Von Welt-, Bett- und Selbstbezügen

Zur Frühjahrstagung des INMM in Darmstadt

von Bastian Zimmermann

Bei bestem Wetter stand die österliche Tagung dieses Mal (fast) ausschließlich unter dem Banner junger Tendenzen der halbwegs jungen Komponistinnen und Komponisten, die in den letzten Monaten im Diskurs über den Begriff der „Diesseitigkeit" zunehmend in den Brennpunkt geraten sind. Zunächst sollte die Tagung sogar mit diesem derzeit intensiv diskutierten Begriff betitelt werden. Da aber die Programmmacher, so der Musikwissenschaftler und Vorsitzende des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung (INMM) Jörn Peter Hiekel zu Beginn, auch die beiden älteren Komponisten Helmut Lachenmann und Manos Tsangaris in jeweils einem Themenblock in den Blick nehmen wollten und zudem nicht alle jungen Komponisten sich unter dieses Banner zu stellen bereit sind, entschied man sich mit der Fragestellung „Zurück zur Gegenwart?" für das weiter gefasste Thema „Weltbezüge in neuer Musik". Und nicht die der Bett- und Selbstbezüge, wie Lachenmann – sich über die „Jungen" auslassend und jeglicher Deutung seiner Musik verweigernd – ironisch konstatierte.

Hiekel eröffnete die Tagung in gewohnter Weise mit einem Rundumblick zur Fragestellung: Was können Weltbezüge in der Musik sein? Dabei konzentrierte er sich geschickt auf den arabisch-ägyptischen Sänger und Komponisten Mohammed Abdel Wahab, der unter anderem eine Sinfonie zur Freiheit mit Beethoven-Zitaten gespickt hat – eine Art innermusikalischer Weltbezug, der einem in der Auseinandersetzung mit möglichen Weltbezügen folgenden Eurozentrismus schnell den Garaus machte. Hiekel erinnerte aber auch an Werke wie „Strathoven" von Luc Ferrari und manifestierte damit für die Diskussion um das Diesseits auch historische Tendenzen zum Beiläufigen, Alltäglichen. So hatte Iannis Xenakis damals zu seinem eigentlich stochastisch entworfenen „Metastaseis" verlauten lassen, Inspiration hierfür seien ihm Demonstrationen auf der Straße gewesen. Aber nicht nur die Hinwendung zur Welt, sondern auch die Abwendung, hin zu einem spezifisch musikalisch abgeschlossenen Raum, stellt schließlich Weltbezüge her, so Hiekel. Karl Amadeus Hartmann komponierte am Ende des Zweiten Weltkriegs sein Zweites Streichquartett, ein gewichtiges Statement gegenüber den tagespolitischen Katastrophen dieser Zeit.

Wie auf die Welt reagieren? So wäre vielleicht die Frage nach den Weltbezügen für die Komponisten unserer Zeit zu formulieren. Michael Rebhahn, der 2012 bei den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt mit einem Vortrag unter dem reißerischen Titel „Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus" in Erscheinung trat und sich darin als einer der Wortführer der „Diesseitigkeit" in etlichen Radiosendungen und Textbeiträgen offenbarte, hatte sich diesmal auf die Darbietung einiger Werkbeispiele der neuen Ferienkursgeneration beschränkt: Unter anderem Alexander Schuberts Schlagzeug-Solo mit interaktiven Medien „La place Tiger" oder Joanna Bailies wunderbares Chorstück „Harmonizing (Artificial Environment No.7)", bei dem die Chorstimmen harmonische Artefakte in Feldaufnahmen aufgreifen und sich sanft in diese schmiegen oder sie ergänzen.

Auf Rebhahn folgten vier Statements von Komponisten der jüngeren Generation: Annesley Black mit der These, das Pissoir bleibt ein Pissoir, auch wenn Duchamp es zwischenzeitlich in einen Ausstellungsraum plaziert hatte. Dabei ging Black äußerst selbstkritisch mit ihrem eigenen Werk „Jenny's last rock" um, das sich auf die Welt des Curlings einließ. Brigitta Muntendorf wies in der Darlegung ihres Selbstverständnisses als Komponistin und den alltäglichen medialen Umfeldern, in denen sie sich bewegt, darauf hin, dass insbesondere das Internet und jegliche darin stattfindende soziale Kommunikation beim Komponieren nicht ausgeblendet werden darf. In Anlehnung an einen Begriff aus der bildenden Kunst nennt sie das „Social Composing". Als wirklich erhellend und jede Wissenschaftlichkeit, etwas auf den Begriff bringen zu wollen, in die Ecke stellend, erwies sich jedoch der Vortrag des norwegischen Komponisten Trond Reinholdtsen, der schon vorletztes Jahr in Donaueschingen dem Neue-Musik-Betrieb mit seinem Stück „Musik" einen Schlag in die Magengrube verpasst hatte. Ein Komponist, der schlechte und hilflose Musik liebt, Witze unter der Gürtellinie macht und ständig die Absurdität jeglicher Theoriebildung aufzeigt, ist schwer in der (manchmal pseudo-)wissenschaftlichen Wolke von Ernsthaftigkeit und Stringenz zu halten – im Nebenbei der Tagung äußerte sich Lachenmann ablehnend über den ganzen Humor, den die jungen Komponisten in ihre Werke trügen. Reinholdtsen brachte aber mit seiner Performance mehr über den Unmut und das Gefühl einer kompositorischen Sackgasse auf den Punkt (wenn auch zwischen den Zeilen) als einige seiner Altersgenossen. Martin Schüttler wartete mit einer eher kulturkonservativen Sicht auf das heutige Komponieren auf: Hören sei vor allem aufgefächert in Spielarten des Konsums. Mit einigen Beispielen von einer Sekunde aus dem Pop und der schnellen Identifizierbarkeit der Musik über den Sound beziehungsweise das „Sonische" meinte er, aufzeigen zu müssen – was kaum jemanden verwunderte –, dass Hören heute extrem verkürzt stattfindet. Überraschend zu hören von einem Komponisten, der betont, dass er sich auch in den Welten des Pop bewegt. Pop kann man als Komponist anscheinend nur zitieren, ihn zu „machen", schickt sich für den Besserwissenden nicht.

Im Kontext dieser Diskussionen erschien der Themenblock zu den „Weltbezügen in neueren Werken von Helmut Lachenmann" einigermaßen erfrischend. Neben dem analytisch klaren Vortrag Rainer Nonnenmanns zum Orchesterstück „Schreiben", bei dem er ausgehend von einer Aussage Lachenmanns, im Wort Schreiben steckten auch die Wörter Schrei und Reiben, eine umfassende Narration des Stücks darlegte, war es insbesondere das kleine Solokonzert von Lachenmann selber, das der Arbeit mit alltäglichen Materialien eine – die jungen Komponisten würden sagen material- und strukturästhetische, anstatt der hippen gehaltsästhetischen – Dimension hinzufügte. Sein „Kinderspiel" beinhaltet die Bearbeitung einiger bekannter Kinderlieder, auf die er sich mit einzelnen rhythmischen und melodischen Elementen bezieht. Für Lachenmann bewegt sich dieses Arbeiten auch schon auf der Ebene des Vorfindens und Aufgreifens von Welt. Barbara Balba Weber, Musikpädagogin aus Bern, drehte mit einer kleinen Versuchsreihe, neue Musik in die lachenmannlose Welt der kleinen Hauptstadt der Schweiz zu bringen, das Thema der Tagung um und verdeutlichte an Interviewsituationen mit Jugendlichen, einer

Gesangsstudentin und einem rechtskonservativen Kulturpolitiker, wie man die Hörerwartung eines jeden Menschen so schüren kann, dass er zumindest kurzzeitig Zugang zu neuer Musik erhält. Damit rundete sich das Thema der Tagung gekonnt ab, nicht nur Welt in die neue Musik, sondern auch neue Musik in die Welt zu bringen; vielleicht zwei Seiten einer Medaille, bei der die Diskussion der einen immer auch die Diskussion der zweiten erfordert.

Von beiden Seiten des Atlantiks

Zu einem Forumskonzert im Hessischen Rundfunk

von Daniel J Wolf

Unter der Leitung von Frank Ollu spielte das hr-Sinfonieorchester, wie immer, phantastisch. Ollus Dirigieren war deutlich und klar, wie zu erwarten. Das Forum Neue Musik war jahrzehntelang eine der wichtigsten Konzertreihen (sowohl live als auch übertragen) für neue Musik in Deutschland, mit herausragenden Aufführungen von Morton Feldmans Orchesterstücken sowie bedeutender Orchester- und Ensemblewerke so unterschiedlicher Komponisten wie Giacinto Scelsi, Charles Ives, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Nikolai Obuchow, Maria de Alvear, Alvin Lucier, Bent Sørensen, Walter Zimmermann, Helmut Lachenmann, Carola Bauckholt, Richard Ayres, Dieter Schnebel und La Monte Young. Allerdings habe ich den Eindruck, dass die Programmierung der Konzerte momentan in einer Krise steckt. Dabei habe ich den Verdacht, dass es sich höchstwahrscheinlich um ein internes Problem handelt: das Problem, mit einem Orchester zu arbeiten, das einer mikropolitisch so komplexen Institution wie einer deutschen Rundfunkanstalt angehört: Der verantwortliche Redakteur für neue Musik mag das eine wünschen, der Leiter der Musikabteilung etwas anderes, der Orchesterchef jedoch noch etwas anderes (beispielsweise den Artist-in-Residence oder einzelne Orchestermitglieder herauszustellen). Noch mehr Druck kommt von der gegenwärtigen Leitung des Senders, die der marktorientierten CDU nahesteht und die verschiedenen Rundfunkaktivitäten gern als individuelle Profitcenter betrachten würde. Damit besteht sie auf einer Gewinnorientierung, die beispielsweise alte Aufnahmen aus dem Schallarchiv als ungenutzte Investitionen ansieht, die direkt mit neuen Aktivitäten konkurrieren, wie dem Beauftragen, Aufführen, Aufnehmen und Senden neuer Werke.

Das Problem für das Forum Neue Musik besteht darin, dass es sehr viel schwieriger wird, das „neu" im Titel zu rechtfertigen, wenn in einem Programm wie dem jetzt gespielten zwei Werke etwa ein halbes Jahrhundert alt sind, während ein drittes von John Adams sich als Debussy-Arrangement entpuppt – und spätes neunzehntes Jahrhundert, „wagnerianisch", noch dazu Debussy – und die beiden neuen Arbeiten unzweifelhaft von zeitgenössischen, sogar lebenden, aber definitiv älteren Komponisten stammten. Die andere programmatische Schwäche schien einen kritischen Blick auf amerikanische Musik zu werfen, wenn nicht sogar latenter Anti-Amerikanismus am Werk war. Das Thema war ganz allgemein das Minimale in der Musik, wobei ein eindeutiger Europa-gegen-Amerika-„Agon" im Spiel war: mit zwei europäischen Komponisten, die wie die frühe amerikanische radikale Musik, wenn nicht sogar noch eher, mit einem minimalen Impuls gearbeitet haben (Arvo Pärts „Perpetuum mobile" von 1963 und Giacinto Scelsis „Quattro pezzi su una nota sola" von 1959). Dagegen standen Adams' Show-Orchestration von Debussys Fünf Liedern nach Baudelaire (betitelt „Le Livre de Baudelaire", so als ob Adams mit Boulez einen Wettstreit im Orchestrieren austragen wolle) und Steve Reichs „Four Sections". (Diese Komposition ist, und gleichzeitig auch nicht, wie die Programmhefttexte andeutetenn, nicht nur Reichs Agon mit Bartók, sondern auch – vor allem in der Streicherbehandlung des eigensinnigen Kontrapunkts im ersten Satz – mit amerikanischer Orchestermusik aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, die hier praktisch unbekannt ist). (Ich bin von den „Four Sections" nicht begeistert, aber ich bewundere hier Reichs formale Unnachgiebigkeit, mit der er eine kratzende Streichertextur durchführt, bis sie zu einem Hintergrundgeräusch wird, wie auch seinen Einsatz der Hörner als harmonischer Hintergrund im weiteren Verlauf des Stücks. In Adams' Stück war die Hornstimme übrigens die beste Zutat.)

Das alles war überflüssig und unglücklich, besonders, weil das stärkste Stück im Programm (und auch, coincidentia oppositorium, das bescheidenste, was die Mittel anging) das Auftragswerk „De-Crescendo" von Ernstalbrecht Stiebler war, des nun bald achtzigjährigen früheren HR-Redakteurs. Ein liebenswürdiger Mensch und Musiker, der kaum Interesse daran hat, die Musik von beiden Seiten des Atlantiks gegeneinander auszuspielen, dafür umso mehr Interesse an ihrem Miteinander-Schwingen.

Stiebler erreichte hier etwas, das sich seiner Erfahrung mit Minimal Music aller Art verdankt, wobei es im Grunde darum geht, eine Klangkontinuität aus eng umschriebenen Initialimpulsen (hier eine unauffällige melodisch-harmonische Zelle in einem Paar von Oboen) zu entfalten, wobei er intuitiv eine Mischung aus räumlich begrenzten und Ad-hoc-Prozessen benutzt, um die wechselnden Figurationen zu erzeugen, die diese Kontinuität vermitteln.

Als aufschlussreicher Aspekt des Programms erwies sich, dass Scelsis „Vier Stücke auf einen einzigen Ton", die ich seit etwa dreißig Jahren kenne und von ihrer ersten Schallplattenaufnahme her liebe, zwar in einer Aufnahme angemessen wiedergegeben werden können, weil ein guter Tonmeister dort genau den richtigen Hall erzeugen kann, aber in einer Aufführung so fragil wirken, dass sie sogar in einem so entgegenkommenden Raum wie dem HR-Sendesaal kein verlässliches Konzertstück sind. Durch den vollbesetzten Raum war die Akustik extrem trocken und stellte die schematische Takt-für-Takt- Instrumentation heraus. Anstatt Kontinuität aufzuweisen, zeigte sich die Musik gebrochen und in ihre Einzelteile aufgelöst. Mein Eindruck war, dass der Dirigent und das Orchester zwar alles Erdenkliche für das Stück taten, aber mir scheint, es könnte sich um ein Beispiel für ein Stück handeln, dessen historische Bedeutung zwar gesichert ist, nicht aber die aktuelle Qualität seiner Aufführung.

Von Ursula Stiebler und Gisela Gronemeyer aus dem Englischen übersetzter und für die MusikTexte adaptierter Blogeintrag unter dem Titel „G is for Generations" vom 10. März 2014.

http://renewablemusic.blogspot.de/