

Experimentierfeld:

**Frauen-
Musik**

EIN KÖLNER FESTIVAL

Komponistinnen des 20. Jahrhunderts

Renate M. Birstein (*1946) Imaginations für Orchester. Scatola für Orchester. Elena Firsowa (*1950) Stenzen für Sinfonieorchester. Violinkonzert. Violoncellokonzert. Kammerkonzert für Violoncello und Orchester. Kammerkonzert für Flöte und Streicher. Postludium für Harfe, Streicher, Celesta, Glocken und Glockenspiel. Misterioso für Streichquartett. Frühlingssonate für Flöte und Klavier. Tristia, Kantate für Sopran und Kammerorchester nach Gedichten von Mandelstam. Sofia Gubaidulina (*1931) Stufen für Orchester. Konzert für Sinfonieorchester und Jazzband. Introitus. Klavierkonzert. Offertorium. Violinkonzert. Concordanza für Kammerensemble. Delta II für Violoncello und 13 Instrumentalisten. Konzert für Fagott und tiefe Streicher. Garten von Freuden und Traurigkeiten. Trio für Flöte, Viola, Harfe und Sprecher (ad lib.). Delta I für Orgel und Schlagzeug. In croce für Violoncello und Orgel. Hell und Dunkel für Orgel. Percussia für Perkarsi. Konzert für Solo-Schlagzeug, Orchester und Mezzosopran. Nacht in Memphis. Kantate für Mezzosopran, Männerchor und Orchester nach Texten altägyptischer Dichter. Rubadja, Kantate für Bariton und Kammerorchester nach Versen altpersischer Dichter. Perception für Sopran, Bariton und 7 Streichinstrumente nach Gedichten von Francisco Tanzer und Psalmtexten. Galina Ustwolskaja (*1919) 1. und 2. Sinfonie. Klavierkonzert. Komposition 1 „Dona nobis pacem“ für Piccoloflöte, Tuba und Klavier / Komposition 2 „Dies irae“ für 8 Kontrabässe, Schlagzeug und Klavier / Komposition 3 „Benedictus qui venit“ für 4 Flöten, 4 Fagotte und Klavier. Oktett für 2 Oboen, 4 Violinen, Pauken und Klavier. Sonate für Violine und Klavier. Großes Duett für Violoncello und Klavier. Sonaten Nr. 2 und 3 für Klavier. 12 Präludien für Klavier.

Musikverlag Hans Sikorski · Hamburg

Mayako Kubo



Mayako Kubo arbeitet an einem **Orchesterstück mit Klavier** in solistischer Funktion. Dieses Werk ist ein Kompositionsauftrag des Südwestfunks Baden-Baden und wird seine Uraufführung bei den Musiktagen Donaueschingen 1986 erleben.

Klavierstück für zwei Hände (1980)
für Klavier und Tonbandgerät
EB 8427 DM 16,-

Nr. 91 Vorspiel – Nachspiel (1982/83)
für Klarinette und Baßklarinette
EB 8426 Spielpartitur i.V.

Le mie passacaglie (1984)
für zwei Gitarristen
EB 8215 Spielpartitur DM 16,-

Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

Experimentierfeld: Frauenmusik

Ein Kölner Festival

Programm

Clara Schumann

(1819–1896)

Drei Romanzen op. 22 für Violine und Klavier

Mit einem Vorwort von Brigitte Höft EB 8383 DM 16,-

Clara Schumanns Tätigkeit als Herausgeberin ist bislang kaum gewürdigt worden. Obwohl von den Anforderungen einer kritischen Edition noch entfernt, gehen die von ihr betreuten Klavierwerke in der Schumann-Gesamtausgabe weitgehend auf die vom Komponisten überwachten Erstdrucke zurück.

Folgende Klavierwerke Robert Schumanns sind bislang aus dieser Edition als Einzelausgaben erschienen:

Kreisleriana op. 16 EB 8440 DM 8,50

Album für die Jugend op. 68 EB 8431 DM 8,-

Waldszenen op. 82 EB 8432 DM 6,50



Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

Herausgegeben von Gisela Gronemeyer und Deborah Richards

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Barbara Wefer

Satz: Zentralsatz Dieter Noe, Köln

Druck: Systemdruck, Köln

Zu Organisation und Konzept von „Experimentierfeld: Frauenmusik“

Natürlich haben zwei Frauen nicht das ganze Festival organisiert. Seit zwei Jahren sind diese Konzerte in Planung; viele Frauen und einige Männer haben Wichtiges dazu beigetragen. Der erste Anstoß kam von Renate Liesmann. Ohne Barbara Thornton als Beraterin und Mitarbeiterin wären die Beiträge zur Alten Musik nicht zustande gekommen. Wertvolle organisatorische sowie inhaltliche Ideen kamen von zahlreichen Frauenmusik- und Neue-Musik-Spezialisten und -Freunden, die nicht alle namentlich genannt werden können. Wir danken schließlich auch Mariann Backa, die die Musik für unser Abschlußfest vorbereitet, eine Zusammenstellung von Frauenmusik der Jazz-, Rock- und Improvisationsszenen, in denen sie selbst aktiv ist; Barbara Wefer, die unser Plakat entworfen hat, und Ulrike Gross, die uns bei der Organisation von Übernachtungsmöglichkeiten half. Viele Frauen werden sicher auch weiter noch helfen: habt alle für Eure Unterstützung dieses Projekts tausend Dank.

Vielleicht sollten an erster Stelle unsere Mängel zugegeben werden. Wir bieten keine Veranstaltungen an, in denen unsere Zuhörer(innen) über Theoretisches und Gesellschaftliches zum Thema Frauenmusik informiert werden. Wird es jemals ein Frauenmusikfestival geben, das die Balance findet zwischen niveaувollen und experimentellen Konzerten und sozialwissenschaftlichen oder auch ganz individuellen Re-

flexionen? Bisher gab es dies unserer Meinung nach nicht. Wertvolle Leitbilder gab es aber zahlreiche: 1980 organisierte Mascha Blankenburg ein umfangreiches Festival in Bonn und Köln – ein erster Versuch, hierzulande bekannt zu machen, was in Amerika längst akzeptiert ist, nämlich daß Frauen komponieren können und sie dies trotz sozialer Hindernisse immer getan haben. – Barbara Kaiser organisiert zusammen mit anderen Berlinerinnen seit einigen Jahren Konzerte und Festivals über lebende Komponistinnen und über komponierende Frauen im Dritten Reich. – Bremer Frauen haben ein großartiges Wochenend-Symposium für Musikpädagoginnen organisiert und planen ein ähnliches Projekt für Frauen in Musikberufen. – In Stuttgart gibt es einen Frauenkreis, der immer wieder Konzerte mit Frauenmusik veranstaltet und der eine produktive Verbindung zur GEDOK (Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreunde e.V.) hergestellt hat.

Hier in Köln sind wir etwas verwöhnt, da die sehr aktive Neue-Musik- und Kunstszenen schon längst begriffen hat, welche wichtige Rolle die weibliche Kreativität (auch wenn sie noch nicht definiert wurde und unterrepräsentiert bleibt) heute spielt. Einige Kölnerinnen aus dem Internationalen Arbeitskreis „Frau und Musik“ trafen sich 1981, um eine Neue-Musik-Gruppe zu gründen. Unser Konzept ist im wesentlichen durch jetzt stattfindende Konzerte verwirklicht, doch hoffen wir, daß andere Frauen dieses Konzept ergänzen, verbessern und fortführen. Wir schrieben damals:

„Als Komponistin, Performance-Künstlerin und improvisierende Musikerin hat sich die Frau im Bereich der Neuen Musik in den letzten Jahrzehnten entscheidend profilieren können. Nach jahrhundertlangem Ausschluß aus der Musikgeschichte beginnen Musikerinnen, eigene Ausdrucksformen zu entdecken. Neue Wege haben zunächst insbesondere Frauen in den USA beschritten. Wir fragen nach den Bedingungen, die eine solche Kreativität hervorgebracht haben, und inwiefern sie gegenüber früher verändert sind (Zusammenhänge mit der Frauenbewegung).

Neue Musik ist nicht jede im 20. Jahrhundert komponierte Musik. Wir verstehen uns daher auch nicht nur als unmittelbare Interessenvertretung für komponierende Frauen, sondern möchten uns vor allem für diejenigen einsetzen, die eine avancierte Musiksprache mit selbständigem Ausdruck verbinden, etwas Eigenes entwickeln. Wir suchen auch in der Vergangenheit nach solchen Komponistinnen, deren Musik ein eigenes Bewußtsein spiegelt; auch wenn sie zurückgetreten sind, um ihren Männern, Brüdern und Geliebten den Ruhm zu überlassen. Es geht nicht darum, Rache für die vergessenen Komponistinnen zu nehmen oder Frauen zu einer neuen künstlerischen Spezies zu erklären, sondern weibliche Kreativität in der Musik endlich selbstverständlich werden zu lassen, andererseits aber auch ihre eigenen Qualitäten bewußt zu machen.

Was verstehen wir unter „avancierter Musik“? Wir denken dabei an neue Ausdrucksmöglichkeiten durch Stimme und Körpersprache, Experimente mit neuen Medien, alternative Improvisationspraktiken und meditative Konzepte, die von Frauen gedacht und gemacht worden sind. Neben der generellen Unterstützung von Komponistinnen des 20. Jahrhunderts wollen wir solche Wege aufzeigen, darstellen, anregen, möchten über neue Veranstaltungsformen nachdenken. Für die praktische Arbeit bedeutet das, möglichst viele Informationen – und nicht zuletzt Musik – zu sammeln und weiterzuvermitteln.“

(Gisela Gronemeyer und Deborah Richards)

Dank

Im Zusammenhang mit der Klanginstallation von Christina Kubisch möchten wir dem „Istituto Italiano“ in Köln und der „Moltkerei“ danken. Das Eröffnungskonzert des „Ensemble Modern“ findet statt mit freundlicher Unterstützung der Kanadischen Botschaft in Bonn, der Musikhochschule Köln, dem Sender Freies Berlin, dem Hessischen Rundfunk Frankfurt, dem Deutschlandfunk Köln und der „Gesellschaft für Neue Musik“ BRD (aus Mitteln der GEMA-Stiftung). Die Abteilung Neue Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln ermöglichte durch Mitschnitte die Performances von Jana Haimsohn und Pauline Oliveros sowie das Konzert mit dem Leonardo-Quartett und Herbert Henck. Die „Library of Congress“ in Washington, D.C. (USA) stellte uns Kopien der teilweise noch ungedruckten Klavierwerke und Manuskripte von Ruth Crawford Seeger zur Verfügung; ihre Klavierpräludien werden mit freundlicher Genehmigung von Michael Seeger aufgeführt. Christina Kubisch, Adriana Hölszky, Ulrike Rosenbach, Moya Henderson und Carola Bauckholt haben zu unserem Frauenfestival neue Werke angeboten. Wichtige Vermittler waren Prof. Dr. Walter Gieseler vom „Seminar für Musik“ der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät („PH“) der Universität zu Köln, Dr. Eckart Wilkens von der Volkshochschule Köln, Ludwig von Otting für die Schlosserei im Kölner Schauspielhaus und die Mitarbeiter der Comedia Colonia. Graciela Paraskevaidis und dem DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) danken wir für die Beteiligung an diesem Festival. Die Jazz-Redaktion des WDR finanziert durch Mitschnitte die Improvisationen von Joëlle Léandre und Moniek Toeboosch. Frau Dr. Walburga Manemann-Maldonado war unsere Partnerin in der Abteilung Volksmusik des WDR, die einen eigenen Beitrag zu diesem Festival im Rahmen ihrer regelmäßigen „Matinee der Liedersänger“ koordinieren konnte. Wir danken auch dem Kölner DuMont-Verlag und der Kölner Stiftung „City-Treff“ für ihre Unterstützung unseres Festivals. Ohne die Unterstützung des Kulturamts der Stadt Köln und des Internationalen Arbeitskreises „Frau und Musik“ wären diese Konzerte nicht zu realisieren gewesen.

Freitag, 7. 12. 1984, 16.00 Uhr, und Samstag, 8. 12. 1984, 14.00 Uhr
Moltkerei, Moltkestr. 8

Klanginstallation

Christina Kubisch: „On Air“ – Musik für einen Raum

14 Klangwege für Synthesizer, Flöte, Klavier, Schlagzeug und Naturgeräusche

Christina Kubisch: Geboren 1948 in Bremen, lebt seit 1974 in Mailand. 1967 Kunstakademie in Stuttgart. 1968 bis 1973 Studien an den Musikakademien in Hamburg, Graz und Zürich (Flöte bei André Jannet). 1973/4 Kompositionskurse bei Mauricio Kagel in Köln. 1974 Musikakademie Mailand, Diplom in Querflöte und Komposition bei Franco Donatoni, Arbeit mit elektronischer Musik bei Donatoni. 1974 Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik mit Christian Wolff und Gordon Mumma. Bis 1975 Konzerte als Soloflötistin, Interpretationen zeitgenössischer und eigener Kompositionen in Europa und den USA. Seit 1976 besonderes Interesse an der Integration von visuellen und musikalischen Elementen, bei denen die musikalische Performance gleichzeitig mit der Live-Video-Übertragung erfolgt. Seit 1980 Musik-Environments und Klanginstallationen in Parks, Fabriken, auf Dächern, in Wäldern etc.

Eigene Texte (Auswahl): „Die tonlose Frau – zum Begriff des ‚Weiblichen‘ in der Musik“. In: Spuren Nr. 4, Köln 1979. „Listen through the air – Ein magnetisches Raumkonzert“. In: Andere Avant Garde, Linzer Verlagsgesellschaft mbH, Linz 1983.

Schallplatten: „Two & Two“ – Multipla Editions no. 2, Milano; „Tempo Liquido“ – CRAMPS, Diverso No. 10. In Vorbereitung: „On Air“, Raretone Music Library, FORE.

On Air

„On Air“ ist eine Komposition für einen Raum, in dem es keine Trennung zwischen Saal und Podium, Zuhörer und Interpret gibt. Raum, in dem man sich frei bewegen kann wie ein Mixer, der mit jeder neuen Einstellung sein Klangspektrum verändert. Akustischer Leitfaden ist ein Netz von elektrischen Kabeln, die als Klangträger funktionieren.

Ihre musikalischen Signale werden durch speziell für diese Arbeit entwickelte drahtlose Kopfhörer hörbar: die visuelle Struktur wird zum Sender eines Stückes, das sich je nach den individuellen Bewegungsabläufen des einzelnen Zuhörers ständig verändert. Aktives Hören und bewußtes Entdecken von musikalischen Prozessen ergeben ein architektonisches Spiel von Klangfeldern, das von der horizontalen Ebene des einzelnen Klanges bis zur vertikalen Ebene als Synthese aller musikalischen Elemente gehen kann.

Musik, die im Raum verschiedene rhythmische und harmonische Dichte entwickelt. Musik, in der auch die Stille eine räumliche Funktion hat. (Ch. K.)



Foto: Roberto Circià.

Christina Kubisch

Die „andere“ Elektronik

Die elektronische Musik ist fast so jung wie die Musik der Frauen überhaupt. Die uns bisher bekannte Produktion von Komponistinnen der Vergangenheit ist spärlich, bruchstückhaft, mehr von Einzelfällen als von Richtungen geprägt. Und obwohl es in dieser Richtung noch vieles zu entdecken gibt, und ohne auf die sozialen und geschichtlichen Gründe dieser „Abwesenheit“ in diesem Rahmen näher einzugehen, steht fest, daß der wichtigste Beitrag der Frauen zur Musikgeschichte der Gegenwart ist. Nie wurde soviel wie heute Musik von Frauen komponiert, produziert und aufgeführt.

Elektronische Musik: Musik ohne historische Vorbilder, unumgängliche klassische Regeln, traditionelle Wertvorstellungen. Ein weithin offenes Feld, das in dieser Hinsicht den Bereichen der Performance, der Fotografie und des Video gleicht. Edgard Varèse, einer der großen Pioniere der elektronischen Musik, schrieb vor rund fünfzig Jahren: „Die elektronische Musik ist eine primitive Musik; sie basiert nicht auf einem theoretisch-abstrakten Konzept, sondern auf sinnlichen Erfahrungen.“

Wenn auch die Anfänge dieser Musik in den 30er Jahren noch in den Kinderschuhen steckten, so beeinflussten die neuen technischen Mittel doch schon wesentlich die Rolle des Komponisten selbst: er nahm direkt an der „Konstruktion“ von verschiedenen Klangmaterialien teil; die Ergebnisse basierten auf praktischen Resultaten und nicht auf abstrakten Planungen. In diese Zeit fällt die Entstehung eines der ersten Werke von einer Komponistin für elektrische Instrumente. Über die Autorin, Johanna M. Beyer, ist wenig bekannt. Die aus Leipzig stammende, später nach Amerika ausgewanderte Musikerin war Ende der 30er Jahre Assistentin von Henry Cowell in New York, und dieser Kontakt hat sicherlich zur Entstehung ihrer „Music for the Spheres“ für eine Anzahl nicht näher definierter elektrischer Instrumente beigetragen.

Zwischen 1920 und 1948 gab es mehr als 20 solcher Instrumente, wie zum Beispiel das Trautonium, die Ondes Martinot oder das Theremin. „Music for the Spheres“ ist aus einer Serie von acht Tönen aufgebaut und kann als eine Art linearer Kanon mit einem Ostinato-Baß bezeichnet werden.

Lange Melodielinien und ruhig fließende Abläufe ohne formale Einschnitte geben dieser Musik einen meditativen Charakter, der an die Hymnen Hildegards von Bingen oder Madrigale der Renaissance erinnert. Aber die Überlagerung verschiedener ähnlicher Melodielinien entspricht auch den Experimenten von Edgard Varèse, der in der Entstehungszeit dieses Stückes mit in verschiedenen Geschwindigkeiten laufenden Plattenspielern arbeitet, die sowohl vorwärts wie rückwärts lesen konnten. Diese Technik erlaubte eine Schichtung von mehreren linearen Verläufen, so wie sie später mit Aufkommen mehrspuriger Tonbandgeräte weiterentwickelt wurde. Eine kompositorische Praxis, die der Forderung Leopold Stokowskis entspricht, der sich 1932 an die „Acoustic Society of America“ wandte mit der Forderung, die Zusammenarbeit zwischen Physikern, Musikern und Psychologen zu fördern und „direkt mit dem Klang anstatt auf dem Papier“ zu arbeiten.

Die Verbindung von Psychologie und Musik konnte aber auch zu ganz anderen Ergebnissen kommen. 1948, ebenfalls in New York, schrieb die amerikanische Musiktherapeutin Margret Tilly einen Artikel mit dem bezeichnenden Titel: „The Psychoanalytical Approach to the Masculine and Feminine Principles in Music“ (American Journal of Psychiatry). Frau Tilly teilt in ihrem Aufsatz die Musik der Vergangenheit in zwei Kategorien auf. Musik mit männlichen Qualitäten: Form, rhythmische Kraft, durchgehende Gedanken, lange und viele Werke (Bach, Händel und Beethoven) und Musik mit weiblichen Qualitäten (bei Komponisten; komponierende Frauen werden

nicht erwähnt): Stimmung, persönliche Eindrücke, Sentimentalität, der Melodie untergeordneter Rhythmus und geringe Produktion mit kurzen Werken (Chopin, Liszt, Tschaikowsky).

Margret Tilly drückt in ihrem Artikel nichts Neues aus, sondern bestätigt das, was in der Diskussion um Musik seit Jahrhunderten als feststehend galt: männliche Qualitäten in der Musik ergeben große Meisterwerke. Tatsächlich wurden Musiker wie Chopin und Liszt schon zu Lebzeiten von Kritikern mit ähnlichen Kategorien abgewertet. Die Psychologin Tilly sieht den Grund für die „Weiblichkeit“ in ihrer Musik vor allem in den Frauen, die, wie Georges Sand, den Komponisten nicht inspirierten, sondern mit maskulinem Charakter dominierten.

Komponistinnen werden von ihr grundsätzlich nicht erwähnt. Vielleicht aus einer negativen Einstellung heraus, oder, was wahrscheinlicher ist, aus Unwissen. Die wenigen realen Auführungsmöglichkeiten, die Frauen in der Vergangenheit für ihre Musik hatten, führten dazu, daß das meiste ihrer Produktion nur für die Schublade bestimmt war.

Erst mit dem Aufkommen elektro-akustischer Geräte veränderte sich die Beziehung von Komponist und Interpret grundlegend. Die Möglichkeit, ein Stück direkt zu realisieren, schuf die Möglichkeit, die eigene Arbeit kritisch zu betrachten, verändern und entwickeln zu können. Frauen arbeiten meist empirischer als Männer und, während die Resultate in der Malerei und Literatur sofort greifbar waren, gab die geschriebene Partitur wenig Möglichkeiten „sinnlicher“ Erfahrungen.

Heute komponieren Frauen hingegen nicht nur mehr als in der Vergangenheit, sie produzieren auch mehr selbst. Dank der zahlreichen Initiativen von Frauengruppen, die das Interesse der Öffentlichkeit endlich für dieses Problem geweckt haben, aber vor allem dank der heutigen Möglichkeiten im Bereich der Elektronik, die es erlaubt, ohne die traditionelle Figur des Interpreten Musik machen zu können.

Eine der konsequentesten Vertreterinnen dieser Richtung ist die italienische Komponistin Teresa Rampazzi, ein wohl einzigartiger Fall in ihrem immer noch ziemlich frauenfeindlichen

Land: schon 1972 erhielt sie einen Lehrstuhl für Computermusik an der Universität von Padova. „Der Computer“, sagt Teresa Rampazzi, „erfindet für uns Formen, die keine der Vergangenheit wiederholen, und spiegelt die Philosophie von Herakleitos wieder, wo nichts je zurückkehren kann.“

Rampazzis Musik ist trotz streng wissenschaftlicher Arbeitsmethoden eine fast magisch wirkende Musik, die auf unzähligen Klangfarbenstudien, Untersuchungen von aus Obertönen gebildeten Mikrostrukturen und deren akustischer Verarbeitung basiert. Die fast siebzigjährige Komponistin lebt heute in Assisi, wo sie mit großer Vitalität ein neues Zentrum für Computermusik aufbaut, das der Musiktherapie dienen soll.

Musik und Therapie – dieses Thema führt zu einer anderen „historischen“ Komponistin im Bereich der Elektronik: Pauline Oliveros. Die an der West Coast lebende Amerikanerin kam vor mehr als zehn Jahren zu dem radikalen Entschluß, „to give up composing in the rational mode!“ Ihre nicht mehr elektronischen „Sonic Meditations“ haben mit den Arbeiten anderer Komponistinnen aus der „Elektronikbranche“ trotzdem etwas Grundlegendes gemeinsam: die Suche nach Kommunikationsformen durch Musik, die nicht das vollendete Werk, sondern die gemeinsame Erfahrung des Hörens und Musikmachens in den Mittelpunkt stellen. Workshops, Gruppenimprovisation, Musiktherapie – dazu gehören nicht nur Musikalität und Erfahrung, sondern auch viel Intuition. Eine weibliche Qualität, die in der Vergangenheit in der Figur der Muse ihre höchste Erfüllung zu finden schien.

In diesen gemeinsamen Prozessen von musikalischen Wahrnehmungserfahrungen wird meist auf traditionelle Instrumente verzichtet; während die Stimme, selbsterfundene elektronische Geräte, Synthesizer und Tonband zu gängigen Arbeitsmitteln gehören. Aber auch Naturklänge werden heute von Frauen sowohl in der Musiktherapie als in der Komposition verwendet. Natur, Erde, Wasser (Elemente, die in der Mythologie überwiegend als weiblich gelten) gehören zur neuen „primitiven“ Musik unseres Jahrhunderts.

Die Bewegung der „musique concrète“ der 50er Jahre untersuchte zwar Naturgeräusche als ungewöhnliches Klangmaterial, paßte diese dann aber in ein klassisches Kompositionsschema. Der Bezug von Komponistinnen zur Natur ist heute anders – Klänge sind nicht nur Material für eine musikalische Analyse, sondern haben auch Emotionswerte, vor denen man keine Angst hat. So hat die amerikanische Komponistin Annea Lockwood ganze Klanglandschaften untersucht. Ihre neueste Arbeit nennt sich „A Sound Map of the Hudson River“ und ist das Resultat von in zehn Jahren gesammelten Aufnahmen des Flusses Hudson, von der Quelle bis zur Mündung. Jeder Teil des Flusses hat je nach Lage, Jahreszeit und Wetter seine eigene Sprache, die Bestandteil eines zweistündigen Stückes auf Tonband ist, das kontinuierlich läuft, illustriert mit Aufnahmen aus des Flusses verschiedenen Epochen.

Auch Maryanne Amacher, bekannt durch ihre Zusammenarbeit mit John Cage für „Lectures on the Weather“ (sie machte die Naturaufnahmen für diese Komposition), hat jahrelang mit Klängen der Natur gelebt: mit Hilfe von Telefonleitungen ließ sie weit entfernte „Klanglandschaften“, wie die Meeresgeräusche in Boston Harbour, täglich für 24 Stunden in ihr New Yorker Studio übertragen. Amachers Stücke sind von dieser langen und intensiven Hörerfahrung weitgehend geprägt. Ihre Arbeiten, die als Merkmal eine ungewöhnliche Verteilung von Lautsprechern hinter Wänden, unter dem Boden, über den Köpfen haben, schaffen ein Netz von Vibrationen, deren Herkunft man im einzelnen nicht mehr definieren kann.

„Erst hören, dann komponieren.“ Ein musikalisches Vorgehen, das auch für meine Klangräume und Installationen gilt. Die akustischen Eigenschaften des Ortes, sei es ein Waldgelände, ein Platz inmitten einer Großstadt, ein Kellergewölbe oder der Innenhof eines Klosters, werden zu einem wichtigen Bestandteil der Komposition selbst.

In seinem Beitrag „Elektronische und instrumentale Musik“ (Die Reihe, 1959) schrieb Karl-Heinz Stockhausen: „Die Hörer am Lautsprecher werden früher oder später verstehen, daß es sinnvoller ist, wenn aus dem Lautsprecher Musik kommt, die man nur am Lautsprecher und nirgendwo anders empfangen kann.“

Die Verteilung der Klangquellen im Raum, die örtliche Regelung der einzelnen Frequenzbereiche, die Hörposition und Situation des Publikums sind in der elektronischen Musik so wichtig wie das Klangmaterial selbst. Die Komponistinnen in diesem Bereich haben die frontale Konfrontation Saal-Podium meist zugunsten von „natürlicheren“ Hörformen aufgegeben: Aus Lautsprechern gebildete „Klangkuppeln“, akustisch präparierte Wände, magnetische Klangwege, kreisförmig wandernde Klänge – dies sind nur einige Beispiele, die der von Stockhausen geforderten Lautsprechermusik nahekommen. Auch die Erfindung von neuen elektronischen oder elektro-akustischen Instrumenten zeigt, daß die „praktische“ Seite der Frau, die früher meist nur in der Rolle der Interpretin befriedigt werden konnte, im Umgang mit Musik eine wichtige Rolle spielt. Der berühmte „tape-bow“ der Multi-Media-Künstlerin Laurie Anderson, die mit ihrem Tonbandbogen auf einem in der Geige angebrachten magnetischen Tonkopf spielt (so kann ein Thema sowohl vorwärts wie rückwärts interpretiert werden), oder die extrem sensitiven galvanischen „Klanganzüge“ für Musiker der Komponistin und Musiktherapeutin Ruth Anderson, die mit einem Sinusgenerator verbunden sind und Körperstrom hörbar machen, sind nur einige Beispiele aus diesem Anwendungsfeld der Elektronik.

Der größte Teil der aktuellen Produktion von elektronischen Instrumenten tendiert allerdings dazu, „Musik ohne Schwierigkeiten und fast von selbst“ entstehen zu lassen. Rhythmische und harmonische Standardformeln imitieren klassische Modelle; Synthesizer reproduzieren große Werke aus der Vergangenheit. Die heutige Technologie bestätigt und wiederholt Althergebrachtes, ohne ihre vielfältigen kreativen Möglichkeiten eines „alternativen“ Gebrauchs auszuschöpfen. Und eine ganze Generation von jüngeren Komponisten scheint sogar Angst vor Strom zu haben: man schreibt wieder für große Orchester, auch wenn sich manchmal ein Tonband in die heiligen Reihen auf dem Podium verirrt.

Ist die elektronische Musik bereits auf einem Nebengleis gelandet? Viele Komponistinnen glauben das nicht und gehen konsequent in ihrer Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten weiter. Im Sinne von Varèse: auf der Suche nach einer „anderen“, sinnlichen und primitiven Elektronik.

Freitag, 7. 12. 1984, 19.30 Uhr
Aula der Musikhochschule, Dagobertstr. 38

Avantgarde

Das Ensemble Modern
Leitung: Lorraine Vaillancourt

Anneli Arho: „Once upon a time“ for wind quintet (1979)

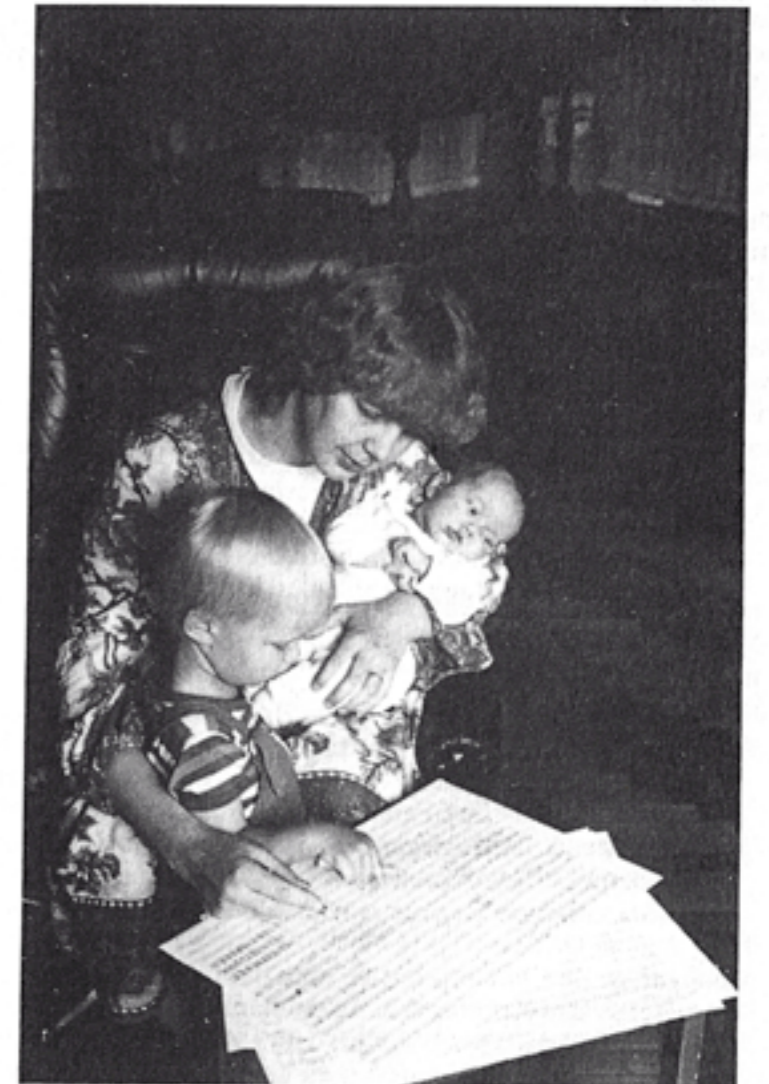
Adriana Hölszky: „Erewhon“ (UA)
(Pause)

Leni Alexander: „Los Disparates“
Disparate de Miedo
Los Ensacados
Disparate Furioso (Interludio)
Disparate de la Vida (Conversaciones)
Disparate Desordenado
Modo de Volar
Disparate General

Younghi Pagh-Paan: „Madi“ für 12 Instrumentalisten 1981
(Zweite Fassung, 1983)

Anneli Arho, geboren 1951 in Helsinki; 1977 Graduierung an der Sibelius-Akademie, Helsinki; weitere Kompositionsstudien im Ausland; Teilnahme an internationalen Sommerkursen für Barock- und Neue Musik; seit 1979 Lehrbeauftragte für Kompositionstheorie an der Sibelius-Akademie.

Once Upon A Time
Am 23. Februar 1982 war „Once upon a Time“ das Gebilde eines winzigen Momentes, das eine kurze Zeit heranwächst, weil es nicht unbeachtet bleiben will.



Anneli Arho. Foto: Privat

Adriana Hölszky ... wurde am 30. Juni 1953 in Bukarest geboren und wohnt heute in Stuttgart. Ihre ersten Kompositionsversuche stammen aus frühester Kindheit ... Nach dem Abitur besuchte sie drei Jahre die Bukarester Musikhochschule und studierte dort bei Stefan Niculescu Komposition ... Im Jahre 1976 übersiedelte sie aufgrund ihrer Deutschstämmigkeit mit ihrer Familie in die Bundesrepublik und setzte 1977 ihr Studium an der Stuttgarter Musikhochschule fort bei Milko Kelemen, Elektronische Musik bei Erhard Karkoschka, Experimentelle Musik bei Ulrich Süsse und Kammermusik bei Günter Loueg. 1980 legte sie ihre künstlerische Abschlußprüfung ab, der zwei Jahre später das Große Kompositionsexamen folgte. Seit 1980 hat Adriana Hölszky an der Stuttgarter Musikhochschule einen Lehrauftrag im Fachbereich Hörerziehung.“ (Gudrun Stegen)

Erewhon

„Dieses Stück für 14 Instrumentalisten (1984 komponiert) habe ich „Erewhon“ benannt (Anagramm von Nowhere) nach dem gleichnamigen utopischen Roman von Samuel Butler.

Das Stück versucht, einige Konflikte unserer Zeit auf einer distanzierter Ebene als Reflexion oder Utopie kompositorisch einzubeziehen.

Einige Anhaltspunkte:

- Die Glieder wachsen chaotisch, bedrohlich-selbständig in einem zerbrechlichen, gebrochenen Ensemble voller Risse.
- Die Informationsüberflutung oder die Vervielfältigung bedroht die Identität des einzelnen Gliedes mit Anonymität.
- Die Details werden in quadratische Strukturfelder „eingesperrt“, so daß die Großform sich aus der abwechselnden Besetzung von „Klangkäfigen“ zusammensetzt.
- Die Streich-, Blas- und Zupfinstrumente werden zu Requisiten und die Accessoires zu Hauptträgern der Klangereignisse.

Leni Alexander „Geboren 1924 in Breslau als Tochter einer Opernsängerin, aufgewachsen in Hamburg, erfährt ihre Jugend bereits mit 14 Jahren einen einschneidenden Bruch: Mit einem der letzten Schiffe nach Chile entflieht ihre Familie dem Terror der braunen Machthaber in Deutschland. Leni Alexander wird chilenische Staatsbürgerin und muß in den siebziger Jahren noch einmal die bittere Erfahrung mit einem diktatorischen Regime machen. Sie lebt heute in Paris.

In Santiago de Chile beginnt sie nach dem Krieg, Klavier, Cello, Harmonielehre und Kontrapunkt zu studieren, daneben Psychologie und Montessori-Pädagogik. 1949 bis 1953 Komposition bei Free Focke, einem holländischen Komponisten und Schüler Anton Weberns. Ein Stipendium verschafft ihr die Möglichkeit, ihr Studium bei René Leibowitz, dem strengen Lehrmeister der 12-Ton-Technik, und vor allem bei Olivier Messiaen in Paris fortzusetzen und zu vertiefen. Dort lernt sie Pierre Boulez kennen, mit dem sie befreundet ist, und wenig später in Venedig den Komponisten und Dirigenten Bruno Maderna.“

(Wolfgang Hamm)

Los Disparates

Das Wort „Disparates“ bedeutet so viel wie „Wahnsinn“. „Los Disparates“ war 1819 die letzte Serie der Radierungen von Goya. Der Maler, schon 63 Jahre alt, war fast vollkommen taub und lebte in vollständiger Einsamkeit. Von den achtzehn Radierungen, die dieses Werk von Goya umfaßt, habe ich sieben ausgesucht, die nicht nur mit meinen Gedanken und Überlegungen übereinstimmen, sondern auch unsere Epoche und die Ereignisse reflektieren, deren ständiger Zeuge wir

sind. Es handelt sich in keiner Weise um eine „musikalische Illustration“ der Goya-Radierungen; es ist eine Annäherung und eine Synthese der Empfindungen und Ereignisse, die uns berühren und die wir erleben. Auf „Disparate del Miedo“ (die Angst) folgt „Los Ensacados“ (die Menschen im Sack), jene beschwörend, die in Gefängnissen, der Freiheit beraubt und unter Folter leben. Mit „Disparate furioso“ erfolgt ein Protest, der auf das vorhergehende Stück ein Echo gibt und einen Schritt auf die Revolte hin markiert. In „Disparate de la Vida“ (untertitelt: Conversaciones) spricht dann ein jeder, ohne den anderen zu hören, so als ob nichts passiert wäre. Im nächsten Stück „Disparate desordenado“ entrollt sich ein kurzes und phantastisches Spiel mit für jeden Musiker unabhängigen Rhythmen, mündend in „Modo de volar“ (Art und Weise zu fliegen). Dieser Flug geht auf ein Ziel, ein statischer und ruhiger Flug, der in „Disparate general“ endet, wo alle Materialien und alle Stimmen der vorangehenden Stücke durch die vier Musiker in freiem Spiel benutzt werden, wo jeder seine Wahl nach den Möglichkeiten seines Instrumentes treffen kann. (L.A.)

Younghi Pagh-Paan: Geboren 1945 in Cheongju, einer Provinzstadt Süd-Koreas. 1965–72 Studium an der „Seoul National University“ (Musiktheorie und Komposition). Seit 1974 durch ein 2jähriges DAAD-Stipendium in der BRD. 1974–79 Studium an der Freiburger Musikhochschule, Komposition bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough, Musiktheorie bei Peter Förtig und Klavier bei Edith Picht-Axenfeld. 1978 Jurypreis für „Man-Nam“ beim 5. Internationalen Kompositionssseminar in Boswil, Schweiz. 1979 Auszeichnung des Stückes „Man-Nam“ am Internationalen Rostrum of Composers (UNESCO), Paris. 1979 „Nan-Pa“-Musikpreis in Korea. 1980 Auszeichnung der Komposition „Sori“ mit dem 1. Preis der Stadt Stuttgart. 1980–81 Stipendiatin der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Baden-Baden.

Madi

Madi, das koreanische Wort für Knoten, bedeutet auch Gelenk, Takt oder Taktstrich. Maedub, die Knoten-Handarbeiten koreanischer Frauen, schmücken von alters her sowohl ihr Festkleid und verschiedene Musikinstrumente wie auch die Bahre, auf welcher die Toten zu ihrer letzten Ruhe getragen werden. Die Knüpfarbeiten entstehen aus dem Grundmaterial roher Seidenfäden durch Zwirnen und enges Verknüpfen und bilden die verschiedensten Gestalten, welche wie Amulette getragen werden. Madi wird gleichzeitig auch als Bild gebraucht, welches den tiefsten Schmerz menschlichen Herzens benennt. Im 16. Jahrhundert schrieb der Dichter und Staatsmann Chung-Chul, daß es in der Seele eines jeden Menschen etwas eng Verknüpftes, Verknotetes gebe. Dieses aufzulösen, sei die Aufgabe der Dichtung. Ich glaube, daß die beharrliche Arbeit des Madi-Knüpfens für die Frauen dasselbe bedeutete wie für den Dichter das Gedicht, nämlich die Knoten (den Schmerz) des eigenen Herzens zu überwinden.

Vielleicht ist es auch möglich zu sagen, daß die jahrhundertealte, stille, geduldige Handarbeit der Frau eine große Quelle der Kraft war, den Schmerz des Volkes zu tragen und es immer neu auferstehen zu lassen. Gleichzeitig, so glaube ich, haben die Frauen gerade damit nicht wenig zu ihrer Selbstverwirklichung getan.

Für mich persönlich ist das Komponieren eine Tätigkeit, die sich mit dem Madi-Knüpfen gleichsetzen läßt: Den Knoten im eigenen Herzen aufzulösen. (Y. P.-P.)



Lorraine Vaillancourt. Foto: Privat

Lorraine Vaillancourt studierte am „Conservatoire de Musique“ und der „Ecole normale de musique de Paris“ (1968–70): Yvonne Loriod (Klavier), Jeanne Loriod (Ondes Martenot) und Pierre Dervaux (Dirigieren). 1971–73 arbeitete sie mit den Komponisten/Dirigenten Serge Garant und Bruce Mather in Montréal. Schon 1965 gründete sie zusammen mit ihrem Bruder Jean-Eudes Vaillancourt ein Klavier-Duo, dessen Spezialität die Bearbeitung von Orchesterstücken war. Parallel dazu spielte sie häufig Klavier in Neue-Musik-Ensembles in Québec. Ihre Laufbahn als Dirigentin begann Anfang der 70er Jahre, als sie Direktorin des „Atelier de Musique Contemporaine de la Faculté de musique de l'Université de Montréal“ war. Seit dieser Zeit ist sie eine der aktivsten Dirigenten der kanadischen Musikszene. Sie machte (Ur)Aufführungen von Werken kanadischer Komponisten wie Murray Schafer, Harry Somers, Claude Vivier, Myke Roy und Gilles Tremblay. Sie war aktiv in der Konzertreihe „Nocturnales“ in Montréal sowie in der „Société de Musique Contemporaine du Québec“ (SMCQ).

Zusammen mit John Rea, Claude Vivier und José Evangelista gründete Lorraine Vaillancourt als eines der wichtigsten Foren für die Aufführung neuer Musik die „Evènements du Neuf“ in Montréal, bekannt für seine phantasievollen Programme. Heute wird sie von der jungen Generation kanadischer Komponisten als eine der fähigsten und sensibelsten Interpretinnen zeitgenössischer Musik angesehen.

Ensemble Modern – Ensemble der Gesellschaft für Neue Musik

Das Ensemble Modern wurde 1980 von Mitgliedern der Jungen Deutschen Philharmonie als überregionales Ensemble mit dem Ziel gegründet, neue (und auch ältere) Musik unterschiedlicher Ansätze nach Möglichkeit in Zusammenarbeit mit ihren Komponisten einzustudieren, in Konzerten aufzuführen und für Rundfunk und Schallplatte zu produzieren. Es ist dabei besonders an neuen Konzertformen und Aufführungsplätzen (wie z. B. der Hamburger „Fabrik“, dem Freiburger Zeltmusikfestival, Universitäten) sowie der Verbindung mit anderen Kunst- und Ausdrucksformen interessiert.

Das Ensemble Modern wird seit 1983 von der Gesellschaft für Neue Musik (GNM), der Sektion Bundesrepublik der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), aus Mitteln der GEMA-Stiftung und der GVL als einziges überregionales Ensemble der neuen Musik in Deutschland unterstützt, um ihm die Entwicklung zu einem international ausgewiesenen und hauptberuflich tätigen Spitzenensemble zu ermöglichen. Damit ist beabsichtigt, in nationalen und internationalen Zusammenhängen eine Lücke in der Bundesrepublik zu schließen und deutschen Komponisten die gleichen Aufführungschancen zu ermöglichen, wie sie in anderen europäischen Ländern (z. B. durch die Einrichtungen des Ensemble InterContemporain in Frankreich und der London Sinfonietta in Großbritannien) bereits bestehen.

Freitag, 7. 12. 1984, 22.00 Uhr
Erziehungswissenschaftliche Fakultät (Aula der „PH“), Gronewaldstr. 2

Performance

Ulrike Rosenbach: „Konzert im Gewaltakt Nr. 2“
(Pause)

Jana Haimsohn: „Alahalala“

Ulrike Rosenbach: Geboren am 29. Dezember 1943 in Bad Salzdetfurth, aufgewachsen in Goslar und Hannover. 1964–69 Studium bei den Professoren Bobek, N. Kricke und J. Beuys in Düsseldorf, 1. Staatsexamen für das künstlerische Lehrfach an Höheren Schulen. 1969–1975 Tätigkeit als Kunsterzieherin an Gymnasien, erste plastische Arbeiten im Zusammenhang mit Themen der Frauenproblematik (Haubenobjekte). 1972 erste Arbeiten mit Video – Videoaktionen, erste Fotoarbeit mit Überblendungen. Ausstellungen und Lehraufträge an verschiedenen internationalen Instituten, u. a. „California Institute of Art“ in Valencia (USA), Fachhochschule für Gestaltung in Köln, Kunstakademie Groningen, Gesamthochschule Kassel, Hochschule der Künste Berlin. 1976/77 Gründung der „Schule für Kreativen Feminismus“ Köln. Ausstellungen mit Video-Live-Aktionen im In- und Ausland, die sich hauptsächlich mit der Thematik der Frau als Künstlerin in unserer Kultur, ihrer eigenen Problematik, befassen.

Jana Haimsohn: Geboren 1952 in New York City, wo sie auch lebt. Sie vereint in ihren Performances Stimme und Bewegung. Durch ihre Ausbildung in Gesang, Tanz und Tai Chi Ch'uan entwickelte sie ein charakteristisches stimmliches Vokabular und Bewegungsinstrumentarium. Sie stellt Bewegung, Tanz, Rhythmus und Tempo zu ostentativen Bewegungen zusammen, variiert zwischen kraftvollem Ausdruck und subtiler Gestik. Ihre Selbstinszenierungen werden von großer Spannung getragen, die nicht selten in eine humoristische Auflösung kippt. Worte werden in ihren Gesang miteinbezogen, der zwischen aggressiven Protestschreien und folkloristischen Liedern schwankt.

(aus: Andere Avant Garde, Linz 1983)



Foto: Baile Rajneesh

Feminismus und Kunst

Ulrike Rosenbach im Gespräch mit Amine Haase

Zu Beginn Deiner künstlerischen Tätigkeit hast Du Objekte gemacht; Dein Thema wurde sehr bald die Rolle der Frau und ihre Problematik.

Ja, diese Problematik habe ich schon mit den Objektarbeiten um 1969 angesprochen, gesehen aus einer privaten Krise. Damals hatte ich große Identifikationsprobleme mit meiner künstlerischen Arbeit. Ich fragte mich, warum ich das eigentlich mache, und für wen – na ja, diese Anlaßfrage steht wohl immer an der Problemschwelle, wenn man Künstlerin werden will. Nach dem Studium kommt meistens so eine problematische Phase. Ich kam sehr schnell auf meine Situation als Frau, die Frage, wie ich als Künstlerin und Frau klarkommen würde, als Ehefrau und Mutter, die ich war.

Ich fing an, mich dafür zu interessieren, was Frauen in der Kunst gemacht hatten – außer als Modell zu dienen. Mein persönliches Studienobjekt war das Mittelalter, hauptsächlich die Kostüme, die von Frauen selbst entworfen wurden, und die vielseitigen Haubenformen, die entstanden sind, weil verheiratete Frauen diese tragen mußten. So entstand dann die Serie von Objekten für den Kopf, „Hauben für eine verheiratete Frau“.

Wie ist der Bezug von Inhalt und Form bei Deinen Arbeiten zu sehen? In den folgenden Arbeiten kann ich eine Zunahme resignativer Elemente sehen. Ich meine „Frauenkultur-Kontaktversuch“, 1977, „Salto Mortale“, 1978, und „Meine Macht ist meine Ohnmacht“ aus dem gleichen Jahr.

Ja, die drei Arbeiten gehören zusammen; sie sind eine Art Trilogie und innerhalb dieses Zyklus, ist vielleicht ein resignatives Gefälle da, wie Du es nennst. Aber für die Entwicklung meiner Arbeit im allgemeinen trifft das sicherlich nicht zu. Für die angesprochenen Arbeiten entsteht dieser Eindruck, weil ich glaubte, mit der Aufarbeitung der Frauenkultur, im Sinne ei-

nes positiven feministischen Bewußtseins, nicht weiterkommen zu können. Eine Zeitlang hatte ich gehofft, mit Hinweisen auf frauenbestimmte Kulturen der Vergangenheit, etwas zu erreichen, eine innere Verstärkung denke ich. Im Verlauf der Arbeit an dem Zyklus mußte ich bemerken, daß eine Entwicklung in diese Richtung auf einen neuen Biologismus hinauslaufen kann, ein „Zurück-zur-Natur“-Bewußtsein, wie ich es für Frauen in unserer Gesellschaft als diskriminierend erkenne. Es ist schwer positiv umzuwandeln, ohne alles zu verändern. Inzwischen betrachte ich die Frauenkulturen, die Matriarchate als unwiederbringliche Vergangenheit, allerdings als den positivsten Teil in der Geschichte der Frau.

In der zweiten Arbeit „Salto Mortale“ war die Schwierigkeit der Selbstfindung in dem historischen Kontext schon klar – als ein „Salto Mortale“ gekennzeichnet, ein tödlicher Tanz, bei dem die Wahrheitsfindung ähnlich wie im Schamanentum nur durch die Kopfüberstellung erfolgen kann. In der dritten Arbeit, „Meine Macht ist meine Ohnmacht“, war es dann schon ein Absturz ins Netz, aus dem die Umsetzung erfolgt, die regelrechte Umkehrung von Licht in Schatten und von Schwarz in Weiß. Die Bildnisse der „Frauen aus allen Kulturen“ waren als Fotonegative an den Fenstern zu sehen. Ich wollte verständlich machen, daß es heute nicht mehr möglich ist, sich auf positive Beispiele der alten Kulturen oder der Naturvölker zu berufen. Der Schluß war das Netz, das mich aufgefangen – gefangen hält und aus dem ich zu der Zeit nicht herausfinden konnte.

Und Deine Beschäftigung mit Frauenklischees anhand von Madonnenbildnissen – war die nicht eher aggressiv angelegt?

Nachdem die autobiographische Phase vorbei war, etwa 1973, habe ich mich auf das Bild der Frau im Kulturkontext konzentriert. Ich fing an, mit Klischees und Typisierungen, die über Frauen reichlich vorhanden sind, zu arbeiten, besonders mit

Klischees aus der Zeit, die ich vorher schon anziehend fand, dem Mittelalter. Da bin ich auf die Madonnenbildnisse gestoßen. Ein weiterer Anstoß kam aus einem Erlebnis, das ich 1974 in den USA hatte: Ich sah die „Pasadena Rose Parade“, einen Blumenkorso. Auf den riesigen über und über mit Blumen ausgestatteten Wagen waren sogenannte „Blumenköniginnen“ zu sehen, in den üblichen Kostümen, mit Krönchen und Tüllkleid, die von ihren Blumenarrangements herab den Zuschauern zuwinkten. Ich habe diese „Prozession“ fotografiert und wenig später ein Videoband zu dem Thema gemacht, „Madonnas of the flowers“, in dem die kitschige und doch so fatal vertraute Süße herausgearbeitet wurde. Ich habe das Videoband übrigens mit meiner Tochter Julia, die damals sieben Jahre alt war, zusammen gemacht, auch um Unterschiede in den Typisierungen zu erarbeiten. Das kleine Mädchen, das in diesem Kontext eher ein „Engelchen“ wird, und die erwachsene Frau, die von lächerlicher Kitschigkeit begleitet wird.

Die nächste Arbeit, „Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin“, hat dann ein mittelalterliches Madonnenbildnis einbezogen, die „Madonna im Rosenhag“ von Lochner. Es hätte aber auch irgendeine andere Madonna sein können. Bei der Auswahl von Madonnenbildnissen ist das Bild auswechselbar. Die mittelalterlichen Madonnen haben ja keine individuellen Gesichtszüge. Sie verkörpern pauschal die jugendliche, unschuldige Reinheit und Süße, diesen Typus Kind-Frau. Dazu könnte man einiges sagen, es gibt ja inzwischen wissenschaftliche Aufarbeitungen von feministischer Seite über dieses Thema.

Das, was mich daran so provoziert hat, war die unerbittliche Einschränkung, die mit diesem „Vorbild“ in der christlichen Religion der Frau auferlegt wird. Wie soll sie sich menschlich bewegen und entwickeln bei dem Anspruch, stets jung und faltenlos, unschuldig und schön zu sein, mit zur Erde geschlagenen Augen. Man hat ihr alles weggenommen, was ihr das Menschsein ermöglichen könnte, sogar ihre Schuldfähigkeit, also sogar die negativen Züge.

Darauf zu schießen, war mir ein wahres Bedürfnis, weil ich mich persönlich von der Erziehung zum Madonnentypus sehr betroffen fühlte.

Anstelle der gewaltlosen Mutter tritt damit der Typus der gewaltvollen, weil kämpferischen Amazone. Da beide sehr eingeeignete Formen sind, die eine weite Skala von Verhaltensweisen nicht zulassen, habe ich die Aktion „Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin“ genannt. Trotzdem sagen die Leute immer, „Ah, das ist doch die Aktion, wo Sie geschossen haben“. Das Provokante, sprich männliche – auch wieder Klischee – wird immer überbetont, hervorragender gesehen als alles andere. Und das, obwohl in der Videoarbeit doch das Gesicht der Madonna und meins ineinander verschmelzen, ein klares Zeichen für „Identifikation“.

Festhalten sollte man, daß Frauenkunst etwas anderes ist als Feministische Kunst.

Ich habe anlässlich dieser Aktion bei der „Biennale des Jeunes“ in Paris meine künstlerische Arbeit allgemein als „Feministische Kunst“ ausgewiesen. Das ist für mich ein politisches Statement, denn ich hatte es satt, daß alle Inhalte in der bildenden Kunst eingeebnet werden und daß nur die formale Innovation etwas gilt. Ich wollte die Leute mit der Nase darauf stoßen: Es gibt hier eine Aussage, die Probleme der Gesellschaft aufgreift und sehr direkt angeht.

Einfach hast Du es Dir mit der Bezeichnung „Feministische Kunst“ sicherlich nicht gemacht. Glaubst Du, daß dieser Stempel als politischer Hinweis aufgefaßt wird?

Natürlich war das zuerst mal suspekt, sowohl in der Kunstwelt unseres Landes als auch bei der deutschen Frauenbewegung. Dann hat diese Bezeichnung einige Leute doch zum Nachdenken gebracht, und besonders die Frauen haben angefangen zu fragen, was ist das? Für mich war es wichtig zu erkennen, daß „Feministische Kunst“ nicht gleich „Frauenkunst“ ist, sondern daß sie einen kritisch-gesellschaftlich bezogenen Aspekt haben muß, den Kunst von Frauen nicht immer hat. Dabei braucht es nicht nur realistische Malerei zu sein, sondern die ästhetische Ausführung feministischer Kunst kann indirekter sein, deswegen aber deutlich spürbar für Menschen, die sich dafür sensibel machen. Feministische Kunst kann ebenso Poesie sein, aber nichtsdestoweniger kritisch und betroffen. Es ist ja wahr, daß in unserer deutschen Kultur mit politischer Kunst immer sogleich Programm-Kunst gleichgesetzt wird.

Die Kultur der Frauenbewegung in Deutschland war in den ersten Jahren, bis etwa 1975, sowieso nicht sehr entwickelt. Das war ein gewichtiger Grund für mich, meine Kontakte zuerst in den Vereinigten Staaten zu suchen, weil die Entwicklung dort schon weiter war, die Frauenbewegung auch schon länger bestand und weil meiner Meinung nach dort die Bewertung von Kunst in der Frauenbewegung positiver ist als hier. Im ganzen kann man vielleicht sogar sagen, daß das kulturelle Bewußtsein der amerikanischen Frauenbewegung von Anfang an größer war, besonders in der bildenden Kunst. Das geht einher mit dem Status der Kunst in den USA im allgemeinen.

Ich lebte damals (von 1964 bis 1976) in Düsseldorf, und dort gab es anfänglich überhaupt keine Frauengruppen der Frauenbewegung, wie in Berlin und anderen großen Städten. Ich war dort ziemlich allein mit meinen Vorstellungen und Ideen. Als ich 1969 in die Kunstakademie ging, um eine Frauengruppe für Kreativität zu gründen, fanden sich ganze vier Studentinnen bereit mitzumachen. Eine von ihnen war Amerikanerin, und von ihr habe ich viel über die Kunst der Frauenbewegung um Judy Chicago an der Westküste der USA erfahren. Sie, Leslie Lavrovitz und eine andere feministische Künstlerin in Los Angeles, Suzan Lacy, haben immer Kontakt gehalten, und wir haben viel miteinander zu tun. Die erste Gruppe hat zwar ein halbes Jahr nicht überlebt, aber wir haben einige wichtige Erfahrungen und Arbeiten zusammen gemacht.

Hat „Feministische Kunst“ in Deutschland eine Chance?

Schwer zu sagen, ob sie sich auch bei den Künstlerinnen überhaupt durchgesetzt hat. Viele Kolleginnen, von denen ich meine, daß sie feministisch arbeiten, wehren sich dagegen, ihre Kunst als „Feministische Kunst“ zu bezeichnen. Wohl nicht zuletzt darum, weil sie zusätzlich zu der allgemeinen Frauenfeindlichkeit in der Kunstwelt, in der sie arbeiten, dann noch die persönliche Etikettierung „feministische Künstlerin“ als feindlich erfahren. In den Vereinigten Staaten, wo auch eine namhafte Kritikerin sich der feministischen Bewegung angeschlossen hatte, war eine stärkere Gruppenbildung vorhanden. Deshalb hatte ich eher Kontakt zu Lucy Lippard und Künstlerinnen, die um 1970 in der Gruppe WAR (Women Artists in Revolution) waren, als zu irgendeiner Künstlerin hier. In New

York waren damals auch Joan Jonas und Yoko Ono und viele andere inzwischen bekannte Künstlerinnen dabei, aus Europa außer mir nur Valie Export und Christiane Möbus, und mein einziger „Halt“ war eigentlich der rege Briefwechsel untereinander und die Einladungen, die Lucy Lippard zu Ausstellungen aussprach.

Siehst Du keine Gefahr, speziell für die Kunst, wenn sich Frauengruppen abspalten und sich von allem absetzen, was Männer mit Kunst und Ausstellungen machen?

Heute, mehr als zehn Jahre nach der eben beschriebenen Situation, ist die Lage wieder anders. Es gibt Frauenkunstgruppen in unserer Frauenbewegung, die mit dem öffentlichen Kunstbetrieb nichts zu tun haben wollen und auch nicht können. Sie sind daran interessiert, ohne den ständigen Einbruch und Einspruch von außen, erstmal ihre eigene Kreativität zu erarbeiten, zu überprüfen. Das führt ja durchaus nicht immer gleich zu ausstellungswürdigen Arbeiten, warum auch? Diese Arbeit läuft vorerst also intern, aber sehr intensiv. Wir sind dabei, eine Kunst zu entwickeln, die nicht nur den feministischen Kulturaspekt hat, also gesellschaftskritisch wirken will, sondern die in sich etwas Neues, ein neues Bewußtsein spiegeln will, positiv sozusagen.

Feministische Kunst bedeutet also nicht unbedingt nur Frontstellung zu herkömmlichen Begriffen? Nach dieser Aussage ist sie durchaus konstruktiv.

Oft wird sie als provokant angesehen, weil die Menschen konstruktive Kritik mit destruktiver Haltung verwechseln, aber auch, weil sie einfach Angst haben, ihre Macht zu verlieren. Der Kunstbegriff ist ganz und gar männlich definiert. Der Begriff des Schöpfertums ist in unserer christlichen Kultur primär männlich.

Darum sind Frauen, die sich in diesem Kulturraum und in der dazu geschriebenen Geschichte als Künstlerinnen behauptet haben, die Ausnahme von der Regel. In den vergangenen Jahrhunderten sind die Künstlerinnen, die in der Geschichtsschreibung erwähnt werden, fast auch immer Frauen gewesen,

die wirtschaftlich unabhängig waren – meistens aus dem gehobenen Bürgertum. Daran hat sich inzwischen einiges geändert, und wenn wir bedenken, daß Frauen erst seit knapp einem Jahrhundert Zugang zum Kunststudium an Akademien haben, dann wird uns klar, was für ein Aufschwung stattgefunden hat. Die Künstlerinnen stürmen nach vorn, seitdem die gesellschaftlichen Verbote und Ideologien aufgeweicht werden.

Woran liegt es dann, daß verhältnismäßig wenige Frauen sich engagieren und es relativ wenige Künstlerinnen gibt im Vergleich zum Anteil der Studentinnen an Kunstakademien?

Nun, die Situation in der Praxis ist ein ständiger Kampf mit dem eigenen Bewußtsein. Das ist selbstverständlich sehr un bequem. Dazu kommt der praktische Kampf „ums Überleben“ als freischaffender Künstler, was Männer und Frauen gleich betrifft, und die Außenseitersituation. Außerdem sind wir ja, wie ausgeführt, nicht etwa am Ende der ideologischen Vorurteile angelangt. Wir sind auf einem Weg der Veränderung der gesellschaftlichen Bedingungen, der aber zu vergleichen ist mit der berühmten Springprozession – zwei Schritte vor, einen zurück. Die Entwicklung hat ihre Tücken. Da gibt es Parallelen zu der allgemeinen politischen Entwicklung und Rückentwicklung. Vergleichbar entwickelt sich auch die Freiwertung von Diskriminierung der Frau in der Kunst.

Du hast von 1966 bis 1969 bei Joseph Beuys studiert. Welche Rolle spielt das für Deine Entwicklung?

Ich glaube, daß ich natürlich viel von Beuys über das Verhältnis von Plastik zu Aktion gelernt habe, und noch mehr hat es mir sein Kreativitätsbegriff angetan, auch und gerade in bezug auf die allgemein gesellschaftspolitischen Überlegungen hin. Ich glaube, wenn ich da nicht vorgeprägt gewesen wäre, hätte ich meine Arbeit in den kreativen Workshops mit Frauen nicht so konsequent annehmen können.

Du hast 1976 die „Schule für kreativen Feminismus“ gegründet. Was ist das?

Auch dieser Name ist, wie „Feministische Kunst“, eher ein politisches Statement. Und zu einer regelrechten Schule ist es bis

heute nicht gekommen, aber die Idee dazu ist es, die wichtig ist.

Ich habe über die ersten vier Jahre regelmäßig viermonatige „Semester“ geführt, ein oder zwei gleichzeitig. Ursprünglich hatte ich mir vorgenommen, ähnlich wie in dem von Judy Chicago inspirierten „Women's Building“ in Los Angeles, Künstlerinnen oder Kunststudentinnen zusammenzuführen, einmal in der Woche, um mit ihnen über ihre Arbeit und Probleme zu sprechen; natürlich auch um theoretisch und praktisch zu arbeiten, mit den Ideen der Frauenbewegung im Rücken. Zwar kamen, ähnlich wie beim ersten Start einer Gruppe, 1972 in Düsseldorf, wenige Künstlerinnen, aber es kamen eine ganze Menge Frauen aus anderen Berufen und in vielen Altersstufen, zwischen 20 und 40, wollen wir mal sagen. Beim ersten Treffen meldeten sich um die achtzig Frauen an, und rege ist das Interesse bis heute geblieben, obwohl ich keine regelmäßigen Workshops mehr mache. Aber die Nachfrage ist groß, und es war von Anfang an schade, daß sich, bis auf ein-, zweimal, keine Kolleginnen gefunden haben, die mit mir als „Lehrerinnen“ arbeiten wollten. Dafür war und ist die Wirkung der Arbeit an diesem Projekt nach außen überraschend groß. Die Ideen der „Schule für kreativen Feminismus“ sind weitergetragen worden, und es haben sich ähnliche, gute Frauenprojekte parallel und daraufhin gebildet. Die Struktur der künstlerischen Arbeit im Lernprozeß haben wir in einem Katalog beschrieben; in Kürze wiederholt: das Angebot setzt sich aus drei Stufen zusammen: erstens theoretische Information über die Kulturgeschichte der Frau und die Arbeit einzelner, auch zeitgenössischer Künstlerinnen. Dann folgt ein kontinuierliches Training in Selbsterfahrung, und aus den beiden ersten Bereichen ergibt sich die Thematik für die praktische Umsetzung in kreative Arbeit in allen Bereichen. Es geht bewußt nicht um das Erlernen einer Technik, sondern diese ergibt sich quasi mit der Zeit oder wird nebenbei gelernt, auch in anderen Institutionen. In der „Schule für kreativen Feminismus“ steht Bewußtseinsarbeit für Frauen an erster Stelle. Sie soll in Arbeit, in künstlerische Arbeit umgesetzt werden. Das kann sowohl in der Malerei als auch in Musik und Tanz sein. Inzwischen ist, seit vier Jahren, eine feste Gruppe zusammen, in der all die anfänglichen Experimente weiterentwickelt werden. Da gehen auch mal Frauen, und es kommen einige dazu, aber im ganzen ist eine große Kontinuität der Entwicklung zu sehen.

Samstag, 8. 12. 1984, 17.00 Uhr
Volkshochschule Köln, Forum III, Josef-Haubrich-Hof 1

Alte Musik

Barbara Thornton: „Hildegard von Bingen“
(Vortrag mit live-Musikbeispielen)

Hildegard von Bingen, die legendäre Seherin, die „Sibylle des Rheinlandes“, war eine der großen Frauengestalten des Mittelalters wie Catharina von Siena, Eleonore von Aquitanien, Blanca von Kastilien und Heloise.

Hildegard wurde 1098 auf einem Gut bei Alzey (Rheinpfalz) geboren. Um 1114 wurde sie Nonne im Benediktinerinnenkloster auf dem Disibodenberg und 1136 von den Nonnen einmütig zu deren Meisterin gewählt. Etwa zwölf Jahre später gründete sie auf dem Rupertsberg bei Bingen ein Kloster, in dem sie bis zu ihrem Tod am 17. 9. 1179 lebte.

Als Hildegard Äbtissin ihres Klosters auf dem Rupertsberg geworden war, konnte sich ihre Schaffenskraft und Persönlichkeit bedeutend erweitern. In den Jahren 1151 bis 1158 schrieb und sammelte sie ihre Lieder. Sie waren für den liturgischen Gebrauch im Kloster bestimmt und wurden „Symphoniae harmonie celestium revelationum“ genannt. Dieser Titel sollte andeuten, daß die Melodien göttliche Eingebungen waren und daß die Musik die höchste Form des Lobpreises in der Schöpfung ist, da sie Widerklänge der himmlischen Sphärenklänge in sich birgt.

Die Gesänge sind Loblieder und Personen aus dem christlichen Schatz der Heiligen, Aposteln, Märtyrern und Tugenden gewidmet. Es verwundert nicht, daß weibliche Heilige im Mittelpunkt stehen: Fünfzehn Lieder richten sich an die Jungfrau Maria und weitere dreizehn sind an die Kölner Schutzheilige Ursula gerichtet.

Barbara Thornton erhielt ihre Ausbildung als Sängerin ab 1969 in New York City und Amsterdam (Oper, zeitgenössische Musik und alte Musik), Zürich (Oper), Italien und Basel, wo sie 1977 nach dreijährigem Studium das „Diplom für Musik des Mittelalters“ (Theorie und Praxis) bekam. Seit 1974 singt sie zusammen mit Benjamin Bagby. Mit ihm und Margriet Tindemans gründete sie 1977 das Ensemble „Sequentia“, das sich im Bereich der alten Musik internationale Reputation durch Schallplatteneinspielungen und Konzerttourneen erworben hat.



Hildegard von Bingen (Miniatur aus dem Scivias-Kodex/
Otto-Müller-Verlag)

Samstag, 8. 12. 1984, 18.15 Uhr
Volkshochschule, Großer Saal, Josef-Haubrich-Hof 1

Avantgarde

Das Leonardo-Quartett: Johannes Prelle, 1. Violine
Gabriele Sassenscheidt, 2. Violine
Jörn-Uwe Ender, Viola
Klaus Marx, Violoncello

Ruth Crawford: **String Quartet (1931)**
Rubato assai
Leggiero
Andante
Allegro possibile

Pauline Oliveros: **„The Wheel of Time“**
(Das Rad der Zeit oder Kalacakra) for string quartet and digital synthesizer (1982)

(Pause)

Herbert Henck: Klavier

Moya Henderson: **„Rarrk“ („Cross Hatching“) UA**

Ruth Crawford: **Aus: „Nine Preludes“ (1924–25 und 1927–28)**

Marga Richter: **„Requiem“**

Ruth Crawford . . . wurde 1901 in East Liverpool, Ohio, geboren, ihr Vater war Methodistenpfarrer; ihre Mutter die Tochter eines Methodistenpfarrers. Die Familie lebte in bescheidenen Verhältnissen und zog häufig um von einer Pfarrstelle zur anderen innerhalb der USA. 20jährig trat Crawford in das „American Conservatory“ in Chicago ein mit eben genug Erspartem, um ein Jahr lang von zu Hause fernzubleiben. In den folgenden Jahren verdiente sie sich ihren Unterricht, indem sie als Platzanweiserin oder Garderobiere in Theatern arbeitete und Klavier- und Theorieunterricht im Raum Chicago gab. Von allen in dem winzigen Chicagoer Musikkreis sollte Henry Cowell den stärk-

sten Einfluß auf Crawford haben. Er war es wahrscheinlich, der sie ermutigte, nach Abschluß ihrer Studien am „Conservatory“ nach New York zu kommen. Als sie dort 1929 eintraf, vermittelte er, daß sie den Winter bei Mrs. Blanche Walton, einer reichen Witwe und Musikmäzenatin, verbringen konnte. Von größter Wichtigkeit war jedoch, daß Cowell Charles Seeger, seinen früheren Lehrer und regelmäßigen Besucher im Hause der Waltons, dazu überredete, Crawford als Schülerin anzunehmen. Sie und Seeger heirateten 1931, kurz nach ihrer Rückkehr aus Europa nach New York. Laut Charles Seeger „hörte Ruth 1932 auf, Konzertmusik zu komponieren, teilweise wegen unserer

gemeinsamen ‚Entdeckung‘ der anglo-amerikanischen Volksmusik und teilweise, weil sie völlig mit ihren vier Kindern beschäftigt war“. 1936, als ihr ältestes Kind drei Jahre alt war, begann sie zu transkribieren, was letztlich anwuchs zu über tausend Feldaufnahmen von Volksliedern aus den Archiven für amerikanischen Volksgesang der „Library of Congress“. Ruth Crawford starb plötzlich in ihrem Haus am 20. November 1953 im Alter von 52 Jahren.“ (Barbara Jepson)

String Quartet

Crawfords hochgeschätztes „String quartet“ (1932) mit seinem „prophetischen vierten Satz, der eine bemerkenswerte Skizze des kompositorischen Verfahrens, das als ‚totale Organisation‘ bekannt ist, enthält, wobei jeder Parameter der Musik systematisch auf alle anderen bezogen ist“ (George Perle), dieses Quartett wurde in dem Jahr ihrer Europareise geschrieben, die durch ein „Guggenheim Fellowship“ ermöglicht worden war. In diesem Jahr besuchte Crawford Berlin, Wien, Budapest, Paris und München, und sie hatte lange Gespräche mit Béla Bartók, Alban Berg und Maurice Ravel. Crawford betrachtete das Quartett als ihre beste Arbeit; der Grund, den sie dafür nennt, gibt einen wichtigen Einblick in ihre Persönlichkeit und wirft zugleich ein Licht auf die spätere Beendigung ihres Komponierens: „Ich bin sicher, daß die Arbeit, die ich in dieser Zeit ausführte, bei weitem das Beste ist, was ich geschaffen habe – eine Tatsache, die ich nicht so sehr Europa selbst zuschreibe (obgleich die Erfahrung im Ausland für mich in einer generellen Weise unschätzbar war), als vielmehr der finanziellen Freiheit zu arbeiten und dem natürlichen Verlauf meines Wachstums.“ (Barbara Jepson)

Pauline Oliveros ist am 30. Mai 1932 in Houston, Texas, geboren. Sie studierte 1949–52 bei Paul Koepke an der Universität von Houston und 1954–56 am San Francisco State College. Privaten Unterricht nahm sie bei Robert Erickson, Loren Rush, Terry Riley und Stuart Dempster. (Weitere biographische Informationen siehe bitte unter „Performance“ vom 9. 12.)

The Wheel of Time (1982)

„The Wheel of Time“ ist kein Streichquartett im herkömmlichen Sinn; anstelle einer ausnotierten Partitur ist den Spielern nur ein Material gegeben, mit dem sie verbal aufgezeichnete Prozesse erfüllen. Alle Tonhöhen des Stückes stammen aus dem Obertonspektrum (1–64). Den Spielern stellt sich die Aufgabe, mittels der Energien vorgestellter Bilder miteinander musikalisch in Beziehung zu treten (Energien von Erde, Feuer, Wasser, Wind, Himmel, Berg). Die Tondauern sind teilweise durch die Länge des Atems der Spieler festgelegt. Geistig baut das Stück auf der reichen Erfahrung von Oliveros mit den Philosophien und Religionen des Ostens auf.

Moya Henderson: Geboren 1941 in Quirindi, NSW, Australien. 1972 Abschluß des Musikstudiums an der Queensland Universität. 1973 DAAD-Stipendium und Studium an der Kölner Musikhochschule bei Mauricio Kagel (Musiktheater) und Karlheinz Stockhausen (Komposition). 1974 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen, während derer sie das Musiktheaterstück „Clearing the Air“ schrieb, das mit dem Kranichsteiner Musikpreis ausgezeichnet wurde. 1975 Portraitkonzert an der Kölner Musikhochschule und anschließender Kompositionsauftrag für das Braunschweiger Opernstudio. 1976 erste Idee für die „Alemba“ durch ein Stück für eine Plastik aus Triangeln des Düsseldorfer Künstlers Helfried Hagenberg. Ende 1976 Rückkehr nach Australien. Ab 1977 Vorlesungen an der Sydney University. 1983 erster Prototyp der „Alemba“. „Rarrk“ („Cross-Hatching“) bezeichnet eine bestimmte Art der Kunststickerei, die bei den Eingeborenen Australiens in hoher Vollendung zu finden ist und durch die Moya Henderson zu ihrem Klavierstück angeregt wurde.

Marga Richter ist 1926 in Reedsburg, USA, geboren. An der Juillard School studierte sie Klavier bei Rosly Tureck und Komposition bei William Bergsma und Vincent Persichetti. Sie unterrichtete u.a. am Nassau Community College in New York und gründete 1972 zusammen mit Herbert Deutsch die Long Island Composer's Alliance, der sie heute als Co-Direktor vorsteht. Sie erhielt Kompositionsaufträge in mehreren Städten Europas und der USA und ihre Werke wurden mehrfach international ausgezeichnet.

Requiem

Bei dem 1978 geschriebenen „Requiem“ handelt es sich um eine 20minütige Komposition, deren zahlreichen Unterabschnitten gemeinsam ist, daß sie alle kurze chromatische Melodiefragmente über nahezu unveränderte Baß- und Bordunfiguren entwickeln. Doch immer wieder scheinen diese Entwicklungen ins Leere zu laufen, bleiben stehen, warten, setzen neu an, verrinnen in langen Trillerketten oder stauen sich andernorts in motorischer Monotonie zu großangelegten Steigerungen auf.



Moya Henderson. Foto: Privat

Das **Leonardo-Quartett** wurde 1980 in Köln gegründet. Gabriele Sassenscheidt und Jörn-Uwe Ender hatten bereits im Kölner Streichertrio mitgewirkt und in Cincinnati/USA beim LaSalle Quartet studiert. Mit Johannes Prella, der ebenfalls in Darmstadt bei LaSalle lernte und Klaus Marx, welcher Erfahrungen aus der Praxis Rudolf Kolischs in Wien mitbrachte, fanden die Musiker zu einer glücklichen Formation zusammen, deren erklärtes Ziel eine kompromißlose Werktreue unter genauer Beachtung aller in der Partitur vorgeschriebenen Zeichen ist. Bemerkenswert an diesen stets mit großem Engagement spielenden jungen Musikern ist, daß sie alte wie ganz neue Musik mit der gleichen Selbstverständlichkeit und interpretatorischen Sorgfalt spielen. Komponisten wie Mathias Spahlinger und Dimitri Terzakis haben bereits Werke für sie geschrieben. Schnittkes Streichquartett brachten sie in deutscher Erstaufführung; mit Musik des russischen Futurismus waren sie bei den Berliner Festwochen zu Gast. Ihre Schallplatte mit Werken von Beethoven und Schnittke ist neulich bei Precosa: Aulos erschienen.

Johannes Prella studierte bei W. Ziolkowski und M. Rostal. Er ist Dozent für Kammermusik an der Musikhochschule Rheinland.

Gabriele Sassenscheidt studierte bei H. Thoene und M. Rostal. Sie unterrichtet Violine und Kammermusik in Köln.

Jörn-Uwe Ender studierte bei G. Janzer und wirkt als Dozent für Viola an der Musikhochschule Rheinland.

Klaus Marx studierte bei M. Gendron. Er promovierte in Musikwissenschaft und ist Professor für Violoncello und Kammermusik an der Universität Mainz.

Das **Leonardo-Quartett** unterrichtet eine Kammermusikklasse an der Musik-Akademie der Stadt Basel.

Herbert Henck: 1948 in Treysa (BRD) geboren, studierte Musik in Stuttgart und Köln, zuletzt bei Aloys Kontarsky und Wilhelm Hecker. Seit Abschluß seines Konzertexamens ist er freischaffend tätig und widmet sich im Konzertleben fast ausschließlich der Musik des 20. Jahrhunderts, besonders Werken nach 1950. Er veröffentlichte zahlreiche Texte zur Neuen Musik, besonders im Rahmen des von ihm gegründeten, verlegten und herausgegebenen Jahrbuchs NEULAND, Ansätze zur Musik der Gegenwart, von dem bisher vier Bände erschienen sind. Auf Schallplatte wurden Werke von J. Cage, K. Barlow, G. I. Gurdjiff/Th. de Hartmann, K. Stockhausen, Ch. Ives, W. Zimmermann u. a. veröffentlicht.

Samstag, 8. 12. 1984, 20.15 Uhr
Großer Saal der Volkshochschule, Josef-Haubrich-Hof 1

Alte Musik

Sequentia: Barbara Thornton, Gesang
Margriet Tindemans, Fidel
Benjamin Bagby, Harfe
Als Gäste: Guillemette Laurens, Gesang
Barbara Marcus, Gesang
Laurie Monahan, Gesang
Lida Dekker, Gesang
Wendy Gillespie, Fidel

Vox Feminae: Frauenmusik des Hochmittelalters

Chansons de toile
Bele Doette
Bele Yolanz



Foto: Gerd Weigelt

Lai des Pucelles (Instrumentalstück)

Motetten basierend auf Frauengesängen

Plus bele que flor / Quant revient / L'autrier jour
Bele Aelis / Haro, haro je la voi la
S'on me regarde / Prensés i garde
Entre Copin / Je me cuoidoie / Bele Ysabelot
Trois serors sor rive mer

Hildegard von Bingen: Symphoniae

Instrumentalstück
O Virga ac diadema
Instrumentalstück
O lucidissima Apostolorum turba
Instrumentalstück
O vos felices radices

(Pause)

Musik aus Deutschen Frauenklöstern (14.–15. Jahrhundert)

Lateinische Lieder

Kyrie summe deus (Tropiertes Kyrie)
Dilectus meus (2st. Organum)
Instrumentalstück
Stetit Jesus

Mystische Lieder (Niederdeutsche Texte)

Hier boven in myns vaders rijk
Nu wil ich vroelich heven an (Ballade an St. Gertrude)
Instrumentalstück
Ich weys eyn maget schoene
Instrumentalstück

Sequenzen und Tänze

Ich grois dich gerne, meris sterne
Instrumental Sequenz
Audi tellus
Laist ons syngen
Nu hoirt, nu hoirt all wonder
Wail up, ich moes van hynnen

Instrumentale Musik: Margriet Tindemans

Vox Feminae – Musik des Hoch- und Spätmittelalters

Männer und Frauen von heute verdanken ihrer historischen Situation manchen Vorteil – denkt man nur an Erziehung, Mobilität, technische Möglichkeiten der Forschung – und haben gerade darum Grund, ernsthaft zu fragen, wie man denn in der Vergangenheit lebte, besonders wie Frauen lebten; denn alle Fortschritte und Feinheiten der Moderne verpflichten doch vor allem zu einem tieferen Verständnis. Nun haben wir günstigstenfalls wohl einen Begriff von einigen großen schöpferischen Frauengestalten und von manchen Bewegungen der Geschichte, die von Frauen getragen wurden, aber es bleibt ein großer Bereich, der unserem Bewußtsein erst noch erschlossen werden muß. Unsere Gesellschaft scheint mehr und mehr geneigt, die Stimme der Frau in unserer Kultur gelten zu lassen, aber diese Stimme hat einen Klang, ein Naturell, eine Botschaft, die noch immer völlig verschieden wirkt von dem, was man zu hören gewohnt ist. Unser Konzert stellt einen Versuch dar, diese Stimme laut und klar vernehmen zu lassen aus der Musik, in der Frauen des hohen und späten Mittelalters sich ganz gegenwartsnah ausgedrückt haben.

Die erste Hälfte des Programms gibt Frauenmusik des 12. und 13. Jahrhunderts wieder: damals wurde traditionelles Musikgut, das in seiner mündlich überlieferten Form zurückreicht ins Dämmerlicht unserer kulturellen Vergangenheit, zum erstenmal schriftlich festgehalten. Fest steht, daß die Frauenlieder ein Genre für sich ausmachten und – auch noch in der Zeit ihrer Aufzeichnung – einige der ältesten existierenden Melodien bewahren, wie aus einer Fülle von literarischen Zeugnissen aus dem ganzen Mittelalter hervorgeht; aber wir können erst da beginnen, sie zum Klingen zu erwecken, wo die Pergamente auch Noten aufweisen. Daher müssen wir Liedgut von Frauen so wiedergeben, wie seine Reste in französischen Manuskripten der höfischen Epoche erscheinen, obwohl es nach Thema und Ton in die heroische Zeit des Epos gehört.

Wenn man die Absicht hat, das musikalische Repertoire, das von Frauen vor 1500 geschaffen wurde, ans Licht zu ziehen und wieder lebendig zu machen, steht man vor einem ungeheuren Schatz, der aus

den Gebieten stammt, wo Frauengemeinschaften zu finden waren, von geistlichem oder halbgeistlichem Charakter. Solche Institutionen, wie Abteien, Klöster, Beginenhöfe oder Arbeitsgruppen, waren weitverbreitet, die gesamte europäische Geschichte hindurch, und erfüllten lange Zeit die Aufgabe, einen schützenden Rahmen zu bilden für eine unabhängige weibliche Lebensweise. Daher kam der Beschäftigung mit Musik, die in Konzeption und Ausführung typisch weiblich war, in den Mauern von Klöstern und Schwesternhäusern zentrale Bedeutung zu; solche Praxis ist vor allem im deutschsprachigen Raum vielfach bezeugt, und ganz besonders im Rheinland.

Unser Konzert beginnt mit einem Genre der Frauenmusik aus dem 12. Jahrhundert, das in seinen Ausdrucksmitteln in eine etwas dunkle Entwicklungsperiode des europäischen Lieds, insbesondere des Frauenlieds zurückblickt. Die Arbeit vieler prominenter moderner Philologen des Mittelalters (z. B. Dronke, Bec) deutet immer mehr auf die zentrale Rolle, die das Singen und Musizieren der Frauen in der Entwicklung von Form und Inhalt in der europäischen Lyrik allgemein spielte.

Geistliche Quellen erwähnen seit dem sechsten Jahrhundert häufig die „puellarum cantica“ (Mädchenlied); meistens wurden sie zusammen mit Liedern sinnlicher Natur gruppiert. Ein berühmtes Edikt Karls des Großen erwähnt die germanischen „wineleodas“ oder Lieder (einer Frau) an einen „Freund“ oder Liebhaber (ähnlich wie der Begriff „vriend“ im Minnesang des 13. und 14. Jahrhunderts). Eine weitere bekannte, kulturell einflußreiche Form des Frauenlieds war die „Kharja“ aus dem islamischen Spanien (9.–12. Jahrhundert) oder die rein arabische „muwashah“ (10.–12. Jahrhundert), ein Liedstil, dessen formaler Einfluß auf die aufkommende Kunst des Liebesgedichts im Südfrankreich dieser Periode allgemein anerkannt ist.

„Chansons de femmes“ vieler unterschiedlicher Arten standen mindestens seit dem 9. bis ins 13. Jahrhundert in fränkischen Ländern in Blüte. Uns sind sie durch zahlreiche Schriftstücke des 12.–13. Jahrhunderts erhalten. Gattungen von „Liedern an den Freund“ wurden in vielen zeitgenössischen Kulturen dieser Periode gefunden, sie existieren in lateinischen Lyriksammlungen von Cambridge bis München. Aus Nordspanien stammen die in der literarischen Sprache der Zeit, Gallo-Portugiesisch, geschriebenen erotischen „Cantigas de amigo“, die die höchstentwickelte Art von „Freund“-Dichtung darstellen. Die hier aufgeführten „chansons de toile“ können als eine Untergruppe der französischen „chansons de femmes“ betrachtet werden.

Die „chansons de toile“, von denen es etwa zwei Dutzend gibt, waren entweder dazu bestimmt, von Frauen bei gemeinsamer Handarbeit gesungen zu werden, oder sie sollten die Atmosphäre weiblichen Beisammenseins entstehen lassen. Dabei beschreiben die Lieder die Schicksale, denen die Frauen ausgeliefert waren. Immer aber erhalten

die Frauen typische Namen, die der viel älteren Gattung der „chansons de geste“ entlehnt sind. So heißen sie Yolanz, Ysabel, Doette usw. Die „chansons de toile“ sind gleichsam kleine Dramen, in die Dialoge und Beschreibungen eingearbeitet sind.

„Lai des pucelles“ (anonym, 12. Jahrhundert): Allein aus dem Titel einer mittelalterlichen Dichtung läßt sich viel ablesen. Gemäß einer mittelalterlichen Praxis, die uns durch zahlreiche literarische Beispiele bezeugt ist, wurde der einstimmig „lai de pucelles“ umgestaltet in eine instrumentale Fassung, eine „nota“. Warum aber erhielt die Melodie den Titel „von jungen Mädchen“? Es ist in der Tat auffällig, daß die Melodie der ähnelt, die Peter Abaelard seiner Geliebten Heloise und ihrem Nonnenkonvent des Klosters Paraklet gewidmet hat. Dabei handelt es sich um den „Planctus Jephtha super filiae Israel“, die Klage Jephthas über die Töchter Israel, aus dem 12. Jahrhundert.

In allen von uns ins Programm genommenen Motetten haben die Stützstimme oder „Tenor“ wie auch die dazugesetzten Stimmen, „Duplum“ und „Triplum“ genannt, einen jeweils eigenen Text. In den Texten spiegeln sich die vielfältigen Erscheinungsformen der altfranzösischen „chanson de femme“ aus dem 12./13. Jahrhunderts wider.

Die tragende Absicht der Motettenkompositionen dieser Zeit war, drei miteinander verflochtene Melodien mit ihren unterschiedlichen Texten zugleich erklingen zu lassen.

In dieser Weise zeigt uns „Plus belle que flor“ drei unterschiedliche Genres der „chanson de femme“ gleichzeitig: ein Marienlied, das höfische Wunschbild von einem Geliebten und schließlich eine „pastourelle“, die uns die Geschichte vom Ritter und der Schäferin erzählt. „Trois serors“ berichtet in den drei Stimmen, wie jede der drei Schwestern sich ihren Geliebten vorstellt, während sie am Meeresufer sitzen. „Bele Aelis“ schildert die Situation einer jungen Frau, die tagtäglich geschlagen wird. Während es in den meisten dieser Lieder der Ehemann ist, der die Frau schlägt, ist es in diesem Fall die Mutter.

Andere Formen von „chansons de femmes“ in Motetten sind der „chanson d'ami“ (glückliche oder sehnsüchtige Liebe), „chanson malmariée“ (Lied der unglücklich verheirateten Frau), femme delaisée (verlassene/verworfenene Frau) oder „départie“ (zurückgelassene Frau), der später in das „chanson de croisade“ weiterentwickelt wurde.

Unter den Klosterfrauen des Mittelalters, die sich der Musik widmeten, erscheint als die überragende Gestalt Hildegard von Bingen: sie besaß Genie und zudem die Macht, ihre sämtlichen Werke sorgfältig aufzeichnen zu lassen, sogar in Prachthandschriften (Biographie siehe unter „Alte Musik“ vom 8. 12., 17.00 Uhr). Hier geben wir drei der 77 geistlichen Lieder wieder, die Hildegard in den kreativsten Jahren ih-

res Lebens als Äbtissin der Benediktinerabtei zu Rupertsberg schrieb. Wahrscheinlich wurden sie für die Frauengemeinschaft dieser Kirche komponiert; sie reichen in Länge und Komplexität von bescheidenen bis hin zu erstaunlich ehrgeizigen Kompositionen, wie den hier aufgeführten „Symphoniae“.

„O virga ac diadema“ webt eine Tapete voller Symbole und Bilder um die Figur Marias, die in allen Werken der weiblichen Geistlichkeit im frühen wie späten Mittelalter als Vorbild mystischer Weiblichkeit dient – in ihren geistigen Fähigkeiten, ihrer Rolle als auserwähltes Gefäß der Gottheit, ihrer geistlichen Mütterlichkeit, ihren überirdisch pflegenden und heilenden Qualitäten, ihrer „integritas“ oder Keuschheit und ihrer Stellung als „Himmelskönigin“. Musikalisch gesehen ist das Stück eine syllabische, sprach-orientierte Sequenzform.

„O lucidissima“ hörte Hildegard in einer Vision über das „Ende der Zeit“, zu finden im letzten Teil ihres frühen Visionszyklus „Scivias“ oder „Wisse die Wege (zu Gott)“. Der äußerst ekstatische Charakter des Textes ist durch bizarren Gebrauch von Modi und eines Vokalstils mit extremen Verlängen und Stimmlagen (Tessituren) direkt in der Musik gespiegelt. „O vos felices radices“ befindet sich schließlich an der gleichen Stelle des Visionszyklus und hat ähnlich ekstatischen, wenn nicht noch ekstatischeren Charakter. Es gibt kaum ein anspruchsvolleres melismatisches Stück in der gesamten mittelalterlichen Literatur, außer dem „De Angelis“ von Hildegards eigenen Kompositionen.

In den späteren Jahrhunderten des Mittelalters führte die Neigung der Frauen, gemeinschaftlich zu leben, zu arbeiten und zu musizieren, zu einer kulturellen Hochblüte. Wir müssen den Frauen, die im 14. und 15. Jahrhundert in ihren Gemeinschaften ihre musikalischen Künste pflegten, dafür dankbar sein, daß sie sich gedrängt fühlten, ihre Melodien in Liederbüchern festzuhalten, denn auf diese Weise sind weit ältere Melodien auf uns gekommen, die sonst verlorengegangen wären. Die Bewegung der „devotio moderna“ im 15. Jahrhundert förderte ein Musikempfinden, das den ehrwürdigen Traditionen mystischer Dichtung verbunden war und älteren kompositorischen Praktiken den Vorzug gab; so haben sich Beispiele von einstimmigem Choralgesang und organaler Improvisation zusammen mit den Texten erhalten, die ganz aus weiblicher Vorstellungs- und Gefühlswelt heraus entstanden – meist sprechen sie von der Jungfrau Maria und von Christus als dem Bräutigam oder Geliebten der Seele.

Die drei wichtigsten Quellen für Musik dieser Art sind das Liederbuch der Anna von Köln, das Liederbuch der Katharina Tirs und das Wienhäuser Liederbuch. Zwar stimmt der darin enthaltene Fundus weitgehend überein mit dem Repertoire unzähliger anderer Liederbücher, die in dieser Zeit im niederländisch-niederdeutschen Raum und darüber hinaus entstehen, doch weist jede dieser Quellen in ihrem Be-

stand Charakteristika auf, die in staunenswerter Weise die ausgeprägt weibliche Art der Musik illustrieren, die in solchen Frauengemeinschaften gepflegt wurde.



Anna von Köln lebte um 1500 und gehörte wohl einem niederrheinischen Kreis von „susterkens“ an. Das Liederbuch wurde zu ihrem Privatgebrauch im „kämmerlin“ oder im Konvent zusammengestellt; es enthält 82 geistliche Lieder, lateinisch und deutsch, davon 24 mit der Melodie. Vielfach handelt es sich um Kontrafakturen: allgemein geläufige Lieder, oft von sehr weltlichem, ja derbem Inhalt, werden unbefangen der religiösen Welt anverwandelt (Liebesklage wird zur Sündenklage, Liebesschmerz zur Sehnsucht nach dem Himmelsbräutigam); trotz der spirituellen Haltung bleibt der Ausdruck ursprünglich und lebensnah. Volkstümliches Singen und städtische Lyrik von Jahrhunderten, Volksfrömmigkeit und ganz verinnerlichte Religiosität wirken zusammen in diesem reichsten Zeugnis, das wir vom Musikleben in einem Schwesternhaus des Mittelalters besitzen.

Nach Umfang und Inhalt ähnlich, aber erst 1588 entstand das Liederbuch der Katharina Tirs in Münster, doch ist es um nichts moderner; Katharina hat es größtenteils selbst und für sich selbst geschrieben und darum häufig nicht die Melodie notiert, sondern nur eine Oberstimme dazu, die sie offenbar im Chor sang; auch Kanons finden sich; damit gewinnen wir Einblick in Praktiken, wie sie in Haus und Kirche üblich waren. Auffallend ist die große Zahl von Weihnachtsliedern, bei denen Musizierlust, Tanz und Fröhlichkeit sich auch im kirchlichen Rahmen überschwänglich äußern durften.

Die Zisterzienserinnen von Kloster Wienhausen in Niedersachsen stellten ihre Sammlung im späten 15. Jahrhundert zusammen. Von den ungeheuren musikalischen Errungenschaften der Zeit ist nichts hierher gedrungen; die Strenge der kirchlichen Erneuerungsbestrebungen schränkte die musikalische Entwicklung ein. Die musikalische Tätigkeit war aber ungemein rege; die hier erhaltenen Bilddokumente sind von solchem Realismus, daß sie für die Wiederaufführung mittelalterlicher Musik praktikable Hilfen geben.

Textlich sowie musikalisch betrachtet ist das Liederbuch der Anna von Köln die herausragendste Sammlung dieser Repertoire-Gattung. Für ein Manuskript solch späten Datums gibt es darin auffallend viele Stücke in hochmittelalterlichen Stilen. Viele davon sind in Latein, trotz der damaligen Vorliebe für Lieder in einheimischen Sprachen. Einige Kompositionen sind hochmelismatisch und erinnern an Traditionen der organum-Schulen des 12. und 13. Jahrhunderts. Die sehr archaische Form der Sequenz wird als Träger lateinischer wie auch niederdeutscher Texte eingesetzt.

Es ist bekannt, daß solche Gemeinschaften weiblicher Geistlicher erzkonservativ in ihrem musikalischen Geschmack waren und daß sie die antiken Praktiken von „uniformitas voces“ oder monophonischem Gesang 2–3stimmige Harmonisierungen vorzogen, die normalerweise zu den kräftigen, vom Meistersang inspirierten oder zu volksartigen Melodien jener Zeit gefügt wurden, wovon ebenso zahlreiche Beispiele in der Sammlung vertreten sind.

In den Gedichten ist die Sprache in mythisch-poetischer Thematik verwoben, die der Hildegard von Bingens ähnelt – Lob Marias als Urbild weiblichen Seelenadels infolge ihrer körperlichen und geistigen Unschuld, der Fruchtbarkeit, der Schönheit, der Weisheit und als Gegenstand himmlischer Liebe des himmlischen Bräutigams; ein Thema, das in der mystischen Liebespoesie des Hohelieds seit dem Alten Testament durch die mittelalterlichen Liebesdichter hindurch bis in die spirituelle Liebeslyrik der Nonnenklöster und Beginenhöfe in Flandern und Deutschland aufzuspüren ist.

Ungewöhnlich ist auch der betont mystische Charakter der Texte in ihrer Fixierung auf das Himmelreich und ihrer Ablehnung der Illusion von dieser Welt, trotz der volkshaften Einfachheit der Melodien und poetischen Formen. Wir haben vor uns die Spuren eines sehr vitalen, mystischen Lebensstils unter Frauen, wie wir ihn uns möglicherweise hinter dem „Laudi Spirituali“ im Italien des 14. Jahrhunderts oder sogar späteren Gebetsgruppen wie den islamischen Sufis oder Derwischen vorstellen.

Ik bin gheheten dat gaudium
satis curiale
up eynem angher wunnechlick
pro agmine virginalē
O speygel der weicheyt,
fons claritatis
ghiff uns vrede hic in terris,
(so moghe wy ewigen leven)
in aeterna requie!
AIB my her Salomon hefft gesaget:
se is pulcra et formosa,
her David had se uthenant:
suavis speciosa.

Wienhäuser Liederbuch: Marienlied

Barbara Thornton

Sequentia – Ensemble für Musik des Mittelalters

Die Sequenz (lat. sequentia) gilt als eine der bedeutendsten musikalischen und poetischen Formen des Hochmittelalters. Besonders in den nordeuropäischen Ländern war die Sequenz, ebenso wie die ihr verwandten Formen, z. B. der *lai*, sowohl bei den weltlichen als auch bei den klerikalen Poeten und Komponisten sehr beliebt.

Die Sequenz steht im Mittelpunkt des Interesses und der Forschungsarbeiten des Ensembles Sequentia, einer internationalen Gruppe von Musikern, die sich vorrangig mit der vokalen und instrumentalen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts befassen. 1977 haben sich diese Musiker in Köln zusammengefunden, um die Erkenntnisse ihrer musikwissenschaftlichen, ikonographischen und linguistischen Forschungsarbeit in die Praxis umzusetzen. Es ist dabei das Anliegen des Ensembles, die einst lebendigen Traditionen des mittelalterlichen Europas zu rekonstruieren.

Sequentia hat seit der Gründung im Jahre 1977 ein lange vergessenes Repertoire zum Leben erweckt: Lieder der französischen Trouvères und okzitanischen Trobadors, der Minnesänger Deutschlands, der Pariser Kleriker und Intellektuellen sowie der englischen Geistlichkeit, alle Arten von Instrumentalmusik ebenso wie die früheste polyphone Musik der aquitanischen Klöster und Kathedralen.

Schallplatten (Deutsche Harmonia Mundi)
„Spielmann und Kleriker (um 1200)“,
1C 167-99 921 T digital
Hildegard von Bingen: „Ordo Virtutum“,
1C 165-99 942/3 digital

Samstag, 8. 12. 1984, 22.00 Uhr
Erziehungswissenschaftliche Fakultät (Aula der „PH“), Gronewaldstraße 2

Jazz / Improvisation

Joëlle Léandre, Kontrabaß

(Pause)

Moniek Toebosch, Musik-Theater

Joëlle Léandre ist in Aix-en-Provence geboren, wo sie Klavier und Kontrabaß studierte. Sie schloß am Conservatoire Nationale Supérieur de Paris ab und hat in Paris in vielen Kammermusikformationen und Symphonieorchestern gespielt. Sehr früh interessierte sie sich für zeitgenössische Musik und spielt regelmäßig in Neue-Musik-Gruppen, z. B. „l'itinéraire“ und „Ensemble InterContemporain“. Sie beschäftigt sich mit Theater und Tanz und hat eine Reihe Multi-Media-Werke geschrieben. Seit einigen Jahren gibt sie „workshops“ in aller Welt.

Moniek Toebosch: Geboren 1948 in Breda. 1967 Sängerin am „New Electric Chamber Music Ensemble“. 1968 Sängerin/Improvisateur in der Gruppe „Grafic Music“. Seit 1969 Schauspielerin in Underground-Filmen von Frans Zwartjes („Eating, Spare-Bedroom, Seats-two, In Extremo“). Seit 1972 Zusammenarbeit mit Michel Waisvisz in verschiedenen Musiktheater-Produktionen. Improvisierte Musik unter anderem mit Derek Bailey, Maarten Altena, Maurice Hoursthuis, Kees Klaver. Eigenes Trio „Music Wallpaper“ mit Guus Janssen und Annemarie Roelofs. 1969 bis 1975 Studium (Modezeichnung, Grafik, Musik). Für 1984 Ausstellung des neuesten Projektes „20 boxes“ im Museum of Modern Art in Breda geplant. Moniek Toebosch lebt und arbeitet in Amsterdam.



Moniek Toebosch. Foto: Marius Boender

Sonntag, 9. 12. 1984, 11.30 Uhr
Großer Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks, Wallrafplatz 5

Volksmusik

„Matinee der Liedersänger“

Dodi Moscati und ihre Gruppe singen und spielen alte und neue Frauenlieder aus Italien.

Moderation: Mariolina Stevanin

Dodi Moscati begann Anfang der 70er Jahre, durch die Dörfer der Toskana zu reisen und bei alten Leuten Volkslieder zu sammeln. Auf mehreren Schallplatten hat sie ihre Feldaufnahmen und ihre neuen, behutsamen Folk-Arrangements dokumentiert und einander gegenübergestellt. Thematischer Schwerpunkt schon damals und auch bei

späteren Schallplatten: Frauenlieder – Lieder von lebenslustigen, von ihrer Lebenslust beraubten, von ausgebeuteten, von weisen und zauberkundigen Frauen. Dodi Moscati ist bei vielen Festivals, auch im Ausland aufgetreten. Seit zwei Jahren komponiert sie eigene Lieder, die musikalisch näher bei der Rock-Musik angesiedelt sind.



Sonntag, 9. 12. 1984, 16.00 Uhr
Schlosserei im Schauspielhaus, Offenbachplatz (Eingang Krebsgasse)

Neues Musiktheater & Tonbandstücke

William Pearson, Bariton
Franz-Josef Heumannskämper, Stimme
Ulrike Brand, Cello
Suchan Kinoshita, Beleuchtung

Carola Bauckholt: „Der Gefaltete Blick“ (UA)
Szenische Kantate für zwei Stimmen und Cello

(Pause)

Tonbandstücke aus Lateinamerika

Einführung: Graciela Paraskevaïdis

Hilda Dianda: „... después el silencio“
Jaqueline Nova: „Creación de la tierra“
Graciela Paraskevaïdis: „Huauqui“

Carola Bauckholt: Geboren in Krefeld. Seit 1976 verantwortliche Mitarbeit im TAM (Theater am Marienplatz, Krefeld). Seit 1978 Studium „Neues Musiktheater“ bei Mauricio Kagel an der Musikhochschule Köln, seit 1981 Assistenz, 1984 Diplom. 1982 Veröffentlichung der Renotationen von Hörspielen Kagels im Suhrkamp Verlag. Auführungen eigener Werke in Amsterdam, Darmstadt, Essen, Frankfurt, Freiburg, Köln, Krefeld, Madrid, Mönchengladbach, Salzburg; zahlreiche Gastspiele mit dem TAM. Lebt in Köln.

„Der Gefaltete Blick“: „la la la“, sang goldenberg. „bla bla bla“, antwortete braunschweiger. hierauf waren beide, braunschweiger und goldenberg, minutenlang glücklich. (Konrad Bayer)

Hilda Dianda wurde 1925 in Córdoba/Argentinien geboren. Sie studierte Komposition in Buenos Aires und vervollständigte ihre Ausbildung in Europa bei Gian Francesco Malipiero (Komposition) und Hermann Scherchen (Dirigieren). 1958 ging sie nach Frankreich, wo sie bei der „Groupe de Recherches Musicales“ arbeitete. 1959 erhielt sie eine Einladung der RAI/Mailand, wo sie einige Kompositionen realisierte. Dadurch gehört Dianda zu den ersten argentinischen Komponisten, die die Möglichkeiten der Elektroakustik nutzten. 1960, 1961 und 1962 nahm sie als Stipendiatin an den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“ teil. Von 1967 bis 1971 übernahm sie eine Professur für Komposition, Instrumentation und Dirigieren an der Hochschule der Künste der Nationaluniversität von Córdoba und leitete das hochschuleigene Kammerorchester. Zwischen 1971 und 1975 lebte sie in der Bundesrepublik Deutschland. Seitdem in Buenos Aires.

... **después el silencio** (... danach die Stille) wurde zwischen Ende 1975 und Anfang 1976 im CICMAT (Zentrum für Forschung, massive Kommunikation, Kunst und Technologie) von Buenos Aires realisiert. Wie die Komponistin darüber sagt, „wurde das Stück nach einer sehr subjektiven und persönlichen Ausdrucksnotwendigkeit konzipiert und komponiert. Darum sind die Klänge selbst zusammen mit den Klangfarbenmischungen und dem emotiven Klima wichtiger als jede technische Erklärung“. Dauer: 14'54".

Jacqueline Nova wurde 1937 in Gent/Belgien geboren. Die Mutter war Belgierin, der Vater Kolumbianer. Sie studierte Komposition am Nationalkonservatorium der Nationaluniversität von Kolumbien. 1967/68 war sie Stipendiatin des „Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales“ in Buenos Aires. Danach lehrte sie in Bogotá und leitete dort die „Agrupación Nueva Música“. Jacqueline Nova starb 1975 in Bogotá.

Creación de la tierra (Schöpfung der Erde) entstand 1972 im „Estudio de Fonología“ der Nationaluniversität Buenos Aires. Die Komponistin verwendet Gesänge der Tunebo-Indianer aus Kolumbien als Huldigung an die von den europäischen Eroberern vernichteten einheimischen Kulturen, die durch elektroakustische Verfahren verarbeitet werden, bis diese Gesänge als ursprüngliches Klangmaterial ohne jegliche Manipulierung am Schluß zu hören sind. (G. P.) Dauer: 19'00.

Graciela Paraskevaïdis wurde 1940 in Buenos Aires/Argentinien geboren und lebt heute in Montevideo/Uruguay. 1963 beendete sie ihre Studien (Klavier und Komposition) mit der Abschlußprüfung am Nationalkonservatorium in Buenos Aires. 1965/66 war sie Stipendiatin des „Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales“, ebenfalls in Buenos Aires. Von 1968 bis 1971 erhielt sie ein Stipendium des DAAD für Komposition an der Freiburger Musikhochschule. 1979 erfolgte eine zweite Einladung durch den DAAD. Sie war langjährig als Privatdozentin in Buenos Aires und Montevideo tätig, erhielt außerdem Lehraufträge, leitete Seminare und unternahm Vortragsreisen in verschiedene Länder Lateinamerikas. Seit 1975 ist sie Mitglied des Organisationskollektivs der „Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea“. Seit Februar 1984 lebt sie als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD für ein Jahr in Berlin.

Huauqui wurde 1975 im „Elac, pequeño estudio de Montevideo“ realisiert. Das Klangmaterial stammt aus mikrophonischen Instrumental- und Vokalaufnahmen und aus einem kleinen „Synthi“. Der Titel ist ein Kechua-Wort und bezieht sich auf das Symbol einer menschenähnlichen gleichartigen Figur, die von den Indianern (Inka-Gebiet) geschnitzt und getragen wurde. Darüber hinaus beinhaltet das Wort auch Gemeinschaft, Brüderschaft, Freundschaft. Dauer: 11'05.

William Pearson ist als Konzertsänger bekannt in Europa, Nord- und Südamerika und Australien. Als engagierter Vertreter avantgardistischer und moderner Vokalmusik wirkte er u. a. mit in Uraufführungen von Werken der Komponisten Bussotti, Fortner, Henze, Kagel, Ligeti, Schnebel u. a. Gastprofessuren hatte er an der Hochschule der Künste, Berlin; der Staatlichen Hochschule für Musik, Köln und bei den Festivals in Avignon und Aix-en-Provence. Schallplattenaufnahmen, Arbeit für Funk und Fernsehen.

Franz-Josef Heumannskämper: Seit 1976 in Köln, studierte Kunst und Schauspiel. Arbeitete erstmals als Schauspieler an der Studiobühne des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln.

Schauspielerische und tänzerische Ausbildung bei William Pearson, Prof. Renate Peters, Sandra Dieken, Dr. Angelus Seipt; Kurse bei György Ligeti in Aix-en-Provence, Kasimiere Grochmalski in Poznan, Jean-Leon Déstié in Bonn.

Erste Rollen: Scapin, verschiedene in Alfred Jarrys König Ubu. Dann: Königin Gertrud, Hamlets Mutter; Faust, Student, Valentin in Goethes Urfaust; Soloabend mit Samuel Becketts Bing; Arthur in Edward Bonds Early Morning; Stripsodie (Solo Voice) von Cathy Berberian.

Ab 1983 die Soiree „dadazuereich“, Arbeiten für Funk (Hörspiel), im Schauspielhaus Köln u. a. Oleg Tabakow (Moskau), Robert Wilson (USA, „the CIVIL warS“ Premiere 19. Januar 1984, Februar 1984 Fernsehaufzeichnung „the CIVIL warS“. Festivals und Tourneen: Berlin, Dortmund, Düsseldorf, London, Polen, Portugal, Frankreich.

Ulrike Brand, geboren 1960 in Troisdorf. Studien an den Musikhochschulen Aachen, Detmold und Köln. Zur Zeit bei Siegfried Palm. Lebt und arbeitet in Köln und Perugia.

Suchan Kinoshita, geboren 1960 in Tokio. Seit 1983 verantwortliche Mitarbeit im TAM (Theater am Marienplatz, Krefeld).

Die komponierende Frau in Lateinamerika

Die Komponistinnenfrage reicht von dem Satz voller Bewunderung: „Für eine Frau gar nicht schlecht!“ (dahinter steckt nicht nur die ironische Bewunderung gegenüber den Leistungen eines dressierten Affen, sondern auch der paternalistische „machismo“ des arroganten, großzügig überprotektionistischen Herrn, der sich auf Leben und Tod sicher fühlt – bei sich zuhause und anderswo – als Herrscher über alle minderen und untermenschlichen Rassen: Schwarze, Gelbe, Indianer, Frauen, usw. –) bis zum höchsten Ausdruck ihres erreichten Selbstbewußtseins bezüglich der zu erfüllenden Aufgabe innerhalb einer neuen Sozialordnung.

Die Komponistin sollte mit ihrer Weiblichkeit nicht spekulieren. Ihrer weiblichen Natur wegen soll sie natürlich nicht benachteiligt oder diskriminiert, aber auch nicht begünstigt, gelobt und gefördert werden. Beide Haltungen – die der Ungleichheit und die der Gefälligkeit bzw. der falschen Großzügigkeit – sind fehl am Platz, wenn die Frau ihre wahre Rolle und ihre gesellschaftliche Funktion mit entsprechender Verantwortung und Überzeugung erfüllen will.

Auf dem bisher noch selten eingeschlagenen Weg, sich kreativ in der Musik zu betätigen und zum Kulturprozeß im eigenen soziokulturellen Rahmen beizutragen, erscheint die doppelte Nachahmung besonders negativ:

1. Nachahmung der metropolitanischen Modelle (wie es übrigens ihr männlicher Kollege tut),
2. Nachahmung des männlichen Kollegen zuhause als eine Form
 - a) der Unsicherheit (vorausgesetzt, daß sie die technischen Mittel beherrscht, bleibt die Unsicherheit eines jahrhundertlang gesellschaftlich unterdrückten, angeblich

kreativ unfähigen Wesens, eine Unsicherheit die von der europäischen Kultur und Zivilisation ausgeprägt und propagiert wird);

- b) der inneren Angst vor dem auferzwungenen, wahnsinnigen und sinnlosen Konkurrenzkampf im kapitalistischen System, einer Art von Wettlauf (dem Männer natürlich auch ausgesetzt sind), dessen Leistungsdruck sehr oft eine normale Entfaltung der potentiellen schöpferischen Kräfte behindert und der dort am deutlichsten erscheint, wo die angebliche „Gleichheit“ am meisten verletzt wird, wo „Emanzipation“ nur Schein ist (kein Wunder, daß die Frauenbewegung der 60er Jahre am gewalttätigsten in den USA ausbrach).

Hinzu kommt noch das vom System gepflegte Klischee der Frau als Erzieherin, Sängerin und Instrumentalistin (ein Platz, den sie übrigens mit hervorragenden Leistungen besetzt und besitzt). Der kreativen Frau fällt es schwer, sich außerhalb dieser Rollen zu behaupten. Das bürgerliche Image der erfolgreichen Solistin oder Musikpädagogin genügt nicht, um die Lücke der komponierenden Frau zu füllen. Im heutigen „freien“, liberalen, demokratischen Westeuropa zählt man verhältnismäßig wenige Komponistinnen; übrigens auch in den USA.

Ein Getto komponierender Frauen würde andererseits bedeuten, auch auf diese Weise die Kontinuität der herkömmlichen unterdrückten Frauenrolle zu bestätigen. Solange Frauen abgesehen behandelt werden, bleiben sie unter sich im „goldenen“ Käfig.

Was ist mit der komponierenden Frau in Lateinamerika? Welche Funktion hat sie? Wie soll sie überhaupt komponieren?

Es gibt keine spezifisch weibliche Musik. Auch in Lateinamerika gibt es gute und schlechte Musik. Es gibt eine Musiksprache, die nur einem individualistischen Selbstzweck dient und die ihre historische Verantwortung nicht wahr- und übernimmt. Es gibt aber auch eine Musiksprache, die sich mit der Notwendigkeit, wahr zu sein, verbindet.

Die Aufgabe einer lateinamerikanischen Komponistin unterscheidet sich *nicht* von der ihres Kollegen; sie besteht in der Konfrontation mit der Herausforderung ihrer Zeit und ihrer Umwelt, ihrer Geschichte und ihrer Existenzberechtigung, als bewußter Beitrag zur – mühsamen – Änderung der Gesellschaftsstruktur.

In Lateinamerika wird der Befreiungskampf auf allen Ebenen des Lebens – auch, und nicht zuletzt, in der Kunst und Kultur – von Männern *und* Frauen geführt. Die Frage der komponierenden Frau läßt sich von dieser typisch lateinamerikanischen Situation überhaupt nicht trennen. Sie muß immer unbedingt unter dem Aspekt der Unterdrückung und als Teil der sozio-ökonomischen sowie der kulturpolitischen Verhältnisse, die auf dem Kontinent herrschen, betrachtet und untersucht werden. Es ist ein Kontinent der unendlich starken Kontraste, der extremen Vielfalt und des dialektischen Widerspruchs.

Die Komponistinnenfrage in Lateinamerika gleicht der Frauenfrage, und die Frauenfrage gleicht dem Sozial- und Kulturkampf, der von Männern und Frauen in der Dritten Welt geführt wird.

Ein kurzer Blick auf die Geschichte der komponierenden Frau in Lateinamerika:

19. Jahrhundert

Sie erscheint im Laufe des 19. Jahrhunderts – schüchtern und intuitiv, anspruchslos und epigonal – da, wo auch der männliche Kollege auftaucht, nämlich in den lateinamerikanischen Städten, die am stärksten vom Eurozentrismus betroffen sind.

Sie hat eine europäische Ausbildung.

Sie ist fast immer untrennbar Interpretin und/oder Erzieherin.

Sie betrachtet die kreative Tätigkeit als sekundär.

Europäische Ausbildung und Nebentätigkeit machen sie ausnahmslos zur Kopistin und Vervielfältigerin europäischer Modelle.

Zu diesen ersten Generationen gehören beispielsweise Isidora Zegers (1803–1869), eine spanische, in Frankreich ausgebildete Sängerin und Komponistin, die 1822 nach Chile ging und dort ihr ganzes Leben verbrachte, und Ángela Peralta aus Mexiko (1845–1883), auch Sängerin und Komponistin, ebenso wie eine Reihe von Damen der Kreolenoligarchien der Haupt- und Großstädte, die sich als Sängerinnen, Pianistinnen und Salonkomponistinnen betätigten.

20. Jahrhundert

Teresa Carreño aus Venezuela (1853–1917) war die erste bedeutendere Komponistin Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie stammte aus einer Musikerfamilie, war anscheinend eine ausgezeichnete Pianistin und hinterließ eine relativ umfangreiche kompositorische Arbeit.

Carmen Barradas (Uruguay, 1881–1941) gehört zur Generation des großen Bahnbrechers (und Landsmannes) Eduardo Fabini, besitzt aber im Vergleich zu ihm viel weniger Pioniergeist.

Gisela Hernández (Kuba, 1912–1972) und Eunice Katunda (Brasilien, 1915–), bereits in unserem Jahrhundert geboren, sind stärkere Persönlichkeiten. Violeta Parra (Chile, 1917–1967) ist eine der bedeutendsten Liedermacherinnen dieser Zeit.

Überhaupt werden nach dem ersten Aufschwung in den 20er und 30er Jahren um 1960 die Konturen der neuen Musik Lateinamerikas schärfer und deutlicher. Auch die Persönlichkeit der Komponistin wird expressiver, selbstbewußter. Sie ist nicht immer Interpretin/Pädagogin und übt ihre kompositorische Tätigkeit hauptberuflich aus.

Der berüchtigte lateinamerikanische „machismo“ scheint dort, wo er angeblich geboren wurde, im Aussterben begriffen zu sein. Auch in der Musik.

Sonntag, 9. 12. 1984, 19.00 Uhr
Comedia Colonia, Löwengasse 7-9

Performance

Pauline Oliveros, Stimme und Akkordeon

„Rattlesnake Mountain“
„Letting Go“

(Pause)

„The Seventh Mansion: From the Interior Castle“
„Waking the Heart“



Foto: Becky Cohen

Pauline Oliveros, geboren 1932 in Houston (USA). Amerikanische Komponistin. Sie wurde an der Universität von Houston von 1949 bis 1952 ausgebildet und später am San Francisco State College, wo sie 1957 ihren B.A. erhielt. Von 1954 bis 1960 studierte sie Komposition bei Robert Erickson und war von 1961 bis 1967 dem San Francisco Tape Music Center verbunden (Leitung 1966/67), zusammen mit Ramon Sender und Morton Subotnick. Seit 1967 hielt sie an der University of California in San Diego Vorlesungen über elektronischen Klang. Als Interpretin auf zahlreichen Instrumenten unternahm sie Tourneen in den USA mit Aufführungen zeitgenössischer Musik, und sie formierte eine Gruppe von Musikerinnen, die Mixed-Media-Werke aufführt. Sie war bei verschiedenen Institutionen „Compuser-in-Residence“, darunter an der University of Washington, Wesleyan University, am San Francisco Conservatory und am Hope College. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u.a. den Pacifica Foundation Prize (1961) und einen Preis der Gaudeamus-Stiftung. 1977 wurde ihr der Beethoven-Preis der Stadt Bonn verliehen.

Als Performance-Künstlerin, Komponistin und Lehrerin hat uns Pauline Oliveros die Tür zu musikalischen Prozessen geöffnet, die sich sowohl für Musiker wie Nicht-Musiker eignen, indem sie sich der Schulung der Aufmerksamkeit widmen. Der Schlüssel zu dieser Tür heißt Hören. Alle ihre Werke zielen auf Wege des Hörens, sei es mit Zentrierung auf oder Offenheit für das kleinste Detail, das gesamte Feld von Klang und das eigene Selbst (Erinnerung und Vorstellung) sowie das von anderen. Oliveros sagt: „Wenn ich dir zuhöre, vielleicht wirst du dir selbst zuhören.“

In den letzten Jahren nahmen die Solo-Performances von Pauline Oliveros, bei denen sie sich des Akkordeons und der elektronischen Technik bedient, einen wichtigen Platz ihrer Arbeit ein. **Rattlesnake Mountain** (Klapperschlangen-Berg) ist der einheimische amerikanische Name für den sanft abgerundeten Mount Tremper in den Catskills (Bergketten im Staat New York). Das Stück spiegelt Oliveros' Eindrücke wieder, wie sie die Form der Berge und das Wehen des Windes über die Wiesen und den Wald darunter betrachtet. Das Stück entstand im Mai 1982 und erschien bei „Lovely Music“ (VR 1901) auf Schallplatte. **Letting Go**, gleichfalls für Akkordeon solo, ist eine Improvisation, die davon ausgeht, alles Begriffliche fallenzulassen, was Materielles sein sollte. Das Stück gibt der Energie des gegenwärtigen Momentes die Möglichkeit, den Interpreten zu leiten.

The Seventh Mansion: From the Interior Castle. Der Titel bezieht sich auf ein Werk der Heiligen Theresa, einer spanischen Mystikerin des 16. Jahrhunderts. Das Stück entstand im Mai 1983 und ist „Linda auf ihrer Reise“ gewidmet. **Waking the Heart** vom September 1984 ist ein Stück über Beziehungen. Der Titel „Wecken des Herzens“ erhält noch dadurch einen Nebensinn, daß „a wake“ auch einen Leichenschmaus bezeichnet. Damit wird das Stück zugleich eine Feier des Offenseins wie ein Ausdruck der Vergänglichkeit. Das Stück bezieht neben dem verstärkten Akkordeon ein digitales Verzögerungssystem ein.

Comedia Colonia

Abschlußfest

mit Musik, Imbiß und Getränken

Frau und Musik

Internationaler Arbeitskreis e.V.

Unser Arbeitskreis wurde 1978 von der Kölner Dirigentin Elke Mascha Blankenburg gegründet; inzwischen haben wir ungefähr 350 Mitglieder, wovon die meisten Frauen und Männer in der BRD wohnen. In unserem Archiv in Düsseldorf sammeln wir historische und moderne Kompositionen von Frauen in Form von Schallplatten, Tonbändern und vor allem Partituren, aber auch Literatur zur Situation der Frau in Musikberufen, Komponistinnen-Lexika und Biographien über Musikerinnen.

Weil wir nur über relativ bescheidene Mittel (durch Mitgliederbeiträge) verfügen, sind wir musikpolitisch am sichtbarsten dort, wo einzelne Mitglieder entweder beruflich oder (häufiger) ehrenamtlich unsere Ziele und Forschungsergebnisse in die Öffentlichkeit tragen. Dies geschieht durch Vorträge und Konzerte mit Frauenmusik, publizistische Tätigkeiten und Reflexion über Frauen in Musikberufen (besonders in der Musikpädagogik) bei unseren Treffen und Symposien. Zwischen dem 26. Februar und 23. März 1985 wird es eine Ausstellung zum Thema „Frau und Musik“ in der Frankfurter Stadtbücherei geben, die von der Musikwissenschaftlerin Dr. Ute Klügel-Zingler organisiert wird. Das nächste Komponistinnenkonzert von Barbara Kaiser findet am 20. Januar in Berlin statt.

Unser Arbeitskreis beteiligt sich an vielen internationalen Kongressen über Frauenmusik (zuletzt in Paris) und tauscht Informationen über Komponistinnen durch Rundbriefe und Infohefte an die Mitglieder aus. Wir sind Mitglied des Deutschen Musikrats und verschiedener Landesmusikräte der BRD. „Frau und Musik“-Mitglieder versuchen durch nationale, Landes- und Städtegruppen eine wirksame Öffentlichkeitsarbeit zu erzielen, aber auch durch inhaltliche Gruppierungen wie Musik und Frauenbewegung, Musikpädagogik, Musikgeschichte und Neue Musik. Unsere nächste Mitgliederversammlung findet voraussichtlich im September 1985 im Rahmen eines Frauenmusikfestivals in Zürich statt.

Anschriften:

Archiv und Geschäftsstelle:
Antje Olivier, Hohenzollernstr. 24, 4000 Düsseldorf,
Tel. 0211/35 41 06

Finanzen (Kontoführung):
Dr. Ute Klügel-Zingler, Am Großen Berge 47,
6000 Frankfurt/Main 50

Musikgeschichte:
Dr. Eva Rieger, Berlepscher Str. 16,
3433 Neu Eichenberg-Hermannrode

Musik und Frauenbewegung:
Inge Latz, Merler Ring 114, 5309 Meckenheim-Merl

Musikpädagogik:
Dr. Freia Hoffmann, Goethestr. 35, 2800 Bremen 1

Jazz/Rock:
Mariann Backa, Lilienpfad 4, 4005 Meerbusch 2

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE
BODEN-CREDIT-BANK
AKTIENGESELLSCHAFT

5000 KÖLN 1 UNTER SACHSENHAUSEN 2

GESCHÄFTSSTELLEN IN:	Hannover 05 11/152 51
Dortmund 02 31/52 82 79	Köln 02 21/16 69-360
Düsseldorf 02 11/8 00 88	Mannheim 06 21/160 44
Frankfurt 06 9/72 56 54	München 08 9/28 82 49
Freiburg 07 61/3 13 50	Stuttgart 07 11/61 07 07



NEULAND

ANSÄTZE ZUR MUSIK DER GEGENWART
JAHRBUCH, BAND 4 (1983/84)

Hg. v. HERBERT HENCK, GISELA GRONEMEYER u. DEBORAH RICHARDS
Photographische Betreuung: MICHAEL F. BAUER

ANNEA LOCKWOOD, SPIRIT-CATCHERS • AXEL GROS, *Annea Lockwood. Ein Portrait* • HERBERT HENCK, *Materialien zur Arbeit von Annea Lockwood* • MOYA HENDERSON, *Die Alemba* • YOUNGHI PAGH-PAAN, *UNTERWEGS: Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin* • DETLEF GOJOWY, *Komponistinnen in der Sowjetunion* • VIOLETA DINESCU, *Allgemeine Gedanken zum Komponieren* • GUDRUN STEGEN, *Komponistenportrait Adriana Hölsky* • LIVIU DANCEANU, *Myriam Marbe. Portrait* • GISELA GRONEMEYER, *Anneli Arho* • ANNELI ARHO, *"ONCE UPON A TIME" for wind quintet [Partitur]* • RISTO NIEMINEN, *Katja Saariaho Besuche im Wunderland* • BARBARA SCHMIDT-WRENGER, *"Most of the books were written by women". Komponistinnen in Afrika* • MARTELLA GUTIÉRREZ-DENHOFF, *Inspiration als Quelle des Komponierens. Ein Portrait der Komponistin Gabriela Moyseowicz* • HARTMUT LÜCK, *Grażyna Bacewicz* • ANNE KIRSTINE NIELSEN, *Über weibliche Komponisten in Skandinavien* • WOLFGANG HAHN, *Portrait der Komponistin Leni Alexander* • LENI ALEXANDER, *"...et le vent fera toujours disparaître les nuages sombres..." für Streichorchester [Partitur]* • SABINE ZAHN, *Katalog zum Festival ANDERE AVANT GARDE, Lienz 1983. Buchbesprechung* • INGEBORG ALLIHN, *Polyphonie des Schaffens. Über Ruth Zechlin* • BETTIE KOBLENZ, *Auf der Schwelle zur Sonnenkultur* • BRIGITTE SCHULZE, *Renate Brünstein. Ein Portrait* • BARBARA THORNTON, *Hildegard von Bingen "Ordo Virtutum". Die Rekonstruktion eines Mysterien-Dramas aus dem 12. Jahrhundert* • CAROLA BAUCKHOLT, *Anmerkungen zu "EURE ZEICHEN"* • YUVAL SHAKED/CAROLA BAUCKHOLT, *Aus einem Interview am 9. August 1983* • MARTELLA GUTIÉRREZ-DENHOFF, *Vivienne Olive, eine "lyrische Serialistin"* • DEBORAH RICHARDS, *"And you should have seen their faces when they saw it was by a woman!" Gedanken zu Rebecca Clarkes Klaviertrio* • CLARA ROCKMORE/CHARLES AMIRKHANIAN/LAURIE SPIEGEL, *"Aber um Musik darauf zu machen... Das ist eine exakte Kunst!" Ein Interview* • JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Einige Aspekte der Inuit-Vokalspiele* • JANA HAHNSOHN, *Performance Poems* • SUSAN MORGAN, *"Wir könnten fliegen, ich weiß es, ich fühle es in einem Traum..." Ein Portrait der amerikanischen Performance-Künstlerin Jana Hahnsöhn* • ALISON KNOWLES, *"WINTER B" Ein Klangportrait* • REINHARD OEHLISCHLÄGEL, *Dances for the Voice. Meredith Monk - Tänzerin, Performerin, Musikerin* • GISELA GRONEMEYER, *Zur Arbeit von Meredith Monk* • BARBARA JEPSON, *Ruth Crawford Seeger. Eine "Studie in gemischten Akzenten"* • HERBERT HENCK, *Materialien zur Arbeit von Ruth Crawford Seeger* • BETH ANDERSON, *Aus den SONG LYRICS* • LAURIE ANDERSON, *Aus den WORDS IN REVERSE* • REINHARD OEHLISCHLÄGEL, *Female Structuralist Performancemaker. Versuch über Laurie Anderson* • DORIS HAYS, *Celebration of NO: Die Frau in meiner Musik* • MONIKA FÜRSTHEIDTMANN, *Komponieren als emotionale Notwendigkeit. Ein Portrait der amerikanischen Komponistin Pauline Oliveros* • PAULINE OLIVEROS, *Sonic Meditation VI, VII und VIII* • HEIDI VON GUNDEN, *Bewusstseinsstudien in der Musik von Pauline Oliveros* • MARINA LAPALMA, *Lieder* • CARL STONE, *Marina LaPalma* • GISELA GRONEMEYER/HERBERT HENCK, *Literatur zur Neuen Musik* • GISELA GRONEMEYER, *Neu erschienene Schallplatten.*

316 Seiten, DIN A4, Fadenbindung. Mit 77 Photos, zahlreichen Notenbeispielen, Partiturausschnitten, Skizzen, Graphiken und zum Teil vollständigen Kompositionen. Biographisches Material über die Autoren, Werkverzeichnisse, Literaturnachweise, Namensindex.

ISBN 3-922875-05-X

Preis: 40,- DM (Selbstkostenpreis) + Versandkosten.

NEULAND MUSIKVERLAG HERBERT HENCK, Am Meiler 2, D-5060 Bergisch Gladbach 1, West Germany, Tel.: 02204 / 6 25 15

MUSIKTEXTE
ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

herausgegeben von
Ulrich Dibelius, Gisela Gronemeyer,
Reinhard Oehlschlägel
und Ernstalbrecht Stiebler

HEFT 4 APRIL 1984

Erstdrucke von Peter Michael Hamel, Yuval Shaked und Christian Wolff. Essays von Vinko Globokar, Dieter Schnebel und Christian Wolff. Zur Musik von Morton Feldman, Philip Glass, Peter Michael Hamel, Dane Rudhyar, Christfried Schmidt und Christian Wolff.

HEFT 5 JULI 1984

Erstdrucke von John Cage und Klarenz Barlow. Nicolaus A. Huber über Tonalität. Umfrage zum Programm der Darmstädter Ferienkurse. Gespräch zwischen John Cage und Morton Feldman. Zu Arbeiten von Barlow, Globokar, Stockhausen und Strobel.

HEFT 6 OKTOBER 1984

Erstdrucke von Alvin Curran und Rolf Riehm. Zu Werk und Person von Karel Goeyvaerts, Rolf Riehm und Christoph Delz. Texte zur Computermusik. Über postmoderne Musik. Zu Arbeiten von Luigi Nono, Luciano Berio, John Cage, und Laurie Anderson.

HEFT 7 DEZEMBER 1984

Erstdrucke von Pauline Oliveros und Terry Riley. Beiträge über Laurie Anderson, Younghi Pagh-Paan, Terry Riley, Vladimir Vogel und Georg Katzer. Gespräche mit Joan la Barbara und Terry Riley.

5 Hefte-Abonnement DM 40,- · Studenten DM 30,-
Einzelheft DM 8,-

D-5000 KÖLN 30 POSTFACH 30 04 80

RICORDI



YOUNGHI PAGH-PAAN

- * DREISAM-NORE (Flöte)
- * MAN-NAM (Klarinette + Streich-3)
- * NUN (18 Instr. + 5 Sängerinnen)
- * SORI (großes Orchester)
- * MADI (12 Instrumente)
- * PYON-KYONG (Klav. + Schlagzeug)
- * FLAMMENZEICHEN (Frauenstimme)
- * AA-GA 1 (Violoncello)
- * NO-UL (Vla., Vc., Kb.)
- * TA-RYUNG (Klavier)

G. RICORDI & CO.

Bühnen- und Musikverlag G.m.b.H.

8000 München 22

Gewürzmühlstraße 5 · Telefon (089) 22 17 80



EDITION PETERS

Zeitgenössische Komponistinnen

Werkauswahl

MARION BAUER
Duo für Oboe und Klarinette
EP 6014 DM 24,—
CATHY BERBERIAN
Stripsody für Sologesang
EP 66164 DM 22,50
LAURA CLAYTON
Cree songs to the newborn
(indianische Wiegenlieder)
für Sopran und Kammerensemble
EP 66845 DM 73,—
MIRIAM GIDEON
Shirat Miriam I'shabbat
(A sabbath evening service)
(engl./hebräisch)
für einen Kantor,
gem. Chor und Orgel
EP 66645 DM 13,50
Spirit above the dust für
Sologesang und
Kammerensemble
EP 66852 DM 50,—
PIA GILBERT
Food für Sopran, Baß und
Kammerensemble
EP 66886 DM 42,—
Interrupted suite für Klarinette
und 3 Klaviere
EP 66677 DM 65,—
MARY HOWE
Sonate für Violine und Klavier
EP 6469 DM 19,50

KATRINA KNERR
Year thing, Klavierstücke für Kinder
EP 66487 DM 15,—
BARBARA KOLB
Rebuttal für zwei Klarinetten
EP 66566 DM 31,—
Solitaire für Klavier und Tonband
EP 66508 DM 107,—
Toccatto für Cembalo und Tonband
EP 66567 DM 15,—
IVANA LOURDOVA
Chorale für Bläser, Schlagzeug
und Orgel
EP 66503 DM 19,—
Dramatic concerto für Schlagzeug
und Bläser
EP 66814 DM 85,—
Hymnos für Bläser und Schlagzeug
EP 66607 DM 59,—
URSULA MAMLOK
Capriccios für Oboe und Klavier
EP 66497 DM 15,—
Festive sounds für Bläser-Quintett
EP 66769 DM 50,—
Panta rhei für Klaviertrio
EP 66885 DM 75,—
Sextett für Kammerensemble
EP 66768 DM 44,—
Variations and Interludes
für Schlagzeug (4 Spieler)
EP 66498 DM 37,50

LOUISE TALMA
Celebration, Kantate für
Frauenchor und
Kammerorchester,
Chorpartitur EP 66749a DM 7,—
RUTH ZEHLIN
Begegnungen für Kammer-
ensemble
EP 5530 DM 26,—
Briefe für Orchester
EP 5531 DM 48,—
Canzoni alla notte (Gesänge für
die Nacht)
für Bariton und Orchester
Gedichte von S. Quasimodo
Partitur EP 9680 DM 20,—
Klavierauszug EP 9681 DM 18,—
Kammersinfonie für Bläser
und Streicher
EP 9128 DM 47,50
Orgelkonzert 1 für Orgel solo,
2 Trompeten, Posaunen,
Schlagzeug und Streicher
EP 9683 DM 64,—
Konzert für Klavier und Orchester
EP 9648 DM 49,50
Musik für Orchester
EP 10327 DM 32,—
Situations für Orchester
EP 10301 DM 24,—
Trio für Oboe, Viola und Violoncello
Stimmen EP 5215 DM 10,50;
Studienpartitur EP 5215a DM 7,—

C. F. PETERS · FRANKFURT
NEW YORK · LONDON



Thema:

FRAU & MUSIK

Die aktuelle Serie in der
Neuen Zeitschrift
für Musik

Bisher erschienen Aufsätze zu folgenden Aspekten:

Weibliches Muskschaffen - weibliche Ästhetik? (Eva Rieger - NZ 1/84) DM 5,-*

Weibliche Wunderkinder im frühen Bürgertum (Freia Hoffmann - NZ 3/84) DM 5,-*

Marie Pappenheims Text zu Arnold Schönbergs „Erwartungen“
(Eva Weissweiler - NZ 6/84) DM 5,-*

Die weibliche Avantgarde in den USA
(Gisela Gronemeyer NZ 7-8/84) DM 8,-*

Gespräch mit der Kölner Komponistin Carola
Baukholt (Bernd Leukert/Clair Lüdenbach -
NZ 9/84) DM 5,-*
* zuzüglich Versandkosten

Die Reihe wird fortgesetzt
**NZ - Das aktuelle Forum im Musikleben
unserer Zeit**

Die Bezugsgebühren für ein Jahresabonnement
betragen DM 48,-, zuzüglich Versandkosten

COUPON

Ich bestelle die Ausgabe(n) _____
Ich abonniere die NZ Neue Zeitschrift für Musik ab _____
Vor- und Zuname _____
Straße/Nr. _____
Postleitzahl/Ort _____

Rechtshinweis: Diesen Auftrag können Sie innerhalb einer Woche
schriftlich widerrufen. Den Abonnementsauftrag können Sie
andernfalls erst 6 Wochen vor Ablauf kündigen, geschieht es nicht,
erfolgt automatisch Weiterbelieferung für ein weiteres Jahr.

Datum _____ Unterschrift _____

Coupon bitte gut leserlich ausgefüllt in Ihrer Musikalien-/
Buchhandlung abgeben oder einschicken an:

Musikverlag B. Schott's Söhne, Vertrieb, Postfach 3640,
6500 Mainz 1

Frau und Musik

Gisela Gronemeyer

Voice is the Original Instrument

Die weibliche Avantgarde in den USA

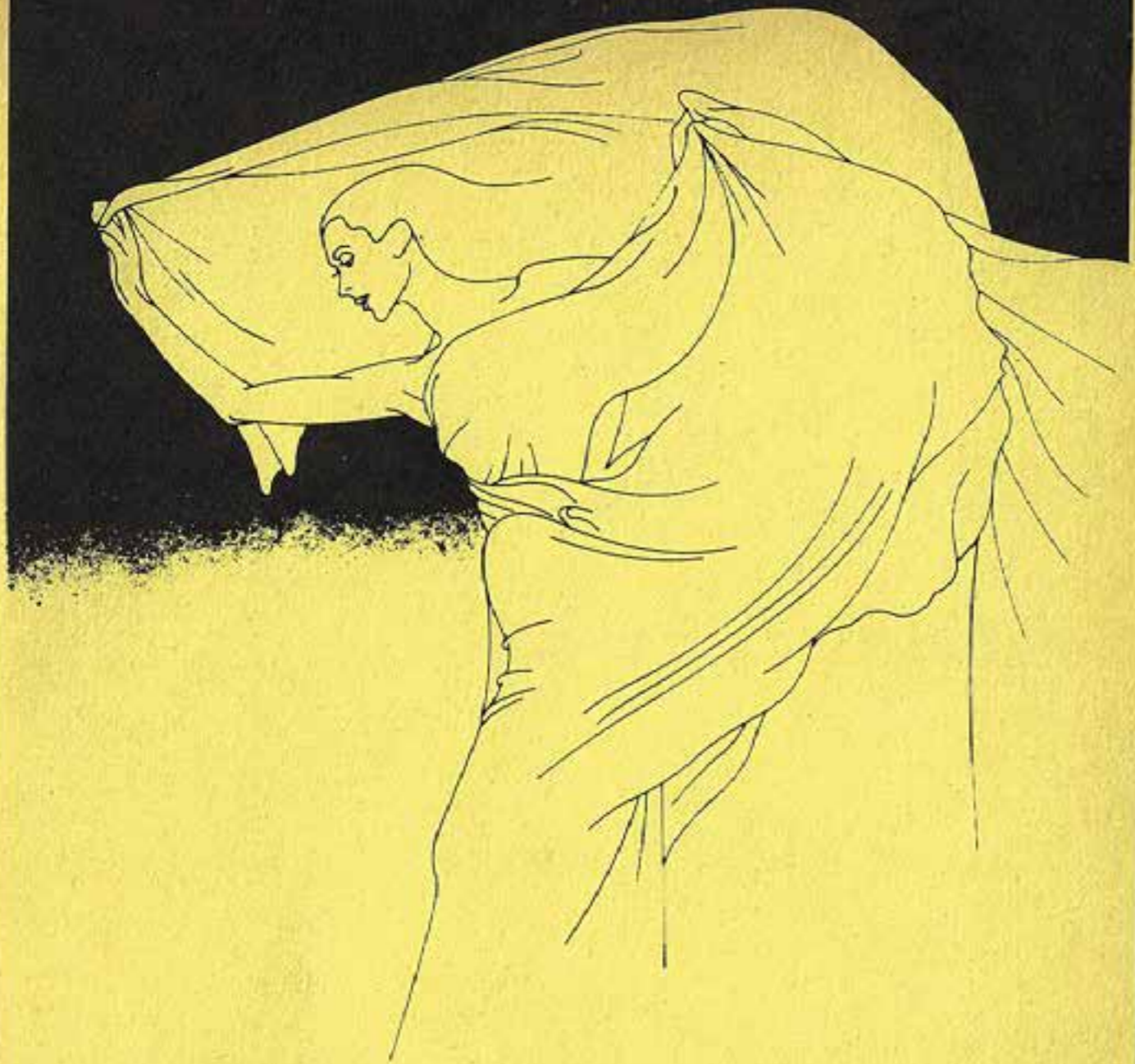
Die Behauptung, daß Frauen nicht komponieren können, ist so alt und scheinbar unumstritten, daß fast jeder daran glaubt. Man braucht ja nur eine Musikgeschichte dazu vorzulesen, um festzustellen, daß kaum eine Frau darin vorkommt. Selbst hochtalentierte Frauen wie Clara Schumann, Alma Mahler oder Fanny Mendelssohn-Hensel besaßen sich dem Diktat der Männer und gaben sich diesem Vorurteil der Geschichte gehorcht, und es fällt ihnen selbst schwer, die im Unterbewußtsein schon so oft fest verankerte Suggestion der eigenen Unfähigkeit zu überwinden. Die Daten der Musikgeschichte zeigen, daß Frauen in den klassischen Männerfächern komponieren und dirigieren nur mit einem verschwindend kleinen Prozentsatz repräsentiert sind. Und wer kennt diese Frauen? Warum haben wir immer noch keine international renommierte Komponistin in Deutschland, vergleichbar mit Dierck Schnebel, Helmut Lachenmann, Nicolas A. Huber? Als einzige wäre da Youngin Pagh-Paam zu nennen, und die ist Koronarin. Youngin Pagh-Paam komponiert anders, und darum hat sie Erfolg. Und wie, der eine ganz andere Musik machen Frauen in den USA, die eine Avantgarde-Musik, die in Europa Aufsehen erregt. Zum fast erstmalig in der Musikgeschichte werden durch Frauen gleichberechtigt neben Männern akzeptiert.

Natürlich hat das mit der amerikanischen Musikgeschichte zu tun. Anfang der sechziger Jahre gab es in den USA einen entscheidenden Umschwung; mit Happening, Fluxus und Minimal begannen die Amerikaner, sich auf sich selbst zu besinnen, den europäischen Ballast von sich zu werfen, eigene Ausdruckformen zu finden. Und Frauen waren von Anfang an dabei: die Happening- und Fluxus-Bewegung zum Beispiel ist von Alison Knowles oder Yoko Ono in entscheidender Weise mitgestaltet worden. Die Amerikaner schufen dann einen ganz neuen Typ von Musiker: den composer/performer, den Komponier-Selbstverständnis und auch ein Stück Selbsthilfe, denn wer führt in Amerika schon einen alternativen Kompositioner auf. Auch für den Trip ins Gelobte Land Europa war es hilfreich, wenn man nichts als sich selbst und vielleicht noch sein Instrument mitzubringen brauchte. Was in leicht zu transportieren und aufzubauen, erfordert keinen anderen Interpreten als den Künstler, wenig Ausstattung, wenn überhaupt, und kostet nichts? - Das ist New York Art, so hat es die amerikanische Künstlerin Beth Anderson formuliert.

Diese Identität haben sich die Frauen, alle, bewahrt, während die Männer, die mit ihnen angefangen haben, wie Philip Glass und Steve Reich, inzwischen ins Establishment abgedriftet sind und Opern oder Stücke für großes Orchester komponieren. Auffällig ist auch, daß die Frauen meist allein auftreten, während die Männer für Ensemble komponieren oder in der Gruppe improvisieren. Im übrigen gibt es so viele Frauen, die Musik machen, in Amerika auch wieder nicht, daß man sich zu mehreren Gruppen zusammenschließen könnte.

Es soll allerdings in den USA sicherhärdet Kompositionen geben: forget it. Die Avantgarde zählt wahrscheinlich gar nicht dazu, zu diesen Hausfrauen-Komponistinnen und Theoretikerinnen. Natürlich sind sie auch mit im Geschäft und produzieren ebenso Schallplatten (die niemand kauft). Ihnen steht das Wort „Komponistin“ wohl am ehesten an, das ja wieder nur ein „in“ an die männliche Berufsbezeichnung hängt. Zur Avantgarde hingegen paßt es bestimmt nicht.

Auch in der Wahl des Instrumentariums unterscheiden sich die Frauen von den Männern: verwenden die Männer konventionelle und exotische Instrumente, benutzen die Frauen ihren Körper und vor allem ihre Stimme, ihr ureigenstes Instrument, das ihnen auch in der Vergangenheit niemand hat nehmen können, selbst wenn ihnen sonst in der Musik verboten war. Pauline Oliveros, Meredith Monk, Laurie Anderson, Joan la Barbara, Anna Haimson, Beth Anderson, sie alle arbeiten auf sehr unterschiedliche Weise mit der Stimme, während Anna Lockwood, Laurie Spiegel und Ruth Anderson sich auf dem Feld der Elektronik und der Computer-Musik betätigen. Der Prozeß der Selbstfindung der Frau in der Musik ist ein sehr langwieriger, und er steht erst am Anfang. Es ist bescheiden, daß er einerseits auf einer ganz archaischen Ebene vor sich geht - mit dem Ansatz bei der schon Ebene vor sich geht - andererseits die modernsten elektronischen Mittel und Computer-Technologien dabei verwendet werden. (Es gibt übrigens auch Frauen, die beides miteinander kombinieren.) Konventionelle Instrumente, wie sie von Männern erdacht und erfunden wurden, bleiben neben vollständig ausgespart. Vielleicht entdecken die



Kunst hat ihre eigene Sprache.



Kreissparkasse Köln