

An den Grenzen des Klangraums

Weltmusikfest 1960
in Köln

Heinrich Lindlar



Der große Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks Köln und das WDR-Sinfonieorchester

Weltmusikfeste sind in unserer technisierten Welt keine Illusion mehr. Keine Illusion, wo das Zusammenrücken von Ländern und Kontinenten in wenigen Flugstunden Realität ist, Rundfunk und Fernsehen Raum und Zeit vollends einschrumpfen lassen. Nicht oder noch nicht eingeschrumpft sind damit nun aber die Eigenbereiche des Geisteslebens, der Kultur und der Musik in den unterschiedlichen Zonen der Erde. Natürlich nicht. Wohl mögen diese jetzt leichter einander näherkommen zu fruchtbringendem Austausch, vielleicht sogar zu einer höheren Einheit der Musiksprache und des Musikverstehens bei aller Vielheit.

Auf Weltmusik und Weltmusikfeste angewandt, heißt dies, daß nicht eine uniformierte Einheitsmusik gemeint sein kann, sondern eine Vereinigung, ein Zusammentreffen zeitgenössischer Musik aus allen Ländern der Erde. Der Glaube und Gedanke an solche Weltmusikfeste bestand auch schon vor der in den jüngsten Jahrzehnten immer durchgreifenderen Technisierung und Automatisierung. Bald nach dem 1. Weltkrieg, 1922, trafen in Salzburg Avantgardisten der Neuen Musik aus ziemlich ganz Europa zusammen. Sogar die Sowjetrussen zeigten sich interessiert (ließen in den späteren 20er Jahren allerdings ab davon, um eigene Unionsfeste zeitgenössischer Musik einzurichten). Die „International Society of Contemporary Music“ (ISCM), in Deutschland als „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM) etabliert, fand alsbald ihre Ländersektionen rund um den Erdball. Heute sind es 24 Länder, die sich alljährlich zu musikfestlichem Wettstreit (was „concertieren“ ja seinem Wortsinn nach heißt) treffen, sich auszutauschen über den Entwicklungsstand der *Musica novissima*.

Im Zwischenreich ausgeschaltet, gründete sich die deutsche Sektion der ISCM 1947 bereits neu, in Berlin, von wo sie auch nach dem 1. Weltkrieg ihren Ausgang genommen hatte. Dank dem diplomatischen Geschick der Sektionsleiter Deutschland kam 1951 bereits erstmals eines der Jahresfeste wieder nach Deutschland. Es fiel auf Frankfurt am Main, wo 1927 das bis dahin erste und einzige der Musikfeste der ISCM auf deutschem Boden stattgefunden hatte. Schon 1955 traf die Länder- und Ortswahl erneut auf Bundesdeutschland, diesmal auf Baden-Baden. 1960 nun ist es das dritte Mal in einem Jahrzehnt, daß die ISCM für Deutschland stimmte, heuer also für Köln, wo das 34. Musikfest seiner Reihe vom 10. bis zum 19. Juni vonstatten ging.

Dem Kenner wird nicht entgangen sein, daß Frankfurt, Baden-Baden und Köln, die drei in Deutschland gewählten Feststädte, Sitz von Rundfunkanstalten sind, die sich um die Förderung der zeitgenössischen Musik seit 1945 besonders verdient gemacht haben. Mehr als in fast allen Ländern, die der ISCM angehören, setzen sich in Deutschland die Rundfunkhäuser mit Konzertreihen, Kompositionsaufträgen, Stipendien, Studios für die inter-

ationale Neue Musik ein. Ihr Mäzenatentum fußt freilich auf einer allgemeinen Gebührenordnung, wie sie viele Mitgliedsländer der ISCM gar nicht kennen. Wird der Rundfunk die Funktion der ISCM einmal ganz übernehmen? Hat er sie – im Spiegel der diesjährigen Werkwahl gesehen – nicht schon übernommen?

Mit dem Stichwort Werkwahl ist einer der seit 1922 immer neu umstrittenen Funktionsansprüche der ISCM aufgegriffen. In ihren Anfängen hatte sie die „echte Aufgabe“, zeitgenössische Musik als Neue Musik durchsetzen zu helfen. Zehn Jahre später schon, nach der Konsolidierung des neuen Musikstils (Neuklassizismus, Folklorismus, Vitalismus), verfielen die Festprogramme des ISCM zusehends einer Art musikalischer Menükarte, wurden sie immer mehr zu Betriebsmessen der Musik unserer Gegenwart aus aller Herren Ländern. Und nach dem Kriege, als die junge, neue Generation über die Schönbergschule hinaus serielle Kompositionstechniken entwickelte, fand die nunmehr „neue“, die neueste Musik lange gar keinen Zutritt zu den ISCM-Festen. Die ursprüngliche Aufgabe der ISCM schien in ihr Gegenteil verkehrt, ihre Selbstauflösung nur mehr eine Frage der Zeit. Die Gesellschaft regenerierte sich in letzter Stunde jedoch aus sich selber. Nach dem Jahresmusikfest 1959 in Rom wurden die Statuten dahin abgeändert, daß die jeweilige internationale Jury künftig Möglichkeiten hatte, über die Sektionsvorschläge hinaus auch unmittelbar eingebrachte Werke in die Jahresprogramme aufzunehmen. Das Kölner Programmganze hat die Akzentverschiebung klar erwiesen. Ob sie zum Segen gereichen wird, kann erst die Zukunft erweisen.

An zehn aufeinanderfolgenden Tagen einundvierzig Kompositionen moderner und modernster Musik (oder was sich ausgibt dafür) in Morgen- und Nachtsitzungen höraktiv bewältigen zu sollen, zählt nicht unbedingt zum süßen Leben sommerlicher Großstadttage. Allerdings ist es gleich diesem, wenn auch unter andern Riten, durchaus strapaziös zu nennen, aufreizend und aufreibend, eher ermattend als ermutigend. Die „International Society of Contemporary Music“ jedenfalls also ließ es darauf hinauslaufen. Bei keinem ihrer bisherigen dreißig Jahrestreffen hat sie sich so großzügig gezeigt wie hier, bei keinem so übernommen wie hier. Nicht einmal in der betriebssamen Hilflosigkeit des Weltstadt-Doppels Rom-Neapel im vergangenen Jahr erst noch. Köln sollte alles schlagen. Es tat dies auch, einschließlich der Avantgardisten von gestern und (unfreiwillig) der Bumerang-Extremisten. Ein halbes Hundert unbedarfterer, gleichwohl ebenfalls allesfressender Funkstationen rund um den Erdball soll die mitgeschnittenen Tonbänder abspulen und ausstrahlen wollen; Materialien zu Mitternachtsprogrammen auf lange hin.

Mit Webern und Schönberg, frühen Orchestersätzen der beiden chiliastischen Gesetzgeber zwölftönig und seriell disziplinierter



Karlheinz Stockhausen

Kompositionstechniken, fing es an, vergleichsweise verklärt und in die Morgenröte der Moderne entrückt. Das erste hierauf folgende „Kammerkonzert“ aber schon ließ Morgenröte und Mittagshitze heftig gegeneinanderprallen. Luigi Nono, Schönbergs venezianischer Schwiegersohn, zeigte in seinen „Cori di Didone“, wie weit Wort-Ton-Material zu pervertieren ist. Mauricio Kagel mit seinem „Anágramma“ für vier Solostimmen, Sprechchor und Kammerensemble übertrumpfte das in einem Anfall dadaistischen Wahnwitzes noch beträchtlich. John Cages schizophrene Musikphilosophie und Stockhausens elektrogen denaturierter „Gesang der Jünglinge“ standen hier Pate. Dieser Grenzgänger in der Elektronenschule des Kölner Funkhauses sucht über seine „Kontakte“ Rückbindung elektronischer Klänge an Klavier und Schlagzeug zu gewinnen. Eine Koppelung, die nicht das erste Mal auftaucht. Züge genialischer Klangfantasie und experimenteller Klangklitterung mischen sich auch in Stockhausens jüngster Jahrespflichtarbeit wieder. Hat sie ihn, hat sie uns weitergebracht? Ich bezweifle es. Die Begrenztheit elektrogener Klanggeräusch-Kompositionen wird offenkundig weder über Kontaktversuchen zu naturalistisch verfremdeten Schlagwerkzeugen aufgehoben noch durch „statistische Häufigkeitsverteilung“ eines vielfach geschichteten Grundmaterials, wie Herbert Eimert dies in seiner „Selektion I“ für vier Lautsprechergruppen im dritten der Kammerkonzerte demonstrierte.

Wo die elektrogen gewonnenen Klangspiele aber auch angelangt sind und wohin sie noch führen mögen, sicher ist, daß sie als Katalysatoren auf die Fortentwicklung klangspektraler, postserieller Kompositionsversuche von unüberhörbarer Direktwirkung wurden. Nahezu die Hälfte der in Köln zusammengekommenen Kompositionsbeiträge erwies es: auf großorchestralem Gebiet die „Quaderni“ von Berio, die „Motus-Colores“ von Lidholm, das „Aprèslude“ von Castiglioni, die „Musique en relief“ von Kotonski, die „Fioriture“ von Blomdahl und die „Apparitions“ von Ligeti, die „Spectra“ von Schuller und die „Mosaiken“ von Schat; auf kammerkonzertantem Feld die „Mobiles“ für zwei Klaviere von Pousseur, die erwähnte Carillon-Spielerei von Hambraeus, zwei Streichquartette von Berger und Yun. Sie alle steuerten Werkversuche, Teste und Tastungen von Klangfarbenfächerungen bei. Ansätze zu einem vertikal neuen Durchhören „unerhört“ diffuser Klangkomplexe. Ihr Stil besteht darin, keinen gewinnen zu können, weil sie über statische Detailreihung nicht hinausgelangen zu verbindenden und also verbindlichen Formortungen. Diese zeichnen sich am ehesten noch ab, wo vokal-instrumentale Mixturen angestrebt sind, sowohl bei Nono und Kagel wie bei Boulez, dem Champion unter den postseriellen, neo-impressiven Klangmagiern („Pli selon Pli“).

Allerdings, ihre Konfrontierung zu den anderen am Fest gebotenen vokal-instrumental gewonnenen Werken machte auch die Problematik, die Inzucht der Postseriellen besonders deutlich. Es mag belanglos sein, was Leni Alexander, die einzige Komponistin des Festes, in scheuer Webern-Manier („De la Muerte al la Manana“) lieferte oder Lewkowitsch in synthetisch bemühtem Strawinskyschem Spätstil versuchte („Cantata sacra“), was jedoch Klaus Huber mit seiner Kammerkantate „Auf die ruhige Nachtzeit“ für Sopran, Flöte, Viola und Violoncello und was Xavier Benguerel mit seiner katalanischen Liebes-„Kantate“ für Alt, Chor, Schlagzeug und sieben Bläser aufzuweisen hatten, besaß geistig und formal zwingenden Charakter. Vielleicht haben beide sogar Zukunft. Außer Konkurrenz lagen Dallapiccolas grandiose „Canti di Liberazione“ und Blachers bedeutendes „Requiem“. Wo „echte Tradition“ sei, sollte zum Schluß des Musikfestes öffentlich diskutiert werden. Das Streitgespräch verlief ins Leere. Nur hier, bei Dallapiccola und Blacher, war Tradition wirksam. Auf ihre Art natürlich auch in den vier Beiträgen zur sinfonischen Form, um die sich Milhaud auch mit seiner malerischen späten „Symphonie Rhodanienne“, Sessions mit seiner theatralischen „IV. Symphonie“, Vermeulen mit seiner spätromantisch anachronistischen „VI. Symphonie“ und K. A. Hartmann mit seiner konzertant-expressiven Siebenten mühen.

Bei ihnen, den Traditionalisten unterschiedlicher Färbung und Fahrtrichtung, werden auch Einschläge wirksam, die eine kleine, fast verloren wirkende Phalanx „folkloristisch“ orientierter Strukturisten verriet: neben dem erwähnten Benguerel der magyrische Israeli Partos, der Grieche Kounadis, der Kroat Kelemen, der Exiltscheche Husa. Wieviel weniger substantiiert gab sich neben ihnen die rein spekulative Manier eines Mortensen oder Davies zu erkennen. Kelemen und Kounadis stehen notabene in Fortners Freiburger Reglement. Kein Nachteil für sie. Fast etwas wie ein Ansatz zu Schulbildung. Fortner selber gab sich mit einem lichtvoll proportionierten Oboenkonzert („Aulodie“) erneut als Meister der mittleren Generation zu erkennen. Auf jungmeisterlichen Wegen zeigten sich auch die beiden weiteren deutschen Komponisten: Klebe mit seiner dramatisch gespannten „Omaggio“ an den Musikgenius Italiens und B. A. Zimmermann mit seinem jazzoid durchsetzten Trompetenkonzert. Benguerel, Blacher, Dallapiccola, Huber, hier wurde wieder gesungen; Fortner, Zimmermann, Coustaut, Hartmann, hier wieder konzertiert. Mustermessen moderner Musik sind monströse Unternehmen. Bisweilen aber wird auch wirkliche Musik gemacht. . . . Wien 1961 wird es nicht leicht haben.



Die Sopranistin Gloria Dary