

Braucht die neue Musik den Kammermusiksaal?

Neue Räume für zeitgenössische Musik – fünf Fragen an zehn Komponisten

Als Anfang der fünfziger Jahre 25 internationale Dirigenten nach dem besten Konzertsaal gefragt wurden, gab es eine klare Antwort: An der Spitze lag der Große Musikvereinsaal in Wien, gefolgt vom Teatro Colón in Buenos Aires und dem Concertgebouw in Amsterdam. Unsere spontane Umfrage – bescheidener als die damalige Untersuchung – stellt den kleinen Musiksaal in den Mittelpunkt und befragt dazu zehn Komponisten der neuen Musik. Angesichts der Vielfalt zeitgenössischer Werke handelt sie vom „idealen Raum“ nur in vager Annäherung.

1. Welche Erfahrungen haben Sie bei der Aufführung ihrer Werke in den speziell für kleine bis mittlere Ensembles konzipierten Räumen – dem Kammermusiksaal – gemacht? Wieviel akustische und architektonische Identität ist notwendig? Ist eine Spezifik eher störend oder sinnvoll?

2. Nennen Sie einen alten und einen neueren Saal, der Ihren Vorstellungen von einem idealen Aufführungsort für neue Musik nahekommt.

3. Werke für neue Musik werden heute nicht selten an Orten aufgeführt, die vor allem durch ihr besonderes architektonisches Flair/ihre Atmosphäre ein interessantes Publikum anziehen sollen: leer stehende Kirchen, alte Fabrikhallen, Galerien etc. Unter welchen Umständen – wenn überhaupt – ziehen Sie solche besonderen Orte den etablierten Aufführungsorten (Kammermusiksälen) vor?

4. Denken Sie beim Komponieren an einen Raum (einen Saal), an dem das Werk aufgeführt wird? Wenn ja, beeinflusst diese Vorstellung die Komposition?

5. Wenn Sie selbst bei der Gestaltung eines neuen Saals für kleine bis mittlere Ensembles mitwirkten: Welche drei wichtigsten (technischen, architektonischen...) Bedingungen muss ein solcher Saal erfüllen?

Maschinen zur Erzeugung von Stille

Sandeep Bhagwati

1 Ist die spezifische Konzeption neuer Räume überflüssig geworden, weil die neue Musik auf immer andere Orte ausweichen kann und die Technik dies möglich macht? – Nein. Wie die Möglichkeiten der Computersynthese nicht die traditionellen Instrumente obsolet gemacht haben, so fügen auch die Möglichkeiten virtueller Klangraumgestaltung dem Repertoire des Komponisten nur eine weitere Facette hinzu. Während virtuelle Räume und Computerklangsynthese ästhetisch auf das Wiederholbare, Kontrollierbare setzen, operieren Komponisten, die natürliche Instrumente und Räume bevorzugen, lieber mit dem Unwiederholbaren, Unvorgesehenen.

Während diese Polarität zwischen Serialismus (grob gesagt: Stockhausen, Boulez) und Nicht-Intentionalität (Cage) die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts über die Gemüter spaltete, scheinen heute die meisten Komponisten diesen Konflikt pragmatisch zu sehen: Jedem Stück seinen Eigen-Raum, jeder Idee ihren.

Ein wesentlicher Aspekt des Ganzen liegt natürlich darin, dass sich in Zeiten schrumpfender Kassen auch schon Kammermusikprojekte auf mehrere Koproduktionspartner stützen müssen und der Faktor Mobilität immer wichtiger wird – das erfordert entweder die Offenheit des komponierten Werkes für viele verschiedenartige Räume (und sei es durch das Mitführen eines klanglichen Raumsimulators) oder eine weitgehende Standardisierung der räumlichen Rahmenbedingungen.

Letzteren Weg hat das 19. Jahrhundert in Europa beschritten (eben mit dem Typus Kammermusiksaal), heute sind wir dabei, den ersten Weg zu erforschen. Dabei haben jene Werke, die auf einer standardisierten (und damit aufwendig zu simulierenden) Akustik bestehen, aus ökonomischen Gründen einen schlechten Stand. Mit einem solchen Stück zu touren ist dann so aufwendig wie mit einer Theaterproduktion. Jedes Unterfangen, spezielle Räume für neue Kammermusik zu bauen, hat heute utopischen Charakter, vergleichbar mit der Entwicklung eines ganz neuartigen Musikinstruments.

In meinen Projekten unterscheide ich zwischen raumbezogener, raumneutraler und raumschaffender Musik. In den Projekten der

ersten Art suche ich spezifische Räume (wie etwa das Stadthaus von Richard Meier in Ulm oder das Haus der Kulturen der Welt in Berlin) und konzipiere nach eingehenden akustischen und architektonischen Forschungen etwas, das man Musik-Performance-Installationen nennen könnte: Werke, die sich diverser Medien bedienen, vor allem aber der live gespielten Musik und des Lichtes – und diese in die bestehenden Räume einfügen. In dieser Werkgruppe ist die Spezifik eines Raumes der Ursprung meiner Inspiration. Dies ist allerdings gerade keine musikalische Spezifik, sondern eine akustische. Zum Beispiel benutzte ich im Espace de Projection des IRCAM in Paris auch das Motorengeräusch, das beim Umschalten von einer Akustik in die andere zu hören war, als kompositorisches Klangelement.

Bei den raumneutralen Werken komponiere ich so, dass sie in einem Standardraum optimal klingen, in anderen Räumen aber ebenfalls möglich sind. Oft sind in die Partitur alternative Anweisungen integriert, von denen jeweils eine in bestimmten Raumsituationen besser zu realisieren ist als die andere. Raumschaffende Musik platziert die Musiker in bestimmte räumliche Verhältnisse (so in meinem Trio mit obligatem Dirigenten „MORA“ in die Form eines gleichschenkligen Dreiecks). Für diese Konstellation muss dann der ideale Raum entweder gefunden oder geschaffen werden. Für mein 80-minütiges Ensemblewerk „Inside a Native Land“, das im März in Berlin uraufgeführt wird, suchten wir an verschiedene Orte, bis wir schließlich in der Heiligkreuzkirche in Kreuzberg den bestmöglichen fanden. Für eine Aufführung in einer anderen Stadt müsste man dieses location scouting wiederholen – oder man baut ein spezielles Zirkuszelt für dieses Werk.

2 Espace de Projection des IRCAM im Centre Pompidou in Paris. Allerdings fehlen in diesem Raum die nötigen Vorkehrungen für die vertikale Positionierung von Musikern und Akteuren, es fehlt eine der akustischen Flexibilität entsprechende visuelle Offenheit und es fehlt jede Möglichkeit einer theatermäßigen Lichtregie. Ein anderer guter Saal für traditionelle Kammermusik, der dennoch räumlich flexibel ist, ist der Kubus des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe.

3 An solchen Orten sind die meist unzureichend gedämpften Neben- und Umweltgeräusche das Hauptproblem. Konzertsäle sind Maschinen zur Erzeugung von Stille. Die abendländische Konzertmusik ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erwartet Stille als Nullzustand des Klangs. Mit anderen Worten: Wenn mein Werk mit dem Lärmpegel solcher Orte gut zu recht kommt, überwiegen für mich die vielen soziologischen wie räumlichen Vorteile fast immer die eines traditionellen Konzertsaals.

4 siehe Punkt 1

5 a) größtmögliche Flexibilität sowohl in vertikaler wie horizontaler Ebene – daraus folgt die optische Gleichförmigkeit nach allen Richtungen, die eine optische „Gerichtetheit“ der Architektur ausschließt sowie bewegliche, akustisch veränderbare Wände.

b) optimale Ausstattung mit getrenntem Audio- und Stromnetzwerk, zahlreiche gut im Raum verteilte, schallisolierte Videofenster (beziehungsweise im Raum bewegliche Kabinen für Video ohne Beamerlüfterrauschen), flexible Licht- und Tragetraversen wie im Theater und variable Projektionsflächen.

c) maßgeschneiderte Licht-, Audio- und Videoprojektionssoftware, die mit dem Computer für die Raumgestaltung korreliert, so dass Veränderungen des Raumes sofort für die Einstellung aller Lautsprecher, Scheinwerfer, Beamer verwendet werden können.

Naivität der flexiblen Verteilung

Sebastian Claren

1-3 Die wichtigste Eigenschaft eines Konzertsaals ist seine akustische Qualität. Man sollte dabei nicht vergessen, dass es oft gerade nicht die modernen, flexiblen Räume sind, die gut, d.h. durchsichtig und dennoch warm und räumlich klingen, sondern die konventionellen Konzertsäle, die mittels Guckkasten-Bühne die traditionelle Frontalpräsentation des akustischen Ereignisses festschreiben. In diesem Zusammenhang scheint mir der Aspekt wichtig, dass eine kluge Staffelung der akustischen Ereignisse auf der Bühne – sofern die akustischen Gegebenheiten des Saals eine gewisse Tiefenschärfe unterstützen – oft wesentlich subtilere Wirkungen ermöglicht als

die flexible Verteilung der Klangquellen im Raum. Diese führt häufig zu einer eher banalen Form von klanglicher Verortung. Dies hat zunächst einmal nichts mit den kompositorischen Qualitäten der Musiksprache zu tun, sondern damit, dass das Feld der größten Sensibilität unserer akustischen Wahrnehmung im wesentlichen unserem Gesichtsfeld entspricht, und Ereignisse, die außerhalb dieses Bereichs liegen, auch in ihrer räumlichen Disposition unweigerlich gröber wahrgenommen werden. Insofern halte ich die Vorstellung, dass erst eine Musik, die ihre Klangquellen im Raum und beispielsweise um das Publikum herum verteilt, den Raum als musikalischen Parameter erschließt, für naiv. Die damit verbundene Annahme, dass ein Saal, der eine flexible Disposition von Klangquellen und Publikum ermöglicht, notwendigerweise ein für neue Musik besser geeigneter Konzertsaal sei als eine Guckkastenbühne, scheint mir technizistisch gedacht und in diesem Sinne ein wenig altmodisch zu sein.

Die atmosphärische Wirkung eines Konzertsaals sollte nicht unterschätzt werden. So können beispielsweise die akustischen Eigenschaften des Mozart-Saals im Wiener Konzerthaus als geradezu ideal bezeichnet werden. Die architektonische Gestaltung des Saals und seine Ausstattung stellen aber einen visuellen Rahmen her, der neue Musik wie einen Fremdkörper wirken lässt.

Der Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie ist eher zu groß für kleinere Besetzungen und viel zu üppig bestuhlt für die typische Größe eines Kammermusik- oder Neue-Musik-Publikums, klingt aber sehr schön. Er ist in meinen Augen als Architektur nicht besonders aufregend, dafür aber von seiner Atmosphäre her weitgehend neutral und ermöglicht darüberhinaus unterschiedliche Positionierungen von Publikum und Klangquellen – er stellt also einen guten, wenn auch etwas langweiligen Kompromiss dar.

In den Berliner „Sophiensälen“, einem der Aufführungsorte des Festivals Ultraschall im Januar, hat man die Situation der alte Guckkastenbühne wieder hergestellt. Eine experimentelle Anordnung von Publikum und Klangquellen wäre hier nur unter großem technischen Aufwand möglich. Dafür klingt der Saal in Anbetracht der Tatsache, dass er nicht für musikalische Zweck gebaut wurde, erstaunlich

gut, und die demonstrative Verwahrlosung der baulichen Substanz wirkt glaubwürdig. Zusätzlich bringen die Sophiensäle ein eigenes, jüngeres Publikum mit, das sich in den konventionellen Konzertsälen eher unwohl fühlt. Während das ruinenhafte Ambiente der Sophiensäle in meinen Augen stimmig wirkt, scheint mir die Sucht, Konzertveranstaltungen um jeden Preis außerhalb der Konzertsäle stattfinden zu lassen und dabei auch die noch am schlechtesten klingenden Fabrikhallen zu provisorischen Veranstaltungsorten umzufunktionieren, fragwürdig und als Idee von nur sehr begrenztem Interesse. Das Zusammenbringen von neuer Musik und neuer Kunst in Museums- und Galerieveranstaltungen ist allerdings auch dann, wenn die akustischen Verhältnisse nicht ideal sind, eine ernst zu nehmende Option, da neue Musik hier in einen Kontext gestellt wird, der ihr nützen kann.

4 Selbst wenn ich die Raumverteilung der Schallquellen in einem Stück auskomponiere, bemühe ich mich immer darum, Strukturen zu schaffen, die in verschiedenen Sälen funktionieren. Ich kann mir vorstellen, bei einer Uraufführung eines Werks in Räumen der von mir besonders geschätzten Architekten – etwa Jean Nouvel, Rem Koolhaas oder Herzog & de Meuron – mich bei der Komposition dann auf diesen Saal zu beziehen. Damit ist nicht gemeint, dass dieses Werk dann ausschließlich in diesem Saal aufgeführt werden kann.

5 Der ideale Konzertsaal müsste für mich gut klingen, architektonisch interessant sein und durch seine architektonische Gestaltung die konventionell-biedere Atmosphäre, die auch den meisten modernen Konzertsälen anhaftet, vermeiden. Die technische Flexibilität der räumlichen Disposition wäre für mich aus kompositorischer Sicht nicht entscheidend, könnte aber helfen, eine sachbezogene und zeitgemäße Atmosphäre zu schaffen.

Energie des produzierten Klangs erhalten

Beat Furrer

1 Ein Saal für neue Kammermusik sollte möglichst vielseitig nutzbar sein, ohne dabei seine spezifischen akustischen Qualitäten zu kompromittieren. Sich in zu großen Sälen mit elek-

tronischen Mitteln aus den akustischen Schwierigkeiten zu schwindeln, halte ich für eine schlechte Gewohnheit. Es sei denn, die elektronischen Mittel sind Teil der Komposition.

2 Mozartsaal im Wiener Konzerthaus, Rundfunk-Saal in La Chaux-de-Fonds.

3 An alternativen Spielorten (Fabriken, Kirchen etc.) sollen spezifische Programme gespielt werden. Das heißt, es sollen für diese Orte entsprechende Programme konzipiert werden.

4 Ja.

5 Transparenz des Klangs, Präsenz auch der feinen geräuschhaften Anteile des Klangs, dazu aber auch eine abgerundete, volle Resonanz für Mischklänge, und nicht zu trocken – die Energie des produzierten Klangs muss erhalten bleiben. Dabei sollten die spezifischen architektonischen Qualitäten eines Raums auch als akustische zur Darstellung kommen. Ich glaube, dass die akustischen Problemstellungen, wie sie die Aufführungen der neuen Musik zeigen, ähnlich sind, wie die der klassischen, barocken und vor-barocken Musik.

Transparenz der Einzelklänge **Heiner Goebbels**

1 Die Konzerthallen sind für eine Verschmelzung der Klänge gebaut – entsprechend der klassisch-romantischen Orchestermusik, für die sie immer noch entworfen werden. Sie kennen die Parameter, die dafür verantwortlich sind: Resonanzen und Reflexionen, die für die klassische Instrumentierung bei der Entwicklung der Klänge so wichtig sind. Sie tragen den Klang zum Zuschauer, während sie dabei verschmelzen. Je länger der Nachhall einer Raumakustik – also je ‚überakustischer‘ der Raum mit-reagiert – desto mehr vermischen sich, desto mehr verschmelzen die Klänge. Dies ist eine Grundvoraussetzung zum Beispiel für die romantische Instrumentierung, der übrigens mit wenigen Ausnahmen aber auch die Moderne folgt. Bei aller Komplexität und Schroffheit der Kompositionen: Der Raum versöhnt. Je trockener aber eine Raumakustik, umso transparenter können die Einzeler-

eignisse für sich stehen. Seit Beginn der Studiotechnik und Schallplatte besteht aber zum Beispiel das Projekt der U-Musik eher in einer Trennung der Klänge, in deren Fragmentierung, Transparenz, Tiefenstaffelung. Das bedeutet: Große Nähe (auch für kleine, leise Klangquellen) und große Entfernungen sind gleichzeitig möglich und durchhörbar – und somit ist auch eine individuelle „Raumgestaltung“ in der Studioabmischung machbar, unterstützt von einer Vielfalt künstlicher Hall- und Verzögerungsräume. Zum Beispiel ist selbst innerhalb des Schlagzeugs ein anderer Klangraum für die Snare möglich als für die Bassdrum. Eine räumlich getrennte Instrumentierung, die ja auch den Orchesteraufbau prägt, ist auf diese Weise radikalierbar. Die Transparenz der Einzelklänge lässt dem Hörer andere Möglichkeiten und autonome Spielräume: Er ist nicht mehr einem Raum ausgeliefert, sondern muss und kann sich das jeweilige Stück aus den mannigfaltigen Möglichkeiten der verschiedensten Klangräume und vor allem der getrennten Instrumentationen überhaupt erst selbst synthetisieren.

Dass sich diese Erfahrungen zunächst auf die Popmusik beziehen, soll uns nicht davon abhalten, hinter diesem Hören möglicherweise ein moderneres und komplexeres Wahrnehmungskonzept auszumachen als wir es in der konventionellen Zentrierung und Verschmelzung des Klangs finden. Die Möglichkeiten, die sich daraus ergeben, hat selbst die zeitgenössische E-Musik bei aller Differenzierung und Komplexität der Werke noch kaum wahrgenommen. Das hängt auch damit zusammen, dass die Räume, in denen sie aufgeführt wird, immer noch dagegen arbeiten.

Meine Kompositionen, gleich ob für Ensemble oder für großes Orchester, sind aus diesem ästhetischen Grund – und nicht um „lauter“ zu sein – alle mikrophoniert. Das ist aber in den großen Konzerthallen wegen der Eigenakustik und dem Verschwimmen des Klangs nur sehr schwierig zu realisieren.

Mir fehlen also erstens Räume, die auch „trockener“ sein können. Zum Zweiten spielt der Gesichtspunkt der Inszenierung von Musik (zum Beispiel mit Lichtkonzepten) nicht nur in meinen szenischen Konzerten eine zunehmende Rolle. Aber selbst die neuen Konzertsäle sind dafür immer noch nicht entsprechend ausgestattet.

2 Die Anforderungen „Neuer Musik“ an das, was die Räume bereitstellen oder möglich machen sollten, lassen sich nicht auf eine einheitliche Definition reduzieren. Wenn ich über meine Erfordernisse spreche (zum Beispiel Licht, Raum, Mikrophonierung, Life-Elektronik) dann sind zur Zeit die konventionellen alten oder neuen Theater (Théâtre des Champs Élysées in Paris, das Barbican in London, das Haus der Berliner Festspiele, das Bolschoi-Theater in Moskau u.v.a.) für meine Arbeiten günstiger als die entsprechenden Konzertsäle (Royal Festival Hall in London, Philharmonie in Berlin, Köln u.a.).

Unter akustischen Bedingungen konnten wir auch mit kompletter Verstärkung (z.B. der Berliner Philharmoniker) im neuen Konzertsaal in Luzern gute Ergebnisse erzielen, weil dort mit akustisch flexiblen Maßnahmen die Klanglaufzeiten verkürzt werden konnten (die Decke lässt sich herunter fahren, Vorhänge auf den Rängen können die Reflexionen reduzieren, Hallräume lassen sich schließen etc.). Dagegen ist dort aber keine räumliche Flexibilität gegeben.

Ein weiteres Problem stellt in vielen Konzerthallen die „Untersicht“ dar: Das Publikum im Parkett sitzt in vielen Fällen zu tief, ist oft fast ohne Steigung hintereinander gereiht, so dass der Blick der Zuschauer nur bis zur vordersten Reihe der Musiker reicht. Eine Podesterie auf der Bühne für Bläser und Schlagzeuger ist in der Regel nicht hoch genug, um sie sichtbar zu machen.

Ein neuer Saal, der alle räumlichen, akustischen und medialen Voraussetzungen bestens erfüllt, ist mir – abgesehen von einigen black boxes – nicht bekannt.

3 Das hängt davon ab, ob die künstlerische Arbeit mit den betreffenden Orten in Zusammenhang steht; ob also der Raum an dieser Arbeit „mit-spielt“ oder einen unter Umständen kreativen Widerstand bildet (zum Beispiel das Bockenheimer Depot in Frankfurt, die Jahrhunderthalle in Bochum oder die Stazione Leopolda in Florenz). Im Gegensatz dazu sind die akustischen Voraussetzungen in großen Industriehallen eher schwierig. Und eine akustische und bühnentechnische Verbesserung kann den architektonischen Charakter leicht zerstören (Bâtiment des Forces Motrices, Genf).



4 Ja – außerordentlich.

5 Erstens: Der Raum müsste – nicht nur, aber auch – akustisch trocken sein können. Zweitens: Er sollte über ein flexibles Rigging verfügen (Lichtbrücken, etc.). Drittens: große Flexibilität der Zuschauer-/ Bühnensituation. Das Publikum sollte variabel positioniert werden können, einschließlich der Möglichkeit von Zuschauertribünen (mit Aufsicht).

Aufführung als physische Erfahrung **Ryoji Ikeda**

1 Ich arbeite meist mit elektronischen Klangquellen, die bei Aufführungen mit einem speziell auf das Publikum abgestimmten Sound-System verstärkt werden. Zwar habe ich meine Kompositionen bisher sowohl in konventionellen Sälen als auch an „alternativen“ Orten präsentiert, jedoch nie in einem ausgesprochenen Kammermusiksaal. Es ist aber weniger wahrscheinlich, dass es dort technische oder akustische Schwierigkeiten gäbe. Hindernisse bei der Umsetzung gibt es eher im Umgang mit der Verwaltung bzw. der künstlerischen Programmgestaltung. Insofern führen Komponisten elektronischer Musik selten in speziell auf Kammermusik zugeschnittenen Sälen auf.

2 Ideal? Je nach den Bedürfnissen eines Nutzers kann ein Ort nichtssagend oder hinreißend sein. Moderne Musik im weitesten Sinne umfasst unzählige Varianten und Kompositionsstile, die Musik selbst wandelt sich ständig. Kriterien für den idealen Ort wurden in den verschiedenen Epochen jeweils neu formuliert und adaptiert. Der für mich ideale Aufführungsort ist das YCAM im japanischen Yamaguchi von Arata Isozaki, der mich bei der Planung als technischen Berater hinzuzog. Hinsichtlich der Ausstattung bietet das YCAM wohl einen der besten und anpassungsfähigsten Säle für alle Formen performativer Kunst; dazu kommt eine sehr aufgeschlossene künstlerische Leitung dieser Institution.

3 Wenn mich ungewöhnliche Orte in Bann ziehen, sind die Gründe oft wenig rational. Es kann sich um Orte handeln, die man mit Musik gemeinhin nicht in Verbindung bringt, oder

um Räume, die mich wie ein besonderes Kleidungsstück ansprechen. Meist enttäuschen solche Räume in akustischer und technischer Hinsicht. Nur wenn Charakter und Energie eines Ortes die notwendigen technischen Kompromisse vergessen machen, lasse ich mich auf solche Projekte ein. Es handelt sich dann oft um Klanginstallationen, die für diesen einen Schauplatz gemacht wurden. Bereits fertige Arbeiten passe ich nur an, wenn der Ort ein ganz besonderes Flair bietet.

4 Für mich besteht der Kern einer Aufführung nicht nur darin, Kompositionen zu präsentieren, sondern in der besonderen physischen Erfahrung. Einige meiner Kompositionen, die häufig im Zusammenspiel mit Licht und Bildinstallationen aufgeführt werden, machen längere Proben vor Ort erforderlich. Bereits während des Komponierens wird also der Aufführungsort zum Arbeitsplatz. Komposition und Aufführungsvorbereitung eines Werkes sind ein ineinander verwobener Prozess, der erst mit der Präsentation selbst endet. Zugunsten späterer Aufführungen ist es zugleich erforderlich, eine pragmatische Ausrichtung der Komposition zu notieren, um eine möglichst hohe Übereinstimmung der akustischen bzw. technischen Umstände zu erreichen. Insofern ist der Raum beim Komponieren ständig ein Thema für mich. Wenn es mir allerdings um die ästhetische Seite der Komposition geht, wähle ich das Medium der CD. Dem Hörer wird hier ein eher intellektuelles Erlebnis geboten, ganz im Gegensatz zur physischen Erfahrung einer Aufführung.

5 Durch die Mitarbeit an der Planung des YCAM hatte ich bereits Gelegenheit, einen idealen Ort zu gestalten. In derselben Präfektur baute Isozaki einen zweiten Saal, der ausschließlich für ein einziges Werk eines Komponisten gebaut worden ist: für den „Prometeo“ von Luigi Nono. Mit dem Prometeo funktioniert diese Architektur wunderbar. Für irgendein anderes Konzert oder eine Performance dagegen ist der Saal wegen seiner ungewöhnlichen und statischen Form gänzlich unbrauchbar. Andererseits ist es auch so, dass die uneingeschränkte Flexibilität mancher Räume, wenn ihnen keine nachvollziehbare konzeptionelle Struktur unterliegt, häufig zu sinn- und nutzloser Beliebigkeit führt.

Meine Vorstellung von einem idealen Ort bezieht sich neben einem abwechslungsreichen und künstlerisch pointierten Programm in erster Linie auf den kompromisslos bestmöglichen technischen und akustischen Standard. Dazu rechne ich übrigens auch entsprechend geschultes Personal und ein direkt verfügbares Arsenal an zusätzlichen künstlerischen Ausdrucksmitteln, wobei die unterschiedlichen Systeme nahtlos kombinierbar sein müssen. Außerdem soll ein solcher Ort generell Gastfreundlichkeit vermitteln: bequeme Stühle oder auch ein gutes Café in einladender Lobby sind durchaus wichtig.

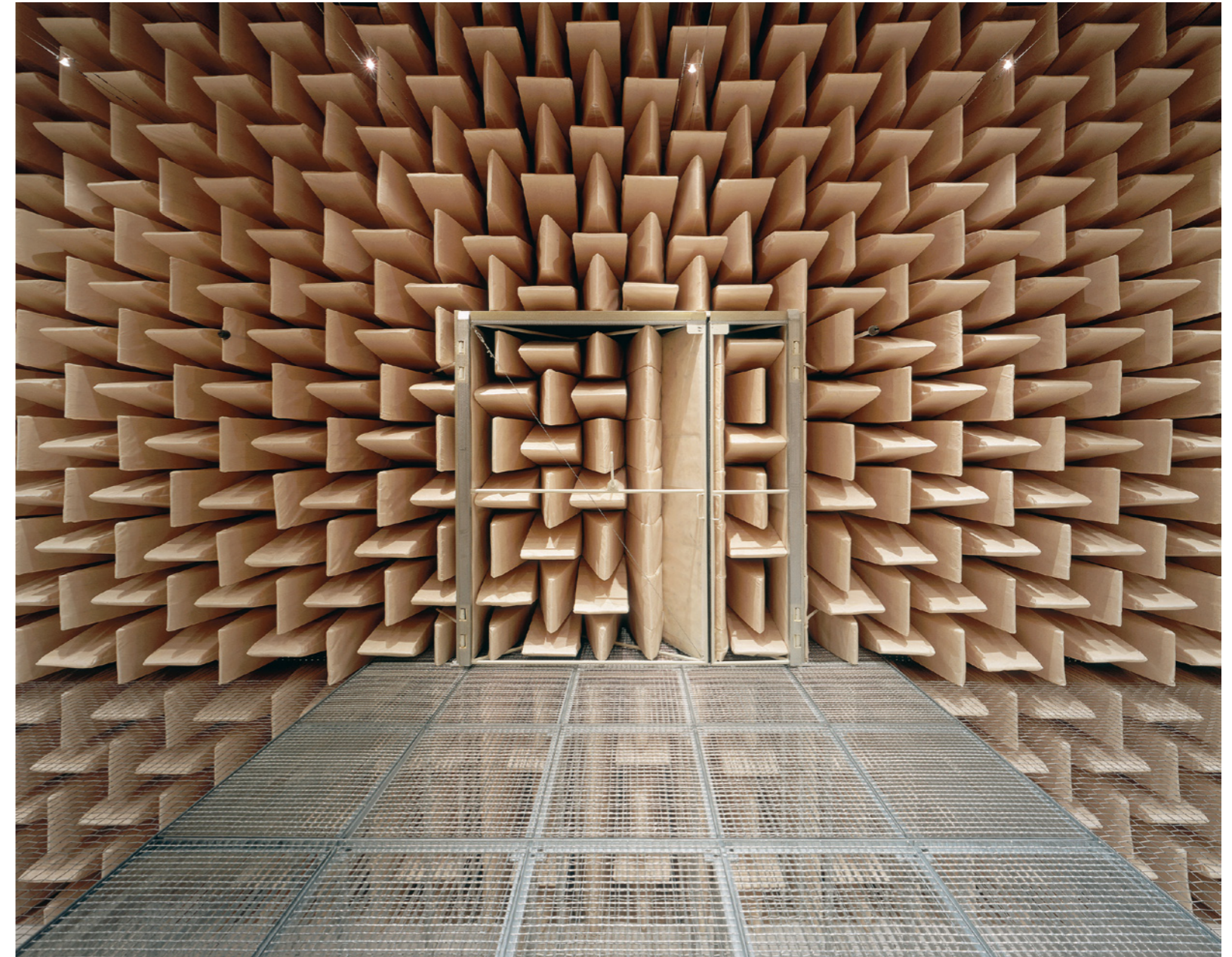
Faszinierend, aber unpathetisch **Olga Neuwirth**

1 Ein Bewusstsein, wie entscheidend die Konzeption von Musiksälen ist, finde ich wichtiger als je zuvor. Man hat es ständig mit einem Kampf gegen die Akustik zu tun. Die Technik macht schon vieles wett, kann aber nicht alle akustischen Eigenheiten eines Raumes retuschieren. Architektonische Identität ist zwar etwas Schönes, jedoch nicht notwendig für einen Komponisten. Hingegen ist akustische Identität – bezogen auf einen Aufführungssaal – etwas Problematisches, denn meist ist der dann zu hallig oder zu trocken.

2 Wenn ich an Orchesterwerke denke, dann den großen Konzertsaal im neuen Gebäude von Jean Nouvel in Luzern und die Carnegie Hall in New York.

3 Wie Sie richtig sagen: Es geht ums Flair, aber nicht mehr um die Musik! Das ist das große Dilemma und hat auch damit zu tun, dass viele an die Anziehungskraft von Musik an sich nicht mehr glauben, weder die Veranstalter noch die Zuhörer. Verallgemeinert gesprochen: Es muss eben heute alles um den Event gehen, nach dem Motto: „wie es klingt ist egal, Hauptsache wir sind in einem aufregenden Ambiente“. So kann und will ich als Komponistin nicht denken. Schlechte oder unpassende Akustik kann nun mal Musik zerstören.

4 In manchen Stücken schon, aber meistens gehe ich von einem imaginierten „perfekten“ Raum aus.



Auf der Suche nach neuen Hörerfahrungen dient auch ein bodenloser Raum als Experiment. Hunderte von Keilen absorbieren im Akustiklabor der TU Berlin den Schall bis hinunter zu einer Frequenz von 63 Hertz.

Würde hier gespielt, sprächen die Musiker von äußerster „Trockenheit“.

Fotos: Christian Gahl, Berlin; Aufnahmen mit Unterstützung des Instituts für Technische Akustik, TU Berlin

5 Neue Konzertbauten sollten für mich einerseits faszinierende, unpathetische, das Auge fesselnde Objekte sein, andererseits aber auch uneingeschränkte Funktionalität besitzen. Deswegen bin ich von Nouveaux Luzerner Konzerthaus so begeistert. Für mich als Komponistin käme als erhoffte Bedingung dazu, dass man auch Geld für eine wirklich ausgezeichnete Akustik ausgibt – nicht nur als Alibi, sondern ganz ernsthaft die Akustik von vornherein ins Raumkonzept mit einbezieht – und verschiedenste Arten von Podiumspositionen im gesamten Raum von vornherein mit bedenkt. An die Eigenschaften von unterschiedlichen Kompositionen sollte besonders gedacht werden, und daher sind verstellbare Paneele unverzichtbar.

Plädoyer für den open space
Phill Niblock

1-5 Von einigen wenigen Arbeiten abgesehen – etwa dem im letzten Jahr im großen Sendesaal des ehemaligen Ostberliner Funkhauses aufgeführten Werk „Three Orchids“ für drei Orchester – werden meine Kompositionen sonst an eher kleineren Orten präsentiert. Sie kommen in Galerien oder Museen zur Aufführung, in privaten Clubs und Kirchen, in konventionellen Black-Box-Theatersälen, den Aulas von Universitäten und natürlich auch in Konzertsälen. Im Normalfall zeige ich Film- oder Video-Sequenzen auf zwei großen Projektionsflächen bzw. einer entsprechend großen weißen Wand. Meine Arbeit erfordert ein leistungsstarkes Sound-System, mit dem sich anhaltend Lautstärken von 110 Dezibel erzeugen lassen. Die Lautsprecher-Türme werden in den Ecken des zur Verfügung stehenden Raumes aufgestellt. Ideal ist die Leere von Galerien, keine feste Bestuhlung und weiße, glatte Wände. Ich arbeite mit dem Hall des Ortes selbst. Insofern ist ein freier, offener architektonischer Raum am besten geeignet. Kleine Konzertsäle sind grundsätzlich ungünstig, vor allem wegen der mit Polstern versehenen dämpfenden Bestuhlung, die die Entfaltung des Klangs tötet. Zudem sind die Möglichkeiten für Projektionsflächen dort meist eingeschränkt. In New York produziere ich seit 1973 eine Serie von Konzerten neuer Musik, inzwischen sind es etwa 1.000 Konzerte. Sie finden in ei-

nem weiten offenen Loft-artigen Raum statt, in dem die Sitzordnung variiert werden kann und wo neben einem extrem leistungsstarken Sound-Equipment die technische Ausrüstung zur Projektion von Film, Video und Diapositiven zur Verfügung steht. Die meisten Komponisten, Performer und Instrumentalisten oder Medienkünstler, die mir nahestehen, würden wohl für eine solche Form des offenen Raumkonzepts votieren. Konventionelle Konzertsäle sind für die gängige Aufführungspraxis klassischer Musik gebaut und in erster Linie darauf ausgerichtet, die Virtuosität der beteiligten Musiker zu präsentieren.

Fehlbarkeit des Raums
Rebecca Saunders

1 Ein maßgeschneiderter Raum für neue Musik macht heute wenig Sinn, dafür sind die Ansätze zu heterogen. Elektronische Musik stellt ganz andere Anforderungen an einen Aufführungsort als eine akustische Komposition bzw. Tanz- oder Opernwerke, die oft in direkter Bezugnahme auf den Raum entstehen. Die mit akustischen Instrumenten gespielte neue Musik steht in einer Tradition, in der die Auseinandersetzung mit dem Raum beim Komponieren mitgedacht wurde. Hausmusik ist da ein fast vergessenes, wichtiges Beispiel. Mit dem IRCAM in Paris oder dem deutschen Pendant, dem Würfel des ZKM in Karlsruhe, verfügt die elektronische Musik über Produktions- und Aufführungsräume mit fast idealen Bedingungen. Für mich sind solche Orte kaum relevant. Mich interessiert weniger die Perfektion als die Fehlbarkeit eines Raumes, die Anwesenheit der Körper, der individuelle Klang eines Instrumentes.

2-3 Ich schätze akustisch solide, unaufgeregte Neutralität. Der Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie ist ein Beispiel, ich höre ausgesprochen gerne Musik dort. Auf Eventcharakter getrimmte Säle finde ich anstrengend und ablenkend. Wenn das Konzept stimmt, rückt der Raum oft in den Hintergrund. Die Donaueschinger Musiktage sind wahrhaftig nicht wegen der klanglichen Einmaligkeit der Donauhalle einer der wichtigsten Schauplätze für neue Musik. In Zusammenhang mit der Frage, wie die Raumeigenschaften ein Konzert

beeinflussen, hat mich bei den Donaueschinger Tagen 2004 die Aufführung von Benedict Mason beeindruckt. Mason ließ drei Orchester innerhalb und außerhalb des Saales spielen und erreichte eine Schichtung des Hörerlebnisses, die die verschiedenen Räume in die Vorstellung des Zuhörens hineingenommen hat. Den herkömmlichen Konzertsaal aufzugeben schiene mir allerdings fragwürdig. Konzertsäle sind Orte des „Nur-Hörens“, sie lehren eben auch die Konzentrationsfähigkeit der Körper.

4 Beim Komponieren ist das Klangmaterial zunächst grundsätzlich unabhängig – in dieser Hinsicht interessiert mich Raum nicht – außer er wird explizit Thema einer Arbeit. In dem Stück „chroma I“ für die Turbinenhalle der Tate Modern in London habe ich basierend auf dem vorhandenen Raumton – einem sehr tiefen, mehr spür- als hörbaren „g“ des noch laufenden Aggregats – sechs verschiedene Kammermusikstücke aufgebaut.

5 So banal es klingt: bewegliche Bestuhlung, um auch noch kurzfristig den Raum auf die Größe des Publikums oder die Anordnung der Musiker anpassen zu können; und ein einfacher Raum von akustisch ausgeglichener Neutralität.

Notizen nach einem Gespräch mit der Komponistin (A.K.)

Möglichst wenig Fixierung
Oliver Schneller

1 siehe unten

2 „Ideal“ gibt es nicht, da „neue Musik“ keine Gattung ist und ihr kein einheitlicher Konzertklang zugesprochen werden kann. Dazu sind ihre Formen zu facettenreich und unterschiedlich. Für einige „Klassiker“ der Moderne und darüber hinaus auch für einige neue Werke erscheinen mir besonders geeignet: der Wiener Musikvereinssaal, Scharouns Berliner Philharmonie und der Espace de Projection im Pariser IRCAM.

3 Diese Tendenz betrifft nicht nur die neue Musik. Man denke an das Tanglewood Music Festival in Boston, an Baalbek im Libanon,

Jerash in Jordanien oder an die Konzerte vor der Akropolis. Solche Projekte können komponierte Musik aus ihrem konventionellen Habitat heraus lösen und in neue Zusammenhänge bringen, was zu einer wirkungsvollen Rekonfiguration der inhaltlichen und formalen Wahrnehmung von Musik beitragen mag. Es erübrigt sich darauf hinzuweisen, dass solche Projekte auch Gefahren bergen: Der architektonische, funktionale oder historische Kontext eines Ortes kann die Wahrnehmung der Musik selbst beeinflussen und muss deshalb schon bei der Konzeption solcher Veranstaltungen berücksichtigt werden. Im Oktober 2004 haben wir zwei Konzerte mit neuer Musik arabischer Komponisten im Berliner Pergamonmuseum organisiert. Die Veranstaltung fand vor dem Babylonischen Ischtar Tor statt. Es entstand ein Spannungsverhältnis zwischen diesem archaischen, monumentalen Bauwerk und den unter seinem Torbogen dargebotenen zeitgenössischen Arbeiten der jungen jordanischen, palästinensischen, libanesischen und irakischen Komponisten, gerade auch im Kontext des Irak-Krieges. Wenn die akustischen Bedingungen eines ursprünglich nicht für musikalische Aufführungen gedachten Ortes sich nicht zufällig doch für „konventionelle“ Konzerte eignen, ist es sicher sinnvoller, neue Werke für diesen Raum in Auftrag zu geben, statt mit Verstärkung und aufwendigen Diffusionsmethoden zu versuchen, die akustischen Defizite auszugleichen. Bei der Nutzung ungewöhnlicher Orte sind insbesondere Künstler, die im Bereich des Klangs arbeiten, schon sehr weit in unterschiedlichste Räume vorgedrungen – angefangen von Kunstgalerien und Fabrikanlagen über öffentliche Stadträume bis hin zur Bestimmung der Natur als Klangraum, zum Beispiel beim Festival Rümblingen 2003, oder bis hin zu den Klangarchitekturen Bernhard Leitners. Die komponierte Musik scheint in dieser Hinsicht etwas weniger experimentierfreudig, was damit zusammenhängen mag, dass ihr aus praktischen Gründen weniger Möglichkeiten geboten werden. Meiner Auffassung nach bietet gerade die Verbindung von elektroakustischer und instrumentaler Musik besondere Anreize und Herausforderungen, in ungewöhnlichen Räumen zu arbeiten.

4 Das kommt auf das Stück an: Ist es für ein Ensemble gedacht, das die Komposition in verschiedenen Sälen spielen wird, müssen die in die Partitur eingearbeiteten räumlichen Parameter robust und flexibel konzipiert sein. Handelt es sich um ein Stück für einen bestimmten Ort, kann dieser durchaus selbst zu einem kompositorischen Parameter werden, mit klaren klanglich-strukturellen Bezügen zur bestehenden Architektur. Mein Konzept zur klanglichen Ausgestaltung des Berliner Bodemuseums anlässlich der Eröffnungsveranstaltung im November 2005 besteht aus vier großen Rauminstallationen, deren Entwürfe sich jeweils von den architektonisch-akustischen Eigenschaften des Großen Kuppelsaals, des Kamecke-Durchgangs, der Basilika und der kleinen Kuppel ableiten.

5 Ich stelle mir einen Saal vor, der in seiner Anlage und Ausrichtung von vornherein möglichst wenig fixiert ist und statt dessen vielfältige räumliche Konfigurationen zulässt. Verschiebbare Trennwände, heb- und senkbare Bodenflächen, die eine fließende Konzeption der Aufführungsdisposition mit flexiblen Sitzordnungen bis hin zur Aufhebung der Trennung von „Bühne“ und „Publikum“ zulassen sowie die Möglichkeit, Klangquellen frei im Raum verteilt aufzuhängen oder aufzustellen, was – im Falle der Musiker – Bewegungsspielraum einschließen sollte. Eine Kontrolle der Reflexions- und Resonanzeigenschaften würde dynamische und klangfarbliche Variationsmöglichkeiten erschließen. Durch elektromechanisch veränderbare Wandsegmente könnte auf die Absorbtkoeffizienten der Wand- und Deckenflächen Einfluss genommen werden. Im bereits erwähnten Espace de Projection des Pariser IRCAM bestehen die Wände aus einzelnen Segmenten, die sich je nach Bedarf als hochreflektierende, teilabsorbierende oder absorbierende Fläche zum Saal hin drehen lassen und somit den akustischen Bedürfnissen einer Komposition – rhythmische Deutlichkeit/Transparenz, statisch-flächige Fusionierung usw. – entgegenkommen. Die technische Flexibilität ist selbstverständlich wichtig; notwendig ist ein einfaches, modulares Konzept. Zusammenfassend gesagt: Bei der Konzeption von neuen Orten für zeitgenössische Musik sollte die bisherige Matrix – Musiker auf der

Bühne, Zuhörer fixiert im Zuschauerraum davor – nur noch eine Grundlage unter mehreren bilden. Der Raum selbst ist als musikalisch vielfach nutzbarer Parameter der Komposition anzusehen.

Klang soll klingen
Yueyang Wang

1 Meine Werke werden in unterschiedlichsten Räumen aufgeführt: in einer Galerie, auf der Straße, in der Kirche, im Kirchturm, auf der Autobahn, im Park, in Treppenhäusern und im klassischen Konzertsaal. Entscheidend für mich ist, wie der Klang klingt. Erst dann kann ich sagen, ob ich mit oder ohne Lautsprecher und technischem Verstärker-Equipment arbeiten werde. Insofern arbeite ich ganz generell in Bezugnahme auf einen bestimmten Raum. Mit der Einbindung von Architektur und ihrem gestalterischen Charakter kann ich ein „witziges“ oder ironisch gebrochenes Element in den Prozess des Komponierens einbringen.

2 Ein typischer Raum, den ich mag, ist das ehemalige Umspannwerk am Landwehrkanal in Berlin-Kreuzberg. Wegen seiner guten Akustik schätze ich den Konzertsaal der Musikhochschule in Stuttgart von James Stirling.

3 Es ist immer interessant, wenn man an den sogenannten besonderen Orten etwas geboten bekommt. Dennoch finde ich, der Eventcharakter sollte nicht allzu sehr in den Vordergrund treten. Aber die Veranstalter und Künstler müssen schon darauf achten, dass die Werke in einem sinnvollen Zusammenhang mit den Orten stehen. Leider verstoßen heute viele Veranstaltungen, die ungewöhnliche Orte präsentieren, gegen dieses einfache Prinzip.

4 Ja.

5 Ein speziell für Musik entworfener Raum sollte vielfältige Möglichkeiten bieten. Die akustische Stimmung müsste zu verändern sein, Bühne, Lichtgestaltung und die technische Ausstattung ließen sich den Werken jeweils anpassen.