

# Das Festival als Kindergeburtstag

## Die Donaueschinger Musiktage

von Frank Hilberg

Nichts an einem Kindergeburtstag ist harmlos – das Wort ist einfach trügerisch. Kindergeburtstage sind laut, schmutzig, chaotisch und brutal aktivistisch. Die Donaueschinger Musiktage hatten dieses Jahr kein Motto und brauchten auch keines, denn sie waren: ein Kindergeburtstag.

Es ist ja immer ein bisschen peinlich, wenn Eltern ihre Kleinen bespaßen wollen und dazu in die Witzkiste greifen – besonders wenn sie nur abgestandene Scherzkekse drin haben. Richard Ayres setzt mit seinem Stück „No. 48 (night studio)“ auf die Stilmittel der Zeichentrickfilm-Welt: In hektischen Schnitten wuchtet er Unzusammengehöriges aneinander, schnell muss es sein und laut und zappelig. Alles ist tonal, und man fragt sich: „Selbst gemacht?“ oder der Orchestra-Library entnommen oder doch Copy-and-paste und durch den Photoshop gedreht? Spaßig gemeint sind dann definitiv die „Dialoge“ zwischen Orchester und Zuspieldung. Stimme vom Tonband befiehlt: „Adagio“ – Orchester spielt einen traurigen Akkord, Stimme befiehlt: „Scherzo“ – Orchester spielt hüpfende Figuren ... Sehr witzig, kannten wir aber schon. Trotzdem geht es so weiter: Orchester spielt – vom Band „Gäh“ – Orchester spielt – „Seufz“ – Orchester spielt – Handyklingeln ... Und weil es so schön war und im Publikum immer noch ein paar Enthirnte giggeln, werden die abgestandenen Jokes gleich noch einmal wiederholt. Unentscheidbar bleibt, ob der Komponist den Lacher um jeden Preis suchte oder seine Verachtung für das Orchesterwesen und seine Literatur ausdrücken wollte. Vermutlich aber hat er einfach nur mit den Spielsachen gespielt, die da herumlagen.

Im Unterschied dazu konnte ein anderer Spaßmacher der gegenwärtigen Musikgeschichte, Johannes Kreidler, mit den Spielsachen nichts anfangen. Er überrascht durch den Ernst, mit dem er versucht, das Orchester in sein Stück „TTT“ einzubeziehen. Den roten Faden bildet der Basso continuo einer Impulskette, repetierte Keyboard-Töne, die von den Lautsprechern (ein großer Teil der musikalischen Aktivität besteht aus Zuspieldungen) ins Orchester übergehen, von diesem kommentiert oder zaghaft in einen Dialog gezogen werden. Der Ansatz ist hübsch, aber die Proportionen ein wenig verrutscht. Wozu vier Pianisten auf der

Bühne, wenn sie nur ein paar Tönchen zu dem dominanten Sampler beitragen? Wozu achtzig Mannen, wenn sie nur alle paar Minuten kurz etwas einwerfen? Nichts ist schlimmer als ein Orchester in permanenter Vollbeschäftigung, aber etwas mehr Arbeit am Klangkörper hätte schon sein können.

### Orchesterverachtung zum Zweiten

Die zweite Orchesterrunde begann ebenfalls überraschend, nämlich mit einem Stück, das nicht irgendwelche Ideen, sondern Musik in den Mittelpunkt stellte: Yves Chauris' „Why so quiet“. Hier entfaltete sich ein Klangorganismus, der sich entwickelte und eine Bewegungsrichtung hatte, der Reichtum bot und Tiefenstaffelung. Leider zerfasern die bald ausgelegten Rhythmusteppiche rasch, und das Stück zerkrümelt ab der Mitte ins Konturlose. Aber aufhorchen lässt der junge Franzose schon, da könnte noch was kommen.

Wenn der Kasperl zur Klatsche greift und das Krokodil abwatscht, ja, dann jauchzt das kindgebliebene Publikum. In seinem Kasperletheaterstück „Killing Bach“ gibt Francesco Filidei den Schwarzen Kasperl, den bössartigen, mit grimmiger Grimasse und wenig harmlosen Schlagwerkzeugen, nein, die Klatsche reicht da nicht. Da hört man „O Haupt Trööööt voll Blut und Wunden Trööööt Trööööt“, Bach-Choräle, auf dem Kazoo geblasen, von Karnevalsschlangen und Hupen aller Art interpunktiert. Aber auch das Tristan-Motiv (das in fast jedem Kindergeburtstagsstück kaltgeschlachtet wurde) überlebt nicht. Filidei entfesselt ein umfassendes Schreddern der Musikgeschichte, eine Totschlagorgie mittels rasender Gag-Maschinerie. Eigenständige Musik klingt einzig bei den zwischengeschalteten „Friedhofsszenen“ an, wo ein fahles Raunen und Wispern über den Gräbern schwelt. Doch nicht lange, und der untötbare Wiedergänger Johann Sebastian muss abermals erschossen werden, mit Schreckschusspistolen, ganzen Salven, die selbst am anderen Ende der langen Baarsporthalle noch den hörenden Teil des Publikums vertäuben. Vielleicht ist es mal wieder Zeit, an die „Lärmschutzrichtlinien für Veranstaltungen“ – Grenzwert: 93 Dezibel – zu erinnern. Oder gegebenenfalls die HNO-Rechnung beim Veranstalter einzureichen.

Auch Alvin Curran lässt es zu Beginn von „The Book of Beginnings“ erst einmal richtig röhren: Vuvuzelas (131 Dezibel; bei UEFA-Spielen inzwischen verboten), Drucklufthupen, was das Zeug hält. Curran kann nicht für Orchester schreiben und hat auch keine Idee, das gibt er in amerikanischer Unbefangenheit offen zu, ja, die Orchester, „sie waren der Feind“. Aber Armin Köhler hat ihn überredet, „daher gab es keine Diskussionen betreffs meiner Fähigkeit zur Orchesterkomposition; Armin wollte einfach etwas Ungewöhnliches“ (Programmheft, 103). Hätte man doch das Orchester in Schlauchboote gesteckt und in der Brigach versenkt wie weiland die Schiff-combo der „Titanic“, das wäre doch auch etwas „Ungewöhnliches“ gewesen und wirklich lustig für das Publikum und darüber hinaus sogar ein politisch-korrekt Wink mit dem Zaunpfahl Richtung Orchesterfusion und mittelmeerischer Flüchtlingsproblematik zugleich ... Stattdessen vertäubt auch er das Publikum mit Stahlhämmern, die auf Eisenplatten dreschen, nicht einmalzweimaldreimal, nein, unablässig, minutenlang.

Curran's Gruß an den Konzeptionalismus besteht aus zwei Selbstspielklavieren, die vom Publikum durch Internet-Apps gesteuert werden, was zum grottesten Klaviersatz seit Erfindung des Tasteninstrumentenbaus führt. Aber das Klangresultat ist ohnehin egal, denn „was auch immer dieses Experiment mit einer öffentlichen Mitwirkung hervorbringen mag: Ich akzeptiere alles, was kommt“ (106). Touché, Mr. Curran, Selbstversenkung. Nur ganz am Schluss, da will er doch noch mal richtig komponieren und instrumentiert Robert Schumanns „Kind im Einschlummern“, da meinte man doch glatt ein Schluchzen der Rührung in der Kinderrasselbande gehört zu haben. Sie hatten aber nur einem sentimental-pathetischem Parasitismus beigewohnt.

Und dann, nach zwei brutal lärmenden (und viel zu langen) Vertäubungen kam der Leisetreter der Neuen Musik zum Zug, Mark Andre. Und daher hörte man natürlich erst einmal: nichts. Nach einer Weile nimmt das Stück „über“ allmählich Fahrt auf, und der Klarinetist Jörg Widmann kommt ins Spiel. Mit einem interessanten, pochendem Mittelteil und einem in vielen Schwundstufen abgestuften, nicht endenwollendem Ausklingen folgt es der unterdessen gut bekannten Andre-Dramaturgie. Neu hingegen ist die hauchend-hallende Geisterstimme, die in das Ende des Stücks bedeutungsvolle Namen raunt. Sehr pathetisch.

Dass er den Orchesterpreis bekam, lag auf der Hand. Nicht, weil es sich um ein außergewöhnliches Stück handelt, sondern weil es das Einzige war, das ernsthaft in Frage kam – denn die anderen beauftragten Komponisten haben für Orchester nicht schreiben können oder es nicht gewollt.

Die Tollereien des Kindergeburtstags standen in einem krassen Gegensatz zu den vielen, pathetischen Grabreden, die teils, nun schon rituell, auf das Orchester gehalten wurden („dies war das letzte Mal, dass Sie dieses Orchester gehört haben“ – reine Desinformation, denn im kommenden Jahr werden die meisten Musiker wieder auf der Bühne sitzen) und oft auf Armin Köhler. Musiker, Funktionäre, Politiker versuchten sich auf seine Kosten mit Glanz zu schmücken, indem sie ihn zum genialen Festivalleiter erklärten und nebenbei über ihre eigene Verdienste informierten. Das hat Armin Köhler nicht verdient. Er hat vieles riskiert (das ist sein Verdienst) und ist oft genug gescheitert (das ist der Preis für das Risiko). Aber für ein- und dasselbe Konzert einen Kompositionsauftrag an Mark Andre und einen an Alvin Curran zu vergeben, ist kein Risiko, sondern ein Planungsfehler, denn das katastrophale Ergebnis wäre absehbar gewesen.

### Musiker als Komödianten

So, nun ist das Aufmerksamkeitsprekariat, die Horde der Handy/Tablet-Zombies, auch in Donaueschingen angekommen. „Mirror Box Extensions“ von Stefan Prins wackelt über die Bühne, und da passiert es auch schon: Ein paar Reihen weiter vorne hält jemand sein leuchtendes Gerät in die Höhe, zielt auf einen Ausschnitt und schießt in aller Seelenruhe ein Photo. Die Reihen dahinter sind geblendet und sind wohl in Duldungsstarre gefallen, denn an anderen Ecken des Saals spielt sich ja ähnliches ab. Als nun aber auch der Jüngling neben mir sich an seinem Gerät zu schaffen macht und sich anschießt, ebenfalls rumzuphotographieren, falle ich ihm in den Arm und zische „Lassen Sie das, das stört“. Doch dann wird klar, dass der Wahnsinn hier Methode hat, denn bald werden Dutzende Tablets hochgereckt, die fotografieren und Bilder zeigen, und da es auf allen Bildschirmen dieselben Motive sind, erkennt nun auch der altweltliche Hörer: Er ist dem Komponisten auf den Leim gegangen, die Zombies sind Bestandteil des Stücks ....

Über das Stück im engeren Sinne lässt sich gar nicht einmal viel Gutes sagen.

Bekannt aus früheren Stücken von Prins ist die Überblendung der Musiker durch präfabrizierte Bilder der Musiker, projiziert auf transparente Vorhänge. Das mag kurz irritierend sein, es ist aber schnell durchschaut, dass das Sichtbare und das Hörbare auseinandertreten. Ein sinnlicher Nährwert entsteht dadurch nicht. Auch das Auseinandertreten (oder Aufeinander-treffen) von aufgenommenen Instrumentalklängen und live gespielten Klängen ergibt keine kontrastierenden Ebenen, denn die Instrumente sind allesamt verstärkt und gehen ununterscheidbar in den globalen Soundbrei ein. Anders als in früheren Stücken hat sich Prins von der brachialen Klanggestaltung zu einer mildereren umorientiert. Aber wie bisher wird jede musikalische Situation alle Augenblicke durch hypernervöse Schnitte zerstört, und so bleiben die Klänge in einem protoplasmatischem Stadium, sind waberndes, konturloses Material aus dem sich kein Gebild gestalten darf. Manches wäre gestaltungsfähig, aber der Komponist betätigt lieber den Mixer und frönt seiner Moulinetten-Ästhetik.

Gleich im nächsten Stück – „Bluff“ von Michael Beil und Thierry Bruehl – trat das Ensemble Nadar zum zweiten Mal in Szene. Auch hier haben die Musiker oft die Hände frei, weil die Musik eingespielt wird, was Möglichkeiten zu Choreographie, Gestikulation und Mimik gibt. Positiv kann vermerkt werden, dass das Stück sauber und in sich schlüssig gearbeitet ist, dass die Übergänge funktionieren, die Motive gut exponiert und die Variationen daher gut erkennbar waren. Aber auch hier möchte man den Komponisten fragen: „All die Stilanleihen, -zitate, -imitationen: selbst komponiert?“ Und der Kindergeburtstag? Er fand statt in Form von Ringelreihen (Musiker, die hintereinander herlaufen) oder das beliebte Kinderstück „Reise nach Jerusalem“ aufführen und ein Spiel, das aus der Fernsehserie „Der heiße Stuhl“ bekannt ist, im dann doch etwas quälenden Durchdeklinieren des Versuchsaufbaus – wobei Kinder Rituale und Wiederholungen angeblich mögen. Gesetzt war damit aber die Wiederauferstehung des Themas „Instrumentales Theater“ mit all den bereits erfundenen Rädern (ein Schlagzeuger erhebt drohend sein Beckenpaar, schlägt aber nicht zu; ein Musiker macht etwas, es klingt aber etwas ganz anderes) und besonders auch den bekannten Problemen: Musiker sind in der Regel keine besonders tollen Schauspieler.

Ein ausgezeichnete Mimiker ist jedenfalls Ernst Surberg vom Ensemble Mo-

saik, der in der Eröffnungssequenz des Stücks „AntiLegos“ von Carlos Sandoval eine absolut sehenswerte und komische Performance zeigt. Fast glaubt man schon daran, dass es sie doch gibt, die guten Musikomimen (oder Mimomusiker), da muss er, in einem anderen Stück, vom Podium runtertrampeln und demonstrativ den Saal verlassen – ein Troll beim Wiener Hofball hätte das eleganter und vor allem überzeugender gekonnt ... Die anderen Sequenzen von Sandoval sind weitaus blasser (Musiker räumt Küchenregale aus und wieder ein und wieder aus, bläst zwischendurch in die Oboe; Geiger stapft durch den Übungsraum, Kamera folgt ihm; permanentes Stroboskop-Flackern in der dritten Sequenz, wer da die Augen offenhält, ist geblendet). Vor allem die Musik nervt binnen kürzester Zeit: Sie ist nur Dreingabe zum Bild, verdoppelt es, will nur Sprechcharaktere demonstrieren und ist dabei haltlos geschwätzig. Die Präsentation als Stummfilm wäre aufregender gewesen. Über den Rest des Konzerts möchten wir den wohlwollenden Mantel des Schweigens hüllen (das Stück von Marc Barden ausgenommen).

### Kurzkritik

Bardens „aMass“ ist ein schönes, klangvolles Ensemblestück, das ganz ohne Ordinario-Töne auskommt, also überwiegend geräuschhaft ist. Alle Instrumente waren verstärkt und daher kam, was kommen musste: Der adrenalingeflutete Komponist riss zum Höhepunkt hin die Regler soweit auf, dass die Mauern von Jericho bröckelten – man möge bitte ein für allemal beherzigen: Komponisten sind während der Uraufführung ihres Stücks unzurechnungsfähig und gehören keinesfalls hinter das Mischpult, wo sie in der Regel nur Schaden anrichten.

Als Kracher inszeniert waren die Events von Olga Neuwirth, „Le Encantadas“ (fünfundsiebzig Minuten) und Patrick Franks „Theorieoper“ mit dem Titel „Freiheit – die eutopische Gesellschaft“ (viereinhalb Stunden) bei der der Kindergeburtstag ins Bierzelt (samt Bierbank und Freibrezeln für alle) der Ästhetik verlegt wurde. Beide Konzepte brachten auf je spezifische Weise mehr Problematisches als Gelingendes, beide Veranstaltungen huldigten den Klischees und großen Worten – aber das kann hier nicht genauer erörtert werden und muss daher entfallen.

Zu den wenigen Stücken „Musik, die nur Musik sein will“ gehörte das Posauenen-„Oktett“ von Georg Friedrich Haas. Sehr richtig in der Christus-Kirche pla-

ziert, schön zu hören, aber auch genau der Haas, den man kennt. Die Überraschung bestand darin, überhaupt Instrumentalmusik ohne Killefitz zu hören.

Fazit eines Besuchers: Ich wurde geblendet (durch Smartphones und Video-

projektionen), vertäubt (durch übersteuerte Verstärkung, Tröten und Pistolen), gedemütigt (durch Komponisten und Sicherheitspersonal in der „Performance“ von Mario de Vega), für dumm verkauft (durch Komponisten) und enttäuscht.

Zur Stärkung des Markenkerns sollten die Donaueschinger Musiktage eine Umbenennung erwägen, vielleicht in „Donaueschinger Erlebnistage“. Das Wort „Musik“ kann jedenfalls ersatzlos gestrichen werden.

## Unschärfe Dramaturgie

Wochenende und Stockhausen-Festival der „musica viva“ in München

von Marco Frei

Als künstlerischer Leiter der „musica viva“ in München stand Winrich Hopp bislang für kluge Programmierungen. Wurden einstmals Werke oft ohne erkennbaren Sinn aneinander gereiht, die sich überdies gerne gegenseitig behinderten, hat er seit 2010 das dramaturgische Profil der Reihe des Bayerischen Rundfunks (BR) für neue Musik geschärft. Umso mehr irritierten nun ein Stockhausen-Festival Ende Oktober sowie zuvor im Februar das große Wochenende der „musica viva“ – nach 2014 das zweite dieser Art. Ein programmatisch roter Faden war nicht erkennbar.

Während beim Stockhausen-Festival einzig die Schaffensperiode zwischen den fünfziger und siebziger Jahren dokumentiert wurde, blieb im Februar der sozialkritische Kontext ausgeklammert, obwohl mit „Exil 3“ des einundachtzigjährigen Slowenen Vinko Globokar eine höchst politische, zeitaktuelle Uraufführung im Zentrum stand. Das knapp sechzigminütige Werk für Orchester und Chor, Sopran (Piia Komsis), Erzähler (Bruno Ganz) sowie Kontrabassklarinete (Michael Riessler) und unsichtbaren Improvisator (der Komponist an der Posaune) verdichtet Flucht und Vertreibung, Heimat und Fremde zu einem großen Thema.

Konkret reflektiert Globokar einzelne Verse und Sätze aus Exilgedichten von Ovid bis Erich Fried. Einen ähnlichen Ansatz hatte er bereits in „Exil 1“ für Sopran und fünf Musiker erprobt, „Exil 2“ blieb ein Versuch. Für „Exil 3“ hat Globokar zudem einen Prosatext verfasst, der – von Peter Handke ins Deutsche übersetzt – vom Sprecher rezitiert wird. Unter der Leitung von Peter Eötvös entwarfen die Interpreten ein erschütterndes Psychogramm von Exil-Erfahrung, zwischen großflächigem Pathos und kammermusikalischer Reduktion changierend, auch Lautmalerei und Stimmakrobatik integrierend. Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks (BR) leisteten eine überragende klangliche Sogwir-

kung, welche die Distanz zwischen Podium und Zuschauerraum aufhob. Jeder war gemeint, denn jeder kann ein „Mensch ohne Heimat und ohne Namen“ werden, der „flieht und entschwindet“ – ein Mensch, der in der Fremde seinen Verstand verliert, der einsam ankommt und einsam stirbt. Mag sein, dass Globokar hier auch seine eigene Familiengeschichte aufarbeitet; zugleich aber hält er der Gegenwart einen Spiegel vor. Die aktuellen Bezüge sind als Subtext omnipräsent – die Flüchtlingsdramen, das Mittelmeer als Massengrab für Bootsflüchtlinge, die Konflikte in der Ukraine und im Nahen Osten, auch die rechtspopulistische Regierung Ungarns, die Minderheiten und Intellektuelle in die Emigration treibt.

Leider blieben diese offenkundigen Bezüge im Programmheft unerwähnt, und auch programmatisch wurde dieser Fokus nicht durchgeführt. Selbst das Gastspiel der Musikfabrik aus Köln knüpfte hier nicht an, obwohl das Ensemble mit bereits uraufgeführten, vornehmlich älteren Werken angereicht war – ein Programm, das von den Musikern auch andernorts gegeben wurde. Dabei liegen im Repertoire der neuen Musik zahllose Kreationen vor, die das Thema Heimat und Exil verarbeiten; mühelos hätte rund um die große Uraufführung Globokars ein konziseres Programm geschnürt werden können. Nur das junge Trompetensolo „I can't breathe“ von Georg Friedrich Haas, das Solist Marco Blaauw zusätzlich ins Programm der Musikfabrik aufgenommen hatte, schlug thematisch eine Brücke zu Globokar – wenn auch indirekt. Haas verarbeitet darin den Tod des Schwarzen Eric Garner im Juli 2014 in New York bei der Festnahme durch die Polizei. Wie Blaauw die Trompete schließlich röchelnd ersterben ließ, verstörte zutiefst. Zuvor hatte Blaauw mit den BR-Symphonikern unter der Leitung von Eötvös „Alba“ für Trompete und Orchester von Rebecca Saunders uraufgeführt. Der Werktitel bezieht sich auf ein

gleichnamiges Poem von Samuel Beckett. Auch in dem neuen Werk, das gewissermaßen die Beckett-Konzerte „Still“ für Violine von 2011 sowie „Void“ für Schlagzeugduo von 2014 fortführt, ergründet Saunders das Verhältnis zwischen Klang, Raum und Farbe – quasi-spektralistisch, stets expressiv und im besten Sinn virtuos.

Was Saunders und Globokar grundsätzlich eint, ist eine ungebändigte Neugierde für die Ergründung des Klangs, so unterschiedlich ihre Lösungen auch sind. Diese schöpferische Grundhaltung, die sich von beharrlichem Suchen speist, war bei der „musica viva“ vor allem den reiferen Komponistengenerationen anzuhören. Schon beim exzellent musizierten Kammerabend mit Solisten des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, der das Wochenende einläutete, stellte sich dieser Eindruck ein. So weitete der 1955 in Halle geborene BR-Geiger und Komponist Nicolaus Richter de Vroe in seinem „Trio“ von 2014 für Bassflöte, Trompete und Klavier zusehends die ausgedünnten Klangaktionen der Bläser, wobei das Klavier als Raumgeber fungiert; vielfach werden Nachhall und Anschlag eruiert.

Einen gänzlich anderen Weg beschreitet der Kanadier Marc Sabat in „island a part“ nach Texten von Uljana Wolf für Kontrabass und Computer (großartig: Frank Reinecke). Sabat geht es um einen Dialog zwischen Wörtern und Klängen, wofür er nicht zuletzt die deutschen Originaltexte und die englischen Übersetzungen übereinanderlegend einspielt. Natürlich war Sabats Behandlung von Sprache, Text und Stimme nicht besonders originell, und obwohl er subtile, semantische Brückenschläge zwischen Klangaktion und Sprache im Sinn hatte, standen sich beide Ebenen im Grunde fremd gegenüber. Und doch tat Sabats Experimentierfreude gut im Vergleich mit den Beiträgen jüngerer Komponisten, wie etwa dem kurzweiligen Trio „Phosphorescence“ für Trompete, Horn

und Bassposaune der 1984 in Belgrad geborenen Milica Djordjević, in dem sich jazzig gebrochene serbische Folklore findet. Während Globokars „Exil 3“ letztlich ebenso als persönliche Aufarbeitung des abgründigen Zusammenbruchs von dessen Heimat Jugoslawien in den neunziger Jahren gehört werden kann, erschienen Djordjevićs Rückgriffe auf serbische Folklore wie ein spielerischer Selbstzweck. Geradezu ärgerlich war jedoch die Unverfrorenheit, mit der der 1985 geborene Eötvös-Schüler Máté Bella in „Lethe“ für Streichorchester durchgestylte, gefällige Klangdekorationen aneinanderreichte – mit Glissando-Strukturen und asiatisch anmutendem Kolorit, wie man es auch von Eötvös kennt. Der Ungar, der bislang vor allem mit Musicals und Popsongs aufgefallen ist, möchte „gefallen“; doch wie viel Künstlichkeit verträgt die Kunst? Von der (selbst-)kritischen, kompromisslosen Positionierung eines Globokar war Bellas Kulinarik jedenfalls Lichtjahre entfernt. Diese Musik findet, bevor sie überhaupt gesucht hat. Für einen jungen Menschen ist nichts beschämender.

## Stockhausen

Beim Stockhausen-Festival Ende Oktober wurde einmal mehr die Chance vertan, die schöpferische Entwicklung des 2007 verstorbenen Komponisten umfassend abzubilden. Statt auch spätere Werke zu integrieren, wurde einzig das Schaffen aus den fünfziger Jahren bis in die siebziger Jahre dokumentiert – eine Zeit im Œuvre Stockhausens, die bekanntlich eine besondere Vorliebe von Winrich Hopp ist. Dessen überaus lesenswerte Dissertation von 1998 befasst sich mit den sechziger Jahren – konkret mit der „Konzeption und musikalischen Poiesis“ der Kurzwellen bei Stockhausen. Überdies ist es kein Geheimnis, dass Pierre-Laurent Aimard kein glühender Verfechter des späteren Schaffens von Stockhausen ist.

Neben Peter Eötvös war der französische Pianist als einstiger Weggefährte des Komponisten der „Stargast“ beim Stockhausen-Festival. Beide hatten mit Stockhausen eng zusammen gearbeitet. So hatte der junge Eötvös in den sechziger/siebziger Jahren die Genese der „Hymnen“ von Stockhausen aktiv mitgestaltet. Niemand kennt wohl dieses Werk gegenwärtig besser als Eötvös, die Aufführung beim Stockhausen-Festival unter seiner Leitung mit den BR-Symphonikern atmete fraglos Musikgeschichte. Aimard wiederum war unter anderem Ende der achtziger Jahre an der konzertanten Uraufführung der Oper „Montag“ aus „Licht“ in Köln beteiligt. Natürlich lässt

sich über die kompositorische Qualität des späteren Schaffens von Stockhausen trefflich streiten. Doch dass auch beim jetzigen Stockhausen-Festival der „musica viva“ der spätere Stockhausen ausgeklammert wurde, ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Einerseits sind spätere Werke weitaus seltener zu hören als frühere: Insbesondere mit dem instrumentalen „Klang“-Zyklus, das unvollendete Großprojekt des Komponisten, tun sich viele Veranstalter schwer.

Andererseits lassen sich mit dieser programmatischen Beschränkung nicht nur schöpferische Entwicklungen kaum abbilden, sondern ebenso wenig mögliche persönliche Grundhaltungen, die das gesamte Schaffen prägen. Dies war der zentrale Denkfehler in diesem Festival, trotz der spannenden Diskurse, die einzelne Interpretationen in den Raum stellten. Bereits in den zwischen 1952 und 1961 entstandenen „Klavierstücken I–XI“ schlummert im Grunde der „ganze Stockhausen“. Schon in den späten achtziger und den neunziger Jahren wollte Aimard diese gewichtigen Werke vollständig im Konzert aufführen, was sein Engagement beim Ensemble Intercontemporain seinerzeit verhinderte. Die jetzige Realisierung dieses Mammutprojekts im Rahmen der „musica viva“ war der Schwerpunkt des Festivals, eine CD-Produktion ist geplant.

Dabei verraten schon die ersten Klavierstücke, dass die Reihentechnik hier keineswegs ein „verkopft-abstraktes Rechenpiel“ ist, wie bis heute gern gestichelt wird. Ein Blick in die Partituren offenbart, wie sehr Stockhausen schon in den ersten Stücken einer Klangsinnlichkeit nachspürte, in der sich bereits spirituell-religiöse Öffnungen anzukündigen scheinen. Davon zeugen die überaus präzisen Angaben zu Phrasierung und Artikulation – der kunstvolle Umgang mit Anschlag und Pedal, was überreiche Klangwirkungen erzeugt: vom tonlosen Betätigen der Tasten bis zum unterschiedlichen Druck des Pedals. Eine fast schon „klangspektralistische“ Haltung wird hörbar, die Stockhausen im Grunde als französischen Komponisten erscheinen lässt.

Jedenfalls war sein Studium bei Olivier Messiaen in Paris konsequent, weil letztlich beide den Klang als Ereignis im Ohr hatten – sinnlich und spirituell, trotz unterschiedlicher Lösungen. Gerade deswegen ist es keineswegs ein Widerspruch, wenn Stockhausen später stets betonte, dass die serielle Technik als Rüstzeug für seine Musik weiterhin Bestand habe. Man könnte es auch anders formulieren:

Das Klangsinnlich-Spirituelle lässt sich schon in den frühen Klavierstücken nachweisen. In Aimards Interpretationen wirkten hingegen manche Klavierstücke trocken und spröde, fast schon wie didaktische Etüden. Über den fraglos hehren Anspruch, die Form und Struktur so präzise wie möglich darzustellen (was besonders gut in den Stücken VII und VIII gelang), vergaß Aimard mitunter andere zentrale Parameter dieser Musik – so beispielsweise die vielfältig notierte Dynamik.

Obwohl die Musik vielfach bis in das stillste Piano reicht, bewegte sich sein Spiel überwiegend im Mezzoforte-Bereich. Erst im „Klavierstück IX“ gelang es, die Musik in Raum und Zeit atmen zu lassen. Dirk Rothbrust agierte weitaus differenzierter: In „Zyklus“ für einen Schlagzeuger von 1959 wurde die Dynamik feinsinnig ausschattiert, im besten Sinn virtuos. Davon profitierte Aimard, als er mit Rothbrust „Kontakte“ für Elektronik, Klavier und Schlagzeug von 1958–60 gestaltete (am Mischpult: der Komponist Marco Stroppa). Hier setzten auch Eötvös und die BR-Symphoniker an. Mit ihrer zweimaligen Aufführung der „Hymnen“ in der Fassung für Elektronik und Orchester von 1969 erprobten sie unterschiedliche Haltungen der Interpretation (Klangregie: Paul Jeukendrup).

Das Stück integriert Nationalhymnen aus aller Welt, Klangaktionen, Geräusche und weiteres Klangmaterial. Doch während die erste Aufführung fast schon collagenhaft scharfe Kontraste zeichnete, obwohl Stockhausen genau dies nicht im Sinn hatte, erwuchs in der zweiten ein in sich geschlossener Klangkörper. Überdies gelang eine Verschmelzung von Elektronik und Instrumentalklängen, wie es Stockhausen zeitlebens angestrebt und kaum je erreicht hat. Auch in „Mantra“ für zwei Klaviere und Ringmodulation von 1970, das in München von Aimard und Tamara Stefanovich gegeben wurde, wirkt die Technik mehr wie ein klinglicher Fremdkörper.

In den neunziger Jahren sollte sich schließlich zeigen, dass Stockhausen die rasante Weiterentwicklung der Technik nicht immer beherrschte. Leider wurden all diese Diskurse beim Stockhausen-Festival nicht verfolgt. So darf man gespannt sein, ob das dritte Wochenende der „musica viva“ Ende Februar einen programmatisch konziseren roten Faden entwerfen wird. Bei der „musica viva“ hat sich jedenfalls Routine eingeschlichen, obwohl diese Reihe zuvörderst ein Ort des Experiments, des Diskurses und der Entdeckung sein sollte.