



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Narrative und Topoi der Geschichtsschreibung der
elektroakustischen Musik am Beispiel der britischen
Komponistin Daphne Oram“

verfasst von / submitted by

Anna-Maria Steiden, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor

Univ-Prof. Mag. Dr. Nikolaus Urbanek

Danksagung

Zu Beginn möchte ich mich bei Herrn Univ-Prof. Dr. Mag. Nikolaus Urbanek für die fachliche Betreuung meines Forschungsvorhabens, die aufbauenden, aber auch mahnenden Worte, wenn ich mich bei der Ausarbeitung verirrt habe, sowie die lohnenden Literaturhinweise und seine Geduld bedanken. Ich möchte mich auch bei Mag.^a Katharina Klement und bei Ass.-Prof. Mag. Igor Lintz-Maues bedanken. Dafür, dass sie es mir ermöglichten, an ihren Lehrveranstaltungen zum Repertoire der elektroakustischen Musik am *Lehrgang für Computermusik und elektronische Medien* an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien als Gasthörerin teilzunehmen. Sie haben mit ihrem vermittelten Wissen auch einen wichtigen Teil zum Verfassen dieser Arbeit beigetragen.

Weiters möchte ich mich bei den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der *Daphne Oram Collection*, der Goldsmiths University London für die freundliche Aufnahme und die Möglichkeit der Recherche im Archiv bedanken.

Den größten und innigsten Dank möchte ich gegenüber meiner Familie, meinen Freundinnen und Freunden sowie meinem Partner aussprechen. Vor allem möchte ich meiner Mutter Eva-Maria Steiden (1951–2019) danken. Sie hat mich immer und in allen Lebenslagen liebevoll mit Rat und Tat unterstützt, umso mehr schmerzt es mich, dass sie meinen Studienabschluss nicht mehr miterleben kann. Auch Waltraud Kapfhammer (1942–2016), meiner Stiefgroßmutter, möchte ich danken, denn sie war neben meiner Mutter eine wichtige Bezugsperson in meinem Leben. Auch sie ist viel zu früh von uns gegangen. Ich danke meiner Schwester, meinen Freunden und Freundinnen für euer Verständnis, eure Unterstützung und eure Geduld, die ihr mir in der Zeit des Verfassens dieser Arbeit zuteilwerden ließ. Insbesondere Claudia Latzelsberger, die mein Bibliothek- und Schreibbuddy war und mit der ich viele Stunden schreibend und lesend verbringen durfte. Sie ist mir immer mit Rat und Tat beim Verfassen dieser Arbeit zur Seite gestanden. Bei Viktoria Pousek möchte ich mich für den kritischen Blick bedanken, den sie zwischenzeitlich auf diese Arbeit geworfen hat. Und auch möchte ich mich bei Rosa Danner, Christine Moderbacher, Caroline Profanter, Angelika Steiden und Hannes Surtmann für den ständigen emotionalen Support, aber auch für die appellierenden Worte abzuschließen, bedanken. Abschließend sei noch meinem treuen Assistenten, meinem Kater Moondog, für das stete Überwachen der Arbeitsfortschritte und Hüten des Quellenmaterials

mein Dank ausgesprochen.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	7
1.1 Forschungsinteresse und Fragestellung	7
1.2 Aufbau der Arbeit	12
1.3 Begriffsklärung: Elektroakustische Musik	14
1.4 Daphne Oram: Ein <i>Role Model</i> der elektroakustischen Musik.....	18
1.4.1 Daphne Oram – Eine frühe Pionierin der elektroakustischen Musik	21
2 Kulturwissenschaftliche Ansätze und die <i>Gender</i>-Thematik in der elektroakustischen Musikgeschichte	28
2.1 Interferenzen – Phasenverschiebung – Phasenauslöschung	28
3 Erzählen als kulturwissenschaftliche Methode in der historischen Musikwissenschaft	31
3.1 Narratologie in der historischen Musikwissenschaft	35
3.2 Erzählen und das kulturelle Gedächtnis.....	37
3.3 Erzähltheoretische Methode	40
3.3.1 Wer erzählt? – Narrative Instanzen der elektroakustischen Musikgeschichtsschreibung	44
3.3.2 Die Handlung der Musikgeschichte und der elektroakustischen Musikgeschichte	49
3.3.3 Die Räume musikhistorischer Erzählungen.....	53
3.3.4 Wer handelt in der elektroakustischen Musikgeschichte?	57
3.3.5 Begriffe der <i>gender</i> -orientierten Narratologie.....	58
3.4 Musikgeschichtsschreibung der elektroakustischen Musik	59
3.4.1 Exkurs: Elektroakustische Musik und ihre Notationsformen	61
4 Analysen musikhistorischer Darstellungen der <i>elektroakustischen Musik</i>.....	63
4.1 Musikhistorische Darstellungen elektroakustischer Musik im deutschsprachigen Raum ..	63
4.1.1 Herbert Eimert: Lexikon <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> : "Elektronische Musik" (1954).....	64
4.1.2 Werner Kaegi: <i>Was ist elektronische Musik</i> (1967)	69
4.1.3 Hans Ulrich Humpert: <i>Elektronische Musik. Geschichte – Technik – Kompositionen</i> (1987).....	73
4.1.4 Elena Ungeheuer und Martin Supper: Lexikon <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> : "Elektroakustische Musik" (1995).....	83
4.1.5 Martin Supper: <i>Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme</i> (1997).....	89
4.1.6 Elena Ungeheuer (Hrsg.): <i>Elektroakustische Musik. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert</i> (2002).....	95
4.1.7 Exkurs: Neue Diskurse für die elektroakustische Musik	101
4.1.8 Zusammenfassung	104

4.2	Musikhistorische Darstellungen elektroakustischer Musik im angelsächsischen Raum ..	110
4.2.1	<i>Grove's Dictionary of Music and Musicians</i> (1954) und Hubert S. Howe: <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> : "Electronic Music" (1980)	112
4.2.2	Peter Manning: <i>Electronic and Computer Music</i> (1985/ 2004).....	116
4.2.3	Joel Chadabe: <i>Electric Sound – The Past and Promise of Electronic Music</i> (1997).....	127
4.2.4	Simon Emmerson und Denis Smalley Lexikon <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> : "Electro-acoustic Music" (2001).....	137
4.2.5	Zusammenfassung	146
5	Narrating Gender und Narrative der elektroakustischen Musikgeschichte	149
5.1	Rationalität – Technik – Wissenschaft	151
5.2	Das Moment der Studiogründungen für elektroakustische Musik	156
6	Zusammenfassung und Resümee	161
6.1	Der musikalische Kanon der elektroakustischen Musik	161
6.2	Narrative und das <i>kulturelle Gedächtnis</i>	165
7	Desiderat	171
8	Bibliografie	173
8.1	Primärliteratur	173
8.2	Sekundärliteratur	174
8.3	Archivmaterial	186
8.4	Audioquellen und Audiovisuelle Quellen	186
8.5	Kataloge	187
8.6	Musikalien	188
8.7	Onlinequellen	188
8.7.1	Onlinequellen mit AutorInnenangabe	188
8.7.2	Onlinequellen ohne AutorInnenangabe	190
Abstracts		193
	Deutschsprachiges Abstract	193
	Abstract in English	194

1 Einleitung

1.1 Forschungsinteresse und Fragestellung

„We have also sound-houses, where we practice and demonstrate all sounds and their generation.“¹

Francis Bacons Utopie der "*Sound-houses*" ist seit Mitte des 20. Jahrhunderts real. In diesen können neue Klänge, Harmonien und Rhythmen kreiert und vorgeführt werden. Die Ideen, dass „small sounds as great and deep“² und „likewise great sounds extenuate and sharp“³ erklingen können und mit „divers tremblings and warblings“⁴ verändert werden, sind nicht mehr nur in der Fantasie möglich. Gleichzeitig veränderte sich das Verständnis, was unter musikalischen Klängen zu verstehen sei. Denn auf Grund der hervorgebrachten Medientechnologien des 20. Jahrhunderts stehen für Kompositionen eine breitere Auswahl neuer Klangmaterialien zur Verfügung, als die traditionelle Instrumental- und Vokalmusik bisher hatte. Bacons Textpassage der "*Sound-houses*" ist auch in unterschiedlichsten Fassungen im Nachlass der 2003 verstorbenen britischen Komponistin Daphne Oram zu finden. Als Notiz wurde dieser Passus von der damaligen Studiomanagerin an die Tür 13, in den Maida Vale Studios gepinnt. Mit dieser Handlung wurde von Oram die Eröffnung des *BBC Radiophonic Workshops* am 01. April 1958 und somit der offizielle Beginn des bis 1998 existierenden Studios für elektronische Musik der britischen Rundfunk- und Fernsehstation⁵ markiert. Die Komponistin Daphne Oram spielte für die Einrichtung des Studios für elektronische Musik bei der British Broadcasting Corporation (BBC) eine

¹ Francis Bacon, *New Atlantis*, o. O. 1627, online: <https://www.gutenberg.org/files/2434/2434-h/2434-h.htm> (abgerufen am 4. September 2019).

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Dan Wilson, „The Woman from New Atlantis“, in: *The Wire. Adventures in Modern Music*, (2011), H. 330, S. 28–35, hier S. 32.

wichtige Rolle und gilt neben Delia Derbyshire⁶ als eine der bekanntesten Persönlichkeiten dieses Studios. Auch gehört sie zu den wenigen Frauen, die in den 1950er Jahren im Bereich der elektroakustischen Musik komponierend tätig waren. Anfang der 1960er Jahre richtete sie sich ein eigenes privates Tonstudio ein. Und sie entwickelte und konstruierte einen eigenen photo-elektrischen Synthesizer, die *Oramics*-Maschine, um ihre Vorstellungen von Klängen real werden zu lassen. Dennoch war es Zufall, dass ich auf Daphne Oram gestoßen bin, denn, in den mir damals bekannten musikhistorischen Darstellungen zur elektroakustischen Musik ist sie mir bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht begegnet. Dieser Umstand führte auch dazu, die musikhistorischen Darstellungen zur elektroakustischen Musik unter einer veränderten Perspektive zu betrachten. Denn im Rahmen meines Studiums und auf Grund meines persönlichen Interesses für elektroakustische und elektronische Musik, d.h. sowohl im Kunstmusikbereich als auch im Bereich der populären Musik wurde ich darauf aufmerksam, dass in den gängigen musikgeschichtlichen Darstellungen zur elektroakustischen Musik Komponistinnen, Interpretinnen und Produzentinnen nach wie vor Randerscheinungen dieser Erzählungen sind. Dies war für mich überraschend, da doch gerade diese musikhistorischen Auseinandersetzungen relativ junge Erzählungen sind und man annehmen sollte, dass die wissenschaftlichen Diskussionen rund um das Themenfeld "Gender" in diesen bereits berücksichtigt wurden.

Auf Grund dieses Aspektes habe ich die Idee entwickelt, mich mit den musikhistorischen Darstellungen der elektroakustischen Musik und ihren Texten auseinanderzusetzen. Für die deutschsprachige historische Musikwissenschaft legt Melanie Unseld in ihrem Aufsatz *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*⁷ mögliche Anknüpfungspunkte, die die Kulturwissenschaften und ihre Sichtweisen für das Fach Musikwissenschaft anbieten würden, dar. Anhand einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung der Musikgeschichtsschreibung als kulturelle Praktik würden nämlich die teilweise versteckten Wissensordnungen und Kodes, in denen sich die kulturell handelnden Personen – die Musikhistorikerinnen und Musikhistoriker – bewegen, sichtbar werden.

⁶ Delia Derbyshire (1937–2001) war eine britische Komponistin, Musikerin und Produzentin. Sie arbeitet von 1962 bis 1973 im BBC Radiophonic Workshop. Dort realisierte sie die von Ron Gainer komponierte Titelmusik der britischen TV-Serie *Dr. Who* (1963). Vgl. Jo Hutton, „Delia Derbyshire“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2014, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002061642> (abgerufen am 7. September 2019).

⁷ Melanie Unseld, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Oldenburg 2011 (= Oldenburger Universitätsreden 195).

Hierbei stellt die Autorin fest, dass zentrale Dichotomien wie Kultur und Natur, die im 19. Jahrhundert festgelegt wurden, bis heute nachwirken und diese zum Ein- bzw. Ausschließen von Musikkulturen aber auch musikkulturell handelnder Personen geführt haben⁸. Bei näherer Betrachtung der Musikhistorik sind historisch kulturell zugewiesene Geschlechterrollen ein Faktor, der als Maßstab für den Ausschluss von Frauen aus der Musikgeschichte galt und teilweise heute noch gilt. Aufbauend auf diesen Erkenntnissen beschäftigt sich diese Masterarbeit basierend auf den Ansätzen der *Gender Studies* mit den normgebenden, narrativen Elementen der musikhistorischen Darstellungen der elektroakustischen Musik.

Denn schließlich ist die Aufnahme in die Geschichtsschreibung und somit in den musikgeschichtlichen Diskurs ebenfalls ein Indikator für eine Aufnahme in den musikalischen Kanon. Beide sind Regulative dafür, was und damit in weiterer Folge wer erinnert wird⁹.

Somit haben sich für diese Abschlussarbeit folgende Fragestellungen ergeben, die mit Hilfe einer Textanalyse beantwortet werden sollen:

- 1) Welche historischen und sozio-kulturellen Narrative sind in der Musikgeschichtsschreibung der elektroakustischen Musik zu finden?
- 2) An welchen Orten findet das kulturelle Handeln der elektroakustischen Musik statt?
- 3) Wie werden musikkulturell handelnde Frauen in der deutschsprachigen und angelsächsischen Geschichtsschreibung der elektroakustischen Musik dargestellt?
- 4) Kann Daphne Oram als musikkulturell handelnde Person in diesen gefunden werden?

Ziel dieser narratologischen Auseinandersetzung mit musikhistorischen Darstellungen soll einerseits die Dokumentation des Ist-Zustandes sein und andererseits, wenn vorhanden, die möglichen narrativen Veränderungen dieser Teilmusikhistoriographie darstellen. Um über potentiell zukünftige musikhistorische Darstellungen Reflexionen anstellen zu können, erscheint es notwendig „die Gegenwart zu verstehen.“¹⁰

⁸ Ebd., S. 11.

⁹ Vgl. Annette Kreutziger-Herr, „History und Herstory. Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel.“, in: *History/Herstory. Alternative Musikgeschichten.*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben, Köln 2009 (= Musik - Kultur - Gender 5), S. 21–46, hier S. 28–35.

¹⁰ Karol Berger, „Vom Ende der Musikgeschichte, oder: Die Alten Meister im Supermarkt der Kulturen“, in: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 245–254, hier S. 243.

Denn musikwissenschaftliche Diskurse üben auch Einfluss auf das aktuelle Musikleben aus, wie Andreas Holzer in seinem Aufsatz *Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik*¹¹ darlegt. In diesem thematisiert der Autor die Rolle der Musikwissenschaft und ihrer Texte, die „sowohl durch den universitären Unterricht als auch durch die verschiedensten Schriftsorten (Aufsätze, Monographien, Musikgeschichten, Handbücher, Musikkritik) in wesentlich höherem Ausmaß die Ausrichtung des Musiklebens mitbestimmen, als das vordergründig erscheinen mag.“¹²

Daphne Oram selbst reflektiert die Stellung von Frauen im Musik- und Kulturbetrieb Großbritanniens des 20. Jahrhunderts in ihrem Artikel *"Looking Back ... To See Ahead"*¹³, der 1994 in der britischen Musikzeitschrift *Contemporary Music Review*¹⁴ publiziert wurde. Die Feststellungen basieren auf ihren eigenen Erfahrungen und dabei hält Daphne Oram fest:

„Turning now to music, what has been the status of women composers here during this century? Were not the first fifty years, perhaps, easier for female composers than the years 1950 to 1980? Women of substance, probably in all walks of life, found the late 40s/50s difficult. On the musical scene, some of the various groups of establishment male musicians found it to their advantage to ignore women, treating them as if they were just not there. They were not to be noticed for almost a generation. [...] Many men would only speak trivialities to one or would ignore one. If I was allowed to proffer an idea and they thought it of value they did not say so. They commandeered the idea for their own use, for no one would credit that a women could have thought of it. Pilfering!“¹⁵

¹¹ Andreas Holzer, „Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik“, in: *musik | kultur | theorie. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich.*, hrsg. von Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger und Nikolaus Urbanek, Wien 2019, S. 271–288.

¹² Ebd., S. 276.

¹³ Daphne Oram, „Looking Back ... To See Ahead“, in: *Contemporary Music Review - Reclaiming The Muse*, 11 (1994), H. 1, S. 225–228.

¹⁴ Hierbei handelt es sich um eine britische Musikzeitschrift, die erstmal 1984 erschienen ist und seit 1991 regelmäßig erscheint. Die Zielgruppe dieser Musikzeitschrift sind sowohl Musiker und Musikerinnen als auch Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler mit dem Hauptaugenmerk auf „the critical study of music today in all its aspects—its techniques of performance and composition, texts and contexts, aesthetics, technologies, and relationships with other disciplines and currents of thought. The journal may also serve as a vehicle to communicate documentary materials, interviews, and other items of interest to contemporary music scholars.“ *Contemporary Music Review*, online: <https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=gcmr20> (abgerufen am 27. Juli 2019).

¹⁵ Oram: „Looking Back ... To See Ahead“, S. 226.

Wie das Zitat zeigt, berichtet hier eine musikkulturell handelnde Frau, die sich mit den Problematiken von Frausein in einem von Männern dominierten Genre auseinandersetzt. Diese Problematiken spricht nicht nur Daphne Oram an, denn ähnliche Aussagen treffen auch interviewte Komponistinnen, die bei der von Pierre Schaeffer gegründeten *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) tätig waren¹⁶.

So ist die Hypothese dieser Arbeit, dass Komponistinnen innerhalb der musikhistorischen Darstellungen zur elektroakustischen Musik auf Grund der soziokulturellen Zuschreibungen des Genres als maskulines Wirkungsfeld entweder an den Rand gedrängt oder vollkommen ausgeklammert wurden.

Betrachtet man die biographischen Daten zu Daphne Oram, die im Kapitel 1.4.1 dieser Arbeit präsentiert werden, sollte man annehmen können, dass ihre Arbeit für die Aufnahme der Komponistin in die Musikgeschichte der elektroakustischen Musik ebenfalls auf die Komponistin erfüllt wäre. Wirft man des Weiteren einen Blick auf die sprachliche Gestaltung der im Archiv erhaltenen Zeitungsartikeln¹⁷, findet man in diesen Attribute wie „Woman’s Composer’s Pioneer Studio“¹⁸ oder „Miss Daphne Oram, one of Britain’s Pioneer Composer of Electronic Music“¹⁹. Auch in den Nachrufen zu Daphne Orams Ableben wird sie als „Pioneer of Electronic Music“²⁰ sowie „Innovative Creator of Electronic Music“²¹ beschrieben. Dennoch wurde sie nicht in die bisherigen deutschsprachigen musikhistorischen Darstellungen aufgenommen. Dies führte zur Fragestellung, welche Selektionskriterien für die Aufnahme in den musikhistorischen Diskurs der elektroakustischen Musik vorzufinden sind.

¹⁶ Vgl. hierzu die Radiosendung: Teubner, Katja (Produzentin): *Szene [39]: Les Femmes de GRM*, in: *Open Sounds Studio Elektronische Musik*, Radio WDR 3 (WDR), 04.06.2014, online: <https://web.archive.org/web/20141204222140/http://www.wdr3.de/musik/lesfemmes102.html> (abgerufen am 18. August 2019).

¹⁷ Daphne Oram: Press Cuttings, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/6/6.

¹⁸ Anonymus, „Electronic Music in an Oasthouse. Woman’s Composer’s Pioneer Studio“, in: *The Times*, vom 4. Januar 1960, in Daphne Oram, Press Cuttings, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/6/6/052.

¹⁹ Alan Freedman: „Oramics. Is this the Music of the Future?“, in: *Manchester Evening News*, vom 11. Juli 1960, in Daphne Oram, Press Cuttings, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/6/6/052.

²⁰ Hugh Davies, „Pioneer of Electronic Music Who Stayed True to the Classics“, in: *The Guardian*, (2003), online: <https://www.theguardian.com/news/2003/jan/24/guardianobituaries.artsobituaries> (abgerufen am 5. September 2019).

²¹ Virginia Anderson, „Daphne Oram. Innovative Creator of Electronic Music“, in: *The Independent*, (2003), online: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/daphne-oram-36248.html> (abgerufen am 26. April 2011).

1.2 Aufbau der Arbeit

Nach der anschließenden Definition des Begriffs "elektroakustische Musik", wie er für die vorliegende Arbeit verstanden und verwendet wird, folgen die musikhistorisch relevanten Daten, der für die Analyse ausgewählten Komponistin Daphne Oram, um zu veranschaulichen, warum diese als "Role Model" für diese Arbeit gewählt wurde.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem momentanen Stand der kulturwissenschaftlichen Ansätze und der *Gender*-Thematik in der elektroakustischen Musikgeschichte. Denn die Öffnung des Faches hin zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen führte dazu, dass historisch kulturell zugewiesene Geschlechterrollen in den Fokus der Forschung rückten und nicht mehr als randständiges Thema der musikhistorischen Auseinandersetzung wahrgenommen werden. Im darauffolgenden Kapitel wird das methodische Grundgerüst der erzähltheoretischen Methode und den damit verbundenen Analysekategorien dargestellt. Mithilfe dieser narratologischen Methode wurden Leitfragen für die Analyse von repräsentativen musikhistorischen Darstellungen erarbeitet, die im Rahmen des 4. Kapitels erfolgte, um nach Narrativen, den sich wiederholenden, narrativen Elementen zu suchen. In der Analyse der englischsprachigen musikhistorischen Erzählungen wird außerdem nach möglichen Unterschieden zu den deutschsprachigen Darstellungen gesucht. Anschließend werden die Ergebnisse der Analyse anhand von Überlegungen der *Gender Studies* interpretiert und kontextualisiert, um der Frage nach den Ausschlussmechanismen von Frauen in diesem musikalischen Feld einen Schritt näher zu kommen.

Hierfür wurden Ansätze der *gender*-orientierten Literaturwissenschaften gewählt, da diese den Standpunkt vertreten, dass ein Zusammenhang „zwischen dem Erzählen von Geschichten und Geschlechterkonstruktionen [...] besteht, weil Erzählungen nicht nur Vorstellungen von ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ repräsentieren und inszenieren, sondern auch selbst aktiv hervorbringen.“²² Die Kategorien des *erzählten* und des *erzählenden* Geschlechts sowie die damit verbundene narrative Formel des „*narrating gender*“²³ werden für die Interpretation angewendet. In einem nächsten Schritt werden die

²² Vera Nünning, Ansgar Nünning, „Von feministischer Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse“, in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Stuttgart u.a. 2004 (= Sammlung Metzler 344), S. 1–32, hier S. 1.

²³ Sigrid Nieberle, Elisabeth Strowick, „*Narrating Gender*“, in: *Narration und Geschlecht: Texte, Medien, Episteme*, hrsg. von Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick, Köln 2006 (= Literatur, Kultur, Geschlecht 42), S. 7–19, hier S. 8.

vorgefundenen Narrative der musikhistorischen Darstellungen zur elektroakustischen Musik auf ihre historisch kulturelle Konstruktion und den damit verbundenen Zuschreibungen von "Männlichkeit" untersucht.

Mit der oben bereits erwähnten Öffnung der historischen Musikwissenschaft hin zu den Fragestellungen der Kulturwissenschaften rückt nun auch die Rolle des "kulturellen Gedächtnisses", das u.a. in Form von Musikgeschichte weitertradiert wird, in das Blickfeld der Forschung. Denn eine *gender*-orientierte Gedächtnisforschung sieht eine Aufgabe des Kulturgedächtnisses, in der generationsübergreifenden Weitergabe von Genderkonzepten. Von Interesse ist nicht nur wer bzw. was erinnert, sondern auch was bzw. wer vergessen wird²⁴.

Am Ende dieser Arbeit wird versucht, anhand der davor definierten Männlichkeitskonzeptionen, die in den Narrativen vorgefunden wurden, die derzeitige Form des kulturellen Gedächtnisses mit seinen "gen(de)red memories" als ein männliches Kulturgedächtnis nachzuzeichnen.

Nachdem nun der allgemeine Aufbau der vorliegenden Arbeit zusammengefasst wurde, folgt im nächsten Teil die Definition, des Begriffes "elektroakustische Musik", so wie er von der Verfasserin verstanden und verwendet wird.

²⁴ Inge Stephan, „Gender, Geschlecht und Theorie“, in: *Gender-Studien: eine Einführung*, hrsg. von Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart 2000, S. 58–96, hier S. 84.

1.3 Begriffsklärung: Elektroakustische Musik

Sich mit der musikgeschichtlichen Darstellung elektroakustischer Musik auseinanderzusetzen, beinhaltet sich mit dem Begriff, der dieses vielfältige Genre beschreibt, zu beschäftigen. Der Begriff "elektroakustische Musik" ist an sich kein historisch gewachsener Terminus, sondern er sei laut Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert ein Begriff, der

„als wörtliche Übersetzung von (frz.) „musique electroacoustique“ (ein Begriff aus der Musique-concrète-Nachfolge, wie er etwa von L[uc] Ferrari gebraucht wird) neuerdings in deutschsprachigen Publikationen [...] benutzt wird.“²⁵

Dass es kein historisch verankerter Begriff ist, kann man ebenfalls an den Titeln, der analysierten, musikhistorischen, deutschsprachigen²⁶ und angelsächsischen²⁷ Monografien erkennen. Hier findet man mehrheitlich die Bezeichnung "elektronische Musik" bzw. "Electronic Music". Für den deutschsprachigen Raum trifft dieser Umstand für die Monografien bis Mitte der 1990er Jahre zu, dann tritt der Begriff "elektroakustische Musik" als Sammelbegriff in Erscheinung. Für die analysierten englischsprachigen musikhistorischen Darstellungen ist der Begriff "Electro-acoustic Music" nur im 2001 erschienen Lexikoneintrag des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*²⁸ zu finden.

Auch sucht man im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*²⁹ den Begriff "elektroakustische Musik" als eigenständiges Lemma vergeblich. Es finden sich hier

²⁵ Herbert Eimert, Hans Ulrich Humpert, „Elektroakustische Musik“, in: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, hrsg. von Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert, Regensburg 1973, S. 75.

²⁶ Vgl. Werner Kaegi, *Was ist elektronische Musik*, Zürich 1967. Sowie Hans Ulrich Humpert, *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, Mainz u.a. 1987.

²⁷ Joel Chadabe, *Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music*, Upper Saddle River, N.J. 1997. Sowie Peter Manning, *Electronic and Computer Music*, 3rd revised and expanded Edition, New York 2004.

²⁸ Simon Emmerson, Denis Smalley, „Electro-acoustic Music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd.: 8: Egypt to Flor, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, 2nd Edition, Oxford, New York 2001, S. 59–67.

²⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

Einträge zu *Elektronischer Musik*³⁰, *experimenteller Musik*³¹, *Live-elektronischer Musik*³² und der *Musique concrète*³³. Im zuletzt genannten Eintrag wird der Begriff *Musique électroacoustique*³⁴ im Rahmen von weiteren Benennungen, die als übergeordnete Termini nach 1958³⁵ in Verwendung waren und sind, genannt. Diese decken sich mit Ausnahme der Live-elektronischen Musik, mit den zuvor genannten musikalischen Bezeichnungen. Des Weiteren wird hier noch der Begriff *Musique acousmatique* angeführt, der seit 1974 vom Komponisten François Bayle für die neuen Hörbedingungen sowie der Produktion dieser "unsichtbaren Musik" als geeigneteren Ausdruck anstelle von *Musique électroacoustique* vorgeschlagen wurde³⁶. Alle diese genannten musikalischen Konzepte werden heute mehr oder weniger, je nach Betrachtung, dem Sammelbegriff "elektroakustische Musik" im deutschsprachigen Raum zugeordnet. Die Problematik zur Begriffsdefinition ist keine neue, sondern zieht sich durch Geschichte dieses Genres, so spricht bereits der französische Komponist Michel Chion in der deutschsprachigen Übersetzung von Pierre Schaeffers Publikation *Musique Concrète: Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*³⁷ von einer

„Zersplitterung, die seit einigen Jahren in der elektroakustischen Musik herrscht. Man weiß nicht mehr, was dazu gehört und was nicht.“³⁸

Der Autor führt des Weiteren aus, dass

„sie [die elektroakustische Musik – Anm. d. Verf.] immer eine un stabile, zusammengesetzte Gattung [war], ohne

³⁰ Wolfgang Martin Stroh, „Elektronische Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 113–117..

³¹ Christoph von Blumröder, „Experiment, experimentelle Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 118–140.

³² Albrecht von Massow, „Live-elektronische Musik, Live-Elektronik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 113–117.

³³ Michael Beiche, „Musique concrète“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 270–277.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 277.

³⁵ Im Jahr 1958 gab Pierre Schaeffer den Begriff *Musique concrète* auf, seit diesem Zeitpunkt spricht er von *Musique expérimentelle* für seine kompositorischen und musikästhetischen Überlegungen. Vgl. Ebd., S. 276.

³⁶ Ebd., S. 277.

³⁷ Pierre Schaeffer, Michael Chion, *Musique Concrète: Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart 1974. Pierre Schaeffer, Michael Chion, *Musique Concrète: Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart 1974.

³⁸ Ebd., S. 131. [Hervorhebung im Original.]

Unterlaß damit beschäftigt, ihren Standort von neuem zu bestimmen.“³⁹

Grundlegend versteht man unter der Bezeichnung "elektroakustische Musik" im Gegensatz zur klassischen Instrumental- und Vokalmusik, Musik, die nur via Lautsprecher wiedergegeben werden kann. Außerdem sind an der Klanggenerierung bzw. -produktion sowie deren klanglichen Transformationen elektronische Apparaturen beteiligt. Das Ergebnis ist in den meisten Fällen auf einem Datenträger (Schallplatte, Tonband oder Datenfile) fixiert⁴⁰. Dadurch referiere der Begriff "elektroakustisch" laut Leigh Landy

„to any music in which electricity has had some involvement in sound registration and or production other than that of simple microphone recording or amplification. ‘Sonic art’ will be used to represent the art form based on sounds as its unit measure. Many will consider sonic art to form a subset of music (or, ironically, vice versa).“⁴¹

Wie im Zitat ersichtlich wird, handelt es sich bei Leigh Landys Auffassung von elektroakustischer Musik, um eine breite Definition von elektroakustischer Musik, in der die Produktionsmittel im Vordergrund stehen und die Musik auch mit dem Begriff der "Klangkunst" bzw. "sound-art" in Beziehung gesetzt wird. Dadurch sollte ermöglicht werden, die Vielfältigkeit der Musik in diesem Genre darzustellen.

Ausgehend von diesen Überlegungen wurde für diese Arbeit der Begriff "elektroakustische Musik" gewählt, da er als ein neutraler Begriff erscheint, der eben „das Moment der apparativen musikalischen Verarbeitung“⁴² hervorhebt und nicht direkt an musikästhetische Traditionen anknüpft. Somit erscheint der Terminus auch insofern neutraler, da er nicht unmittelbar, wie der Begriff "elektronische Musik", mit einer gewissen Schule in Zusammenhang gebracht wird. Denn "elektronische Musik" wird im deutschsprachigen Raum meist mit der kompositionsästhetischen Tradition des Kölner *Studios für elektronische Musik*, welches am (N)WDR angesiedelt war, in Verbindung gebracht und ist nicht wie der im angelsächsischen Raum gebräuchlichere Terminus

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Dies muss jedoch nicht für die Teilbereiche der Live-elektronischen Musik sowie die experimentelle Musik gelten, denn hier können ebenfalls in Echtzeit generierte Klänge zum Einsatz kommen.

⁴¹ Leigh Landy, „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music: A Plea for Greater Triangulation“, in: *Organised Sound*, 4 (1999), H. 1, S. 61–70, hier S. 61, Anm.1.

⁴² Christoph von Blumröder, „Musique concrète - Elektronische Musik - Akusmatik. Konzeptionen der elektroakustischen Musik.“, in: *Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950: Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tutschku*, hrsg. von Tobias Hünemann und Christoph von Blumröder, Wien 2011 (= Signale aus Köln 16), S. 196–206, hier S. 199.

"Electronic Music" neutral konnotiert. Um im Rahmen dieser Arbeit den unterschiedlichen Bedeutungen von elektronischer Musik gerecht zu werden, wurde die Schreibung *Elektronische Musik* gewählt, wenn von der Musik bzw. den kompositionsästhetischen Traditionen Kölns gesprochen wird.

Nachdem die Definition des Begriffes "elektroakustischer Musik", so wie er von der Verfasserin verstanden und verwendet wird, gegeben wurde, setzt sich das anschließende Kapitel mit der Komponistin und Entwicklerin Daphne Oram, deren Leben und Schaffen als Exempel zur Analyse des musikhistorischen Diskurses auseinander und versucht darzustellen, warum eine Neupositionierung der historischen Darstellungen und dem damit verbundenen tradierten Kanon als notwendig erscheint.

1.4 Daphne Oram: Ein *Role Model* der elektroakustischen Musik

Die Komponistin Daphne Oram (1925–2003) ist rückblickend eine zentrale Figur der elektroakustischen Musik Großbritanniens, die aus heutiger Perspektive an den Schnittstellen von E-Musik und funktionaler Musik⁴³ des Genres der elektroakustischen Musik agierte und dort anzusiedeln ist.

Diese Aussage kann getroffen werden, da die Komponistin, ihr Schaffen und der von ihr entwickelte photoelektrische Wellenformsynthesizer⁴⁴ – die *Oramics*-Maschine sowie ihre Rolle in der Gründung des BBC *Radiophonic Workshops*, in den letzten Jahren innerhalb der angelsächsischen Auseinandersetzung mit elektroakustischer Musik aufmerksamer betrachtet und bearbeitet wurde und wird⁴⁵. Aber auch künstlerisch inspirieren ihr Leben und ihre Kompositionen Musiker und Musikerinnen heute, die an der Schnittstelle zwischen E-Musik und populärer Musik rangieren⁴⁶. Das schottische Theaterensemble *Blood of The Young* inszenierte 2017 das Leben der Künstlerin mit dem Schwerpunkt auf ihre Zeit bei der BBC und der Gründung des *Radiophonic Workshops* in ihrem Stück *Daphne Oram's Wonderful World of Sound* (UA Mai 2017/ Tron Theater Glasgow)⁴⁷.

⁴³ Der Begriff "funktionale Musik" wird im Rahmen dieser Arbeit als gegensätzlicher Begriff zur "autonomen Musik" verwendet. Da es sich bei darunter versammelten Kompositionen sowohl in der Form als auch in der Ausgestaltung sowie auf Grund ihrer Zweckgebundenheit nicht um im traditionellen Sinn "autonome Kompositionen" handelt. Unter den Begriff "funktionale Musik" werden Klangkompositionen wie für Hörspiele, Filmmusik, Theaternmusik sowie für Werbejingles u.ä. verstanden. Vgl. hierzu Helga de la Motte-Haber, „Funktionale Musik“, in: *Handbuch Funktionale Musik. Psychologie - Technik - Anwendungsgebiete*, hrsg. von Günther Rötter, Wiesbaden 2016, S. 3–28, hier S. 4–10.

⁴⁴ Mick Grierson, Tim Boon, „The Oramics Machine and the Origins of British Electronic Music and Computer Music“, in: *Material Culture and Electronic Sound*, hrsg. von Frode Weium und Tim Boon, Washington u.a. 2016 (= Artefacts 8), S. 185–201, hier S. 192.

⁴⁵ Vgl. hierzu Artikel, die sich explizit mit Daphne Oram auseinandersetzen: Jo Hutton, „Daphne Oram: Innovator, Writer and Composer“, in: *Organised Sound*, 8 (2003), H. 1, S. 49–56; Steve Marshall, „Graham Wrench. The Story of Daphne Oram's Optical Synthesizer“, in: *SOS*, (2009), online: <https://www.soundonsound.com/people/graham-wrench-story-daphne-orams-optical-synthesizer> (abgerufen am 21. August 2019); Peter Manning, „The Oramics Machine: From Vision to Reality“, in: *Organised Sound*, 17 (2012), H. 2, S. 137–147; Grierson/Boon: „The Oramics Machine and the Origins of British Electronic Music and Computer Music“; Andra McCartney, „Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices“, in: *Intersections: Canadian Journal of Music*, 26 (2006), H. 2, S. 20–48.

⁴⁶ Andrea Parker, Daz Quayle, *Private Dreams and Public Nightmares. Daphne Oram Reworked and Re-Interpreted*, CD, UK: Aperture AP003, 2011. Sowie Walls, Daphne Oram, *Sound Houses*, Schallplatte, UK: Ecstatic ELP005, 2014.

⁴⁷ Blood of the Young, „Daphne Oram's Wonderful World of Sound“, in: *Blood of the Young - Theater Company*, online: <http://www.bloodoftheyoung.org/daphne-orams-wonderful-world-of-sound-1> (abgerufen am 21. August 2019).

Aber auch Orams Kompositionen werden wiederentdeckt und zur Aufführung gebracht⁴⁸. Bis zu den Anfängen der 2000er Jahre war von Daphne Oram nur eine Tonträgerveröffentlichung aus dem Jahr 1962 *Electronic Sound Patterns*⁴⁹ aus der Reihe *Listen Move and Dance*, einer Reihe von Schallplatten die Kinder zum Tanzen animieren sollte und von der BBC produziert wurde, erhältlich. Die wohl bekannteste Komposition ist das aus dem Jahr 1960 stammende Stück *Four Aspects*⁵⁰, das Anfang 2000 erstmals auf Compilations⁵¹ zur elektroakustischen bzw. elektronischen Musik veröffentlicht wurde und somit die Möglichkeit zur Aufnahme in den musikalischen Kanon der elektroakustischen Musik eröffnete.

Das Stück selbst kann als eine Studie zur elektronischen Klangfarbengeneration, in der reine Sinustöne zu komplexeren Tonschichtungen anwachsen und mit rhythmischen Elementen verbunden werden, beschrieben werden. Es ist ein Stück seiner Zeit, das mit den zur Verfügung stehenden Mitteln der Tonbandmanipulationen realisiert wurde.

⁴⁸ Vgl. hierzu diverse Konzertankündigungen:

- Andrea Parker, „Oramics: The Life and Works of Daphne Oram“, online: <http://www.andreaparker.co.uk/news-and-events-archives/June/2008> (abgerufen am 1. September 2019);
- Angela von Tallian, „Unter Strom -Von den Pionierinnen der elektronischen Musik bis zu den Digital Ladies“, in: *Wie es ihr gefällt 2010 - Internationales Musikerinnenfestival*, online: <http://www.wieesihrgedaellt.de/programm.html> (abgerufen am 31. August 2019);
- Anonymus, „Four Aspects at the Queen Elizabeth Hall, 9th May 2013“, in: *Daphne Oram. An Electronic Music Pioneer*, vom 1. Mai 2013, online: <http://daphneoram.org/four-aspects-at-the-queen-elizabeth-hall/> (abgerufen am 1. September 2019);
- Ars Electronica Festival, *In a Perpetual State of Flux – The Big Concert Night 2014*, Linz 2014, online: https://ars.electronica.art/press/files/2014/08/PA_5_Big-Concert-Night_EN_final_GS.pdf (abgerufen am 1. September 2019);
- University of Huddersfield, „Programm - Electric Spring Festival 2015“, in: *Electric Spring*, online: <http://archives.electricspring.co.uk/Seasons/2014-2015/Electric-Spring-2015> (abgerufen am 1. September 2019);
- Stars & Heroes, „Heroines of Sound - Festival 2015“, in: *Stars & Heroes. Propaganda for Electric Music since 2004*, online: <http://stars-and-heroes.com/heroines-of-sound> (abgerufen am 31. August 2019).

⁴⁹ Daphne Oram, *Electronic Sound Patterns*, 7" Single-Schallplatte, UK: His Master's Voice 7EG 8762, 1962 (= Listen, Move and Dance 3).

⁵⁰ Das Stück wurde unter anderem im Rahmen der von Daphne Oram organisierten Veranstaltung *The Performer Banished* (1961) London Mermaid Theater gespielt. Daphne Oram, Spielplan *Music on Sundays* Mermaid Theatre 1960-1961, London, in Performance Documentation, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/6/4/010. Sowie Sophie Fuller, „Daphne Oram“, in: *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States, 1629-Present*, hrsg. von Sophie Fuller, London u.a. 1994, S. 232–235, hier S. 234.

⁵¹ Hierbei handelt es sich um die 2001 von David Toop zusammengestellte Compilation :Various Artists: *Not Necessarily „English Music“*, CD, USA: Electronic Music Foundation EMF CD036, 2001 (= LMJ CD Series 11). Sowie die 2003 erschienene Anthologie des belgischen Labels Sub Rosa: Various Artists: *An Anthology of Noise & Electronic Music / Second A-Chronology 1936-2003*, CD, Belgien: Sub Rosa SR200, 2003 (= An Anthology of Noise & Electronic Music 2).

Sah es in den ersten Jahren nach ihrem Tod noch fast so aus, als ob die Komponistin in Vergessenheit geraten könnte, kann heute in Großbritannien, aber auch darüber hinaus, von einer Renaissance der Künstlerin gesprochen werden.

Der Nachlass der Komponistin wurde bis 2005 vom britischen Komponisten Hugh Davies verwaltet. Nach dessen Tod wurde dieser in die Obhut des *Sonic Arts Network* übergeben und in Zusammenarbeit mit der Goldsmiths University London aufbereitet, um der Öffentlichkeit zugänglich zu machen⁵².

Mittlerweile werden seit 2017 in London jährlich die *Daphne Oram Awards*⁵³ an „the next generation of forward thinking women, trans and non-binary artists“⁵⁴ in den Bereichen der elektronischen Musik, mit dem Ziel, Frauen in diesem vielfältigen Genre sichtbarer zu machen, vergeben. Der Preis wurde nach der Künstlerin benannt, da sie „a vital role in establishing women at the forefront of innovation, in newly emerging audio technologies, in the UK and around the world“⁵⁵ spielte. Diese Initiative wurde von der *PRS Foundation*⁵⁶ zusammen mit *The New BBC Radiophonic Workshop*⁵⁷ (NRW) ins Leben gerufen und die Preise werden nun jährlich vergeben.

⁵² *Daphne Oram Collection - Goldsmiths, University of London*, online: <https://www.gold.ac.uk/ems/oram/> (abgerufen am 5. März 2020).

⁵³ *The Oram Awards*, online: <https://www.oramawards.com> (abgerufen am 2. August 2019).

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Bei der PRS Foundation handelt es sich um eine Stiftung, der führende britische Verwertungsgesellschaft Performing Rights Society (PRS) for Music. Vgl. *PRS for Music: Royalties, Music Copyright and Licensing*, online: <https://www.prsformusic.com:443/> (abgerufen am 2. August 2019). Sowie *PRS for Music Foundation*, online: <https://prsfoundation.com> (abgerufen am 2. August 2019).

⁵⁷ *The New Radiophonic Workshop* wurde 2012 unter der Leitung des Musikers Matthew Herbert als Online-Projekt für den Digitalen Kunst Service *The Space* – einer Initiative der BBC und des Arts Council England – gegründet. Vgl. BBC News Service, „BBC Radiophonic Workshop Revived“, in: *BBC News*, vom 12. September 2012, online: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-19568120> (abgerufen am 2. August 2019). Sowie Adam Sherwin, „Dr Who’s Music Workshop to get a Digital Makeover“ (2. Mai 2012), in: *The Independent*, online: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/dr-whos-music-workshop-to-get-a-digital-makeover-7704331.html> (abgerufen am 2. August 2019).

1.4.1 Daphne Oram – Eine frühe Pionierin der elektroakustischen Musik

Dieser musikbiographische Überblick soll keine "lückenlose Aufarbeitung" sein, er kann jedoch der Veranschaulichung dienen, um die vorherrschenden Diskurse mit ihren soziokulturellen Auswahlmechanismen in Frage zu stellen, die Frauen auch in diesem Genre an den Rand drängen.

Daphne Oram wurde am 31. Dezember 1925 als jüngstes von drei Kindern des Ehepaars James Oram (1890–1964) und Ida Murton, geb. Talbot (1888–1972), in Devizes, Wiltshire (UK) geboren⁵⁸. Bereits als Kind war Oram an Musik interessiert, sie erhielt Klavier- sowie später Orgel- und Kompositionsunterricht. Ihre Faszination für Klänge, aber auch ihr Interesse für Technik ist aus ihrer Kindheit überliefert⁵⁹. So schreibt Oram in ihren biographischen Notizen⁶⁰, dass sie mit ihrem Bruder zusammen einen Radiotransmitter baute und vom Elternhaus ins Büro des Vaters sendete.

Daphne Oram ging im Oktober 1942 nach London. Sie sollte am Royal College of Music studieren, lehnte den Studienplatz ab, da sie nicht Musiklehrerin werden wollte. Auch die Ausbildung zur Elektrotherapeutin am Kings College war keine alternative Ausbildungsoption für Daphne Oram.

„1942 arranged that I to go to the Royal College of Music – but because of wartime regulations I would have to agree to being a music teacher after leaving RCM – didn’t want to be a “school ma’m”! Father entered me for Electro-Therapist at King’s College Hospital (Denmark Hill) – passed the exams, the uniform ordered – I went against my Father ‘cos practically no music. Eventually won my father round – went to the BBC instead.“⁶¹

⁵⁸ H.J. Spencer, „Daphne Oram. Composer and Sound Engineer.“, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, hrsg. von Lawrence Goldman, Oxford 2007, online: <https://www-oxforddnb-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-77431> (abgerufen am 30. Juli 2019).

⁵⁹ Hutton: „Daphne Oram: Innovator, Writer and Composer“, S. 49.

⁶⁰ Daphne Oram: Biographical Notes, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/9/6.

⁶¹ Daphne Oram: Biographical Notes, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/9/6/.

Dass Daphne Oram überhaupt bei der British Broadcast Corporation (BBC) als Tontechnikerin und „Music Balancer“⁶² ausgebildet wurde, kann auf den 2. Weltkrieg zurückgeführt werden. In diesem Zeitraum haben sich auf Grund der kriegsbedingten Abwesenheit von Männern Frauen als „more than capable technicians, producers and broadcasters“⁶³ behauptet. Bei der BBC erhielt sie eine Ausbildung in Tontechnik (u.a. in Mikrofonierung, Aufnahmetechniken und dem Abmischen von Aufnahmen) und war eine der ersten Tontechnikerinnen im britischen Rundfunk. Mitte der 1940er Jahre begannen auch ihre ersten Experimente mit der Umwandlung von graphischen Informationen in Klänge. Dieser Ansatz bildet ebenfalls die Basis zur Entwicklung der *Oramics*-Maschine. Auch Daphne Oram begann wie andere Komponistinnen und Komponisten der elektroakustischen Musik ihr eigenes Equipment zur Produktion von elektronisch generierten Klängen aus alten Radioteilen und Tonabnehmerköpfen zu bauen. Mit den späten 1940ern erhielt sie Zugang zu einer frühen Tonbandmaschine der BBC und experimentierte mit den Möglichkeiten der Tape-Manipulationen.

Daphne Oram gehört zu jenem Personenkreis, der sich für die Gründung eines Studios für elektronische Musik ähnlich den Studios in Paris, Köln und Mailand bei der BBC einsetzte⁶⁴. Dieses wurde schließlich am 1. April 1958 unter dem Namen *The BBC Radiophonic Workshop*⁶⁵ eröffnet und sie fungierte als inoffizielle Leiterin⁶⁶ bis Jänner 1959. Offiziell war ihr die Studioleitung zusammen mit Desmond Briscoe übertragen worden. In dieser Funktion nahm 1958 Daphne Oram in Brüssel an der *Journées Internationales de Musique Experimentale*, die im Rahmen der Weltausstellung 1958 stattfand, teil⁶⁷, an der auch andere Komponisten u.a. Karlheinz Stockhausen beiwohnte.

Daphne Oram und Desmond Briscoe produzierten im Vorfeld der Gründung eines Studios für elektronische Musik an der BBC eines der ersten Hörspiele, in dem dezidiert „specially

⁶² Ein bzw. eine Music Balancer überwachte Live-Konzerte, die im Radio übertragen wurde. Hierbei wurde eine aufgenommene Version desselben Stückes gleichzeitig abgespielt, so dass im Falle einer Störung oder Unterbrechung der Live-Übertragung die Sendung weitergesendet werden konnte. Vgl. Spencer: „Daphne Oram. Composer and Sound Engineer.“ Sowie Anderson: „Daphne Oram. Innovative Creator of Electronic Music“.

⁶³ Hutton: „Daphne Oram: Innovator, Writer and Composer“, S. 49.

⁶⁴ Louis Niebur, *Special Sound: The Creation and Legacy of The BBC Radiophonic Workshop*, New York 2010, S. 35.

⁶⁵ Zur Geschichte des *BBC Radiophonic Workshops* vgl. Niebur: *Special Sound*.

⁶⁶ Ebd., S. 62. Zum Zeitpunkt der Eröffnung des *Radiophonic Workshops* war, um die Gesundheit der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zu schonen, da sie den elektronischen Klängen ausgesetzt waren, eine auf mehrere Monate beschränkte Beschäftigung von Seiten der BBC in dieser Abteilung vorgesehen. Vgl. Ebd., S. 55.

⁶⁷ Daphne Oram: BBC 1958 Brussels Expo, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/3/3.

created sound effects“⁶⁸ gefordert wurden. In *Private Dreams and Public Nightmares – A Radiophonic Poem*⁶⁹ spielten die generierten Klänge in der Dramaturgie des Hörspiels eine ebenso wichtige Rolle wie die textliche Ebene und sind nicht wie oftmals üblich als rein untermalende Klangeffekte zu verstehen. Diese Produktion war auch einer der Wendepunkte, der zur Gründung des *BBC Radiophonic Workshops* führte. Das Studio der BBC war jedoch im Gegensatz zu dessen Vorbildern nicht der Musik-, sondern der Dramenabteilung, d.h. der Abteilung, die für Hör- und Fernsehfilmproduktionen zuständig war, zugeteilt. Das führte auch zu Einschränkungen der künstlerischen Freiheiten der dort Arbeitenden. So standen Klang- und Geräuschproduktionen, später dann auch Signations für Radio- und Fernsehsendungen im Mittelpunkt des Studios⁷⁰. Das führte schlussendlich auch zum Weggang Daphne Orams von der BBC, da sie nicht mehr nur Klangeffekte produzieren wollte, stattdessen gründete sie 1959 ihr eigenes Privatstudio für elektronische Musik.

Die Komponistin gehört somit zu dem kleinen Personenkreis, der sich abseits der an Institutionen angesiedelten Studios, ein eigenes privates Studio Ende der 1950er Jahre aufbaute, das *Oramics-Studio*. Hier entwickelte sie ihr eigenes Equipment weiter, um so ihre Idee, Graphen in musikalische Klänge zu übertragen, verwirklichen zu können. Hier entwickelte und baute Oram in Zusammenarbeit u.a. mit dem Ingenieur Graham Wrench ihre *Oramics-Maschine*⁷¹. Mit Hilfe zweier Förderungen der *Gulbenkian Foundation*⁷² wurde diese 1966 fertiggestellt.

Die *Oramics-Maschine* wird über graphische Darstellungen auf 35-mm-Filmstreifen gesteuert. Auf einer Glasplatte wird eine Grundfrequenz gemalt. Diese wird in einen Klanggenerator mit Fotozellen eingelegt und mittels Oszillatoren zum Klingen gebracht. Über ein metallenes Tischgerüst laufen zehn 35-mm-Filmstreifen. Über diese Spuren konnten von der Komponistin die Parameter: Amplitude, Hüllkurvenbearbeitung, Rhythmus, Klangregelung, mikrotonale Tonhöhe und Vibrato gezeichnet und somit direkt kontrolliert werden. Anschließend werden diese durch einen Motor über das

⁶⁸ Niebur: *Special Sound*, S. 29.

⁶⁹ Dieses wurde am 7. Oktober 1957 auf BBC Third gesendet wurde. Für weitere Informationen zu *Private Dreams and Public Nightmares* Vgl. Ebd., S. 28–34.

⁷⁰ Anm. d. Verf.: Die bekannteste Signation aus der Schmiede des Radiophonic Workshops wurde von Delia Derbyshire (1937–2001) für die Fernsehserie *Dr. Who* (1963) realisiert. Vgl. Ebd., S. 96–102.

⁷¹ Marshall: „Graham Wrench. the Story of Daphne Oram’s Optical Synthesizer“.

⁷² Daphne Oram: Calouste Gulbenkian Foundation, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/1/2.

photoelektrische Klangerzeugungssystem transportiert. Die gezeichneten Graphen fungieren hier als eine Art Negativ, das auf die Photozellen geworfen wird. Hierbei entstehen Spannungsunterschiede, die in den Kondensatoren der photoelektrischen Zellen gespeichert werden, um dann mit Hilfe von Oszillatoren in Klang umgewandelt zu werden⁷³.

Die Idee von "gezeichneten Klängen" stellte bereits zu Lebzeiten der Komponistin keine Innovation mehr da, man denke nur an die Lichtton-Experimente, die in den 1920er bis 1940er Jahre von Walter Ruttmann, Rudolf Pfenninger, Oskar Fischinger und Norman McLaren⁷⁴ sowie Evgeny Sholpo und Arseny Avraamov⁷⁵ gemacht wurden. Dennoch wurden im *Oramics*-System sowohl analoge als auch digitale Funktionsweisen miteinander verbunden⁷⁶, was eine Erneuerung in der Entwicklung elektronischer Musikinstrumente darstellt.

Der *Oramics*-Synthesizer wurde vom Science Museum London und der Goldsmiths University London 2009 erworben, soweit wie möglich restauriert und im Rahmen der Ausstellung *Oramics to Electronica*⁷⁷ (2011–2015) gezeigt. Derzeit befindet er sich in der Sammlung des Londoner *Science and Media Museum*⁷⁸.

Zwei weitere Exempel zu Daphne Orams Wirken und Rolle der elektroakustischen Musik sollen im Rahmen von Kompositionen gezeigt werden. Die kompositorische Herangehensweise kann als eine Verbindung zwischen den Ansätzen der französischen *Musique concrète* und der Kölner *Elektronischen Musik*, ohne den dort propagierten

⁷³ Vgl. für eine ausführlichere Beschreibung der *Oramics*-Maschine und ihrer Funktionsweise Manning: „The Oramics Machine“.

⁷⁴ Vgl. hierzu André Ruschkowski, *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2010, S. 79–81.

⁷⁵ Vgl. Andrei Smirnov, „Boris Yankovsky: Leben im Klangspektrum. Gezeichneter Klang und Klangsynthese in der Sowjetunion der 30er Jahre“, in: *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, hrsg. von Daniel Gethmann, Bielefeld 2010 (= Vergessene Zukunft 1), S. 97–120, hier S. 97–103.

⁷⁶ Grierson/Boon: „The Oramics Machine and the Origins of British Electronic Music and Computer Music“, S. 191.

⁷⁷ Science Museum London, „Oramics to Electronica“, in: *Science Museum Group*, online: <https://www.sciencemuseumgroup.org.uk/project/oramics-to-electronica/> (abgerufen am 20. August 2019).

⁷⁸ *Oramics Machine - Science Museum Group Collection*, online: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8188395/oramics-machine-synthesizer> (abgerufen am 5. März 2020).

seriellen musikästhetischen Gedanken zu folgen, gesehen werden. Als erstes ein Beispiel⁷⁹ für die sogenannte "Tapemusik", d.h. Musik, die auf einen Tonträger bzw. Datenträger fixiert ist und via Lautsprecher wiedergegeben werden muss, sei hier die Klangkomposition *Pulse Persephone* (1965) genannt. Diese entstand im Jahr 1965 als Auftragsarbeit für die Ausstellung *Treasures of the Commonwealth* an der Royal Academy of Arts. In diesem verbindet Daphne Oram aufgenommene Klänge aus dem gesamten Commonwealth, die sie manipulierte „to create atmospheres and textures that imply the ambience of other cultures.“⁸⁰ Die britische Musikwissenschaftlerin Jo Hutton stellt fest:

„*Pulse Persephone* pre-dated Stockhausen's *Telemusik* (1966) which is often claimed to be the first composition to use 'world music' sound sources in this way.“⁸¹

Daphne Oram komponierte und produzierte außerdem elektronische Musik für Theaterstücke, Ballette, Soundinstallationen und kooperierte mit britischen Komponistinnen und Komponisten Thea Musgrave⁸², Ivor Walsworth und Musikerinnen wie der Pianistin Joan Davies sowie mit dem Dokumentarfilmer Geoffrey Jones⁸³. Da Oram selbst für den Aufbau und Erhalt ihres Studios aufkommen musste, produzierte sie auch weiterhin Jingles für Werbungen sowie Soundeffekte und Filmmusik wie für *The Innocents* (1961) von Jack Clayton⁸⁴.

Da, wie im Kapitel 1.3, das sich mit der Begriffsdefinition von "elektroakustischer Musik" auseinandersetzt, dargestellt wird, ebenfalls der Bereich der Live-elektronischen Musik zur elektroakustischen Musik gezählt wird, kann Daphne Oram mit ihrem Stück *Still Point* für

⁷⁹ Ein ausführlicheres Werkverzeichnis von Daphne Oram bietet der 2018 erschienene Lexikoneintrag von Raphael Börger, „Daphne Oram“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2018, online: https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Daphne_Oram.html (abgerufen am 27. Juli 2019).

⁸⁰ Hutton: „Daphne Oram: Innovator, Writer and Composer“, S. 51.

⁸¹ Ebd.

⁸² Thea Musgrave (*1928) schottische zeitgenössische Komponistin. Vgl. Jennifer Barnes, „Thea Musgrave“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2001, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019399> (abgerufen am 7. September 2019).

⁸³ Für folge Kurzdokumentarfilme des britischen Dokumentarfilmers Geoffrey Jones (1931–2005) komponierte Oram entweder die Filmmusik oder Soundeffekte: Geoffrey Jones (Regisseur), *Snow* (1963), in: Geoffrey Jones: *The Rhythm of Film* (2005), DVD, British Film Institute. Derselbe: (Regisseur): *Trinidad and Tobago* (1964), in: Geoffrey Jones: *The Rhythm of Film* (2005), DVD, British Film Institute. Derselbe: (Regisseur): *Rail* (1966), in: Geoffrey Jones: *The Rhythm of Film* (2005), DVD, British Film Institute.

⁸⁴ Jack Clayton (Regisseur), *The Innocents* (1961), DVD, Twentieth Century Fox Home. Hier wird Georges Auric als Komponist der Titelmelodie genannt, Daphne Oram jedoch nicht weder für Soundeffekte noch für weitere Filmmusik.

zwei Orchester, behandelte Instrumentalaufnahmen, drei vorbespielte 78rpm Platten, fünf Mikrofone, Echo- und Tonregler (1948–1949)⁸⁵ als eine frühe Vertreterin auch hierfür gelten.

Hugh Davies, britischer Komponist und Verfasser des *International Electronic Music Catalog*⁸⁶ beschreibt die Komposition folgendermaßen:

„In it [Still Point – Anm. d. Verf.], the orchestra is combined with prerecorded instrumental sounds and live treatments - using standard radio equipment of the period. It is almost certainly the earliest composition to specify the real-time electronic transformation of instrumental sounds.“⁸⁷

Oram reichte die Komposition bei der BBC für den neu geschaffenen internationalen Radiopreis *Prix Italia* ein, doch sie wurde von den Verantwortlichen der BBC hierfür nicht zugelassen. Dieses Stück wurde in den bisherigen musikhistorischen Darstellungen nicht erwähnt, was darauf zurückgeführt werden kann, dass es zu Lebzeiten der Komponistin nie zur Aufführung gelang. Die Originalpartitur ist seit ihrem Tod 2003 verschollen, es finden sich dennoch in ihrem Nachlass Teile der Komposition. Anhand dieser wurde *Still Point* vom Komponist James Bulley⁸⁸ und von der Komponistin und Turntablestin Shiva Feshareki⁸⁹ rekonstruiert. In einer ersten Fassung gelangte das Stück 2016 in London zur Aufführung⁹⁰. Die Uraufführung fand 2018 im Rahmen der *BBC Proms* – einem jährlich stattfindenden Musikfestival in der Royal Albert Hall, London – statt⁹¹.

Die im Archiv erhaltenen Dokumente zum Leben und Wirken von Daphne Oram zeigen, dass es sich bei der Musikerin und Erfinderin um eine aktiv Handelnde des

⁸⁵ Der englische Werktitel lautet „For Double Orchestra, Treated Instrumental Recordings, Three Prerecorded 78rpm Discs, Five Microphones, Echo and Tone Controls“ siehe James Bulley, „Still Point“ (2016–18) by Daphne Oram“, in: *James Bulley*, online: <http://www.jamesbulley.com/still-point> (abgerufen am 20. August 2019).

⁸⁶ Hugh Davies, *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques/International Electronic Music Catalog*, Paris u.a. 1968 (= *Electronic Music Review*, 2/3).

⁸⁷ Davies: „Pioneer of Electronic Music Who Stayed True to the Classics“.

⁸⁸ Für weitere Informationen zu James Bulley (*1984) siehe *James Bulley*, online: <http://www.jamesbulley.com> (abgerufen am 20. August 2019).

⁸⁹ Für weitere Informationen zu Shiva Feshareki (*1987) *Shiva Feshareki*, online: <https://www.shivafeshareki.co.uk> (abgerufen am 20. August 2019).

⁹⁰ Die Aufführung einer ersten Fassung fand am 24. Juni 2016 im Rahmen des DeepMinimalism Festivals statt. Es spielte das London Contemporary Orchestra sowie an den Turntables Shiva Feshareki unter Robert Ames. Vgl. London Contemporary Orchestra, „DeepMinimalism: ‚Still Point‘“, in: *London Contemporary Orchestra*, online: <https://www.lcorchestra.co.uk/events/deepminimalism/> (abgerufen am 18. August 2019).

⁹¹ BBC, „Daphne Oram: Still Point, BBC Proms 2018“, in: *BBC Programm*, online: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p06fnlkr> (abgerufen am 18. August 2019).

zeitgenössischen britischen Musikgeschehens der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts handelt, sowohl als Künstlerin als auch als Vermittlerin von elektronisch generierten Musik. So sind zahlreiche Korrespondenzen und Einladungen zu Vorträgen über elektronische Musik zu finden⁹², in denen sie „ihre kompositorischen und klanglichen Vorstellungen vermittelte“⁹³. In ihren Ansätzen zum Komponieren und Realisieren von elektroakustischer Musik verbindet Oram „technische Apparaturen, physikalische Erkenntnisse, philosophische Überlegungen und musikalische Ambitionen zu gleichberechtigten Elementen, wobei ihr Gesamtwerk auf keines der einzelnen Bestandteile reduzierbar ist.“⁹⁴ Diese Überlegungen hat die Komponistin schließlich in ihrem Buch *An Individual Note Of Music, Sound and Electronics* (1972)⁹⁵ dargelegt. Im Jahr 2016 erschien die Publikation mit Hilfe einer Crowdfunding-Kampagne in einer Neuauflage⁹⁶ und ist somit auch für Forschungszwecke wieder zugänglich, was ein weiterer Beleg für das vermehrte Interesse und eine Renaissance in den letzten Jahren ist. Dennoch ist Daphne Oram in den musikhistorischen Darstellungen des deutsch- aber auch teilweise des englischsprachigen Raums weder als Komponistin noch als Erfinderin eines elektronischen Musikinstruments zu finden.

Es lässt sich zwar mittlerweile feststellen, dass sowohl der deutschsprachige musikwissenschaftliche Diskurs als auch die musikkulturellen Institutionen auf die Komponistin aufmerksam⁹⁷ werden, jedoch steckt die Auseinandersetzung zu Orams Leben und Schaffen noch in der Anfangsphase.

⁹² Daphne Oram, Lectures, Recorded Music Performances, Work With Schools, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/4/6.

⁹³ Börger: „Daphne Oram“.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Daphne Oram, *An Individual Note of Music, Sound and Electronics*, London 1972.

⁹⁶ Daphne Oram, *An Individual Note of Music, Sounds and Electronics*, hrsg. von Matt Price, London 2016.

⁹⁷ Der Verfasserin dieser Arbeit sind folgende deutschsprachigen musikwissenschaftliche Artikel zu Daphne Oram bekannt: Ingo Techmeier, „Daphne Oram. Komponieren wie eine Malerin, die ihr Bild mit den Farben malt“, in: *Blühende Nischen: Beiträge zur Popgeschichte*, hrsg. von Martin Büsser, Mainz 2010 (= Testcard 19), S. 114–118. Sowie Bettina Wackernagel, „Never Stop Questioning“, in: *Positionen: Texte zur aktuellen Musik*, (2018), H. 114, S. 3–6. Außerdem Börger: „Daphne Oram“.

2 Kulturwissenschaftliche Ansätze und die Gender-Thematik in der elektroakustischen Musikgeschichte

2.1 Interferenzen – Phasenverschiebung – Phasenauslöschung

Der Musikwissenschaftler und Komponist Alan Fabian stellte 2010 in seinem Aufsatz *Geschlecht in der Geschichtsschreibung der elektronischen Musik*⁹⁸ fest, dass sich die historische Musikwissenschaft im Bereich der elektroakustischen Musik noch nicht ausführlich mit der *Gender*-Debatte auseinandergesetzt habe.

Fabian stellt hierbei fest: „Die Geschichten der elektronischen Musik sind die der Männer und Frauen, die über *Männer*, nicht über *Frauen* schreiben.“⁹⁹ Außerdem skizziert Fabian anhand einer exemplarischen Analyse, dass der britische Musikwissenschaftler Peter Manning¹⁰⁰ „mit ganz bestimmten *diskursiven Mitteln* Frauen ausschließt, und das, ohne die Geschichte der elektronischen Musik insgesamt merklich zu verfälschen.“¹⁰¹ Diese diskursiven Mittel führt Fabian auf die narrativen Elemente der Gründungen von Studios, der Idee des absoluten Werkes sowie des Geniegedankens als männlich konnotierte Selektionskategorien der Musikhistoriographie zurück. Sinnbildlich kommt es dadurch für die Geschichtsschreibung der elektroakustischen Musik zu einer Phasenverschiebung oder gar zu einer Phasenauslöschung einerseits von Frauen als musikkulturell handelnde Personen, andererseits von Institutionen, in denen kulturelles Handeln stattfand.

⁹⁸ Alan Fabian, „Geschlecht in der Geschichtsschreibung der elektronischen Musik“, in: *Transdisziplinäre Perspektiven in der Geschlechterforschung*, hrsg. von Ulrike Bohle, Berlin u.a. 2012 (= Focus Gender 15), S. 63–69.

⁹⁹ Alan Fabian, „Elektronische Musik“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 198–199, hier S. 64. [Hervorhebungen im Original.] Vgl. außerdem Fabian: „Elektronische Musik“. Hier wird vom Verfasser eine alternative Darstellung, die Frauen im Genre der elektroakustischen Musik berücksichtigt, gewählt.

¹⁰⁰ Im Rahmen des Aufsatzes werden noch weitere ausgewählte musikhistorische Darstellungen zur elektroakustischen Musik skizziert. Fabian verwendet als Textgrundlage Peter Manning, *Electronic and Computer Music*, Oxford : New York 1985.

¹⁰¹ Fabian: „Geschlecht in der Geschichtsschreibung der elektronischen Musik“, S. 68. [Hervorhebung im Original.]

Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Christina Brüstle in ihrem Aufsatz *Frauen in der experimentellen Musik: Kreativität in Nischen?* (2013)¹⁰². Die Autorin merkt an, dass

„gerade in der elektroakustischen und elektronischen Musik beziehungsweise Klangforschung Frauen noch immer unterrepräsentiert sind, dass sich Frauen in diesem Bereich noch immer einer besonderen Bewährungsprobe zu unterziehen haben (weil ihnen die Professionalisierung auf diesem Gebiet häufig nicht zugetraut oder zugestanden wird). [...] In diesem Fall bestätigen also die realen Verhältnisse einen Teil der Diskurse und ein Teil der Diskurse wirkt sich auf die realen Verhältnisse aus.“¹⁰³

Für den derzeitigen vorherrschenden Diskurs würden auch die unterschiedlichen musikhistorischen Perspektiven des deutschsprachigen und angelsächsischen Sprach- und Kulturraums, die in der musikhistorischen Forschung zur künstlerischen Positionierung von Komponisten und Komponistinnen eingenommen werden, eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen¹⁰⁴.

In den deutschsprachigen musikhistorischen Überblicksdarstellungen der elektroakustischen Musik sind Frauen, wenn sie erwähnt werden, Ausnahmen bzw. Randerscheinungen. Im Gegensatz dazu sind sie im angelsächsischen Raum sichtbarer. Dennoch kann auch hier eine Marginalisierung von Frauen festgestellt werden, nämlich in dem – "wie" sie sprachlich in der Narration in der elektroakustischen Geschichtsschreibung dargestellt werden. Somit könnten ebenfalls in den Elementen einer Narration, den Narrativen¹⁰⁵, mögliche Antworten auf die Selektionsprozesse gefunden werden. In dieser Arbeit möchte ich zeigen, auf welche Weise "Männlichkeit" in der musikhistorischen Darstellung der elektroakustischen Musik erzählt wurde.

Die oben genannten Feststellungen von Fabian und Brüstle ermöglichen einen Anknüpfungspunkt, eine ursprünglich für die Literaturwissenschaften entwickelte *gender*-orientierte Erzähltextanalyse und ihre Ansätze auch für musikhistorischer Darstellungen anzuwenden. Hierbei wird u.a. Geschlecht von Autoren und Autorinnen, von

¹⁰² Christa Brüstle, „Frauen in der experimentellen Musik: Kreativität in Nischen?“, in: *Autorschaft - Genie - Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln 2013 (= Musik - Kultur - Gender 11), S. 195–208.

¹⁰³ Ebd., S. 198–199.

¹⁰⁴ Ebd., S. 206–207.

¹⁰⁵ Nieberle/Strowick: „Narrating Gender“, S. 15.

Erzählinstanzen und Figuren als relevante Analysekategorie aufgefasst und als zentrale Bausteine für erzähltheoretische Modelle und Interpretationen wahrgenommen. Dieser Ansatz wurde auch für diese Arbeit gewählt, da in der traditionellen strukturalistischen Erzähltheorie die Kategorie "Geschlecht/Gender" nicht von Relevanz ist. Dass diese Kategorie nützlich ist und Einfluss auf sämtliche Dimensionen einer Erzählung hat, wurde bereits von der feministischen Narratologie herausgearbeitet und auf deren Nützlichkeit überprüft. Es wurde festgestellt, dass die Kategorie "Gender" auf alle Instanzen eines Textes Einfluss ausübt, nicht nur auf die Figurendarstellungen, sondern auch darauf, wie und welche Inhalte und Themen vermittelt werden¹⁰⁶.

Nachdem nun der momentane musikwissenschaftliche Forschungsstand, auf dem diese Arbeit aufbaut, erläutert wurde und somit die Grundlagen dieser Arbeit geklärt wurden, widmet sich das nächste Kapitel der für diese Arbeit gewählten narrativen Methode zur Analyse der musikhistorischen Texte.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu Nünning/Nünning: „Von feministischer Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse“, S. 13.

3 Erzählen als kulturwissenschaftliche Methode in der historischen Musikwissenschaft

Die Rolle des Erzählens und dessen kulturstiftende Funktion rückte beginnend mit dem *linguistic turn* der 1960er /1970er Jahre jedoch spätestens mit dem *narrative turn*, der Ende der 1990er Jahre stattfand, in den Fokus verschiedenster Wissenschaftsbereiche. Mittlerweile beschäftigen sich nicht nur die Philologien mit dem Erzählen, sondern eine Vielzahl von Wissenschaften. Die analytischen Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Erzählformen und -möglichkeiten sind einer der Grundpfeiler der Kulturwissenschaften¹⁰⁷.

Der Bogen von kulturwissenschaftlich-erzähltheoretischen Analysen spannt sich inzwischen von Alltagsbeschreibungen wie Wetterberichten, Krankengeschichten bis zum Versuchsbericht eines naturwissenschaftlichen Experiments. Nicht zu vergessen sind Studien zu Filmen, Comics oder literarischen Texten sowie historische Darstellungen. Der wesentliche Gesichtspunkt für eben solch eine kulturwissenschaftlich-narratologische Analyse ist, dass das Erzählte eine erkennbare narrative Struktur besitze¹⁰⁸.

Unter dem Begriff des Erzählens versteht man „das (sprachliche) Ausdrücken, Verknüpfen und gleichzeitige thematische Ordnen von (wahren oder vorgestellten) Fakten zu Geschichten.“¹⁰⁹

Erzählen bildet auch eine der Grundlagen der Musikgeschichte. Denn in musikhistorischen Darstellungen, den Musikgeschichten, werden (musikalische) Ereignisse – traditionell in

¹⁰⁷ Martin Huber, „Grundlagen und Funktionen“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid, Berlin u.a. 2017, S. 3–11, hier S. 3–6. Sowie für die Perspektive eines Historikers und dem Umgang mit dem interdisziplinären Ansatz der kulturwissenschaftlichen Narratologie den Aufsatz von Jörn Rogge, „Narratologie interdisziplinär. Überlegungen zur Methode und Heuristik des historischen Erzählens“, in: *Musikpädagogik der Musikgeschichte: Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, hrsg. von Lars Oberhaus und Melanie Unseld, Münster u.a. 2016, S. 15–27.

¹⁰⁸ Vgl. Silke Lahn, Jan Christoph Meister, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2016, S. 3. Sowie Huber: „Grundlagen und Funktionen“, S. 5–6. An dieser Stelle sei auch auf den Band *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens* herausgegeben von Christian Klein und Matias Martinez hingewiesen. In diesem versammeln die Herausgeber Aufsätze zu narrativen Formen vom juristischen, medizinischen, politischen, naturwissenschaftlichen, ökonomischen, journalistischen, theologischen sowie historischen Diskursen. Vgl. Christian Klein, Matias Martinez (Hrsg.), *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart 2009.

¹⁰⁹ Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 6.

Form einer kanonbasierten Werkgeschichtsschreibung – geordnet, miteinander in Verbindung gesetzt und in Form von historischen Darstellungen versprachlicht.

Christian Klein und Matias Martinez nennen „[s]olche Erzählungen mit einem unmittelbaren Bezug auf die konkrete außersprachliche Realität [...] *Wirklichkeitserzählungen*.“¹¹⁰ Darunter verstehen die Literaturwissenschaftler

„mündliche oder schriftliche Erzählungen [...], die nicht literarisch in einem engeren Verständnis sind, weil sie eben (a) einen Anspruch auf unmittelbare Verankerbarkeit in der außersprachlichen Wirklichkeit erheben, sich also im Zweifelsfall auf reale Sachverhalte oder Begebenheiten beziehen, und/oder (b) keinen hohen Grad an Poetizität aufweisen.“¹¹¹

Hierbei unterscheiden Klein und Martinez drei Varianten von Wirklichkeitserzählungen, den (a) *deskriptiven Wirklichkeitserzählungen*, die real stattgefundene Sachverhalte retrospektiv darstellen, den (b) *normativen Wirklichkeitserzählungen*, in denen ein „erwünschter Zustand von Wirklichkeit geschildert wird [...] durch exemplifikatorische Darstellungen“¹¹² und (c) den *voraussagenden Wirklichkeitserzählungen*, in denen „ein erwarteter künftiger Zustand der Wirklichkeit“¹¹³ – als Beispiel seien hier die medizinischen Prognosen genannt – wiedergegeben wird. Diese Typen von Wirklichkeitserzählungen sind in den meisten Fällen nicht als Reinformen anzutreffen, sondern als Mischformen.

Auch in den einzelnen Wissenschaften finden Diskussionen¹¹⁴ rund um die narratologischen Methoden und deren Anwendung über die Literaturwissenschaften hinaus, statt. Besonders in den Literatur- und Geschichtswissenschaften werden

¹¹⁰ Christian Klein, Matias Martinez, „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“, in: *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, hrsg. von Christian Klein und Matias Martinez, Stuttgart 2009, S. 1–13, hier S. 1.

¹¹¹ Ebd., S. 6.

¹¹² Klein/Martinez (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen*, S. 6.

¹¹³ Klein/Martinez: „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“, S. 6. [Hervorhebungen im Original].

¹¹⁴ Vgl. diesbezüglich die Überblicke von u.a. Rogge: „Narratologie interdisziplinär“, S. 22–23. Außerdem Norbert Meuter, „Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften“, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd.: 2: Paradigmen und Disziplinen, hrsg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub, Stuttgart 2004, S. 140–157, hier S. 140–145.

diesbezüglich Debatten¹¹⁵ geführt. Diese erreichten für die Geschichtswissenschaften bereits Anfang der 1970er Jahre ihren Höhepunkt, nachdem der US-amerikanische Historiker und Kulturwissenschaftler Hayden White seine Studie *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*¹¹⁶ veröffentlichte. In dieser analysierte White die narrativen Strukturen der wichtigsten historiographischen und geschichtsphilosophischen Werke des 19. Jahrhunderts¹¹⁷. Anhand dieser Analysen entwickelte White für die Geschichtswissenschaften eine systematische, poetologische Theorie der Geschichtsschreibung und ihrer narrativen Elemente. Außerdem stellte White in seiner Forschung dar, dass das heutige Wissen der vergangenen Realität kein unverfälschtes und objektives sei, sondern auf Grund der sprachlichen Darstellungsweise und den kulturellen Konventionen von vergangenen Ereignissen mitgeprägt wurde¹¹⁸.

Ein Ergebnis der Diskussionen zwischen Literatur- und Geschichtswissenschaften und ihren jeweiligen narratologischen Elementen ist, dass literarische und faktuale Erzählungen¹¹⁹ einen unterschiedlichen Wahrheitsanspruch an das im Text Dargestellte haben und der jeweilige fachübliche Standpunkt zu beachten sei¹²⁰.

Gemeinsam ist beiden Wissenschaften, dass sie sich mit Texten beschäftigen und ihre Ergebnisse ebenfalls in Texten darstellen, den wissenschaftlichen Erzählungen¹²¹, die

¹¹⁵ Einen Überblick aus der Perspektive der Geschichtswissenschaften liefert Ute Daniel, *Kompodium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, 5. durchgesehene und ergänzte Auflage, Frankfurt am Main 2006, S. 430–443. Hier stellt die Kulturhistorikerin Daniel unter dem Titel Sprache/ Narrativität die historisch unterschiedlichen Positionen, die um die sprachliche Gestaltung von Geschichtsschreibung kreisen, dar.

¹¹⁶ Hayden White, *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, 2. Auflage, Frankfurt am Main 2015.

¹¹⁷ Vgl. Matias Martinez, Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 10., überarbeitete Auflage, München 2016, S. 176.

¹¹⁸ Vgl. hierzu die unterschiedlichen Aufsätze von Hayden White, *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1986 (= Sprache und Geschichte 10).

¹¹⁹ Der Begriff *faktuale Erzählung* wurde u.a. vom französischen Literaturwissenschaftler und Narratologen Gérard Genette in seinem Aufsatz *Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung* (1992), um den negativ besetzten Ausdruck wie *nicht-fiktional* zu vermeiden. Siehe hierzu Gérard Genette, „Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung“, in: *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 65–94, hier S. 66.

¹²⁰ Klein/Martinez: „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“, S. 1–5. Für die Geschichtswissenschaften vgl. Rogge: „Narratologie interdisziplinär“, S. 15–20. Sowie Stephan Jaeger, „Erzählen im historiographischen Diskurs“, in: *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, hrsg. von Christian Klein und Matias Martinez, Stuttgart 2009, S. 110–135.

¹²¹ Vgl. Martinez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 176. Sowie Rogge: „Narratologie interdisziplinär“, S. 15.

ebenso von den jeweiligen kulturellen sowie epochalen textlichen Konventionen mit ihren Faktizitäts- bzw. Fiktionalitätssignalen beeinflusst sind.

Dadurch bietet sich der narratologische Ansatz mit seinen Methoden und Begrifflichkeiten sowohl für disziplinentorientierte als auch für interdisziplinäre Fragestellungen an, worauf ebenfalls Jörn Rogge in seinem Aufsatz *Narratologie interdisziplinär. Überlegungen zur Methode und Heuristik des historischen Erzählens* aufmerksam macht¹²².

Hier anknüpfend wird im folgenden Kapitel kurz skizziert, inwiefern sich die historischen Musikwissenschaften mit erzähltheoretischen Ansätzen auseinandersetzen.

¹²²Rogge: „Narratologie interdisziplinär“, S. 20.

3.1 Narratologie in der historischen Musikwissenschaft

Die historische Musikwissenschaft befasst sich seit den 1980er Jahren mit narratologischen Fragestellungen. Im Bereich der historischen Musikwissenschaft ist diese oftmals im Teilbereich der musikalischen Strukturanalyse angesiedelt, d.h. sie setzt sich vorwiegend mit Notentexten bzw. Partituren sowie den klanglichen Aus- und Aufführungen dieser auseinander. Dies wird ersichtlich, wenn man die in letzter Zeit erschienen Handbücher und Überblicksdarstellungen zur Narratologie betrachtet, hier findet man zur Thematik "Musik und Narration" Ausführungen, die sich mit narratologischen Ansätzen in der Musikanalyse beschäftigen¹²³. Birgit Lodes bietet in ihrem Aufsatz *Musik und Narrativität*¹²⁴ neben einer Zusammenfassung vergangener narratologischer Forschungsansätze einen Überblick über die aktuelle musikwissenschaftliche Auseinandersetzung von narratologischen Strukturanalysen zu Kompositionen. Im Vordergrund stehen hier die Fragestellungen zu den narrativen Komponenten von bzw. in der Musik, d.h. den tatsächlich hörbaren Abfolgen von rhythmisierten Klängen. Hier wird in einer Fußnote auf die musikwissenschaftliche Beschäftigung von „»Musik«[!] und Narratologie“¹²⁵ ausgehend von Geschichtswissenschaften und den Ansätzen Hayden Whites hingewiesen, jedoch werden diese nicht weiter ausgeführt.

Dennoch ist die Auseinandersetzung mit Musikgeschichte ein integraler Teil nicht nur im Studium der Musikwissenschaft, sondern auch im Studium eines Instrumentes oder des Komponierens¹²⁶. Darunter wird die Beschäftigung mit westlicher Kunstmusik basierend auf einem (momentan gültigen) Kanon¹²⁷ verstanden. In den Diskussionen um den

¹²³ Vgl. hierzu Werner Wolf, „Erzählen in der Musik“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid, Berlin u.a. 2017, S. 499–513. In diesem Aufsatz wird neben einem Überblick der bisherigen Studien und Analysen zu dieser Thematik, eine kurze Abhandlung über die Möglichkeiten sowie Grenzen der Narrativität von Instrumentalmusik gegeben. Im Aufsatz von Jarmila Mildorf, „Musik“, in: *Erzählen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Matias Martinez, Stuttgart 2017, werden die unterschiedlichen Zugänge zu dieser Thematik skizziert. Sowie Vincent Meelberg, „Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond“, in: *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, hrsg. von Sandra Heinen und Roy Sommer, New York 2009 (= Narratologia 20), S. 244–260. In diesem Aufsatz stellt der Autor Überlegungen vor allem zu Mieke Bals Konzept der *Fokalisierung* und Musik an.

¹²⁴ Birgit Lodes, „Musik und Narrativität“, in: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 367–382.

¹²⁵ Ebd., S. 372, Anm.23.

¹²⁶ Einen Überblick zur derzeitigen Diskussion der Korrelationen zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik bietet der von Lars Oberhaus, Melanie Unseld (Hrsg.), *Musikpädagogik der Musikgeschichte: Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, Münster u.a. 2016.

¹²⁷ Berger: „Vom Ende der Musikgeschichte“, S. 247.

musikhistorischen Kanon stellt Anselm Gerhard „Asymmetrien“¹²⁸ in den Inhalten der musikhistorischen Forschung fest und erkennt darin einen impliziten Kanon, der vom Fach reflektiert werden sollte. Den Kompositionen, die hierin aufgenommen wurden, schreibt man das Merkmal der künstlerischen Autonomie zu, d.h. „[e]in Kunstwerk wird eher um seiner selbst Willen geschaffen als lediglich zur Verherrlichung seines Schöpfers bzw. Rezipienten oder im Dienste der Öffentlichkeit bzw. eines religiösen Rituals.“¹²⁹

Frank Hentschel beleuchtet in seinem Aufsatz *Modularisierte Musikgeschichte*¹³⁰ die derzeitigen curricularen Konstruktionen von musikgeschichtlichen Überblicksvorlesungen im deutschsprachigen Raum. Hierbei beanstandet der Autor, dass an den meisten Musikwissenschaftsinstituten die Musikgeschichtsvermittlung auf der „Kategorie "Kunstmusik", "artifizielle Musik" bzw. "komponierte Musik"“¹³¹ basieren würde. Diese nach wie vor vorherrschende Ansicht führe zu Selektionsmechanismen, die gewisse musikalische Felder wie Volksmusik oder auch Popmusik ausschließen¹³². Auch wenn Frank Hentschel hier nicht explizit auf den pädagogischen Bereich der Musikvermittlung bzw. -pädagogik eingeht, zeigt er dennoch auf, inwiefern die dominierenden „Modellbeispiele [...], die in Lehrbüchern oft eine so große Rolle spielen“¹³³ auf die Inhalte von Musikgeschichtsschreibungen Einfluss nehmen.

Somit ergibt sich hier ebenfalls ein möglicher Anknüpfungspunkt für eine narratologische Auseinandersetzung mit Musikgeschichtsschreibung.

Wie bereits im vorherigen Kapitel dargestellt, gehören historiographische Texte zu den Wirklichkeitserzählungen, somit auch die musikhistoriographischen. Verbindet man nun die Überlegungen von Martinez und Klein mit denen von Frank Hentschel, sind musikhistoriographische Darstellungen eine Mischform von deskriptiven und normativen Wirklichkeitserzählungen¹³⁴.

¹²⁸ Anselm Gerhard, „'Kanon' in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 57 (2000), H. 1, S. 18–30, hier S. 23.

¹²⁹ Berger: „Vom Ende der Musikgeschichte“, S. 246.

¹³⁰ Frank Hentschel, „Modularisierte Musikgeschichte“, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung: Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a., Hildesheim 2012 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 69), S. 239–257.

¹³¹ Ebd., S. 254.

¹³² Ebd., S. 255.

¹³³ Ebd., S. 241.

¹³⁴ Stephan Jaeger ordnet die historischen Erzählungen, den deskriptiven Wirklichkeitserzählungen zu. Vgl. Jaeger: „Erzählen im historiographischen Diskurs“, S. 110–111. Für die Begriffsklärung "Wirklichkeitserzählung" vgl. Kapitel 3, S. 32.

3.2 Erzählen und das kulturelle Gedächtnis

Eine weitere Thematik, die mit der Neuorientierung der Geisteswissenschaften hin zu den Kulturwissenschaften in den Fokus der Forschung rückt, ist jene zu Gedächtnis und Erinnerung. Astrid Erll und Klaudia Seibel fassen in ihrem Aufsatz zu *Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis*¹³⁵ die bisherigen Erkenntnisse einer gender-orientierten Gedächtnisforschung zusammen, in der die Fragen „wer wie, was wozu, warum und für wen erinnert“¹³⁶ wird, eine zentrale Rolle einnehmen. Denn auch das „Gedächtnis ist *gegended*; *gender* ist ein Produkt kultureller Erinnerung und Traditionsbildung.“¹³⁷ Aber auch die Gattungen bzw. Formen im Sinne von "Genres" und den damit verbundenen Konnotationen sind daran beteiligt.

Dieser Zusammenhang wird unter dem Begriff "*gen(de)red memories*"¹³⁸ subsumiert. Ziel dieses Konzepts ist es,

„narrative Formen als Ausdruck von und als aktive Kraft in der gesellschaftlichen Aushandlung von Geschlechterverhältnissen zu begreifen. Im Zentrum stehen dabei in der Regel historisch und kulturell wandelbare Systeme der Verwobenheit von literarischen Formen und außerliterarischen *gender*-Konzepten.“¹³⁹

Auch wenn die Autorinnen hier von literarischen Formen sprechen, können diese Überlegungen ebenfalls für die musikhistorischen Wirklichkeitserzählungen angewendet werden. Denn ein Vorteil dieses Ansatzes ist, dass dadurch eine neue Perspektive auf die Erzählformen ermöglicht werde. Durch die Erschließung dieser neuen Fragestellungen rücke die Aufmerksamkeit der Betrachtung „auf die Entwicklung und Tradierung, Aneignung und Veränderung von künstlerischen Ausdrucksformen und *gender*-konstituierenden Medien, Diskursen und Praxen“¹⁴⁰ in den Mittelpunkt.

¹³⁵ Astrid Erll, Klaudia Seibel, „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Stuttgart u.a. 2004 (= Sammlung Metzler 344), S. 180–208.

¹³⁶ Ebd., S. 180. Sowie Stephan: „Gender, Geschlecht und Theorie“, S. 84.

¹³⁷ Erll/Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, S. 180.

¹³⁸ Ebd., S. 180–181.

¹³⁹ Ebd., S. 181. [Hervorhebung im Original.]

¹⁴⁰ Ebd.

Dieser interdisziplinäre Ansatz, der die signifikante Rolle von Erinnerung und Gedächtnis für eine kulturwissenschaftliche Fragestellung in den Mittelpunkt rückt, geht auf den französischen Soziologen Maurice Halbwachs und den deutschen Kunsthistoriker Aby Warburg und deren Forschungen zum *kollektiven Gedächtnis*¹⁴¹ zurück. Dieses sei nach Erll und Seibel eine Voraussetzung für eine kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung. Hierzu gehört die Annahme,

„dass Gruppen und Gesellschaften Versionen von einer gemeinsamen Vergangenheit entwerfen, diese durch Alltags- und mediengestützte Kommunikation zirkulieren, um auf diese Weise kollektive Identitäten zu stabilisieren und sich über geteilte Werte und Normen zu verständigen.“¹⁴²

Diese werden unter dem Begriff der „kulturellen Erinnerung“¹⁴³ zusammengefasst, welche das „Gedächtnis der Kultur“¹⁴⁴ sei. Jan Assmann führte hierfür 1988 die Bezeichnung "kulturelles Gedächtnis" ein, welches wie folgt von ihm definiert wurde:

„Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ›Pflege‹ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.“¹⁴⁵

Wie anhand des Zitates ersichtlich wird, basiert das kulturelle Gedächtnis u.a. auf Texten. Im Fall der Musikgeschichte sind die "Wiedergebrauchstexte" die musikhistorischen Erzählungen. Diese werden anhand von Dokumenten bzw. dem Quellmaterial, die die Musikhistorikerin bzw. der Musikhistoriker für ihre bzw. seine Darstellung auswählt und heranzieht, gestaltet.

Die Signifikanz von kulturwissenschaftlichen Gedächtniskonzepten für die *Gender Studies* liege nach Erll und Seibel darin, dass eine Aufgabe des Kulturgedächtnisses, die generationsübergreifende Weitergabe von Genderkonzepten¹⁴⁶ sei. Die Autorinnen merken des Weiteren an, dass Geschlechtervorstellungen eine ähnliche Funktion wie die

¹⁴¹ Siehe Ebd., S. 182. Sowie ausführlicher zu dieser Thematik Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2011, S. 15–25.

¹⁴² Erll/Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, S. 183.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19, hier S. 15.

¹⁴⁶ Erll/Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, S. 183.

Vergangenheitsversionen des kulturellen Gedächtnisses haben, welche die Funktion der Stabilisierung oder der Dekonstruktion „von kollektiven Selbst- und Fremdbildern und Werthierarchien sowie der Etablierung, Aufrechterhaltung oder Subversion von gesellschaftlichen und politischen Machtverhältnissen“¹⁴⁷ haben. Die kulturwissenschaftlichen gedächtnis- und *gender*-orientierten Ansätze ermöglichen es laut Inge Stephan zu zeigen

„wie Bedeutung[en] und Repräsentation[en] erzeugt werden [...], wie in unserer westlichen Kultur Unterscheidungen getroffen, Dichotomisierungen eingeführt und Hierarchien produziert werden.“¹⁴⁸

Durch die Sichtbarmachung von kulturellen Wertungen und Normierungen in den musikhistorischen Erzählungen können wir uns diese bewusster machen und gegebenenfalls diesen sich immer gleich oder ähnlich schreibenden bzw. sich nacherzählenden Erzählungen etwas entgegenhalten und so die historische Darstellung und deren implizierten Kanon dieses Genres ein Stück erweitern.

Im folgenden Kapitel werden, neben einer kurzen Einführung in die Narratologie, die für diese Arbeit gewählten Ansätze und Begrifflichkeiten der *gender*-orientierten Erzähltextanalyse sowie die verwendeten Analysekriterien näher erläutert, um den methodischen Zugang dieser Arbeit darzustellen.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Inge Stephan, „'Gender'. Eine nützliche Kategorie für die Literaturwissenschaft“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 9 (1999), H. 1, S. 23–35, hier S. 28–29.

3.3 Erzähltheoretische Methode

Die „Wissenschaft vom Erzählen“, die *Narratologie*¹⁴⁹ oder Erzähltheorie umfasst verschiedene heterogene Ansätze der Erzählforschung, „die auf eine systematische Beschreibung und Erforschung der Arten, Strukturen und Funktionsweisen narrativer Phänomene abzielen“¹⁵⁰. Es ist mittlerweile ein vielfältiger Wissenschaftsbereich und um diesen Aspekt abzubilden und ihm gerecht zu werden, wird in der Forschungsliteratur von Erzähltheorien gesprochen.

Die postklassische, narratologische Textanalyse, die die Basis dieser Arbeit bildet, geht auf die zwei Ansätze des russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus zurück. Beide Ansätze waren für die Literaturwissenschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts richtungsweisend¹⁵¹.

Ziel dieser frühen Erzähltheorien, wie auch nachfolgender Ansätze, war und ist es, möglichst systematisch objektivierbare Grundprinzipien von Erzählstrukturen zu verdeutlichen. Dies geschieht anhand narratologischer Textanalysen. Darunter versteht man

„eine textimmanente Methode zur Untersuchung narrativer Darstellungsverfahren und Erzählstrategien. Alle ›Texte‹, die eine Geschichte erzählen, lassen sich narratologisch analysieren, also neben Romanen u.a. auch Alltagserzählungen, Comics, Hörspiele oder Filme. Postklassische Narratologien gehen über die Untersuchung textueller Strukturen hinaus und beziehen kognitive und kulturelle Aspekte in die Erzähltextanalyse ein.“¹⁵²

¹⁴⁹ Dieser Begriff wurde vom bulgarisch-französischen Literaturtheoretiker Tzvetan Todorov (1939–2017) als Synonym für Erzähltheorie geprägt. Vgl. Ansgar Nünning, „Erzähltheorien“, in: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2013, S. 187–191, hier S. 187.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Anm. d. Verf.: Hier eine komplette Übersicht von den Vorläufern der griechischen Antike bis zur Moderne würde den Rahmen der Arbeit sprengen, deshalb wird an dieser Stelle auf verschiedene Einführungen, die sich damit auseinandersetzen verwiesen. Vgl. Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 25–41. Außerdem Martinez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 11–29.

¹⁵² Roy Sommer, „Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze“, in: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Stuttgart 2010, S. 91–108, hier S. 95.

Auf Grund der Auswahlmöglichkeiten an Analysekriterien und deren Modifizierbarkeit, eignet sich dieser Ansatz ebenfalls für eine Anwendung auf nicht-fiktionale Texte bzw. faktuale Erzählungen wie den schriftlichen Darstellungen der Musikhistorik.

Die Ergebnisse, die durch eine solche Strukturanalyse herausgearbeitet werden, bilden die Voraussetzung für weiterführende Interpretationen des Vorgefundenen und seine kulturelle Kontextualisierung und Semantisierung. Dies geschieht durch das Heranziehen von (meist) diskursanalytischen Ansätzen, in dieser Arbeit den *Gender Studies*, um mit Hilfe von bereits erprobten Modellen narrative Strukturen verständlich zu erklären.

Im Gegensatz zur klassischen, strukturalistischen Erzähltheorie stehen hier die Anforderungen bzw. Fragestellungen an das Ausgangsmaterial im Vordergrund. Es geht also nicht mehr, wie in den Anfängen der erzähltheoretischen Auseinandersetzung darum, Generalisierungen bzw. Universalien von Erzählgenres herauszuarbeiten. Die narratologische Erzähltextanalyse versteht sich als ein qualitativer Ansatz, der mit Hilfe einer exemplarischen Vorgehensweise versucht, sämtliche Dimensionen einer Erzählung zu erfassen¹⁵³, wie ich im Folgenden darlegen werde.

Die für diese Arbeit ausgewählten¹⁵⁴ Lexikoneinträge, Monografien und das Handbuch zur elektroakustischen Musik werden anhand narratologischer Analysekriterien ausgewertet, die die drei basalen Dimensionen einer Erzähltextanalyse darstellen. Es handelt sich hierbei um

- 1) die Dimension der Erzählinstanz(en), d.h. wer vermittelt den musikhistorischen Sachverhalt;
- 2) die Dimension der Geschichte oder *story bzw. histoire* mit ihren spezifischen Elementen, wie der Handlung oder den darin handelnden Personen. D.h. umgelegt auf musikhistorische Darstellungen im Allgemeinen und für in dieser Arbeit analysierten musikhistorischen Darstellungen zur elektroakustischen Musik im Speziellen, dem "Was" in diesen vermittelt wird und

¹⁵³ Vgl.Ebd., S. 99.

¹⁵⁴ Zur Frage wie die Auswahl getroffen wurde vgl. Kapitel 4.1 *Musikhistorische Darstellungen im deutschsprachigen Raum*, S. 63. Sowie 4.2 *Musikhistorische Darstellungen im angelsächsischen Raum*, S. 110–111.

- 3) die Dimension des Diskurses bzw. *discourse*, worunter man die sprachliche Inszenierung und Vermittlung einer Erzählung, auf der eine narrative Darstellung beruht, versteht.

Diese drei grundlegenden Dimensionen einer Erzählung stehen in einem Wechselverhältnis zueinander, wie ich im folgenden Abschnitt zu skizzieren versuchen werde.

Hierbei nimmt die Erzählinstanz¹⁵⁵ (Erzähler bzw. Erzählerin) eine Bindegliedfunktion zwischen der Ebene der Geschichte (*histoire* bzw. *story*)¹⁵⁶ und der sprachlichen Realisation und Konfiguration einer Erzählung, dem sogenannten Diskurs (*discourse*) ein. Denn die erzählende Instanz vermittelt einen Geschehenszusammenhang bzw. eine "Story" und dessen bzw. deren Handlung durch die vom Autor bzw. von der Autorin gewählten sprachlichen Inszenierung.

Aus den basalen Dimensionen haben sich folgende Leitfragen für die Analyse in dieser Arbeit herauskristallisiert:

- a) Von wem werden die musikhistorischen Darstellungen der elektroakustischen Musik erzählt?
- b) Was wird in diesen erzählt?
- c) Wer bzw. Was sind die aktiven Handlungsträger in diesen Darstellungen?

Anhand dieser Leitfragen wird in den ausgewählten musikhistorischen Darstellungen des deutsch- und angelsächsischen Raumes nach sich wiederholenden, narrativen Elementen, den Narrativen, gesucht und in einem weiteren Schritt versucht, diese sichtbar zu machen¹⁵⁷. Die Interpretation und Kontextualisierung der Ergebnisse erfolgt mit Hilfe der Ansätze der *gender*-orientierten Literaturwissenschaften. In diesen wird wie Ansgar und Vera Nünning den derzeitigen Forschungsstand zusammenfassen, die Sichtweise vertreten, dass „Erzählungen nicht nur Vorstellungen von ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ repräsentieren und inszenieren, sondern auch selbst aktiv hervorbringen.“¹⁵⁸ Dadurch sollte

¹⁵⁵ Der Begriff Erzählinstanz gegenüber dem Begriff Erzähler bzw. Erzählerin vorzuziehen, da dieser geschlechtsneutral aufgefasst wird. Siehe Martinez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 89–90.

¹⁵⁶ Hierfür haben unterschiedliche Theoretiker und Theoretikerinnen teilweise unterschiedliche Begrifflichkeiten geprägt vgl. hierzu die tabellarische Aufgliederung bei Ebd., S. 28.

¹⁵⁷ Siehe hierzu Kapitel 5, S. 149–160.

¹⁵⁸ Nünning/Nünning: „Von feministischer Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse“, S. 1.

es möglich sein, Antworten auf die Frage nach den Ausschlussmechanismen von Frauen in den musikhistorischen Darstellungen der elektroakustischen Musik zu bekommen. Denn durch die Verknüpfung der strukturalistischen mit der feministischen Methode der Erzähltextanalyse und deren Erweiterung zu einer *gender*-orientierten eröffnen sich Möglichkeiten für neue Fragestellungen und daraus resultierend neue Erkenntnisse für die Konstruktionen von Geschichten¹⁵⁹, im Sinne einer Erzählung, in welcher medialen Form auch immer.

So wurden die Ansätze einer *gender*-orientierten Erzähltextanalyse bereits 2003 im Bereich der Historiographie von Daniel Fulda in seinem Aufsatz *Hat Geschichte ein Geschlecht? Gegenderte Autorschaft im historischen Diskurs für die Historiographie*¹⁶⁰ erfolgreich erprobt.

Nachdem nun die erzähltheoretische Methode dargestellt wurde, werden in den folgenden Kapiteln die Analysekriterien und ihre spezifischen Aspekte für die Fragestellung dargestellt.

¹⁵⁹ Ebd., S. 10.

¹⁶⁰ Daniel Fulda, „Hat Geschichte ein Geschlecht? Gegenderte Autorschaft im historischen Diskurs“, in: *Historisierte Subjekte-subjektivierte Historie: zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*, hrsg. von Stefan Deines u. a., Berlin 2003, S. 185–201.

3.3.1 Wer erzählt? – Narrative Instanzen der elektroakustischen Musikgeschichtsschreibung

Der US-amerikanische Musikwissenschaftler Leigh Landy betrachtete 1999 in seinem Artikel *Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music: A Plea for Greater Triangulation*¹⁶¹, die Beziehung zwischen Musikwissenschaft und elektroakustischer Musik. Hierbei stellte er für die Autoren und Autorinnen der Zeitschrift *Organised Sound*¹⁶² fest, dass sich der Personenkreis, der sich mit elektroakustischer Musik (musik-)wissenschaftlich auseinandersetzt, aus zumeist selbst musikalisch aktiven Personen zusammensetze¹⁶³. Eine neuerliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik 20 Jahre später führte zu demselben Ergebnis, nämlich dass

„most people writing about this music are those who are making it [...] In other words, many of these authors might have had difficulty writing from an etic (detached from the community in question) point of view [...]. A significant portion of articles received by the journal are clearly emic – that is, from within the community and, not unusually, largely self-enclosed – offering a fairly tokenistic contextualization [...].“¹⁶⁴

Diese Aussage trifft jedenfalls auf die Autoren¹⁶⁵ die englischsprachigen Monografien wie von Joel Chadabe¹⁶⁶ und Peter Manning¹⁶⁷ zu sowie auf Simon Emmerson und Denis Smalley¹⁶⁸, die den Lexikoneintrag des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* zur elektroakustischen Musik verfasst haben. Und auch der oben zitierte Autor Leigh Landy ist

¹⁶¹ Landy: „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music“.

¹⁶² Die Zeitschrift *Organised Sound* versteht sich als ein zentrales englischsprachiges Publikationsmedium der *Electroacoustic Music Studies*, das in Europa verankert ist. Vgl. hierzu *Organised Sound. An International Journal of Music and Technology*, online: <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound> (abgerufen am 15. März 2019). Das zweite fachspezifische Magazin, das sich mit elektroakustischer und Computermusik auseinandersetzt, ist das *Leonardo Music Journal*, welches im US-amerikanischen Raum publiziert wird. Vgl. hierzu *Leonardo Music Journal*, online: <https://www.leonardo.info/leonardo-music-journal> (abgerufen am 15. März 2019).

¹⁶³ Vgl. Landy: „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music“, S. 61.

¹⁶⁴ Leigh Landy, „20 Years of Organised Sound: Looking Back and Forward“, in: *Organised Sound*, 20 (2015), H. 01, S. 1–9, hier S. 4.

¹⁶⁵ Anm. d. Verf.: Hier wurde bewusst das generische Maskulin und nicht eine genderinkludierende Formulierung gewählt, da es sich ausschließlich um männliche Autoren handelt.

¹⁶⁶ Chadabe: *Electric Sound*.

¹⁶⁷ Manning: *Electronic And Computer Music [2004]*.

¹⁶⁸ Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“.

neben seiner musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit elektroakustischer Musik selbst als Komponist in diesem Feld aktiv¹⁶⁹.

Doch auch im deutschsprachigen Raum sind es – mit Ausnahme der Herausgeberin des Handbuches – Komponisten¹⁷⁰ elektroakustischer Musik, die musikhistorische Texte über elektroakustische Musik verfassten.

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette, einer der Hauptvertreter der strukturalistischen Erzähltextanalyse, stellt in seiner Studie *Fiktionale Erzählung, Faktuale Erzählung*¹⁷¹ die möglichen Unterschiede von fiktiven und faktenbasierten Erzählformen dar.

Im Rahmen dieses Aufsatzes formulierte Genette die nach wie vor gültige Formel der narrativen Stimme¹⁷² für faktuale Erzählungen $A = N$ ¹⁷³. D.h. hier handelt es nicht wie für fiktionale Texte sonst üblich um eine Analyse von fiktiven Erzählinstanzen, sondern in der Historiographie ist der Erzähler bzw. die Erzählerin mit einem realen Autor bzw. einer realen Autorin ident.

Für Axel Rüth ist die „postulierte Identität von Autor und Erzähler [...] eine unabdingbare Voraussetzung dafür, dass ein Text überhaupt als wissenschaftliche Historiographie rezipiert werden kann.“¹⁷⁴

¹⁶⁹ Leigh Landy (*1951) studierte in den USA u.a. bei den Komponisten Lejaren Hiller und Morton Feldman. Seit 1995 agiert er als Chefherausgeber der Zeitschrift *Organised Sound. An International Journal of Music and Technology*. Seit 1999 lehrt Leigh Landy an der De Montfort University, Leicester/UK zeitgenössische Musik und ist ebenfalls Direktor des dort ansässigen *Music, Technology and Innovation Research Centre* (MTIRC). Des Weiteren gründete Landy zusammen mit Marc Battier das Electroacoustic Music Studies Network (EMS-Network). Siehe *Electroacoustic Music Studies Network*, online: <http://www.ems-network.org/> (abgerufen am 15. März 2019). Ebenfalls ist Leigh Landy Bestandteil des UNESCO geförderten Projektes *ElectroAcoustic Research Site* (EARS), einem Internetportal, das Ressourcen für die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit elektroakustischer Musik sammelt und zugänglich macht, vgl. *ElectroAcoustic Resource Site*, online: <http://www.ears.dmu.ac.uk/> (abgerufen am 23. März 2019). Für eine ausführlichere Darstellung zu Leigh Landys musikalischen sowie wissenschaftlichen Werdegangs siehe Martin Supper, „Leigh Landy“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18496> (abgerufen am 15. März 2019).

¹⁷⁰ Namentlich Herbert Eimert, Werner Kaegi, Hans Ulrich Humpert und Martin Supper.

¹⁷¹ Genette: „Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung“.

¹⁷² Anm. d. Verf.: Unter dem Begriff narrative Stimme versteht man "wer spricht" in einer Erzählung und ermöglicht die Darstellung der Beziehung zwischen den Erzählenden der Geschichte, dem Autor bzw. Autorin sowie den intendierten Lesenden. Diese Trias gilt vor allem für als fiktional perzipierte Texte. Vgl. Ebd., S. 79–81.

¹⁷³ Ebd., S. 80. Wobei A für Autor bzw. Autorin, N für Narrator, d.h. für den Erzähler bzw. die Erzählerin steht. Genette erweitert dieses dann Konzept dann folgendermaßen $A=N \neq P$. Hier steht P für Person, d.h. Figur der Erzählung

¹⁷⁴ Axel Rüth, *Erzählte Geschichte: Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*, Berlin u.a. 2005 (= Narratologia 5), S. 34.

Allgemeiner formulieren es Klein und Martinez, wenn sie von der einhergehenden „Lesererwartung“¹⁷⁵ sprechen. Denn die Leserinnen und Leser von faktualen Erzählungen erwarten

„nicht die Schilderung eines möglichen (oder gar fantastisch-unmöglichen), sondern eines wirklichen Geschehens. Textpragmatisch zeichnen sich faktuale Erzählungen im Gegensatz zu fiktionalen dadurch aus, dass der Autor zugleich auch Erzähler seines Textes ist. Er muss für die Wahrheit der vorgebrachten Behauptungen einstehen. Verfasser faktualer Texte schließen mit dem Leser eine Art Abkommen. Indem sie ihren Text als faktual markieren, sichern sie zu, dass sie wahrhaftig, knapp, klar und relevant berichten.“¹⁷⁶

Dieses Zusammenspielen von Autor bzw. Autorin und der Leser- bzw. der Leserinnenerwartung wird von Gérard Genette „Wahrheitsverpflichtung“¹⁷⁷ genannt.

Zudem gilt seit dem *linguistic turn*, dass historische Darstellungen nicht mehr wertneutral¹⁷⁸ betrachtet werden, sie sind keine sich selbst erzählenden Texte, sondern beinhalten auch die Perspektive, die der bzw. die Verfassende gegenüber dem Forschungsgegenstand einnimmt.

Diese Position kann ebenfalls auf die Texte der Musikgeschichtsschreibung umgelegt werden, ein Aspekt, der auch in den letzten Jahren in der historischen Musikwissenschaft vermehrt diskutiert wurde¹⁷⁹. Sie setzt sich mit dem Konzept des „*Seh-Puncts* bzw.

¹⁷⁵ Klein/Martinez: „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“, S. 3.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Genette: „Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung“, S. 78.

¹⁷⁸ Hier sind vor allem die Werke von Hayden White und die der französischen *Annales*-Schule zu nennen. Vgl. Rüh: *Erzählte Geschichte*, S. 32.

¹⁷⁹ Vgl. Unseld: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, S. 11–22. Sowie Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln 2014 (= Biographik 3), S. 419–422. Außerdem Frank Hentschel, „Unfeine Unterschiede: Musikkultur(en) und Musikwissenschaft“, in: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 255–265, hier S. 255. Sowie Nikolaus Urbanek, „musik.geschichte.erzählen. Thesen zu einer musikalischen Historik (nebst verstreuten Vorbemerkungen)“, in: *Musikpädagogik der Musikgeschichte: Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, hrsg. von Lars Oberhaus und Melanie Unseld, Münster u.a. 2016, S. 51–73, hier S. 54.

*Sehepunckts*¹⁸⁰, auf das der Historiker Johann Martin Chladenius¹⁸¹ Mitte des 18. Jahrhunderts aufmerksam machte, auseinander. Hierbei handelt es sich um die Auseinandersetzung mit der gegebenen Perspektivierung der Verfasser und Verfasserinnen in historischen Darstellungen¹⁸². Darunter versteht man die Perspektive eines bzw. einer Forschenden auf den untersuchten Gegenstand, die auf Grund der jeweiligen (kulturellen) Sozialisation gegeben ist und diese in der Auseinandersetzung mit der Materie mitzudenken und zu thematisieren sei¹⁸³.

Diese Erkenntnis lässt sich auch auf die Autoren und Autorinnen der Erzählungen der elektroakustischen Musik übertragen. Denn diese schreibenden Personen sind die narrativen Instanzen dieser musikhistorischen Darstellung und prägen somit den dazugehörigen Geschichtsdiskurs. Zu diesem Ergebnis kommt auch Elisabeth Treydte, die sich in ihrer Studie *Schreiben über Komponist_innen*¹⁸⁴ mit den genderspezifischen Repräsentationen von Komponisten und Komponistinnen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* befasst. Im Rahmen ihrer Ausführungen stellt die Autorin basierend auf Michel Foucaults Diskurstheorie fest, dass gesellschaftlich anerkanntes Wissen, in dem auch das Wissen von Geschlechteridentitäten verankert sei, nicht objektiv sei, sondern anhand „sprachlicher und institutioneller Strukturen gesellschaftlich konstruiert wird und damit Machtstrukturen ausprägt.“¹⁸⁵ Hier sei jedoch nicht die gesonderte Wissensproduktion des jeweiligen Autors bzw. der jeweiligen Autorin ausschlaggebend, denn es kann

¹⁸⁰ Johann Martin Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, 1. Auflage, Leipzig 1752, S. 91–115. Hier widmet der Autor das Kapitel *Vom Zuschauer und Sehepunckte* diesen Sachverhalt. So definiert der Chladenius den Sehepunkt folgendermaßen: „Der Sehepunck ist der innerliche und äusserliche Zustand eines Zuschauers, in so ferne daraus eine gewisse und besondere Art, die vorkommenden Dinge anzuschauen und zu betrachten, flüßet. [...] In der historischen Erkenntniß aber kommt fast alles darauf an.“ Ebd., S. 100–101. Sowie „So ist es bey allen Geschichten: jeder Zuschauer hat nur eine gewisse Aussicht und Einsicht in dieselbe: und das hat hernach seine sichtbare Folgen in alle Erzehlungen derselben.“ Ebd., S. 114–115.

¹⁸¹ Johann Martin Chladenius (1710–1759) deutscher Theologe und Historiker und einer der ersten, der historische Quellen mit Hilfe einer hermeneutischen Methode auslegte. Vgl. Anna Coreth, „Johann Martin Chladni“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd.: 3: Bürklein-Ditmar, hrsg. von Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1957, S. 206–207.

¹⁸² Vgl. hierzu Johannes Süssmann, *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824)*, Stuttgart 2000 (= Frankfurter historische Abhandlungen 41), S. 59–60.

¹⁸³ Vgl. Corinna Herr, Annette Kreutziger-Herr, „Methoden, Konzepte, Perspektiven - ein Dialog“, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006 (= Musik - Kultur - Gender 1), S. 1–43, hier S. 8–9.

¹⁸⁴ Elisabeth Treydte, „Schreiben über Komponist_innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der Neuen Zeitschrift für Musik“, in: *Wissenskulturen der Musikwissenschaft*, hrsg. von Sebastian Bolz u. a., Bielefeld 2016, S. 279–289.

¹⁸⁵ Ebd., S. 282.

„[z]war der/die Einzelne individuelle Äußerungen im Rahmen eines Diskurses vornehmen, vertritt aber keine autonome Stifterfunktion für diesen. Erst viele Äußerungen werden zu einer Aussage, die als charakteristisch für den gesamten Diskurs aufgefasst werden kann.“¹⁸⁶

Da diese diskurscharakteristischen Aussagen von den Erzählinstanzen getroffen werden, erscheint es daher notwendig, darüber zu reflektieren, welchen "Sehepunkt" die Autoren und Autorinnen gegenüber der elektroakustischen Musik auf Grund z.B. ihrer Ausbildung und/oder ihres Forschungsschwerpunktes oder auch der Herkunft einnehmen¹⁸⁷.

Eine Sonderstellung nimmt hierbei das Handbuch *Elektroakustische Musik*¹⁸⁸ ein, da dieses nicht von einem Autor bzw. einer Autorin verfasst wurde, sondern einzelnen Teile von unterschiedlichen Personen verfasst wurden. Hier wird die Herausgeberin beleuchtet, da sie auf Grund ihrer editorischen Funktion die Publikation repräsentiert und sich für die Zusammenstellung verantwortlich zeigt.

Nachdem nun in einem ersten Schritt die Ebene der Erzählinstanz skizziert wurde, setzt sich das nächste Kapitel mit dem Analysekrterien der Geschichte bzw. *story* und deren für diese Arbeit relevanten Analysekrterien auseinander.

¹⁸⁶ Ebd., S. 283.

¹⁸⁷ Axel Rüth, „Narrativität in der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung“, in: *Narrativität als Begriff: Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*, hrsg. von Matthias Aumüller, Berlin 2012 (= Narratologia 31), S. 21–46, hier S. 22–23.

¹⁸⁸ Elena Ungeheuer (Hrsg.), *Elektroakustische Musik*, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5).

3.3.2 Die Handlung der Musikgeschichte und der elektroakustischen Musikgeschichte

Unter der Ebene der Geschichte bzw. Story versteht man allgemein das Zusammenspielen zwischen der dargestellten Welt, ihren Personen und der Handlung, die erzählt wird.

In einem ersten Schritt wird der Begriff der Handlung näher betrachtet und versucht darzustellen, wozu dieses Analysekriterium für diese Arbeit nützlich erscheint.

Jedwede Erzählung, ob sie nun einen fiktionalen oder faktualen Charakter besitzt, benötigt eine Handlung. Grob umrissen versteht man hierunter, eine Abfolge von Ereignissen und Geschehnissen, welche die elementaren Einheiten einer Geschichte darstellen und den Rahmen bzw. das Gerüst ebendieser ausbilden.¹⁸⁹ Von einer Geschichte spricht man, wenn Ereignisfolgen in einem chronologischen und in einem kausalen Zusammenhang auftreten und eine erkennbare Gliederung von Anfang, Mitte und Ende¹⁹⁰ besitzen. Zentrale Handlungsabläufe sind Zustandsveränderungen zu einem vorhergehenden Status. Als Beispiele von Zustandsveränderungen, die in musikhistorischen Darstellungen der elektroakustischen Musik zu finden sind, können die audiotecnologischen Entwicklungen zur Klangaufzeichnung, -speicherung und der -wiedergabe sowie der Signalübertragung ausgemacht werden. Denn diese ermöglichten es, dass im Gegensatz zum vorherigen Zustand einerseits das Hören von Musik nicht mehr als ein orts- und zeitgebundenes Ereignis stattfinden musste und andererseits, dass Klänge aufgenommen und somit fixiert werden konnten. Dadurch wurde das musikalische Grundmaterial, das für Kompositionen zur Verfügung steht, erweitert.

Für die Historiographie hat Hayden White den Begriff *emplotment* geprägt. Dieser ähnelt mit seinen beinhalteten Elementen dem Begriff der Handlung von literarischen Texten¹⁹¹. Denn auch der Historiker bzw. die Historikerin, finde das Material, mit dem er bzw. sie arbeite

„in Form von <Ereignissen> vor. Diese Ereignisse werden in einem ersten Integrationsschritt zu einer zeitlich geordneten

¹⁸⁹ Vgl. Günther Schweikle, „Handlung“, in: *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarbeitete Auflage, Stuttgart 1990, S. 188, hier S. 188. Sowie Martinez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 113–134.

¹⁹⁰ Vgl. Martinez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 126–127. Sowie Rüh: „Narrativität in der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung“, S. 24.

¹⁹¹ Vgl. hierzu Hayden White, „Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit“, in: *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, o. Hrsg., Frankfurt am Main 1990, S. 11–39.

«Chronologie» zusammengestellt. Die Chronik wiederum wird zu einer «Geschichte» («story») transformiert, wenn die Ereignisfolge als strukturierte Einheit mit Anfang, Mitte und Ende erscheint. Je nach ihrer strukturellen Position fungieren dann bestimmte Ereignisse als Eröffnungsmotive, andere als Überleitungsmotive und wieder andere als Schlussmotive.«¹⁹²

Diese Motive werden von einem Historiker bzw. einer Historikerin durch sprachliche Mittel modelliert und in einen Zusammenhang gestellt.

Nachdem nun sowohl die literatur- als auch die geschichtswissenschaftliche Definition von Handlung skizziert wurde, setzt sich der nächste Abschnitt mit dieser Kategorie sowie ihren Unterkategorien aus musikwissenschaftlicher Perspektive auseinander.

Für den (meta-)musikhistorischen Diskurs des 20. Jahrhunderts sind im deutschsprachigen Raum Carl Dahlhaus' Überlegungen zur Beschaffenheit und Ausgestaltung der Musikhistoriographie nach wie vor aktuell.

Carl Dahlhaus legt 1977 in seiner Veröffentlichung *Grundlagen der Musikgeschichte*¹⁹³ seinen musikhistoriographischen Zu- und Umgang im Feld der Musikgeschichte dar. Im Unterschied zur politischen Geschichtsschreibung, die auf Ereignissen aufgebaut ist, sind es für die Musikgeschichte die überlieferten musikalischen Artefakte in Form von Kompositionen, die im Mittelpunkt zu stehen haben.

„Nicht, daß die »Ereignisse« gleichgültig wären; aber der Akzent fällt auf das Verständnis der Werke, die – im Unterschied zu den Relikten der politischen Geschichte – das Ziel und nicht den bloßen Ausgangspunkt der historischen Untersuchung bilden. Der Begriff des Werkes, nicht der des Ereignisses ist die zentrale Kategorie der Musikhistorie, deren Gegenstand sich – aristotelisch gesprochen – durch Poiesis, das Herstellen von Gebilden, nicht durch Praxis, das gesellschaftliche Handeln, konstituiert.“¹⁹⁴

Wovon die Erzählung der Musikgeschichte in erster Linie handelt bzw. handeln sollte, sind die für die Hörerinnen und Hörer wahrnehmbaren Kompositionen, die auf Grund ihrer Ästhetik in den musikalischen Kanon aufgenommen wurden.

¹⁹² Martinez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 176.

¹⁹³ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Laaber 2017 (= Grundlagen der Musik 13).

¹⁹⁴ Ebd., S. 6–7.

Wobei die Kategorie des historischen Ereignisses bzw. die Entstehungs- und Wirkungsweise einer Komposition dann von Interesse und notwendig zu betrachten sei, wenn diese Komposition im Kanon aufgenommen wurde¹⁹⁵, wie Dahlhaus in seinem Aufsatz *Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte* bereits 1974 festschreibt.

Mit den 1990er Jahren vollzog sich bei einigen Fachvertreterinnen der historischen Musikwissenschaft ein Paradigmenwechsel hin zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen. Dieser führte auch zu einer Öffnung gegenüber *gender*-relevanten Thematiken in diesem Forschungsfeld¹⁹⁶. Beatrix Borchard hält hierzu fest, dass für die Betrachtung der Musikgeschichte „Autorenschaft und Werk nicht länger als zentrale Kategorien gelten [sollten], sondern das musikbezogene kulturelle Handeln von Frauen und Männern.“¹⁹⁷

Bereits eine oberflächliche Betrachtung der musikhistorischen Erzählungen über die Anfangsjahre der elektroakustischen Musik zeigt, dass Kompositionen im Sinne des "autonomen bzw. absoluten Werks" nicht mehr die entscheidende Kategorie für die Aufnahme in die musikhistorischen Darstellungen sind. Denn hier stehen Ereignisse wie die Gründungen von Studios im Mittelpunkt der musikhistorischen Erzählungen. Weitere zentrale Elemente in den Texten sind in den Herausbildungen und Weiterentwicklungen von Medientechnologien, durch die neue kompositorische Realisationsverfahren möglich wurden, auszumachen.

Somit definieren diese in weiterer Folge die Rahmenhandlung der musikhistorischen Darstellungen zur elektroakustischen Musik.

In dieser Rahmenhandlung werden, wie in den einzelnen Analysen in Kapitel 4 detaillierter gezeigt werden wird, die unterschiedlichen Kompositions- und Realisationsverfahren sowie die unterschiedlichen kompositorischen und ästhetischen Überlegungen der Pariser *Musique concrète*, der Kölner *Elektronischen Musik* sowie der New Yorker *Music for Tape* bzw. *Tape Music* eingebettet.

¹⁹⁵ Vgl. Dahlhaus, Carl, „Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte“, in: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd.: 1: Allgemeine Theorie der Musik I. Historik-Grundlagen der Musik-Ästhetik, hrsg. von Danuser, Hermann, Laaber 2000, S. 196–208, hier S. 196.

¹⁹⁶ Vgl. Rebecca Grotjahn, „Musik und Gender - Eine Einführung.“, in: *Musik und Gender: Grundlagen, Methoden, Perspektiven*, hrsg. von Grotjahn Rebecca und Sabine Vogt, Laaber 2010 (= Kompendien Musik 5), S. 18–42, hier S. 18–42.

¹⁹⁷ Beatrix Borchard, Elisabeth Treydte, „Genderforschung in der Musikwissenschaft. Eine (kritische) Bestandsaufnahme aus zwei Perspektiven“, in: *Positionen: Texte zur aktuellen Musik*, (2018), H. 114, S. 31–34, hier S. 32. [Hervorhebung im Original.]

Kompositionen werden entweder im Rahmen dieser sogenannten Schulen, häufig verbunden mit der Grundsteinlegung einer der drei Zentren oder anhand der jeweiligen Realisationsverfahren bzw. dem klanglichen Ausgangsmaterial besprochen.

Die Fokussierung auf diese drei Zentren wirkt sich wiederum auch auf die Auswahl der darin handelnden Personen aus.

Mit diesen beiden Unterkategorien der Handlung, also den Räumen des musikkulturellen Handelns und den musikkulturell handelnden Personen befassen sich die folgenden beiden Kapitel dieser Arbeit.

3.3.3 Die Räume musikhistorischer Erzählungen

Die Historikerin Susanne Rau legt für die Geschichtswissenschaften dar, dass seit dem *spatial turn*, der Ende des 20. Jahrhunderts in den Kulturwissenschaften einsetzte, eine nicht neue jedoch ernsthaftere Auseinandersetzung mit den Räumen innerhalb der Geschichtswissenschaft stattfindet¹⁹⁸. Denn schließlich vollziehe sich Geschichte, im Sinne der historischen Geschehnisse in „Raum und Zeit“¹⁹⁹ und eine analytische historische Raumforschung ermögliche laut der Historikerin:

1. die Vorgänge, wie Räume erzeugt und konstruiert werden, darzustellen,
2. die damit verbundenen räumlichen Praktiken sichtbar zu machen,
3. die unterschiedlichen Auffassungen und Formen von Raumvorstellungen einordnen zu können,
4. zu zeigen, wie sich soziale Beziehungen in Räumen verorten lassen²⁰⁰,
5. sowie die damit verbundenen „räumliche[n] Selbstbilder und Ordnungsarrangements von Gruppen und Gesellschaften zu analysieren und ihre Auswirkungen zu verfolgen,“²⁰¹ außerdem
6. „auf die raumzeitlichen Veränderungen sozialer Prozesse hinzuweisen.“²⁰²

In der Narratologie wird von vier verschiedenen Räumlichkeitsformen ausgegangen, wie die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Caroline Frank den momentanen Forschungsstand zusammenfasst:

„[E]rstens der Raum, den ein Text als Medium in seiner Materialität einnimmt; zweitens der Raum, in dem eine Erzählung in der Realität gelesen oder gesprochen wird; drittens eine metaphorisch verstandene Räumlichkeit im Sinne von Erzählverfahren, die die Temporalität der Erzählung durch Fragmentierung oder Montage unterminieren [...], und viertens der konkrete Raum der erzählten Welt im Sinne der Umgebung von Figuren [...]“²⁰³

¹⁹⁸ Susanne Rau, *Räume: Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Frankfurt/ New York 2017 (= Historische Einführungen, Band 14), S. 8.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd., S. 11.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Caroline Frank, „Raum“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid, Berlin u.a. 2017, S. 352–361, hier S. 352.

Das Hauptaugenmerk in dieser Arbeit liegt auf der vierten Form, dem konkreten Raum, „den sie [die Narratologie – Anm. d. Verf.] als Phänomen von *histoire* (Geschichte) und *discours* (Darstellung) sowie als Träger außertextueller Diskurse in den Blick nimmt“²⁰⁴ und somit einen Anknüpfungspunkt für die von Susanne Rau vorgeschlagene „Analyse räumlicher Dimensionen der Gesellschaft“²⁰⁵ bietet, „weil Räume letztlich nur als soziale Konstruktionen individuelle oder gesellschaftliche Relevanz besitzen“²⁰⁶.

Im Gegensatz zu fiktionalen Texten, in denen „sich narrative Räume, danach unterscheiden [lassen], ob sie innerhalb der Fiktion einen realen Status besitzen oder ob sie von den Figuren nur imaginiert werden“²⁰⁷, setzt sich die Musikgeschichtsschreibung mit historisch realen Handlungsräumen als faktisch nachweisbare Orten, auseinander.

Für die elektroakustische Musik sind die relevantesten Handlungsräume die Studios zur Musikproduktion. Sie sind Orte, in denen die materielle und kreative Produktion und Realisation von Kompositionen elektroakustischer Musik stattfindet. Somit ist das Studio der Raum des musikkulturellen Handelns in der elektroakustischen Musikgeschichte und ein Faktor, der nicht zu vernachlässigen ist.

Die Studios waren bei den Anfängen der elektroakustischen Musik in den meisten Fällen entweder an Radiostationen (vor allem in Europa) oder an Universitäten (vor allem in den USA) angesiedelt. D.h. für die musikhistorische Darstellung der elektroakustischen Musik ist die Dichotomie des öffentlichen/institutionalisierten und des privaten Raums mitzudenken.

Die Auswahl der besprochenen Studios in den musikhistorischen Texten beruht laut Leigh Landy darauf,

„[d]epending in which country you study the history of electroacoustic music, you might have been informed of two to three centres of birth: France (GRM musique concrète), Germany (WDR Elektronische Musik) and possibly your own country if it was not one of the above two.“²⁰⁸

Somit kann davon ausgegangen werden, dass in den Erzählungen eine regionale/nationale Schwerpunktsetzung vorzufinden ist. Diese geographisch räumliche Abgrenzung ist u.a.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Rau: *Räume: Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, S. 8.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Frank: „Raum“, S. 352.

²⁰⁸ Landy: „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music“, S. 62.

den bereits erwähnten Schulen mit ihren unterschiedlichen kompositorischen Zugängen und ihren verschiedenen klanglichen Ausgangsmaterialien geschuldet.

Das Studio spielt jedoch auch als Ort der Weiterentwicklungen von Medientechnologien, insbesondere der Audiotechnologien, in den musikgeschichtlichen Darstellungen eine Rolle. Hier lohnt es sich einen *gender*-sensiblen Blick auf diese Thematik zu werfen. Denn auch dem Studio als Raum kann eine geschlechterspezifische männliche Semantik eingeschrieben sein. Es handelt sich hier einerseits um einen Ort, an dem der kreative Schaffensprozess der elektroakustischen Musik stattfindet und andererseits um einen Ort, an dem Medientechnologien gebündelt anzutreffen sind. Sowohl das Komponieren als auch der Umgang mit Apparaten werden als männliche Domänen wahrgenommen, wie im Kapitel 5.1 näher ausgeführt wird.

Neben diesen Produktionsräumen sind es die Aufführungsorte bzw. die Konzerträume, die seit der medientechnischen Zäsur des Radios auch nicht materiell für den Hörenden existent sein müssen. Denn gerade in den Anfangszeiten der elektroakustischen Musik wurden Stücke auch via Radioübertragung (ur-)aufgeführt oder dafür konzipiert.

Aber auch die Kompositionen, die der elektroakustischen Musik zugerechnet werden, besitzen auf Grund ihrer spezifischen Aufführungssituation via Lautsprecher, die in den meisten Fällen im Raum verteilt sind, in sich selbst den Faktor Raum. Dieser ist ein neuer Parameter, der von den Komponierenden zu beachten und zu realisieren ist.

Melanie Unseld befasst sich in ihrem Aufsatz *Musikgeschichte und/als Kulturgeschichte*²⁰⁹ mit der Frage nach der kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der Musikgeschichte um 1800. In Rahmen der Analyse setzt sich die Autorin mit den musikhistorischen Publikationen, die für die Musikhistoriographie dieser Zeit als bedeutsam angesehen wurde²¹⁰, auseinander. Hierbei stellt Unseld u.a. fest, dass es bei der Auseinandersetzung mit der Perspektive Raum erforderlich sei,

„die unterschiedlichen räumlichen Verfasstheiten der Musikkultur in den Blick zu nehmen: Dabei fällt die Heterogenität der Räume ebenso auf, wie die unterschiedliche Bedeutung der Musik in diesen Räumen.

²⁰⁹ Melanie Unseld, „Musikgeschichte und/ als Kulturgeschichte“, in: *Musikpädagogik der Musikgeschichte: Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, hrsg. von Lars Oberhaus und Melanie Unseld, Münster u.a. 2016, S. 93–102.

²¹⁰ Im Zentrum stehen hierbei die Reiseberichte von Charles Burney vgl. Ebd., S. 94–102.

Betrachtet man darüber hinaus die Räume als soziale Handlungsgefüge, sind die Akteurinnen und Akteure der Musikkultur selbst weitere Ansatzpunkte: Wer war in welcher Art und Weise am Entstehen, Erklingen und Hören von Musik beteiligt?²¹¹

Diese Aussage, die für die Musikkultur des 18. Jahrhunderts getroffen wurde, ist auch für die des 20. Jahrhunderts noch gültig, denn in den dargestellten Räumen bewegen sich neben den Komponistinnen und Komponisten musikkulturell handelnde Personen, die an der Produktion bzw. Realisation von Kompositionen neben den Komponierenden beteiligt waren.

Mit diesem Gesichtspunkt, den dargestellten musikkulturell Handlungstragenden als Analysekatégorie, befasst sich das folgende Kapitel.

²¹¹ Ebd., S. 101.

3.3.4 Wer handelt in der elektroakustischen Musikgeschichte?

Wie bereits im Kapitel 3.2.3 dargestellt wurde, hat Anfang der 1990er Jahre in der historischen Musikwissenschaft ein Paradigmenwechsel hin zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen stattgefunden, der auch die musikkulturell handelnden Personen stärker miteinbezieht. Hieraus ergibt sich als abschließende Analysekategorie dieser Arbeit, die Beschäftigung mit den aktiv dargestellten musikkulturell handelnden Personen der elektroakustischen Musikgeschichte.

Denn wie Leigh Landy anmerkt, sei die Anzahl und Darstellung der relevanten technologischen Entwicklungen für die Geschichte der elektroakustischen Musik wichtig, jedoch kenne die Musik selbst relativ „few heroes, at least within contemporary art music“²¹².

Es stellt sich nun diesbezüglich die Frage, welche Personen bzw. Personenkreise zu diesen wenigen Auserwählten gezählt werden und was die damit verbundenen Narrative sind. Insbesondere für eine *gender*-orientierte Fragestellung erscheint es notwendig über die dargestellten musikkulturell handelnden Personen zu reflektieren, denn wie bereits in den 1970er die Kunsttheoretikerin Lucy Lippard für den bildenden Kunstbetrieb formulierte, habe „[a]rt [...] no gender but artists do“²¹³.

In einem nächsten Schritt werden die Begrifflichkeiten der Dimensionen einer Erzählung um Anschauungen der *gender*-orientierten Narratologie erweitert, womit sich das folgende Kapitel beschäftigen wird.

²¹² Landy: „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music“, S. 61.

²¹³ Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York 1995, S. 82–83, zit.n. Julia Eckhart, „Art Has No Gender but Artists Do“, in: *Positionen Texte Zur Aktuellen Musik*, (2018), H. 114, S. 27–30, hier S. 27.

3.3.5 Begriffe der *gender*-orientierten Narratologie

Eine *gender*-orientierte Narratologie erweitert die Kategorien der Handlung bestehend aus erzähltem Geschehen, erzählten Figuren und erzählten Räumen um den Terminus des "erzählten Geschlechts" sowie des "erzählenden Geschlechts" für die Ebene des Diskurses, worunter man die entweder weibliche oder männliche Erzählinstanzen versteht. Diese fragt danach, wie die Erzählung vermittelt wird: Wer erzählt und aus wessen Sicht wird die Erzählung dargestellt? Nünning und Nünning zufolge

„stehen erzählendes Geschlecht und erzähltes Geschlecht in einem engen korrelativen Wechselverhältnis, weil die jeweilige Besetzung der Erzählpositionen maßgeblichen Einfluss darauf hat, welche Vorstellung von ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ in einem Text entworfen werden.“²¹⁴

Diese Ausdifferenzierung der oben genannten Ebenen ermöglicht es darzustellen, dass eine identische Geschichte in Bezug auf „Auswahl und Betonung einzelner Ereignisse, sprachliche Gestaltung sowie Wahl der Perspektive und bestimmter Erzählmuster ganz unterschiedlich erzählt werden kann.“²¹⁵

Je nachdem welche Ebene im Fokus der Analyse steht, spricht man entweder von einer *story*-orientierten Narratologie oder von einer *discourse*-orientierten Erzähltheorie. Im Mittelpunkt einer *story*-orientierten Narratologie steht das erzählte Geschlecht in den Strukturen der erzählten Geschichte. Der *discourse*-orientierten Erzähltheorie wird das erzählende Geschlecht zugeordnet und es wird danach gefragt, „wie die erzählerische Vermittlung, die Bewusstseinsdarstellung oder Perspektivierung in narrativen Texten beschaffen sein können.“²¹⁶ Hierbei sind die Übergänge fließend und können auch nicht komplett voneinander abgegrenzt werden, wie bereits im Kapitel 3.3. dargestellt wurde.

Nachdem in den letzten Kapiteln die narratologischen Begriffe abgeklärt wurden, werden in dem folgenden Kapitel die Ergebnisse der erzähltheoretischen Analyse der musikhistorischen Darstellungen der elektroakustischen Musik dargelegt.

²¹⁴ Nünning/Nünning: „Von feministischer Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse“, S. 13–14.

²¹⁵ Ebd., S. 14.

²¹⁶ Ebd.

3.4 Musikgeschichtsschreibung der elektroakustischen Musik

An dieser Stelle kann festgehalten werden, dass auf Grund der medientechnologischen Entwicklungen und den damit einhergehenden kompositorischen Transformationsprozessen auch eine Veränderung der Inhalte der musikhistorischen Darstellungen stattfand.

Die Feststellung von Leigh Landy, dass im Vordergrund der historischen Betrachtung von elektroakustischer Musik die Medientechnologien²¹⁷, mit denen diese Musik realisiert wird, stehen, kann bestätigt werden.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzog sich auf Grund der neuen Speicherungsmöglichkeiten ein Paradigmenwechsel in den Kompositionstechniken und den dazugehörigen musikkulturellen Artefakten. Für die elektroakustische Musik standen nicht mehr die Partituren als musikkulturelle Artefakte im Mittelpunkt der kompositorischen Konzeption, sondern die direkte Aufnahme auf ein Speichermedium, das für die hier gewählte Zeitspanne 1948 bis 1970 vorwiegend das Tonband ist. Die klangliche Erscheinungsform der Musik wird nicht mehr durch Instrumentalisten und Instrumentalistinnen, sondern via Lautsprecherwiedergabe präsentiert²¹⁸. Es handelt sich hier also um Musik, die nicht mehr von Interpreten und Interpretinnen aufgeführt werden muss, um zu erklingen. Der Komponist oder die Komponistin realisiert die Komposition direkt auf Tonband bzw. heutzutage als digitales Datenfile. Leigh Landy macht darauf aufmerksam, dass von Seiten der Musikwissenschaft elektroakustische Musik kaum musikhistorisch bearbeitet wurde, vor allem

„there still seems to be relatively too little musical analysis of note within the electroacoustic field and, in my view, too few discussions concerning which techniques are appropriate for the analysis of sonic works including those of the popular sorts.“²¹⁹

²¹⁷ Landy: „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music“, S. 64.

²¹⁸ Vgl. hierzu Sabine Sanio, „Musik-Technik-Medien“, in: *Musik und Kulturbetrieb: Medien, Märkte, Institutionen*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Laaber 2006 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10), S. 22–37, hier S. 28–30. In ihrem Aufsatz setzt sich u.a. mit den im 20. Jahrhundert einhergehenden neuen musikkulturellen Räumen und den dazugehörigen audiovisuellen künstlerischen Konzeptionen in diesen, auseinander.

²¹⁹ Landy: „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music“, S. 68.

Der Autor sieht ebenfalls eine Leerstelle im Bereich der Abgrenzung zwischen Kunstmusik und Popmusik, obwohl es gerade im Genre der elektroakustischen Musik eine Vielzahl von Überschneidungen gebe, u.a. in den verwendeten Technologien, die in beiden musikalischen Feldern zur Anwendung kommen. Er plädierte dafür, diese Unterscheidungen zu überwinden²²⁰.

In Bezug auf die Analyseproblematik sei an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zu den möglichen Notations- und Partiturformen der elektroakustischen Musik gegeben.

²²⁰ Ebd., S. 65.

3.4.1 Exkurs: Elektroakustische Musik und ihre Notationsformen

Wie bereits im Kapitel 3.1 dargestellt wurde, setzt sich eine Teildisziplin der historischen Musikwissenschaft mit der Analyse von Musik auseinander. Dies geschieht im Fall der Instrumental- bzw. Vokalmusik anhand von Notentexten bzw. Partituren. Im Falle der elektroakustischen Musik, ähnlich wie in der Popmusik oder Ethnomusikologie, stehen Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen vor dem Problem, dass in den meisten Fällen keine bzw. keine herkömmlichen Partituren vorhanden sind. Mit der Problematik der Analyse elektroakustischer Musik setzt sich Markus Erbe in *Klänge schreiben: Die Transkriptionsproblematik elektroakustischer Musik*²²¹ auseinander. In dieser Publikation findet sich sowohl ein Überblick von möglichen Partiturmodellen²²² sowie eine Übersicht von Transkriptionen zu elektroakustischen Stücken²²³.

Zu den bekanntesten veröffentlichten Partituren gehören die Notate zu den elektroakustischen Stücken von Karlheinz Stockhausen *Studie II* (1954)²²⁴ und György Ligetis *Artikulation* (1958)²²⁵. Bei beiden handelt es sich um sogenannte Hörpartituren, die im Nachhinein angefertigt wurden. Bei Hörpartituren handelt es sich um „Transkriptionen, die Musik grafisch visualisieren und damit ein analytisches Wahrnehmen der Musik ermöglichen.“²²⁶ Des Weiteren existieren so genannte Realisierungs- bzw. Studiopartituren, die den Arbeitsprozess und/oder den Umgang mit den Studioapparaturen dokumentieren²²⁷. Auch hier kann Karlheinz Stockhausens "notierte" Ausarbeitung zur *Studie II*²²⁸ genannt werden. In dieser findet sich eine Einführung, in der die einzelnen Parameter wie Tonhöhe, Schallstärke, Zeitdauern und der Realisationsprozess festgehalten wurde²²⁹.

Im Falle von Kompositionen für Live-elektronische Musik, die ein Zusammenspiel von Interpreten bzw. Interpretinnen und Tonband bzw. Zuspieldung erfordern, werden so

²²¹ Mit der Problematik der Analyse elektroakustischer Musik setzt sich Marcus Erbe, *Klänge schreiben: Die Transkriptionsproblematik elektroakustischer Musik*, Wien 2009 (= Signale aus Köln 15).

²²² Ebd., S. 23–47.

²²³ Ebd., S. 183–209.

²²⁴ Karlheinz Stockhausen, Nr 3. *Elektronische Studien. Studie 2.*, Wien, Zürich, London 1956.

²²⁵ György Ligeti, *Artikulation: elektronische Musik*, Reprint. Verkleinerte Nachdruck der Original-Ausgabe 1970, Mainz 1989.

²²⁶ Julia H. Schröder, „Grafische Notation und musikalische Grafik“, in: *See this Sound Kompendium*, online: <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/78/5.html> (abgerufen am 27. April 2019).

²²⁷ Erbe: *Klänge schreiben*, S. 25.

²²⁸ Stockhausen, Nr 3. *Elektronische Studien. Studie 2.*

²²⁹ Vgl. Ebd. S. III–VIII.

genannte Aufführungs- bzw. Spielpartituren angefertigt, die meistens als grafische Darstellungen eine Transkription der Zuspieldung bzw. des Tonbandes darstellen und über bzw. unter dem Instrumental- bzw. Vokalpart angeordnet sind.²³⁰

Nach diesem kurzen Einschub zu den Partituren der elektroakustischen Musik, stellt sich nun die Frage, wie die musikhistorischen Darstellungen zur elektroakustischen Musik gestaltet sind. Dazu werden die ausgewählten Publikationen in ihrer Oberflächenstruktur hin auf ihre Fokussierung auf Technologien und deren Entwicklungen analysiert. In einem weiteren Schritt wurde die Begriffsdefinition von elektronischer bzw. elektroakustischer Musik betrachtet, um zu sehen wie dieser Begriff definiert und abgrenzt ist. Des Weiteren wird die Ebene der Handlung, mit ihren dargestellten Orten und den darin musikkulturell handelnden Personen sowie den einzelnen Erzählinstanzen näher betrachtet.

²³⁰ Schröder: „Grafische Notation und musikalische Grafik“.

4 Analysen musikhistorischer Darstellungen der elektroakustischen Musik

4.1 Musikhistorische Darstellungen elektroakustischer Musik im deutschsprachigen Raum

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit ausgewählten Publikationen des deutschsprachigen Raums, die auf Grund des vorhandenen Quellenmaterials vorwiegend anhand der Analysekriterien der *Story*-Ebene sowie der Erzählinstanzen²³¹ untersucht wurden.

Die Texte, die für die Analyse ausgewählt wurden, sind Publikationen, die im Laufe der über 70-jährigen Geschichte der elektroakustischen Musik geschrieben wurden. Sie prägten bzw. prägen somit die derzeitige musikwissenschaftliche und -historische Auseinandersetzung mit elektroakustischer Musik.

Die Auswahl des deutschsprachigen Raumes umfasst zwei Lexikonartikel, drei Monografien sowie das Handbuch *Elektroakustische Musik*²³² der Reihe Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Diese Selektion war notwendig, da eine Analyse sämtlicher Textsorten zu dieser Thematik den Umfang dieser Arbeit sprengen würde.

Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass die Analysen nicht die geleistete Arbeit der Autoren und Autorinnen in Frage stellt und diese beabsichtigt abzuwerten, sondern es soll eine Reflexion des derzeitigen Diskurses vorgenommen werden.

Die Analysen werden hier chronologisch geordnet wiedergegeben, um die Begriffsentwicklungen und die Wissensvermittlung adäquat darzustellen, beginnend mit Herbert Eimerts Lexikoneintrag aus dem Jahr 1954.

²³¹ Siehe Kapitel 3.2.1 *Wer erzählt – Die Frage nach den narrativen Instanzen der elektroakustischen Musikgeschichte*, S. 44–48.

²³² Ungeheuer (Hrsg.): *Elektroakustische Musik*.

4.1.1 Herbert Eimert: Lexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: "Elektronische Musik" (1954)

In der ersten Auflage des Lexikons *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) aus dem Jahr 1954 ist im dritten Teilband ein Lemma zur "elektroakustische Musik" noch nicht zu finden, sondern der Eintrag *Elektronische Musik*²³³, der von Herbert Eimert, einem der Begründer des *Studios für elektronische Musik* des Westdeutschen Rundfunks in Köln, verfasst wurde.

Im diesem Lexikonartikel werden anhand der Kompositionstradition der *Elektronischen Musik* der Kölner Schule die bisherigen Entwicklungen dargestellt und die Gegensätze und Gemeinsamkeiten zur *Musique concrète*, der von Pierre Schaeffer gegründeten französischen Schule, und *Music for Tape* in den USA beschrieben. Eimert vergleicht vor allem die Realisationsprozesse und die technische Ausstattung der Studios.

Wie es in einem Lexikon üblich ist, findet man zu Beginn eine Definition, was unter elektronischer Musik zu verstehen sei. So definiert Herbert Eimert "elektronische Musik":

„**Elektronische Musik** ist im technischen Sinne jede mit elektrischen Klangmitteln erzeugte Musik. Da sich aber auf elektronischen Wege Klänge und Klanggestalten erzeugen lassen, welche die traditionelle Musik nicht kennt, und da allgemein, die sinnvolle Anwendung elektronischer Klangerzeuger jenseits der Grenzen zu suchen ist, die den mechanischen Musikinstr[umenten] gesetzt sind, versteht man unter elektronischer Musik die neuartige, „metamusikalische“ Klangwelt.“²³⁴

Eimert grenzt in der Definition "elektronische Musik" gegenüber der Musik, die mit elektronischen Musikinstrumenten gespielt wird, ab, denn diese imitieren lediglich die Klangkörper traditioneller Musikinstrumente. Es solle mit Hilfe der elektronischen Klangerzeugung eine neuartige musikalische Ausdrucksform gefunden werden.

„Elektronische Musik im definierten Sinne setzt zwei grundlegende Vorgänge voraus: die Erzeugung des Klangs und seine Fixierung auf dem Tonband, durch die vermittels

²³³ Herbert Eimert, „Elektronische Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 3: Daquin-Fechner, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u.a. 1954, Sp. 1263–1268.

²³⁴ Ebd., Sp. 1263–1264. [Hervorhebung im Original.]

der Bandmanipulation seine Verarbeitung ermöglicht wird.“²³⁵

Der Prozess, der elektroakustische Musik ausmacht, sei die Fixierung von Klängen auf ein Speichermedium, das zu diesem Zeitpunkt das Tonband war. Die Tonbandaufnahmen können dann in weiterer Folge bearbeitet bzw. manipuliert und arrangiert werden. In den damals möglichen technischen Verarbeitungsprozessen sowie den Manipulationen der Tonbänder „die sich im wesentlichen mit denen der „*Musique concrète*“ decken“²³⁶, sieht der Autor Gemeinsamkeiten zur *Elektronischen Musik*.

Herbert Eimert orientiert sich in weiterer Folge an der Herangehensweise des Kölner Studios und deren elektronischer Klanggenerierung²³⁷. Die Unterschiede sind in den Klangmaterialien und deren ästhetischen Bearbeitung zu finden. Auf ästhetischer Seite spielt hierbei die Generierung des Ausgangsmaterials eine Rolle, anhand des Klangmaterials grenzt Herbert Eimert die *Musique concrète* gegenüber der *Elektronischen Musik* Kölns ab:

„Im Gegensatz zu Pierre Schaeffers „*Musique concrète*“, die mit Mikrophonaufnahmen von realen Schallereignissen arbeitet, verwendet die elektronische Musik nur elektroakustisch erzeugte Klänge. In ihrer Herstellung ist der Komponist auf die Mittel der Technik angewiesen.“²³⁸

Dass die US-amerikanische *Music for Tape*, mit ihrem Zentrum in New York, im Gegensatz zur *Elektronischen Musik* noch in jeglicher Hinsicht, d.h. sowohl auf technischer als auch kompositorisch im Versuchsstadium sei²³⁹, schreibt Herbert Eimert den drei Komponistenkreisen rund um 1.) John Cage mit Christian Wolff und Earl Brown, 2.) Bebe und Louis Barron sowie 3.) dem „Busoni-Schüler Otto Luening und Valdimir A. Ussachevsky“²⁴⁰ an der Columbia University zu. Wobei hier auffällt, dass Eimert nur hier bei Otto Luening auf die Lehrer-Schüler Beziehung referiert. Die unterschiedlichen kompositorischen Realisierungskonzepte der *Music for Tape* werden von Eimert wie folgt beschrieben:

²³⁵ Ebd., Sp. 1264.

²³⁶ Ebd., Sp. 1265. [Hervorhebung im Original.]

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd. [Hervorhebung im Original.]

²³⁹ Ebd., Sp. 1266.

²⁴⁰ Ebd.

„Diese „Bandmusik“, zu der auch Cages Musik für „*prepared Piano*“ gehört, vermischt vielfach konkrete und elektronische Klänge. In der Gestaltung verbindet Cage kompositorische Würfelspielmethoden mit der Zwölftontechnik. Barrons Musik zu abstrakten Filmen verwendet Schwebungssumme- und Rückkopplungseffekte. Auf anderem Weg zu ähnlichen Wirkungen kommt die „gezeichnete“ Filmmusik des Kanadiers McLaren.“²⁴¹

Die Columbia University, an der Otto Luening und Valdimir A. Ussachevsky tätig waren, wird hierbei nicht näher beschrieben. Jedoch über das Bindeglied des Films und deren ähnliche Ästhetik werden das Ehepaar Bebe und Louis Barron und der schottisch-kanadische Trickfilmer und Produzent Norman McLaren miteinander in Verbindung gesetzt.

Ebenfalls wird auf die Anbindung der elektronisch generierten Musik an das Medium Radio verwiesen, denn sie „besteht ausschließlich in der radiophonischen Form der Tonband- und Lautsprechermusik“²⁴². Zudem stellten die Rundfunkanstalten in den Anfangsjahren das Hauptveröffentlichungs- und Distributionsmittel dar²⁴³. Gerade in den Anfangszeiten der elektroakustischen Musik, in denen die notwendigen Apparaturen zur Realisierung der Klänge – im Gegensatz zu heute – für den und die Einzelne kostspielig waren, spielten in Europa die Rundfunkanstalten eine wichtige Rolle.

Im weiteren Verlauf wird die elektronische Musik mit den Komponisten Ferruccio Busoni und Arnold Schönberg und ihren Visionen „der unendlichen Tonmaterie“²⁴⁴ in Verbindung gebracht. Die elektronische Musik wird in Schönbergs und Busonis Traditionslinien eingebettet, so gewissermaßen legitimiert und als deren Weiterentwicklung betrachtet.

In dieser frühen Definition wird auch die Anwendung für den Bereich der angewandten bzw. funktionalen Musik angesprochen und es wird dadurch der autonome Charakter der elektronischen Kompositionen von Herbert Eimert indirekt hervorgehoben.

„Vom naturalistischen Hören bestimmt ist auch die Vorstellung, elektronische Klänge seien nur als Kulisseneffekte für Film und Hörspiel verwendbar. Daß sie sich für solche Montagezwecke eignen, ändert indessen nichts an der primären Frage ihrer musikalischen

²⁴¹ Ebd. [Hervorhebung im Original.]

²⁴² Ebd., Sp. 1264.

²⁴³ Ebd., Sp. 1264–1265 und 1267.

²⁴⁴ Ebd., Sp. 1264.

Gestaltbarkeit, wie denn auch das Film- und Hörspielverfahren des Einblendens normaler Musik nichts mit der dieser Musik zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeit zu tun hat.“²⁴⁵

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in dieser frühen deutschsprachigen Darstellung und Definitionsbestimmung, was unter dem damals gängigen Begriff "elektronischer Musik" zu verstehen sei, die technischen Entwicklungen und die Tradition der Kölner Schule im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Eine mögliche Antwort, warum dies der Fall ist, kann diesbezüglich die Biografie des Verfassers geben. Denn diese eröffnet den Blick auf dessen Perspektivierung, wie im Kapitel 3.2.1 herausgearbeitet wurde.

Herbert Eimert (1897–1972)²⁴⁶ studierte zuerst am Konservatorium Köln Komposition und Musiktheorie, welches er auf Grund der Veröffentlichung seiner *Atonalen Musiklehre*²⁴⁷ und einem daraus folgenden Eklat mit seinem Theorielehrer Johann Eduard Franz Bölsche (1869–1935) verlassen musste. Ab 1924 studierte Eimert an der Kölner Universität Musikwissenschaft und promovierte darin. Neben seiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung war er ebenfalls journalistisch tätig: von 1927 bis 1933 bei der WERAG, dem Vorläufer des (N)WDR, außerdem bei den Zeitschriften *Melos* und *Neue Zeitschrift für Musik*. Nach 1945 wurde er für den neu gegründeten NWDR in Köln tätig und leitete dort von 1948 bis 1966 das Musikalische Nachtprogramm. Im Zuge dessen wurde das *Studio für elektronische Musik* des (N)WDR, das er zusammen mit Werner Meyer-Eppeler, Robert Beyer und Fritz Enkel aufbaute, 1951 gegründet, welches er bis 1962 leitete. Außerdem gab Herbert Eimert *Die Reihe: Informationen über serielle Musik*²⁴⁸ von 1955 bis 1962, deren erstes Heft unter dem Titel *Elektronische Musik*²⁴⁹ erschienen ist und Aufsätze von Komponisten des jungen Genres versammelte, heraus.

²⁴⁵ Eimert: „Elektronische Musik“, Sp. 1267.

²⁴⁶ Die folgende biographische Darstellung basiert auf Martin Supper, „Herbert Eimert“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51424> (abgerufen am 5. Mai 2019).

²⁴⁷ Herbert Eimert, *Atonale Musiklehre*, Leipzig 1924.

²⁴⁸ Herbert Eimert (Hrsg.), *Die Reihe: Information über serielle Musik*, Wien 1955. Betrachtet man hier allein den Titel der Publikationsreihe *Die Reihe*, kommt man nicht um die Assoziation der Zwölftonreihe herum, welche das Zentrum der Zwölftonmusik der *Wiener Schule* darstellt. Auf Grund ihrer Ausrichtung galt *Die Reihe* für den deutschsprachigen Raum als ein zentrales Publikationsforum für die musiktheoretische Auseinandersetzung der Neuen Musik.

²⁴⁹ Herbert Eimert (Hrsg.), *Elektronische Musik*, Wien u.a. 1955 (= Die Reihe 1).

Darüber hinaus dozierte er von 1951 bis 1957 bei den Darmstädter Ferienkursen. „Ab 1965 hatte er eine Professur an der Hochschule für Musik in Köln und leitete das dortige Studio für elektronische Musik bis 1971. Mit Hans Ulrich Humpert, seinem Nachfolger am Studio, erstellte er das Manuskript für das *Lexikon der elektronischen Musik*“²⁵⁰, welches im Jahr 1973 erschienen ist²⁵¹.

Anhand dieser Daten wird ersichtlich, dass Herbert Eimert ein führender Akteur im Genre der elektroakustischen Musik war und den Diskurs diesbezüglich stark mitprägte. Er hatte eine aktive und zentrale Rolle im Aufbau des *Studios für elektronische Musik* am (N)WDR, als Komponist sowie auch in der Vermittlung, dessen was unter elektronischer Musik zu verstehen sei.

Da dieser Eintrag in den Anfangsjahren der elektroakustischen Studios entstand, werden die damaligen Studios und deren Zentren dargestellt. Kompositionen dieses Genres standen nicht im Mittelpunkt der Beschreibung. Als einzige Komponistin erwähnt Herbert Eimert Bebe Barron, die zusammen mit ihrem Mann der US-amerikanischen *Music for Tape* zugerechnet wird und auch in den folgenden Darstellungen oftmals als einzige Frau in den musikhistorischen Darstellungen genannt wird.

Sowohl der *BBC Radiophonic Workshop* als auch Daphne Orams Privatstudio waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht gegründet und konnten daher auch nicht erwähnt werden.

Nachdem in einem ersten Schritt der *MGG*-Eintrag von Herbert Eimer besprochen wurden, stehen in den nächsten Kapiteln die deutschsprachigen Monografien beginnend mit Werner Kaegis Publikation *Was ist elektronische Musik* (1967) im Fokus der Analyse.

²⁵⁰ Supper: „Herbert Eimert“.

²⁵¹ Herbert Eimert, Hans Ulrich Humpert, *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg 1973.

4.1.2 Werner Kaegi: *Was ist elektronische Musik* (1967)

Der Komponist und Musikwissenschaftler Werner Kaegi²⁵² (*1926) hat im Jahr 1967 eine deutschsprachige Monografie unter dem Titel *Was ist elektronische Musik*²⁵³ verfasst. Für den Verfasser waren für sein Interesse an der elektroakustischen Musik „zwei Kontakte prägend, zunächst jener mit P[ierre]Schaeffer im Bereich der konkreten Musik und dann, 1951, die erste Berührung mit elektroakustischer Musik beim Rundfunk.“²⁵⁴ Kaegi war sowohl am *Centre de Recherches Sonores* in Genf (1963–1970) als auch am *Instituut voor Sonologie* der Universität Utrecht (1971–1987) tätig. Dort explorierte er die Möglichkeiten der computergestützten Stilanalyse und deren Synthetisierung anhand der von ihm entwickelten Verfahren für Klangsynthese (VOSIM) sowie dem Kompositionsprogramm MIDIM²⁵⁵.

In der Monografie *Was ist elektronische Musik*²⁵⁶ werden die technischen Medienentwicklungen und deren Auswirkungen für die Produktion und Rezeption von Musik im Allgemeinen sowie die unterschiedlichen anwendbaren Techniken zur Realisation und Produktion elektroakustischer Musik vorgestellt. Es handelt sich zwar hierbei nicht um eine dezidiert musikgeschichtliche Darstellung²⁵⁷, dennoch soll sie hier erwähnt werden.

Von Interesse ist diese Publikation unter anderem, da sie im Anhang eine Zusammenstellung²⁵⁸ von Studios und den dortigen entstandenen Stücken in der Zeit von 1948 bis 1966 beinhaltet²⁵⁹. Werner Kaegi weist darauf hin, dass es sich um keine komplette Auflistung der damaligen bereits bestehenden Studios handle, denn „[d]iese

²⁵² Für die biographischen Daten wurden folgenden Quellen herangezogen: Heidi Altorfer, „Werner Kaegi“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/27722> (abgerufen am 10. September 2018). Außerdem Werner Kaegi, „Biographie“, in: *Offizielle Webseite von Werner Kaegi*, online: <http://www.kaegi.nl/werner/> (abgerufen am 8. Mai 2019).

²⁵³ Kaegi: *Was ist elektronische Musik*.

²⁵⁴ Altorfer: „Werner Kaegi“.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Kaegi: *Was ist elektronische Musik*.

²⁵⁷ Ebd., S. 29–32. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Werner Kaegi in der Fußnote 1 auf S.30 explizit darauf aufmerksam macht, dass es sich hierbei um keinen historisch wertenden Überblick der Kompositionen und Komponisten handle. Sondern „[w]o Komponisten namentlich genannt sind, ist es der mir verfügbaren Chronologie der komponierten Werke und ohne Wertung geschehen.“ Ebd., S. 30, Anm.1.

²⁵⁸ Kaegi: *Was ist elektronische Musik*, S. 207–237. Kaegi: *Was ist elektronische Musik*, S. 207–237.

²⁵⁹ Diese könnte u.a. für weitere Forschungsarbeiten und historische Darstellungen herangezogen werden, da hier auch nicht so bekannte Zentren, sowie Kompositionen der Anfangszeiten der elektroakustischen Musik genannt werden.

Liste wurde zur Hauptsache auf Grund persönlicher Mitteilungen der aufgeführten Studios erstellt²⁶⁰. Trotz des Fokus auf Europa und den Nordamerikanischen Raum ist auch Japan mit dem *Nippon Hoso Kyokai* (NHK) Electronic Music Studio²⁶¹ in Tokio in der Liste vertreten.

In den Werklisten selbst werden Unterteilungen nach "autonomer" und "angewandter Musik" gemacht. Diese Unterscheidung macht deutlich, dass an den meisten institutionell eingebundenen Studios sowohl Kompositionen im Sinne einer artifiziellen Musik als auch der funktionalen Musik für Theater-, Film-, Hörspiel- und Fernsehproduktionen realisiert wurden.

Anhand der Auflistung wird auch ersichtlich, dass diesen Kompositionen im deutschsprachigen Raum zwar unterschiedliche musikalische Funktionen beigemessen wurden. Jedoch wurden sowohl Stücke, denen ein Werkcharakter zugeschrieben wurde, als auch jene, die der funktionalen Musik zugerechnet wurden, als nennenswert betrachtet.

Die einzige Ausnahme ist im Werkverzeichnis²⁶² des *Studios für elektronische Musik* des (N)WDR Köln zu finden. Hier werden lediglich Stücke, die der Kategorie der autonomen Musik entsprechen, gelistet. Dies ist ein Hinweis darauf, dass sich das Studio in Köln als Ort, in dem "absolute Werke" komponiert wurden, positionierte.

Dennoch kann bereits hier eine Leerstelle, die auf Grund der Auswahl und Zusammenstellung des Verzeichnisses entstand, hingewiesen werden.

Es findet sich für Großbritannien ein Hinweis auf das damals gerade im Aufbau befindende *Electronic Music Studio* des Royal College of Music in London²⁶³. Es werden keine weiteren britischen Studios – weder institutionell angebundene wie der *BBC Radiophonic Workshop* noch Privatstudios wie das *Oramics-Studio* von Daphne Oram, die zu dieser Zeit bereits existierten – genannt.

An diesem Punkt kann über die genauen Gründe nur spekuliert werden, da der Verfasser selbst auf die Unvollständigkeit hingewiesen hat. Es ist dennoch möglich, dass der *BBC Radiophonic Workshop* auf Grund seines Profils als Studio, das elektronische Musik sowie Soundeffekte für Hörspiel- und Fernsehproduktionen produzierte, unerwähnt blieb.

²⁶⁰ Kaegi: *Was ist elektronische Musik*, S. 207.

²⁶¹ Ebd., S. 224 und 236–237.

²⁶² Ebd., S. 214–215. Hier findet sich auch ein Verweis, dass diese Auflistung der Werke nicht vollständig sei.

²⁶³ Ebd., S. 218.

Dieser Katalog bot für die musikhistorische Auseinandersetzung im deutschsprachigen Raum neben dem 1979 publizierten diskographischen Verzeichnis *Internationale Diskographie elektronischer Musik*²⁶⁴ bis 1996 mit Folkmar Heins und Thomas Seeligs *Internationale Dokumentation elektroakustischer Musik*²⁶⁵ die einzige Sammlung von Studios im internationalen Kontext. Ein Jahr später, 1968 erschien mit Hugh Davies' *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques/International Electronic Music Catalog*²⁶⁶ die erste tatsächlich international angelegte Sammlung, in der auf 330 Seiten 39 Länder, 560 Studios und 4950 Kompositionen, wie James Mooney in seinem Aufsatz *Hugh Davies's Electronic Music Documentation 1961–1968* ausführt, präsentiert wurden²⁶⁷. Der Autor beschreibt Hugh Davies' Herangehensweise zur Zusammenstellung folgendermaßen:

„In the Catalog Davies represented the erstwhile separate disciplines of musique concrète, *elektronische Musik* and tape music (etc.) holistically, under the umbrella term 'electronic music' ('musiques électroacoustiques'). He also included several appendices that documented the use of electronic music techniques in non-musical disciplines such as painting, poetry, sculpture and computing, and in other musical disciplines such as popular music and jazz. The Catalog thus represented the realisation of Davies's efforts to represent electronic music as a coherent, international, interdisciplinary praxis.“²⁶⁸

Dieser Katalog wird zwar von Hans Ulrich Humpert²⁶⁹ in seiner Monografie erwähnt, jedoch wurde dieser holistische Ansatz, den Hugh Davies in seinem Katalog verfolgte²⁷⁰, im deutschsprachigen Raum nicht in dessen musikhistorischen Erzählungen aufgegriffen.

²⁶⁴ Mirosław Kondracki, Marta Stankiewicz, Frits C. Weiland, *Internationale Diskographie elektronischer Musik/ International Electronic Music Discography/ Discographie Internationale de la Musique électronique*, Mainz 1979.

²⁶⁵ Folkmar Hein, Thomas Seelig, *Internationale Dokumentation elektroakustischer Musik*, Saarbrücken 1996. Dieser Katalog ist ebenfalls online zugänglich via EMDoku - *Internationale Dokumentation Elektroakustischer Musik*, online: <https://www.emdoku.de/de> (abgerufen am 14. Juni 2019).

²⁶⁶ Davies: *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques*.

²⁶⁷ James Mooney, „Hugh Davies's Electronic Music Documentation 1961–1968“, in: *Organised Sound*, 20 (2015), H. 1, S. 111–121, hier S. 112.

²⁶⁸ Ebd. [Hervorhebung im Original.]

²⁶⁹ Vgl. Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 42, Anm.44. Wie anhand der Quellenangabe ersichtlich wird erwähnt der Autor Hugh Davies' Katalog im Rahmen einer Fußnote.

²⁷⁰ James Mooney arbeitet in seinem Aufsatz *Hugh Davies's Electronic Music Documentation 1961–1968* sowohl die die Herangehensweise, als auch die Perspektivierung von Hugh Davies bei der Erstellung des Kataloges heraus.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Werner Kaegi anhand unterschiedlicher Kommunikationsmodelle, in denen ebenfalls die Musik und ihre Aufführungssituationen analysiert werden, einen Bogen spannt, wie und warum die elektroakustische Musik als notwendige musikalische Weiterentwicklung gesehen werden muss.

Im Kapitel 1.4. *Die Antwort des Komponisten: experimental music*²⁷¹ wird in knapper Form der historische Rahmen der *Musique concrète*, der *Tape Music* und der *Elektronischen Musik* skizziert. Der Autor subsumiert die einzelnen kompositorischen Herangehensweisen unter dem Begriff „*experimental music*“²⁷². Hier wird ersichtlich, dass in den 1960er Jahren der Begriff "elektroakustische Musik" noch nicht im deutschen Sprachraum verwendet wurde.

Zwanzig Jahre später ist für den deutschsprachigen Raum eine weitere Monografie erschienen, die sich mit dem Thema der elektroakustischen Musik auseinandersetzt – Hans Ulrich Humperts *Elektronische Musik. Geschichte – Technik – Kompositionen*²⁷³, mit der sich der nächste Abschnitt auseinandersetzt.

²⁷¹ Kaegi: *Was ist elektronische Musik*, S. 29–32.

²⁷² Ebd., S. 29. In den analysierten deutschsprachigen Darstellungen ist Werner Kaegi, der einzige der diesen Terminus für dieses Genre verwendet.

²⁷³ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*.

4.1.3 Hans Ulrich Humpert: *Elektronische Musik. Geschichte – Technik – Kompositionen* (1987)

„Dieses Buch kann kaum eine "Dreißigjährige Geschichte" der elektronischen Musik sein – dazu werden wohl Spätere aufgerufen sein – kann möglicherweise aber aus der Sicht eines theoretisch und praktisch Beteiligten Einsichten, Erkenntnisse und Interpretationen an die vermitteln, welche sich gegenüber neuen und bisweilen ungewohnten Erscheinungen innerhalb der Musik aufgeschlossen halten [...]“²⁷⁴

Diese Feststellung trifft der Komponist, Pädagoge und Hörspielmacher Hans Ulrich Humpert (1940–2010) im Vorwort seiner 1987 erschienenen Monografie *Elektronische Musik. Geschichte – Technik – Kompositionen*²⁷⁵ und thematisiert ebenfalls seine Rolle, die er als Verfasser einnimmt.

Hans Ulrich Humpert²⁷⁶ studierte u.a. Komposition bei Rudolf Petzold (1908–1991) und elektronische Komposition bei Herbert Eimert, dessen Assistent er dann in den Jahren 1968 bis 1972 an der Kölner Musikhochschule wurde. 1972 übernahm er dort nach Eimert die Professur für elektronische Musik und leitete bis 2007 das an der Kölner Musikhochschule angesiedelte *Studio für elektronische Musik*²⁷⁷. Seit 1967 war Humpert ebenfalls für den WDR tätig und arbeitete dort u.a. mit Karlheinz Stockhausen. Zusammen mit Herbert Eimert verfasste er das *Lexikon der elektronischen Musik*²⁷⁸, welches nach wie vor zu einem der Standardnachschlagewerke der elektroakustischen Musik im deutschsprachigen Raum gehört. Zusammenfassend kann bereits an dieser Stelle festgehalten werden, dass Hans Ulrich Humpert auf Grund seiner Biographie zu den Vertretern der Kölner *Elektronischen Musik* gerechnet werden kann.

Eine Besonderheit dieser Monografie sei hier ebenfalls am Rande erwähnt, denn Hans Ulrich Humpert stellte eine Audiokassette mit ausgewählten Klangbeispielen²⁷⁹ zusammen, die dem Buch beilegt wurde.

²⁷⁴ Ebd., S. 9.

²⁷⁵ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*.

²⁷⁶ Für die folgenden biographischen Daten vgl. Ebd., S. 223.

²⁷⁷ *Institut für Neue Musik, Hochschule für Musik und Tanz Köln: Studio für Elektronische Musik*, online: <https://ifnm.hfmt-koeln.de/studio-fuer-elektronische-musik.html> (abgerufen am 8. Mai 2019).

²⁷⁸ Eimert/Humpert: *Das Lexikon der elektronischen Musik*.

²⁷⁹ Hans Ulrich Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, Audiokassette, Mainz, Schott ED 7150, 1987. Auf dieser sind Stücke bzw. Ausschnitte von Stücken von Daniel Chrozempa: *Sonett* (1978), York Höller *Horizont* (1972), Wilfried Jentsch *Paysages A 938* (1981), Hans Ulrich Humpert *Etüde über Tongemische* (o. J.), *Studie über Vorgefundenes* (o. J.) und *Fragment* (o. J.) [Diese Reihung folgt nicht der Originalreihung, sondern wurde alphabetisch von der Verfasserin gewählt.]

Die Definition, was unter "elektronischer Musik" zu verstehen sei, ihre Grundlagen²⁸⁰ im Sinne der Studioteknik und deren handelnden Personen und ihre historische Entwicklung²⁸¹ sind in den ersten beiden Kapiteln zu finden. Im Rahmen der historischen Explikation der elektronischen Musik werden auch hier die Zentren Paris mit der *Musique concrète*²⁸², New York mit der *Music for Tape*²⁸³ und Köln mit der *Elektronischen Musik*²⁸⁴ sowie die Entwicklungen der Computermusik²⁸⁵ behandelt. Diesen ist eine kurze Vorgeschichte der elektronischen Musikinstrumente vorangestellt, wobei Thaddeus Cahills Telharmonium und Ferruccio Busonis Faszination dafür sowie der musikalische Futurismus skizziert werden²⁸⁶.

Neben diesen widmet sich ein Kapitel den Techniken im Sinne der verwendeten Technologien und ihren Möglichkeiten²⁸⁷. Das letzte Kapitel bietet einen Überblick von Realisationsverfahren und ihren Kompositionen. Hier kategorisiert Humpert verschiedene elektroakustische Stücke anhand der verschiedenen Realisationsprozesse sowie ihrer klanglichen Ausgangsmaterialien, welche zudem analytisch ausgewertet werden²⁸⁸.

Die Herangehensweise der Darstellung beschreibt und begründet Hans Ulrich Humpert ebenfalls im Vorwort der Monografie:

„Da ich nicht allein die Form allgemeiner Betrachtung, technischer Auflistung oder Bestandsaufnahme von Historischem oder Gegenwärtigem wählen wollte, liegt der Schwerpunkt auf der Analyse oder Vorstellung von elektronischen Kompositionen der letzten dreißig Jahre – verbunden mit Informationen über die historischen und technischen Grundlagen.“²⁸⁹

Hans Ulrich Humpert verwendet den Sammelbegriff "elektronische Musik", welcher in Verbindung mit der Kompositionstradition der Kölner Schule steht.

²⁸⁰ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 11–17.

²⁸¹ Ebd., S. 19–56.

²⁸² Ebd., S. 23–27.

²⁸³ Ebd., S. 27–29.

²⁸⁴ Ebd., S. 30–43.

²⁸⁵ Ebd., S. 43–56.

²⁸⁶ Ebd., S. 19–23.

²⁸⁷ Ebd., S. 57–109.

²⁸⁸ Ebd., S. 111–126.

²⁸⁹ Ebd., S. 9.

„Elektronische Musik" ist als Begriff in den vergangenen annähernd 30 Jahren nach und nach auf Kompositionen erweitert worden, die ursprünglich nicht zu ihr gezählt wurden. Um 1950 begann man in Köln Musik als "elektronisch" zu bezeichnen, deren Klangmaterial ausschließlich von elektronischen Generatoren erzeugt und auf elektronischem (=elektroakustischem) Wege verarbeitet wurde. Die Komponisten dieser frühen elektronischen Musik, die zu nächst streng seriell ausgerichtet waren, erweiterten bereits ab etwa 1955 ihre Klangbestände um Mikrophonaufnahmen von instrumentalen und vokalen Klängen, blieben aber bei der Bezeichnung "elektronische Musik" – hauptsächlich mit dem Hinweis auf die elektronischen Transformationsprozeduren.²⁹⁰

Der Begriff der "elektroakustischen Musik" komme aus dem französischen Sprachraum und beinhalte alle bisherigen Strömungen von der *Musique concrète*, *Elektronische Musik* und *Music for Tape*. Auf Grund der klanglichen Erweiterung insbesondere der *Elektronischen Musik* um konkrete Klänge bzw. Umweltaufnahmen seien die Unterscheidungen zwar laut Humpert obsolet geworden, denn nun firmieren auch im deutschsprachigen Raum alle diese musikalischen Strömungen unter dem Begriff "elektroakustische Musik".

„Damit ist der Begriff so weit gefaßt, daß nun alle Kompositionen, deren Klangproduktion und -transformation durch elektronische (elektroakustische) Geräte erfolgen, als elektronische Musik gelten.“²⁹¹

Die Bezeichnung "elektroakustische Musik" wird von Hans Ulrich Humpert zwar als übergeordneter Begriff genannt, er verwendet ihn jedoch nicht als Terminus technicus in der Publikation, sondern behält "elektronische Musik" bei.

Im Rahmen der historischen Entwicklungen wird dies auch näher ausgeführt. Hier wird die Entstehung des Terminus und die historisch unterschiedlich verwendeten Begrifflichkeiten der elektroakustischen Musik nachgezeichnet²⁹². So gehe der Begriff "elektronische Musik" auf Werner Meyer-Eppler, einem der Gründungsmitglieder des Kölner Studios zurück, der 1949 darunter noch Musik verstand, die mit elektronischen Musikinstrumenten wiedergegeben wurde und

„[f]ür die elektronische Musik [im Sinne der Kölner Schule – Anm. d. Verf.] erfand er 1951 die eigene, sich allerdings

²⁹⁰ Ebd., S. 11.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd., S. 32–33.

nicht durchsetzende Bezeichnung "authentische Musik", die das Wesen als *authentische, vom Komponisten in verbindlicher Form wiedergabefertig vorgelegte Musik* erfassen sollte.²⁹³

Ab 1954 verwendete auch Werner Meyer-Eppler den Terminus "elektronische Musik" für Musik, die „mit rein elektronischen Klangmitteln“²⁹⁴ produziert wurde.

Des Weiteren konstatiert Humpert, dass von den in Köln tätigen Komponisten seit 1959 als Klassifizierung "elektronische Musik" für ihre Kompositionen verwendeten, und andere terminologische Vorschläge sich nicht durchsetzen konnten²⁹⁵.

In der Anfangszeit sei der Begriff "elektronische Musik" in Abgrenzung zur *Musique concrète* verstanden worden, diese habe sich in weiterer Folge in elektroakustische Musik umbenannt, „wohl um nicht die "Kölner" Terminologie zu übernehmen, was nach den historischen Auseinandersetzungen wohl zu sehr nach "Kapitulation" ausgesehen hätte“²⁹⁶. Auch wenn Humpert dem Begriff elektroakustisch als umständlich ansieht, hebt er hervor, dass er die elektroakustischen Wandler wie Mikrophon und Lautsprecher²⁹⁷ stärker miteinbeziehe.

Er sieht auch eine Verbindung zwischen der Verwendung des Begriffs "elektroakustische Musik" von Komponisten²⁹⁸ und deren Kompositionen, die sich selbst der Pariser Tradition verbunden fühlen. Diejenigen, die sich im Umfeld von Köln bewegen, würden den Begriff *Elektronische Musik* beibehalten²⁹⁹. Die elektroakustische Musik, die aus den USA stammt, wurden nach Humpert von den Protagonisten „unter dem lapidaren Begriff "Music for Tape" zusammengefasst, verwendeten aber bald fast alle den Ausdruck "Electronic Music“³⁰⁰.

Auf Grund dieser Aussagen kann wie bereits für Herbert Eimert auch für Hans Ulrich Humpert festgestellt werden, dass anhand der Auswahl des Terminus "elektronische

²⁹³ Ebd., S. 32. [Hervorhebungen im Original.]

In diesem Zitat wird ein Zitat aus Werner Meyer-Eppler, „Über die Anwendung elektronischer Klangmittel im Rundfunk“, in: *Technische Hausmitteilungen des NWDR*, (1952), H. 7/8, S. 37ff., hier S. 37 übernommen. Diese Angabe konnte nicht verifiziert werden. Jedoch findet sie sich ebenfalls in Eimert/Humpert: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, S. 415.

²⁹⁴ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 32.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd., S. 33.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Hier wurde ebenfalls bewusst die maskuline Form verwendet, da in der Monografie nur Komponisten und keine Komponistin ausführlicher besprochen wurde.

²⁹⁹ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 27.

³⁰⁰ Ebd.

Musik" und auch in weiterer Folge der Auswahl, der besprochenen Komponisten und deren Stücke einen eurozentrischen Blickwinkel mit dem Schwerpunkt auf Deutschland einnimmt. Dies wird u.a. auch im Umfang der behandelten drei Zentren ersichtlich, wobei die *Elektronische Musik* der Kölner Provenienz am ausführlichsten besprochen wird³⁰¹.

Auch wenn der Autor, die Zeit der Kontroversen zwischen Paris und Köln als abgeschlossen ansieht³⁰², werden sie unterschiedlich bewertet. Denn erst mit dem Eintreten der jüngeren Komponistengeneration³⁰³ in den Jahren 1956/57 und deren Stücken „traten kompositorische Gesichtspunkte in den Vordergrund, die rasch zu einer (teilweise sogar seriellen) durchstrukturierten Musik führten“³⁰⁴ und die *Musique concrète* wurde um rein elektronisch generierte Klänge erweitert.

In Folge dessen wurde einerseits der Name der 1951 gegründeten *Groupe de Recherches de Musique concrète* in *Groupe de Recherches Musicales* geändert sowie der Begriff *Musique concrète* von Pierre Schaeffer zugunsten von *elektroakustischer Musik* aufgegeben³⁰⁵. Die historisch-kompositorischen Vorläufer bzw. Entwicklungslinien für die *Musique concrète* stellt Hans Ulrich Humpert folgendermaßen dar:

„Die unübersehbare Bezugnahme auf Postulate des Futurismus und die Anwendung einiger Kompositionstechniken, wie sie im Zusammenhang mit E[dgard] Varèse [später in der Monografie – Anm. d. Verf.] beschrieben werden [...], sind konstitutive Elemente der sogenannten *Musique concrète*.“³⁰⁶

Somit setzt der Autor den musikalischen Futurismus sowie Edgar Varèse als kompositorischen Vorläufer der Pariser Schule fest. Für den so genannten Bruitismus der Futuristen wird mit Ausnahme der kompositorische Kategorisierung der Geräusche ein eher negatives Bild gezeichnet im Gegensatz zu Varèses „Geräuschkompositionen“, mit denen sich die ziemlich dilettantischen Geräuschstücke der Futuristen [...] weder qualitativ

³⁰¹ Ebd., S. 30–40.

³⁰² Ebd., S. 26.

³⁰³ Zu den gehören Michel Philippot (1925–1996), Luc Ferrari (1929–2005), Ivo Malec (*1925), Iannis Xenakis (1922–2001), François Bayle (*1932). Siehe Ebd., S. 25.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd., S. 25–26.

³⁰⁶ Ebd., S. 23.

noch stilistisch messen können.“³⁰⁷ Im Gegensatz dazu wird die *Elektronische Musik* der Kölner Provenienz in der Nachfolge von Anton Webern gesetzt³⁰⁸.

Für die US-amerikanische *Music for Tape* wird als Zentrum das Studio der Columbia University, dem späteren *Columbia-Princeton Electronic Music Center* (CPEM) gewählt. Die kompositorische Herangehensweise dieses Studios beschreibt der Autor als eine, die „völlig ohne theoretische oder ästhetische Eingrenzungen [...] Klangmaterialien unterschiedlicher Herkunft auf Band montiert“³⁰⁹. Auf Grund der Erweiterung der zu Beginn rein instrumental anmutenden Musik um Mikrofonaufnahmen sieht Humpert eine Verbindung zur *Musique concrète*. Die Kompositionen seien im Gegensatz zu Köln vor allem in „angewandte[r] Form“ für Begleit- und Unterhaltungsmusiken in Film und Schauspiel³¹⁰ entstanden. Dies sei zwar ein Berührungspunkt mit den Zentren in Paris und Köln, jedoch wurden

„von der [*Elektronischen Musik* – Anm. d. Verf.] allerdings solche "Klangkulissen" – vor allem für Hörspiele – nicht besonders herausgestellt und in den Studioverzeichnissen nicht aufgeführt [...]; in Köln stand eben das authentische und "absolute" Werk im Vordergrund“³¹¹.

Diese Ansicht wird im Text eher am Rande erwähnt, dennoch zeigt es für den deutschsprachigen Raum ein Selektions- und Ausschlusskriterium für die Aufnahme in die historische Erzählung der elektroakustischen Musik. Die "absolute elektronische Komposition" definiert sich u.a. durch die Anwendung von seriellen bzw. postseriellen Techniken³¹² der Ausgestaltung. Jedoch merkt der Autor an einer späteren Stelle, dass

„die serielle Musiktechnik nicht die theoretische Klarheit entwickeln konnte, wie sie die Dodekaphonie mit ihrer Identität von theoretischem und musikalischem Ansatz verwirklicht hat. Es ist charakteristisch, daß die serielle

³⁰⁷ Ebd., S. 22. Jedoch wird auch das Zuspieldband zum Stück *Déserts* (1950–1954), das von Edgar Varèse im Pariser Studio gestaltet wurde negativ bewertet. „Der Tonbandteil des Stückes wurde im Pariser Studio Schaeffers während der Frühzeit der *Musique concrète* realisiert [...]; die damals dort herrschende stilistische Ausrichtung mag, neben der noch unausgebildeten Studiotechnik Pierre Schaeffers Institut, mit der Grund dafür sein, daß Varèses "organisierte Geräusche" auf Tonband sich zumeist in der Montage einer Geräuschkulisse der modernen Arbeitswelt erschöpfen.“ Ebd., S. 22–23.

³⁰⁸ Vgl. Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 33–34.

³⁰⁹ Ebd., S. 27.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd.

³¹² Vgl. Ebd., S. 29.

Technik sich nicht, was doch überaus nahegelegen hätte, für Theorie in Lehr- und Lehrbuchform eignete.“³¹³

Dennoch erscheint es, dass auf Grund dieser engen Definition, was der Autor unter elektronischer Musik versteht, dass sowohl der *BBC Radiophonic Workshop* als auch die Komponistin Daphne Oram nicht den historischen Diskurs aufgenommen wurden.

Im Gegensatz zu Martin Suppers Darstellungen, die in den folgenden beiden Kapiteln dargestellt werden, beschreibt Hans Ulrich Humpert auch weitere Studiogründungen in den USA, die in den meisten Fällen an Universitäten verortet sind. Hier werden zwei Beispiele genannt: das *Electronic Music Studio New York*, in Albany, an dem Robert Moog an seinem Prototyp des Moog-Synthesizers arbeitete und *Studio for Experimental Music* der Universität Illinois, das als eine der Gründungstätten der Computermusik mit den Komponisten Lejaren Hiller und Leonard Isaacson gilt³¹⁴.

Außerdem sieht der Autor mit der Gründung des *Columbia-Princeton Electronic Music Centers* (CPEM) die *Music for Tape* „als historisch abgeschlossen“³¹⁵ und die jüngere Komponistengeneration³¹⁶ habe sich der deutschen Schule angenähert, deren kompositorische Ästhetik aufgegriffen und sich somit in diese Traditionslinie eingereiht. Als eine Begründung, warum keine weiteren US-amerikanischen Studios und deren Kompositionen genannt werden, kann folgendes Zitat gelesen werden:

„Die amerikanischen Versuche wurden damals zwar bald dem Namen nach in Europa bekannt, jedoch hat eine (übrigens bis heute weitgehend anhaltende) seltsame Informations-Undurchlässigkeit zwischen Amerika und Europa dazu geführt, daß die kompositorischen Ergebnisse beinahe vollkommen unbekannt geblieben sind.“³¹⁷

Weitere internationale Studiogründungen³¹⁸ beschränken sich auf den europäischen Raum und werden anhand von Komponisten, die im *Studio für elektronische Musik* tätig waren, dargestellt³¹⁹.

³¹³ Ebd., S. 39.

³¹⁴ Ebd., S. 29.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Hier wurde wiederum bewusst das generische Maskulinum angewendet, da der Autor hier keine Komponistinnen nennt. Auch wenn diese an dieser Institution arbeiteten.

³¹⁷ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 27.

³¹⁸ So lautet die Überschrift, des Kapitels zwar *Internationale Studios* es werden jedoch nur europäische Studios gelistet. Vgl. Ebd., S. 41.

Der stattgefundenen Paradigmenwechsel, mit der Fixierung der Komposition auf ein Speichermedium, dem Wegfall des/der sinnlich wahrnehmbaren Interpreten bzw. Interpretin und die damit einhergehende neue Aufführungs- und Hörsituationen sowie der Klangästhetik wird in Verbindung mit der Lehre des Schalls, der Akustik gesetzt. Denn im Gegensatz zu traditionell Musikschaffenden, die sich nicht zwangsläufig mit der physikalischen Beschaffenheit ihrer Musikinstrumente auseinandersetzen mussten³²⁰, sei sie für das Komponieren elektronischer Musik unumgänglich. Denn akustische Phänomene und die Auseinandersetzung mit ihnen gehören zu deren Grundlagen³²¹.

„Er [der Musiker – Anm. d. Verf.] lernt akustisch und endlich auch akustisch-musikalisch exakte Zusammenhänge zwischen Tonhöhe und Lautstärke kennen [...] Vor eine völlig neue Situation stellt ihn die Tatsache, daß er sich nicht mehr in einem festgefügtens Tonsystem bewegt. [...] Und überall nun, nicht nur im Bereich der Klänge und Klangfarben, sondern auch in dem der Tonhöhe, des Rhythmischen und der Lautstärke tritt "Akustisches" in einer musikgeschichtlich noch nicht dagewesenen Situation in ihre musikalischen Rechte.“³²²

Auch die Beschäftigung mit Elektroakustik, vor allem mit ihren Aufnahme- und Wiedergabeverfahren, spielen hierbei eine wichtige Rolle. Diese werden zu den Naturwissenschaften gezählt, welche als rationale Wissenschaften angesehen und männlich konnotiert werden, wie in Kapitel 5 herausgearbeitet wird.

Hans Ulrich Humpert thematisiert in den Grundlagen auch die Rolle des Studios³²³ und der darin handelnden Personen, den Tontechnikern, die er Toningenieure³²⁴ nennt.

³¹⁹ Vgl. Ebd., S. 41–42.

³²⁰ So heißt es bei Hans Ulrich Humpert: „In der elektronischen Musik hat eine starke Durchdringung von Akustik und Musik stattgefunden. Akustik als Lehre vom Schall und seine Wirkungen vermittelt unerläßliche Kenntnisse der materialen Grundlagen, die auf andere Weise nicht erworben werden können. Musik und Musiker haben sich bisher kaum um die Akustik gekümmert – sich darum nicht kümmern müssen, denn die Gesetze des musikalischen Hörens regulieren sich beim Instrumentalisten vielfach automatisch und unbewußt in der Funktion des Spielens.“ Ebd., S. 12.

³²¹ Das nachfolgende Zitat ist ein von Hans Ulrich Humpert übernommenes Zitat aus dem *Lexikon der elektronischen Musik* (1973). Siehe Herbert Eimert, Hans Ulrich Humpert, „Akustik“, in: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, hrsg. von Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert, Regensburg 1973, S. 11–14, hier S. 13.

³²² Ebd. zit. n. Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 13.

³²³ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 14–17.

Er ist der Erste, der die im Studio musikkulturell handelnden Personen explizit anspricht und sich mit deren Stellung im Realisationsprozess auseinandersetzt. So heißt es:

„Der technische Mitarbeiter kann schließlich – und das geschieht häufiger, als es sich ein Außenstehender vorzustellen vermag – zu einer Art Mit-Komponist werden, der im Zusammenspiel von technischer und musikalischer (kompositorischer) Phantasie im Studio zur ausschlaggebenden Person werden kann.“³²⁵

Betrachtet man jedoch die Erzählung, werden Mitarbeitende im Sinne der Ko-Autorenschaft bzw. Ko-Autorinnenschaft nur in seltenen Fällen namentlich genannt³²⁶.

Als einzige Komponistin wird wie in den bisherigen Darstellungen Bebe Barron zusammen mit ihrem Ehemann als Vertreterin der *Music for Tape* genannt³²⁷. Des Weiteren sind noch Cathy Berberian³²⁸, Carla Henius³²⁹, Irene Jarsky³³⁰ sowie Gunda König³³¹ als Interpretinnen in Form „ihrer musischen Gestalt der Frauenstimme zur elektrotechnischen Weiterverarbeitung“³³² zu finden.

Eine der ersten öffentlichen Transgenderpersonen in den USA ist die Komponistin Wendy Carlos, die sich 1972 einer operativen Geschlechtsanpassung unterzog und ihren ursprünglichen Vornamen Walter 1979 in Wendy änderte³³³ wird in der Publikation unter

³²⁴ Ebd., S. 15. Hier schreibt Humpert: „Von größter Bedeutung im elektronischen Studio ist der Toningenieur (oder Tontechniker), der nicht nur verantwortlich ist für das Funktionieren der technischen Einrichtungen und für die häufig höchst verwickelten Vorgänge des Schaltens und Verbindens, sondern in hervorragendem Maße technisch-musikalischer Produktionsberater des Komponisten sein muß – das vor allem unterscheidet ihn vom Nur-Techniker. Er muß über ein hohes Maß an technischer Phantasie verfügen, die ihn befähigt, auch auf die "seltsamsten" Realisationsvorstellungen eines Komponisten nicht mit dem lapidaren Satz "Das geht technisch nicht" zu reagieren [...]“ Ebd.

³²⁵ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 15.

³²⁶ Auch Martin Supper spricht den Aspekt der Ko-Autorenschaft in den beiden analysierten Publikationen an, hier wird jedoch nur die Rolle von Gottfried Michael Koenig bei den Realisationen von Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955–1956) und *Kontakte* (1959–1960) erwähnt. Siehe Martin Supper, „Elektroakustische Musik: Elektroakustische Musik ab 1950“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 2, Sachteil: Böh-Enc, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearb. Aufl., Kassel u.a. 1995, Sp. 1749–1763, hier Sp. 1757–1758. Außerdem Martin Supper, *Elektroakustische Musik und Computermusik: Geschichte, Ästhetik, Methoden, Systeme*, Darmstadt 1997, S. 24.

³²⁷ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 27–28.

³²⁸ Vgl. Ebd., S. 179.

³²⁹ Ebd., S. 191 und 195.

³³⁰ Ebd., S. 208.

³³¹ Ebd., S. 174–175.

³³² Fabian: „Elektronische Musik“, S. 198.

³³³ Vgl. zur Biographie von Wendy Carlos: Thomas Jung, „Wendy Carlos“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 165–166.

ihrem männlichen Namen angeführt. Dies kann u.U. darauf zurückgeführt werden, dass das Album, das Hans Ulrich Humpert hier erwähnt, *Switched-On Bach*³³⁴ (1968) noch unter ihrem Geburtsnamen Walter Carlos veröffentlicht wurde oder darauf, dass die Transgenderidentität der Komponistin ausgeblendet wurde. Denn die Neuauflagen des Albums 1981 wurde unter dem geänderten Namen Wendy Carlos veröffentlicht³³⁵.

Mit dieser Publikation lässt sich im terminologischen Diskurs eine Veränderung ausmachen, denn nun ist der Begriff "elektroakustische Musik" in den analysierten Texten für den deutschsprachigen Raum aufgetreten. Er wird von Hans Ulrich Humpert noch nicht aktiv als Oberbegriff verwendet, sondern mit der Pariser Schule der *Musique concrète* in Verbindung gebracht. Als Sammelbegriff tritt er im Rahmen der analysierten Publikationen 1995 in der 2.Auflage des Lexikons *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* in Erscheinung, mit der sich die nächste Analyse auseinandersetzt.

³³⁴ Walter Carlos, *Switched-On Bach*, LP, US: Columbia Masterworks MS 7194, 1968.

³³⁵ Wendy Carlos, *Switched-On Bach. Reissue and Remastered*, LP, US: Columbia Masterworks MS 7194, 1981.

4.1.4 Elena Ungeheuer und Martin Supper: Lexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: "Elektroakustische Musik" (1995)

In der zweiten Auflage der Enzyklopädie ist der Eintrag *Elektronische Musik*³³⁶ mit dem Lemma *Elektrische Musikinstrumente*³³⁷ verbunden worden und firmiert nun unter dem Stichwort *Elektroakustischen Musik*³³⁸. Die Geschichte der elektrischen Klangerzeugung³³⁹ wurde von der Musikwissenschaftlerin Elena Ungeheuer verfasst, die ebenfalls als Herausgeberin des *Handbuchs der Musik im 20. Jahrhundert – Elektroakustische Musik*³⁴⁰ (2002) in Erscheinung tritt, welches im Kapitel 4.6 analysiert wird.

Der für diese Arbeit relevante historische Teil wurde vom Komponisten und Musikwissenschaftler Martin Supper erstellt, welcher sich auch für den Eintrag zu dieser Thematik im *Lexikon Neue Musik*³⁴¹ sowie für die Monografie *Elektroakustische Musik und Computermusik* (1997) verantwortlich zeichnet. Letztere wird im Kapitel 4.5 näher besprochen.

Martin Supper (*1947) leitete von 1995 bis 2017 das *UNI.K – Studio für Klangkunst und Klangforschung*³⁴² sowie von 2009 bis 2015 den postgradualen Masterstudiengang *Sound Studies* an der Universität der Künste Berlin (UdK)³⁴³. Neben seiner Tätigkeit an der UdK lehrt Martin Supper ebenfalls an der Technischen Universität Berlin (TU Berlin) elektroakustische Musik und Klangkunst. Er absolvierte ein Studium der Informatik, Linguistik und Musikwissenschaft. Im Rahmen seines Studiums der Musikwissenschaft

³³⁶ Eimert: „Elektronische Musik“.

³³⁷ In der ersten Auflage wurde dieser vom Akustiker Fritz Winckel (1907–2000) unter dem Titel „Elektrische Musikinstrumente“ verfasst. Siehe Fritz Winckel, „Elektrische Musikinstrumente“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 3: Daquin-Fechner, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u.a. 1954, Sp. 1254–1263.

³³⁸ Elena Ungeheuer, Martin Supper, „Elektroakustische Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 2, Sachteil: Böh-Enc, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearb. Aufl., Kassel u.a. 1995, Sp. 1717–1765.

³³⁹ Elena Ungeheuer, „Elektroakustische Musik: Elektrische Klangerzeugung bis 1950“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 2, Sachteil: Böh-Enc, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearb. Aufl., Kassel u.a. 1995, Sp. 1718–1749.

³⁴⁰ Ungeheuer (Hrsg.): *Elektroakustische Musik*.

³⁴¹ Siehe Martin Supper, „Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart u.a. 2016, S. 218–226.

³⁴² *UNI.K – Studio für Klangkunst und Klangforschung, Universität der Künste Berlin*, online: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/unik-studio-fuer-klangkunst-und-klangforschung/> (abgerufen am 26. Februar 2020).

³⁴³ *Sound Studies – Universität der Künste Berlin*, online: <https://www.udk-berlin.de/studium/sound-studies-master-of-arts/> (abgerufen am 26. Februar 2020).

promovierte Martin Supper unter Helga de la Motte-Haber und Dieter Schnebel an der TU Berlin. Seine Ausbildung im Bereich der elektroakustischen Musik erfolgte von 1980 bis 1982 am *Instituut voor Sonologie* der Rijksuniversiteit Utrecht. Hier studierte er Computermusik und elektroakustische Musik bei Gottfried Michael Koenig³⁴⁴. Martin Suppers musikwissenschaftlicher Forschungsschwerpunkt liegt u.a. auf der Geschichte und Ästhetik von Klangkunst, elektroakustischer Musik und Computermusik³⁴⁵.

Anhand der Anzahl³⁴⁶ von Einträgen im wichtigsten musikwissenschaftlichen Lexikon des deutschsprachigen Raums, der *MGG*, sowie die obengenannte Auflistung, aber auch auf Grund seiner Mitwirkung am Projekt *ElectroAcousticResearch Site*³⁴⁷ (EARS) seit 2005, und seiner Beteiligung der Zeitschrift *Organised Sound*³⁴⁸ als Mitherausgeber seit 2007, kann Supper als ein diskurstiftender Akteur der deutschsprachigen elektroakustischen Musikgeschichtsdarstellung betrachtet werden.

Dem *MGG*-Eintrag ist eine Vorbemerkung³⁴⁹ vorangestellt, in der die Zweiteilung des Lemmas mit der „musikästhetischen Zäsur, um die Mitte des 20.Jahrhunderts“³⁵⁰ begründet wird. Denn

„[d]er Artikel behandelt die technischen Verfahren oder Geräte, durch die Klänge unter der Beteiligung von Elektrizität entstehen und zeigt musikalische Fragestellungen auf, die aus den technischen Bedingungen resultieren bzw. an sie herangetragen werden.“³⁵¹

³⁴⁴ Gottfried Michael Koenig war von 1954-1964 Mitarbeiter des Studios für elektronische Musik des (N)WDR in Köln und später leitete er von 1964-1986 das Studio für elektronische Musik, das *Instituut voor Sonologie*. Sein kompositorischer Schwerpunkt liegt im Bereich der Computermusik. Vgl. Gottfried Michael Koenig, „Lebenslauf“, in: *Offizielle Webseite von Gottfried Michael Koenig*, online: <http://www.koenigproject.nl/> (abgerufen am 5. Mai 2019). Sowie Martin Supper, „Gottfried Michael Koenig“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13007> (abgerufen am 10. Mai 2019).

³⁴⁵ *Martin Supper - Universität der Künste Berlin*, online: <https://www.udk-berlin.de/personen/detailansicht/person/show/martin-supper/> (abgerufen am 5. Mai 2019).

³⁴⁶ Neben diesen sind in der Online-Datenbank der *MGG* noch weitere 18 Einträge, die vom Autor verfasst wurden, zu finden. Neben dem Lemma *Computermusik* sind es die Personenartikel zu (alphabetisch gereiht): Maryanne Amacher, Charles Amirkhanian, Clarence Barlow, David Behrman, Benjamin A. Boretz, Joel A. Chadabe, John M. Chowning, Herbert Eimert, Hermann Franz, Heinrich Heiß (zusammen mit Herbert Henck), Lejaren Hiller, Gottfried Michael Koenig, Leigh Landy, Paul Lansky, Philippe Manoury, Gordon Mumma, Josef Anton Riedl sowie Iannis Xenakis.

³⁴⁷ „ElectroAcoustic Resource Site“.

³⁴⁸ „Organised Sound. An International Journal of Music and Technology.“

³⁴⁹ Ungeheuer/Supper: „Elektroakustische Musik“, Sp. 1717–1718.

³⁵⁰ Ebd., Sp. 1717.

³⁵¹ Ebd.

Eine Überscheidung der historischen verfahrenstechnischen bzw. kompositorischen Herangehensweise sehen die Verfassenden in den Vorläufern und deren musikhistorisch handelnden Personen bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Im zweiten Teil werden die „elektrotechnischen Verfahren in der musikalischen Produktion der zweiten Jahrhunderthälfte“³⁵² behandelt. Da erst die Verbindung beider Entwicklungslinien, die der elektronischen Klanggenerierung und die der neuen kompositorischen Herangehensweisen, die elektroakustische Musik mit ihren unterschiedlichen musikästhetischen Ansprüchen herausbilden konnte³⁵³.

Im Gegensatz zu Herbert Eimerts Definition der 1. Auflage, in der die Entwicklung der Instrumente zur elektronischen Klangerzeugung einen eher untergeordneten Stellenwert zugeschrieben wurde, wird hier durch die Wahl der Darstellung, deren verbindende und bedingende Bedeutung ersichtlicher.

In weiterer Folge wird nun der musikhistorische Teil *Elektroakustische Musik ab 1950*³⁵⁴ näher beleuchtet, wofür neben der Einleitung mit der Begriffsdefinition von elektroakustischer Musik die Abschnitte der historischen Betrachtung der drei Zentren Köln, New York und Köln herangezogen wurden.

Martin Supper stellt in der Begriffsdefinition *Elektroakustische Musik*³⁵⁵ die unterschiedlichen Teilbereiche, die darunter subsumiert werden, dar. Diese umfassen die Bereiche der „*musique concrète, elektronische Musik, tape music, live electronic music* und Teile der Computermusik“³⁵⁶.

In der Einleitung beschreibt Martin Supper, dass der Begriff "elektroakustische Musik" bzw. "Musique électroacoustique" auf den Komponisten Iannis Xenakis (1922–2001) zurückgeht, der diesen für seine Tonbandkompositionen verwendete³⁵⁷.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Supper: „Elektroakustische Musik ab 1950“.

³⁵⁵ Ebd., Sp. 1749.

³⁵⁶ Ebd. [Hervorhebungen im Original.] Diese Definition ist auch in der zwei Jahre später publizierten Monografie *Elektroakustische Musik und Computermusik*. (1997) des Autors zu finden. Siehe dazu das Kapitel 4.1.5 *Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Systeme*, S. 89.

³⁵⁷ Hier sei angemerkt, dass Christoph von Blumröder in seinem Artikel *Musique concrète - Elektronische Musik - Akusmatik. Konzeptionen der elektroakustischen Musik* (2011) darauf aufmerksam macht, dass diese Darstellung des Ursprung fälschlicherweise von Martin Supper Iannis Xenakis zugeschrieben wurde. Der Begriff *Musique électroacoustique* gehe nach seiner Darstellung auf Pierre Henry zurück. Vgl. hierzu Christoph von Blumröder, „Musique concrète - Elektronische Musik - Akusmatik. Konzeptionen der elektroakustischen Musik“, in: *Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950: Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tutschku*, hrsg. von Tobias Hünemann und Christoph von Blumröder, Wien 2011 (= Signale aus Köln 16), S. 196–206, hier S. 198–199. Es finden sich doch im Rahmen der Quellen unterschiedliche Angaben diesbezüglich.

Für den angelsächsischen Raum stellt er fest, dass der Begriff "Electronic Music" hierfür synonym verwendet wird. Jedoch auch in den letzten Jahren der Begriff "Electroacoustic Music" für dieses Genre benutzt wird.

Dass hier auch von "Lautsprechermusik" gesprochen werde, kann auf den Umstand zurückgeführt werden, dass „[b]ei der Elektroakustischen Musik der Lautsprecher zum eigentlichen Instrument [wird].“³⁵⁸ Ein weiteres wichtiges Kriterium sei, dass die Musik direkt auf einem Speichermedium in Form eines Tonträgers fixiert und „die interpretationslose Elektroakustische Musik eine *unsichtbare Musik* (R.Frisius) oder *authentische Musik* (W. Meyer-Eppler)“³⁵⁹ sei, die keinerlei mentale Verbildlichung, wie die Wiedergabe eines Instrumentalkonzerts, bei der Hörerin oder dem Hörer hervorruft.

Das Besondere der elektroakustischen Musik ist daher, dass die Stücke bei jeder Aufführung im Gegensatz zur klassischen Instrumentalmusik bereits nach ihrer Realisierung im Studio fertig sind. Somit wird auch hier elektroakustische Musik in Opposition zur traditionellen Instrumental- und Vokalmusik gesetzt.

„Alle Aufführungen eines einmal realisierten Werkes sind daher identisch. Kompositionen und Realisationen einer Lautsprechermusik ist vergleichbar mit der Vorgehensweise eines Malers oder Bildhauers. Er geht über Tage, Wochen oder Monate in das Atelier, beim Komponisten Studio genannt, um an seinem Werk zu arbeiten.“³⁶⁰

Auch hier wird darauf referiert, dass elektroakustische Musik keine Instrumentalisten und Instrumentalistinnen mehr benötigt, um zu erklingen, sie muss nicht mehr in der Situation der Aufführung gemacht werden. Sie existiert als fertiges Kunstwerk, wie es für die Arbeiten der bildenden Künste bereits seit Jahrhunderten der Fall ist. Hier wird auch eine Analogie zur Malerei bzw. Bildhauerkunst für den Schaffensprozess gezogen. Diese sprachliche Darstellung kann als Metapher des "einsamen Genies" gedeutet werden, das aus sich heraus ein originell-kulturelles ästhetisches Kunstwerk kreiert. Durch diese Form der Darstellung ist es möglich wie Tatjana Böhme-Mehner in ihrem Aufsatz *Negation und Wiedereinführung der Interpretation - Negation und Wiedereinführung von Subjektivität*

³⁵⁸ Supper: „Elektroakustische Musik ab 1950“, Sp. 1749.

³⁵⁹ Ebd., Sp. 1750. Ebd., Sp. 1750.

³⁶⁰ Ebd.

und Geschlecht feststellt, den Stücken „Authentizität in der Übertragung des schöpferischen Willens ohne Fremdeinflüsse“³⁶¹ einzuschreiben.

Im weiteren Verlauf werden die Teilbereiche Live-Elektronik³⁶², frühe Lautsprechermusik³⁶³ und Musik-Elektronik³⁶⁴ besprochen.

Im Bereich der Live-Elektronik werden fünf unterschiedliche Kategorien live-elektronischer Musik dargestellt. Diese umfassen Instrumentalaufführungen mit Einspielung von (vorproduzierten) Klangmaterial oder elektronischer Klangumformung bis hin zu computergestützten, interaktiven Systemen³⁶⁵. Diese werden anhand von ausgewählten Kompositionen und ihren Aufführungssituationen bzw. den live-elektronischen Ensembles und deren Mitgliedern dargestellt. Hierbei liegt der Fokus der Auswahl auf Deutschland bzw. Europa und den USA sowie auf den dort entstandenen Stücken.

In diesem Abschnitt werden ausschließlich männliche und keine weiblichen musikkulturell handelnden Hauptfiguren der Live-elektronischen Musik genannt. Man denke in diesem Bereich, um zwei Beispiele zu nennen, an die US-Amerikanerinnen Pauline Oliveros³⁶⁶ oder auch Laurie Anderson³⁶⁷. Beide Protagonistinnen haben in der Live-elektronischen Musik eine aktive Rolle eingenommen, wobei Laurie Anderson mit ihren Kompositionen an der Schnittstelle zwischen E-Musik und Popmusik anzusiedeln ist³⁶⁸.

³⁶¹ Tatjana Böhme-Mehner, „Negation und Wiedereinführung der Interpretation - Negation und Wiedereinführung von Subjektivität und Geschlecht. Elektroakustische Musik zwischen technizistischem Schaffensakt und Interpretationskunst“, in: *Performativität und Performance: Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst*, hrsg. von Martina Oster, Waltraud Ernst und Marion Gerards, 2.Auflage, Münster 2010 (= Focus Gender 8), S. 110–118, hier S. 112.

³⁶² Supper: „Elektroakustische Musik ab 1950“, Sp. 1750–1753.

³⁶³ Ebd., Sp. 1753–1759.

³⁶⁴ Ebd., Sp. 1759–1763.

³⁶⁵ Ebd., Sp. 1750.

³⁶⁶ Pauline Oliveros (1932–2016) US-amerikanische Komponistin und Akkordeonistin. Sie gründete zusammen mit Ramon Senders (*1934) und Morton Subotnick (*1933) das *San Francisco Tape Music Center*. Oliveros gilt als eine der führenden Kuntschaffenden im Bereich der freien improvisierten live-elektronischen Musik. Vgl. für ausführlichere Informationen zu Oliveros Leben und Werk Sabine Feisst, „Pauline Oliveros“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13445> (abgerufen am 17. September 2019).

³⁶⁷ Laurie Anderson (*1947) US-amerikanische Komponistin, Malerin, Bildhauerin und multimediale Performancekünstlerin. Siehe zu ihrem Leben und Werk Michael Saffle, „Laurie Phillips Anderson“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51618> (abgerufen am 17. September 2019).

³⁶⁸ Vgl. hierzu Julie C. Dunbar, *Women, Music, Culture: An Introduction*, 2nd Edition, New York u.a. 2016, S. 347–348.

Unter dem Titel *Frühe Lautsprechermusik (Studioproduktionen)*³⁶⁹ werden die *Musique concrète*³⁷⁰, *Tape Music*³⁷¹ und *Elektronische Musik*³⁷², deren Gründer und eine Auswahl von dort realisierten Stücke besprochen.

Im Gegensatz zu Herbert Eimerts Darstellung, die in Form eines wertenden Vergleiches der einzelnen Zentren aufgebaut ist, wählt Supper formal eine neutralere Gestaltung. Dennoch dominiert auch in dieser Darstellung die *Elektronische Musik* der Kölner Schule. Im Gegensatz zu den anderen Zentren der frühen elektroakustischen Musik wird das Studio des (N)WDR hier als Gründungsvorbild weiterer europäischer Studios für elektroakustische Musik inszeniert, wobei auch hier keine britischen Studios genannt werden.

Somit nimmt Martin Supper in dieser Darstellung ebenfalls einen germanozentrischen Standpunkt ein, so wie dieser bereits bei Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert gewählt wurde. Auch in der Auswahl der Kompositionen behandelt der Verfasser Stücke, die der E-Musik bzw. der absoluten und nicht der funktionalen Musik zugerechnet werden.

In Bezug auf die Relation von musikkulturell handelnden Protagonisten und Protagonistinnen kann festgehalten werden, dass im gesamten Abschnitt drei Komponistinnen genannt werden, Bebe Barron, „Phril Smiley [sic!]“³⁷³ und Alice Shields, die der US-amerikanischen *Tape Music* zugeordnet werden.

Hier ist anzumerken, dass sich der falsch geschriebene Namen der Komponistin Pril Smiley sowohl in der Printausgabe als auch in der Online Datenbank der MGG findet.

Weder für die *Elektronische Musik* noch für die *Musique concrète* werden Protagonistinnen genannt. Da die hier genannten Komponistinnen in dieser Form gleichfalls in der Monografie *Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme* dargestellt werden, findet eine detaillierte Analyse im nachfolgenden Kapitel statt.

³⁶⁹ Supper: „Elektroakustische Musik ab 1950“, Sp. 1753–1759.

³⁷⁰ Ebd., Sp. 1753–1754.

³⁷¹ Ebd., Sp. 1754–1755.

³⁷² Ebd., Sp. 1755–1759.

³⁷³ Supper: „Elektroakustische Musik ab 1950“, Sp. 1755. Sowie Martin Supper, „Elektroakustische Musik: Elektroakustische Musik ab 1950“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16388> (abgerufen am 24. April 2018).

Dennoch soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass mit dieser Form der Darstellung evoziert wird, dass in den europäischen Zentren lediglich Komponisten als musikkulturell handelnde Personen in Erscheinung treten³⁷⁴.

4.1.5 Martin Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme* (1997)

In der 1997 von Martin Supper verfassten Monografie *Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme*³⁷⁵ werden

„Theorien und Techniken [der elektroakustischen Musik und Computermusik – Anm. d. Verf.] [...] mit den dazu korrespondierenden Kompositionen wechselseitig beschrieben. Dabei wird versucht, ästhetische Auswirkungen der unterschiedlichen Verfahren auf die Kompositionen aufzuzeigen.“³⁷⁶

Dies sei laut Supper darauf zurückzuführen, dass es sich bei elektroakustischer Musik und Computermusik nicht um musikalische Stile handle, sondern dass sich mit den elektroakustischen Technologien neue musikalische Sprachen entwickelt haben³⁷⁷. Wie bereits im zuvor besprochenen Lexikoneintrag subsumiert der Autor unter "elektroakustischer Musik": Live-Elektronik, *Musique concrète*, *Tape Music*, *Elektronische Musik* und Teile der Computermusik³⁷⁸.

Die Zusammenstellung dieser musikalischen Konzepte sei nach Martin Supper historisch bedingt und habe für neuere Kompositionen elektroakustischer Musik kaum mehr Relevanz.³⁷⁹ Mit Hilfe eines historischen Überblicks solle jedoch die geschichtlichen Unterscheidungen der Teilbereiche dem Leser bzw. der Leserin deutlich vermittelt werden. Der Autor merkt überdies an, dass im weiteren Verlauf „nicht auf die unterschiedlichen Ausprägungen existierender Studios und die damit verbundenen Fragen nach Studiostilen eingegangen“³⁸⁰ werde. Blickt man aber in den geschichtlichen Abriss wird ersichtlich, dass dieser eine Orientierung im Bereich der elektroakustischen Kompositionstraditionen bietet und dementsprechend angelegt wurde und die jeweiligen Studiostile beinhaltet.

³⁷⁴ Das dies historisch nicht der Fall ist siehe Kapitel 4.1.8 Zusammenfassung S. 104–109.

³⁷⁵ Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*.

³⁷⁶ Ebd., S. 9.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Vgl. Ebd. sowie Supper: „Elektroakustische Musik ab 1950“, Sp. 1749.

³⁷⁹ Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, S. 12.

³⁸⁰ Ebd., S. 9.

In der kurzen historischen Überblicksdarstellung werden neben den bekannten Zentren Paris³⁸¹, Köln³⁸² und den beiden New Yorker Studios des elektroakustischen Musikgeschehens und deren Kompositions- und Realisationstradition als Beispiele der nordamerikanischen Gründungsphase³⁸³, die Bereiche der *Live-Elektronik*³⁸⁴ sowie der Computermusik³⁸⁵ skizziert.

Der Aufbau des historischen Abrisses ist zwar wie bei Werner Kaegis³⁸⁶ und Hans Ulrich Humperts³⁸⁷ Darstellungen nach den elektroakustischen Kompositionstraditionen und ihren Zentren Paris, Köln, New York gegliedert, wird jedoch um den Bereich der Live-Elektronik innerhalb der historischen Darstellung erweitert. Damit wird auch im Gegensatz zu den bisherigen Texten der musikhistorische Abriss eingeleitet.

Neben der Begriffsdefinition, was man unter Live-Elektronik im Rahmen der elektroakustischen Musik verstehe – nämlich „eine Konzertsituation, die kein interpretationsloses Lautsprecherkonzert ist“³⁸⁸, ist hier ein Klassifizierungsversuch von live-elektronischer Musik zu finden³⁸⁹.

Überdies wird darauf hingewiesen, dass es sehr unterschiedlich aufgefasst werden könne, was man unter dieser Definition versteht. Dies betreffe vor allem den deutsch- und den nordamerikanischen Raum, wobei vor allem der letztere diesen Begriff sehr weit fasse³⁹⁰.

Die Thematik von weiteren Studiogründungen mit dem Fokus auf Europa wird am Ende des Teilabschnittes zur *Elektronischen Musik*³⁹¹ angesprochen.

Hierbei wird das Kölner *Studio für elektronische Musik* des (N)WDR, das 1951 von Werner Meyer-Eppler, Robert Beyer, Herbert Eimert sowie Fritz Enkel gegründet wurde, als Vorbild für weitere Errichtungen von elektronischen Studios deklariert. In diesem Zusammenhang wird das Mailänder Studio für elektronische Musik genannt³⁹².

³⁸¹ Vgl. Teilabschnitt *Musique Concrète* Ebd., S. 19–22.

³⁸² Vgl. Teilabschnitt *Elektronische Musik* Ebd., S. 22–26.

³⁸³ Vgl. Teilabschnitt *Tape Music und Music for Tape* Ebd., S. 17–19.

³⁸⁴ Vgl. Teilabschnitt *Live-Elektronik* Ebd., S. 12–16.

³⁸⁵ Vgl. Teilabschnitt *Computermusik* Ebd., S. 26.

³⁸⁶ Siehe Analyse Kapitel 4.1.2, S. 72.

³⁸⁷ Siehe Analyse Kapitel 4.1.3, S. 74–76.

³⁸⁸ Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, S. 12.

³⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 13.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd., S. 25.

³⁹² Ebd., S. 25.

Das 1955 gegründete *Studio di Fonologia Musicale* des Radio Audizioni Italiane (RAI)³⁹³ in Mailand wurde auf Initiative von Luciano Berio und Bruno Maderna errichtet. Martin Supper erklärt hier, dass die „Einrichtung des Studios stark von der Kölns beeinflusst“³⁹⁴ gewesen sei.

Hier ist der Begriff "Einrichtung" doppeldeutig, denn er kann sich hier einerseits auf die technischen Gegebenheiten im Sinne der Ausstattung des Studios oder auf eben auf die Gründung und der damit verbundenen Realisations- und Kompositionstradition der Kölner Schule beziehen. Im letzteren Fall impliziert diese Formulierung, dass die in Mailand produzierten Stücke der für die Anfangszeit des Kölner Studios prägenden Ausrichtung des Serialismus zugehörig seien. Hiermit werden die dort tätigen Personen ebenfalls in eine kompositorische Genealogie, in diesem Fall die Linie von Schönberg und Webern, eingereiht.

Einen Überblick zur Geschichte des *Studio di Fonologia Musicale* und dessen Mitbegründer Luciano Berio gibt Matteo Nanni in *Luciano Berios Weg zur elektroakustischen Musik. Die Entstehung des Mailänder Studios di Fonologia Musicale*³⁹⁵. Demzufolge ist die Ausrichtung des Mailänder Studios auf kompositionstheoretischer Ebene als eine Verbindung von beiden Kompositions- und Realisationstraditionen, also sowohl der *Musique concrète* als auch *Elektronischen Musik*, zu verstehen. Außerdem stellt Nanni im Rahmen des Aufsatzes dar, dass Berio ein ambivalentes Verhältnis zum seriellen Kompositionsstil, der von Köln präferiert wurde, hatte³⁹⁶.

Martin Supper wählte eine ähnliche Form der Darstellung für den historischen Teil des MGG-Lexikonartikels *Elektroakustische Musik*³⁹⁷. Jedoch lautet der vorherige Absatz hier folgendermaßen:

„Das Studio des (N)WDR in Köln wurde Vorbild und führte zur Gründung anderer Studios: *ohne dogmatische Barrieren*, wie zwischen Köln und Paris gründete 1955 die RAI (Radio Audizioni Italiane) in Mailand ein Studio unter der Leitung

³⁹³ Seit 1954 steht das Akronym "RAI" nicht mehr *Radio Audizione Italiane*, sondern für *Radiotelevisione Italiana*, dennoch wurde die Abkürzung beibehalten.

³⁹⁴ Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, S. 25.

³⁹⁵ Matteo Nanni, „Luciano Berios Weg zur elektroakustischen Musik. Die Entstehung des Mailänder Studios di Fonologia Musicale“, in: *Luciano Berio*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2005 (= Musik-Konzepte 128), S. 43–66.

³⁹⁶ Ebd., S. 61–62.

³⁹⁷ Supper: „Elektroakustische Musik ab 1950“, Sp. 1758.

von Luciano Berio: Studio di Fonologia Musicale. *Die Technik des Studios war stark beeinflusst von dem Kölns.*³⁹⁸

In dieser Beschreibung wird klar ersichtlich, dass keine präferierte Kompositionstradition gemeint sei, sondern die Vorbildwirkung Kölns in der technischen Ausstattung des Studios gelegen habe.

Martin Supper führt in seinen historischen Ausführungen keine weiteren Studiogründungen, die den Kompositionstraditionen entweder der *Musique concrète* oder der amerikanischen *Tape Music* beeinflusst wurden, an. Dargestellt werden ausschließlich Studiogründungen, die in der Tradition der Kölner *Elektronischen Musik* gesehen werden. Dadurch sind auch in den musikhistorischen Darstellungen von Martin Supper weder der *BBC Radiophonic Workshop* noch die Komponistin Daphne Oram zu finden.

Insgesamt erwähnt Martin Supper in der gesamten Monografie fünf Komponistinnen bzw. Künstlerinnen, die im Bereich der elektroakustischen Musik aktiv sind bzw. waren: Bebe Barron, Alice Shields, Pril Smiley, Laurie Spiegel sowie Marian Zazeela. Da sich die Analyse auf den historischen Abriss der Monografie beschränkt, werden im Folgenden nur die Darstellung, der drei erstgenannten Künstlerinnen analysiert.

Alle drei Komponistinnen sind im historischen Abriss im Teilabschnitt *Tape Music und Music for Magnetic Tape*³⁹⁹ der frühen US-amerikanischen elektroakustischen Musik zu finden⁴⁰⁰.

Die Komponistin Bebe Barron wird hier gemeinsam mit ihrem Ehemann Louis Barron und der Gruppierung rund um John Cage, Earl Brown, Morton Feldman, David Tudor und Christian Wolff, die der sogenannten *Tape Music* zugerechnet wird und sich als Projekt *Music for Magnetic Tape* bezeichnete, genannt.

„1948 experimentierte in New York das Ehepaar Louis und Bebe Barron mit Magnettonbandgeräten. Die Manipulationstechniken waren das Vorwärts- und Rückwärtsspiel aufgenommener Instrumentalklänge, zeitliches Versetzen aufgenommener Teile durch Scheiden und Kleben u.a. 1951 wurde John Cage auf ihre Arbeit

³⁹⁸ Ebd. [Hervorhebungen durch die Verfasserin.]

³⁹⁹ Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, S. 17–19.

⁴⁰⁰ Eine Darstellung der drei Komponistinnen findet sich bei Elizabeth Hinkle-Turner, *Women Composers and Music Technology In The United States: Crossing The Line*, Aldershot u.a. 2006, S. 15–21.

aufmerksam und gründete eine Gruppe mit dem Ziel, Musik für Magnettonband zu erarbeiten.“⁴⁰¹

An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass sich im weiteren Verlauf der Fokus bei Martin Supper auf John Cage als Darstellungsobjekt und musikkulturell Handelnder liegt und dadurch hervorgehoben wird. Im genannten Absatz wird vor allem das kreative Schaffen von Bebe Barron in der kompositorischen Zusammenarbeit mit Louis Barron marginalisiert. Dies geschieht auf Grund der rudimentären Beschreibung ihrer gemeinsamen Realisationsprozesse und Arbeitsteilung.

So findet sich auch im Personeneintrag zu *Louis Barron* [sic!] der *MMG-Online-Datenbank*⁴⁰² folgende Darstellung ihrer Arbeitsaufteilung während der Realisationsprozesse:

„Die Zusammenarbeit der Eheleute Barron bestand darin, daß Louis die elektronischen Schaltkreise entwarf und aufbaute, während Bebe das Ausgangsmaterial auf Tonband zusammenstellte, die Art der elektronischen Verarbeitung festlegte und die Kompositionstechniken entwickelte.“⁴⁰³

Dass sich beide mit den Theorien des Mathematikers Norbert Wiener zur Kybernetik⁴⁰⁴ auseinandersetzten und diese in ihre Realisations- und Produktionsprozesse einfließen, wird nicht erwähnt. Dies wird auch nicht in dem Teil der Monografie, in dem Realisationsprozesse basierend auf Kybernetik⁴⁰⁵ näher beschrieben werden, angesprochen. Somit kann hier festgestellt werden, dass neben der Darstellung von Bebe Barron auch die Darstellung von Louis Barron nur sehr oberflächlich gestaltet wurde.

Die Komponistinnen Pril Smiley und Alice Shields werden im Zusammenhang mit dem *Columbia-Princeton Electronic Music Center* (CPEM) genannt, das 1959 von Otto Luening und Valdimir Ussachevsky von der Columbia University und Milton Babbitt von der Princeton University gegründet wurde. Das Herzstück dieses Studios war der *RCA*

⁴⁰¹ Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, S. 17.

⁴⁰² Vgl. Anne Daugherty, „Louis Barron“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46868> (abgerufen am 5. September 2019). Auch hier kommt es im Grunde zu einer Marginalisierung von Bebe Barron, da zwar in der Online-Datenbank der Artikel nur mit dem Nachnamen der beiden Musikschaaffenden überschrieben ist, die Zitierung jedoch den Eintrag mit *Louis Barron* als erwünscht angibt.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Kybernetik wird hier im Sinne von Steuerungsmöglichkeiten von musikalischen Prozessen verstanden.

⁴⁰⁵ Vgl. Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, S. 76–77.

Sound Synthesizer, der via Lochkarten gesteuert wurde. Beide Komponistinnen werden hier neben anderen Personen als Mitarbeiterinnen an der Institution gelistet⁴⁰⁶.

In diesem Abschnitt stehen die Gründungen von Studios im Zentrum der Darstellung. Somit werden hier die Gründungsväter Otto Luening und Vladimir Ussachevsky mit ihren frühen Kompositionen hervorgehoben sowie die Anschaffung des RCA Sound Synthesizers, die schlussendlich zur Kooperation zwischen den beiden Universitäten führte. Dadurch wird die aktive Rolle der Komponistinnen Shield und Smiley sowohl als Assistentinnen von Vladimir Ussachevsky, mit ihrer unterstützenden Funktion bei der Erstellung von Stücken des Komponisten, als auch als eigenständige Komponistinnen sowie ihre Rolle in der Vermittlung von elektroakustischer Musik nicht weiter erwähnt⁴⁰⁷.

Im weiteren Fokus der Publikation stehen die Realisationsvorgänge der Klangfarbenerrechnung, d.h. der Klangfarbensynthese, sowie für den Bereich der Computermusik die Partitursynthese, worunter man das Errechnen einer Komposition u.a. für traditionelle Instrumente mit Hilfe des Computers versteht. Somit ist die Monografie *Elektroakustische Musik und Computermusik* nicht als traditionelle musikwissenschaftliche Musikgeschichte zu werten, da technische Verfahren im Vordergrund stehen und nicht die Werke und ihre Analyse. Dennoch gibt sie auf Grund der besprochenen Kompositionen Aufschluss über den impliziten Kanon der elektroakustischen Musik. Denn im Rahmen der Publikation wird ersichtlich, dass Martin Supper trotz der unterschiedlichen Teilbereiche hier eine relativ enge Begriffsdefinition von elektroakustischer Musik anwendet. Diese umfasst zwar ein breites Spektrum von technologischen Realisationsprozessen und musikalischen Praktiken, trotzdem beschränkt sich der Autor in der Auswahl der angeführten Stücke auf den Kunstmusiksektor im Sinne von Kompositionen, denen ein autonomer Charakter zugesprochen wird.

Nachdem nun die einzelnen Monografien beleuchtet wurden, wird im nächsten Kapitel der Band *Elektroakustische Musik* der Reihe Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert näher analysiert.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 19.

⁴⁰⁷ Vgl. für eine ausführlichere Darstellung der frühen Entwicklungen der elektroakustischen Musik in den USA und den dort tätigen Komponistinnen Hinkle-Turner: *Women Composers and Music Technology in the United States*, S. 16–43.

4.1.6 Elena Ungeheuer (Hrsg.): *Elektroakustische Musik*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert (2002)

Elena Ungeheuer (*1962) hat seit 2011 eine Professur für Musik der Gegenwart am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg⁴⁰⁸ inne. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen u.a. auf der Musik nach 1950, auf elektroakustischer Musik, sowie Musik und Medien⁴⁰⁹. Im Jahr 1990 dissertierte die Musikwissenschaftlerin zum Thema *Wie die elektronische Musik ‚erfunden‘ wurde ... Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers Entwurf zwischen 1949 und 1953*⁴¹⁰ und sie habilitierte 2011 an der Technischen Universität Berlin⁴¹¹.

Elena Ungeheuer leitet seit 2013 das ebenfalls an der Universität Würzburg angesiedelte *Atelier Klangforschung*⁴¹², das 2011 von ihr zusammen mit Oliver Wiener gegründet wurde. In diesem werden Forschungsprojekte, Konzerte und Lehrveranstaltungen zur Klangforschung abgehalten. Für den 2002 erschienen Teilband *Elektroakustische Musik*⁴¹³, der Reihe Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert des Laaber Verlags, fungiert sie auch als Herausgeberin.

Im Gegensatz zu den bisherigen Autoren gehört Elena Ungeheuer nicht zum Personenkreis der Komponistinnen und Komponisten von elektroakustischer Musik, die sich auch musikhistorisch mit der Thematik auseinandersetzen. Auch ist sie die einzige Autorin, die im Rahmen der analysierten Publikationen in Erscheinung tritt.

Insgesamt verfassten neunzehn Autoren und Autorinnen Beiträge im Handbuch *Elektroakustische Musik*, wobei es sich hier um siebzehn Autoren und zwei Autorinnen, die Herausgeberin miteingerechnet, handelt. Die zweite Autorin ist Martha Brech, die sich

⁴⁰⁸ Elena Ungeheuer - Institut für Musikforschung, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, online: <http://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/team/ungeheuer-elena-prof-dr/> (abgerufen am 19. August 2019).

⁴⁰⁹ Vgl. zum Forschungsschwerpunkt die Kurzbiographie in Ungeheuer (Hrsg.): *Elektroakustische Musik*, S. 336.

⁴¹⁰ Elena Ungeheuer, *Wie die elektronische Musik „erfunden“ wurde...: Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers musikalischem Entwurf zwischen 1949 und 1953*, Mainz u.a. 1992 (= Kölner Schriften zur neuen Musik 2).

⁴¹¹ Für eine ausführlichere Publikationsliste sowie biographische Informationen siehe „Elena Ungeheuer - Institut für Musikforschung, Julius-Maximilians-Universität Würzburg“.

⁴¹² Anonymus, „Neue Klänge in alten Räumen“, in: *Julius-Maximilians-Universität Würzburg*, online: <https://www.uni-wuerzburg.de/en/news-and-events/einblick/single/news/neue-klaenge-in-alten-raeumen/> (abgerufen am 17. Februar 2020).

⁴¹³ Ungeheuer (Hrsg.): *Elektroakustische Musik*.

in ihrem Aufsatz *Sonographische Analysen elektroakustischen Musik*⁴¹⁴ mit unterschiedlichen Analysemethoden für elektroakustische Kompositionen auseinander setzt. Es finden sich im Handbuch *Elektroakustische Musik* nicht nur Beiträge zu den musikhistorischen Ereignissen⁴¹⁵, sondern auch Abhandlungen zu populärer Musik⁴¹⁶, Klangsynthese⁴¹⁷ sowie den elektronischen Musikinstrumenten⁴¹⁸. Aber auch die Themenfelder, die die neuen Hörsituationen oder die Problematiken der musikalischen Analyse⁴¹⁹ beschreiben, sind hier zu finden. Ebenfalls setzen sich Aufsätze mit der Rolle des Studios und der Tontechniker und Tontechnikerinnen⁴²⁰ im Produktionsprozess der elektroakustischen Musik auseinander.

Die gewählte Begriffsklärung, was unter elektroakustischer Musik zu verstehen sei und warum dieser Terminus gewählt wurde, findet sich in der Einleitung des Handbuches:

„Der Terminus »elektroakustische Musik« ist als Sammelbezeichnung im deutschsprachigen Raum nicht historisch gewachsen, sondern bildete lange Zeit eine Variante in der Vielfalt von Namen für die Vielfalt musikalischer Phänomene. Gegenüber dem frankophonen »musiques électroacoustiques«, das im Plural schon 1976 verschiedene Stile zusammenfaßte, dominierten »elektronische Musik« (manchmal auch mit großer Initiale) für die deutsche bzw. »electronic music« für die englische Geschichtsschreibung.“⁴²¹

Es findet sich hier nicht mehr eine Auflistung, welche Bereiche unter "elektroakustischer Musik" zu subsumieren sei, sondern es handelt sich um einen offenen gehaltenen Terminus, der es ermöglicht das breite Spektrum, das die Musik aus elektronisch generierten Klängen ausmacht, zu besprechen.

⁴¹⁴ Martha Brech, „Sonographische Analysen elektroakustischen Musik“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 232–242.

⁴¹⁵ Vgl. Kapitel 1 *Anders-Statements I: Analoges*, in *Elektroakustische Musik*, S. 19–82.

⁴¹⁶ Vgl. Kapitel 2 *Die andere Avantgarde*, in Ebd., S. 83–132.

⁴¹⁷ Vgl. Kapitel 3 *Anders-Statements II: Klangsynthese und Digitales*, in Ebd., S. 133–160.

⁴¹⁸ Vgl. Kapitel 6 *Anders-Statements III: Instrumentales*, in Ebd., S. 261–316.

⁴¹⁹ Vgl. Kapitel 5 *Lesearten HörArt*, in Ebd., S. 197–259.

⁴²⁰ Vgl. Kapitel 4 *Andere Vermittler*, in Ebd., S. 161–196.

⁴²¹ Elena Ungeheuer, „Einleitung: Diskurse zu elektroakustischer Musik“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 9–17, hier S. 11.

Im Kapitel *Anders-Statements I: Analoges*⁴²² finden sich zwei Aufsätze, die sich mit den musikhistorischen Ereignissen der frühen elektroakustischen Musik auseinandersetzen. Diese sind *Komponieren im analogen Studio - eine historisch-systematische Betrachtung*⁴²³ von Pascal Decroupet und *Montage und Synchronisation: Ein neues musikalisches Denken in der Musik von Luciano Berio und Bruno Maderna*⁴²⁴ von Nicola Scaldaferrri. Wie bereits am Titel von Scaldaferris Aufsatz ersichtlich wird, werden hier ausgewählte Stücke der Komponisten Luciano Berio und Bruno Maderna, die im Mailänder *Studio di Fonologia* realisiert wurden, analysiert. Den Aufsätzen ist eine Abhandlung von Elena Ungeheuer vorangestellt, in der andere Kategorisierungskriterien als den bisherigen zur Diskussion gestellt werden⁴²⁵. Diese Neuausrichtung der Klassifikation von elektroakustischer Musik sei laut der Autorin notwendig, da im Handbuch „[e]ine zur Ideologisierung neigende Polarisierung [...] nicht weiter verfolgt werden [soll]“⁴²⁶. Diese propangierten Gegensätze sieht die Autorin in den Versuchen „aus den [unterschiedlichen musikästhetischen – Anm. d. Verf.] Entwürfen des ersten Jahrzehnts allgemeine stilistische Kriterien abzuleiten.“⁴²⁷ Um jedoch den besonderen Eigenschaften der elektroakustischen Musik gerecht zu werden, schlägt sie die Betrachtung von Werkkonzeptionen als Klassifizierungsmethode vor. Denn

„Werkkonzeptionen resultieren aus einer stets neuen Verquickung von Technik, einem Diskurs über Technik und musikalische Ästhetik und den stets anders gearteten alltagspraktischen Verfügbarkeiten (Zeit, Finanzierbarkeit, technische Hilfe usw.).“⁴²⁸

Es genüge nicht nur kompositionsstilistische Ansätze mit ihren musikalischen Strukturen zu vergleichen, da „diese oftmals erst aus dem Ineinanderwirken der Arbeitsschritte, die sie hervorgebracht haben, erklärbar sind.“⁴²⁹

⁴²² Ungeheuer (Hrsg.): *Elektroakustische Musik*, S. 19–82.

⁴²³ Pascal Decroupet, „Komponieren im analogen Studio - eine historisch-systematische Betrachtung“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 36–66.

⁴²⁴ Nicola Scaldaferrri, „Montage und Synchronisation: Ein neues musikalisches Denken in der Musik von Luciano Berio und Bruno Maderna“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 66–82.

⁴²⁵ Elena Ungeheuer, „Elektroakustische Musik: Ansätze zu einer Klassifikation“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 21–35.

⁴²⁶ Ebd., S. 21.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

Elena Ungeheuer regt hierfür an, die musikalischen Gestaltungsebenen der Materialwahl, der kompositorischen Strategie, der Werkrealisierung, des werkübergreifenden Bezugssystems und des musikalischen Topos für die Vergleiche heranzuziehen⁴³⁰, um der Diversität der elektroakustischen Musik gerecht werden.

Wie bereits am oben genannten Titel von Scaldaferris Aufsatz ersichtlich wird, werden hier ausgewählte Stücke der Komponisten Luciano Berio und Bruno Maderna, die im Mailänder *Studio di Fonologia* realisiert wurden, analysiert. Da auf Grund der thematischen Auswahl des Autors nur ein Zentrum besprochen wird, soll hier nur darauf hingewiesen werden. Pascal Decroupets Artikel erscheint für eine narrative Analyse geeigneter, da hier eine musikhistorische Zeitabfolge dargestellt wird.

Im Gegensatz zu den bisherigen musikhistorischen Darstellungen werden die historischen Ereignisse nicht unter den Bezeichnungen *Musique concrète*, *Elektronische Musik* und *Tape Music* und somit als in sich geschlossene Konzepte der elektroakustischen Musik beschrieben, sondern sie werden anhand ausgewählter Techniken der Werkrealisierung, Materialauswahl und kompositorischer Strategien, wie von Elena Ungeheuer als Klassifikationskriterien⁴³¹ vorgeschlagen wurde, besprochen. Der Aufsatz wird anhand der Überschriften *Prinzip der Montage*⁴³², *Akustik als kompositorisches Modell*⁴³³, *Mikro/Makro*⁴³⁴ und *Interpretation in der elektroakustischen Musik*⁴³⁵ gegliedert. Dadurch stehen die Gründungen der Studios nicht mehr im Zentrum der Darstellung, sondern die Produktionsmittel, Kompositionsmodelle und Realisationstechniken, die in den besprochenen Stücken zu finden sind. Obwohl, hier nicht mehr das Moment der Errichtung von Studios für elektroakustische Musik im Mittelpunkt steht, sind auch hier als normgebende Referenzstudios die Studios Paris und Köln auszumachen. Anhand dieser werden weitere europäische Studios für elektroakustische Musik sowie die Gruppierung der *Music for Magnetic Tape* mit Hilfe von Aspekten der Werkkonzeptionen beschrieben. So werden hier die musikästhetischen Kompositionsverfahren mittels der zu Beginn unterschiedlichen Apparate zur Klangspeicherung und -transformation und deren

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Vgl. Elena Ungeheuer, „Elektroakustische Musik: Ansätze zu einer Klassifikation“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 21–35.

⁴³² Decroupet: „Komponieren im analogen Studio - eine historisch-systematische Betrachtung“, S. 36–43.

⁴³³ Ebd., S. 43–50.

⁴³⁴ Ebd., S. 50–58.

⁴³⁵ Ebd., S. 58–66.

Weiterentwicklungen sowie der Materialauswahl behandelt. Diese Aspekte der elektroakustischen Musik stellen somit die Rahmenhandlung der Ausführung dar. In dieser werden ebenfalls nur Kompositionen, denen ein autonomer Charakter zugesprochen wird, besprochen.

Zusammengefasst kann zu diesem Aufsatz festgehalten werden, dass hier zwar keine wertende Gegenüberstellung der beiden Ursprungsstätten der elektroakustischen Musik stattfindet, dennoch ist auch hier ein germanozentrischer Blickwinkel auf die Thematik zu erkennen.

Bezüglich der Darstellung von Frauen als aktiv musikkulturell handelnde Personen kann eine Leerstelle festgestellt werden. In der analysierten Abhandlung wird Bebe Barron einmal in Verbindung als Studiobetreiberin mit ihrem Mann zusammen⁴³⁶ erwähnt, jedoch nicht als aktive Komponistin in diesem Genre. Auch findet sich Beatriz Ferreyra in der Darstellung. Die Komponistin ist in einer Fußnote zu Pierre Schaeffers theoretischen Abhandlung *Traité des Objets Musicaux*⁴³⁷ (1966) erwähnt⁴³⁸.

Hier wird auch Nicola Scaldaferris Aufsatz *Montage und Synchronisation: Ein neues musikalisches Denken in der Musik von Luciano Berio und Bruno Maderna*⁴³⁹ miteinbezogen, da in diesem die Sängerin und Komponistin Cathy Berberian dargestellt wird. Der Fokus des Darstellungsverlaufs liegt auf der Kompositionstradition des Mailänderstudios und seinen Produktionsverfahren sowie den vorhandenen technischen Mitteln. Als musikkulturell handelnde Personen werden die Komponisten Luciano Berio sowie Bruno Maderna besprochen und als Handlungsträger sind ausgewählte Kompositionen auszumachen. Cathy Berberians musikkulturelles Handeln im Kompositionsprozess wird hier auf ihre Stimme als zugrunde liegendes Klangmaterial der Stücke *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958)⁴⁴⁰ und *Visage* (1961)⁴⁴¹ reduziert. Diese Art der Schilderung beschreibt die Musikwissenschaftlerin Hannah Bosma als eine stereotype Darstellungsform, in der „the female voice is presented as \"sound material\", and the male

⁴³⁶ Ebd., S. 45.

⁴³⁷ Schaeffer Pierre, *Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines*, Paris 1966.

⁴³⁸ Decroupet: „Komponieren im analogen Studio - eine historisch-systematische Betrachtung“, S. 46, Anm.6.

⁴³⁹ Scaldaferris: „Montage und Synchronisation“.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 72.

⁴⁴¹ Ebd., S. 75.

composer, who orders this material, is considered the authoritative creator“⁴⁴². Somit wird hier die Künstlerin Cathy Berberian nicht als aktive Mitgestalterin auf klanglicher Ebene im Sinne einer Ko-Autor- bzw. Ko-Autorinnenschaft dargestellt, sondern in der Rolle Muse.

Somit kann hier ebenfalls festgehalten werden, dass auch hier eine Geschichte der musikkulturell handelnden Männer und nicht der Frauen erzählt wird.

⁴⁴² Hannah Bosma, „Musical Washing Machines, Composer-Performers, and Other Blurring Boundaries: How Women Make a Difference in Electroacoustic Music“, in: *Intersections: Canadian Journal of Music*, 26 (2006), H. 2, S. 97–117, hier S. 104.

4.1.7 Exkurs: Neue Diskurse für die elektroakustische Musik

In der Einleitung des Handbuches findet sich unter dem Titel *Diskurse zu elektroakustischer Musik*⁴⁴³ neben der Begründung zur Begriffsauswahl zu Gunsten von "elektroakustischer Musik" gegenüber "elektronischer Musik", die mit dem Handbuch gewollte Zielsetzung. So soll ein Handbuch seinen behandelnden Gegenstand historisch einbinden, die zentralen Begriffe ansprechen und müsse auch teilweise als Nachschlagewerk dienen.⁴⁴⁴

Die Form der musikhistorischen Darstellung, die für diese Publikation gewählt wurde, erläutert Elena Ungeheuer folgendermaßen:

„Eine nicht übliche Darstellungsform findet die geschichtliche Entwicklung elektroakustischer Musik. Wenngleich eine Übereinstimmung mit der allgemeinen Geschichtsschreibung besteht, so etwa in der Einschätzung der 1950er Jahre als Gründerzeit einer genuinen elektroakustischen Musik, wird der Versuch, einen quasi geschlossenen Verlauf von den Anfängen bis heute zu liefern, als problematisch angesehen.“⁴⁴⁵

Hier reflektiert die Autorin die gängigen Darstellungsformen von musikhistorischen Erzählungen der elektroakustischen Musik und hinterfragt die bisher gewählte lineare Darstellungsform. Denn diese Form könne dazu führen, dass einer scheinbaren Linearität des technologischen Fortschritts gefolgt werde. Um diese Form der Darstellung zu vermeiden und dennoch ausgewählte Gesichtspunkte der Entwicklungsdynamik zeigen zu können, spricht sich die Herausgeberin für eine Darstellungsform als Abfolgen von technologischen Stufen aus. Bei diesen sei jedoch zu beachten, dass „Entwicklungssprünge, eventuelle Gleichzeitigkeiten oder auch Rückschritte nicht »glatt geredet werden«.“⁴⁴⁶ Außerdem sei zu beachten, dass eine lineare Abbildung der technologischen Entwicklung nicht parallel mit einer ästhetischen Ausbildung einhergehe und es daher notwendig sei dem technischen Aspekt der elektroakustischen Musik „die Darstellungsebene musikalischer oder kompositorischer Verfahren“⁴⁴⁷ gegenüberzustellen. Zu den Inhalten der historischen Erzählungen der elektroakustischen Musik stellt Elena Ungeheuer fest:

⁴⁴³ Ungeheuer: „Einleitung: Diskurse zu elektroakustischer Musik“.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 11.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

„Das vielleicht größte Problem einer historischen Darstellung elektroakustischer Musik liegt in der fast unentrinnbaren Versuchung, den immer wieder diskutierten Schulbildungen, und damit den Streitigkeiten um die wahren Pioniere und Epigonen zu folgen. Parteinahmen betreffen nicht nur die Darstellung von elektronischen Studios, ihren kompositorischen Meistern und Schülern, sondern auch kompositionsästhetische und selbst kompositionstechnische Abhandlungen.“⁴⁴⁸

Elena Ungeheuers hinterfragt hier die Form der bisherigen musikhistorischen Diskurse. Um eine Neuausrichtung der Darstellungsformen finden zu können, arbeitet die Autorin „Polarisierungen“⁴⁴⁹, basierend auf Michel Foucaults Theorien zur *Geschichte des Wahnsinns*⁴⁵⁰ heraus. Es sind Gegensatzpaare wie Imitation/ Innovation, Objekt/ Prozess, analog/ digital oder Klangbedeutung/ Klangstruktur, die laut der Autorin in der elektroakustischen Musik und ihren Entwicklungen eingeschrieben sind und die sie auch definieren würde. Es sind laut Ungeheuer

„immer Diskurse des Anderen, wobei elektroakustische Musik nicht nur als das Andere gegenüber der traditionellen Musik auftrat, sondern das Andere stets zur Positionierung innerhalb des eigenen Terrains braucht.“⁴⁵¹

Die elektroakustische Musik soll somit nicht mehr nur als Gegensatz zur traditionellen Instrumental- und Vokalmusik definiert werden, sondern es müssen auch die gemeinschaftlichen und gegensätzlichen Positionen innerhalb des Genres reflektiert werden, um diese Form der Musik beschreiben zu können.

Auf diesen theoretischen Grundlagen ist das Handbuch *Elektroakustische Musik* konzipiert worden. Da auch immer das "Andere", das elektroakustische Musik mitdefiniert, dargestellt werden soll, entwirft Elena Ungeheuer eine „*Topologie elektroakustischer Musik*“⁴⁵², die eine Anordnung der Teilbereiche, die mit elektroakustischer Musik im Zusammenhang stehen, darstellt. Diese dient als Orientierungsfaden, aber ist auch als Diskussionsgrundlage des Handbuches zu verstehen⁴⁵³.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd. Hier referiert Elena Ungeheuer auf Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1969.

⁴⁵¹ Ungeheuer: „Einleitung: Diskurse zu elektroakustischer Musik“, S. 11–12.

⁴⁵² Ebd., S. 14.

⁴⁵³ Ebd., S. 14–17.

Somit wird hier ein holistischer Ansatz verfolgt, um die elektroakustische Musik mit ihren vielfältigen Facetten und ihren interdisziplinären Charakter abzubilden, aber auch um ihre Polaritäten herauszuarbeiten.

Überlegungen, die die Thematiken zur Repräsentation von Frauen als aktiv musikkulturell handelnde Personen dieses Genres werden jedoch nicht angestellt.

4.1.8 Zusammenfassung

In den analysierten deutschsprachigen Darstellungen kann eine räumliche Fokussierung auf das Studio in Köln und den damit verbundenen musikästhetischen Konzeptionen festgestellt werden. Dies kann natürlich damit argumentiert werden, dass es sich hierbei um Texte handelt, die im deutschsprachigen Raum für den deutschsprachigen Raum verfasst wurden und daher die nationalen Errungenschaften besonders hervorgehoben werden. Aber es lässt sich ebenfalls mit Hilfe des Konzepts des "Sehepunkts", das in Kapitel 3.2.1 skizziert wurde, erläutern.

So stehen die Autoren, mit Ausnahme von Werner Kaegi, in einem Naheverhältnis zum *Studio für elektronische Musik* des (N)WDR. Es kann hier eine musikhistorische Genealogie der Komponisten auf Grund ihrer Lehrer-Schülerbeziehungen nachgezeichnet werden. Herbert Eimert gehört zu den Personen, die das Studio in Köln gründeten und Hans Ulrich Humpert war dessen Schüler und langjähriger Mitarbeiter. Humpert muss somit in einer direkten Linie zu Eimert gesehen werden. Ähnliches kann auch für Martin Supper festgestellt werden, denn er studierte bei Gottfried Michael König am *Instituut voor Sonologie* in Utrecht elektroakustische Musik. Koenig wiederum arbeitete und komponierte von 1954 bis 1964 im Studio des Kölner Rundfunks und gehört zur Komponistengeneration rund um Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel und György Ligeti. Somit ist auch Supper in diese Genealogielinie verwoben, was sich auch in der Darstellung widerspiegelt. So spricht er davon, dass die „Einrichtung des [Mailänder – Anm. d. Verf.] Studios stark von der Kölns beeinflusst“⁴⁵⁴ gewesen sei und reiht auf Grund seiner Wortwahl die dort tätigen Komponisten ebenfalls in die musikalische Genealogie der *Elektronischen Musik* Kölner Provenienz ein.

Die germanozentrische Perspektive führt dazu, dass die Vielfalt der verschiedenen Produktionsstätten dieses Genres nicht adäquat abgebildet wird, denn sie fokussiert sich auf einige wenige musikkulturell handelnde Zentren und den darin handelnden Personen, die vorwiegend der *Elektronischen Musik* Kölner Provenienz zu geordnet werden. Hierzu bezieht auch Leigh Landy Stellung:

„Students tend to learn about which sources and tools were available to the two groups and how the pioneers, including Schaeffer and Herbert Eimert, who led the accompanying

⁴⁵⁴ Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, S. 25.

theories, made certain claims at the time. These claims and tools represent only parts of the whole, the music another, and, as said, crossovers took place between those opposing theories within a few years of their being launched anyway. [...] A theory is generally quantifiable; the fact that some music or some sounds do not fully represent a theory can easily be glossed over in our historical documents as these deviations are often more difficult to describe or quantify.“⁴⁵⁵

Diese Aussage trifft ebenfalls für den deutschsprachigen Raum zu, wie im Rahmen der Analysen ersichtlich wurde, und ich schließe mich der von Landy geäußerte Kritik diesbezüglich an.

Die Begriffe "elektronische Musik" bzw. "elektroakustische Musik" werden anhand der zur Verfügung stehenden Medien- und Audiot Technologien und deren Möglichkeiten im Sinne des Fortschrittes dargestellt. Auch die damit verbundenen Kompositionstraditionen, die von Pierre Schaeffer für die *Musique concrète* sowie die der *Elektronischen Musik*, welche von Herbert Eimert und auch Karlheinz Stockhausen propagiert wurden, stehen im Mittelpunkt der Erzählungen. Diese narrativ dargestellten Elemente prägen den deutschsprachigen Diskurs, in dem die zwei Schulen der elektroakustischen Musik antipodisch gegenübergestellt werden und somit auch die Darstellung des tatsächlichen Musikgeschehens überschatten.

Allen voran steht die kompositorische Herangehensweise der Kölner Schule im Mittelpunkt, die vom naturwissenschaftlichen Rationalitätsgedanken geprägt ist. Dies zeigt sich in den Konzeptionen des dort propagierten Serialismus und dessen Duktus. Denn in der seriellen Musik basieren sämtliche Parameter, wie zum Beispiel Tonhöhe, Tondauer und Klangfarbe, einer Komposition auf Zahlenreihen bzw. Proportionsreihen und sind mathematisch errechenbar und nachvollziehbar.

Dies trifft auch auf die Beschreibung einzelner Komponisten zu. So wird der Komponist Milton Babbitt von Hans Ulrich Humpert folgendermaßen dargestellt:

„In der "Music for Tape" trat Ende der 50er Jahre eine Wende ein. Das Eintreten neuer Komponisten in Ussachevskys und Luenings New Yorker Institut sollte einen Stilwandel im Sinne größerer Abstraktion mit sich bringen: 1959 verband sich Columbia und Princeton University zur Gründung des "Electronic Music Center of Columbia and Princeton Universities", und mit diesem Zusammenschluss kamen u.a. die Komponisten Roger Session und Milton

⁴⁵⁵ Landy: „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music“, S. 65.

Babbitt in das New Yorker Studio. *Vor allem Babbitt, der auch Mathematiker ist, setzte mit seinen Kompositionen für Amerika neue Akzente, indem er im Sinne der Kölner elektronischen Musik serielle und teilweise seriell-elektronische Strukturmusik komponierte.*⁴⁵⁶

Hier wird hervorgehoben, dass Milton Babbitt nicht nur Komponist, sondern auch Mathematiker und somit auch in den Naturwissenschaften ausgebildet ist. Die Darstellung evoziert, dass er auf Grund dieser Ausbildung den seriellen Gedanken der frühen *Elektronischen Musik* der Kölner Schule erfassen konnte. Somit wird und kann Milton Babbitt von Hans Ulrich Humpert auch in die musikhistorische Genealogie des Kölner Studios aufgenommen werden, obwohl er dem US-amerikanischen Raum zugerechnet wird.

Der Ort, in dem die musikkulturelle Produktion der Artefakte, d.h. der Kompositionen stattfindet, ist das Studio. Im Zentrum der musikhistorischen Darstellungen des deutschsprachigen Raums stehen die Gründungen dreier Zentren der elektroakustischen Musikproduktion – Paris, Köln und New York. Wobei für die US-amerikanische *Tape Music* bzw. *Music for Magnetic Tape* zwei Gruppierungen genannt werden, die eine die zu John Cages Projekt *Music for Magnetic Tape* gezählt wird und deren Produktionsstätte eines der wenigen Privatstudios der Zeit darstellt. Dieses wurde von Bebe und Louis Barron eingerichtet. Die zweite ist im Rahmen des späteren *Columbia-Princeton Electronic Music Center* (CPEM) rund um Otto Luening, Vladimir Ussachevsky und Milton Babbitt angesiedelt. Hierbei handelt es sich um ein institutionell angebundenes Studio zweier Universitäten. Auch die Studios in Paris und Köln sind institutionell eingebunden, da sie von Rundfunkstationen ermöglicht wurden.

Das Privatstudio von Bebe und Louis Barron wird von Herbert Eimert⁴⁵⁷ und Hans Ulrich Humpert⁴⁵⁸ als Ort, in dem Filmmusik kreiert wurde, beschrieben. Somit wird der Raum als Produktionsumgebung der funktionalen Musik zugeordnet und nicht als Stätte der Kunstmusik, wie es in den institutionell eingebundenen Studios der Fall ist. Dies spricht Hans Ulrich Humpert auch direkt an, dass die Kompositionen nicht den Kategorien des authentischen bzw. absoluten entsprechen. Denn

⁴⁵⁶ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 29. [Hervorhebungen durch die Verfasserin.]

⁴⁵⁷ Eimert: „Elektronische Musik“, Sp. 1266.

⁴⁵⁸ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 27–28.

„[d]ie amerikanischen Komponisten erprobten die gerade entdeckten Möglichkeiten sofort und intensiv in "angewandter Form" für Begleit- und Untermalungsmusiken in Film und Schauspiel – auch das berührt sich mit der *Musique concrète* und der elektronischen Musik (von der allerdings solche "Klangkulissen" – vor allem für Hörspiele – nicht besonders herausgestellt und in den Studioverzeichnissen nicht aufgeführt wurden; in Köln stand eben das authentische und "absolute" Werk im Vordergrund).“⁴⁵⁹

Folgt man jedoch Michel Chions Feststellungen zur Rolle der Studios für elektroakustische Musik wird ersichtlich, dass die institutionelle Anbindung nicht als Garant für qualitativ höherstehende Kompositionen zu sehen ist.

„Ein Studio – das ist nicht unbedingt eine Anzahl von Räumen, die mit umfangreichen Apparaten angehäuft sind; ist nicht notwendigerweise eine Gruppe von Musikern und Forschern, die gemeinsam über diese Räume und Apparate verfügen; bedeutet nicht zwangsläufig große finanzielle Belastungen, die einzig eine öffentliche Institution zu tragen vermag. Ein Studio – das können ein paar Magnetophone und ein oder zwei Synthesizer sein, die in einem Teil der Wohnung untergebracht sind, und aus denen ein geschickter Komponist eine sehr gute Musik herausholen kann, deren technische Qualität sich oftmals der von professionellen Studio-Produktionen zur Seite stellen lässt.“⁴⁶⁰

Da im deutschsprachigen Diskurs die Erzählung jedoch auf institutionelle Studios fokussiert ist, führt dies zu weiteren Ausschlüssen von sowohl Komponisten, aber im Besonderen von Komponistinnen.

Eine Abfrage in der Online-Datenbank *Internationale Dokumentation Elektroakustischer Musik* (EMDoku)⁴⁶¹ ergibt, dass in der Zeit von 1948 bis 1970 insgesamt 69 Komponistinnen aktiv waren. Hiervon realisierten zwölf Frauen in dieser Zeitspanne ihre Klangkompositionen in nicht institutionalisierten Studios⁴⁶², die mit Ausnahme des Studios

⁴⁵⁹ Ebd., S. 27.

⁴⁶⁰ Schaeffer/Chion: *Musique Concrète*, S. 130.

⁴⁶¹ „Internationale Dokumentation Elektroakustischer Musik-EMDoku“.

⁴⁶² Sämtliche Suchabfragen wurden, da sie nur einen Überblick geben sollte, nicht näher nach unterschiedlichen Kategorien wie Fixed Media, Zuspil/Tonband, Theaternmusik usw. spezifiziert, da sie als Überblick und Veranschaulichung der Verteilung Komponisten und Komponistinnen in der Zeit von 1948 bis 1970 dient. Wenn nicht anders angegeben ist als Zeitraum 1948 bis 1970 gewählt worden. Die hier angeführten Daten wurden anhand der Kriterien "male" bzw. "female" und "Privatstudios (PS)" ermittelt.

von Bebe und Louis Barron in der Darstellung nicht weiterbeachtet wurden. Zu diesen zwölf Komponistinnen zählt auch Daphne Oram.

In den räumlichen Darstellungen der Studios bewegen sich als aktiv musikkulturell handelnde Personen nur Männer in Form von Komponisten, Assistenten oder Tontechniker. Die Verbindung des Raumes mit den vorhandenen Apparaten zur Klanggenerierung und -verarbeitung und den rein männlichen darin agierenden Personen kreieren somit einen Raum, der mit Männlichkeit konnotiert wird.

Frauen, wenn sie überhaupt erwähnt werden, finden sich in Auflistungen oder als musische Gestalten für Klangmaterial, jedoch nicht als aktiv handelnde und schaffende Personen.

Die einzige Komponistin, die in sämtlichen Texten erzählt wird, ist Bebe Barron. Jedoch wird sie nicht als eigenständiges, musikkulturell handelndes Individuum dargestellt, sondern immer zusammen mit Louis Barron als Teil eines Künstlerehepaars. Aber auch in der musikästhetischen Verortung der Komponistin ist auffällig, dass sie dem Feld der funktionalen Musik und nicht der Sphäre Kunstmusik zugeordnet wird.

Für das Studio des (N)WDR lässt sich das Fehlen von weiblichen Role-Models damit erklären, dass in der zeitlichen gewählten Periode an dieser Institution keine Frauen arbeiteten⁴⁶³. So ergibt eine neuerliche Suchabfrage in der Online Datenbank *EMDoku*⁴⁶⁴, dass in der Zeitperiode von 1951 bis 1970 86 Kompositionen⁴⁶⁵ gelistet sind, welche bis auf eine Kooperation von Karlheinz Stockhausen und Mary Baumeister⁴⁶⁶, ausschließlich von Komponisten realisiert wurden⁴⁶⁷. Insgesamt realisierten fünf Komponistinnen im *Studio für elektronische Musik* des (N)WDR dort Stücke bzw. Zuspieldänder, wie die Auswertung der Suchabfrage ergab. In der gesamten Zeit seines Bestehens realisierten im Kölner Studio nur fünf Komponistinnen ihre Klangkompositionen: Tona Scherchen *Cancer, Solstice '83* (1983), Elizabeth Hinkle-Turner *Insurrections I* (1990), Youghi Pagh-Paan *Tsi-Shi-Kut* (1991-1994), Annette Schlünz *Unaufhörliche Schlaflosigkeit* (1994-1998) und Unsuk Chi *Spectres – spéculaires* (2000)⁴⁶⁸.

⁴⁶³ Hierfür wurde die Suchabfrage nach den Kriterien: "1948–1970", "male" bzw. "female" und "WDR SEM" spezifiziert.

⁴⁶⁴ „Internationale Dokumentation Elektroakustischer Musik-EMDoku“.

⁴⁶⁵ Die Kriterien der Suchabfrage lauten "WDR SEM", "1948–1970".

⁴⁶⁶ Hierbei handelt es sich um das Stück *Originale – musikalisches Theater mit Kontakte* (UA 1961)

⁴⁶⁷ Vgl. hierzu auch Böhme-Mehner: „Negation und Wiedereinführung der Interpretation - Negation und Wiedereinführung von Subjektivität und Geschlecht“, S. 113. Außerdem Fabian: „Elektronische Musik“, S. 198. Sowie Fabian: „Geschlecht in der Geschichtsschreibung der elektronischen Musik“, S. 65.

⁴⁶⁸ Hier wurde die Suchabfrage nach "female" und "WDR SEM" ohne zeitliche Begrenzung gewählt.

Betrachtet man vergleichsweise die *Groupe de Recherches Musicales* (GRM), sind dort in der Zeit von 1948 bis 1970 insgesamt 594 Kompositionen⁴⁶⁹ realisiert worden, wobei hier elf Stücke als Kooperationen von Komponisten und Komponistinnen aufscheinen und 36 Kompositionen von Frauen gelistet werden⁴⁷⁰. Keine einzige dort tätige Komponistin wird jedoch in den Darstellungen zur *Musique concrète* erwähnt, weder von Hand Ulrich Humpert noch Martin Supper. Die Komponistin Beatriz Ferreyra, Pierre Schaeffers langjährige Mitarbeiterin, war während des hier untersuchten Zeitraumes, sowohl bei der Erstellung von Pierre Schaeffers Buch *Traité des Objets Musicaux*⁴⁷¹ (1966) als auch bei der Realisation von Klangobjekten⁴⁷² zu Schaeffers *Solfège de l'Objet Sonore* (1967)⁴⁷³ beteiligt. Sie wird nur im Handbuch *Elektroakustische Musik* im Rahmen einer Fußnote erwähnt⁴⁷⁴. Dadurch ist die Komponistin auch Personenregister der Publikation angeführt⁴⁷⁵. Jedoch wird sie nicht als aktiv handelnde Musikschaaffende in der erzählten Geschichte dargestellt.

Somit kann zusammenfassend festgestellt werden, dass sowohl die *Story*-Ebene, die das erzählte Geschlecht beschreibt als auch die *Discourse*-Ebene der deutschsprachigen musikhistorischen Erzählungen zur elektroakustischen Musik männlich konnotiert sind.

⁴⁶⁹ Nach den Abfragekriterien "GRM" und "1948-1970".

⁴⁷⁰ Suchabfrage nach folgenden Kriterien: "female", "GRM" und "1948–1970".

⁴⁷¹ Schaeffer: *Traité Des Objets Musicaux*.

⁴⁷² Pierre Schaeffer, Guy Reibel, Beatriz Ferreyra: *Solfège de l'Objet Sonore*, LP-Box, Frankreich: Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) SR2, 1967. Die klanglichen Realisationen entstanden in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Guy Reibel (*1936).

⁴⁷³ Vgl. Beatriz Ferreyra, „Biographie“, in: *Offizielle Webseite von Beatriz Ferreyra*, online: http://beatrizferreyra.odavia.com/pro_page.asp?page=15308&sm=15307&lg= (abgerufen am 20. Juni 2019).

⁴⁷⁴ Decroupet: „Komponieren im analogen Studio - eine historisch-systematische Betrachtung“, S. 46, Anm.6.

⁴⁷⁵ Ungeheuer (Hrsg.): *Elektroakustische Musik*, S. 326.

4.2 Musikhistorische Darstellungen elektroakustischer Musik im angelsächsischen Raum

Nachdem sich die vorherigen Kapitel dieser Arbeit mit den Publikationen des deutschsprachigen Raumes auseinandersetzen, widmet sich der folgende Teil dem angelsächsischen Sprachraum. Die Monografien, die hierfür ausgewählt wurden, basieren auf Lektüreempfehlungen, die in den Publikationen von Elizabeth Hinkle-Turners Studie *Women Composers and Music Technology in the United States*⁴⁷⁶ (2006) und Tara Rodgers Monografie *Pink Noises*⁴⁷⁷ (2010) gegeben wurden. Diese beiden Publikationen setzen sich ausschließlich mit Komponistinnen, die der elektroakustischen Musik zugerechnet werden, auseinander. Bei den Lektürehinweisen handelt es sich um die Monografien *Electric Sound – The Past and Promise of Electronic Music*⁴⁷⁸ (1997) von Joel Chadabe und Peter Mannings *Electronic and Computer Music*⁴⁷⁹. Um einen Vergleich auf lexikalischer Ebene ziehen zu können, wurden die Einträge des *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*⁴⁸⁰, das das englischsprachige Pendant zur *Musik in Geschichte und Gegenwart* darstellt, ebenfalls miteinbezogen.

Wie bereits in den Analysen der deutschsprachigen musikhistorischen Darstellungen herausgearbeitet wurde, haben die Kompositionen elektroakustischer Musik eher eine randständige Stellung inne. Der Fokus liegt auf den Gründungsgeschichten der Zentren Paris, Köln und New York sowie den Entwicklungen der Medien- und Audiotechnologien. Die gefundenen Narrative des deutschsprachigen Raums dienen in einem nächsten Schritt als Vorlage für die Betrachtung des angelsächsischen Raums, um hier mögliche Unterschiede der Darstellung kenntlich zu machen.

Auch stellt sich die Frage, ob eine Abgrenzung zwischen E-Musik und funktionaler Musik, wie sie im musikhistorischen deutschsprachigen Diskurs zur elektroakustischen Musik vorzufinden ist, im angloamerikanischen Raum im gleichen Ausmaß erfolgt. Denn die Zuordnung und Wertung von Klangkompositionen nach "autonom" und "funktional" ist für

⁴⁷⁶ Hinkle-Turner: *Women Composers and Music Technology in the United States*.

⁴⁷⁷ Tara Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, Durham 2010.

⁴⁷⁸ Chadabe: *Electric Sound*.

⁴⁷⁹ Manning: *Electronic And Computer Music [1985]*.

⁴⁸⁰ Hubert S. Howe JR., „Electronic Music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd.: 6: Edmund-Fryklund, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, S. 107–110. Sowie Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“.

den deutschsprachigen Raum ein Kriterium, das den impliziten Kanon dieses Genres beeinflusst.

Um im Anschluss der vorherigen Analysen Vergleiche ziehen zu können, werden in den folgenden Publikationen, ebenfalls die dargestellten musikkulturell relevanten Orte und die darin handelnden Personen näher betrachtet. Es ist anzunehmen, dass auf Grund der veränderten nationalen Perspektiven der Autoren, d.h. ihres veränderten "Sehepunkt", wie in Kapitel 3.3.1 herausgearbeitet wurde, die Schwerpunkte in den angelsächsischen Erzählungen zur elektroakustischen Musik anders gesetzt wurden und die Komponistin Daphne Oram nun zu finden sein sollte.

4.2.1 Grove's Dictionary of Music and Musicians (1954) und Hubert S. Howe: The New Grove Dictionary of Music and Musicians: "Electronic Music" (1980)

Für den deutschsprachigen Raum konnte bereits im Jahr 1954 der erste lexikalische Eintrag unter dem Eintrag *Elektronische Musik*⁴⁸¹ ausgemacht werden. Im gleichen Jahr erschien der zweite Band des damals noch unter dem Titel *Grove's Dictionary of Music and Musicians*⁴⁸² erschienen Lexikons in der 5. Auflage. Hier kann festgestellt werden, dass es keinen Eintrag zum Terminus "Electronic Music", der das englischsprachige Pendant zur "elektronischen Musik" darstellt, gibt. Es ist anzunehmen, dass zu diesem Zeitpunkt im angelsächsischen Raum diese neuartige Art Musik zu komponieren und zu produzieren in Fachkreisen noch nicht breit diskutiert wurde wie in Deutschland oder auch Frankreich. Der Bereich der elektronischen Musikinstrumente wird jedoch in einem Artikel des britischen Akustikers Edward Gieck Richardson (1896–1960) unter dem Titel *Electroponic Instruments*⁴⁸³ besprochen. In der sechsten Auflage des nun erweiterten und unter dem Titel *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴⁸⁴ herausgegebenen Lexikons findet sich das Lemma *Electronic Music*⁴⁸⁵, das vom US-amerikanischen Komponisten Hubert S. Howe (*1942) verfasst wurde. Dieser studierte unter anderem bei Milton Babbitt an der Princeton University, New Jersey. Er gehört zu dem Personenkreis in den USA, der seit Anfang der 1960er Jahre im Bereich der Computermusik aktiv ist, sowohl künstlerisch als auch in der Entwicklung musikalischer Computerprogramme. Der mittlerweile emeritierte Professor für Komposition und Leiter des Studios für elektronische Musik an der *Aaron Copland School of Music*, des Queens College in New York⁴⁸⁶ verfasste zahlreiche Artikel zur Computermusik insbesondere zur computergestützten Klangsynthese⁴⁸⁷. 2009 gründete er das *New York City Electroacoustic Music Festival*⁴⁸⁸ als dessen Leiter er bis heute fungiert.

⁴⁸¹ Eimert: „Elektronische Musik“.

⁴⁸² Eric Blom (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians: In Nine Volumes with Supplementary*, 5th Edition, London 1954.

⁴⁸³ Vgl. hierzu Edward Gieck Richardson, „Electroponic Instruments“, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Bd.: 2: C-E, hrsg. von Eric Blom, 5th Edition, London 1954, S. 905–908.

⁴⁸⁴ Sadie Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In Twenty Volumes*, London 1980.

⁴⁸⁵ Howe JR.: „Electronic Music“.

⁴⁸⁶ Hubert Howe, „Biography“, in: *Offizielle Webseite von Hubert Howe*, online: <https://www.huberthowe.org/bio.html> (abgerufen am 23. August 2019).

⁴⁸⁷ Vgl. Hubert Howe, „List of Publications“, in: *Offizielle Webseite von Hubert Howe*, online: <https://www.huberthowe.org/publications.html> (abgerufen am 23. August 2019).

Der Eintrag von Hubert Howe hebt die technologischen Mittel, die für die Produktion von elektroakustischer Musik notwendig sind, hervor. Dies wird bereits in der einleitend Begriffsdefinition ersichtlich, in der es heißt:

„**Electronic music.** Music which is produced or modified by electronic devices [...], so that electronic equipment is required for it to be heard.“⁴⁸⁹

In der darauffolgenden Einführung wird ersichtlich, dass Howe klare Parallelen zwischen den technologischen Entwicklungsverläufen und den unterschiedlichen Ausformungen von elektronischer Musik sieht.

„In its extremely rapid subsequent evolution (which has been closely related to technological developments), electronic music has been associated with many diverse techniques and aesthetic principles.“⁴⁹⁰

Diese ermöglichten es, dass der Raum der musikalischen Klänge erweitert werden konnte und sich so die unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen und Realisationstechniken herausbilden konnten. Wie bei Herbert Eimert werden auch in dieser Definition der elektronischen Musik die Realisations- und Manipulationsverfahren, die mit Hilfe von Tonbandgeräten möglich waren und die Basis für die elektroakustische Musik bilden, dargestellt⁴⁹¹.

Es werden im weiteren Verlauf eine Auswahl von Studios der elektronischen Musik⁴⁹², die Entwicklung von Synthesizern⁴⁹³ sowie die Live-elektronische Musik⁴⁹⁴ und computergestützte Klangsynthese⁴⁹⁵ besprochen.

Als historische kompositorische Referenz wird Edgar Varèse und sein Streben nach einer Ausweitung des musikalischen Klangmaterials genannt. Es werden nicht wie in den frühen deutschsprachigen Darstellungen unterschiedliche musikhistorische Genealogien zu Webern für die Kölner *Elektronische Musik* oder zum Futurismus für die *Musique concrète*

⁴⁸⁸ New York City Electroacoustic Music Festival, online: <https://nycemf.org/> (abgerufen am 10. September 2019).

⁴⁸⁹ Howe JR.: „Electronic Music“, S. 107. [Hervorhebung im Original.]

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Ebd., S. 107–108.

⁴⁹² Ebd., S. 108.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 108–109.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 109.

gezogen. Auch die diesbezügliche Schulenausbildung wird nicht erwähnt. Im Gegensatz zu den deutschsprachigen Lexikoneinträgen der *MGG*, die in den Kapitel 4.1.1 und 4.1.4 analysiert wurden, wird hier ausschließlich die *Musique concrète* skizziert, weder die *Elektronische Musik* noch die *Tape Music* werden hier besprochen und dargestellt. Durch diese Form wird das Pariser Studio als initiale Institution der elektroakustischen Musik präsentiert. Wobei hier nicht nur auf das Klangmaterial, den "konkreten Klängen", die aufgenommen und verarbeitet wurden, referiert wird, sondern die *Musique concrète* wird auch als Kompositionsverfahren beschrieben. Denn der Begriff "concrète" bezieht sich nämlich ursprünglich nicht auf die Klänge, sondern auf „their manner of composing ‘concretely’ on tape rather than ‘abstractly’ through notation and performance.“⁴⁹⁶

Musikkulturell handelnde Personen aber auch Kompositionen werden nur am Rande beschrieben. Pierre Schaeffer und Pierre Henry werden als Vertreter der *Musique concrète* genannt⁴⁹⁷ und in der Studiolisten sind neben den Gründungsdaten auch die „principal composer“⁴⁹⁸, die dort tätig waren gelistet. Hier finden sich 39 Komponisten und zwei Komponistinnen in der Aufzählung. Weitere Handelnde sind die Entwickler der verschiedenen Synthesizer⁴⁹⁹ und die Komponisten Milton Babbitt und Morton Subotnick, die mit Synthesizern in ihren Kompositionen arbeiten.

Kompositionen und deren Komponisten werden ausschließlich bei der Live-elektronischen Musik genannt. Als Beispiele dienen Bruno Madernas *Musica su due dimensioni I* für Flöte und Tonband (1952), Edgar Varèses *Déserts* (1950-1954) sowie John Cages *Imaginary Landscape No.2* (1942)⁵⁰⁰. Auch werden hier live-elektronische Ensembles aufgezählt⁵⁰¹.

In der von Howe angeführten Auflistung von Studios wird der *BBC Radiophonic Workshop* nicht genannt. Anhand der Zusammenstellung des Studioregisters wird ersichtlich, dass hier ebenfalls nur Produktionsstätten aufgenommen wurden, die der Kunstmusik zugerechnet werden. Das führt dazu, dass im Gegensatz zu den

⁴⁹⁶ Ebd., S. 107. Vgl. hierzu auch Schaeffer/Chion: *Musique Concrète*, S. 18–20.

⁴⁹⁷ Howe JR.: „Electronic Music“, S. 107.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 108.

⁴⁹⁹ Diese sind Herbert Belar und Harry Olsen (Mark II RCA Synthesizer), Robert Moog, Donald Buchla und Paul Ketoff (Synket). Vgl. Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 108–109.

⁵⁰¹ Ebd., S. 109.

deutschsprachigen musikhistorischen Darstellungen ebenfalls das Privatstudio von Bebe und Louis Barron nicht in der Liste aufscheint.

Hier wird jedoch kein Studio zum Vorbild für Gründungen von weiteren Institutionen, wie es im deutschsprachigen Raum der Fall ist, hervorgehoben, sondern es ist eine chronologische Aufzählung. Somit kann hier festhalten werden, dass Gründungen mit Ausnahme der „Initialgründung“ des Studios *Club d'Essais* in Paris, nicht im Vordergrund der Darstellung stehen.

Im gesamten Artikel sind zwei Frauen angeführt: Pril Smiley als Komponistin des *Columbia-Princeton Electronic Music Center* (CPEM) und Pauline Oliveros als Vertreterin des *San Francisco Tape Music Center*. Diese werden im Rahmen der Studiotabelle genannt. Da hier sämtliche Komponisten und Komponistinnen nur gelistet werden, können hier auch keine Zuschreibungen festgehalten werden. Es kann an dieser Stelle nur auf die quantitative Komponente hingewiesen werden, denn den beiden Komponistinnen stehen an dieser Stelle 39 Komponisten⁵⁰² gegenüber.

Nachdem nun in einem ersten Schritt der Eintrag des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* betrachtet wurde, widmet sich die nächste Analyse der Monografie *Electronic and Computer Music*, die erstmals 1985 publiziert wurde und 2004 in einer dritten überarbeiteten und erweiterten Auflage erschienen ist. Eine weitere Überarbeitung erfolgte im Jahr 2013, da sich jedoch diese Erweiterungen auf die jüngsten Entwicklungen der Computermusik beschränkt, wurde für die narratologische Auswertung der Ursprungstext sowie die dritte Auflage durchgesehen.

⁵⁰² Ebd., S. 108. Falls Komponisten bei mehreren Studios genannt wurden, wurden sie nur einmal gezählt.

4.2.2 Peter Manning: *Electronic and Computer Music* (1985/ 2004)

Die erstmals 1985 erschiene Publikation *Electronic and Computer Music*⁵⁰³ des britischen Komponisten und Musikwissenschaftler Peter Manning (*1948) zählt zu einem der Standardwerke zur elektronischen bzw. elektroakustischen Musik, ihrer Geschichte und Technologien.

Der Autor Peter Manning wurde 1980 zum Leiter des Studios für elektroakustische Musik der Universität Durham, Großbritannien ernannt. Der mittlerweile emeritierte Professor befasst sich in seiner Forschung mit den Zusammenhängen von „art and practice of electroacoustic music, from composition to the history and development of music technology.“⁵⁰⁴ Im Rahmen seiner Forschung leitet er auch seit 1985 interdisziplinäre Forschungsprojekte im Bereich der Musiktechnologieentwicklung. Ebenfalls ist er Autor für die Fachmagazine *Organised Sounds*⁵⁰⁵ und dem *Leonardo Music Journal*.⁵⁰⁶ Für diese verfasste Manning u.a. Aufsätze zur Geschichte von Musiktechnologien. In seinen derzeitigen Projekten setzt er sich für die Konservierung von elektroakustischen Medientechnologien ein, damit diese und die damit entstandenen Kompositionen weiterhin für die Forschung und die Öffentlichkeit zugänglich bleiben⁵⁰⁷.

In der ersten Auflage der Monografie ist keine Einleitung bzw. Einführung des Autors zur Thematik und der Herangehensweise zu finden. Dadurch wird auch der "Sehepunkt", den Manning gegenüber der Thematik einnimmt, nicht offengelegt. So ist zwar in der 3. erweiterten und überarbeiteten Auflage eine Einleitung vorhanden, jedoch erklärt der Autor hier ausschließlich, dass eine Überarbeitung und Erweiterung notwendig gewesen sei, da es im Rahmen der Computermusik in den letzten Jahrzehnten massive Weiterentwicklungen gegeben habe⁵⁰⁸.

Im Gegensatz zu den bisherigen Publikationen ist in der dritten Auflage die Begründung zur Wahl der Begriffe "Electronic Music" und "Computer Music" als Leitbegriffe nicht in der Einleitung, sondern in der Zusammenfassung der Publikation zu finden. So sei es nach

⁵⁰³ Manning: *Electronic and Computer Music* [1985].

⁵⁰⁴ Peter Manning - Durham University, online: <https://www.dur.ac.uk/music/staff/?id=505> (abgerufen am 6. September 2018).

⁵⁰⁵ „Organised Sound. An International Journal of Music and Technology.“

⁵⁰⁶ „Leonardo Music Journal“.

⁵⁰⁷ „Peter Manning - Durham University“.

⁵⁰⁸ Manning: *Electronic and Computer Music* [2004], S. vii–viii.

Peter Manning zwar sinnvoll, den Begriff "elektroakustische Musik" zu verwenden, denn er

„does not attempt to partition the medium in terms of the techniques by which sound material is generated, processed, and organized. Instead, it focuses attention in the very special nature of the acoustic results, taking account of the fact that these will always be reproduced via loudspeakers or headphones.“⁵⁰⁹

Jedoch sei der Begriff "elektroakustische Musik" für eine breitere Öffentlichkeit unverständlich, da dieser im Gegensatz zu "elektronisch/ electronic" nichts mit den realen erfahrbaren Lebenswelten von vielen Personen zu tun habe. Außerdem werde mit diesem Terminus das Genre mit einer elitären Kunstform in Verbindung gebracht⁵¹⁰. Daher wurde vom Autor der Sammelbegriff "Electronic Music" für seine Monografie gewählt.

Dennoch räumt er ein, dass mit dem Begriff "elektroakustische Musik" die Betrachtung auf die Ergebnisse, sprich auf die Kompositionen und nicht alleine auf die Technologien, die zur Realisation verwendet wurden, gerichtet werde. Das führt laut Manning dazu, dass

“any critical evaluation of electroacoustic works should be based in the first instance on the perceived results and not in terms of the technical means by which they have been achieved.“⁵¹¹

Im Rahmen der Monografie wurde dies auch umgesetzt. Es befasst sich ein eigener Teil der Monografie mit dem Repertoire der elektronischen Musik der 1960er bis 1970er Jahre⁵¹².

Die historische Darstellung wird im Kapitel *Developments from 1945 to 1960*⁵¹³ anhand der räumlichen Abgrenzung der Studios und dadurch in weiterer Folge auch der unterschiedlichen Schulen, wie sie auch im deutschsprachigen Raum üblich ist, vorgenommen. Im Zentrum stehen auch hierbei die europäischen Zentren Paris⁵¹⁴, Köln⁵¹⁵

⁵⁰⁹ Ebd., S. 403.

⁵¹⁰ Ebd., S. 404.

⁵¹¹ Ebd., S. 403–404.

⁵¹² Ebd., S. 133–178.

⁵¹³ Ebd., S. 17–98.

⁵¹⁴ Vgl. Ebd., S. 19–38.

⁵¹⁵ Vgl. Ebd., S. 39–67.

sowie Mailand⁵¹⁶ und die USA⁵¹⁷. Diesen Kapiteln sind die musiktechnischen Entwicklungen unter der Überschrift *The Background to 1945*⁵¹⁸ beginnend mit Thaddeus Cahills entwickelten und patentierten Dynamophon bzw. Telharmonium⁵¹⁹ vorangestellt. Vom Dynamophon, das am Beginn des 20. Jahrhunderts in Betrieb genommen wurde, spannt sich die Erzählung zu den davon faszinierten Komponisten Ferruccio Busoni hin zur futuristischen Bewegung, weiter zu Edgar Varèse. Hier wird auch ein Überblick über die verschiedenen elektronischen Musikinstrumente, die Anfang des 20. Jahrhunderts erdacht und gebaut wurden, gegeben. Die Entwicklungslinien der Vorgeschichte der elektroakustischen Musik enden bei den Uraufführungen von John Cages *Imaginary Landscape No. 1* (Seattle 1939) und *Imaginary Landscape No. 3* (UA Chicago 1942) und den darin angewendeten selbstständigen Live-elektronischen Elementen und Techniken⁵²⁰. All diese Aspekte haben nach Manning den Weg „for the first properly equipped studios, and their associated schools of composition“⁵²¹ geebnet.

Stellt man einen Vergleich beispielsweise zu Hans Ulrich Humpert an, wird auch in Mannings Darstellung eine musikästhetische Verknüpfung zwischen den Ideen des musikalischen Futurismus und der *Musique concrète* gezogen. Diese sieht der Autor in

“Schaeffer's preliminary investigations, inspired to some degree by an interest in the Futurists, were concerned with an exploration of the properties of percussion sounds.”⁵²²

Im Gegensatz zu Humperts Darstellung wird hier jedoch kein wertender Vergleich gezogen, sondern es wird eine Parallele zwischen den Klangexperimenten von Pierre Schaeffer zu den von den Futuristen geforderten Erweiterungen der Musik um den „Geräusch-Ton“⁵²³ gezogen, der u.a. in perkussiven Klängen vorzufinden ist. Diese "Geräusch-Töne" werden von Luigi Russolo im ersten Kapitel seines 1913 erstmals

⁵¹⁶ Vgl. Ebd., S. 68–73. Im Rahmen dieses Kapitels werden noch weitere europäische Studios gelistet. Hier findet sich auch der Abschnitt zum Studio der BBC, dem *BBC Radiophonic Workshop*.

⁵¹⁷ Vgl. Ebd., S. 74–98.

⁵¹⁸ Ebd., S. 3–16.

⁵¹⁹ Diese Form der Darstellung ist auch im deutschsprachigen Raum Hans Ulrich Humperts Monografie *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 19. Sowie bei Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, S. 11.

⁵²⁰ Vgl. Manning: *Electronic and Computer Music [2004]*, S. 15–16.

⁵²¹ Ebd., S. 16.

⁵²² Ebd., S. 20.

⁵²³ Luigi Russolo, *Die Kunst der Geräusche*, hrsg. von Johannes Ullmaier, Mainz 2005, S. 7.

publizierten Manifestes *Die Kunst der Geräusche*⁵²⁴ als notwendige musikästhetische Weiterentwicklung gesehen⁵²⁵.

Ein Abgrenzungsmerkmal der *Elektronischen Musik* Kölns gegenüber der französischen *Musique concrète* ist in den von Hans Ulrich Humpert gesetzten unterschiedlichen Genealogien zu finden, wie im Kapitel 4.1.3 herausgearbeitet wurde. Hier stellt Humpert die *Elektronische Musik* als eine musikästhetische und kompositionstheoretische Weiterentwicklung in der Traditionslinie von Anton Webern dar⁵²⁶. Peter Manning schreibt diese auch der *Musique concrète* zu wie in der folgenden Textpassage zu erkennen ist. Hier werden die Probleme, mit denen sich Pierre Schaeffer am Beginn seiner Realisationstechniken konfrontiert sah, dargestellt. Dies wiederum führte dazu, dass der Komponist Überlegungen zum von ihm genannten *Objet sonore*, dem Klangobjekt⁵²⁷, anstellte. Dieses sei

„a basic sound event, which is isolated from its original context and examined in terms of its innate characteristics outside its normal time continuum. He [Pierre Schaeffer – Anm. d. Verf.] asserted that the abstraction of such events from natural sound sources to provide components for the regeneration of musical material required processes compatible with the principles of post-Webern serialism (this was later to be challenged fiercely by the German school of elektronische Musik).“⁵²⁸

Somit wird hier auch die *Musique concrète* in die gleiche Genealogie wie die *Elektronische Musik* gesetzt und nicht wie in den deutschsprachigen musikhistorischen Texten als Unterscheidungs- und Abgrenzungsmerkmal verwendet. Aber es wird auch angesprochen, dass diese Gleichsetzung von Vertretern der deutschen *Elektronischen Musik* beanstandet wurde.

Im Fokus der betrachteten dargestellten historischen Zeitspanne der frühen 1950er bis 1970 stehen die Studiogründungen in Paris, Köln, Mailand und in den USA mit ihren jeweiligen Kompositions- und Realisationsansätzen, den verwendeten Klangmaterial und den verwendeten Audio- und Medientechnologien. Somit kann auch bei Peter Manning als Rahmenhandlungen die Studiogründungen und die Fortentwicklung der Technologien, mit

⁵²⁴ Russolo: *Die Kunst der Geräusche*.

⁵²⁵ Ebd., S. 5–14.

⁵²⁶ Vgl. Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 33–34.

⁵²⁷ Vgl. Schaeffer/Chion: *Musique Concrète*, S. 34–41.

⁵²⁸ Manning: *Electronic and Computer Music [2004]*, S. 23.

denen Kompositionen realisiert wurden, ausgemacht werden. Im Rahmen dieser bewegen sich die Akteure und stellenweise die Akteurinnen der elektroakustischen Musik.

Diesbezüglich findet sich auch ein Hinweis im Klappentext der dritten Auflage der Monografie. In diesem heißt es:

„Manning offers a critical perspective of the medium in terms of both its musical output and the philosophical and technical features that have shaped its growth. Emphasizing the functional characteristics of emerging technologies and their influence of the creative development of the medium. Manning covers key developments in both commercial and noncommercial sectors to provide readers with the most comprehensive resource available on this ever-evolving subject.“⁵²⁹

Wie aus dem Zitat ersichtlich wird, liegt der Akzent auf den funktionalen Eigenschaften der neuen Technologien, durch die sich neue musikalische Wege sowie deren kompositionsphilosophische Überlegungen entwickelten. Die von Peter Manning gewählte räumlich abgegrenzte Darstellung der musikkulturellen Handlungsräume in Kombination mit den technologischen Entwicklungslinien evoziert jedoch einen linearen Entwicklungsverlauf der historischen Ereignisse, der wie im Kapitel 4.1.7 beschrieben wurde, nach Elena Ungeheuer zu hinterfragen sei⁵³⁰.

Aber es findet sich auch der Hinweis, dass der Autor nicht nur den ökonomisch erfolgreichen Sektor der Medientechnologien, sondern eben auch den nicht-kommerziellen darstellt, um ein möglichst breites Spektrum abzubilden. Dieser Ansatz wird auch von Helmut Rösing in seinem Aufsatz *Geschichtsschreibung als Konstruktionshandlung. Anmerkungen zu Geschichte und Gegenwart der Musikgeschichtsschreibung* zur Diskussion gestellt. In diesem spricht sich der Musikwissenschaftler für eine Neuausrichtung der Ordnungskriterien, auf denen die Musikhistoriographie basieren solle⁵³¹, aus. Hier hält er fest, dass „Geschichtsschreibung sich nicht nur an den Leistungen der Sieger und der Hochkultur orientieren [sollte]“⁵³². Denn für eine zeitgemäße Musikgeschichtsschreibung seien laut Rösing „alle musikalischen Aktivitäten, alle Musik-

⁵²⁹ Ebd., Klappentext.

⁵³⁰ Ungeheuer: „Einleitung: Diskurse zu elektroakustischer Musik“, S. 11.

⁵³¹ Helmut Rösing, „Geschichtsschreibung als Konstruktionshandlung. Anmerkungen zu Geschichte und Gegenwart der Musikgeschichtsschreibung“, in: *Geschichte wird gemacht: Zur Historiographie populärer Musik*, hrsg. von Thomas Phleps und Dietrich Helms, Bielefeld 2014 (= Beiträge zur Populärmusikforschung 40), S. 9–24, hier S. 16–22.

⁵³² Ebd., S. 19.

und Musiziersphären [...] zu berücksichtigen“⁵³³. Diese werden unter dem Titel *New Horizons in Electronic Design*⁵³⁴ besprochen, das aus dem Unterkapitel *The Voltage-Controlled Synthesizer*⁵³⁵ besteht. In diesem werden im Gegensatz zu den bisherigen musikhistorischen Darstellungen der elektroakustischen Musik neben den unterschiedlichen Funktionen, d.h. deren Klangsyntheseprozessen und -operationen, sowohl kommerziell erfolgreiche Synthesizerentwicklungen, wie die von Buchla, Moog, ARP oder die der EMS Ltd. als auch die nicht kommerziellen, wie Paul Ketoffs *Synket*⁵³⁶ oder Daphne Orams *Oramics*⁵³⁷ angeführt.

Peter Manning ist der erste Autor, der im Rahmen einer musikhistorischen Darstellung die *Oramics*-Maschine behandelt. Dies kann u.a. darauf zurückgeführt werden, dass der Autor in den frühen 1970er Jahren Daphne Oram persönlich kennenlernte, um eine kleinere und mobilere Version der *Oramics*-Maschine in Kooperation mit der Durham University zu entwickeln⁵³⁸. Dieses Projekt wurde jedoch auf Grund der fehlenden Finanzierung nicht realisiert.

Daphne Oram ist dreimal in der Monografie vertreten. Zu Beginn wird sie als Mitarbeiterin, zusammen mit Delia Derbyshire und Desmond Briscoe, am *BBC Radiophonic Workshop* genannt.

Hier wird auch kurz die Entwicklung der elektroakustischen Musik in Großbritannien thematisiert. Hier erklärt der Autor, dass in den 1950er und 1960er Jahren diesbezüglich nur wenig Interesse von Institutionen gegeben habe und auch die Errichtung eines Studios für elektronische Musik bei der BBC daran wenig geändert habe⁵³⁹. Dies sei u.a. auf „[t]he unenlightened artistic policy of the Music Department at the BBC“⁵⁴⁰ zurückzuführen. Denn der *BBC Radiophonic Workshop*

„[...] was required to serve the day-to-day needs of the radio and television drama groups, leaving little time for serious composition. The principal composing members of the studio staff, Daphne Oram, Desmond Briscoe, and Delia Derbyshire, thus experienced a working environment quite

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Manning: *Electronic and Computer Music* [2004], S. 99.

⁵³⁵ Ebd., S. 101–132.

⁵³⁶ Ebd., S. 102.

⁵³⁷ Ebd., S. 129–132.

⁵³⁸ Manning: „The Oramics Machine“, S. 146.

⁵³⁹ Manning: *Electronic and Computer Music* [2004], S. 72–73.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 73.

different from that enjoyed by their continental counterparts, and with the notable exception of Roberto Gerhard, few other composers were granted access to the facilities.“⁵⁴¹

Hier wird deutlich, dass der *BBC Radiophonic Workshop* eine andere Aufgabe als die Studios in Paris, Köln sowie Mailand hatte. Hier standen die Klang- und Soundeffekte und somit der funktionale Charakter elektronisch generierter Klänge im Vordergrund. Außerdem wird hier angesprochen, dass im Gegensatz zu den Studios in Kontinentaleuropa der künstlerische internationale Austausch nicht forciert wurde. Dies könnte eine weitere Erklärung sein, warum in den deutschsprachigen, aber auch im ersten Lemma des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁵⁴² das Studio der BBC nicht zu finden ist.

Nach Peter Manning zufolge sei dadurch der musikalische Fortschritt der britischen elektroakustischen Musik

„largely [left] in the hands of a few spirited pioneers such as Tristram Gary, struggling with little or no financial help to establish private studios of their own.“⁵⁴³

Im Zusammenhang mit der zuvor genannten Textstelle wird hier das musikkulturelle Handeln von Daphne Oram, Delia Derbyshire aber auch von Desmond Briscoe abgewertet, denn sie zählen laut Manning nicht zu den "wenigen geistvollen Wegbereitern bzw. Pionieren", die sich mit wenig oder keinerlei finanziellen Unterstützung eigene Privatstudios aufbauten. Dass auch Daphne Oram ein eigenes privates Studio gründete wird an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt, sondern erst im Rahmen der Beschreibung des *Oramics*-Synthesizers erwähnt⁵⁴⁴.

Auch wird die Gründungsgeschichte des *BBC Radiophonic Workshops* im Gegensatz zu den Studios in Paris⁵⁴⁵, Köln⁵⁴⁶, Mailand⁵⁴⁷ und dem US-amerikanischen *Columbia-Princeton Electronic Music Center*⁵⁴⁸ (CPEM) nicht behandelt. Dadurch wird auch die Rolle, die Daphne Oram im Gründungsprozess spielte, nicht thematisiert. Sie wird jedoch als Entwicklerin eines Synthesizers, der *Oramics*-Maschine genannt, jedoch steht auch hier

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In Twenty Volumes*.

⁵⁴³ Manning: *Electronic and Computer Music [2004]*, S. 73.

⁵⁴⁴ Siehe Ebd., S. 129–130.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 20.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 39–40.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 68.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 76–83.

nicht ihr musikkulturelles Handeln oder damit komponierte Stücke im Vordergrund, sondern die Funktionsweise des Instruments⁵⁴⁹. Auch im Rahmen der Repertoirearstellung zur *Music for Tape*⁵⁵⁰ wird die Komponistin mit Kompositionen für Film und Theaterstücke erwähnt⁵⁵¹, jedoch werden die Stücke nicht näher beschrieben oder analysiert.

Im Rahmen des Repertoirekapitels⁵⁵² werden Kompositionen von Peter Manning den drei Kategorien *Works for Tape*⁵⁵³, *Live Electronic Music*⁵⁵⁴ und *Rock and Pop Electronic Music*⁵⁵⁵ zugeordnet. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde für die Analyse der Schwerpunkt auf den Text, der die *Works for Tapes*⁵⁵⁶ bespricht, gelegt.

Auch hier lässt sich als primäres Gliederungskriterium die jeweiligen Studios, in denen die Komponierenden arbeiteten, ausmachen. Peter Manning führt im Rahmen seiner Repertoirezusammenstellung weitere Studiogründungen, die von den unterschiedlichen Kompositionstraditionen der *Musique concrète*, der *Elektronischen Musik* oder der US-amerikanischen *Tape Music* beeinflusst wurden, an.

Im deutschsprachigen Raum⁵⁵⁷ werden weitere Studios und deren Gründungen erwähnt, wenn diese in der Tradition der Kölner *Elektronischen Musik* gesehen werden. Dies ist hier nicht der Fall. Es werden des Weiteren hier nicht nur institutionell angebundene Produktionsstätten der elektroakustischen Musik, sondern auch Privatstudios⁵⁵⁸ genannt. Als Auswahlkriterien für die besprochenen Kompositionen werden die verwendeten Ausgangsmaterialien und die Realisationsprozesse herangezogen. Doch auch Komponisten wie Karlheinz Stockhausen oder Luciano Berio und ihre vorhergehenden Kompositionen⁵⁵⁹ werden als "Vorbilder" für weitere Stücke genannt. Somit kann hier ebenfalls das Ziehen von musikhistorischen Traditionslinien festgestellt werden.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 129–132.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 135–156.

⁵⁵¹ Ebd., S. 147.

⁵⁵² Ebd., S. 133–178.

⁵⁵³ Ebd., S. 135–156.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 157–167.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 168–178.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 135–156.

⁵⁵⁷ So zum Beispiel bei Supper: *Elektroakustische Musik und Computermusik*, S. 25.

⁵⁵⁸ Hier wird unter anderem Pierre Henry Privatstudio genannt. Siehe: Manning: *Electronic and Computer Music [2004]*, S. 144–145. Außerdem werden die britischen Privatstudios von Roberto Gerhard, Tristram Cary, Daphne Oram, Brain Dennis und Peter Zinovieff aufgezählt. Ebd., S. 147.

⁵⁵⁹ Manning: *Electronic and Computer Music [2004]*, S. 136.

Am ausführlichsten wird Karlheinz Stockhausens Komposition *Hymnen* (1966/67) beschrieben⁵⁶⁰. Dies begründet der Autor damit, dass „the work is arguably one of the most important \"classical\" tape pieces to emerge from the 1960s“⁵⁶¹, da es „an excellent example of the marrying of ideas and techniques gestated in the schools of *elektronische Musik* and *musique concrète*“⁵⁶² sei.

Keine andere Komposition, die im Rahmen des Repertoires besprochen wird, wird mit den Attributen ein weiteres "wichtiges klassische" Tonbandstück zu sein, versehen.

Insgesamt werden in diesem Kapitel 61 Komponisten⁵⁶³ und zwei Komponistinnen genannt. Somit sind auch die aktiv handelnden Personen im impliziten Kanon, der hier von Peter Manning zusammengestellt wurde, männlich konnotiert.

Ein klassisches Beispiel einer männlichen Figurendarstellung ist in der Beschreibung der Pariser *Musique concrète*⁵⁶⁴ zu finden, wie anhand des folgenden Zitats ersichtlich wird. Denn

„the initiative and leadership for the project came from a single pioneer, Pierre Schaeffer. Schaeffer, an electronic engineer, served his apprenticeship with the RTF during the 1930s after initial training at the Paris Polytechnic. His technical skills led to rapid promotion, and by 1942, at the age of only thirty-two, he was able to persuade the corporation, then under the control of the German occupying forces, to initiate research into the science of musical acoustics with himself as director. From very modest beginnings as a Studio d'Essai this venture gradually gathered momentum, the more familiar name Club d'Essai being substituted in 1946. In the course of his research Schaeffer's attention was drawn toward the use of recording techniques as a means of isolating naturally produced sound events, and in 1948 he started to consider how such material might be used as a basis for composing.“⁵⁶⁵

Hier inszeniert der Autor den Komponisten Pierre Schaeffer als einen "Mann der Tat" mit den dafür notwendigen Eigenschaften und Kennzeichen. Er wird hier als alleiniger

⁵⁶⁰ Ebd., S. 141–144.

⁵⁶¹ Ebd., S. 144.

⁵⁶² Ebd. [Hervorhebungen im Original.]

⁵⁶³ Von diesen 61 Komponisten sind 46 mit mindestens Realisation einer fixierten Klangkomposition angeführt. Fünfzehn weitere werden im Kapitel nur genannt.

⁵⁶⁴ Vgl. Manning: *Electronic and Computer Music* [2004], S. 19–38.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 20.

Wegbereiter, als "Pionier", der Ingenieur ist und seine Ausbildung an der renommierten Pariser *École Polytechnique*⁵⁶⁶ erhielt, beschrieben. Auch wird hervorgehoben, dass er mit einem recht jungen Alter, nämlich mit 32 Jahren, seine Vorgesetzten von der Wichtigkeit seiner Klangforschung überzeugen konnte und zu diesem Zeitpunkt auch als Leiter des *Studio d'Essai* eingesetzt wurde. Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld sehen in dieser Form der Inszenierung eine Grundlage der bisherigen Musikhistoriographie, in der „Männer der Tat als historiographisch handelnde Personen [...] das Mäandernde der historischen Ereignisse in eine konzise Form brachten“⁵⁶⁷. Hier wird ein Männlichkeitskonzept des 19. Jahrhunderts weitertradiert, in dem, wie die Musikwissenschaftlerinnen weiter ausführen,

„[d]as heldische Prinzip von Philosophen und Historikern wie Thomas Carlyle, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche u.a. aus seinen militärischen Bedeutungszusammenhängen in andere Bereiche der Gesellschaft und der Kultur übertragen und auch auf Kulturschaffende, Wissenschaftler und Philosophen projiziert [wurde].“⁵⁶⁸

Diesem Prinzip folgt auch die weitere Darstellung der *Musique concrète*. Pierre Schaeffer wird zwar von anderen Komponisten wie Pierre Boulez⁵⁶⁹ oder Pierre Henry⁵⁷⁰ sowie dem Techniker Jacques Poullin⁵⁷¹ unterstützt, doch die handlungstragende Figur ist der Studiogründer. Im Rahmen der Darstellung der *Musique concrète* werden am Ende des Kapitels weitere Komponisten, die im Pariser Studio Stücke komponierten und realisierten⁵⁷², aufgezählt. Auch Peter Manning nennt in diesem Abschnitt keine dort tätige Komponistin. Somit wird auch hier die Geschichte der *Musique concrète* als eine rein männliche Kompositionstradition inszeniert.

⁵⁶⁶ *École Polytechnique*, online: <https://www.polytechnique.edu/en/history> (abgerufen am 22. September 2019).

⁵⁶⁷ Annette Kreutziger-Herr, Melanie Unseld (Hrsg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel u.a. 2010, S. 9.

⁵⁶⁸ Ebd. Einen detaillierten Überblick zur Entwicklung des Heldenbegriffs findet sich bei Ute Frevert, „Männer und Heroen. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert.“, in: *Erfindung des Menschen: Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 - 2000*, hrsg. von Richard van Dülmen, Wien [u.a.] 1998, S. 323–344.

⁵⁶⁹ Manning: *Electronic and Computer Music [2004]*, S. 21.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Siehe Ebd., S. 21 und S.26.

⁵⁷² Ebd., S. 36–37.

Zusammenfassend kann zu Peter Mannings Monografie *Electronic and Computer Music* festgehalten werden, dass es sich hier ebenfalls um eine männlich konnotierte Erzählung der elektroakustischen Musik handelt. Denn auch hier sind die aktiv musikkulturell handelnden Personen fast ausschließlich Männer und somit auch das erzählte Geschlecht des Textes. Aber auch das erzählende Geschlecht der *Discourse*-Ebene ist auf Grund der sprachlichen Zuschreibungen wie dem "Pionier", der ausschließlich für Komponisten oder Ingenieure verwendet wird, männlich ausgeformt. Die Feststellung von Leigh Landy, dass die jeweilige nationale Perspektivierung des Autors sich auch in dessen Vermittlung der historischen Darstellung niederschläge⁵⁷³, ist hier nur teilweise zutreffend. So werden in dieser Monografie die musikhistorischen Ereignisse Großbritanniens zwar angesprochen und im Rahmen dieser Publikation ist sowohl der *BBC Radiophonic Workshop* als auch die Komponistin Daphne Oram zu finden. Jedoch werden diese im Gegensatz zu den Zentren Paris, Köln, Mailand und New York nur skizziert und nicht wie erwartet ausführlicher darstellt.

Nachdem in diesem Kapitel eine Monografie aus Sicht eines britischen Autors besprochen wurde, folgt nun mit Joel Chadabes *Electric Sound – The Past and Promise of Electronic Music* eine musikhistorische Darstellung aus US-amerikanischer Perspektive.

⁵⁷³ Landy: „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music“, S. 62.

4.2.3 Joel Chadabe: *Electric Sound – The Past and Promise of Electronic Music* (1997)

Der US-amerikanische Komponist Joel Chadabe⁵⁷⁴ (*1938) verfasste 1997 die Monografie *Electric Sound – The Past and Promise of Electronic Music*⁵⁷⁵. Hier verbindet der Autor in seiner geschichtlichen Darstellung der elektroakustischen Musik die Entwicklung von elektronischen Musikinstrumenten, Medientechnologien, musikästhetischen Herangehensweisen und den musikkulturellen Handelnden, wie bereits anhand des Klappentextes ersichtlich wird. Hier heißt es:

„musique concrète, John Cage, Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, MIDI, Moog synthesizers, the theremin, the Synclavier, computer music, interactive systems, and other composer, approaches, and technologies have contributed to the field.“⁵⁷⁶

Der Aufbau der Monografie folgt einer chronologischen temporalen Ordnung und ist nicht nach Schulen oder Studios unterteilt. Im Zentrum der Monografie steht die Geschichte der elektronischen Musikinstrumente⁵⁷⁷ und ihre unterschiedlichen An- und Verwendungen. Um dieser komplexen Entwicklungsgeschichte gerecht zu werden, legt der Verfasser vier entscheidende historische Meilensteine fest, denen die Erzählung folgt. Der erste dieser Meilensteine sei in der Entwicklung der frühen elektronischen Instrumente der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts „from Thaddeus Cahill’s Telharmonium in 1906 to the RCA Mark II Electronic Music Synthesizer in 1957“⁵⁷⁸ zu finden.

Den zweiten Wendepunkt setzt Chadabe im Zeitraum zwischen den 1930er Jahren bis zu den ersten Studiogründungen in den 1950er Jahren an, denn in dieser Zeitspanne wurde das musikalische Material für Kompositionen neu erschlossen, beginnend mit John Cages frühen Stücken⁵⁷⁹. Der dritte Meilenstein wird durch die unterschiedlichen Synthesizerentwicklungen markiert. Dieser umfasst den historischen Zeitraum von den

⁵⁷⁴ Für weitere Informationen vgl. Martin Supper, „Joel A. Chadabe“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2000, online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/20837> (abgerufen am 4. September 2018). Außerdem Burt J. Levy, Gregory N. Reish, „Joel Chadabe“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2014, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256311>.

⁵⁷⁵ Chadabe: *Electric Sound*.

⁵⁷⁶ Ebd., Klappentext.

⁵⁷⁷ Ebd., S. ix.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Ebd. Hier findet sich auch eine Referenz zu Hugh Davies’ *International Electronic Music Catalog*. Joel Chadabe gibt hier 1967 als Veröffentlichungsdatum an. Siehe Ebd.

anfänglichen Großrechnenmaschinen und ihren analogen Wurzeln hin zu den kommerziell erfolgreichen elektronischen Musikinstrumenten der 1970er und 1980er Jahre⁵⁸⁰. Da mit der Entwicklung neuer Instrumente auch „new ideas of making music and playing instruments“⁵⁸¹ einhergehen, sieht der Autor im Musizieren und Komponieren selbst den abschließenden vierte musikhistorische Einschnitt. Denn diese so Chadabe weiter „dealt ultimately with concepts of interaction, challenge the very nature of the way we’re traditionally thought about music and musical instruments.“⁵⁸²

Der Autor selbst lehrte von 1965 bis 1998 an der State University of New York, Albany, an der er im Jahr 1966 ein Studio für elektronische Musik⁵⁸³ aufbaute. Im Jahr 1994 gründete er die *Electronic Music Foundation*⁵⁸⁴ (EMF), zu der das *EMF- Institute*⁵⁸⁵ gehört. Diese Initiativen haben es sich zur Aufgabe gemacht, Arbeiten „von Komponisten, Ingenieuren und Interpreten auf dem Gebiet der Elektroakustischen Musik und Computermusik“⁵⁸⁶ zu sammeln, zu dokumentieren und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die *Electronic Music Foundation* fungiert auch als Label, das das Ziel verfolgt musikhistorisch "wichtige" elektroakustische Stücke zu veröffentlichen⁵⁸⁷ und somit einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen⁵⁸⁸. Auch die Compilation *Not Necessarily „English Music“*⁵⁸⁹, die der Ausgabe *Not necessarily „English Music“ Britain’s Second Golden Age*⁵⁹⁰ des *Leonardo Music Journals* beilegt wurde, ist hier erschienen. Auf diesem Tonträger wurde auch Daphne Orams Komposition *Four Aspects* (1960) erstmals veröffentlicht. Joel Chadabe selbst befasst sich mit der Entwicklung von

⁵⁸⁰ Chadabe: *Electric Sound*, S. ix–x.

⁵⁸¹ Ebd., S. x.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Vgl. Music Department University at Albany, „A Legacy of Musical Creativity - Nearly 40 Years“, in: *College of Arts and Sciences - University at Albany*, online: https://www.albany.edu/music/electronic_music_studios_legacy.shtml (abgerufen am 5. September 2018).

⁵⁸⁴ Angela Plohman, „Electronic Music Foundation (EMF) - The EMF Institute“, in: *The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology*, online: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=267> (abgerufen am 28. Mai 2019).

⁵⁸⁵ *EMF Institute*, online: <https://emfinstitute.org/> (abgerufen am 28. Mai 2019).

⁵⁸⁶ Supper: „Joel A. Chadabe“. Sowie Joel Chadabe, „The Electronic Music Foundation“, in: *Org. Sound*, 2 (1997), H. 1, S. 25–27, hier S. 25.

⁵⁸⁷ In der internationalen Musikdatenbank *Discogs* sind derzeit 50 Veröffentlichungen gelistet. Siehe *Discogs - Electronic Music Foundation*, online: <https://www.discogs.com/de/label/14704-Electronic-Music-Foundation> (abgerufen am 12. Februar 2020).

⁵⁸⁸ Chadabe: „The Electronic Music Foundation“, S. 26.

⁵⁸⁹ Various Artists: *Not Necessarily „English Music“*, CD, USA: Electronic Music Foundation EMF CD036, 2001 (= LMJ CD Series 11).

⁵⁹⁰ Nicolas Collins (Hrsg.), *Not necessarily „English Music“ Britain’s Second Golden Age*, Cambridge 2001 (= Leonardo Music Journal 11).

interaktiven computergestützten Musik-Systemen⁵⁹¹ für Live-elektronische Musik, die er auch für seine Kompositionen und im Rahmen von Konzerten nützt.

Joel Chadabe verwendet als Sammelbegriff "Electronic Music", denn dieser umfasse

„all music made with electronics, whether specifically with computer, synthesizer, or any other special equipment. I view the use of the term on much the same way that we'd use the term *orchestral music*, for example, to designate music played by an orchestra.“⁵⁹²

Außerdem wählt er "Electronic Music" als Oberbegriff, da dieser nicht wie weitere genrebeschreibende Begriffe mit den jeweiligen spezifischen Produktionsmitteln der Musik in Verbindung gebracht werde. Das gelte nach Chadabe auch für den Terminus "elektroakustische Musik", denn dieser „suggests, at least to me, systems that combine electronic and acoustic sound generators.“⁵⁹³ Und auch wenn es im deutschsprachigen Raum zu Verwechslungen mit dem Begriff der *Elektronischen Musik* des Kölner Studios führen könne, so der Autor weiter, plädiere er dennoch für "Electronic Music" als Oberbegriff, denn

„in a generic sense the term *electronic music* has meant different things to different people at different times. In the tape-music and technology-in-art world of the 1950s and 1960s, electronic music was considered by many composers to be something special, exploratory, not based in conventional pitches or harmonies.“⁵⁹⁴

Joel Chadabe spricht hier aus der Perspektive eines US-Amerikaners, der sich der terminologischen Herkunft des Begriffs "elektronische Musik" und seiner ursprünglichen Konnotation bewusst ist, das aber nicht als hinderlich ansieht, um den Terminus weiterhin zu verwenden. Dies begründet er damit, dass der Begriff auch in der Frühzeit der elektronisch generierten Musik von verschiedenen Komponisten und Komponistinnen in unterschiedlichen Kontexten verwendet wurde. Er fasst elektronisch generierte Musik nicht als einer Kompositionstradition zugehörig auf, wie es in den deutschsprachigen musikhistorischen Publikationen der Fall war.

⁵⁹¹ Joel Chadabe, „Composer's Statement“, in: *Offizielle Website von Joel Chadabe*, online: <https://joelchadabe.net/statement/> (abgerufen am 12. Februar 2020).

⁵⁹² Chadabe: *Electric Sound*, S. x.

⁵⁹³ Ebd. [Hervorhebung im Original].

⁵⁹⁴ Ebd., S. x–xi.

Im Rahmen der Monografie findet sich auch keine Aufzählung, welche musikalischen Subgenres der "Electronic Music" angehören. Auch findet sich keine erkennbare Trennung zwischen Kompositionen, die der "autonomen" oder "funktionalen Musik" zugeordnet werden. Somit wird im Gegensatz zu den deutschsprachigen Darstellungen auch ein breiteres Spektrum an Kompositionen sichtbar gemacht. Daher kann man den Schluss ziehen, dass der Autor den Begriff "Electronic Music" weit definiert und anwendet.

Im Gegensatz zu den bisherigen historischen Darstellungen basiert Chadabes u.a. auf über 150 geführten Interviews mit Komponisten und Komponistinnen aber auch mit Personen, die sich in dem Bereich spezialisierten⁵⁹⁵.

Diese Herangehensweise ermöglicht es, dass sich die Schilderung des musikkulturellen Handelns nicht mehr nur auf einige wenige Handelnde beschränkt. Denn an den Weiterentwicklungen der Medien- und Audiotechnologien und auch in der Realisation der Kompositionen sowie deren tatsächlichen Aufführungen waren immer mehrere Personen aktiv beteiligt. Diesbezüglich sei an dieser Stelle auf die Darstellung des Projektes *Music for Magnetic Tape*⁵⁹⁶, aber auch auf die der *Musique concrète*⁵⁹⁷, die nicht wie im vorherigen Kapitel 4.2.2 als Ergebnis einer Einzelperson erzählt wird, verwiesen.

Die Anfangszeit der elektroakustischen Musik und ihre Studios wird in den Kapiteln *The Great Opening up of Music to all Sounds*⁵⁹⁸, *Expansion of the Tape Music Idea*⁵⁹⁹ und *Out of the Studio*⁶⁰⁰ behandelt. Im Inhaltsverzeichnis findet sich hierzu noch der Kommentar „Tape music and related technology, in the studio and in performance“⁶⁰¹. Im Gegensatz zu Peter Mannings und den deutschsprachigen musikhistorischen Texten, wird hier nicht die Form der räumlich begrenzten Kompositionstraditionen gewählt. Auch folgt die Handlung nicht mehr einer scheinbaren Linearität, sondern es werden die Gleichzeitigkeiten der historischen Ereignisse sichtbar gemacht. Denn im Rahmen dieser musikhistorischen Darstellung verwendet der Autor neben Rückblenden auch Vorgriffe in seiner Erzählung.

⁵⁹⁵ Ebd., S. xiii–xvi.

⁵⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 54–57.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 27–28.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 21–62.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 63–80.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 81–107.

⁶⁰¹ Ebd., S. v.

Diese Vorgriffe werden anhand Speichermedien wie dem Tonband⁶⁰² oder dem Klangmaterial⁶⁰³ festgemacht. Diese werden dann mittels später tätigen Komponisten und Komponistinnen meist in Verbindung mit ihren Kompositionen geschildert. Das führt somit auch zu einer anderen Perspektivierung innerhalb der Erzählung, denn hier sind die historischen Übergänge fließend gestaltet und es wird eine direkte Verknüpfung zur jüngeren Geschichte hergestellt.

Obwohl der historische Handlungsverlauf sich auch hier im Westlichen mit den Zentren Paris, Köln und New York auseinandersetzt, werden auch weitere Studiogründung sowohl innerhalb Europas bzw. den USA aber auch in Ländern wie Kanada⁶⁰⁴, Argentinien⁶⁰⁵ oder Japan⁶⁰⁶ präsentiert.

Für Europa sind es u.a.: Das *Studio di Fonologia Musicale* des italienischen Rundfunks (RAI)⁶⁰⁷, das französische *Institut de Recherche et Coordination Acoustique /Musique* (IRCAM)⁶⁰⁸, das sich als eine Entwicklungs- und Forschungseinrichtung für computergestützte Klanggenerierung versteht. Sowie das niederländische *Studio voor Elektronische Muziek* (STEM)⁶⁰⁹ an der Utrechter Universität, welches später in *Instituut voor Sonologie* unbenannt wurde.

In den USA wird auch die Entstehung des *San Francisco Tape Music Centers* am San Francisco Konservatorium, das 1966 ins Mills College, San Francisco integriert wurde, beschrieben⁶¹⁰.

Spätere Studiogründungen werden hier weiters nicht, wie mehrheitlich im deutschsprachigen Raum, den unterschiedlichen Schulen der elektroakustischen Musik zugeordnet, sondern als eigenständige Entwicklungen dargestellt.

Darüber hinaus werden auch wie bereits in Peter Mannings Monografie nicht nur die Geschichten institutionalisierter Studios, sondern auch die der privat initiierten⁶¹¹, wie z.B. das Studio des britischen Komponisten Tristram Cary sowie Studios, denen eine spezielle

⁶⁰² Ebd., S. 80.

⁶⁰³ Ebd., S. 78–79.

⁶⁰⁴ Hier wird das Studio der Universität Toronto genannt. Vgl. Ebd., S. 64.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 63–64.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 42–44.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 47–52.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 118–120.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 169–170.

⁶¹⁰ Ebd., S. 85–91.

⁶¹¹ Ebd., S. 52–54.

Rolle im Sinne einer bestimmten Funktion wie dem *BBC Radiophonic Workshop*⁶¹² zugewiesen wurde, erzählt⁶¹³.

Hier ist auffällig, dass bei der Mehrheit der Studiogründungen die "Gründungsväter" genannt werden. Jedoch in der Darstellung des *BBC Radiophonic Workshop* ist dies nicht der Fall. Dessen Gründungsgeschichte wird wie folgt präsentiert:

„The Radiophonic Workshop opened on April 1, 1958, following a year's experiments by a group of musicians, producers and writers who had taken their cues, so to speak, from the radio stations in Paris, Cologne, and Milan.“⁶¹⁴

Der aktive Personenkreis, der zur Gründung des Studios führte, wird als eine anonyme Gruppe dargestellt. Doch bereits im nächsten Satz wird auf Desmond Briscoe und die Produktion des Hörspiels *All That Fall* (Erstausstrahlung am 13. Jänner 1957) von Samuel Beckett hingewiesen⁶¹⁵ und seine Produktion anhand eines Zitates aus der 1983 erschienen Publikation *The BBC Radiophonic Workshop: The First 25 Years*⁶¹⁶ von Desmond Briscoe näher erläutert. Anhand der gewählten Zusammenstellung der historischen Ereignisse, die zur Gründung des Studios führten, wird wiederum eine männliche Gründungsgeschichte der bzw. dem Lesenden imaginiert. Eine mögliche Erklärung hierfür könnte in den zur Verfügung stehenden Quellen liegen. Denn zum Zeitpunkt als Joel Chadabe diese Publikation verfasste, war die einzige veröffentlichte Publikation zur Geschichte des *BBC Radiophonic Workshops* die Monografie *The BBC Radiophonic Workshop: The First 25 Years*⁶¹⁷. Hierbei wird die Studiogesichte aus der Perspektive von Desmond Briscoe, der 1960 zum ersten offiziellen Direktor des Studios ernannt wurde, erzählt. In dieser Publikation wurde die Rolle, die Daphne Oram während der Gründungsphase des Studios spielte sowohl vonseiten Briscoes als auch der BBC marginalisiert. Zwar versuchte Daphne Oram noch vor Erscheinen der Publikation ihre Rolle in der Gründungsgeschichte richtig zu stellen, das sie jedoch nicht durchsetzen konnte. Dies wird aus dem erhaltenen

⁶¹² Ebd., S. 65–66.

⁶¹³ Ebd., S. 64–65.

⁶¹⁴ Ebd., S. 65.

⁶¹⁵ Vgl. ebd.

⁶¹⁶ Ebd. Vgl. für das Originalzitat: Desmond Briscoe, Roy Curtis-Bramwell, *The BBC Radiophonic Workshop: The First 25 Years. The Inside Story of Providing Sound and Music for Television and Radio 1958-1983*, London 1983, S. 18.

⁶¹⁷ Briscoe/Curtis-Bramwell: *The BBC Radiophonic Workshop*.

Briefwechsel im Archiv der Goldsmiths University London⁶¹⁸ zwischen Daphne Oram, Desmond Briscoe und damaligen Geschäftsführer Richard Francis ersichtlich⁶¹⁹. Somit kann hier als mögliches Ausschlusskriterium der Komponistin im Rahmen der damaligen zur Verfügung stehenden Quellen, die dem Autor zur Verfügung standen, liegen. Denn eine objektive Darstellung der Geschichte des *BBC Radiophonic Workshops* wurde erst mit der Monografie *Special Sound: The Creation and Legacy of The BBC Radiophonic Workshop*⁶²⁰ von Louis Niebur 2010 verfügbar.

Dass das Gründen von Studios für elektronische Musik nicht allein von Komponisten, Studiomanagern oder Ingenieuren ausging, wird in der Entstehung des *San Francisco Tape Music Center* erkennbar. Mit folgendem Textausschnitt wird die Gründungsgeschichte des *San Francisco Tape Music Centers* von Joel Chadabe eingeleitet:

„At the San Francisco Conservatory, Pauline Oliveros and Ramon Sender pooled equipment from, as Oliveros put it “hinter and yon“, and on December 18, 1961, organized a tape concert called *Sonics I*, with works of Sender, Oliveros, Terry Riley, Phil Winsor, and an improvisational piece for instruments and tape played by Sender, Oliveros, Riley Winsor, and Laurel Johnson. Soon after the first concert, Sonics formed a group consisting initially of Sender, Oliveros, Johnson, and Winsor, soon to be joined by Morton Subotnick and Tony Martin. They had few resources but much *ingenuity*. Oliveros’ *Time Perspectives*, played on that first Sonics concert, was a four-channel composition done with two roughly-synchronized stereo tapes.“⁶²¹

Hier wird eine Frau, nämlich die Komponistin und Musikerin Pauline Oliveros, als aktive Mitinitiatorin des später gegründeten Studios präsentiert⁶²². Außerdem spricht der Autor einem Personenkreis und nicht nur einer Einzelperson „ingenuity“ d.h. Genialität bzw. Einfallsreichtums zu. Dies wird dann mit dem Beispiel von Pauline Oliveros’ Komposition *Time Perspectives* (1959) näher ausgeführt und von der Komponistin selbst beschrieben. In diesem Abschnitt wird somit eine musikhistorische Darstellung gewählt, die eine

⁶¹⁸ Daphne Oram Archive - Goldsmiths University London, online: <http://www.calmview.eu/Goldsmiths/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=ORAM&pos=1> (abgerufen am 28. Februar 2020).

⁶¹⁹ Daphne Oram: BBC The Radiophonic Workshop - The first 25 years. Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, Oram/3/5

⁶²⁰ Niebur: *Special Sound*.

⁶²¹ Chadabe: *Electric Sound*, S. 85–86. [Hervorhebung durch die Verfasserin.]

⁶²² Und auch zu einem späteren Zeitpunkt spielte Pauline Oliveros eine tragende Rolle für das Studio, nämlich in der Kooperation des *San Francisco Tape Music Centers* und dem Mills College. Vgl. Ebd., S. 90.

Gründungsgeschichte und somit einen musikkulturellen Raum, in dem Männer und Frauen aktiv Handelnde sind, darstellt.

Der Schwerpunkt von Chadabes *Electric Sound – The Past and Promise of Electronic Music*⁶²³ liegt neben den europäischen Zentren auf denen der USA. Die Autorenperspektive gegenüber den musikhistorischen Ereignissen ist im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum neutraler gehalten. Dieser objektiver gestaltete "Sehepunkt" kann für den US-amerikanischen Raum, darauf zurückgeführt werden, dass die neuen Medien- und Audiotechnologien der musikhistorisch Agierenden ohne die europäischen klangästhetischen und kompositorischen Dogmen zur Realisation von elektronisch generierter Musik eingesetzt wurden. Dies führte auch dazu, dass in den USA der Begriff "Tape Music" präferiert wurde, wie Morton Subotnick im Rahmen der Publikation zitiert wird:

„At that point, there was a big battle between the Stockhausen elektronische Musik and the Schaeffer musique concrete, and we wanted to bridge these differences by calling it 'tape music,' which could be anything that was on tape.“⁶²⁴

In der gesamten Monografie werden insgesamt neunzehn Komponistinnen dargestellt. Eine Vielzahl mehr als in den deutschsprachigen Erzählungen, deren einzig konstant erzählte Komponistin Bebe Barron ist. Für den Zeitraum von 1948 bis 1970 sind es sechs Komponistinnen: Françoise Barriere, Bebe Barron, Wendy Carlos, Delia Derbyshire, Pauline Oliveros und Éliane Radigue. Somit kann hier festgehalten werden, dass in dieser Monografie komponierende Frauen in der Musikgeschichte der frühen elektroakustischen Musik sichtbarer sind. Eine mögliche Erklärung hierfür könnten die herangezogenen Quellen sein. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels festgestellt wurde, basiert die musikhistorische Darstellung auf Interviews mit musikkulturell handelnden Personen in diesem Genre. Hier sind insgesamt vierzehn in diesem Feld tätige Komponistinnen, Medienkünstlerinnen, Interpretinnen und Entwicklerinnen als Interviewpartnerinnen gelistet⁶²⁵. Im Anhang findet sich eine Stellungnahme des Autors zu seinem Umgang mit dem Quellenmaterial. Das hier vermittelte Wissen setzt sich aus seinen eigenen

⁶²³ Chadabe: *Electric Sound*.

⁶²⁴ Ebd., S. 87–88.

⁶²⁵ Ebd., S. xiii–xiv.

Erfahrungen, Zeitzeugen- und Zeitzeuginnenberichten sowie schriftlich archivierten Belegen der musikhistorischen Ereignisse zusammen. Chadabe selbst beschreibt seinen Umgang mit den Quellen folgendermaßen:

„I [...] conducted more than 150 interviews with composers, researchers, and entrepreneurs between the summer of 1993 and the spring of 1996, most of them in person, a few of them by telephone, fax, and e-mail. I did extensive followup [sic!] to each interview, as appropriate, to verify factual information and correlate what had been said with information in articles, the annual reports of various organizations, concert programs, conference proceedings, and so on. [...] I edited each interview to put it in the form of a concise and readable statement and then verified each edited statement by sending it to the person interviewed for approval or corrections.“⁶²⁶

Diese musikhistorische Darstellung stützt sich somit nicht nur auf die eigenen Eindrücke der Vergangenheit und/ oder auf bereits schriftlich fixiertes Wissen, sondern bindet unterschiedliche Ausgangsquellen und Vergangenheitswahrnehmungen ein. Somit wurde in dieser Publikation ebenfalls das „*kommunikative Gedächtnis*“⁶²⁷ miteinbezogen. In Astrid Erlls Publikation *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*⁶²⁸ fasst die Wissenschaftlerin die Aspekte, die das kommunikative Gedächtnis ausmachen, folgendermaßen zusammen. Das kommunikative Gedächtnis entsteht

„durch Alltagsinteraktion, hat die Geschichtserfahrung der Zeitgenossen zum Inhalt und bezieht sich daher immer nur auf einen begrenzten ›mitwandernden‹ Zeithorizont von ca. 80 bis 100 Jahren. Die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses sind veränderlich und erfahren keine feste Bedeutungszuschreibung. Jeder gilt hier als gleich kompetent, die gemeinsame Vergangenheit zu erinnern und zu deuten.“⁶²⁹

Somit werden in dieser Monografie die gemeinsamen Vergangenheitserfahrungen bzw. -erinnerungen der Akteure und Akteurinnen mit Hilfe der bereits schriftlichen fixierten Quellen des kulturellen Gedächtnisses zur elektroakustischen Musik verbunden. Dadurch wiederum wird in dieser Monografie auch ein Teil des Wissens des kommunikativen Gedächtnisses mit dem Festschreiben und Fixieren in das kulturelle Gedächtnis überführt

⁶²⁶ Ebd., S. 339.

⁶²⁷ Assmann: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, S. 10–11.

⁶²⁸ Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*.

⁶²⁹ Ebd., S. 30–31.

und ist somit auch für spätere Generationen noch verfügbar. Dennoch sind auch in dieser musikhistorischen Erzählung die Mehrheit der "gen(de)red memories", die hier vorzufinden sind, männlich konnotiert und dadurch auch in weiterer Folge das erzählende als auch das erzählte Geschlecht.

Das abschließende Kapitel der narrativen Analysen widmete sich dem 2001 erschienen Lexikoneitrag zur elektroakustischen Musik des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* von Simon Emmerson und Denis Smalley.

4.2.4 Simon Emmerson und Denis Smalley Lexikon *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: "Electro-acoustic Music" (2001)

Im Jahr 2001 in der zweiten Auflage des Lexikons *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* findet sich nun nicht mehr das Lemma *Electronic Music*⁶³⁰, sondern *Electro-acoustic Music*⁶³¹.

Dieser Eintrag wurde ebenfalls von zwei Komponisten der elektroakustischen Musik verfasst: Simon Emmerson (*1950) und Denis Smalley (*1946). Beide Protagonisten setzen sich auch auf der theoretischen Ebene mit elektroakustischer Musik auseinander.

So entwickelte Denis Smalley aufbauend auf Pierre Schaeffers Klangtheorie *Traite des Objets Musicaux* das Konzept der *Spectromorphologie* (engl. *Spectromorphology*), in dem er Kategorien und Begrifflichkeiten zur Analyse und Beschreibung von elektroakustischer Musik dem oder der Hörenden zur Verfügung stellt⁶³².

Smalley studierte an der *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) elektroakustische Musik sowie bei Komposition Oliver Messiaen am Conservatoire de Paris, außerdem nahm er Unterricht bei Trevor Wishart an der Universität York. Der gebürtige Neuseeländer war von 1994 bis zu seiner Emeritierung an der Musikfakultät der City University, London tätig. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Analyse von elektroakustischer Musik sowie der Musikwahrnehmung und -rezeption und den damit verbundenen Hörstrategien. Hierbei geht er davon aus, dass in der „‘acousmatic’ (source unseen) nature of electro-acoustic music“ [...] its potential to extend sound imaginatively beyond the limitations of physical sources“⁶³³ liegt.

Simon Emmerson hat seit 2004 eine Professur für Musik, Technologie und Innovation an der De Montfort University, Leicester inne. Davor lehrte er ebenfalls wie Denis Smalley an der City University, London, an der er seit 1976 tätig war. Er war an der Gründung des dort ansässigen Studios für elektronische Musik beteiligt und übernahm später dessen

⁶³⁰ Howe JR.: „Electronic Music“.

⁶³¹ Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“.

⁶³² Vgl. Denis Smalley, „Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes“, in: *Organised Sound*, 2 (1997), H. 2, S. 107–126.

⁶³³ John Young, „Denis Smalley“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2001, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040561> (abgerufen am 24. August 2019).

Leitung⁶³⁴. Die Geschichte der Technologien zur Klanggeneration sowie die Analyse von elektroakustischer Musik umfassen große Teile seiner Forschungsarbeit⁶³⁵. In seinem künstlerischen Schaffen bewegt er sich im Feld der Live-elektronischen Musik.

Im Rahmen der analysierten musikhistorischen Texten des englischsprachigen Raumes wird im Lexikoneinträge des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* erstmals der Begriff "elektroakustische Musik" als Sammelbezeichnung für Musik, die auf elektronisch generierten sowie modifizierten Klängen basiert, angewendet.

Der Eintrag ist folgendermaßen aufgebaut: Nach einer einleitenden allgemeinen Definition wird unter dem Titel *Nature of the Medium*⁶³⁶, die Entwicklung des Tonbandes und der Tonbandmaschine und den damit möglichen Realisations-, Manipulations- und Transformationsverfahren beschrieben. Denn diese ermöglichten es, das traditionelle Klangmaterial für Kompositionen zu erweitern. Diesem Abschnitt folgt eine Darstellung zur Terminologie des Begriffs "Electro-acoustic Music" und den damit verbundenen kompositionsästhetischen Grundlagen⁶³⁷ in Form eines historischen Überblicks. In einem weiteren Schritt werden die Subgenres *akusmatische Musik*⁶³⁸ und *Live-elektronische Musik*⁶³⁹ beschrieben. Hier werden für letztgenannte die Entwicklungsgeschichte der analogen Technologien hin zu den digitalen *Real-Time Applications*, die Klänge in Echtzeit manipulieren und/oder transformieren können, erläutert. Diesem folgt eine Passage, die sich mit den Entwicklungen unterschiedlicher *Performance Interfaces*⁶⁴⁰ auseinandersetzt. Darunter versteht man Technologien in Form von Apparaten oder Programmen, die eine Schnittstelle zwischen dem musizierenden Menschen und dem Computer darstellen. Neben den technologischen Ausführungen beschäftigt sich ein Teil des Lemmas mit der Thematik der neuen Hörsituation und der Rolle der Lautsprecher⁶⁴¹ innerhalb des Genres. Die vorletzte Passage setzt sich sowohl mit der Geschichte als auch

⁶³⁴ Stephen Montague, „Simon Emmerson“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2001, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048589> (abgerufen am 24. August 2019).

⁶³⁵ Vgl. hierzu die Publikationsliste auf *Simon Emmerson - De Montfort University*, online: <https://www.dmu.ac.uk/about-dmu/academic-staff/technology/simon-emmerson/simon-emmerson.aspx> (abgerufen am 24. August 2019).

⁶³⁶ Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“, S. 60.

⁶³⁷ Ebd., S. 60–61.

⁶³⁸ Ebd., S. 61.

⁶³⁹ Ebd., S. 61–62.

⁶⁴⁰ Ebd., S. 62–63.

⁶⁴¹ Ebd., S. 63–64.

den technologischen Entwicklungen der Studios⁶⁴² auseinander. Abschließend verweisen die Autoren unter dem Title *Electro-acoustic Sounds and other Genres*⁶⁴³ auf weitere Genres, in denen „[t]he aesthetic approaches associated with electro-acoustic art music have often arisen quite independently“⁶⁴⁴.

Wie bereits anhand dieses Überblicks ersichtlich wird, ziehen sich durch den gesamten Eintrag die technologischen Aspekte der Klanggenerierung, -speicherung und -wiedergabe, die dieses musikalische Genre prägen. So werden auch hier in der einleitenden Definition des Lemmas bereits die Technologien und die Wiedergabe via Lautsprecher als bedingende Faktoren der elektroakustischen Musik hervorgehoben. Hier heißt es:

„**Electro-acoustic music.** Music in which electronic technology, now primarily computer-based, is used to access, generate, explore and configure sound materials, and in which loudspeakers are the prime medium of transmission [...].“⁶⁴⁵

Im Gegensatz zu den Definitionen des deutschsprachigen Raums, welche musikalischen Felder unter elektroakustischer Musik zu subsumieren sei, wie in Kapiteln 4.1.1 und 4.1.5 dargestellt wurde, werden hier nur zwei Subgenres, nämlich die *akusmatische Musik* und die Live-elektronische Musik genannt. Der Bereich der *akusmatischen Musik* „is intended for loudspeaker only in recorded form (tape, compact disc, computer storage).“⁶⁴⁶ Das Feld der live-elektronischen Musik umfasst Kompositionen, in denen Technologien dazu verwendet werden „to generate, transform or trigger sounds (or a combination of these) in the act of performance“⁶⁴⁷. Das verbindende Element beider Genres ist in der bedingenden Lautsprecherwiedergabe zu finden. Prinzipiell könne „an electro-acoustic work [...] combine acousmatic and live elements“⁶⁴⁸.

Unter dem Titel *Nature of the Medium*⁶⁴⁹ ist einerseits vorzufinden, was die Autoren allgemein unter elektroakustischer Musik verstehen und andererseits werden die verschiedenen Ausgangspunkte des Genres angesprochen:

⁶⁴² Ebd., S. 64–65.

⁶⁴³ Ebd., S. 65.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 59. [Hervorhebung im Original.]

⁶⁴⁶ Ebd.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 59–60.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 60.

⁶⁴⁹ Ebd.

„Electro-acoustic music is generally regarded as a body of art-music genres that evolved from compositional techniques and aesthetic approaches developed in Europe, Japan and the Americas in the 1950s.“⁶⁵⁰

Im Gegensatz zu den deutschsprachigen Darstellungen werden hier neben den europäischen und US-amerikanischen Zentren auch kompositorische Verfahren und ästhetischen Ansätze Japans und Südamerikas für die Frühzeit elektroakustischen Musik als originär genannt. Jedoch werden diese im Verlauf nicht näher beschrieben. Ebenfalls findet sich an dieser Stelle der Hinweis darauf, dass elektroakustische Musik dem Sektor der Kunstmusik zuzurechnen sei. Dies wird in diesem Text nicht nur in der Auswahl von Kompositionen oder Studios festgemacht, sondern auch anhand der damit in Beziehung stehenden Genres der *akusmatischen* und der *live-elektronischen Musik*, die im Rahmen des Eintrags beschrieben werden.

Die Autoren setzen sich ebenfalls mit der terminologischen Herkunft des Begriffs "Electro-acoustic Music" und den damit verbunden historischen Kompositionsverfahren und Herangehensweisen auseinander.

„‘Electro-acoustic’ merely describes the technology used to provide the production tools; it does not describe the sound world or the distinctive idioms made possible by this technology.“⁶⁵¹

Hier wird hervorgehoben, dass es keine ästhetischen oder klanglichen Kriterien sind, die das Genre definieren, sondern die verwendeten Technologien zur musikalischen Produktion gattungsbestimmend sind. Den Autoren nach sei, der Begriff "eletro-acoustic" vorzuziehen, denn „other terms have been used either as surrogates or to represent a particular approach to the medium.“⁶⁵² Dass der Begriff dennoch nicht klar abgrenzt werden kann, wird an mehreren Stellen deutlich. Am deutlichsten wird darauf im letzten Abschnitt des Artikels hingewiesen. Hier heißt es:

„Electro-acoustic music may be considered variously as a distinct, autonomous genre; as a component – whether equal in status, dominant, supporting or decorative – in instrumental/vocal music and in multimedia or intermedia

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Ebd.

arts; and as a sonic practice absorbed, consciously or not, into another genre.“⁶⁵³

Im Zuge der terminologischen Auseinandersetzung werden auch in diesem Text die beiden Kompositionsverfahren der *Elektronischen Musik* Kölner Provenienz und der französischen *Musique concrète* kurz dargestellt und ihre unterschiedlichen Zugänge angesprochen. Hier fällt auf, dass für die *Elektronische Musik* keinerlei Vertreter genannt werden, sondern von „a group of German composers“⁶⁵⁴ gesprochen wird. Dadurch wird hier nicht näher differenziert, um welche Komponisten es sich handelt, sondern es werden die musikkulturell handelnden Personen anonymisiert. Für die *Musique concrète* werden Pierre Schaeffer als ihr "Erfinder" sowie Pierre Henry als dessen Mitarbeiter genannt⁶⁵⁵. Wie bereits von Hubert S. Howe 1980⁶⁵⁶ wird auch hier darauf verwiesen, dass sich der Begriff "konkret" auf das direkte Komponieren auf ein Speichermedium und sich nicht auf das verwendete Klangmaterial selbst bezieht, worauf im deutschsprachigen Raum referiert wird. Auch kann hier eine andere Gewichtung in der Darstellung der beiden kompositionsästhetischen Herangehensweisen ausgemacht werden. So sei den Autoren nach das gewünschte Ziel der *Elektronischen Musik* alle Parameter kontrollieren zu können und die exakte vorherige Planbarkeit der Kompositionen nicht schon in den Anfangsjahren tatsächlich erreicht worden, sondern wurde erst „truly viable with the arrival of the computer.“⁶⁵⁷ Im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum, in dem der Kölner Schule ein hoher Stellenwert zugesprochen wird, was sich auch im Umfang der Behandlung innerhalb der musikhistorischen Darstellungen widerspiegelt, ist es hier die *Musique concrète*, die eingehender beschrieben wird⁶⁵⁸. Dies kann auch darauf zurückgeführt werden, dass der Begriff "elektroakustische Musik" auf die Pariser Schule zurückzuführen sei und mit den 1950er Jahren dieser als passenderer Begriff angesehen wurden, um „the cohabitation of the concrète and electronic approaches to sounds“⁶⁵⁹ zu beschreiben. Allerdings seien in den Anfangsjahren darunter nur Kompositionen, die auf einem Datenträger gespeichert wurden, subsumiert worden und ursprünglich nicht für Live-elektronische Stücke

⁶⁵³ Ebd., S. 65.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 60.

⁶⁵⁵ Ebd.

⁶⁵⁶ Howe JR.: „Electronic Music“, S. 107.

⁶⁵⁷ Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“, S. 60.

⁶⁵⁸ Ebd.

⁶⁵⁹ Ebd.

verwendet wurde, so die Autoren weiter. Außerdem habe mit den Gründungen weiter Studios für elektroakustische Musik

„‘electronic music’ lost its specialized German connotations and in many countries came to be synonymous with ‘electro-acoustic music’ as a collective term for all approaches to the medium. ‘Electro-acoustic’ gradually became the dominant term, although ‘electronic’ is still in use.“⁶⁶⁰

Wie anhand des Zitates ersichtlich wird, wird von den Autoren an dieser Stelle auf die bis heute vorherrschende Pluralität der Begrifflichkeiten, die für elektronisch generierte und/oder manipulierte Musik vorzufinden ist, verwiesen. Dennoch muss an dieser Stelle der Aussage widersprochen werden, dass als Oberbegriff "elektroakustische Musik" bzw. "Electro-acoustic Music" sich als führender Terminus im angelsächsischen Raum durchgesetzt habe. Ein Indiz hierfür ist u.a. in den Titeln der bisher erschienen musikhistorischen Darstellungen zu diesem Genre zu finden. Denn wie in den Kapiteln 4.2.1 bis 4.2.3 dieser Arbeit ersichtlich wurde, bevorzugten die Autoren der in dieser Arbeit analysierten Publikationen den Überbegriff "Electronic Music" und nicht "Electro-acoustic Music".

Neben den ursprünglichen Benennungen wie *Elektronische Musik* oder *Musique concrète* werden hier noch die US-amerikanische *Tape Music* sowie die Computermusik als auch der Begriff der „‘sonic art’“⁶⁶¹ erwähnt. Letzterer tritt mit den 1980er Jahren vermehrt in Erscheinung, um „electro-acoustic music within a wider framework“ zu situieren. Auch wenn, „electro-acoustic resources are not obligatory for creating sonic art, the term has the advantage of indicating an openness to all types of sound.“⁶⁶² Im deutschsprachigen Raum wird "Klangkunst" als eigenständige Kategorie, die an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Musik anzusiedeln sind, besprochen⁶⁶³. Hier kommt es zwar auf Grund der zur Verfügung stehenden Technologien und der Klanggenerierung sowie der Speichermedien für Klängen zu Überschneidungen mit den Produktionsmitteln der "elektroakustischen Musik", dennoch wird "Klangkunst" als Terminus nicht unmittelbar damit in Beziehung gesetzt.

⁶⁶⁰ Ebd.

⁶⁶¹ Ebd., S. 60–61.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Vgl. hierzu Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 12).

Ein weiterer Begriff, der hier aufgegriffen wird, ist „*acousmatic music*“⁶⁶⁴. Der Ausdruck *Musique acousmatique*⁶⁶⁵ trat erstmals 1955 als Bezeichnung für Pierre Schaeffers Klangkompositionen in Erscheinung. 1974 greift dessen Nachfolger an der *Groupe de Recherches Musicales* François Bayle diesen Terminus auf, da mit dieser Bezeichnung die neuen Hörbedingungen ins Zentrum gerückt werden. Hierbei referiert "akusmatisch" auf Pythagoras Schüler, den *akusmatikoi*⁶⁶⁶. Diese verfolgten die Lehren ihres Lehrmeisters in absoluter Stille und durch einen Sichtschutz getrennt. Durch den Wegfall der visuellen Komponente sollten sich die Schüler besser auf das Zuhören konzentrieren können. Da während einer Aufführung eines elektroakustischen Stückes auf Grund ihrer Fixierung auf einen Datenträger ebenfalls das unmittelbare visuelle Wahrnehmen der Musizierenden für das Publikum wegfällt, änderte sich auch deren Hörverhalten.

Im Rahmen des Abschnittes zur *akusmatischen Musik* spezifizieren die Autoren, dass

„[t]wo aesthetic tendencies have emerged. The more ‘abstract’ approach is concerned with developing discourses of sound types and timbres; the other favours recognizable ‘real-world’ sounds (including other music), a more radiophonic approach, which can border on the documentary, and is sometimes referred to as ‘anecdotal’ music. However, the two tendencies can merge and should not necessarily be regarded as polarized. The argument as to whether anecdotal music is inferior to more abstract music is a continuation of the debates concerning the merits of programme music.“⁶⁶⁷

Hier verweisen die Autoren indirekt auf die musikhistorischen Debatten zwischen den Protagonisten des Pariser und Kölner Studios. Dass in diesem Text neben dem Feld der Live-elektronischen Musik ebenfalls das der *akusmatischen Musik* ausführlicher behandelt wird, kann darauf zurückgeführt werden, dass Denis Smalley seine musikalische Ausbildung u.a. bei der *Groupe Recherche Musicales* absolvierte.

Emmerson und Smalley erörtern im Abschnitt *The Studio*⁶⁶⁸ einerseits die Geschichten der Studiogründungen andererseits die technologischen Entwicklungen, die zu den heutigen "virtuellen Studios" führten. In der musikhistorischen Einleitung, die die frühen

⁶⁶⁴ Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“, S. 61.

⁶⁶⁵ Vgl. hierzu auch Beiche: „Musique concrète“, S. 277. Sowie Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“, S. 61.

⁶⁶⁶ Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“, S. 61.

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 64–65.

Studiogründungen behandelt, wird auch hier wie bereits bei Hubert Howe⁶⁶⁹ das Studio *Club d'Essais* des Radiodiffusion-Télévision Française als initiale Produktionsstätte angeführt. Es folgt eine Auflistung von weiteren Studios, in der die Autoren auch auf die unterschiedlichen Ausgangssituationen der europäischen und US-amerikanischen Studios eingehen. So seien die Mehrheit der europäischen Studios von Rundfunkanstalten gegründet worden. Diese wurden auf Grund der bereits vorhanden technischen Ausstattung für Hörspielproduktionen und ihrer Anbindung an das jeweils nationale Radioprogramm von Beginn an, damit beauftragt, Kompositionen für Konzerte oder Radioübertragungen zu komponieren⁶⁷⁰. In den USA jedoch seien „the earliest studios [...] assembled by composers for personal and sometimes commercial ventures, or for specific projects.“⁶⁷¹ Dies stellt eine andere Ausgangslage als die europäische dar, denn ein Privatstudio auszustatten war mit hohen Kosten verbunden. Wenn Studios institutionell angebunden waren, dann im universitären Rahmen. Hierin könnte auch ein mögliches Indiz dafür zu finden sein, warum im angelsächsischen Raum der Begriff "elektroakustische Musik" weiter gefasst wird, als im deutschsprachigen Raum.

Doch auch hier wird weder der *BBC Radiophonic Workshop* noch das Privatstudio von Daphne Oram erwähnt. Es findet sich eine Aufzählung mit den „most important early classical tape studios“⁶⁷². In dieser Auflistung sind nur institutionell eingebundene Studios zu finden. Zu diesen zählen neben Paris, Köln und dem New Yorker *Columbia-Princeton Electronic Music Center* (CPEM)⁶⁷³:

- das Electronic Music Studio, des nationalen japanischen Rundfunks in Tokio,
- das *Studio di Fonologia* in Mailand,
- das *Studio Eksperymentalne* in Warschau,
- das *Elektronmusikstudion* (EMS) in Stockholm,
- das Brüsseler *Studio de Musique Electronique de Bruxelles* (APELAC),
- das *Estudio de Fonología Musical* in Buenos Aires,
- das Electronic Music Studio der Universität Toronto,
- das *San Francisco Tape Music Center* sowie
- das *Studio voor Elektronische Muziek*, University of Utrecht

⁶⁶⁹ Howe JR.: „Electronic Music“, S. 108.

⁶⁷⁰ Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“, S. 64.

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Ebd.

⁶⁷³ Die folgende Auflistung wurde entnommen aus Ebd.

Hier werden insgesamt vier musikkulturell Handelnde namentlich genannt: Pierre Schaeffer als Gründer des ersten elektroakustischen Studios, John Cage mit seiner Komposition *Williams Mix* (1952) und im Zuge dessen, Louis und Bebe Barron. Die Gründung des *San Francisco Tape Music Center* wird hier anonymisiert einem „composer’ collective“⁶⁷⁴ zugeschrieben. Auch in diesem Text bewegen sich neben den Technologien und Apparaten ausschließlich männliche Vertreter des Genres als aktiv musikkulturell Handlungstragende.

Insgesamt steht in diesem Text die technologischen Weiterentwicklungen zur Klanggenerierung und -manipulation im Vordergrund. Kompositionen werden in den Textabschnitten der live-elektronischen Musik⁶⁷⁵, in Bezug der neuen Hörsituationen⁶⁷⁶ und der Studios⁶⁷⁷ genannt. Hierbei handelt es sich um Kompositionen von John Cage, Pierre Schaeffer und Pierre Henry, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono außerdem Edgar Varèse, Iannis Xenakis. Für die Computermusik werden Pierre Boulez und John Chowing gelistet und als Vertreter der Klangkunst wird Max Neuhaus genannt. Somit werden auch hier ausschließlich Komponisten als Repräsentanten dieser musikalischen Gattung angeführt. Wie bereits im deutschsprachigen Raum wird als einzige musikkulturell handelnde Frau Bebe Barron zusammen mit ihrem damaligen Ehemann Louis Barron als Studiobetreibende erwähnt. Auch wenn hier die Erzählperspektive neutraler als im deutschsprachigen Raum gestaltet ist, kann auch in diesem Text festgestellt werden, dass sowohl die Ebene des erzählenden als auch des erzählten Geschlechts männlich konnotiert sind.

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 61.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 63–64.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 64.

4.2.5 Zusammenfassung

Die hier analysierten musikhistorischen Texte des angelsächsischen Raums wurden, wie bereits im Kapitel 3.3.1 dieser Arbeit herausgearbeitet wurde, von Komponisten verfasst, die sich im Feld der elektroakustischen Musik bewegen. Auch hier werden die Begriffe "Electronic Music" bzw. "Electro-acoustic Music" anhand der zur Verfügung stehenden Medien- und Audiotechnologien und die unterschiedlichen Kompositions- und Realisationsverfahren, die das Narrativ des Fortschrittes implizieren, definiert. Diese narrativ dargestellten Elemente prägen somit auch den angelsächsischen Diskurs. Dennoch kann hier ein neutralerer Blick auf die musikhistorischen Ereignisse festgestellt werden. Im Gegensatz zu den deutschsprachigen Publikationen werden hier nicht die Kölner *Elektronische Musik* und die Pariser *Musique concrète* antipodisch gegenübergestellt, sondern in zeitlicher Aufeinanderfolge erzählt. Vonseiten der Autoren kann mit Ausnahme von Denis Smalley, der u.a. an der *Groupe de Recherche Musicales* elektroakustische Komposition studierte, und Hubert Howe, der bei Milton Babbitt an der Princeton University seine Ausbildung erhielt, keine direkte musikhistorische genealogische Linienführung festgestellt werden.

Wie bereits in Kapitel 4.1.8 für den deutschsprachigen Raum festgestellt wurde, stehen auch in den englischsprachigen Publikationen die Gründungen der drei Zentren der elektroakustischen Musikproduktion – Paris, Köln und New York, erweitert um Mailand im Mittelpunkt der Erzählung. Wobei im Rahmen der zwei analysierten Lexikoneinträge des *New Grove Dictionary for Music and Musicians*⁶⁷⁸ ersichtlich wurde, dass hier sowohl die Gründung des Pariser Studios als auch die *Musique concrète* an sich als originäre Elemente der musikhistorischen Ereignisse der elektroakustischen Musik angesehen werden und somit im Mittelpunkt der Gründungs- und Entwicklungsgeschichten stehen. Dennoch werden im Rahmen der Monografien auch nicht institutionell eingebundene Studios vermehrt dargestellt.

Hubert Howe und Joel Chadabe gehören dem US-amerikanischen Kulturraum an, in ihren Texten wird mit dem *San Francisco Tape Music Center*, ein weiteres US-amerikanisches Studio genannt, in dem eine Frau als aktiv musikkulturell Handelnde dargestellt wird. Denn dieses Studio wurde von Pauline Oliveros, Ramon Sender und Morton Subotnick

⁶⁷⁸ Howe JR.: „Electronic Music“. und Emmerson/Smalley: „Electro-acoustic Music“.

gegründet⁶⁷⁹. Die Komponistin spielte nicht nur in der Gründungsgeschichte eine wichtige Rolle, sondern auch als das Studio 1966 ins heutige *Center for Contemporary Music* des Mills College Kalifornien integriert wurde⁶⁸⁰. Somit wird in diesen beiden Publikationen eine der wenigen Frauen dieses Genres, deren Kompositionen in den impliziten Kanon der elektroakustischen Musik aufgenommen wurden⁶⁸¹, dargestellt.

Elizabeth Hinkle-Turner weist im Vorwort ihrer Studie *Women Composers And Music Technology in the United States* (2006) bezüglich Komponistinnen der elektroakustischen Musik in Geschichtsdarstellungen daraufhin, dass sich die Autoren in den meisten englischsprachigen Publikationen nur selten mit komponierenden Frauen in diesem Genre auseinandersetzen würden⁶⁸². Für Hinkle-Turner ist zwar eine Neuausrichtung und Verbesserung in den Publikationen von Joel Chadabe *Electric Sound – The Past and Promise of Electronic Music*⁶⁸³ und Peter Mannings *Electronic and Computer Music*⁶⁸⁴ erkennbar, denn in diesen seien „women’s accomplishments in the field“⁶⁸⁵ erfasst worden und es werde ein erster Überblick ihres Schaffens geben. Dennoch seien die Darstellungen von komponierenden Frauen trotz dieser Modifikationen in diesen Publikationen oberflächlich und kommentarhaft gestaltet.

Dieser von Elizabeth Hinkle-Turner formulierten Kritik kann ich mich anschließen, dass trotz dieser Sichtbarmachung von Frauen als aktiv handelnde Personen in diesem musikalischen Feld, es im Darstellungsumfang zu Säumnissen gekommen sei. Denn Abschnitte die Komponistinnen betreffen, sind wie es Elizabeth Hinkle-Turner formulierte „only the type of brief commentary that is often found in more general historical texts

⁶⁷⁹ Marc Battier, „San Francisco Tape Music Center“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2016, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002289362> (abgerufen am 1. März 2020).

⁶⁸⁰ *Center for Contemporary Music, Mills College - Archives & History*, online: <https://www.mills.edu/academics/graduate-programs/music/center-contemporary-music/archives.php> (abgerufen am 20. Juni 2019).

⁶⁸¹ Auf diesen Aspekt macht die Komponistin selbst im Vorwort ihres Buches *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice* (2005) aufmerksam „Through the sixties I became absorbed in electronic music making. [...] Two of my pieces from this period – *I of VI* and *Bye Bye Butterfly* were released on recordings and have become classics of the period. *Bye Bye Butterfly* was named the best piece of the 1960s by John Rockwell of the New York Times.“ Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*, New York 2005, S. xvi.

⁶⁸² Vgl. Hinkle-Turner: *Women Composers and Music Technology in the United States*, S. 3–4.

⁶⁸³ Chadabe: *Electric Sound*.

⁶⁸⁴ Manning: *Electronic and Computer Music* [1985]. Dies gilt auch für Manning: *Electronic and Computer Music* [2004].

⁶⁸⁵ Hinkle-Turner: *Women Composers and Music Technology in the United States*, S. 6.

covering much material“⁶⁸⁶. Diese Kritik erscheint angemessen, vor allem vor dem Hintergrund betrachtet, dass die Mehrheit der weiblichen Protagonistinnen⁶⁸⁷, die in dieser Geschichtsdarstellung zu Wort kommen, vom Autor zu ihrem Schaffen interviewt wurden und gegenüber ihren männlichen Kollegen weit weniger Raum in der Erzählung bekommen haben.

Daphne Oram selbst wird ausschließlich in Mannings Monografie *Electronic and Computer Music* besprochen. In Chadabes *Electric Sound – The Past and Promise of Electronic Music*⁶⁸⁸ wird zwar der *BBC Radiophonic Workshop* besprochen, jedoch werden wie bereits in Peter Mannings Darstellung die tatsächlichen Akteure und Akteurinnen, die an der Gründung beteiligt waren, anonymisiert.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass auch die hier analysierten englischsprachigen musikhistorischen Darstellungen sowohl auf der Ebene des erzählten als auch des erzählenden Geschlechts männlich konnotiert sind.

Um darstellen zu können, welche kulturellen Normierungen innerhalb der elektroakustischen Musikgeschichte wirksam sind, werden nun in einem weiteren Schritt die Ergebnisse der Analyse in einen diskursanalytischen Zusammenhang gebracht. Denn durch diese können versteckte hierarchische Strukturen, die den Diskurs zur elektroakustischen Musikgeschichte eingeschrieben sind, sichtbar und erklärbar gemacht werden. Denn wie im Folgenden mit Hilfe der Formel des "*Narrating Gender*" ausgearbeitet werden wird, sind es die männlich konnotierten Normierungen, die im analysierten Diskurs zu Marginalisierungen von Komponistinnen elektroakustischer Musik führten bzw. nach wie vor führen.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Hier sind von den gelistet 160 Interviewpartnern und -partnerinnen vierzehn Frauen zu finden. Chadabe: *Electric Sound*, S. xiii–xvi.

⁶⁸⁸ Chadabe: *Electric Sound*.

5 Narrating Gender und Narrative der elektroakustischen Musikgeschichte

Nachdem in den letzten Kapiteln die musikhistorischen Erzählungen auf die Begriffsklärungen "elektronisch" bzw. "elektroakustisch", den damit verbundenen Orten, den Topoi, sowie den darin aktiv handelnden Personen, analysiert wurden, werden im folgenden Kapitel, die Ergebnisse anhand der ausgemachten sich wiederholende Elemente, den Narrativen, mit Hilfe der Überlegungen aus den *Gender Studies* interpretiert und diskutiert. Denn sowohl in den Erzählpositionen als auch den -perspektiven ist eine geschlechtliche Markierung gegeben, die anhand sprachlicher Äußerungen wiedergegeben werden. Diese werden seit dem *performative turn* der 1990er Jahre als handlungscharakteristische Elemente in den Kulturwissenschaften betrachtet. Für die *Gender Studies* sind es vor allem die Arbeiten von Judith Butler, u.a ihre Publikation *Das Unbehagen der Geschlechter*⁶⁸⁹, die für die Diskussion zur Performativität von sprachlichen Äußerungen, im Sinne von Sprachakten und Geschlechteridentität, ausschlaggebend waren⁶⁹⁰. Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick fassen Butlers Ansatz folgendermaßen zusammen:

„Butler zufolge ist der Vollzug geschlechtsspezifischer Handlungen nicht etwa als Ausdruck einer vorgängigen Geschlechtsidentität, sondern als wiederholte Herstellung derselben qua Zitation gesellschaftlicher Normen zu betrachten. Geschlechtliche Subjektpositionen sind kulturellen Praktiken nicht vorgängig, sondern Effekt ihrer Performanz.“⁶⁹¹

Das Geschlecht spielt eine elementare Rolle für das Erzählen, da es

„jeglichem Äußerungssubjekt inhärent ist und Erzählpositionen und -perspektiven markiert; zugleich wird es in Akten des Erzählens überhaupt erst hervorgebracht, performiert. Erzählendes und erzähltes Geschlecht stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Bedingtheit, welches sich

⁶⁸⁹ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 2003.

⁶⁹⁰ Judith Butlers Thesen zur Performativität von Geschlechteridentitäten basieren auf den diskuranalytischen Überlegungen von Michel Foucault.

⁶⁹¹ Nieberle/Strowick: „Narrating Gender“, S. 8.

mit dem englischen Ausdruck „*narrating gender*“
umschreiben lässt.⁶⁹²

Diese Formel kann ebenfalls auf die Musikgeschichte der frühen elektroakustischen Musik angewendet werden. Denn auch diesem musikhistorischen Diskurs sind soziokulturelle Dichotomien, die Männlichkeit und in Abgrenzung dazu Weiblichkeit repräsentieren, eingeschrieben.

„Die Einteilung von Dingen und Aktivitäten in den Gegensatz von männlich und weiblich ist für sich genommen willkürlich. Indem diese Dichotomisierung jedoch in ein universelles System scheinbar natürlicher Gegensätze eingegliedert wird, werden die Unterschiede und Unterscheidungsmerkmale als solche festgeschrieben und »naturalisiert«. Dadurch werden die von ihnen erzeugten Erwartungen und die bestehende Ordnung fortwährend bestätigt.“⁶⁹³

Die deutsch- und englischsprachigen Texte präsentieren sich anhand ihrer Narrative der elektroakustischen Musik und ihrer Geschichte, d.h. auf Grund der inhaltlichen, dargestellten, sich wiederholenden Elementen sowohl auf der Ebene der Story, mit ihren Handlungsorten und den darin dargestellten handelnden Akteuren, den Audio- und Medientechnologien sowie den Personen und deren Zuschreibungen, dem erzählten Geschlecht, als auch anhand der Dimension der Erzählinstanzen, dem erzählenden Geschlecht als männlich geprägte Erzählungen.

In einem nächsten Schritt werden die gesammelten Ergebnisse der vorausgegangenen Analyse in einem diskuranalytischen Zusammenhang gebracht, um mit Hilfe der Formel "*narrating gender*" darzustellen, welche kulturellen Normierungen innerhalb der Musikgeschichtsschreibung wirksam sind.

Im folgenden Teil werden die narrativen Elemente und Begrifflichkeiten, die in den musikhistorischen Darstellungen gefunden wurden auf ihre Konnotationen von "Männlichkeit" befragt.

⁶⁹² Ebd. [Hervorhebung im Original.]

⁶⁹³ Marie-Anne Kohl, „Dichotomie“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 185–186, hier S. 186.

5.1 Rationalität – Technik – Wissenschaft

Die musikhistorischen Darstellungen der elektroakustischen Musik bewegen sich zwischen den soziokulturellen Zuschreibungen von Rationalität, Naturwissenschaften und Technik. Auch die damit verbundenen Begrifflichkeiten sind den als rational geltenden Natur- bzw. Technikwissenschaften entlehnt, die wiederum männlich konnotiert sind, wie im Folgenden herauszuarbeiten sein wird.

Der Begriff der Rationalität selbst zieht sich durch die Epochen der Musikgeschichte und geht bereits auf die Antike zurück. Man denke hier an den griechischen Philosophen und Mathematiker Pythagoras und seine Versuche zu Maßproportionen einer schwingenden Saite. Auf diesen Erkenntnissen basiert u.a. die Harmonik der westlichen Kunstmusik. Diese Versuche wurden laut Hans Ulrich Fuss unternommen, um „das irrationale Wesen der Musik durch Maß und Zahl [...] zu kanalisieren und zu beherrschen. Hier kommen ausgesprochen männlich konnotierte Attribute ins Spiel: verfügendes Wesen, Klarheit, unverrückbar fixierte Logik, Vernunft.“⁶⁹⁴ Zuschreibungen, die ebenfalls für die *Elektronische Musik* der Kölner Tradition in Verbindung mit dem seriellen kompositorischen Denken, aber auch in den Theorien zur *Musique concrète* zu finden sind⁶⁹⁵. So bewegen sich die Selbstbeschreibungen zwischen

„der Idee einer quasi wissenschaftlich ausgerichteten Suche, einer Forschung, eben *Recherche Musicale* auf der einen Seite und eines quasi absoluten Werkes, von Authentizität in der Übertragung des schöpferischen Willens ohne Fremdeinflüsse auf der anderen“⁶⁹⁶,

wie Tatjana Böhme-Mehner 2010 für die Anfangsjahre der elektroakustischen Musik feststellt.

Für die *Musique concrète* sind es die Schlagworte: "naturwissenschaftliches Experiment" und "Recherche". Diese Begriffe sind auch in der Namensgebung des ursprünglichen Studios, dem *Studio d'Essais* sowie im Namen *Groupe de Recherches de Musique concrète* und später dann *Groupe de Recherche Musicale* (GRM), zu finden.

⁶⁹⁴ Hans Ulrich Fuss, „Rationalität/Emotionalität“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 445–446, hier S. 446.

⁶⁹⁵ Vgl. hierzu auch McCartney: „Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices“, S. 20–24.

⁶⁹⁶ Böhme-Mehner: „Negation und Wiedereinführung der Interpretation - Negation und Wiedereinführung von Subjektivität und Geschlecht“, S. 112.

Zu einem ähnlichen Resultat gelangt Christa Brüstle 2013 in ihrem Aufsatz *Frauen in der experimentellen Musik*, der sich mit dem Bereich der *Experimentelle Musik* und dem derzeitig vorherrschenden Diskurs hierzu auseinandergesetzt. Brüstle kommt hier zu dem Ergebnis, dass sich diese auf Grund ihrer Definition und der damit verbunden Perspektive in den Gegensätzen der

„naturwissenschaftlichen Auffassung des Experimentellen, abgeleitet vom Experiment im Sinne einer erkenntnisgeleiteten, rational geplanten und durchgeführten Forschungsmethode, und dem Experimentellen, das sich auf Konnotationen des Experiments im Sinne spezieller Erfahrungsfelder oder im Sinne besonderer Erfahrungsräume zurückführen lässt.“⁶⁹⁷

Auch die elektroakustische Musik bewegt sich im Spannungsfeld zwischen dem naturwissenschaftlichen rationalen und den kreativen Schaffensprozessen. Anhand dieser Merkmale wird auch der Raum des Studios mit männlicher Experimentierfreunde in Verbindung gebracht, die dazugehörigen Gruppierungen sind komponierende Forschergruppen, die sich mit der Beschaffenheit von Klängen als musikalisches bzw. klangliches Material auseinandersetzen. Dafür benötigen sie Apparaturen, um das Ausgangsmaterial zu kreieren und überhaupt erst fassbar zu machen. Diese Hilfsmittel werden dem Begriff der Technologie zugeordnet.

Unter dem von "Technik" abgeleiteten Begriff "Technologie" werden gegenwärtig Apparate, Maschinen und Steuerungsgeräte jeglicher Form sowie für die Musik mechanische und elektronische Musikinstrumente oder computergestützte Musikprogramme verstanden. Der Begriff der Technik, der auch immer mit Weiterentwicklung verbunden wird, beinhaltet auch die Begriffe des Fortschrittes und der Rationalität.

Der Terminus "Technik" wird einerseits synonym mit "Technologie" verwendet. Andererseits wird er aber auch mit der/den Kompositionstechnik(en) assoziiert. Diese Begriffe, die heutzutage im deutschen – wie im englischen – Sprachraum als alltäglich angesehen und verwendet werden, wurden erst mit dem 18. Jahrhundert in den deutschen

⁶⁹⁷ Brüstle: „Frauen in der experimentellen Musik: Kreativität in Nischen?“, S. 197.

Standardwortschatz aufgenommen⁶⁹⁸ und haben einen grundlegenden Bedeutungswandel, der Hand in Hand mit den Artefakten und deren Anwendungsoptionen geht⁶⁹⁹, vollzogen wie Martina Heßler in der Monografie *Kulturgeschichte der Technik*⁷⁰⁰ festhält.

In der Technikgeschichte wird die Perspektive, die „Technik als bloßes Artefakt“⁷⁰¹ darstellt, als enge Begriffsbestimmung von Technik aufgefasst. In der Anwendung dieses „eingeschränkt[en] Technikbegriffs“⁷⁰² sieht der Soziologe und Politikwissenschaftler Peter Döge, der sich in seiner Forschung mit Männlichkeitsbildern in den Natur- und Technikwissenschaften auseinandersetzt⁷⁰³, einen Punkt der „zur männlich geprägten Technikkultur gehört“⁷⁰⁴.

Martina Heßler hält weiters für das englische Wort "Technology"⁷⁰⁵ fest, dass es im 17. Jahrhundert aufgekommen und für Kunstfertigkeit bzw. für Fertigkeiten im Sinne eines Handwerkes verwendet worden sei und bis Mitte des 19. Jahrhundert noch eine handwerklich-künstlerische Komponente beinhaltet habe, d.h. dass hier noch die in der Antike festgeschriebene Unterscheidung zwischen den freien Künsten oder lat. *artes liberales* und der angewandten, praktischen Künsten bzw. lat. *artes mechanicae* wirksam

⁶⁹⁸ Vgl. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, „Technik“, in: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854, online: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=technik> (abgerufen am 5. Juli 2018). Sowie. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, „Technologie“ in: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854, online: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=technologie> (abgerufen am 5. Juli 2018). Außerdem Friedrich Kluge, „Technik“, in: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, De Gruyter, Berlin u.a. 2012, online: <https://www.degruyter.com/view/Kluge/kluge.11293> (abgerufen am 5. Juli 2018).

⁶⁹⁹ Vgl. Martina Heßler, *Kulturgeschichte der Technik*, Frankfurt am Main 2012 (= Historische Einführungen 13), S. 16.

⁷⁰⁰ Heßler: *Kulturgeschichte der Technik*.

⁷⁰¹ Ebd., S. 17.

⁷⁰² Peter Döge, „Zwischen ‚Scientific Warrior‘ und ‚Mathematischem Mann‘ – Technik und Wissenschaft im Spiegel kritischer Männerforschung“, in: *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis*, 11 (2002), H. 2, S. 32–36, hier S. 32.

⁷⁰³ Vgl. hierzu Döge: „Zwischen ‚Scientific Warrior‘ und ‚Mathematischem Mann‘“. Außerdem Peter Döge, „Jenseits von ‚Scientific Warrior‘ und ‚Mathematischen Mann‘ - Technik, Naturwissenschaften und Hegemoniale Männlichkeit.“, in: *Naturbilder und Lebensgrundlagen - Konstruktionen von Geschlecht.*, hrsg. von Waltraud Ernst und Ulrike Bohle, Hamburg 2006 (= Focus Gender 4), S. 177–193.

⁷⁰⁴ Döge: „Zwischen ‚Scientific Warrior‘ und ‚Mathematischem Mann‘“, S. 32.

⁷⁰⁵ Für den US-amerikanischen Raum setzt Ruth Oldenziel für das Wort *technology* die 1930er Jahre als die Zeit an, in der Wort aktiv im Sprachgebrauch aufgenommen wurde. „Technology is a neologism. Only in the 1930s did technology become a keyword of American grammar and all encompassing concept that explain human life itself.“ Ruth Oldenziel, *Making Technology Masculine: Men, Women and Modern Machines in America, 1870-1945*, Amsterdam 1999, S. 14.

gewesen sei. Wobei der Begriff "Technik" dem Letztgenannten zugeordnet wurde⁷⁰⁶. Dieser impliziert einen weiten Technik- bzw. Technologiebegriff, denn ursprünglich lässt sich der Terminus "Technik" auf das griechische Wort *techné* zurückführen, das im Sinne von „Fertigkeiten und Geschicklichkeit“⁷⁰⁷ verwendet wurde und „auf alle menschlichen Handlungen [wie – Anm. d. Verf.] die Technik des Schreibens, des Klavierspielens etc. [anwendbar ist – Anm. d. Verf.]“⁷⁰⁸. Der heute verwendete enge Technikbegriff sei zwar schon in der Antike vorzufinden, seine prägende Ausformung fand jedoch erst im 20. Jahrhundert statt.

„Technik geriet in die Sphäre des Mechanischen, später des Maschinellen und des Nützlichen. Schon Nikolaus von Kues definierte am Ausgang des Mittelalters und im Anschluss an Platon Rationalität und Nützlichkeit als Kern der Abgrenzung der mechanischen Kunst von den schönen Künsten. [...] Technik wird [...] eine Denkfigur, die vor allem Heidegger später prominent vertreten hat – an das Schöpferische gebunden, an das Hervorbringen, das Schaffen von Neuem und Künstlichem, aber auch an Nützlichkeit.“⁷⁰⁹

Bis ins 19. Jahrhundert wurde der Begriff "Technology" im US-amerikanischen Raum kaum verwendet. Erst mit der Gründung von Institutionen wie dem *Institute of Technology* (MIT) in den USA, gewann der Begriff an Bedeutung und etablierte sich nach dem 1. Weltkrieg im englischen Standardwortschatz⁷¹⁰.

Die Technikhistorikerin Martina Heßler beschreibt einen ähnlichen Verlauf für den deutschsprachigen Raum mit dem Unterschied, dass der Begriff "Technologie" bereits im 18. Jahrhundert vom Philosophen und Ökonomen Johann Beckmann im Rahmen seiner Vorlesungen über Stadtwirtschaft, in denen er auch eine Übersicht über dort ansässigen Handwerksbetriebe gab, verwendet worden sei und auch noch in der Mitte des 19. Jahrhundert „ganz im Sinne der Tradition der *artes liberales* und der *artes mechanicae* die freien Künste von den mechanischen [unterschieden wurde – Anm. d. Verf.]“⁷¹¹ und dem entsprechend zugeordnet wurde.

⁷⁰⁶ Heßler: *Kulturgeschichte der Technik*, S. 15. Diesen Aspekt spricht auch Ruth Oldenziel an, wobei die Autorin den Terminus *useful arts* in diesem Kontext verwendet. Vgl. Oldenziel: *Making Technology Masculine*, S. 14–15.

⁷⁰⁷ Heßler: *Kulturgeschichte der Technik*, S. 16.

⁷⁰⁸ Ebd.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 15–16.

⁷¹⁰ Vgl. Ebd., S. 15. Sowie Oldenziel: *Making Technology Masculine*, S. 13–14.

⁷¹¹ Heßler: *Kulturgeschichte der Technik*, S. 15.

Ruth Oldenziel zeigt in ihrer Analyse *Making Technology Masculin: Men, Women and Modern Machines in America 1870 – 1945*, wie sich die enge Auffassung von Technik sowie dem damit verbundenen Terminus "Technologie" während des 19. Jahrhundert und am Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt hat⁷¹². Dafür analysierte Oldenziel die historischen Wurzeln der US-amerikanischen Technikgeschichte, die darin handelnden Personen und wie diese den Diskurs, die Sprache und narrativen Strategien zum Thema Technik dafür einsetzten, um eine geschlechterspezifische⁷¹³ kulturelle Zuweisung in diesem Themenfeld zur Technologie zu kreieren.

Für Ruth Oldenziel ist der Begriff "Technologie" nicht neutral zu bewerten, sondern ist „part of a narrative production or plot of modernism, in which men are the protagonists and women have been denied their part.“⁷¹⁴ Denn gegen Ende des 19. Jahrhunderts habe sich die Bedeutung von Technologie von seiner älteren weiten und eher geschlechtsneutralen Konnotation hin zu der Sichtweise verengt, in der „[t]he machine [...] became a national icon marked as male“⁷¹⁵.

Tara Rodgers sieht in der Kombination des vorherrschenden Technik- bzw. Technologiebegriffs mit dem Feld des musikalischen Handelns eine männlich konnotierte Domäne, „and the trenchancy of associated gendered stereotypes seems to gain force when these fields converge in electronic music.“⁷¹⁶

Betrachtet man die musikhistorische Darstellung der elektroakustischen Musik, die hier analysiert wurden, begegnet man je nach Schwerpunktsetzung der Erzählungen beiden Assoziationen von Technik bzw. einer Verbindung der beiden. Die elektroakustische Musik basiert auf Technologien, denn ohne diese können die Kompositionen nicht realisiert werden und auch nicht aufgeführt werden. Und die Klänge werden mit unterschiedlichen Realisationstechniken zu Stücken zusammengesetzt und organisiert. Derzeit wird die narrative Darstellung beider Begriffsbedeutungen als rein männlich Domänen inszeniert, wie anhand der Analysen ausgemacht werden kann.

⁷¹² Vgl. Oldenziel: *Making Technology Masculine*, S. 1–50.

⁷¹³ Neben der Kategorie Gender werden in dieser Studie ebenfalls die Kategorien Race, Class kulturwissenschaftlich analysiert, denn nicht nur Frauen wurden in der Technikgeschichte marginalisiert, sondern auch die amerikanischen UreinwohnerInnen, AfroamerikanerInnen und Männer der Arbeiterklasse. Vgl. Ebd., S. 10–11.

⁷¹⁴ Ebd., S. 14.

⁷¹⁵ Ebd., S. 31.

⁷¹⁶ Rodgers: *Pink Noises*, S. 2. Vgl. hierzu ebenfalls Andra McCartney, Ellen Waterman, „In and Out of the Sound Studio: Introduction“, in: *Intersections: Canadian Journal of Music*, 26 (2006), H. 2, S. 3–19, hier S. 4.

5.2 Das Moment der Studiogründungen für elektroakustische Musik

Die Internetsuchmaschine Google feiert am 18. Oktober 2017 das 66. Jubiläum des Kölner Studios für elektronische Musik mit einem *Google-Doodle*⁷¹⁷. In der dazugehörigen Beschreibung wird das Konzept, das für das *Studio für elektronische Musik* erarbeitet wurde als „birthed by composers Werner Meyer-Eppler, Robert Beyer, and Herbert Eimert“⁷¹⁸ beschrieben.

Die Hervorhebungen der Gründungen von institutionellen Studios können in Analogie des männlichen Gebärens und dem darin enthaltenen Bild des schöpferisch tätigen Mannes gesehen werden. Aber auch den technischen Erfindungen von Männern wird ein besonderer Wert und somit eine besondere Stellung zugesprochen. Dieses narrative Element ist in den analysierten musikhistorischen Darstellungen auszumachen, und darüber hinaus auch in den alltäglichen Darstellungen zur Geschichte der elektroakustischen Musik bemerkbar machen, wie das einleitende Beispiel gezeigt hat.

Die Metapher des männlichen Gebärens findet sich auch sprachlich umgesetzt in Elena Ungeheuers Studie *Wie die elektronische Musik "erfunden" wurde...: Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers musikalischem Entwurf zwischen 1949 und 1953* (1992)⁷¹⁹ in der Beschreibung des ersten Konzerts für elektronische Musik in Deutschland wieder, worauf Alan Fabian 2013 in seinem Aufsatz *Geschlecht in der Geschichtsschreibung der elektronischen Musik* hinweist⁷²⁰.

In dieser stellt Ungeheuer das erste Konzert folgendermaßen dar:

„Das Konzert des Westdeutschen Rundfunks in der Reihe *musik der zeit* vom 19. Oktober 1954 mit den berühmten sieben ersten elektronischen Stücken symbolisierte [...] *die Geburt der elektronischen Musik*.“⁷²¹

In der dazugehörigen Fußnote listet die Autorin das Programm dieser Veranstaltung:

„Dies waren in der Reihenfolge des Konzerts: Karlheinz Stockhausen, *Studie II*; Robert Beyer/Herbert Eimert,

⁷¹⁷ Ein Doodle ist die Änderung des Logos der Internetsuchmaschine *Google*, um auf spezielle Ereignisse, Feiertag sowie Geburtstag von berühmten Personen oder Institutionen aufmerksam zu machen. Vgl. *Google Doodle*, online: <https://www.google.com/doodles/about> (abgerufen am 9. August 2018).

⁷¹⁸ Google, „Ein Hoch auf das Studio für elektronische Musik“, in: *Google Doodle Archiv*, online: <https://www.google.com/doodles/celebrating-the-studio-for-electronic-music> (abgerufen am 9. August 2018).

⁷¹⁹ Ungeheuer: *Wie die elektronische Musik „erfunden“ wurde...*

⁷²⁰ Fabian: „Geschlecht in der Geschichtsschreibung der elektronischen Musik“, S. 64–65.

⁷²¹ Ungeheuer: *Wie die elektronische Musik „erfunden“ wurde...*, S. 11–12. [Hervorhebung der Verfasserin.]

Glockenspiel; Karel Goeyvaerts, *Komposition Nr. 5*; Henri Pousseur, *Seismogramme*; Paul Grelinger, *Formanten I und II*; Karlheinz Stockhausen, *Studie I*; Robert Beyer/Herbert Eimert, *Etüde über Tongemische*.⁷²²

Hier erschließt sich die Geschlechtlichkeit, mit der die *Elektronische Musik* des Kölner Studios in Verbindung gebracht wird, es ist Musik, „die von Männern in die Welt gesetzt [wurde] und von da an Männersache [war].“⁷²³

Dies betrifft nicht nur die *Elektronische Musik*, sondern findet sich auch in der Darstellung der *Music for Tape* bei Hans Ulrich Humpert. Hier heißt es:

„Als *Geburtsstunde* der "Music for Tape" gilt ein "Tape Concert", das 1952 im Auditorium der Columbia University stattfand. Im Rahmen dieser Universität war von den Komponisten Valdimir Ussachevsky und Otto Luening ein Studio gegründet worden, in dem ohne theoretische oder ästhetische Eingrenzungen, und entsprechend der pragmatischen Benennung "Tonbandmusik", Klangmaterialien unterschiedlicher Herkunft auf Band montiert wurde.“⁷²⁴

Die Metapher des Studios als Geburtsstätte ist auch im Handbuch *Elektroakustische Musik*⁷²⁵ zu finden, als Ort in dem neue Klangobjekte und Klangprozesse das Licht der Welt erblicken, wie anhand des folgenden Beispiels ersichtlich wird:

„Gottfried Michael Koenig kam ins Kölner elektronische Studio, als Stockhausen den *Gesang der Jünglinge* in Angriff nahm, und wohnte der Geburt von Prozessklängen aktiv als assistierender Studiomitarbeiter bei.“⁷²⁶

Elektroakustische Kompositionen werden von Komponisten erdacht und mit Hilfe der Apparate erzeugt. Die Schöpfer, die diese neuartigen Klänge in die Welt setzen, sind in den derzeitigen musikhistorischen Darstellungen männlich konnotiert oder wie es Susan McClary in ihrer Studie *Feminine Endings*⁷²⁷ bereits 1991 formulierte:

⁷²² Ebd., S. 11, Anm.1.

⁷²³ Fabian: „Geschlecht in der Geschichtsschreibung der elektronischen Musik“, S. 65.

⁷²⁴ Humpert: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, S. 27. [Hervorhebung der Verfasserin.]

⁷²⁵ Vgl. Ungeheuer: „Einleitung: Diskurse zu elektroakustischer Musik“, S. 16.

⁷²⁶ Elena Ungeheuer, „Elektroakustische Musik: modern oder postmodern?“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 85–94, hier S. 89. [Hervorhebung der Verfasserin.]

⁷²⁷ Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis 2002.

„it is supposed to be Man who gives birth to and who tames the Machine. Woman in this culture are discouraged from even learning about technology, in part so that they can continue to represent authentic, unmediated Nature. To extent that women and machines are incompatible terms.“⁷²⁸

Jonathan Sterne zufolge sind auch den Audio- und Medientechnologien die Metapher des männlichen Gebärens eingeschrieben. Obwohl sich mittlerweile die Historikerinnen und Historiker sowohl der Technik- als auch der Mediengeschichte davon distanzieren haben, habe dieses Bild dennoch eine anhaltende Präsenz im Diskurs inne. Denn „[h]ere are the inventors themselves - almost all men - declaring that they finally, proudly, given birth.“⁷²⁹ Hierzu findet sich folgendes Beispiel in Peter Mannings Monografie *Electronic and Computer Music*:

„*The birth* of the transistor in the late 1950s heralded a major turning point in the development of facilities for electronic music. [...] The new technology suffered from none of these disadvantages and generated remarkably few of its own. One of the first engineers to grasp the significance of this technological revolution for electronic sound synthesis was Harald Bode, the inventor of the Melochord.“⁷³⁰

Das Zustandekommen dieses sich anhaltende Narrativ interpretiert Sterne folgendermaßen:

„Clearly, the metaphor of birth is about ownership and authorship of an artifact: one cannot claim to be the author of a work that entered the world incomplete. [...] [B]irth is a convenient metaphor because it appears to fix origins in absolute terms. Existence becomes a binary operation; the only moment between the final formation of a machine and its nonexistence is the inventor's giving birth. [...] The odd figure of male birth allows for an historical sleight of hand. In addition to fitting well with the vanities of patent law then and now, it allows for a kind of naturalization, a mystification of technology and the institutions and practices that surround it.“⁷³¹

Somit sind die Produktionsmittel kultureller Artefakte, welche zum Realisieren und Komponieren von elektronisch generierten und manipulierten Klängen notwendig sind, nicht neutral markiert, sondern sie besitzen auf Grund ihrer Entstehungsgeschichten bestimmte kulturelle sowie auch genderbasierte Zuschreibungen.

⁷²⁸ Ebd., S. 138.

⁷²⁹ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003, S. 180.

⁷³⁰ Manning: *Electronic and Computer Music* [2004], S. 101. [Hervorhebung der Verfasserin.]

⁷³¹ Sterne: *The Audible Past*, S. 181.

Doch diese Erkenntnis lässt sich auch auf die Gründungen von Studios umlegen. Es ist ein Narrativ, in dem die Autorenschaft und Herkunft der dort entstandenen Kompositionen festigt. So ist im Rahmen der weiteren Studiogründungen in den analysierten musikhistorischen Darstellungen zur elektroakustischen Musik auffällig, dass im deutschsprachigen Raum nur Studios genannt werden, die von Männern gegründet wurden. Die zwei Institutionen, an denen Frauen maßgeblich an der Gründung beteiligt waren, der *BBC Radiophonic Workshop* in Großbritannien und das *San Francisco Tape Music Center*, werden im deutschsprachigen Raum nicht erwähnt. Im englischen Sprachraum wird die Gründung des *BBC Radiophonic Workshops* in beiden Monografien anonymisiert. Das einzige Gegenbeispiel findet sich in Joel Chadabes Darstellung zur Geschichte des *San Francisco Tape Music Center*⁷³², denn auch Peter Manning nennt in seiner Monografie in diesem Zusammenhang nur Ramon Sender und Morton Subotnick als Gründungsmitglieder⁷³³.

Eine weitere Ausnahme stellt das von Bebe und Louis Barron eingerichtete Studio dar, wobei anzumerken ist, dass auch hier nicht die Gründung des Barronschen Studios im Mittelpunkt steht, sondern hier auf ihre Zusammenarbeit mit John Cage im Projekt *Music for Tape* referiert wird. Somit handelt es sich bei der deutschsprachigen als auch englischsprachigen musikhistorischen Darstellung zur elektroakustischen Musik um eine Geschichte der "Gründungsväter".

Eine mögliche Erklärung den deutschsprachigen Raum ist, dass sich diese musikhistorischen Erzählungen auf die Darstellung des Kölner Studios fokussieren. Es werden hier auch die weiteren Entwicklungen und die dort in Folge arbeitenden Komponisten genannt. Hier steht somit eine Institution im Mittelpunkt, in der bis zu den 1980er Jahre keine Komponistinnen tätig waren wie bereits im Kapitel 4.1.8 herausgearbeitet wurde. Für den angelsächsischen Sprachraum vertritt Tara Rodgers die Meinung, dass allgemein „[o]rigin stories tend to normalize hegemonic cultural practices that follow.“⁷³⁴ Doch dies kann auch die deutschsprachigen musikhistorischen Texte bestätigt werden, denn die dargestellte vorherrschende musikkulturelle Praxis der elektroakustischen Musik wird durch männliches musikkulturelles Handeln definiert.

⁷³² Chadabe: *Electric Sound*, S. 85–91.

⁷³³ Manning: *Electronic and Computer Music [2004]*, S. 98 und S.153-154.

⁷³⁴ Rodgers: *Pink Noises*, S. 6.

Musikkulturell handelnde Frauen nahmen in vielen Fällen erst später in Studios ihre kompositorische Tätigkeit auf. Da im Vordergrund der musikhistorischen Erzählungen das Ereignis des Gründungsmoments die essenzielle Kategorie ist und die weiteren Entwicklungen nicht ausgeführt werden, werden Komponistinnen nicht in den musikhistorischen Diskurs aufgenommen.

6 Zusammenfassung und Resümee

6.1 Der musikalische Kanon der elektroakustischen Musik

Ein Punkt, mit dem musikgeschichtliche Darstellungen in Verbindung stehen und in dem die Narrative Einfluss nehmen, ist, wie in Kapitel 3.1. dargestellt wurde, der Kanon der elektroakustischen Musik. Der Begriff "Kanon" geht auf das altgriechische Wort *κανών* zurück und war ursprünglich ein Maßstab bzw. später eine Richtschnur für Bauwerke. Dieser Terminus hat sich dann als eine Zusammenfassung für exemplarische Werke eines speziellen Sachgebietes, wie der Literatur, Kunst oder auch Musik, etabliert⁷³⁵.

Martha Brech setzt sich in ihrem Artikel *Ausdifferenzierung. Kanonbildung in der elektroakustischen Musik* mit der allgemeinen Frage der Kanonbildung⁷³⁶ in der elektroakustischen Musik auseinander. Hierzu stellt die Autorin fest, dass es sich bei der elektroakustischen Musik

„um einen weit gefächerten und kaum überschaubaren Bereich von Musik und Klangkunst, bei dem ein ständiger Austausch von Stil- und Produktionsmitteln beziehungsweise deren ständige Neuorganisation zu beobachten ist.“⁷³⁷

Es mag auf den ersten Blick zwar widersprüchlich erscheinen, von einer Kanon(aus)bildung eines Genres zu sprechen, das „sich dem Neuen, Unbekannten und grenzenlosen Experimentieren verschrieben hat“⁷³⁸. Doch die elektroakustische Musik durchlief mittlerweile eine gewisse historische Entwicklung und blickt auf eine mehr als 70 Jahre lange Tradition zurück. Es werden Lehrveranstaltungen an Universitäten oder Hochschulen angeboten, es werden Publikationen zu dieser Thematik herausgegeben, Musikfestivals werden programmiert und Compilations⁷³⁹ zur elektroakustischen Musik

⁷³⁵ Vgl. Günther Schweikle, „Kanon“, in: *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarbeitete Auflage, Stuttgart 1990, S. 232.

⁷³⁶ Martha Brech, „Ausdifferenzierung. Kanonbildung in der elektroakustischen Musik.“, in: *Positionen: Beiträge zur Neuen Musik*, (2004), H. 58, S. 23–26.

⁷³⁷ Ebd., S. 23.

⁷³⁸ Ebd., S. 23.

⁷³⁹ Wie zum Beispiel: Various Artists: *OHM+: The Early Gurus of Electronic Music: 1948-1980*, CD und DVD, USA: Ellipsis Arts CD3690, 2005.

werden zusammengestellt. Somit existiert ein impliziter Kanon der elektroakustischen Musik. Anders als in der traditionellen Instrumentalmusik sind für die elektroakustische Musik keine fixen Regelwerke der Kompositionsverfahren vorhanden, an denen sich ein Kanon im traditionellen Sinn orientieren würde. Es können jedoch Regelmäßigkeiten bzw. Gemeinsamkeiten, die sich mit der Zeit herauskristallisierten, ausgemacht werden.

Anstatt von regelgebenden Kompositionsverfahren sind die unterschiedlichen Herangehensweisen der Studios Paris und Köln der frühen 1950er Jahre und die damit einhergehenden Theoriediskussionen, welche bis in die frühen 1960er anhielten, mögliche Anhaltspunkte für einen impliziten Kanon. Hierbei basiert der Kanon auf den unterschiedlichen Klangmaterialien und/oder der Generierung desselben. Außerdem spielen die verschiedenen Kompositionsverfahren der unterschiedlichen Studios oder je nachdem wie die elektroakustische Musik weiter unterteilt wird, das jeweilige Subgenre eine Rolle. Für Studios vor allem im angelsächsischen Raum waren die kompositionsästhetischen Abgrenzungen der deutschen *Elektronischen Musik* gegenüber der französischen *Musique concrète* wie sie vor allem im deutschsprachigen Raum vorzufinden sind nicht von Bedeutung. Denn hier besaßen beide Studios zwar eine gewisse Vorbildrolle, jedoch wurden die Realisationsprozesse hier ohne den dogmatischen Tenor des deutschsprachigen Raums angewendet, worauf Martha Brech hinweist, denn

„es gelang nicht verbindliche Kompositionsregeln zu installieren, zumal, da neben den Studio Köln und Paris schnell andere Studios entstanden, in denen weniger dogmatische Vorstellungen zur Komposition und Produktion elektroakustischer Musik auch im Experiment herrschten und den Komponisten ein größerer Freiraum für eigene Ansätze und Experimente gegeben wurde.“⁷⁴⁰

Dennoch kann in den musikhistorischen Darstellungen festgestellt werden, dass der implizite Kanon in der Abgrenzung eines Studios gegenüber eines anderen definiert wird. Dabei stehen die kompositionstheoretischen Überlegungen, die in den einzelnen Studios vorherrschten und ausschlaggebend für die Realisationen der Kompositionen waren, im Vordergrund. Die Selektionen der kanonisierten Stücke werden entweder anhand der technischen Produktionsmittel, den zur Verfügung stehenden Produktionsverfahren und daher anhand des Nutzbarmachen der Technologien erzählt.

Dieser implizit gestaltete musikhistorisch Kanon, wie im Rahmen der Analyse ersichtlich wurde, enthält Kompositionen von John Cage, Luc Ferrari, Pierre Henry, György Ligeti,

⁷⁴⁰ Ebd., S. 24.

Otto Luening, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Valdimir Ussachevsky, Edgar Varèse und Iannis Xenakis. Diese Komponisten und ihre dargestellten Kompositionen können als normgebende Musterbeispiele der elektroakustischen Musik ausgemacht werden. Martha Brech stellt hierzu fest, dass die historischen Ansätze der elektroakustischen Musik nach

„einer unausgesprochenen Regel [folgen – Anm. d. Verf.], der zufolge die Bezeichnung elektroakustische Musik auf Kompositionen und Produktionen zutrifft, bei denen elektronische Mittel substanziell beziehungsweise konzeptionell tragend sind. Musik, bei deren Komposition und Produktion Elektronik als reines Hilfsmittel zum Einsatz kommt und sei dies auch noch so elaboriert, wäre damit ausgeschlossen.“⁷⁴¹

Aber auch Musik, die auf elektronischen Klängen und Produktionsmittel basiere, in der jedoch „starke Elemente der traditionellen Musik wie Rhythmus, Harmonie und/oder Melodie“⁷⁴² maßgeblich seien, nicht in den Kanon aufgenommen wurden. Dies betrifft vor allem den Bereich, der der elektronischen Unterhaltungsmusik zugerechnet wird. Darauf verweist auch Michel Chion bereits in der deutschsprachigen Übersetzung von Pierre Schaeffers Monografie *Musique Concrète: Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*:

„Und als ob es nicht genügte, die Definition [der elektroakustischen Musik – Anm. d. Verf.] in Frage zu stellen, ist zu beobachten, daß die elektroakustischen Apparate und Techniken nicht nur dazu verwendet werden, „konkrete“ oder „elektroakustische“ Musik zu schaffen, sondern daß sie sich aller Gebiete der Musik bemächtigt haben, sogar und vor allem der Variété-, der Unterhaltungsmusik, deren Sprache überaus klassisch, vom tonalen, harmonischen und rhythmischen Gesichtspunkt her sogar äußerst stereotyp bleibt, und wo sie meist dazu dienen, eigenartige Klangeffekte einzufärben. [...] All das stellt die elektroakustische Musik auf neue Weise vor das Problem ihrer Eigenart, ihrer Autonomie, ihres Selbstverständnisses, das sie sich übrigens unaufhörlich gestellt hat. [...] Dennoch scheint die elektroakustische Musik klassischen Typs, die aus „Werken“ besteht, welche auf Tonband fixiert sind[...].“⁷⁴³

⁷⁴¹ Brech: „Ausdifferenzierung. Kanonbildung in der elektroakustischen Musik.“, S. 23.

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ Schaeffer/Chion: *Musique Concrète*, S. 131.

Der Autor schließt die funktionale, aber auch populäre Musik aus, da sie sich tonal, harmonisch und rhythmisch an den klassischen Traditionen orientiert und sich nicht an einer Erneuerung der Musik, die unter dem Begriff "elektroakustische Musik" subsumiert wird, orientiert hat. Daher besitzen sie einen "unauthentischen" Charakter da ihnen eine Funktion zugeschrieben wird im Gegensatz zu den "Werken" der elektroakustischen Musik.

Des Weiteren soll an dieser Stelle ebenfalls die Zugänglichkeit der Kompositionen angesprochen werden, die für die Erstellung eines Kanons von Bedeutung sind. Denn existieren keine Tonträgerveröffentlichungen einer Komponistin oder eines Komponisten sind sie für die Forschung, aber auch für die Programmierung von Festivals oder Konzerten sowie Zusammenstellung von Tonträgern nicht verfügbar. Im Fall von Daphne Oram war bis Anfang der 2000 Jahre nur eine Tonträgerveröffentlichung *Electronic Sound Patterns*⁷⁴⁴ (1962) erschienen. Somit war nur ein Ausschnitt ihres frühen Schaffens für einen kleinen ausgewählten Kreis zugänglich. Das kann auch als mögliche Erklärung gesehen werden, warum ihre Kompositionen erst langsam eine breitere Bekanntheit erlangen. Denn 2007 erschien mit *Oramics*⁷⁴⁵ eine erste von Hugh Davies zusammengestellte Werkschau zu Orams musikalischen Schaffen, der eine weitere Compilation 2012 unter dem Titel *The Oram Tapes Volume One*⁷⁴⁶ mit unveröffentlichten Archivmaterial nachfolgte.

⁷⁴⁴ Daphne Oram, *Electronic Sound Patterns*, 7" Single-Schallplatte, UK: His Master's Voice 7EG 8762, 1962 (= Listen, Move and Dance 3).

⁷⁴⁵ Daphne Oram, *Oramics*, CD, UK: Paradigm Discs PD 21, 2007.

⁷⁴⁶ Oram, Daphne: *The Oram Tapes Volume One*, CD, UK: Young Americans YoungAm003CD, 2012.

6.2 Narrative und das *kulturelle Gedächtnis*

Im Kapitel 3.2. wurde der Zusammenhang zwischen Gattungen im Sinne von "Genres" und dem kulturellen Gedächtnis, der mit Hilfe einer narrativen *gender*-orientierten Fragestellung sichtbar gemacht werden kann, erläutert und wird nun wieder aufgegriffen. Hierbei stehen die Fragen „wer, wie, was wozu, warum und für wen erinnert“⁷⁴⁷ im Zentrum der Fragestellung. Denn wie bereits festgestellt wurde, ist auch das „Gedächtnis [...] *gendered*; *gender* ist ein Produkt kultureller Erinnerung und Traditionsbildung.“⁷⁴⁸ Diese Verknüpfung zwischen Genres und den damit assoziierten Konnotationen werden unter dem Begriff "*gen(de)red memories*"⁷⁴⁹ zusammengefasst.

Ein Nutzen, der durch die Erschließung neuer Fragestellungen durch diesen Ansatz erkennbar wird, ist, dass „[der] Blick [...] auf die Entwicklung und Tradierung, Aneignung und Veränderung von künstlerischen Ausdrucksformen und *gender*-konstituierenden Medien, Diskursen und Praxen“⁷⁵⁰ in den Mittelpunkt rückt.

Hierbei übernimmt das Kulturgedächtnisses ebenfalls die Aufgabe einer generationsübergreifenden Weitergabe von Genderkonzepten⁷⁵¹ und deren Stabilisierung oder der Dekonstruktion

„von kollektiven Selbst- und Fremdbildern und Werthierarchien sowie der Etablierung, Aufrechterhaltung oder Subversion von gesellschaftlichen und politischen Machtverhältnissen“⁷⁵².

So ermöglichen es *gedächtnis*- und *gender*-orientierten Ansätze zu zeigen, wie Konnotationen und deren Ausformungen beschaffen sind und welche Dichotomien und Hierarchien wirksam sind.⁷⁵³ Denn

„Geschlechterverhältnisse stehen mit Praxen kulturellen Erinnerns und Vergessens in einem Verhältnis wechselseitiger Einflussnahme: *Gender*-Konzeptionen und die mit ihnen verbundenen gesellschaftlichen Machtverhältnissen und Wertstrukturen präformieren

⁷⁴⁷ Erll/Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, S. 180. Sowie Stephan: „Gender, Geschlecht und Theorie“, S. 84.

⁷⁴⁸ Erll/Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, S. 180.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 180–181.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 181.

⁷⁵¹ Ebd., S. 183.

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ Stephan: „„Gender“. Eine nützliche Kategorie für die Literaturwissenschaft“, S. 28–29.

kulturelle Erinnerung. Sie leiten die – bewusste oder unbewusste – Entscheidung, welche vergangenen Personen, Ereignisse und kulturelle Objektivationen als wichtig erachtet und daher erinnert werden bzw. welche in Vergessenheit geraten. Beispiele für diese **gender-geleiteten Selektionsprozesse kultureller Erinnerung** sind etwa die ›Geschichten der großen Männer‹ im Bereich der Historiographie und die Kanonisierung von Werken männlicher ›Originalgenies‹ im Bereich des Literaturbetriebs.⁷⁵⁴

Diese These kann ebenfalls auf die Konstruktion der Musikgeschichtsschreibung und dem damit verbundenen Kanon angewendet werden. Denn auch hier steht das Komponieren eines "absoluten bzw. autonomen Werkes" durch das männliche Musikgenie im Fokus. Diese Konstruktion ist zwar in nicht mehr in der Ausprägung wie noch in der Romantik sichtbar, denn in der elektroakustischen Musikgeschichte handelt es sich nicht mehr das musikalische Genie, sondern um den naturwissenschaftlich versierten Komponisten. Dennoch ist die Kategorie des "absoluten bzw. autonomen Werkes" bis heute ein wesentlicher Bestandteil für die Aufnahme in die musikhistorische Erzählung des deutschsprachigen aber auch des englischsprachigen Kultur- und Sprachraumes und ist somit auch in den jeweiligen Erzählungen über die elektroakustische Musik wirksam. Diese *gender-geleiteten* Selektionsprozesse haben zur Folge, dass alles Schaffen, das sich nicht entlang dieses männlich konnotierten Werkverständnisses bewegt, aus dem Erinnerungsprozess hinausfällt.

Bettina Wackernagel betont in ihrem Artikel *Never Stop Questioning* (2018)⁷⁵⁵, dass

„[k]ennzeichend für das Schaffen der frühen elektronischen Komponistinnen [...] ihre Experimentierfreude jenseits der Grenzen klassischer E-Musik [war]: Sie schreiben Film- und Theatermusik (unter anderem Bebe Barron/ Alice Shields, Else Maria Pade, Daphne Oram) und arbeiten unter Pseudonym mit Popmusikern (Delia Derbyshire/ Maddalena Fagandini). Im Spagat zwischen Kunst und Kommerz erfand Suzanne Ciani, den »Plop« für Coca-Cola, Laurie Spiegel entwickelte Sound-Effekte für die *Star-Wars*-Trilogie sowie Sounddesign für Atari und Lego (Laurie Spiegel, Daphne Oram, Suzanne Ciani).⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Erll/Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, S. 184–185. [Hervorhebung im Original.]

⁷⁵⁵ Wackernagel: „Never Stop Questioning“.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 4.

Bettina Wackernagel verortet somit das Schaffen von Komponistinnen der elektroakustischen Musik zwischen den Feldern der E-, U- und funktionalen Musik. Die komponierenden Frauen der elektroakustischen Musik bewegen sich somit in vielen Fällen nicht nur in einem Genre, sondern agieren grenzüberschreitend, nicht immer klar zuordenbar. Zu diesem Ergebnis kommt auch Hanna Bosma.

„Women in the electroacoustic music field do not only combine different musical roles, with different gender connotations, but they also often cross established categories of media, disciplines and genres, combining music, theatre, literature, performance art, visual art, new media, technology, sound documentary, radio art, etc.“⁷⁵⁷

Anstatt dieser Vielfalt einen Platz in den musikhistorischen Darstellungen einzuräumen, ist scheinbar dieses Dazwischen eines der Ausschlusskriterien, das über die Aufnahme entscheidend. Es ist auch "funktionale Musik", die gemessen wird an ihrer Form, ihrer Ausgestaltung und sowie ihrer Zweckgebundenheit, die die Komponistinnen der elektroakustischen Musik komponierten. Hierzu zählen Klangkompositionen wie für Hörspiele, Filmmusik, Theaternmusik sowie für Werbejingles. "Funktionale Musik" ist ein Terminus, der sich mit dem Aufkommen des Autonomiegedankens und der damit verbundenen Wirkungsästhetik von Musik im 18. Jahrhundert entwickelte. Er ist auch ein Kriterium, der über eine Aufnahme in den musikhistorischen Diskurs mitentscheidet und der männlich normiert ist, was die historische Entwicklungsgeschichte des Begriffs *Funktionale Musik*⁷⁵⁸ zeigt. Christa Brüstle legt in ihrem Aufsatz zur Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhundert im 2010 erschienen Lexikon *Gender und Musik*⁷⁵⁹ dar, dass „der der gesamte Diskurs der 1950er- und 1960er-Jahre – sei es im Hinblick auf serielle Musik, auf elektroakustische Musik oder auf Aleatorik – von Komponisten und Musikschriftsteller geführt [wurde].“⁷⁶⁰ Zu diesem Ergebnis kommt auch diese Arbeit, denn die diskursprägenden Erzählinstanzen sind männlich geprägt und bestimmen, was in den Diskurs aufgenommen wird und was nicht. Auch merkt die Autorin ebenfalls wie Bettina Wackernagel davor an, dass „sich die Werke von Komponistinnen [im 20. Und 21. Jahrhundert – Anm. d. Verf.] häufig nicht leicht rubrizieren lassen, jedenfalls nicht in

⁷⁵⁷ Bosma: „Musical Washing Machines“, S. 108.

⁷⁵⁸ Albrecht von Massow, „Funktionale Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 157–163.

⁷⁵⁹ Christa Brüstle, „Das 20. und 21. Jahrhundert“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 98–108.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 105.

einem Raster, das von leitenden Komponistenfiguren bestimmt oder abgeleitet wurde und wird.“⁷⁶¹ Dadurch entstehen Lücken oder Leerstellen in den musikhistorischen Darstellungen. Zu diesem Ergebnis gelangt auch Julia Eckert in ihrem Artikel *Art Has No Gender but Artists Do* (2018)⁷⁶² und sie merkt weiters an, dass der allgemeine musikhistorische Ausschluss von Frauen als musikkulturell handelnde Personen auch nachhaltige Folgen nach sich ziehe. Wobei nicht nur tragisch sei, dass „die Stimmen im Kanon fehlen, sondern auch, dass wir dadurch neben guter Musik die Überlieferung von spannenden Ansätzen verloren haben.“⁷⁶³

Damit diese musikhistorischen Leerstellen nicht auch die Musikgeschichte zur elektroakustischen Musik bestehen bleiben, ist eine Reflexion des bisher vorherrschenden Diskurses, vor allem im deutschsprachigen Raum, notwendig. Denn mit Bettina Wackernagel meine ich, dass

„die Reflexion über herrschende Geschlechterverhältnisse gerade erst begonnen [hat]. Der »geschlechtslose Sound der elektronischen Musik« ist Theorie geblieben und die gesellschaftlichen Rollenstereotypen sind unverändert wirkungsmächtig.“⁷⁶⁴

Im angelsächsischen Sprachraum ist die Reflexion über den Diskurs zur elektroakustischen Musikgeschichte bereits im Gange. Es wurden bereits Anfang der 2000er Jahre zwei Studien verfasst: die erste von Elizabeth Hinkle-Turner unter dem Titel *Women Composers and Music Technology in the United States: Crossing The Line*⁷⁶⁵ und die zweite von Tara Rodger mit dem Titel *Pink Noises: Women On Electronic Music And Sound*⁷⁶⁶ (2010), um eben diesen aufkommenden Leerstellen etwas entgegenzuhalten. Doch auch abseits der von Frauen geschriebenen eigenen elektroakustischen Musikgeschichtsdarstellungen wird ersichtlich, dass im angelsächsischen Sprachraum die unterschiedlichen "Turns" der letzten Jahrzehnte ihre Spuren hinterlassen haben. So sind im Gegensatz zum deutschsprachigen Sprachraum die Monografien des angelsächsischen Sprachraums nicht so statisch angelegt, denn sie wurden wie im Fall von Peter Manning ständig überarbeitet und erweitert.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Julia Eckhart, „Art Has No Gender but Artists Do“, S. 27–30.

⁷⁶³ Ebd., S. 29.

⁷⁶⁴ Wackernagel: „Never Stop Questioning“, S. 5.

⁷⁶⁵ Hinkle-Turner: *Women Composers and Music Technology in the United States*.

⁷⁶⁶ Rodgers: *Pink Noises*.

Im Jahr 2016 fand eine erste Konferenz unter dem Titel *Alternative Histories of Electronic Music*⁷⁶⁷, um ausgehend von Hugh Davies erstellten *International Electronic Music Catalog* (1968)⁷⁶⁸ die hegemoniale Stellung der Zentren Paris, Köln und New York in der elektroakustischen Musikgeschichte in Frage zu stellen. 2017 widmete die Zeitschrift *Organised Sounds* den Ergebnissen dieser Tagung ebenfalls unter dem Titel *Alternative Histories of Electronic Music*⁷⁶⁹ eine eigene Ausgabe. Hierbei spannt sich der thematische Bogen der Aufsätze und Studien von Bestandsaufnahmen zu weiteren Studios, der elektroakustischen Musik, über alternative Realisationstechniken sowie zu *gender*-relevanten Thematiken und bietet einen alternativen Blick auf die bisher erzählte Geschichte der elektroakustischen Musik.

Rufen wir uns an diesem Punkt die von Michel Chion getätigte Äußerung zum Wesen der elektroakustischen Musik wieder in Gedächtnis: „sie [die elektroakustische Musik – Anm. d. Verf.] war immer eine instabile, zusammengesetzte Gattung, ohne Unterlaß damit beschäftigt, ihren Standort von neuem zu bestimmen.“⁷⁷⁰

Das derzeitige kulturelle Gedächtnis zur elektroakustischen Musik ist mit seinen "gen(de)red memories" ein rein männlich konnotiertes Gedächtnis, das Frauen aus dem musikhistorischen Diskurs ausschließt. Das führt zu Leerstellen in der Gegenwart, denn es fehlen die weiblichen Vorbilder für die derzeitige nachkommende Generation von Komponistinnen und weiteren aktiv musikkulturell handelnden Frauen im Bereich der elektroakustischen Musik.

Wie anhand der Analysen der ausgewählten deutsch- und englischsprachigen musikhistorischen Darstellungen ersichtlich wurde, kommt in der Musikgeschichtsschreibung der elektroakustischen Musik für den gewählten Zeitraum von 1948 bis 1970 nur eine Komponistin als musikkulturell handelnde Akteurin kontinuierlich vor, nämlich Bebe Barron. Sie wird aber nicht als eigenständiges, musikkulturell handelndes Individuum dargestellt, sondern immer zusammen mit Louis Barron als Teil eines Künstlerehepaars. Aber auch das von ihr mitbetriebene Studio sowie die musikästhetische Verortung der dort entstandenen Kompositionen wird dem Feld der

⁷⁶⁷ James Mooney, Tim Boon, „Alternative Histories of Electronic Music“, in: *Alternative Histories of Electronic Music*, online: <https://ahem2016.wordpress.com/> (abgerufen am 27. August 2019).

⁷⁶⁸ Davies: *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques*.

⁷⁶⁹ Leigh Landy (Hrsg.), „Alternative Histories of Electroacoustic Music“, in: *Organised Sound*, 22 (2017), H. 2.

⁷⁷⁰ Schaeffer/Chion: *Musique Concrète*, S. 131.

funktionalen Musik und nicht der Sphäre Kunstmusik zugeordnet. Dies führt dazu, dass ihre musikkulturelle Rolle und die Rolle ihrer Stücke marginalisiert wird und somit auch nicht als Vorbild inszeniert wird.

Daher kann ich der Schlussfolgerung von Bettina Wackernagel nur zustimmen, denn

„[g]egenwärtig gilt die Devise zwar nicht mehr, dass Komponieren eine männliche Domäne ist. Speziell für Komponistinnen aber, die aus dem traditionellen Rahmen der Instrumentalmusik herausfallen, erscheint der Zugang zu Konferenzen, Konzerten und Festivals nach wie vor erschwert. Umso wichtiger ist das Wissen um weibliche Vorbilder, die dazu inspirieren, den eigenen Weg zu gehen.“⁷⁷¹

⁷⁷¹ Wackernagel: „Never Stop Questioning“, S. 5.

7 Desiderat

Auf ein weiteres Beispiel einer musikhistorischen Betrachtung der elektroakustischen Musik des angelsächsischen Sprachraums sei an dieser Stelle verwiesen, nämlich auf die Monografie *Electronic and Experimental Music* von Thom Holmes. Diese ist erstmalig 1985 unter den Titel *Electronic and Experimental Music. History, Instruments, Techniques, Performers, Recordings*⁷⁷² erschienen und wurde 2016 in einer fünften erweiterten und überarbeiteten Edition unter dem Titel *Electronic And Experimental Music: Technology, Music, and Culture*⁷⁷³ publiziert. In diesem werden mittlerweile unter der Kategorie *Early History: Predecessors and Pioneers (1847 to 1960)*⁷⁷⁴ die frühen elektroakustischen Musikentwicklungen Europas⁷⁷⁵, der USA und Lateinamerikas⁷⁷⁶ sowie Asiens, Australiens und Neuseelands⁷⁷⁷ erzählt. Es wird also versucht, der Vielfalt des Genres gerecht zu werden und die Leerstellen eben nicht auszublenden. Seit der vierten Auflage reiht sich auch die Komponistin und Erfinderin des *Oramics*-Synthesizers in die Reihe der erzählten Pioniere und Pionierinnen ein⁷⁷⁸ und wurde somit als aktiv musikkulturell handelnde Frau sichtbar gemacht.

Da in den letzten Jahren vermehrt Publikationen zu dieser Thematik wie dem *The Cambridge Companion to Electronic Music*⁷⁷⁹ oder auch der *Cambridge Introductions to Music: Electronic Music*⁷⁸⁰ im englischsprachigen Raum erschienen sind, würden sich die hier vorgefundenen Daten als möglicher Anknüpfungspunkt weiterer narrative Analysen zur

⁷⁷² Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music. History, Instruments, Techniques, Performers, Recordings*, New York 1985. In der zweiten Auflage wurde der Untertitel in *Pioneers in Technology and Composition* geändert. Vgl. Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*, 2nd Edition, New York 2002. In der dritten Auflage lautet er nun mehr *Technology, Music, and Culture*. Vgl. Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, 3rd Edition, New York 2008.

⁷⁷³ Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, 5th Edition, New York 2016.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 1–116.

⁷⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 42–102.

⁷⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 103–148.

⁷⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 149–166.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 85–89.

⁷⁷⁹ Nick Collins, Julio d'Escriván Rincón (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge u.a. 2010. Das 2017 in einer zweiten Auflage erschienen ist. Siehe Nick Collins, Julio d'Escriván (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, 2nd edition, Cambridge u.a. 2017.

⁷⁸⁰ Nick Collins, Margaret Schedel, Scott Wilson, *Cambridge Introductions to Music: Electronic Music*, Cambridge 2014.

Beschaffenheit der englischsprachigen Geschichtsschreibung, aber auch darüber hinaus, der elektroakustischen Musik anbieten.

8 Bibliografie

8.1 Primärliteratur

Chadabe, Joel: *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*, Upper Saddle River, N.J 1997.

Decroupet, Pascal: „Komponieren im analogen Studio - eine historisch-systematische Betrachtung“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 36–66.

Eimert, Herbert: „Elektronische Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 3: Daquin-Fechner, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u.a. 1954, Sp. 1263–1268.

Emmerson, Simon/ Smalley, Denis: „Electro-acoustic Music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd.: 8: Egypt to Flor, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, 2nd Edition, Oxford, New York 2001, S. 59–67.

Howe JR., Hubert S.: „Electronic Music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd.: 6: Edmund-Fryklund, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, S. 107–110.

Humpert, Hans Ulrich: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, Mainz u.a. 1987.

Kaegi, Werner: *Was ist elektronische Musik*, Zürich 1967.

Manning, Peter: *Electronic and Computer Music*, Oxford: New York 1985.

Manning, Peter: *Electronic and Computer Music*, 3rd revised and expanded Edition, New York 2004.

Richardson, Edward Gick : „Electro-phonetic Instruments“, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Bd.: 2: C-E, hrsg. von Eric Blom, 5th Edition, London 1954, S. 905–908.

Scaldaferri, Nicola: „Montage und Synchronisation: Ein neues musikalisches Denken in der Musik von Luciano Berio und Bruno Maderna“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 66–82.

Supper, Martin: „Elektroakustische Musik, Elektroakustische Musik ab 1950“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 2, Sachteil: Böh-Enc, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearb. Aufl., Kassel u.a. 1995, Sp. 1749–1763.

Supper, Martin: „Elektroakustische Musik, Elektroakustische Musik ab 1950“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16388> (abgerufen am 24. April 2018).

- Supper, Martin: *Elektroakustische Musik und Computermusik: Geschichte, Ästhetik, Methoden, Systeme*, Darmstadt 1997.
- Ungeheuer, Elena/ Supper, Martin: „Elektroakustische Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 2, Sachteil: Böh-Enc, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearb. Aufl., Kassel u.a. 1995, Sp. 1717–1765.
- Ungeheuer, Elena: *Wie die elektronische Musik „erfunden“ wurde...: Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers musikalischem Entwurf zwischen 1949 und 1953*, Mainz u.a. 1992 (= Kölner Schriften zur neuen Musik 2).
- Ungeheuer, Elena: „Elektroakustische Musik: Elektrische Klangerzeugung bis 1950“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 2, Sachteil: Böh-Enc, hrsg. von Ludwig Finscher, 2., neubearb. Aufl., Kassel u.a. 1995, Sp. 1718–1749.
- Ungeheuer, Elena (Hrsg.): *Elektroakustische Musik*, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5).
- Ungeheuer, Elena: „Einleitung: Diskurse zu elektroakustischer Musik“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 9–17.
- Ungeheuer, Elena: „Elektroakustische Musik: Ansätze zu einer Klassifikation“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 21–35.
- Ungeheuer, Elena: „Elektroakustische Musik: modern oder postmodern?“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 85–94.

8.2 Sekundärliteratur

- Anderson, Virginia: „Daphne Oram. Innovative Creator of Electronic Music“, in: *The Independent*, (2003), online: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/daphne-oram-36248.html> (abgerufen am 26. April 2011).
- Altorfer, Heidi: „Werner Kaegi“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/27722> (abgerufen am 10. September 2018).
- Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19.
- Bacon, Francis: *New Atlantis*, o. O. 1627, online: <https://www.gutenberg.org/files/2434/2434-h/2434-h.htm> (abgerufen am 4. September 2019).

- Barnes, Jennifer: „Thea Musgrave“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2001, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019399> (abgerufen am 7. September 2019).
- Battier, Marc: „San Francisco Tape Music Center“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2016, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002289362> (abgerufen am 1. März 2020).
- Beiche, Michael: „Musique concrète“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 270–277.
- Berger, Karol: „Vom Ende der Musikgeschichte, oder: Die Alten Meister im Supermarkt der Kulturen“, in: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 245–254.
- Blom, Eric (Hrsg.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians: In Nine Volumes with Supplementary*, 5th Edition, London 1954.
- Blumröder, Christoph von: „Experiment, experimentelle Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 118–140.
- Blumröder, Christoph von: „Musique concrète - Elektronische Musik - Akusmatik. Konzeptionen der elektroakustischen Musik.“, in: *Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950: Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tutschku*, hrsg. von Tobias Hünemann und Christoph von Blumröder, Wien 2011 (= Signale aus Köln 16), S. 196–206.
- Böhme-Mehner, Tatjana: „Negation und Wiedereinführung der Interpretation - Negation und Wiedereinführung von Subjektivität und Geschlecht. Elektroakustische Musik zwischen technizistischem Schaffensakt und Interpretationskunst“, in: *Performativität und Performance: Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst*, hrsg. von Martina Oster, Waltraud Ernst und Marion Gerards, 2. Auflage, Münster 2010 (= Focus Gender 8), S. 110–118.
- Börger, Raphael: „Daphne Oram“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2018, online: https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Daphne_Oram.html (abgerufen am 27. Juli 2019).
- Borchard, Beatrix/ Treydte, Elisabeth: „Genderforschung in der Musikwissenschaft. Eine (kritische) Bestandsaufnahme aus zwei Perspektiven“, in: *Positionen: Texte zur aktuellen Musik*, (2018), H. 114, S. 31–34.
- Bosma, Hannah: „Musical Washing Machines, Composer-Performers, and Other Blurring Boundaries: How Women Make a Difference in Electroacoustic Music“, in: *Intersections: Canadian Journal of Music*, 26 (2006), H. 2, S. 97–117.

- Brech, Martha: „Sonographische Analysen elektroakustischen Musik“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5), S. 232–242.
- Brech, Martha: „Ausdifferenzierung. Kanonbildung in der elektroakustischen Musik.“, in: *Positionen: Beiträge zur Neuen Musik*, (2004), H. 58, S. 23–26.
- Briscoe, Desmond/ Curtis-Bramwell, Roy: *The BBC Radiophonic Workshop: The First 25 Years. The Inside Story of Providing Sound and Music for Television and Radio 1958-1983*, London 1983.
- Brüstle, Christa: „Das 20. und 21. Jahrhundert“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 98–108.
- Brüstle, Christa: „Frauen in der experimentellen Musik: Kreativität in Nischen?“, in: *Autorschaft - Genie - Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln 2013 (= Musik - Kultur - Gender 11), S. 195–208.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 2003.
- Chadabe, Joel: „The Electronic Music Foundation“, in: *Organised Sound*, 2 (1997), H. 1, S. 25–27.
- Chladenius, Johann Martin: *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, 1. Auflage, Leipzig 1752.
- Collins, Nicolas (Hrsg.): *Not necessarily „English Music“ Britain's Second Golden Age*, Cambridge 2001 (= Leonardo Music Journal 11).
- Collins, Nick/ d'Escriván Rincón, Julio (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge u.a. 2010.
- Collins, Nick/ d'Escriván, Julio (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Electronic Music*, 2nd edition, Cambridge u.a. 2017.
- Collins, Nick/ Schedel, Margaret/ Wilson, Scott: *Cambridge Introductions to Music: Electronic Music*, Cambridge 2014.
- Coreth, Anna: „Johann Martin Chladni“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd.: 3: Bürklein-Ditmar, hrsg. von Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1957, S. 206–207.
- Dahlhaus, Carl, „Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte“, in: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd.: 1: Allgemeine Theorie der Musik I. Historik-Grundlagen der Musik-Ästhetik, hrsg. von Danuser, Hermann, Laaber 2000, S. 196–208.
- Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Laaber 2017 (= Grundlagen der Musik 13).
- Daniel, Ute: *Kompendium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, 5.durchgesehene und ergänzte Auflage, Frankfurt am Main 2006.

- Daugherty, Anne: „Louis Barron“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46868> (abgerufen am 5. September 2019).
- Davies, Hugh: „Pioneer of Electronic Music Who Stayed True to the Classics“, in: *The Guardian*, (2003), online: <https://www.theguardian.com/news/2003/jan/24/guardianobituaries.artsobituaries> (abgerufen am 5. September 2019).
- Döge, Peter: „Zwischen ‚Scientific Warrior‘ und ‚Mathematischem Mann‘ – Technik und Wissenschaft im Spiegel kritischer Männerforschung“, in: *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis*, 11 (2002), H. 2, S. 32–36.
- Döge, Peter: „Jenseits von ‚Scientific Warrior‘ und ‚Mathematischen Mann‘ - Technik, Naturwissenschaften und Hegemoniale Männlichkeit.“, in: *Naturbilder und Lebensgrundlagen - Konstruktionen von Geschlecht*, hrsg. von Waltraud Ernst und Ulrike Bohle, Hamburg 2006 (= Focus Gender 4), S. 177–193.
- Dunbar, Julie C.: *Women, Music, Culture: An Introduction*, 2nd Edition, New York u.a. 2016.
- Eckhart, Julia: „Art Has No Gender but Artists Do“, in: *Positionen: Texte zur aktuellen Musik*, (2018), H. 114, S. 27–30.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.
- Eimert, Herbert: *Atonale Musiklehre*, Leipzig 1924.
- Eimert, Herbert (Hrsg.): *Die Reihe: Information über serielle Musik*, Wien 1955.
- Eimert, Herbert (Hrsg.): *Elektronische Musik*, Wien u.a. 1955 (= Die Reihe 1).
- Eimert, Herbert/ Humpert, Hans Ulrich: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg 1973.
- Eimert, Herbert/ Humpert, Hans Ulrich: „Akustik“, in: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, hrsg. von Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert, Regensburg 1973, S. 11–14.
- Eimert, Herbert/ Humpert, Hans Ulrich: „Elektroakustische Musik“, in: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, hrsg. von Herbert Eimert und Hans Ulrich Humpert, Regensburg 1973, S. 75.
- Erbe, Marcus: *Klänge schreiben: Die Transkriptionsproblematik elektroakustischer Musik*, Wien 2009 (= Signale aus Köln 15).
- Erll, Astrid/ Seibel, Klaudia: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Stuttgart u.a. 2004 (= Sammlung Metzler 344), S. 180–208.
- Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2011.

- Fabian, Alan: „Elektronische Musik“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 198–199.
- Fabian, Alan: „Geschlecht in der Geschichtsschreibung der elektronischen Musik“, in: *Transdisziplinäre Perspektiven in der Geschlechterforschung*, hrsg. von Ulrike Bohle, Berlin u.a. 2012 (= Focus Gender 15), S. 63–69.
- Feisst, Sabine: „Pauline Oliveros“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28732> (abgerufen am 17. September 2019).
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1969.
- Frank, Caroline: „Raum“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid, Berlin u.a. 2017, S. 352–361.
- Frevert, Ute: „Männer und Heroen. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert.“, in: *Erfindung des Menschen: Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 - 2000*, hrsg. von Richard van Dülmen, Wien [u.a.] 1998, S. 323–344.
- Fulda, Daniel: „Hat Geschichte ein Geschlecht? Gegenderte Autorschaft im historischen Diskurs“, in: *Historisierte Subjekte-subjektivierte Historie: zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*, hrsg. von Stefan Deines u. a., Berlin 2003, S. 185–201.
- Fuller, Sophie: „Daphne Oram“, in: *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States, 1629-Present*, hrsg. von Sophie Fuller, London u.a. 1994, S. 232–235.
- Fuss, Hans Ulrich: „Rationalität/Emotionalität“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 445–446.
- Genette, Gérard: „Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung“, in: *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 65–94.
- Gerhard, Anselm: „Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 57 (2000), H. 1, S. 18–30.
- Grierson, Mick/ Boon, Tim: „The Oramics Machine and the Origins of British Electronic Music and Computer Music“, in: *Material Culture and Electronic Sound*, hrsg. von Frode Weium und Tim Boon, Washington u.a. 2016 (= Artefacts 8), S. 185–201.
- Grimm, Jacob/ Grimm, Wilhelm: „Technik“, in: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854, online: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=technik> (abgerufen am 5. Juli 2018).
- Grimm, Jacob/ Grimm, Wilhelm: „Technologie“, in: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854, online: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=technologie> (abgerufen am 5. Juli 2018).

- Grotjahn, Rebecca: „Musik und Gender - Eine Einführung.“, in: *Musik und Gender: Grundlagen, Methoden, Perspektiven*, hrsg. von Grotjahn Rebecca und Sabine Vogt, Laaber 2010 (= Kompendien Musik 5), S. 18–42.
- Hentschel, Frank: „Modularisierte Musikgeschichte“, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung: Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a., Hildesheim 2012 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 69), S. 239–257.
- Hentschel, Frank: „Unfeine Unterschiede: Musikkultur(en) und Musikwissenschaft“, in: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 255–265.
- Herr, Corinna/ Kreutziger-Herr, Annette: „Methoden, Konzepte, Perspektiven - ein Dialog“, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006 (= Musik - Kultur - Gender 1), S. 1–43.
- Heßler, Martina: *Kulturgeschichte der Technik*, Frankfurt am Main 2012 (= Historische Einführungen 13).
- Hinkle-Turner, Elizabeth: *Women Composers and Music Technology in the United States: Crossing The Line*, Aldershot u.a. 2006.
- Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music. History, Instruments, Techniques, Performers, Recordings*, New York 1985.
- Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*, 2nd Edition, New York 2002.
- Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, 3rd Edition, New York 2008.
- Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, 4th Edition, New York 2012.
- Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, 5th Edition, New York 2016.
- Holzer, Andreas: „Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik“, in: *musik | kultur | theorie. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich.*, hrsg. von Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger und Nikolaus Urbanek, Wien 2019, S. 271–288.
- Huber, Martin: „Grundlagen und Funktionen“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid, Berlin u.a. 2017, S. 3–11.
- Hutton, Jo: „Daphne Oram: Innovator, Writer and Composer“, in: *Organised Sound*, 8 (2003), H. 1, S. 49–56.
- Hutton, Jo: „Delia Derbyshire“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2014, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002061642> (abgerufen am 7. September 2019).

- Jaeger, Stephan: „Erzählen im historiographischen Diskurs“, in: *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, hrsg. von Christian Klein und Matias Martinez, Stuttgart 2009, S. 110–135.
- Jung, Thomas: „Wendy Carlos“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 165–166.
- Klein, Christian/ Martinez, Matias (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart 2009.
- Klein, Christian/ Martinez, Matias: „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“, in: *Wirklichkeitserzählungen: Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, hrsg. von Christian Klein und Matias Martinez, Stuttgart 2009, S. 1–13.
- Kluge, Friedrich: „Technik“, in: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, De Gruyter, Berlin, u.a. 2012, online: <https://www.degruyter.com/view/Kluge/kluge.11293> (abgerufen am 5. Juli 2018).
- Kohl, Marie-Anne: „Dichotomie“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u.a. 2010, S. 185–186.
- Kreutziger-Herr, Annette: „History und Herstory. Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel.“, in: *History/Herstory. Alternative Musikgeschichten.*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben, Köln 2009 (= Musik - Kultur - Gender 5), S. 21–46.
- Kreutziger-Herr, Annette/ Unseld, Melanie (Hrsg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel u.a. 2010.
- Lahn, Silke/ Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2016.
- Landy, Leigh: „Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music: A Plea for Greater Triangulation“, in: *Organised Sound*, 4 (1999), H. 1, S. 61–70.
- Landy, Leigh: „20 Years of Organised Sound: Looking Back and Forward“, in: *Organised Sound*, 20 (2015), H. 01, S. 1–9.
- Landy, Leigh (Hrsg.): „Alternative Histories of Electroacoustic Music“, in: *Organised Sound*, 22 (2017), H. 2.
- Levy, Burt J. / Reish, Gregory N.: „Joel Chadabe“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2014, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256311>.
- Lippard, Lucy R.: *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York 1995.
- Lodes, Birgit: „Musik und Narrativität“, in: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 367–382.

- Manning, Peter: „The Oramics Machine: From Vision to Reality“, in: *Organised Sound*, 17 (2012), H. 2, S. 137–147.
- Marshall, Steve: „Graham Wrench. The Story of Daphne Oram’s Optical Synthesizer“, in: *Soundonsound.com*, (2009), online: <https://www.soundonsound.com/people/graham-wrench-story-daphne-orams-optical-synthesizer> (abgerufen am 21. August 2019).
- Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, 10., überarbeitete Auflage, München 2016.
- Massow, Albrecht von: „Funktionale Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 157–163.
- Massow, Albrecht von: „Live-elektronische Musik, Live-Elektronik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 113–117.
- McCartney, Andra/ Waterman, Ellen: „In and Out of the Sound Studio: Introduction“, in: *Intersections: Canadian Journal of Music*, 26 (2006), H. 2, S. 3–19.
- McCartney, Andra: „Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices“, in: *Intersections: Canadian Journal of Music*, 26 (2006), H. 2, S. 20–48.
- McClary, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis 2002.
- Meelberg, Vincent: „Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond“, in: *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, hrsg. von Sandra Heinen und Roy Sommer, New York 2009 (= Narratologia 20), S. 244–260.
- Meuter, Norbert: „Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften“, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd.: 2: Paradigmen und Disziplinen, hrsg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub, Stuttgart 2004, S. 140–157.
- Meyer-Eppler, Werner: „Über die Anwendung elektronischer Klangmittel im Rundfunk“, in: *Technische Hausmitteilungen des NWDR*, (1952), H. 7/8, S. 37ff.
- Mildorf, Jarmila: „Musik“, in: *Erzählen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Matias Martinez, Stuttgart 2017.
- Montague, Stephen: „Simon Emmerson“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2001, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048589> (abgerufen am 24. August 2019).
- Mooney, James: „Hugh Davies’s Electronic Music Documentation 1961–1968“, in: *Organised Sound*, 20 (2015), H. 1, S. 111–121.
- Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.): *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 12).

- Motte-Haber, Helga de la: „Funktionale Musik“, in: *Handbuch Funktionale Musik. Psychologie - Technik - Anwendungsgebiete*, hrsg. von Günther Rötter, Wiesbaden 2016, S. 3–28.
- Nanni, Matteo: „Luciano Berios Weg zur elektroakustischen Musik. Die Entstehung des Mailänder Studios di Fonologia Musicale“, in: *Luciano Berio*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2005 (= Musik-Konzepte 128), S. 43–66.
- Nieberle, Sigrid/ Strowick, Elisabeth: „Narrating Gender“, in: *Narration und Geschlecht: Texte, Medien, Episteme*, hrsg. von Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick, Köln 2006 (= Literatur, Kultur, Geschlecht 42), S. 7–19.
- Niebur, Louis: *Special Sound: The Creation and Legacy of The BBC Radiophonic Workshop*, New York 2010.
- Nünning, Ansgar: „Erzähltheorien“, in: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2013, S. 187–191.
- Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar: „Von feministischer Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse“, in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Stuttgart u.a. 2004 (= Sammlung Metzler 344), S. 1–32.
- Oberhaus, Lars/ Unseld, Melanie (Hrsg.): *Musikpädagogik der Musikgeschichte: Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, Münster u.a. 2016.
- Oldenziel, Ruth: *Making Technology Masculine: Men, Women and Modern Machines in America, 1870-1945*, Amsterdam 1999.
- Oliveros, Pauline: *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York 2005.
- Oram, Daphne: *An Individual Note of Music, Sound and Electronics*, London 1972.
- Oram, Daphne: *An Individual Note of Music, Sounds and Electronics*, hrsg. von Matt Price, London 2016.
- Oram, Daphne: „Looking Back ... To See Ahead“, in: *Contemporary Music Review - Reclaiming the Muse*, 11 (1994), H. 1, S. 225–228.
- Rau, Susanne: *Räume: Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Frankfurt/ New York 2017 (= Historische Einführungen, Band 14).
- Rodgers, Tara: *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, Durham 2010.

- Rösing, Helmut: „Geschichtsschreibung als Konstruktionshandlung. Anmerkungen zu Geschichte und Gegenwart der Musikgeschichtsschreibung“, in: *Geschichte wird gemacht: Zur Historiographie populärer Musik*, hrsg. von Thomas Phleps und Dietrich Helms, Bielefeld 2014 (= Beiträge zur Populärmusikforschung 40), S. 9–24.
- Rogge, Jörn: „Narratologie interdisziplinär. Überlegungen zur Methode und Heuristik des historischen Erzählens.“, in: *Musikpädagogik der Musikgeschichte: Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, hrsg. von Lars Oberhaus und Melanie Unseld, Münster u. a. 2016, S. 15–27.
- Rüth, Axel: *Erzählte Geschichte: Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*, Berlin u. a. 2005 (= Narratologia 5).
- Rüth, Axel: „Narrativität in der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung“, in: *Narrativität als Begriff: Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*, hrsg. von Matthias Aumüller, Berlin 2012 (= Narratologia 31), S. 21–46.
- Ruschkowski, André: *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2010.
- Russolo, Luigi: *Die Kunst der Geräusche*, hrsg. von Johannes Ullmaier, Mainz 2005.
- Saffle, Michael: „Laurie Phillips Anderson“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51618> (abgerufen am 17. September 2019).
- Sanio, Sabine: „Musik-Technik-Medien“, in: *Musik und Kulturbetrieb: Medien, Märkte, Institutionen*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Laaber 2006 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10), S. 22–37.
- Schaeffer, Pierre: *Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines*, Paris 1966.
- Schaeffer, Pierre/ Chion, Michael: *Musique Concrète: Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart 1974.
- Schweikle, Günther: „Handlung“, in: *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarbeitete Auflage, Stuttgart 1990, S. 188.
- Schweikle, Günther: „Kanon“, in: *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarbeitete Auflage, Stuttgart 1990, S. 232.
- Sherwin, Adam: „Dr Who’s Music Workshop to get a Digital Makeover“ (2. Mai 2012), in: *The Independent*, online: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/dr-whos-music-workshop-to-get-a-digital-makeover-7704331.html> (abgerufen am 2. August 2019).
- Smalley, Denis: „Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes“, in: *Organised Sound*, 2 (1997), H. 2, S. 107–126.

- Smirnov, Andrei: „Boris Yankovsky: Leben im Klangspektrum. Gezeichneter Klang und Klangsynthese in der Sowjetunion der 30er Jahre“, in: *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, hrsg. von Daniel Gethmann, Bielefeld 2010 (= *Vergessene Zukunft* 1), S. 97–120.
- Sommer, Roy: „Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze“, in: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Stuttgart 2010, S. 91–108.
- Spencer, H.J.: „Daphne Oram. Composer and Sound Engineer“, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, hrsg. von Lawrence Goldman, Oxford 2007, online: <https://www-oxforddnb-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-77431> (abgerufen am 30. Juli 2019).
- Stanley, Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In Twenty Volumes*, London 1980.
- Stephan, Inge: „„Gender‘. Eine nützliche Kategorie für die Literaturwissenschaft“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 9 (1999), H. 1, S. 23–35.
- Stephan, Inge: „Gender, Geschlecht und Theorie“, in: *Gender-Studien: eine Einführung*, hrsg. von Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart 2000, S. 58–96.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.
- Stroh, Wolfgang Martin: „Elektronische Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 113–117.
- Süssmann, Johannes: *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824)*, Stuttgart 2000 (= *Frankfurter historische Abhandlungen* 41).
- Supper, Martin: „Joel A. Chadabe“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2000, online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/20837> (abgerufen am 4. September 2018).
- Supper, Martin: „Herbert Eimert“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51424> (abgerufen am 5. Mai 2019).
- Supper, Martin: „Elektronische Musik / Elektroakustische Musik / Computermusik“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart u.a. 2016, S. 218–226.
- Supper, Martin: „Gottfried Michael Koenig“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13007> (abgerufen am 10. Mai 2019).

- Supper, Martin: „Leigh Landy“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2016ff., online: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18496> (abgerufen am 15. März 2019).
- Techmeier, Ingo: „Daphne Oram. Komponieren wie eine Malerin, die ihr Bild mit den Farben malt“, in: *Blühende Nischen: Beiträge zur Popgeschichte*, hrsg. von Martin Büsser, Mainz 2010 (= Testcard 19), S. 114–118.
- Treydte, Elisabeth: „Schreiben über Komponist_innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der Neuen Zeitschrift für Musik“, in: *Wissenskulturen der Musikwissenschaft*, hrsg. von Sebastian Bolz u. a., Bielefeld 2016, S. 279–289.
- Unsold, Melanie: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Oldenburg 2011 (= Oldenburger Universitätsreden 195).
- Unsold, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln 2014 (= Biographik 3).
- Unsold, Melanie: „Musikgeschichte und/ als Kulturgeschichte“, in: *Musikpädagogik der Musikgeschichte: Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, hrsg. von Lars Oberhaus und Melanie Unsold, Münster u.a. 2016, S. 93–102.
- Urbanek, Nikolaus: „musik.geschichte.erzählen. Thesen zu einer musikalischen Historik (nebst verstreuten Vorbemerkungen)“, in: *Musikpädagogik der Musikgeschichte: Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, hrsg. von Lars Oberhaus und Melanie Unsold, Münster u.a. 2016, S. 51–73.
- Wackernagel, Bettina: „Never Stop Questioning“, in: *Positionen: Texte zur aktuellen Musik*, (2018), H. 114, S. 3–6.
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1986 (= Sprache und Geschichte 10).
- White, Hayden: „Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit“, in: *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main 1990, S. 11–39.
- White, Hayden: *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, 2. Auflage, Frankfurt am Main 2015.
- Wilson, Dan: „The Woman from New Atlantis“, in: *The Wire. Adventures in Modern Music*, (2011), H. 330, S. 28–35.
- Winckel, Fritz: „Elektrische Musikinstrumente“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.: 3: Daquin-Fechner, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u.a. 1954, Sp. 1254–1263.
- Wolf, Werner: „Erzählen in der Musik“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid, Berlin u.a. 2017, S. 499–513.

Young, John: „Denis Smalley“, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press 2001, online: <https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040561> (abgerufen am 24. August 2019).

8.3 Archivmaterial

Oram, Daphne: Calouste Gulbenkian Foundation, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/1/2.

Oram, Daphne: BBC 1958 Brussels Expo, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/3/3.

Oram, Daphne: BBC The Radiophonic Workshop - The first 25 years, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, Oram/3/5

Oram, Daphne: Lectures, Recorded Music Performances, Work with Schools, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/4/6.

Oram, Daphne: Spielplan *Music on Sundays* Mermaid Theatre 1960-1961, London, in Performance Documentation. Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, ORAM/6/4/010.

Anonymus, „Electronic Music in an Oasthouse. Woman’s Composer’s Pioneer Studio“, in: *The Times*, vom 4. Januar 1960, in Daphne Oram: Press Cuttings, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/6/6//052

Freedman, Alan: „Oramics. Is this the Music of the Future?“, in: *Manchester Evening News*, vom 11. Juli 1960, in Daphne Oram: Press Cuttings, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/6/6//052.

Oram, Daphne: Press Cuttings, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/6/6.

Oram, Daphne: Biographical Notes, Daphne Oram Archive, Goldsmiths University, London, ORAM/9/6.

8.4 Audioquellen und Audiovisuelle Quellen

Clayton, Jack (Regisseur): *The Innocents* (1961), DVD, Twentieth Century Fox Home.

Carlos, Walter: *Switched-On Bach*, LP, US: Columbia Masterworks MS 7194, 1968.

Carlos, Wendy: *Switched-On Bach. Reissue and Remastered*, LP, US: Columbia Masterworks MS 7194, 1981.

Jones, Geoffrey: (Regisseur): *Snow* (1963), in: Geoffrey Jones: *The Rhythm of Film* (2005), DVD, British Film Institute.

- Jones, Geoffrey: (Regisseur): *Trinidad and Tobago* (1964), in: Geoffrey Jones: *The Rhythm of Film* (2005), DVD, British Film Institute.
- Jones, Geoffrey: (Regisseur): *Rail* (1966), in: Geoffrey Jones: *The Rhythm of Film* (2005), DVD, British Film Institute.
- Humpert, Hans Ulrich: *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*, Audiokassette, Mainz, Schott ED 7150, 1987.
- Oram, Daphne: *Electronic Sound Patterns*, 7" Single-Schallplatte, UK: His Master's Voice 7EG 8762, 1962 (= Listen, Move and Dance 3).
- Oram, Daphne: *Oramics*, CD, UK: Paradigm Discs PD 21, 2007.
- Oram, Daphne: *The Oram Tapes Volume One*, CD, UK: Young Americans YoungAm003CD, 2012.
- Parker, Andrea/ Quayle, Daz: *Private Dreams and Public Nightmares. Daphne Oram Reworked and Re-Interpreted*, CD, UK: Aperture AP003, 2011.
- Schaeffer, Pierre/ Reibel, Guy/ Ferreyra, Beatriz: *Solfège de l'Objet Sonore*, LP-Box, Frankreich: Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) SR2, 1967.
- Teubner, Katja (Produzentin): *Szene [39]: Les Femmes de GRM*, in: *Open Sounds Studio Elektronische Musik*, Radio WDR 3 (WDR), 04.06.2014, online: <https://web.archive.org/web/20141204222140/http://www.wdr3.de/musik/lesfemmes102.html> (abgerufen am 18. August 2019).
- Various Artists: *Not Necessarily „English Music“*, CD, USA: Electronic Music Foundation EMF CD036, 2001 (= LMJ CD Series 11).
- Various Artists: *An Anthology of Noise & Electronic Music / Second A-Chronology 1936-2003*, CD, Belgien: Sub Rosa SR200, 2003 (= An Anthology of Noise & Electronic Music 2).
- Various Artists: *OHM+: The Early Gurus of Electronic Music: 1948-1980*, CD und DVD, USA: Ellipsis Arts CD3690, 2005.
- Walls/ Oram, Daphne: *Sound Houses*, Schallplatte, UK: Ecstatic ELP005, 2014.

8.5 Kataloge

- Davies, Hugh: *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques/International Electronic Music Catalog*, Paris u.a. 1968 (= Electronic Music Review, 2/3).
- Hein, Folkmar/ Seelig, Thomas: *Internationale Dokumentation elektroakustischer Musik*, Saarbrücken 1996.
- Kondracki, Mirosław/ Stankiewicz, Marta/ Weiland, Frits C.: *Internationale Diskographie elektronischer Musik/ International Electronic Music Discography/ Discographie Internationale de la Musique électronique*, Mainz 1979.

8.6 Musikalien

Ligeti, György: *Artikulation: elektronische Musik*, Reprint. Verkleinerte Nachdruck der Original-Ausgabe 1970, Mainz 1989.

Stockhausen, Karlheinz: *Nr 3. Elektronische Studien. Studie 2.*, Wien, Zürich, London 1956.

8.7 Onlinequellen

8.7.1 Onlinequellen mit AutorInnenangabe

Anonymus: „Four Aspects at the Queen Elizabeth Hall, 9th May 2013“, in: *Daphne Oram Electron. Music Pioneer*, vom 1. Mai 2013, online: <http://daphneoram.org/four-aspects-at-the-queen-elizabeth-hall/> (abgerufen am 1. September 2019).

Anonymus: „Neue Klänge in alten Räumen“, in: *Julius-Maximilians-Universität Würzburg*, online: <https://www.uni-wuerzburg.de/en/news-and-events/einblick/single/news/neue-klaenge-in-alten-raeumen/> (abgerufen am 17. Februar 2020).

Ars Electronica Festival: *In a Perpetual State of Flux – The Big Concert Night 2014*, Linz 2014, online: https://ars.electronica.art/press/files/2014/08/PA_5_Big-Concert-Night_EN_final_GS.pdf (abgerufen am 1. September 2019).

Blood of the Young: „Daphne Oram’s Wonderful World of Sound“, in: *Blood of the Young - Theater Company*, online: <http://www.bloodoftheyoung.org/daphne-orams-wonderful-world-of-sound-1> (abgerufen am 21. August 2019).

Ferreya, Beatriz: „Biographie“, in: *Offizielle Webseite von Beatriz Ferreyra*, online: http://beatrizferreyra.odavia.com/pro_page.asp?page=15308&sm=15307&lg= (abgerufen am 20. Juni 2019).

BBC News Service, „BBC Radiophonic Workshop Revived“, in: *BBC News*, vom 12. September 2012, online: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-19568120> (abgerufen am 2. August 2019).

BBC: „Daphne Oram: Still Point, BBC Proms 2018“, in: *BBC Programm*, online: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p06fnlkr> (abgerufen am 18. August 2019).

Bulley, James: „Still Point‘ (2016–18) by Daphne Oram“, in: *James Bulley*, online: <http://www.jamesbulley.com/still-point> (abgerufen am 20. August 2019).

Chadabe, Joel: „Composer’s Statement“, in: *Offizielle Website von Joel Chadabe*, online: <https://joelchadabe.net/statement/> (abgerufen am 12. Februar 2020).

Google: „Ein Hoch auf das Studio für elektronische Musik“, in: *Google Doodle Archiv*, online: <https://www.google.com/doodles/celebrating-the-studio-for-electronic-music> (abgerufen am 9. August 2018).

- Howe, Hubert: „Biography“, in: *Offizielle Webseite von Hubert Howe*, online: <https://www.huberthowe.org/bio.html> (abgerufen am 23. August 2019).
- Howe, Hubert: „List of Publications“, in: *Offizielle Webseite von Hubert Howe*, online: <https://www.huberthowe.org/publications.html> (abgerufen am 23. August 2019).
- Kaegi, Werner: „Biographie“, in: *Offizielle Webseite von Werner Kaegi*, online: <http://www.kaegi.nl/werner/> (abgerufen am 8. Mai 2019).
- Koenig, Gottfried Michael: „Lebenslauf“, in: *Offizielle Webseite von Gottfried Michael Koenig*, online: <http://www.koenigproject.nl/> (abgerufen am 5. Mai 2019).
- London Contemporary Orchestra: „Deep∞Minimalism: ‚Still Point‘“, in: *London Contemporary Orchestra*, online: <https://www.lcorchestra.co.uk/events/deepminimalism/> (abgerufen am 18. August 2019).
- Mooney, James/ Boon, Tim: „Alternative Histories of Electronic Music“, in: *Alternative Histories of Electronic Music*, online: <https://ahem2016.wordpress.com/> (abgerufen am 27. August 2019).
- Music Department University at Albany, „A Legacy of Musical Creativity - Nearly 40 Years“, in: *College of Arts and Sciences - University at Albany*, online: https://www.albany.edu/music/electronic_music_studios_legacy.shtml (abgerufen am 5. September 2018).
- Parker, Andrea: „Oramics: The Life and Works of Daphne Oram“, online: <http://www.andreaparker.co.uk/news-and-events-archives/June/2008> (abgerufen am 1. September 2019).
- Plohman, Angela: „Electronic Music Foundation (EMF) - The EMF Institute“, in: *The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology*, online: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=267> (abgerufen am 28. Mai 2019).
- Schröder, Julia H.: „Grafische Notation und musikalische Grafik“, in: *See this Sound Kompendium*, online: <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/78/5.html> (abgerufen am 27. April 2019).
- Science Museum London: „Oramics to Electronica“, in: *Science Museum Group*, online: <https://www.sciencemuseumgroup.org.uk/project/oramics-to-electronica/> (abgerufen am 20. August 2019).
- Stars & Heroes: „Heroines of Sound - Festival 2015“, in: *Stars & Heroes. Propaganda for Electric Music since 2004*, online: <http://stars-and-heroes.com/heroines-of-sound> (abgerufen am 31. August 2019).
- University of Huddersfield: „Programm - Electric Spring Festival 2015“, in: *Electric Spring*, online: <http://archives.electricspring.co.uk/Seasons/2014-2015/Electric-Spring-2015> (abgerufen am 1. September 2019).

Tallian, Angela von: „Unter Strom -Von den Pionierinnen der elektronischen Musik bis zu den Digital Ladies“, in: *Wie es ihr gefällt 2010 - Internationales Musikerinnenfestival*, online: <http://www.wieesihrgedaellt.de/programm.html> (abgerufen am 31. August 2019).

8.7.2 Onlinequellen ohne AutorInnenangabe

James Bulley, online: <http://www.jamesbulley.com> (abgerufen am 20. August 2019).

Center for Contemporary Music, Mills College - Archives & History, online: <https://www.mills.edu/academics/graduate-programs/music/center-contemporary-music/archives.php> (abgerufen am 20. Juni 2019).

Contemporary Music Review, online: <https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=gcmr20> (abgerufen am 27. Juli 2019).

Discogs - Electronic Music Foundation, online: <https://www.discogs.com/de/label/14704-Electronic-Music-Foundation> (abgerufen am 12. Februar 2020).

École Polytechnique, online: <https://www.polytechnique.edu/en/history> (abgerufen am 22. September 2019).

Electroacoustic Music Studies Network, online: <http://www.ems-network.org/> (abgerufen am 15. März 2019).

ElectroAcoustic Resource Site, online: <http://www.ears.dmu.ac.uk/> (abgerufen am 23. März 2019).

EMDoku - Internationale Dokumentation Elektroakustischer Musik, online: <https://www.emdoku.de/de> (abgerufen am 14. Juni 2019).

EMF Institute, online: <https://emfinstitute.org/> (abgerufen am 28. Mai 2019).

Simon Emmerson - De Montfort University, online: <https://www.dmu.ac.uk/about-dmu/academic-staff/technology/simon-emmerson/simon-emmerson.aspx> (abgerufen am 24. August 2019).

Shiva Feshareki, online: <https://www.shivafeshareki.co.uk> (abgerufen am 20. August 2019).

Institut für Neue Musik, Hochschule für Musik und Tanz Köln: Studio für Elektronische Musik, online: <https://ifnm.hfmt-koeln.de/studio-fuer-elektronische-musik.html> (abgerufen am 8. Mai 2019).

Google Doodle, online: <https://www.google.com/doodles/about> (abgerufen am 9. August 2018).

Leonardo Music Journal, online: <https://www.leonardo.info/leonardo-music-journal> (abgerufen am 15. März 2019).

Peter Manning - Durham University, online: <https://www.dur.ac.uk/music/staff/?id=505> (abgerufen am 6. September 2018).

- New York City Electroacoustic Music Festival*, online: <https://nycemf.org/> (abgerufen am 10. September 2019).
- Organised Sound. An International Journal of Music and Technology*, online: <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound> (abgerufen am 15. März 2019).
- Daphne Oram Archive - Goldsmiths University London*, online: <http://www.calmview.eu/Goldsmiths/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=ORAM&pos=1> (abgerufen am 28. Februar 2020).
- Daphne Oram Collection - Goldsmiths, University of London*, online: <https://www.gold.ac.uk/ems/oram/> (abgerufen am 5. März 2020).
- Oramics Machine - Science Museum Group Collection*, online: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8188395/oramics-machine-synthesizer> (abgerufen am 5. März 2020).
- The Oram Awards*, online: <https://www.oramawards.com> (abgerufen am 2. August 2019).
- PRS for Music Foundation*, online: <https://prsfoundation.com> (abgerufen am 2. August 2019).
- PRS for Music: Royalties, Music Copyright and Licensing*, online: <https://www.prsformusic.com:443/> (abgerufen am 2. August 2019).
- Sound Studies - Universität der Künste Berlin*, online: <https://www.udk-berlin.de/studium/sound-studies-master-of-arts/> (abgerufen am 26. Februar 2020).
- Martin Supper - Universität der Künste Berlin*, online: <https://www.udk-berlin.de/personen/detailansicht/person/show/martin-supper/> (abgerufen am 5. Mai 2019).
- Elena Ungeheuer - Institut für Musikforschung, Julius-Maximilians-Universität Würzburg*, online: <http://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/team/ungeheuer-elena-prof-dr/> (abgerufen am 19. August 2019).
- UNI.K - Studio für Klangkunst und Klangforschung, Universität der Künste Berlin*, online: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/unik-studio-fuer-klangkunst-und-klangforschung/> (abgerufen am 26. Februar 2020).

Abstracts

Deutschsprachiges Abstract

Mit der Öffnung der Musikwissenschaft für kulturwissenschaftlichen Fragestellungen rückten auch historisch kulturell zugewiesene Geschlechterrollen in den Fokus der Forschung. In den meisten musikhistorischen Darstellungen elektroakustischer Musik sind Frauen, wenn sie erwähnt werden, Ausnahmen bzw. Randerscheinungen. Ein Regulativ dafür, was und damit in weiterer Folge wer erinnert wird, sind die Wirklichkeitserzählungen in Form von musikhistorischen Texten. Diese stehen ebenfalls in einer wechselseitigen Beziehung zum dazugehörigen impliziten Kanon der elektroakustischen Musik.

Diese Arbeit sucht basierend auf der erzähltheoretischen Methode nach Narrativen, d.h. nach wiederholenden Elementen, in den deutschen und angelsächsischen musikhistorischen Darstellungen der elektroakustischen Musik. Die Ergebnisse dieser Auswertungen werden dann auf die geschlechterspezifischen Konnotationen von "Männlichkeit" befragt. Die in dieser Arbeit ermittelten narrativen Elementen der Rationalität, Naturwissenschaften und Technik, sowie die Fokussierung der Musikgeschichte auf die drei Gründungen der Studios in Paris, Köln und New York erzählen eine Geschichte der elektroakustischen Musik als eine männlich konnotierte Wirklichkeitserzählung, wie mit Hilfe der narratologischen Formel "*narrating gender*" sowie weiteren *gender*-orientierten Ansätzen der Narratologie sichtbar wird.

Die Auswahlkriterien, die über die Aufnahme in die Musikgeschichte der elektroakustischen Musik entscheiden, basieren auf männlich konnotierten Zuschreibungen und führen zu einer Marginalisierung der Geschichtswürdigkeit und in weiterer Folge auch der Erinnerungswürdigkeit von Frauen. Somit wird auch erklärbar, warum die britische Komponistin, Entwicklerin eines photo-elektrischen Synthesizers und Studiobegründerin Daphne Oram (1925–2003) sowohl im deutschsprachigen als auch angelsächsischen musikhistorischen Diskurs der elektroakustischen Musik nicht aufgenommen wurde. In dieser Arbeit wurde sie als weibliches Role Model dieses Genres gewählt, um darzustellen, warum eine Neupositionierung des derzeit vorherrschenden musikhistorischen Diskurses und dem damit verbundenen tradierten Kanon als notwendig erscheint.

Abstract in English

The title of my master's thesis roughly translates as »Narrative and Topoi of the Historiography of Electroacoustic Music on the Example of the British Composer Daphne Oram«.

With the opening up of musicology to cultural studies (issues), gender roles historically assigned to culture have also moved into the focus of research. In most music-historical representations of electroacoustic music, women are, if mentioned at all, exceptions or marginal phenomena. The fact-based narrations in form of music-historical texts regulate what is remembered and, consequently, who is remembered. These texts are effecting the implied musical canon of the genre as well, due to their mutual relations.

Based on the narrative theory method, this work searches for narratives, i.e. for repetitive elements, in the German and the Anglo-American music historical representations of electroacoustic music. In a first step, the results of these evaluations will question the *gender*-specific connotations of "masculinity". The narrative elements of rationality, natural science and technology and the focus of the foundations of the studios in Paris, Cologne and New York, tell a story of electroacoustic music as a male-connoted narrative of reality, as becomes visible by using the narratological formula of "narrating gender" as well as other *gender*-oriented approaches to narratology.

The selection criteria that decides on the inclusion of electroacoustic music in the history of music is based on male-connoted attributions and leads to a marginalisation of the historical value and, consequently, the memorability of women. This might explain why the British composer, developer of a photo-electric synthesizer and studio founder Daphne Oram (1925-2003) was not included in both the German-speaking and Anglo-Saxon music historical discourse of electroacoustic music. In this study, Daphne Oram was chosen as the female role model of this genre to demonstrate why a repositioning of the currently prevailing music-historical discourse and the associated traditional canon seems necessary.