

Rund um die Musik

Aus zwei Perspektiven: Donaueschinger Musiktage 1973

I. Musik aus irgend- welchen Quellen

Donaueschingen 1973: wie stets ein Ort der Verabredungen zwischen Verlags-Vertretern und Rundfunk-Redakteuren, Komponisten und Verlags-Vertretern, freien Publizisten und Zeitungs-Redakteuren, Komponisten mit Rundfunkanstalten und Verlagen, Rundfunkleuten der verschiedenen Sender; eine Schallplattenfirma lädt großzügig zu Gast, verteilt freigiebig ihre neuesten Erzeugnisse an wirkliche und vermeintliche Interessenten. Ein Markt also für Musik und die von ihr angeregten Sekundärprodukte; ein Umschlagplatz der „Ware“ Musik, seltener einer wahren Musik – will sagen: einer wahrhaft empfundenen, gegen Trends und Moden sich stellenden Musik. Empfindungen, Affekte sind wenig gefragt in der kühlen Börsen-Atmosphäre von Donaueschingen, denn in den Sälen sitzen, wie Diskussionsleiter Ulrich Eckhardt während des öffentlichen Gesprächs „Forum Donaueschingen?“ mit Recht feststellte, mehr „Multiplikatoren“ – Kritiker, Produzenten von Sendungen, Schallplatten, Konzerten und anderen Festivals – als unabhängig von ihrem Berufsinteresse reagierende Hörer.

Gleichwohl ist Donaueschingen wichtig. Hier werden Trends nicht nur befolgt, sondern auch aufgedeckt und sogar in Gang gesetzt, dies in einer durchschaubaren, mithin auch der nicht-professionellen Kritik sich stellenden Weise. Hintertüren werden geöffnet, die sich eines Tages als Hauptportale erweisen können. Zu beobachten waren: Gleich hohe Grade von Wissen-

schaftlichkeit und Subjektivismus, eine neue Einstellung zum Instrument, eine Neigung zum Indirekten, das an die Stelle der Aufdringlichkeit mancher Produkte der sechziger Jahre tritt – nicht wenig für ein 46-Stunden-Festival! Den wissenschaftlichen Aspekt, verbunden mit Emotionalität und Sensibilität, boten Vinko Globokar und Pierre Boulez. Beide werden in Kürze eng zusammenarbeiten: Boulez als Leiter des Instituts für akustische und musikalische Koordination am Pariser Centre Beaubourg, Globokar als Direktor der instrumentalen und vokalen Abteilung an diesem Institut (außerdem wird es Abteilungen für elektronische Musik, von Berio geleitet, und für die Arbeit mit Computern geben). Vor allem Globokars „Laboratorium 1973“ für elf Musiker (das Ensemble „Musique Vivante“, Paris) wies deutlich auf diese zukünftige Arbeit hin.

Globokar interessiert sich für die Physis des Menschen, für die immer noch nicht ausgeschöpften Möglichkeiten instrumentaler Klangproduktion, für die Beziehungen zwischen Körper und Instrument, für die psychologischen Beziehungen zwischen Interpreten. Wenn solche Relationen konsequent auskomponiert würden, sagte er in dem erwähnten Rundgespräch, entstünde zwangsläufig eine Musik, die menschliche Verhältnisse widerspiegelt. Er stellt also Bewußtseinszustände und Verhaltensweisen heraus, gibt ihnen Klang und Ausdruck; die ästhetische Wirkung, die bei Boulez eine dominierende Rolle spielt, ist gewissermaßen ein Nebenprodukt. Globokars „Laboratorium“ beginnt wie eine Vorlesung mit Demonstrationen, doch immer mehr werden die Instrumente zu Medien physischen Agierens; Musiker sein bedeutet schließlich (heißt es im Stück), „aus irgendwelchen Quellen Musik zu machen“.



In eigener Sache: Vinko Globokar

Globokar bringt nicht nur seine eigenen Erfahrungen ein, sondern auch den Stockhausen-Sound der sechziger Jahre, etwa aus der Periode der Darmstädter „Musik für ein Haus“ (1968); das Kommunizieren in kleinen Gruppen, die elektronisch miteinander verbunden sind, ist im „Laboratorium“ (mit Elektronik als nur sekundärem Hilfsmittel) realistisch ausgeformt: Jeder spielt, existiert für sich und zugleich zwangsläufig mit allen anderen.

Boulez hat eher Schwierigkeiten mit dem Reagieren der Musik aufeinander, mit den dafür notwendigen Freiräumen. Sein Konzept des „gelenkten Zufalls“ (des „Aleatorischen“) unterschied sich immer schon von dem, was die Praxis aus den bereitgestellten Begriffen machte. Improvisation war und ist nicht sein Ziel. In „... explosive-fixe ...“, wiederum erweitert, so daß in Donaueschingen erneut eine Uraufführung des schon mehrfach kreierte Stücker stattfindenden konnte, sind die Stimmen der acht Instrumente exakt ausgeschrieben, aber „das Verhältnis von Freiheit in manchen Bereichen und Komplexität“ wirkt (nach Boulez), als handele es sich um eine Improvisation. Was den Schein des „als ob“ erzeugt, ist die Live-Elektronik; das Maß der tatsächlichen Freiheit bestimmt sich aus der Fähigkeit der Musiker, die Wirkung von etwa fünfzig elektronischen Programmen je Aufführung richtig einzuschätzen. Sie reagieren auch im günstigsten Fall nicht psychologisch aufeinander, sondern lediglich im Rahmen ihres Spiels, das elektronisch synchronisiert, moduliert, transformiert wird. Boulez hält an der Strenge seines Frühstils fest. Man könnte sagen, das Ergebnis sei der Idee des „Laboratoriums“ entgegengesetzt: Jeder existiert mit allen anderen, indem er den live-elektronisch veränderten Gesamtklang aus den Lautsprechern vernimmt, aber er bleibt zugleich auf sich selbst gestellt, spinnt sich ein in seine sorgfältig fixierte Stimme.

Der DDR-Komponist Paul-Heinz Dittrich stellt im Zusammenhang mit seinen uraufgeführten „Areae Sonantes“ für instrumentale und vokale Gruppen „die ernüchternde Forderung nach Effektivität auch für die musikalische Kommunikation“; er merkt an, daß „der Weg in die isolierenden Höhen des ästhetischen Purismus“ die Neue Musik ein wenig „eingetrocknet“ habe. Wie wahr! Es klingt nach Selbstkritik und ist doch komplizierter: der ernsthaft arbeitende und auch in seiner kompositorischen Potenz ernstzunehmende Dittrich ist wohl nicht ganz freiwillig noch auf vergangene Stadien der Neuen Musik fixiert. In seiner Komposition für Donaueschingen, einer äußerst sensiblen, gleichsam mit der Lupe gefertigten Arbeit, finden sich vokale Passagen, die in der Aura an Kompositionen von Schnebel erinnern, und instrumentale, die der Boulez-Schule verpflichtet scheinen. Die Kunst des Indirekten, während gewisser Phasen der Entwicklung in der DDR zwangsläufig ausgebildet, ist auf „isolierende Höhen“ geführt. Dittrich ist in Gefahr, sich zwischen die Stühle zu setzen, sich weder auf diese noch auf jene Gesellschaft ernsthaft einzulassen.

Claus-Henning Bachmann

II. Maschine fürs Deutsche Museum?

Vinko Globokar kennt die Hälfte aller Leute im Großen Saal von Donaueschingen: Symptom für kompaktes Wandern einer professionell mit Musik verstrickten Armada, die sich aus Händlern, Verlegern, Komponisten, Interpreten und Publizisten zusammensetzt. Das breite Publikum als wichtigste Zielgruppe komplettierte nur das Bild. Gerade dieser Kreis wird den in Donaueschingen bestehenden Mangel an erhellender Information, an Möglichkeiten des sachorientierten Durchblickens besonders vermißt haben: Angekündigte Diskussionen nach den Aufführungen kamen nicht zustande, einmal, weil Herr Kagel sich von der Anspannung des Zuhörens noch nicht erholt hatte, dann, weil ständige, kurzfristige