

# Rückspiegel

Zu einem Projekt bei den Darmstädter Ferienkurse 2016

**W**er in letzter Zeit bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik unterrichtet, konnte dort eine nicht nur für einen Historiker wie mich irritierende Erfahrung machen: dass nämlich unter den vielen teilnehmenden jungen Leuten nur vergleichsweise wenige sind, die die jüngere und jüngste Musikgeschichte und deren wichtigen Werke und Strömungen mehr als nur vom Hörensagen kennen. Und das gilt für Instrumentalisten genauso wie für Komponisten – ein wunderbarer Beleg für die Berechtigung der Kurse noch heute, mag man denken. Irritierend bleibt die Erfahrung gleichwohl, insbesondere bezüglich Komponisten, sollte man doch annehmen, sie müssten sich mit ihrem Schaffen (der Gegenwart) ins Verhältnis setzen zur Vergangenheit. Es scheint aber, als ob für viele die Schlüsselwerke der Avantgarde keine Instanz mehr wären, an der sich das eigene kompositorische Schaffen zu messen hätte. Längst vorbei die Zeiten, als der zwölftönige Schönberg und dann Webern für viele Komponisten als unhintergehbare Bezugspunkte galten. Und das ist zweifellos gut so. Unabhängig von der kompositionstechnischen Orientierung setzen aber herausragende Werke das ästhetische Qualitätsniveau, an dem das Schaffen anderer unweigerlich sich messen muss und gemessen wird. Selbst wer bewusst den Bruch sucht, kann dem ästhetischen Anspruch nicht ausweichen, soll das Schaffen auf lange Sicht nicht anekdotisch bleiben und vielleicht morgen schon gestrigt erscheinen.

## Sieben Werke aus sieben Jahrzehnten

Vor diesem Hintergrund ist das Projekt *Rückspiegel – sieben Werke aus sieben Jahrzehnten* zu sehen, das ich 2016 bei den Darmstädter Ferienkursen verantwortet habe. Vordergründig handelte es sich dabei zwar um einen Jubiläumsanlass: das siebzigjährige Bestehen der Ferienkurse. Das Projekt reihte sich aber in die generelle Linie der Darmstädter Ferienkurse ein, was die Gestaltung von Konzerten betrifft. Seit Thomas Schäfer die Leitung übernommen hat, haben sie es sich auch zur Aufgabe gemacht, Schlüsselwerke der letzten

24 Jahrzehnte im Konzert zu präsentieren mit

einem doppeltem Ziel: Einerseits den Teilnehmern, von denen ein Großteil noch nie Gelegenheit hatte, solche Werke im Konzert zu hören, das zu ermöglichen, und andererseits, um die Latte, an der sich die Kompositionen der Teilnehmer, was die künstlerische Qualität betrifft, zu messen haben, hoch zu hängen. Solche musikalischen Messmarken waren in den Kursen: 2010 die *Espaces acoustiques* von Gérard Grisey, 2012 Cages *Klavierkonzert* und *Atlas eclipticalis*, 2014 *Carré* für vier Chöre und vier Orchester von Karlheinz Stockhausen, 2016 *Mikrophonie* von Stockhausen, *Firecycle Beta* von Brian Ferneyhough und *Air* von Helmut Lachenmann in einer Neufassung oder jüngst, 2018, Pierre Boulez' *Livre pour quatuor*.

Vorgabe für das *Rückspiegel*-Projekt war, aus jedem Jahrzehnt ein qualitativ hochstehendes Werk auszuwählen und es in einem, was die Begegnung mit der Musik angeht, besonders attraktiven Format vorzustellen: in einer Konzert-Lecture, die in einer Art Sandwich-Anlage (nach Möglichkeit) zwei Aufführungen mit einem dazwischen geschobenen Vortrag verband, der sich auf live gespielte Musikbeispiele stützen konnte. Jeweils nur ein einziges, für ein Jahrzehnt charakteristisches und vielleicht repräsentatives Werk auszuwählen, schien mir zunächst völlig aberwitzig. Verbunden mit weiteren Kriterien kristallisierte sich dann aber doch allmählich eine Auswahl heraus, die bei aller Bruchstückhaftigkeit überzeugen konnte und in der sich auch eine Geschichte der Ferienkurse, wenigstens umrisshaft, abzeichnete. Maßgebend für die Auswahl war weniger die historische Bedeutung der einzelnen Werke als vielmehr die Frage, inwiefern ein jedes für aktuelle Diskussionen einstehen konnte, die zu seiner Entstehungszeit in Darmstadt wie andernorts geführt wurden. Dazu kamen weitere Kriterien wie jenes der Machbarkeit – also keine großen Besetzungen und Orchesterwerke – oder, als ein Ausschlusskriterium, im einzelnen Fall nicht unbedingt das auf den ersten Blick naheliegendste Stück zu nehmen.

Da es nicht darum ging, historische Ereignisse zu rekonstruieren, bot sich als Titel für die Reihe die Metapher des Rückspiegels an: Im Auto dient dieser Spiegel ja dazu, sich, während man vorwärts fährt, zu versichern, was hinter einem geschieht. Übertragen auf die Musikgeschichte heißt das: Während man sich in Richtung Zukunft vorarbeitet – das Motto der Kurse 2016 war »*Attack the future*«! –, gilt es im Auge oder besser im Ohr zu behalten, was hinter einem passiert. Gerade bei einer auf reproduzierende Vergegenwärtigung angewiesenen Kunst, wie der Musik, ist die Vergangenheit keineswegs statisch: Entsprechend konnte es nicht um eine Rekonstruktion historischer



Rückspiegel-Reihe mit Ulrich Mosch 2016 in Darmstadt, assistiert vom Arditti-Quartet. (© IMD Fotograf: Daniel Pufe)

Ereignisse der Geschichte der Darmstädter Ferienkurse gehen, sondern darum, einzelne als charakteristisch eingeschätzte Werke aus aktueller Perspektive zu befragen.

Ausgewählt wurden für einen Zeitraum von jeweils zehn Jahren, immer beginnend mit 1946, 1956, 1966 etc., folgende Werke:<sup>1</sup>

– Luigi Nono, *Polifonica – Monodia – Ritmica* für Ensemble (1951) als ein Werk, das noch die Schönberg-Rezeption im frühen Darmstadt erkennen lässt, aber schon von Webern geprägt ist und das dazu noch erlaubte, die von Hermann Scherchen um ein Drittel zusammengestrichene Fassung der Uraufführung der vollständigen gegenüberzustellen.

– John Cage, *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58) als ein Werk, das wie wenige andere Stücke die Rolle des Zufalls in seinem musikalischen Denken dieser Zeit repräsentiert und damit einsteht für die einschlägigen ästhetischen Diskussionen jener Zeit.

– Helmut Lachenmann, *Intérieur I* für einen Schlagzeugsolisten (1966) als ein Stück, das die für jene Jahre charakteristische Suche nach neuen Materialordnungen auszeichnet und zugleich Einblicke in die Entstehung dessen gibt, was dann ab Ende des Jahrzehnts für seine sogenannte »Musique concrète instrumentale« bedeutsam werden sollte: die Ordnung der Klänge nach Erzeugungsweisen, gekoppelt mit einer systematischen Variation von deren Parametern.

– Wolfgang Rihm, *Musik für drei Streicher* (1977), die – damals mit der Etikette »Neue Einfachheit« versehen – aus heutiger Sicht, trotz der Anspielungen auf Beethoven und die vormoderne Kammermusik, partout nicht als einfach erscheinen will.

– Brian Ferneyhough, *String Quartet No. 3* (1987), dessen Streichquartett, wie seine Musik insgesamt, als Vorbild für die sogenannte »New Complexity« diente.

– Isabel Mundry, *Traces des moments* für Klarinette, Akkordeon und Streichtrio (2000), ein Werk, das den Prozess der Wahrnehmung selbst in den Mittelpunkt der kompositorischen Erkundungen rückte, wobei es nicht allein um die Frage ging, wie sich der einzelne Augenblick festhalten lässt, sondern auch darum, welche Spuren das eben Vergangene im Gegenwärtigen hinterlässt. Und schließlich:

– Stefan Prins, *Piano Hero 1-3* für Midi-Keyboards, Konzertflügel, Live-Kameras, Live-Video und Live-Electronics (2011-16), ein Zyklus, der in dieser Fassung in Darmstadt uraufgeführt wurde und mit seiner Einbeziehung live verarbeiteter visueller Materialien als exemplarisch für Bestrebungen einer jungen Komponistengeneration gelten kann wie auch für den Impact der neuen Medien und digitalen Verarbeitungsmöglichkeiten im Bereich der Musik heute.

Die Veranstaltungen, durchweg in englischer Sprache, stießen auf lebhaftes Interesse und waren außerordentlich gut besucht – ein weiterer Beleg für den Sinn und vielleicht auch für die Notwendigkeit solcher Unternehmungen.

## Markt als Instanz?

Im Zusammenhang mit der eingangs als irritierend eingestuften Tatsache, dass die Repertoire- und Werkkenntnis der TeilnehmerInnen der Ferienkurse in vielen Fällen zu wünschen übrig lässt, war die Frage offen gelassen worden, womit sich das Phänomen erklären lässt: Denn weder das Alter der TeilnehmerInnen oder die Kontexte ihrer Herkunft reichen dazu aus noch mangelnde Zugänglichkeit, das heißt unzureichende Möglichkeiten, den Werken der Avantgarde zu begegnen. Ganz im Gegensatz zur Nachkriegszeit und noch bis in die achtziger Jahre, ist heute bekanntlich fast alles in Partitur wie auch klingend leicht erreichbar, und das, 25

<sup>1</sup> Vgl. Vorstellung der einzelnen Werke im Programmbuch 49. *Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*, Darmstadt: IMD 2016, S. 21-22, 39, 42, 45-46, 60-61, 64, 73 und 84.

sofern ein Internetzugang existiert, selbst in den abgelegensten Gegenden der Welt.

Demnach scheint es vielmehr, als ob sich hier ein tiefer liegendes Problem manifestieren würde. Dass offenbar Tradition, und sei es jene der Avantgarde, nichts Verpflichtendes mehr hat, wirft zwei grundsätzliche Fragen auf: zum einen jene nach den Gründen und zum anderen die Frage danach, was an die Stelle der Schlüsselwerke als Legitimationsinstanz getreten sein könnte. Um sie schon vorwegzunehmen, lautet die Antwort auf letztere Frage zugespitzt, dass an die Stelle der Geschichte als Legitimationsinstanz Marktaspekte getreten sind, das heißt Angebot und Nachfrage.

Was die Gründe für das beobachtete Phänomen betrifft, dürfte Verschiedenes zusammenspielen, wobei die folgende Aufzählung keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann: Da wären erstens Begriffe wie »zeitgenössische Musik«, »Musik der Gegenwart« oder »neue Musik«, mit denen wir ständig hantieren. Als eigentlich jeweils an einen bestimmten historischen Zeitpunkt gebunden, sind sie längst in sich widersprüchlichen Sammelbezeichnungen für unterschiedliche Phänomene mutiert, deren Entstehung ohne weiteres fünfzig, sechzig, siebzig und mehr Jahre auseinanderliegen kann. In dieser Form mögen die Begriffe den Eindruck erwecken oder verstärken, man habe es bei den letzten Jahrzehnten mit einem der Geschichte entthobenen Block zu tun, dem keine über die bloße Chronologie hinausgehende Geschichtlichkeit mehr innezuwohnen scheint. Die inzwischen extrem diversifizierte Musik unserer Tage mag suggerieren, dass der Komponist heute sich in einem riesigen Feld bewegt, in dem man sich lediglich noch mit eigenen »Spezialitäten« zu positionieren hat. Verstärkt wird dies noch durch die mediale Allgegenwart der Musik der Vergangenheit, in der es scheinen mag, als genüge es, seine Nische zu finden.

Da wäre zweitens der Umstand, dass die Musik der Vergangenheit nicht allein stimulierende Herausforderung sein kann. Weit mehr noch ist sie eine »Bürde« für den schöpferischen Geist, und dies hat sich noch verstärkt mit dem mehr und mehr umfassenden medialen Gedächtnis – das Motiv der Bürde findet sich, um nur dieses Beispiel zu nennen, schon Mitte des 20. Jahrhunderts bei John Cage genauso wie bei Pierre Boulez in Form eines Zitats aus den Tagebüchern von Paul Klee aus dem Jahre 1902, wo dieser nach einer Italienreise davon träumte, aufzuwachen und Europa vergessen zu haben: Cage wie Boulez zogen aus diesem Traum jeder auf seine Weise die Konsequenzen. Die Versuchung, sich von dieser Bürde einfach zu befreien im

ungetrübten Vertrauen darauf, dass man als Subjekt die notwendige schöpferische Kraft habe, Bleibendes zu schaffen, dürfte zweifellos groß sein. Aber: In einer Zeit, in der tendenziell alles in das mediale Gedächtnis eingeht, wird sich die »Befreiung« schnell als eine Illusion erweisen, da, was komponiert ist, gnadenlos irgendwann an den maßstabsetzenden Werken der Vergangenheit gemessen werden wird. Längerfristig bleiben wird nur, wer nicht allein situationsbezogen agiert.

Und da wäre schließlich drittens unsere Gesellschaft, die sich – so hat man den Eindruck – koste es, was es wolle, die permanente Innovation auf die Fahnen geschrieben hat – im Musikbetrieb etwa abzulesen daran, dass man eher auf Uraufführungen setzt als auf Wiederaufführungen, da man nur so die gewünschte Medienaufmerksamkeit erhält. Schon mangels Möglichkeit zu wiederholtem Hören bleibt jedoch das Gros des Publikums weit entfernt davon, dem Innovationstempo zu folgen, und das heißt mit den Neuerungen Erfahrungen sammeln zu können.

Damit wären wir bereits bei der Hypothese bezüglich der Antwort auf die zweite oben gestellte Frage, auf die Frage danach, was an die Stelle der Schlüsselwerke als Legitimationsinstanz getreten ist, und das wäre der Musikbetrieb. Was die hier in Rede stehende Musik betrifft, ist er mittlerweile zu einem wahren Biotop geworden: mit seinen vielfältigen Förderinstrumenten, Stipendien, dem Auftragswesen, den Preisen, den Konzertreihen und Festivals – ein Biotop, das gleichwohl oder gerade deshalb eher Marktgesetzen folgt, wobei die Ökonomie der Aufmerksamkeit die entscheidende Rolle spielt. So mag beim einen oder anderen der Eindruck entstanden sein, es genüge, sich im Betrieb einzurichten, dessen Klaviatur zu beherrschen: Man fände auch so seinen Platz darin. Das bedeutet aber, dass man sich dem gegenwärtigen Augenblick überantwortet.

Es geht hier nicht darum, was ich als Biotop bezeichnet habe zu diskreditieren; es hat ohne Zweifel wichtige Funktionen: Die Musik unserer Zeit, das sei ausdrücklich betont, ist darauf angewiesen, Talente auszumachen und ihnen den Freiraum zur Entfaltung zu verschaffen. Es geht darum, dass langfristig nur Bestand haben wird, was über den Augenblick hinausweist. Theodor W. Adorno hat in seiner Ästhetischen Theorie einprägsam auf die Formel gebracht, was das künstlerische Schaffen und damit auch das Komponieren ausmache: »Dinge zu schaffen, von denen wir nicht wissen, was sie sind«, Dinge, die nicht alle ihre Geheimnisse bei der ersten Wahrnehmung preisgeben, sondern ihr Potenzial erst nach und nach entfalten, möglicherweise über Generationen hinweg.<sup>2</sup> ■

2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften, Bd. 7)*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 174.