

Andrej Koroliov

Ein neuer Sound?

Über die Darmstädter Ferienkurse für neue Musik

Im Jahr 1946 versucht sich die ehemalige Kulturnation Deutschland kulturell zu reanimieren. In diesem Sinne werden u.a. die »Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik« aus der Taufe gehoben. Gedanke und Wunsch ist es, das Vakuum, welches der Nationalsozialismus mit seiner »Reichsmusikkammer« und der Verfemung avancierter musikalischer Strömungen geschaffen hat, aufzufüllen und einen Neubeginn in Freiheit zu wagen. Doch für die neue Musik gilt dasselbe wie für jeden anderen gesellschaftlichen oder kulturellen Bereich: Eine »Stunde Null« lässt sich nicht so einfach bewerkstelligen, ohne klammheimlich auf Bewährtes zurückzugreifen.

»Darmstädter Ferienkurse« – das bedeutet 1946 wie 2014 zwei Wochen Konzerte, Unterricht, Workshops und Diskussionen rund um alles, was für neue Musik bedeutend ist: für Komponisten gleichermaßen wie für Instrumentalisten, Musikwissenschaftler und Publizisten. Obwohl es jedesmal auch Dozenten (z.B. arrivierte Komponisten oder Instrumentalisten) gibt, welche ihr jeweiliges Fach unterrichten, steht doch der diskursive Austausch aller Teilnehmerinnen und Teilnehmer untereinander im Vordergrund. Was den Teilnehmenden heute selbstverständlich erscheint, stellte 1946 eine Sensation dar: Freies kulturelles Schaffen und die freie Meinungsäußerung hatten nämlich in den Jahren zuvor einen schweren Stand.

»Stunde Null«? Der Komponist und Musikpublizist Konrad Boehmer erwähnt in seinem Essay *Darmstadt: Tabula rasa oder Fabula rapax?*, 2012 erschienen in den »Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik«, wie trotz aller Aufbruchsstimmung in den ersten Jahren der Ferienkurse bereits die Liste der Dozenten einen rück-

sichtslosen Neuanfang eher konterkariert hätten: Dazu zählen etwa heute längst vergessene Komponisten, die bereits unter den Nationalsozialisten eifrig aktiv waren, wie z.B. Hermann Reutter oder Hermann Heiß, dessen im Dritten Reich komponierte Kantate »Wir sind des Reiches leibhaftige Adler« sich heutzutage wohl nicht ganz zu Unrecht keiner nennenswerten Präsenz in der Konzertpraxis erfreut. Der meistaufgeführte Komponist 1946 war Paul Hindemith, ein Vertreter der gemäßigten Moderne. Von Schönberg oder Webern fehlt noch jede Spur.

Dies sollte sich bald ändern. 1947 kommen als Dozenten der Musikwissenschaftler und Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt und der Dirigent Hermann Scherchen dazu, zwei prominente Namen, aus deren Biografie bereits ersichtlich wird, dass sie sich für einen ideologischen »Neuaufbau« durchaus als brauchbar erweisen könnten: Stuckenschmidt wurde 1934 aufgrund seines unermüdlichen Einsatzes für neue Musik und für jüdische Musiker mit Publikationsverbot belegt, Scherchen, der 1933 aus Deutschland aus politischen Gründen emigrieren musste, war als Dirigent *die* Koryphäe für Interpretation der Zwölftonmusik der zweiten Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern). Von ihnen erfahren die Kursteilnehmer die Errungenschaften der europäischen Avantgarde endlich aus erster Hand. 1948 kommt zum ersten Mal der französische Komponist und Musikpädagoge René Leibowitz. Er übt, als äußerst fundierter Kenner der Zwölftonmusik, entscheidenden Einfluss auf die Geschichte der Ferienkurse aus.

So setzt sich in Darmstadt zügig die »Zwölftonmethode« als einzig diskutabler Ansatz zum »Weiterkomponieren« fest. In

ihrer Rationalität und ideologischen Unangreifbarkeit war sie in ungewissen politischen wie ästhetischen Zeiten ein haltgebender Anker. 1952 kommen zum ersten Mal die Komponisten Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Luigi Nono nach Darmstadt. Heute sind sie längst Klassiker der neuen Musik. Mit ihren Namen ist, auch für die »Darmstädter Ferientage« relevant, der Umbruch von der Zwölftonmusik zum Serialismus verknüpft. Serialismus bedeutet, die Erkenntnisse der Zwölftonmusik – festgelegte Tonfolgen und ihre Umkehrungen und Spiegelungen, denen eine neue Art von Melodik, Harmonik und Kontrapunktik abzugewinnen war – auf alle Parameter der Musik auszudehnen. Nicht nur die Beziehung der Tonhöhen untereinander, sondern auch Tonlänge, Dynamik und Klangfarbe werden systematisiert. Das Ergebnis serieller Musik ist eine dominierende Punktualität des Klanges, Pointillismus und eine extrem durchrationalisierte Abstraktion. Besonders Stockhausen wendet diese Erkenntnisse, die auf solchem Parameterdenken basieren, auf einen völlig neuen Sektor der neuen Musik an – die Elektronik.

Nichts scheint in der Retrospektive Darmstadt so geprägt zu haben wie die serielle Epoche. Und bis heute dient sie so manchem »konventionell« komponierenden Zeitgenossen als stets brauchbarer Punchingball. Tatsächlich lässt sie sich auch leicht kritisieren: Ihre Systematik leidet unter einer gewissen Sterilität, das große Abenteuer »Komponieren« kann bei einem solch klar definierten Gerüst zu einer allzu sicheren und routinierten Angelegenheit mutieren. Zudem gab es tatsächlich, gerade im Darmstadt der 50er Jahre, einen durchaus »allein seligmachenden« Anspruch: Serielle Musik bediene sich des avanciertesten, »neuesten« und stillschweigend somit »besten« musikalischen Materials. Alles andere wurde auf die affirmativ-reaktionäre Seite verdrängt. Ein

Ein neuer Totalitarismus?

neuer Totalitarismus? Solche Überlegungen sind nicht ganz von der Hand zu weisen: Hans Werner Henze etwa, der in den Gründungsjahren ebenfalls Kursteilnehmer war, und einer anderen Ästhetik folgte, stieß bei den Granden der seriellen Musik auf Ablehnung, weswegen er Mitte der 50er Jahre Deutschland Richtung Italien verließ. Nichtsdestotrotz sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die kurze, etwa zehn Jahre währende Epoche des Serialismus nicht nur einige bis heute gültige Meisterwerke hervorgebracht, sondern auch tiefe Spuren im kulturellen Schaffen nicht allein der kompositorischen »Avantgarde« hinterlassen hat. Der Hinweis, wie viel mediokre serielle Musik es gebe, ist unzulässig. Der Autor dieser Zeilen muss dann auf die Barockmusik verweisen, die nicht allein aus der »Matthäus-Passion« und dem »Messias« besteht.

Bereits Ende der 50er Jahre scheinen sich die seriellen Ressourcen zu erschöpfen; 1958 erscheint der Amerikaner John Cage als Dozent in Darmstadt und bietet der verblüfften Studentenschaft das genaue Gegenteil an: Zufallsoperationen, Partituren ohne konventionell notierte Noten, Fluxus. Das Klangergebnis ist dem einer ausgefuchsten seriellen Partitur nicht unähnlich und führt nicht nur in Darmstadt zu einer etwa ein Jahrzehnt währenden Verunsicherung in den Kreisen der neuen Musik. Nach den Wirren um 1968 stabilisiert sich dann in den 70er Jahren die ästhetische Situation. Komponisten wie Helmut Lachenmann gelingt es, stilbildend in die Landschaft der musikalischen Avantgarde einzugreifen, Lachenmanns Musik hat zwar ihre Wurzeln in der seriellen Ästhetik, gleichzeitig wird aber das Schockerlebnis eines John Cage rezipiert, eine fundamentale Komponente bildet ebenso der kritisch-politische Blick, der Bedingung für Lachenmanns Komponieren ist. Neben Lachenmann wären Nicolaus A. Huber (wie auch Lachenmann Schüler Nonos), Mathias Spahlinger und Rolf Riehm zu

nennen. Sie alle sollten in den folgenden Jahrzehnten auch exponierte Stellungen als Pädagogen einnehmen, nicht nur in der bundesrepublikanischen Hochschullandschaft, sondern auch bei den Ferienkursen in Darmstadt.

Besonders das pädagogische Wirken jener Komponisten sollte jedoch in die nächste Sackgasse führen. Das Missverständnis mancher ihrer Schüler bestand nämlich darin, dass sie ihre Lehrer mehr oder weniger kopierten und just das Gegenteil ihrer eigentlichen Intention erreichten: akademisch eingebettete Pseudoavantgarde, lehrbar und lernbar, nur eben nicht innovativ. Sie bedient einen (wenn auch sehr kleinen) Markt an Festivals, Wettbewerben und eignet sich mühelos für bedenkenlose staatliche Subventionen (ohne die übrigens *jede* auch nur halbwegs experimentelle Musik undenkbar wäre!). Dass es im neuen Jahrtausend dennoch zu einem nochmaligen Wandel der neuen Musik kommen sollte, ist der Revolution des Medienzeitalters zu verdanken. Auch die Musik, ob ihrer sprachlichen Autarkie als Kunstform mehr noch als Literatur oder bildende Kunst vom »Elfenbeinturmdasein« bedroht, konnte sich Phänomenen wie dem Internet und damit open source oder sozialen Netzwerken auf Dauer nicht verschließen und musste sich mit ihnen kritisch auseinandersetzen. Musik und ihr Material, ob nun avanciert-experimentell oder kommerziell, sind in Zeiten von *youtube* und *soundcloud* jedem jederzeit zugänglich. Dies führt in der neuen Musik zu einem Paradigmenwechsel: Nicht das Material, aus dem der Komponist ein Stück baut, ist von Bedeutung, sondern ob man Bekanntes kontextuell so komponiert, dass daraus neue Erkenntnis heranwachsen kann.

Seit 2010 nimmt diese Tendenz auch in Darmstadt einen immer größeren Platz ein: Zwar bietet Darmstadt nach wie vor ein Forum für »akademische« neue Musik, doch die Gewichte beginnen sich zu verschieben. Paradigmatisch für den neuen Darmstädter »Sound« könnte man Folgendes nennen: schroffste Ablehnung jeglicher Elfenbeinturm-Kunst; die Selbstverständlichkeit der Nutzung elektronischer Medien, sowohl klanglicher Natur wie auch visueller; kritische Auseinandersetzung mit Phänomenen der Gesellschaft im Fokus neuer Medien; der instrumentale Klangträger ist nicht die bürgerliche Institution Orchester oder ein gefeierter Solist, sondern das Ensemble, eine Gruppe von etwa 4-10 Instrumentalisten, die medial-technisch auf der Höhe der Zeit sein und auch dem stark performativen Charakter der neuen Stücke gerecht werden müssen und musikalisch wie optisch immer mehr vom klassischen Ensemble zur experimentellen »Band« mutieren.

Die oben beschriebenen Tendenzen waren 2014 noch weniger zu übersehen als 2012. Ob man nun die audiovisuelle »Oper« *Audioguide* des Komponisten und Konzeptkünstlers Johannes Kreidler, in der zwischen Talkshow-Interviews und zerschnittenen Samples Geigen zertrümmert wurden, nimmt, oder den Open Air-Auftritt des belgischen Ensembles Nadar, in dem Heißluftballons genauso zum Klangkörper gehörten wie klassische Instrumente. Die experimentelle Musik hat in den letzten Jahren einen neuen »Sound« gefunden. Doch sei vor unkritischer Repetition und Selbstgefälligkeit gewarnt: Auch hier drängt die Zeit zu Neuerfindung und Entwicklung, danach, sich jederzeit selbst in Frage zu stellen und im Erreichten nicht zu verharren.



Andrej Koroliov

lebt und arbeitet als freischaffender Komponist und Pianist in Hamburg. Schwerpunkt seiner Arbeit ist die aktuelle experimentelle Musik. Seine Werke wurden auf zahlreichen namhaften europäischen Festivals aufgeführt. Er ist Mitbegründer des Decoder Ensembles für aktuelle Musik.

andrejkoroliov@gmail.com