

Festivals neuer Musik haben sich seit Ende der 80er Jahre – mit Vorläufern in den 70ern – in auffälliger Weise verändert: in ihren Programmstrukturen, ihrer Aufführungspraxis, den Orten ihrer Ausrichtung, den Gründen, sich gerade zeitgenössischer Musik zuzuwenden und nicht zuletzt in ihrer Quantität, die deutlich angestiegen ist. Dies ist ein Prozeß, der anhält. Er trifft ebenso auf Festivals mit Tradition zu als auch – und das vor allem – auf neue, junge Festivals. Um genauer zu erfahren, auf welche Motivationen dieser Innovationsprozeß zurückzuführen ist und wie er sich inhaltlich im einzelnen vollzieht, haben wir verschiedene »Programmarchitekten« nach ihren Konzepten befragt.

Die Redaktion

Donauessinger Musiktage

Was erwartet man von einem Festival, das aktuelle Musik präsentiert? Fest steht, daß solch ein Festival heute im Ensemble der konkurrierenden Festivals nur dann bestehen kann, wenn es in der Lage ist, eine eigene Identität auszubilden und zu bewahren. Fest steht auch, daß im Zentrum seiner Aufmerksamkeit heute nicht mehr nur das einzelne Werk stehen kann, sondern dessen Kontextualisierungen, die sozialer, politischer, kultureller und wirtschaftlicher Natur sein können. Für ein Festival heute bedeutet dies noch stärker als bisher das Bewußtsein darauf auszurichten, daß Musik nicht mehr nur auf Klang reduzierbar, sondern ein komplexes soziales Ereignis ist, daß Musik auch Szene, auch das Publikum, auch der Raum ist, in dem sie sich ausbreitet und die Situation ist, die sie prägt. Es müssen neue Präsentationsformen entwickelt werden, die den veränderten Kommunikationsmodi gerecht werden und die die Rezeptionsbedingungen stärker mitreflektieren. Das heißt, eine geistige und emotionale Atmosphäre zu schaffen, die den Diskurs vor Ort auslöst und ermöglicht. Das heißt auch, es sind weniger die Werke selbst, die uns zum Diskurs herausfordern, sondern die Fragestellungen, die wir an sie richten.

Auch wenn soziologische Untersuchungen längst das Gegenteil bewiesen haben, herrscht nach wie vor die Meinung, die Donauessinger Musiktage seien ausschließlich ein Ereignis für Experten, Profis, seien eine Fachmesse für aktuelle Musik. Dieser gesellschaftliche Prozeß der Spezialisierung und Individualisierung ist längst noch nicht abgeschlossen. Im Gegenteil, die neuen Medien befördern und beschleunigen ihn sogar. Im Umgang mit Musik ist hingegen bei der jüngeren Generation von Hörern eine Spartialisierung längst nicht mehr üblich. Dieser

Wechsel im Musikkonsum hat selbstverständlich Einfluß auf die Wahrnehmung des Festivals und auf dessen Programmgestaltung. Unter diesem Vorzeichen sind seit 1993 die verstärkte Einbeziehung von Performances und Installationen in die Musiktage zu sehen. Gegenüber der jahrzehntelangen Ausrichtung an instrumentaler Kammer- und Orchestermusik streben wir inzwischen einen Paradigmenwechsel an, der dadurch gekennzeichnet ist, daß wir gegenwärtig – nicht ausschließlich, jedoch verstärkt – solche musikalischen Formen fördern, die sich im Zwischenfeld von Konzertereignis, Performance und Klanginstallation bewegen. In Ermangelung eines geeigneten Begriffes bezeichnen wir diese einstweilen als Konzert-Installation, freilich mit dem Wissen, mit diesem Begriff in keiner Weise die Komplexität und die Besonderheiten dieser Erscheinungen zu umreißen. Tatsache ist, daß es zunehmend immer mehr Autoren gibt, die auf diesem Gebiet neue Anregungen suchen und finden. Für mich als Kurator ist die Akzentuierung dieser musikalischen Kunstform durch die Tatsache legitimiert, daß wir durch die neuen digitalen Medien eine Renaissance der Interaktionen zwischen den Künsten erleben, die sowohl zu neuen Produktions- als auch neuen Wahrnehmungsmechanismen führen. Zu Wahrnehmungsmechanismen, bei denen der Raum das Bindeglied zwischen den einzelnen Elementen ist. Der Raum, so scheint mir, ist gegenwärtig unter ganz anderen Vorzeichen als beispielsweise in den 50er und 60er Jahren die zentrale Kategorie im Denken aller Künste. Das Verlassen der In-Front-Situation des Musizierens bzw. Wahrnehmens von Musik, die Neudefinition des Bühnenraums oder das Verlassen der Konzertsituation überhaupt sind dabei allerdings ebenso keine zwingenden oder alleinigen Kriterien wie die Einbeziehung visueller Elemente oder gar neuer Medien. Zentrales Moment ist vielmehr der latente Wechsel von der Werk- zur Wirkungsästhetik, der gekennzeichnet ist durch ein verändertes Relationsgefüge zwischen Autor und Rezipient und ein situatives Kunstdenken.

Jene neuen Formen, die wir einstweilen als Konzert-Installationen bezeichnen, definieren sich in erster Linie als eine spezifische Qualität des künstlerischen Gestaltens und Wahrnehmens. Letztendlich beziehen sie sich auf

eine Neudefinition der Kategorien Material, Künstler und Publikum auf der einen Seite, und der Definition eines Raumes als Klangzeit auf der anderen Seite. Im Zentrum steht nicht nur schlicht der Versuch, ein neues Richtungshören zu inaugrieren, sondern über dynamisch-energetische Qualitäten eine raumausfüllende Atmosphäre des Im-Klang-Seins zu schaffen. Das Publikum wird selbst zum Thema einer ästhetischen Situation und das Werk nicht mehr als »Objekt« definiert, das es »anzuschauen« gilt. Vielmehr wird die Anschauung selbst Gegenstand des Konzepts. Dies bezeichnet zugleich den Schritt von »Musik im Raum« zur »Musik als Raum«.

Die Donaueschinger Musiktage verstehen sich weiterhin als ein *Arbeitsfestival* und damit als eine Art Branchentreff, bei dem die Musik zu sich selbst kommen kann. Dieses »Zu-Sich-Selbst-Kommen« ist vor dem Hintergrund eines überlauten, ausschließlich von merkantilen Kriterien geprägten Musikbetriebs zu verstehen, dessen Überbietungs-Dramaturgien mittlerweile groteske Züge angenommen haben. In dem Wissen, daß diese Überbietungsmechanismen freilich selbst Teil der Moderne gewesen sind, verstehen sich die Donaueschinger Musiktage als ein Ort, an dem das tastende Suchen noch möglich ist. Typisches Beispiel hierfür ist die Einbeziehung von neu entwickelten Technologien und Apparaturen. Diese sollten auch dann ein Podium erhalten, Gegenstand und/oder Produktionsmittel eines Entwurfs sein, wenn sich im Umgang mit ihnen noch keine adäquate Ästhetik ausgebildet hat. Nur sollten wir uns davor hüten, die Idee vom Neuen und vom Fortschritt, die uns offenkundig nach wie vor stark beschäftigt, nunmehr allein mit Hilfe der technischen Neuerungen am Leben zu halten.

Die Donaueschinger Musiktage sind zugleich gewissermaßen eine Baustelle Musik. Und auf einer Baustelle gibt es selbstverständlich auch Rohbauten, in denen bekanntlich Potenzen für Zukünftiges liegen. Auf einer Baustelle wird entworfen, aber auch verworfen und dann kann schon einmal eine Investitionsruine zurückbleiben. Scheitern ist mithin Teil des Konzepts. Und Scheitern hat bekanntlich eine katalysatorische Funktion. Ganz besonders dann, wenn sich das Publikum als meinungsbildende Multiplikatoren aus einer Schar ausgeprägter Individualisten von hoher Fachkompetenz zusammensetzt. Anstöße geben und Anstoß erregen, Diskurse auslösen – eine grundlegende Prämisse des Festivals –, fällt da auf einen ganz besonderen Humusboden.

Die Donaueschinger Musiktage sind auch ein *Ermöglichungsort*. Das bedeutet, qualitativ

14 hochwertige Instrumentarien bereitzustellen,

die hinsichtlich Professionalität, technologischer Ausrüstung, Spieltechnik, mentaler Offenheit und Organisationsstruktur »auf der Höhe der Zeit« sind. Dazu zählen in Donaueschingen unter anderem zwei Institutionen, die jeweils zu den weltweit führenden ihrer Art zählen: das SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg und das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR. Der – insbesondere von jüngsten Komponisten – immer wieder zu hörenden Forderung, die beiden Sinfoniekonzerte des Festivals zugunsten multimedialer Veranstaltungen aus dem Programm zu streichen, kann – neben vielen anderen Gründen – schon allein deshalb nicht entsprochen werden, weil wir in diesem Falle einmalige Ressourcen brach liegen lassen würden. Denn nicht zuletzt sind die Donaueschinger Musiktage seit mehr als fünfzig Jahren das Festival einer Rundfunkanstalt. Und es liegt in der Natur der Sache, daß auch deren Strukturen bedient werden müssen.

Armin Köhler

Festival Rümelingen

Rümelingen: ein Zweihundert-Seelen-Straßendorf an der Alten Hauenstein-Bahnlinie Basel-Olten – dominiert vom riesigen Kirchturm und einem überdimensionierten Bahnviadukt von 1858. Im August 1990 fanden dort zwei Konzerte mit zeitgenössischer Musik statt – auf dem Programm: Neues Musiktheater, eine Hör-Installation in der Landschaft und politisch engagierte Musik. Was als einmalige Klang-Aktion gedacht war, findet in diesem Sommer bereits zum dreizehnten Mal statt – aus Neue Musik in Rümelingen wurde im Laufe der Jahre neue musik rümelingen und schließlich das Festival Rümelingen: Neue Musik – Theater – Installationen. Ein spartenübergreifendes, erweitertes Musikverständnis war von Anfang an Programm – Rümelingen versteht sich weniger als Repräsentationsort, sondern vielmehr als eine Art Laboratorium: ein Ort, wo Klänge recherchiert und ausgetüfelt werden, um schließlich mit der Umgebung – der weiten Juralandschaft oder den Auführungsorten Kirche, Turnhalle, Viadukt, Unterführung, Bahntunnel, Steinbruch etc. in Dialog zu treten.

Wie kommt zeitgenössische Musik aufs Dorf – wie gelangten Klangkunst und Neues Musiktheater nach Rümelingen? – Das hat in erster Linie mit Ado Müller, dem damaligen Dorfpfarrer zu tun, der uns – eine Gruppe von Musikern und Komponisten in wechselnder Zusammensetzung – immer wieder dazu einlud, in seinem Dorf zeitgenössisches Kunst- & Musikschaffen zur Diskussion zu stellen; eine

tragende Rolle spielt auch der Kanton Basel-Landschaft, der 1990 auf Grund eines neuen Kulturkonzepts beschloß, »Rümlingen« zu fördern und uns immer wieder zum weitermachen aufforderte.

Das Terrain in Rümlingen war 1990 gut vorbereitet: In den Jahren davor hatten hier immer wieder spontane Klang- und Theater-Aktionen stattgefunden, manchmal manifestationsartig mit bis zu sechzig Mitwirkenden – oft in mehr oder weniger direktem Zusammenhang mit dem Widerstand gegen das geplante (und nie realisierte) Kernkraftwerk Kaiseraugst, das ab Mitte der 70er Jahre die Nordwestschweiz politisierte. Der Großbrand einer Chemiefirma im November 1986, die damit verbundene Zerstörung des Rheins sowie die konsequente Nicht-Informations-Politik eben dieser Firma taten ein übriges zur Sensibilisierung des politischen Bewußtseins in dieser Region. Dazu kamen: Kriminalisierung von erklärten Kernkraft- oder Armee-Gegnern in der ganzen Schweiz, in Basel 1988 die Niederwalzung des kulturellen Biotops »Alte Stadtgärtnerei« und immer wieder phantasievolle Protest-Aktionen: am *Theater Basel* beispielsweise Frank Castorfs Wilhelm Tell und Christoph Marthalers Liederabend *Wenn das Alpenhirn sich rötet...* Im Herbst 1989 dann, während Berlins Mauer fiel, unerwartete sechsdreißig Prozent Zustimmung zur »Volksinitiative für eine Schweiz ohne Armee«; und als wenig später die jahrzehntelange Observierung kritischer Elemente – mittels Anlegen sogenannter »Fichen« – ruchbar wurde, führte das zu nachhaltigen Erschütterungen in der politischen Landschaft der Schweiz und zur dringend notwendigen Korrektur einer doch eher restaurativen Grundstimmung. Vor diesem Hintergrund fand der erste Jahrgang *Neue Musik in Rümlingen* statt: Das Programm stellte zum Beispiel die erwähnte Rheinkatastrophe von 1986 in einen größeren Zusammenhang – mit Hans Wüthrichs Musiktheater-Modell über Machtstrukturen *Das Glashaus* (1975) und mit Frederic Rzewskis *Coming Together* über den Gefangenenaufstand 1970 in Attica.

Nachdenken über Machtstrukturen und über die Möglichkeit, mit Kunst gesellschaftliche Denkprozesse anzustoßen – diese Programmlinie konnten wir in den bisher zwölf Festivaljahren immer wieder aufnehmen und verfeinern – unter anderem mit Luigi Nonos *Guai i gelidi mostri* (mit deren Aufführung die nüchterne Rümlinger Turnhalle vom Freiburger Experimentalstudio quasi über Nacht »geadelt« wurde), Frederic Rzewskis Klavierzyklus *The People United Will Never Be Defeated*, mit Morton Feldmans *King of Denmark*, Helmut



Lachenmanns *Salut für Caudwell* oder Mathias Spahlingers *Aussageverweigerung/Gegendarstellung*. – Das Programm für 2002 entstand unmittelbar unter dem Eindruck des 11. September: Mauricio Kagels diktatorischer *Tribun* von 1979 (»Die Grenzen bleiben geschlossen, damit sie offen bleiben!«) wird mit Frederic Rzewskis Untersuchung über das Gleichgewicht des Schreckens: *FORCE* (1985) konfrontiert sowie mit Juan Goytisolos Reflexion über den spanischen Bürgerkrieg während des Golfkrieges von 1991: *Quarantäne*.

Über die inhaltliche Ebene »engagierter Musik« war es immer wieder möglich, auch ein Publikum anzusprechen, das sich gegenüber zeitgenössischem Kunstschaffen eher zurückhaltend verhielt: Fachpublikum, manchmal lange und abenteuerliche Anfahrtswege in Kauf nehmend, fand von Anfang an nach Rümlingen – umso wichtiger war es uns, mit den Klang-Aktionen auch die Menschen vor Ort anzusprechen. Ein wichtiger Schritt auf diesem Weg waren begleitende Workshops in Schulen und Chören der Umgebung; aus dieser Zusammenarbeit wuchsen gemeinsame Aktionen wie die *Klangskulptur* von 1994 (fünfundsiebzig ChorsängerInnen aus der ganzen Region interpretierten eigens dafür komponierte Klänge von fünfzehn dem Festival verbundenen Komponisten), die schrittweise Realisation von Cornelius Cardews *The Great Learning* (1999, 2002, etc.) oder die Unterstützung der *Feueraktionen 2001* durch die Blasmusik Läuelfingen (*smoke on the water*). 1992 verwandelten fünfzig (meist Laien-) Darsteller mit Cages *Theatre piece* das ganze Dorf Rümlingen in eine Bühne, so daß es unmöglich war, Mitwirkende und Zuschauer zu unterscheiden.

Grenzüberschreitungen zwischen den überlieferten Kunstsparten hatten den erwünschten Nebeneffekt, Neugier auch bei Besuchern unterschiedlicher Sparten zu wecken; neben dem regelmäßigen Schwerpunkt Neues

Neue Musik Rümlingen 1995: zeitgenössisches Musiktheater auf der Wiese, Foto: G. Nauck.

MusikTheater (1992 mit *Der gefaltete Blick* von Carola Bauckholt und Dieter Schnebels Zeichensprache, 1996 mit der Uraufführung von Jacques Demierres *la colonne brisée* – Frida Kahlo oder 1999 mit dem Gastspiel des bolivianischen Teatro de los Andes: *Las abarcas del tiempo* und *Ubu*) – waren es vor allem Klanginstallationen und Landschaftskunst, die ein breiteres Publikum anzusprechen vermochten und immer mehr zur Visitenkarte des Festivals wurden: Der Bildhauer Marc Reeves etwa verbrachte sechs Wochen im Sommer 1995 auf einem offenen Feld in der Nähe Rümplings bei der Arbeit an seiner klingenden Wasser-Skulptur *Espiritu de Tierra* und kam so ins Gespräch mit Bauern und Spaziergängern rund um seinen Arbeitsplatz. 1997 konzipierten zehn Komponistinnen und Komponisten (neben anderen Peter Ablinger und Manos Tsangaris) gemeinsam die zwei mal dreieinhalb Stunden dauernde Aktion *Zwielicht. Hornberg. Sonnenuntergang/Sonnenaufgang*, in der sich unterschiedlichste Klänge auf die wechselnden Lichtverhältnisse bei Sonnenuntergang bzw. Sonnenaufgang auf einer Jura-Hochebene bezogen.

Die Aufzählung kann nicht vollständig sein. Zu erwähnen wäre viel großartige »absolute« Musik, die für Rümplings Dorfkirche komponiert wurde, wären engagierte Interpretinnen und Interpreten, ein lebendiger Austausch mit lateinamerikanischen Komponisten, Lectures und lebhaft Diskussionen im Umfeld der Aktionen und Konzerte. Rümplingen, prädestiniert durch die periphere geographische Lage (das heißt, man kommt nicht so leicht wieder weg), versteht sich als Ort der Auseinandersetzung, wo über die unterschiedlichsten künstlerischen und gesellschaftlichen Entwürfe und Ansätze debattiert wird. Verändert haben sich im Laufe der zwölf Jahre Organisation und Umfeld: Das Festival Rümplingen, anfangs »nebenbei« organisiert, hat sich in Planung und Organisation Schritt für Schritt professionalisiert – heute wird es von einem Zwölfer-Team mit sechs MusikerInnen geleitet, die das Programm machen und sich abwechselnd in die künstlerische Leitung teilen. Rasant verändert haben sich die Rahmenbedingungen, in der Zwischenzeit sind viele ähnliche Initiativen, teils mit starken Partnern als Veranstalter entstanden, auch im Baseler Raum. Falls uns der Kampf ums notwendige Kleingeld nicht irgendwann zermürbt, darf aber weiterhin mit uns gerechnet werden.

Daniel Ott

www.neue-musik-ruemlingen.ch

Ein Kulturschutzgebiet

Der Wilde Kaiser. Ein bizarres Gebirgsmassiv
16 am nördlichen Rand der Alpen, im Osten Ti-

rols gelegen. Ein Paradies für Kletterer, Bergsteiger, Wanderer, Sommerfrischler. Am anderen Ende des Tales das Kitzbüheler Horn, erschlossen mit Liftanlagen und Ski-Abfahrten, Restaurants und Almbars. Unten im Tal liegt St. Johann in Tirol, wirtschaftlicher und verkehrstechnischer Mittelpunkt des Bezirks Kitzbühel, eine Achttausend-Einwohner-Gemeinde mit dem Charme einer Kleinstadt, Schulzentrum und nicht zuletzt kulturelles Begegnungszentrum des Bezirks. Lederhosenfeste und längste Knödeltische der Welt tragen hier zu alljährlich neuen Nächtigungsrekorden bei. Jedoch – kulturelle Eigenheiten und Traditionen, ureigene Bedürfnisse der hier lebenden Menschen, werden als käufliche Ware am Bazar der Tourismusmanager auf unverschämte Weise feilgeboten und letztendlich zu Grabe getragen.

Vor dreißig Jahren wurden hier die ersten Rock- und Jazzkonzerte als kleine Revolutionen gefeiert, erste Ausstellungen zeitgenössischer Bildender Kunst gezeigt und als Provokationen registriert, ergriffen alternative Kunst- und Kulturformen Besitz vom Leben der St. JohannerInnen. Jugendkultur und experimentelle, oftmals höchst kritische ästhetische Ausdrucksformen begannen sich – gleichsam als lebensnotwendiger Ausgleich zur tourismuswirtschaftlichen Dominanz – ihre eigenen Wege zu suchen. In dieser Umgebung arbeitet seit zehn Jahren der Verein Musik Kultur St. Johann. Eine Initiative mit dem Ziel der Förderung zeitgenössischer Musik mit dem Schwerpunkt der Freien Improvisation, ohne Berührungsgängste der neuen Musik gegenüber, unter Einbindung unterschiedlicher Stile wie Jazz oder Rockmusik, Elektronik, freie Improvisation, Drum & Bass, Ambient, usw. Doch nicht die Entwicklungen am Populärsektor mit ihren kurzlebigen Stars und Höhenflügen sind uns ein Anliegen und schon gar nicht die Teilnahme am inflationären Festivalboom. An einem Festivalboom, der ganz Österreich überschwemmt, dessen Entwicklung und Ende nicht absehbar ist. Dessen Qualität und Dogma darin besteht, durch Beliebbarkeit und Austauschbarkeit der Programme, durch Mangel an Innovationsbereitschaft und Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen jährlich neue Besucherrekorde zu erringen. Als Kernbereich unserer kulturellen Arbeit erachten wir die Beleuchtung gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Entwicklungen mit all ihren daraus resultierenden Ängsten und Erwartungen. Im Mittelpunkt unserer Programmierung steht immer wieder, solcherart Themen mit künstlerischen Mitteln aufzugreifen, vor allem aber auch aktiv und kreativ mit den hier lebenden

Positionen zweiundfünfzig

Menschen zu arbeiten, Verständnis zu erwecken für Ungehörtes und Unerhörtes.

Mit dem Eintritt der als rechtsextrem eingestuften FPÖ in die österreichische Bundesregierung im Frühjahr 2000 war ein Infrastrukturaler stellen der über Jahrzehnte erworbenen künstlerischen und kulturellen Möglichkeiten zu erwarten. Diese – mittlerweile in hohem Maße eingetretenen – Befürchtungen einer restriktiven und reaktionären Kulturpolitik waren Anlaß für uns, *Ein Kulturschutzgebiet* auszurufen. Seitdem bietet dieses Festival alljährlich zu einem jeweils aktuellen Themenkreis jenes Podium, welches zeitgenössisches Musikschaffen zu ihrer freien Entfaltung benötigt. Dazu aus unserem Programmheft: »Österreich zählt zu den reichsten Ländern der Welt. Im Zuge der Wiederauferstehung wirtschaftsliberaler Ideologien und deren radikaler realpolitischer Umsetzung wird das Vorhaben eines budgetären Nulldefizits zum wichtigsten gesellschaftlichen Ziel erhoben. Soziale, kulturelle, bildungs-, medien-, und gesundheitspolitische, arbeits- und bürgerrechtliche Errungenschaften der vergangenen Jahrzehnte werden geopfert und bedingungslos diesem Ziel untergeordnet.«

Das Kunstministerium der Kulturnation Österreich wurde inzwischen abgeschafft, Kunstangelegenheiten zur Chefsache degradiert. Medienwirksame Prestigeobjekte, liebliche Seebühnen, konturenlose Festivals, denen die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen, inhaltlichen und künstlerischen Erfordernissen fremd sind, verschlingen tendenziell immer größere Summen der weniger werdenden öffentlichen Mittel. Kunst verkommt zusehens zu volkstümlichem Gaudium ohne gesellschaftlichen, progressiven und realpolitischen Anspruch. Auch auf Grund dieser Situation, in welcher die Luft zum Atmen für Künstlerinnen, Kulturschaffende und Publikum immer dünner wird – *Ein Kulturschutzgebiet*.

Der erste Jahrgang präsentierte folgerichtig einen umfassenden Querschnitt durch die zeitgenössische, experimentelle, vor allem aber auch durch die elektronische Musikszene Österreichs. Einen repräsentativen Überblick (unter dem Kuratorium der ORF-MitarbeiterInnen Susanna Niedermayr und Christian Scheib) über das aktuelle und experimentelle Musikschaffen in den EU-Beitrittsländern Polen, Ungarn, Slowenien und der Slowakei bot *Ein Kulturschutzgebiet* Nr. 02¹. Das Festival mit seinem Schwerpunkt der zeitgenössischen Musik bildet somit auch ein relevantes künstlerisches Statement gegenüber nationalistischen und populistischen Aussagen und Tendenzen.



Als einen der wesentlichsten Aspekte in der Festivalprogrammierung und in der Vermittlung zeitgenössischer Musik erachten wir die aktive Einbeziehung regionaler Institutionen und KünstlerInnen in die einzelnen Aufführungen. So werden regelmäßig eigene Projekte kreiert, welche Traditionsvereine (regionale Blaskapellen, Perchten, VolksmusikantInnen), heimische KünstlerInnen, aber auch für das dörfliche Leben wesentliche Einrichtungen (Bergbahnen, Schulen) in die Intentionen internationaler MusikerInnen integrieren. Gerade diese Praxis mit ihrer jahrelang geübten Konsequenz schuf ein Klima des gegenseitigen Verständnisses für die Anliegen der Tradition und der Avantgarde, der jungen und der älteren Mitbürgerinnen.

Einen weiteren wesentlichen Aspekt in der Festivalkonzeption bildet die sorgfältige Auswahl der Aufführungsorte. Auf den harmonischen und atmosphärischen Zusammenklang von Raum und Musik wird höchster Wert gelegt: die Gondel der Bergbahnen, die Kapelle, der Bauernhof, die Holzhalle – ländliche Tiroler Postkartensujets werden verfremdet – oder gar erst adäquat gewürdigt? Die Galerie mag wohl eher als Plattform für Ungewohntes gelten, doch improvisierte Musik mit elektronischen Klängen in einer barocken Kapelle zu hören, bricht Klischees wohltuend auf, nützt die Raumakustik und würdigt gleichzeitig auch den Ort.

Ein Kulturschutzgebiet von Musik Kultur St. Johann ist wesentlicher Bestandteil der landesweiten Projektwerkstatt der TKI – Tiroler Kulturinitiative/IG Kultur Tirol. Sie wurde 1990 mit dem Ziel initiiert, Kulturinitiativen und Kulturschaffende im gesamten Bundesland Tirol zur Konzeption von Kulturprojekten zu animieren, die über die gewohnten Wege der täglichen Kulturarbeit hinausgehen. Es sollten in allen Regionen des Landes alternative Kulturprojekte entstehen, die sich durch

Ein Kulturschutzgebiet 02: Krzysztof Arszyn Topolski (Ludzie), Foto: Werner Krepper.

1 Vgl. den Bericht von Alfred Pranzl in diesem Heft S. 60.

inhaltliche Konzentration und Bezugnahme auf die speziellen Gegebenheiten des Ortes sowie durch Verzicht auf Kommerz und Beliebbarkeit auszeichnen. Durch die gemeinsame Bewerbung und Koordination der Projekte verstärkt die TKI nicht nur die öffentliche Präsenz der zahlreich tätigen Kulturinitiativen im ganzen Land. Sondern als Plattform zur Wahrung, Vertretung und Förderung der Interessen ihrer Mitglieder setzt sie sich auch für bestmögliche Rahmenbedingungen der freien Kulturarbeit in Tirol ein.

Melle Strele, Hans Oberlechner

www.muku-stjohann.at

Medienkunstfestival *Intermedium*:

In den 90er Jahren war im Genre Hörspiel sehr deutlich das Phänomen zu beobachten, daß sich die Künste immer stärker aufeinander zu bewegen. Diese Zunahme ästhetischer und medialer Mischformen aus Performances, Live-Sendungen, musiktheaterinspirierten Aufführungen, Remix-Projekten, online-Präsentationen und interaktiven Versuchen führte zu der Idee, darauf mit einem Festival ganz eigener Art zu reagieren. Dort sollten, ausgehend von den Sparten Hörspiel, Akustische Kunst und Klangkunst, intermediale Projekte zur Diskussion gestellt und ausgestrahlt werden.

Im November 1999 initiierte die Abteilung Hörspiel und Medienkunst des Bayerischen Rundfunks das erste Medienkunstfestival *intermedium*, das in der Akademie der Künste in Berlin stattfand und mit zahlreichen Sendungen verbunden war. Partner waren die Hörspielabteilungen der ARD, DeutschlandRadio und das Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. *Intermedium 1* thematisierte *Intermediale Performance Audio-lounge Gespräch Hörspiel Filme*. Seit Januar 2000 veröffentlicht das Label *intermedium records*² neue und historische Hörstücke sowie Soundtracks, die inhaltlich mit dem Festival oder mit dessen Thematik in Zusammenhang stehen. *Intermedium 2* fand im März 2002 im ZKM in Karlsruhe statt und präsentierte mit *Hörspiel Diskurs Netzkunst Performance Installation VJ/DJ-ing* ein koordiniertes Programmangebot von Festivalveranstaltungen, Radiosendungen und online-Komponenten, das sich aus unterschiedlichen intermedia-Projekten und Diskursbeiträgen zusammensetzte. Zehn öffentlich-rechtliche Radioprogramme – Kultur- und Jugendwellen – in Deutschland, Österreich und der Schweiz sendeten insgesamt mehr als einhundert Stunden von diesem

18 Festival.

Um der Initiative *intermedium* perspektivisch die Möglichkeiten konzeptueller und medialer Offenheit zu erhalten und Erstarrung zu vermeiden, soll das Festival an wechselnden Orten mit wechselnden Veranstaltungspartnern und Koproduzenten jedes Mal neu kreiert werden: Nach *intermedium 1* in Berlin und *intermedium 2* in Karlsruhe soll *intermedium 3* im Herbst 2004 voraussichtlich in München stattfinden.

Intermedium ist ein Netzwerk für Medienkunst. *Intermedium* kombiniert Festivalveranstaltungen und Sendungen in den Medien Hörfunk und World Wide Web. *Intermedium* ist organisatorisch beim Bayerischen Rundfunk angesiedelt und wird in Zusammenarbeit mit Kulturinstituten, Medienzentren, Bühnen und öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten realisiert. *Intermedium* ist interdisziplinär und versteht sich als Initiative aus dem Medium Hörfunk, um die künstlerische Kooperation mit anderen Medien und Künsten zu erproben. Neben der Entwicklung und Präsentation künstlerischer Projekte beteiligt sich *intermedium* am technisch-künstlerischen und medien- bzw. kulturpolitischen Diskurs. Themen sind: *Elektronik als Lebensstil; intermedialer Alltag; Cyber-Moderne; Medientotalität; Wechselwirkung zwischen Kunst und Medien; Popkultur, Industrie und Piraterie; Medienkonvergenz, Netzkunst und Kunst im Zeitalter der Globalisierung; Informationsgesellschaft*. Die Konstruktion des Festivals ist durch die generelle Verknüpfung von öffentlicher Veranstaltung und Sendung bestimmt.

Das digitale Zeitalter hat einem Genre, dem der Hörspielkunst, wieder zu einer Renaissance verholfen, das Ende der zwanziger Jahre mit live inszenierten Studiospektakeln begann und in seinen Anfängen als Sendespiel bezeichnet wurde. In den folgenden Jahrzehnten definierte, entwickelte und realisierte sich das Hörspiel fast ausschließlich über die Studioproduktion und die Bandaufzeichnung. Erst in den 80er und 90er Jahren wurde das Genre Hörspiel/Radiokunst von der längst etablierten Kunstform der Performance eingeholt und mitgeprägt. Produktionen von Andreas Ammer, FM Einheit, Ulrike Haage, John Berger, Klaus Buhler, Werner Cee, Alvin Curran, Bruno Beusch, Tina Cassani, Gerfried Stocker, Rupert Huber, Christoph Schlingensiefel, Philip Jeck, Hartmut Geerken, Famoudou Don Moye, Jon Rose, Sodomka/Breindl, x-space, Norbert Math, John King, Thomas Meinecke, Move D, Michael Riessler, Grace Yoon, HCD und Heiner Goebbels standen in den neunziger Jahren für die Formenvielfalt der klang- und radiokünstlerischen Performance. Darüber hinaus verfolgt insbesondere

2 Siehe auch die Rezension im Heft 51 der *Positionen*, S. 54-55

die Abteilung Hörspiel und Medienkunst im BR einen Ansatz, der neben performance-geprägten, auditiven Konzeptionen die zusätzliche Realisierung audiovisueller Produktionen mit einbezieht. Beispiele dafür sind das bimediale Projekt *Europa von weitem* (Stummfilm/Hörspiel) von Eva Meyer/Eran Schaerf oder die in Kooperation mit mehreren Kunsthäusern entstandene, sich über drei simultane Projektionen konstituierende intermediale Video-Installation *Three Windows* der Filmemacher Nicolas Humbert und Werner Penzel, die im Programm von *intermedium 1* gezeigt wurden.

In Phasen weitgreifender technischer Umwälzungen – freilich nicht nur dann – definieren sich die Arbeitsweisen des Autors oder Künstlers vor allem als experimentell; künstlerische Konzeptionen, die Entwicklung von Modellen und die dafür notwendige konkrete Software-Entwicklung greifen eng ineinander und stellen die strikte nominelle Zuordnung von Funktionen und Rollen in Frage. Der Umgang mit verkoppelten Medien ist künstlerische Selbstverständlichkeit geworden. Dem alten Medium Rundfunk wächst damit eine neue Vermittlungsfunktion zu, die darin besteht, die von Autoren, Musikern, Produzenten, Medienkünstlern und -theoretikern intendierten Verknüpfungen der Künste mit zu unterstützen und voranzutreiben. Die Realisierung multimedialer Konzepte setzt jedoch nicht nur weitgehende Planungsautonomie und ein redaktionelles Selbstverständnis voraus, das sich aktuellen technischen und ästhetischen Entwicklungen gegenüber offen zeigt und Risiken eingeht. Der zu organisierende Verbund von Mediensystemen läuft auf die Überwindung bestehender Genre- und Strukturgrenzen hinaus und erfordert ein Kunst- oder Produktionsmanagement, das über multimediale Kompetenz verfügt und koordinierte Sendepunkte in den Medien Hörfunk, Fernsehen und Internet einräumen kann.

Herbert Kapfer

»Was hören wir«?

Mit Hörspaziergängen und einem Konzert für zwölf Traktoren (Sven Åke Johansson) war 1996 der Grundstein für ein unkonventionelles Festival gelegt worden, das in diesem Jahr bereits zum 7. Mal stattfinden wird. Anliegen war es von Anfang an, genreübergreifend Musik und Kunst, Landschaft und Architektur, Avantgarde und Tradition zu verbinden. Initiator ist der Künstlerhof Denkmalschmiede, der das Festival jährlich im Spätsommer an verschiedenen Hör- und Schauplätzen der ländlichen Gemeinde Höfgen-Kaditzsch im

Muldental, südlich von Leipzig gelegen, veranstaltet.

Die programmatische Frage »Was hören wir«? führt Komponisten, Musiker, Klangkünstler, Musikliebhaber und Hör-Abenteurer auf der Suche nach konkreten räumlichen und akustischen Phänomenen, komplexen künstlerischen, musikalischen und sinnlichen Erfahrungen und ungewöhnlichen Erlebnisperspektiven zu exponierten Hör- und Schauplätzen in die Flußlandschaft. Erprobte Konzerträume wie etwa der Dom St. Marien in Wurzen oder kulturhistorisch bedeutende Landschaftsräume wie der Jutta-Park Höfgen-Kaditzsch bilden ebenso Kulissen für das Festivals wie völlig unscheinbare oder vergessene Orte, die auf sogenannten »Hörspaziergängen« wiederentdeckt oder in einem neuen Kontext erlebt werden. Feld, Mühle, Bach, Kirche und Galerie, die Wäscheleine eines Vorgartens oder ein unterirdisches Tunnelsystem waren in den vergangenen Jahren gleichzeitig Herausforderung an das Temperament der Kunst-Akteure und spannungsvoller Rahmen vielfältiger Aktionen, die vom Publikum interessiert aufgenommen wurden. Kennzeichnend für die unterschiedlichen Aufführungsorte ist der Dreiklang von Landschaft oder architektonischem Raum, Kunstereignis und Hör- oder Schau-Erlebnis. Kunstereignisse können ebenso Installationen und Ausstellungen Bildender Künstler sein wie Konzerte und akustische Installationen. Finden diese außerhalb geschlossener Räume statt, öffnet sich Wahrnehmung ganz bewußt auch alltäglichen Geräuschen, die so auf spontane und unvorhersehbare Weise »Welt« in die Kunst hineintragen.

Grundsätzliches Anliegen ist es, in einer Reihe unterschiedlicher Konzerte Kompositionen aus Vergangenheit und Gegenwart gegenüberzustellen, Komponisten zu porträtieren, Werke uraufzuführen und hervorragende Ensembles und Klangkörper vorzustellen. Zahlreiche Ausstellungen von Malerei, Fotografie, Plastik und Skulptur sowie experimentelle Klangkunst sind in das Festivalprogramm integriert. Die Hörspaziergänge führen zumeist in die spätsommerliche Flußlandschaft des Muldentals. Unterwegs werden dabei immer wieder auch ortsgebundene akustische Phänomene entdeckt und reflektiert. Bei dieser Suche nach ungewöhnlichen Hör-Orten und dem Weg in die Landschaft geht es nicht um Ablehnung traditioneller Konzertsituationen, nicht um Demontage von Hochkultur, sondern vielmehr um neue Möglichkeiten der individuellen Annäherung an Objekte, Räume, Klänge. Gehend und Hörend soll sich mit den Hörspaziergängen ein Feld selbstbestimmter Zugangsweisen zu Musik und Kunst eröffnen. 19

www.intermedium1.de

www.intermedium2.de



Klang- und Windzeichen von Grimma bis Kaditzsch (April 2001 bis April 2002) von Paul Fuchs, Foto: G. Nauck.

Ein interessanter Aspekt ergibt sich dabei daraus, daß in der großformatigen Landschaft auch Prozeßhaftes enthalten ist, sich hier ebenso Ordnungsstrukturen wie Formauflösungen und Transformationsprozesse wahrnehmen lassen. Die Interaktion von akustisch und visuell wahrnehmbaren Phänomenen und der integrative Ansatz bei der Aufführungspraxis der Konzerte, Performances und Installationen beinhalten ein duales Prinzip wechselseitiger Einflußnahme. Das Oszillieren von Wahrnehmung zwischen diesen verschiedenen Phänomenen bringt auch die zeitliche Dimension ins Spiel, denn die entstehenden, nur partiell faßbaren Zwischenwelten stimulieren komplexe Wahrnehmungsprozesse.

Zu den Wegbereitern und geistigen Vätern der Idee «Was hören wir» in und um Höfgen-Kaditzsch? gehören der Schlagzeuger und Performer Sven-Åke Johansson, der Komponist Peter Ablinger, der Musiker und Klangarchitekt Erwin Stache und der Pianist und Komponist Steffen Schleiermacher. An der Seite des Initiators der Denkmalschmiede Höfgen, Kurt Uwe Andrich, folgen Sie dem Anspruch, genreübergreifend Musik und Kunst, Landschaft und Architektur, Avantgarde und Tradition zu verknüpfen. Vor diesem Hintergrund suchen die Veranstalter jedes Jahr neue Wege, ein innovatives Musik-Festival an der Mulde auszurichten. Einen Namen hat sich das Festival bisher vor allem durch seine kontinuierlichen Versuche gemacht, zwischen professionellem Klang-Experiment, traditioneller Konzertliteratur und avantgardistischer Gegenwartskunst eine Brücke zu schlagen. Die landschaftlichen und kulturhistorischen Vor-

20 aussetzungen der Kulturlandschaft bei Grim-

ma können für ein derartiges Projekt als nahezu ideal bezeichnet werden. Als genreübergreifend fungierendes Künstlerhaus und etablierter Kulturveranstalter hat sich die Denkmalschmiede Höfgen zu einer Schnittstelle unterschiedlichster kreativer Prozesse entwickelt. Von der daraus resultierenden organisatorischen und fachlichen Kompetenz gehen für die Einrichtung wesentliche Impulse als Festival-Veranstalter aus.

Jörg Jacob

4020. mehr als Musik

Abseits der traditionsreichen etablierten, großen und kleinen Festivals in Wien und den Bundesländern ist es schwierig, etwas Neues zu schaffen und es in mehr oder weniger ausgeprägten Kultur- und Publikumslandschaften zu positionieren. Linz, die knapp zweihunderttausend Einwohner zählende Hauptstadt Oberösterreichs, gehört mit der international beachteten *Ars electronica*, der Open-Air-Veranstaltung *Klangwolke* (klassisch und zeitgenössisch) sowie dem *Brucknerfest* zu den kulturell reichhaltigeren Städten Österreichs. Neben einigen kleinen Veranstaltern und den beiden großen Freie-Eintritt Festivals der Stadt Linz, den Kleinkunst-Tagen *Pflasterspektakel* und den *Linzfest-Tagen* war hier jedoch bis letztes Jahr im Bereich der neuen Musik wenig zu hören.

Dem wollten der umtriebige Komponist, Musiker, Initiator und Veranstalter Renald Deppe gemeinsam mit dem Leiter der Abteilung für Kulturförderung der Stadt Linz, Peter Leisch, Abhilfe schaffen: Sie riefen ein neues Festival ins Leben – *4020. mehr als Musik*. Wie schon der Titel impliziert, soll nicht »nur« Musik im Programm stehen, sondern wurden verwandte Genres wie Tanz, Theater und Literatur eingebunden. Damit konnten einerseits Kooperationen mit anderen Institutionen eingegangen und konnte andererseits stringenter thematisch programmiert werden. Wichtig war den Veranstaltern außerdem, mit ihrem Festival nichtkonzertante Räume der Stadt zu besetzen.

Das diesjährige Festival fand von 23. bis 26. Mai statt und stand unter dem Generalmotto *West-östliches Gelände*. Damit nahm es programmatisch das zwei Wochen später stattfindende *Linzfest* vorweg, das jedoch viel traditioneller ausgerichtet ist. Der erste Abend, deklariert als *Manifest des Kommunismus*, wurde eröffnet von der offiziellen Linzer Magistratsmusik, die Hymnen ehemals kommunistischer Staaten sowie Märsche aus dieser Zeit am Hauptplatz zum Besten gab. Sie präsentierten die offizielle Seite des Kommunismus,

arrangierte Arbeiterlieder die Seite des Volkes, Texte von Rosa Luxemburg die der Intellektuellen, die Klaviersonaten von Galina Ustvol'skaja die unterdrückten Komponisten während Moskauer Elektronik-Musiker die heutige Kultur dieses ehemals kommunistischen Landes repräsentierten.

Als Veranstaltungsorte wählten die Kuratoren mehr oder weniger bekannte Räume in Linz. Neben dem Alten Rathaus am Hauptplatz, dem Foyer der Linzer Kunstuniversität, der wenig bekannten Synagoge und der Elisabethinenkirche fand der Abschlußabend im – auf römische Zeiten zurückgehenden – Cembran-Weinkeller statt. Durch die Wahl dieser Orte konnte man hochpreisige Mietzahlungen – wie in den etablierten Linzer Räumlichkeiten üblich – umgehen und Linz als Stadt erlebbar machen.

Der zweite Abend war dem Dadaismus, einer westlichen Kulturbewegung, gewidmet. Neben Stimm- und Sprechakrobaten wie Greetje Bijma und Valerie Scherstjanoi stellte der Wiener Regisseur und Dramaturg Markus Kupferblum eine Revue zu Ehren des einzigen österreichischen Dadaisten, Raoul Hausmann, zusammen. Die Ausstattung übernahmen Studenten der Klasse Malerei an der Kunstuniversität. Diese Zusammenarbeit funktionierte dank der kooperativen Vizerektorin Ursula Hübner wunderbar und das noch junge Festival erreichte so auch eine Vielzahl der Studenten. Zur Förderung der Kommunikation am zweiten Abend wurde vom Festivalteam die Installation einer Bar initiiert, die von Studenten betrieben wurde. Als Treffpunkt zwischen den Konzerten trug dies zu einer angenehmen Festivalatmosphäre bei.

Der dritte Abend stand unter dem Motto *Manifest der Geheimnisse* und setzte sich mit Religion im weitesten Sinne auseinander. Neben Werken von Morton Feldman und György Kurtág las der greise, nach seiner Emigration nach Österreich zurückgekehrte Hollywood-Schauspieler Leon Askin Gedichte von Edmond Jabès. Wie schon am ersten Abend mit Maria Bill, setzten die Kuratoren in der Wahl ihrer Rezitatoren auf große Namen. Dieses Konzept ging insofern auf, als die Konzerte gut besucht waren; ob das Publikum auch ohne die Stars so zahlreich erschienen wäre, läßt sich nicht abschätzen. Mit dem äthiopischen Begena-Spieler Alemu Aga schloß der Abend in einem meditativ-unaufgeregten Konzert.

Der letzte Festivaltag begann mit einer Sonntags-Matinee des Oberösterreichischen Jugendsymphonieorchesters und einem kulinarischen Programm von Rodrigos Gitarrenkonzert über Haydns Abschiedssymphonie bis

hin zu Ligetis Metronomstück *Poème Symphonique*. Sowohl der junge Solist, Christian Haimel, als auch die Dirigentin, Joann Lee-kam, stammen aus der Linzer bzw. oberösterreichischen Musikszene. Die Einbindung von Musikern, die hier am Brucknerkonservatorium unterrichten, ist ein zentrales Anliegen des Festivals. Daß zahlreiche, in Wien lebende Musiker aus Oberösterreich kommen und hier vom hohen Niveau der Ausbildungsstätten (Musikgymnasium, Musikschulwerk etc.) profitieren, ist bekannt. Daß es hier vor Ort jedoch beinahe keine Auftrittsmöglichkeiten gibt, scheint noch nicht viele dazu animiert zu haben, etwas dagegen zu unternehmen. Und so wurde denn auch im Zuge der zweiten Auflage des Festivals ein Ensemble gegründet, das auch während des ganzen Jahres die Linzer und die oberösterreichische Szene beleben soll: das ensemble 4020. Beim Festival gestaltete die Formation so unterschiedliche Auftritte wie etwa die Raoul-Hausmann-Revue oder kleinbesetzte Stücke von Sofia Gubaidulina und Morton Feldman.

Der Sonntagabend unter dem Motto *Anything goes* fand im Cembran-Weinkeller statt. Die Sängerin und Pianistin Sofia Taliani hatte mit Kollegen selbstgeschriebene Rezeptlieder und Standards arrangiert und diese zwischen Jazz und Pop, also im Crossover-Bereich, angesiedelt. Die Offenheit gegenüber allen Musikrichtungen war ein Grundprinzip der Kuratoren Deppe und Leisch, auch deshalb, um nicht gleich in das »Avantgardisten«-Eck abgeschoben zu werden. Im Anschluß daran konnte man den Barsänger Louie Austen, der in den letzten Jahren mit der Wiener Elektronik-Szene große Erfolge feierte, live mit »echter« Band erleben.

Im zweiten Jahr seines Bestehens wurde das Festival *4020. mehr als Musik* von Publikum und Medien mit großem Interesse aufgenommen. In Linz, einer lebendigen, spannenden Stadt, die sich für 2009 als europäische Kulturhauptstadt bewerben wird, dürfen diese Tage der Auseinandersetzung und des intensiven Erlebens nicht mehr fehlen.

Marie-Therese Rudolph

www.festival4020.at

MaerzMusik

Im Frühjahr 2002 trat die *MaerzMusik – Festival aktueller Musik* als neu konzipiertes großes Festival zeitgenössischer Musik (Dauer: zehn Tage) unter dem Dach der Berliner Festspiele an die Stelle der *Musik-Biennale*. 1967 in der DDR gegründet, war diese nach dem Mauerfall besonders durch zahlreiche Uraufführungen und durch die schrittweise retrospektive Aufarbeitung der deutsch-deutschen Musik-

geschichte hervorgetreten. *MaerzMusik* wird von nun an in jährlichem Rhythmus ein internationales Forum bieten, um die Vielfalt der Strömungen und Positionen im Spektrum zeitgenössischer Musik kontrastreich und in variablen Veranstaltungsformen vorzustellen. Das Haus der Berliner Festspiele als Zentrum des Festivals und als Treffpunkt der Information und des Gesprächs wird ergänzt durch bekannte und neu zu entdeckende Spielstätten in Berlin.

Das Programmprofil orientiert sich an einem erweiterten Musikbegriff, der über die Ästhetik geschlossener Werkauffassungen hinaus experimentelle, konzeptuelle, interdisziplinäre und auch medienkünstlerische Positionen berücksichtigt. Neben die Uraufführung von Werken der Orchester- und Kammermusik, meist Auftragswerke des Festivals, und neben die Wiederaufführung exemplarischer oder auch selten gehörter Werke in maßstäblichen Aufführungen treten Musikperformances, kleinere Formen innovativen Musiktheaters, Arbeiten der Klangkunst im grenzüberschreitenden Feld zwischen Musik, Bildender Kunst und anderen Sparten. Avancierte Spielarten improvisierter Musik finden ebenso ihren Platz im Festival wie die jungen Szenen digital-elektronischer Klang- (und Bild-)Gestaltung aus dem Umfeld von Clubs und Galerien. Darüberhinaus werden in der *MaerzMusik* schlaglichthaft regionale musikalische Kulturen außerhalb Mitteleuropas und Nordamerikas in ihrem Spannungsfeld zwischen Moderne und Tradition vorgestellt.

Die *MaerzMusik* nennt sich im Untertitel *Festival für aktuelle Musik*. Nachdem sich um den Begriff der »Neuen Musik« eine lange und ideologiebefrachtete Diskussion rankt, und das Epitheton zeitgenössisch etwas Gespreiztes und Steifes an sich hat, wurde der Begriff »aktuell« gewählt, um sich dem Gegenstand unbefangener und umfassender nähern zu können. Die Verwendung des Terminus »aktuelle Musik« schließt die (selbst)kritische Reflexion der Kategorie der Aktualität mit ein; sie meint nicht in erster Linie das Neue und Neueste – das sicher auch, aber Neuigkeit an sich verbürgt noch keinesfalls Aktualität –, sondern wendet sich Aspekten zu, die im Kontext der Gegenwart, im Kontext der Musik unserer Zeit virulent erscheinen. Das können durchaus auch historische Positionen sein oder aber musikalische Formen aus dem außereuropäischen Bereich, die Aktualität für das Komponieren heute gewinnen bzw. bewahren.

Wenn richtig ist, daß gegenwärtig nicht mehr von einer einheitlichen Vorstellung über das Wesen des musikalischen Kunstwerkes

22 gesprochen werden kann, geht es, genau be-

trachtet, nicht so sehr darum – wie in vielen Festivals üblich –, unterschiedliche ästhetische Positionen zu kompilieren, sondern darum, die Frage nach unterschiedlichen Begriffen von Musik zu stellen.

Unterschiedliche Musikbegriffe zu dokumentieren und zu konfrontieren, ist ein zentrales Anliegen der *MaerzMusik*. Denn spätestens seit einhundert Jahren läßt sich ein Nebeneinander verschiedener Entwicklungsstränge und inhärent divergierender Musikbegriffe verfolgen, etwa in der Linie konzeptueller Musiken, ausgehend von Charles Ives und Erik Satie über Dada und Fluxus bis in die Gegenwart, worauf im Titel *MaerzMusik* mit dem augenzwinkernden Hinweis auf Kurt Schwitters angespielt wird.

In der ersten Ausgabe des Festivals im März 2002 kam es darauf an, die Divergenz verschiedener Musikbegriffe und künstlerischer Ansätze besonders pointiert herauszustellen. Das Programm gruppierte sich um sieben thematische Inseln, zwischen denen zahlreiche Querverbindungen und Brückenschläge angelegt waren (neue und traditionelle chinesische Musik; John Cage-Event *si-mul-ta-ne-ous si-lence*; Klavier solitär; Kammerensembles; Experimentelles Musiktheater; Musikwerke Bildender Künstler; Electro & Improvisation Lounge). Das waren sechsundvierzig Veranstaltungen – davon zwei Ausstellungen – sechsundzwanzig verschiedene Programme bzw. Projekte mit einhundertdreißig Werken von dreiundsechzig Komponisten aus dreizehn Ländern. Neunzehn Werke kamen zur Uraufführung, darunter siebzehn Auftragswerke der *MaerzMusik*.

Es versteht sich, daß mit den verschiedenen Positionen aktueller Musik auch unterschiedliche Netzwerke, Hörerkreise und Rezeptionshaltungen verbunden sind. Die *MaerzMusik* unternimmt den Versuch, diese unterschiedlichen Szenen zusammenzubringen und kommunikativ zu verbinden. Angesichts einer bei Neue-Musik-Festivals unverkennbaren Hyper-spezialisierung und (ebenso wie bei klassischer Musik) drohenden Überalterung des Publikums zielt das Festival auf ein jüngeres, breiter gestreutes und vielfältiger interessiertes Publikum. Es gilt, ästhetische Präferenzen und musikalisch-kulturelle Praktiken unterschiedlicher Hörerschichten aufzugreifen und konzeptionell zu integrieren, um durch die Setzung veränderter Kontexte das Nachdenken über neue Musik und neue musikalische Produktionen sinnfällig anzuregen und zu schärfen. Dem dient neben der Programmauswahl einerseits eine große Bandbreite und Variabilität der Veranstaltungsformen, andererseits die Bespielung ungewöhnlicher und unver-

brauchter Veranstaltungsorte mit Programmen und situationsspezifischen Arbeiten, die auf den Charakter der Orte abgestimmt sind. Als Beispiel sei das Cage-Event *si-mul-ta-ne-ous si-lence* genannt. Dem amerikanischen Komponisten war ein 12-stündiges Simultan-, Wandel- und Medienkonzert in den medienhistorisch, studioteknisch und architektonisch faszinierenden ehemaligen DDR-Rundfunkstudios in der Nalepastraße gewidmet, an dem sich nicht nur ausgewiesene Cage-Adepten wie Christian Wolff, James Tenney oder Dieter Schnebel beteiligten, sondern auch junge Musiker und Elektroniker, die mehr im Club-Umfeld zu Hause sind.

Mit dem Mut, auch Disparates, Inkommensurables und Inkompatibles zusammenzubringen, forscht das Programm der *Maerz-Musik* nach Kreuzungs- und Schnittpunkten; es lädt die Zuhörer ein, die vielen untergründigen Verbindungslinien zwischen den thematischen Bereichen mit Neugier, Spürsinn und Vergnügen aufzuspüren. Bei der *Maerz-Musik* 2002 nahmen rund zehntausend Besucher unterschiedlichster Provenienz diese Einladung an.

Matthias Osterwold

Aktive Musik

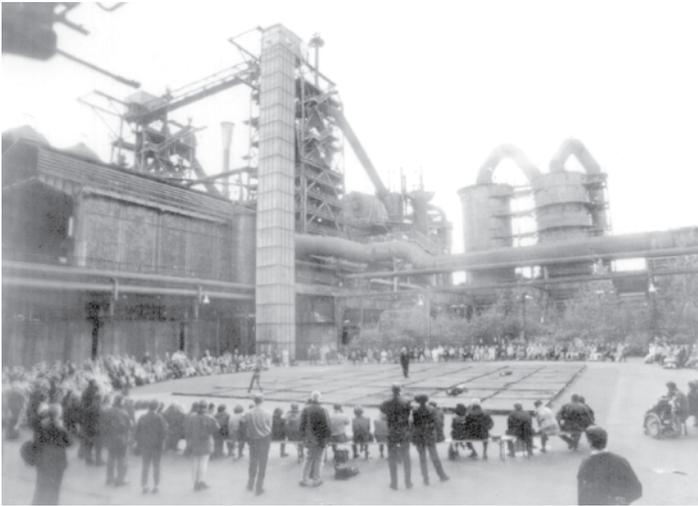
»Etikette« interessierten, interessieren mich nie. Festivals konnten Projekte sein, Events, Marathons, Arbeitswochen, Musikparaden – und das seit den frühen siebziger Jahren. Was zählte, waren Inhalte, die Gestalt der Präsentation von Musik – mit ihrem visuellen und räumlichen Charakter, auch in Verbindung zu anderen Medien, elektronischen ebenso wie Tanz, Literatur, Film. Im Wesentlichen ging bzw. geht mein Veranstaltungskonzept dieselben Wege wie mein Komponieren. Ein Thema ist zentral, und es bestimmt nicht nur die Auswahl eines musikalischen, audiovisuellen oder musiktheatralischen Programms, sondern auch die entsprechende Ausführung, den Ort, seine spezifische Prägung. Selbst wenn ein Ort vorausgesetzt werden muß, wird er (um)gestaltet. Das galt für die *Heidhauser Musikparaden*, die ich während meines Studiums in Essen nicht nur zusammen mit Kommilitonen, sondern auch mit zahlreichen, bereits international bekannten Interpreten, Komponisten und Musikwissenschaftlern ausrichtete. Meine einzige (und letzte) Orgelstelle diente damals dazu, den Kirchenraum, den Raum vor der Kirche, benachbarte Versammlungsräume, -plätze und die aktuelle avantgardistische Musikproduktion (von Bussotti, Cage, Chiari, Hambreus, Kagel, Ligeti, Rzewski, Riedl,

Riehn, Schnebel, Wolff, Zacher und eigenen Kompositionen...) in Beziehung zur alten Musik zu setzen und sie für Hörer außerhalb der Zirkel neuer Musik zu öffnen. Das galt gleichermaßen für den Einsatz politischer Musik von Eisler und Straßentheaterproduktionen danach, die ganz andere Orte verlangten – Aufenthaltsräume in (teilweise besetzten) Betrieben, Hallen für Großveranstaltungen, Straßen (bei sich stets veränderndem »Sontanpublikum«, bei Demonstrationen usw.).

Diese Erfahrungen waren Vorwurf für sämtliche Unternehmungen ab den achtziger Jahren, wo Beiträge zum Essener Folkwang-Fest der Künste '85 in Projekte unter dem Titel *Aktive Musik* in Arbeitswochen für zeitgenössische Musik im Ruhrgebiet und später ins Festival *Aktive Musik* in Dortmund mündeten, ohne den Charakter wesentlich zu ändern: Thematische Konzerte an besonderen Orten – ehemalige Zechen und Fabriken, Räume in Museen, Orte von historischer (antifaschistischer) Bedeutung, Synagogen, Kinos, öffentliche Gebäude mit herausragender und herausfordernder Architektur und Akustik – Projekte an Schulen mit Schülern und Lehrern, auch Symposien an Musikhochschulen und Universitäten der Region blieben wichtigster Kern. Dies blieb ein durchgängiger Charakterzug auch bei Festivals im Ausland (*Active Music New York '89* oder bei den *Musica Contemporanea* innerhalb der *2as jornadas de arte contemporanea Porto '93*) und Aktivitäten der Gesellschaft für Neue Musik (Festival *Mit Stimmen*, Festival *Ex Machina*) bis hin zu den Weltmusiktagen '95 der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, die auf deutlich höher ausgestattetem Niveau als zuvor die Eroberung alternativer Räume für neue und alte symphonische wie Kammermusik dokumentierten.

Nicht die Art der Bezeichnung, sondern die Auseinandersetzung, der musikalische Diskurs innerhalb der Veranstaltungskomplexe, die in den 80er Jahren/Anfang der 90er Jahre vor allem junge Musikszene aus den verschiedensten Kulturkreisen in Beziehung mit der in Deutschland und speziell im Ruhrgebiet setzte (zum Beispiel *Szene Schweiz, Japan-Korea, Süd- und Nordamerika*), spielte die wesentliche Rolle und war insbesondere für mich als Komponisten ausschlaggebend, mich an der Initiierung und Organisation bis hin zur künstlerischen Leitung der Weltmusiktage '95 (zusammen mit Eberhard Kloke) zu beteiligen. Außer Frage stand für mich, Festivals bzw. Events zu organisieren, die sich weniger aus dem Bedürfnis speisten, sich mit bestimmten aktuellen künstlerischen und/oder gesellschaftlichen Themen zu befassen, als vielmehr

www.maerzmusik.de



Aus Gerhard Stäblers siebenstündiger Performance aus Musik, Tanz und Licht *Poetic Arcs* am 13. September 1997 in der Thyssenhütte im Landschaftspark Duisburg-Nord, Foto: Charlotte Oswald.

www.essen.de + www.gerhard-staebler.de

3 Das *forum andere musik* wurde 1992 als IGNM Sektion Thurgau gegründet und verstand sich als Veranstalter von Konzerten in dieser Tradition. Bei der Ablösung der Gründer des *forum andere musik* durch uns, haben wir die Ausrichtung neu formuliert.

4 Die Grundsätze der seit 1991 bestehenden Kulturstiftung kommen unseren Veranstalterabsichten sehr entgegen: Die Unterstützung von Projekten mit innovativem, interdisziplinärem Ansatz wird explizit hervorgehoben. Die Gründung jener Stiftung hat das kulturelle Leben im Kanton sehr positiv verändert.

das »Außergewöhnliche« zu mediokrisieren oder zum Gag verkommen zu lassen. Deshalb konzentrierte ich mich – aus notwendigen kompositorischen Erwägungen – unmittelbar vor der Jahrtausendwende und danach zusammen mit dem Komponisten Kunsu Shim auf Projekte wie *MusicParadise* (ab 1996), *Poetic Arcs* (1997), *LandMarks* (1999) und die kontinuierlich laufende *EarPort-Reihe* (ab 2000). Sie setzt(t)en ihren Akzent auf Inhalte, die mich, Kunsu Shim und viele meiner (jüngeren) Kollegen kompositorisch interessierten, uns in eine schöpferische Auseinandersetzung mit Themen wie Abhängigkeit, Manipulation, Widerstand von und gegen strukturell bedrängende Systeme oder dem seit der Industrialisierung und aktuell in der Epoche globaler Vernetzung wichtigen Komplex der Beziehung von Mensch und Maschine brachten und einer Poesie nachspüren ließen, die wir in uns fühl(t)en und als utopischen Ansatz zu einer möglichen Schärfung unserer Sinne und unseres Verstandes zu erkennen glaub(t)en. Hierbei galt es um so mehr (wie bereits für meine Komposition *driüber...* für acht Schreier, Cello, Synthesizer und Tonband von 1972/73), unmittelbar für einen Raum, einen Ort zu komponieren, ja den Ort selbst als Parameter zu begreifen, ihn zu musikalizieren und künstlerisch zu bearbeiten. Beispielsweise beim Projekt *LandMarks I* in der ehemaligen Thyssenhütte in Duisburg-Meiderich mit den Kompositionsaufträgen *abgestempelt* für zwei Schlagzeuger von Michael Rook, *Tautos' stummer Briefträger* (EWG) für Schlagquartett von Ernst-August Klötzke, *Circulation* ebenfalls für Schlagquartett von Thomas Bruttger, *Herbst – eine Aktion* von Kunsu Shim oder meine *MetalSeasons*, eine Raumkomposition für Violine solo, Schlagwerk (hauptsächlich an Metallkonstruktionen der Stahlhütte), gemischten Chor und Ensemble unter Einbeziehung von Flugobjekten (ein Zeppelin, zwei

Hubschrauber, eine Antonov). Bei *LandMarks II* in den Räumen der stillgelegten Zeche Zollern II/IV in Dortmund mit Jochen Webers *KlangAktionen* für ein (traditionelles) Bergmannsorchester, bei *LandMarks V* auf der Tetra der Kohlenhalde in Bottrop mit Kunsu Shims *here – open air* für Akkordeon, Violoncello, Schlagzeug, Fahrräder, Feuer und einen Helium-Ballon oder im Kraftwerk Vockerode bei Dessau im Rahmen des Projektes *In den Stunden des Neumondes* von Eberhard Kloke. Weitere Notwendigkeiten, Veranstaltungen anders zu akzentuieren, (neu) zu entwickeln werden sich zeigen. Bleiben wird die Voraussetzung, wesentliche Inhalte als Maßstab zu setzen.

Gerhard Stäbler

forumanderemusik.ch

In der ländlichen Bodensee-Region leben wir zwischen Städten mit hervorragendem kulturellem Angebot: St.Gallen, Winterthur und Zürich sind in dreißig Minuten zu erreichen, nach Stuttgart oder München fährt man in gut zwei Stunden. Diesem hochkarätigen Angebot weitere Veranstaltungen hinzuzufügen, scheint vielleicht müßig. Unseres Erachtens kommen aber in diesem kulturellen Höchstangebot Reflexion und Gespräch über die einzelnen künstlerischen Arbeiten zu kurz. Mit unseren Veranstaltungen holen wir den Diskurs über aktuelles künstlerisches Schaffen in die Provinz.³

Unsere Absichten als Veranstalter zeigen sich in der Zusammensetzung unserer Arbeitsgruppe (zwei MusikerInnen, zwei bildende Künstlerinnen, ein Historiker und ein Philosoph) und in unserer Arbeitsweise. Wir arbeiten themenzentriert und interdisziplinär. Bezüge zum Saisonthema und nicht stilistische Fragen entscheiden über die einzelnen Programmpunkte. Wir verstehen uns als netzwerkende Wandertruppe: Thema und Anlaß bestimmen auch die Wahl der Orte und Zusammenarbeit mit anderen Veranstaltern in der Region. Gerade diese wechselnden Kollaborationen unterstützen uns in unserer Absicht, die verschiedenen kulturell interessierten Szenen und Kreise zusammenzuführen und einen vielfältigen, farbigen Diskurs in Gang zu setzen. Für die Vorbereitung und Durchführung der Anlässe schaffen wir optimale, anregende Bedingungen. Jährlich konzipieren und organisieren wir einen Veranstaltungszyklus. Dabei können wir auf die finanzielle und administrative Unterstützung durch verschiedene Kommunen und die aktive Kulturstiftung des Kantons Thurgau zählen.⁴

2000 – recycle: Für die erste Veranstaltungs-

reihe *recycle* genossen wir Gastrecht im Kunstraum Kreuzlingen. *recycle* führte Arbeiten zusammen, die sich mit Fundstücken aus realen und virtuellen Materialströmen beschäftigen. Uns interessierte dieser Prozeß der Aneignung von gebrauchtem künstlerischem Material, die Modulation dieses Materials, die Auflösung der mitgebrachten und die Entstehung neuer Formen und Bedeutungen. In einer einmonatigen Ausstellung fanden elf Veranstaltungen statt⁵. Die dichte Abfolge der Anlässe schuf einen kulturellen Brennpunkt und setzte Gespräche in Gang, die an der Wunder-Bar der Künstlerin Evelyn Ammann jeweils vor den Veranstaltungen begannen und meist erst spät beim nächtlichen Essen endeten. Es war entscheidend, daß all dies in der Ausstellung stattfand: Über Bezüge zwischen Ausstellungsexponaten, Veranstaltungen, Publikum, anwesenden MusikerInnen und KünstlerInnen entstand ein Forum.

2001 – visionen, träume, utopien: Die oft mit visionären und utopischen Entwürfen verbundenen Reisephantasien und Veränderungen in der Vorstellung von und im Denken über Raum wollten wir durch eine sorgfältige und pointierte Wahl wechselnder Veranstaltungsorte aufgreifen. Produktive Reibungsflächen ergaben sich auch zwischen den Räumen mit ihrer Geschichte und den von uns eingebrachten Inhalten. Vor allem die erste Konzernacht *Kleine Universen – Musik aus dem Laptop*⁶ führte zu spannenden Gesprächen über Musik und Raum. In Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum des Kantons Thurgau präsentierten wir ein Konzert – ein Abend von maximaler Dynamik, in dem sich raumschneidende, brachiale Klangkaskaden mit ruhig und sich in äußerster Langsamkeit entwickelnde musikalische Prozessen trafen – in der eindrücklichen Installation einer verstummten Bibliothek von Joseph Kosuth im Kellergewölbe des ehemaligen Kartäuserklosters Ittingen. Die zweite Veranstaltung *als ich mir die Welt am Himmel baute* fand in den futuristisch anmutenden Räumen der vor wenigen Jahren von den Architekten Antonioli und Huber erbauten Kehrichtverbrennungsanlage Weinfelden statt. Für zwölf Stunden und bei vollem Betrieb wurde diese Anlage künstlerisch und musikalisch besetzt. Neben den tosenden Brennöfen las Frank Lettenewitsch Ausschnitte aus Dantes *Purgatorio*, die Wände des gigantischen, tausende Tonnen Müll fassenden Bunkers wurden zur Projektionsfläche für eine künstlerische Intervention von Anita Zimmermann, der Saugraum in vierzig Meter Höhe über der weiten Landschaft war spektakulärer Aussichtspunkt und Ausstellungsraum für die KünstlerInnen



Brigitt Lademann und Stefan Rohner, Christoph Schreiber und Ernst Thoma brachten mit ihrer Klanginstallation eines der langen, engen Nottreppenhäuser zum resonieren und Edith Flückiger baute ihre Videoarbeit in die Monitortürme der an Raumschiff Enterprise erinnernden Kommandozentrale ein. Am Abend wurde die Kommandozentrale zum Konzertraum. Die Arbeit am Kommandopult und im Müllbunker mußte derweil weitergehen. Das Publikum saß zwischen all den Kontroll- und Videomonitoren. In unregelmäßigen Abständen zog außen, an der zum Müllbunker verglasten Kanzel Anita Zimmermanns Laserprojektion vorbei und die mitwippende Fußspitze eines arbeitenden Technikers zeigte, daß Anton Weberns Streichquartett op. 28 durchaus in die Glieder fahren kann...

Die dritte Veranstaltung *Märsche, um den Sieg zu verfehlen* fand in bislang ungenutzten Büroräumen statt. Dieses Programm stellte das Gastmahl ins Zentrum. In den Verlauf eines wunderbaren, langen Essens wurde eine Aufführung von Kagels *Tribun* und ein *Gespräch unter Utopisten* integriert.

2002 – flugbahnen: Das aktuelle Projekt *flugbahnen* widmet sich großräumigen, langsamen Bewegungen, den Träumen vom Fliegen, den Sternen, den Blicken in Zukunft und Vergangenheit, dem Kreisen und Schwindelgefühl. Wir suchen die sorgfältige Vertiefung, die auch etwas Zeit erfordern darf. Das Publikum scheint diese Botschaft zu verstehen und honoriert unsere Arbeit mit Treue.

Claudia Ruegg

Aus *visionen, träume, utopien* 2001: Installation von Brigitt Lademann in der Kehrichtverbrennungsan-

5 www.essen.de + www.gerhardstaebler.de Ausstellung mit Werken der Künstlerinnen Regula Mitchell, Chantal Michel, Christoph Girardet, Hildegard Spielhofer/Daniella Tuzzi, Agatha Zobrist/Theres Waeckerlin, David Murray, Evelyn Ammann; Konzerte der MusikerInnen Erik M., Chico Mello/Silvia Ocougne, Tom Johnson; Lesung von Christian Uetz; Theater: Biografie von Max Frisch; Vorträge von Prof. Dr. Aleida Assmann und Juri Steiner; Performance von Ranzenhofer/Iselin.

6 Es spielten kold&voux, Jason Kahn, Ralph Steinbrüchel, Christian Fennesz und FX Randomiz.

www.forumanderemusik.ch

Konzerttagungen Bremen

Die projektgruppe neue musik bremen veranstaltet einmal jährlich ein dreitägiges Festival mit begleitender Tagung, das sowohl Konzerte als auch Vorträge und Diskussionen mit den

eingeladenen KomponistInnen, InterpretInnen und dem Publikum umfaßt. Dazu erscheint ein umfangreiches Programmbuch mit Werkkommentaren und philosophisch-ästhetischen Texten. Jedes Festival steht unter einer bestimmten Fragestellung. Jenseits der Festivals mit Uraufführungsmarathonen und reinen Präsentationsformen hat sich die Wahl eines thematischen Schwerpunkts vor dem Hintergrund der politischen, philosophischen und musikästhetischen Pluralität als ein sinnvolles Vorgehen erwiesen. Die projektgruppe geht dabei davon aus, daß Zeittendenzen und gesellschaftspolitische Entwicklungen ihren Niederschlag in den Künsten finden. Die Themen sind deswegen nie rein musikalischer Natur. So werden immer auch Philosophen, Soziologen, Publizisten unter anderem als Referenten und Tagungsteilnehmer eingeladen. Dieses neuartige Forum für zeitgenössische Musik ist unseres Wissens bis heute einmalig in Europa. Die Konzeption – Themenschwerpunkt, Interdisziplinarität und Diskussion – ist bei Publikum und Presse auf breite Akzeptanz gestoßen.

Wir haben die projektgruppe 1989 gegründet, die heutigen Mitglieder sind die Blockflötistin Lilian von Haußen, die Komponisten Christoph Ogiermann und Uwe Rasch, der Musikwissenschaftler Nicolas Schalz, die Musikjournalistin Ute Schalz-Laurenze und die Musikpädagogin Brigitte Schulte-Hofkrüger.

In der taz war zu lesen: »als einzigartige Stätte der Interdisziplinarität löst die projektgruppe neue musik diese vielfach beschworene Vokabel seit ihrem Bestehen ein und ist damit innerhalb der bundesdeutschen Musikkongreßlandschaft ein echtes Novum...« und Die Welt schrieb: »...ihren guten internationalen Ruf hat sich die projektgruppe auch damit erworben, daß hier interessierte Laien mit hochkarätigen Musikern und Komponisten über aktuelle kulturgeschichtliche und philosophische Denkansätze in der zeitgenössischen Musik diskutieren können. Die Teilnehmerliste der letzten Jahre liest sich wie das ›Who is Who‹ in der neuen Musik...«

Das nächste Festival vom 15.-17. November 2002 will die Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Politik erneut sehr direkt stellen und trägt den Titel *Reaktionen*. Zur Aufführung kommen unter anderem Werke von Vinko Globokar, Dietrich Eichmann, Klaus Huber, Samir Odeh, Graciela Paraskevaidis. Eingeladen sind unter anderem das Basler Phoenix und das Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung Freiburg.

In ähnlicher Weise reagierten auch die zurückliegenden Festivals auf brisante kulturelle, ästhetische und politische Situationen. 1991

standen Streichquartette der achtziger Jahre auf dem Programm, anhand derer die damals lebendige Moderne-Postmoderne-Debatte diskutiert wurde. 1992 wurde die Frage nach dem Eigenen und dem Fremden anhand der Arbeiten von KomponistInnen gestellt, die freiwillig oder unfreiwillig nicht mehr in ihrem Heimatland leben. Mit *Am eigenen Leib* 1993 ging es um Kompositionen, in denen die Körperlichkeit des Menschen zum Thema der Musik wird. 1994 wurde mit *Zeit ohne Chronos* die Eigenzeit zeitgenössischer Musik be- und hinterfragt, 1994 das *Schweigen* thematisiert wonach konsequenterweise 1995 *Todesmetaphern in der zeitgenössischen Musik* im Zentrum der Konzerttagung standen. 1996 fragten wir mit *Total Recall* nach der Dialektik von Erinnern und Vergessen, 1998 nach dem Mythos in der Moderne und 1999 thematisierte die heutige Ortlosigkeit, die uns zu Raumerfahrungen in zeitgenössischer Musik führte. 2000 suchten wir angesichts eines weltweiten Verlustes von Emanzipation in ...*Horizont*... nach Strategien des Eigensinns und mit *Machinations/Imaginations* wurde 2001 Musik vorgestellt und darüber diskutiert, die generell mit maschinischen Verfahren erfunden wurde.

Der Versuch, Fach- und Laienpublikum aneinander zu binden, Fachleute mit den Konsumenten ins Gespräch kommen zu lassen, erweist sich immer wieder als ein Spagat, einer allerdings, der sich über Jahre als sinnvoll und erfolgreich erwiesen hat. So schrieb uns der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke: »Durch die Koppelung von Konzerten und theoretischer Auseinandersetzung ergeben sich Möglichkeiten einer Vertiefung in das jeweilige Thema, wie sie der normale Musikbetrieb nicht bietet. Wenn diese Möglichkeiten in einem Klima der Offenheit und des freundschaftlichen Meinungsstreits auf solche Weise genutzt werden können, wie das bei Euch geschah, so multiplizieren sich die oben genannten Wirkungen, ganz abgesehen davon, daß es eine enorme Wohltat ist, schwierige künstlerische Eindrücke gemeinsam verarbeiten zu können.« Und die Komponistin Chaja Czernowin schrieb: »Where in so many places one feels the atmosphere of ›music industry‹ during a festival, here, your orientation created an atmosphere which was much more real. People of the audience were not only ›the people of new music scene‹, and I got more than the usual two sentences of compliments – real comments, questions, critic.« Die Musikpädagogin Gertrud Meyer-Denkman reagiert schließlich: »Gratulator! 1. Preis aller Musikfestivals – beste Organisation – bestes Programm – bestes Niveau...«

Ute Schalz-Laurenze

electronic lounge radio project

Im Rahmen des diesjährigen Jazz-Festivals in Moers präsentierte sich unter dem Titel *electronic lounge radio project* erstmals eine Programmkombination medialer Kunst im Spannungsfeld von Beiträgen der aktuellen elektronischen Musik. In einer Mischung aus live gespielten Beiträgen und inszenierten Klangwelten erlebten die Zuhörer an drei Projekttagen ein breites Spektrum von musikalischen Erstbegegnungen, Improvisationen, Kleinstformationen, Solodarbietungen und eine alle Künstler einbeziehende Klangpartitur.

Integrativer Bestandteil des Gesamtkonzepts ist die Verbindung unterschiedlicher zeitgenössischer Gestaltungsaspekte. In Auführungen, live-Präsentationen und einer das Gesamtgebäude des Moerser Technologiezentrums Eurotec einbeziehenden Ausstellung zeigten junge, mit medialen Mitteln arbeitende Künstler der Kunsthochschule für Medien Köln (KHM) eigens für das Projekt entwickelte Klang- und Videoinstallationen, interaktive Radiokonzepte, Realtime-Dokumentationsformen, Audiokunst, Hörspiel- und Mehrkanalkompositionen.

Die musikalischen Inhalte oszillierten zwischen Soundscapes, Stadtklängen, *musique concrète* sowie experimentellen Musiken aus dem Bereich der Neuen Elektronik, Improvisation, bis zur Ambient-Dub-Trip Hop, Drum's 'n Baß-Kultur. Das Programm suchte mit seiner Gliederung in drei Hauptteile einem mit diesen Musikformen gewachsenen, neuen Hörverhalten entgegenzukommen:

a) morgendliche Kommunikationen

Improvisatorische, strukturierte Dialoge in Form von live-Konzerten der Projektgruppe. Hier wurden Varianten des musikalischen Zusammenspiels in unterschiedlichsten Spielkonfigurationen vorgestellt und neu entwickelt. Zu dieser Gruppe gehörten: Philip Jeck, Liverpool (GB), Jochen Bohnes, Freiburg (D), Marcus Schmickler, Köln (D), eRikm, Paris (F), Jacob Kirkegaard, Kopenhagen (DK), Frank Schulte, Köln (D), Gast: Robert Vater, Köln (D)

b) nachmittägliche *teatime listening lounge*
Künstler präsentierten hier eine Auswahl ihrer Lieblingsstücke und eigene Kompositionen: kommentiert, unkommentiert mit offenem Dialog zum lokalen Publikum. Eingeladen waren: Ekkehard Ehlers, Frankfurt (D), Jan St. Werner, Köln (D), Anthony Moore, Köln/London (GB), Peter Simon, Köln (D).

c) Abendevents mit Konzerten von Künstlern und Gästen

Vorgestellt wurden medial arbeitende Elektronik-Musik-Formationen, Tonträgerallein-



unterhalter, Dj Set's: Tanz, Hörkino, Lounge. Beteiligt waren: Fx Randomiz, Köln (D), feat. Joseph Suchy/Vert, Berlin (D), scratch pet land, Brüssel (B), Philip Jeck, Liverpool (GB), eRikm, Paris (F), Jacob Kirkegaard, Kopenhagen (DK), Marcus Schmickler, Köln (D), Georg Odijk (D), A Musik Köln, Frank Dommert (D), Entenpfehl, Selten gehörte Musik, DJ Lithop (mouse on mars, sonig), f.shuttle services (readymade prod.).

Das *electronic lounge radio project* präsentierte sich in dieser Form als Festival im Festival, was darauf zurückzuführen ist, daß für neuzzeitliche elektronische Medien und elektronisch musikalische Kommunikationen und daraus erwachsene neue Musikformen eine eigenständige, den Kunstformen gerechte Plattform erst entwickelt werden muß. Bühnenpräsentationen im bekannten Sinne erscheinen für diese Musiken nicht mehr adäquat. Dies liegt zum einen daran, daß der Elektronikmusiker weitgehend auf effektive Gestik verzichtet und zudem seine Motorik für das Publikum aus größerer Distanz nicht mehr mit den erlebten Klangereignissen in Beziehung zu setzen ist. Wichtiger erscheint aber noch die Beziehung des Künstlers zum Klang. Der Lautsprecher muß insbesondere im Fall des Elektronikmusikers durchaus als immanenter Bestandteil seines Instruments verstanden werden. In einer klassischen Bühnensituation wird dieser Klang dem Erzeugenden als Orientierung in einer Mono Summe auf einen minderwertigeren Monitorlautsprecher zurückgespielt. Von der eigentlichen Publikumsbeschallung erfährt der Erzeuger nur durch ein dumpfes Raumecho. Mehrkanalige Klänge und extremere Frequenzspektren sowie die musikalische Gesamtdynamik bleiben für den Künstler abstrakt. Deshalb erscheint es sinnvoll; ein anderes Rezeptionsmuster zu kreieren, das auch dem oft unterschätzten

Teatime listening lounge beim *electronic lounge radio projekt* 2002 in Moers, Foto: Frank Schulte.

Aspekt Raum und Raumklang eine wichtige Rolle für die musikalische Kommunikation und Präsentation zukommen läßt. Hier wurde mit einer achtkanaligen Klangmatrix gearbeitet, die für die unterschiedlichen Präsentationen flexibel neu justiert werden konnte. Die Akteure befanden sich hierbei im Raumzentrum, das Publikum bildete einen Kreis um die Mitte.

Die weiterführende, direkte Verbindung mit Medien und Medienkunst führt zu einem ganzheitlichen, telematischen Wechselspiel. Hier wurde das Live-Programm sowie eigens für das Medium von Künstlern erstellte Sendbeiträge an allen Tagen nonstop mittels einer selbst eingerichtete Sendeanlage in den Raum Moers gesendet. Parallel sorgte ein Internetstreamer für die weltweite Rezeptionsmöglichkeit des Programms. Im Ausstellungsprogramm wurden Klangkonzepte präsentiert, die von der reinen Physikalität der Klangerzeugung über die Umwandlung zu Bild, zu haptischer Klangerfahrung und imaginären Klangräumen noch einmal unterschiedliche Aspekte der Klangwahrnehmung thematisierte.

Das *electronic lounge radio project* ist ein Konzept des deutschen Klangkünstlers und Live-Elektronikers Frank Schulte und wurde in seiner zweiten Auflage in Zusammenarbeit mit dem Leiter des Moers-Festival Burkhard Hennen/moers music sowie mit der Unterstützung des Dekans der Kunsthochschule für Medien Köln, Prof. Anthony Moore, realisiert.

Eine Fortführung der Projektidee mit wechselnden Inhalten ist angestrebt und wird im Zusammenhang mit zeitgenössischen künstlerischen Rahmenveranstaltungen derzeit eruiert.

Frank Schulte

Inventionen

Das Festival *Inventionen* wurde erstmals 1982 vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD und dem Elektronischen Studio der TU Berlin veranstaltet, nachdem beide öffentlichen Institutionen in diversen Vorläuferprojekten erfolgreiche Kooperation bewiesen hatten. Das akademische Zuhause, die Vermittlung zwischen Kunst und Wissenschaft, die Arbeit mit internationalen Künstlern war und ist eine so starke gemeinsame Basis, daß ein gemeinsames Festival unumgänglich war und ist.

Wurden die besagten Vorläuferprojekte mehr oder weniger ziellos in den einschlägigen Sälen im Westen der Stadt veranstaltet (dazu gehörte damals auch das Amerika-

lichen Standort beziehen: das ehemalige AEG-Fabrikgebäude in der Ackerstraße in Berlin-Wedding. Die damalige kunstinteressierte Bauabteilung der TU ermöglichte die Nutzung der zirka 2400 qm großen Dachetage, die über sechs akustisch getrennte Hallen verfügte und in der bis zu vier parallele Proben/Vorbereitungen unabhängig realisiert werden konnten (Voraussetzung für ein dichtes Festivalprogramm!). Im ersten Jahr in der Ackerstraße waren diese Hallen äußerst spartanisch eingerichtet, die Fenster und Oberlichter undicht, die Dampfheizung dröhnte, der Boden war baufällig, die Aufzüge unregelmäßig, es gab keine Garderobe, keine Cafeteria, es gab eigentlich außer den Hallen nichts – aber diese leeren Hallen erzielten einen ganz neuen Veranstaltungsstil, der auf keine Bühne, keine Stuhlreihen, keine Bühnentechnik usw. zurückgreifen konnte, sondern ganz und gar und in jeder Hinsicht offen blieb und wo man sozusagen immer wieder »von vorne anfangen« mußte. Dementsprechend reagierte das Programm: in einer Halle war eine Klanginstallation aufgebaut, in einer anderen eine Klangroboterausstellung, in einer dritten wurde akusmatische Musik der GRM Paris geprobt und in einer vierten fand ein Workshop über Computermusik oder Beschallungstechnik statt.

Die Hallen wurden zwar im Laufe der Jahre renoviert, aber den ursprünglichen wilden und chaotischen Charakter behielten sie: die Sitzkissen, die Provisorien der Aufführungstechnik, die zugigen Kassentische, die Selbstversorgung. Ohne Zutun kamen offene Kunstformen, intermediäre Aktionen zum Zuge, die in den herkömmlichen Sälen kaum Berücksichtigung fanden; Gattungen wie Performance- und Klangkunst, akusmatische Musik, Klanguausstellungen, Wandelkonzerte, Vorträge und Workshops kamen einzeln oder vor allem in Kombination, Ergänzung oder Gegenüberstellung zur öffentlichen Aufführung.

Dieser offene Charakter der Inventionen konnte sich an zwei anderen Festivals orientieren: den *Metamusik*-Festivals der 70er Jahre und der Akademie-Ausstellung *für Augen und Ohren* 1980. Beide international ausgerichteten Großveranstaltungen suchten diese neuen Vermittlungsformen von Musik, fanden ganz neue unerwartete Spielorte (man denke an die Konzerte in der Neuen Nationalgalerie!), verbanden künstlerische und wissenschaftliche Ziele (umfangreiche Programmhefte!). Allerdings blieben die Inventionen wegen ihrer eher bescheidenen Finanzen bei kleineren Besetzungen bzw. Produktionen.

Als die Ackerstraßenhallen 1987 für uns Veranstalter verloren gingen, war das ein sehr

schmerzlicher Einbruch. Bis etwa 1994 nutzten wir den Hauptspielort Akademie der Künste am Hanseatenweg und wenige andere bekannte und überraschende Spielorte. Erst 1996 trat eine Raum-Wende ein, die uns wieder weg von Bühne, Sesselreihen, Theatertechnik brachte und hin zu leeren Hallen. Nicht, daß wir etwa die fehlende Beleuchtungstechnik besonders lieben oder daß wir uns mit Unbequemlichkeiten extra züchtigen wollten: die Alternative zum herkömmlichen Konzertsaal ist eben die leere und daher immer wieder ganz neu gestaltbare Halle ohne vorne und hinten, ohne Kassenschalter und Hausmeister, ohne Muff der öffentlichen Hand! Das wäre etwa ein Parkhaus, eine marode Kirche, ein marodes Ballhaus, öffentliche Gänge, Foyers, Keller, verlassene Läden oder Bäder, freundliche Ruinen.

Die Programmschwerpunkte des Festivals Inventionen dürften bekannt sein; sie sollen sich von anderen Festivals abheben; aber die Schwerpunkte verlangen bestimmte Räume! Außer den explizit für herkömmliche Konzertsäle konzipierten Werken gibt es noch unsere anderen Formen, für die wir Orte suchen, wo sich der Besucher mittig plazieren kann (das heißt: die Bestuhlung muß variabel sein) und sich dem Klanggeschehen aus der Peripherie her allseitig zuwenden kann. Dieses Geschehen schließt unter anderem eine Klangperspektive zwischen Nah und Fern, eine dreidimensionale Beschallung und Projektionen an beliebiger Stelle ein, womöglich kann der Besucher von Ort zu Ort, von Geschehen zu Geschehen wandeln. Damit verbinden sich auch die Perspektiven der Spielformen in Ort und Zeit: Konzert und Installation vereinen sich zur Konzertinstallation, Klanginstallation und Workshop verbinden sich zum Installationsworkshop, akusmatisches Konzert und Film sich zur Hörprojektion – Inventionen also in Raum und Zeit!

Folkmar Hein

KunstRaum Drochtersen-Hüll

Man muß schon gute Gründe und ein eigenständiges Konzept haben, um dem Überangebot an Festivals noch ein weiteres hinzuzufügen. Grundsätzlich gehen wir mit dem Begriff Festival für unsere mehrtägigen Veranstaltungen eher zurückhaltend um. Das vor allem, weil KunstRaum sich nicht auf die Durchführung eines Festivals im Jahr konzentriert, die mehrtägigen, festivalähnlichen Veranstaltungen vielmehr Bestandteil eines musikalischen Jahresprogramms sind. Damit ist klar, daß inhaltliche Überlegungen die Form der Einzelprogramme bestimmen und nicht notwendi-

gerweise in jedem Jahr ein Festival stattfinden muß.

I. KunstRaum ist ein Projekt und ein Veranstaltungsort für neue Musik und für zeitgenössische Kunst auf dem »platten Land«, zwischen Stade und Cuxhaven im Ortsteil Hüll der Gemeinde Drochtersen gelegen. Der Veranstaltungsraum ist eine denkmalgeschützte Scheune mit Rieddach, rosarot gestrichenen Wänden, flaschengrünen Toren und einem modernen, der alten Scheune eingezogenen Ausstellungs- und Aufführungsraum. Die Frage, die uns häufig gestellt wird, warum wir ein solch exponiertes Programm ausgerechnet in einer ausgesprochen ländlichen Region anbieten, zeigt eine realistische Einschätzung der Präsenz zeitgenössischer Musik in der Provinz, offenbart aber zugleich das Vorurteil, daß dort ein interessiertes und ansprechbares Publikum nicht vorhanden sei. Wie aber soll ein interessiertes Publikum für neue Musik gewonnen werden, wenn sie gar nicht aufgeführt wird? Dieser unbefriedigenden Situation zu begegnen, war und ist ein wesentliches Motiv unserer Arbeit.

II. Neue Musik stellt auch ein neugieriges Publikum vor Probleme. Das war den KunstRaum-Machern bewußt, da sie nicht »vom Fach« sind und die Schwierigkeiten mit neuer Musik aus eigener Erfahrung nachvollziehen können. Die eigenen und die Erfahrungen mit dem Publikum hatten entscheidende Auswirkungen auf die konzeptionellen Grundlinien des Musikprogramms. Die Frage, die unsere Konzerttätigkeit von Beginn an bestimmt hat, lautete: mit welchen Konzertformen und auf welchen Wegen lassen sich für das Publikum Zugänge zur zeitgenössischen Musik eröffnen – ohne aufgesetzt didaktisch zu sein – und neue Musik zum Erlebnis machen?

Mit Markus Fein konnten wir für die Leitung des Musikressorts einen Fachmann gewinnen, der unsere Überlegungen teilte und unser Musikprogramm und Vermittlungs- und Veranstaltungskonzept maßgeblich mitgestaltet hat. Zentral für das entwickelte Konzept sind drei unterschiedliche Wege (Programmlinien), auf denen wir mit dem Publikum in den nächsten Jahren die neue Musik erkunden wollen. Eine Programmlinie trägt den Titel *Passagen*, in der Klangspuren gelegt und inhaltliche Verbindungen zwischen Epochen, Komponisten und einzelnen Werken aufgedeckt werden. Die Blickrichtung die dabei eingenommen wird, ist die von Gegenwart auf die Vergangenheit mit dem Ziel, die Wege der musikalischen Moderne zu verstehen. *Between Categories* bezeichnet eine weitere Linie. Gegenstand dieser Reihe ist der Dialog zwischen den Künsten. Die dritte Programm-

www.daad.de/inventionen/



KunstRaums Drochtersen-Hüll mit der Scheune (links).

linie schließlich ist *Im Porträt*, in der wir eine lebende Komponistin oder einen lebenden Komponisten musikalisch und persönlich vorstellen und das Publikum zu Gesprächen mit der Komponistin/dem Komponisten einladen. Geht es bei *Passagen* um eine innermusikalische Fragestellung, zielt *Between Categories* auf den Dialog zwischen den verschiedenen Künsten, *Im Porträt* versucht, die vielfältigen Positionen neuer Musik ausführlich vorzustellen. Was hier so streng geteilt aufgelistet ist, vermischt sich allerdings in den Programmen.

III. Unter den Fragestellungen dieser Programmlinien entwickeln wir unsere musikalischen Jahresprogramme. Bei der Ausarbeitung der einzelnen Projekte entscheidet sich dann, welche Veranstaltungsform angemessen ist. So zeigte sich im Vorgespräch mit Daniel Ott, daß die Idee, ihn 2002 mit *ojota IV* als Vertreter experimentellen Musiktheaters vorzustellen, inhaltliche Dimensionen aufzutun würden, die es ermöglichen, Stücke von Schnebel und Kagel mit ins Programm aufzunehmen, die großen Einfluß auf seine Arbeit hatten und insgesamt für die Entwicklung neuer Formen des Musiktheaters von Bedeutung waren. Zudem erwies es sich als sinnvoll, weitere Stücke Otts zu berücksichtigen, die ja fast ausnahmslos theatralische oder Performance-Elemente enthalten. So entstand ein Programm, in dem nicht nur der Komponist Daniel Ott in seinen unterschiedlichen Facetten und seiner künstlerischen Arbeitsweise vorgestellt wurde, sondern auch durch die Stücke anderer Komponisten zum Thema *Musiktheater* Verweiszusammenhänge entstanden, die sowohl dem Verständnis als auch dem emotionalen Erleben dienlich sind.

Dieses Programm ließ sich natürlich nur in einer mehrtägigen Veranstaltung realisieren, die schließlich unter dem Titel *Erlebnis Musik – Ein Musikwochenende von und mit dem Schweizer Komponisten Daniel Ott* angeboten wurde.

30 Vom Charakter her ein kleines Festival, ver-

zichtet wir aber auf diese Begrifflichkeit, weil wir schon für das Jahr 2002 ein *Wolfgang Rihm* Festival in Kooperation mit einer anderen Kulturinstitution der Region, der Kulturstiftung Schloß Agathenburg, im Programm hatten.

Auch dieses Festival ist so angelegt – und das gilt für alle Veranstaltungen, die diese Form haben – daß das Publikum sich über mehrere Tage mit einem Thema bzw. einem Komponisten ausführlich auseinandersetzen kann. Zeitgleich mit dem musikalischen Programm, das einer kammermusikalischen Werkschau Wolfgang Rihms gleichkommt, ist ein Ausstellung mit Arbeiten des Malers Kurt Kocherscheidt zu sehen, die Rihm zu einigen seiner Kompositionen angeregt haben und mit dem ihn eine lange Freundschaft und hohe Übereinstimmung der künstlerischen Vorstellungen verband. Eine Porträtausstellung lädt die Festivalbesucher ein, sich über die Musik hinaus mit dem Komponisten zu beschäftigen.

Aus dem Musikprogramm für 2003 hat das Projekt *Musik und Film – Filmmusik*, das sich mit dem Thema neue Musik und Film beschäftigen wird, bei intensiverer Planung vom Umfang und von der Vielfalt her gezeigt, daß es sinnvoll nur in Form eines Festivals zu erfassen ist.

IV. Um dieses Konzept umsetzen zu können, müssen die räumlichen Voraussetzungen gegeben sein. Für die Programmlinie *Between Categories* beispielsweise ist es erforderlich, eine Ausstellung und ein auf die Ausstellung bezogenes Konzert in einem Raum zu realisieren. In einem klassischen Konzertraum ließe sich zum Beispiel das Programm des Musikwochenendes mit Daniel Ott gar nicht umsetzen. Der KunstRaum, der im September 2000 eingeweiht wurde, ist so multifunktional geplant, daß er für alle Experimente tauglich ist – außer für Musik für großes Orchester. Der Wechsel vom experimentellen Musiktheater *ojota IV*, das die Einbeziehung der äußeren Umgebung verlangt, zu konzertanten Formen, die auch den Platzwechsel des Publikums erfordern, stellt kein Problem dar, das Miterleben der jeweils notwendigen Veränderung des Raumes erzeugt beim Publikum eher eine höchst gespannte Erwartung.

V. Eine mehrtägige Veranstaltung oder ein Festival auf dem platten Land durchzuführen, bringt in der Regel erhebliche logistische und organisatorische Probleme mit sich. KunstRaum findet glücklicherweise an seinem Standort Bedingungen vor, die diese Probleme weitgehend lösen. Auf demselben Gelände befindet sich auch das ABC, ein Bildungs- und Tagungszentrum, das KunstRaum bei seinen großen Veranstaltungen als Hotelbetrieb nut-

zen kann. Unterbringung und Verpflegung der Besucher lassen sich auf diese Weise leicht regeln, ohne daß weite Wege in Kauf genommen werden müssen. Diese Konzentration von Veranstaltungshaus und Hotel auf einem Gelände haben aber auch auf den Charakter des Festivals erheblichen Einfluß: die Konzentration der Häuser hat für die Besucher den Vorteil, sich ganz auf das Programm konzentrieren zu können. Mehr noch: Da auch die MusikerInnen und KünstlerInnen auf dem Gelände versorgt werden, kommt es immer wieder zu Begegnungen und Gesprächen zwischen Publikum und ausführenden KünstlerInnen, die die übliche Trennung zwischen beiden tendenziell aufheben und die besondere Atmosphäre dieser Veranstaltungen herstellen.

Manfred Strohm

www.kunstraum-huell.de