

Einfach frei denken ...

Landschafts- und urbane Kompositionen – die Provinz als Innovationsraum zeitgenössischer Musik*

* Der vorliegende Text versucht eine theoretische Abstraktion empirischer Erfahrungen inklusive verschiedenster Interviews, die auf folgenden Festivals gemacht worden sind: *Sommerliche Musiktage Hitzacker 2007*, *Festival Neue Musik Rümelingen/Schweiz (2010)*, *Festival Was hören wir?* in Höfgen Kaditzsch (2010), *klangspuren schwaz* in Schwaz und Innsbruck/Österreich (2010), *Zukunftsmusik* Stuttgart, (2010). Meine Interviewpartner waren: die Musikwissenschaftlerin Lydia Jeschke, die Musikerin Sylvia Zytinska, der Komponist Daniel Ott, die Kulturmanagerin Maria-Luise Mayr, die Graphikerin und Kulturmanagerin Kristina Bahr, der Kulturmanager Uwe Andrich, die Kulturmanagerin Christine Fischer, der Komponist Christoph Ogiermann.

Man ist niemandem verpflichtet, man muss keine Erwartungen berücksichtigen, man kann einfach frei denken wie man frei in die Landschaft kuckt ... Wenn man keinen Konzertsaal oder irgend einen Aufführungsraum hat, der besonders anziehend wäre, ist man dann also schnell bei dem Gedanken, diese Landschaft zu nutzen, also raus zu gehn. Und dann ist die Möglichkeit, dass es einen Abend, eine Nacht oder auch einen Tag gibt, an dem die ganze Natur mitspielt, ungleich schöner und attraktiver, als sich in stereotype Räume zu begeben.« (Lydia Jeschke, Musikwissenschaftlerin, Dramaturgin *Festival Neue Musik Rümelingen*).

Eine der wesentlichsten Veränderungen, die sich innerhalb der musikalischen Moderne in den letzten Jahrzehnten durchgesetzt haben, ist die Verabschiedung von der Idee der Aufklärung durch Kunst, an deren Stelle ein sein Hören zunehmend selbst bestimmender Mensch tritt. Der Kontext dieses Hörens und damit der Standpunkt der subjektiven Wahrnehmung werden mindestens ebenso wichtig wie die Musik selbst. Das spiegelt sich ebenso in der Art des Komponierens wie in der Aufführungspraxis. Musikinhärente Zeichen dieses Prozesses sind etwa die klangliche Verankerung in alltäglichen Sounds, das Hören »frei lassende« Klangkonzepte und Dramaturgien durch Entsubjektivierung seit Cage, Wolff, Boulez und Stockhausen, die Entwicklung neuer Gattungen wie Klang-, Konzertinstallationen oder Soundscape-Kompositionen. Äußerliches Zeichen dieses Prozesses ist die Negation konzertanter Aufführungspraxis (die parallel dazu weiter bestehen bleibt) inklusive ihres angestammten Ortes, des Konzertsaaes – dem Prototyp musikalischer Aufklärung. An dessen Stelle können urbane oder landschaftliche Orte treten, Umgebungen also, zu denen Musik sowohl inhaltlich als auch aufführungspraktisch in ein korrespondierendes Verhältnis tritt: Fabrikhallen, Theatertoiletten und Straßenkreuzungen, Burgen, Häfen, Flussauen, Bergtäler und Bergkuppen, Verlagshäuser, Sporthallen oder mittelalterliche Innenstädte. Entstehen konkret auf diese Orte

28 bezogene Kompositionen – und nur darum

soll es in diesem Text gehen, nicht um die Aufführung autonomer Werke in anderen konzertfremden Locations, wobei es zwischen beidem Übergangsformen gibt – ist die Situation des Komponierens an allen diesen Orten gleich, ob es sich um Landschaften, für Musik unkonventionelle Gebäude oder städtische architektonische Ensembles handelt: Die Künstler müssen quasi bei Null anfangen; unabhängig von vorgegebenen konzertanten Traditionen und Ambitionen, unabhängig von kulturellen Institutionalisierungen. Sie sind frei, klanglich-visuelle Inszenierungen zu erfinden, die es so vorher noch nicht gegeben hat und so nie wieder geben wird. Bereits in der Planungsphase solcher Inszenierungen aus Klang, Landschaft, Licht oder architektonischen Ensembles – innerhalb von Lebensräumen also – entsteht bereits im Vorfeld ein Dialog über zeitgenössische musikalische Kunst, der über die Veranstalter und Künstler hinaus weite Kreise zieht, ausgedehnt wird auf Verantwortliche, Eigentümer und Bewohner in den ausgewählten Regionen, die mit neuer Musik in der Regel ansonsten nichts zu tun haben: Landwirte und Hausbesitzer, Städte- und Gemeinderäte, Ladenbesitzer, Verkäuferinnen, Pfarrer, Sporthallenhausmeister, Naturschützer, Deichwarte oder Verlagsinhaber.

»Der ländliche Raum, heute und viel mehr noch in der Zukunft, wird eine entscheidende Rolle für das gesamte Lebensgefühl der Menschen spielen, besonders auch für die Menschen, die in urbanen Umfeldern wohnen. Und hier gibt es Potentiale, die es zu entwickeln gilt, wo die Kunst und die Musik und besonders die neue Musik eine herausragende Rolle spielen können. Das sieht man ja auch in der Festival-landschaft: Es sind oftmals die kleinen Orte, mitunter kleinste Dörfer, aus denen großartige Impulse kommen, die, wenn sie entsprechend nachhaltig gepflegt und entwickelt werden auch zu einer ungewöhnlichen Ausstrahlung führen können. (Uwe Andrich, Inhaber des Künstlerhofes Denkmalschmiede Höfgen Kaditzsch, Veranstalter des Festivals *Was hören wir?* in Höfgen/Kaditzsch)

Die Freiheit, neue Erlebnis- – und Besinnungsformen – durch Landschaftskompositionen zu entwickeln, ist eine Domäne des ländlichen Raumes bzw. weiter gedacht der Provinz. Während kulturelle und künstlerische Institutionalisierungen weitestgehend den Großstädten vorbehalten waren und sind, hält die Provinz künstlerisch »unbestellte« Felder bereit, die von Bildenden Künstlern schon längst auch genutzt werden – von Komponisten und Musikern seltener. Geht man davon aus dass

neue Musik nach wie vor auf Innovation aus ist, durch Ungewohntes das Hören, die Sinne schärfen, durch Überraschendes die Aufmerksamkeit fesseln und damit unsere Erfahrungen bereichern will, ist der Gedanke naheliegend: Wenn instrumental-konzertante Materialerforschung als bisheriger Ort für Erneuerung weitestgehend ausgeschritten ist, haben sich gerade in der Provinz – in Dörfern, Kleinstädten und auf dem Lande – neue Felder für Innovationen aufgetan. Felder, auf denen die Bedingungen für Musik wieder grundsätzlich neu zu setzen sind.

Für den Musikbegriff bedeutet das: Der Kontext – ob landschaftliche, architektonische, kulturelle oder soziale Voraussetzungen – bestimmt die musikalische Gestalt mit, die losgelöst aus ihrer Umgebung ihren Sinn verliert.

»Diese Freiheit kommt nicht automatisch, wenn man auf dem Land ist. Wir hatten eine glückliche Konstellation, als wir angefangen haben, weil es hier noch so ein Vakuum gab und wir das besetzen konnten. Und wir mussten nichts bedienen: Es gab also nicht so und so viel Baselbieter Komponisten, die unbedingt eine Aufführung haben müssen oder Ensembles oder einen Konzertsaal. Ich glaube diese Freiheit, die wir hier in Rümlingen von Anfang an hatten, ist nicht selbstverständlich. Aber nur so können wir hier etwas machen und wenn wir es nicht machen, machst niemand. (Daniel Ott, Komponist, Gründer und Mitorganisator des *Festivals Neue Musik Rümlingen*)

Das Verlassen des Konzertsaalrituals hat – ähnlich wie die neuen Kontexte von musikalischer Produktion und Rezeption – den Musikbegriff deutlich verändert, letztlich die Idee vom autonomen Musikwerk aufgelöst: Die Vorstellung davon, dass Musik ein hermetisch in sich abgeschlossenes Ganzes ist, das dramaturgisch nur einen durch sich selbst gesetzten Anfang und ein ebensolches Ende hat, dass Musik unsere Aufmerksamkeit eindimensional, das heißt rein klanglich fesselt und der eventuell kritische Rekurs auf Gesellschaft – wie er mit der Avantgarde die Musik nachhaltig geprägt hat – allein mit musikalischen Mitteln inklusive des Wortes gestaltet wird, egal ob mit Instrumentalklängen, Feldaufnahmen und deren Bearbeitung oder mit Geräuschklingen. Eine landschaftlich, architektonisch oder urban kontextualisierte Musik hat die »Einheit der Zeit, des Raums, von Material- und Werkstruktur«, wie sie Dieter Schnebel noch anhand der Werke von Karlheinz Stockhausen diagnostizierte¹ aufgebrochen; Landschaftskompositionen sind nicht reproduzierbar. Das unterscheidet sie von einer »Musik im



Freien«, einen Begriff, den Karlheinz Stockhausen für seine intuitive Musik *Sternklang. Parkmusik für 5 Gruppen* (1971) geprägt hat. Die musikalische Gestalt von *Sternklang* (und ähnlichen Kompositionen) entfaltet sich aufgrund des intuitiven Konzepts immer wieder neu, aber kann, unabhängig von dem Ort der Aufführung, in jedem Park, in jeder geeigneten Landschaft immer wieder aufgeführt werden. Die künstlerische Autonomie bleibt bewahrt. In den Landschaftsklangkompositionen *Klangfelsen Helgoland* (1996) oder *Der Blaue Klang* im Wörlitzer Park bei Dessau (2008) von Johannes Wallmann, bei der nächtlichen Exkursion *Vor dem Tag* 2010 bei Oltingen in der Schweiz, in Peter Ablingers noch übergreifenderen Konzepten *Stadtooper* und *Landschaftsooper* oder auch bei *Musica Mobile*, einem drei Dörfer verbindenden Fahrradparcours durchs Muldental (2010) u.v.a.m. sind Musik, Landschaft oder Stadtraum – ähnlich wie bei Klanginstallationen – räumlich und zeitlich unauflösbar miteinander verwoben; Werkcharakter und Reproduzierbarkeit existieren nicht mehr. Anders als bei Klanginstallationen aber können sie alles einbeziehen, was Musik – und Regionen – an Gestaltungsmöglichkeiten und -qualitäten bieten: Instrumental- und Vokalmusik, Geräusch- und elektronische Klänge, Musik- und Klangtheater, live gespielt oder vorproduziert und per Wiedergabegerät eingespielt – kompositorische und installative Elemente, natürliche Umgebungs- und Objektklänge.

Für den Musikbegriff bedeutet das: Klang wird zu einem künstlerischen Medium neben anderem, sie verliert ihren Präsentationsanspruch. Aber ob als akustischer Rahmen eines solcherart landschafts-poetischen Gesamtkunstwerks oder als dessen punktuelle Füllung – sie bleibt eine Hauptsache, die die künstlerische Gestalt erst ermöglicht.

Festival *Was hören wir?* 2011 der Denkmalschmiede Höfgen: *Mulda Mysteria – der musikalisierte Fluss »aH2Oh!«*, kuratiert von Erwin Stache, am 24.9.2011 am Fährhaus Höfgen, hier das Ensemble Atonor (Foto: Gerhard Weber).

1 Dieter Schnebel, Nachwort zu Karlheinz Stockhausen, *Texte* Bd. 2, Verlag DuMont, Köln 1988, S. 267

»Es ist ja evident, dass Komponisten immer wieder und schon seit langem den Konzertsaal verlassen und ganz explizit eigentlich nicht die klassische Konzertsituation suchen, für ein klassisch zusammengesetztes Ensemble schreiben und für die klassische Aufführungssituation: vorn die Bühne und ansteigendes Publikum, sondern neue Formen suchen. Und Künstler gehen ja schon seit langem auch in die Gesellschaft und suchen sich immer wieder dort ihre Angriffspunkte, also auch die Inspiration. Das Festival *Zukunftsmusik* war eine Reaktion auf eine Befindlichkeit, die ich in einer bestimmten Komponistengeneration festgestellt habe. Und mit dem Angebot war auch formuliert: Jetzt könnt ihr euch wirklich in den Diskurs begeben, Hauptmotivation war in erster Linie den künstlerischen Diskurs anzuregen.« (Christine Fischer, Künstlerische Leiterin von Musik der Jahrhunderte)

Im Zentrum des künstlerischen Diskurses steht in der Regel die Musik, die Komposition, das Werk selbst. Wenn der Kompositionsauftrag aber lautet, wie bei *Zukunftsmusik* 2010 für zwölf Kleinstädte rund um Stuttgart², eine Musik zu schreiben, die von typischen Gebäuden oder Situationen in den entsprechenden Städten *und* ihren Bewohnern ausgehen soll – ob die Badmintonspieler in einer Turnhalle von Remseck zu Instrumentalisten werden wie in Annesley Blacks und Hazel Meyers *Schlägermusik* oder sechshundert Laienmusiker von Waiblingen in einem Sternmarsch den Ton e aus allen Himmelsrichtungen zum historischen Marktplatz tragen – wird der Diskurs als musikalischer Bestandteil in die Gesellschaft hineingetragen. Er findet statt bei der Auseinandersetzung der Komponisten mit dem in diesem Falle städtischen Raum und seinen Bewohnern, bei den Proben als Austausch unterschiedlicher Lebenssituationen und -erfahrungen und nicht zuletzt als neue

Erfahrung der Zuhörer mit dem ihnen vertrauten Stadtraum.

Egal ob es sich um eine ländliche oder eine kleinstädtische Region handelt, die die musikalische Folie bildet. Überall dort, wo die Aufführungsbedingungen – aus einem freien Denken heraus – erst geschaffen werden müssen, verändert sich alles: Das, was als Musik entsteht – wichtig werden installative und performative Elemente –, die Begegnungen mit ihr, das Hören, der Sinn dieses Hörens. Wenn ein solcher pluraler Erlebnisraum entsteht, rekuriert sich der Sinn des Hörens nicht allein aus der Musik, sondern auch aus den umgebenden Kontexten. Hören erweitert sich zum multisensorischen Erlebnis, Geselligkeit eingeschlossen, kann – im Falle der Rümlinger Exkursion *Vor dem Tag* zu einem gesamt sinnlichen Erlebnis aus Klängen, Landschaft und Licht, Dunkelheit, Wärme und Kälte, Instrumentalklängen, Sprechen und Geräuschen: von Empfinden, Sehen und Hören werden.

Der heikelste und heute so wichtig gewordene Punkt aber, die Menschen, die man erreichen will, geraten ins Zentrum der künstlerischen Anstrengung. Sie können zum Auslöser werden – wie bei der *Zukunftsmusik* oder bei den Klangspuren Schwaz, wo mit der Pilgerwanderung auf Wünsche des Publikums reagiert worden ist – oder sind Bestandteil der musikalischen Aktionen, ob als Bewohner und Eigentümer in den entsprechenden Regionen, auf deren Grundbesitz oder in deren Freizeiteinrichtung musikalische Aktionen stattfinden, als musikalisch Beteiligte, Zuhörer oder Beobachtende. Die Orte mit ihren Bewohnern werden zu Ressourcen für musikalische Materialbildung. Dabei kann das Interesse für neue Musik auch über die Landschaft geweckt werden, weil das Publikum, das hier wohnt, weniger an neuer Musik als eben an dieser Landschaft interessiert ist.

Für den Musikbegriff bedeutet das: Musik wird in sozialen Kontexten verankert. Sie verlagert ihren Entstehungsanlass vom artifiziellem Musikwerk auf den Ort – als Lebensort –, der zum Gestalt bildenden Ausgangspunkt wird. Erst in der Einheit von Ort, Klang, Zeit und ggf. Natur entsteht die musikalische Gestalt. Musik wird zu einer Art situations- und ortsabhängigen musikalischen Erfahrungs- oder auch Lehrstück. Zugleich aber geht an diesem Musikbegriff auch etwas verloren: eine traditionell gewachsene Kunstfähigkeit. So ist unter diesen veränderten Vorzeichen auch zu fragen: Was macht den Kunstcharakter von Landschafts- und Stadtklangkompositionen aus? Und da kann es eigentlich nur eine Antwort geben: Wenn *alle* beteiligten Elemente so zusammenwirken,

2 Vgl. Gisela Nauck/Iris Mencke, *Zukunftsmusik. Ein Festival verankert neue Musik im Lebensalltag der Menschen*, in: *Positionen Texte zur aktuellen Musik*, 86 *SoundStudies*, 2011, S. 46-49.

Donauessinger Musiktage 2006: Uraufführung von Alvin Currans *Oh Brass On The Grass Alas* am 20.10. in und um die Erich Kästner-Halle, »ein Stück in Bewegung im Freien für hunderte nicht-professionelle Musiker«. Ausführende: Mitglieder der Stadtkapelle Donauessingen, Stadtmusik Hüfingen, Musikkapelle Fürstenberg, Feuerwehrkapelle Pföhren u.a. (Foto: Franz Krickl).



dass eine Intensität des Erlebens entsteht, die zu einzigartigen ästhetischen Erfahrung führt. Zu Erfahrungen, deren Qualität mit denjenigen von Kunsterfahrungen vergleichbar sind.

»Von Anfang an stand das Erleben an unerhörten Orten, also beispielsweise auch auf Wegen in der Flusslandschaft. Und hier war es zunächst der vorsichtige Versuch, inwieweit zum Beispiel ein klassisches Instrumentarium in dieser Landschaft überhaupt wirksam werden kann. Da wird jede Aufführung zu einem Experiment: Entweder sind wir begeistert von Proben, dass etwa kleine Blasinstrumente diese Landschaft ganz gewaltig aufspannen können. Oder wir denken uns etwas aus, was am Ende gar nicht gut funktioniert, weil's viel zu wenig trägt und auch in der Landschaft gar nicht passt. Das sind Erfahrungen und hier ist auch ein Feld von vielen Möglichkeiten, was wir nie ausschöpfen können.« (Uwe Andrich)

Wenn man sich in eine Landschaft oder in einen städtischen Raum begibt, den Rahmen einer musikalischen Aktion immer wieder neu setzen kann, entsteht ein künstlerischer, ideeller wie auch kommunikativer Mehr-Wert. Auf immer wieder neue Weise bildet sich eine besondere Liaison zwischen Akustischem, Visuellem, Raum und Natur, Hören, Sehen und Fühlen. Der Ort, an dem Musik stattfindet, ist nicht mehr neutral wie ein Konzertsaal, seine Elemente, ob landschaftliche oder architektonische Merkmale werden Bestandteil der entstehenden Komposition und damit zum synästhetischen Element des Hörens. Das verwendete Instrumentarium ist in Korrespondenz zur Umgebung immer wieder neu auszuloten, Gegenstände der Landschaft wie Stromleitungsmaste, Aussichtstürme oder Bushaltestellen können zu Klangskulpturen werden, Wege zu Klangmatten, die Natur Bestandteil der klanglichen (Möwengeschrei, Wind, Wipfelrauschen etc.) und visuellen Inszenierung (Sonnenaufgänge, Talblicke, Berg- und Flusslandschaften, Sonnenschein etc.). Das künstlerische Handwerkszeug erweitert sich analog dazu, wie sich auch die Künste selbst oftmals nicht mehr nach Sparten trennen lassen. Mit diesen anderen Hör- und Auseinandersetzungsformen mit neuer Musik sind neue Gattungen entstanden, die im Konzertsaal undenkbar wären: Landschaftsklangkompositionen und die musikalisierte Stadt, *musica mobile* per Fahrrad oder Boot auf dem Fluss, Sportstücke, Hörspaziergänge, Klangprozessionen, Stadt- und Landschaftsoper, szenische Nachtstücke, installative Umverteilung oder Pilgerwanderungen. Jedes dieser musikalisch-künstlerischen Ereignisse



wird – eingebettet in einen konkreten Kontext – zum Unikat.

In jedem Falle aber geht es darum, Interesse und Aufmerksamkeit zu wecken für Musik, für Kunst als unersetzbares Erlebnis. Interesse zu wecken für neue, ungewohnte Klänge, die im Verschmelzen mit Stadtregionen und Landschaften auch ihre oft eher diskriminierende Bezeichnung »neu« abstreifen. Denn im offenen Landschaftsraum, wo es akustische Dissonanzen zuhauf gibt, ist alles möglich, wird alles zu einer gesamtsinnlichen Erfahrung.

Was den Musikbegriff betrifft könnte man denken, die Musik verliert dabei. Sie verliert strukturelle Dichte, Komplexität, Vielschichtigkeit, differenzierte Ausdrucksqualitäten, letztlich ihre in Jahrhunderte langen Ausformungen erworbene Autonomie. Ihr Werkcharakter geht verloren. Aber ist das tatsächlich ein Verlust, wenn sie darin für Menschen, die niemals einen Schritt in einen Konzertsaal setzen würden, zum Anlass wird, sich auf neue Erfahrungen einzulassen, ihre Welt mit neuen Augen und Ohren wahrzunehmen? Der junge australische Komponist Thomas Meadowcroft meinte kürzlich auf die Frage, warum er komponiere: »Musizieren heißt teilnehmen. Hören heißt die eigene Zerstreung abzulegen. Änderung vor allem. Es geht nicht um die Klänge.« Auch deshalb könnte die Provinz ein prädestinierter Ort für – doch immer wieder neue – Musik sein. ■

Internationales Festival Rümelingen 2010: Landschaftsklangkomposition *Vor dem Tag*, Kollektivkomposition am 14. August, 3.00-6.00 Uhr um die und auf der Schafmatt bei Oltingen im Schweizer Jura/Baselland (Foto: Kathrin Schulthess)