

Darum gebeten, aus der Sicht und mit den Erfahrungen des langjährigen Kritikers der Frage nach dem Sinn von Festivals neuer Musik heute nachzugehen, ihren Aufgaben, Funktionen, Problemen und Erneuerungsmöglichkeiten, avancierten die Donaueschinger Musiktage in dem Artikel von Hans-Klaus Jungheinrich nach der monatelangen Diskussion im Internet erneut zum Brennpunkt. Als ältestem Festival neuer Musik in Deutschland kommt ihnen offenbar mehr als allen anderen Festivals in Deutschland eine Modellfunktion zu. Mit ihrer seit zweiundfünfzig Jahren unveränderten Veranstaltungsstruktur bestehend aus der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen, dem SWR Baden-Baden, der Stadt Donaueschingen und dem Fürstenhaus wurden sie offenbar zum Synonym für eine Institutionalisierung von Festivalkultur mit allen Vor- und Nachteilen wie auch der Notwendigkeit einer permanenten Erneuerung.

Die Redaktion

Bei der musikkritischen Würdigung der Donaueschinger Musiktage war in den letzten Jahren ein häufig wiederkehrendes Muster zu beobachten. Es lief auf die resümierende Feststellung hinaus: Diesmal war's zwar gar nicht spannend, aber trotzdem ist Donaueschingen überaus wichtig, und wir brauchen es dringend. – Wenn ein Besucher mehrere Jahre hintereinander zu diesem Ergebnis kommt, wird er wohl doch etwas nachdenklich; es wird wohl allzu klar, daß die wohlwollende Argumentation sich durch Wiederholung abnutzt und unglaublich wird. Warum sollte eine Einrichtung wichtig und unentbehrlich sein, die doch Jahrgang für Jahrgang enttäuschte? Verteidigungswert ist sie vielleicht ganz prinzipiell als Forum; problematisch oder auch ärgerlich ist hingegen womöglich die aktuelle Programmierung und es müßten genauer die Faktoren benannt werden, die das Festival zunehmend in eine sterile Betriebsamkeit hineinmanövrieren. Man könnte das Konzept in Frage stellen, über Modifikationen diskutieren. Das wäre notwendig, derzeit aber auch peinlich vor dem Hintergrund der Tatsache, daß es noch vor wenigen Jahren galt, den Donaueschinger-Initiatoren den Rücken zu stärken wider verständnislose Rundfunkhierarchen, denen dedizierte Minderheitsaktivitäten sowieso ein Dorn im Auge sind und die auch mit dem schönen konservativen Wert des kulturpolitischen Prestiges (immerhin einem nützlichen Surrogat für fehlendes künstlerisches Faible) nichts mehr anzufangen wissen.

Bekanntlich wäre Donaueschingen inzwischen halbiert, erodiert, kastriert ohne den massiven und offenbar doch einschüchternden Einspruch der Fachjournalisten in der ge-

Hans-Klaus Jungheinrich

Aufbrüche, Ausbrüche

Avantgardefestivals und Krise: Erfahrungen und Perspektiven

samen regionalen und überregionalen Presse. Machten sie sich seinerzeit für ein falsches Modell stark? Hätten sie gelassener auf die drohende Donaueschinger Dezimierung reagieren sollen, in Ruhe abwartend, was noch übrig geblieben wäre? Das wäre bestimmt ein Fehler gewesen. Alarmierung war auch deshalb notwendig, weil auf weniger spektakuläre Weise die Plätze und Gelegenheiten für die Präsentation zeitgenössischer Musik ohnehin ständig vermindert wurden und werden. Erhaltung des Vorhandenen war in dieser Situation oberstes Gebot. Der defensive, fast retrospektive Charakter dieser Widerstandshaltung hat für Freunde und Fürsprecher des Innovativen (Menschen, die sich als Vorhut geistiger Entwicklung verstehen und ungern als Besetzer von Verteidigungslinien) etwas unbefriedigendes.

Im Zusammenhang mit Donaueschingen wäre nun auch eingehender zu reflektieren über das Selbstverständnis der Musikkritiker, der ständigen und aufmerksamen Festivalbegleiter und -exegeten. Indem sie sich überhaupt der neuen Musik verbunden fühlen, markieren sie eine besondere Nähe zur aktuellen kompositorischen Produktion. Ihre Rolle entspricht also mehr der von verständigen Dramaturgen als der von Agenten des Publikums – schon gar nicht der des diffusen »großen« Publikums, das sich (im Gegensatz zu der aus mancherlei Gründen breiteren Interessenschicht für moderne Literatur und Bildende Kunst) fürs avancierte Komponieren überhaupt nicht interessiert. Am öffentlichen Kunstgespräch, das es ja durchaus noch gibt, hat die aktuelle Musik nur einen geringen Anteil, weil ihre Themen, Fragestellungen und Probleme als Diskursgegenstand weniger griffig und vermittelbar sind als diejenigen anderer Künste oder der Philosophie. Nach Adorno gab es wohl keinen Musikintellektuellen mehr, der die neuste Produktion als Kulturphänomen zündend und plausibel mit dem allgemeinen Zeitgefühl und der gesellschaftlichen Verfaßtheit kurzzuschließen verstand. Die Musikkritik (auch die von Adorno inspirierte) zog sich aufs Fachspezifische zurück und beförderte den Anschein des Verknöcherten, den die Avantgardeszene annahm. Antitradi-

tioneller Rigorismus erbrachte für sie als fatale Konsequenz einen Gettostatus. Die Hoffnung, der hermetische Zirkel der neuen Musik fungiere als Nukleus, von dem allmählich eine Erneuerung und Durchsäuerung der gesamten Musikkultur ausgehen könnte, war Täuschung; als Resultat entstand eher eine abgeschottete Sonderkultur ohne enge Verbindung zu anderen künstlerischen Segmenten. Diese Tendenz war auch durch die Institutionalisierung der neuen Musik in einem parzellierten Kulturbetrieb vorgegeben. Eine Auflösung dieser Strukturen wäre im Grunde wünschenswert. Dem steht die nur allzu realistische Befürchtung entgegen, daß das radikal Innovative und Unbequeme dadurch vollständig zum Verschwinden gebracht werden könnte. Leider ist es so, daß das per definitionem der glatten Vermarktung Entgegenstehende einer erhöhten gesellschaftlichen Zuwendung bedarf: der großzügigen Subventionierung einer Öffentlichkeit, die künstlerische Forschung und Entwicklung ebenso selbstverständlich hochhielte wie wissenschaftliche. Und wie bei der Wissenschaftslobby müßte es im Kunstbereich rührige Apologeten geben, die nicht müde werden, der Gesamtgesellschaft die Notwendigkeit ihrer Sache (schließlich einer für das Kulturbewußtsein aller wichtigen) sinnfällig zu demonstrieren.

Aber die Musikexperten tragen schwer am Erbe einer avantgardistischen Arroganz, die auf Exklusivität stolz war und den Großteil der präsumtive Musikhörer von vornherein abscribte. Die gemütlichere Innenansicht dieser Haltung zeigt eine family-Mentalität, die Geistesart einer Trutzgemeinschaft, die sich in ihrer musikideologischen Wagenburg in Jahrzehnten auch wohleingerichtet hat. Dieses Fluidum ist etwa in Donaueschingen mit Händen zu greifen. Das alljährliche Treffen im Schwarzwald ist auch deshalb so beliebt, weil es in seiner zyklischen Wiederkehr die Befestigung und Erneuerung alter Bekanntschaften und Gleichgesinnter im Zeichen neuer Musik gewährt, und in solcher Kordialität wird das Herbstwochenende durchfeiert im Kreise von Freunden und Geschäftsfreunden: Musiker, Verleger, Veranstalter, Rundfunkleute, Musikkritiker in schöner Vertraulichkeit. Da spinnen sich mancherlei Beziehungsnetze. Nichts ist dagegen einzuwenden. Die Überschaubarkeit eines kleinen, feinen Musikmarktes vermittelt das Wärmegefühl atavistischer Konstellationen. Gleichwohl schafft die familiäre Intimität auch einige Frustration, gar Erbitterung, nicht zuletzt wohl beim Musikkritiker, der sich abschließend gehalten sieht, in seiner Publikati-

42 on nicht etwa von einem gelungenen Familien-

fest zu erzählen, sondern dem nichtbeteiligten, der Sache fernstehenden Lesepublikum so etwas wie die kulturpolitische Importanz Donaueschingens zu vermitteln. Kurz und vereinfacht gesagt: Der Musikkritiker agiert schizophran. Die jedes Jahr wieder neue Freude am Ort der bekannten Gesichter kollidiert mit dem Problembewußtsein, daß sich aus diesem Treffen schwerlich der Funken eines musikkulturellen Großereignisses schlagen läßt.

Mit dem Stichwort »schizophran« beuge ich mich scheinbar sehr in die Nähe der Diagnose Hubert Stuppners, der, changierend zwischen Satire und diabolisch-destruktiver Ernsthaftigkeit, die Szenerie der neuen Musik als eine von Halbverrückten (das war übrigens schon ein Nachkriegstopos von Gesundheitsaposteln wie Alois Melichar und Peter Jona Korn) brandmarkte und Donaueschingen als eine Art »Schwarzwaldklinik« für musikgeistig Schwerstbehinderte apostrophierte. In solcher Übertreibung steckt höchstens ein Körnchen Wahrheit. Auf jeden Fall ist die Tendenz solcher Auslassungen (abzüglich ihres erfrischenden Unterhaltungswerts) kontraproduktiv. So dürften auch für Donaueschingen keine Roßkuren taugen, vielmehr eine kluge Balance zwischen Bestandserhaltung und mutiger Veränderung. Offensive Strategien wären insgesamt den bisher waltenden defensiven vorzuziehen. Verabschiedet werden sollte der Zwang zum (fast) ausschließlichen Uraufführungsforum. Exemplarische ältere Werke könnten den Novitäten als Bezugspunkte gegenübergestellt werden. Die Auftragspraxis müßte flexibler gehandhabt, merklich Fehlgeschlagenes im Vorfeld aussortiert (und weniger prominenten Veranstaltungen anheimgestellt) werden. Gefragt sind vor allem überragend pfadfinderische und ruten-gängerische Leiterqualitäten; bislang wurde offenbar viel zu viel nach dem Gusto von family- oder Proporz-Relationen vorgegangen. Bei einiger Reformenergie könnte Donaueschingen durchaus wieder einmal eine andere Kritikerbeurteilung evozieren, etwa so: Dieser Jahrgang war erfreulich und bestätigte, daß Donaueschingen wichtig und ein höchst interessanter Seismograph der zeitgenössischen Komponiertendenzen ist.

Schon Adorno prognostizierte das Altern der neuen Musik. Sein kulturkritischer Furor vermochte die institutionalisierten Sachwalter der neuen Musik nicht ernstlich zu tangieren. Sie und ihre Arbeit »alterten«, indem sie sich im Etablierten behaupteten, ohne von innen her auf (Selbst-)Veränderung zu drängen. Der Irrtum eines konservativen Umgangs mit dem Neuen betrifft auch Donaueschingen, das, in

seltsamer Übereinstimmung mit dem »großen« Konzertbetrieb, mehr auf Wiedererkennungseffekte in seiner Programmphysiognomie setzte als auf entschiedene Umwälzung. Sicher hatte die Perhorreszierung des von den Rundfunkgewaltigen avisierten Zweijahresrhythmus' auch mit dem Bedürfnis zu tun, am Gewohnten unbedingt festzuhalten. Den Darmstädter Ferienkursen konnte ein ähnlicher Einschnitt ohne größeren Widerspruch zugemutet werden. Er ließ sich schon in der Amtszeit von Ernst Thomas legitimieren durch eine gebremste oder irritierte Entwicklung der Avantgarde. Immerhin war die Auflösung des Darmstädter Kammerensembles, das zum dauerhaften Leuchtturm einer modern orientierten Interpretationskunst hätte werden können, ein irreparabler Verlust. Im übrigen vertrat die mehr didaktische Intention der Darmstädter Aktivitäten größere Zwischenpausen als der auf aktuelle Information geeichte Messeplatz Donaueschingen oder auch die ähnlich motivierten, vom WDR getragenen Kammermusiktage im westfälischen Witten. Auch in Deutschland konnten sich nicht alle Veranstalterischen Reservate halten, aber der Abbau war hier viel weniger brutal als in Frankreich (Saint-Paul-de-Vence, Royan, La Rochelle, Metz), Italien (Palermo) oder Spanien (Pamplona). Die internationale Strahlkraft des Warschauer Herbstes bröckelte spätestens in der Zeit des politischen Umsturzes ab, als hier nicht mehr die Notwendigkeit eines (relativ) liberalen, gemeinsamen Forums für Ost und West zu bestehen schien. Die Musiker der ehemals realsozialistischen Länder konnten sich nun leichter an den westlichen Quellen selbst informieren. Ärgerlich, daß damit das westliche Interesse an östlicher Musik (die im Westen mit dem politischen Signet »Dissidentenmusik« marktfähig gewesen war) rapide abnahm.

Auffällig, daß es zu einigen neuen Avantgarde-Initiativen vor allem in Österreich kam, einem Land, das ohnedies eine große allgemeine Akzeptanz (und ansehnliche Budgets) für musikkulturelle Einrichtungen aufweist. Wo schon etwas da ist, kann noch mehr werden: Nach diesem Prinzip funktionieren etwa die von Hans Landesmann und Markus Hinterhäuser parallel zu den Festspielen in Salzburg etablierten Konzertreihen, die sich an Exponiertestes wagen (aber eben auch an exempla classica der jüngsten Moderne wie Nonos *Prometeo*) und damit auch einen Teil der Klientel mobilisierten, die sich Gérard Mortiers szenisch-musikalische Reformierung des Opernspielplans gefallen ließ. Durch diesen Konnex wurde zweifellos auch die Gettosituation ansatzweise überwunden. Bei den Salzburger *Zeitfluß*- oder *Next Generation*-Terminen domi-

nierten mithin nicht die gealterten Gesichter der family, vielmehr Kulturinteressierte der jüngeren Generation. Längst hat sich ja herumgesprochen, daß die rigorose Interpretation älterer Musik (das gilt nicht nur fürs Opernrepertoire) auch Kräfte freisetzt, die sich aufs avancierte Komponieren auszuwirken vermögen.

Erfolgreich zeigt sich auch das Festival *Klangspuren* in seinem tirolerischen Zentrum Schwaz, aber auch regional ausgedehnt auf kleinere Orte und die Hauptstadt Innsbruck. Auch für diese Konzeption scheint es von Belang, daß der Gründer und Mentor kein an eine Institution gebundener Musikfunktionär ist, sondern Künstler: der Komponist und Pianist Thomas Larcher. Als Tiroler in Tirol versteht er es, die kulturelle Infrastruktur der Region minuziös in seine Planung einzubeziehen. Er kennt sein Publikum, und sein Publikum kennt ihn: solche Nähe ist in urbanen Zusammenhängen schwerer herstellbar. Freilich adressieren sich auch die *Klangspuren* nicht vornehmlich an Experten; sie dienen nicht dazu, einen Routinebetrieb zeitgenössischer Musik (wie er in den Rundfunkanstalten mit mehr oder weniger Fortune gehandhabt wird) am Laufen zu halten. Beweglicher und ungezwungener kann Larcher Akzente setzen und neue Tendenzen vorstellen – eine Mischung aus breiter Information und gezielten Schwerpunkten, eine pluralistische Spurensuche, auch von persönlichen Vorlieben geprägt und ohne mißliche Beliebigkeit.

Ein Musikkritiker, der sich, obwohl er sich nicht allein mit neuer Musik beschäftigt, über viele Jahrzehnte an verschiedensten Orten des Zeitgenössischen umgetan hat, entwickelt angesichts vielfältiger Erfahrungen wohl auch so etwas wie seine eigenen Utopien. Natürlich weiß er nicht ernstlich, wo's langgehn könnte; wenig Zukünftiges ist vorentschieden, das meiste offen, Überraschung wahrscheinlich, Fortschrittsglaube obsolet, Fortentwicklung dagegen unabweisbar. Vielleicht muß man hinnehmen, daß nicht jede Epoche zugleich eine kompositorische Blütezeit sein kann. Hingegen gibt es in jeder Generation kompositorische Bedürfnisse und Talente, die sich, ungeachtet aller Hindernisse, ihren Weg bahnen. Sie müssen begleitet, gefördert, öffentlich vermittelt werden, auch durch geeignete Festivals. Je offener solche Foren sind, desto besser. Geöffnet könnten sie nach zwei Richtungen werden: zum einen hin zu den anderen Künstlern. Möglicherweise sind es heute und morgen die Innovationen der Architektur, der Bildenden Kunst, des Films, gewiß auch die modernen Medien, die die Musik inspirieren und zu neuen Formen und Formulierungen

anstacheln könnten (auch zu aufs »Gesamtkunstwerk« zielenden Energien). Eine weitere, durchaus damit verschränkte Öffnungsmöglichkeit: intensiver Konnex mit innovativen Phänomenen der Popkultur. Auch da gibt es synästhetische Spannung. Überwältigungs- und Verschmelzungsängsten wäre zu widerstehen; Anbiederung ans Kommerzielle ist bei entsprechend entschiedener Haltung nicht zu befürchten. Als Orientierungspunkte für solche Tendenzen gibt s immerhin die Œuvres von Robert Wilson und Matthew Barney, aber auch schon von Stockhausen und Kiefer. Wie könnte sich das in Festivals niederschlagen? Als eine dezidierte Wendung vom family-Kränzchen ins Ereignishafte, Einmalige, Spek-

takuläre. Konträr zu den vorgetäuschten, windigen Events der kommerziellen Popkultur das in die Wirklichkeit hereingeholte Wunderbare der (wieder)vereinigten Künste. Vielleicht immer ein Traum mit enttäushtem Aufwachen. Aber auch im Scheitern kein vergebliches Unterfangen. Und was das kosten, wer es bezahlen würde? Ich spreche von Utopie. Aber wer emphatisch vom Neuen spricht, spricht immer davon. ■