

## **„Freiheit wofür?“**

**Ein Roundtable zum Thema „experimentelles Instrumentarium heute“ mit Gerald Bennett, Erik Oña, Manos Tsangaris, Hans Wüthrich und Stefan Fricke (Moderation)**

*Stefan Fricke: Ich hatte vorhin das Vergnügen, im Musikmuseum hier in Basel zu sein, mit einer phantastischen exklusiven Führung durch den Direktor Dr. Martin Kirnbauer. Angesichts der enormen Vielfalt von Klangerzeugern, die es dort gibt, stellt sich mir folgende Frage: Gibt es überhaupt irgendwelche Instrumente, die wir noch erfinden müssen? Was meinen Sie, Hans Wüthrich?*

Hans Wüthrich: Wir haben jetzt drei Tage lang Stücke von Kagel mit wunderbaren und vielfältigsten Klangerzeugern gehört, und es mag sich der Eindruck einstellen, dass nach Kagel nicht mehr viel zu erfinden ist. Er hat eigentlich schon alles gemacht. Aber ich glaube, dass es trotzdem noch Neuland zu entdecken gibt. In der elektronischen Musik sowieso, aber auch in der nicht-elektronischen Musik. Eine Möglichkeit liegt darin, den Raum als Instrument stärker mit einzubeziehen. Man kann so weit gehen, dass ganze Räume als Klangkörper, als Instrumente gestaltet und zu multimedialen, polyästhetischen Gebilden umfunktioniert werden. Ein Beispiel dafür, das mich besonders beeindruckt, ist *Murmuring Fields*: Die Besucher bewegen sich, agieren auf einem Installationsfeld. Die Bewegungen und Aktionen werden aufgenommen, gesampelt und auf dieses Feld zurückgegeben, worauf die Besucher wiederum reagieren und so weiter. So kommt ein interaktiver Prozess in Gang. Was mich dabei fasziniert, ist, dass der Besucher einerseits Teil des Instrumentariums ist, gleichzeitig ist er Interpret und auch Mit-Komponist.

*Von wem stammt dieses Projekt?*

Hans Wüthrich: Von einer Abteilung am Fraunhofer Institut für Medienkommunikation namens MARS: Media Arts Research Studies Institute for Media Communication. Im Untertitel ist das Projekt als „mixed reality installation“ apostrophiert.

*Dankeschön. Manos Tsangaris, du hast ja auch Räume gestaltet, instrumentalisiert, das heißt: Räume Instrument werden lassen. War für dich ein Ausgangspunkt: Ich brauche solche Räume als neues Instrumentarium?*

Manos Tsangaris: Ich habe eigentlich bei meiner Arbeit nie an neue Instrumente gedacht. Das liegt auch daran, dass die Komponisten der Generationen vor uns einen solchen Erfindungsreichtum und

einen solchen Forschungsgeist an den Tag gelegt haben, was diese Sachen angeht. Natürlich gehen wir dann hin und sagen: ja, vieles davon ist phantastisch, aber wie machen wir damit weiter? Das ist ein grundsätzliches Problem der nächsten oder übernächsten Generation nach der „heroischen“. Der Gedanke eines neuen Instrumentariums ist mir in diesem Zusammenhang nie gekommen. Auch nicht in den Stücken, in denen es sich so anhören oder in denen es so aussehen mag. Sondern: Ich habe eigentlich immer nur Räume komponiert. Räume sind für mich letztlich monomedial. In ihnen gibt es Bewegungsprozesse, die erst im Rezipienten überhaupt zu etwas werden. Und je nachdem, in welchem Zusammenhang etwas geschieht oder aufgeführt wird, können Situationen entstehen, wo man statt einer Geige etwas ganz anderes braucht. Dieses Bedürfnis ist dann aber eher deduktiv entstanden, nicht in dem Sinn, dass ich seit Jahren ein bestimmtes Instrument im Sinn habe und es unbedingt realisieren möchte. Als ich Ende der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts begonnen habe, zu schreiben, verwendete ich „arme“ Materialien. Die Kagels, die Stockhausens, die Cages und die Wüthrichs hatten schon unheimlich viele Sachen gemacht in dieser Richtung, und die jungen sagten: Nein, wir sind jetzt wieder „richtige“ Komponisten. Und auch die großen Meister fingen nach 1970 wieder an, für klassische Instrumentarien zu schreiben. In Kagels Klasse machten damals Daniel Weissberg und Carola Bauckholt ein Stück mit dem auf Bob Dylan zurückgehenden Namen *Like a Rolling Stone*. Da ging es nur um rollende Sachen. Das war sehr nett:

Gravitationsbedingt rollten Sachen einfach eine Schräge runter. Zu diesem Zeitpunkt waren wir so ziemlich die einzigen, die solche Dinge gemacht haben, weil sonst alle sagten: Nein, wir müssen jetzt wieder für Streichquartett komponieren, *arte povera* ist vorbei. Man hielt uns für bescheuert. Aber: Der für mich noch heute gültige inhaltliche Grund dafür, Materialien wie Kehrschaukeln zu benutzen, ist, dass sie weniger belastet sind. Die Geige ist ein wunderbares, auf Jahrhunderte der Elaboration zurückblicken könnendes Instrument, aber es ist eben nur eine Geige. Ich werde ihren Kontext sehr schwierig los. Der Kunstkontext und die Tradition kleben einfach daran. Damit kann man umgehen, wenn man will, oder gerade, wenn man den kultivierten Klang braucht, aber wenn man das gerade nicht will, wenn man, wie ich schon damals, Räume komponieren will, die nicht von vornherein durch diesen Kunstzusammenhang determiniert und geprägt sind, dann kam ich bei bestimmten Arbeiten zu dem Schluss, dass ich diesen Raum, oft in Zusammenhang mit Licht, besser gestalten kann, wenn kein kultiviertes Instrument im Weg steht. Ab und zu gucke ich ja auch mal ins Internet und finde dort zum Beispiel diese Fadenorgel – das Stück ist ja hier vor zwei Tagen gemacht worden, ihr wisst, was das ist, da schaukeln ein paar Taschenlampen durch die Gegend<sup>1</sup>; im Lexikon findet man das als Fadenorgel, ich würde gar nicht darauf kommen, dass das ein neues Instrument ist, sondern finde eher, es ist ein sehr einfaches und übrigens preiswertes Mittel, um einen Raum theatral zu injizieren, zu initiieren auch. Diese ganz einfachen Sachen hängen auch

---

<sup>1</sup> Manos Tsangaris' Werk *Tafel 1* für drei Spieler, Tisch, Walkman, Radio, mobile Lichtquellen und Fadenorgel (1989) wurde am 9. Februar 2007 von Andy Blöchliger, Timea Sier und Ivan Madarác unter der Leitung von Christian Dierstein in der Basler Gare du Nord aufgeführt.

damit zusammen, dass, als wir begonnen haben, nicht das Geld da war um zu sagen: ich nehm' jetzt die Staatsoper, und statt Taschenlampen habe ich da ganz tolle Lichtobjekte. Nein, es liegt an der Mischung zwischen kompositorischer Absicht bzw. Imagination und den Umständen, wenn dann ein komisches Instrument dabei herauskommt.

*Apropos komisches Instrument: die Applaus-Dusche ist auch ein Instrument von dir. Man kann sich unter ein Gebilde stellen, das aus der Wand ragt, drückt auf einen Knopf, und wird dann beduscht mit zuvor aufgenommenen Applaus.*

Manos Tsangaris: Das ist mehr ein kleines Witzchen. Die Idee ist in der Garderobe entstanden, als wir einmal ausnahmsweise vor sehr großem Publikum auftreten sollten und da gibt es diesen Lautsprecher, durch den der Inspizient einem sagt, wann man dran ist. Der war da genau über mir und ich dachte, das sollte es doch für alle geben, um das Ego ein bisschen aufzumöbeln. Der Duschkopf besteht bei mir wieder aus einem sehr billigen Computerlautsprecher. Es muss billig sein. Wir haben dann auch nur eigene Applause verwendet. Ich weiß nicht, ob das ein Instrument ist, das ist mehr so eine kleine Installation.

*Wobei sich die Frage stellt: Sind Klanginstallationen keine Instrumente?*

Manos Tsangaris: Du hast doch Lachenmanns Satz auch mal zitiert: „Komponieren heißt, ein Instrument bauen“. Natürlich hat er da Recht. Auch wenn ich für Streichquartett komponiere, bin ich damit beschäftigt, mir in irgendeiner Form eine Materialdisposition zu machen, mit der ich dieses Instrument Streichquartett zum Klingen bringe und dadurch forme.

*Ich wollte die Applaus-Dusche auf jeden Fall hier einführen, weil ich gerade in einem Instrumentenmuseum war ...*

Manos Tsangaris: ... und da gab's keine Applaus-Dusche?

*Da gab's keine, das wäre natürlich ein schöner Abschluss, wenn man raus geht. Vielleicht könnte man den Lachenmann-Satz ja variieren: „Komponieren heißt, einen Raum bauen.“*

Manos Tsangaris: Auf meine Arbeit trifft das zu.

*Und es trifft wohl auch besonders für das elektroakustische Arbeiten zu, denn da hat sich in den letzten Jahren in punkto Raumklanggestaltung ja wahnsinnig viel getan. Man denke nur an die*

*Wellenfeldsynthese, in Berlin wird das Auditorium der Technischen Universität mit 3800 Lautsprechern bestückt, um den Raum nach diesem Verfahren akustisch zu dynamisieren. Es wären sehr viele andere neue Verfahren zu nennen.*

Gerald Bennett: Ich glaube, der Raum ist nur ein kleiner Teil. Komponieren heißt nicht nur, einen Raum erfinden. Komponieren heißt in der Elektroakustik auf jeden Fall ein Instrument bauen. Um sich in der Computermusik überhaupt äußern zu können, muss man ja ein Instrument erfinden, bauen und realisieren. Man ist ständig daran, Instrumente zu bauen. Die große Frage ist nicht das Bauen des Instruments, das tut man immer. Die wesentliche Frage hat mit Körperlichkeit zu tun. Es gibt Klänge, die ohne Körperlichkeit entstehen. Die Klänge aber, die wir gestern Abend unter anderem in Kagels *Der Schall* gehört haben, waren vielleicht nicht nur rein klanglich interessant, sondern auch starker Ausdruck von körperlicher Anstrengung bzw. Teilnahme. Das hat die Elektronik natürlich nicht, aber dafür öffnen sich andere geistige Räume, die keiner Körperlichkeit bedürfen. Aber wie gesagt sind wir in der Elektroakustik ständig dabei, Instrumente zu bauen. Das ist unser Komponieren.

*Ist das so, Erik Oña?*

Erik Oña: Möglich. Ich beschäftige mich zwar ausgiebig mit Elektroakustik, aber der größte Teil dessen, was ich schreibe, ist Instrumentalmusik. Zur Elektronik bin ich eigentlich durch besondere instrumentale Fragestellungen gekommen. Das experimentelle Instrumentarium ist für mich eigentlich keine wichtige Sache. Wichtig ist eine experimentelle Haltung dem Instrumentarium gegenüber. Wenn man einen Raum komponiert, muss sich ja nicht immer auf einen realen Raum beziehen, sondern auch auf einen rein musikalischen, imaginären Raum. Die Elektronik erlaubt natürlich, sich in einem realen Raum multidimensional zu bewegen, und ein Stück ist dann ein bestimmter Bereich in diesem Raum. Und natürlich ist die Erforschung dieses Raumes das Komponieren. Die Elektronik erlaubt vieles, was in der Instrumentalmusik so nicht möglich ist. Trotzdem ist für mich die experimentelle Haltung gegenüber dem Instrument das wichtigste. Auch wenn ich für Geige oder Streichquartett schreibe, denke ich nicht nur daran, was die Geschichte mir gegeben hat. Das ist da und man hört es sowieso, ob man will oder nicht. Aber man muss nicht unbedingt basteln und leimen, um ein neues Instrument zu bauen. Schon ein richtig instrumentierter Akkord ist ein neues Instrument. Etwa in langen Stücken von Feldman gibt es Momente, in denen man sich fragt, woher der Klang kommt, wie er realisiert wird. Er kann von einem Klavier kommen, aber Feldmans experimentelle Haltung gegenüber dem traditionellen Instrument bewirkt, dass die Klänge ganz fremd erscheinen. Man kann aus der Vorstellungskraft des Hörens unglaublich viel schaffen, auch mit nicht-experimentellem Instrumentarium.

*Ich würde sagen, das sind dann neue Klänge, die man gefunden hat, aber nicht neue Instrumente im Sinn der Instrumentalgattungen. Hier in Basel ist ja vor fünf Jahren ein wirklich neues Instrument gebaut worden, dass es vorher so noch nicht gegeben hat, nämlich „instant city“ von Sibylle Hauert und Daniel Reichmuth. Ein Spieltisch, der von Licht beeinflusst wird, mit vielen Spielsteinen, für die Komponisten Programme komponiert haben. Das ist wirklich einmal ein interaktives Instrument. In Ihrem Œuvre, Herr Wüthrich, gibt es auch neue Instrumente, nämlich die komponierte Bar und das komponierte Publikum, oder?*

Hans Wüthrich: Ich habe in meinem Stück *Happy Hour* auch mal eine Zeichnung von Leonardo da Vinci, in der unzählige Dinge aus den Wolken auf die Erde fallen, räumlich-akustisch auf einer großen Bühne inszeniert: Aus der Obermenagerie fallen Konsumgegenstände aus dem vergangenen Jahrhundert auf den mit verschiedenen Materialien präparierten Bühnenboden, beginnend mit kleinen Objekten wie Nadeln und Fingerringen. Die Objekte werden dann immer größer bis hin zu Fahrrädern und Motorrädern. Das größte, das wir bisher hatten, war eine Badewanne. Man könnte aber noch weiter gehen und auch Autos und Eisenbahnzüge verwenden, je nach Größe der Bühne, und es gibt ja heute riesige Bühnen. Wenn ich so etwas mache, bin ich den Materialien aus der Objektwelt sehr zugetan. Mich interessiert auch sehr, wie die Materialien beim Aufeinanderprallen klingen. Das Stück mit den herab fallenden Gegenständen ist eigentlich nichts anderes als ein riesiges polyästhetisches Schlagzeug, oder eher Fallzeug. Die Bar aus *Happy Hour* ist auch polyästhetisch, denn sie wird einerseits als Gebrauchgegenstand zum Mixen der Getränke, andererseits als Musikinstrument eingesetzt. Das Instrument ist nach gastronomischen wie musikalischen Gesichtspunkten konstruiert. Nicht nur bifunktional eingesetzte Objekte wie Mixer, Gläser und die Bar selbst sind Ready-Mades, sondern auch der Ablauf, der gastronomischen Prinzipien folgt, die etwa durch Cocktailrezepte gegeben sind. Im Prinzip sind die Getränke am Schluss auch trinkbar. Beim letzten „neuen“ Instrument, das ich entwickelt habe, kommen wir vielleicht noch auf einen anderen Gesichtspunkt, nämlich auf die Frage, weshalb man neue Instrumente überhaupt macht. Eine Möglichkeit liegt darin, aus Spieltrieb und Neugierde etwas Neues zu basteln oder zu finden, und ich glaube, dass das bei Kagel eine wichtige Rolle spielt. Er hat Freude am Sammeln und auch am klingenden Resultat. Einen anderen Weg muss man beschreiten, wenn man eine ganz bestimmte klangliche Vorstellung hat, für die es aber noch kein Klangmittel, kein Instrument gibt. Also bleibt mir nichts anderes übrig, als das Instrument selber so gut ich es kann zu machen. Für mein letztes Stück *12 Phasen eines Cocons* suchte ich ein Instrument, das folgende Bedingungen zu erfüllen hatte: Es muss parallel zu einem normalen Klavier geführt werden können, das heißt es sollte klangliche Ähnlichkeit zum Klavier aufweisen, zum Beispiel betreffend Hüllkurve, es aber auch erweitern und verfremden, vor allem in Bezug auf

Mikrotonalität; in dieser Eigenschaft sollte es sich in das übrige Instrumentalensemble eingliedern können. Ein reines Schlagzeug konnte ich nicht nehmen, das hätte mikrotonal nicht viel gebracht. Ich habe an eine Art verfremdetes Klavier gedacht, ohne dem Repertoire noch eine neue Klavierpräparation hinzufügen zu wollen. Im meinem Studio stand ein altes Klavier, das ich nicht mehr brauchte. Ich habe einfach alles weggenommen, was nicht zum Rahmen und zu den Saiten gehört, besorgte Schlägel und fand dadurch mein Instrument, das ich dann „percussion piano“ genannt habe. Wobei ich in meinem Stück nicht alles, was auf diesem „neuen“ Instrument möglich ist, auch verwendet habe. Ich wollte nicht die Aufmerksamkeit auf das Instrument lenken, sondern brauchte nur einige seiner Möglichkeiten, um meine Klangidee gezielt zu verwirklichen. Dies entspricht weitgehend der herkömmlichen, funktionalen Verwendung eines Instrumentes. Die Kagel'schen Klangobjekte kommen mir eigentlich eher wie Kunstgegenstände vor. Sie sind auch entsprechend gelagert und schlummern in einem Archiv vor sich hin. In der gestrigen Aufführung von *Der Schall* kamen größtenteils Duplikate zum Einsatz, auf den Originalen darf man gar nicht spielen. Sie wurden uns während einer Führung im Archiv mit weißen Handschuhen vorgeführt. Es sind Kunstwerke viel eher als Instrumente, die eine bestimmte Funktion zu erfüllen haben. Ein Hammer ist in diesem Sinne auch ein Instrument ...

*... das ist aber bei den Kagel'schen Objekten nicht anders. Wenn sie jetzt mit weißen Handschuhen angefasst werden, so deswegen, weil sie im Lauf der Zeit einen gewissen Wert bekommen haben und auch empfindlich sind. Sie sind mittlerweile vielleicht so wertvoll wie eine Stradivari oder andere kostbare Instrumente, die eine bestimmte Funktion haben. Die Replika konnten im Museum ja von allen angefasst werden.*

Manos Tsangaris: Ich kann verstehen, was Hans Wüthrich meint. Man muss da differenzieren. Die Instrumente, die überleben, um auch für andere nützlich zu sein, müssen einen gewissen Reichtum an Möglichkeiten offerieren. Und viele dieser theatralen Instrumente sind deswegen theatral, weil sie sich auf ganz bestimmte Art zu einem bestimmten Körper verhalten oder weil ihr Erscheinungsbild durch andere Faktoren spezifiziert ist. Eine zentrale und bis zu einem gewissen Grad erschöpfende Frage liegt darin, wie ein Darsteller mit ihnen umgehen kann. Während Sie die Möglichkeiten des schönen Instruments, das Sie gerade beschrieben haben, noch gar nicht ausgeschöpft haben. Hier eröffnet sich vielleicht eine Welt für Komponisten, die als nächstes hingehen und sich fragen, was man mit dem „percussion piano“ noch anstellen kann. Aber ich möchte noch mal die ganz grundsätzliche Frage aufgreifen: Warum machen Menschen überhaupt neue Instrumente? Das kommt mir so vor wie gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als man etwa in der Physik dachte, man müsse nur noch ganz wenig mehr wissen und hätte dann herausgefunden, wie alles geht. Und zehn Jahre später wusste man dann fast gar nichts mehr. Woher nehmen Menschen

den Impuls, weiterzumachen? Reicht es, professionell zu sein und für Geld etwas zu tun? Nein: Es muss ein Befreiungsmoment drin stecken. Wie auch immer es aussehen mag. Wenn wir als Beispiel die musikhistorische Kaste der sechziger Jahre in Köln nehmen, wo ich herkomme, war da eine große Nähe zu Fluxus, zu den bildenden Künsten aus Düsseldorf vorwiegend, Joseph Beuys und diese Leute. Und da war es befreiend in dem miefigen, spießigen Deutschland dem Publikum im Konzertsaal einige Dinge vor die Nase zu halten, wo alle zusammenzuckten und dachten: „Das ist ja kein Instrument!“ Es war sicher auch das ganz banale Provokationsmoment mit dabei, das damals noch funktionierte, aber heute nicht mehr. Heute müssen österreichische Künstler schon Maschinen verschlucken oder sich von innen filmen, um ähnliches zu erreichen. Ich habe gestern von einer Frau gehört, die sich mittels plastischer Chirurgie als Kunstwerk selber gestaltet, sie schafft quasi ihren eigenen Pygmalion-Mythos.<sup>2</sup> Bei Befreiung stellen sich die Fragen des „wovon“, „wogegen“ und „wofür“. In den sechziger Jahren gab es ein ganz klares „wogegen“, auch ein klares „wovon“. Das macht man dann einmal, aber dann ist es auch so gut wie erledigt. Viele, die damals jung waren, trauern dem Provokationsmoment hinterher, weil sie sagen: „Das war so schön!“ Da waren sie selber 20 und fanden das toll, wenn alle sich aufgereggt haben. Dann ist es aber auch erledigt und es kommt sehr schnell die Frage: Freiheit wofür? Ich möchte heute nicht nur mit einem „nein“ operieren und dekonstruieren, sondern auch herausfinden: Wofür mach' ich das? Kann man nicht vielleicht auch wieder kleine Gebilde zusammensetzen und neue Formen schaffen? Wo, bitteschön, ist heute das Befreiungsmoment? Sie, Herr Wüthrich, haben für das „percussion piano“ etwas komponiert, so dass man sagen könnte: „Da fehlt noch was, das geht noch weiter.“ Ich baue selber nicht so tolle Sachen, aber auch bei mir gibt es die Möglichkeit, noch weitere Fragen zu stellen. Es gibt also noch andere Gründe, Instrumente zu bauen, Kunst zu machen, als etwa aus Provokation. Auch bei Kagel ging es seinerzeit darüber hinaus, wie gesagt gab es sicher konstruktive Anstöße durch Fluxus, bildende Kunst ...

*... und Kagel ist Sammler. Der Schall entstand zu einer Zeit, als man noch für wenig Geld gut sammeln konnte, man denke an das Aufkommen der Flohmärkte nach dem Krieg. Die Märkte waren noch nicht so abgekauft wie heute, selbst über Ebay ist es schwierig, an besondere Instrumente zu kommen. Man muss auch sagen, dass keiner von denen, die hier sitzen, ein ausgesprochener Instrumentenbastler ist. Leute wie Volker Staub, Terry Fox und Erwin Stache bilden ja eine ganz eigene Gilde. Solche Leute brauchen neue Instrumente, sonst funktioniert ihr Musikverständnis womöglich gar nicht. Noch mal zur elektronischen Musik: Sie, Herr Bennett, sagen, dass man mit elektronischen Mitteln komponieren immer bedeute, neue Instrumente zu schaffen, aber was ist zum Beispiel mit den IRCAM-Plug-Ins? Da wurde doch für mich schon alles vorstrukturiert, da kann ich doch ganz einfach alles abrufen in der gleichen Weise wie ich festlegen kann: Mandoline,*

---

<sup>2</sup> Es handelt sich vermutlich um die französische Künstlerin Orlan (\* 1947, [www.orlan.net](http://www.orlan.net)).

*Akkordeon, zwei Geigen ...*

Gerald Bennett: Aber es ist Ihre Entscheidung, ob Sie so etwas wirklich benutzen wollen. Wir sehen im Konzert heute Abend, dass sich bei jüngeren KomponistInnen die Spielfreude, die Erfindungsfreude wirklich über das Geistige, über das Erfinden von Software äußert.

Erik Oña: Alles, was heute Abend klingt, haben die Komponisten selber gemacht. Ob die Benutzung der Mittel eher naiv ist oder nicht, ist eine Frage der jeweiligen Haltung. Das gleiche gilt ja auch für die instrumentale Musik. Das Plug-In kann vom IRCAM kommen oder nicht, es ist die Frage, was ich damit mache. Wer aber die wirklich tiefe Auseinandersetzung sucht, schafft ein Instrument für jeden Ton, wie das etwa bei Chikashi Miyama und Thomas Peter der Fall ist.<sup>3</sup>

Gerald Bennett: Und das ist eine Antwort auf Ihre Frage, Herr Tsangaris, wo das Befreiungsmoment sei: Es liegt darin, dass ich, wenn ich es vermag, mich absolut befreien kann von allen kommerziellen Angeboten und Meinungen darüber, was ich tun sollte mit meinem Kopf. Dieses Befreiungsmoment erleben heute ganz viele Komponisten ständig in ihrer Arbeit. Ein Widerstand in der Gesellschaft ist viel schwieriger zu finden, als früher. Aber das Befreiungsmoment ist absolut noch da, und diese Euphorie, die man dann beim Schöpfen einer eigenen Welt erleben kann, ist, glaube ich, die gleiche, ob sie jetzt einem „wirklichen“ Klang oder einer Software, die in einer Maschine schlummert, gilt. Sie ist viel allgemeiner zugegen als 1968. Ich fand gestern Abend sehr faszinierend bei der Aufführung von *Der Schall*, dass die Spannungen von damals einer gewissen Abgeklärtheit gewichen sind. Ich hatte den Eindruck einer absolut mozarthaften Musik, die klanglich vielleicht auch interessant ist, die aber von vielen anderen Sachen lebt, wie von der Aufmerksamkeit der Musiker aufeinander, von der körperlichen Anstrengung. Ein wichtiger Grund, warum Kagel experimentelle Instrumente in seiner Musik benutzt hat, liegt darin, den Musikern zu verunmöglichen, beim Spielen in den Alltagstrott zu verfallen. Das geht mit diesen Instrumenten gar nicht. Andere Qualitäten, körperliche und energetische, werden dann wichtig. Was Erik über die experimentelle Haltung sagte, gilt natürlich für alle Dinge, über die wir sprechen. Wenn ich Instrumente habe, die ich nicht kenne, und die auch keine Vergangenheit haben, dann ist mein Komponieren automatisch experimentell. Und auch in der Elektroakustik nützt es einem am Anfang der Arbeit an einem Stück wenig, wenn man schon vorher 20 geschrieben hat. Man muss durch experimentieren zu einem neuen Raum kommen. Ich denke, die experimentellen Instrumente dienen einem ganz ähnlichen Zweck wie die Elektroakustik: Das Alltägliche zu verunmöglichen. Das betrifft nicht nur den Interpreten, sondern auch den Komponisten, der so mit seinen Phrasen, mit seinem dramatischen Aufbau etc. vertraut

---

<sup>3</sup> Die auf dem Festival *Der Schall* aufgeführten Stücke von Chikashi Miyama und Thomas Peter sind auf der diesem Buch beigelegten CD dokumentiert.

ist, sich aber mit einem neuen Instrumentarium etwas anderes einfallen lassen muss.

*Oder man muss auch diese Instrumente sehr gut beherrschen lernen, was ja gestern Abend ganz klar der Fall war. Es handelte sich um Virtuosen selbst auf entlegensten Dingen. Das Unalltägliche kann also auch zum Normalfall werden. Noch eine Frage zur Elektronik: 1964 geht Johannes Fritsch in das Elektronische Studio des WDR in Köln. Er hat überhaupt keine Ahnung von elektronischer Musik zu dieser Zeit, er ist eingeladen worden von Stockhausen, dort sein erstes Stück zu machen, und er überlegte sich, alle Apparate, die er zur Verfügung hatte, an den Randpunkt zu bringen, sie nur in extremen Bereichen zu verwenden. Er fragte sich etwa, was ist mit dem Eigenrauschen der Verstärker und anderen Dingen, die sonst vernachlässigt werden. Das Stück heißt nicht zufällig Fabula rasa. Gibt es heute noch Versuche, auf ähnliche Weise Tabula rasa zu machen?*

Erik Oña: Das ist eigentlich, was ich meinte, als ich von der Wichtigkeit einer experimentellen Haltung sprach. Es gibt bei uns Elektronikern eine Aura von Prestige, weil wir uns in der Nähe der Naturwissenschaft befinden. Wir müssen relativ viel Mathematik beherrschen, um überhaupt etwas Originäres schaffen zu können. Gleichzeitig kommt immer das schöpferische Moment der Irrationalität und damit das Verlangen, die Instrumente, die es gibt, an Grenzen zu führen. Das kann aber auch bei herkömmlichen Instrumenten der Fall sein. Ich habe für mein Stück *Jodeln* in einem Klavier nur die 19 tiefsten Töne benutzt, weil in allen Flügeln mindestens 19 Saiten über die anderen Saiten verlaufen. Das Stück ist für ein Klavier zu vier Händen, der eine Spieler bedient die Tasten, der andere greift nur Obertöne. Dadurch erscheinen viele Aspekte, die ein Klavier normalerweise nicht zu bieten hat, vor allem Mikrotöne. Man muss für das bekannte Instrument plötzlich ganz anders schreiben. Was die einzelnen Pianisten eigentlich spielen, hört man nicht, sondern nur, was aus der Interaktion der beiden resultiert. Die Stimmen, die notiert sind, hört man also nicht. Dieses Konzept habe ich in anderen Stücken weiterentwickelt. Ich bin durch die Erfahrungen in diesen Stücken auf ein Problem gekommen: Es gibt natürlich ein Moment der Befreiung durch die Erforschung eines sonst verborgenen Bereichs, es gibt aber auch eine starke Begrenzung dadurch, dass man keine Interpreten findet, die mit dieser Musik eine große Erfahrung haben. Dadurch ist das, was man schreiben kann, aller Befreiungserfahrung zum Trotz wieder ziemlich begrenzt. Zur Kritik der elektronischen Musik ließe sich sagen, dass – so zeigt meine Erfahrung – sich in ihr beim Hören oft nichts Überraschendes zu ereignen scheint. Wie kommt das? Wenn man das Geschäft ein bisschen kennt, weiß man, dass sozusagen alles möglich ist. Aber Überraschungen stellen sich nur dann ein, wenn man darüber Bescheid weiß, was bisher möglich war oder als möglich galt, und was nicht. Es gibt eine Art Dialektik zwischen der Begrenzung dessen, was man kennt, und dem Unerwarteten, wenn man eine bekannte Sache neu erfährt. Das

Befreiungsmoment führt zu einer prinzipiellen Grenzenlosigkeit, die keinen Widerstand hat, an dem Erfahrung – zumal Hörerfahrung – noch ansetzen könnte.

Manos Tsangaris: Hier finden wir uns auf einem ziemlich rudimentären Level, und damit meine ich mich selbst zuerst. Befreiung, Freiheit ist ja kein Ziel in sich selbst. Die eigentliche Begrenzung liegt ja nicht nur darin, ob ein Instrumentalist das nun spielen kann oder nicht, sondern auch in den Systemen, mit denen wir etwas herstellen. Beispielsweise ist klassische Musik nun mal definiert durch Schriftlichkeit, Mitte des 20. Jahrhunderts kamen andere Memory Systems auf durch Elektronische Studios und Popmusik, aber auch auf andere Weise. Es geht ja nicht nur darum, ob Schrift oder Magnet, sondern die Schnittstelle der Sprach- bzw. Gedächtnissysteme liegt ja in uns. Du schreibst etwas auf, der Musiker muss das vielleicht ein halbes Jahr üben, bevor er die 20 Minuten spielen kann. Man arbeitet da ja nicht ständig mit einem vitalen Moment der Befreiung vom Instrument. Es kommt mir so vor wie eine tektonische Bewegung von Erdschichten, man arbeitet mit verschiedenen Sprachsystemen, die in ihrer Konstellation direkt auf den akustisch-physischen Output wirken. Nach fast einem Jahrhundert Neue Musik sind die Instrumentalisten mittlerweile so weit, dass die abgefahrensten Dinge realisierbar sind. Aber das Befreiungsmoment können wir nicht einfach positivistisch abgreifen. Es platzt nicht einfach eine Oberfläche auf, und der Umgang mit Instrumenten ist plötzlich befreit. Und zur kritischen Bemerkung über das „anything goes“ in der Elektroakustik: Mir scheint das nicht zuletzt mit der Dominanz des Lautsprechers zu tun zu haben. Elektronische Musik, Computermusik und Installationen sind sehr stark an Lautsprecher gebunden. Ich wurde auf einem Symposium einer Berliner Galerie, die wunderbare Pionierarbeit in der Klangkunst gemacht hat, einmal fast verprügelt, weil ich gesagt habe, dass 90 Prozent der Klangkunst nur entstehen kann, weil die Lautsprecher so billig und so gut geworden sind. Es gibt Leute, die damit wunderbar umgehen können, das ist ja nichts Schlimmes. Als der erste einfach handhabbare Moog-Synthesizer aufkam, hörte man überall: „Jetzt ist alles möglich!“ Dabei blieb und bleibt es ja begrenzt, und zwar durch uns. Es gibt Sprachsysteme, die sich aneinander reiben, dadurch entstehen Friktionen. Der Knackpunkt ist der, dass wir mit Gedächtnissystemen umgehen, in uns und außerhalb unserer selbst, die sich in einer veränderlichen Korrelation befinden zu dem, was man instrumentalen Output nennen könnte.

*Ich erinnere mich gerade an eine Diskussion, die bei den Darmstädter Ferienkursen im Jahr 2000 geführt worden ist, da saßen auch vier Komponisten und ein Moderator am Tisch und hatten die Aufgabe, über Instrumentation zu sprechen. Dort war ein deutscher Komponist aus Frankfurt, der sagte, für ihn beginne Instrumentation immer am Nullpunkt, er müsse sich immer wieder sein Instrument neu erarbeiten. Der norwegische Kollege sagte dagegen: „Instrumentation is just a cherry on a cake.“ Ich glaube, der komponiert noch sehr viel am Klavier, er erstellt eine Art*

*Klavierauszug und stellt das dann vor das Orchester. Ich glaube, hier sitzt keiner, der so arbeitet, oder? Jedenfalls scheint doch Komponieren heute für viele zu bedeuten, die spezifische Gestalt eines Tones zu erfinden und nicht Töne klanglich einzukleiden.*

Erik Oña: Das, was man heute Instrument nennt, ist vielleicht, was früher die Vorstellung eines Klangs war.

*Aber ganz klar ist, dass die Dinge, die da stehen [zeigt auf elektronische Vorrichtungen im Saal für das im Anschluss an das Gespräch stattfindende Podiumskonzert], Instrumente sind, oder?*

Erik Oña: Ja, natürlich.

*Eine Frage an Martin Kirnbauer vom Musikmuseum: Wie wird man denn den neuen Anforderungen des Instrumentariums gerecht? Wenn das jetzt alles Instrumente sind, müssen die irgendwann im Museum vorhanden sein?*

Aus dem Publikum Martin Kirnbauer: Die Funktion eines Museums leitet sich ja daraus her, dass es eine Institution ist, die vor allem die bürgerliche Gesellschaft historisiert und deswegen Dinge sammelt. Diese Instrumente gehören insofern natürlich genauso in ein Museum wie die alten Violinen, Querflöten oder was auch immer. Ein Museum konserviert Dinge, die in der Geschichte einer Gesellschaft eine Bedeutung hatten. Klänge aus dem Jahr 2007 können an diesen Gegenständen hier festgemacht werden genau so, wie das bei Gegenständen aus älteren Epochen der Fall ist. Man kann natürlich sagen, die Musik ist seit der Erfindung Edisons konservierbar, die Klänge sind ja da, aber sie sind entkörperlicht, es fehlt das materielle Pendant. Die Leute möchten im Museum das Objekt sehen, sinnlich erfassen, um einen Klang, einen Gedanken besser verstehen zu können. Das betrifft diesen Computer dort auf der Bühne genauso. Ein Problem stellt sich in der Neuen Musik ja auch dadurch, dass die Technik schnell veraltet, dass man alte „originale“ Apparaturen braucht, um historische Neue Musik aufführen zu können. Es gibt hier in Basel einen Kollegen mit einer großen Sammlung an Apparaten, der seinen Unterhalt dadurch bestreitet, dass er sie für bestimmte Aufführungen bereit stellt. Der plant jetzt ein Museum damit. Nicht ein Museum, wie ich es habe, in dem die Sachen nicht benutzt werden dürfen, sondern im Gegenteil, die alten Sachen sollen gerade wieder benutzt werden. Insofern wird das alles, was wir auf der Bühne sehen, museumswürdig sein.

Gerald Bennett: Das ist natürlich wunderbar, wenn ein paar Computer ausgestellt werden, aber das ist natürlich noch nicht das Instrument. Das Instrument, und das ist ein wichtiger Unterschied zu

anderen Bereichen, ist im Fall der Computer imaginär. Das Instrument, das diese Anlage hier nachher ergeben wird, besteht hauptsächlich aus einem Programm. Es ist fraglich, ob das für das Museum der Zukunft dann wirklich interessant ist. Es mag interessant sein, welche Apparaturen zu einer bestimmten Zeit benutzt worden sind. Aber das ist noch nicht das Instrument. Das Instrument ist imaginär geworden.

Basel, Gare du Nord, 11. Februar 2007