und Generalmusikdirektorinnen-Positionen in namhaften Orchestern erlangen sollten, dass mehr Musikerinnen an Solopulten ihrer Orchester und mehr Managerinnen »auf Intendantinnen-Stühlen sitzen« sollten, dass die komplette »Wertschöpfungskette« der Klassik, einschließlich der Systeme und Strukturen nicht nur ihrer ausübenden Institutionen, sondern ihrer »Zuliefererbetriebe«, von Hochschulen über Agenturen bis zu Verlagen, betrachtet werden müssen, halten wir ebenfalls für notwendig. Das eine bedingt das andere ... Unser Ansatz kann demnach, das liegt auf der Hand, nur glaubwürdig sein, wenn sich auch institutionelle und vorgeschaltete Prozesse bei uns im DSO verändern. In unseren Überlegungen gehen wir daher auch auf Aspekte ein, die es innerhalb der Organisation, von der künstlerisch-dramaturgischen Idee über die Planung und Disposition bis zum Konzert, zu bedenken gilt, um Chancengleichheit, Vielfalt und Inklusion zu stärken und auch die unterschiedlichen Publika mit ihren Präferenzen für ihre Partizipation an unserer Musik bzw. deren Produktion zu begeistern. Nur in diesem ganzheitlichen Verständnis, so unsere Überzeugung, können wir, bzw. können Orchester, Abbilder einer modernen und zukunfts zugewandten Gesell-

schaft sein. Wie Annalena Baerbocks »feministische Außenpolitik« richten sich unsere Überlegungen dabei keineswegs nur an Frauen. Wir betrachten vielmehr alle Menschen in unserem Betrieb, die aus unterschiedlichsten Gründen an den Rand, hier: des Musikbetriebs, gedrängt werden. Der Rückblick in die Musikgeschichte und der Blick ins heutige Musikleben zeigen: Vielerorts ist die Geschlechtergerechtigkeit im öffentlichen Konzert lückenhaft, die Teilhabe

4. Der Gendergap der Klassik

Das Archiv Frau und Musik und musica femina münchen haben 2021 einen gemeinsamen Bericht veröffentlicht, der die Diskrepanz zwischen männlicher und weiblicher Repräsentation in deutschen Berufsorchestern verdeutlicht. Er ist verfasst von der Bundeskanzler-Stipendiatin der Alexander von Humboldt Stiftung, Melissa Panlasigui. Ihre Studie untersucht den Gendergap in Berufsorchestern sowohl in den Führungspositionen als auch im Konzertgeschehen, indem Personal- und Konzertdaten der Saison 2019/2020 gesammelt und ausgewertet wurden.¹² Es wurden Daten von 120 deutschen Kulturorchestern mit über 2.000 Konzerten und mehr als 6.800 Aufführungen einzelner Werke analysiert, um Statistiken über die Repräsentanz von Frauen als Komponistinnen und Dirigentinnen zu gewinnen.

Panlasigui zufolge wurden in den Abonnementreihen deutscher Orchester im Untersuchungszeitraum »in weniger als 2 % der Programme Werke von Komponistinnen aufgeführt«. Der Frauenanteil am Dirigierpult der Abonnementreihen betrug »7 %. Dieser Anteil ist zwar im Steigen begriffen, gibt aber dennoch Anlass zur Sorge. Der Anteil der Frauen, die als Dirigentinnen bei Berufsorchestern engagiert sind, ist im Vergleich zum Anteil der Frauen, die dieses Fach studieren, gering [...]. Diese Diskrepanz

an künstlerischen Führungs- und Entscheidungsprozessen des Betriebs wird nicht gendergerecht ermöglicht, geschweige denn die Zugänge zu Bildung und Ausbildung, zu Netzwerken von der Hochschule bis hin zu internationalen Verlagen, Agenturen, Institutionen und zu finanziellen institutionellen Ressourcen.

ist ein Indiz für die nach wie vor bestehenden Barrieren bzgl. der Professionalisierung von Frauen im Bereich des Dirigierens, zumindest im Kontext des Berufsorchesters.«¹³

Mehr als 98 Prozent des gängigen Klassikrepertoires im Konzertbetrieb ist »männlichen« Ursprungs – weniger als zwei Prozent mithin »weiblich«. Anders formuliert: Von 100 Werken im öffentlichen Konzert stammen weniger als zwei aus der Feder von Komponistinnen. Werke zeitgenössischer Komponistinnen stehen mit ca. 13 Prozent häufiger auf dem Programm als im sonstigen Durchschnitt. Der Anteil von Komponistinnen in den Abo-Reihen des Untersuchungszeitraums war nicht größer als der von z. B. Bartók oder Schubert einzeln gerechnet, und nur halb so groß wie der von Mozart oder Brahms. 60 Prozent der Berufsorchester spielten im Untersuchungszeitraum nicht ein einziges Werk einer Frau. Bezüglich dieser erschreckenden Zahlen gibt es nur einen Lichtblick: »Die Häufigkeit der Darbietung von Werken von Komponistinnen ist nicht abhängig vom Geschlecht der dirigierenden Person.«¹⁴

Das VAN-Magazin merkt in der Reflexion dieser Zahlen an, dass die Hälfte des gesamten gespielten Repertoires der Orchester von nur 15 Männern aus dem 19. Jahrhundert und be-

¹² Siehe: <https://www.archiv-frau-musik.de/frauenanteil-berufsorchester-studie-zur-saison-2019-2020> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

¹³ Siehe: <https://miz.org/de/nachrichten/neuer-bericht-beleuchtet-repraesentanz-von-frauen-im-konzertwesen-n20335> (letzter Aufruf: 19.07.2023).

¹⁴ Siehe: <https://www.kulturrat.de/themen/frauen-in-kultur-medien/beitraege-publikationen/geschlechtergerechtigkeit-in-berufsorchestern/> (letzter Aufruf: 19.07.2023).

nachbarten Jahrzehnten stamme. Unbekannte Entdeckungen aus dieser Zeit, so der Kommentator, »scheinen bei Entscheidern und Marketingabteilungen genauso ungern gesehen wie Neue Musik. Die Komponistinnen, die schon im 19. und frühen 20. Jahrhundert arbeiteten, wurden aber von der bürgerlichen Gesellschaft und dem mit der Aufklärung aufkommenden Glauben an natürliche Unterschiede zwischen den geistigen Fähigkeiten von Frauen und Männern systematisch aus dem öffentlichen Raum und dem Konzertleben verdrängt und aus der Musikgeschichtsschreibung ausgeschlossen.«¹⁵

5. Musikgeschichte als fortschreitende Patriarchalisierung

Auf der Suche nach den Gründen für die heutige Unterrepräsentanz von Frauen in der Musik lohnt ein Blick zurück in die Anfänge der Musik und ihre Entwicklung über ca. drei Jahrtausende bis heute. Der Beginn dieses Entwicklungsprozesses wird durch den Gesang markiert, der höchstwahrscheinlich die erste Form musikalischer Ausdrucksweisen darstellte. Forschungsergebnisse deuten darauf hin, dass erst der »moderne Mensch« vor etwa 150.000 Jahren die Fähigkeit zur »richtigen« Sprache entwickelte und somit auch in der Lage war, zu singen. Die ältesten bekannten Musikinstrumente dürften etwa 40.000 Jahre alt sein: Knochenflöten aus der Zeit des Jungpaläolithikums sind die frühesten Nachweise. In der musikalischen Praxis der »Naturvölker« des 3. und 2. Jahrtausends vor Christus wird angenommen – obgleich die Quellenlage zu dünn ist, um definitive Aussagen zu treffen –, dass zu dieser Zeit mutmaßlich alle Stammesmitglieder unabhängig von ihrem Geschlecht gleichwertig nebeneinander oder gemeinsam musizierten. Die musikalische Betätigung diente primär kultischen Zwecken. Um das Jahr 2.300 v. Chr. nahm Enheduanna eine herausragende Rolle als astronomische

Die Benachteiligung von Komponistinnen erfolgt somit auf zweifache Weise: historisch bedingt durch patriarchale Denk- und Handlungsmuster sowie in der heutigen Zeit durch marktgetriebene Überlegungen. Letztere manifestieren sich insbesondere durch die möglicherweise schwierigere und weniger »verkaufbare« Natur zeitgenössischer Musik oder weniger bekannter Namen. »Komponistinnen fallen [...] zwangsläufig in eine dieser beiden bei vielen Veranstaltern unpopulären Kategorien: »unbekannt« oder »zu neu.«¹⁶

Priesterin im mesopotamischen Raum ein. Als Tochter des Königs Sargon leitete sie den Tempel des Mondgottes Nanna in der Stadt Ur. Viele ihrer Gedichte und Tempelhymnen sind auf Keilschrifttafeln überliefert und gelten als früheste Belege für musikalische Äußerungen. Terrakotta-Reliefs aus der altbabylonischen Zeit, die bis heute erhalten geblieben sind, zeigen musizierende und tanzende Frauen.¹⁷

Eva Weissweiler präsentiert in ihren Forschungen zu »Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart« einen kulturgeschichtlichen Überblick über musikalisch schöpferische Frauen von der Antike (800 v. Chr.) bis zum 15. Jahrhundert. Sie stellt fest, dass Darstellungen von Flötenspielerinnen, Harfenistinnen, Trommlerinnen und Schalmeyenbläserinnen auf antiken Amphoren und Sarkophagen darauf hinweisen, dass Frauen in der griechischen und römischen Kultur (zumindest zu bestimmten Zeiten) eine bedeutende Rolle in der Musik spielten.¹⁸ Jedoch setzte im Verlauf der Geschichte eine mehr als 2.500 Jahre währende Unterdrückung der weiblichen Musikalität und Kreativität ein.

¹⁵ Siehe: <https://van-magazin.de/mag/komponistinnen-2021/> (letzter Aufruf: 19.07.2023).

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Siehe: <https://www.deutschlandfunk.de/sumerische-astronomin-enheduanna-die-priesterin-und-der-100.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

¹⁸ Weissweiler (1999), S. 23-58

Folgende Eckpunkte seien aufgeführt:

- In der – patriarchalisch strukturierten – griechischen Antike war die »normale« Frau gesellschaftlich untergeordnet. Musik wurde hauptsächlich von sogenannten Hetären ausgeübt. Es war für Männer nicht verpönt, den Umgang mit diesen zu pflegen, die – das gehörte zum beruflichen Profil dieser sogenannten »ἑταῖραι«, »Gefährtinnen« (Prostituierten) – in Musik, Kunst, Literatur und Philosophie ausgebildet und entsprechend bewandert waren. Hetären waren – anders als »Huren« (»πόρναι«) – sozial anerkannt. Sie waren gebildet und betrieben ihre Musik als Gewerbe, künstlerisch und finanziell oft erfolgreich. Sie tanzten, komponierten, improvisierten, sangen, spielten Aulos und Kithara, und sie begeisterten und verführten in aufreizenden Kostümen ihre (männlichen) Publika. »Gerade in der frühen griechischen Tonkunst muss dem weiblichen Geschlecht eine große schöpferische Kraft zugemessen worden sein.«¹⁹ Jedoch: Die teils orgiastische und matriarchalische, Muttergottheiten verehrende Musik wurde von ihrem patriarchalischen Umfeld nicht lange geduldet.
- Wann und wo Frauenfeindlichkeit in der Musik entstand, und ab wann explizit Frauen ausgeschlossen wurden, kann nicht genau datiert werden. Spätestens mit dem erstarkenden Christentum, das aus dem Judentum hervorging und sich ab etwa 60 n. Chr. über Palästina hinaus weltweit ausbreitete, wurden Muttergottheiten als Feindbilder identifiziert – und eliminiert. Den noch jungen Christen waren sie und die ἑταῖραι ein Graus. Die Musik, die ihnen huldigte, und damit die Musik der Frauen verstummte. Was folgte, war ein Umschwung zum radikalen Antifeminismus in der kultischen/religiösen und weltlichen Musikausübung. Musik wurde als »Ausdruck einer unnatürlichen Vorherrschaft der Frau über den Mann gesehen, die

mit den Prinzipien des Christentums auf keinen Fall zu vereinen war«, – und daher systematisch unterdrückt wurde.²⁰

- »Mulier taceat in ecclesia« – das paulinische Schweigegebot (1. Kor. 1,34) bedeutet übersetzt: Die Frau schweige in der Gemeinde. In kirchlichen und auch öffentlichen Dingen habe sie kein Mitspracherecht. Auf dieser Grundlage wurde auch das Singen und Musizieren von Frauen im christlichen Gottesdienst mit nur wenigen Ausnahmen verboten. Einer der wichtigsten lateinischen Kirchenväter, Sophronius Eusebius Hieronymus (349–420), empfahl, den Musikunterricht aus der weiblichen Erziehung auszuklammern. Christliche Mädchen sollten nicht lernen und nicht wissen, zu welchem Zweck Instrumente wie Orgel, Tibia, Lyra, Kithara etc. gebaut würden, denn der Umgang mit ihnen sei »sündhaft« und »gefährlich«. Besonders in katholisch geprägten Gesellschaften verschwand »Frauenmusik« aufgrund solcher Positionen bis in die Neuzeit fast gänzlich aus kirchlichen und gesellschaftlichen Kontexten. Eine ernst zu nehmende Ausbildung wurde Mädchen und jungen Frauen verwehrt. Ihr Besuch der Lateinschulen war verboten. Musik wie auch Malerei oder Literatur wurden für Jahrhunderte überwiegend Männersache – ungeachtet herausragender Errungenschaften wie die der wohl vielseitigsten aller christlichen Nonnen des Abendlandes, Hildegard von Bingen, oder der Aktivitäten norditalienischer Frauenklöster des 16. Jahrhunderts.
- Die »Aufklärung« ab Mitte des 18. Jahrhunderts verschärfte diese Diskriminierung. Die wird »jetzt erst richtig« festgeschrieben: »Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune«, heißt es in der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte von 1789.²¹ Das

¹⁹ Weissweiler (1999), S. 23

²⁰ Weissweiler 1999, S. 36

²¹ Zitiert nach: <https://innenansicht-magazin.de/2016/10/08/kleine-geschichte-des-feminismus-teil-1-die-aufklaerung/> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

französische »hommes« könnte mit »Menschen« übersetzt werden. Gemeint aber waren ausschließlich »Männer«. »Die Frau [ist] eigens dazu geschaffen, dem Mann zu gefallen«, schreibt Jean-Jacques Rousseau 1762 in seinem Bildungsroman »Émile oder Über die Erziehung«. Demnach solle sie nur so viel lernen, wie ihrer Bestimmung »gemäß« sei, denn »was die Werke des Geistes anbetrifft, übersteigen sie ihr Fassungsvermögen«.²² Mädchen solle man auch schon frühzeitig an den »Zwang« gewöhnen, ihre eigenen Wünsche zu unterdrücken, damit sie sich später als Ehefrauen ihrem Mann leichter unterordnen könnten. Sanftmut, Bescheidenheit, Freundlichkeit, Pflichtbewusstsein, Demut und Keuschheit: Das waren die Pfeiler für ein tugendhaftes Leben, wie es »die Frau« im 18. Jahrhundert zu führen habe. Frauen galten, festgelegt durch die »Aufklärung«, als nicht gleichwertige Menschen. Die Enzyklopädisten befreiten sie nicht aus Rollenzwängen und »selbstverschuldeter Unmündigkeit« (Kant), sondern im Gegenteil, sie definierten ihre Rolle nun als naturgegeben: »Kinder, Küche, Kirche«, eine stehende Redewendung im deutschen Sprachraum aus den 1970er-Jahren. Frauen im 18. Jahrhundert waren damit politisch, sozial und rechtlich den Männern untergeordnet, durften nicht wählen, keine öffentlichen Ämter bekleiden, hatten keine Berufsfreiheit und keine Eigentumsrechte.

- Sich als Komponistin der Zeit Bachs, Haydns, Mozarts etc. in einem solchen geistigen Umfeld durchzusetzen war eine nahezu unmögliche Aufgabe: »Wozu sollen dem Weibe überhaupt gelehrte Kenntnisse nützen«, so Joachim Heinrich Campe 1789 in seinem väterlichen »Rath für meine Tochter«, »die sie, wenn sie nicht [...] aus dem von Gott und der menschlichen Gesellschaft ihr angewiesenen Beruf herausgehen will, weder in der Küche und in der Vorrathskammer, noch im Cirkel ihrer Freundinnen, noch endlich auf

irgendeinem Standorte der politischen und gelehrten Welt anwenden, ja nicht einmal, ohne sich in einem gewissen Grade lächerlich zu machen, zeigen darf?«²³

- Bis weit ins 20. Jahrhundert setzte sich diese Form der Diskriminierung in immer neuen Ausprägungen fort. Frauen wurde bis in die 1950er-Jahre eine professionelle (Musik-)Bildung verwehrt. In Konservatorien und Hochschulen aufgenommen zu werden, wurde ihnen privat, gesellschaftlich und institutionell schwer bis unmöglich gemacht. »Schafften« sie trotz aller Widerstände dennoch ein Studium, dann folgten spätestens in der Berufsausübung Behinderungen durch Veranstalter, Verlage, Institutionen. Komponistinnen, die sich nicht nur auf privates oder maximal halb öffentliches Musizieren beschränken wollten, z. B. auf die Salonkultur im 19. Jahrhundert, hatten und haben es bis heute sehr viel schwerer, sich mit ihrem Werk im Musik- und Konzertleben, geschweige denn in der musikalischen Geschichtsschreibung zu etablieren.

- Dass es in den letzten fünf Jahrhunderten keine komponierenden Frauen gegeben hätte, bedeutet dies gleichwohl nicht. Die oben angeführten Ansichten über unterschiedliche soziale Aufgaben der Geschlechter könnten dies zwar vermuten lassen. Es gab aber durchaus zu allen Zeiten individuelle Lebenswege. Eine wichtige Rolle spielte hierbei der gesellschaftliche Stand, z. B. die Zugehörigkeit zum Adel, zum Großbürgertum oder zur gebildeten Mittelschicht. Diese Zugehörigkeiten waren im 17. Jahrhundert unabhängig vom Geschlecht mit Privilegien verbunden – und konnten Frauen Wege zu künstlerischen Tätigkeiten eröffnen. Komponistinnen gab es daher zu allen Zeiten, anerkannt und aufgeführt, wenn auch zumeist nur zu ihren Lebzeiten, so etwa die barocken bzw. klassischen Musikerinnen Barbara Strozzi (1619 – 1677)

oder Wilhelmine von Bayreuth (1709 – 1758). Beide erhielten, befördert durch ihre adlige Herkunft (wie auch andere adlige Frauen), musikalischen Privatunterricht im Gesang, Instrumentalspiel und/oder Komposition. Franziska Lebrun (1756–1791) und Margarethe Danzi (1768–1800), zwei Vertreterinnen der Mannheimer Schule, Maria Theresia von Paradis (1759–1824), Marianne von Martinez (1744–1812) und viele andere belegen, dass Frauen, der Beschränkungen der »Aufklärung« zum Trotz, Möglichkeiten des Komponierens und Konzertierens fanden. Wie Fanny Hensel, Emilie Mayer, Augusta Holmes, Louise Farrenc, Luise Adolpha Le Beau oder Johanna Kinkel, allesamt Komponistinnen des 19. bis frühen 20. Jahrhunderts, waren sie dabei jedoch mit der Schwierigkeit konfrontiert, neben den üblichen Rollenzuweisungen – und damit entsprechenden häuslich-familiären Aufgaben – vor allem Zeit für ihr musikalisches Schaffen zu finden. Dass Letzteres professionell gewürdigt würde, dass ihre Werke öffentlich aufgeführt oder gar gedruckt würden, bedeutete für sie einen immensen Aufwand und einen nicht selten aussichtslosen Kampf gegen Widerstände. Diesen Kampf nahm am wohl prominentesten, nachhaltigsten und provokant/-erfolgreichsten Dame Ethel Mary Smyth (1858–1944) auf. Smyth, eine englische Komponistin, Dirigentin, Schriftstellerin und Mitkämpferin der britischen Suffragetten, gilt als eine der ersten Frauen der Musikgeschichte, die es sich zum Ziel machte, beruflich als Komponistin zu reüssieren. Ihre Hymne der englischen Frauenbewegung, »March of the Women«, 1914 in Washington uraufgeführt, war Programm auch für Smyth' eigene Biografie: Ihr vorrangiger Anspruch war, in ihrem Schaffen nicht als nebenher komponierende Lady, sondern als gleichwertig zu ihren männlichen Kollegen anerkannt zu werden – und nicht zuletzt: von ihrem Werk zu leben. »I feel I must fight for [my music], because I

want women to turn their minds to big and difficult jobs.«²⁴ Smyth kämpfte gegen den gesellschaftlichen Gender Bias und seine Stereotypen in ihrer Zeit sowie den bis heute nachklingenden Heroen- und Geniekult in der klassischen Musik und Musikgeschichtsschreibung. Ohne zu übertreiben darf man konstatieren: Ethel Mary Smyth ist eine der ersten weiblichen klassischen Musikikonen.

- Und dennoch: Der Geniekult um Komponisten lebt weiterhin, bis heute, genre- und betriebsimmanent marketinggetrieben, und in ihm kommt das künstlerisch-kompositorische Wirken und die Bedeutung von Frauen eher am Rande vor. Der Mythos des genialen Komponisten, die Virtuosität des Instrumentalisten, die Aura des Maestros: Die Vorstellung, dass große Werke und »sternstundengleiche« Interpretationen von einem besonderen Geist stammen müssen, spielt in der Klassik noch immer eine gewichtige, weil auch kommerzielle, Rolle. Mozart, Beethoven, Wagner, aber auch Karajan, Bernstein, Abbado oder Menuhin, Horowitz bis Trifonov et al.: Das Genie prägt den Betrieb der Klassik, sein »außergewöhnliches Talent mit einer starken Naturgabe« (Borchmeyer), »von einem Genius inspiriert, der Großes schaffen will« (Kirchhoff), »brechend mit allen Normen« (Beßlich). Das Genie, sagt der norwegische Schriftsteller Knut Hamsun, »ist ein Blitz, dessen Donner Jahrhunderte währt«.²⁵ Vor allem ist das Genie aber eins: Es ist männlich (von Ausnahmen abgesehen wie der Generation der unter anderem aus kommerzieller Perspektive gut verkauften Solistinnen à la Anne-Sophie Mutter, Hélène Grimaud, Sol Gabetta und anderen). Die Frau spielt im 19./20. Jahrhundert in der biografischen Literatur zwar auch eine Rolle. Aber sie tut dies selten, und wenn, dann zumeist als die der Gefährtin des Genies, seine »Muse«, seine Quelle der Inspiration für etwas, das ihr persönlich verwehrt bleibt: das geniale Werk.

22 Zitiert nach: <https://www.buergerleben.com/therese-von-thurn-und-taxis/> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

23 Zitiert nach: https://kola.opus.hbz-nrw.de/frontdoor/deliver/index/docId/836/file/Dissertation_Claudia_di_Piandunifor_1_1.pdf (letzter Aufruf: 19.7.2023).

25 Alle Zitate siehe: <https://www.deutschlandfunk.de/kulturtheorie-genie-gruende-und-abgruende-100.html> (letzter Aufruf am 19.7.2023).

Die Rollenbilder, die man Frauen seit der Aufklärung zuschrieb, hatten somit »handfeste«, negative Ausschlusskonsequenzen für ihr Leben, ihren Status, ihre Entwicklungsmöglichkeiten. Dass es in der Musikgeschichte so wenige Frauen gibt, die die gleiche künstlerische Qualität erlangten wie ihre männlichen Kollegen, ist somit kein Zufall, dient aber bis heute immer wieder als Argument dafür, Frauen den Geniestatus zu versagen und die Qualität ihrer (wenigen überlieferten) Werke infrage zu stellen. »Wir müssen also unsere kulturelle Tradition, unseren Bildungskanon, der immer noch stark von den Idealen des 19. Jahrhunderts geprägt ist, [...] umbauen«, kommentiert die Musikwissenschaftlerin Susanne Rode-Breymann.²⁶ Die Journalistin Kristin Amme schreibt: »Weiß, männlich, Genie. Durchbeißen. Höherklettern. Ausstechen. Frauen da hinzucoachen, wo Männer sind, das scheint noch oft Strategie Nummer eins zu sein. Hanna Eimermacher ist Komponistin und hat es geschafft in die Riege der Frauen, die vom Komponieren leben können. Sie plädiert aber vielmehr dafür, dass Frauen ihren eigenen Platz in der Gesellschaft finden. »Wir tragen alle beide Prinzipien in uns, das männliche und das weibliche, aber das männliche Prinzip ist eben sehr viel stärker zur Zeit.« Es müsse ein Raum entstehen, Dinge anders zu gestalten, ein Raum, der auf eine weibliche Art und Weise gefüllt werden darf, sagt sie.«²⁷

- Der von Rode-Breymann geforderte »Umbau« hat in den vergangenen Jahrzehnten an Dynamik gewonnen. Wissenschaft und Kultur sind in Sachen Gender heute deutlich weiter als im letzten Jahrhundert. Weissweiler schreibt bereits 1981: »[K]omponierende Frauen sind keine »verletzliche Minderheit«, keine »Exotinnen«, keine »begafften Außen-seiter« mehr, sondern nehmen als legitime Schülerinnen und Kolleginnen führender Avantgardekomponisten [...] unbestrittene

Positionen im zeitgenössischen Musikleben ein. Seit rund vier Jahrzehnten findet man ihre Namen auf den Programmen beinahe aller bedeutender Veranstaltungsreihen, die sich die Förderung neuer Musik zum Ziel gesetzt haben.« Man könnte also meinen, dass die Geschichte des diskriminierenden Geniebegriffs abgehakt sei, jedoch: Er wirkt nach; die Realität ist, dass, wie eine Studie aus den USA von 2015 belegt,²⁸ auch heute Männer bewusst oder unbewusst als kreativer eingeschätzt werden als Frauen, auch wenn sie exakt dieselben Ergebnisse präsentieren. »In two experiments, we found that »outside the box« creativity is more strongly associated with stereotypically masculine characteristics (e. g., daring and selfreliance) than with stereotypically feminine characteristics (e. g., cooperativeness and supportiveness); and that a man is ascribed more creativity than a woman when they produce identical output.« Weiterhin scheint es also so zu sein, dass wir musikalisches Genie eher Männern zuschreiben – auch wenn wir das heute nicht mehr mit biologistischen Theorien zu rechtfertigen suchen. Ästhetische Routinen und Gewohnheiten, Bildungseffekte und Eigengruppenbevorzugungen festigen die Bestätigungsfehler in der Klassik: Der Gender Bias unterschätzt Komponistinnen – egal ob historisch oder zeitgenössisch – daher bis heute.

- Bachtrack, der laut eigenen Angaben »größten Website für klassische Musik«²⁹, zufolge hat sich 2022 die Geschlechterparität unter den lebenden Komponist:innen verbessert. Auch bei der Anzahl der Aufführungen stehen Komponistinnen weiter oben auf der Liste – unter den 20 meistgespielten lebenden Komponist:innen sind neun Frauen. (Im Jahr 2019 war es nur eine, 2013 gab es unter den 200 meistgespielten lebenden Komponist:innen gar keine Frauen.) In der zeitgenössischen Komposition scheint sich der

Gendergap demnach allmählich zu schließen, weit entfernt gleichwohl von einer ausgeglichenen Gerechtigkeit. Der nach wie vor »in Männerintendantenhand befindliche Klassikbetrieb« öffnet sich demnach ein wenig, urteilt die Süddeutsche Zeitung im Mai 2023, dies aber tatsächlich in Deutschland im Vergleich zu Ländern wie Schweden und den USA nur »sehr langsam, wenn man bedenkt, dass jenseits der Klassik seit Jahrzehnten ein Kampf um Gleichberechtigung tobt und es kaum mehr Bereiche gibt, in dem Frauen die Teilhabe so deutlich sichtbar verwehrt wird.«³⁰ Die Musikbranche ist heute wie gestern in hohem Maße männlich dominiert. Frauen sind im Verhältnis zu ihrem Anteil in der Gesellschaft deutlich unterrepräsentiert, nichtbinäre Menschen und andere Geschlechtsidentitäten sind gar nicht sichtbar und können so gut wie nicht identifiziert werden, stellt die MaLisa Stiftung mit der GEMA und Music S Women* in ihrer Recherche »Gender in Music« fest.³¹ Im Bereich E-Musik der GEMA liegt der Künstlerinnenanteil – Komposition, Textdichtung und Verlegertätigkeit – bei derzeit 13,5 Prozent. Der Deutsche Komponistenverband konstatiert: »Noch immer gibt es im DKV vergleichsweise wenige Komponistinnen oder Diverse, auch wenn ihr Anteil in den letzten Jahren erfreulicherweise größer geworden ist. Zugleich sind es nicht selten die künstlerischen Positionen von Frauen/Diversen, die aktuell wichtige Impulse setzen – in allen musikalischen Genres.« Männer, so Charlotte Seither, zeitgenössische Komponistin und 2018 GEMA-Aufsichtsrätin, »teilen soziales Prestige, Einkommen wie auch Gestaltungsmacht nach wie vor weitgehend unter sich auf. Wo immer ein hohes Einkommen, hohe Verantwortungsmacht und ein hoher sozialer Status anzutreffen sind, dort finden sich – der hohen Qualifikation von Frauen zum Trotz – noch immer erheblich mehr Männer als Frauen. Niedrige Einkommen, wenig

Gestaltungsmacht und ein geringer sozialer Status sind hingegen mit einem hohen Frauenanteil verbunden. Die Maßnahmen, die die Politik hier eingeleitet hat, um korrigierend zu Gunsten der Frauen einzugreifen, genügen also bei weitem (noch) nicht. Wenn wir wirklich etwas verändern wollen, dann brauchen wir stärkere Hebel.«

- Auch und insbesondere was Werke von Komponistinnen vor der Neuen Musik (also der Musik vor ca. 1910) in deutschen Kulturorchester-Programmen anbelangt, besteht Entdeckungs- und Aufführungsbedarf. Komponistinnen seit ca. 1500 trifft – wie oben dargestellt – das Phänomen der »Eigengruppenbevorzugung und Fremdgruppenabwertung« nach dem Sozialpsychologen Henri Tajfel: Willkürliche Unterscheidungsmerkmale führten bzw. führen zu Vorurteilen, Stereotypen und zur Diskriminierung weiblicher Kompositionen (»Fremdgruppenabwertung«), Eigenschaften der Eigengruppe (»geniale männliche Komponisten«) wurden über Jahrhunderte gepflegt und überbetont, negative heruntergespielt – und somit die Fremdgruppe »Komponistin« als solche abgewertet. »Wenn jemand eine Symphonie von Louise Farrenc ablehnt und stattdessen ein richtig schlechtes Stück von Beethoven spielen lassen will – dann kann die Person mir nicht sagen, dass es um die Qualität der Stücke geht«, so die Sängerin Anna Prohaska im VAN-Magazin. Es ist das (männliche Komponisten-) Genie und seine Monopolstellung, das nicht nur in deutschen Konzertprogrammen die Werke von Frauen verdrängt hat. Wenn wir nicht das stereotype Bild desselben so unbewusst wie nachhaltig in unseren Köpfen verankert hätten, würden wir bemerken, so resümiert das Female Music Network Melodiva, dass die Frage, warum es keine oder so wenig berühmte Komponistinnen gibt und gab, besser zu formulieren wäre mit: »Warum gab es so wenige Komponistinnen, die von Musikern

26 Zitiert nach: <https://www.donaukurier.de/archiv/sind-frauen-schlechte-komponisten-5594200> (letzter Aufruf am 19.7.2023).

27 Zitiert nach: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/frauen-in-der-musik-heute-100.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

28 Siehe: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0956797615598739> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

29 Siehe: https://bachtrack.com/de_DE (letzter Aufruf: 19.7.2023).

30 Siehe: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/orchester-berlin-frauen-quote-1.5836762?reduced=true> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

31 Siehe: <https://malisastiftung.org/gender-in-music/> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

und Musikwissenschaftlern, Kritikern, Publikum und der Nachwelt gepflegt wurden, so dass sie auch heute als lebendiger Teil und als wichtiges Erbe der Musik gelten?³² Kulturelle Pflege nämlich ist die Voraussetzung, in den musikalischen Kanon, ins Konzertrepertoire aufgenommen zu werden. Das Erklären und Wiedererkennen, und damit das Bekanntwerden von Werken verfestigt unsere Anerkennung von Musik als besondere, »große« Musik. Musik, die wir wiedererkennen, berührt uns emotional nachhaltiger als »Erstbegegnungen« bzw. »Neuentdeckungen«. Dieser emotionale Bezug wiederum beeinflusst das, was wir für groß und qualitativ halten. Abweichungen, Unbekanntes, Neues, egal ob historisch oder zeitgenössisch, müssen erklärt, vermittelt und gerechtfertigt werden. Dies führt zur falschen Wahrnehmung, dass Barbara Strozzi, Wilhelmine von Bayreuth,

6. Reintegration, Repräsentanz und Ressourcen. Die Basis unserer Leitideen

Feministische Musikpolitik gründet auf der Überzeugung, dass alle Menschen die gleichen Rechte genießen (müssen) und die gleichen Freiheiten und Möglichkeiten verdienen. »Jeder hat das Recht auf die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit, soweit er nicht die Rechte anderer verletzt und nicht gegen die verfassungsmäßige Ordnung oder das Sittengesetz verstößt«, so sichert es das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland dem Individuum im Lande zu. Stehen dieser Idee im Klassikbetrieb systemische und strukturelle Hindernisse wie Routinen, Traditionen, Vorurteile und kollektive Hör- und Sehgewohnheiten entgegen, dann ist eine Gleichstellungspolitik wie die feministische DSO-Musikpolitik aufgerufen, diese durch inhaltliche, dramaturgische, musikvermittelnde Programminitiativen zu über-

Franziska Lebrun und Co. eben doch weniger genial-qualitätsvolle Komponistinnen gewesen seien bzw. gewesen sein müssen und ihr In-Vergessenheit-Geraten etwas mit der scheinbar vergleichsweise schlechteren Qualität ihrer Werke zu tun habe. »Unser Qualitätsurteil ist maßgeblich geprägt von dem, was wir kennen«, konstatiert Susanne Rode-Breymann. »Wenn man Menschen anonym Liedervertonungen vorspielt, etwa von Alma Mahler und von Zemlinsky [...], und sie danach fragt, welches Stück besser ist, dann siegen sehr oft die Kompositionen von Frauen. Wenn man sich also völlig unvoreingenommen diesen Kompositionen zuwendet, sind die Werturteile oft ganz unerwartet.«

winden. Die oben genannten Eckpunkte haben gezeigt, dass Musik zwar eine besondere »Disziplin« ist, weil sie den rational wenig fassbaren Gesetzen der Kreativität, Intuition, Inspiration und Spontaneität nicht berechenbar unterliegt, dass aber Maßnahmen der Quote, Repertoire-Erweiterung und Vermittlung im Klassikkonzert »Raum greifen« müssen, um Komponistinnen und anderen unterrepräsentierten Gruppen in der E-, aber auch der U-Musik größere Freiräume, mehr Gehör und Präsenz zu verschaffen und ihre Sicht- und Hörbarkeit und damit auch ihre finanzielle Lebensgrundlage zu verbessern. Klar ist: Nicht für jedes Orchester, Opernhaus und Musiktheater passen dabei alle Instrumente. Jede Epoche und jedes musikalische Genre stellt Programmverantwortliche vor andere inhaltliche Herausforderungen.

32 Siehe: <https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklart-warum-gibt-es-so-wenige-komponistinnen-100.html> (letzter Aufruf: 16.1.2024).

Den im Folgenden formulierten Leitlinien ist gemein, dass sie neben der Aufführung in Vergessenheit geratener Werke und neben der verstärkten Förderung lebender Komponistinnen auf einen übergeordneten Wahrnehmungs- und Wertewandel in der jeweiligen Institution und auf gesamtgesellschaftlicher Ebene setzen. »Dies«, so der Deutsche Kulturrat, »ist der Kern des Gedankens des ›Gender Mainstreaming‹: die Arbeit von Künstlerinnen aller Gattungen sichtbar(er) zu machen und das Ziel der Geschlechtergleichheit zu einer Selbstverständlichkeit werden zu lassen.«

Feministische Musikpolitik bedeutet für die Künstlerische Leitung und die DSO-Direktion, Ungleichheit und Ungerechtigkeit im Orchesterrepertoire nicht nur zu identifizieren, sondern gezielt anzugehen und auszugleichen. Das DSO propagiert die häufigere Aufführung von Werken von Komponistinnen nicht nur für sich selbst, sondern empfiehlt sie weltweit (wohl wissend, dass andere Länder, siehe USA und Schweden, bereits deutlich weiter sind als das deutsche Musikleben). Es beabsichtigt, sich darüber hinaus der besonderen Belange marginalisierter Gruppen in der Klassik verstärkt anzunehmen. Es will erreichen, dass das Kernrepertoire der Klassik spürbar erweitert, »weiblicher« und diverser gewichtet wird, dass Werke von Frauen in gleicher Weise repräsentiert werden wie die der männlichen »Genie-Kollegen«. Es will zudem den Weg dafür bahnen, dass zeitgenössische Komponistinnen den gleichen Zugang zu Ressourcen, Fördermitteln, Kompositionsaufträgen, Positionen und Top-Positionen im Orchester und im Management haben. Frauen, so das ganzheitliche Ideal einer feministischen Programm- und Musikpolitik, sollen als »Agents of Change« und Führungspersonen Kulturinstitutionen mit und stärker voranbringen und damit letztlich auch gesellschaftlich Demokratie stärker machen. Mit diesem »Kompass« richtet sich feministische Musikpolitik an historisch gewachsene Macht-

strukturen im klassischen Musikbetrieb, vom Komponisten bis zum Verleger, vom Impresario bis zum Intendanten, vom virtuosen Solisten bis zum Maestro. Sie geht dabei weit über die Grenzen der »kleinen Welt« eines Symphonieorchesters und seiner Publika hinaus und denkt und designt in gleichem Maße exemplarisch für die Kultur, das Kulturleben wie für unsere Gesellschaft, für alle Menschen. Sie schließt ein und nicht aus, senkt, für die Klassik besonders wichtig, Zugangsbarrieren, und sie trägt dem Umstand Rechnung, dass Diskriminierung selten eindimensional ist. Sie macht sich daher für alle stark, die aufgrund von Geschlechtsidentität, Herkunft, Religion, Alter, Behinderung, sexueller Orientierung oder aus anderen Gründen in der Klassik nicht oder zu selten vorkamen (und sich daher nicht behaupten konnten) oder zu selten vorkommen (das heißt nicht oder kaum aufgeführt werden, am Dirigierpult stehen, eine Intendanz innehaben).

Die oben skizzierten Eckpunkte machen einmal mehr deutlich, dass zu keiner Zeit und nirgends in der Welt musiksöpferisches und -kulturelles Handeln von Frauen fehlte. Jedoch erst seit Ende des 20. Jahrhunderts treten Komponistinnen aus dem Schatten ihrer männlichen Kollegen hervor. »Während die Männer sich zurückziehen, ihre Tür zum Komponieren abschließen, muss die Frau weiter für Kinder und Haushalt da sein«, brachte Fanny Hensel gegenüber Clara Schumann diese Ungerechtigkeit auf den Punkt.³³ Das Bundesministerium für Familie konstatiert knapp 200 Jahre später: »Wenn es um Sorgearbeit geht, also Kinderbetreuung, Pflege, Kochen und Putzen, dann scheinen immer noch zuerst die Frauen »zuständig« zu sein. Zumindest verwenden sie täglich deutlich mehr Zeit für unbezahlte Tätigkeiten im Haushalt und in der Familie. Wer hängt die Wäsche auf? Diese Frage wird selten überhaupt gestellt, und wenn doch, dann lautet die Antwort meistens: die Frau! Das gilt auch für das Kochen, das Abholen der

33 Zitiert nach: <https://www.schnepat-music.de/sind-frauen-die-schlechteren-musikerinnen-komponistinnen/> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

Kinder von der Kita oder die Unterstützung älterer Angehöriger.« Eva Weissweiler und Eva Rieger³⁴ waren nach Sophie Drinker, der Begründerin der musikwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung, die ersten Musikwissenschaftlerinnen, die das Thema Komponistinnen und deren Schicksale historisch/enzyklopädisch aufarbeiteten. Ihre mehr als 40 Jahre alten Erkenntnisse des immensen Reichtums »weiblicher« Werke haben bis heute nicht zu einem annähernden Gleichgewicht in der Aufführungsstatistik des Klassikbetriebs geführt. Dies soll in unseren Leitlinien im Sinne eines »Mainstreamings« nun – aus unserer Sicht sehr verspätet für die Klassik – Niederschlag finden, und zwar im Handeln des DSO-Managements und des Orchesters, in der künstlerischen Planung, den Konzerten, den

Besetzungen. Angelehnt an die »drei R« der feministischen Außenpolitik (Rechte, Repräsentanz, Ressourcen) formulieren wir »drei R« für die feministische Programmpolitik: Reintegration vergessener/verdrängter Werke von Komponistinnen, regelmäßige Repräsentanz/Aufführung von Komponistinnen im Konzert, Ressourcenzuteilung für Auftragswerke von Frauen/marginalisierten Gruppen.³⁵ Diese »R« sollen die Aufbau- und Ablauforganisation des DSO und unsere Konzerttätigkeit prägen und zu einem Kulturwandel im Orchester hinsichtlich seiner Unternehmenskultur, Werte und Normen beitragen. Auf allen DSO-Handlungsfeldern sollen sie uns dabei helfen, einen »feministischen Reflex«³⁶ (Baerbock) auszubilden.

³⁴ Eva Rieger, geboren 1940, ist eine deutsche Musikwissenschaftlerin. Sie hat zeitgleich mit Eva Weissweiler als eine der Ersten nach Sophie Drinker (1888–1967) die Sozial- und Kulturgeschichte der Frau in der Musikkultur aufgearbeitet. Zusammen mit der deutsch-schweizerischen Mäzenin Mariann Steegmann (1939–2001) entwickelte sie die Idee einer Stiftung zur Förderung von Frauen in Musik und Kunst (Mariann Steegmann Foundation). Im Jahr 2012 wurde sie zur Ehrensatorin der Hochschule für Musik und Theater Hamburg ernannt.

³⁵ Olga Neuwirth wurde 2022 mit dem Ernst von Siemens Musikpreis ausgezeichnet, dem »Nobelpreis für Musik«, wie er in Musikerkreisen auch genannt wird. Preisgeld: 250.000 Euro. Kristin Amme kommentiert auf BR Klassik: »Neuwirth ist eine von vier Frauen, die den Preis jemals bekommen haben – neben 45 Männern. Es hängt am Goodwill der fast immer männlichen Stiftungsräte, Festivalleiter, Hochschulpräsidenten, wie weit eine Frau in den vorherrschenden Strukturen kommt. Dabei mangelt es nicht an Ideen, wie sich das ändern ließe. ›Die Guerilla Girls haben in den 70er-Jahren schon gesagt: Die Anschaffungsetats müssen gekürzt werden«, meint die Kuratorin Adrienne Goehler, ehemalige Präsidentin der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. »›Wenn ihr keine Frauen findet, gibt's eben kein Geld.« Die Künstlerinnengruppe der Guerilla Girls haben das also schon vor 50 Jahren erkannt. Aber Geld regiert die Welt und wird von Männern verwaltet.« Siehe: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/frauen-in-der-musik-heute-100.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).²⁸ Siehe: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0956797615598739> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

³⁶ Siehe: <https://www.auswaertiges-amt.de/blob/2585008/d444590d5a7741acc6e37a142959170e/ll-ffp-data.pdf> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

Reintegration

Rund 2.000 Komponistinnen aus 52 Nationen (siehe Archiv Frau und Musik) sind der Musikwissenschaft bekannt. »Und wo sind ihre Werke zu hören? Nur hier und da.«³⁷ (FAZ) Es gibt und gab sie weltweit: erfolgreiche Komponistinnen in der Musik der Renaissance, im Barock, in der Klassik und der Romantik bis heute. Viele waren zu Lebzeiten berühmt, erfolgreich, hatten sich gegen widrige Umstände durchgesetzt, wurden aufgeführt und nach ihrem Tod: vergessen. Ein Beispiel aus jüngster Zeit, das für den Kontext »Wiederentdeckung« an dieser Stelle exemplarisch für viele dieser Komponistinnen-Schicksale stehen mag: Emilie Luise Friederika Mayer (1812–1883). Sie »wurde [...] »weiblicher Beethoven« genannt. Ein ambivalentes Kompliment: Einerseits war es schmeichelhaft für die Komponistin, in einem Atemzug mit dem eine Generation älteren Kollegen genannt zu werden. Andererseits unterstellt es ihr ein Epigontum, ein Klingen-Wie, das es so aber gar nicht gab.«³⁸ Zu Lebzeiten zählten Mayers Werke zum Repertoire vieler Orchester und wurden quer durch Europa aufgeführt. Jedoch: Schon wenige Jahre nach ihrem Tod verschwanden sie aus Konzertprogrammen – und die Komponistin selbst verschwand aus dem Gedächtnis der Klassik. Erst in den letzten Jahren setzte eine nachhaltige Wiederentdeckung ein. Es entstanden Filme, Features, Biografien. Es wurden Kompositionen neu herausgegeben, Werke und Werkzyklen aufgeführt und eingespielt – und mit allen diesen Maßnahmen der Weg geebnet, ihr Werk im Kanon der Kulturorchester zu verankern.

Unter dem Stichwort »Reintegration« verstehen wir die Recherche nach vergessenen Werken, Neueditionen, Aufführungen, mehr Wahrnehmung und das »Bekanntwerden« und damit letztlich die Aufnahme oder Wiederaufnahme vergessener oder verdrängter Werke ins Kernrepertoire der Hochkulturorchester.

³⁷ Siehe: <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/vergessene-komponistinnen-die-reihe-unerhoert-am-staatstheater-darmstadt-17862342.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

³⁸ Siehe: <https://taz.de/Vergessene-Komponistin/15903356/> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

Ressourcen

»Wir treten dafür ein, dass Frauen und marginalisierte Gruppen den gleichen Zugang zu Ressourcen haben – von finanziellen, personellen und natürlichen Ressourcen bis hin zu immateriellen Ressourcen wie Bildung und Netzwerken. Fehlender Zugang ist eine der wichtigsten Ursachen für Armut und Marginalisierung«, heißt es im Programm der feministischen Außenpolitik. Unser Ansatz der feministischen Musikpolitik übernimmt diesen Aspekt der gezielten Ressourcenvergabe in die Kultur. Jede künstlerische Planung, jede Marketingmaßnahme, jede Budgetierung und Finanzplanung haben u. a. auch geschlechtsspezifische Auswirkungen. Wir wollen diesem Umstand Rechnung tragen, indem wir bewusst auf Gender Budgeting achten. Wir streben an, in der Projektfinanzierung, der Auftragsvergabe (u. a. von Kompositionsaufträgen), der Drittmittelverteilung etc. gendersensibel und gendertransformativ zu handeln. Charlotte Seither sagt dazu: »Ich persönlich halte es für unabdingbar, dass Jurys und Gremien weitgehend paritätisch besetzt sind. Gerade auch von staatlichen Institutionen, die Stipendien und andere Fördermittel vergeben, muss hier ein klares Signal ausgehen.«

Repräsentanz und Rezeption

Mit dem Ansatz der Reintegration setzen wir uns für gleichberechtigte Teilhabe von Komponistinnen, historischen bis zeitgenössischen, am Klassik- bzw. Konzertleben ein und stärken die Repräsentanz/Aufführung »weiblicher« Kompositionen und diejenigen marginalisierter Gruppen im Konzertleben. Komponieren galt – wie aufgezeigt – über Jahrhunderte als mehr oder minder reine Männersache, sowohl in Sachen Komposition als auch im Hinblick auf Aufführungen und Rezeption. Heute zeigt sich ein etwas anderes Bild. Heute prägen zahllose Frauen die Livemusikszene der Gegenwart. Bis zu einer ausgeglichenen Präsenz in den Konzertsälen, in den Hochschulen, in den Verlagen etc. ist allerdings noch ein langer Weg. Der Ansatz der verstärkten Repräsentanz ist ein weiterer Schritt in die Richtung gleichberechtigter Teilhabe. Die Klassik hat hier einen signifikanten Nachholbedarf, auch hinsichtlich der Besetzung von Schlüsselpositionen in allen Bereichen und allen Institutionen der Hochkultur.

Feministische Musikpolitik verlangt eine systemische und strukturelle Veränderung des Orchesterbetriebs und des Orchestermanagements. Das bedeutet, dass, angelehnt an das POSDCORB-Modell nach Gulick,³⁹ hier die sieben zentralen Funktionen des (Orchester-) Managements betroffen sind: Planung, Organisation, Personalmanagement, Führung und Entscheidung, Koordination, Berichtswesen und Budgetierung. Wer legt fest, was getan/programmiert/gespielt werden soll, in welcher Form die künstlerische Planung auf die Bühne kommt, um welche Ziele des Orchesters zu erfüllen (Planung »Planning«)? Welche Struktur, welches Organigramm nimmt das Management ein, welche Strukturen herrschen im Orchester vor, welche Hierarchien, Funktionalitäten, Instanzen, Schnittstellen und welche Führung sind wie implementiert

(Aufbau- und Ablauf-Organisation »Organizing«)? Wie verläuft das Recruiting, wie die Besetzung offener Stellen, im Management, im Orchester (»Staffing«)? Wie funktioniert Führung im Orchester (»Directing«)? Wie sind Schnittstellen zu bilden (nach innen und außen), die die einzelnen Prozesse im Orchester miteinander zu einem funktionstüchtigen Ganzen vereinen (»Coordinating«)? Wie sind der reibungslose Informationsfluss und die Kommunikationskultur im Orchester gewährleistet, damit die Führung/Künstlerische Leitung frühzeitig reagieren kann (»Reporting«)? Wie ist das Budget geplant/zugeteilt, überwacht und evaluiert (»Budgeting«)? Feministische Musikpolitik fordert in diesem Komplex für alle Managemententscheidungen einen »feministischen Reflex«⁴⁰.

39 Siehe: <https://management.bildungsbibel.de/das-posdcorb-modell-oder-die-managementfunktionen-nach-gulick> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

40 Siehe: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/annalena-baerbock-ordnet-feministischen-reflex-an-a-980dfc8a-1e01-4331-9236-433e01154599> (letzter Aufruf: 16.1.2024).

7. Sechs Leitideen feministischer Programmpolitik

Annalena Baerbock sieht die feministische Gestaltung der Außenpolitik nicht als »Wundermittel«, das Veränderungen vom Himmel fallen lasse: »Worauf es ankommt, ist, dass wir feministische Außenpolitik in der Praxis umsetzen: mit klaren Prinzipien, aber auch mit dem nötigen Pragmatismus, damit unsere Politik auch

bei den Menschen ankommt. Deshalb gestalten wir feministische Außenpolitik vor allem in unserer täglichen Arbeit.«⁴¹ In diesem Sinne lehnen wir uns in der ersten Formulierung von Leitideen zur feministischen Musikpolitik im Folgenden an den ihren zur Außenpolitik an.

Leitlinie 1

Feministische Musikpolitik fokussiert in ihren strategischen und operativen Ansätzen auf die Integration transformatorischer und inklusiver Elemente. Dies soll insbesondere durch die verstärkte Einbindung zeitgenössischer Werke von Komponistinnen und marginalisierten Gruppen in die Aufführungspraxis von Orchestern geschehen. Darüber hinaus setzt sie sich aktiv für die Neuentdeckung, Erweiterung, Aufführung und Pflege des Repertoires historischer Musikerinnen ein. Ein zentraler Aspekt ihrer Bemühungen liegt in der kritischen Untersuchung der Strukturen und Besetzung des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin

im Hinblick auf Gendergerechtigkeit. Die feministische Musikpolitik begegnet dabei bewusst der Herausforderung des »Think talent – think male«-Paradigmas⁴², sowohl im Bereich des Managements, insbesondere in der Funktion des Staffing, als auch im Kontext der Konzeption und Rezeption des Geniebegriffs. Ihr Engagement zielt darauf ab, bestehende Geschlechterungleichheiten zu überwinden und die Förderung sowie umfassende Beteiligung bzw. Präsentation von Frauen und marginalisierten Gruppen, auch posthum, in inklusiven künstlerischen Strukturen und Prozessen zu ermöglichen.

Leitlinie 2

Unser primäres Ziel besteht darin, das symphonische und kammermusikalische Repertoire des DSO durch die weibliche Komponente als ein »Must« in jedem Konzert umzusetzen und damit eine gendersensible bzw. -ausgeglichene Dramaturgie zu implementieren. Weg vom alles überstrahlenden und überdeckenden Geniekult, den Einfluss historisch gewachsener Machtstrukturen kritisch beleuchtend, lenken wir das Augenmerk auf qualitätsvolle Musik (von Frauen), der eine Aufführungs- und Reflektionshistorie versagt blieb. Wir sehen dies – in

einem ersten Schritt mithilfe des Dogmas und der Quote realisiert – als gezielte Maßnahmen, um stereotypen Vorurteilen und Diffamierungen wie eingangs aufgeführt entgegenzuwirken. Darüber hinaus ist es uns ein Anliegen, Frauen und marginalisierte Menschen, intersektionale Vulnerabilitäten berücksichtigend, systematisch in musikalische Vermittlungs- und Educationprojekte einzubeziehen. Wir stellen sicher, dass die Verwendung der dafür eingesetzten Mittel regelmäßig überwacht und überprüft wird.

41 Siehe: <https://www.auswaertiges-amt.de/blob/2585008/d444590d5a7741acc6e37a142959170e/ll-ffp-data.pdf> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

42 Siehe: <https://www.jstor.org/stable/26529906> (letzter Aufruf: 16.1.2024).

Leitlinie 3

»Alle Werke müssen ja sicher bestimmte Qualitätsmerkmale aufweisen, also bestimmte Kriterien erfüllen. Wenn dem so ist, ist es doch dann unerheblich, welches Geschlecht der Komponist hatte/hat. Das ist dann Gleichberechtigung, alles andere wäre nur eine Farce«, kommentierte eine der Facebook-Userinnen das DSO-Konzept »Kein Konzert ohne Komponistin!«. Feministische Musikpolitik analysiert

aktiv, wo Rechte von Frauen und marginalisierter Menschen nicht konsequent umgesetzt wurden und was die Konsequenzen dieser Tatsache sind. Antifeministischen Pushbacks wie diesem stellen wir uns entgegen. Wir solidarisieren uns mit allen Initiativen zur Bekämpfung von Gewalt gegen und Diffamierung/Diskriminierung von LSBTIQ*.

Leitlinie 4

Die multiplen Krisen der 2020er-Jahre, Wirtschaftskrise, Klimakrise, Corona und Krieg, bewirken Ungleichheiten und Vulnerabilitäten in allen gesellschaftlichen Bereichen und damit auch im Kulturbereich. Prognosen über »Wo steht die Kultur in fünf, zehn, 20 Jahren?« sind derzeit noch unsicherer als sonst. Auch die Klassik ist betroffen: Dürfen russische Dirigent:innen und Solist:innen mit deutschen Orchestern auftreten? Wie äußert sich und wie steht der Musikbetrieb zum Israel-Konflikt? Welches Repertoire ist politisch korrekt, welches unkorrekt? Welche Tournee darf man wohin ohne Imageverlust unternehmen? Welche

Gastspiele mit welchen Sponsoren sind wo noch erlaubt und wo schon aus Gründen der Political Correctness verboten? Wie wird der öffentlich-rechtliche Rundfunk seine Krise überwinden? Wie wird sich dies auf die Rundfunkorchester/-klangkörper auswirken? Feministische Musikpolitik als inhaltlich-institutionelle Ausrichtung, als gesellschaftspolitischer Faktor will eine tragende kommunikative Rolle in der kulturellen Krisendiplomatie spielen. Wir thematisieren die spezifischen Auswirkungen der unterschiedlichen Krisen auf Frauen und marginalisierte Gruppen und machen sie so wahrnehmbar, sichtbar und damit zum öffentlichen Diskurs.

Leitlinie 5

Künstliche Intelligenz: Was bereits heute möglich ist, verdeutlichten der Pianist Dirk Maassen im Sony Science Lab in Paris und die Saxophonistin Asya Fateeva, die an der Musikhochschule in Nürnberg in Echtzeit mit einer Künstlichen Intelligenz (KI) interagierten und musizierten. Dass Music ex machina entstehen kann, zeigte der spanische Professor Edoardo Miranda in Plymouth, der an Musik aus dem Quantencomputer tüftelt, die sich gänzlich von allein erschafft. KI wird die Klassik verändern. Mit der feministischen Musikpolitik propagieren wir

internationale Standards, die eine gerechte und sichere digitale Welt schaffen, die z. B. auch in der Klassik zukünftig den Einsatz von KI geschlechtergerecht und ohne jegliche Form von Diskriminierung gestalten. Indem wir diese Standards (mit-)entwickeln, wollen wir sicherstellen, dass KI nicht die bestehenden Ungleichheiten in der Klassik verstärkt oder zu neuen Formen der Diskriminierung führt. Wir möchten eine inklusive und faire Gesellschaft fördern, in der alle Menschen von den Vorteilen der Digitalisierung der Musik profitieren können.

Leitlinie 6

»Welche Intention steckt hinter Mottos wie ›Diversity‹ beim Lucerne Festival oder ›Alle Menschen‹ beim Beethovenfest in Bonn?«, fragte kürzlich Die Zeit. »Möchte man tatsächlich aus der exkludierenden Klassik-Bubble heraustreten und ›alle‹ ansprechen, auf die Gefahr hin, dass dann – Gott bewahre – konzertunerfahrene Leute zwischen den Sätzen klatschen? Und will ein renommiertes Festival tatsächlich ›diverser‹ werden, und zwar radikal und nachhaltig, oder will es vor allem für seine Awareness gelobt werden?« Feministische Musikpolitik

arbeitet für Gleichstellung, Diversität und Inklusion im Orchester und im Orchestermanagement sowie bei seinen Trägerinstitutionen. Es geht nicht nur um das »Außen«, sondern auch um das »Innen«. Interne Strukturen und Prozesse sind zu evaluieren und bei Bedarf anzupassen. Tragen sie zur Weiterentwicklung von Diversität und Partizipation bei? Erhöhen sie den Anteil von Frauen in Führungspositionen? Berücksichtigen sie die Bedürfnisse aller Mitarbeitenden in der Personalplanung?

8. Konzepte, Programme, Konzerte anders gestalten!

Ein großes deutsches Orchester stellte seine Spielzeit 2022/2023 unter das Motto »Identitäten« und nahm damit explizit Bezug auf aktuelle Antidiskriminierungsdebatten. Das Feuilleton der Zeit sezierte sein Programm und fand »vor allem eine Identität wieder: die des weißen, westeuropäisch sozialisierten Hetero-Mannes. [...] Ein Programm wie dieses, möchte man dann doch [...] rufen, ist eher das Gegenteil von Identitäten-Vielfalt. In solchen Fällen täten Institutionen trotz all des guten Willens vielleicht besser daran, ihren musikalisch sicherlich hochwertigen, aber sehr konservativen Spielplan einfach ohne wokes Motto stehen zu lassen. Dann bleibt ihnen auch mehr Energie für die strukturelle Arbeit hinter den Kulissen.«⁴³ Feministische Musikpolitik unterliegt einer umfassenden Bewährung, die sich nicht nur im Spielzeitprogramm, sondern auch im institutionellen Marketing, in der Konzertpraxis und im Management manifestieren muss. Nur durch eine solche umfassende Integration kann der feministische Ansatz, der auch eine publikumserzieherische Dimension beinhaltet, Glaubwürdigkeit erlangen. Besonders herausfordernd gestaltet sich dieser Prozess in Kulturinstitutionen, die mit der Umsetzung dieser Leitlinien oft programmatisch und kulturpolitisch Neuland betreten. Es ist offensichtlich, dass wir uns alle in einem frühen Stadium befinden, wobei Fehler unvermeidlich sind und Kritik sowie Korrekturen notwendig werden. Daher ist unser Plan, die Fortschritte und Herausforderungen bei der Ausgestaltung der hier grob skizzierten feministischen Musikpolitik sorgfältig zu verfolgen. Im Dialog mit sämtlichen Anspruchsgruppen des DSO werden wir eine detaillierte Analyse vornehmen.

Konzepte, Programme, Konzerte anders gestalten! Damit ist gemeint, wie es Kristin Amme bei BR Klassik formuliert, »...nicht einfach die

Arbeitsweise der Männer zu imitieren, sondern einen eigenen Weg zu finden. Es anders zu machen, als männlich geprägte Strukturen es vorgeben. Diverser. Eine Menge Studien belegen, wie sehr wir alle davon profitieren, wenn wir Perspektiven verbreitern, uns innerlich weiten – wenn wir Macht abgeben und Arbeitswelten umgestalten.«⁴⁴ Auch dieses Ziel verfolgt »Kein Konzert ohne Komponistin!« – im programmatischen Design und im grafischen Auftritt der DSO-Saison 2023/2024 (mit nach unserer Auffassung noch viel zu geringem Komponistinnenanteil). Wir führten Verhandlungen, Diskussionen, Gespräche mit Medien, Politiker:innen, Agenturen, Verlagen, Künstler:innen, Mitarbeitenden, die uns überraschten und bei denen wir merkten: Ein Thema wie die feministische Musikpolitik wird gerne und schnell ins Lächerliche geschoben, ironisiert, als unnötig empfunden etc. Von Frauen und Männern gleichermaßen, von Angestellten, Partnern, Trägern, die allesamt ihre antifeministischen Reaktionen und Kommentare mit einem wie auch immer verstandenen Freiheits- und/oder Verteidigungskampf verwechseln. Wenn – wie im Falle Annalena Baerbocks – eine Politikerin einen »feministischen Reflex« fordert, dann zucken antifeministische Blitze durch die Politik, durch die Medien und auch durch unseren Betrieb, siehe die eingangs zitierten facebook-Kommentare. Schnell wird das Feindbild »Gender«/»Gender Mainstreaming« bemüht. Und wer Feminismus, Frauen und die vermeintliche »Verbotspartei«, die Grünen, ins Lächerliche zieht, dem sind insbesondere in sozialen Medien, wo jede:r seine Meinung einem Millionenpublikum mitteilen kann, Zustimmung und Klicks sicher. Schnell und verlässlich sind daher auch rechtsradikale Portale wie Journalistenwatch zur Stelle :

⁴³ Siehe <https://www.zeit.de/2022/38/diversitaet-klassik-oper-musik-diskriminierung> (letzter Aufruf: 16.1.2024).

⁴⁴ Siehe: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/frauen-in-der-musik-heute-100.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

· »Sicher ist zum einen, dass sich unter dem abgehobenen Berliner Kulturvolk ein gerütteltes Maß an ›Feministischen-Musikpolitik-Warriors‹ finden wird, die Thomas Schmidt-Otts Kulturgüterramscherei mittragen werden. Sicher ist zum anderen: Der linkswoke Mist wird von jener hart arbeitenden Bevölkerung bezahlt, die nie einen Fuß in den elitären Läden setzen werden, wobei sich wieder einmal die Frage aufdrängt, warum diese Gestalten ihren linkswoken Wahn nicht selbst finanzieren müssen. Freuen wir uns auf die Totenstille und die leeren Ränge.«⁴⁵

9. Nachwort

Wir leben in einer patriarchalen Welt der Ungleichheit: Frauen verdienen im Schnitt 18 Prozent weniger pro Stunde als Männer, Frauen übernehmen den Großteil der Arbeit in Haushalt, Erziehung und Pflege, Frauen werden gesundheitlich schlechter versorgt, weil Männer in der Medizin die Norm sind. »Auch als Kunst und Kulturschaffende sind Frauen deutlich schlechter dran. Zwar wird das Bewusstsein dafür ganz langsam immer stärker – aber noch ist sehr viel Luft nach oben.«⁴⁶ Zustimmung und Ablehnung, Begeisterung und Ressentiments – vieles aus unseren Gesprächen, die wir für die Erarbeitung unserer Leitlinien geführt haben, haben wir in den vorliegenden Text einfließen lassen. Unsere Lernkurve war steil, unsere Erfahrungen spannend. Wir sind uns sicher: Wir werden den neu begonnenen Diskurs des DSO mit all seinen Konsequenzen fortsetzen.

Das Gegenteil ist der Fall: Das DSO-Konzept geht auf. Die Konzerte der »Kein Konzert ohne Komponistin!«-Spielzeit des DSO sind in der Auslastung erfolgreicher denn je.

Unsere Publika würdigen ganz offensichtlich, was Feminismus heute will und kann: dass wir alle Benachteiligten (das meint nicht nur Frauen) und Ungerechtigkeiten (das meint nicht nur Sexismus) als solche bemerken, benennen und angehen. Und zwar nicht nur manchmal, sondern immer öfter – bis immer.

Wir werden deshalb Workshops für einen kritischen Austausch mit Expert:innen zu aktuellen und zukünftigen Fragen feministischer Musikpolitik veranstalten. Unser vornehmliches Ziel wird bleiben, so bringt es Charlotte Seither für uns auf den Punkt, »...«, dass Programme ausgeglichen gestaltet werden, und dass diese auch inhaltlich dem Anspruch einer ausgewogenen, stereotypenfreien Darstellung entsprechen. Wenn Frauen ganz selbstverständlich auch in Schulbüchern, Rundfunkprogrammen, Lexika, Ahnenreihen wie auch als Schul- oder Straßennamensgeberinnen vertreten sind, dann wird dies auch Folgen haben für unsere Gesellschaft. Das muss letztlich ja auch das Ziel sein: dass sich die Gesellschaft verändert, in der wir leben.«⁴⁷

⁴⁵ Siehe: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=jouwatch+rechtspopulis> (letzter Aufruf 16.1.2024): »Journalistenwatch (Eigenbezeichnung auch JouWatch) ist ein Internet-Blog, der vorwiegend die Berichterstattung anderer Medien behandelt. Inhaltlich wird der Blog teilweise als rechtspopulistisch bis rechtsextrem und islamkritisch angesehen.«

⁴⁶ Siehe: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/frauen-in-der-musik-heute-100.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

⁴⁷ Siehe <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/neue-musik/charlotte-seither-interview-100.html> (letzter Aufruf: 19.7.2023).

Impressum

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
im rbb-Fernsehzentrum
Masurenallee 16–20 / 14057 Berlin
T 030 20 29 87 530
F 030 20 29 87 539
→ info@dso-berlin.de / → dso-berlin.de

Redaktion Henriette Kupke, Benjamin Dries

Lektorat Kathrin Kurz, Benedikt von Bernstorff

Artdirektion Hannah Göppel

Satz Alexander Koch

Fotos

Valentin Seuss (Grauman), SIMPK / Anne-Katrin Breitenborn (Wolf), David Frank (Kupferberg), Peter Adamik (Schmidt-Ott), Philipp Ottendörfer (Rode-Breyman), Kerstin Schomburg (Bramkamp), Venezia Fröscher-Cifoletti (Grotjahn), privat (Brüggen), Henrik Jordan (Lücker)

© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2024

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre gGmbH Berlin.

Geschäftsführer

Anselm Rose

Gesellschafter

Deutschlandradio, Bundesrepublik
Deutschland, Land Berlin, Rundfunk
Berlin-Brandenburg



So 02.06.24, 20 Uhr
Philharmonie

Dalia Stasevska Dirigentin
Aphrodite Patoulidou Sopran

TARRODI ›Paradisfåglar Ik
BRITTEN ›Les illuminations‹
für Sopran und Orchester
SIBELIUS Symphonie Nr. 5

**Dalia
Stasevska**

