

Adornos Glatze taugt nur noch zum Comic

Die Donaueschinger Musiktage pflegen Selbstkritik, Entmythologisierung und Roboterdarbietungen

Zwei obligate Fragen nach den Donaueschinger Musiktagen lauten: Was gab es Neues bei Deutschlands ältestem Festival für Neue Musik? Was wird davon Bestand haben? Doch dass es in der Kunst krisenfesten Wertanlagen gäbe, daran glauben selbst Ökonomen nicht mehr. Überraschendes indes tauchte auf, in doppelter Gestalt – und als Verlängerung. Um das Jahr 2000 nämlich verblüffte ein Buch: Hubert Stuppers „Endzeit-Sonate“, ein satirischer Exkurs zur Lage der Neuen Musik, lokalisiert in der „Heilanstalt“ Donaueschingen und in Form scholastischer Dispute über Jahrhunderte hinweg: Sokrates-Cage, Luther-Schnebel, Parmenides-Xenakis, Nietzsche-Stockhausen, Freud-Ligeti, Lachenmann-„Gevatter Tod“, „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“ klingen an, Frustration und Ressentiment ebenfalls, als musikalisch-philosophische Parodie nicht unorigi-nell. Nun, achtzehn Jahre später, folgt quasi das Satyrspiel in eigener Sache: Das Programm beginnt mit einem „Comic Essay“ von Tine Fetz-Steve Cityhouse, in dem Avantgarde-Sonderlinge nach dem wahren Weg wie nach dem Rezept der Tonkunst suchen, geleitet von einem kahlköpfigen Philosophen, unverkennbar Adorno. An die Stelle hohen Text-Anspruchs ist flapsige Entmythologisierung getreten.

Doch wie Adorno in „Die Kunst und die Künste“ konzedieren musste, dass die Immanenz ästhetischer Entwicklung nicht mehr sicher sei, die „Verfransung“ der Sphären anstünde, so wurde dies nun evident: Möglichst autonom entwickelte, authentisch realisierte Partituren sind weniger denn je das Maß aller Dinge. Politik, Archäologie, Theater, Elektronik aller Art durchzogen das Programm; die Roboter waren los. Mögen die Eindrücke in Donaueschingen oft bunt gewesen sein, so waren sie diesmal zentriert. Der demigurgische Schöpfer absoluter Musik ist in den Hintergrund gerückt; und selbst der Gegensatz futuristisch-retrospektiv ist relativ geworden: Alte Instrumente gewinnen neue Funktionen. Ja sogar ein Fall institutioneller Selbstkritik, wenn nicht Geschichtsevidenz stand an.

In einer Vierer-Diskussion ging es um das ominöse „Vitamin B“, Beziehungen im Musikbetrieb, die kritisch zu durchleuchten sind, darin aktuell bleiben: Verschwörungstheorien sind nicht minder



Stehgeiger? Musiker des SWR Symphonieorchesters

Foto Donaueschinger Musiktage

heikel. Gleichwohl gibt es Außenseiter, denen es mit allen Qualitäten nicht gelang, mit prominenten Uraufführungen zum Zuge zu kommen. Der Schweizer Komponist Hermann Meier (1906 bis 2002) bekam, trotz Paul Sachers Fürsprache, seine Partituren immer wieder zurückgewiesen, so 1965 sein Konzert für Klavier vierhändig. Als Einzelgänger entwickelte er, sogar graphisch, ein Konzept statischer Blöcke und Felder, kristallhaft, antiexpressiv, mit dem er womöglich zwischen den Stühlen saß, durch Nichtaufführungen auch ästhetisch isoliert blieb. Die postume Wiedergabe im Schlusskonzert machte mit einem Komponieren bekannt, das ganz eigene Wege ging, in manchen Zügen, fast an die Kreationen des Multikünstlers Adolf Wölfl, freilich ohne dessen Wahn-Obsessionen, erinnerte.

Gegenstück zu solch symphonischer Askesse war „Dead Wind“ des Letzten Janis Petraskewics, das ein Kräftegeschiebe inszeniert, aber darüber Ligetis „Atmosphères“ nicht ganz vergessen lässt. Vollends wird die philharmonische Totale in Benedict Masons „Ricochet“ (Abprall, Rückwirkung) verweigert: Schon der Verzicht auf einen Kommentar zitiert das „I would prefer not to“ von Melvilles Schreiber Bartleby. Kontrabässe und Harfen sorgen für eine dunkle Basis, doch dann ziehen Geigen- und Flöten-Gruppen durch den Saal, die Kinetik dient dem Isolationismus der Klangergebnisse, die schier almodisch in die Höhe streben. Das Orchester wird dekonstruiert statt selbster aufgezäumt. Sogar die Verwendung historischer Instrumente dient der Erkundung neuer „Fruchtlands“.

Ivan Fedeles „Air on Air“ für verstärktes Bassethorn nutzt dieses wie das eher fo-

lienhafte Orchester im Sinne pneumatischer Osmose, permanenter Durchlüftung des Klangapparats. Fast scherzohafte Leichtigkeit entstand dabei, nicht nur des virtuos Solistischen wegen. Ähnliche Eindrücke hinterließ der Argentinier Oscar Strasnoy mit „Amore“ für die titelgebende Viola, die wahrhaft liebevolle Kürzel-Schleifen in immer neuen Varianten beisteuert, kontrapunktiert allerdings durch Realitätspartikel via Schallplatte, die indes nicht zum Dialog taugten. Auch die Werke mit Klavier und Ensemble von Klaus Lang, Ralf Wallin, weniger das von Agata Zubel, zielten auf subtil sparsame poetisch nostalgische Entrückung, fast nach Art von Robert Schumanns „Der Dichter spricht“. Die traditionelle „absolute“ Instrumentalmusik in allen Ehren: Aber so leicht lässt sich neunzehntes Jahrhundert nicht vitalisieren.

Einen deutlichen Kontrast bildeten zwei Stücke Isabel Mundrys, die hochaktuelle politische Brisanz besaßen, dabei unvermeidlich in die Dialektik von Autonomie und Engagement gerieten. Mouhanad ist ein syrischer Flüchtling, mit dem sie ins Gespräch kam, das sie aufzeichnete und als Basis für ihre laborierte Komposition für das SWR-Vokalensemble nahm. Mit allen Möglichkeiten avancierter Stimmbehandlung wird das klingende Bild einer deprimierenden Situation vermittelt, in dem bedrückender Inhalt und artifizielle Verarbeitung widersprüchlich bleiben müssen. Heikler war, auch optisch, der Gegensatz zwischen markanten Männer- und fragileren Frauenstimmen. Ihr „Hey!“ greift den Münchner Amoklauf von 2016 auf, montiert die Selbstdarstellung des Täters und die Hass-Tiraden der Anwohner zum Horror-Tableau. Die Pole des Schrecklichen und des wie auch immer Ästhetischen werden weder getrennt noch synthetisiert, das Dilemma bleibt. Sich ihm zu stellen, ist freilich besser als unverbindlicher Kunstanspruch.

Einem Werk gelang der Sprung über den Genre-Schatten: Der Schwedin Malin Bång ging es in „splinters of ebullient rebellion“ darum, gegensätzliche Kräfte so widerstrebend zu organisieren, dass ein quasi gesellschaftliches Bild entstand: Da gibt es rasende, glissandohafte Kürzelfelder von höchster Heftigkeit, entfesselter Mechanik, dann wieder brutale Blockbildungen, und die Stimmen aus dem Orchester sorgen für irritierende Semantik. Hinzu kommen vier tackernde Schreibmaschinen, deren heute schier archaische Funktion das Tutti ebenso wie sparsam kalkulierte Ruhepunkte in Frage stellte.

Ansonsten war es das Festival multimediale Entgrenzung, auch Selbstentfaltung der Apparatur, bis hin zur technischen Panne. Die Fassbinder-Hommage der italienischen Gitarristin Alessandra Novaga war eine an dessen Haupt-Komponisten Peer Raben, dessen Musik sie aufgriff und zwischen Wohlklang und Harschheit oszillieren ließ, wobei allerdings das Equipment diese über Gebühr verzerrte. Eher ernüchternd geriet die Performance des SWR-Experimentalstudios. Marcus Schmicklers „Mapping“ war trotz der Anspielung auf die Comics von „Tom and Jerry“ zu sehr massive Demonstration der Möglichkeiten, zumindest im Vergleich mit Mark Andres subtiler Elektronik-Erforschung. Interessanter war Enno Poppes „Rundfunk“ für neun Synthesizer zum Zwecke artifizieller Instrumental-Illusion unendlicher Partikelfolgen, die sich parasympphonisch addierten. Wobei Poppes Keyboard-Aktion schier solistische Führungsfunktion aufscheinen ließ.

Zwei audiovisuelle Produktionen divergenter Art bildeten Höhepunkte im *quid pro quo* von Mensch und Maschine im Zeichen „Künstlicher Intelligenz“, einschließlich des Machtkampfs zwischen Individuum und immer allmächtigerem Computer. Modell bleibt der Konflikt zwischen dem Kosmonauten und „Hal“ in Stanley Kubricks Film „2001“. Georges Aperghis hat das in „Thinking Things“ auf die interaktive Spitze getrieben: Vier Performer samt robotischer Erweiterung führen einen virtuellen Slapstick in, hinter und vor einer Wand mit Durchblicken und Videoschirmen auf, wobei reale Arme und Beine mit Quasi-Prothesen alternieren, live und virtuell verschmelzen. Musik, Theater und Film fusionieren wie ein burleskes Pandämonium.

Brigitte Muntendorfs „Ballet Für Eleven“ verschränkt in anderer Weise die Welten: Video-Waldspaziergang, Metamorphosen von Mensch und Instrument, das Ensemble Modern als weißperückte Klone. Körper, Klänge. Bilder werden hier permanent gekreuzt. Der leicht morbide-burleske Live-Anteil ist gegenüber der Aperghis-Perfektion ein wenig widerständiger; trotzdem alles andere als identitätsheischende Espresso-Ästhetik.

Dass Technik und Kunst zusammengehören, ist seit jeher üblich; mittlerweile ist die Sphäre des notgedrungenen Surrogat-haften verlassen. Wenn Marco Stroppa in „Come Play With Me“ dem Orchester einen elektronischen Solopart auch optisch in Form einer Lautsprecher-Säule zuordnet, so ist die Synthese von „realem“ und „künstlichem“ Musikmachen überzeugend gelungen – was die recht brachialen Klang-Explorationen und Explosionen von Eduardo Mognuillansky und Koka Nikoladze an Intensität gewinnen ließ. Auch dies lehrte Donaueschingen, wohingegen Hörspiel wie Jazz (diesmal an der Orgel der Christuskirche) eher recht artig daherkamen. GERHARD R. KOCH



So können Bilder einer Ausstellung mühsam Phantomraum eben auch aussehen: René Daniëls' „Untitled“, 1987

Foto René Daniëls Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Mr. Noordzee und die Herrenfliege

Das Bild im Plural und die Kunstakademie als Freudenhaus: René Daniëls wird im Brüsseler Wiels Zentrum für zeitgenössische Kunst als Vorreiter präsentiert.

BRÜSSEL, im Oktober Das Schaffen dieses Malers vollzog sich im Zeitraffer. Es war kurz, aber heftig – und wirkt bis heute nach. Kaum älter als dreißig, hatte René Daniëls wichtige Ausstellungsbeteiligungen, war bei der Kölner „Westkunst“ und dem Berliner „Zeitgeist“ dabei, 1982 auch bei der Documenta 7. Schon früh waren nicht nur Ausstellungsmacher wie Rudi Fuchs und Kasper König auf dieses Temperament aufmerksam geworden, vor allem unter Kollegen waren seine Bilder eine Ansage. Dann die Zäsur im Jahr 1987: Ein Schlaganfall setzte dem freigeistigen, reflektierten Werk just zu jenem Zeitpunkt ein harsches Ende, als es zur Hochform aufgelaufen war. Jahrzehntlang malte der Künstler, schwer gehandicapt, gar nichts mehr und fing erst vor einigen Jahren wieder an, sich in sehr kleinen Formaten an das frühe Œuvre heranzutasten. Was er aber in den gerade zehn Jahren geschaffen hat, die ihm seit den späteren Siebzigern im Atelier blieben, offenbart eindrucklich, wie tief eine heute als brandtauell diskutierte Malerei und ihre theoretische Begleitmusik in den achtziger Jahren wurzelt.

René Daniëls, 1950 in Eindhoven geboren, war komplett außer Gefecht gesetzt, als Jan Hoet ihn bei der Documenta 9 im Jahr 1992 besonders prominent plazierte. Das letzte Bild vor der schicksalhaften Zäsur hängte Hoet hoch oben im Kasseler Zehrenturm, in einer Ehrensekation namens „Kollektives Gedächtnis“, gemeinsam mit Werken von Jacques-Louis David, Paul Gauguin und James Ensor, von Joseph Beuys, Barnett Newman und Alberto Giacometti – als sollte der ausgebreitete Gipfelsturm unwiderruflich kanonisiert werden. Was dem seligen belgischen Kuratorenpapst wiederum noch heute als Zeichen schlechten Gewissens nachgesagt wird, weil er ihn nicht in seine sagenumwobene Schau „Chambre d'Amis“ 1986 in

jede Menge Drive entfalten. Viel lag ihm an einer anarchischen Power der Malerei. Eine lässige, ebendarin präzise und gekonnte Handschrift legte René Daniëls auch bei einem dicken weißen Punkt an den Tag, der wie ein Vollmond aus einem Meer aus wogendem Blau hervorleuchtet; dann wiederum tanzen junge Leute im „Palais des Beaux-aards“; eine junge Dame, gänzlich entblößt, sitzt auf dem Klo und liest ein Buch: „Besetzt!“ ruft es aus dem Bild. Schließlich – es sollte ja auch um die Kunst seiner Zeit gehen – balancieren geöffnete Muscheln auf offener See und spielen auf das Werk des belgischen Wort-Bild-Künstlers Marcel Broodthaers ebenso an, wie sich in seinen Bildern auch René Magritte als einer der Gewährsleute meldet, auf die sich Daniëls berief.

Schon früh hatte der Maler eine Idee, die er in den kommenden Jahren zur Reife bringen sollte: Bilder mit eigenen Bildern darin zu malen, so dass in einem titellosen Bild von 1982 ebene Schallplatten und ein Skateboard in einem barocken Rahmen stecken und nebeneinander an der Wand hängen wie im Hause eines Sammlers. Ironisch musealisierte sich Daniëls damit selbst. Kündigte nicht minder ironisch „The Most Contemporary Picture Show“ an, die nur seine eigene sein konnte, malte als Parabel der Kunstwelt, wenn schon kein Haifischbecken, dann ein solches mit holländischen Herzingen, die sich gegenseitig verschlingen. Als Pierrrot porträtiert Daniëls den niederländischen Landschaftsmaler Theo van Doesburg als „Mr. Noordzee“. Die Fassade der Kunstakademie gibt er als Freudenhaus. Nicht alles in der Ausstellung erklärt sich von selbst, aber alle witzigen Inhalte blieben blass, wenn nicht die Anschauung getriggert und befriedigt wird. Wenn also Mann und Frau auf zwei Matratzen ganz allein für sich auf einem Wasser schlummern, dann ist es, vor aller surrealen Metaphorik, ein sattes, tiefes, reihnauanciertes Blau, das die Lust auf ein solches Bild überhaupt erst weckt.

Über einer Meeresflut lässt Daniëls 1984 dann, in einer surrealen Bild-Wort-Spielerlei, eine Herrenfliege segeln. Die Fliege macht Daniëls in der Folge zu seinem Erkennungszeichen. Doppeldeutig steht sie für arrierten, für ihn wohl spießigen Männerchic bei der Vernissage, zeichnet zudem aber auch die perspektivische Flucht in einen Ausstellungsraum nach, an dessen roten Wänden gelbe Monochromien hängen. Zahlreiche solche nach 1984 entstandene Bilder fasste Daniëls unter dem aufreizend banalen Sammeltitle „Schöne Ausstellungen“ zusammen. Tatsächlich schuf er damit seine ikonischen Bilder: Nicht nur sind die Dinge darin abstrakt und zugleich mehrdeutig, sie gehen auch auf eine niederländische Tradition zurück, das Galeriebild mit seinen Dutzenden Bildern in Petersburg Hängung und den bestehenden Disputanten, die sie erörtern. Daniëls malt keine Stillleben, Landschaften oder Mythologien, er bestückt seine Kunstbühnen mit monochromer Malerei. Was hier überhaupt noch figurativ, was „gegenstandslos“ ist, bleibt in der Schwebe. Wie in Trance schweben auch die Bilder in Werken, die Leben in starre Ausstellungskonventionen der Moderne bringen sollen. Vom „Bild im Plural“ hat der Kunsthistoriker Felix Thürlemann einmal gesprochen und könnte auch Daniëls damit gemeint haben.

1986 malt er eine eigene Ausstellung in einem Bild. In Blütenzweigen schreibt er seine Werktitel und Ausstellungen ein wie in einen Stammbaum seiner Vita. So also ließen sich die Betriebsbedingungen der Malerei schon vor dreißig Jahren ins Bild setzen. Heute dagegen performt eine Jutta Koether ihre Malerei in eigenen Installationen, und Jana Euler malt Steckdosens als Netzwerk-Chiffren, oder sie bringt einfach gleich die Herren Szeemann, Diederichsen und Birnbaum selbst, als Strippenzieher in der Artworld, auf die Leinwand. GEORG IMDAHL

René Daniëls. Fragments of an Unfinished Novel. Im Wiels Zentrum für zeitgenössische Kunst, Brüssel; bis zum 6. Januar 2019; anschließend im Mamco, Genf. Der Katalog kostet 50 Euro.

Die Schönheit des Strengen

Der große Betonpoet Paulo Mendes da Rocha wird 90

Trostlos ist immer nur das Halbge. Ein Betonriegel mit Plastikfenstern und zur ästhetischen Entschärfung angebrachten billigen Stahldekorationen an der Fassade ist furchtbar. Ein sechzig Meter langer Betonriegel ohne jeden Zierrat kann eine gigantische Land-Art-Skulptur sein und so schön wie ein künstliches Felsmassiv.

Wobei die Betonskulpturen, die der brasilianische Architekt Paulo Mendes da Rocha baut, den Vorteil haben, dass nicht nur brasilianisches Licht, sondern auch noch die Schatten tropischer Pflanzen auf sie fallen und dort Muster und eine Ornamentik hinterlassen, die reicher und aufregender ist als die vieler Gründerzeitfassaden. Es ist eine Architektur, die das Tropische braucht; in Nordschwedens würde sie um einiges grimmiger wirken. Mendes



Paulo Mendes da Rocha

Foto Action Press

da Rocha, geboren 1928 im brasilianischen Vitória, gilt als wichtigster südamerikanischer Architekt der Generation nach Oscar Niemeyer. Als dieser, recht spät in seiner Karriere, an den Entwürfen

für die Idealstadt Brasília saß, hatte Mendes da Rocha sein erstes Gebäude schon fast vollendet; es war der Athletik-Club von São Paulo, eine Art fliegende Unter-tasse aus Sichtbeton mit sechs großen Steuerrudern, die das Bauwerk über dem Boden halten wie optimistische Wegweiser eines aufstrebenden Landes, das von der nahen Militärdiktatur noch nichts wusste. Wie schon Niemeyer bezog sich der junge Mendes da Rocha auf den späten Le Corbusier und dessen schwere, extrem skulpturale Betonformen – und erhitze diese Formen. Aber wo viele von Niemeyers Bauten strahlend weiß und floral kurvend in den Raum flossen, baute Mendes da Rocha geometrische Felsmassive.

Was ihn vom Floralen nicht abhielt. Im gleichen Jahr, in dem das Beton-Raum-schiff des Clubs in São Paulo landete, entwarf er einen der schönsten Freischwinger-Stühle, dessen Sitzfläche sich wie ein tropisches Blatt auf die Stahlrahmenkonstruktion legt. Vor allem wurde Mendes da Rocha mit seinen Räumen fürs öffentliche Leben bekannt – mit Stadien, Museen und Bauten für die Politik, Staatsmaschinen wie dem 1998 entworfenen Bür-

geramt Poupatempo. Zu den späteren bedeutenden Werken gehört auch das Museu Brasileiro de Escultura, dessen Architektur vielleicht sein wichtigstes Exponat ist – ein sechzig Meter langer Betonriegel, der geisterhaft über dem Boden schwebt. Überhaupt ist dies wohl das bestimmende Motiv in Mendes da Rochas Werk: dass etwas ungeheuer schwer Aussehendes scheinbar mühelos in die Luft abhebt, als habe man es geschafft, die Schwerkraft auszuhebeln. In seinen Wohnhäusern hängt der Kamin wie ein Felsvorsprung im Raum, in Osaka, bei der Weltausstellung 1970, ließ er den brasilianischen Pavillon auf einem Hügel balancieren, und auch seine Sportstadien, Behörden und Museen lassen unter sich viel Raum frei. Dahinter verbirgt sich auch ein politischer Anspruch. Mendes da Rocha, der sich eher dem linken politischen Spektrum zuordnet, hat erst kürzlich wieder betont, dass der Boden öffentlich sein sollte und, als nicht vermehrbare Ressource, wie Wasser und Luft, nicht privatisiert und der Welt entzogen werden dürfte. Heute wird Paulo Mendes da Rocha, der 2006 den Pritzker-Preis erhielt, neunzig Jahre alt. NIKLAS MAAK