

MUSIKTEXTE

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

5

Is Darmstadt alive? – eine Umfrage
Gespräch zwischen John Cage und Morton Feldman
John Cage „30 Pieces for String Quartet“ Nr. 1
Stefan Wolpe: Neue Musik in den USA (1956)
Klarenz Barlow: 12 Präludien (Erstdruck)
Porträt im Gespräch
Zu „çoğluotobüsişletmesi“
Zu Stockhausens „Samstag“ aus „Licht“
Zu Tonalität (Nicolaus A. Huber)
Die neue Musik der Frauen in „Neuland“

HEFT 5 · JULI 1984

D-50000 KÖLN 30 · POSTFACH 300480 · DM 8

Is Darmstadt alive?

Eine Umfrage zu den Internationalen Ferienkursen für neue Musik

Die Redaktion der MusikTexte hat folgende Fragen zu den Darmstädter Ferienkursen an die Komponisten verschickt, die in Dieter Schnebels Text „Die Kleine Provinz der neuen deutschen Musik“ (in Heft 4 der MusikTexte) namentlich genannt wurden, zusätzlich an eine kleinere Zahl europäischer Komponisten und eine noch kleinere Zahl von Musikologen. Der Abdruck der Antworten erfolgt gelegentlich in leicht gekürzter Form.

Hat es so etwas wie eine ‚Darmstädter Schule‘ überhaupt jemals gegeben? Sehen Sie in dem, was man so landläufig ‚Darmstädter Schule‘ genannt hat, ein spezifisch deutsches oder doch mehr ein europäisches oder gar ein internationales Phänomen? Belastet die legendäre (oder illusionäre) Vorstellung einer ‚Darmstädter Schule‘ (noch immer) die Gegenwart der neuen Musik in den Darmstädter Ferienkursen? Haben die Diskussionen 1970 (und noch einmal 1972) um die mangelnde Aktualität und Internationalität der Darmstädter Ferienkurse etwas bewirkt und kenntlich gemacht oder hat es sich mehr um ein bloßes Prügeln auf das Darmstädter Establishment gehandelt? Ist Darmstadt ‚alive‘, wie ein Konzerttitel der Weltmusiktage 1983 in Aarhus ironisch in Frage gestellt hat (oder: sind die Darmstädter Ferienkurse – wieder – eine lebendige(re) Institution), oder ist es doch eher ‚dead‘ oder irgend etwas zwischen ‚live‘ und ‚dead‘?

Worin könnte sinnvoll die Funktion der Darmstädter Ferienkurse bestehen, mehr in einem internationalen Forum für den kompositorischen (und interpretatorischen) Nachwuchs oder mehr in einem Forum aktueller kompositorischer Auseinandersetzung, mehr in einem Trainingszentrum für Virtuosen der Neuen Musik oder mehr in einer Ideenbörse und Kontaktver-

mittlung einer Branche oder worin sonst? Welche Themen, Phänomene, Entwicklungen der neuen Musik sollten in den nächsten Jahren ins Programm gerückt werden? zum Beispiel: Serialismus – Postserialismus? Neotonalität – Mikrotonalität – Reintonalität? Diesseits und jenseits der Negativen Dialektik? Der Begriff Moderne – der Begriff Postmoderne? Superformeln – Computerformeln? Minimalismus (des Materials) – Maximalismus (der Gesamtdauern)? Frauenmusik – Männermusik? Umweltmusik – Performance – Aktion – Videomusik? Neovirtuosität – Postvirtuosität? Oder noch etwas anderes?

Wer sollte in den nächsten Jahren nach Darmstadt eingeladen werden? Die gleichen Interpreten und Komponisten wie 1982 und (oder) 1984? Oder doch sehr ähnliche? Oder auch schon mal Laurie Anderson, Louis Andriessen, Joseph Beuys, Pierre Boulez, Anthony Braxton, Carl Dahlhaus, Dennis Russell Davies, Brian Eno, Luc Ferrari, Karel Goeyvaerts, Harry Halbreich, Lou Harrison, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Ernst Jünger, Jasper Johns, Rudolf Kelterborn, Wilhelm Killmayer, Peter Jona Korn, Steve Lacy, Witold Lutosławski, Heinz-Klaus Metzger, Ennio Morricone, Conlon Nancarrow, Luigi Nono, Per Nørgård, Michael Nyman, Nam June Paik, Maurizio Pollini, Gerhard Rühm, Erik Satie, Alfred Schnittke, Robert Wilson, Iannis Xenakis oder Udo Zimmermann? Oder wer sonst?

Würden Sie einer Einladung der Kursleitung nach Darmstadt folgen, um dort mit Ihren Ideen, Ihrer Arbeit, Ihrer Musik zur Auseinandersetzung um Gegenwart und Zukunft der neuen Musik beizutragen?

Harder Bighead

Inselkomponist, 1982 zum ersten Mal, und 1984 wieder, nicht nach Darmstadt eingeladen, wo 1982 zum allerersten Mal keine Musik von ihm aufgeführt wurde.

1. Daß sich überhaupt die Frage nach einer „Darmstädter Schule“ stellen konnte, zeigt, wie dringend notwendig
2. ein „neues darmstädter Dogma“ geworden ist, daß sich zweifellos eng an der Pluralistischen allsoundpolypornie zu orientieren hat.
- 3a unter Mitwirkung möglichst vieler kabelfreundlicher Kräfte,
- 3b unter Ausschluß aller gegnerischen musikalischen Genies und deren Sympathisanten und
- 3c unter der Schirmherrschaft mindestens eines singenden Ministerialdirigenten.
4. Darmstadt muß wieder deutsch werden (und Wien! und Berlin!)? Wer kann sich da verweigern!?

Hans-Jürgen v. Bose

Zunächst: Ich glaube nicht, daß es eine eigentliche Darmstädter Schule gab. Darmstadt war wohl eine Zeitlang der „Umschlagplatz“ für avancierte Kompositionstechniken, aber das macht noch keine „Schule“. Kaum hatte sich die Problematik wieder mehr auf auch ästhetische Gebiete verlagert, kam eigentlich nur noch wenig von Darmstadt. Ich halte die Ferienkurse für ein deutsches Phänomen des Internationalismus, und ich glaube nicht, daß eine „legendäre (oder illusionäre)“ Vorstellung einer Darmstädter Schule die Gegenwart der neuen Musik belastet, sondern ich hoffe eigentlich, daß von der Tatsache, daß es einmal einen solchen hochqualifizierten Umschlagplatz gab, doch eine Art Verpflichtung oder auch vielleicht nur ein empfindliches Gewissen zurückgeblieben ist. Weiterhin glaube ich nicht, daß Darmstadt tot oder gar lebendig ist, sondern ich halte es für „untot“; es kann sich nicht entschließen, zu sterben, bringt im Moment absolut nichts Wichtiges, und spukt immer noch – wie zum Beispiel jetzt wieder – herum.

Die sinnvollste Funktion der Ferienkurse scheint mir tatsächlich in einem möglichen Forum aktueller kompositorischer Auseinandersetzung zu liegen, möglicherweise mit ganz verschiedenartigen, für die jeweiligen Ferienkurse geltenden Problemstellungen. Da wir es momentan noch immer mit einem offensichtlich pluralistischen Komponieren zu tun haben, plädiere ich für Integration und ein großes, informatives Angebot, wie gesagt mit Schwerpunktsetzungen für jeweils einen Kurs.

Ich finde, daß nicht dieselben Leute wie 1982 und 1984 eingeladen werden sollten, wenn ich auch glaube, daß jemand wie Lachenmann irgendwie unverzichtbar ist. Von den genannten Namen nenne ich: Joseph Beuys (sicherlich hochinteressant, ästhetische Standorte der Bildenden Kunst und Standorte der Politik mit neuer Musik und ihren mehr oder weniger vorhan-

Reinhard Febel

Ich muß vorneweg sagen, daß ich dem Phänomen Darmstadt in wichtigen Punkten immer noch ratlos oder zumindest verblüfft gegenüberstehe. Das einzige, was ich hier bieten kann, sind folglich einige Ansätze zur Spekulation, auch wohl unsystematisch und ungeordnet.

Es hat sicher eine Darmstädter Schule gegeben, ebenso wie es eine Notre-Dame-Schule gab, oder eine der Neotonalen, so sehr sich diese oder jene gegen Vereinnahmung in einer der Schulen gewehrt haben. Aber das sind ja lediglich Begriffe; es ist aber doch zumindest zutreffend, daß, wenn jemand einen Klangeindruck als „du weißt schon, Flöte solo, Darmstädter Schule“ beschreibt, man ein mehr oder weniger diffuses Bild des Gehörten hat. Das allein reicht natürlich noch nicht zur Kritik.

Wenn ich von mir selbst ausgehe, war Darmstadt der erste Berührungspunkt mit der sogenannten „neuen Musik“. Ich bin mir inzwischen nicht mehr sicher darin, ob die Faszination die der Musik oder nur die des Neuen war, und neige jetzt mehr zu einer anderen Einschätzung: der des Zeitverlustes. Was gelehrt wurde an neuen Kompositionstechniken beschäftigte jahrelang die „Szene“; vieles blieb unwidersprochen, die groß projizierte Zukunft blieb aus. Die Präsenz der meisten in Darmstadt maßgebenden Komponisten wird in kurzer Zeit auf Null gesunken sein.

Andererseits geht es ja nicht um die Institution allein, sondern auch um einzelne Personen, und in Darmstadt haben ja auch Messiaen und Lachenmann gelehrt. Auch wenn es sich also nur noch um eine „Börse“ handelt, gibt es Möglichkeiten zum Austausch. Gerade auch in der jetzigen erzreaktionären Epo-

Rudolf Frisius

1. Darmstädter Schule

In Darmstadt entstand 1949 Messiaens Etüde „Mode de Valeurs et d'Intensités“. Stockhausen hörte 1951 dieses Stück in Darmstadt (er hörte mehrmals eine von Antoine Goléa damals mitgebrachte Schallplattenaufnahme) und betont bis heute, daß diese Musik ihn entscheidend beeinflußt hat. In demselben Jahre hat Stockhausen in Darmstadt auch Karel Goeyvaerts kennengelernt, und Goeyvaerts und Stockhausen spielten in einem Kompositionsseminar, das Adorno (in Vertretung des erkrankten Schönberg) leitete, Goeyvaerts Klaviersonate (die damaligen heftigen Diskussionen dürften der ersten Anstoß zu Adornos späterem Aufsatz „Vom Altern der Neuen Musik“

denen Standorten zu konfrontieren), Pierre Boulez, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Karel Goeyvaerts (einfach wichtig aus Gründen der enormen kompositionstechnischen Kenntnisse), Wilhelm Killmayer und Heinz-Klaus Metzger (etwa für ästhetische Problemstellungen), Maurizio Pollini als Interpret, der nicht im Getto der neuen Musik arbeitet, und Robert Wilson für den Aspekt des Musiktheaters und neuer möglicher Konzepte auf diesem Gebiet.

Wenn es gelänge, den erwähnten Erik Satie von da, wo er jetzt ist, nach Darmstadt zu bringen, wäre das – sicherlich nicht nur für mich allein – ein echter Grund, wieder nach Darmstadt zu den Ferienkursen zu kommen – in welcher Funktion auch immer.

che sollte man wohl aus Prinzip keinen Ort aufgeben, denn es ist fraglich, ob er durch etwas anderes ersetzt werden würde.

Sicher würde ich selbst einer Einladung einer Kursleitung folgen, um meine Ideen darzustellen, als Studiengast war ich allerdings seit 78 nicht mehr in D. und werde dies auch nicht tun. Dazu war mir das Erlebnis einer von vornherein vorstrukturierten Ästhetik (das Wort „mafios“ wäre wohl zu hart) zu abschreckend; obwohl ich aus der Gründungssituation nach dem Krieg den Glauben an den „Stein der Weisen“, der das Darmstädter Klima beherrschte, verstehen kann.

Die Namensliste der möglichen Dozenten scheint mir auf jeden Fall viel interessanter als die jeweils offizielle, wobei einige Namen mit Sicherheit in bewußter Absurdität gewählt sind.

Es ist prinzipiell sicher richtig, sich an Persönlichkeiten zu orientieren und nicht mehr an Ideologien, zumal das Komponieren wieder eine Arbeit der einzelnen geworden ist (ist die einzige mögliche künstlerische Arbeit nicht die in der Vereinzelung?): also, die Zeiten von „alle Seriellen werden Brüder“ sind wohl vorbei.

Mich, aber das ist eine persönliche Sache, würden außerordentlich interessieren die Themen: Musik und Medien (besonders Film) und Musik und Informationstheorie. Zu letzterem: seit der seriellen Bastelepoche (und dies sei positiv angemerkt) gibt es meines Wissens keine Beschäftigung mehr mit der Strukturierung der Wahrnehmung und deren Beziehung zum Hören. Dies, wohl gerade weil die seriellen Komponisten darin scheiterten, wäre wohl eine noch einzulösende Hypothek der „Darmstädter Schule“ 1950–65.

gewesen sein). In der Folgezeit gelang es relativ frühzeitig, Darmstadt zum Forum auch der jüngeren Komponisten auszubauen. Programmatisch für das neu sich bildende Gruppenbewußtsein einer jüngeren „Darmstädter Schule“ waren Stockhausens Analyse des „Marteau“, des „Canto Sospeso“ und des „Gesang der Jünglinge“, die exemplarisch die um die Mitte der fünfziger Jahre führenden seriellen Komponisten vereinigte. (Ich gehe dabei davon aus, daß Maderna mit Grund nicht der ersten Kategorie zugerechnet wurde und Berio, der seinen eigenen Beitrag zum Thema „Musik und Sprache“ erst später komponierte und – wiederum in Darmstadt – kommentierte, ebenfalls keine vergleichbar profilierte musikästhetische Position bezogen hat, weder um die Mitte der fünfziger Jahre, als er noch z. B. von Stockhausen nicht unwesentlich

beeinflusst war, noch später als Komponist populärer Virtuosenstücke oder etwa der gefälligen Sinfonia; noch einfacher wären vergleichbare Erwägungen im Falle Henri Pousseurs).

Wenn man anerkennt, daß es um die Mitte der fünfziger Jahre eine „Darmstädter Schule“ mit den führenden Komponisten Boulez, Nono und Stockhausen gegeben hat (die sich natürlich untereinander teilweise außerhalb Darmstadts kennengelernt haben, in Paris bzw. Donaueschingen), dann kann man gleichwohl auch sagen, daß diese Schule schon nach wenigen Jahren wieder zerfallen ist – aber interessanterweise als Folge von Ereignissen auf den Darmstädter Ferienkursen. Die Einladung von Cage im Jahre 1958 hat Wesentliches in Bewegung gebracht (mehr als die von Cage in absentia bewirkten Kontroversen, etwa die Auseinandersetzung zwischen Boulez und Stockhausen über Stockhausens „Klavierstück XI“ oder der Boulez-Vortrag „Alea“). Eine nach außen hin besonders sinnfällige Konsequenz waren Vorlesungen Stockhausens über „Musik und Graphik“ auf den Ferienkursen 1959, auf denen Stockhausen neben eigenen Werken („Zyklus“) auch Musik von Kagel, Cardew, Bussotti und Cage (Klavierkonzert). Stockhausen war in jenen Jahren innerhalb der Darmstädter Schule der entschiedenste Fürsprecher für Cage, und das löste damals auch seinen Streit mit Luigi Nono und später Nonos Rückzug von den Darmstädter Ferienkursen aus. Als Ausgleich für diese Verengung ließ sich aber in den folgenden Jahren, solange Steinecke lebte, die Verbindung zur amerikanischen Avantgarde intensivieren. Damit war es dann nach Steineckes Tod in der Ära Thomas vorbei. Thomas, der sogar Stockhausens „Zyklus“ der Cage-Abhängigkeit verdächtigte, hat die Funktion des offenen, kontroversen Diskussionsforums, das Darmstadt unter Steinecke weitgehend gewesen war, liquidiert und ersetzt durch interpretengesteuerte Programme sowie durch musikologisch-retrospektive Kongreßthemen. Seitdem ist Darmstadt fast durchgängig zum Selbstdarstellungsforum geworden, womit einen letzten Rest von gedanklicher Kommunikation und Wechselwirkung vortäuschende Etikette wie „Darmstädter Schule“ vollends gegenstandslos wurden.

Jüngere Komponisten, die sich in den siebziger Jahren durch eine Distanzierung von der angeblichen „Darmstädter Schule“ profilieren wollten (nicht zuletzt auch in Darmstadt selbst) operierten also mit einer Fiktion. Einer von ihnen wurde zunächst als Nachahmer von Ligeti bekannt, der in den sechziger und siebziger Jahren besonders häufig als Dozent in Darmstadt auftrat. Ligeti, der in Darmstadt fast ausschließlich seinen eng umgrenzten Personalstil an seinen jeweils neuesten Werken analysierte, kann aber wohl zuallerletzt als Exponent einer über den individuellen Personalstil hinausweisenden Konzeption oder Schule in Anspruch genommen werden. Allerdings ist es richtig, daß er – ebenso wie der in Darmstadt als Dozent nicht aktiv in Erscheinung getretene Penderecki – sich schon in den frühen sechziger Jahren mehr und mehr von seriellen Positionen gelöst hat. Außer seiner Präsenz aber gab es in der Darmstädter Programmplanung keine auf längere Zeit planmäßig verfolgte Komponente. Zwar war Stockhausen relativ häufig vertreten, aber seine spektakulären Kollektiv-Kompositionskurse blieben Einzelfälle. Und mit fortschreitender Interpretenabhängigkeit kamen schließlich in Darmstadt nur noch Komponisten zum Zuge, deren Musik von Darmstädter Stammmusikern im Repertoire geführt wurde. (Deswegen wurde Xenakis nur zweimal, sozusagen probeweise eingeladen, und Stockhausen wurde ausgeschlossen, sobald klar wurde, daß er künftig schwerpunktmäßig mit außer-Darmstädter Interpreten zusammenarbeiten würde). Der entscheidende Fehler, die Ausgrenzung radikal-experimenteller amerikanischer Musik durch Thomas, blieb so lange bestehen, daß er jetzt auch durch verspätete Cage-Uraufführungen nicht mehr

reparierbar ist. (Wie lange wird es wohl in Darmstadt dauern, bis man einmal auch jüngere amerikanische Experimentalkomponisten als Cage zur Kenntnis nimmt?).

Fazit: Ein auf neuere und neueste Zeiten gemünzter Terminus „Darmstädter Schule“ kann unter den dargestellten Umständen nicht mehr sein als eine satirische Pointe.

2. Darmstadt 1970 und die Folgen

Die Ereignisse auf den Ferienkursen 1970 spiegeln sowohl die Auswirkungen des damals besonders in der jüngeren Generation veränderten kulturpolitischen Bewußtseins als auch die schon damals mächtigen Gegenteilstendenzen, die sich dann in der Folgezeit kulturell noch rascher durchsetzen sollten als politisch. In jenem Jahr hatte, abgesehen von den mit lebhaftem Interesse aufgenommenen Kursen Stockhausens, die Kurse einen absoluten qualitativen Tiefstand erreicht, der zu heftigen Teilnehmerprotesten führte. Der Leiter der Ferienkurse hat sich damals der Öffentlichkeit der Ferienkursteilnehmer nicht gestellt, sondern statt dessen jenseits der Öffentlichkeit politische Rückendeckung gesucht. Dem einstigen Redakteur der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ gelang es, seinen Redaktions-Nachfolger, der ihm neuerdings auch als Leiter der Ferienkurse nachgefolgt ist, zu an MacCarthyschen Methoden ermahnen politischen Attacken auf einige vermeintliche Drahtzieher der Teilnehmer-Proteste anzustiften. Damit stieß er auf positive Resonanz beim Darmstädter Bürgermeister, einem rechten Sozialdemokraten. Damit wurde von den Gründen des Protestes abgelenkt, und in der Folgezeit wurden Protesten außerdem durch eine Verdünnung der Kurse auf den Zweijahresrhythmus und durch einige vorübergehende kosmetische Verbesserungen vorgebeugt (so konnten die Ereignisse von 1970 den Teilnehmern der folgenden Kurse 1972 vielfach nur undeutlich bekannt sein, so daß eine Weiterentwicklung der Proteste dann besser abgewehrt werden konnte). Mit der politischen Liquidation der – in vielen Punkten durchaus diskussionswürdigen – Verbesserungsvorschläge der Teilnehmer von 1970 war die Funktion von Darmstadt als offenes Forum endgültig erledigt. Die überproportionale Verengung auf die westdeutsche Szene wurde ausdrücklich gefördert und ist bis heute erhalten geblieben (die Sonderentwicklungen unter den westdeutschen Komponisten seit den siebziger Jahren gehen unter diesen Aspekten wohl auch auf Darmstädter Konto; aber es wäre wohl ein Euphemismus, wenn man für daraus entstandene, inzwischen schon weitgehend wieder verfallene Gruppierungen den Terminus „Darmstädter Schule“ jetzt in wiederum modernisierter Form verwenden würde).

Die Darmstädter Entwicklung ist die Konsequenz einer – hier wohl erstmals so deutlich artikulierten – Politisierung von rechts der musikalischen Avantgardeszene (die Politisierung mußte aus dieser Richtung kommen, weil hier, nicht zuletzt bei den Interpreten, auch handfeste materielle Interessen verteidigt wurden). Wer nicht vergessen hat, daß der heutige Leiter einer der Hauptverantwortlichen dieser Entwicklung ist, beobachtet mit besonderem Interesse jede Diskussion um heute noch mögliche Reformen der Darmstädter Ferienkurse.

3. Inhalte

Wichtige Forderungen von 1970 waren u. a.: Internationale Öffnung – insbesondere intensive Einbeziehung der amerikanischen Avantgardeszene; ästhetische Öffnung – insbesondere Einbeziehung von musikübergreifenden Vermittlungsformen und Funktionen. Sie rechtfertigen sich nicht zuletzt aus dem, was die Ferienkurse ihrem eigenen Namen nach versprechen. In dem Maße, in dem deutsche oder in Deutschland lebende Komponisten auch künftig noch in Darmstadt dominieren, wird sich die Internationalität der Kurse weiter reduzieren. Der ästhetische Konservatismus der letzten Jahrzehnte läßt

sich auch nicht allein durch einzelne neue Aspekte (z. B. Computermusik) auffangen, solange der Gesamtbereich der medien-spezifischen Musik in Darmstadt nicht besser aufgearbeitet ist.

Karel Goeyvaerts

Obwohl kein Komponist sich dazu offenbar bekennen würde, hat es so etwas wie eine „Darmstädter Schule“ gegeben, deren Nachwuchs noch nicht ganz ausgestorben ist.

Es ist vor allem ein deutsches Phänomen, jedoch mit einer Ausstrahlung in West-Europa und sporadisch auch in Japan, Korea und den Vereinigten Staaten.

Über den heutigen Zustand der Darmstädter Ferienkurse könnte ich kaum etwas sagen, da ich doch seit 1952 nicht mehr

Peter Michael Hamel

Ich wurde nach (oder wegen?) der Diskussion von 1970 niemals nach Darmstadt eingeladen und „meine“ Themen bleiben und bleiben größtenteils ausgespart. Einer Einladung nach D. würde ich gerne folgen, um dort Laurie Anderson, Louis

volker heyn

in darmstadt sollten grundsätzlich gute musiken – immer demokratisch abwechselnd – vertreten sein ... niemals schulen, egal wie sie sich nennen – und wie schwer sie im magen liegen.

hans joachim hespos

auch in anderer hinsicht erscheint darmstadt '84 bemerkenswert: erstmals hespos live, SEILTANZ in deutscher erstau-führung, und erstmals wird hespos in darmstadt überhaupt zu worte geladen! –

darmstadt ist für mich niemals ein trauma gewesen, kein intestinalneuroticum. nah-fern beobachtend seit über zwanzig jahren bestätigte darmstädtisches mir, wie man es eben nicht macht.

begreift es doch: die internationalen ferienkurse in darmstadt sind nichts anderes als die alljährliche chance zu einem welt-

Werner Klüppelholz

Ob es eine „Darmstädter Schule“ je gegeben habe? Aber ge-wiß doch! Da gab es ein eigenes Schulgebäude (gar ein Schloß zunächst), da gab es Übungen und Hausaufgaben (Schreibe ein Werk X allein mit Tönen, die den Ordnungscharakter X tragen und nur als solche und allein in diesem Werk ihren Sinn haben), da gab es Lernziele (wer erreicht ein Maximum ratio-

4. Mitwirkungsmöglichkeiten

Solange das etablierte musikologische Patronat der Ferienkurse erhalten bleibt und Termini wie „Tonalität“ mit interes-santen Kongreßthemen verwechselt werden und solange der Wunsch nach nicht-restaurativer Veränderung vereinzelt bleibt, ist Optimismus unangebracht.

da gewesen bin und Darmstadt von fern beobachtet habe. Wohl kann man kaum noch von irgendeiner Ausstrahlung reden; kein Mensch scheint noch anzunehmen, daß da jetzt noch etwas Wesentliches passiert.

Die Funktion der Darmstädter Ferienkurse weiterhin? ... Kontaktvermittlung! Internationales Forum für Komponisten (vor allem für jungen Komponisten)! Kontakt zwischen Kom-ponisten und ihren Interpreten (die neue Virtuosität ist aber zusammen mit dem Postserialismus erblaßt ...)!

Andriessen, Dennis Russell Davies, Brian Eno, Luc Ferrari, Karel Goeyvaerts, Lou Harrison, Per Nørgård und Istvan Mártha aus Ungarn zu treffen.

also musiken, angefangen beim australischen regentanz bis ?!

aber niemals schulen, ja keine schulen mehr – um der musik willen bloß keine schulen.

weit offenen forum der begegnungen von NEUEM, hoch auf-regendes zusammengeraten zu neu-ANDEREM. überkom-mene namen, enge begriffe, gestern-trends, mieses kleinklein der karrieregeschäfte, durch/über-schaubares, ... haben da wirklich nichts zu suchen. mit betriebsleichen schafft man nicht lebendigkeit. – die ferienkurse, ein zeitort für die versammlung unserer träume, ihrer transparenten dynamik ... (wörter, nichts als oralfurze!) ... wie auch immer ... es gilt die vielfalt lebendiger aufREGUNG zu praktizieren. – WIR, wir men-schen, nicht das darmstädtchen. IHR redet zuviel, – singt nicht weit offenen ohres!

naler Organisation der Musik?), aber auch einen heimlichen Lehrplan (orthodoxe Bissigkeit nämlich und avantgardistische Allmachtsgefühle – Stockhausen, Boulez, Nono, jeder auf eigene Art), Lob und Tadel und In-der-Ecke-Stehen fehlten ebenfalls nicht (die vielen nie gespielten Streichquartette, die zuviel Pausen oder zu wenig, zuviel Oktaven oder gar keine

enthielten – je nach Urteilkriterien – und deshalb vom Hausmeister Thomas weggewischt wurden), da gab es kauzige Hilfslehrer (einer, Teddy, fragte immer ganz verwirrt nach Vorder- und Nachsatz), da gab es Schulausflüge („Kölner Kurse . . .“), vom nahen Kirchturm eine Schulglocke, Schulkakao, Pausenbrot, ja, zwischen „Bockshaut“ und Luigis Eisdiele wehte auf wenigen Metern wahrlich der Weltgeist. Allein: einen Schuldirektor hat es merkwürdigerweise nie gegeben. Der eine, Webern, war bereits gestorben, sein Wiener Vorgänger, Schönberg, wurde flugs für tot erklärt, woraufhin er dann ebenfalls starb. So mußten die Tutoren denn selbst die Lehrkanzel erklimmen, was sie dann ja auch aufs Eleganteste geschafft haben, Stockhausen, Boulez, Nono, jeder auf eigene Art.

Is Darmstadt alive? The Times They Are A-Changin' (weshalb nicht gleich Bob Dylan herbeikomplimentiert werden muß). Leicht ist ein Hausherrmeister heute zu finden, schwer indes den Lehrplan und Lernziele. Der Flaschenpost brach der Hals

Mayako Kubo

Sicher sind die Darmstädter Ferienkurse nicht tot, sondern haben ihre Funktion und ihre erreichten Ziele grundsätzlich gewandelt. Während früher das Produkt des Interesses herausragende Komponisten waren – und dem entsprechend war das künstlerische Niveau, ist heute die Regie übergegangen auf

Helmut Lachenmann

1. „Darmstadt“, das ist keine Richtung und kein Stil, wie es zuletzt die Aarhuser IGNM-Festveranstalter, einem dümmlichen internationalen Musikfeuilletonismus nachbetend, unterstellten, um einen solchen unwirklichen Popanz dem öffentlichen Urteil („dead“ or „alive“?) auszuliefern.

Eine „Darmstädter Schule“, wenn die Begegnung von Stockhausen, Boulez, Nono, Maderna, Berio, Pousseur in den fünfziger Jahren diesen Namen verdienen sollte, ist ebenso lebendig oder tot wie die „Zweite Wiener Schule“. Sie war eine der Früchte, vielleicht die interessanteste, die diese Einrichtung abgeworfen hat, nachdem sie sie hat ausreifen helfen: Früchte, die es zu genießen und zu verdauen galt, statt sie bis zu ihrem Verfaulen zu „pflegen“ (was weniger in Darmstadt als in den überforderten Gehirnen mancher von Darmstadt in die heimliche Provinz Zurückgekehrter geschah).

Die eigentliche Kontinuität der Verdienste dieser Einrichtung lag und liegt in der auf immer wieder andere Weise praktizierten Erkenntnis und Erfahrung, daß der Musikbegriff, der Materialbegriff, der Kunst-Begriff, Werkbegriff, der Praxisbegriff in einer ästhetisch auf der Stelle tretenden Gesellschaft durch den bewußten Schritt über die im Alltag gesetzten Grenzen hinaus, vielleicht gar durch den Sprung ins kompositionstechnische Experiment, ins ästhetische Abenteuer, verändert, entwickelt, auf jeden Fall aber reflektiert werden können und müssen.

Die Aufgabe, „auch auf dem geistigen Gebiet ins Unbekannte vorzustoßen“ (Schönberg), hat aber tausend verschiedene Gesichter. Sie kann zu ungewohnten Techniken, neuen Spiel- und Aufführungspraktiken, zur Anlehnung an Formen fremder (geographisch oder historisch) oder verschütteter oder unterdrückter Kulturen, aber auch zu neuen Formen der Einbeziehung des Gewohnten, also des zu Überwindenden selbst füh-

ab, weshalb es kein vorne mehr gibt. Aber vielleicht gibt es noch bestimmte, unschwer benennbare Tugenden? Reflexion angesichts eines ästhetischen Materials, Geschichtsbewußtsein, Individualität, Originalität gar? Da kommt's drauf an, was „Darmstadt“ will: nur Welle sein in einem Meer (von Jauhe), dann, zum Beispiel, Phil Glass her! Oder Leuchtturm? Her mit Spahlinger, Lachenmann, Nicolaus Huber, allesamt bewährte Wächter! Oder etwas ganz Neues, ein Blick auf die fernen, fremden Ufer? Jüngst, im Frühjahr, gab Biermann sich dort zum Besten. Wieviel zeitgenössisch-musikalische Intelligenz im Hirn dieses musikalischen Laien! Tausche fünf Henze-Opern (echte Louis-Quinze-Ästhetik) gegen eine Biermann-Ballade. Wie wär's also, wenn einmal Leute aus ganz verschiedenen Katakomben sich auf dem Darmstädter Forum trafen, um dort lehrreich zu streiten oder friedlich voneinander zu lernen? Biermann und Henze, Boulez (es lebe das Experiment) und Morricone, Nam June Paik und Peter Jona Korn? Ein Umweg würde mich dann nicht mehr reuen.

Musikmanager (Rundfunkveranstalter, Kritiker, Musikologen etc., die zwar nach guter deutscher Manier das ganze auf den ersten Blick korrekt und demokratisch organisiert haben), leider haben sie aber eine verdünnte Gemüsesuppe mit wenig Fleischeinlagen (Cage oder Lachenmann) daraus gemacht.

ren. Sie bewährt sich an ihrer Fähigkeit, über die Durchbrechung der herrschenden Tabus hinaus, dem Musikdenken (und -fühlen) Hoffnungen anzubieten.

Entscheidend waren und sind dabei nicht die Plausibilität neuer Theorien, sondern die Intensität und die unmittelbare Überzeugungskraft der sie verkörpernden und durch sie geprägten Persönlichkeiten, der Modelle von neuartigen Musiker-Existenzen. (Es war die Präsenz des Musikers John Cage, nicht seine intellektuell zu vermittelnde Gedankenwelt, die 1958 die Darmstädter Serialisten aufgeschreckt hat.)

Für solche Geister sollte Darmstadt da sein: nicht wer eine interessante Theorie, geschweige, wer ein „gutes Stück“, sondern wer eine in der Auseinandersetzung mit der Realität erhärtete Konzeption, also eben auch eine eigene Praxis anzubieten hat, sollte in Darmstadt auspacken können und müßte sich dort zugleich der Auseinandersetzung stellen.

Wenn es über die Funktion Darmstadt als Form und Forum hinaus einen Inhalt „Darmstadt“ gibt, dann eben jenen Glauben an die Notwendigkeit solcher neuer Existenzformen und an die Ergiebigkeit solcher Begegnungen.

2. Was mir in Darmstadt fehlt bzw. in falschen Händen, nämlich denen von musikwissenschaftlich respektablen Zaungästen zu liegen scheint, ist die mit jeder aktuellen Konzeption zugleich von neuem fällige Auseinandersetzung mit der Tradition (zu der auch Darmstadt selbst gehört) und der gesellschaftlichen Situation, deren Widerstände heroisch-naïv ignoriert, und deren ökonomische Hilfestellungen gedankenlos-naïv als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

Daß ein solchen Kriterien vorbei Darmstadt ein Jahrmarkt der frustrierten Eitelkeiten, der selbsternannten Modeschöpfer,

der Sektenprediger, aber auch der kommerziellen Interessen und der Kontakte auch auf Geschäfts-Ebene ist, gehört zu jenen Selbstverständlichkeiten, die dankbaren Stoff für rechtschaffene Entrüstung nur dem geben, dem diese Einrichtung unbequem ist, weil sie einen potentiellen Unruheherd qua institutione darstellt. Allein diese verunsichernde Nebenwirkung würde Darmstadt, über alle Statnationen hinweg, rechtfertigen.

Luca Lombardi

Ich denke, daß die Darmstädter Ferienkurse noch eine sinnvolle Funktion haben können, wenn sie sich als ein Zentrum (und nicht als das Zentrum) begreifen, auf dem neue Musik gemacht und diskutiert wird. Darmstadt muß sich mehr und mehr den Tendenzen beugen, die sich innerhalb und außerhalb Europas entwickeln. Vor dreißig Jahren konnte man die Meinung haben, daß es einen Hauptweg in der Entwicklung der neuen Musik gibt (wobei dann Darmstadt als Ausgangspunkt und/oder Zielpunkt dieses Weges angesehen werden mochte). Heute ist es ein – zwar wichtiger – Kreuzungspunkt auf der

Wolfgang Motz

Ich war noch nie bei den Ferienkursen und fürchte mich auch heute noch vor einer so großen Zahl junger Komponisten an einem Platz.

Von Darmstädter Schule kann man seit '59 sicher nicht mehr sprechen.

Sinnvolle Funktion von Darmstadt ???

Themen genug, wohl zu viele.

Karl Aage Rasmussen

Keine! „Darmstadt-Schule“ existiert (sie ist eine Konstruktion, oder vielleicht eine Konspiration ohne musikalische Bedeutung). Und ja! Ich rate den Organisatoren sehr, Erik Satie einzuladen . . . nicht zu vergessen natürlich, daß es an einem bestimmten Punkt wichtig war, „Komplexität zu akzeptieren“

Josef Anton Riedl

Eine „Darmstädter Schule“ hat es gegeben, speziell zu der Zeit, als die zwar großen aber ausschließlich aus Mitteleuropa stammenden Pierre Boulez, Bruno Maderna, György Ligeti, Henri Pousseur und Karlheinz Stockhausen, Christoph Caskel, Aloys Kontarsky und Siegfried Palm jeweils mehrere Male hintereinander bei den Ferienkursen mitwirkten.

„Ein spezifisch deutsches Phänomen“ ist zu „sehen in dem, was man so landläufig ‚Darmstädter Schule‘ genannt hat“, auch dahingehend, daß durch entsprechende Programmierung der Ferienkurse sich bei ihnen eine Herausbildung einer mehr oder weniger bestimmten, beinahe unabdingbar verbindlichen Richtung der Neuen Musik ergab (Aussparung der Musik von Cage und Partch, Glass, Reich, Riley und La Monte Young, Xenakis, der konkreten Tonbandmusik von Bayle bis Henry,

Zu den bekannten Animositäten gegen Darmstadt habe ich schon mal in „Affekt und Aspekt“ Stellung genommen. Ich habe Darmstadt, zu dessen Hausgöttern ich wahrlich nicht gehöre, immer geliebt und um seine Aktualität in der Zukunft ist mir nicht mehr bange, als um die des Geistes in einer vom sauren Regen der Bequemlichkeit abgestorbenen und den Borkenkäfern der militanten reaktionären Verdummung demnächst wehrlos ausgelieferten Kulturlandschaft überhaupt.

Landkarte der neuen Musik, denn auch für die Musik gilt, daß es kein anerkanntes Zentrum gibt, sondern daß wir in einer Phase des Polyzentrismus leben.

Es könnte interessant sein, die wichtigsten Repräsentanten der ‚historischen‘ Ferienkurse mit Vertretern neuer bzw. anderer musikästhetischer Richtungen in Darmstadt zusammenzubringen. Dies könnte zu Überraschungen führen. Oder nicht. Auch daran ließe sich feststellen, ob Darmstadt noch lebendig ist.

Erik Satie finde ich nicht so interessant, Charles Ives wäre mir lieber, statt Ennio Morricone eher Udo Lindenberg, oder – im Ernst: Georg Katzer aus der DDR, Zsolt Durkó aus Ungarn, Kontakte halten mit dem „Ostblock“ in einer Zeit zunehmender Vereisung. Hier könnten sicher interessante Themen entstehen, die Überwindung des sozialistischen Realismus, das Gewinnen einer Komplexität? Ohne die Negation von Emotionen.

(was „Darmstadt“ bedeuten mag), wenn es auch nur dazu dient, das historische Gewissen des Komponisten zu vervollkommen (z. B. sein Verständnis der eigenen „Bedeutung“ in der gegenwärtigen Gesellschaft).

der musikalischen Konzepte der Fluxus- und Happeningbewegung u. a.) und eine fast schulische Vermittlung von ihr.

Einengung und Reglement sind derzeit bei den Ferienkursen noch nicht genügend beseitigt.

Auf Grund der „Diskussionen 1970 (und noch einmal 1972)“ waren bei den anschließenden Ferienkursen einige inhaltliche Korrekturen zu verspüren.

„Die Funktion der Darmstädter Ferienkurse könnte sinnvoll bestehen mehr in einem Forum aktueller kompositorischer Auseinandersetzung.“

„In den nächsten Jahren ins Programm gerückt werden sollten Themen der Neuen Musik“ – anhand von Ausstellungen, Fil-

men, Video, Vorlesungen, Workshops und Kursen – wie „Neue Instrumente“ (Harry Partch, Julian Carrillo, Conlon Nancarrow, Godfried-Willem Raes), „prepared piano“, „Musik für in der Natur gefundene Materialien“, „Synthesizer und Synthesizerensemble“, „Computer und Synthesizer“, „Computer, Stimme und Instrument“, „live-Elektronik“ (David Tudor), „Neue Wiedergabemöglichkeiten konkreter und elektronischer Musik“ (Lautsprecherorchester); „Multi Media“, „Performance“ (Meredith Monk, Judy Roberts); „Neue Möglichkeiten der Improvisation“ (Glenn Branca, Klaus Runze, Stephan Wunderlich); „Experimente in Musik und Theater“ (Phren-Ensemble); „Neue Musik und Film“ (Larry Cuba, David Em), „Neue Musik und Stummfilm“, Neue Musik in Verbindung mit Video (Robert Ashley), Theater (Robert Wilson), Hörspiel (Gerhard Rühm, Klaus Schöning) und Tanz; „Experimenteller Jazz“ (Anthony Braxton, Steve Lacy, Cecil Taylor), „Traditionelle Außereuropäische Musik“, „Musik aus der Dritten Welt“ (Bruce Gaston, Dnu Huntrakul, José Maceda, Ramon Santos, Roberto Sierra); „Neue Musik für Laien, Kinder, für Behinderte und Nichtbehinderte“ (Michael Hirsch).

Wolfgang Rihm

Jeder verbindet mit Darmstadt etwas anderes, so daß es recht schwer sein dürfte, festzustellen, was da an welchem Leben sei. Für mich war Darmstadt (im folgenden: DA) immer eine sommerliche Stadt, eine Schule, anfangs ein Bierzelt, ein Liebig-Haus, worin sich Menschen bewegten, die sich sonst nicht dort bewegten und deretwegen ich eigentlich nach DA fuhr. Ein Treffpunkt also, ohne Vor-Verausgabung als Wallfahrtsort oder Vor-Abnutzung als Stildiktat. 1970 war ich zum ersten Mal dort, noch zu jung um ernsthaft an Diskussionen über mangelnde Aktualität und Internationalität beteiligt zu sein. Aber sowie ich versuche mich zu erinnern, will es mir scheinen, daß es gar nicht so sehr um Aktualität und etc. ging, sondern um Hierarchien, deren Befragung den Hauptgegenstand der Diskussionen ausmachte. Unter Aktualität versteht ja auch jeder wieder etwas anderes. Für mich waren Stockhausens Seminare wirklich eindrucksvoll, anregend und eben: aktuell. Ich zehre noch heute davon, nicht ohne gewissen Stolz, das andere ins Eigene geführt zu haben. Etwas war bei den Diskussionen 1970 und 1972 für mich stark spürbar: daß es eben kein „Prüfeln auf“ war, sondern Ausdruck einer gewandelten Beziehung zur Vermittlung von Erkenntnisvorgängen. Nicht nur in DA wird seit damals diese Vermittlung dialogischer versucht (d. h. seit heutigen Tagen ja wieder weniger, wie man hört). Nun gibt es Dinge, deren Vermittlung nur monologisch erfolgen kann; auch in der Kunst des Zuhörens kann in DA manch harte Übung durchgestanden werden. In den letzten Jahren gab es da Verluste zu verzeichnen. Aber was dem einen die Kultur des Zuhörens ist dem anderen das Recht zum Widerspruch; letztlich sind das nur Randgefechte, aber auch Barometer.

Ich habe oft den Eindruck, daß viele nach DA kommen, um endlich zu erfahren, was zu tun sei. Das Hauptproblem ist, daß jeder aber mit sich nach DA kommt und dort also wieder mit seinen Bedingtheiten konfrontiert ist. Es will alles nichts nützen: die Imagination muß jeder selbst bei sich in Bewegung setzen. Vielleicht regt es an, Brian Eno, H.-Kl. Metzger und Ernst Jünger an einem Tisch (ja worüber?) sprechen zu – sehen?!

Komponisten und Interpreten sowie Themen sollten von Ferienkursen zu Ferienkursen gewechselt werden mit Ausnahme der Künstler und Themen, deren Arbeit bzw. Inhalt im Zusammenhang mit neuen Instrumenten, den Medien Film, Video u. a. stehen, um zu versuchen, besonders eklatant Versäumtes nachzuholen, angesichts der Macht dieser Medien. „In den nächsten Jahren sollten nach Darmstadt eingeladen werden“ – in Fortsetzung der Reihe Klarenz Barlow-Herbert Henck-Walter Zimmermann – u. a. – die Komponisten, Interpreten, Musiktheoretiker und -pädagogen: Robert Ashley, René Bastian, Glenn Branca, Anthony Braxton, John Cage, Daniel Charles, Morton Feldman, Rudolf Frisius, Bruce Gaston, Pierre Henry, Reinhild Hoffmann, Nicolaus A. Huber, Dnu Huntrakul, Steve Lacy, Susanne Linke, José Maceda, Heinz-Klaus Metzger, Phren-Ensemble, Rainer Riehn, Gerhard Rühm, Frederic Rzewski, Klaus Runze, Ramon Santos, Dieter Schnebel, Roberto Sierra, Ernst-Albrecht Stiebler, Ivanka Stoianova, Iannis Xenakis, La Monte Young, Christian Wolff, Stephan Wunderlich, Hans Rudolf Zeller u. a.; die Film-, Theater- und Hörspielregisseure: Wim Wenders, Robert Wilson, Klaus Schöning u. a.; die Video- und Performancenkünstler: Nam June Paik, Peter Weibel, Meredith Monk, Judy Roberts u. a.; Joseph Beuys.

Auch das Aufstellen von Begriffen, deren Auslotung DA zu leisten habe, scheint mir zwar interessant, aber eben doch nur interessant. Jeder Begriff – die ins Drollig-Absurde fortgesetzte Reihe zeigt es – ist nur der Vorbote eines anderen, der sich dann nach langem „Ringem“ (wessen?) „durchsetzt“ (wodurch?) und „aktuell“ ist (für wen?), dem „Opfer gebracht“ werden, der „Stil“ zeitigt, „Existenzen“ einleitet – im großen und ganzen dasselbe unartikulierte Geschiebe, wie man es aus Verlagsprospekten kennt. Gerade deren oft hilflose Übernahme Darmstädter Trends erwies sich – manchmal schon ein halbes Jahr nach den Kursen – als das, was sie war.

Ich schweife etwas ab, aber ich werde schon wieder zurück schweifen. Also: warum ist Aktualität für viele so wichtig? Ich glaube, es ist der ideelle Ort, wo sich ich-schwache Kunst-Personen zu artikulieren imstande sind und für Augenblicke als ein Ich akzeptiert werden können, und 2. ist Aktualität eine magnetische Konstellation, die viele anlockt, dumpfer Ahnung, daß, was aktuell ist, auch bald nicht mehr aktuell sein wird – das liegt im Wesen der Sache – und an diesem „Sturz“ will man beteiligt sein, prospektiver Leichenfledderer. Aktualität ist vielleicht genau jenes gesuchte: zwischen „live“ und „dead“. Untot also. Poe sollte auch einmal eingeladen werden nach DA und dort . . . Zurück. Ob legendär oder illusionär, die Vorstellung einer ehemals „Darmstädter Schule“ könnte schon die Gegenwart belasten, vor allem, weil sie den Eindruck harmonischer Geschlossenheit vermittelt, den Entwurf eines hortus conclusus, hart im Gegensatz zum Heute, wo der einzelne im Wind steht und kaum gefragt wird – zumindest nicht von mir, welcher Schule, Technik oder sonstiger Sicherheit er entstammt.

Ich glaube, viele komponierende Menschen sind tief verstört, weil es im Kontinuum der Begründbarkeit ästhetischer Urteile einen Riß gegeben zu haben scheint. Ich weiß jede Gegenwart erlebt sich so: kriterienlos, mit der Stange im Nebel, aber genau da könnte ein heutiges „Forum“ seine Stärke erweisen: in der Ausbildung von Kritikfähigkeit. Weniger die Mittel stehen heute im Vordergrund künstlerischer Artikulation, sondern

deren Kritik im Sinne ihrer analytischen und gestalterischen Potenz. Eine „Kritik der künstlerischen Urteilskraft“ wünsche ich mir manchmal, nicht als Handbuch, auch nicht, um mit Hilfe dieser Kritik Urteile abzusondern, sondern um Mittel und Kunst (als untrennbar bewiesen dann) immer neuen Fragen zuzuführen, aus jeder Klarheit sofort entrissen, gerade in jene Ungewißheit, aus der heraus ich fragte. Wie aber erkläre ich das dem unverdorbenen DA-Ankömmling, der wissen will, wie er unverkennbar wird. Kurse in Biographie anbieten? Erlebnis-Stunden? Es ist wirklich völlig egal, wer kommt. Die Liste, obwohl alphabetisch ein Wunderwerk der Assoziation . . . (– die so zufällig gar nicht ist, sondern sehr vom einheitsstiftenden Verräter „freie Assoziation“ verfaßt – offenes Buch –) läßt sich durch Nennung jeder beliebigen Person fortsetzen. Spezifisch wird die Situation ja doch erst durch die Personen, die der Person gegenüber sitzen – und F r a g e n haben. Fragen zu haben, ist ein großes Privileg. Auch für eine Zeit sind die Fragen, die „sie aufwirft“ (nicht diejenigen, die „sie beantwortet“) das eigentlich Generative. Fragende müssen nach DA eingeladen werden. Sicher treibt mich jetzt tiefer Individual-Anarchismus um, aber ist es nicht furchtbar, in DA jeden Komponisten – nach seiner Art – vor Tafeln stehen zu sehen, auf die er die Zeichen seiner Antworten geschrieben hat?

Ich gehe sehr gern nach DA (Klima).

Auch das Klima ist eigenartig. Die häufigen Erkrankungen, sumptigen Grippe-Anfälle . . . Ich glaube übrigens gar nicht, daß die „Darmstädter Schule“ so sehr das Schulterschluß-Phänomen war, als das wir sie heute oft loben/diffamieren/bezeichnen.

Jeder Jahrgang hat sein spezielles Anregungs-Klima. Sicher war das auch früher so. Vielleicht war die Hörigkeit der Medien-Oberen früher – z. B. in den 50er Jahren – größer, ihrerseits wieder Gefolgschaftstreue fordernd, nach Reinheitsgebot brauend. Kann sein, daß noch aus vor-vorigen Tagen zweifelhafte „Gleichschaltungsgefühle“ verinnerlicht waren: es mußte eben eine Hauptlinie geben und auf dieser Linie mußte man „liegen“ an der Spitze der Hauptlinie gab es eben die Führer, so ist das nun mal. War das nun mal, sicher sind wir heute ungezogener und nur noch bei Minimal-Musik und im hochtechnisierten Bereich mikroelektronischer Kompositionsbeihilfen ist es wichtig, Einigkeit zu wahren, da markttechnische bzw. ersatzteilnachschiebbedingte Abhängigkeiten zu bestehen scheinen, die Wohlverhalten unbedingt nahelegen. Ich dagegen kann mir fast alles erlauben. Ich könnte sogar minimale Computermusik erstellen ohne berümpft zu werden. Das ist ungerecht, unverdiente Folge von Unbotmäßigkeit. Vielleicht Psychologen nach DA?

Warum zwingt mich das Umfragen so zwischen Schwachsicht und Hellsinn hinein? Rückfluß?

Alle – oder die meisten – glauben, die Dinge seien trennbar. (Hier sind „die Dinge“ zweckbedingt sehr einfache z. B. Serialismus, Postserialismus, Neotonalität, Mikrotonalität, Reintonalität, Diesseits, Jenseits und was sonst so anfällt . . .) Aber das sind sie wirklich nicht.

Nicht: eines aus dem anderen, etc. schön sukzessiv . . . sondern: IM, . . . im anderen ist das eine, schon drin! Nichts ist trennbar. Ich werde noch wahnsinnig. Wohin führt diese Frage, ob „DA alive“!??

DA ist eben das Treffen, das Miteinandersitzen, schweißtreibend ausgedrückt: der Austausch. Aber mit wem kann oder möchte man tauschen?

Natürlich freue ich mich auf Cage, wenn er kommt. Stell dir vor, Cage postiert sich auch vor einer Tafel und macht erst einmal Obertonreihen und Schemata zu Form und Inhalt mit der Kreide. Das müßte mal einer malen. Aber es wird nicht begriffen, nicht begriffen – oder doch?

Ich wollte einfach sagen: daß ich DA sehr gern habe, auch gerne bei den Kursen ein- und ausfliege und nie einen Vorwurf artikulieren könnte – nicht aktuell genug, nicht international genug, nicht . . . genug usw. – weil sich das Problem für mich nicht stellt, – das mag damit zusammenhängen, daß ich hoffnungslos ichbezogen arbeite und keine Rücksicht nehmen kann auf aktuelle internationale Trends, so wichtig sie sein mögen, schade – keine Zeit. So gehen die Performances an mir vorbei, der ich ungerührt in den sich neigenden Tag schreite, an der Vollendung meines Klischees feilend, ohne Ahnung, wie wahr das launig Zischende unter der Kruste schiefer Bilder doch ist.

Positiv will ich sein, hämelos, Ja sagen zu DA!

Also: ein Forum (aktueller) kompositorischer Auseinandersetzung ist mir das Wichtigste.

Die Verbindung zur instrumentalen Realisation dieser Auseinandersetzungen, wie sie jetzt praktiziert wird, halte ich für sehr glücklich.

Eingeladen werden soll eigentlich jeder. (Anregung ist immer eine Folge von Frage-Fähigkeit der Anregungs-Wollenden)!

Die Frage „Is DA alive?“ müßte atmosphärisch richtig übersetzt im Deutschen heißen: „Ist DA tot?“ Das aber wirft ein Licht! genau darauf: auf eine Gestimmtheit, eine Mentalität, die es einstens bewirkte, daß darmstadt zu DARMSTADT werden konnte. Der Zementierung der musikalischen Fortschrittsidee im Deutschen (Sprach- und Denkraum) an einem einzigen Ort – eben: DA – entspricht die Wunsch-Aktivität forschender und lehrender Musik-Deutscher: am Ort zu wissen, was in Bewegung zu geraten droht. Und da ist der Fortschritt ein dankbares Objekt. Zwar bewegt er sich nicht, aber er könnte es, – und dem muß gewehrt werden, gleich im Anfang – gewehrt! Wo kämen wir dahin, wenn wir uns bewegten? Auch noch mit dem Gegenstand unserer Forschung bewegten: dem Fortschritt!? Nein, So nicht!

So wirts gewesen sein. Und plötzlich war da eben DA. Und es gab die Möglichkeit, sich abzuwenden oder mitzumachen, Qual und Wahl, untrennbar vom Wirtschaftswunder – banale Einsicht.

PS. Was ist an der Fragestellung „Is DA alive?“ ironisch? Lag das an den Weltmusiktagen?

Kaija Saariaho

Für mich sind die Darmstädter Ferienkurse ein Forum für kompositorische Auseinandersetzungen und Ideen, sowie eine Kontaktvermittlung.

Meine Ideen für die Zukunft:

- „Darmstädter Schule“ jetzt: Diskussion mit Boulez, Stockhausen, Nono etc. (unmöglich zu realisieren . . .)
- Neotonalität – Analysen

Cornelius Schwehr

Um in der vorgegebenen Formulierung zu bleiben – mir scheint die einzig sinnvolle Funktion einer solchen Einrichtung die zu sein, Forum für aktuelle kompositorische Auseinandersetzung zu bilden.

Der Rest der Frage (einschließlich der ulkigen Frage nach Namen) wäre dadurch auch gleich mitbeantwortet.

Insofern die Ferienkurse jemals eine Darmstädter Schule waren (und ich denke, das trifft für einen Gutteil der Veranstaltungen zu – soweit ich das überblicke), hatten sie eine wichtige Funktion, und waren alles andere als Brutstätten elitären und besserwisserischen Geistes. – Jeder konnte sich der Auseinandersetzung stellen – oder aber es lassen, nur dann wäre

Yuval Shaked

Durch ihren hochverdienten Ansatz von der neu definierten „Null“ einerseits, aber nicht weniger mangels dessen konsequenter Weiterführung andererseits machte sich bzw. stagnierte die „Darmstädter Schule“ zu einer solchen. Auf charakteristische Weise mündete die damals herrschende Illusion von internationalem Geist (Boulez: Nur die Kommunikationsschwierigkeiten aufgrund der verschiedenen Sprachen erinnerten uns gelegentlich an unsere unterschiedlichen Her-

Gerhard Stäbler

„DA“ existierte für mich in den letzten 10 Jahren nicht. Und kann für mich (und einige andere, die von ähnlichen Prämissen bei der kompositorischen und interpretatorischen Arbeit ausgehen) nur dann Bedeutung gewinnen, wenn der enge Zirkel der in „DA“ repräsentierten Musik(er) aufgerissen wird. (Dieser enge Zirkel wird übrigens auch dann nicht automatisch weiter, wenn eine gewisse Anzahl Musiker selbst aus einer großen Anzahl von Ländern auftauchen.) Mein letzter Aufenthalt bei den DA-Ferienkursen – 1974 als Stipendiat – ließ mich der „Avantgarde“ den Rücken kehren und ihren Auswüchsen da, angewidert von der Selbstbespiegelung der Komponisten, von ihrer Abkapselung in bestimmte, von der Wirklichkeit oft weit entfernte Kreise, die wiederum von Kollegen, Journalisten und Neue-Musik-Funktionären der Öffentlichkeit als die Produkte neuer Musik oktroyiert werden, angewidert auch von der inhaltlichen Dürftigkeit vieler Kompositionen, von deren Metaphysik oder deren Nihilismus.

- Ästhetik der Elektronischen Musik
- Computermusik – neue Möglichkeiten, Ästhetik
- „Timbre“ – was ist es eigentlich?
- Videomusik
- Musik in Multimediakunst
- Per Nørgård, Heinz Holliger, George Lewis (Improvisation mit Computern), Jean-Claude Risset . . .

Schweigen oftmals besser am Platze gewesen als dummliche Diffamierung.

Gleichwohl stimmt natürlich auch, daß solcherart Veranstaltung leicht eine Eigendynamik entwickelt, die gefährlich in die Nähe der Sektenbildung führt; mit allen dazugehörigen, nur allzu bekannten Erscheinungen des Erleuchtetseins. Dem wäre sicherlich noch immer entgegenzuwirken, und der Kampf dagegen ist nicht erst seit 1970 zu beobachten. Allerdings scheint mir das, für das Gesamtphänomen, eine eher periphere Angelegenheit zu sein – ähnlich der des 12-Ton-Komponisten der nicht gehört hat, daß ein Klarinettist seine Stimme einen halben Ton zu hoch blies.

Immergrüne Bei-Spiele der an sinnvoller Auseinandersetzung nicht Interessierten.

künfte) in die Bemühungen wegweisender Persönlichkeiten, jeder für sich eine (lokale) Schule, – Domäne –, zu gründen. Die Darmstädter Schule sollte somit als Vorbild hervorragenden schöpferischen Denkens und daraus resultierender Leistungen am Leben erhalten werden, zugleich aber auch als Beispiel für die in jeder Illusion innewohnende fruchtbare und begrüßenswerte Fähigkeit, sich selbst zum Sterben zu bringen.

Sicher verkannte ich mich auch in einer ziemlich angestrengten Proletkultästhetik, die zunächst keinen Raum für eine produktive Auseinandersetzung mit der neuen Musik zuließ, die ich ablehnte, und selbst meine kompositorische Arbeit bedauerlicherweise ‚konsequent‘ auf ein Minimum reduzierte. Und nach einigen Jahren politisch-kultureller Basisarbeit (mit Theater- und Straßentheatergruppen, Chören, mit der Gründung des Kulturmagazins „Linkskurve“ etc.) beendete ich die „kompositorische Enthaltsamkeit“ und ging daran, wieder mit Kompositionen in die Diskussion um die Entwicklung einer Musik einzugreifen, die die Chance wahrnimmt, gesellschaftlich fortschrittliche Tendenzen zu unterstützen. Mit musikalischen Mitteln, so wie's eben nur Musik kann, sie nicht auf die Funktion einer Dienerin beschränkend, sondern sie als vollwertiges menschliches Kommunikations-Medium begreifend.

Aus dieser – kurz skizzierten – persönlichen Entwicklung und den dahinter steckenden Erfahrungen, lassen sich Bedingun-

gen und wachsende Widersprüche absehen, die nicht nur für mich als Komponisten gelten; Bedingungen und Widersprüche, die zu managen nicht einfach sind und nicht von vielen individuell gelöst werden sollten (geschweige denn gelöst werden können).

Nun zu „DA“ direkter:

„DA“ könnte ein Informations-, Diskussions, Produktionsforum für Komponisten und Interpreten sein, also für Fachleute, die ihre Erfahrungen austauschen, auswerten und gemeinsame Modelle entwickeln, Problemen und Widersprüchen in der Arbeit auf die Spur zu kommen.

Inhaltlich dürften sich Themen nicht ausschließlich auf musik-immanente Vorgänge beschränken, sondern alles umfassen, was fürs Komponieren von Belang sein kann. (Selbstverständlich wären dabei pro Ferienkurs Schwerpunkte zu setzen.)

Die Ferienkurse dürften sich m. E. auch nicht als Fachkongreß gegen möglicherweise auch anderes als das Neue-Musik-Konzertpublikum abschotten; im Gegenteil, die Arbeit mit verschiedensten Hörerkreisen müßte gezielt ins Kursprogramm eingeführt werden. Hunderte von Kursteilnehmern (1982 immerhin 223) könnten – gegenseitig voneinander lernend, sich am Publikum reibend – Multiplikatoren für Musik werden, die ihre durch Bestätigung retardierenden Emotionen und Haltungen stabilisierende Trägheit aufgibt und sich auf vielfältige Art daranmacht, die existenziellen Bedingungen in unserer Gesellschaft zum Besseren zu wenden.

Einige Themenbereiche (mit kurzen, ungeordneten Details), die nur für „DA“ aus der Sicht von Komponisten nötig wären. Nicht nach Wichtigkeit numeriert!

1. Über die gesellschaftliche Situation von Komponisten (Erfahrungen und Forderungen).

a) Funktion des Komponisten in unserer Gesellschaft. Was soll Komponieren bewirken?

Fürs Komponieren, begriffen als „Hauptberuf“, bleibt neben der Arbeit zum Broterwerb kaum Zeit. Als „Hobby“ ist's Komponieren vielfach nur unter massiver Einschränkung von rekreativer Freizeit möglich. Bei Aufführungen und Veröffentlichungen ist man häufig wiederum auf zeitraubende „Selbsthilfe“-Aktionen zurückgeworfen, da der Neue-Musik-Betrieb völlig individuell-anarchisch strukturiert ist und man sich als Komponist selbst auf politisch-fortschrittliche Organisationen nicht verlassen kann. (Sie nämlich betreiben zur Zeit in erster Linie „Realpolitik“, meist gepaart mit recht zurückgebliebenem ästhetischen Bewußtsein.)

b) Komponieren als „öffentliche Arbeit“ begreifen! (Der Komponist hat, genauso wie ein Schriftsteller einen Bildungsauftrag und sollte zur ästhetischen, philosophischen und politischen Erziehung beitragen.) Dafür: angemessenes Gehalt, Recht auf Aufführungen und Veröffentlichungen. (Voraussetzungen wären dafür u. a. kommunale Ensembles für neue Musik und die Einrichtung von öffentlichen Aufnahme- und elektronischen Studios.) „DA“ könnte dafür ein Modell entwickeln.

2. Über Inhalte (Erfahrungen aus der Praxis und theoretische Verallgemeinerung/Konsequenzen)

- welche Inhalte soll Musik transportieren? Emotional, intellektuell.
- übers Material
- über gewußte und ungewußte Emotionen
- über Funktionalität von Musik
- über Fortschrittlichkeit und Pseudo-Fortschrittlichkeit

- was sollte eine einzelne Komposition u. a. leisten? (z. B. ins Denken/ins Thema der Komposition einführen – Material? Ansatz? Voraussetzungen?)
- über dialektisch-materialistische Ästhetik

3. Projekte

Soll Komponieren „öffentliche Arbeit“ sein, ist die Auseinandersetzung mit dem Publikum nötig. Da das Publikum jedoch kein monolithischer Block ist, sondern – im Gegenteil – höchst unterschiedlich geschichtet, wird es für Komponisten unumgänglich sein, sich mit dem „Publikum“ auseinanderzusetzen, zum „Publikum“ hinzugehen, mit ihm zu arbeiten. Dabei könnten u. a. folgende Fragen von Interesse sein.

- a) Wie mit der musikalischen Unbildung umgehen?
- b) Verhältnis zum Publikum
(historisch: Schönberg/Publikum für bessere Akustik, Nono/Diskussionen und Arbeit mit Fabrikarbeitern, z. B. „Musik für ein Haus“, direkte Einbeziehung des Publikums, Kompositionen mit Publikum)
- c) Arbeit mit dem Publikum (vor allem mit „Außenstehenden“, die normalerweise nicht zu einer Aufführung von neuer Musik kommen würden).
- „Außenstehende“ (aus Schulen, Betrieben etc.) am Kompositionsprozeß teilnehmen lassen.
- Kompositionen vor verschiedenem Publikum (Arbeiter, Schüler, Studenten, Hausfrauen, Frauen, Männer usw.) erproben. Dabei Untersuchungen über das Verhältnis von Komplexität und Verstehen/Nachvollziehen, Erkundung von Möglichkeiten zur Lockerung von „Hörverkrustungen“. Welches Material bzw. welche Kompositionsmethode für wen? (Ist das überhaupt notwendig zu fragen?) etc.
- Analyse der musikalischen Sprachen. Und Entwicklung kompositorischer Ansätze, die erlauben, während des Hörens mit dem Publikum „zu arbeiten“.

4. Interpretation

- a) Über dialektische Interpretation neuer und alter Musik (z. B. Gerd Zacher „Kunst einer Fuge“ und Versuch über eine Passacaglia . . .)
- b) Analyseseminare von Komponisten über alte Meister (z. B. Purcell, Orlando di Lasso, aber auch Bach, Schubert . . .), um aus der Analyse heraus neue Möglichkeiten der Interpretation alter Musik (besser traditioneller Musik) zu erschließen, die ursprüngliche Inhalte nicht verwischt, sondern den Schleier zerreißt, der sich durch eine zum Teil erhebliche zeitliche Entfernung über die Musik gelegt hat (dabei sind neue kompositorische Verfahren unerlässlich).

Soweit einige Punkte, die einem Ferienkurs in „DA“ anstehen würden, selbstverständlich nur als Vorschläge zu anderen möglichen Themen. Eingeladen werden sollten außer Satie, Eisler und Cardew – selbst wenn sie schon da waren – u. a. auch Komponisten und Interpreten wie Lombardi, Cage, Wolff, Rzewski, Schnebel, N. A. Huber, Jonathan Berger, John Tilbury, Konrad Boehmer, Gerd Zacher . . .

Was die Aktivität betrifft, sollte man nicht so sehr nach dem „letzten Schrei“ und nach „Exotik“ Ausschau halten, sondern „arrivierte“ wie noch-nicht-arrivierte Komponisten sollten kollegial an den vorgeschlagenen Diskussionen und Projekten teilnehmen und – ohne Dünkel – ihre Erfahrungen einbringen.

Jürg Stenzl

Eine ‚Darmstädter Schule‘ hat es nie gegeben: hingegen eine Institution, die für etwa 10, 12 Jahre unvergleichlich war: einmal, weil es in Europa keine „Konkurrenz“ gab, zweitens, und damit verbunden, weil deshalb das Niveau (Lehrer wie Schüler) Ausnahmecharakter hatten, drittens, weil Darmstadt ein „Thema“ hatte: Dodekaphonie und deren „Weiterführung“, das von den Themen vergleichbarer lehrender Institutionen (Musikhochschulen, Conservatoires etc.) signifikant verschieden, ausreichend oppositonell war. Viertens, weil Darmstadt mit anderen Institutionen, in erster Linie den deutschen Rundfunkanstalten, ausreichend verquickt war, so daß was in Darmstadt geschah, vervielfältigt wurde.

Sollte dieser historische Sachverhalt die DFK als „Erbe“ belasten, so wäre das schon Zeugnis einer eigenartigen Nostalgie-süchtigkeit.

Die Frage ob Darmstadt alive sei, ist unabhängig von der „heroischen Phase“ Darmstadts zu stellen: Was will Darmstadt heute – und wie weit hat es hier Dinge anzubieten, die an andern Orten so oder in dieser Fülle nicht zu haben sind.

(Man soll gefälligst nicht ausgerechnet die Ferienkurse wegen fehlender Internationalität in einer Zeit prügeln, wo die Be-

reitschaft, sich mit „Auswärtigem“, gar mit Fremdsprachigem, auseinanderzusetzen, in rapidem Schwinden begriffen ist!)

Worin sinnvoll die Funktion bestehe? Man soll doch nach Bedürfnissen fragen, und nach jenen Leuten, die diese haben, und nach jenen Ländern, in welchen solche Bedürfnisse besonders virulent sind. (An sich wären Darmstädter Ferienkurse beispielsweise in Griechenland, Spanien, Portugal oder gar Italien, von Mittel- und Zentralamerika ganz zu schweigen, wesentlich dringender, weil die an sich in der BRD durchs Jahr vorhandenen Möglichkeiten unvergleichlich größer sind . . .!)

Zu den Namen und Programmen: eine Konfrontation von Lachenmann und Rihm scheint mir wichtig. „Im Trend“ liegenden neudeutschen Jungmeistern eine Kompositionsklasse zu geben, verzichtbar (das zielt nicht auf Rihm). Wieweit wirkliche Bedürfnisse nach mehr als Kompositions- und Interpretationskursen besteht, kann ich nicht beurteilen. Bei den aufgezählten Komponistennamen ist mir zuviel „Prominenz“ drin. Unbedingt einladen würde ich Erik Satie, aber auch Edgard Varèse. Diesen sogar in erster Linie.

Ernstalbrecht Stiebler

Ich würde vorschlagen, Joseph Beuys und Erik Satie einzuladen, nicht um andere hervorragende Namen zurückzusetzen, sondern um Darmstadt von einem selbstgeschaffenen Getto zu befreien. Die Analysen und Selbstanalysen sind steril geworden, es ginge heute eher um Analyse der Analyse. Dazu brauchte man allerdings auch Nachdenken über Musik, keine „Philosophie“, aber doch Fragen nach allgemeinen Beziehungen und Kontexten. Immer noch und schon wieder muß sich Musik von einem modernistisch-technischen Zunftdenken emanzipieren. Zum Beispiel sollte die Technik des Komponierens mit Computern oder mit Mikrotönen heute qualitativ

anders behandelt werden können als in den 50er Jahren die serielle Musik.

Darmstadt muß ein Forum sein für Komponisten. Dabei geht es um lebendige Auseinandersetzung – durch Diskussion, mehr aber noch durch die Musik selbst, nämlich durch wichtige Aufführungen. Die neue Musik ist kein Gegenstand für eine Sommerakademie. Die Kurse haben in Darmstadt die Chance, und müßten diese nutzen, über die unvermeidlichen Formen seminaristischer und kongreßhafter Kommunikation hinauszukommen. Sonst droht eine Neuauflage des alten „neuen“ Akademismus.

manfred trojahn

ganz sicher hat es den versuch gegeben, in den fünfziger jahren in darmstadt eine ästhetische richtung für kompositorische versuche zu kreieren. erst heute scheint sich dabei herauszustellen, daß trotz der relativ dogmatischen bevorzugung bestimmter techniken (siehe henze, schriften) sich bestimmte persönliche handschriften profilierter komponisten bilden konnten, die sogar über die zugehörigkeit eines komponisten zu seinem kulturkreis vieles verrieten. da deutschland im inneren darmstädter zusammenhang nur mit einem herausragenden komponisten vertreten war, stockhausen, die anderen die ich dazuzählen möchte: nono, boulez, maderna aus anderen europäischen ländern kamen, liegt der schluß nahe von einem europäischen phänomen zu reden, die ungebrochenheit fand ja denn auch erst durch einen amerikanischen: cage, ein ende. die damalige aufbruchstimmung konnte zu einer von uns wohl nicht mehr herstellbaren positiven offenheit untereinander führen, man konnte an eine sache glauben und zumindestens das, scheint mir aus der entfernung das anziehende moment an der damaligen darmstädter ‚stimmung‘ zu sein. heute wird in den ferienkursen versucht, diese ‚stimmung‘ zu konservieren,

ja nachdem zu anfang der siebziger jahre die ‚sinnfrage‘ gestellt wurde und man sich eigentlich hätte bewußt werden müssen, daß der alte ‚geist‘ verschwunden war, versuchte man nach kurzer – aus meiner erfahrung heraus – totlangweiliger übergangszeit, nun durch berufung einer neuen leitung, des herrn hommel, die geschichte zu konservieren und den marsch zurück zu den schönen dogmatischen traditionen der fünfziger jahre zu wagen, als man von darmstadt aus noch bestimmen konnte, was neue musik sei und was nicht. daß man sich dazu eines herrn bedient, der durch gewichtige taten seinen politischen platz bewiesen hat (melos – henze – jungheinrich) verwundert dabei kaum, denn in der tat bedeutet das konservieren dessen, was einst einmal progressiven effekt machte, heute dunkelste regression, tiefsten konservativismus. daran scheinen mir auch die vielen wahllosen komponistennamen nichts zu ändern, die wir auf dem diesjährigen veranstaltungsplan finden. vertuschung der richtungslosigkeit durch breitensport.

mir kommt das ganze darmstadtgekurse vor wie ein klinisch bereits toter, der durch einige schläuche ernährt, versucht auf

den tag zu warten, wo man für seine krankheit eine heilmethode gefunden haben wird. nur absolute blindheit für gesellschaftliche entwicklungen kann jemanden bewegen, die geschichte noch sinnvoll zu finden.

komponisten können lediglich aus ihrer musikalischen äußere heraus bewertet werden. die aufführung der kursteilnehmer-musik kam aber während der drei mal meiner anwesenheit in darmstadt immer zu kurz, immer war zu wenig zeit, stücke sorgfältig einzustudieren, da die instrumentalisten natürlich bemüht waren, 'klassische' avantgarde für den begehrten wettbewerbssieg auszuarbeiten, also keine zeit zu proben hatten.

die aufführungen neuer musik hätten von darmstadt aus exemplarisch weiterwirken sollen, was die qualität der ausführung angeht. heute, wo wir wissen, daß mit ein bißchen glück das orchester in gelsenkirchen, oder der gmd einer anderen kleineren stadt unsere musik sorgfältiger und engagierter zu betreuen wissen als die von darmstadt hochgezuchteten spezialisten, wo wir sehen, daß eine unserer musiken von einem verantwortungsvollen kammernmusikensemble einstudiert und in einem traditionellen umfeld vorgestellt sehr wohl ein publikum finden kann (auf dessen hörgewohnheit man also auf diese weise einfluß nehmen kann), scheint sich darmstadt auch auf diesem sektor überlebt zu haben, und als forum für den interpretatorischen nachwuchs so wenig in frage zu kommen wie für den kompositorischen. auch als ideenbörse scheint es keine funktion mehr zu haben, denn kann es sich ein rundfunkredakteur oder ein orchesterintendant bzw. dirigent tatsächlich leisten darauf zu warten, in darmstadt fündig zu werden? anhand der

Stephan Wunderlich

Das Konzept der Kurse ist daran gekettet, die Tradition der Ferienkurse in den 50er Jahren aufrechtzuerhalten: als Zentrum des neuen Anfangs. Diese Tradition ist längst verfestigt oder hat sich verflüchtigt.

Den Teilnehmern geht es ohnehin mehr darum, aufgeführt zu werden oder als Instrumentalist Eindruck zu machen. Daneben will man vielleicht noch Trends kennenlernen, die sich entweder durchgesetzt haben oder sich durchsetzen könnten.

Die entscheidende Schicht der 14 Tage geht unter: Austausch und Zusammenarbeit zwischen Musikern, die aus verschiedensten Regionen herkommen. Das Kursprogramm erschlägt einen, der Konkurrenzdruck verhindert fast alles.

Wilhelm Zobl

Die „Darmstädter Schule“ ist ganz sicher ein deutsches Phänomen, gefördert und am Leben erhalten von deutschen Kulturinstitutionen, auch wenn ihr Komponisten unterschiedlichster Herkunft angehörten.

Ich glaube, die „Darmstädter Ferienkurse“ können als Trainingszentrum für kompositorischen und interpretatorischen Nachwuchs heute keine Funktion mehr haben, dazu hat sich die Informationsmöglichkeit und auch die Ausbildungssituation zu grundlegend verändert.

Eine echte Funktion könnten die „Darmstädter Ferienkurse“ als wirklich internationales Forum aktueller kompositorischer Auseinandersetzung haben, wo die Komponisten unterschied-

vielfältigen phänomene, die im 2. fragenblock aufgezählt werden, scheint mir schon ein beweis möglich, daß eine institution wie darmstadt scheitern muß. widmete man sich einem oder zweien dieser komplexe, kämen die anderen zu kurz, könnten aber beim nächsten mal schon wieder außer mode sein. allen zugleich kann man sich aber nicht widmen . . . oh gott, oh gott was soll man nur machen um der aktualität der dinge nahezu kommen . . .?!?? vielleicht könnte man alle der aufgezählten personen zu darmstädter-kursen einladen, dann wäre die totale beliebigkeit eindrucksvoll dokumentiert. bedenken meinerseits bestünden ein bißchen bei herrn jünger und herrn korn wiewohl ich dann auch nicht weiß, was ich zu dahlhaus sagen soll . . .

fazit: ich kann mir nicht vorstellen, daß komponisten ihre position zur diskussion stellen. daher halte ich alle diese tagungen, vereine, kurse und freundes- sowie förderkreise, centren, institute etc., etc. für ziemlich überholt. da ich mir schon schlecht vorstellen kann, als hochschullehrer regelmäßig mit schülern zu arbeiten und es vorziehe, mich als komponist frei durch die gegend zu schlagen, schiene mir eine einladung nach darmstadt zumal unter der derzeitigen leitung und den derzeitigen zielsetzungen nicht akzeptabel.

zur gegenwart der musik trage ich ja auch von anderen orten, wo's schöner ist, das meinige bei, und um die zukunft der musik wird sich vielleicht später mal mein kleiner sohn kümmern, wenn er's nicht vorzieht was rechtes zu lernen.

Darmstadt ist nicht zu retten. Mag sein, daß jetzt seit der neuen Kursleitung, die jüngeren' auch mal zum Zug kommen; die Liste der angeführten Komponisten zeigt, daß der Zug auf etwa eine halbe Stunde begrenzt ist und auf die vage Hoffnung, einige der 200 Teilnehmer für die eigene Sache zu faszinieren.

Man muß sich vor Darmstadt retten. Also nicht hingehen. Oder – was eventuell fruchtbarer ist – hingehen ohne sich anstecken zu lassen. Darmstadt, eine Impfung, um gegen die Darmstädter Krankheit: Absolutismus, Gruppismus, Richtismus etc. weniger anfällig zu werden.

lichster Überzeugungen und Richtungen aufeinander treffen sollten. So ein Forum gibt es nicht, und der Ruf der „Darmstädter Kurse“ könnte produktiv genutzt werden. Wichtig wäre hierbei auch die Überwindung eurozentrischen Denkens, die Einladung an Komponisten, die in völlig unterschiedlichen Kulturkreisen und politischen Systemen leben. Warum nicht Joaquin Orellana aus Guatemala, Coriùn Aharonián aus Uruguay oder Ramon Pagayon Santos von den Philippinen mit Boulez, Xenakis, Morricone, Henze, Nonü, Brian Eno, Chrennikow, Schnittke, Metzger, Günter Mayer, Stockhausen u. a. an einen Tisch setzen und über ihre Arbeit und ihre Konzepte diskutieren lassen. Aus den Abgründen und Gemeinsamkeiten dieser Konzepte würde erst ein Bewußtsein über die wirkliche Situation der zeitgenössischen Musik entstehen.