Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1992)

Heft: 31

Artikel: Gibt es eine "Darmstädter Schule"? = Ya-t-il une "Ecole de Darmstadt"?

Autor: Danuser, Hermann

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928059

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Gibt es eine «Darmstädter Schule»?

Ya-t-il une «Ecole de Darmstadt»?

Gibt es eine «Darmstädter Schule»? Im Gegensatz etwa zur Wiener Schule Arnold Schönbergs kann ein kompositionsgeschichtlich begründeter Begriff einer «Schule» für Darmstadt kaum geltend gemacht werden. Die Phase eines integral seriellen Komponierens war so kurz, dass die breitere Rezeption der Idee im Sinne einer Schulbildung erst einsetzte, als die massgeblichen Komponisten Boulez und Stockhausen bereits weiter geschritten waren. Das Auftreten Cages bei den Ferienkursen 1958 wies dann eine Alternative auf, die zum Postserialismus hinführte, und die von Nono, dem dritten Darmstädter Protagonisten, als Verwechslung von Komposition mit Spekulation heftig attackiert wurde. Darmstadt verkörperte so die institutionalisierte Idee der musikalischen Nachkriegsavantgarde, die unter dem Zwang zu steter Umwälzung stand und vom Monomythos einer Fortschrittsgeschichte beherrscht war, der oft genug sich als Gruppenzwang auswirkte.

Ya-t-il une «Ecole de Darmstadt»? Contrairement à l'Ecole de Vienne d'Arnold Schönberg, il n'est guère possible de revendiquer pour Darmstadt un titre analogue qui soit justifié par l'histoire de la composition. La phase du sérialisme pur est si brève que sa propagation et la formation d'une «école» ne commencent qu'après que Boulez et Stockhausen, ses porte-parole, eurent passé à autre chose. L'arrivée de Cage aux Cours de vacances de 1958 offrit une alternative qui aboutit au post-sérialisme, mais que Nono, le troisième protagoniste de Darmstadt, attaqua violemment, sous prétexte qu'on confondait la composition et la spéculation. Darmstadt incarnait donc l'institutionnalisation de l'avant-garde musicale d'après-guerre, contrainte à des chamboulements perpétuels et obsédée par un mythe du progrès historique qui s'avéra souvent camisole de force.

Von Hermann Danuser

Wie bei den meisten Problemen der Musikgeschichtsschreibung lassen sich Fragen der Art wie die im Titel dieses Beitrags gestellte nicht mit einem schlichten Ja oder Nein beantworten. Sie haben ihren Sinn vielmehr darin, dass sie uns Anlass geben, über Voraussetzungen, Umfang und Struktur eines historischen Problems nachzudenken, und damit die Erkenntnis von Musikgeschichte befördern. Der Zeitraum der vier Jahrzehnten freilich, in dem sich die Musikkultur der Bundesrepublik Deutschland entwickelt hat, ist so eng mit der heutigen Gegenwart verflochten, dass unser Versuch über die «Darmstädter Schule» den methodischen Prämissen weniger von Historie als einer musikalischen Zeitgeschichtsschreibung zu folgen hat. Und es bleibt abzuwarten, ob die Spannung zwischen Apologie und Polemik, die noch 1985 eine Beschäftigung mit der Musik der fünfziger Jahre nur als einen – nicht unpolemischen – «Versuch einer Revision» zu unternehmen erlaubte,[1] mittlerweile so weit abgebaut ist, dass eine gelassene Erörterung unseres Problems aus zeitgeschichtlicher Distanz möglich erscheint.

Gegeninstitutioneller Aspekt

Als Deutschland am Ende des Zweiten Weltkrieges in Trümmern lag, standen für künftige Entwicklungen im Rahmen des unverzüglich begonnenen Wiederaufbaus viele Perspektiven offen, die mit Ausnahme der verbotenen bzw. tabuisierten offenen Kontinuität zum Dritten Reich ein breites Spektrum zwischen latenter Kontinuität und fundamentalem Neubeginn umfassten. Nach dem teils freiwillig erstrebten, teils verordneten Populismus der dreissiger und vierziger Jahre, der ein international wirksames, also keineswegs auf Deutschland beschränktes kulturelles Paradigma mit je nationaler Ausrichtung gewesen war, erschien beim Bemühen um eine Neuorientierung eine Auseinandersetzung mit den bestehenden Institutionen der Musikkultur als vordringlich. Deren relative Schwerfälligkeit stand in Widerspruch zu den Ansprüchen, die eine ungeduldige, neugierige Jugend anmeldete, die gestalten, nicht verwalten wollte. Rekurse auf in Vergessenheit geratene oder unterbundene frühere Ansätze waren dabei willkommen.[2] Dieser (gegen)institutionelle Aspekt erwies sich auch für Darmstadt von Anfang an als wichtig, seit der städtische Kulturdezernent Dr. Wolfgang Steinecke zu den ersten Ferienkursen für neue Musik nach Schloss Kranichstein (25. August bis 29. September 1946) eingeladen hatte. Dort sollte man – und zwar auf ganz besondere Weise – lernen können, was und wie in den her-

kömmlichen Musikhochschulen, Konservatorien und Akademien nicht gelehrt wurde. Auf institutioneller Ebene begegnet uns so ein Charakteristikum, das für die Kranichsteiner Ferienkurse wichtig ist: ein prinzipielles Moment des Offenen, Variablen, Entwicklungsfähigen. Es wechseln die Orte (Schloss Kranichstein, Marienhöhe, usw.), die künstlerischen Inhalte, die Präsentations-, Vermittlungs- und Kommunikationsformen, die eingeladenen Lehrer, die Studenten und weiteren Teilnehmer sowie die Direktoren – bisher drei.
In den beiden ersten Jahren (1946/1947) handelte es sich, dem starken «Nachholbedürfnis» entsprechend, um Ferienkurse für internationale neue Musik, die vor allem auf deutsche Teilnehmer ausgerichtet waren, im Bereich der Literatur der legendären «Gruppe 47» vergleichbar. Von 1948 an, als sich der Kreis erheblich weitet, existieren die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik unter dem noch heute gebräuchlichen Namen. Kontinuitätsstiftend im Sinne einer möglichen Schulbildung haben sich dabei vor allem die Person des Gründers (bis zu seinem Tode 1961) und dessen Plan eines Komposition, Interpretation und Theorie umfassenden Kurssystems für Neue Musik erwiesen, der auch Konzert- und Opernaufführungen in Verbindung mit Rundfunkanstalten (bereits 1946 war Radio Frankfurt beteiligt) und mit dem Hessischen Landestheater Darmstadt vorsah. Theodor W. Adornos Äusserung in dem Beileidsschreiben an die Witwe nach Steineckes Tod (Brief vom 2. Januar 1962) – es sei diesem gelungen, «die Organisation ins künstlerisch Produktive zu steigern» – bezeichnet treffend dessen Bedeutung als spiritus rector dieser Institution.[3]

v.r.n.l.: Benno Ammann (sitzend), Doris Stockhausen, Hans G Helms, Heinz-Klaus Metzger, Theodor W. Adorno, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Steinecke (sitzend), Andreas Graf Razumowsky (Darmstadt 1957)

IMD-Bildarchiv, Foto S. Schapowalow

Elitekonzept und Modernitätsidee

Der ursprünglich intensiv diskutierte Plan «einer auf der neuen Musik beruhenden Fachschule»[4] wurde zunächst im Sinne einer Anknüpfung an eine in Deutschland unterbrochene Tradition der künstlerischen Moderne, die Idee des Weimarer Bauhauses, verstanden. «Wir brauchen ein musikalisches Bauhaus», heisst es lapidar.[5] Als ein Aspekt der institutionsgeschichtlichen Bedeutung des Begriffs «Darmstädter Schule» wäre somit der äusserliche Organisationsrahmen von musikalischen Sommerkursen festzuhalten, entsprechend dem englichen Ausdruck «Darmstadt Summer School».[6] Dass ein in mehrfacher Hinsicht so diskontinuierlicher institutioneller Rahmen, in dem Künstler mit je unterschiedlichen Tätigkeitsorten und -bereichen aus verschiedensten Ländern für wenige Wochen pro Jahr zusammenkommen, gleichwohl einer gewissen, dynamisch sich entwickelnden Kontinuität nicht entbehrte, setzt die Existenz weiterer Institutionen (Rundfunkanstalten usw.) voraus, die diese Kultur der Avantgarde getragen haben. Ein Elitekonzept, eine Modernitätsidee und, nicht zuletzt, ein internationales Spektrum bildeten die – gegen nationalsozialistische und spätere Borniertheit gerichteten – Prinzipien der Kurse. Während – von nur durch ihr Schaffen repräsentierten Künstlern wie Hindemith, Strawinsky, Schönberg ganz abgesehen – das pädagogische Wirken einiger Personen auf ein einmaliges oder sporadisches Auftreten begrenzt blieb (etwa Edgard Varèse im Jahre 1950), vermochten andere während gewissen Zeitspannen eine beträchtliche Kontinuität der Lehre zu erlangen (z.B. Wolfgang Fortner, René Leibowitz, später Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen, dann György Ligeti, in jüngerer Zeit Helmut Lachenmann und Wolfgang Rihm). Das anfangs auch hinsichtlich der Altersstruktur herkömmliche Lehrer-Schüler-Verhältnis wandelte sich recht bald zu einer besonderen Lehr- und Lerngemeinschaft, die durch ein gegenseitiges Geben und Nehmen ohne Rücksicht auf Alterspriorität bestimmt war. In einem Bericht Hans Heinz Stuckenschmidts aus dem Jahre 1958 heisst es: «Achtzehn- bis Siebzigjährige wechselten in den Rollen von Lehrern und Schülern, und eben diese Fluktuation des ununterbrochenen Austausches sorgte dafür, dass eine Hierarchie nicht zustande kam.»[7]
Solch scheinbar herrschaftsfreie musikalische Lehr- und Lerngemeinschaft, Beispiel eines Habermas'schen Kommunikationsmodells *avant la lettre*, stellte freilich ein Ideal dar, das in der Realität meist eher gegenteilige Kommunikationsformen konterkarierten. Dieser Sachverhalt ist in den spezifischen Problemen einer Avantgardeentwicklung begründet, vielleicht hängt er aber auch mit der Struktur der Ferienkurse selbst zusammen, denn einschlägige Momente treten bereits vor der Formation der seriellen Neuen Musik in Darmstadt auf. Das Wort von einem «Konformismus der Avantgarde [...], der heute die Generation der Boulez-, Stockhausen-, Messiaen- und Webern-Nachahmer genauso kennzeichnet wie anno 1930 die der Hindemith-Papageien»,[8] war, als es 1958 von Stuckenschmidt ausgesprochen wurde, fast toposartig verbreitet. Doch bereits 1949 war gewarnt worden vor dem «Totalitätsanspruch einer Sekte» und deren «Intoleranz gegenüber anderen künstlerischen Erscheinungen».[9] Und die Feststellung: «Hierbei konnte ich die Gefahr eines gewissen ‹Mitläufertums› beobachten (bestimmte Ausdrucksmittel der neuen Musik in harmonischer und satztechnischer Hinsicht drohen Scheidmünze zu werden, und eine persönliche Sprache findet sich nur selten)»,[10] entstammt einer Diagnose Wolfgang Fortners gar aus dem Jahre 1947.

Der Begriff der «Schule»

Um das Problem einer «Darmstädter Schule» kompositionsgeschichtlich näher zu erschliessen, wäre ein Vergleich mit früheren musikhistorischen Erscheinungsformen der Kategorie Schule hilfreich. Sie reichen bekanntlich von der Notre-Dame-Schule des 12. Jahrhunderts bis zur Neapolitanischen Opernschule, der Mannheimer Schule oder den Berliner Liederschulen des 18. Jahrhunderts, von den sogenanten nationalen Schulen des 19. Jahrhunderts bis zur Wiener Schule Arnold Schönbergs – wenige Beispiele, die deutlich machen, welch äusserst unterschiedliche Phänomene die Musikgeschichtsschreibung mit dieser Kategorie bezeichnet hat. Ein Gemeinsames haben sie allenfalls darin, dass damit ein musikalischer Traditionszusammenhang *sui generis* auf lokaler, regionaler oder nationaler Basis – meist begründet durch die Leistung einer herausragenden Künstlerpersönlichkeit – als allgemeine Stilrichtung oder als besondere Gattungsentwicklung in einem bestimmten Zeitraum umschrieben wird, wobei zwischen nachträglicher historiographischer Erkenntnis und zeitgenössischer Stellungnahme zu unterscheiden wäre. In einer Sicht des 19. Jahrhunderts stellt

v.l.n.r.: Luc Ferrari, Franco Evangelisti, György Ligeti, Yoritsuné Matsudaïra, Luigi Nono (Darmstadt 1957) *IMD-Bildarchiv*

sie sich so dar: «So sehen wir denn in der Musik, wie in den anderen Künsten, aber aus ganz anderen Gründen, Manieren oder sogenannte Schulen meist nur aus der Individualität eines besonderen Künstlers hervorgehen. Diese Schulen waren Zunftsgenossenschaften, die sich um einen grossen Meister, in welchem sich das Wesen der Musik individualisiert hatte, nachahmend, ja nachbetend, sammelten.»[11] Richards Wagners Bestimmung der musikalischen Schulkategorie, deren negative Untertöne kaum zu überhören sind, ist im 20. Jahrhundert noch einmal, bei der Wiener Schule, zur Geltung gekommen.[12] In Darmstadt aber wirkte weder ein einzelner Lehrer schulbildend, noch formierte sich eine positiv umschreibbare musikalische Tradition, so dass wir nun nach den eigentümlichen Merkmalen einer derartigen «Schule» zu fragen haben.

Monomythos einer Fortschrittsgeschichte

Wenn überhaupt, dann liegt hier statt eines statisch-traditionellen ein dynamischer Schulbegriff vor, der gebunden ist an die Existenz einer der ästhetischen Moderne verpflichteten musikalischen Avantgarde. Dies besagt, dass bis Mitte der siebziger Jahre noch ein jeder Darmstädter Lehrer über kurz oder lang erkennen musste, dass die Entwicklung dieser fortschrittsorientierten «Avantgarde»[13] über seine Position hinweg ging oder ihn im Tempo der Revolutionierung hinter sich liess – ein kunstgeschichtliches Analogon zur These, wonach die Revolution ihre Kinder frisst. Darmstadt verkörperte so die institutionalisierte Idee der musikalischen Nachkriegsavantgarde, und der hier geleistete Beitrag zur Musikgeschichte ist nur unter Voraussetzung dieses Zwangs zu steter Veränderung und Umwälzung zu verstehen, bei dem der Monomythos einer Fortschrittsgeschichte fröhlich Urständ feierte. Carl Dahlhaus hat die wissenschaftsanalogen Aspekte dieses Prozesses hervorgehoben, der eine Verdrängung des Werkes durch das Experiment und eine Herabsetzung der Ästhetik gegenüber dem poetologischen Kommentar beinhaltete.[14] Solange die Festivals Neuer Musik noch nicht so zahlreich waren wie heute und die (wie immer gefasste) Idee der Avantgarde noch unverschlissen, konnte Darmstadt mit seiner internationalen Beteiligung aus verschiedenen Kontinenten die Fiktion einer jenseits aller geographisch-kulturellen Begrenzungen operierenden Speerspitze des künstlerischen Fortschritts eine Zeitlang aufrechterhalten. Der Anfeindung der «Schule» von aussen als Clique oder Sekte entsprach innen eine hochmütige Selbstvergewisserung als einzig authentische Avantgarde, welche – erinnert sei an Pierre Boulez – alle künstlerischen Bestrebungen und Erscheinungen ausserhalb ihrer als geschichtsphilosophisch irrelevant – «unnütz» – ausgrenzte und als künstlerisch obsolet brandmarkte. Inwieweit innerhalb Darmstadts ein Pluralismus möglich war, scheint mir ein noch offenes Problem zu sein. Während einerseits Friedrich Hommel 1985 einige Darmstädter Aussenseiter in Erinnerung gerufen hat, um das vorherrschende monomythische Geschichtsbild der seriellen «Darmstädter Schule» als eine Fiktion zu entlarven,[15] kann andererseits aufgrund der zahlreichen Klagen und Polemiken – aus dem Kreis der Komponisten etwa von Hans Werner Henze[16] und Bernd Alois Zimmermann,[17] von einem Altmeister wie Paul Hindemith[18] ganz zu schweigen – an der Wirklichkeit eines Gruppenzwangs kaum gezweifelt werden.[19]

Das Beispiel Nono

Das in den ersten drei Bänden der Darmstädter Beiträge dokumentierte Beispiel Luigi Nonos zeigt, wie schnell innerhalb der Kranichsteiner Mechanismen Begeisterung in Verbitterung umschlagen konnte. 1957 beschwört Nono

in seinem Vortrag «Die Entwicklung der Reihentechnik», noch ganz im Tonfall eines führenden seriellen Komponisten, das offizielle historische Legitimationsdogma der seriellen Musik: «Tonhöhe, Rhythmus, Dynamik, Klangfarbe und Form, und schliesslich auch das Element der Zeit, als deren Funktionen alle die früher genanten Faktoren erscheinen. Zwischen den Anfängen der Zwölftonmusik und ihrem heutigen Stand herrscht absolute historische und logische Kontinuität der Entwicklung, es besteht keinerlei ‹Bruch›; [...]».[20] Im Jahre danach, das durch den Auftritt John Cages in die Annalen einging,[21] legt er im «Vorwort zum Kranichsteiner Kompositions-Studio 1958» zwar noch immer ein emphatisches Bekenntnis zu Darmstadt ab: «Die Kranichsteiner Ferienkurse sind eine Notwendigkeit unserer Zeit. In der Begegnung von jungen Menschen wird die Problematik der heutigen musikalischen Situation ausgetragen. Gegenseitige Mitteilung und Diskussion klären das Bewusstsein. Jeder bringt seine Geschichte, seine Herkunft, seine Sensibilität ein, und der Vergleich der oft kontrastierenden Verschiedenheit von musikalischen Erfahrungen trägt bei zu einer Klärung in jedem von uns.» Gleichzeitig warnt er aber vor einem Gruppenzwang und verwendet das Wort von der Krise, das offenbar so alt ist wie die Ferienkurse selbst: «So kann die Krise nicht ausbleiben. Die Folge: man adaptiert eine grosse Menge von Formeln und Schemata und glaubt so, einige Seiten Notenpapier füllen zu können und begründet das Ganze durch eine Terminologie, die heute offiziell ist und nach der alles stimmen müsste, obwohl die Musik aber fast immer doch nicht stimmt. Das alles geschieht ohne das Bewusstsein der gebrauchten Mittel, nur nach Rezepten, und infolgedessen ohne die geringste Möglichkeit einer Mitteilung von Mensch zu Mensch.»[22] Nur ein weiteres Jahr danach jedoch, 1959, schlägt Nono schliesslich unter Bezugnahme auf den sich plötzlich manifestierenden Einfluss Cages im Vortrag «Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute» einen ganz anderen, wesentlich schärferen Ton an und warnt so eindringlich vor dem neuen Paradigma einer experimentellen Anti-Kunst à la Cage, dass seine Tage in Darmstadt gezählt scheinen: «Heute will man uns Improvisation als Befreiung einreden, als Garanten der Freiheit des Ichs. Und dagegen natürlich: Ordnung als Zwang, als Fesselung des Ichs. Diese Alternative, wie sie in Darmstadt John Cage und sein Kreis aufzustellen versucht haben, ist nicht nur ein verwirrtes und verwirrendes Jonglieren mit Begriffen, sondern birgt gerade für die jungen Anfänger die Verführung in sich, Komposition mit Spekulation zu verwechseln.»[23]

Drei Stationen

Wenn wir zum Abschluss unserer knappen Betrachtung uns drei markante Stationen der Darmstädter Ferienkurse während Steineckes Direktionsperiode vergegenwärtigen – die Jahre 1946, 1953 und 1958 –, dann zeigt es sich, dass ein kompositionsgeschichtlich begründeter Begriff einer musikhistorischen «Schule» für das Darmstadt dieses Zeitraums kaum geltend gemacht werden kann. Allzusehr zerfliessen die möglichen Bestimmungsmerkmale ins Ungewisse. Vor allem haben neuere Untersuchungen zur Kompositionsgeschichte gezeigt, dass die Phase eines integral seriellen Komponierens – zugespitzt formuliert – zu Ende war, bevor sie begonnen hatte, oder präziser: nur so kurz war, dass die breitere Rezeption der Idee im Sinne einer Schulbildung aufgrund der Publikation von Kommentaren und der Aufführung von Werken erst um die Mitte der fünfziger Jahre einsetzte, als die massgeblichen Komponisten Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen in der Entwicklung ihres Musikdenkens bereits weiter geschritten waren.

Wie sähe die Vorstellung eines zeitlichen Bogens, der von den drei genannten Jahren markiert würde, im Blick auf unser Problem aus? 1946 setzte der institutionelle Anfang der Darmstädter Ferienkurse ausserhalb der Reihenkomposition ein, ja er lag völlig ausserhalb der Avantgardekultur überhaupt (die es damals in Deutschland nicht mehr oder noch nicht wieder gab). Nachdem zwei Jahre später (unter dem Einfluss von René Leibowitz u.a.) mit der Aufarbeitung der Zwölftonkomposition begonnen worden war, kam bereits zu Anfang der fünfziger Jahre die Entwicklung eines seriellen Musikdenkens (unter dem Einfluss Olivier Messiaens und der Verdrängung Schönbergs durch das Vorbild Webern[24]) in Gang, welche mit der Darmstädter Feier zu Weberns 70. Geburtstag 1953 und der dabei erfolgten Inthronisation der neuen Trias Nono, Boulez, Stockhausen – in jenem Jahr durch Stellungnahmen zu Webern ohne Aufführung eigener Werke – ihren sichtbarsten Ausdruck fand. Und nachdem bereits Mitte der fünfziger Jahre die Aporien einer seriellen Organisation zu Tage getreten und mit unterschiedlichen Konzepten von Aleatorik[25] zu lösen versucht worden waren, bereitete das skandalumwitterte Auftreten Cages bei den Ferienkursen 1958 der einheitsfixierten musikalischen Materialforschung im Rahmen einer seriellen Konzeption ein Ende und wies durch die «Freilassung» des Materials und die Diversifikation von Zufallsprinzipien der weiteren Entwicklung der Avantgardemusik eine veränderte Richtung, die man unter dem Stichwort «postseriell» zu erfassen versucht hat.[26] Wenn alle Kategorien in ihrer schulbildenden Relevanz mithin immer erst post festum «stilbildend» geworden sind, werden bei näherem Hinsehen die kompositionsgeschichtlichen Konturen einer «Darmstädter Schule» hinfällig, es sei denn, man setzte sie statt mit der historischen Wirklichkeit mit dem Mythos der Avantgardeidee und ihrer seriellen Ausprägung ineins.

Hermann Danuser

[1] *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision,* hrsg. von Carl Dahlhaus (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 26), Mainz 1985.

[2] Vgl. Hermann Glaser, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 1: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945–1948,* München 1985, zur Musik insbesondere S. 211ff.

[3] Vgl. u.a. Wolfgang Steinecke, *Kranichstein – Geschichte, Idee, Ergebnisse,* in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 4,* Mainz 1962, S. 9ff.

[4] h. st. [Heinrich Strobel], *Treffpunkt Kranichstein,* in: Melos 14 (1947), Heft 12, S. 340f.

[5] Ebd., S. 342.

[6] Zum Beispiel Erik Salzman, *Twentieth Century Music: An Introduction,* Englewood Cliffs, N. J., 1967, S. 159: [...] the newly created international school and festival at Darmstadt [...]

[7] Hans Heinz Stuckenschmidt, *Bilanz nach dreizehn Jahren Kranichstein,* in: Melos 25 (1958), Heft 11, S. 364ff., das Zitat S. 364.

[8] Ebd., S. 365.

[9] Paul Walther, *Internationale Ferienkurse in der Krise,* in: Melos 16 (1949), Heft 9, S. 242ff., das Zitat S. 243.

[10] Wolfgang Fortner, Äusserung zu den Kranichsteiner Kursen von 1947, in: Melos 14 (1947), Heft 13, S. 390f.

[11] Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft,* in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen,* Bd. 3, Leipzig [4]1907, S. 100.

[12] Vgl. Rudolf Stephan, Einleitung zum Band *Die Wiener Schule,* hrsg. von dems. (Wege der Forschung, Bd. 643), Darmstadt 1989, S. 1ff.

[13] Vgl. vom Verf., *Musikalische Avantgarden im 20. Jahrhundert – ein Ausblick aus der Rückschau,* in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 131 vom 9./10. Juni 1990, S. 65f.

[14] Carl Dalhaus, *Neue Musik und Wissenschaft,* in: *Wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Rationalität. Ein deutsch-französisches Kolloquium,* hrsg. von Kurt Hübner und Jules Vuillemin, Stuttgart-Bad Cannstatt 1983, S. 197ff.; ders, *Vom Missbrauch der Wissenschaft,* in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 16,* hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1976, S. 22ff.

[15] Friedrich Hommel, *Andere fünfziger Jahre? Familienbild mit Ives, Cowell, Varèse und Cage,* in: *Die Musik der fünfziger Jahre,* a.a.O., S. 39ff.

[16] Hans Werner Henze, *Wo stehen wir heute?,* in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, hrsg. von Wolfgang Steinecke, [Bd. 1] Mainz 1958, S. 82f.: «[...] Wie im Leben, ist auch in der Kunst ein starkes Bedürfnis nach Sicherung vorhanden, nach dem Entweichen aus Einsamkeit, aber Kunst machen kann nicht ruhevoll sein, und weder in Korporationen noch in der Adaption von Techniken anderer liegt ein Fluchtweg. Wenn einige sich zusammenschliessen, ihr Wirken gegenseitig scharf kritisch beobachtend, kameradschaftlich sich beratend, entsteht ein Bauhaus. Ein neuer Stil formt sich, in Diskussionen und Lektionen erläutert, entwikkelt, bekanntgegeben, nachgemacht, in einer nahezu kriegerischen Haltung gegen ‹aussen› verdeidigt, so, als ob Musik nicht ungeachtet aller Widerstände von selbst zu den Menschen käme, wenn sie zu ihnen will. [...] Humorlosigkeit will es oft, dass ein Abweichen von der Konvention wie ein verdächtiges, unmoralisches Tun angesehen wird, so, als sei Musik eine militärische Einrichtung, deren Geheimnisse nicht preisgegeben werden dürfen. [...]»

[17] Vgl. dazu Clemens Kühn, *Bernd Alois Zimmermann – ein exemplarischer Fall?,* in: *Die Musik der fünfziger Jahre,* a.a.O., S. 89ff.

[18] Hindemiths (während des Weltkriegs in Deutschland nur unter der Hand verbreitete) Musik stand anfangs – 1946 – im Mittelpunkt der Ferienkurse, wurde allerdings rasch von einer radikalen Moderne verdrängt.

[19] Eine detaillierte terminologiegeschichtliche Untersuchung des Begriffs «Darmstädter Schule» kann im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden. Vgl. u.a. Andrea Lanza, *Il Novecento II* (Storia della musica, Bd. 10), Torino 1986, S. 120; *Franco Evangelisti* (Musik-Konzepte, Bd. 43/44), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1985, S. 156f.; Hartmut Lück, *Darmstadts – Verfall einer Familie* [Besprechung des Buches von Ulrich Dibelius, *Moderne Musik II: 1965 bis 1985,* München 1988], in: Dissonanz. Die neue schweizerische Musikzeitschrift, Nr. 19 (Februar 1989), S. 32f.; auch Theodor W. Adorno verwendet in einem Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger im Jahre 1957 den Begriff der «Schule» offenbar im Sinne der avantgardistischen Darmstädter Schule, vgl. Heinz-Klaus Metzger, *Musik wozu. Literatur zu Noten,* hrsg. von Rainer Riehn, Frankfurt am Main 1980, S. 99.

[20] Bd. 1, S. 25.

[21] Zu den früheren Beziehungen Cages zu den Darmstädter Komponisten vgl. aber vom Verf., *Rationalität und Zufall – John Cage und die experimentelle Musik in Europa,* in: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-Francois Lyotard,* hrsg. von Wolfgang Welsch und Christine Pries, Weinheim 1991.

[22] Bd. 2, S. 67f.

[23] Bd. 3, S. 41ff., das Zitat S. 46.

[24] Boulez schrieb seinen Aufsatz *Schönberg est mort* aber bereits zwei Jahre vorher.

[25] Dieser Begriff wäre, nach Franco Evangelisti, zu sehen im Unterschied zur Zufallsmusik Cagescher Prägung. Vgl. Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik,* Dissertation Technische Universität Berlin, S. 102ff. (Druck i.V.)

[26] Vgl. hierzu die genannte Berliner Dissertation von Borio, S. 42ff.