

100 Jahre Else Marie Pade

Von der vergessenen Pionierin
zur gefragten Ikone

KATJA HELDT

Else Marie Pade, Komponistin und dänische Pionierin elektroakustischer Musik, wäre dieses Jahr 100 Jahre alt geworden. Noch lange ist ihr Name über die Grenzen Dänemarks hinweg nicht so bekannt wie die ihrer gleichaltrigen männlichen Zeitgenossen oder jener weiblichen Komponistinnen, die infolge eines steigenden Interesses für wiedergefundenen Geschichten von Frauen, die seit den 1950er Jahren elektronischen Musik komponieren, immer häufiger in Konzertprogrammen erscheinen.

In Dänemark selbst erlebt Else Marie Pade, die 2016 gestorben ist, mit ihrer Musik seit gut einem Jahrzehnt eine bemerkenswerte Renaissance und wird nachträglich in den musikalischen Kanon und in das Selbstverständnis einer dänischen Geschichte elektronischer Musik eingliedert, nachdem ihr Name seit den späten 1970er Jahren in Vergessenheit geraten war. Was als Nischeninteresse einer Handvoll dänischer Musikwissenschaftler:innen rund um Henrik Marstal und Ingeborg Okkels begann,¹ inspirierte in den frühen 2000er Jahren fünf dänische DJs (Hans Sydow, Ejnar Kanding, Thomas Knak, Jens Hørsving, Bjørn Svin) dazu, Pades bekannteste elektronische Komposition, *Syv Cirkler* (Sieben Kreise, 1958), zu remixen – was eine regelrechte Pade-Welle in Dänemark lostrat, die bis heute anhält und weit über den Tellerand einer an avantgardistischer Musik interessierten Minderheit hinausgeht.

1 Vgl. Henrik Marstal / Henriette Moos, *Filtreringer. Elektronisk musik fra tonegeneratorer til samplere 1898–2001*, Kopenhagen 2001; Henrik Marstal / Ingeborg Okkels, »Den konkrete musik og virkelighedens lydskulptur«, in: *Seismograf* 75 (2000/01), H. 7, S. 218–224



Die Komponistin
Else Marie Pade

Von Spezialausgaben des dänischen Musikmagazins *Seismograf* bis hin zum britischen *The Wire* werden ihre eigenen Texte und neue Beiträge über sie veröffentlicht, wobei sich das Interesse sogar auf das offizielle Magazin der Dänischen Staatsbahn namens *Ud & Se* erstreckt, das sie 2008 in seiner Märzausgabe als »Großmutter der elektronischen Musik« glori-fizierte. Sie wird überhaupt im dänischen Diskurs zur ersten Komponistin hochstilisiert, die Stücke der *Musique Concrète* (nach Beispiel Pierre

Pade scheint das Idealbeispiel für einen Mechanismus zu sein, im Nachgang zum Leben einer Person einen ganzen ›Geniekult‹ um sie herum zu formieren.

Schaeffers) und elektronischen Musik (nach Beispiel Karlheinz Stockhausens) komponierte, überhaupt als eine der wenigen Dän:innen in der europäischen Nachkriegs-Avantgarde mitmischte und als Widerstandskämpferin gegen die deutschen Besatzer während des Zweiten Weltkriegs im Gefängnis landete, wo sie ihre ersten Kompositionen an den Zellenwänden entwarf. Pade scheint das Idealbeispiel für einen Mechanismus zu sein, im Nachgang zum Leben einer Person einen ganzen ›Geniekult‹ um sie herum zu formieren. Seitdem 2020 Pades privates Archiv vom dänischen Verlag Edition S digitalisiert und zugänglich gemacht wurde, werden ein Großteil ihrer Stücke – elektronische, akustische und ein erst vor Kurzem entdecktes Orchesterstück – in einer CD-Reihe bei Dacapo records veröffentlicht. Vier Jahre vor ihrem Tod produzierte Pade noch mit dem dänischen Klangkünstler Jakob Kirkegaard die Kollaboration *Svævninger* (2012), die auf einigen ihrer frühen elektronischen Klängen beruht. Zeitgleich untersuchten immer neue journalistische (im Positionen-Heft #114 von 2018 gibt Helen Heß einen Überblick über Pades Leben), musikwissenschaftlich-analytische und biografische Publikationen sowohl auf Dänisch als auch zunehmend auf Englisch ihr Werk und Leben. Zudem entstand ein Podcast und kurze Dokumentarfilme, die Pades Werk porträtieren. Gerade zum diesjährigen Jubiläumsjahr werden in hoher Frequenz neue Konzerte und Projekte



Kindheitszene der Else Marie Pade aus dem Film *Kender du hende* (Kennen sie sie?)

auf die Bühne gebracht – sowohl mit Pades eigener Musik als auch mit neuen Werken, die von ihr ›inspiriert‹ sind. Es scheint, als wäre Else Marie Pades Name zu einem Label geworden, unter dem sich ein Konglomerat an verschiedenen Interpretationsansätzen vereinen. Der dänische Musikjournalist Sune Anderberg reflektiert in seinem Text in dieser Ausgabe der Positionen kritisch über genau jenes dänische Narrativ, das sich in den letzten Jahrzehnten um Pade entwickelt hat. Bei all der Glorifizierung und den Mythen, die sich angesichts eines so reichen Lebens, wie das von Pade, um sie ranken, und in Verbindung zu Marta Beszterdas Reflektionen in dieser Ausgabe über eine retrospektive Eingliederung von Frauen in einen Kanon, den sie als »Mainstreaming« bezeichnet, bleibt es interessant, den Fokus darauf zu richten, welche kompositorischen, selbstvermarkterischen und publizistischen Strategien sie angewendet hat, um ihre eigene Musik umzusetzen – vor allem, wie sie sich innerhalb einer europäischen bzw. westlichen, deutlich von Männern dominierten Avantgarde platziert und wie es sich auf ihre musikalischen Ideen auswirkt.

Fantasievolle Klänge und Widerstand in den Kriegsjahren

Else Marie Pade wird 1924 im dänischen Aarhus geboren und ist als Kind auf Grund einer Niereninfektion unter den gestrengen Augen ihrer Mutter dazu gezwungen, Monate im Bett zu verbringen. Von dort aus erkundet sie die Welt mit ihren Ohren, lauscht den spielenden Kindern vor dem Fenster oder ihren Eltern im Haus und kreierte vor ihrem geistigen Inneren eine Fantasiewelt, in die sie sich zurückflüchtet und in der sie, wie sie in vielen Interviews beschreibt, bereits Klänge antizipiert, aus denen sie später ihre musikalische Kreativität schöpfen soll. In ihrer Jugend singt sie in einer Jazzband, lernt Klavier und kommt – angespornt von ihrer Klavierlehrerin Karin Brieg – während des Zweiten Weltkriegs unter deutscher Besatzung in Kontakt mit einer Frauen-Widerstandsgruppe. Sie lernt Waffen zu benutzen, verteilt Flugblätter und widersetzt sich der Gestapo, bis sie eines Nachts aus dem Elternhaus in Aarhus abgeholt und in einem Straflager interniert wird.

Hier beginnt ein weiterer Mythos, der sich um ihre Person windet, nämlich wie sie – allen Risiken zum Trotz – im Gefängnis damit beginnt, Noten an ihre Zellenwand zu zeichnen und ihren Gefängnisgenossinnen mit ihren Melodien und Liedern die Kraft und Hoffnung spendet, um die Zeit in Haft zu überstehen. Im Nachhinein bedanken jene sich bei Pade, indem sie ihr Kompositionsstudium am Kopenhagener Konservatorium unter anderem bei Vagn Holmboe mitfinanzieren. Außerdem lernt sie in der Gefangenschaft ihren späteren Ehemann Hennig Pade kennen, mit dem sie später zwei Kinder haben wird.

So schillernd ihre Zeit im Gefängnis im wahrsten Sinne des Wortes auch gemalt wird (aktuelle dänische Kinderbücher illustrieren Pade, wie

Das Stück *Sange fra Frøslev* hat Pade im Gefängnis geschrieben; hier eine später von ihr angefertigte Partitur

sie Noten an die Gefängniswand zeichnet), werden die Haftjahre Pade noch ihr ganzes Leben beschäftigen, sich 1973 sogar zu einer Form der Posttraumatischen Belastungsstörung, die umgangssprachlich auch als KZ-Syndrom bekannt ist, steigern und die Pade schließlich dazu bringt, das Komponieren völlig einzustellen.

Das Radio als Ohr zur Welt

Nach dem Ende des Krieges und der Gefangenschaft erlebt die damals 28-jährige Pade im Jahr 1952 einen Erweckungsmoment, als ihr im dänischen Radio zum ersten Mal Pierre Schaeffers Klangexperimente mit konkreten und elektronisch bearbeiteten Klängen begegnen. Jene *Musique Concrète* aus dem Studio d'Essai in Paris eröffnet ihr zum ersten Mal, dass ihre bisher unausgesprochenen Klangvorstellungen, die noch aus der Kindheit herrühren, nun auch als Musik gelten dürfen. Kurz nach dieser für sie aufregenden Erfahrung reist sie, begleitet von ihrer französisch-sprechenden Schwägerin Nete, nach Paris, um Schaeffer persönlich zu treffen – die erste ihrer vielen Reisen zu Schlüsselfiguren der musikalischen

Avantgarde im Europa der Nachkriegszeit, die sie im Nachgang mit wortgewandt humorvollen und bildhaften Textformen kommentiert:

»Nete und ich saßen in einem prachtvollen Sofa – und vor uns stand Schaeffer, der sich, nachdem er in meine Partitur zu *Symphonie magnétophonique* geblickt hatte, in einen Redeschwall stürzte und mich dabei starr anschaute – wie ein Schlangenbändiger seine Beute. Nete folgte ihm flüsternd auf Dänisch, und ich nickte und verstand, dass ich nun in eine Phase der Konfirmation eintrat, in der die eigentliche Katechese beginnen könnte [...] wie zu Hause bei der Konfirmantenvorbereitung in der dänischen Volkskirche, bei der Kindsglaube zum Erwachsenenglauben wird.«²

Es ist interessant zu beobachten, wie Else Marie Pade es gelingt, in den patriarchalen Strukturen ihrer Zeit dennoch ihren eigenen Willen durchzusetzen. Ihre Faszination und Leidenschaft für neue Musik und insbesondere elektronische Klänge jeder Art stößt im tendenziell konservativ eingestellten Dänemark auf wenig Zuspruch – zumindest von Seiten der männlichen Komponisten, die eine generelle Skepsis gegenüber den Strömungen aus Paris und Köln hegen.

Die für sie wichtige Unterstützung erhält Pade allerdings in ihrer Arbeitsstelle, dem dänischen Radio unter der Leitung von Mogens Andersen, ein der neuen Musik sehr zugewandter Programmleiter der Musikabteilung, der nicht nur viel von Pade hält, sondern es ihr auch ermöglicht, ihre kompositorischen Ideen mithilfe der Technik, die der Rundfunk zu bieten hat, umzusetzen und es ihr somit zu erleichtern, sich auch auf dem europäischen Parkett der Avantgarde zu positionieren. Ihr erstes an der *Musique Concrète* orientiertes Stück – das gleichzeitig als vermutlich erstes dänisches Stück elektronischer Musik überhaupt in die dänische Musikgeschichte eingeht – ist *En Dag på Dyrehavnsbakken* (Ein Tag im Dyrehavnsbakken, 1954/55), ein dokumentarischer Kurzfilm über einen Tag im bekannten Kopenhagener Vergnügungspark Dyrehavnsbakken, für den sie eine humorvolle, collagenhafte Begleitmusik komponierte und für deren Realisierung sie mit einem Reisebus voller Klangregisseure und Techniker vorfährt, die sie bei der einwöchigen Aufnahmearbeit und späteren Realisierung zu unterstützen.

Mitte der 1950er Jahre komponiert Pade Hintergrundmusik für TV-Ballette (*Svinedrengen*, Der Schweinejunge, 1957) und Theaterstücke (*Den fortabte søn*, Der verlorene Sohn, 1958) sowie Klänge für das Hörspiel und andere Textformate (*Seks eventyr*, Sechs Abenteuer, 1955/56). Besonders bekannt wurde von diesen sechs Abenteuern das Stück »Den lille havfrue« (1956–1959) nach Hans Christian Andersens gleichnamigem Text über die kleine Meerjungfrau.

Bei diesem Projekt lernt Pade erstmals den Klangingenieur Holger Lauridsen kennen, der selbst bei Werner Meyer-Eppler in Köln studiert hatte und im kleinen Studio lab iii mit einigen Kniffen die Stimme der Meerjungfrau elektronisch zum Leben erweckt. Insgesamt ist Pade im dänischen Radio von musikalisch interessierten Kollegen und umgeben,

2 Else Marie Pade, »Pierre Schaeffer«, in: *Kvinder i musik. Årsskrift*, Kopenhagen 2003, S. 13/14

denen es sichtlich Freude bereitet, ihr technisches Know-How anzuwenden, um Pades musikalische Ideen umzusetzen. Mit ihrem Stück *Symphonie magnétophonique* (1957/58), das sie zusammen mit Sven Drehn-Knudsen realisiert, bildet sie mit einzeln aufgenommenen konkreten Klängen einen ganzen Tag in Kopenhagen ab – eine Form eines musikalischen Großstadtportraits, in der sie neben alltäglichen und meist humoristischen Klängen, auch Kriegsgeräusche und Bombenexplosionen verarbeitet, um so ihre biografische und die gesamtgesellschaftliche Lage Dänemarks in der frühen Nachkriegszeit zu dokumentieren.

Ein bemerkenswerter Anteil ihrer Arbeit sind die sorgfältig angefertigten technischen Partituren zur Realisierung ihrer Werke für die Techniker und Ingenieure, die anhand ihrer Skizzen ihre Klangvorstellung verwirklichen. Im lab iii am dänischen Radio gründet sie in den späten 1950er Jahren zusammen mit Holger Lauridsen die Gruppe Aspekte, die sich regelmäßig zum Musikhören treffen und lädt u.a. Ernest Krenek und Karlheinz Stockhausen ein, der dort auch auf ihre Partitur ihres Stücks *Det Glasperlenspil I-II* (1959) aufmerksam wird: eine serielle elektronische Komposition basierend auf Herman Hesses gleichnamigen Roman, die Stockhausen im Nachgang in einer seiner eigenen Radiosendungen der Sendereihe »Kennen Sie Musik, die man nur am Lautsprecher hören kann?« von 1964/65 erwähnt.³ Auf die langjährige Freundschaft zwischen Pade und Stockhausen verweist Pades Beitrag zu den Nachrufen nach dessen Tod in der deutschen Zeitschrift *MusikTexte* von 2007, in dem sie die diversen Begegnungen zwischen ihr und Stockhausen humorvoll beschreibt.⁴

3 Stockhausens Sendereihe des WDR Köln 1964–1966: »Kennen Sie Musik, die man nur am Lautsprecher hören kann?«. Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1963–1970. Einführungen und Projekte. Kurse. Sendungen. Standpunkte. Nebennoten*, Köln 1971, S. 259

4 Else Marie Pade, »Der Stoff, aus dem die Träume sind. An Karlheinz Stockhausen«, in: *Musik-Texte. Zeitschrift für neue Musik* (2008), H. 117, S. 61–63

5 Andrea Bak, *Else Marie Pade. En biografi*, Kopenhagen 2009, S. 109

Brüsseler Weltausstellung 1958 als transformativer Moment

Im Jahr 1958 reist Pade zusammen mit einer Delegation vom dänischen Radio nach Brüssel zur Weltausstellung – eine Reise, die rückblickend als einschneidender und transformativer Moment für sie gewertet werden kann und der im Anschluss Pades produktivste Schaffensphase eröffnet. In Brüssel trifft alles zusammen, was in der Avantgarde Rang und Namen hat, über die Kunstgrenzen hinweg verschmelzen Musik, Kunst, Ballett und Architektur zu einem »Schlaraffenland«, wie Pade in einem ihrer Reiseberichte sagt und wo sie sich unter ihresgleichen fühlt.⁵

Inspiriert von den Konzerten der großen Studios für elektronische Musik aus Europa und den USA sowie von den vielen Begegnungen, die einen Querschnitt der verschiedenen Strömungen zeitgenössischer Musik präsentieren, tritt Pade in eine neue – man mag sagen: selbstbewusste – kompositorische Phase. Spontan trifft sie bei einer seiner Proben für das Stück *GRUPPEN*, auf Karlheinz Stockhausen, der sie nicht nur freundschaftlich empfängt, sondern sie sogar um ihre musikalische Einschätzung für eine akustische Einstellung bittet. »Es gab drei Orchester im



Else Marie Pade schreibt im Gefängnis das Stück *Sange fra Frøselev*, Auszug aus dem Kinderbuch *Kender du Hende?*

Saal, eines auf jeder Seite des Saals und eines in der Mitte. In der Mitte befand sich auch ein Mischpult, das Stockhausen bedienen musste, um den Ton zwischen den Lautsprechern zu wechseln. Er ging hinein, um die Stärke der Orchester zu testen. Er erzählte eifrig davon, nahm mich am Arm und setzte mich in die letzte Reihe in der Mitte. Ich fand es sehr unangenehm, mich einzuladen und dann ganz hinten sitzen zu lassen, aber es stellte sich heraus, dass er mich brauchte, um die Balance zwischen den Lautsprechern zu überprüfen. »Wenn Sie wollen, dass der Ton lauter ist, heben Sie Ihre Hand nach oben, und wenn Sie wollen, dass er leiser ist, zeigen Sie nach unten«, sagte er, und es funktionierte wunderbar.« In ihrer Pade-Biografie beschreibt Andrea Bak den Moment als eine Ehre für die Komponistin, die ihr eine gute Reputation bei ihren dänischen mitreisenden Kollegen einbringt. Insgesamt lässt sich beim Lesen ihrer eigenen Texte und Biografien nachverfolgen, wie Pade die Nähe zu ihren männlichen Kollegen gezielt nutzt, um sich medienwirksam auch für die Nachwelt in ihrem Selbstverständnis als anerkannter Teil der Europäischen zeitgenössischen Komponistenriege einzubringen – ein sich gegenseitig beflügelndes Narrativ zwischen Selbstdarstellung und nachträglicher Stilisierung.⁶

In Brüssel trifft Pade zudem auf Pierre Boulez, ist begeistert von den Choreografien Maurice Béjarts zu Pierre Henrys und Schaeffers *Symphonie pour un homme seul*, wo sie elektroakustische Musik zum ersten Mal außerhalb des Radios auf der Bühne sieht, lernt Mauricio Kagels und John Cages Arbeiten kennen. Sie ist inspiriert vom bekannten Philips Pavillon Le Corbusiers und Iannis Xenakis', lernt dessen *Concrete PH* und sein granulares Syntheseverfahren kennen, das Pade später in der Filmmusik für einen Kurzfilm namens *Vikingere* (1961) verwendet. Besonders beeindruckt ist sie jedoch vom Amerikaner Henry Jacobs und dessen Konzertreihe *Vortex Temporum*, die er aus San Francisco ins Brüsseler Planetarium übersetzt hat, wo elektronische Klänge zusammen mit Licht von Sternen und Planeten durch den Raum kreisen – was Pade dann dazu inspiriert, in nur wenigen Tagen nach ihrer Rückkehr Dänemarks erstes Stück elektronischer Musik, *Syv Cirkler* (Sieben Kreise, 1958) zu realisieren. Die Tonbänder schickt sie gleich nach San Francisco, aber vergeblich: Henry Jacobs nimmt sie nicht in sein Konzertprogramm auf.

Zwischen Peripherie und Zentrum

Auch wenn diese Lesart ihrer kompositorischen Ideen den Eindruck vermitteln mag, dass Pade nur unter Einfluss ihrer männlichen Kollegen zu ihren Leistungen gelangen konnte, ist es durchaus bemerkenswert, wie sie – gerade unter den Bedingungen, denen sie im peripheren Dänemark, mit seinem schwach aufgestelltem Interesse für die Geschehnisse der Elektronischen Musik begegnet – ihr Wissen nicht nur direkt in ihren eigenen kompositorischen Arbeit zu integrieren weiß, sondern wie sie sich geschickt in der Schnittstelle zwischen Dänemark und dem europäischen Ausland platziert, um sich aktiv um persönliche Netzwerke zu bemühen. Als angestellte Produzentin in der Musikabteilung des Radios wird sie geschätzt und als ausgewiesene Kennerin der neuen Musik betrachtet und weiß diesen Ruf auch zu nutzen: In mehreren Radiosendungen präsentiert sie ihre Reiseberichte aus Brüssel, Mannheim und Darmstadt, in denen sie ihre fundierten Kenntnisse und musikanalytischen Fähigkeiten sowie ihr gutes Hören beweist und kann sich so auch innerhalb Dänemarks mit ihrem europäischen Weitblick gut positionieren. Insbesondere kann sie ihre Eindrücke aus Brüssel für eine Radiosendung mit dem klingenden Titel *Musik für das Atomzeitalter* unterbringen, in der sie einen Überblick über die wichtigsten Stücke der Weltausstellung gibt und wo ihre eigenen Stücke (*Syv Cirkler* und die *Symphonie Magnétophonique*) gemeinsam mit den Werken der großen (männlichen) Namen der westlichen Avantgarde gesendet werden.

Zudem ist Pade durch ihre Tätigkeit im Radio gut über das internationale Geschehen in Kopenhagen informiert, besucht Konzerte und trifft reisende Komponist:innen, die auf ihren Touren durch die dänische Hauptstadt kommen. Auch bereist sie weiterhin verschiedene Orte in Europa, sie besucht Pierre Schaeffer erneut in Paris und Karlheinz Stockhausen in Köln, sie steht im Austausch mit Maurice Béjart sowie mit Pierre Boulez, denen sie Partituren ihrer Werke schickt und leider vergeblich darum bittet, ihre Werke aufzuführen. Im Juni 1960 reist sie nach Köln zur Versammlung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Hier begegnet sie einem institutionell bereits etablierten Kanon neuer Musik, erfährt dann aber noch während ihres Aufenthalts, dass Stockhausens Partnerin Mary Bauermeister in ihrem Atelier ein Gegenfestival zur IGNM organisiert hatte und dort Komponist:innen wie John Cage und David Tudor auftreten ließ, deren experimentelle Ansätze zu diesem Zeitpunkt im europäischen Mainstream der IGNM noch keine Unterstützung fanden.

Kurze Zeit später, 1961, gewinnt Pade einen Kompositionspreis bei den Mannheimer Musiktagen, der sich speziell an Komponistinnen richtete. Zudem verzeichnet sie mit ihrem Stück *Afsnitt I, II, III*, (Abschnitt I, II, III, 1961) für Elektronik, Violine und elf Schlaginstrumente einen beachtlichen Erfolg in Portugal, – nämlich als Hintergrundmusik zur Choreographie ihrer Freundin Nini Theilade, eine Pionierin des avantgardistischen Tanzes in Dänemark, die Pades Stück 1967 unter dem Titel *Variações sem Sentido* (Variationen ohne Bedeutung) mit der Grupo Gulbenkian

de Bailando produziert. Später choreografiert Theilade auch das erfolgreiche TV-Ballett *Grastrâet* (Der Grashalm, 1964) für präpariertes Klavier, Violine, elektronische Klänge und Tonband, basierend auf einem Gedicht der dänischen Dichterin El Forman, das in viele Sprachen übersetzt wurde.

Politische Umschwünge in Darmstadt

Insgesamt dreimal besucht Else Marie Pade in den 1960er und 1970er Jahren die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Für Pade bedeuten die mehrwöchigen Kurse eine intensivere und fundiertere Auseinandersetzung mit Kompositionstechniken der verschiedenen Strömungen sowie eine weitere Möglichkeit, ihre Netzwerke zu vertiefen. Neben den zahlreichen Konzerten besucht sie vereinzelt Vorträge sowie die Kurse von

Ihre Radiosendungen zeugen auch zu dieser Zeit davon, wie fähig sie soziokulturelle Kontexte und musikalische Analysen aufeinander beziehen kann.

Boulez, Stockhausen und György Ligeti, dessen Einführung in das »Komponieren mit Klangfarben« (1962), zu einem wichtigen Element für ihre folgenden Arbeiten wird, die sie in Christoph Caskels Kurs »Komposition für Schlagzeuge« (1968) weiterentwickelt. Dem Zeitgeist der Generation ihrer männlichen Kollegen entsprechend, geht sie vergleichsweise rational, mathematisch und konzeptuell vor, und weniger als zuvor mit einer emotionalen und verspielten Verbindung zu ihrer Kindheit.

Anhand von Pades privatem Material aus dem Archiv der Edition S kann man gut ihre Entwicklung ablesen: Füllt sie anfänglich noch geflissentlich ihre Notizbücher und lässt die neu erworbenen Inspirationen in ihre Arbeiten fließen, komponiert im Laufe der Jahre deutlich weniger Stücke, widmet sich aber auch neuen klanglichen Formen und Techniken wie besonders dem Komponieren mit Klangfarben. Daraus schöpft sie Inspiration wie auch aus einer Hinwendung zur Religion, die vielleicht nicht mehr zu der Ausrichtung der Ferienkurse in Darmstadt passen mag.

Else Marie Pade verfolgt auch die politischen Umbrüche um das Jahr 1968 aktiv, ihre Radiosendungen zeugen auch zu dieser Zeit davon, wie fähig sie soziokulturelle Kontexte und musikalische Analysen aufeinander beziehen kann. Dennoch kündigt sich mit den aufgewühlten Jahren um 1968 auch in Pades Leben ein Umschwung ab, die sich zunehmend aus der neuen Musik zurückzieht.

Grund dafür sind sicherlich auch ihre mehrfach erfolglosen Versuche, Boulez zu kontaktieren und ihn davon zu überzeugen, das Ballett *Immortella* (1969/70, rev. 1984) zu dirigieren. Krankheitsbedingt sagt Boulez 1968 seine Teilnahme als Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen ab,

sodass Pade stattdessen in Caskels Kompositionskurs mit dem Schwerpunkt Schlagzeug das Stück *XXI Aquarelle über das Meer* (1968–1971) zu schreiben beginnt und in dem sie kompositorisch den Versuch unternimmt, die Farbverläufe von Aquarellmalereien zusammen mit dazugehörigen Gedichten des Dichters und Malers Georg Sønnerlund Hansen in musikalische Klänge zu übersetzen. Diese Komposition wird dann vier Jahre später, bei Pades letztem Besuch in Darmstadt 1972, von Helmut Lachenmann verrissen, der Pades kompositorischen Stil und ihren emotionsgesteuerten Ansatz als naiv bezeichnet, ihre Arbeit unter dem Schlagwort »kulturelle Sedimentation« nahezu als gefährlich darstellt.⁷

Pade, die ihr Netzwerk gerade in Verbindung zu Stockhausen, Ligeti, Boulez und einer früheren Generation von Komponisten aufgebaut hatte, findet mit ihren Kompositionen in diesem Umfeld einer neuen Generation wie Lachenmann scheinbar nicht mehr ihren eigenen Raum und scheint sich der neuen Pluralität der ästhetischen Ausrichtungen der Ferienkurse nicht mehr zugehörig zu fühlen. Inwiefern Helmut Lachenmanns Zurückweisung aber der ausschlaggebende Grund für Pade war, nicht mehr nach Darmstadt zurückzukehren, bleibt Spekulation.

Religion und Krankheit

Nach der Scheidung von ihrem Mann zieht Pade ihre beiden Söhne allein groß und ist zunehmend mit der Arbeit als Produzentin am Radio belastet. Im Jahr 1971 muss sie bei einem Kompositionsauftrag des schwedischen EMS – Elektronmusikstudion in Stockholm die Erfahrung machen, dass die großen Computer und moderne Ausrüstung des 1969 als skandinavisches Flaggschiff der elektronischen Musik gegründetem Studios ihr fremd sind. Während sie in ihrem viel kleineren Stammstudio im dänischen Rundfunk von wohlwollenden Klangtechnikern und Ingenieuren umgeben ist, die ihre Stücke anhand der präzisen Partituren realisieren, ist Pade die Arbeit mit den Maschinen am EMS nicht geläufig: Pades Stück *Klangfarben från EMS* (Klangfarben des EMS, 1971), das Material aus dem früheren *Faust*-Stück von 1962 inkorporiert und um ein präpariertes Klavier erweitert, wird zunächst zurückgezogen und dann erst 1973 im dänischen Radio abgeschlossen.

Zeitgleich verschlechtert sich Pades Gesundheitszustand: Seit ihrer Gefangenschaft während des Zweiten Weltkriegs leidet die Komponistin an einer besonderen Form der Posttraumatischen Belastungsstörung, dem sogenannten Überlebensschuld-Syndrom, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch unter dem Namen KZ-Syndrom bekannt geworden ist. Selten setzte sie sich Zeit ihres Lebens mit diesem Thema der dänischen Geschichte und ihrer eigenen Biografie so offensichtlich auseinander wie in den bereits erwähnten Kriegs- und Bombengeräuschen der *Symphonie magnétophonique* und im Stück *Se det i øjene* (Sieh's ein) von 1970, bei der auf Dänisch die Textzeile »Hitler ist nicht tot« dutzendfach wiederholt wird. Auf Grund ihres sich verschlechternden psychischen

⁷ Im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt kann man Pades Präsentation und die Diskussion im Anschluss anhören: IMD-M-1972MC022-01 und IMD-M-1972MC022-02

Gesundheitszustands muss sie 1973 ihre Tätigkeit beim dänischen Rundfunk aufgeben und lebt nach einem Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik in betreuten Wohnprojekten.

Auch ihr künstlerisches Interesse verschiebt sich, 1974 schließt sie sich einem Forschungsprojekt am dänischen Reichs Krankenhaus an, bei dem die Effekte von elektronischen Klängen in Kombination mit visuellen Bildern für lerneingeschränkte Kinder erforscht werden. Zeitgleich vertieft sich Pades Spiritualität, sie konvertiert – im protestantischen Dänemark – zum Katholizismus und zieht 1977 sogar für einige Jahre in einem katholischen Konvent, wo sie einige religiös motivierte Stücke komponiert. Das Stück *Teresa af Avila* (1980) für elektronische und konkrete Klänge und Sprechstimme ist der gleichnamigen Heiligen und Mystikerin aus dem 16. Jahrhundert gewidmet.⁸ Das Stück basiert wieder auf dem Prinzip der seriellen Komposition mit Klangfarben, bei der verschiedene Etappen des Lebens der Teresa von Ávila durch musikalisch verschieden gestaltete Abschnitte abgebildet werden sollen – eine Praxis, die sie bereits in *Klanfarver från EMS* (1971) und besonders in *Maria* (1969/70, rev. 1972–1980) anwendet. Auch hier beschreiben die verschiedenen Klangfarben die Etappen von Marias Leben auf der Erde bis hin zur Himmelfahrt. Pades Arbeitsweise ändert sich: Sie arbeitet nun länger an einzelnen Stücken, verfeinert ihr klangliches Material, lässt es von einem Stück ins nächste überfließen. In dieser letzten kompositorischen Phase sind mehrere ihrer akustischen, häufig pädagogisch orientierten Stücke entstanden – etwa die Kinderoper *Far, mor og børn. En leg med Opera* (Vater, Mutter und Kinder. Ein Theaterstück mit Oper 1974) und Stücke für Orff-Instrumentarium oder Spielzeugorchester (*Et menneske, Ein Mensch*, 1969; *Historie om skabelsen, Die Schöpfungsgeschichte*, 1969). Interessanterweise – wenn auch nicht verwunderlich – finden unter dem Label der Else Marie Pade, das nun im Nachgang um sie herum konstruiert wird, genau jene Stücke selten Erwähnung, die nicht den Tendenzen des europäischen Mainstreams folgen, sondern einen starken Fokus auf kindgerechte, fantasievolle Musik legen. Dabei umfasst Pades Gesamtwerk viele Hintergrundmusiken für TV-Ballette, Filme, und vor allem Kindergeschichten, in der sie visuelle Welten in Klängen zu übersetzen versucht.

In den frühen 1980ern wird es ruhiger um Pade. Sie scheint aus dem dänischen Musikleben und der noch jungen Geschichte elektronischer Musik in Dänemark zu verblassen – bis sie am eingangs beschriebenen Punkt unter dem strittigen Label der »Großmutter elektronischer Musik« wieder auf die Bildfläche zurückgeholt wird. Heute, anlässlich ihres 100. Geburtstags, lohnt sich die kritische Frage danach, durch welche Mechanismen solche Umschreibungen der Musikgeschichte erfolgen und unter welchen Kriterien eine Frau wie Elsa Marie Pade auch in Zukunft in Erinnerung bleiben mag. ■

⁸ Eine Übersicht über Pades religiöse Stücke bietet Ingborg Okkels, »Else Marie Pade, Jomfru Maria og de store mysterier«, in: *Seismograf*, 16.12.2022

Katja Heldt ist Musikwissenschaftlerin und promoviert in Schweden an der Universität Lund zu Frauen in den Studios für elektronische Musik der 1950er Jahre mit Fokus auf Else Marie Pade und Éliane Radigue. Sie studierte Musikwissenschaft und Romanistik in Köln, Berlin und Montréal und lebt zwischen Berlin und Malmö.