

Gisela Nauck

Musik erobert den Raum (2): Donaueschinger Raummusik

O-Ton Boulez

- MB 1 Boulez, Poésie pour pouvoir -

nach .." abblenden und unter Zitat liegen lassen

"Wenn man die Entwicklung so genau verfolgt, wie ich es glaube zu tun", schrieb Heinrich Strobel am 13. November 1958 nach dem neunten Jahrgang der Donaueschinger Musiktage an Max Rieple,

"dann kommt man zu der Meinung, daß wir Donaueschinger nur dann lebendig erhalten können, wenn wir den experimentellen Charakter stärker betonen. Sonst verrutschen wir langsam in den Musica-Viva-Betrieb, der mir für Donaueschinger unangebracht erscheint."

- weiter Poésie pour pouvoir, 30" -

Wir erinnern: Heinrich Strobel war 1950 der entscheidende Erneuerer und seitdem bis zu seinem Tod im Jahre 1970 der künstlerische Inspirator der Donaueschinger Musiktage, der bereits mit den ersten Jahrgängen dessen Weltruhm als Festival der internationalen Avantgarde begründete. Max Rieple hatte seinerzeit das Amt des Präsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen inne, dem traditionellen Veranstalter der Donaueschinger Musiktage.

Die Musik, die Sie zu Beginn hörten, stammt aus der europaweit zweiten, spektakulären Uraufführung einer Raummusik, die kein anderer als Heinrich Strobel herausgefordert, protegiert und Ihren Urheber dafür einen Monat lang "in Klausur" im Südwestfunk-Hotel "Tannenhof" festgesetzt hatte: aus dem Musik-Raum-Hörexperiment für drei Orchestergruppen, Tonband und Sprecher "Poésie pour pouvoir" von Pierre Boulez, das am 19. Oktober 1958, bei Anwesenheit der kompositorischen und tontechnischen Prominenz unter den Zuhörern, in der Stadthalle uraufgeführt worden war. Der Komponist schrieb dazu im Programmheft

"'Poésie pour pouvoir' wurde für Donaueschinger in der Absicht geschrieben, zwei Elemente miteinander zu verbinden, die bisher getrennt waren: die Instrumentalmusik und die elektro-akustische Musik, ... Andererseits beabsichtigt dieses Werk, die Optik des Konzertsaals zu erneuern. Das Orchester ist in der Mitte des Saals plaziert. Es beginnt mit einer zentralen Klangspirale, die sich, vom

Publikum aus gesehen, in einer äußeren Spirale fortsetzt."

Jene Erneuerung der Optik meint nichts Geringeres, als die für alle Raummusik typische Auflösung der autoritären Kathedersituation des Konzertsaals: auf der einen Seite Komponist, Musiker, Dirigent, auf der anderen das Publikum. Mit der Raummusik aber begannen sich dem Hörer neue Dimensionen musikalischer Wahrnehmung zu eröffnen, die den Innovationen der Avantgarde angemessen waren. Bei Boulez bildeten drei Orchestergruppen auf unterschiedlich hohen Podesten im Zentrum des Veranstaltungsraumes den Ausgangspunkt jener Klangspirale, umgeben von einem Ring lauschender Ohren, den Zuhörern. Mehr als 70 Lautsprecher an den vier Wänden des Saales sorgten für die Fortsetzung und Transformation der instrumentalen in eine elektronische Klangspirale, die in eine sich drehende Lautsprecherzeile über den drei Orchestern mündete. Mit dieser spektakulären Konstellation schlug Boulez bewußt eine Brücke zwischen musikalischem Material und Hören.

- MB 1a Poésie weiter, ca 1'30

Allerdings waren die tontechnischen Möglichkeiten 1958 noch so unausgereift, daß der Komponist "Poésie pour pouvoir" gleich nach der Uraufführung zurückzog. Wie wichtig ihm jene Position des Hörens als neuer kompositionsästhetischer Ausgangspunkt jedoch geworden war, zeigen nicht nur zahlreiche seiner danach entstandenen Werke, sondern mehr noch das Aufgreifen des "Poésie"-Konzepts mehr als zwanzig Jahre später in einem seiner Hauptwerke: "Répons" für 6 Instrumentalsolisten, Kammerensemble, Computerklänge und Live-Elektronik. Dessen erste Fassung wurde 1981 ebenfalls in Donaueschingen uraufgeführt. Im Zentrum des Saales ist hier nun ein Ensemble aus 24 Instrumentalisten platziert, 6 Solisten stehen in einem großen Kreis an den Wänden des Saales und eine größere Zahl von Lautsprechern für den Computer-, bzw. live-elektronischen Part umkreist wiederum die Zuhörer. Die Spirale hat die Form eines Ringes angenommen. Wenn das Radio diese Raumsituation auch kaum simulieren kann, so ist dennoch zu vernehmen, daß aus dem unvermittelten Dualismus von elektronischen und instrumentalen Klängen wie in "Poésie pour pouvoir" nun ein räumliches Changieren, Verfließen, geworden ist.

- MB 2 Répons

13'45-18'40 = 4'55

Eine Vorstellung von den neuen Problemen solchen raummusikalischen Komponierens und ihrer interpretatorischen Umsetzung, etwa der Überbrückung von Entfernungen zwischen den Instrumentalisten oder der Vermittlung klanglicher Lokalisierung, gab Boulez dem Donaueschinger Publikum anlässlich der Uraufführung von *Répons*. Wichtig war ihm dabei

auch, seine Idee der Verbindung von instrumentalen und computergesteuerten Klängen zu erläutern:

- O-Ton Boulez 129-157 = 1'25"

Doch zurück zu den Anfängen. Jener 58er Jahrgang, bei dem außerdem fünf Monate nach ihrer Kölner Uraufführung Karlheinz Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* einen Tag zuvor gespielt worden waren, begründete eine Tradition, die der Nachfolger von Strobel, Otto Tomek, später expressis verbis als "Donaueschinger Raummusik" bezeichnete. Daß das kein Zufall war, zeigt ein Brief Heinrich Strobels vom 15. November 1957, wiederum an Max Rieple, in dem er ihm von den inhaltlichen Vorbereitungen des 58er Jahrgangs informierte:

"Selbstverständlich haben der Altgraf Salm und ich - Ihre Abwesenheit bedauernd - die Anwesenheit von Stockhausen und Boulez benutzt, um mit diesen ohne Zweifel stärksten Köpfen der jungen Generation über künftige Pläne zu sprechen. Diese Unterhaltungen haben dazu geführt, daß ich den beiden Komponisten einen Auftrag für nächstes Jahr zugesagt habe."

Aus dem einen Auftrag wurde jenes *Poésie pour pouvoir*, der zweite an Stockhausen aber blieb in der Planungs- und Realisierungsphase stecken, die *Gruppen* wurden 1958 nur als Ersatz gespielt. Denn ursprünglich sollte es tatsächlich ein zweites, mehrhöriges Stück für Orchester werden, über das Stockhausen am 28. Juni 1957 Strobel mitteilte:

"Ja, ich habe den Plan, für nächstes Jahr Donaueschingen ein Orchesterstück zu schreiben. ... Sagen Sie mir nur einmal -..., ob man im neuen Saal in Donaueschingen (...) links und rechts vom Publikum Podeste (an jeder Seite zwei) aufbauen kann (ich will das Orchester - wie schon in meinem letzten Orchesterstück für 3 Orchester - in mehrere Gruppen aufteilen, und zwar sieben), sagen Sie bitte auch, ob ich für eine oder 2 kleine Gruppen die Galerie benutzen kann."

Acht Monate später hatte sich die Idee zu einem Orchesterwerk für 6 Gruppen konkretisiert, die das im Zentrum in drei Kreissegmenten plazierte Publikum in gleichmäßigen Abständen umringen sollten. Am 5. Februar 1958 schickte der Komponist Strobel davon eine Skizze, u.a. mit den aufführungstechnischen Hinweisen:

"Die Aufstellung der 6 Gruppen und die Sitzordnung der Hörer bleibt nach wie vor wie geplant (...). Im ersten Teil des Stücks sind alle Hörer im Raum. Nach der Pause kommt nur Block A herein, nach der 2. Pause kommen nur Block B und C herein und nach einer kurzen 3. Pause kommt Block A hinzu, alle Hörer sind zum letzten Teil wieder im Raum. ... Das Ganze würde ca 70 Minuten dauern."

Auch Stockhausen plante also - ähnlich wie Boulez - seine Raummusik für 6

Orchestergruppen zugleich als Experiment des Hörens, das aber unrealisiert blieb. Interessant ist allerdings, wie weit Strobel dem jungen Stockhausen in seinem Experimentierwillen noch entgegenkam. Denn das ursprünglich kreisförmige Konzept verwandelte sich bis 1960 noch in ein von Strobel so bezeichnetes "Gerüst-Stück", für das der Stadtbaumeister von Donaueschingen, Herr Mauritius, sogar ein Modell angefertigt hatte,

"ein spezielles akustisches Gerüst auf der Bühne", wie es in einer Aktennotiz vom 5. Februar 1960 heißt. "Ein Teil der Musiker sitzt in verschiedenen Höhen, eine andere Gruppe sitzt dahinter, quasi als Klangkulisse, vorn sind zwei solistisch behandelte Klaviere plaziert."

Wegen "unbotmäßiger aufführungstechnischer Forderungen Stockhausens", so Strobel an Altgraf Salm, stoppte er im Juli 1960 jedoch alle Vorbereitungen und die nächste spektakuläre Aufführung des Kölner Meisters waren dann erst 1965 die ebenfalls raummusikalischen *Momente* für Sopran, vier Chorgruppen und 13 Instrumentalisten, ein von Strobel energisch betriebenes Gastspiel des WDR Köln zu den Donaueschinger Musiktagen.

MB 3 - Momente, Karlheinz Stockhausen -

Der durch Heinrich Strobels Engagement herausgeforderte Begriff einer "Donaueschinger Raummusik" aber, verweist auf ein erstaunliches Phänomen: dank des Zusammentreffens von Strobels enormer Informiertheit über die innovative zeitgenössische Musikszene und dank seines ergeizigen Planes, das Donaueschinger Festival zu einer Plattform der internationalen kompositorischen Avantgarde auszubauen, wurden deren Veranstalter zu engagierten Beförderern eines in den Werken der europäischen Avantgarde seit den frühen 50er Jahren angelegten Potentials: einer "Musik im Raum", um jenen treffenden Terminus von Karlheinz Stockhausen zu verwenden. Wie aufmerksam Strobel diese Entwicklung verfolgte und beförderte, wird aus einer Aktennotiz vom 23. Januar 1961 über ein Gespräch mit dem Erbprinzen von Fürstenberg und dem Altgrafen Salm deutlich:

"Wir waren uns darüber einig, daß das Donaueschinger Publikum sich immer weniger für sinfonische Darbietungen in der üblichen Klangformation interessiert. Wir müssen uns bemühen, die neuen raum-akustischen und sonstigen Tendenzen der jungen Komponisten zu fördern."

Provoziert aber wurde diese raummusikalische Tendenz bei den Donaueschinger Musiktagen letztlich durch einen Querstand: denjenigen zwischen Strobels experimentellem Festival-Anliegen und dem Vorhandensein des Südwestfunk-Sinfonieorchesters als wesentlichem Interpreten, einem Ensemble also, das von seinem aufführungspraktischen

Wesen her eher zur Tradition als zum Experiment neigt. Das Experiment mußte aber gerade in diesem Konventionellen ansetzen - orchestrale Raummusik war das notwendige Resultat. In seiner Festrede zum 70. Geburtstag Heinrich Strobels veranlaßte solcherart produktive Auflösung eines Widerspruchs den damaligen Intendanten, Friedrich Bischoff, zu der schalkhaften Würdigung:

"Es muß für Männer wie Professor Strobel ein ungeheuer lustvolles Gefühl der Schadenfreude sein, Konzertsäle, in denen *Sacre du Printemps* erklingt, heute zum zweiten Mal, aber nun aus Begeisterung, in Stücke gehen zu sehen."

- MB 4, Holliger, "Pneuma" 13'45 - Schluß

Heinz Holligers *Pneuma* für Bläser, Schlagzeug, Orgel und Radios, das letzte Auftragswerk Heinrich Strobels für Donaueschingen, ist dieses In-Stücke-Gehen als radikaler Ausbruch aus dem sinfonisch-philharmonischen Orchesterklang eingeschrieben. Dessen adäquate Aufführung erforderte auch eine entsprechende Umgruppierung der Instrumentalisten auf der Bühne.

Durch die notwendige Synthese des Unmöglichen aber - Experiment und Konvention - kam es in der Entwicklung dieser Donaueschinger Raummusik schon zeitig zu Störungen, die diese zwar nicht ver-, jedoch wesentlich behinderten. So beehrte Anfang der 60er Jahre die Orchestergewerkschaft auf, so daß sich Heinrich Strobel bereits 1962 gegenüber dem spanischen Komponisten Christobal Halffter genötigt sah, nicht nur ein Orchesterwerk, sondern eines

"in normaler Besetzung und Aufstellung"

in Auftrag zu geben, was nichts enthielt,

"was dem Orchester nicht zumutbar sei und was die Instrumente beschädigen könnte. Nicht zumutbar ist u.a. Pfeifen, Johlen, Summen Sprechen, das Cello im Gehen bearbeiten, Schuhe ausziehen, allein durch die Mundstücke blasen oder Striptease. Wie gesagt, ich schreibe Ihnen dieses nur aus Vorsicht, denn sonst bekämen Sie dieselben Schwierigkeiten, wie sie jetzt einige Ihrer Kollegen bei uns haben."

Allein die Aufführung von Holligers "Pneuma" wurde um sage und schreibe 36 990,- DM teurer, weil zum einen die Beteiligung der Orchestermitglieder auf Grund jener gewerkschaftlichen Verfügung freiwillig war, so daß Holliger Musiker aus seinem Schüler- und Freundskreis dazubitten mußte. Zum anderen aber standen den beteiligten SWF-Orchestermusikern Sondervergütungen zu für

"nichtinstrumentale Leistungen wie Sprechen, Flüstern, Singen, Atemgeräusche verschiedener Art und vokale Laut- und Geräuschbildungen"

So waren dem Experimentierwillen seitens von Veranstalter und Komponisten zwar Zügel angelegt, aber bremsen oder gar zum Stillstand bringen ließ er sich nicht mehr. Denn die Auflösung des Konzertsaals blieb keine Sache Heinrich Strobels, sondern wurde von seinen Nachfolgern Otto Tomek, Josef Häusler, Christof Bitter und Armin Köhler aufgegriffen und vielfach modifiziert weitergetragen.

So repräsentieren die Donaueschinger Musiktage, genau betrachtet, auch eine Geschichte der Raummusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Anhand der Festivalprogramme kann man genau studieren, wie sich jene anfangs orchestralen Kompositionen weiter auffächerten, theatralische Elemente integrierten, sich zu Multimedia-Kompositionen erweiterten, durch elektronische und live-elektronische Experimente gänzlich neue Klangräume erschlossen, sich auf Klangskulpturen und multikünstlerische Environments ausdehnten und schließlich mit den Klanginstallationen in den 90er Jahren den städtischen und landschaftlichen Raum eroberten. Das Festival diente dabei teils als Podium der Ermöglichung, teils aber forderte es durch sein Auftragswesen solche Entwicklungen auch heraus, wie etwa bei Dieter Schnebels *Sinfonie X*, uraufgeführt 1992, eine besondere Vermittlung zwischen Sinfonischem und Environment.

- MB 5 Schnebel, Sinfonie X, Schluß

Doch kehren wir noch einmal zu den Anfängen zurück. Erste Akzente einer solchen Festival-Profilierung setzten bereits 1953 Pierre Schaeffer und Pierre Henri mit ihrer elektroakustischen Komposition "Orphéo" und orchestral zwei Jahre später Iannis Xenakis mit "Metastaseis". Beides waren keine Auftragswerke, sondern Strobel zur deutschen Erst- bzw. Uraufführung angeboten worden. Dabei verlangte "Metastaseis" zunächst aus kompositionsästhetischen Gründen eine Neuordnung der Instrumente auf der Bühne. Im Programmheft von 1955 begründete der Komponist, daß

"die lineare Kategorie des zeitgenössischen musikalischen Denkens gewissermaßen überflutet und durch Klangflächen und Klanggruppierungen ersetzt, verräumlicht wird... Der Hörer muß gepackt, und, ob er will oder nicht, **(Musik einblenden)** in den Kreis der Töne gezogen werden."

- MB 6, Metastaseis 1'30"

Als Auftragswerke durch Strobel folgten nach jenen Boulezschen und Stockhausenschen Initialstücken 1960 Yoritsune Matsudairas "Suite di danze für drei Orchester", 1961 Peter Schatts "Entelechi I" für fünf Instrumentalgruppen - von denen leider keine Rundfunkaufnahmen mehr zu finden waren -, 1963 Christobal Halffters "Sinfonia" para tres grupos instrumentales und 1964 Roman Haubenstock-Ramatis *Vermutungen über ein dunkles Haus*, Instrumentalsätze aus der sich in Arbeit befindenden Kafka-Oper "Amerika".

Diese sind für drei die Hörer klanglich einkreisenden Orchester konzipiert, von denen zwei allerdings - wohl aus aufführungspraktischen Gründen - vorab auf Tonband aufgenommen und dem live-spielenden Orchester zugespelt wurden.

- MB 7, Haubenstock-Ramati, Vermutungen..."

Solange Raummusik an live spielende Orchestermusiker gebunden war, resultierte daraus - wie schon im Falle von Holligers *Pneuma* angedeutet - eine Umplazierung der Instrumentengruppen, wurde also mitunter nur der Bühnenraum neu geordnet. Dieser Neuordnung verdankt 1966 Vittorio Fellegaras, "Polifonia" ihre klangliche Gestalt, 1967 Milko Kelemens "Composé für 2 Klaviere und Orchestergruppen oder auch Luciano Berios "Sinfonia '68" für 8 Stimmen und Orchester; deren fünfsätzliche, endgültige Version 1969 ihre Uraufführung in Donaueschingen erlebte. Sinn und Zweck dieser Umgruppierung aber ist nichts weniger, als jene altbekannte Übereinstimmung von Inhalt, Klanggestalt und Form herzustellen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend bis in die Aufführungspraxis ausstrahlt. Im Falle der *Sinfonia* etwa resultiert die nur für dieses Werk gültige Plazierung der Interpreten aus dem für diese Musik typischen Schichtverfahren, das Vergangenheit, Gegenwart und Vision - letztere in einem Text von Martin Luther King - zur Gleichzeitigkeit im Klangraum auffaltet.

- MB 8 Berio, Sinfonia -

Während die "Donaueschinger Raummusik" in der Ära Heinrich Strobel Orchestermusik ist und bleibt, änderte sich das im nächsten Jahrzehnt gravierend, wobei der Übergang allerdings fließend war. Noch von Strobel erhielt der Pianist und Grenzgänger zwischen Musik, Improvisation, Theater und Film, Wolfgang Daunert, 1969 einen Auftrag, dessen Resultat den Titel trug: *Fünf Musiker, ein Chor, drei Verstärker, sechs Boxen, drei Hallgeräte, drei drahtlose und andere Mikrophone, zwei Potentiometer, Plattenspieler, Tonband, optische Geräte, verschiedene Instrumente*, realisiert im Vierkanal-Stereo-Sound. Heinrich Strobel konnte dieses von ihm angestoßene Experiment im Herbst 1970 nicht mehr erleben.

Mit den Folgen der Materialexperimente aus den 60er Jahren war in den 70er Jahren war nun Otto Tomek als neuer künstlerischer Leiter der Musiktage konfrontiert: mit ihren visuellen, geräuschhaften und elektronischen Konsequenzen, mit improvisierenden Aktionen und instrumentalem Theater. Das waren alles Entwicklungen, denen auch die Aufführungspraxis ihren Tribut zu zollen hatte. Klangliche Experimente eroberten sich weiter den Raum. In seinem Beitrag für die Ludwig-Strecker-Festschrift "Donaueschingen heute" begründete Tomek den neuen Anspruch von Festivalkultur:

"Die Mehrzahl musikalischer Neuerungen und Entdeckungen in den letzten Jahren

ereignet sich nicht mehr in dem traditionellen Klangkörper des großen Sinfonieorchester, das Schwergewicht verlagerte sich vielmehr deutlich in Richtung auf kleinere Formationen mit elektro-akustischen Transformationsmöglichkeiten, deren Zukunft eben erst begonnen hat... Viele Werke der heutigen Produktion fordern unmißverständlich auch neue Formen der Präsentation und damit eine Ablösung des alten Konzertschemas..."

+++So wie etwa 1973 bei Vinko Globokars *Laboratorium*, der den Raum zur Austragung kommunikativer Verhaltensweisen benötigte, denn es ist

"eine Forschungsarbeit über Verhältnisse des Körpers und des Instruments", wie der Komponist im April 1973 an Otto Tomek schrieb, "über Verhältnisse eines Spielers mit dem anderen und gleichzeitig über Verhältnisse zwischen Gruppen. **(Musik einblenden)** Man sieht, wie diese Probleme gelöst werden. Darum spielt das Visuelle eine wichtige Rolle."

- MB 9 Globokar, *Laboratorium*

Bei Globokar etwa erweiterte sich die Aufführung zu einem Werkstattgespräch mit dem Publikum, bei Dieter Schnebels *Maulwerken* ein Jahr später bildeten dann sogar die verschiedenen Produktionsformen von Musik - vom Üben, übers Ausprobieren, Verwerfen bis zur Vorführung - einen in sich geschlossenen, multimedialen Veranstaltungskomplex. Die Grundlagen für die Auflösung der repräsentativen Konzertform wurden ebenfalls noch um 1970 gelegt, als Strobel zusammen mit Josef Häusler beim Umbau der Stadthalle in Donaueschingen gegenüber den Vertretern der Donaueschinger Stadtverwaltung auf Variabilität der technischen Einrichtungen drängten. Denn, so hält ein Protokoll über ein Treffen vom 26. November 1969 fest:

"Es besteht kein Zweifel darüber, dass die jungen Komponisten und Interpreten zu einer neuen Form hinstreben, in der visuelle, mimische und musikalische Elemente in bisher nicht bekannter Weise zusammenwirken. Auch die Mehrräumigkeit wird zur Aktivierung des Publikums einbezogen.

Das bedeutet, dass der alte Begriff ‚Sinfoniekonzert‘, auch wenn avantgardistische Werke gespielt werden, sich überlebt. Es ist daher unerlässlich, dass in der Donaueschinger Festhalle entscheidende bauliche und technische Veränderungen vorgenommen werden ... Ohne vollkommene Umänderung des Saals kann Donaueschingen in Zukunft nicht mehr seiner Aufgabe als ein in der ganzen Welt bekanntes Zentrum avantgardistischer Kunst gerecht werden."

Und in einem Brief an den Bürgermeister von Villingen, der ihm auf Grund eines Rundfunkinterviews geschrieben hatte, konkretisierte Strobel:

"Ich will nicht sagen, daß wir in Zukunft völlig auf den sinfonischen Klangapparat verzichten müssen, aber in der Richtung MultiMedia müssen wir uns unbedingt umsehen."

Solche Impulse griff Otto Tomek beherzt und mit Gespür für neue Entwicklungen auf diesem neuen Terrain auf. Das erste von ihm verantwortete Festival 1972 thematisierte mit "Klang und Farbe als Appell an Ohr und Auge", - eine "Hommage à Alexander Skrjabin" anlässlich seines 100. Geburtstages - genau diesen Multi-Media-Gedanken. Die Verbindung von Hören und Sehen hatte zwangsläufig auch Konsequenzen für die Präsentation von Musik im Raum - in Donaueschingen begann das "Zeitalter" der Environments und Klangskulpturen.

- MB 10 Riedl, Glasspiele 2

Dazu gehörten Josef Anton Riedls soeben gehörten *Glasspiele*, allerdings erst 1995, jedoch schon 1976 sein "Klangleuchtlabyrinth" als Environment-Höhepunkt der 70er Jahre, eine phantastische Landschaft aus ... insgesamt vierzehn Kilometern verschiedenartig eingefärbter Schnüre, phosphoreszierend im ultraviolettten Licht. ... eine zweite Natur, die mit ihrer Farbigkeit und konstruktivistischen Verspanntheit auch Assoziationen an entsprechende Phasen der zeitgenössischen Bildenden Kunst nahezulegen vermochte. Die zweite Natur des Sichtbaren fand ihre Ergänzung, ihre Steigerung in einer zweiten Natur des Hörbaren: in Wasserklängen, von neun Tonbändern über achtzehn Lautsprecher in den Raum gestrahlt, die dem gesamten Environment, diesem Klangleuchtlabyrinth, Aspekt und Aura einer imaginären Tropfsteinhöhle verliehen."

beschrieb Josef Häusler, seinerzeit Redakteur für neue Musik, die Situation in der Baar-Sporthalle.

Dazu gehörten aber auch schon 1972 ein Sound Environment des Ensembles New Phonic Art und das Projekt "Lightsound-Soundlight" von dem Kölner Komponisten York Höller und dem englischen Lichtplastiker Peter Sedgley, 1975 ++das Musikalisch-kybernetische Environment von Peter Vogel, das Kassettenkonzert von Heinz Histnig und Hans Peter Haller 1979 oder das interaktive, akustische Environment *Klang=Raum* von Rolf Gehlhaar und Philipp Prevot 1985.

++Bereits die Donaueschinger Musiktage 1971 hatten mit der *Turmmusik* für Bläser, Tonband und Glocken des slowakischen Komponisten Ivan Parik vom Balkon des Fürstenbergischen Schlosses aus die Schau- und Hörplätze um den Schloßpark wie auch um das Sudhaus und den Festsaal der Fürstlich Fürstenbergischen Brauerei vermehrt. Mitte der 70er Jahre kam die Baar-Sporthalle hinzu - nach langwierigem Kampf um eine auch kulturelle, d.h. akustisch sinnvolle Nutzung zwischen SWF und den Stadtvätern

Donaueschingers. Zu Gunsten der Kunst konnte er nur durch ein Machtwort Seiner Durchlaucht des Fürsten zu Fürstenberg entschieden werden. Dieser neue, variable Raum machte die Ausweitung auf multimediales Terrain überhaupt erst möglich.

++Einer der ersten Aufträge, die Tomek vergab, war eine live zu bespielende Klangskulptur - Mauricio Kagels "Zwei-Mann-Orchester".

- MB 11 Kagel, Zweimannorchester

(ausblenden und bis zum Zitatende liegenlassen)

Für deren Aufstellung aus mehr als 250 Konstruktionselementen legte der Komponist besonderen Wert darauf,

"daß die Aufstellung der Maschine eine beidseitige - gleichwertige Ansicht bieten sollte. Kein Ort des Zuschauerraums durfte bevorzugt behandelt werden. ... Optische Komplexität war hier Ausgangspunkt; Ziel des Stücks, eine akustische Komplexität zu formulieren, die im wesentlichen aus der gestischen Betonung des Aufbaus resultiert."

Alle diese Arbeiten hatten den konzertanten Rahmen weitestgehend hinter sich gelassen und sich in neue Räume hineinbegeben. Musik und Raum verbanden sich in gegenseitiger, funktionaler Abhängigkeit, die nicht mehr nur den musikalisch-strukturellen Erfordernissen der Komposition gerecht wurde, sondern darüber hinaus den klangerzeugenden, visuellen oder theatralischen Bestandteilen der Musik Rechnung zu tragen hatte. Immer notwendiger wurde es damit, daß sich auch der Zuhörer in diese neuen Räume hineinbegeben und sehen konnte, wie und wo diese Klänge entstehen.

noch ein Stück Glasspiele

Doch auch auf konzertantem bzw. orchestralem Gebiet änderte sich einiges: "Musik im Raum" wurde zur Programmkonstanten, das Experiment zur Selbstverständlichkeit: 1972 mit Peter Ruzickas Soundenvironment *Feedback* für 4 Orchestergruppen, 1973 mit Pierre Boulez' ... *explorante-fixe* ... für 8 Instrumente und Live-Elektronik, 1974 mit der sinfonische Fassung von Dieter Schnebels *Maulwerken* für Stimmorgane, akustische und visuelle Reproduktionsgeräte auf 3 Podien im Raum und Karlheinz Stockhausens *INORI*, 1975 mit Helmut Lachenmanns *Schwankungen am Rand* für Blech und Saiten und Brian Ferneyhoughs *Time and Motion, Study III*, für 16 Solostimmen in vier Gruppen und 6 Lautsprecher, 1978 mit Hans Wüthrichs *Genossin Cäcilia*, 1979 mit Kazimier Serockis *Pianophonie* für Klavier, elektronische Klangumformung und Orchester usw. usw.

Diese Selbstverständlichkeit von Raummusik bei den Donaueschinger Musiktagen führte auch zu einer Ausdifferenzierung der ästhetischen Ansätze. Die räumliche Disposition konnte zur optisch-räumlichen Variante für schauendes Hören und hörendes Schauen

werden - wie bei Schnebel - oder zum strukturellen Kalkül wie bei Lachenmann. In seiner Komposition *Schwankungen am Rande* von 1975 postierte er Blech und Saiten am Saalrand um das Publikum herum, um die Bruchzonen und Randerscheinungen von Klängen durchhörbar zu machen. Der Komponist erläuterte: **(MB 12, Lachenmann, Schwankungen, (einblenden)**

"Die Instrumente sind am Saalrand um das Publikum placiert. Die realen und räumlichen Klangwirkungen können durch Mikrophone über Verstärker und Lautsprecher verändert und verlagert werden. Im Stück entfalten sich verschiedene Gegensätze, die eils im Ausgangsmaterial angelegt sind, teils sich aus dem Verlauf ergeben ... Das Stück ist ein Versuch, das Hören zwischen verschiedenen möglichen Kategorien in der Schwebe zu halten..."

Bei Wolfgang Rihms *Klangbeschreibung* wird der Raum 1987 bereits schon zur Reminiszenz, besonders im 2., Luigi Nono gewidmeten Satz für 4 Frauenstimmen, 5 Blechbläser und 6 Schlagzeuger:

- MB 14 W. Rihm, Klangbeschreibung,

Bei Christobal Halffters *Variationen über den Nachhall eines Schreis ...* von 1976/77 für Instrumente, Tonband und Live-Elektronik, dient die räumliche Aussteuerung dagegen der Fundierung des expressiven Anliegen:

- MB 13, Christobal Halffter, Variationen ...

Dieses Werk verdeutlicht zudem einen weiteren Entwicklungssprung innerhalb der "Donaueschinger Raummusik": die Erweiterung räumlicher Dispositionen durch elektroakustische, hier speziell live-elektronische Aussteuerungen. Im Frühjahr 1971 wurde das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung mit Standort in Freiburg durch Hans Peter Haller gegründet, der es mit unermüdlichem Forschergeist bis zu seiner Pensionierung leitete. Es ist hier nicht möglich, die Geschichte und die Verdienste dieses Studios auch nur zu skizzieren. Nur so viel sei gesagt, daß Luigi Nonos raummusikalisches Spätwerk einschließlich des eigenwilligen Musikdramas *Prometeo* diesem Studio und Hallers Erfindungsgeist seine Existenz verdanken. Jetzt wurde es möglich, vor allem auch durch das von Haller erfundene Hallaphon - , Klangwege und Klangbewegungen zu entwerfen sowie gänzlich neue Klang- und Zeiträume zu erschließen, die sich von der lokalen Fixiertheit der Instrumente gelöst hatten, wie etwa in Nonos "Post-Prae-Ludium Donau für Baßtuba und Live-Elektronik:

- MB 14 Nono Post-Prae-Ludium von Anfang bis 2'05

(bei 04 beginnen auszublenden)

Auf Grund all dieser für Donaueschinger spezifischen Festivalbedingungen - der Tradition

einer orchestralen Raummusik, den neuen elektroakustischen Möglichkeiten wie auch auf Grund erster Erfahrungen auf dem Gebiet raumgreifender Environments - war Mitte der 70er Jahre eine Plattform für raumbezogenes Komponieren par excellence geschaffen worden. Unter der Festivalleitung Josef Häuslers von 1976 bis 1990 wurde dieses Feld nach Kräften weiter bestellt, von unterschiedlichsten Kompositionsästhetiken geprüft, vereinnahmt und ausdifferenziert. Und so ist es wohl auch kein Zufall, daß sich gerade die Donaueschinger Musiktage als eines der ersten Festivals für neue Musik seit 1993 - nun unter der Leitung von Armin Köhler - mit den Klanginstallationen zielgerichtet ein neues, noch junges Genre integrierten, für das der Raum die künstlerische Basis darstellt. Interessant ist allerdings, daß die Grundlagen dafür - und deshalb war der weitaus größere Teil dieser Sendung jenem Zeitraum gewidmet - bereits durch den ersten künstlerischen Leiter der Donaueschinger Musiktage, Heinrich Strobel, gelegt worden waren.