

# Auf Traktoren und abseits des Kanons

Komponistinnen der elektronischen  
Musik des 20. Jahrhunderts in Osteuropa

MARTA BESZTERDA VAN VLIET

In den letzten Jahren haben Musikwissenschaftler:innen und Kurator:innen eine ganze Reihe von weiblichen Komponist:innen elektronischer Musik aus dem 20. Jahrhundert wiederentdeckt und zu popularisieren versucht. Häufig werden diese neuen (oder gar nicht mehr so neuen) Komponistinnen als ›Pionierinnen‹ oder ›Wegbereiterinnen‹ elektronischer Musik überhaupt präsentiert. Dazu zählen westeuropäische Künstlerinnen wie Éliane Radigue und seit kurzem auch Else Marie Pade sowie viele weitere Frauen, die hauptsächlich aus Nordamerika und Großbritannien kommen und von denen 2020 einigen mit dem Film *Sisters with Transistors* ein Denkmal gesetzt wurde. Die Forschenden, die sich dieser Verjüngungskur verschrieben haben, argumentieren häufig, dass diesen Frauen ein Platz im Kanon elektronischer Musik zusteht – oder wenigstens zugestanden werden sollte. Sie seien legitime Mitglieder einer Reihe ›großer Männer‹ der europäischen experimentellen Musik, zu denen Pierre Boulez, Pierre Schaeffer und Karlheinz Stockhausen gehören. Feministische Musikkritiker:innen, denen die Anerkennung weiblichen musikalischen Schaffens eigentlich ein wichtiges Anliegen ist, haben diese Strategie des Beitrags von Frauen zur elektronischen Musik allerdings kritisiert: Das Konzept ›Kanon‹ selbst ist ihnen verdächtig geworden.

## Gender und Kanon

Die Kanon-Skepsis gehört zu den Grundfesten der New Musicology, einer kulturwissenschaftlichen Wende in der zuvor häufig bloß analytisch verfahrenen Historischen Musikwissenschaft seit den 1990er Jahren. Die Gründe dafür überlappen sich mit der Kritik, die Feminist:innen am Kanon der Künste im Allgemeinen formuliert haben: Der Kanon westlicher Musik ist Ausdruck sozialer Eliten (darunter besonders häufig weiße Männer) und wird von ihnen reproduziert – unterstützt von Institutionen wie dem Konservatorium, dem Konzerthaus oder eben auch: dem elektronischen Musikstudio, zu dem Frauen und andere marginalisierte Gruppen traditionell schwierigeren Zugang haben. Eingefahrene musikalische Wertvorstellungen haben dazu tendiert, viele musikalische Gattungen, Instrumente und Ausdrucksformen auszuschließen – besonders Formen sogenannter Volksmusik, des Laienmusikwesens und der populären Musik. Selbst poststrukturalistischen Ansätzen, die schon die Existenz einer Vielzahl unterschiedlicher Kanons anerkennen, ist es bisher nicht gelungen, die grundsätzlichen Probleme der Kanonbildung zu lösen. Schließlich sorgt die Bedeutung des Kanons mit seiner distinkten Wertigkeit dafür, dass auch Musikgeschichte lediglich in Hierarchien oder als Folge außergewöhnlicher Künstlerpersönlichkeiten vorstellbar bleibt. Kanons verschleiern das kollaborative, netzwerkbasierte und plurale Wesen musikalischer Kreativität.

Im Bereich der elektronischen Musik sind es nicht selten jene Zuschreibungen an Technologie, die solche Musik überhaupt erst möglichen machen, die dann auch erklären, wieso dieses Feld so von maskulinem Denken bestimmt wird. Seltsamerweise wurden die Klangexperimente der elektronischen Musik häufig völlig abgetrennt von Aspekten wie Gender angesehen – elektronische Musik sei »Post-Gender« oder »Gender-neutral«, wie die Forscherin Marie Thompson erklärt.<sup>1</sup> Dennoch wirkt Gender auch in diesen Bereichen, die vermeintlich Post-Gender sind: Wie Geschlecht replizieren sich auch der Kanon und seine Mechanismen fortwährend selbst; sogar dann, wenn sich eine völlig neue Ausdrucksform wie die elektronische Musik bildet. Originalität und Übersteigerung, so weit kann man gehen, scheinen das Material selbst zu sein, aus dem der Kanon gemacht wird – und dadurch halten auch explizit gegenderte musikalische Werturteile Einzug. So bleibt der Kanon bestehen.

Der Kanon elektronischer oder experimenteller Musik ist ein Zeugnis für die Hartnäckigkeit und Anpassungsfähigkeit des Kanons überhaupt, zeigen sie doch, dass »beinahe sämtliche Formen künstlerischen Radikalismus sich im Laufe der Zeit Richtung Normalität und Akzeptanz entwickeln.«<sup>2</sup> Wie so viele Radikalitäten und Neuheiten in der Musik des 20. Jahrhunderts – Luigi Russolos *L'arte dei Rumori*, die Zweite Wiener Schule, Pierre Schaeffers *musique concrète*, der Serialismus und Aleatorik, die Darmstädter Schule wie auch die experimentelle Musik aus Nordamerika – elektroakustische und elektronische Musik haben letztlich trotz ihrer

1 Marie Thompson, »Feminised Noise and the Dotted Line« of Sonic Experimentalism«, in: *Contemporary Music Review* 35 (2016), H. 1, S. 85–101, hier: S. 89

2 David Nicholls, »Avant-Garde and Experimental Music«, in: *The Cambridge History of American Music*, hrsg. von dems., Cambridge 1998, S. 517–534, hier: S. 517

Opposition und Überschreitung Eingang in den angestammten Kanon westlicher Kunstmusik gefunden.

Kanons sind, das lässt sich festhalten, äußerst nützlich. Wir benötigen sie als Grundlage eines gemeinsam geteilten Verständnisses von Musikgeschichte. Wir benötigen Kanons, um Gattungen, Stile, Ästhetiken und Menschen in kohärente Narrative, Traditionsketten und künstlerische Schulen verorten zu können. Wir benötigen Kanons, um das Publikum zum Kauf von Konzerttickets zu bewegen. Manche Kommentator:innen

### Zurzeit entwickelt sich der westliche Kanon nirgendwo hin.

argumentieren sogar, dass wir Kanons benötigen, damit Musikgeschichte als universitäre Disziplin in der heutigen Wissenschaftswelt weiterbestehen kann. In anderen Worten: Zurzeit entwickelt sich der westliche Kanon nirgendwo hin – obwohl wir fortwährend Komponist:innen hinzufügen und daraus tilgen, die Zahl der bestehenden Kanons vervielfachen und die Idee von Kanon selbst angreifen.

Lässt sich dann der westliche Kanon – vor allem der Kanon elektronischer Musik – feministischer machen oder ist der einzig mögliche feministische Kanon die Aufgabe von Kanon selbst? Scheinbar ist eben die zweite Option die einzig mögliche, verstärkt die bloße Hinzunahme von Frauen doch bloß dessen normative Kraft. Musikwissenschaftler:innen bezeichnen diese Praxis als »mainstreaming.«<sup>3</sup> Hier werden Frauen bloß »untergehoben«, der neue Wein weiblicher Komponistinnen in den alten Schläuchen des bestehenden Kanons, der weder selbst noch in seinen Kanonisierungsmechanismen angegriffen wird.<sup>4</sup> Das Ergebnis? Frauen werden »in wohlbekannte historische Strukturen integriert, um zu zeigen, wie sie stilistisch zu männlichen Komponisten stehen.«<sup>5</sup> Ihre Werke werden so populärer, gleichzeitig bleiben sie aber auf ewig verdammt, bloß mit derselben Terminologie, denselben Paradigmen und Kategorien wie die Werke ihrer männlichen Kollegen betrachtet zu werden.<sup>6</sup>

Das Problem des Mainstreaming liegt also darin, dass nicht am Kanon selbst gerührt wird. So gibt es nicht wenige weibliche Komponistinnen aus dem 20. Jahrhundert, die man mittlerweile unter dem Begriff des »Ausnahmetalents« in den Kanon aufgenommen hat: Nadia Boulanger, Florence Price und Ruth Crawford Seeger beispielsweise. Außergewöhnlichkeit meint dann häufig so etwas wie Erfolg, soll bei Frauen aber in den meisten Fällen das Atypische unterstreichen – die erfolgreiche Frau wird als Ausreißerin aus einer statistisch mediokren Masse gebrandmarkt: noch nicht ganz exzellent, aber immerhin »schon« ungewöhnlich. Die Beispiele von Fanny Mendelssohn und Clara Schumann im 19. Jahrhundert machen es deutlich: Die eine oder andere Frau unter diesen Prämissen in den Kanon eingehen zu lassen, gibt ihm den Anstrich von Objektivität, dass er eben nicht auf Grund

3 Emily Wilbourne, »Feminist Pedagogy in the Undergraduate Music Survey Course: A Reflective Essay«, in: *The Oxford Handbook Topics in Music*, online veröffentlicht am 5. April 2017

4 Vgl. Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Champaign 2000, S. 43

5 Ebd., S. 219

6 Ebd., S. 222

von Geschlecht entscheidet, sondern lediglich auf (künstlerische) Leistung blickt. Dass der Kanon damit aber auch völlig die Bedeutung von Geschlecht, Sozialisierung und weiteren wichtigen Faktoren ausblendet, sie der genaueren Betrachtung zu entziehen versucht – davon ist dann keine Rede mehr.

## Zentrum und Peripherie

Dieses Konzept eines Kanons europäischer Kunstmusik tritt im historischen Kontext der ehemaligen Ostblockstaaten noch um ein Vielfaches komplexer auf. Der ›europäische‹ Kanon? Das ist hauptsächlich der Kanon der Musikszene in Frankreich, Deutschland und Italien, mit berühmten Namen wie Schaeffer oder Pierre Boulez, Institutionen wie dem Studio für Elektronische Musik des WDR oder Luciano Berios und Bruno Madernas Studio di Fonologia in Mailand.<sup>7</sup> So ist der Kanon elektronischer Musik im 20. Jahrhundert nicht bloß von Männern bestimmt, sondern auch noch geografisch auf Westeuropa (und bis zu einem gewissen Grad auf die USA) beschränkt.

Aus dieser Perspektive sind weibliche Komponistinnen elektronischer Musik aus Osteuropa doppelt vom Mainstream-Kanon ausgeschlossen: auf Grund ihres Geschlechts und auf Grund ihrer Herkunft bzw. ihres Lebensmittelpunkts in den Staaten des ehemaligen Warschauer Pakts. Genau diese Schwierigkeit birgt aber die Chance, einmal darüber nachzudenken, wie Frauen kanonisch werden können, ohne dass man den Kanon und seine Mechanismen stillschweigend voraussetzt. Stattdessen laden uns die einzigartigen persönlichen und künstlerischen Biografien dieser Frauen vor dem Hintergrund größerer geschichtlicher Prozesse im Staatssozialismus ein, Chronologien zu entwickeln, die sich eben nicht immer nahtlos in die Logik der Musikgeschichtsschreibung aus dem Westen eingliedern lassen.

Ich werde dies anhand von drei Beispielen tun: die serbische Komponistin Ludmila Frajt (1919–1999) aus Jugoslawien, die in Frankreich lebende polnische Komponistin Elżbieta Sikora (\*1943) und die in Estland lebende Ukrainerin Valentina Gontscharowa (\*1953). Dabei fokussiere ich mich vor allem auf den Zugang dieser Frauen zu musikalischer Ausbildung, ihre Teilhabemöglichkeiten an Musikinstitutionen im Staatssozialismus und ihre Beziehung zur zeitgenössischen Musikszene in Westeuropa. Wenn sie auch alle drei aus Osteuropa bzw. dem ehemaligen Ostblock stammen, so ist diese Region doch kein großer Monolith: Diese drei Frauen stammen aus unterschiedlichen Generationen und aus verschiedenen geopolitischen Zuständen, die jeweils auf ihre ganz eigene Art Einfluss auf das Schaffen dieser Komponistinnen geübt haben. Sie sind eben nicht eine homogene Gruppe gleichen Geschlechts, gleicher Religion und gleicher ethnischer Herkunft bei einer ähnlichen Geschichte. Ihnen fehlt nicht die Fähigkeit zu handeln, sie sind nicht apathisch oder passiv, wenn es um die Emanzipation der Geschlechter geht.

<sup>7</sup> Vgl. für die Analyse von Macht- und Genderstrukturen am IRCAM um 1985 Georgina Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley 1995



Elżbieta Sikora,  
*Widok z okna* (Blick  
aus dem Fenster,  
1971) für Tonband.  
Das erste Werk, das  
Sikora im Experi-  
mentellen Studio des  
Polnischen Rund-  
funks komponierte

Nicht wenige Feminist:innen aus der Region haben sich gegen solche Stereotype gewandt und gezeigt, wie der (post-)sozialistische Raum eben nicht homogen war.<sup>8</sup> Der Stereotyp politischer Apathie und Passivität osteuropäischer Frauen mit Blick auf den sozialistischen Staat und seine Gender-Politik bestimmt häufig die historische Einordnung von Komponistinnen aus der Region. Tatsächlich stehen viele weibliche Künstlerinnen dieser Generationen feministischen Diskursen und Aktionen nordamerikanischer und westeuropäischer Prägung reserviert gegenüber. Dies hängt aber eher mit den Erfahrungen dieser Frauen zusammen, die sie mit der Lohnarbeit, dem Unterschied zwischen Öffentlichem und Privatem und mit der sozialen Funktion der Familie im Kommunismus machten. Die Art, wie die Machthaber diese Elemente beeinflussten, lässt sich nur schwer mit dem Vokabular westlichen Feminismus beschreiben. Dennoch hatten Frauen in Osteuropa – gerade auch im Vergleich zum Westen – während des Staatssozialismus bessere Chancen, Komposition an Hochschulen zu studieren und, im Anschluss daran, selbst Lehrkräfte an Konservatorien zu werden. Da der Staat durch Kompositionsaufträge und staatlich finanzierte Wettbewerbe nicht wenige Anreize für die kreative Arbeit lieferte, war eine Bevorzugung der männlichen Kollegen von vornherein zumindest erschwert.

Besonders während der frühen Periode des Stalinismus nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis ungefähr zur Mitte der 1950er Jahre – Stalin starb 1953 –, unterstrichen kommunistische Regierungen in Osteuropa, dass sie Frauen aus der Arbeiterklasse auf ein neues Niveau gehoben hatten, die Lohnunterschiede zwischen den Geschlechtern eliminiert wurden und Frauen nun bessere Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten hatten. Sikora und ihre polnische Kollegin Lidia Zielińska (\*1953) berichten beispielsweise, dass selbst im Spätsozialismus, als die emanzipativen Parolen der frühen Nachkriegszeit längst verklungen waren, die elektronische Musikszene in Polen in ihren Augen relativ egalitär war – besonders, wenn sie sie mit den Erfahrungen verglichen, die sie in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und anderen westeuropäischen Ländern gemacht hatten.<sup>9</sup> Laut Sikora, die in den 1960er Jahren ihre Karriere zunächst als Tonmeisterin und dann als Komponistin begann, überstieg der Gedanke unbegrenzter Karrieremöglichkeiten für Frauen den Druck, den sie durch ihren sozialen Hintergrund spürte. Augenzwinkernd paraphrasierte Sikora die Situation der 1960er und 1970er Jahre unlängst in einem Interview mit einem berühmten Partei-Slogan aus dieser Zeit: »Frauen fuhren damals Traktoren, wieso sollten sie nicht auch komponieren?!«<sup>10</sup>

Den Unterschied zwischen Ost und West unterstreicht Sikora immer wieder, erklärt, dass sie sich in Polen nie als »weibliche Komponistin« fühlte, während man im Westen für die Aufnahme von Frauen in das Musikleben regelrecht kämpfen musste.<sup>11</sup> Später zog Sikora, die als erste Frau überhaupt im 1957 gegründeten Experimentalstudio des Polnischen Radios gearbeitet hatte, nach Frankreich, wo sie solche Erfahrungen aus erster Hand machen konnte. Ins Warschauer Studio folgten ihr später Komponistinnen wie Lidia Zielinska (\*1953) und Magdalena Długosz (\*1954).

8 Vgl. Magdalena Grabowska. »Bringing the Second World In: Conservative Revolution(s), Socialist Legacies, and Transnational Silences in the Trajectories of Polish Feminism«, in: *Signs* 37 (2012), H. 2, S. 385–411, hier: S. 387; Jennifer Suchland, »Is Post-socialism Transnational?«, in: *Signs* 36 (2011), H. 4, S. 837–862, hier: S. 844

9 Vgl. Marta Beszterda, *Female Composers, Gender, and Politics in Communist Poland*, Masterarbeit, Amsterdam 2016

10 Elżbieta Sikora, »Wywiad metodą oral history« [Die Interviewmethode Oral History], in: *Archiwum Historii Mówionych Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia*, Min. 53:00–56:30

11 Ebd.



Propaganda-Poster von Witold Chmielewski, 1951,  
»Jugend – vorwärts im Kampf für eine glückliche,  
sozialistische polnische Heimat«!



Ludmila Frajt,  
*Nokturno* (1975) für  
Tonband. Realisiert  
im elektronischen  
Studio von Radio  
Belgrad (gegründet  
1972)



Ludmila Frajt,  
*Asteroidi* (1967) für  
Tonband. Realisiert  
im Experimentalstu-  
dio des tschech-  
ischen Rundfunks in  
Pilsen im Jahr 1967.

12 Ivana Medić.  
»Playing Catch-Up:  
Serbian Art Music  
against the Odds«,  
in *Shostakovich  
Syndrome. The  
Burdened Memories  
of Central European  
Societies in the 20th  
Century*, hrsg. von  
Ákos Windhager,  
Budapest 2021,  
S. 43–52, hier: S. 47.  
Vgl. ebenfalls dies.,  
»Ludmila Frajt –  
druga srpska kom-  
pozitorka« [Ludmila  
Frajt – die andere  
serbische Kompo-  
nistin], in: *Sveske* 77  
(2005), S. 208–214

13 Marija Čirić,  
»Applied Music –  
Art or a Craft«, in:  
*Časopis za muzičku  
kulturu Muzika* 2  
(2018), S. 15/16;  
vgl. ebenfalls dies.,  
»Ludmila Frajt i  
filmska muzika«  
[Ludmila Frajt und  
die Filmmusik],  
in: *Muzički talas* 41  
(2012), S. 16–25

Auch andere Fälle osteuropäischer Komponistinnen elektronischer Musik deuten darauf hin, dass Frauen einen guten Zugang zu musikalischen und akademischen Institutionen hatten. Während Sikora und Barbara Okoń-Makowska in Polen als Tonmeisterinnen beim Experimentalstudio des Radios in Warschau angestellt waren, arbeitete Ludmila Frajt in den 1950er und 1960er Jahren bei Radio- und Fernsehanstalten in Belgrad, der Hauptstadt des damaligen Jugoslawien. Die serbische Frajt-Forscherin Ivana Medić unterstreicht, dass Frajt zwar aus einer Musikerdynastie tschechischen Ursprungs kam, die seit Anfang des 20. Jahrhundert in Belgrad lebte, dennoch Zeit ihres Lebens eine unbekannt Figur blieb, wobei sie tatsächlich die zweite an Musikhochschulen ausgebildete weibliche Komponistin in der serbischen Musikgeschichte überhaupt war.<sup>12</sup> Gerade Frajts außergewöhnliche Herangehensweise an die Gestaltung der Parameter Raum, Textur und Timbre, die sich beispielsweise in elektroakustischen Stücken wie *Asteroidi* (1967) und *Nokturno* (1975) ausdrückt, verdient heute mehr Aufmerksamkeit.

Die Leichtigkeit, mit der Frajt sich zwischen verschiedenen Medien und musikalischen Ausdrucksformen bewegt, macht ihren Beitrag zur osteuropäischen Musikgeschichte besonders interessant. Frajt ist heute vor allem für ihre Arbeit in Film und Fernsehen sowie im Radio bekannt. Als Fürsprecherin der Filmmusik, die sich um deren Anerkennung als ernstzunehmendes Genre von Kunstmusik bemühte, verfasste sie 1961 das erste Handbuch serbischer Filmmusik.<sup>13</sup> Gleichzeitig trat Frajt auch als Komponistin von Chormusik in Erscheinung, experimentierte in Stücken wie *Pesme rastanka* (Abschiedslieder, 1969) und *Tužbalica* (Die Klage, 1973) mit erweiterten Gesangstechniken, während sie andererseits auch melodiose Kompositionen für Kinder schuf, die Ausdruck für Frajts Interesse an der Volksmusik sind.

Bedeutsam sind vor allem Frajts professionelle Aktivitäten außerhalb der kompositorischen Praxis: Nach dem Zweiten Weltkrieg war Frajt in führenden Positionen beim serbischen Filmstudio Avala, Radio Belgrad und in der jugoslawischen Rundfunkanstalt beschäftigt. Gerade die Repräsentation von Frauen in öffentlichen Institutionen war in sozialistischen Staaten Ausdruck ihrer Emanzipation, die im jugoslawischen Fall erstmals in der Verfassung von 1946 rechtlich erwähnt wurde. Wenn auch Titos Arbeiter- und Bauernstaat vor allem Frauen niedriger sozialer Herkunft besonders stark förderte, unterstrichen die vielen öffentlich sichtbaren Frauen in Führungspositionen des Musiklebens das egalitäre Bild, dass der sozialistische Staat so gerne zeigen wollte.

## Ost und West

Anders als das gängige Narrativ künstlerisch gefesselter und leidender Komponist:innen im Ostblock, die auf Grund der Reiseeinschränkungen isoliert gewesen seien, ist die Beziehung zum Westen ein wiederkehrendes Motiv in den Biografien osteuropäischer Künstlerinnen. Sikora aus



Die in Frankreich lebende  
polnische Komponistin  
Elżbieta Sikora

Polen beispielsweise studierte zwischen 1968 und 1970 in Paris bei Pierre Schaeffer und François Bayle – ein Wendepunkt in ihrer kompositorischen Entwicklung. In der französischen Hauptstadt erst wurde sich Sikora dessen bewusst, dass ihre Hauptbeschäftigung als Tonmeisterin sie nicht mehr erfüllte und sie sich stattdessen ganz der Komposition widmen wollte. Als sie 1981 während der tumultartigen Zeit der Solidarność-Bewegung unterstützt von einem IRCAM-Stipendium aus Polen nach Frankreich zurückkehrte, war sie in ihrer Heimat schon längst als erfolgreiche Komponistin etabliert.

Sikora gelang es so, im Westen scheinbar nahtlos an ihre Karriere im Osten anzuknüpfen. Diese Überwindung des Eisernen Vorhangs hat mehrere Gründe: Erstens waren die Reisebeschränkungen für Besuche im Westen in den 1960er und 1970er Jahren weitaus nuancierter als vor Beginn der liberaleren Tauwetterperiode Ende der 1950er Jahre. Komponist:innen waren Teil der gesellschaftlichen und kulturellen Elite des Sozialismus und somit dessen Aushängeschilder, wodurch ihnen der Eiserner Vorhang gewissermaßen poröser wurde als den Durchschnittsbürger:innen in Polen und anderswo. Zweitens waren es die technologischen Besonderheiten elektronischer Musik, die den offiziellen Stellen Auslandsaufenthalte einleuchtender machten: Elektronische Musik bedurfte nun einmal eines elektronischen Musikstudios – und von denen gab es 1957, als das Studio in Warschau gegründet wurde, europaweit bloß vier weitere. Deshalb gingen beispielsweise serbische Komponist:innen bis zur Gründung ›ihres‹ Studios in Belgrad im Jahr 1972 regelmäßig ins westliche und östliche Ausland, um dort ihre Projekte zu realisieren.

Während institutionalisierte und öffentlich geförderte Studios in der Geschichte elektroakustischer und elektronischer Musik immer noch eine Schlüsselrolle spielen, wurde das eigene Zuhause für nicht wenige weibliche Komponistinnen zum Zentrum ihrer musikalischen Praxis. Dies wird heute hauptsächlich mit Pauline Oliveros und Éliane Radigue in Beziehung gebracht, traf damals aber auch auf die ukrainische Komponistin Valentina Gontscharowa zu. Studiert hatte sie Violine und Komposition am Leningrader Konservatorium, war in der Stadt aber auch eine aktive Teilnehmerin der Rock-Szene im Untergrund und wendete sich völlig vom Hochschulleben ab, als sie Bekanntschaft mit dem sowjetischen Free Jazz Ganelin Trio machte.<sup>15</sup> In Tallinn, wo die Ukrainerin eine neue Heimat finden sollte, nahm sie in ihrem eigenen Studio zuhause zwischen 1987 und 1991 viele Kompositionen auf, die 2020 und 2021 von dem kleinen ukrainischen Label Schukai veröffentlicht wurden.

Obwohl Gontscharowa hauptsächlich in Moskauer und Tallinner Kreisen verkehrte und vor dem Fall der Berliner Mauer nie den Westen bereiste, gibt auch sie zu, dass die Tradition der westlichen Avantgarde als Ausgangspunkt ihrer eigenen Ästhetik diene. Denn für Gontscharowa »war es nicht ein Rock-Club, sondern das Konservatorium, wo ich erstmals die Musik Krzysztof Pendereckis, Pierre Boulez', Karlheinz Stockhausens, Iannis Xenakis' und John Cages hörte. Sie alle waren Teil des verpflichtenden Lehrplans [...] Der Komponistenclub, eine studentische Organisation,



Valentina  
Gontscharowa,  
*Recordings*  
1987–1991, Vol. 1,  
Muscut/Shukai 2020

14 Vgl. Valentina Gontscharowa, »The Sonic Explorations of Valentina Gontscharova. Interview by Lucia Udvardyova«, in: *UNEARTHING THE MUSIC: Sound and Creative Experimentation in Non-Democratic Europe*, unearthingthemusic.

15 Ebd.



Die serbische Komponistin  
und Musikerin Ludmila Frajt

[...] weitete schließlich sogar seine Aktivitäten aus: Er organisierte Festivals studentischer Kammermusik und Symphonik, lud Studierende von vielen Konservatorien überall aus den Teilstaaten der Sowjetunion ein, führte neue Werke auf und brachte auch Komponist:innen aus Europa und Amerika nach Leningrad. Angesichts der damaligen kulturpolitischen Situation war das nur in der Stadt Leningrad möglich mit ihrer reichen kulturellen Tradition, die trotz Zweitem Weltkrieg und stalinistischer Repression immer noch in den Köpfen der Menschen war. Innovation war ein bestimmendes Element dieses Denkens.«<sup>15</sup>

Dieses überraschende Niveau des Austausches zwischen Ost und West zeigt, wie durchlässig der Eisernen Vorhang während des Staatssozialismus sein konnte. Komponist:innen wie Luigi Nono, dessen politische Ansichten ihm den Besuch der UdSSR erleichterten, waren häufig mehr als einmal in Osteuropa und der Sowjetunion zu Gast, sodass die Isolation des dortigen künstlerischen Schaffens sich als Mythos entpuppt.<sup>16</sup> Die Klangwelt von Valentina Gontscharowa mit ihren Anleihen bei der westlichen Avantgarde und der Ästhetik des Rock und Free Jazz ist nur eines von vielen überzeugenden Beispielen für ein solches Durchsickern von Musikkulturen über den Eisernen Vorhang hinweg.

\* \* \*

Feministische Auseinandersetzungen mit dem Kanon elektronischer Musik des 20. Jahrhunderts können der Frage nach dem Kanon und kanonbasierter musikhistoriografischer Praktiken nicht entgehen. Licht auf Komponistinnen aus Kontexten jenseits von Osteuropa zu werfen kann darüber hinaus dabei hilfreich sein, Musikgeschichte so zu denken, dass sie nicht bloß immer neue und neue Namen in den Kanon aufnimmt, wo sie dann ein tristes Dasein unter dem Begriff des Außergewöhnlichen fristen müssen. Dennoch bleibt gleichzeitig festzuhalten, dass mit dem nicht absehbaren Ende des Fortbestands eines musikalischen Kanons Frauen weiterhin einen Eingang in ihn finden müssen – als gefeierte Pionierinnen auf Gebieten, in denen auch Männer tätig waren. Feministische Arbeit geht in anderen Worten also in zwei Richtungen, wenn es um die (Wieder-)Entdeckung der Lebensverläufe und Kompositionen von weiblichen Künstlerinnen geht, die einen Einfluss auf ihre Zeit ausgeübt haben: Diese Arbeit muss sowohl am Kanon orientiert sein als dass sie auch gegen den Kanon arbeiten muss. Vielleicht kann der Kanon, wie wir ihn kennen, seine Bedeutung eines Tages nur dadurch verlieren, dass wir seine Grenzen immer weiter ausdehnen und das Konzept der »Pionier:innen« selbst demokratisieren. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker

Marta Beszterda van Vliet ist eine Wissenschaftlerin, Musikkritikerin und Community Organizer im kanadischen Montréal. Sie arbeitet zu Themen über Gender, Identität, Nationenbildung und weibliche Arbeit in der osteuropäischen Kunstmusik.

16 Vgl. dazu Vida Penezic, »Women in Yugoslavia«, in: *Postcommunism and the Body Politic*, hrsg. von Ellen E. Berry, New York 1995, S. 57–77, hier: S. 70/71, zit. in: Allaine Cerwonka, »Traveling Feminist Thought: Difference and Transculturation in Central and Eastern European Feminism« in: *Signs* 33 (2008), H. 4, S. 809–832, hier: S. 820



Die in Estland lebende Ukrainerin  
Valentina Gontscharowa