sierte. Dass sich auch bei den Komponisten eine Generation bemerkbar macht, die nicht mehr für eine von gesellschaftlich relevanten Fragen abgeschottete Kunstmusik eintritt, war hie und da festzustellen. Eine Persönlichkeit, die sich besonders umtriebig mit dieser Thematik auseinandersetzt, ist Johannes Kreidler, der 2012 vielleicht gerade deswegen den Kranichsteiner Musikpreis für Komposition erhalten hat. Wenig aufschlussreich war die Diskussion der Thematik hingegen in der Podiumsdiskussion «Generationswechsel. Neue Musik im Umbruch» oder in der neuen Reihe «Recherche/Hören». Zu sehr als hitzige «Arena»-Show inszeniert waren die darin stattfindenden Gespräche, in denen drei junge Komponisten (Mark Barden, Johannes Kreidler und Martin Schüttler) die drei etablierten Komponisten Mathias Spahlinger, Brian Ferneyhough und Wolfgang Rihm interviewten (siehe auch den folgenden Text *Auf, begehren!*).

Zusammengewürfelt, collagiert und gespeichert: Wer die Ausstellung *A House Full of Music* auf der Darmstädter Mathildenhöhe betrat, wurde sogleich vom wirkungsvollen Zusammenspiel der Exponate aus verschiedenen Epochen und Kontexten gefangen genommen: von den berühmten Installationen Dieter Roths etwa oder von Jasper Johns aufblasbaren Bühnenelementen für *Walkaround Time* (Merce Cunningham), vom Video von Jimi Hendrix' berüchtigter Gitarren-Aktion in Monterrey oder von verschiedenen Mitmachinstallationen (wie etwa Janet Cardiffs und George Bures Millers *Cabinet of Curiousness*). Ausgehend von der Beschäftigung mit dem Jubilar John Cage hat die Ausstellung *A House Full of Music* versucht, den Verbindungen von Kunst und Musik im 20. Jahrhundert nachzugehen. Basierend auf einem Konzept Peter Krauts in Zusammenarbeit mit Ralf Beil, Stefan Fricke und Thomas Schäfer ging sie in der Anlage weit über die andernorts verfolgten «synästhetischen» Fragen («Wie klingt das Bild?» oder «Welche Farbe hat der Klang?») hinaus und behandelte zwölf genre- und epochenübergreifende Strategien, die in Kunst und Musik im 20. Jahrhundert zur Geltung kamen: speichern, collagieren, schweigen, zerstören, rechnen, würfeln, fühlen, denken, glauben, möblieren, wiederholen, spielen. Erfrischend zwanglos war die Offenheit in der Auswahl der ausgestellten Dokumente und Kunstwerke, in welcher zwischen «E» und «U», zwischen Kunst und Musik, zwischen den Zeiten und Kontinenten keine Gräben gezogen wurden.

Michelle Ziegler

Auf, begehren! Replik auf einen gescheiterten Aufstand

Johannes Kreidler, Martin Schüttler, Mark Barden fordern heraus. Die diesjährigen Darmstädter Ferienkurse suchten eine Kontroverse im Rahmen von drei Matinee-Konzerten mit Diskussion. Die drei altehrwürdigen Komponisten Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger waren die Väter, die es zu morden galt. Wir sprechen über das, was gesagt und sagbar wurde. Wir sprechen auch aus Unbehagen, denn der Patrizid wollte nicht gelingen. Wir gehören der jungen Generation an, haben an ihrer Lebenswelt teil, und doch sind uns die Väter näher.

Alte Komponisten, junge Komponisten – und schon haben wir eine Geschichte, eine Umsturzgeschichte, eine ödipale Geschichte. Wer ist die Mutter? Ist das die Frau Welt? Es geht um die Suche nach Identität, um Selbstauslegung. Die Alten haben ihre Maschinen schon gebaut – jeder auf seine Weise. Die Spahlingermaschine, Produktion von Reflexion, Selbstbewusstsein. Die problematische Ferneyhoughmaschine, wuchernde Produktion widersprüchlicher Gefüge. Und die libidinöse Rihmmaschine, Ausfluss des Unbewussten. Die Jungen aber suchen ihre Maschine noch. Nicht irgendeine Maschine suchen sie, sondern *die* Maschine, eine Meta-Maschine, auf der Höhe der Zeit, alle Voraussetzungen reflektierend, jedes Klischee bewusst verarbeitend, dechiffrierend, dekontextualisierend, dekomponierend. Wie soll man heute komponieren, lautet die Frage, auf die sie nur eine Antwort haben wollen. Und sie können nicht anders. Wie soll man sonst die Väter stürzen, wie sonst die Alten altern lassen. Sie kaprizieren sich auf die Kritik an den risikofreien, undurchdachten Momenten, die, so möchte man im Rekurs auf die Alten sagen, jeder künstlerischen Produktion als Überschuss eigen sind.

«Herr Ferneyhough, wieso klingt ihre Musik immer gleich, weshalb komponieren sie keine Pausen?» «Herr Rihm, was ist ihre Motivation, heute noch zu komponieren, wo ihre Musik auf keinen Widerstand mehr stösst?» «Herr Spahlinger, wieso verwenden sie nur traditionelle Instrumente?»

Doch das bringt die Maschinen nicht ins Stottern – jede auf ihre Weise nicht. Spahlinger: «Die Klangfarbe ist n-dimensional, und man braucht eigentlich ein n-dimensionales System, um das verwaltungsmässig in den Griff zu kriegen.» Rihm: «Ich empfand mich nicht als Gegensatz, ich habe mich als Filiation, also als Sohn empfunden, der im Grunde das gleiche macht. Und habe dann aber gefunden, dass es als Gegensatz aufgefasst wurde. Doch dies war niemals der Urantrieb, überhaupt etwas zu tun, denn der stammt eigentlich aus der Kindheit, das war ein Gestaltungstrieb, das kommt aus einer ganz unbewussten Sphäre.» Ferneyhough: «In fact what does happen in the piece is there are silences but you don't hear them this piece is build on 20 levels of rhythmic structuring and grouped in fours which all reflect the

same sort of background so that's what were the historical background against which this music is then composed and so there are many things left out I mean even in the final rhythmic sketches before I put them in the score there were a large number of systematically included rests but things are going on elsewhere so never is a time where 20 things are going on obviously at the same time so I think of those as an absence; silence or lack of activity can be understood as absence.»

Es gibt keine Produktion ohne Überschuss. Das Prinzipienlose und Unkontrollierbare, Todestrieb und Unbewusstes treiben die Maschinen an, sabotieren sie, schiessen aus ihnen hervor. Das wissen die Alten. Musik geht nicht im Denken auf, selbst konzeptuelle nicht. Warum komponieren die Alten nicht etwas Neues, etwas Zeitgemässes? Bis in die Rede hinein – die Verwaltungssprache Spahlingers, Rihms lüsterne Gemütlichkeit, die Atemlosigkeit Ferneyhoughs – dringt ihre Musik. Sie *sind* ihre Maschinen, sind verschmolzen mit ihrem Tun; sie können nicht anders!

Und ist nicht, was ihnen die Söhne zum Vorwurf machen, in Wahrheit der Söhne höchstes Verlangen?

Die junge Generation ist getrieben vom Ideal der Selbsterneuerung. Dieselbe Erkenntnis lässt sich nicht zweimal verkaufen; Musik als Demonstration, Musik, die Bewusstsein produziert, kann nicht wiederholt werden – das ist die Logik der permanenten Neuerfindung. Jedes Werk eine neue Erkenntnis, jedes Werk eine neue Musik. Analog zur Produktentwicklung im Digitalzeitalter wird Innovation nicht mehr als Ereignis aufgefasst, sondern als Mindestanspruch an jede Komposition. Daher ihre unablässige Kritik an den Alten: «Warum komponieren Sie immer dasselbe?» Das Paradox: Identität entsteht durch Wiederholung, nicht durch Negation. Das Begehren der Jungen nach einer Position im Diskurs liegt quer zur Logik der Innovation, zur erkenntnisgeleiteten Erneuerung des Selbst. Die Söhne verlieren sich in den Prinzipien der politischen Ökonomie.

Es gibt aber – mindestens – zwei Formen des Begehrens: aus Mangel und aus Trieb, Verlangen nach dem, was fehlt, oder um sich greifende Lust. Es gibt zwei Ökonomien, die politische und die libidinöse, sparen und verschwenden. Spahlinger steht den Jungen noch am nächsten. Es geht um Professionalität, Fassbarmachen, Steuerung und Kontrolle – die klingende Materie wird zu einem widerspruchsfreien, bedeutungstragenden Gebilde organisiert. Die junge Ratio greift noch weiter: Sie weiss, dass sie sich in einem Markt bewegt, und verbirgt dieses Wissen nicht. Kreidler geht sogar soweit, die Anwesenheit der Geldgeber als Bedingung für eine künstlerische Kontroverse zu erachten. Der ästhetische Diskurs ist auch Werbetext. Ihm entstammen die Konzepte, die in der Musik eine Darstellung finden. In ihnen findet die Musik künstlerische Legitimität.

Ganz anders die libidinöse Ökonomie eines Wolfgang Rihm: «Die Legitimation kann [dem kompositorischen Vorgehen] erst zuwachsen durch das, was daraus entsteht. Wenn ich legitimiert bin, mich durch Verwendung bestimmter Techniken überhaupt zu äussern, dann ist das ja im Grunde wertlos. Ich muss ja, indem ich etwas ergreife, auch das Risiko des Widerspruchs eingehen dürfen. Wenn ich nur legitimiert bin, dann geht die Polizei vorbei und schimpft nicht.»

Der junge Wunsch nach Legitimation ist der Wunsch nach einer Position, die eigentlich erst im Nachhinein und durch Andere entstehen kann. Das Legitimationsspiel impliziert übergreifende Narrationen, Geschichten der Überwindung des Alten durch das Neue, Negationsketten. Wer sich in dieses Spiel begibt, ist darin gefangen: Die Musik wird in den Dienst eines Diskurses gestellt, der Prinzipien wie Rationalität, Widerspruchsfreiheit und Negation gehorcht. Keine Musik aber geht in den Prinzipien der politischen Ökonomie auf.

Kritik von aussen prallt ab. Eine konzeptuelle Maschinerie lässt sich nur von innen heraus sabotieren. «Die Musik ist natürlich nicht nur eine Demonstration von diesen Eigenschaften, die das Neue in der Neuen Musik ausmachen, sondern es ist natürlich auch Musik», so Spahlinger. Er bezeichnet gerade das als Musik, was nicht sprachlich einholbar ist, was sich seiner Maschine entzieht, den Rest. Hier könnte immanente Kritik ansetzen. Doch als *Expressives* wird die Musik auch von den Jungen zur Seite geschoben – gleichsam Mittelpunkt und Tabu, eingeschlossener Ausschluss des Diskurses.

Jede politische Ökonomie nährt sich von solchen Ausschlüssen; das Begehren jedoch zielt unaufhörlich auf das an den Rand Gedrängte und findet in diesen unablässigen Randgängen Identität. Die frigiden Söhne predigen Selbstbeschränkung, das Libidinöse aber legitimiert sich nicht, es wiederholt – wie die «Einflüsse, Durchflüsse und Ausflüsse» Wolfgang Rihms, «von der Geläufigkeit zur Läufigkeit, von der Knackigkeit zur Nackigkeit.»

Christoph Haffter, Bastian Zimmermann