

## Expansion eines Festivals

Donaueschingen – Neue Orte, neue Formen, neue Musik

**A**kustische Kunst jenseits des Konzertsaaus – das gab es, kaum einer weiß es, in Donaueschingen schon im ersten Jahr seines Festivals für zeitgenössische Musik. So berichtet die Anekdoten-Geschichtsschreibung von einer, man könnte sagen: Performance durch das legendäre Amar-Quartett um Paul Hindemith, die im Sommer 1921 zu weinseliger Stunde in einem Baumhaus stattfand. Allerdings: Man spielte *Die kleine Nachtmusik* von Wolfgang Amadeus Mozart und nicht zeitgenössische Werke. Und natürlich handelte es sich um eine Aufführung abseits des offiziellen Programms, sozusagen um einen spontanen Freizeit-Spaß für Musiker und Hörer im fürstlichen Schloßpark.

Die weitere Festivalgeschichte ist durch diese Aktion nicht nachhaltig beeinflusst worden, im Gegenteil: vor allem nach 1950, mit der Einbindung des damaligen Südwestfunks in die Finanzierung und Gestaltung der Musiktage, festigte sich deren Ruf als Uraufführungsfestival, wobei das Schwerkraft der öffentlichen Wahrnehmung bei den Orchesterkompositionen lag, die durch das Sinfonieorchester des SWF – und dies selbstverständlich im Konzertsaal – gespielt wurden.

Als Armin Köhler 1992 die Leitung der Donaueschinger Musiktage übernahm, begann er sofort mit der Suche nach anderen Orten neben und zusätzlich zu den traditionellen Aufführungsräumen des Orchesters und der Kammermusikgruppen. Warum eigentlich?

**A.K.** Es ging mir um eine konzeptionelle Erweiterung des Festivals. Jedes Festival wird ja durch verschiedene Faktoren bestimmt. So war es zum Beispiel wichtig, daß der Südwestfunk 1950 sein Orchester mitbrachte und damit regelmäßige Uraufführungen für große Besetzungen ermöglichte. Im Bewußtsein der Öffentlichkeit (und der Kritik) haben sich die Orchesterkonzerte als zentrales Moment der Donaueschinger Musiktage eingepreßt; dieses Bewußtsein wollte ich darüber hinaus für Anderes öffnen.

Letztlich ist aber auch schon das eben Gesagte, historisch betrachtet, nur die halbe Wahrheit: Denn auch musikalische Versuche jenseits des Konzertsaaus hat es in der Geschichte der Donaueschinger Musiktage immer wieder gegeben, etwa in den siebziger Jahren mit Environments und Performances. Ein Höhepunkt, meiner Ansicht nach eine der gelungensten Installationen überhaupt, war in dieser Zeit das *Klangleuchtlabyrinth* von Josef Anton Riedl.

**L.J.** Josef Anton Riedls *Klangleuchtlabyrinth* wurde 1976 anlässlich der Donaueschinger Musiktage in der Donaueschinger Baar-Sporthalle eingerichtet. Es handelte sich um eine begehbare Installation, eine Art künstlicher Landschaft aus langen, verschlungenen und vielgestaltig phosphoreszierenden Leuchtschnüren sowie aus Wassergeräuschen, die auf verschiedenen Tonbandschleifen aufgenommenen worden waren und – teilweise elektronisch verarbeitet – über achtzehn Lautsprecher wiedergegeben wurden. Je nach Ort und Bewegung des Besuchers und durch verschiedene Überlagerungen der Tonbandschleifen ergaben sich stets neue Klangmischungen.

**A.K.** Als ich also 1992 die Leitung des Festivals übernahm, wollte ich auch jene Spuren der Donaueschinger Geschichte aufgreifen und einiges von dem weiterführen, was bereits angedacht war, im »Fortschritt« des Festivals dann aber übergangen wurde.

Die andere Quelle meiner Ideen zu neuen Musik-Orten fand ich in anderen künstlerischen Formen, die im 20. Jahrhundert längst ihre »eigene« Geschichte hatten, jedoch vom aktuellen Musikbetrieb ignoriert wurden, obwohl sie eindeutig auch musikalische Präferenzen aufwiesen. Fündig wurde ich in der Bildenden Kunst bei den Environments, Happenings, Performances und den unterschiedlichen Formen der Installations Art. Die ersten Künstler, die ich dann 1993 einlud, waren Rolf Julius und Christina Kubisch, die beide im Zwischenbereich von Bildender Kunst und Klang arbeiten.

**L.J.** Die ersten Arbeiten, die während der Donaueschinger Musiktage 1993 außerhalb der gewohnten Räumlichkeiten zu hören waren, fanden hauptsächlich im Freien, nämlich im – damals auch noch unglücklich verregneten – Schloßpark statt. Gab es keine geeigneten Räume?

**A.K.** Anfangs war es ein großes Problem, in Donaueschingen überhaupt Räume zu finden, die einen eigenen Charakter, eine eigene Ausstrahlung hatten. Im Musterländle waren sogar die Industriegebäude ordentlich – und

Alvin Curran, Twentieth century, Klanginstallation im Pavillon des Schloßparks, Donaueschinger Musiktage 1996, Foto: Roland Sigwart



langweilig. Vor allem deshalb sind wir anfangs nach draußen, in den Park gegangen oder in so wenig spannende Räume wie einen Gemeindesaal oder einen Konferenzraum.

**L.J.** Erst 1996 begann das Fürstenhaus, sich und damit auch einige der alten fürstlichen Gebäude für die Ideen alternativer Musik-Orte zu öffnen. Dabei handelte es sich vielfach um historische Gebäude, die seit Jahrzehnten schon verschlossen und nicht mehr genutzt worden waren. So wurde etwa das ehemalige Fischhaus im Schloßpark, welches ehemals zur Aufbewahrung von lebendigen Fischen in einem Rundbassin und in späteren Jahren als Lust-Pavillon diente, zum regelmäßigen Installations-Ort während der Musiktage, ebenso stand die alte, halbverfallene Orangerie und das leerstehende Kammergebäude des Fürstenhauses mehrfach für Installationen zur Verfügung.

**A.K.** Grundsätzlich – und das hängt natürlich unmittelbar mit der Beschaffenheit des jeweiligen Raumes zusammen – gibt es für einen Künstler zwei Möglichkeiten der »Verwendung« eines Ortes. Er kann die Aura, die Geschichte des Ortes nutzen und reflektieren. Er kann aber auch mit akustischen Mitteln in dem vorhandenen Raum einen neuen, gleichsam virtuellen Raum schaffen und dabei zu faszinierenden Ergebnissen kommen. Beispielsweise ist es Alvin Curran während der letztjährigen Donaueschinger Musiktage gelungen, mitten im Schloßpark, also unter freiem Himmel, mit Hilfe von Lautsprechern eine akustische »Konzerthalle« zu installieren. Der Klangeindruck war überwältigend.

**L.J.** Korrespondieren den neuen Orten selbstredend auch neue musikalische Formen?

**A.K.** Durch die Verwendung von Orten jenseits des Konzertsaals entwickelte sich neben der traditionellen »Darbietungsform« eine prinzipiell andere Form. Bei begehbaren Installationen oder Environments liegt ein gravierender Unterschied schon darin, daß die definierten Anfangs- und Schlußzeiten des Konzerts verschwinden, ebenso der festgelegte Platz, von dem aus der Besucher die Klänge hört.

Zudem ist die sinnliche Wahrnehmung hier auf Ganzheitlichkeit angelegt. Prinzipiell können diese Formen als Gegenentwurf zur segmentierten Wahrnehmung definiert werden, die ja charakteristisch ist für den mitteleuropäischen Kulturraum. Nicht unerwähnt lassen möchte ich, daß es sich dabei auch um eine Form der Sensibilisierung handelt, mit dem Ziel, die in zunehmendem Maße amorph werdenden akustischen Eindrücke unseres Alltags ins Bewußtsein zu rücken, um so die Barriere zwischen Kunstraum und öffentlichen Raum abzubauen. Und noch ein Aspekt scheint mir wichtig zu sein: In dem Maße, wie durch die Klanginstallationen der jeweilige Raum jenseits seiner gewohnten Funktionalität wahrgenommen wird, erhält dieser selbst eine neue akustische Identität. Und auf Grund der Abkehr von einer linear-evolutionären Zeitkonzeption der Entwürfe, wird auch ein anderer Zeitbegriff reflektiert. Das ist ein zentrales Moment.

Etwas anders liegt der Fall bei der Performance, die es mit konkretem Raumbezug in Donaueschingen auch immer wieder gegeben hat. Letztlich geht es mir aber darum, beide – die »Darbietungsform« und dazu alternative

Formen – nicht gegeneinander auszuspielen, sondern sie miteinander zu vermitteln. Auch im Konzertbereich habe ich während meiner Donaueschinger Zeit bislang zweimal mit konkretem Bezug auf den Aufführungsort gearbeitet: 1993 in *Cernunnos*, einer musikalischen A(u)ktion für 7 Rohrspieler, Stiere, Hirschtäger und Live-Elektronik von Thomas Hertel, deren Aufmarsch lebender Stiere nicht zufällig in der Donauhalle B, eigentlich einer Viehauktionshalle, stattfand. 1994 realisierten Flatz/Richter de Vroe ihren *Babylonkomplex – Kathartischer Raum I*, ein Stück über Gewalt, das in einer Sporthalle stattfand. Für mich liegen Sport und Gewalt nahe beieinander.

**L.J.** Die Rolle des Veranstalters geht im Falle dieser neuen Formen über die »bloße« Vergabe eines Kompositionsauftrags weit hinaus. Letztlich ist er durch die Vorauswahl und Bereitstellung ganz bestimmter Orte am künstlerischen Ergebnis nicht unwesentlich beteiligt.

**A.K.** Es handelt sich um einen kooperativen Ansatz. Künstler und Veranstalter müssen bei der Planung solcher Formen zusammenarbeiten, aufeinander reagieren. Ein Beispiel aus den letztjährigen Donaueschinger Musiktagen mag das veranschaulichen: Johannes S. Sistermanns sollte in einer Installation seine neuartige, sehr sensible Technik der Klangerzeugung vorstellen, bei der Membranen, die durch Musik in Schwingung versetzt werden, bestimmte Eigenfrequenzen in den Gegenständen und Materialien eines Raumes anregen. Nur diese im jeweiligen Moment erzeugten Eigenfrequenz-Resonanzen sind in der Installation zu hören. Sistermanns hatte als Ort für seine Installation die Christuskirche im Auge – einen auratischen sakralen Ort also, den wir verschiedentlich schon für Konzertaufführungen genutzt haben. Ich hingegen schlug ihm das Städtische Rathaus vor: einen Nutzraum, in welchem sich die Jugendstil-Architektur und städtischer Büroalltag miteinander verbinden. Schließlich ließ sich der Künstler von meiner Idee überzeugen und richtete seine Installation ganz auf die Verhältnisse im Rathaus ein: Dort konnte er nicht nur die festen Bestandteile des Gebäudes (Geländer, Figuren, Lampen, Fenster usw.) akustisch nutzen, sondern auch zufällig abgestellte Büromaterialien wie Papprollen oder Kartons. Es entstand eine äußerst spannende Installation, eine inspirierende Auseinandersetzung mit ihrem einerseits historischen, andererseits alltäglich-praktischen Ort.

**L.J.** Viele der Künstler, die sich auf neue, ungewöhnliche Orte für ihre Musik einlassen, sind

von Haus aus nicht Komponisten, sondern Bildende Künstler oder Architekten. Wie paßt das zu einem Festival Neuer Musik? Ist diese Grenzüberschreitung ein Zug der Zeit?

**A.K.** Ich bin daran interessiert, zwischen den Künsten zu vermitteln. Optimal wäre es, wenn beide Bereiche: die visuelle und die akustische Kunst voneinander profitieren würden. Das alles ist allerdings keine Erfindung der neunziger Jahre. Es hat schließlich in der Geschichte unseres Jahrhunderts immer wieder Fusionsbestrebungen zwischen den Künsten gegeben: In den zwanziger Jahren war die Musik anregend für die Malerei, ist ein Kandinsky ohne Schönberg kaum denkbar. In den fünfziger und sechziger Jahren prägte umgekehrt die Bildende Kunst neue Strömungen der Musik. Heute sind vielleicht die neuen Medien entscheidende Impulsgeber. Der Faktor Raum ist meiner Ansicht nach der wichtigste, wenn es darum geht, die Künste miteinander zu verbinden: Wir erleben zugleich die Fusion von Kunst und Raum, von Kunst und Alltag und von Kunst und Technik.

Laut Mc Luhan wird durch die Einführung neuer Medien »das ganze System verändert. Die Wirkung des Radios ist visuell, die Wirkung des Fotos auditiv. Jede neu wirksame Kraft verändert das Verhältnis der Sinne zueinander.«

**L.J.** Der Aspekt der Verschmelzung von Kunst und Medientechnik – Sie sprechen von einer »Elektrifizierung der Kunst« – ist in Donaueschingen verschiedentlich Thema der neuen musikalischen Formen jenseits des Konzertsaaus gewesen. 1993 ließ Franz Martin Olbrisch für seine Radiophone Installation *FM099,5* einen lokalen Sendemast errichten, über den seine 48stündige Komposition – eine Arbeit an und mit dem akustischen Archivmaterial der Festivalgeschichte – ohne Unterbrechung ausgestrahlt wurde. Die Besucher des Festivals erhielten transportable, mit Kopfhörern versehene Empfänger und damit die Möglichkeit, jederzeit die Komposition zu hören. Zugleich war es ihnen allein schon durch deren Dauer quasi unmöglich, die gesamte Komposition zu verfolgen. Im Unterschied zu anderen, begehbaren Installationen war Olbrischs Musik dennoch zu jeder Zeit und an jedem Ort im Umkreis in Form von Radiowellen vorhanden – eben immer potentiell hörbar. Als eine Art »soziale Skulptur« wurden dabei die Besucher mit ihren Kopfhörern selbst zum optischen Teil der Installation, deren »Ort« die gesamte Stadt Donaueschingen war.

1995 realisierte Bill Fontana in *Returning Landscapes* erstmals eine Live-Klangcollage

Ellen Fullman, *The Long String Instrument*, *Stallgang des Fürstenberg-Marstalls, Donaueschinger Musiktage 1998*, Foto: Franz Krickl



per Satelliten-Übertragung, indem er an verschiedenen Orten des Donau-Flußlaufs (an ihrer Quelle, in Wien und im Mündungsdelta) zugleich Mikrophonaufnahmen machte, die in Echtzeit miteinander verwoben und vor dem Donaueschinger Schloß über Lautsprecher wiedergegeben wurden. Der Künstler nutzte für sein aufwendiges Projekt den neusten Stand der Übertragungstechnik.

Verlangen die neuen Orte, die neuen Formen von Musik vielleicht grundsätzlich einen neuen Künstlertypus? Es fällt auf, daß sich auf der Ebene der Autoren zwischen den klassischen Konzertformen und den Klangereignissen an neuen Orten kaum Überschneidungen ergeben. Ein Künstler, der ein Orchesterwerk komponiert, hat offenbar wenig Lust, sich an anderer Stelle auf neue Orte und Formen einzulassen.

**A.K.** Installationen habe ich zuerst im Bereich der Bildenden Kunst gesehen. Häufig war die Akustik, war der klangliche Anteil dieser Installationen allerdings äußerst mager. Ich dachte, etwas didaktisch: an diesen neuen Formen müßten Musiker beteiligt sein, um die akustische Seite interessanter zu gestalten.

Versuche, Bildende Künstler und Musiker zu einem solchen Projekt zusammenzuspannen, scheiterten allerdings oft schon in den Vorgesprächen; das Vokabular ist zu unterschiedlich. Auch gibt es einen gewissen Dünkel seitens der Musiker – man hält die komponierende Zunft bisweilen für die seriösere.

Der Künstler oder die Künstlerin, die sich auf eine solche Form einlassen, müssen vielmehr selbst beide Anteile symbiotisch in sich vereinen. Naturgemäß ist mal der optische,

mal der akustische Anteil einer Installation stärker gewichtet. Wichtig ist, daß beide tatsächlich zusammenkommen.

**L.J.** Seit 1993 gab es mehr als fünfundzwanzig Klanginstallationen und verwandte musikalische Ereignisse während der Musiktage. Wie ist ihre Wirkung innerhalb und außerhalb des Festivals?

**A.K.** Insgesamt ist durch die neuen Formen die Atmosphäre offener und lockerer geworden. Neben den traditionellen Konzerten sind die Installationen ein zusätzliches Angebot, das einen immer größeren Zulauf hat – übrigens auch, und das ist neu in der Festivalgeschichte, durch das heimische Donaueschinger Publikum. Die eigentlichen Festivalbesucher interessieren sich zunehmend für die Installationen, auch wenn die Kritiker noch immer nicht alle dort vorbeischaun.

Die Dynamik in der Gewichtung der Installationen innerhalb der Musiktage läßt sich gut anhand einer Anekdote beschreiben: Eine namhafte Fotografin, mit der wir regelmäßig zusammenarbeiten, hatte in den Jahren 1993/94 kein einziges Foto von den Klanginstallationen gemacht – und dies, obwohl doch gerade die Installationen (im Gegensatz zu den »normalen« Konzerten) optische Anreize bieten. Als ich sie nach dem Grund fragte, antwortete sie: »wir dachten damals, das sei nicht so wichtig...« Inzwischen werden alle Installationen von ihr dokumentiert.

Jenseits von Donaueschingen haben in den letzten drei bis vier Jahren viele andere Festivals die Impulse aufgegriffen und ebenfalls Klanginstallationen eingeführt; etwa der Stei-

rische Herbst in Graz, die Tage für Neue Kammermusik Witten und – mit besonderem Engagement – das Festival Grame in Lyon.

**L.J.** Wird und wie wird die Suche nach neuen Orten und neuen Formen in Donaueschingen weitergehen?

**A.K.** Es ist erstaunlich, daß es in dem kleinen Donaueschingen auch nach acht Jahren noch neue Räume zu entdecken gibt, auf die ich aufmerksam gemacht werde. Für die nähere Zukunft habe ich zwei neue Räume im Auge: den riesigen Dachboden der Fürstlich Fürstenerbergischen Hofbibliothek und den kleineren Dachboden der Christuskirche.

Grundsätzlich liegt mir vor allem daran, im Installationsbereich neue technische Entwicklungen zu erproben, so, wie es bereits in den erwähnten Installationen von Siermanns und Fontana und – mit der sensiblen, minutiösen Einrichtung von stehenden Rückkopplungswellen – in gewisser Weise auch in *Empty Vessels*, einer Installation von Alvin Lucier 1997, geschehen ist. Sicherlich werden neue technische Entwicklungen in Zukunft vermehrt mit der Entwicklung des Computers verbunden sein, ich bin daher in Kontakt mit entsprechenden Forschungsstudios in den

USA. Auch das Medium Rundfunk, für das ich schließlich arbeite, soll erneut thematisiert werden.

Zukünftig möchte ich die Darbietungsform und die dazu alternativen Formen stärker als bisher miteinander komponieren, auch jenseits der klassischen Performance, jener eher spontanen und immer auf eine konkrete Situation bezogenen Aufführungsform. Zwischenformen bildeten bereits Sabine Schäfers elektronische Licht-Klangaufführung der *TopoPhonicPlateaus* (1995), Peter Vogels *Schattenorchester II* (1994), Gordon Monahan mit *Multiple Machine Matrix* (1996) und Ellen Fullman mit ihrer konzertanten Saiteninstallation im fürstlichen Marstall (1998). Jetzt plane ich zusammen mit Manos Tsangaris erstmals eine Mischform aus Installation und Instrumentalaufführung. Auf der anderen Seite wird es bei den Donaueschinger Musiktagen 2000 auch eine Erweiterung des Konzertrahmens geben: Die Musiker des Ensemble Recherche werden in ihrem Konzert u.a. ein Projekt des amerikanischen Architekten und Performers Vito Acconci realisieren – ein formales Wagnis sicherlich und für mich zur Zeit noch ein Versuch mit offenem, in jedem Fall mit überraschendem Ausgang. ■