

Die Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik: ein weiter Durchbruch in die Moderne für die rumänische Komponistenschule I

Laurenţiu BELDEAN¹

Zusammenfassung: *Die Botschaft der Moderne aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts musste durch das dürre Gestell neoklassischer oder impressionistisch-expressionistischer Landmarken sich eine Bahn brechen und ließ eine neue ästhetische Einsicht im Vordergrund rücken. Das fortschreitende Erringen einiger Emanzipationsstufen in der Denkweise über das Klangphänomen, gleichzeitig mit dem Erscheinen, nach Weberns Tod, erworbener Wirkungen der neuen ästhetischen Einstellung, walteten eine „sittliche Versöhnung mit dem neuen Erkenntnisstand“ (Ich sage: »Dort steht ein Sessel«. Wie, wenn ich hingehge und ihn holen will, und er entschwindet plötzlich meinem Blick? - »Also war es kein Sessel, sondern irgend eine Täuschung. « - Aber in ein paar Sekunden sehen wir ihn wieder und können ihn angreifen, etc. - »Also war der Sessel doch da und sein Verschwinden war irgend eine Täuschung.« - Aber nimm an, nach einer Zeit verschwindet er wieder, - oder scheint zu verschwinden. Was sollen wir nun sagen? Hast du für solche Fälle Regeln bereit, - die sagen, ob man so etwas noch »Sessel« nennen darf? Aber gehen sie uns beim Gebrauch des Wortes »Sessel« ab; und sollen wir sagen, daß wir mit diesem Wort eigentlich keine Bedeutung verbinden, da wir nicht für alle Möglichkeiten seiner Anwendung mit Regeln ausgerüstet sind?“ (Extrapolation des Urteils bei Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*) (Wittgenstein, 2001) des Musikgenießers und prägte dieser Auffassung eine (immer stärkere) Schattierung ihres Umrisses ein. Die Darmstädter Musikschulung förderte die Richtlinien, aufgrund deren das aus dieser ‚Anpassung‘ entsproßene Versuchsfeld sich ständig neu aufklärte.*

Schlüsselwörter: *Darmstädter Schule, das Moderne, Avantgarde, Archetypismus, Experimentalismus.*

1. Einführung

Das Darmstädter Phänomen - als ein reichräumiger Ablauf von Auslegungen im Bereiche des Argumentenaustausches, von Ansätzen in der Ideengestaltung, von beharrlichen Bewertungswirkungen - löste Lehren auf, gestaltete überholte

¹ PhD *Transilvania* University of Braşov, laurentiubeldeanu@yahoo.com

Landmarken um, veränderte den Nachdruck schöpferischer Abhandlungen durch eine Reihe von frischen ästhetischen Satzungen, im Einklang mit den ideologischen kennzeichnenden Umwandlungen, die in der Gesellschaft der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sich mitbewerblich äußerten. Die aus den Fragelinien entstandenen Ausrichtungen, die vom Tatendrang dieses Phänomens aufgefächert wurden, rührten nicht nur den Kognitionsbestand der westlichen Avantgarde-Komponistenkreise, sondern auch einen ansehnlichen Teil der Komponisten aus Rumänien, von den '50er bis in die '70er Jahre (Die betreffende Sachlage gilt auch für die nächsten Jahrzehnten). Man könnte sogar behaupten, daß in Darmstadt, unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, die ideologischen Verzweigungen in der Entfaltung der Ausdrucksmöglichkeiten einen so heftigen Aufschwung kannten, daß noch heute sie als Abstammungsort jenes Enthemmungs ‚symptoms‘ für jedes vorstellbare experimentale Desideratum gilt. Diese eröffnete Richtung trieb das Erzeugungsverfahren der sachlichen Musik zu einer genaueren Untersuchung der webernschen Sonderausdrucksweise an - zur Entstehung der vielfachen Projektionsebenen der Partitur (i. S. als *geschlossenes* oder *offenes Werksystem*). Durch Anordnungsbeziehungen, durch die angelegene Gepflogenheit neue Absichten in der komponistischen Behandlungsweise zu verfolgen, verbessert und vervollständigt, aufgrund eines maßgebenden Gefüges, die Abmessung der Struktur *an sich* die unterscheidenden Merkmale des musikalischen Stoffes. Wenn ich mich auf den ‚Revisions‘-Vorgang beziehe, meine ich die Untersuchung, die sorgfältige Anpassung jeder vom System angenommenen technologischen Einzelheit, die oft, wegen des allzu neuen Stoffverkehrs, absichtlich in der Partitur stocken bleiben gelassen wurde, um als Sackgasse (Schranke) oder als Fassungslosigkeitsfaktor empfunden zu werden (s. den Pointillismus, den dodekaphonischen / seriellen Strukturalismus, klangerzeugende Objekte mit flexiblen (kaum angegebenen) Kohärenzstufen: Aleatorikströmung, Graphismus). Der private Raum von Weberns Musik, der mithilfe der Pointillismustechnik ausgearbeitet wurde, besitzt Fülle und Echtheit. Die Wahrnehmung der Webernschen Struktur befähigt die tief sinnige Darstellung moderner Musik. Die Wechselwirkung des Webernschen Aufbaus mit dem oben erwähnten Stoff bestimmt die allgemeine Auslegung des Darmstädter Beitrags. Nach dem Entkommen aus der gelehrten Elementarität und aus dem starren (starr gemachten) Format von Weberns Werk wurden genügend Treffpunkte und paradigmatische Abarten losgelöst. Den archetypalen, minimalistischen, spektralen Strömungen wurde die ‚leere und volle‘ Musik des anderen Pols gegenübergestellt, nämlich die ‚Cage‘-Schnittstelle. Der gesamte zugänglich gemachte paradigmatische Sammelbecken verschmolz später mit der vielfarbigen Potenz der in den mündlichen Kulturen vorhandenen Allegorien; *parlando-rubato* blieb also das bewegliche Bindeelement jener Beziehungen, wodurch das Nicht-Niedergeschriebene, sein Beweglichkeitspotential sich zum *Zeichen* umwandelte. Danach wurden Stufen und veränderliche Empfindlichkeitsformen innerhalb des Aufnahmevorganges des Zeichens gestiftet. Als Bezeichner (Fachmittel des

Klangmillieus) besaß dieses Zeichen eine Art Empfindlichkeit (= Inhalt + Sinn), aber es zog auch einen visuellen Tastsinn hinein (d.h. eine andere Art von Sensibilität), betrachtet als eine Menge von Schlüssel- / Zeichenformen, als Bindemittel zu den errechneten Klangfarbwirkungen. Diese Empfindlichkeitsüberlagerungen veranschaulichen eine Konfrontation als reaktive Doppelform des Zeichens; daher taucht die Angst auf, die sich aus der Betrachtung dieser Empfindlichkeitsvariablen in solch einer vieldeutigen Niederschrift ergibt. Aber dieser Text bewirkt auch eine Rechtfertigung für die Übereinstimmung mit einigen in der emporsteigenden Industriegesellschaft offenbarten Anordnungsbeziehungen (Das Zitat – „Die Auseinandersetzung zwischen den Tendenzen der auditiven und visuellen Wahrnehmung wurde erst heftig als die mechanische Technik [...] dem Sehsinn eine wichtigere Rolle schenkte.“ - befolgt die rumänische Fassung, betitelt: Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*) (McLuhan, 1975, 1804-1820). Die Einführung der fest einem kulturellen Rahmen angeknüpfte Blickwinkel mit konfrontativen Eigenschaften, die in einer aufgeteilten Industriegesellschaft abgesteckt waren, ist eine auf verschiedenen Ebenen erkennbare Schreitweise, welche in der Darmstädter Evolution zu verfolgen sei, weil die Befugnis des Zeichens und der Klangfülle (Klangfarbe) erlangte eine in einem solchen Ausmaß wichtige Lage, sodaß der Anschein der Partitur imstande war die Homogenität traditioneller Rückstrahlungen (die mit einer mehr oder weniger zufälligen Funktion auftraten) gründlich abzuschütteln (verlegen). Die beständige Ausbildung der Klangfülle und des Zeichens, begleitet von einer übergeschlagenen Verwendung der Ziffer (die arithmetische Seite der Partiturformalisierung) als Leitfaden, schuf eine komponistische Praxis, ein Labor, das ständig paradigmatische Abarten zusammenfügte. Inzwischen bekommt die elektroakustische Musik eine immer breitere Tragweite. Das 1951 gegründete Kölner Studio (WDR), worin Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Gottfried Michael Koenig, Mesias Maiguascha u. a. eine Vielfalt von Klangfarbsystemen testeten, wird die in Darmstadt bearbeiteten Neuanregungen verbreiten.

2016 ist das Jahr, in dem Darmstadt den 70. Geburtstag seit der Begründung des Internationalen Festspiels und der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik feierte und zur Festungsstadt der zeitgenössischen Musik wurde. Mit der Einführung des Verkündigungsrahmens der Moderne im Jahre 1946 trat die ‚Pädagogik‘-Plattform ins Leben und begann eine kritische Umarbeitung der Ordnung, welche die tradierte Musikgattung der auf volkstümlichen Millieu ausgerichteten Nationalschulen des 19. Jahrhunderts einsetzte, um die Tonausstellung der auf Nachlass umschriebenen Musikstile zurückzuschlagen. Vom Modalismus abgeleitet, war das Tonale eng mit dem Gehalt und der Gestalt verbunden, welche die Musik des Motettes, des protestantischen Chorals, inkl. des Ländlers, des Marsches und der romantischen Elegie dransetzte, und dadurch schattierte es, mittels des formellen Gerüsts, seine natürliche erzählerische Abstammung (laut des Hegelschen

Dialektikablaufes: These - Antithese - Synthese), sowie auch eine Reihe von Kennzeichen, die als Muster des strukturellen Bindegewebes fungierten. Die konventionelle Abstufung der Schlußkadenz Tonika-Dominante-Tonika ist der Archetypus der Geste, welche stabile harmonische Beziehungen mit strukturellem Abschluss in Ausgleich bringen. Durch die Anstiftung von Darstellungen, welche anderer Wirklichkeitsniveaus als die Erbe der ursprünglichen Tonsprachen zugeordnet waren, besteuerte die ‚Darmstädter Kundgebung‘ die Wiederherstellung der ‚realistischen‘ Narativität, die (unlängst) nur das was vom Tonalparadigma dargelegt wurde verwertete. Die Erfindung der *Moment*-Formen (Stockhausen) - um nur ein einziges Beispiel vorzuzeigen - versetzte in einer verschiedenen Umlaufbahn das historisch eingebürgerte Format und überreichte eine kritische Antwort, die das romantische harmonische Idiom wieder bewertete (siehe, zum Vergleich, die berühmten *Sechs Musikalischen Momente*, op. 94 von Schubert). Darmstadt rehabilitierte durch neue Muster den Erzeugungs- und Empfangsprozess der Musik, ohne sie als *bereits Erfundene* auszuklammern. Solch eine moderne Auffassung ist auch in D. Bohms Worte auffällig: „Der tatsächliche Gedankengang, welcher was immer ein Sonderkonzept der Ganzheit verkörpert, muss als ständig veränderlich in Form und Inhalt angesehen werden.“ (Bohm, 1995) (siehe der rumänischen Textauswahl: David Bohm, *Plenitudinea lumii și ordinea ei*, Übers. von H.-R. Patapievici/Sorin Paroanu, Ed. Humanitas, București, 1995, Kap. 3. Der Originaltext des erläuterten Studiums "Reality and knowledge considered as process" (*Wirklichkeit und Erkenntnis als Prozess*) erschien erstmals in der Fachzeitschrift "The Academy", Bd. 19, Nr. 1, Febr. 1975 und wurde 1980 im Sammelwerk "Wholeness and the Implicate Order" (deutsch. Titel: *Die implizite Ordnung. Grundlagen eines dynamischen Holismus*, Übers. Von Karl-Ulrich Möhring, Goldmann Verlag, München, 1987) veröffentlicht) (Bohm, 1995). Der Einsatz in die Ganzheit, ins multidimensionale Denken relativiert und, gleichzeitig, „bezieht eine grenzenlose Erweiterung und Vertiefung der Bedeutung hinein, die nicht innerhalb einer statischen Demarkationslinie festgesetzt sein könnte.“ (Bohm, 1995). Infolgedieser Aussageabfassung, nahm man eine einzige musikalische Gesetzmäßigkeit (ich beziehe mich auf die tonale) an und nannte dafür als Beweis, daß diese die einzige Anwendung wäre, womit man gefahrlos umgehen könnte. Diese Behauptung erwies sich - wie es der Fall mit der nach-Wagnerischen Ausdruckweise war - eine halb wahre, weil die positiven Folgen auch einen Nachteil behaupteten. Laut Wagners metaphorische Aussage begann die Ausdrucksvielfalt der tonalen Sprache sich allmählich bis auf den Erstarrungspunkt abzukühlen. Danach, durch eine völlig entgegengesetzte Darstellung, folgte eine zunehmend heterogene Veranschaulichung der Tonvarianten, die sich ihrerseits zu erwärmen begannen; ich beziehe mich auf die Kategorien der Atonalität, mit all was Schönberg, Berg, Webern auf diesem Gebiet verwirklichten, und auf die Ausfertigung des Grundschemas für den vollständigen Serialismus (s. Olivier

Messiaen und seine Nachfolgerschaft). Einige Komponisten entnahmen aus der atonalen/dodekaphonischen Musik ihre mechanische Seite: ein deterministisches, flaches Standbild, das in den diskontinuierlichen Momenten jedwelder Melodienlinie, mittels eines spielhaften Schaukelns der dissonanten Intervalle und deren dazugehörigen Ziffern, eingesessen ist; sie bekannten darunter eine fieberhafte Gebärde, ein Ensemble, welches den Strukturzusammenbruch vortäuschte, ohne zugleich eine Auferstehung in dieser Aufbauweise zu erkennen. Diese Komponisten blieben eher am Rande der Moderne stehen, weil sie von der Erfahrung der pluralen Ästhetikvarianten, des Klangfarbengemisches, des Clusters, von der Ablehnung eines urbildlichen Zentrums gestört waren (... in dieser Sprache war keine Tonika vorhanden, welche, von einem beliebigen Ton ausgehend, eine Tonleiter zu bilden beabsichtigte); also, wurden sie nicht von der Atonalität, vom Serialismus oder vom Experiment gereizt worden. Die Einsickerung einer Narativität, welche sich nicht mehr ewig nach dem einzigen Ziel - unter dem man Leierkasten und Verschnörkelung, oder die romantische brahmssche-lisztsche Erbschaft verstand - zurückwendete, hielt sie fortwährend in die Gegenpartei.

Die neue Anschaulichungsweise, der Treffzeitpunkt des einzelnen Menschen mit seiner zeitgenössischen Kunst, mit den Tonwerken der industriellen Gesellschaft, die sich immer stärker in seinem Gewissen einprägten, wird die zeitliche Ideenverschiebung deutlich ausstellen und gleichgültig über die Anpassungsphase des Empfängers fortschreiten. Es ist ein Vorgang, wodurch die Anschaulichkeit den Menschen in einem gespaltenen psychischen Zustand versetzte und vom Neuen seine Geistesvollständigkeit ‚umschrieb‘. Heutiger Zeit können wir feststellen, dass alle in dieser Ausspruch - Unterrichtsmittel - den Schlüssel zur Fortentwicklung der Untersuchung neuer Musikdarbietungen darstellte. Mit Vorkämpfern, wie Wolfgang Steinecke (1910-1961), Arnold Schönberg (1864-1951), Theodor Adorno (1903-1969) – um nur die prominentesten zu erwähnen –, fanden im Schloss Kranichstein bei Darmstadt, das sogenannte *Haus der Begegnung*, in einer gebombten Ortschaft, in welcher der Schießpulvergeruch noch nicht verweht war, die ersten Zusammenkünfte statt, die für ein Denksystem und für die Förderung einer den Inhalt des musikalischen Stoffes grundsätzlich neu bewertenden Ideologie sprachen. Die Bedeutung allerart Zonen -, die Interesse weckten und den Bereichen der Wissenschaft, der Transdisziplinarität, der Form- und Stofffragen angehörten, mit dem Zweck kritische auf Schall-Geräusch begründeten experimental Techniken für die Gewinnung neuer Zeit - und Raumebenen auszuüben -, lag im Erfinden einer neuen ‚Buchstabierung‘, eines integrierten Verstands der Tonnatur. Diese Neubewertung wird dauernd und über das Zeitalter hinaus die Moderne befürworten, wird diejenige Modernität schildern, welche, durch erweiterte Überlegungsfähigkeiten, der Musik eine neue Systematik verlieh.

2. Die Wiedergestaltung des Stoffes, ohne Widerkehrsmöglichkeit zum, vom Anfang an'...

”Wenn die Sinnesorgane unterschieden sind, so scheinen die wahrgenommenen Gegenstände sich zu unterscheiden;/ Wenn die Sinnesorgane sich verschließen, so scheinen ihre Gegenstände sich ebenfalls zu verdunkeln.”

William Blake

Infolge des Prüfens und der Auslegungen zu der obigen Aussage stellten wir fest, daß die Moderne sich zu demjenigen Übermittler anschließt, welcher der Freiheitsberaubung der Gedanken entkommt, welcher sich aus den Fertigkeitsschranken, aus dem Wiederholungskreis und aus den Fesseln des Reimes loslösen erstrebt. Die Grundmerkmale der Moderne – die Orientierung zu einer Kultur der Industriegesellschaft, das Erlernen einer neuen Art der Einbildung („Die Einbildungskraft [in ihrer reinen Form (A. d. Hrsg.)] ist das Verhältnis von Wahrnehmungen und Fähigkeiten, die da sind, wenn sie nicht in materiellen Technologien eingebettet oder veräußert werden. Wenn sie nach Außen abgebildet werden, so tritt jeder Sinn, jede Fähigkeit in einem geschlossenen System ein.”, nach Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters* (rum. Fass.), Ebs. Anm. 2, S.423. McLuhans interpretative Übertragung befolgt W. Blakes Auszug aus dem Originaltext: ”The Spectre is the Reasoning Power in Man; & when separated/ From Imagination, and closing itself as in steel, in a Ratio/ Of the Things of Memory. It thence frames Laws & Moralities/ To destroy Imagination!...” (*Das Spektrum stellt die Macht der Vernunft im Menschen dar; und, wenn sie /von der Einbildungskraft getrennt ist und [wie] in Stahl gegossen [bleibt], so schließt sie sich in einer Besinnung/der Dinge aus dem Gedächtnis ein. Dann, von Gesetz und Moral umzingelt/geht die Phantasie zugrunde!...<A. d. Ü.>*), in W. Blake, *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion (Jerusalem. Der Avatar des Riesen Albion)*, Chapter III/Plate 74, v. 10-14; Quelle: Blake, *The Complete Poetry & Prose* (David. V. Erdman, ed.), 1804-1820) [2], die Verstandesmäßigung der Gefühle (Verfügbar im URL: <https://brainly.ro/tema/397701>) (McLuhan, 1975, 1804-1820), die Bestrebung nach einem anderen Eichmaß in der musikalischen Sprachebene: die Dissonanz und das im Tonaufbau angewendete Unbestimmtheitsprinzip - stellen jene Markzeichen der Besinnung dar, die ein unerhörtes Ideenpotenzial für die 1950-1970-Periode besaßen; diese frische Auffassung erstrebt ein in einer Richtung, welche durchs Entweichen aus dem von invarianter melodischen Produktion verursachten Hypnose zustand (die invariante Technik ist kennzeichnend, z. B., für die Leistungen jedwelcher Komponisten des 19. Jahrhunderts), aus dem gegebenen Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis, aus dem musealen, historisch veralterten Tongebilde charakterisiert ist. Wenn wir zum vollständigen Serialismus näher kommen und wenn wir ihn als eine freie Abfolge des Webernschen Pointillismus

betrachten, so werden wir seine Fähigkeit erkennen als Vektor idiomatischer Vorschriften zu fungieren, wodurch er kritisch eingeht und dadurch jedwelche komponistische Ausarbeitung erneut, weil das Spiel der Phantasie eine unbeaufsichtigte Neigung aufweist sich zu wiederholen, sich auf das ‚schon Gesehene‘ zu berufen. Man kann ebenso eine beschleunigte Leistungstendenz im Bereiche der Rechenaufgaben und der Formalisierung oder im Abbau der alten Kerngefüge und in der standhaften Wiedergestaltung des Tonformbestandes beobachten. Die keineswegs malerischen Begleitumstände, in welchen der ‚erfrischte‘ Mensch, Vertreter der abendländischen Kultur aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, auftaucht, setzen sich für seine Widerausarbeitung ein; es ist derjenige Mensch, welcher sich vom Jugendabschnitt seiner musikalischen Erziehung verabschiedet und auf eine Kompetenzbahn schreitet; sein Reifemachen ist vom Umgang mit dem Gefüge der seriellen Grammatik, vom zweifellosen Verhältnis zur Akustik des Klanges (welche seit Jahrhunderte inmitten der rein pädagogischen, ergänzenden Fächerverostete) und von der Einbeziehung der Akustik in die Erzeugung von Legierungen (Klangfarbabarten) im Spielraum (in einer dauernden Erweiterung vorgesehen) des Musikstoffes bestätigt.

Die intellektuellen Leistungen überschneiden sich im Aufriss des neuen Paradigma: „die Menschen leiden eine Umwandlung, wenn die Verhältnisse zwischen den Sinnen sich verändern“, (Blake-Paraphrase) (McLuhan, 1975, 1804-1820), eine paradoxe Diagnose für die Ästhetikprogramme, die von Darmstadt ausstrahlen. Aleatorik, Prozessualismus, Quantenpartitur (dies stellt die Entwicklungsprozesse der Musikformen bei Brian Ferneyhough (geb. 1943) dar (s. die Neue Komplexitäts-Theorie) (Ferneyhough, Brian, 2001) und die Partitur der alten (älteren) umgearbeiteten Musikmuster (Neue Einfachheit: Ein auf die Schöpfung des Komponisten Wolfgang Rihm (geb. 1952) bezogenes Konzept.), inkl. die ästhetischen Richtungen, bekannt als Minimalismus, Archetypalität, Spektrale Musik, jede angebrachte Theorie oder Richtung schlägt ihre Grundbeweise auf, weist auf ihr eigenes Gebilde, auf ihre eigene Phonetisierungsmechanik und erfindet Kunstfertigkeiten in der Ausdrucksweise der Töne (unterschieden im Vergleich zu den Kunstfertigkeiten der untergegangenen Sprachen). Im Falle jeder dieser oben beschriebenen idiomatischen Kategorien handelt es sich über Bewußtseinsstellungen, die von systematischen Praktika in der Kompositionsforschung begleitet sind. Aufmerksamkeit erregen das Treffen mit der Micropolyphonie von Ligeti, welche sich aus den Koordinaten der veralterten Tongebilde losgemacht hat, um sich an eine zergliederungsbezogene Morphologie zu richten, sowie auch mit der plötzlichen Wende im Verhältnis zwischen Komponist und Darsteller, im bekannten Konzept *Freies Zusammenspiel*, welches bei Globokar die Kohärenz des Partitur-Systems widerbelebt und gleichzeitig ‚einstürzt‘; merkwürdig ist danach die Absurde, der Sinn der Dualität – unbegrenzte Semiose - im Instrumentalen Theater bei Kagel, das morphologische Zusammenweben von Bestimmtheit und Unbestimmtheit in der Stochastik von

Xenakis, die ‚konkrete instrumentale‘ Musik, ein Konzept von Lachenmann, wo alle Beispiele einen einzigen inhomogenen Integrationscharakter bekleiden, welcher von der Psychologie und dem Ansehen der Avantgarde vorgeschrieben ist und hängt von einer neuen Denkweise ab, welche, ähnlich einem Dispatcher, Tonstoffmengen bei ihrer Entdeckung/Neubewertung, eine auf überaus ausgearbeiteten Gesetzmäßigkeiten herkömmliche Ideologie besteuert und vorschlägt, so wie es der Fall mit der Auffassung über die relative Natur der Welt ist. Die skalare Analyse der von der Moderne besteuerten Diskurskoordinaten – Feld der ästhetischen Meinungsverschiedenheiten – hob eine neue Maßnahme hervor, welche als einen Gegenspieler der durch ‚Wiederholung‘ (*bereits gemachten*) erwerbter kulturellen Produkte wirkt; durch den Anschlag gegen die historisch bezeugten Verhältnisse aus dem Bereich der Klangausdrucksformen, fällten diese Werke einen Urteil über die Zeit hinaus und waren bereit sich über das was heutzutage als empfindliches Eingreifen in die Werkaufklärung bewertet ist auszusprechen, sowie auch über die Anerkennungsmerkmale der Stoffautorschaft: „musikalisch legitimes... oder illegitimes“. (siehe Dominik Sack, *Legitimes und illegitimes musikalisches Material*, in *MusikTexte* 91, November 2001). Die Rezeption des (‚relativ‘) offenen Gesamtheitsmusters von John Cage suggerierte eine Reihe von Fluchten aus der Klangraumwirklichkeit, welche unvergleichbar reicher als die eindimensionale Linearität des Diskurses (Vorschlag der klassischen festen, harten, unwidersprüchlichen, ‚im Umschlag‘ eingepackten Partitur) ist. Der Umgang mit diesem letzten Einfluß entsendet für den Beobachter ein Vielfaltsabguß (... ob einen nicht so deutlichen?...) unter der Form eines ununterbrochenen Nachdenkens an das was wir heute wahrhaftig als „musikalischer Stoff“ bezeichnen... Daraus können wir folgern, daß die Untersuchung unbekannter Modellierungs- und Forschungsverhandlungen des Klangphänomens umfaßt neue Normen der Stoffeinzigkeit und rief ins Leben eine aus der neuen von der Avantgarde-Ästhetik eingeführte Ideenkonkurrenz.

Nach 1946, setzten sich die Darmstädter Zusammenkünfte jeden Sommer fort und bildeten ein Zugangsfeld für den Empfang der neuen Musikwelt. Der Schöpfungsappetit der Komponisten war in einem beständigen *ascensio* geraten. Der Debattenlauf, die Stiftung paradigmatischer Bildnisse, die vielfache Wechselrede erfüllten ihre Berufung und gewannen ein wahres Ansehen. Persönlichkeiten, wie René Leibowitz, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Edgard Varèse, John Cage, Morton Feldman, Bruno Maderna, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Ernst Krenek, Henri Pousseur, Dieter Schnebel, Iannis Xenakis, György Ligeti, Olivier Messiaen (u. a.) errichteten ein dauerhaftes ideologische Bauwerk, bekannt unter der Bezeichnung die *erste Avantgarde*. Die Kompetenz dieser Avantgarde umfaßt die Grundsätze der Moderne; der Darmstädter Nachhall in Rumänien war spürbar und prallte (ziemlich heftig) an die Eigentümlichkeit der Komponisten, die unter der Obhut der Nationakultur, der

einheimischen volkstümlichen Musik und des kirchlich verwandten Gesanges erzogen wurden.

Psycho-ästhetisch an das Darmstädter Phänomen angeknüpft, eine Gruppe Komponisten aus Rumänien – heutzutage anerkannt als die goldene Generation der rumänischen Avantgarde – stießen zum Kern der modernen Ideologie vor. Sie heißen Anatol Vieru (1926-1998), Tiberiu Olah (1928-2002), Ștefan Niculescu (1927-2008), Myriam Marbe (1931-1997), Aurel Stroe (1932-2008), Nicolae Brânduș (geb. 1935), Octavian Nemescu (geb. 1940) (u.a.). Die beträchtliche Bedeutung der erläuterten ästhetischen Ideen, welche sie bewirkte, der Zugang – noch in den '50 Jahren – zu den in Darmstadt veröffentlichten Notenschriften, ihre ausführliche Untersuchung, der erneuernde Einfluß der dortigen Komponisten, führte zur Notwendigkeit einer offenen Stellungnahme jenseits dieses, Phänomens'. Anfänglich hielt sich die Generation der rumänischen Avantgarde im Schatten und setzte sich nicht auf die Rollbahnen in Darmstadt beförderten Komponistik. Seit 1972 erklärten sie ausführlicher Weise ihre Beteiligung an diesen Festspielen. Die Einstellung der rumänischen Komponisten wurde in der lokalen Fachzeitschrift erläutert: „In der Zeitspanne zwischen dem 21. August und dem 3. September 1966 fand in Darmstadt (Bundesrepublik Deutschland) die XXI-ste Ausgabe der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, an welcher auch eine Reihe Komponisten aus unserem Land, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah und Alexandru Hrisanide, beteiligt waren.“ (siehe Aurel Stroe/Ștefan Niculescu, *Curentele și tendințele în muzica contemporană*. Pe marginea cursurilor de vară de la Darmstadt, *Revista Muzică*, XVI, nr.11, nov. 1966, S. 16) (Stroe/Niculescu, 1966). Wir haben zu verstehen, daß damals, von jenem Augenblick aus, für sie und für die nächsten Musikergenerationen, eine neue Verkehrsweise zwischen Strömungen, Ausrichtungen, Ästhetiktheorien sich zu bilden begonnen hatte.

3. Referenzen

- Bohm, David. 1995. *Plenitudinea lumii și ordinea ei* [Die Fülle der Welt und ihre Ordnung]. Bukarest: Humanitas Verlag.
- Dincă, Irina. 2013. „Hermeneutica transdisciplinară a Jocului secund / [Transdisziplinäre Hermeneutik des zweiten Spiels]“. In *Ion Barbu, În timp și dincolo de timp* [Ion Barbu, in der Zeit und jenseits der Zeit], ed. by Nicolescu, Basarab (Hrg.). Bukarest: Curtea Veche Verlag; Fox, Christopher, „Neue Einfachheit“. In *NGrove*, 2nd ed., Bd. 17
- Ferneyhough, Brian. 2001. *New Complexity*. Available at: <https://brainly.ro/tema/397701>
- Ligeti, György. 1966. „Form in der Neuen Musik.“ *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, [Ernst Thomas, Hrsg.], pag. 23-35.

- McLuhan, Marshall. 1975. *Galaxia Gutenberg*. Politischer Verlag, Bukarest, (siehe William Blake (1757-1827), englischer Dichter und Maler. Der erläuterte Auszug, nach Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*: "If Perceptive Organs vary: Objects of Perception seem to vary: /If the Perceptive Organs close: their Objects seem to close also:", in W. Blake, *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion (Jerusalem. Der Avatar des Riesen Albion)*, Chapter II/Plate 34a, Copies D, E, v. 54-55; Quelle: Blake, *The Complete Poetry & Prose* (David. V. Erdman, ed.), 1804-1820.
- Nicolescu, Basarab. 2009. *Ce este realitatea ? [Was ist Realität ?]*. Iași: Junimea Verlag.
- Patapievici, Horia-Roman. 2008. *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?”* [Der Mann vor kurzem. Eine Kritik der Moderne in Bezug auf die Frage "Was ist verloren, wenn etwas gewonnen wird?"]. Bukarest: Humanitas Verlag; Schnebel, Dieter, *Glossolalie 61*, Schott's Söhne – Mainz, 1962 (Partitur).
- Stroe, Aurel/Niculescu, Ștefan. 1966. "Curențe și tendințe în muzica contemporană. Pe marginea cursurilor de vară de la Darmstadt [Aktuelle Trends und Trends in der zeitgenössischen Musik. Am Rande von Darmstadt Sommerkurse]." *Musik Rezension*, XVI, Nr. 11, November. Bukarest.
- Wittgenstein, Ludwig. 2001. *Philosophische Untersuchungen*, Joachim Schulte (Hrsg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- *** 1976. 26. *Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt, 19.7. bis 6.8. 1972*. Mainz: Schott Verlag.