

Patrick BECKER

Darmstadt als Bauhütte: Historische und aktuelle Perspektiven auf die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik

Darmštatas kaip sambūris: tarptautinių naujosios muzikos vasaros kursų istorinė ir dabarties perspektyva

Humboldt University, Unter den Linden 6, Berlin, Germany
Email beckerpat@gmail.com

Zusammenfassung

Die Vorstellung von Kompositionsschulen, wie sie immer noch durch Begriffe des 19. Jahrhunderts verstanden wird – als enge Zusammenarbeit einer LehrerIn mit wissbegierigen SchülerInnen –, scheint in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert ihre Anziehungskraft verloren zu haben. Obwohl MusikwissenschaftlerInnen Kompositionsschulen wie die Scherchen-Schule oder die Kölner Schule festzumachen versucht haben, widerstrebte es in späteren Jahren den meisten der ihnen zugerechneten SchülerInnen dieser „Schulen“, sich ihnen als zugehörig zu beschreiben (wie György Ligeti beispielsweise). Nichtsdestoweniger wäre die Frage nach Kompositionsschulen der neuen Musik keinesfalls durch die Verwendung des Begriffs im Sinne des 19. Jahrhunderts, noch durch den Verweis auf später gemachte Aussagen ihrer angeblichen Mitglieder gelöst. Vielmehr scheint der Verlust einheitlicher Stile – seien sie national, seien sie Teil einer „Schule“ – der Grund zu sein, dass Komponistinnen auf ihre künstlerische Unabhängigkeit pochen.

In diesem Beitrag untersuche ich Kompositionsschulen im Umkreis der „Darmstädter Ferienkurse“: Da sich die Thematik nicht nur in der Zeit der scheinbaren Existenz jener Schulen bewegt, sondern auch eine zweite Zeitschicht – die Momente der späteren Distanzierung – bedient, eröffnet sich die Möglichkeit der Einbeziehung von Dokumenten aus Darmstadt, Briefen, Vorträgen, theoretischen Auseinandersetzungen, Dokumenten der späteren Distanzierungen und, von eminenter Bedeutung, die Einbeziehung der musikalischen Werke selbst, in denen sich neben festgehaltenen Äußerungen die Weitergabe allemal festmachen ließe.

Zu klären ist einerseits die Frage, ob der Begriff der Kompositionsschule auf die Lehrer-Schüler-Verhältnisse der neuen Musik seit Ende der 1940er Jahre anwendbar ist und, wenn dies nicht der Fall ist, bliebe zu klären, welche Aufgaben Institutionen wie die Darmstädter Ferienkurse dann bei der Ausbildung junger Komponistinnen haben und welcher Art das „Weitergegebene“ ist.

Stichwörter: Darmstadt, Avantgarde, Neue Musik, Komponistenschulen, Musikjournalismus.

Anotacija

Kompozicijos mokyklų įsivaizdavimas, kaip jos vis dar suvokiamos XIX a. sampratomis, – glaudus mokytojo (-os) ir žinių trokštančių mokinių bendradarbiavimas, – antroje XX a. pusėje, regis, nebėra toks patrauklus. Nors muzikologai ir mėgino įtvirtinti tokias kompozicijos mokyklas kaip Schercheno ar Kelno, vėlesniais metais dauguma toms „mokykloms“ priskirtų mokinių (pavyzdžiui, György Ligeti) nenorėjo tokiais vadintis. Kad ir kaip ten būtų, į klausimą apie naujosios muzikos kompozicijos mokyklas jokių būdu neatsakytų nei pasitelkta XIX a. samprata, nei vėlesni tariamų jų narių teiginiai. Kur kas svarbesnė priežastis, dėl ko kompozitoriams tokia svarbi tapo nepriklausomybė, buvo bendrų stilių išnykimas – ar jie būtų nacionaliniai, ar vienos kurios „mokyklos“.

Šiame straipsnyje – remdamasi gausiais šaltiniais – aptariu Darmštato vasaros kursų aplinkos kompozicijos mokyklas. Kadangi ši tematika aprėpia ne vien tariamo tų mokyklų egzistavimo laiką, bet ir antrąjį laiko sluoksnį – vėlesnį atitolimą, atsiveria galimybė įtraukti dokumentus iš Darmštato, laiškus, paskaitas, teorinius nagrinėjimus, vėlesnio atitolimo dokumentus ir, o tai itin svarbu, įtraukti pačius kūrinius, kuriuose greta užfiksuotų teiginių tikrai galima matyti perdavimus.

Viena vertus, reikia išsiaiškinti, ar kompozicijos mokyklos sąvoka taikytina mokytojo ir mokinio santykiams naujojoje muzikoje nuo 5-ojo dešimtmečio pabaigos, o jei taip nėra, kokia misija rengiant jaunus kompozitorius tuomet tenka institucijoms, tokioms kaip Darmštato vasaros kursai, ir kas yra „perduodama“.

Reikšminiai žodžiai: Darmštatas, avangardas, naujoji / šiuolaikinė muzika, kompozitorių mokykla, muzikos žurnalistika.

Einleitung

Zunächst einmal scheint der Versuch, sich den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt als Bauhütte anzunähern, fruchtbar zu sein, solange man hier nicht den einen Terminus verschämt mit einem anderen

austauschen möchte, der wohlklingender ist, jedoch dasselbe bedeutet. Denn wenigstens von musikwissenschaftlicher Seite her ist das Konzept einer Darmstädter Schule spätestens seit Beginn der 1990er-Jahre relativiert und kritisiert worden – in einer Art und Weise, dass er als musikhistoriographische Kategorie nicht mehr verfügbar

ist. Dies geschah an prominenter Stelle in zwei Beiträgen Hermann Danusers: Erstens in der gemeinsam mit Gianmario Berio herausgegebenen vierbändigen Arbeit *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, die 1997 erschienen ist (Vgl. Danuser & Borio 1997). Des Weiteren in seinem Vortrag *Gibt es eine Darmstädter Schule?*, den er 1990 auf dem Symposium *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland* in Leningrad hielt (Vgl. Danuser 1994). Hier wie dort erklärt Danuser, dass Darmstadt eine scheinbar herrschaftsfreie Lehr- und Lerngemeinschaft ist; Beispiel eines Habermas'schen Kommunikationsmodells *avant la lettre*, welches freilich ein Ideal darstellte, das in der Realität meist eher gegenteilige Kommunikationsformen begleitete (Danuser 2014 a: 136).

Danuser gelang 1990 noch zu dem Schluss, dass, wenn alle Kategorien in ihrer schulbildenden Relevanz mithin immer erst *post festum* stilbildend geworden sind, die kompositionsgeschichtlichen Konturen einer Darmstädter Schule bei näherem Hinschauen hinfällig werden, es sei denn man setzte sie statt mit der historischen Wirklichkeit mit dem Mythos der Avantgarde-Idee und ihrer seriellen Ausprägung in eins (Danuser 1994: 152).

Diesem Verdikt gegen die Verwendung des Kompositionsschulenbegriffs in Bezug auf die Darmstädter Ferienkurse ist in der vierbändigen Darmstadtdokumentation *Im Zenit der Moderne* eine umfangreiche Auseinandersetzung entgegengesetzt, die nicht nur die Anwendbarkeit des Begriffs, sondern auch dessen Ursprünge, Nuancen und Facettenreichtum beinhaltet und ganz im Geiste von Danusers Artikel zur „Neuen Musik“ in der zweiten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* das Problem stets von zwei Seiten her beleuchtet (Vgl. Danuser 2014 b). Danuser beschreibt Extremata, tritt zurück von der Idee, die Geschichte Darmstadts zu erzählen, sondern will stattdessen *eine* Geschichte schreiben, wie er selbst ausführt. Diese – freilich verhaltene – Form dialektischen Denkens, das aus der Furcht vor dem falschen Urteil, auf Grund der zeitlichen Nähe zum Beschriebenen These und Antithese beschreibt, aber darauf verzichtet sie gegeneinander auszuspielen und so zur Synthese zu gelangen, umfasst einerseits Faktizität und Mythos, Schulen und Schule, Rationalität und Historizität, *arché* und Zentrum sowie *agon* und Skandal. Danuser entscheidet sich andererseits dafür, diese Strenge unter den Kategorien der Dialogizität, ihrer dichotomischen Bewertung und schließlich eines dynamischen Schulbegriffs einzuklammern, um so den ästhetischen, den ideologischen, den soziologischen und nicht zuletzt den musikhistoriographischen Ansprüchen Genüge zu tun. Doch, was genau verstellt den Zugriff auf den Terminus der Kompositionsschule in Danusers Argumentation?

Das sind zunächst einmal die vielfältigen Strömungen, die in Darmstadt oft nur latent oder wirkungsgeschichtlich

von geringen Einfluss eben auch immer vertreten waren. Des Weiteren die relative Signifikanz der Darmstädter Ferienkurse, die zwar eine der wichtigsten Veranstaltungen der Neuen Musik waren und sind, deren Bedeutung jedoch nicht in die Höhen emporgehoben werden sollte, in die sie so mancher Enthusiast zu entrücken pflegt. Darmstadt ist eine Institution, aber das sind auch Donaueschingen, Musica viva in München, der WDR in Köln etc. Es wäre also verfehlt, zu denken, dass lediglich die Ferienkurse für die künstlerische Entwicklung der Komponistinnen und Komponisten bestimmend war. Außerdem die zunehmende „Personalisierung der Avantgarde“, wie Danuser den Prozess der Verabschiedung vom konventionellen Kompositionsunterricht nennt (Danuser 2014 a: 133), der seit den 1960er-Jahren in Darmstadt bemerkbar ist und die bereits erwähnte Realität eines durchaus autoritär geprägten Personenkults, der sich um die großen Namen bildete, als auch die Verhärtung kompositorischer Stile, aus denen herauszubrechen fast nur der Skandal ermöglichte. So wird das Phänomen Darmstadt – und mit ihm das Konzept der Kompositionsschule – in Danusers Augen zum Mythos als Glaube an eine Zukunft, die die tiefsten Neigungen einer bestimmten sozialen Gruppe verkörpert, wie er Alistair McIntyres Artikel „Myth“ in der *Encyclopedia of Philosophy* zitiert (Vgl. MacIntyre 1967).

Darmstadt als Bauhütte?

Was hat die Auffassung der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt als Bauhütte Danusers Darlegungen entgegengesetzt oder hinzuzufügen? Was vermag die Vorstellung einer Bauhütte leisten, was das Konzept der Kompositionsschule nicht leisten kann? Ist der Betrachtung der Ferienkurse durch die Brille des Bauhüttenwesens die Möglichkeit gegeben, die gerade skizzierten Vorgänge in einer Art und Weise zu beschreiben, die einen Vorzug gegenüber dem problematischen Schulbegriff darstellt? Es wäre zunächst einmal zu klären, was eine Bauhütte eigentlich ist oder ehemals war, um so die Unterschiede aufzuzeigen. Ein Blick in die einschlägigen Darstellungen der Geschichtswissenschaft offenbart das Bild einer vielfältigen Institution, eines Zusammenschlusses verschiedenster Professionen und eine Ausbildungsstätte mit höchsten Ansprüchen. In den Bauhütten des Mittelalters kamen Baumeister, Gesellen unterschiedlichster Handwerksberufe, Kleriker, aber auch Köche und Dienerschaft zusammen – sei es als wandernde Bauhütten oder fest mit einem Kirchenbau verbundene. Die komplexe Ausbildungsstruktur kann hier nur kurz angerissen werden: Sie begann üblicherweise im Alter von ungefähr 14 Jahren mit der Tätigkeit als Lehrjunge, führte über den Gesellenstand, die verpflichtende Wanderschaft zwischen verschiedenen Hütten, über die Anstellung als

Palier – der heutige Vorsteher – bis hin zum Meister (Vgl. Binding 1977–1980). So ist die Bauhütte also wesentlich durch folgende Merkmale bestimmt: Sie steht nicht allein da, sondern ist Teil einer umfassenderen Organisation – so locker oder eng diese auch im Mittelalter verflochten war –, sie ist eine Ausbildungsstätte und beinahe schon autarker Betrieb, in dem sich die ebenfalls ganz eigene Rituale und Praktiken des Zusammenlebens ausbildeten. Die Gesellschenschaft der Bauhütte – und hier klingt im Deutschen der Begriff der Gesellschaft schon an – musste sich diese komplexen Rituale und Praktiken aneignen, die Weitergabe der Bauhüttengeheimnisse an Außenstehende war strengstens verboten und ihre verpflichtende Wanderschaft garantierte den Erwerb von Fähigkeiten, die weit über das Wissen nur eines Meisters hinausgingen.

So manche Parallele zum Betrieb in Darmstadt kann festgestellt werden. Darmstadt als Bauhütte relativiert die Stellung Darmstadts für die Neue Musik als eine Veranstaltung unter vielen weiteren Veranstaltungen, lässt Darmstadt im Licht einer lockeren, vielfältigen Zusammenkunft erscheinen, die ihre Gesellen prägt, aber nicht bestimmt und beleuchtet kritisch die Ritualhandlungen der Neuen Musik, welche sich offensichtlich auch in Darmstadt herausbildeten.

An dieser Stelle könnte – würde man sich dem Selbstlob hingeben wollen – dieser Text beendet werden. Darmstadt als Bauhütte: Das ist anders, das ist neu, das ist frisch, aber nicht zu sehr. Darmstadt als Bauhütte: Das ist ein Konzept, mit dem sich arbeiten lässt. Doch, wieso bleibt ein bitterer Beigeschmack, wenn der Versuch unternommen wird, das Modell der Bauhütte auf Darmstadt anzuwenden?

Hier greifen die Extremata Hermann Danusers: Was sich auf den ersten Blick als verschämte Flucht vor der zeitgeschichtlichen Unmittelbarkeit gestaltet, entpuppt sich beim genaueren Hinsehen als zutreffende Beschreibung des Phänomens Darmstadt. Die Extremata von Faktizität und Mythos werfen jede noch so fein herausgearbeitete historiographische Kategorie über Bord, denn die wirklichen Zustände in den Ferienkursen von Anbeginn bis heute trotzen zwar nicht jeder Beschreibung, aber immerhin jedem Versuch der Begutachtung durch ein einheitliches Modell. Was bedeutet das?

Es bedeutet weniger, dass Darmstadts Vielfältigkeit gerühmt werden soll und vom Versuch abgerückt wird, die – oder wenigstens eine – Geschichte zu schreiben, denn noch ist die Erinnerung an die geisteswissenschaftliche Methode lebendig, deren Abdankung über Nacht Carl Dahlhaus in seiner Schrift zum musikalischen Realismus beklagte (Dahlhaus 2002: 129). Vielmehr bedeutet es, die wirklichen Zustände in Darmstadt herauszuarbeiten, aus dem Wissen um die Unzulänglichkeit der Kategorien für die Beschreibung dieses Phänomens die Kritik zu ihrem Recht kommen zu lassen und eine Geschichte zu erzählen, die den

Mythos dekonstruiert, indem sie auf die Faktizität rekurriert. Bedeutet das eine Abkehr von Darmstadt? Vielleicht. So lässt sich die Kategorie des Mythos Darmstadt, wie Danuser es *Im Zenit der Moderne* tat, vergleichen mit der Mythenbildung im nationalsozialistischen Deutschland. Die Unterschiede liegen freilich auf der Hand. Danuser schreibt:

Die Verachtung der nationalsozialistischen und allgemein der populistischen Kulturideale trug entscheidend zur Legitimierung einer Haltung, die ein Sendungsbewusstsein implizierte, bei. (Danuser 2014 a: 140)

Den Massenkulten der Nationalsozialisten wird in Darmstadt die Idee einer hermetischen, elitären Avantgarde entgegengestellt, eine vernünftige an Maß und Zahl orientierte Bewegung – auch hier wieder deutliche Parallelen zum Bauhüttenwesen –, die aller Irrationalität eine Absage erteilt. Doch Danuser irrt, wenn er schreibt:

[Z]ielte schließlich der NS-Mythos auf eine ewige Kunst, auf Gebilde, die der Zeit enthoben seien sollten, so betrieb die Darmstädter Schule ganz im Gegenteil ihre eigene Historisierung, indem sie einen ständig und prinzipiell sich erneuernden Kunstbegriff proklamierte und durch das Schaffen einzulösen sich bemühte. (Danuser 2014 a: 141)

Denn so unterschiedlich die Ästhetiken der Lehrer und Schüler in Darmstadt nun sind, sie waren stets normativ, exklusiv und wurden nur durch die Kunst des Skandals überwunden. Man denke etwa nur an Karlheinz Stockhausen, über den Hans Werner Henze sagte:

Also, Karlheinz muss schon als kleiner Junge ein gewissermaßen pausenloses Sendungsbewusstsein in sich getragen haben, jedenfalls brachte er in seinem Auftreten dauernd so etwas zum Ausdruck. Er war selten frei von Pathos, er war immerzu auf Wolke neun.

Darmstadt als Bauhütte, diese Gesellschaft ist eben wortwörtlich, was Gesellschaft bezeichnet: eine Gemeinschaft der Unmündigen, der Gesellen, nicht der Meister, deren Herstellungsmechanismen ideal auf die Ausbildung des selbstbestimmten Menschen ausgerichtet sind, in der Realität jedoch nicht über die Erschaffung eines abhängigen hinauskommen. Freilich steht für Henze der Schuldige oder – anders gesagt: das Schuldige – fest; er sagt:

So ein Komponist in der spätkapitalistischen Welt ist mehr oder weniger ein kleiner Industrieller, ein Unternehmer, ein Selbstständiger, dessen Produkt nicht in Vergessenheit geraten darf. Kunst wurde zur Machtfrage, eine Frage der Macht, der Einflüsse, der Beziehungen, des politischen und moralischen Konformismus.

Die Referenzen an das Konzept Darmstadt als Bauhütte sind implizit. Im Hinblick auf die Geschichte der Darmstädter Ferienkurse in Bezug auf den Kalten Krieg, den Ost-West-Konflikt, lassen sich trotz aller Versuche

der Beteiligten die Politik aus ihrer Kunst herauszuhalten ganz ähnliche Verhaltensmuster finden. Die Autorität der Darmstädter Bauhütte – oder Schule – verlangte geradezu nach dem Skandal, der die prominenteste Möglichkeit war, sich aus dem Kreis der Schüler zu lösen und selbst Lehrer zu werden. Die begeisterte Übernahme neuer Ausdrucksmittel in Darmstadt unterscheidet sich vordergründig kaum von derjenigen osteuropäischer und sowjetischer Komponisten in den 1950er- und 1960er-Jahren. Die Versuche der Lehrer ihren Schülern die Entwicklung über ihren eigenen Stil hinaus zu untersagen, lässt sich aus dutzenden Invektiven im Osten wie im Westen herauslesen. Hermann Danuser zeigt die Notwendigkeit dieser Abkehr auf:

Nur derjenige, der in einem Akt der Rebellion den gegebenenfalls latenten Schulzusammenhang sprengt, hat Aussicht zu den wirklichen Künstlern gerechnet zu werden. Darum gehören Akte der Loslösung und der brüskten Negation von Lehrinhalten zu den Ursprungsdokumenten der modernen Musik. Je heftiger ein solches sich Aufbäumen ausfällt, umso klarer – so scheint es – zeichnen sich die Konturen einer neuen Künstlerphysiognomie ab. (Danuser 2014 a: 123)

Die Ähnlichkeiten zu Darmstadt sind frappant. Jedoch – und hier sieht man, dass die geisteswissenschaftliche Methode noch ihr Jota dazuzugeben hat – lassen sich diese Mechanismen bis zum heutigen Tag aufzeigen. Denn selbst in diesem Jahr, dem 70. Jahr des Bestehens der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik partizipiert Darmstadt bei aller Verflechtung trotz des scheinbaren Verlusts des Skandals noch an diesen Mechanismen, wie die diesjährige Auseinandersetzungen um die Darmstädter Schreibwerkstatt zeigen. Was ist geschehen? Die Internationalen Ferienkurse hatten dieses Jahr eine Schreibwerkstatt für junge Studierende angeboten: Die Idee war, den jungen Autoren eine Möglichkeit zu geben, die Darmstädter Ferienkurse journalistisch zu begleiten und eine Plattform zu erhalten, um eigene Texte und Beiträge zu veröffentlichen. Doch aus diesem Vermittlungsprojekt entwickelte sich schnell ein Skandal, als einige der Autoren den Mythos Darmstadt wörtlich nahmen und den kritischen Impuls der Ferienkurse aufgriffen. Der junge Frankfurter Musikwissenschaftler Jim Igor Kallenberg rezensierte ein Konzert des belgischen Ictus-Ensembles und der Performer-Komponistin Eva Reiter im sogenannten lab – einem Konzertsaal in Frankfurt am Main – und betitelte seinen Beitrag, der im Blog der Darmstädter Ferienkurse wurde, mit „In Frankfurt erklärt Darmstadt den musikalischen Bankrott“. Dieser Blog, der seit 2013 online ist und bei über 40 Beiträgen von Autorinnen und Autoren ungefähr so populär ist wie der Verzehr von Hundefleisch – bis dato gab es nur fünf Kommentare, die Breitenwirkung ist gering –, wurde auf einmal Schauplatz einer Auseinandersetzung, die die Mechanismen Darmstadts offenlegt. In seinem kurzen Beitrag schreibt Kallenberg:

Eva Reiter mit ihren Crossover-Performances, die die alte, die Neue und die Pop-Musik einbeziehen und das LAB, das immer auch ein paar szenefremde Studenten mit Sinn fürs Außergewöhnliche anzieht: Das passt zusammen. Experimente ohne Risiko, Pop ohne Unterschicht. Das Ensemble ist stufenartig um die singende Eva Reiter gruppiert, die im Dämmerlicht der Coolness über allen thront. Die Musik zielt auf die Geste, ist immer eindeutig und trifft die Effekte, die sie ansteuert. (Kallenberg 2016)

Kallenegs Kritik mündet im Verriss:

Mit Neuer Musik hat das natürlich nichts zu tun. Eva Reiter gibt dem Publikum das, was es will. Ihr Maßstab ist die Realität, so wie sie ist. Neue Musik aber will das Gegenteil: Sie muss der Realität zum Maßstab werden. Verstehen wir doch Neue Musik in genau diesem Sinne, können wir es uns dennoch nicht leisten, uns selbst sicher über Stücke wie den *Lichtenberg Figures* zu erheben. So obszön und geschmacklos auch ihre eindeutige Direktheit ist. Eva Reiter kommt an. Wir nicht. (Ebd.)

Der pluralis majestatis steht hier stellvertretend für eine junge und eine jüngere Generation, deren Auffassung von Neuer Musik und ihrer Funktion in Kallenegs Text deutlich wird. Diese Generation – und stellvertretend ihr Autor – will Neue Musik, die als Maßstab der Realität gelten kann, die sich der Realität nicht anbiedert, sondern die die scheinbare Natürlichkeit der Realität vom Sockel stürzt. In Kallenegs Kritik manifestiert sich der Wunsch der jungen Generation, gehört zu werden, anzukommen. Doch an dieser Stelle greifen die Mechanismen Darmstadts ein, es entlädt sich eine Diskussion, die schnell den Rahmen des gepflegten Gesprächs verlässt und ins Beleidigende, ins Respektlose, in eine Machtdemonstration übergeht, denn eigentlich war die Kommentarfunktion für die Blogbeiträge für die Dauer der Ferienkurse deaktiviert. Man könnte fast sagen auf mysteriöse Art und Weise – oder, wie sich später herausstellen sollte, auf Order der Ferienkursleitung – prasselten plötzlich Kommentare verschiedenster Leser unter diesen Blog. Zunächst noch ganz verhalten der amerikanische Komponist Harry Eiler, der der Ansicht war, es bedürfe für Performances wie Eva Reiters *The Lichtenberg Figures* einfach neuer Begriffe, da sie die Kunstgrenzen überschreiten würden und nicht – wie Kallenberg es getan habe – nach den Maßstäben klassischer Konzertaufführungen bewertet werden sollten. Daraufhin wirft eine Violinistin Kallenberg unter dem Deckmäntelchen der Meinungsfreiheit vor, dass er:

... being let not by openness to the experience or some deeper research, but more opinions made by the chase for social media acceptance and popularity contest of sorts with the attempt of getting in with the cool kids, celebrating, explaining and justifying certain works based solely on the popularity and social media presence of their creators. (Ebd.)

Ihrem Absolutheitsanspruch schließt sich eine ganze Reihe von Kommentatoren an und schnell wird deutlich, dass hier zwei Denkfiguren aufeinandertreffen, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Das ist einerseits Jim Igor Kallenberg – man mag sagen – realistische Musikauffassung, der Gedanke, dass eine neue Musik durch die Negation des Bestehenden, Dieses beeinflussen kann, und andererseits die Auswüchse der musikalischen Postmoderne, deren Vertreterinnen und Vertreter mittlerweile selbst in die Jahre gekommen sind und nur noch nachbeten, was einst Aufklärung war und nun verkrustete Ideologie ist. So auch ein weiterer Kommentator:

Lichtenberg Figures von und mit Eva Reiter und der belgischen Gruppe Ictus als Bankrotterklärung der Darmstädter Ferienkurse? Markige Behauptung, aber leider genau daneben. Nichts gegen unterschiedliche Wahrnehmungen und Beurteilungen von Musik, das bleibt der freien Entscheidung des Betrachters oder Hörers oder – wie in diesem Fall – dem Journalisten überlassen. Aber muss man gleich vom Untergang der Neuen Musik sprechen, wo nicht einmal klar ist, was sie überhaupt heute zu bedeuten hat? Allein schon die Wortbildung ist bedenklich und zumindest sehr missverständlich. Soll sie am Ende die Politik ersetzen oder gar Ausgangspunkt einer wie immer gearteten Revolution sein? Mehr Hybris geht wohl kaum. (Ebd.)

Augenscheinlich kein Schwergewicht des Diskurses, muss dieser Kommentar noch beendet werden mit dem Hinweis, man möge seinen – wie er wohl denkt bahnbrechenden – Artikel auf seinem eigenen Blog lesen. Gegen diese – man mag sagen – verbale Inkontinenz der Altvorderen stellt sich nur Jonas Reichert, der selbst Teilnehmer der Schreibwerkstatt war. Er führt aus, dass er Zeuge einer perfiden Machtdemonstration gewesen sei und die unvorhergesehene Aktivierung der Kommentarfunktion doch beim besten Willen kein Zufall gewesen sein kann. Seine Kritik an der Auseinandersetzung klingt wie das Echo vergangener Zeiten, die Wiederholung der Mechanismen von Schülern, die sich von ihren Lehrern emanzipieren, und Denkmustern, die der Neuen Musik je zu eigen waren:

Wie muss es um die geistige Landschaft der Neuen Musik stehen, dass ein einzelner Kommentar eines noch unbekannteren, jungen Journalisten auf einem relativ unbekannteren Blog einen ganzen Machtapparat in Gang setzt? Wie verflacht muss die Szene sein, dass der utopische Eifer in Kallenbergs Text als Respektlosigkeit diffamiert wird? Ich möchte an die Utopie glauben, von der Kallenberg spricht, an die Möglichkeit, dass Musik uns mehr geben kann, als dass, was die absurde Welt uns zu bieten hat. Die Neue Musik und ihre Repräsentanten zeigen aber wie absurd ordinär diese Neue Musik ist. Diesen status quo wollen sie beibehalten und dadurch die Neue Musik retten, indem sie sie in den perfiden Machenschaften unserer Welt zerren, tun sie genau das Gegenteil. Von der Perfidität muss die Neue Musik gelöst werden und dazu braucht es Schreiber wie Kallenberg. (Ebd.)

Um zum Schluss zu kommen: Bei aller Kritik an Darmstadt üben die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik eine ungebrochene Faszination aus. Sie waren und sind in ihrer Zeit nicht nur der Ort intensiver ästhetischer Auseinandersetzungen und Aufführung bahnbrechender Werke, sondern auch wirkungsgeschichtlich eine der wichtigsten Institutionen der Neuen Musik. Die Mechanismen von Autorität und Mythos nachzuzeichnen, so wie es hier exemplarisch versucht wurde, offenbart doch nur eine Verlängerung von Mechanismen, die sich in der Gesamtgesellschaft finden lassen. Der Musikgeschichtsschreibung stehen eine ganze Reihe von Möglichkeiten offen, sich mit dem Phänomen Darmstadt auseinanderzusetzen: Die Geschichte, eine Geschichte der Konstruktion des Mythos, Deskription oder eben die von Hermann Danuser skizzierte und in Grundzügen vorbereitete dialektische Auseinandersetzung mit Faktizität und Mythos. Denn Darmstadt macht anscheinend sprachlos, führt zum Scheideweg des kritischen Nihilismus und der affirmativen Naivität. Die schiere Komplexität des Phänomens der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik wirft die Frage auf: Darmstadt, que me veux-tu?

Literaturnachweis

- Binding Günther, Art. Bauhütte, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 1, München und Zürich: Artemis, 1977–1980, p. 1629–1630.
- Dahlhaus Carl, Musikalischer Realismus, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 4, Laaber: Laaber, 2002, p. 129–234.
- Danuser Hermann, Borio Gianmario (Hgg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- Danuser Hermann, Gibt es eine Darmstädter Schule, in: *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Symposium Leningrad 1990*, hrsg. von Rudolf Stephan und Vsevolod Saderackij, Regensburg: Bosse, 1994, p. 149–166.
- Danuser Hermann, Die „Darmstädter Schule“ – Faktizität und Mythos, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Bd. 3, Schliengen: Argus, 2014 a, p. 119–154.
- Danuser Hermann, Neue Musik, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Bd. 3, Schliengen: Argus, 2014 b, p. 170–218.
- Kallenberg Jim Igor, In Frankfurt erklärt Darmstadt den musikalischen Bankrott, in: *Writing Workshop of the Darmstadt Summer Course*, directed by Anne Hilde Neset, Peter Meanwell and Stefan Fricke, 2016 08 11, <http://archive.is/PK3go#selection-1123.253-1123.635> [last checked 2018 09 18].
- MacIntyre Alasdair, Art. Myth, in: *The Encyclopedia of Philosophy*, ed. Paul Edwards, Vol. 5, New York und London: Macmillan, 1967, p. 434–437.

Santrauka

Iš pradžių mėginimas pažvelgti į Tarptautinius naujosios muzikos vasaros kursus Darmštate, kaip į sambūrį, atrodo vaisingas, kol nebandoma susigėdus vieną terminą keisti kitu, gražiau skambančiu, tačiau reiškiančiu tą patį. Mat bent jau muzikologiniu aspektu Darmštato mokyklos koncepcija vėliausiai nuo 10-ojo dešimtmečio pradžios nebevertinta taip aukštai ir kritikuojama – taip, kad ji tapo nebetinkama kaip istoriografinė muzikos kategorija. Labiausiai pagarsėjo šią problematiką nagrinėjęs Hermannas Danuseris, rezultatas – menkesnė vasaros kursams teikiama reikšmė.

Būtų klaidinga manyti, kad tik vasaros kursai buvo svarbūs meninei kompozitorių raidai. Kuo Tarptautinių naujosios muzikos vasaros kursų Darmštate, kaip sambūrio,

supratimas prieštarauja ar kaip papildo H. Danuserio vaizdavimą? Viduramžiais tokiuose dideliame bendrame (statybiniam) tikslui pasiekti susidariusiuose sambūriuose susitikdavo architektai, įvairiausių amatų meistrai ir pameistrai, dvasininkai, taip pat virėjai ar patarnautojai. Čia galima įžvelgti šiokių tokių paralelių su tuo, kas vyksta Darmštate. Laikant Darmštata sambūriu, šių kursų pozicijos praranda svarbą naujojoje muzikoje, nes yra vienas renginys tarp daugelio kitų, Darmštatas atsiveria laisvesnio, įvairialypio bendravimo šviesoje, kuri veikia savo pameistrius, bet nėra lemiamą, ji kritiškai nušviečia ritualinius naujosios muzikos veiksmus, kokie aiškiai susiformavo ir Darmštate.

Suprantant skandalo svarbą šioms institucijoms, paskutinėje straipsnio dalyje pažvelgiama į nesutarimus per 2016 m. vasaros kursus rašymo dirbtuvių aplinkoje.