

# Festivals neuer Musik – Alternativen

## Zu Veränderungen einer Veranstaltungskultur

**F**estspiele und Musikfeste – in anglistischem neudeutsch Festivals – »sind Veranstaltungen, die den Zweck haben, Aufführungen von besonderer Qualität oder solche mit für den Repertoirebetrieb nicht erreichbaren Besetzungen möglich zu machen. [...] Das Streben nach exemplarischen, aber oft auch sensationellen Aufführungen und besonders die Erteilung von Auftragskompositionen mögen Beziehungen zur älteren Festmusik erkennen lassen, doch unterscheiden sich Festspiele und Musikfeste grundsätzlich von ihr, da die Musik selbst der Anlaß ist.«<sup>1</sup> Festivals überschreiten also den Konzertalltag und dessen Repertoire und in ihrem Zentrum stehen der Komponist und sein Werk. Diese allgemeingültige Definition aus den 60er Jahren gilt auch für Festivals neuer Musik, allerdings nur bis Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. In dieser Zeit, mit vereinzelt Vorläufern in den 70er Jahren, setzt – und nicht nur in Deutschland, dessen Festivalkultur hier im Zentrum steht – eine bemerkenswerte qualitative Neuorientierung ein. Die Definition in der neuen MGG ergänzt denn auch dreißig Jahre später einen wichtigen Punkt – immer noch unter dem biedereren Stichwort »Musikfeste und Festspiele«, allerdings mit dem Zusatz »auch Festivals genannt«: »Außerdem soll durch Festveranstaltung auch in kleineren Orten dem Publikum Gelegenheit zum Besuch qualitätvoller und ansonsten dort nicht zu realisierender Darbietungen gegeben werden.«<sup>2</sup> Dieses bewußte Eingehen einer regionalen und sozialen Beziehung zwischen aufgeführtem Werk und Adressaten soll im Zuge jener Neuorientierung eine wichtige Rolle spielen.

### Grundlegungen

Erste moderne Festivals im Sinne jener ersten Definition fanden mit dem *Three Choirs Festival* ab 1724 in England statt. Es folgten 1772 Österreich mit den Musikalischen Akademien der Tonkünstler-Sozietät in Wien und 1817 Deutschland mit den Niederrheinischen Musiktagen und mit entsprechenden Veranstaltungen zu den Tonkünstler-Versammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

seit 1859. Bei diesen Festivals in Österreich und Deutschland wurden neben klassischen gelegentlich auch zeitgenössische Kompositionen aus der Region aufgeführt. Mit den 1876 begründeten Richard-Wagner-Festspielen in Bayreuth stand in Deutschland erstmals ein zeitgenössischer Komponist und dessen Werk im Zentrum eines Musikfestes. Doch erst mit den Donaueschinger Kammermusiktagen, initiiert von dem Direktor der Musikhochschule Mannheim, Willy Rehberg, und maßgeblich organisiert von Heinrich Burkard und dem von ihm einberufenen Arbeitsausschuß mit Joseph Haas, Eduard Erdmann und Paul Hindemith, entstand 1921 jener Typ eines Festivals zeitgenössischer Musik, dessen Organisationsstruktur und programmatische Ausrichtung ihre Gültigkeit für viele Festivals neuer Musik bis heute nicht verloren hat: als Forum »zur Förderung junger aufstrebender Talente, denen die Gelegenheit fehlt, ihre Werke vor die Öffentlichkeit zu bringen« und das »ausschließlich der Aufführung von Werken noch unbekannter oder umstrittener Komponisten gewidmet sein sollte«.<sup>3</sup>

Im Zentrum dieser Festivals stand damit die Präsentation des Neusten in der neuen Musik – nicht zufällig fällt die Gründung der Donaueschinger Kammermusiktage Anfang der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts mit einer kompositorischen Entwicklung zusammen, die sich als Avantgarde sehr bewußt vom Konzertalltag absetzt.

Und noch ein anderes Datum ist für die Begründung einer Festivalkultur neuer Musik wichtig: der von Arnold Schönberg 1918 für ein Jahr ins Leben gerufene »Verein für musikalische Privataufführungen«. Dessen Veranstaltungen sind zwar kein Festival-Pendant, aber eine Veranstaltungsform, die sich mit ihrem Rückzug aus der Öffentlichkeit – besonders vor mißliebigen, weil inkompetenten Kritikern – noch konsequenter auf sich selbst bezogen und damit isoliert hat. Dies geschah zwar mit dem sinnfälligen Zweck, »Künstlern und Kunstfreunden eine wirkliche und genaue Kenntnis moderner Musik zu verschaffen«<sup>4</sup>, damit war aber auch der Boden für jenes viel beklagte Insidertum Neuer-Musik-Festivals bereitet. Beide Veranstaltungsformen – das Festival als Anhäufung neuester Kompositionen und der workshop zur internen und damit adäquaten Erarbeitung und Diskussion dieses Neuen – sollten grundlegend für die Ausbildung einer Festivalkultur neuer Musik werden. Deren eigentliche Entwicklung und Ausbreitung ist allerdings erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges anzusetzen.

Einer der maßgeblichsten Gründe dafür war die Durchsetzung einer föderalistischen

1 Riemann Musik Lexikon, Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz 1967, S. 283.

3 Heinrich Burkard, Denkschrift vom 22. Dezember 1920/21, zit. n. Josef Häusler, *Spiegel der neuen Musik Donaueschingen*, Kassel 1996, S. 25.

2 MGG Sachteil, Band 6, Bärenreiter/Metzler, Kassel usw. 1997, S. 1291.

4 Alban Berg in einem Werbe-prospekt, zit. n. Eberhard Freitag, *Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 109.



Musikalische *LandArt ting II* vom 1.-3. September 1995 auf der Nordseeinsel Spiekeroog; durch acht den Tages- und Nachtablauf gliedernde Musikhappenings wurde aus der Gewöhnlichkeit des Touristenalltags Kunst. Foto: Maria Otte.

politischen Struktur in Westdeutschland durch die Siegermächte des Zweiten Weltkrieges und die Entwicklung einer dementsprechend dezentralistischen, staatlich unabhängigen Rundfunkstruktur auf demokratischer Basis. In beinahe allen Bundesländern entstanden dadurch grundlegende Träger-Institutionen für Festivals neuer Musik. Denn entsprechend der verordneten Programmstruktur, die sich im wesentlichen an derjenigen der BBC London orientierte, gehörte es zu den selbstverständlichen Aufgaben solch einer demokratischen, das heißt auch durch die Gebühren seiner Hörer finanzierten Rundfunkanstalt, sich der Interessen von Minderheiten anzunehmen. Bei entsprechend engagierten Musikabteilungsleitern wie beispielweise Heinrich Strobel am Südwestfunk Baden-Baden, Herbert Hübner am Norddeutschen Rundfunk Hamburg oder Otto Tomek am Nordwestdeutschen, später Westdeutschen Rundfunk Köln war der neuen Musik nicht nur ein fester Platz in den Rundfunkprogrammen sicher. Sondern da sich die Rundfunkanstalten von Anfang an als Institutionen verstanden, die für ihre radiophone Arbeit durch öffentliche Veranstaltungen warben, wurde die Ausrichtung von Festivals neuer Musik seit den 1950er Jahren zum selbstverständlichen Bestandteil der Arbeit in den Musikabteilungen. Den Anfang

machte der Bayerische Rundfunk mit den *musica-viva*-Konzerten seit 1947, es folgten 1949 der Hessische Rundfunk, 1950 der SWF Baden-Baden, 1951 der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart, ebenfalls 1951 der NDR Hamburg und der WDR, 1952 Radio Bremen und 1955 der Sender Freies Berlin.

Nicht zufällig fällt auch die Festivalbewegung seit 1950, die sich nun ausschließlich dem zeitgenössischen Musikschaffen widmet, wie schon in den 20er Jahren mit kompositorischen Entwicklungen zusammen, die in die Musikgeschichte als eine zweite Avantgardebewegung eingegangen sind. Mit Berufung vor allem auf Arnold Schönberg und Anton Webern steht diese nicht nur erneut quer zum kulturellen und musikalischen »Zeitgeist«, sondern isoliert sich selbstbewußt und im bewußten Anknüpfen an die von den Nazis als »entartet« diffamierte Musik auch als sozialkritische Fortschrittsbewegung vom allgemeinen Musikleben. In den Darmstädter Ferienkursen findet sie eine Institutionalisierung und vor allem ein internationales Forum, das in seiner Ausrichtung als Werkstatt und Diskussionsstätte neuer Musik unter Gleichgesinnten auch als Weiterentwicklung des Schönbergschen »Vereins für musikalische Privataufführungen« interpretieren werden kann. Festivals und Ferienkurse entwickelten 3

sich – voneinander profitierend – zu Foren der Verteidigung des Neuen und damit des Fortschritts in der Musik. Mit den Festivals neuer Musik entstanden in Donaueschingen, München, Köln, Hamburg, Stuttgart, Bremen oder Witten bei unterschiedlichen inhaltlichen Akzentuierungen Hochburgen neuer Musik, die nichts anderes sein wollten. Nicht unwesentlich für eine Bewertung der damit einhergehenden Isolation wie auch Fokussierung auf ein Spezialistenpublikum – was offenbar eine unumgängliche Konsequenz war –, ist der gesellschaftliche Stellenwert, den Veranstalter in den 50er/60er Jahren einem solchen Festival beimaßen: nämlich mit Hilfe der als Avantgarde verstandenen neuen Musik einer im Deutschland der Adenauer-Ära rasch wieder erstarkenden reaktionären Kultur zu begegnen. Im Juli 1959 etwa begründete Heinrich Strobel in Vorbereitung der Donaueschinger Musiktage seinen Vorschlag, politisch einflußreiche Personen als Gäste einzuladen mit der Argumentation: »Es muß alles getan werden, um der immer stärker werdenden Kulturreaktion zu begegnen. Ich glaube sicher, daß es auch an hohen Stellen Leute gibt, die auf unserer Seite stehen.«<sup>5</sup>

In diesem ersten Jahrzehnt der Durchsetzung und der Verteidigung des Neuen in der Musik durch Festivals erwies sich diese Differenzierung und Spezialisierung als das durchsetzungsfähigste Instrument, ein kontinuierliches Forum für die Aufführung und das Hören des Neuen in der Musik mit einer Quantität zu schaffen, wie sie – vor allem aus ökonomischen Gründen – in keiner Abonnement-Reihe eines Konzerthauses möglich gewesen wäre. Zugleich fungierten Festivals mit dem ihnen oft inhärenten Auftrags- und Uraufführungswesen als Anreger des Neuen. Mit unterschiedlichen inhaltlichen oder thematischen Profilierungen entwickelten sie sich dabei zu Präsentationsforen, in deren Zentrum die Komponisten mit ihren Werken und Aufführungsformen standen, die sich ausschließlich an der bestmöglichen Interpretation dieser Werke orientierten. Diese scheinbare Selbstverständlichkeit ist deshalb wichtig hier zu betonen, weil wesentliche Änderungen in der Festivalkultur seit Ende der 80er Jahre hier angesiedelt sind: Seitens der Veranstalter rückt immer stärker die Vermittlung statt der Präsentation des Neuen ins Zentrum. Vermittlung meint dabei gleichermaßen am Werk wie an der Rezeption orientierte Aufführungsformen, meint also das Mitbedenken der Ohren, der Wahrnehmungssituation und der Hörerfahrungen des Publikums bei weiterhin werkadäquaten Aufführungen.

4 So bleibt also für diese erste Phase der Entwicklung einer Festivalkultur neuer Musik

zwischen 1950 und Ende der 80er Jahre festzuhalten:

1. Mit den Rundfunkanstalten fungierten in erster Linie Institutionen als Veranstalter.
2. Es entstand eine Präsentationskultur des Neuen, die sich im Laufe der Jahre mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunktsetzungen inhaltlich zwar ausdifferenzierte, jedoch weiterhin am Werk orientiert blieb.
3. Die Programmstrukturen sind im wesentlichen additiver Natur.
4. Die Aufführungspraxis orientierte sich – mit wenigen Ausnahmen seit Ende der 50er Jahre, angestoßen durch die Entwicklung einer Raummusik – an der Aufführungssituation im Konzertsaal des 19. Jahrhunderts mit seiner zweigeteilten Bühnen-Auditorium-Situation und seinem einseitig gerichteten, aufklärerischen Impetus: der »Herr« spricht, das »Volk« hört.

## Veränderungen

Diese relativ festgefühten Strukturen beginnen in auffälliger Weise Ende der 80er Jahre aufzubrechen. Veränderungen vollziehen sich allerdings zunächst weniger innerhalb der inzwischen traditionellen Festivals neuer Musik, deren Veranstalter mit den Rundfunkanstalten oder andere Institutionen wie etwa den Gesellschaften für Neue Musik oder anderen Vereinen Institutionen sind. Sondern parallel zu diesen entstehen kontinuierlich oder auch nur einmalig ausgerichtete Festivals, deren Programmstrukturen und -inhalte sich allgemein durch inhaltliche und thematische Fokussierung, aufführungspraktische Variabilität, durch die Erkundung nichtkonzertanter Räume, die Einbindung von Vorträgen und Diskussionen, die thematisch vermittelte Verbindung mit anderen Künsten, die Nutzung geselliger Kommunikationsformen, die Integration des Publikums in die Veranstaltungstätigkeit und ähnliches auszeichnen. Ein weiteres wichtiges Kennzeichen ist, daß die Veranstalter oft Komponisten, Interpreten oder an neuer Kunst und Musik interessierte Einzelpersonen sind.

Beispiele dafür sind die jährlichen »Konzerttagungen« der projektgruppe neue musik bremen seit 1989, das Osterfestival Musik der Religionen in Hall und Innsbruck (Österreich) ebenfalls seit 1989, die Neue Musik Rümelingen (Schweiz) seit 1987, das Internationale Musikfestival Was hören wir? in Höfgen/Kaditzsch bei Leipzig seit 1995, die Stelzenfestspiele bei Reuth/Vogtland mit ihrer jährlichen Landwirtschaftsmaschinen-Sinfonie seit 1996, die jährlichen Konzertaktionen und konzertanten Ortserkundungen des Berliner Ensembles

5 Heinrich Strobel an Max Riepl, Brief vom 8.7.1959, Histor. Archiv des SWF Baden-Baden.

Zwischentöne ebenfalls seit Mitte der 90er Jahre oder die Heidhauser Musikparaden bei Essen bereits in den 70er Jahren.

Erste wesentliche Impulse für ein Umdenken in der Veranstaltungspraxis neuer Musik, eingeschlossen ihrer Festivalkultur, provozierten die Studentenunruhen 1968/69, gebündelt in der von dem Schweizer Musikwissenschaftler Hansjörg Pauli an verschiedene Komponisten der Avantgarde gestellte Frage: »Für wen komponieren Sie eigentlich?« Erstmals wurde damit die aufs Werk fixierte Fortschrittsgläubigkeit der Avantgarde hinterfragt, wodurch der Gedanke der Vermittlung neuer Musik ernsthaft in Erwägung gezogen und umgesetzt wurde. Als unmittelbare Reaktion darauf entstanden beispielsweise die ersten Arbeitsgemeinschaften neuer Musik in Gymnasien seit Beginn der 70er Jahre. Es folgten in den 70er Jahren Auseinandersetzungen um die damit ebenfalls ins Blickfeld geratenen Beziehungen zwischen Musik und Politik, Kunst und gesellschaftlicher Nützlichkeit, woraus erste Vermittlungsversuche vor allem durch das gesprochene Wort resultierten: Diskussionskonzerte mit Komponisten und Interpreten, Einführungen, analytische Hinführungen, Darlegung des künstlerischen oder philosophischen Umfeldes usw., die vor allem das Ziel hatten, die musikgeschichtlichen, ästhetischen, biographischen oder kompositionsinternen Hinter- und Beweggründe der jeweiligen Komposition zu erklären, damit das Publikum dessen Besonderheiten besser »verstehen« könne. Die Vermittlungsabsicht blieb dabei werkzentriert und auch die Festivals neuer Musik veränderten dadurch nur wenig ihren Charakter einer spezialisierten Veranstaltung für Insider. Dennoch war der Gedanke der Vermittlung als Bestandteil von Veranstaltungspraxis akut geworden.

Parallel zu dieser gleichsam von außen an die Musik herangetragenen Vermittlungsidee hatte es innerhalb der Avantgarde selbst Entwicklungen gegeben, die die konventionelle, werkzentrierte Aufführungspraxis in Form einer Neusetzung der Rezeptions- und Wahrnehmungssituation in Frage gestellt hatten. Die Entwicklung der elektronischen als Lautsprechermusik wie auch die instrumentale Raummusik seit Karlheinz Stockhausens Gruppen für drei Orchester und Pierre Boulez' *Poésie pour Pouvoir* für drei Orchestergruppen, Tonband und Stimme, beide 1958 uraufgeführt, hatten eine Entwicklung eingeleitet, die mit der variablen Neugliederung des klassischen Orchesterapparates nicht nur die Bedingungen für die Klangzusammensetzung, für Struktur, Form und Dramaturgie neu gesetzt, sondern damit auch die Zentralperspek-

tive des Hörens aufgelöst hatte. Damit war die Idee eines multidimensionalen Hörens zum Bestandteil der Komposition geworden. Die innermusikalische Spiralform von Boulez' Komposition *Poésie pour pouvoir*, die von der aufführungspraktischen Raumgliederung der Orchestergruppen und Lautsprecher aufgegriffen und vollendet wird, begründete Boulez beispielsweise mit einer sehr bewußt komponierten Änderung der Stellung des *Hörers* unter dem Gesichtspunkt der »Psycho-Physiologie des Hörens«: »Der Hörer nimmt seinen Platz entweder außerhalb oder innerhalb der Figur ein, die den Ort der Klanggeschehnisse beschreibt; im ersten Fall verfolgt er den Klang, im zweiten wird er vom Klang verfolgt, ja, sogar eingeschlossen. (Diesen Dualismus der Stellung habe ich in der Disposition von *Poésie pour pouvoir* angestrebt, wo die Spirale erlaubte, die beiden Möglichkeiten alternieren zu lassen.)«<sup>6</sup> Bei der Uraufführung während der Donaueschinger Musiktage 1958 waren die drei Orchestergruppen auf unterschiedlich hohen Podesten spiralförmig in der Mitte des Saales angeordnet, umgeben vom Publikum und dieses wieder umgaben an den vier Wänden kreisförmig angebrachte Lautsprecher, deren Abschluß ein über dem Publikum in der Mitte sich drehende Lautsprecherzeile bildete: den Klang verfolgen und vom Klang verfolgt werden.

Die kompositorische Ausschöpfung dieser Neusetzungen der Hörsituation dauert mit einer kaum noch zu überschauenden Variabilität an Kompositionen, Konzepten und Modellen bis heute an. Hinzu kamen in den 60er und 70er Jahren mit Fluxusstücken, Environment, Musicircus, der musikalischen Thematisierung kommunikativer Situationen zwischen den Musikern und durch die Öffnung zu anderen Künsten musikalische Formen, in denen Werk und innovative Aufführungspraxis ohnehin zusammenfielen. Einen weiteren Innovationsschub erhielt Aufführungspraxis seit Mitte der neunziger Jahre durch Entwicklungen im Zusammenhang mit den sogenannten neuen elektronischen Medien, von Computertechnik sowie Internet, wodurch konzertante Aufführungssituationen per se hinfällig geworden waren. Veranstaltungs- und damit auch Festivalkultur neuer Musik war durch die Kompositionsentwicklung selbst herausgefordert, konventionelle Konzerträume und Aufführungspraxis zu modifizieren und Möglichkeiten zu schaffen, daß experimentelle Kompositionen oder Environment-Formen adäquat mit ihren mehrdimensionalen Hörspektiven wahrgenommen werden können. Doch immer noch stand die Werkpräsentation im Zentrum von Veranstaltungskultur, wenn-

6 Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1*, (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V), Mainz 1963, S. 59-60.

gleich sie inzwischen die Situation des Hörens als variable, sich immer wieder neu zu stellende Aufgabe und gleichberechtigtes Phänomen mitzubedenken hatte. Einen weiteren wesentlichen Anstoß zur Erneuerung ihrer Strukturen schließlich erhielten Festivals wie überhaupt die Veranstaltungskultur neuer Musik durch die Entwicklung von Klanginstallationen seit Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre. Avancierte die Situation des Hörens – gegenüber der Präsentation eines Werkes – doch nun endgültig zur Hauptsache, ein Hören, das aufgefördert war, Anfang und Ende wie auch Zeitverlauf und Aufeinanderfolge der Ereignisse selbst zu bestimmen. Das Phänomen der Klanginstallation führte nicht nur die additive Präsentationsstruktur neuer Musik ad absurdum, sondern brachte in besonderem Maße den Umgebungsraum und damit auch die Landschaft als Bestandteil von Aufführungspraxis ins Spiel.

## Erneuerung

Jene Entwicklungen – und Erfahrungen – prägten die Situation der Festivalkultur neuer Musik Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre. Die Summe unterschiedlicher Quantitäten wie auch sichtbar werdende Widersprüche, etwa jene zwischen experimenteller Kompositionsentwicklung und traditionellen Aufführungssituationen, scheinen neue Qualitäten der Vermittlung unumgänglich gemacht zu haben. Die Aufführungsorte wurden ebenso neu durchdacht wie Programmstrukturen und besonders Möglichkeiten, das Publikum tatsächlich zu erreichen. Hinzu kam, daß die Zahl von Musikern und Ensembles neuer Musik wie auch diejenige der Komponisten – verglichen mit den 50er und 60er Jahren – sich erfreulicherweise derart vervielfältigt hatte, daß die vorhandenen Festivalstrukturen sie längst nicht mehr aufnehmen konnten. Das Zeitgenössische war bei den Interpreten offenbar angekommen. Demgegenüber hat sich der Konzertalltag mit seinen Klassikprogrammen und Abonnementkonzerten in Sachen neuer Musik nicht wesentlich verändert. Und so greifen oft Komponisten oder Interpreten zur Selbsthilfe und werden zu Veranstaltern, die noch dazu den Vorteil haben, die neue Musik mit ihren interpretatorischen Anforderungen gleichsam von innen her zu kennen und demzufolge der Musik und den Hörern gegenüber adäquate Programme entwerfen zu können. Die »Enklave« zeitgenössische Musik, die Ende der 80er Jahre ein Spektrum und dabei eine Vielfalt von rund siebenzig Jahren Entwicklungsgeschichte umfaßt, beginnt sich in ihrem Veranstaltungsspektrum auszuwei-

ten, neues Terrain und vor allem neue Hörer zu erobern.

Auffällig ist, daß jene Festivalerneuerung keineswegs nur in Kulturstädten wie Wien, Berlin oder Prag zu beobachten ist. Mehr noch und in zunehmendem Maße werden gerade mit neuer Musik kulturell bis dahin brachliegende Regionen erschlossen, in denen das auführungspraktische Neuland den Experimentierwillen offenbar weitaus stärker befördert als in Regionen, die über festgefügte konzertante Strukturen verfügen. Vor allem Dörfer – weniger Kleinstädte – laden durch ihre organisatorische Überschaubarkeit immer mehr dazu ein, neue Festivalstrukturen für zeitgenössische Musik zu entwickeln. Ein wichtiger Grund dafür scheint auch zu sein, daß geschlossene konzertante und landschaftliche Aufführungsräume so dicht nebeneinander liegen, was dem räumlichen Expansionsstreben zeitgenössischer Musik entgegenkommt. So gehört in solchen Regionen eine einzigartige Variabilität der Aufführungssituationen zu den selbstverständlichen, das heißt auch, der Region nicht künstlich aufzupfropfenden Gegebenheiten.

Demgegenüber ist gerade in einer kulturell so expandierenden Stadt wie Berlin seit kurzer Zeit wieder ein Phänomen zu beobachten, das den großstädtischen Kontext als Bezugsgröße offenbar voraussetzt: das sehr private »Wohnzimmerkonzerte« für einen bewußt klein gehaltenen Hörerkreis, aber mit internationalem, anspruchsvollem Programm, das sich zu kleinen Festivals verdichten kann. So lädt der kanadische Komponist und Geiger Marc Sabat regelmäßig zur Local Music in den Hinterhof, 2. OG der Oranienstraße 29 in Kreuzberg ein. Der Komponist Dietrich Eichmann stellt sein Label oaksmus einmal im Monat in den Dienst eines Studiokonzerts in der Schievelbeinstraße 4, Prenzlauer Berg, Vorderhaus 4. OG mit Erfrischungen, Buffet und mit live-Musikern oder neuen CD-Präsentationen, wobei ein Mindestentgelt als Eintritt für die Bezahlung des jeweiligen Musikers zu entrichten ist. Und die Weiß Kunstbewegung schließlich, wesentlich initiiert von dem Komponisten Stefan Streich, veranstaltet regelmäßig Konzerte, Lesungen, Videovorführungen und Ausstellungen in drei nun durch Kunst besetzten und miteinander verbundenen Einraumwohnungen im Erdgeschoß des Hinterhauses der Nummer 29 in der Schliemannstraße, Prenzlauer Berg. Die verschiedenen Räume und ihre Stellung zueinander erlauben es hier, Experimente mit Mischformen aus Konzert und Klanginstallation zu einem wichtigen Aspekt dieser Veranstaltertätigkeit werden zu lassen. Neue Musik hat in solchen Nischen weniger

neue Fluchtpunkte gesucht und gefunden, als daß sie einer typisch großstädtischen Dezentralisierung folgt, kulturell unverbrauchte Räume zu besetzen und damit letztlich auf potentielle, neue Hörer zuzugehen.

Damit ist ein ganz wesentliches Merkmal jener Festivalerneuerung angesprochen: Neue Musik wird vom Sockel des Besonderen, der repräsentativen Konzertbühne heruntergeholt und in urbane oder landschaftliche Räume des Alltags integriert, die den Zuhörern vertraut sind. Sie erhält damit für diese nicht nur eine andere, mit Erinnerungen und Atmosphäre besetzte Zugänglichkeit, sondern die Geschichte und der Charakter eines Raumes verändern auch die Musik selbst. Voraussetzung ist dabei allerdings, daß die räumlichen Eigenarten mit den Besonderheiten der jeweiligen Komposition so in Übereinstimmung zu bringen sind, daß die Musik nicht beschädigt wird. Diese Räume können ein Dorfplatz, ein Wald, ein Hügel oder eine Wiese sein, ein Bahnhof, eine Kirche, ein Park, ein Wasserspeicher, Büroräume, Kellergewölbe, stillgelegte Zechen, eine Kehrtrichterverbrennungsanlage und vieles andere mehr. Eine kluge Auswahl und auführungspraktische Einpassung der Kompositionen vorausgesetzt, verschmelzen Ort und Musik zu einem neuen Erfahrungsraum von Kunst und zugleich von Gegenwart. Denn indem Musik aus dem »künstlichen« Raum des Konzertsaals herausgelöst und in alltägliche Lebensräume versetzt wird, gleicht dies einer Rückführung in jene Gegenwart, aus der diese Musik auch hervorgegangen ist. Möglicherweise gehört es zu den Wesenszügen neuer Musik, daß für sie im 20. Jahrhundert keine ihr adäquaten Aufführungsräume gebaut werden konnten wie mit dem bürgerlichen Konzertsaal des 19. Jahrhunderts für die dafür typischen Gattungen Sinfonie und Konzert. Sondern ihr adäquater Raum ist der »Weg« aus den Konzertsälen hinaus in eine räumlich differenzierte und variable Aufführungsvielfalt. Jene neue Qualität von Festivalkultur, die ja auch so sanktionierte Festivals wie die Donaueschinger Musiktage (vgl. in diesem Heft S. 13) oder jetzt die Nachfolgeveranstaltung der Berliner Musikbiennale, die *MaerzMusik* (S. 21), längst prägt, wäre dann ein Kennzeichen dafür, daß neue Musik den ihr gemäßen Aufführungsort – im Plural gedacht – allmählich zu finden beginnt.

Jene Suche nach neuen Räumen kann aber auch von den Eigenarten experimenteller oder innovativer Musik selbst ausgehen, einer weiteren Ursache von Festivalerneuerung. Besonders für musikalische Formen im Bereich der neuen Medien, der jungen Szene einer Neuen Elektronik, aber auch für Klanginstallationen,

radiophone musikalische Hörspiele oder instrumentale-installative Mischformen, wie sie sich erst in den letzten Jahren zu entwickeln beginnen, ist es zwingend notwendig, neue Vermittlungsformen und damit ein ihnen adäquates Publikum zu finden. Einen Laptop-Musiker/Komponisten im Konzertsaal auf der Bühne zu erleben ist ebenso absurd wie Internet-Projekte. Versuche, dafür Festivalstrukturen zu entwickeln tragen das Besondere ihrer Ausrichtung denn auch bereits im Titel wie *Intermedium* (siehe S. 18) oder *electronic lounge radio project* (siehe S. 27).

Eng verbunden mit jener räumlichen Neuorientierung und der Entwicklung neuer Festivalstrukturen ist – drittens – eine inhaltliche Programmierung von Festivals, die an der Wahrnehmung der Hörer ausgerichtet ist. Dabei werden unterschiedliche Strategien verfolgt. Zum einen ist zu beobachten, daß Themensetzungen hörende Zugänge zur aufgeführten Musik erleichtern sollen, eine sicher seit langem praktizierte Methode, wenn die Inhalte aus der Musik selbst abgeleitet werden. Neu ist allerdings, daß diese Themen oft nicht mehr musik- oder kunstimmanent sind, sondern ebenfalls Brücken zu sozialen, künstlerischen oder privaten Lebenserfahrungen schlagen. Wenn die projektgruppe neue Musik Bremen (S. 25) Festivals *Am eigenen Leib – für eine andere Wahrnehmung* oder *Erinnern Vergessen Speichern Löschen* thematisiert oder eine Schweizer Sektion der IGNM das Phänomen *recycle* ins Zentrum von Musik stellt (S. 24). Wenn das Osterfestival Innsbruck/Hall Programme um *Anima, Körper – Afrika* oder *Utopie* Musik kreisen läßt (vgl. Positionen 35/1998, S. 47 ff.) oder die Neue Musik Rümelingen mit *Force* nicht nur eine engagierte, gesellschaftspolitisch eingreifende Kunst meint, sondern die Auseinandersetzung mit Gewalt allgemein (S. 14), so erhalten die aufgeführten Werke einen weitaus umfassenderen, nachdenkenswerteren Kontext als bei Konzert- und Festivalstrukturen, die wie auch heute noch üblich, neue Werke unvermittelt aneinanderreihen. Jener Kontext aber reicht oft bis in persönliche Lebenserfahrungen hinein. Das gilt zum anderen auch dann, wenn neue Musik in vertraute kulturelle oder Lebenssituationen eingebettet wird wie beispielsweise in die Feste der katholischen Kirche in der Karwoche vor Ostern oder in der Tiroler Alpenregion Alternativen zur touristischen Kunstvermarktung entworfen werden (S. 16). Auch hier setzen Festivals bei den kulturellen Erfahrungen der Menschen an, die sie erreichen möchten. Dabei hat es sich offenbar als nützlich erwiesen, andere Künste wie Literatur, Schauspiel, Film oder Malerei thematisch zu integrieren, um dadurch Zu-

gänge zur neuen Musik von verschiedenen Seiten zu ermöglichen. Auch das ist ein Aspekt, der bei der Programmierung eines Festivals vom Besucher und seinem Kunsterleben ausgeht und nicht ausschließlich von der Eigenart des Kunstwerks.

Überhaupt ist auffallend, daß nicht selten reaktionäre Politik und sozial bedrohliche Entscheidungen, also Inhalte, die viele Menschen angehen, auch als Innovationsschub für die Entstehung alternativer Festivals fungieren (vgl. *Ein Kulturschutzgebiet*, oder *Festival Rümlingen*). Seitdem die Präsentation neuer Werke nicht mehr der alleinige Zweck von Festivals neuer Musik ist, kamen auch durch solcherart politisches als künstlerisches Handeln neue Werte der Vermittlung hinzu. In jenem engagiert politischen Kontext war das etwa der Wunsch, durch neue Musik Toleranz gegenüber dem Fremden, Unbekannten – letztlich gegenüber ausländischen Kulturen also – zu schaffen und dies als persönliche Kunsterfahrung erlebbar werden zu lassen. Zum Anliegen kann es ebenso werden, einen Sinn für die Notwendigkeit des Experimentellen als Ferment jeglicher lebendigen Entwicklung zu entwickeln oder auch sehr bewußt zu sozialen Mißständen kritisch Position zu beziehen, damit Gleichgültigkeit aufzubrechen, den Wert von Haltung zunächst im künstlerischen Erlebnis zu erfahren.

Wichtig ist in diesen Zusammenhängen, daß seitens der Veranstalter – viertens – oft das Gespräch oder allgemeiner die Reflexion der gehörten Musik innerhalb des gesetzten thematischen Kontextes in verschiedenen Formen initiiert wird. Das Spektrum reicht dabei von Vorträgen, Komponistenporträts oder roundtable-Diskussionen mit Einbeziehung des Publikums bis zur einsamen, wochenlangen Arbeit eines Klangkünstlers in einem Tal, der dabei mit zahllosen Spaziergängern ins Gespräch kommt. Wichtig ist in jedem Fall, daß solche verbalen Auseinandersetzungen mit Musik deren relativ enge Grenzen seitens der Veranstalter oft sehr bewußt in Richtung Philosophie, Kunstgeschichte, Literatur, Politik oder Geschichte ausweiten. Das Erlebnis neue Musik wird also wiederum in einen überge-

ordneten Kontext gestellt, so daß es zum Bestandteil der Erfahrung einer Gegenwartsproblematik werden kann – intellektuell und emotional.

Gespräche wiederum sind wichtige Formen von Kommunikation, ja, von Geselligkeit. Solche Geselligkeit in der Veranstaltungsstruktur mitzubedenken, zu organisieren, gehört bei der Entwicklung neuer Festivalstrukturen ebenfalls – fünftens – zu einer auffälligen, neuen Qualität. Nicht selten wird ein unkonventionelles gemeinsames Essen und Trinken von Veranstaltern, Interpreten, Komponisten und Zuhörern Bestandteil des Festivalprogramms, werden damit Bedingungen geschaffen, daß Musiker und Publikum, Einheimische und Fremde miteinander ins Gespräch kommen. Das kann bis zur Zeremonie eines Gast-Mahles reichen, das bei der *musica moderna* in Wädenswil bei Zürich etwa durch die Installation von Kontaktmikrofonen unter den Tellern in eine Klangaktion überging. Absicht solcher »Inszenierung« von Geselligkeit mit und durch zeitgenössische Musik und Kunst ist es in erster Linie, das Erlebnis als ein ganzheitliches Erleben beim Hören neuer Musik bewußt zu machen. Selbstverständliche Voraussetzung seitens der Veranstalter sind dabei künstlerische Qualität der Kompositionen, der Programmgestaltung wie auch der Interpretationen. Das Publikum, so war es im nordwestlich von Hamburg gelegenen KunstRaum Drochtersen-Hüll (S. 29) in einer restaurierten und denkmalgeschützten Scheune erst kürzlich zu erleben, ein Publikum aus Einheimischen des Dorfes, seiner Umgebung und fast ohne Fachleute, reagiert auf solch ein Konzept mit einer ungewöhnlichen Aufgeschlossenheit und einer selten so intensiv erlebten Anteilnahme an den Aufführungen. Das Erlebnis neue Musik als Einheit von interessantem Programm, Darbietungen auf hohem Niveau, dem Charakter einer Landschaft und angenehmer Geselligkeit hat alle Chancen, tatsächlich ein neues Publikum zu finden. ■