

frau dBôle electronic
music festival
MUSIC
electronics

21.-23. april 2010

Weibliche
Elektronik oder
eine andere
Geschichte
elektronischer
Musik

von Claudia Tittel

Es ist wohl ein Allgemeinplatz, wenn man anmerkt, dass die Geschichte von Komponistinnen in der elektronischen Musik mit der Geschichte der elektronischen Musik zusammenhängt, doch während viel und gute Literatur zu diesem weitreichenden Themengebiet existiert,¹ ist wohl den Wenigsten bekannt, dass von Beginn an Frauen an der Entwicklung elektronischer Musik beteiligt waren. Im Bereich der Komposition elektronischer Musik von Frauen ist nach wie vor ein eklatanter Widerspruch zwischen dem reichen Reservoir und der mageren Präsentation dieser Kompositionsarbeiten festzustellen, sowohl im historischen Kontext als auch in Bezug auf aktuelle Festivals. Insofern ist es erfreulich, dass es in diesem Jahr zwei Festivals mit internationalen Komponistinnen elektronischer Musik gibt: «Wie es ihr gefällt – Unter Strom» stellt elektroakustische Werke internationaler Komponistinnen von 1938 bis heute vor und bei «dBâle electronic music festival 2010» werden international renommierte Komponistinnen eigens Konzerte kuratieren, neue Stücke uraufführen und auch andere Werke aus ihrem Repertoire präsentieren.

Anfänge

Eine Pionierin elektronischer Musik ist die in Leipzig geborene Deutsch-Amerikanerin Johanna Magdalena Beyer (1888–1944). Nach einer musikalischen Ausbildung in Leipzig, wo sie u.a. Klavier, Musiktheorie und Gesang studierte, zog die Deutsche 1923 nach New York, um sich dort der Gruppe um Henry Cowell, Ruth Crawford und Carl Seeger anzuschließen. Diese Komponistengruppe experimentierte bereits in den 1930er Jahren mit elektroakustischen Instrumenten. Während sich Beyer ihren Lebensunterhalt als Klavierlehrerin verdiente, so hat sie doch ein bemerkenswertes Oeuvre geschaffen.² Das wohl wichtigste elektronische Musikstück Beyers «Music of the Spheres», geschrieben für drei elektronische Streichinstrumente, entstand bereits 1938.



Johanna Magdalena Beyer. Quelle: Archiv Frau und Musik e. V. in Frankfurt a. M., Courtesy of the National Archives, Maryland, USA

Es gehört zu den frühesten Partituren elektronischer Musik überhaupt und ist eines der ersten Musikstücke, in denen ausschließlich elektronische Instrumente benutzt wurden. Obwohl bereits 1938 komponiert, wurde es erst 1977 durch das Electric Weasel Ensemble uraufgeführt.³ Im Zuge der Aufführung hat der Komponist Allan Strange das Stück einer musikalischen Analyse unterzogen, was sich als eine große Hilfe für die Anwendung der elektronischen Instrumente herausstellte. Beyer komponierte das Stück als Zwischenspiel für ihr Opernfragment «Status Quo», ein komplexes Werk, das sich musikalisch mit außerirdischen Sphären, Großstadtgeräuschen und mit dem Traum eines friedlichen Zusammenlebens von Tier und Mensch auseinandersetzt. «Music of the Spheres» lässt sich als Musikstück ohne charakteristische musikalische

Entwicklung beschreiben, das eher einer Exploration verschiedener elektroakustischer Klänge gleicht. Dennoch liegt gerade darin der Reiz, aber auch die Bedeutung des Stückes für die Geschichte elektronischer Musik. Auch die nicht näher definierte Besetzung «For electric Instruments» lässt ahnen, dass die Komponistin vor allem anderen die Möglichkeiten verschiedenster neuer elektronischer Instrumente auszuloten versuchte. Da es leider keine von der Komponistin autorisierte Fassung des Stückes gibt, kann nicht bestimmt werden, welches ihr bevorzugtes elektronisches Instrument war.⁴ Vielmehr kann man davon ausgehen, dass sich «ihre experimentellen Klangvorstellungen nicht an einer neuen Technologie, sondern an ihrer eigenen Innovations- und Imaginationskraft entzündet» haben, schreibt Laura Gallati, selbst Komponistin elektroakustischer Musik und Interpretin des Stückes «Music of the Spheres» im Programmheft zum Berliner Festival «Wie es ihr gefällt – Unter Strom». Fest steht, dass Johanna Magdalena Beyer eine der ersten amerikanischen Komponistinnen und Komponisten war, die mit elektronischer Musik experimentierten.⁵

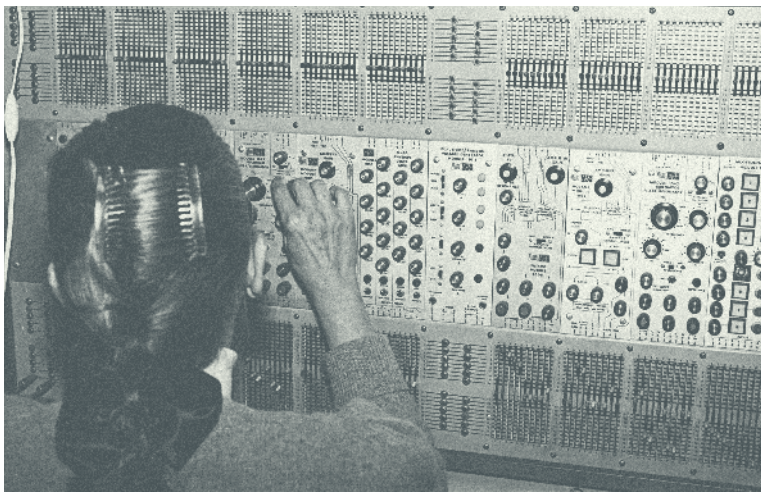
Elektronisches Komponieren in Europa

Zwischen 1939 und 1945 entstanden in Europa nur sehr wenige Kompositionen und auch erst langsam nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Überwindung der ersten Hungersnot sowie des allgemeinen wirtschaftlichen und alltäglichen Chaos musste sich, wie in allen anderen Künsten, so auch im Bereich der Musik ein neues Selbstverständnis ausbilden. Auch wenn die Geburtsstunde der elektronischen Musik in Deutschland erst mit der Gründung des Kölner Studios für elektronische Musik von Herbert Eimert im Jahr 1953 festgeschrieben wurde, so kann doch davon ausgegangen werden, dass der musikalische Grundstein bereits in den 1940er Jahren gelegt wurde, als die grossen Radiostationen Westdeutscher Rundfunk (WDR) in Köln und das Office de radiodiffusion et télévision français (ORTF) in Paris entstanden. Beide Studios besaßen gutes Aufnahmeequipment und elektronische Klanggeneratoren, die Experimente mit elektronischen Klängen und Aufnahmetechniken möglich machten.

Während in Deutschland das elektronische Studio in Köln unter Eimert einen großen Stellenwert einnahm, setzte sich Pierre Schaeffer, der Erfinder der *Musique concrète*, ganz bewusst gegen diese künstlerische Richtung ab. Die *Musique concrète* sollte als «Musik der konservierten Klangsplitter» vor allem der dekorativen Gestaltung von Literatur und experimentellem Hörspiel im Radio dienen.⁶ Bereits 1943 gründete Schaeffer in Paris den «Club d'essai» als Forschungsstelle radiophoner Kunst und 1948 setzte Schaeffer experimentell erzeugtes Geräuschmaterial als eigenständiges, musikalisches Material in seiner Komposition «Concert des Bruits» ein.⁷ Das vorerst nur auf Klänge des städtischen Alltags wie Geräusche von Straßenbahnen, auf Bahnhöfen, der Straße, in Fabriken oder auf Naturlaute wie Wind, Wasser, Regen oder Tierlaute reduzierte musikalische Material, erweiterte Schaeffer zunehmend zusammen mit seinem Mitarbeiter Pierre Henry um Klänge europäischer und exotischer Musikinstrumente. Jeder vorstellbare Klang, der sich auf Tonträgern speichern ließ, wurde aufgenommen, konserviert und gegebenenfalls weiterverarbeitet.

Eliane Radigue zwischen «*Musique concrète*» und «*Minimal Music*»

In diesem Umfeld studierte ab den frühen 50er Jahren die 1932 geborene französische Komponistin Eliane Radigue. Schon damals war Radigue in Künstlerkreisen als Lebensgefährtin und spätere Frau des Objektkünstlers Arman bekannt, doch Schaeffer und Henry, bei denen sie studierte, erkannten alsbald ihr Talent als Musikerin. Zusammen mit Henry realisierte sie die von Yves Klein 1949 verfasste Komposition «Symphonie monotone», die aus einem einzigen 20-minütigen Akkord und 20 Minuten Stille bestand. Obwohl sie bereits seit Ende der 60er Jahre, während ihrer Assistentenzeit bei Henry im «Studio Apsome» fast ausschließlich elektroakustische Musik komponierte, sind ihre «minimalistisch ausufernden Kompositionen» erst seit den 70er Jahren bekannt.



Eliane Radigue publiziert auf <http://kalvos.org/radigue.html>

Nach der Trennung von Arman ging Radigue nach New York, später dann nach Iowa und Los Angeles an das California Institute of the Arts. Hier entstanden auch ihre ersten reinen Synthesizer-basierten Kompositionen. Ausgerüstet mit Magnetbändern und einem ARP 2500 Modularsystem beginnt Radigue Slow-Motion-Tracks aufzunehmen. Radigue benutzte langsame, intime, schwebende Klänge, die die Hörerinnen und Hörer in ihren Bann ziehen sollten. Insofern stand sie den Minimal Music-Komponisten wie Steve Reich, Terry Riley oder La Monte Young näher, wenngleich sie den französischen *Musique concrète*-Komponisten bis zu deren Tod verbunden blieb. 1973 wurde ihre Komposition «Phi 847» (1973) am legendären Aufführungsort «The Kitchen» in New York präsentiert. Tom Johnson, der dieses Konzert besuchte, hat Radigues Musik in seinem Buch «The Voice of New Music» sehr passend beschrieben: «There is something very special about the music of Eliane Radigue. (...) Is it the intimacy? The way one feels that the music is speaking only to him regardless of how many other listeners may be sitting in the room? Is it the sheer efficiency with which it accomplishes so much with so little? Is it the enormous care and devotion which must have been required to make something so sensitive out of electronic sounds which most composers would consider drab and unpromising?»⁸

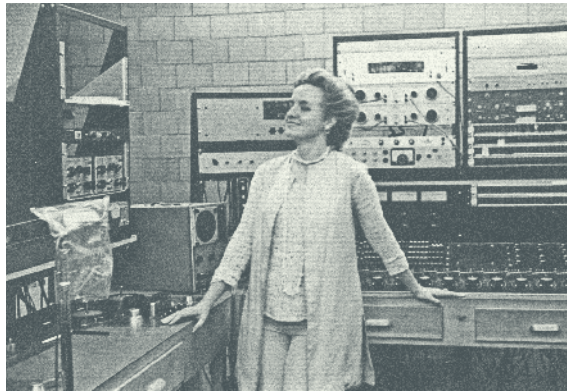
Obwohl alle ihren Kompositionen ein meditativer Charakter zugrunde liegt, wendet sich Radigue erst ab 1975 tibetisch-buddhistischen Meditationspraktiken zu. Wichtige Werke der Künstlerin sind «La Trilogie de la Mort» (1985–1993), «Adnos I-III» (1974) oder «Biogenesis» (1974), die ihr späte, aber dennoch weltweite Anerkennung einbrachten. 2006 wurde sie auf der Ars Electronica in Linz für ihr letztes elektronisches Werk «L'île résonante» (2000) mit dem «Digital Music»-Preis gewürdigt. Charakteristisch für alle ihre Kompositionen ist die Intimität der leisen und doch ganz gezielt gesetzten Klänge, die Sensibilität für elektronische Sounds und das minimalistisch, reduzierte Klangmaterial, das eine unbeschreibliche Vielzahl von Stimmungen entwickelt. Trotz ihrer beeindruckenden elektroakustischen Kompositionen und ihrer Bedeutung für die Geschichte der elektronischen Musik ist das Werk dieser hervorragenden Künstlerin noch weitgehend unerforscht.

Experimentelle elektronische Musik in den USA

Während in Westeuropa das «Bemühen um eine möglichst genaue Bestimmung jedes einzelnen Klangparameters»⁹ im Zentrum des Komponierens stand, ging man in Nordamerika andere Wege. Dem von John Cage (1912–1992), dem Vater der experimentellen Musik, inaugurierten Komponieren mit Zufallsoperationen ging ein völlig anderes musikalisches Verständnis voraus. Doch ebenso wie in Europa beschäftigten sich auch in den USA Ende der 40er Jahre die amerikanischen Komponisten mit der Erzeugung elektronischer Klänge und neuer Aufnahmetechniken. In Dimension und Auswirkung war die Anfänge elektronischer Musik durchaus mit den europäischen Entwicklungen in Köln und Paris vergleichbar.

Columbia Princeton Electronic Music Center

Die Komponisten Otto Lüning (1900–1996) und Vladimir Ussachevsky (1911–1990) arbeiteten als erstes mit Tonbändern in Ussachevskys New Yorker Appartement, bevor sie zusammen mit Milton Babbitt (geb. 1916) das erste akademische voll ausgestattete elektroakustische Musikstudio, das Columbia-Princeton Electronic Music Center, kurz CPEMC der beiden Universitäten Columbia University in New York und Princeton University in New Jersey 1959 gründeten. In dem inspirierenden Umfeld waren es unter anderem Frauen, die dieses Zentrum auch über die USA hinaus bekannt machten. Zu ihnen gehört Alice Shields (geb. 1943), die von 1965–1982 technische Leiterin des CPEMC und von 1978–1982 stellvertretende Direktorin war. Shields, die tief in der Performance-



Alice Shields im Columbia-Princeton Electronic Music Center in 1973, veröffentlicht auf www.aliceshields.com

Szene verankert war, komponierte ihr erstes elektroakustisches Stück 1966. Von Anfang an trat sie fast immer selbst als Interpretin ihrer komplexen elektronischen Vokalwerke auf. In eines ihrer bekanntesten Stücke von 1968 «Study for Voice and Tape» flossen ihre technischen wie auch kompositorischen Erfahrungen, die sie im CPEMC sammelte, direkt ein: elektronische Klänge ebenso wie Klavieraufnahmen filterte und zerschnitt sie, spielte das Tape dann rückwärts ab, wobei sie es erneut aufnahm und das Tempo modifizierte. Kritiker beschreiben dieses Stück als psychedelisches Drama und heben die emotionale Wirkung hervor.¹⁰

Schon zu dieser Zeit komponierte sie zahlreiche Opern, Musikdramen, Kammer- und Orchesterwerke für Film, Radio, Theater und Fernsehen.¹¹

Im Umfeld von Shields gab es eine weitere Komponistin, die zu den Pionierinnen der elektronischen Musik gehört: Pril Smiley (geb. 1943). Ebenso wie Shields spielte sie eine signifikante Rolle in der Entwicklung des CPEMC und seines Programms. Smiley begann ihre Arbeit mit elektroakustischer Musik 1963. Wie ihre Kollegen auch, erwarb sie ihre kompositorischen Fähigkeiten vor allem durch ihre musikalischen Experimente im CPEMC. Sie war es auch, die zusammen mit ihren Studenten neue Instrumente testete, während diese noch entwickelt wurden – wie zum Beispiel den Moog-Synthesizer. Dadurch leistete sie auch dessen Erfinder und Entwickler wichtige Hilfestellung. Die Überwindungen der Begrenzungen traditioneller Musikinstrumente auf der Klangfarbenebene durch die Schaffung neuer Tonkomplexe und deren Kombination, aber auch die genaue Festlegung und Kontrolle von Tondauern, Frequenzen und dem Timbre elektronischer Sounds waren wichtige Ziele ihrer Arbeit. Schon früh erfuhr Smiley Anerkennung durch ihre Kollegen für ihre kompositorische Leistung. Eines ihrer ersten Stücke «Eclipse» (1967) erhielt beim 1. Internationalen Wettbewerb elektroakustischer Musik die höchste Auszeichnung. Dies ist umso verwunderlicher, da sie nicht nur die einzige Frau, sondern auch die jüngste Komponistin und diejenige mit der geringsten Erfahrung war. Die musikalische Idee des Stückes lässt sich sehr einfach aus dem Titel des Stückes herleiten: die einzelnen Phra-

sen des Stückes sind so organisiert, dass ein Timbre von einem anderen abgelöst wird bzw. von diesem überlagert wird. Die hochgepitchten perkussiven Klängen wechseln so schnell, dass ihr Beginn und ihr Ende nicht mehr zu unterscheiden sind und ein Klangfarbenteppich entsteht.

Eines ihrer verbreitetsten und bekanntesten Stücke ist «Kolyosa» (1970), das sie nach dem russischen Wort «Rad» benannte. Ussachevsky gewidmet, berücksichtigte sie die räumlichen Begebenheiten des Aufführungsortes mit und ließ die spatial zirkulierenden Klänge um die Hörerinnen und Hörer herum bewegen. Die Auflösung der frontalen Konzertsituation sowie das Erforschen neuer klanglicher Möglichkeiten stellte eine große Herausforderung für sie dar. Ebenso wie in «Eclipse» wechselt auch «Kolyosa» zwischen kurzen hohen perkussiven und lang anhaltenden tiefen Klängen. Smiley experimentierte sowohl mit gepitchten Tonhöhen sowie mit räumlichen Elementen. Während ihrer Karriere am CPEMC schrieb Smiley 40 elektronische Werke für Radio, Film, Fernsehen und verschiedene Tanzkompagnien. Mit der Vervollendung ihres Stückes «Forty-three» (1983) brach Smiley jedoch ihre kompositorische Karriere ab.¹²

Shields, Smiley, Ussachevsky und Mario Davidovsky sind die Personen, die das Columbia Princeton Music Electronic Center maßgeblich geprägt und zu einem der wichtigsten Studios in der Geschichte der elektronischen Musik gemacht haben. Es ist bedauerlich, dass die zwei Frauen trotz ihrer Leistung in der einschlägigen Literatur zur Geschichte des Centers gar nicht oder nur am Rande namentlich Erwähnung finden.

San Francisco Tape Music Center

Ganz Nordamerika profitierte von dieser Aufbruchstimmung und so bildeten sich auch in anderen Gegenden wichtige musikalische Zentren heraus. In den 1960er Jahren experimentierten in der Tradition des CPEMC Komponisten in San Francisco mit den neuen Aufzeichnungssystemen. Wieder war eine Frau, die mittlerweile zu den berühmtesten Komponistinnen der Gegenwart zählt, an der Entwicklung beteiligt: Pauline Oliveros¹³ (geb. 1932). Bereits mit 19 Jahren begann sie zu komponieren und gesellte sich am Francisco State College zu den Pionieren elektronischer Musik. Seit ca. 1960 veranstaltete sie gemeinsam mit Loren Rush (geb. 1935) und Terry Riley (geb. 1935) am San Francisco Conservatory of Music Konzerte mit «Tape Music».



Pauline Oliveros im Krannert Museum, IL. © Ione

Zusammen mit Morton Subotnick (geb. 1933) war die Akkordeonistin an der Gründung des einflussreichen «San Francisco Tape Music Center» beteiligt. Das Studio war für viele junge Komponisten ein wichtiger Kommunikationsort und zudem das zu dieser Zeit einzige elektronische Studio in der Gegend. Bereits einige Jahre später, im Jahr 1966, wurde Oliveros erste Direktorin des «Tape Music Center» am Mills College im benachbarten Oakland, bevor sie 1967 eine Professur für Komposition an der University of California, San Diego erhielt und Direktorin des universitären «Centers for Music Experiment» wurde. Oliveros kompositorische Arbeitsweise ist vielfältig, doch liegt ihr immer die Suche nach Kommunikationsformen durch Musik zugrunde. Nicht das vollendete Werk, sondern die Neugierde, die gemeinsame Erfahrung des Hörens und Musizierens charakterisiert alle ihre Arbeiten. Heidi von Gunden hat dafür den Begriff der «sonic awareness» geprägt.¹⁴ Ihre musikalischen Versuche zielen auf ein ganzheitliches Bewusstsein des Hörens ab, das ebenso meditative wie auch immer improvisatorische Aspekte beinhaltet. Nicht nur die Haltung des Publikums, sondern auch der Interpretinnen und Interpreten sucht Oliveros zu verändern. Im gemeinsamen Prozess musikalischer Wahrnehmungserfahrung wird meist auf traditionelle Instrumente verzichtet, während die Stimme, selbsterfundene elektronische Geräte, Synthesizer und Tonband zu gängigen Arbeitsmitteln gehören. In Oliveros kompositorischem Werk spielen sowohl performative Elemente als auch der Einsatz elektroakustischer Technik eine große Rolle. Ihr Ansatz ist vor allem historisch aus einer neuen künstlerischen Haltung zu verstehen. Es waren vor allem Frauen, die die Performancekunst prägten und dabei die ästhetischen, musikalischen, aber auch sozialen und gesellschaftlichen Freiräume für ihre künstlerische Arbeit neu und anders nutzten.

Zu ihnen gehören die neuseeländische Künstlerin Annea Lockwood (geb. 1939) und Ruth Anderson (geb. 1928). Beiden Künstlerinnen ist ein großes Interesse für Psychoakustik gemeinsam. Der Hörprozess wird von ihnen, ebenso wie bei Oliveros, als ein kreativer Akt verstanden. Während Ruth Anderson durch ihre performativen Werke und ihre Erfindung der sensiblen galvanischen Klanganzüge, die mit einem Sinusgenerator verbunden sind und Körperstrom hörbar machen, bekannt wurde, erforschte Lookwood alltägliche Umgebungsgerausche und Naturklänge, denen sie emotionale Werte zuschreibt. In ihrem berühmten Stück «A Sound Map of the Hudson River» (1982), das einer langen Arbeit mit Naturklängen vorausging,¹⁵ untersucht sie die Klanglandschaft des Hudson River, von der Quelle bis zu seiner Mündung.

Lookwood hat insbesondere bei den Aufführungen ihrer Stücke neue Präsentationsformen erprobt. So verteilte sie die Klangquellen im Raum und stellte sich als Performerin in deren Mitte.¹⁶ Ihre Kompositionen liegen im Grenzbereich von Ambient Music, Performance und Klanginstallation.



Annea Lockwood. © Lockwood

Klanginstallationen

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln, der Auflösung der Grenzen zwischen Interpret und Komponist und der Einbeziehung des Raums entstanden neue Kunstformen, die die Grenzen zur Architektur, Bildenden Kunst und Musik überschritten. Durch die technischen Möglichkeiten der Klangspeicherung waren die Komponistinnen nicht mehr nur an einen Aufführungsort gebunden und konnten Klänge aus anderen Bereichen und von anderen Orten in andere architektonische Zusammenhänge transportieren.

Auch die letztes Jahr verstorbene Komponistin Maryanne Amacher (1938–2009) hat jahrelang mit Klängen aus der Natur und Umgebung experimentiert (und gelebt) und diese immer in neue architektonische Kontexte eingebettet. Über Telefonleitungen ließ sie weit entfernte Klanglandschaften, wie zum Beispiel die Meeresgeräusche in Boston Harbour, täglich für 24 Stunden in ihr Appartement nach New York übertragen. Die Musikerin, Komponistin und Performerin setzte sich zeitlebens mit der Akustik von Räumen und Architektur auseinander, etwa in den über Jahrzehnte entwickelten Installationsreihen «City Links 1–22» (1967) oder «Music for Sound Joined Rooms» (1980–2009).

Als Pionierin auf dem Gebiet der Audiotelemetrie begriff Amacher ihre Musik als strukturelle Reflexion über das Verhältnis von Musik, Raum und Hören.

Auf der Basis einer musikalischen Struktur verband sie unterschiedliche Städte akustisch miteinander und schuf somit stadtübergreifende Klangskulpturen. In ihren «Mini-Sound Series» (1985–2009) setzte sich Amacher mittels moderner Telekommunikationstechnologien mit psychoakustischen Phänomenen auseinander. Amachers Stücke sind von langen und raumgreifenden Hörerfahrungen geprägt. Merkmal vieler ihrer Werke ist die ungewöhnliche Verteilung der Lautsprecher, hinter Wänden, unter dem Boden, über den Köpfen der Besucherinnen und Besucher. Dadurch entstehen raumgreifende Klanginstallationen, die ein Netz aus Klangvibrationen schaffen, indem die Herkunft der Klänge nicht mehr lokalisiert werden kann.



Maryanne Amacher auf der Ars Electronica Gala mit ihrer Auszeichnung Goldene Nica Digital Music.
Quelle: rubra

Schlussbetrachtung

Die Verteilung der Klangquellen im Raum, die örtliche Regelung der einzelnen Frequenzbereiche, die Hörposition und Situation des Publikums sind in der elektronischen Musik so wichtig wie das Klangmaterial selbst. Die frontale Konzertsituation zugunsten von neuen Hörformen wird aufgegeben. Entstanden sind Werke, die sich leicht einer Kategorisierung entziehen. Bei all diesen Werken dient insbesondere die Technik zur Auseinandersetzung mit dem Raum, aber auch mit dem eigenen Körper und der Stimme. Umgekehrt zeigt sich auch die Musik als ein Ort, an dem die Möglichkeiten der Technik jenseits ihrer Funktionalität, auch und gerade neue ästhetische Chancen bereit hält, die die vorgestellten Künstlerinnen in ihrer Vielfalt nutzen. In einer Zeit, in der sich Frauen noch erheblichen Schwierigkeiten gegenübersehen, wenn sie sich Zugang zu etablierten, gesellschaftlich anerkannten Künsten und Institutionen suchten, bot der Bereich der elektronischen Musik neue Möglichkeiten und Freiräume. Diese nutzten die Künstlerinnen, um ihre eigene künstlerische Sprache zu entwickeln.

Bei der Recherche bin ich auf unzählige komponierende Frauen gestoßen, die hier leider unerwähnt bleiben müssen. Ich habe jedoch versucht, den Bogen der elektronischen Musik weit zu spannen und die unterschiedlichen Stränge und Formen, von der *Musique concrète*, Tape Music, Live-Elektronik, Performance bis zur Klanginstallation innerhalb der Geschichte der elektronischen Musik nachzuzeichnen und dabei auch die historische Leistung der Frauen zu würdigen. So weit wie das Repertoire der elektronischen Musik heute reicht, findet man mittlerweile fast keine Komponistin mehr, die nicht wenigstens ein elektronisches Stück komponiert hat oder zumindest elektronisches Klangmaterial in ihre Arbeiten einbezieht. Somit wird ein immens großes und unaufhörlich anwachsendes Repertoire an Kompositionen im Bereich der elektronischen Musik von Komponistinnen wie Françoise Barrière, Christina Kubisch, Annette Vande Gorne, Beatriz Ferreyra, Laura Gallati, Pippa Murphy, Pamela Z, Maja Ratkje, Hanna Hartmann, Kaffe Matthews und Annette Krebs geschaffen, um nur einige zu nennen. Im krassen Gegenteil dazu findet man jedoch in der Musikliteratur noch viel zu wenig über die Komponistinnen und ihre Arbeiten. Ebenso dünn gesät sind die Anlässe für die Präsentation ihrer Musik. Umso erfreulicher ist es jedoch, dass es dieses Jahr gleich zweimal die Möglichkeit geben wird, die Werke bedeutender Komponistinnen elektronischer Musik zu hören bei den Festivals «Wie es ihr gefällt – Unter Strom» und «dBâle electronic music festival – frau musica electronica»

Ich wünsche
den Organisatorinnen
und Organisatoren
viel Erfolg!

Claudia Tittel



Claudia Tittel, geb. 1973, Kunst- und Musikkritikerin und freie Journalistin. Studium der Architektur, Stadtplanung, Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft an der Université Panthéon-Sorbonne Paris I und Ecole d'architecture de Belleville-Paris XX sowie Humboldt-Universität zu Berlin. 2003 Promotion bei Helga de la Motte Haber und Michael Diers über Klang als plastisches Material der Bildenden Kunst. Untersuchungen zum künstlerischen Werk von Christina Kubisch. Z.Z. künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin für Medienkunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, zahlreiche Lehraufträge u.a. an der HdK Saar, HfMT Hamburg, UdK Berlin und Universität Potsdam. Kuratorische Tätigkeit u.a. Festival Re-*. *Recycling_Sampling_Jamming*. Künstlerische Strategien der Gegenwart, Akademie der Künste Berlin 2009 und Ausstellung «On (plein) Air» im öffentlichen medialen Raum Dresden. Publikationen zur modernen und zeitgenössischen Kunst und Musik, Architektur, intermedialen Kunstpraxis und Klangkunst. Lebt in Caputh bei Potsdam und Leipzig.

- 1 Ich erspare mir an dieser Stelle eine Auflistung der Literatur. Sie finden Sie in jeder Bibliothek.
- 2 Siehe <http://mugi.hfmt-hamburg.de/Beyer/werke/werke.htm>.
- 3 Elisabeth Hinkle-Turner: *Women Composers and Music Technology in the United States. Crossing the Line*. Cornwall 2006. S. 14 ff..
- 4 Zwischen 1920 und 1948 existierten mehr als 20 elektronischer Musikinstrumente wie zum Beispiel das Trautonium, das Theremin oder die Ondes Martenot.
- 5 Siehe <http://mugi.hfmt-hamburg.de/Beyer/>
- 6 Rudolf Frisius: *Konkrete Musik*. Ein Lehrpfad durch die Welt der Klänge. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1997) S. 14–21. Hier S. 15.
- 7 André Ruschkowski: *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart 1998. S. 208.
- 8 Tom Johnson: *Minimal Material: Eliane Radigue*. In: ders.: *The Voice of New Music*. New York City 1972–1982. Eindhoven 1989. S. 44.
- 9 André Ruschkowski: *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart 1998. S. 184.
- 10 *What the Press is Saying: «Study for Voice and Tape»*, 23.03.2010, www.aliceshields.com
- 11 Elisabeth Hinkle-Turner: *Women Composers and Music Technology in the United States. Crossing the Line*. Cornwall 2006. S. 17.
- 12 Sie arbeitete und unterrichtete bis 1995 zwar weiter am CPEMC, trat aber als Komponistin nicht mehr in Erscheinung.
- 13 Heidi von Gunden: *The Music of Pauline Oliveros*. New York/London 1983.
- 14 Heidi von Gunden: *The Theory of Sonic Awareness in «The Greeting» by Pauline Oliveros*. In: *Perspectives of New Music* 19 (1980/81) S. 409–416.
- 15 Tom Johnson erzählt in seinem Buch «The Voice of New Music» von ihrem Klangarchiv aus Wasserklangen, das sie 1974 in «The Kitchen» präsentierte: siehe Tom Johnson: *Annea Lockwoods Water Music*. In: derselbe: *The Voice of New Music*. New York City 1972–1982. Eindhoven 1989. S.71.
- 16 Tom Johnson: *Annea Lockwoods Water Music*. In: derselbe: *The Voice of New Music*. New York City 1972–1982. Eindhoven 1989. S.71.

