

schaffte er den Balance-Akt jeder grossen Komik, nämlich das Objekt des Spasses mit dem Spass nicht zu zerstören, sondern dessen beste Seiten zu zeigen.

Am Sonntag standen zwei unterschiedliche Möglichkeiten von Filmmusik-Improvisationen auf dem Programm. René Krebs improvisierte zu Experimentalfilmen der zwanziger Jahre (von Walter Ruttmann, Ch. Dekeukeleire und Jean Painlevé), Urs Blöchliger und seine Gruppe improvisierten zu Griffiths Stummfilm *Broken Blossom*. Alle Filme sind von solch exorbitanter Qualität und Intensität, dass sich hier für mich die Frage stellte, ob sie denn der Musik überhaupt bedürfen. Natürlich wurde in den zwanziger Jahren bei ihrer Aufführung Musik gespielt, so wie im Sprechtheater den 19. Jahrhunderts Musik erklang oder wie viele klassische und romantische Gedichte erst mit ihrer Vertonung populär wurden. Muss aber dieser Synkretismus fortgeschrieben werden?

Mir wäre es jedenfalls lieber gewesen, ich hätte gerade die seriellen Schnittverfahren der kurzen Experimentalfilme sehen und studieren können, ohne von Krebs Improvisationen, welche «Polyphonie» anstrebten und einfache Analogien zu den Filmschnitten zu vermeiden suchten, ständig irritiert zu werden. Die «Polyphonie» wurde für mich – auch wegen der viel zu hohen Lautstärke – zur Störung, zur negativen Interferenz zwischen einem hochtechnisierten und sich der Technik autonom bedienenden Filmkunstwerk, das keine Platitüden aus dem Leben mehr erzählt, und einer Musik, die aus dem Bauch kommt und die u.a. mit Meeresschnecken (Caracoles) nach sehr viel «Ur» strebt und jene «ganzheitliche» Welt möchte, deren Parzellierung die Filme mit einmalig visionärer Kraft gerade prognostizieren. Urs Blöchliger und seine Gruppe «vertonten» den Film viel traditioneller, aber auch viel dialektischer: zurückgenommene oder aggressive Momente korrespondierten mit den Assoziationen des Films, wobei innere Verzweiflung mit besonders aggressiver Musik begleitet wurde. Der eindrücklichste Moment blieb aber auch hier die «Musik» zu jener Szene, wo ein Mädchen von seinem Vater zusammengeschlagen wird: die völlige Stille.

Roman Brotbeck

Wider den Darmstadt-Mythos

Ausklang der Ära Hommel bei den 37. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt

Will man die Musik der zweiten Jahrhunderthälfte unter einem einzigen Begriff zusammenfassen, so ist dafür wohl keiner besser geeignet als «Darmstadt». Hier begegneten sich seit 1946 massgebliche Strömungen des Westens. Komponisten, deren Werke

bei den internationalen Ferienkursen nicht diskutiert wurden, konnten sich andernorts nur schwer als Avantgardisten behaupten. «Darmstadt» wurde zur Wertungsinstanz, wobei der Fortschritt des musikalischen Materials als wichtigstes Kriterium galt.

So monolithisch die «Darmstädter Schule» nach aussen hin wirkte, ist sie in Wahrheit kaum je gewesen. Mythos und Wirklichkeit wichen voneinander ab. Als der serielle Dogmatismus an Wirkungskraft einbüsste, wurde er für die Ferienkurse zum belastenden Stigma. Mittlerweile kann man allerdings auf eine soeben in italienischer Sprache erschienene Chronik der Kurse zurückgreifen, die die Existenz mehrerer Nebenströmungen belegt. Der historischen Rückschau dienen auch die angekündigten Darmstadt-Sonderbände der «Musik-Konzepte» sowie ein Forschungsprojekt zur Kursgeschichte, dessen Ergebnisse 1996 rechtzeitig zum 50jährigen Bestehen vorliegen sollen.

Die kritische Hinterfragung des Darmstadt-Mythos geht vor allem von Friedrich Hommel aus, der das Internationale Musikinstitut und damit auch die Ferienkurse seit 1980 leitet. Als Musikjournalist hat er ihre Entwicklung von Anfang an beobachtet und die wesentlichen Protagonisten persönlich kennengelernt. Von Heidelberg aus, wo ihn seine Klavierlehrerin, eine Schnabel-Schülerin, in die Neue Musik einführte, war er schon 1949 per Fahrrad nach Darmstadt gepilgert. Das musikalische Bauhaus, das der Kritiker Wolfgang Steinecke mit Unterstützung des Oberbürgermeisters Ludwig Metzger und des amerikanischen Kulturoffiziers John Everts in der hessischen Stadt eingerichtet hatte, entsprach dem Nachholbedarf vieler. Einladungen gingen aus Darmstadt nicht zuletzt an von den Nazis ausgegrenzte Emigranten wie Schönberg und Wolpe. Im Lauf der Jahre kam es trotz der Suche nach weitweiten Kontakten aber schliesslich unter den Kompositions- und Instrumental-Dozenten zu einer auffallenden Köln-Dominanz, die 1972 zur Krise führte.

Die Stadtväter von Darmstadt fragten sich damals, ob man auf die Kurse nicht überhaupt verzichten sollte, da der Nachholbedarf mittlerweile gedeckt sei. Der vom Kulturausschuss als Gutachter befragte Hommel plädierte für eine Fortsetzung, allerdings mit anderen Akzenten. Als Antwort auf die kritisierte Köln-Lastigkeit sollte die Internationalität gefördert und damit zugleich das Übergewicht der seriellen Schule korrigiert werden. Unter Hommels tolerant-unpolemischer Leitung wurde dieses Konzept tatkräftig verwirklicht. Anstelle der ursprünglich nur drei Komponisten-Dozenten lud er gleich für das erste Jahr zwanzig Komponisten ein, eine Zahl, die er in diesem Jahr auf sechzig steigerte. Dieselben deutschen Kritiker, die den Ferienkursen zuvor Starkult und Dogmatismus vorgeworfen hatten, rügten

den neuen Pluralismus nun als unverbindlichen Gemischtwarenladen. Für das Ausland wuchs damit jedoch, wie der Zustrom von Bewerbungen zeigt, die Attraktivität der Kurse. Mit 400 Teilnehmern aus 40 Ländern war in diesem Jahr eine Höchstgrenze erreicht.

Die verwirrende Vielfalt des Angebots, in der sich griffige Trends wie «Neo-Romantik» oder «Neue Einfachheit» kaum noch ausmachen lassen, mag zu dem nachlassenden Presse-Echo beigetragen haben. Die 1994 registrierbaren Schwerpunkte sind eher geographischer und personeller als stilistischer Natur. So blieb die 1988 begonnene Zusammenarbeit mit der Universität von San Diego in Gestalt des Koordinators Brian Ferneyhough erhalten. Stärker in den Vordergrund trat allerdings die Kooperation mit Akiyoshihida, dem «japanischen Darmstadt». Zusammen mit dem Yun-Schüler Toshio Hosokawa, dem künstlerischen Leiter dieses Festivals, war eine grössere Zahl japanischer Komponisten und Interpreten gekommen, unter ihnen der Schlagzeuger Isao Nakamura und die Sho-Spielerin Mayuzumi Miyata. Eigene Traditionen verbanden sich dabei flüssend mit europäischen Trends. Im mitternächtlichen Sho-Konzert erklangen neben ansprechenden Werken von Hosokawa Kompositionen der in Tokio lebenden Israelin Chaya Czernowin und des Deutschen Gerhard Stäbler. Angeregt durch das deutsche Beispiel hat Japan damit auch auf dem Gebiet der Neuen Musik ein beträchtliches, vor allem durch Klangsinlichkeit gekennzeichnetes Niveau erreicht.

Stark vertreten war die französische Szene, wobei Hommel bewusst Institutionen abseits des dominierenden IRCAM vorstellte. Zum sechzigsten Geburtstag von Alain Bancquart, Rundfunkmann und Professor für Komposition am Conservatoire National in Paris, wurde ein Konzert veranstaltet. Bancquarts Anspruch, Mikrotonalität durch ähnlich feine Unterteilungen der Zeitstrukturen zu ergänzen, überzeugte freilich eher theoretisch als praktisch. Auch die von den Komponisten José Luis Campana und Gérard Charbonneau geleitete Pariser Klangwerkstatt ARCEMA bot in ausgefeilten Darbietungen eher schwache Werke. Die minutiöse Erforschung des Klanges hatte das Interesse an musikalischer Form allzusehr in den Hintergrund rücken lassen.

Zu den insgesamt 48 Konzerten der dreiwöchigen Kurse gehörten drei Präsentationen des Klangforums Wien, die neue Tendenzen in Österreich vorstellten, sowie Veranstaltungen der römischen Gruppe *Nuova Consonanza*. Nicht erst seit Bruno Maderna und Luigi Nono ist die Verbindung Darmstadts zu Italien besonders eng. Neben Gianmario Borio, der zusammen mit Ulrich Mosch wiederum die Ästhetik-Colloquien moderierte, war eine grössere Gruppe von italienischen Komponisten, Interpreten und Wissenschaftlern angereist. Während Giuseppe Giuliano

und Riccardo Piacentini sich allzu eng ihrem Vorbild Nono anschlossen, gelang Fabrizio Casti, Mario Garuti und Maurizio Pisati eine Verbindung von neuem Material mit übersichtlichen Formen. Unter den Interpreten ragten neben dem Akkordeonisten Teodoro Anzellotti, den Kontrabassisten Fernando Grillo und Stefano Scodanibbio, der junge Pianist Ciro Longobardi hervor.

Die Vorführung von anerkannten Meisterwerken wie etwa Luigi Nonos «Guai ai gelidi mostri» durch das *Ensemble Recherche* und das *Experimental-Studio* der Heinrich-Strobel-Stiftung blieb Ausnahme. Die heutigen Darmstädter Ferienkurse sind eine Werkstatt für neuere Tendenzen, deren Bedeutung sich erst noch zu erweisen hat. Die jungen Komponisten, die sich in den Foren und Konzerten vorstellten, hatten dann gute Karten, wenn sie sich mit Worten ebenso gut ausdrücken konnten wie mit Tönen. Brillant beherrschten dies der Waliser Richard Barrett oder der Kölner Robert HP Platz, der eloquent seine Entwicklung zu immer vielschichtigerem Komponieren beschrieb.

Wie wandelbar das Konzept politischer Musik ist, bewies der nach mehrjähriger Pause nach Darmstadt zurückgekehrte Christian Wolff. Der in Essen lebende Gerhard Stäbler deutete seine Werke im Anschluss an Cage und Eisler als Gleichnisse einer komplexen Realität. Ausgehend von Brechts Theaterästhetik kam der Amerikaner Mark Mantel zu symbolisch verstandenen Raum-Kompositionen; sein jüngstes Werk beispielsweise widmete er den durch das jüngste Erdbeben von Los Angeles erzwungenen Bewegungen. Politisch argumentierte auch Hans-Christian von Dadelsen, der den Komponisten als Doppelagenten zwischen Massen und Elite sah, oder der Engländer Christopher Fox, der einen Zusammenhang herstellte zwischen Durchschaubarkeit in Musik und Politik.

Mit Ausnahme von Hommel selbst wird kaum jemand alle Komponistenforen besucht und sich so einen Gesamtüberblick verschafft haben. Die verschiedenen Theorien, darunter Chaos-Theorien und feministische Ansätze, standen somit etwas beziehungslos nebeneinander. Zu vergleichenden Auseinandersetzungen kam es höchstens im persönlichen Gespräch. Leider liess sich auch das Ästhetik-Colloquium, das der Aktualität Theodor W. Adornos 25 Jahre nach seinem Tod gewidmet war, diese Chance entgehen. Kluge Köpfe referierten da über Musik und Sprache oder über Gustav Mahler – und an der Darmstädter Wirklichkeit vorbei. Gegenwartsbezogener waren die provokativen Thesen Harry Halbreichs, der den Abgang des germanozentrischen Adorno als Befreiung begrüßte. Nun endlich könne man, wie auch der Rumäne Anatol Vieru meinte, sich anstelle des Vokabulars wieder verstärkt der Syntax widmen. Einen Eindruck vom Plura-

lismus heutigen Komponierens und Musikdenkens gab es bei einem Symposium europäischer und amerikanischer Musikwissenschaftler und Komponisten. Als Gemeinsamkeit zeigte sich bei aller Vielfalt der Ansätze eine zunehmend von Naturvorstellungen ausgehende Kritik des Rationalismus westlicher Prägung.

Hervorragende Musiker wie Irvine Arditti (Violine) und Roger Heaton (Klarinette) unterrichteten in den Interpretationsstudios. Es spricht für Hommels undogmatische Offenheit, dass er einerseits das Londoner Arditti-Quartett langfristig für Darmstadt sichern konnte, dem sich in erster Linie der Siegeszug des Streichquartetts in der Neuen Musik verdankt, und andererseits zum wiederholten Male die von der Schönberg-Schule vernachlässigten Perkussions-Instrumente zum Schwerpunkt erhob. Wo anders als in Darmstadt kann man dazu aber auch solche Einführungen in neue Oboen-Spieltechniken erleben, wie sie Robert Redgate, Peter Veale und Ernest Rombout boten? Während Christian Wolff über die hölzerne Darbietung seiner *Exercises* durch eine von Eberhard Blum geleitete Solisten-Gruppe kaum glücklich gewesen sein dürfte, rief der Berliner Saxophonist Ulrich Krieger mit seinem Didjeriduspiel helle Begeisterung hervor. Mit noch längeren Ovationen wurde das Arditti-Quartett gefeiert, das sich nach einem vielseitigen Uraufführungsabend von seinem langjährigen zweiten Geiger David Alberman verabschiedete.

Wie Alberman und Ernstalbrecht Stiebler, der Musikredakteur des als Mitveranstalter auftretenden Hessischen Rundfunks, war auch Friedrich Hommel zum letzten Mal in leitender Funktion dabei.

Trotz mancher Kritik (fast ausschließlich von deutscher Seite) hat er die Ferienkurse wieder entschieden auf den Weg eines internationalen Pluralismus gelenkt, auf dem sie 1946 einmal begonnen hatten. Nicht zuletzt ist es ihm gelungen, das Interesse der Stadt Darmstadt an dieser weltweit renommierten Institution wachzuhalten. Mit diplomatischem Geschick konnte er sogar rigorose Sparpläne, die bis zuletzt über den diesjährigen Kursen hingen, abwenden. Mit ihren beiden Auslandsfilialen in Akiyoshidai und San Diego sind die Ferienkurse überregional verankert.

Das traurige Schicksal der italienischen Rundfunkorchester dürften ihnen erspart bleiben, was angesichts der Kahl-schlagmentalität beim Südwestfunk (welche die Heinrich-Strobel-Stiftung und die Donaueschinger Musiktage in ihrer Existenz bedroht) sehr viel ist. Auch unter Hommels Nachfolger Solf Schaefer dürfte «Darmstadt», wie es der Oberbürgermeister ausdrückte, «ein Modell für die Einübung gegenseitiger Achtung und praktizierter Toleranz» bleiben.

Albrecht Dümling

Rückblickend nach vorne schauen

Luzern: Ein kleines Klaus Huber-Festival an den IMF

Anlässlich seines bevorstehenden 70. Geburtstages (30. November 1994) gaben die Internationalen Festwochen Luzern (IMF) Klaus Huber heuer Gastrecht als *Composer in Residence*. Konkret bedeutete dies für ihn die Uraufführung einer von den IMF bestellten Komposition, die Gestaltung von drei *Musica nova*-Konzerten und die Durchführung eines Kompositionskurses. In kurzer Zeit waren elf seiner Werke zu hören mit einem Schwerpunkt auf dem Schaffen des letzten Jahrzehnts (sechs Stücke) – für ein Festival wie Luzern zwar bemerkenswert viel, für einen wirklichen Überblick über das Œuvre eines der herausragenden Schweizer Komponisten aber nicht unbedingt repräsentativ. Immerhin schälten sich in der kammermusikalisch dominierten Auswahl einige Aspekte des aktuellen Huberschen Schaffens heraus. Bewegte sich zum einen dessen Musik schon immer tendenziell zwischen Schweigen und Schrei – kumulierend in *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet...*, das durch die Konfrontation vom Pianissimo an der Hörgrenze und Fortissimo an der Schmerzschwelle geradezu konstituiert wird –, verfestigt sich nun zunehmend einer dieser beiden Pole: das Leise, das Verdämmern und Verstummen, die Stille. Die Anweisung zu *Plainte – «Lieber spaltet mein Herz...»* steht denn auch programmatisch für diese Tendenz ein: «Estremamente tranquillo e pianissimo, quasi sempre senza vibrato... sich in einen grenzenlosen Raum hinein verströmend...». Huber ufert dabei aber nicht aus, sondern hält sich überraschend kurz: *Intarsi* war mit zwanzig Minuten Dauer das weitaus längste Stück der Luzerner Werkschau. Seine jüngste Musik, wie gewohnt in hohem Masse durchstrukturiert, verweigert sich leicht vorhersehbaren diskursiven Form- und Spannungsverläufen; sie ist vielschichtig, pulsiert in komplex überlagerten Metren, kreist in sich selbst, bewegt sich scheinbar ziellos und verändert sich dennoch – und zwingt gerade dadurch zum genauen Hinhören. Allerdings deuteten in Luzern ältere Werke wie Senfkorn (1975), die Keimzelle zu *Erniedrigt – geknechtet...*, und die beiden *Beati pauperes*-Vertonungen (1979) auf die Tatsache hin, dass bewegte Ruhe und mystische Versenkung eine Konstante im Huberschen Schaffen darstellen und sich auch im Umfeld des Nicaragua-Oratoriums entfalten konnten.

In den letzten Jahren häuften sich überdies Tombeau- und Hommage-Musiken. Für vier Persönlichkeiten komponierte Huber ein Memorial, nämlich erstens *La Terre des Hommes* (1987–89) in memoriam Simone Weil, zweitens *Plainte – Die umgepflügte Zeit I* – (1990) in memoriam Luigi