Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2006)

Heft: 93

Artikel: "Wir stellen Klang im Raum dar" : ein Gespräch mit André Richard = "Nous exposons le son dans l'espace" : entretien de Thomas Meyer avec André Richard

Autor: Meyer, Thomas / Richard, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927571

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«WIR STELLEN KLANG IM RAUM DAR»

VON THOMAS MEYER

Ein Gespräch mit André Richard

«Nous exposons le son dans l'espace» – *Entretien de Thomas Meyer avec André Richard*
Après avoir dirigé seize ans le Studio expérimental de la fondation Heinrich-Strobel au SWR (Fribourg-en-Brisgau), le compositeur suisse André Richard a pris sa retraite à fin 2005. Thomas Meyer s'entretient avec lui de l'évolution et de la portée de la musique électronique.

Thomas Meyer: Seit 1989 waren Sie Leiter des «Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung», aber mit Freiburg im Breisgau sind Sie schon länger verbunden.
André Richard: 1975 bin ich aus Genf gekommen, wo ich am Conservatoire Professor für Theorie war, um in Freiburg für ein Jahr bei Klaus Huber Komposition und bei Horst Günter Gesang zu belegen. Die Begegnung mit Huber und seinem damaligen Assistenten Brian Ferneyhough war so aufregend, dass ich dreissig Jahre in Deutschland hängengeblieben bin. Klaus sagte: «Du gehst nicht mehr nach Hause, Du bleibst hier.» So wurde ich Geschäftsführer des Instituts für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau – ein typisch deutscher Titel. Ich begann, eine Struktur zu schaffen und die Bibliothek auszubauen, habe Seminare vorbereitet, mit Arturo Tamayo ein Studentenensemble für Neue Musik auf die Beine gestellt und auch eine Konzertreihe organisiert. Dabei nahm ich auch Kontakt mit dem Experimentalstudio auf, damit die Studenten bei Hans Peter Haller eine Einführung in die live-elektronische Aufführungspraxis bekamen. So sind wir regelmässig in den alten Funk nach Günterstal gepilgert.

Dabei sind Sie auch Luigi Nono begegnet …
Noch bevor Nono mit dem Experimentalstudio zusammenarbeitete, haben wir ihn ans Institut eingeladen. Es gab legendäre Momente, wo er eigentlich über seine Musik hätte sprechen sollen, aber über alles andere gesprochen hat: über Literatur, Architektur, natürlich über Politik und fast nur am Rande über seine Musik. Er hat überhaupt nicht aufgehört zu reden. Es war total zeitlos. Diese Seminare haben den Rahmen gesprengt. Es war sehr intensiv mit Nono, auch wunderbar. Er hat die Studenten genau wahrgenommen; von jedem wollte er wissen, was bei ihm im Land passiert. Er war überhaupt nicht an sich interessiert, sondern an der Begegnung mit den Menschen.

Wie sind Sie dann ins Experimentalstudio hineingerutscht?
Für ein monographisches Konzert 1981 fragten wir Nono, ob wir einen Studentenchor bilden dürften, um *Das atmende Klarsein* einzustudieren. Er war begeistert. So habe ich mit Arturo Tamayo einen Chor auf die Beine gestellt. Ich war ja auch staatlich geprüfter Gesangslehrer. Mit diesem Chor war Nono sehr glücklich. Er hat mit ihm hart an der Ästhetik gefeilt, bis wir das Werk überhaupt singen konnten. Für dieses Konzert, aber auch später für *Prometeo* arbeitete ich mit dem Experimentalstudio zusammen. Auch für mein eigenes Orchesterstück *Échanges* von 1986 habe ich Live-Elektronik verwendet. Allmählich wurde ich so freier Mitarbeiter des Studios, besonders für Stücke wie etwa die *Wandlungen* von Emmanuel Nunes, wo man sehr gut Partitur lesen können muss. So war ich immer dabei, wenn man einen soliden Musiker brauchte.

Als dann Hans Peter Haller, der erste Leiter des Experimentalstudios, abtreten wollte und man mit verschiedenen Leuten verhandelte, klopfte jemand bei mir an und meinte, ich solle mir das überlegen. Zuerst habe ich gesagt, das komme gar nicht in Frage, ich sei kein Techniker. Ich hatte zwar ein Tonmeisterzertifikat beim Radio Suisse Romande gemacht, hatte auch einen Kurs am IRCAM besucht und viel von Haller gelernt, aber für mich war die Elektronik nicht die Grundlage der Musik. Dann kamen aber auch Christof Bitter und schliesslich Nono, und so habe ich gesagt: Überlegt euch das; wenn ihr das wollt, was ich kann und wofür ich einstehe, dann können wir darüber reden.

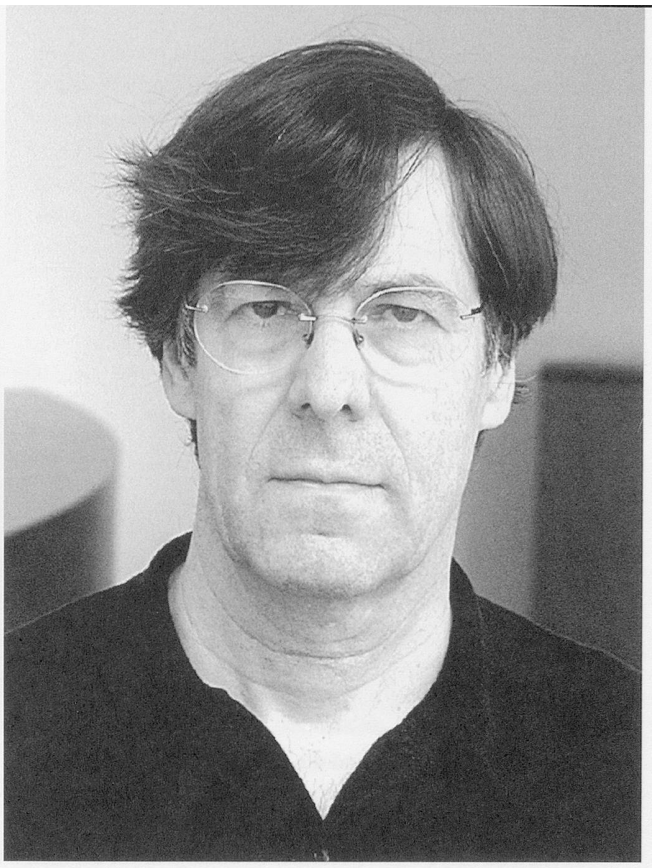
Und so kam eben ein Komponist an die Spitze dieses renommierten Studios …
Das ist auch problematisch, weil jedes Studio durch seinen Leiter geprägt wird. Alle haben ihre Schwerpunkte und weiden diese meistens sehr aus. Mir wurde schnell klar, dass nicht ich durch meine ästhetischen Vorlieben dieses Studio prägen sollte, sondern dass ich die Offenheit fördern und aufrechterhalten wollte. Eine Pluralität der Ästhetik ist nötig, weil die Heinrich-Strobel-Stiftung ja alljährlich 15 bis 20 Komponisten einlädt, die hier ihre Werke realisieren. Diese Offenheit zu pflegen ist etwas Schwieriges. Man muss

sich stets von neuem überlegen: Ist es mein Horizont oder muss ich über meinen Schatten springen? Ausserdem bin ich auch ein Wissensträger, allein was die Aufführungspraxis von Nonos Musik angeht. Nach seinem Tod 1990 wollten ja plötzlich alle Nono spielen, und so musste ich überall Auskunft geben. Dadurch war ich so beschäftigt, dass ich meine eigene Arbeit zurücknehmen musste. Mein Wissen, das ich von Klaus Huber und Brian Ferneyhough mittrage, aber auch mein Verstehen des schöpferischen Prozesses sind wesentlich, damit sich hier die Komponisten, wenn ich mit ihnen spreche, verstanden fühlen.

Wo stand das Experimentalstudio, als Sie es vor sechzehn Jahren übernahmen?
Es war von einer bestimmten Generation gezeichnet. 1970, als Karlheinz Stockhausen für den Südwestfunk und Donaueschingen *Mantra* schrieb, steckten wir noch in der analogen Technologie. Damals ging man nicht einfach ins Geschäft und kaufte einen Computer, und alles funktionierte. Damals wurde eigens ein Kleinklangumformer mit Ringmodulatoren, Filtern, Sinustongeneratoren gebaut, damit man *Mantra* überhaupt spielen konnte. Und so musste das Experimentalstudio immer sämtliche Instrumente selber bauen. Es gab vielleicht einen Sinustongenerator von Philips, aber die meisten Instrumente wurden handgestrickt – und waren deshalb extrem teuer. Eigentlich war es ein Forum für Kunst und Technologie. Von der einen Seite kamen die schöpferischen Menschen, die Komponisten, die Forderungen stellten, was sie gerne realisieren möchten; von der anderen Seite die Technologie. So hat man versucht, es irgendwie zu realisieren. Manchmal setzte die Technologie auch Grenzen. Bei einigen der Stücke versteht man heute nicht mehr, was so aufregend daran gewesen sein soll, aber das Experimentalstudio hat auch sensationelle Geräte gebaut und sie immer weiter verbessert: Kleine Rolls-Royces, die heute noch funktionieren und damals der Technologie mindestens zwanzig Jahre voraus waren. Und diesen bin ich begegnet, als ich im Studio anfing.

Bei den alten Geräten stellen sich mittlerweile Fragen wie bei sogenannten Originalinstrumenten …
… auch weil die alte Garde nicht mehr da ist, die diese historischen Instrumente warten konnte. Wir haben Leute gefunden, die das noch können. Aber nun kann man sich fragen: Warum historische Instrumente? Einerseits sehe ich bei der Software heute eine Manipulierung: Alle haben das Gleiche. Es braucht sehr viel Energie, dass man eine Dimension durchbricht, um zu etwas Partikulärem vorzustossen. Andererseits besitzen diese alten Geräte eine ganz individuelle Klangfarbe, ja eine einmalige Klangschönheit, denn sie wurden von Leuten gebaut, die Ohren hatten und die am Klang gefeilt haben. Es sind eigentlich keine Geräte, sondern Musikinstrumente. Zusammen mit den neuen Geräten ergibt sich nun eine Vielfalt von Möglichkeiten. Wir können die neuste Software einsetzen, wir können aber auch ein altes Gerät nehmen und einen Superklang herausholen, den man auf der anderen Seite nicht hat. So haben wir zum Beispiel *Transición II* von Mauricio Kagel realisiert. Diesen Mix von modernster Technologie und alten Instrumenten so zu benutzen, dass ein musikalisches Artefakt herauskam, war ein Riesenspass.

Sie mussten das Experimentalstudio auch ins digitale Zeitalter führen.
Wenn einem eine so starke Persönlichkeit wie Nono wichtige Aufgaben stellt, besteht die Gefahr, dass man sich nicht weiter entwickelt. Man muss die Kraft haben, nebenher



Als Leiter des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg i. Br. prägte André Richard (geb. 1944) eines der wichtigsten Zentren der elektronischen Musik.

weiter zu denken. Das Team muss sich weiterbilden, um mit der Entwicklung der Technologie Schritt zu halten, sonst benutzt man nur das Wissen, das man sich vor Jahren angeeignet hat. Als ich das Team übernahm, musste ich anfangs einen harten Kampf führen, um das Studio in ein neues Zeitalter zu bringen. Eine solche Neuerung wie die Digitalisierung greift jeden einzelnen in seinem Wissen an, die Mitarbeiter verlieren den Boden unter den Füssen, weil sie genau spüren, dass sie das nicht beherrschen. Es dauerte lange, bis ich alles auf der digitalen Ebene hatte, aber ich wusste, es gibt nur diese Zukunft. Eine Institution, die dieses Renommee verdient, muss nach vorne gehen und eine zeitgemässe Infrastruktur aufbauen.

Und das mit einem kleinen Team von sechs Personen.
Wenn man das mit der Industrie vergleicht: Bei Bontempi in Rom zum Beispiel arbeiten zwanzig Leute nur daran, Klänge fürs Keyboard zu entwickeln, natürlich um Geld zu verdienen, und ähnlich ist es bei grossen Firmen wie Yamaha oder Roland. Ganze Armeen sind daran, etwas zu entwickeln, das nachher möglichst millionenfach verkauft wird. Es geht ja ums Business. Wir hingegen entwickeln – nicht marktorientiert – Dinge, die niemand machen will. Wenn wir in der Aufführungspraxis merken, dass wir nicht weiter kommen und dass wir etwas anderes brauchen, entwickeln wir es eben selber, wenn wir das können. Für die letzte Entwicklung haben wir vier Jahre gebraucht. Das ist eine sehr grosse Anstrengung: Wir müssen erst einmal formulieren, wie das Projekt aussehen soll, wir müssen das Gerät dann von Ingenieuren bauen lassen, müssen es testen etc. Das nimmt sehr viel Zeit in Anspruch.

Zeit, die man mit den Komponisten verbringen möchte.
Zeit, die wir hauptsächlich für die Betreuung der Komponisten und ihrer Werke bräuchten. Wenn man ein neues Stück uraufgeführt hat, muss man auch ein Arbeitsprotokoll machen. Wir sind sehr viel ausser Haus, spielen viele Konzerte und müssen das anschliessend aufarbeiten, damit es

nachvollziehbar bleibt. Es ist ja so: Ein Komponist kommt mit einem Konzept; wir arbeiten vielleicht vier Wochen bis zwei Monate mit ihm zusammen, um es zu realisieren, aber wenn man dann in die Proben geht und ein Orchester oder ein Ensemble vor sich hat, ändert sich plötzlich alles noch einmal. Es ist ein schöpferischer Prozess. Der Komponist sieht unter Umständen, dass er falsch gedacht hat, und so muss man etwas in letzter Minute umprogrammieren. Natürlich macht man Backups, aber es braucht immer auch Arbeitsprotokolle, mit denen man den letzten Stand erfasst und die man in die Hand nehmen und lesen kann: So haben wir es gemacht, so standen die Mikrophone, so hat es geklungen. Das einzufangen ist schwierig, weil jeder Konzertsaal eine andere akustische Qualität hat. Dadurch verändert sich, was wir über unsere Elektronik in den Raum spielen etc.

Ausserdem entwickeln sich die Instrumente weiter, und so entsteht gleichsam ein Problem von authentischer oder historischer Aufführungspraxis: Bereits nach drei, vier Jahren ist die Entwicklung vielleicht schon um soviel weiter, dass man für eine Wiederaufführung sehr genau in diese Protokolle hineinschauen muss.
Das Schlimmste dabei sind die ständigen Upgrades in der Software. Um die Version vor zwei Jahren auf eine neue Aufführungspraxis hin zu programmieren, hat man jeweils zwei Wochen zu tun. Es gibt natürlich Grundlagen, auf die man zurückgreift, aber das heisst, man kann ein Stück, wenn man die alte Hardware nicht mitnimmt, nicht mehr spielen.

Sie haben von der Digitalisierung gesprochen. Welche Entwicklungen im Studio waren ausserdem wichtig?
Als wir vom alten Studio in Günterstal ins neue Südwestfunkstudio in die Stadt umzogen, brauchten wir sehr lange, bis alles wirklich top, also etwa optisch verkabelt war. Wir richteten eine Datenautobahn mit einem Zentralserver ein. Damit können wird von jedem Studio, von jedem Zimmer auf die Datenbank zurückgreifen und dort Programme, etwa die Klangdatenbank, abrufen. Eigentlich ist ein Studio ein Laboratorium, völlig vernetzt. Dann haben wir den Matrixmixer gebaut, das war die Nachfolgeridee zum sogenannten Koppelfeld. Es dauerte etwa fünf Jahre, bis dieses Instrument reif war. Wenn man eine Hardware baut, bei der man auch die informatische Seite, also die Bedienungsoberfläche selber programmieren muss, passieren viele Fehler, bis sie als Konzertinstrument eingesetzt werden kann – und zwar so zuverlässig, dass sie nicht abstürzt, denn man kann sie eigentlich nur im Ernstfall testen. Erst mit dem Orchester merkt man oft, was noch nicht gut ist. Nachdem verschiedene Mitarbeiter ausgeschieden sind, hatte ich schliesslich die Chance, ein wunderbares Team zu bilden, mit dem ich sehr weit gekommen bin. Ich konnte Leute aus unterschiedlichen Wissensbereichen zusammenführen: einen Physiker, einen Tonmeister, einen Toningenieur, einen Informatiker. Das Schönste ist, es geschafft zu haben, dass jeder mit seinem Wissen zum Ergebnis beiträgt und dass wir einander auch fächerübergreifend helfen. Alle geben ihr Wissen weiter. An diesem Teamgedanken liegt mir viel, weil dadurch eine Synergie entsteht. Man erreicht Resultate im Team. Wenn lauter Koryphäen in einem Studio arbeiten, die aber nicht kommunizieren, ist das unmöglich. Dank diesem Teamgeist konnten wir sehr schöne Erfolge erzielen.

Wichtig ist dabei auch die Einstellung, dass am Experimentalstudio nicht nur an der Technik gearbeitet wird …
Wir stellen Klang im Raum dar. Ich habe immer betont, dass das Experimentalstudio nicht ein Studio, sondern ein Klangkörper ist, und so wurde es, wenn man es genau nimmt, 1970 auch gegründet: Als Klangkörper, der neben dem Orchester die neuen Medien beherrscht. Zum traditionellen Klangkörper mit Geigen, Flöten usw. kommen Tonbänder, Ringmodulatoren etc. Auch das sind Instrumente. Und man braucht Menschen, die sie spielen können. Es geht ja darum, dass man als Partner mit Musikern spielt. Wir hier sind spezialisiert auf die sogenannte Live-Elektronik in Echtzeit, also auf Klangumwandlung. Man nimmt mit dem Mikrophon bei einem Musiker den Klang ab, wandelt ihn gleichzeitig in Klangfarbe oder Tonhöhe um und spielt ihn sofort oder zeitverzögert wieder zurück. So entsteht eine Mischung von originalem und prozessiertem Klang. Nur entscheidet halt derjenige an den Reglern über die Mischung. Dieses Darstellen des Klangs im Raum ist ein hochinterpretatorischer Vorgang. Von da an wird man unweigerlich zum Partner der traditionellen Instrumentalisten, ist eigentlich selber Musiker, nur haben viele das nicht verstanden. Besonders die schreibende Zunft glaubt immer noch, sie habe es mit blosser Technik zu tun, aber dass unsere Leute wie Dirigenten hochkompetent Musik lesen können müssen, dass sie hören müssen, ob etwas falsch klingt, das hat mit Technik gar nichts mehr zu tun. Es braucht hochsensible Ohren und ein wirkliches Verständnis für das Zusammenmusizieren. Heutzutage kaufen viele junge Menschen einen Computer und glauben, man könne bloss einen Knopf drücken und schon komme irgendetwas Interessantes heraus. Das ist natürlich aufregend, aber musizieren tut man mit anderen zusammen. Musizieren braucht Sensibilität, braucht aber auch den Mut, ab und zu etwas darzustellen, das weit über die eigene Person hinausgeht. Plötzlich mache ich etwas Monumentales, aber ich muss es so darstellen, dass es der Ästhetik des Werks entspricht und dass es auch dem jeweiligen Raum entsprechend klingt. Das verlangt viel Wissen und Können. Ich wäre deshalb glücklich, wenn sich eines Tages durchsetzen würde, dass ein Studio nicht einfach Technik bedeutet, sondern ein neues Berufsbild. Wer 64 Regler vor sich hat, muss genau wissen, wo und wie was klingt. Diese Aufgabe lösen wir als Klangkörper. Wir sind zu viert, wenn wir ein Stück wie Mark Andrés Oper … *22, 13* … über die sechzig Mikrophoneingänge regeln. Die Arbeit mit dem Orchester und den Sängern erfordert ein ähnliches Verhalten wie die in einem Streichquartett. Zu viert sind wir ein Ensemble, das Musik macht. Ich habe eine andere Aufgabe als mein Kollege nebenan. Sicherlich produzieren wir den Klang nicht selbst, wir übernehmen ihn von einem lebenden Musiker, aber es ist eine Interaktion. Wenn ein Trompeter in ein Mikrophon bläst und sich plötzlich mit einem Hall hört – das ist ein einfaches Beispiel –, wird er sich ganz anders verhalten, weil sein Spielen anders klingt. Er fühlt sich vielleicht beflügelt und artikuliert sich deshalb auch anders. Wenn es so komplex wird, dass sich der Klang im Raum bewegt oder dass man ihn der Verfremdung wegen als Originalklang gar nicht mehr versteht, kommt eine Schicht dazu, die bereits polyphon wirkt – wie eine neue Stimme. Oft entsteht durch die Elektronik auch eine eigenartige harmonische Verdichtung, die durch traditionelle Instrumente überhaupt nicht mehr zu bewältigen wäre. Oder man kann Klangflächen in einer Ecke des Raums verdichten und sie dann plötzlich auflösen, so dass sie punktuell an allen Orten erscheinen. Das alles sind Darstellungs- und damit auch Interpretationsfragen.

Ein wichtiges Stück in dieser Hinsicht wäre Nonos «La lontananza nostalgica utopica futura», bei der eine Geige und ein Tonband interagieren.
Bei diesem Stück gibt es, wenn man es ernst nimmt, echte Krisen. Ich habe es oft mit Irvine Arditti aufgeführt. Der Klangregisseur hat acht Spuren mit unterschiedlichem

Die Crew des Experimentalstudios Freiburg i.Br. in Venedig.

Foto: Klaus Fröhlich

Klangmaterial zur Verfügung, und jede führt zu einem einzelnen Lautsprecher im Raum. Im Raum stehen ausserdem zehn Notenständer– zur Idee des Stücks gehört, dass man nicht weiss, wohin der Geiger geht. Es gibt in der Partie der Geige verschiedene Fermaten usw. Das Tonband beginnt zuerst, innerhalb von drei Minuten kann die Geige einsetzen: nach zehn Sekunden oder nach zwei Minuten, irgendwann. Das bedeutet, dass das klingende Gesamtresultat jedesmal ein ganz anderes sein kann. Wir steigen also irgendwo ein. Derjenige am Mischpult hat verschiedenes Material zur Verfügung, aber er kann eine Pause, kann einen Kanal oder alle Kanäle spielen, kann die Dynamik bestimmen, er kann das Achtspurband abspielen, wie er will, dafür muss er aber sein Material sehr gut kennen. Und da ich das Stück nie ohne die Geigenpartitur spiele und so sehe, was Irvine spielt und spielen wird, kann ich fortlaufend über die Komposition des Klangmaterials und dessen Gestaltung im Raum entscheiden. Auf der anderen Seite kann Irvine die Fermaten länger oder kürzer halten; wenn er den ersten Part beendet hat, geht er zum nächsten Ständer, das kann zehn Sekunden dauern oder eine halbe Minute und auch mehr – das heisst, auch da ist die Lesung der Komposition wieder eine total andere. Das erfordert die ständige Sensibilisierung des Hörens: Was machen wir? Kommen wir zusammen, kommen wir nicht zusammen? Ab und zu ist es katastrophal, dann funktioniert einfach nichts, da muss man einfach durch. Diese Interaktion, diese Herausforderung, erst einmal zu akzeptieren, dass es nicht immer klappt, und dann wieder aufeinander einzugehen für eine mögliche Weiterentwicklung braucht viel Feingefühl und ein Werkverständnis. Es gibt berühmte Leute, die sich die Partitur so zurechtschreiben, dass sie ganz genau wissen: Hier spiele ich das, hier das und hier das. Das ist grundfalsch. Die Partitur von *La lontananza* ist hochproblematisch. Nach über zehn Jahren, meinte Irvine Arditti kürzlich, hätten wir jetzt die Reife dafür. Es braucht sehr viel Erfahrung, um mit dem Stück umgehen zu können.

Sie sprachen von der «Aufwertung» des Technikers zum Mitmusiker. Wichtig ist dabei, dass die Technik nicht Selbstzweck bleibt.

Es ist ein neues Instrumentarium, mit dem Musik gemacht wird. Die Technologie steht im Dienst der Kunst und ist dazu da, etwas zu realisieren, das mit einem anderen Mittel nicht zu realisieren ist. Es gibt viele junge Musiker, für die die Technologie im Vordergrund steht. Nehmen wir die Pop- und Rockszene, wo via Sequenzer die Rhythmen eingespielt werden, wo eigentlich nur ein System abläuft. Auch in der Neuen Musik findet man oft einen hochtechnologischen Überbau, der das musikalische Resultat rechtfertigen soll: Eine interaktive Oper, neue Sensoren etc. Das verkauft sich leichter.

Gerade im Bereich der Improvisation arbeiten immer mehr Musiker mit dem Laptop. Zum Teil kommen sie aus der DJ-Szene. Gibt es da Berührungspunkte zu Ihrer Arbeit im Experimentalstudio?

Diese Improvisationsszene interessiert uns sehr. Wir haben ein paar Versuche gemacht, die sehr erfreulich waren. Wir haben zum Beispiel in Friedrichshafen ein spannendes Projekt durchgeführt, bei dem Zsigmond Szathmáry und Hans-Ola Ericsson auf zwei Orgeln improvisierten. Die beiden wünschten, dass wir dazu ebenfalls improvisieren. Dabei wollte ich die Orgel draussen so hören, wie man sie eigentlich nur in ihrem Innern hören kann. Im Raum unten hört man ja eine Klangfarbe, die ganz anders ist als jene, die man hört, wenn man in der Orgel drinnen ganz nahe bei den Pfeifen steht. Zudem stehen etwa c und cis nicht direkt nebeneinander. Auch diese Bewegung der Töne ist interessant. Dafür haben wir die verschiedenen Register der Orgel voll mikrophoniert. Wir haben nicht den Raumklang, sondern den direkten Klang aufgenommen und diesen nach unten transferiert. Für die Improvisation haben wir uns soundsoviele Klangumwandlungen und Verzögerungen zurechtgelegt und damit experimentiert.

Erwähnen muss man bei einem Rückblick auch, dass das Experimentalstudio immer wieder zur Diskussion stand. Einige Leute wollten es gar abschaffen.

Heute bin ich überzeugt, dass das Experimentalstudio ein Spielball auf einer politischen Szene war. Man hat versucht, damit ganz andere Ziele zu erreichen. Als der neue Intendant Peter Voss kam, fing er an, im Rundfunk grosse Reformen in die Wege zu leiten, und im Zuge der Sparmassnahmen griff er das Prestigeobjekt Experimentalstudio an, das

sehr viele Leute kannten. Es ist ja eine mäzenatische Einrichtung, die viel beiträgt und ein gesellschaftlich schon relevantes Repertoire realisiert: Werke, die zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gehören, Nono, Stockhausen usw. Und so hat man einfach mal einen Ballon gestartet: «Achtung, Politiker, ihr wollt Kultur, dann müsst ihr auch etwas bezahlen.» Deshalb sollte das Experimentalstudio geschlossen werden. Das war für mich extrem unangenehm. Die Gesellschaft braucht solche Institutionen, die ausserhalb von kommerziellen Kriterien frei schöpferisch sind und spekulative Ansätze realisieren. Das hat Langzeitcharakter. Eine Gesellschaft muss die Kultur fördern, das ist der Sauerteig. Und das verstehen die Politiker nicht. Eine Wirtschaftsmacht wie Deutschland schreibt sich ja die Innovation gross auf die Fahne. Aber wo sind denn die Stätten, diese Institutionen, die die vielen schöpferischen Menschen nach ihrem Studium auffangen können? Man muss doch bedenken: Ein Komponist wird von der Heinrich-Strobel-Stiftung eingeladen, bekommt ein sogenanntes Arbeits- oder Aufenthaltsstipendium im Experimentalstudio, er hat eine Infrastruktur zur Verfügung, dazu kompetente Mitarbeiter, die ihm bei der Realisation helfen, und das alles gratis. Niemand macht ihm Vorschriften, er kann befehlen: Ich brauche zwanzig Lautsprecher, 60 Mikrophone. In Deutschland existieren drei Produktionsstätten: die TU Berlin, das ZKM in Karlsruhe und wir. Das ist völlig ungenügend, weil hier wirklich Innovation entsteht: neues Denken. Wir arbeiten an einer neuen Hörkultur, an der Veränderung von Kommunikations- oder Rezeptionsmodellen. Wenn man allein an das Halaphon, diesen Raum-Klang-Verteiler von 1970/71, denkt, mit dem man plötzlich eine Klangbewegung simulieren konnte – langsam, schnell, im Zick-Zack, im Kreis oder quer durch den ganzen Saal! Das veränderte die Rezeption. Heutzutage hat jedes Kino Dolby-Surround. Dass es solche Institutionen als Innovationsstätten geben muss, ist also von grösster Bedeutung. Die Angriffe auf das Experimentalstudio waren sehr ungeschickt, weil man öffentlich den Eindruck erhielt, wir seien nicht gut genug – also eine abzuschaffende Institution. Das konnten wir auffangen, indem wir in Konzerten immer wieder das Gegenteil bewiesen und sehr grosse Erfolge erzielt haben. Wir bekamen diese Anerkennung dank unseren interpretatorischen Leistungen. Innerhalb von zehn Jahren gab es dann aber doch wegen der Sparmassnahmen und der nicht genügend erhöhten Gebühren im öffentlich-rechtlichen Rundfunk mehrere ernsthafte, existenzgefährdende Krisen für das Experimentalstudio. Seine Zukunft scheint heute finanziell gesichert zu sein, und mein Nachfolger wird sicher nicht so um den Erhalt des Studios kämpfen und Überzeugungsarbeit leisten müssen, wie ich es musste. Es war nicht immer sehr erfreulich.

Wo, denken Sie, werden in den nächsten Jahren die Schwerpunkte für ein Experimentalstudio liegen?
Es wird darum gehen auszuloten, wo neue Hör- und Rezeptionsmodelle liegen. Ein solches Institut wird ja nicht plötzlich klassisch und hat einen Stil gefunden. Das Schwierigste an der Arbeit ist, dass wir immer etwas für morgen machen. In der Musikhochschule lernt man etwas, das bereits erfunden ist. Bei uns arbeitet man – sowohl vom Instrumentarium als auch von der Musik selbst her – daran, dass etwas, das noch nicht existiert, plötzlich existiert – wir machen ja vor allem Uraufführungen. Diese Unsicherheit, dass man nicht weiss, was passiert, ist sehr aufregend, braucht aber auch enorm viel Energie. Die Gesellschaft verändert sich durch die Technologie, die Technologie verändert sich auch durch die Gesellschaft. Das Management versucht, möglichst viel abzusetzen und möglichst viel Geld zu machen: neue Handys, neue Bildschirme, immer Neues. Dadurch entstehen neue Rezeptions- und Kommunikationsmodelle. Plötzlich sind gewisse Modelle völlig abgenabelt. Wer von den jungen Leuten geht noch ins klassische Konzert? Das Interesse liegt nicht mehr dort. Dieser Wandel in der Gesellschaft, in den Werten und auch im Verhaltenskodex hat viel mit unserer Arbeit zu tun. Wir müssen verstehen, wie sich Musik entwickeln kann, ohne einem Trend aufzusitzen. Sind wir in der Lage, zu sehen, was relevant und auch zukunftsträchtig sein könnte? Natürlich könnte man sagen: Heutzutage gibt es den Laptop, das Powerbook; wir brauchen eine solche Institution wie das Experimentalstudio überhaupt nicht mehr. Aber wie ein Orchester brauchen wir in der elektronischen Musik ein solches Institut, um Werke hervorzubringen, die man nicht als einzelne Person schaffen kann. Ein Laptop oder ein Computer ist ein Bestandteil einer solchen Infrastruktur. Diese Infrastruktur – Lautsprecher, Mischpult, Hardware etc. – ist horrend teuer. Und von einem gewissen Moment an braucht man Leute mit Erfahrung. Wann arbeitet ein Komponist, der zuhause vor seinen Lautsprechern am Powerbook komponiert, wirklich in einem Saal mit 2000 Leuten? Das sind Dimensionen, die man beherrschen muss. Wie stelle ich meine Lautsprecher in der Berliner Philharmonie oder in einer Kirche auf? Über dieses Wissen verfügt zum Beispiel ein Team wie das des Experimentalstudios. Das bekommt der Komponist hier mitgeliefert. Deshalb glaube ich nicht, dass der Laptop solche Institutionen überflüssig macht. Anspruchsvolle Projekte von einer gewissen Komplexität kann man nur mit einem Team bewältigen.

Und was haben Sie selber im Sinn? Werden Sie weiter mit elektronischen Mitteln arbeiten?
Selber habe ich zwar lange nicht mehr komponiert, aber als Komponist habe ich doch Fortschritte gemacht, weil ich viele neue Stücke aus der Nähe kennenlernen konnte. Das ist ein ständiges Studium, man lernt viel, im Gespräch mit den Komponisten und am Resultat. Man sieht die Schwächen oder Stärken, aber man fragt sich dabei auch immer wieder: Was tun wir da? Wo stehen wir? Bringt es etwas? Und dort stehe ich eben auch jetzt: Wie geht es für mich weiter, werde ich wieder den Bleistift spitzen oder den Computer nehmen? Ich denke eher: den Bleistift spitzen, weil ich immer noch viel von Handschrift halte. Ob ich mit Elektronik arbeite? Ich weiss genau, wo ihre Grenzen liegen. Sie kann ein gutes kompositorisches Handwerk nicht ersetzen. Und man kann damit sehr schnell banal werden. Wirklich gute Stücke mit Elektronik, die raffiniert gemacht und kohärent sind, davon gibt es nicht allzu viele. Ich suche. Vielleicht finde ich eine musikalische Ausdrucksweise, die etwas anderes sein könnte. Ich will mich nicht damit begnügen, einfach noch ein Stück mehr zu schreiben. Es gibt sehr viele gute Stücke, und es gibt auch eine Übersättigung. Das ganze Umfeld der Neuen Musik hinterfrage ich für mich persönlich: Wo möchte ich da stehen, und wie könnte ich mich adäquat für mich, für mein Sein, für mein Wesen ausdrücken, so dass ich es unterschreiben kann? Es geht mir nicht einfach um diese Aktivität, Komponist zu sein, sondern darum, etwas zu machen, das stimmig ist. Die Antwort ist nicht so einfach.