

Musik mit, über, als und jenseits von Musik

Die Pluralität zeitgenössischen Komponierens im Spannungsfeld von Konzeptualismus, Multimedia und »Diesseitigkeit« (EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK 2007-2016)

von Dirk Wiescholke

§.9. In alten Zeiten waren die rechten Ton-Meister zugleich Poeten, ja wol gar Propheten. Es ließ sich auch damals leichter thun, als itzo, weil die meisten Wissenschaften gleichsam nur noch in der Wiege lagen, izt aber, bey ihrem männlichen Alter, iede für sich einen eigenen und ganzen Menschen erfordern. (Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739)

13. Ideen sind das Expressivste und Schönste überhaupt.

21. Je unmusikalischer, desto besser.

(Johannes Kreidler, Sätze über musikalische Konzeptkunst, Köln 2013)

Es ist ein vielbeschworener Allgemeinplatz im Sprechen über zeitgenössische Musik heute, dass sich ihre Ausdrucksformen in einer schier unüberschaubaren Vielfalt von Einzelpositionen präsentieren, und das nicht erst seit 30 Jahren. Zwar gestaltete sich Musikgeschichte zu allen Zeiten weitaus pluraler als so manch lineare Geschichtsschreibung es später glauben machen wollte, aber tatsächlich: Niemals zuvor dürfte es eine größere Fülle, ein komplexeres Neben- und Ineinander differenter Inhalte und Präsentationsfelder im Bereich musikalischer Kunst gegeben haben, als zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Die Einbeziehung von Medien und Sprachformen, die über das Feld traditioneller Komposition und ihrer angestammten Kommunikationsmodi (Partitur), also über den Tellerrand einer in die Jahre gekommenen ›Neuen Musik‹¹ und ihrer Realisierungsmuster weit hinausgehen, ist längst zur Normalität geworden. Besucht man heute eines der zahlreichen Festivals für zeitgenössische Musik, werden einem Streichquartette ebenso begegnen wie mobile Konzertinstallationen, Laptop-Performer genauso wie Interpreten, die in vertrauter Weise Noten interpretieren, man wird Akustisches, Visuelles, Szenisches, Halb-Szenisches oder gänzlich Abstraktes wahrnehmen, jenes mit und anderes ohne Text (vom Subtext ganz zu schweigen), man wird Film, Computer und Elektronik, Dreiklänge, Mikrotöne, alte, neue und gar keine Musik, Töne, Geräusche und Lärm im Modus eines gewöhnlichen Konzertvorganges oder 24-stündige Entgrenzungen des Wahrnehmungsapparates inklusive Schlaflegenheit² vorfinden. Wurde im ausgehenden 20. Jahrhundert die zunehmende Auflösung stilistischer Grenzziehungen und ästhetischer Verbindlichkeiten im Bereich der Neuen Musik noch als Werteverlust und Orientierungsproblem betrachtet und das

¹ Der Terminus ›Neue Musik‹, Ausdruck einer allgemein als obsolet empfundenen Tradition kompositorischer Fortschrittsideologie, wird inzwischen als kaum noch zeitgemäß und geeignet betrachtet, die mediale Diversität gegenwärtiger Musikkunst sinnvoll tragen zu können. Wenn dieser Terminus hier in Großschreibung verwendet wird, dann im Sinne einer historischen Begrifflichkeit.

² *The Long Now*, Festival *MaerzMusik* 2015.

berüchtigte ›anything goes‹ unter den Generalverdacht der ›Beliebigkeit‹ gestellt, zählen inklusive, grenzüberschreitende und interdisziplinäre Strategien mittlerweile zum Alltag zeitgenössischer Komposition. Früher programmatisch getrennte Disziplinen wie Komposition, Klangkunst, Performance, Installation und Multimedia werden nicht nur zunehmend gemeinsam präsentiert, ihre Grenzen werden schon dadurch fließend, dass viele Künstler der jüngeren Generation sie in Personalunion verkörpern. Joanna Bailie, Patrick Frank, Brigitta Muntendorf, Trond Reinholdtsen, Jagoda Szmytka, Jennifer Walshe und viele andere sind kaum mehr einer bestimmten kunstmusikalischen ›Kategorie‹ und einem damit verbundenen Formenarsenal zuzuordnen und haben die Türen Neuer Musik zu Konzept- und Medienkunst weit aufgestoßen. Die galoppierende Digitalisierung aller lebensweltlichen Bereiche zwischen Alltagskommunikation und Kunstproduktion hat diese Entwicklungen insofern in extremer Weise forciert, als die ästhetisch schon lange salonfähige ›Verfügbarkeit des musikalischen Materials‹, die die avantgardistische Maxime des ›Materialfortschritts‹ schon ab Mitte der 1970er-Jahre allmählich ablöste, in einem nie dagewesenen Ausmaß abrufbar und kontextualisierbar wurde.³ Die mit diesen Entwicklungen verbundene Einbeziehung visueller Medien ist auch daran abzulesen, dass innerhalb der EDITION die CD-Produktionen seit 2014 verstärkt von DVDs flankiert werden.

Anti-Akademismus

Die Experimentierfreudigkeit gegenwärtiger Komponistinnen und Komponisten betrifft aber nicht nur die Auflösung und Erweiterung traditioneller Werk-Formate, sondern auch das Verhältnis zum musikalischen Material und seinen Oberflächen. »Meine Musik beginnt da, wo ich den Glauben an gebrauchsfertige Werkzeuge und Materialien verloren gebe; sie beginnt da, wo mir nichts anderes übrig bleibt, als diese Verlorenheit anzunehmen«⁴, bekennt Jagoda Szmytka. Wenn es eine stilübergreifende Gemeinsamkeit innerhalb der jüngeren Komponistengeneration seit etwa zehn Jahren gibt, dann diejenige einer ausgeprägten Allergie gegenüber jedwedem klanglichen Akademismus. Schon Helmut Lachenmann beobachtete mit Skepsis einen »kompositorischen Tourismus« instrumentaler Geräuschästhetik in Anlehnung an die kompositorischen Innovationen seiner ›Musique concrète instrumentale‹. Zu Beginn des neuen Jahrtausends hatte sich das Bewusstsein von Stereotypen einer kunsthandwerklich geschliffenen Klangsprache, einem ›Neue-Musik-Sound‹, der auf der Rekapitulation längst ausgereizter Verfahren unkonventioneller Instrumentenbehandlung beruhte und sich zum Klischee eines avantgardistischen ›Schönklangs‹ verhärtet hatte, auf breiter Front durchgesetzt. Der Argwohn gegenüber einer gediegenen Handwerklichkeit kompositorischer Erzeugnisse zeitigte vielfältige Konsequenzen, zunächst einmal ganz fundamental in einer Zunahme des Lautsprecherklangs, der das Ideal eines ›natürlichen‹ Raumklanges beteiligter Instrumente ersetzte. So konnten durch Mikrophonierung und Verstärkung nicht nur wesentlich höhere Lautstärkegrade im konventionellen Instrumentarium erreicht, sondern Klangdetails (zumindest in lauten Kontexten) so vergrößert werden, dass sie ungeahnte Bedeutung und Intensität entwickelten. Noch wichtiger aber waren die Möglichkeiten der Klangverfremdung, die vor allem auf Störung und Verzerrung instrumentaler Oberflächen ausgerichtet waren. Dass der klangliche Habitus dessen, was da aus den Lautsprechern drang, Erfahrungen von Rock und

³ Vgl. Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

⁴ Jagoda Szmytka, zit. nach Michael Rebhahn: *Body Loud! Zur Arbeit von Jagoda Szmytka*, in: Booklet zur CD WERGO 6414 2, S. 6 (CD 2014).

Techno oft näher kam als dem Klangbild klassischer Ensemblepartituren, war nicht zuletzt Zeichen eines Generationenwechsels, dessen Protagonisten mit den Phänomenen von Pop-, Sub- und Medienkultur inzwischen stärker sozialisiert waren als mit den Traditionen bürgerlicher ›Hochkultur‹. Auch die Wahl der Instrumente ist bezeichnend: Nicht nur E-Gitarre, Keyboards und Drum-Kit sind in den Ensemblebesetzungen der letzten Jahre allgegenwärtig, sondern ein ganzes Arsenal analogen und elektronischen Low-Techs.

Die kompositorische Entwicklung von **SARAH NEMTSOV** (*1980 / CD 2012) kann als prägnantes Beispiel für einen allgemeinen Perspektivwechsel der jüngeren Komponistengeneration zu Beginn des aktuellen Jahrzehnts eintreten. Verkörperten Nemtsovs Kompositionen bis Ende der Nullerjahre stark fragmentarisierte Stücke im traditionellen Instrumentarium, die häufig in Auseinandersetzung mit Literatur von Paul Celan, Edmund Jabès und Emily Dickinson um die potenzielle Vergeblichkeit des Sprechens kreisen, sind in jüngerer Zeit stark heterogene Texturen zu beobachten. Dem in der EDITION vertretenen Ensemble-Zyklus *A LONG WAY AWAY. Passagen* (2010/11) kommt in dieser Hinsicht eine Art Scharnierfunktion zu: Sechs Stücke unterschiedlichster Besetzung beschwören Orte und Erinnerungen, die sich an Texten von Walter Benjamin, Marcel Proust, W. G. Sebald und Mirko Bonné entzünden. Sie dienen als Folie und Inspiration für klangliche Imaginationen, die zwischen Unruhe und Introvertiertheit Befindlichkeiten des Übergangs nachspüren und dabei differenzierte Klangpräparationen einbeziehen. Ein kompromissloses Schlüsselwerk mit Blick auf Nemtsovs gegenwärtiges Interesse an komplexen Schichtungen ist *white wide eyes* für vier Ensembles, Elektronik und Video (2014), wo mit enormer Lautstärke vier autarke Klangkörper aufeinanderprallen. Strukturelles Schaltzentrum bildet ein Keyboard, das nicht nur mit musikalischen Samples zwischen Cage und der Formation Animal Collective belegt ist, sondern darüber hinaus mit Fotomaterial, das die akustische Heterogenität mit einem stroboskophaften Bildgewitter begleitet. In der Entfesselung von kollektiver Energie und konstruktivem Chaos versteht sich *white wide eyes* als »Reaktion auf unsere Wirklichkeit« und »Chiffre für Urbanität« (Nemtsov).

Paradigmenwechsel ›Diesseitigkeit‹

Bei aller grundsätzlichen Diversität sind in der Gegenwartsmusik zu jeder Zeit Strömungen und Tendenzen zu beobachten, die ästhetische Positionen bündeln und im Disput mit etablierten und damit bereits verfestigten Strukturen für neue Ideen und Sprachformen eintreten. Selten aber rührten musikästhetische Entwicklungen so tiefgreifend am Selbstverständnis der Neuen Musik wie zu Beginn des neuen Jahrtausends. Spätestens ab der zweiten Hälfte der Nullerjahre ist bei weiten Teilen der jüngeren Komponistengeneration die Intention erkennbar, Komposition nicht länger als eine von der Lebenswirklichkeit emphatisch abgetrennte Sphäre oder gar als einen Gegenentwurf zu verstehen, sondern in der eigenen Arbeit explizit gesellschaftliche Realität zu reflektieren und diese mit ihren medialen Oberflächen und Kommunikationsmodi kritisch ins Werk zu holen. So äußert sich die Komponistin Brigitta Muntendorf: »Ich arbeite in einer zeitgenössischen Kunstform, die wenig daran interessiert ist, als Sprachrohr in der Gesellschaft zu agieren. Aber um in der Gesellschaft zu wirken, muss man sich mit Mechanismen und somit auch zwangsläufig mit Material auseinandersetzen, das eine Gesellschaft kontinuierlich verändert und gestaltet. Wenn ich die Veränderung der Begriffe wie Gegenwartigkeit und Abwesenheit, das Private und das Öffentliche heute musikalisch bearbeiten und thematisieren möchte, dann reicht es nicht, ein Ensemblestück zu schreiben, dessen Sprache sich auf virtuose Spieltechniken und

bedachte Instrumentation konzentriert.«⁵ Das Bewusstsein vom Nischendasein des eigenen Metiers – stets als schmerzhafter Gegensatz zur viel breiteren Rezeption zeitgenössischer Bildender Kunst empfunden – und der damit einhergehenden Vermittlungsprobleme führte zu einem Erwachen der Diskursivität in der ›Neue-Musik-Szene‹, wo nach einer Phase mangelnder Selbstreflexion wieder verstärkt über die eigenen Grundlagen, Mittel und Absichten nachgedacht und auch teils erbittert polemisiert wurde. Besonders markant manifestiert sich der Generationenwechsel in der unterschiedlichen Auffassung darüber, wie konkret zeitgenössische Musik gesellschaftliche Verhältnisse reflektieren soll und kann: Bei ihrer Rede zur Verleihung des Ernst von Siemens Förderpreises postulierte Brigitta Muntendorf kämpferisch, sie wolle mit ihrer Musik »den Finger in die Wunde gesellschaftlicher Realität« legen. Damit konfrontiert, äußerte Helmut Lachenmann in einem Interview: »Wer bin ich denn, dass ich der Gesellschaft meinen Finger auf die Wunde lege ...? Ich bin selber die Wunde.«⁶

Die journalistischen Etiketten für einen allgemeinen Paradigmenwechsel waren schnell gefunden: Begriffe wie ›Neue Diesseitigkeit‹ oder ›Neuer Konzeptualismus‹ wurden als Markenzeichen einer neuen kompositorischen Geisteshaltung etabliert, als hätte sich die Kunstmusik der Gegenwart zuvor in einer Art Jenseits oder zumindest einer Parallelwelt der Selbstreferentialität befunden.

Einer der experimentierfreudigsten Komponisten, die das kompositorische Metier nicht mehr als eine von der außermusikalischen Wirklichkeit separierbare Kunstsphäre betrachten, ist **HANNES SEIDL** (*1977 / CD 2009 *Musik für übers Sofa*). Seine am Pariser IRCAM und Karlsruher ZKM erprobten Mischungen aus Elektronik und Instrumentalklang zeigten sich früh in den ästhetischen Feldern der Gegenwart verankert und waren darauf aus, konservative Rezeptionshaltungen durch flexible Hörperspektiven zu ersetzen. Schnitt- und Montagetechniken spielen in Seidls strukturell und idiomatisch offener Musik eine wichtige Rolle, der kalkulierte Bruch arbeitet Verfestigungen der Wahrnehmung bewusst entgegen. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Seidl mit dem Filmmacher Daniel Kötter, mit dem er in der Trilogie *Ökonomien des Handelns* den ›Rahmenbedingungen‹ gesellschaftlichen Miteinanders in bemerkenswerten Mischungen aus Musiktheater und Dokumentarfilm auf der Spur ist: *KREDIT* (2013) und *RECHT* (2013/14) inszenierten theorieschwangere Diskursräume, die sich den Rätseln und Abgründen des Finanzsystems sowie den Grundlagen unserer Rechtsordnung widmeten. *LIEBE* (2016) überrascht als weitestgehend entsprachlichte Mischung aus Film und Performance, die in einer Klanginstallation aus schmelzenden Eisblöcken mündet. Auch in der sechsteiligen, für das Gelsenkirchener Musiktheater im Revier konzipierten Projektreihe *Ingolf* (2016) vermischen sich Alltag und Kunst, Doku und Fiktion zu einem offenen Produktionslabor, wo die Frage, wer eigentlich der Urheber des Ganzen ist, nicht mehr eindeutig beantwortet werden kann. Der 72-jährige Jörg Hädike, ehemaliger Mitarbeiter des DDR-Rundfunks, wird dort nicht nur dokumentarisch im Alltag begleitet, sondern beauftragt, gleich selbst das Musiktheater für das Musiktheater im Revier (MiR) zu entwerfen: »Ingolf ist eine Antwort auf die Frage: Wie lassen sich Alltagspraktiken und Theaterbetrieb kombinieren, sich gegenseitig virtuos fiktionalisieren und aushebeln? Wie kann Alltag Kunstforschung betreiben und wie künstlerische Praxis Alltagsforschung?«⁷

⁵ E-Mail an den Verfasser, 15.06.2014.

⁶ Helmut Lachenmann, Interview mit Tobias Rempe, VAN, 24.02.2016, <https://van.atavist.com/lachenmann> (letzter Zugriff: 16.08.2017).

⁷ Hannes Seidl/Daniel Kötter, <http://www.hannesseidl.de> (letzter Zugriff: 16.08.2017).

Material: Welt.

»Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein«, lautet ein durch Theodor W. Adorno kolportiertes Diktum Arnold Schönbergs, und auch wenn **MARTIN SCHÜTTLER** (*1974 / CD 2010 *Pelze & Restposten*) meilenweit davon entfernt ist, den Helden der ›Klassischen Moderne‹ nachzueifern, scheint gerade er diese Maxime besonders kompromisslos in die Gegenwart zu tragen. Er sieht die Rolle eines zeitgenössischen Komponisten vor allem darin, »das, was uns umgibt, zu kommentieren«, was in der Konsequenz dann eben auch heißt, alles Hässliche, Profane und Defizitäre, das ›Welt‹ zu bieten hat, potenziell hineinzulassen in eine Musik, die sich jenseits aller klangkulinaren Erwartungshaltungen bewegt. Ihre klanglichen Oberflächen sind dabei betont querständig zu den geschliffenen Oberflächen traditioneller musikalischer ›Hochkultur‹, teilweise sogar vordergründig dilettantisch konzipiert und sollen es verhindern, sich darin ästhetisch einzurichten. Ausgangspunkte sind nicht selten Fragmente massenkompatibler Alltagskultur: In »*Das Mitleid ist die Geißel der Menschheit, Sheriff.*« für 4-Kanal-Elektronik und Ghettoblaster (2008) ist es das defekte MIDI-File eines Computerspiels, das einsame Melodiepunkte im brutalen Rauschen elektronischer Störfelder setzt; *taped & low-bit* (2002) verwendet Auszüge aus Groschen-Liebesromanen, die von einem geknebelten Countertenor herausgepresst werden, eine groteske Verhinderung trivialisierter Emotionalität in behinderten Artikulationen und rau rhythmisierten Geräuschimpulsen. Die Zusammenführung scheinbar inkompatibler Materialebenen wird bei Schüttler getragen von der Idee, »dass das Kunstwerk in der Form einer abgeschlossenen und gegenweltlichen Vorstellung, dass das herausgehoben ist aus der Wirklichkeit und quasi wie eine Art Fluchtwelt, in die wir uns hinein begeben, sei es als Eskapismus oder sei es als utopischer Entwurf einer Welt, wie sie sein könnte, dass das für mich heute nicht mehr tragbar ist. [...] Ist etwas kunstfähig oder nicht? Darf etwas überhaupt im künstlerischen Zusammenhang auftauchen? Für mich gibt es da keine Unterscheidung.«⁸

Mit seiner radikal liberalen Definition kunstmusikalischen Materials steht Schüttler keineswegs alleine da, sie ist geradezu signifikant für eine Generation, die nicht mehr in den noch stark von (Neo-)Expressivität, Subjektivismus und Genieästhetik geprägten 1980er-Jahren aufgewachsen ist, sondern in den 1990er-Jahren mit ihrer zunehmenden Popularisierung und Technisierung von Kunstproduktion ästhetisch sozialisiert wurde. So bekennt **LUÍS ANTUNES PENA** (*1973 / CD 2016 *Caffeine*) mit gelassener Selbstverständlichkeit: Die »Unterscheidung zwischen Ton und Geräusch spielt für mich keine Rolle mehr. Ob es ein Flugzeugton ist oder ein Geigenton, ist eigentlich dasselbe«⁹. *Caffeine* für Bassklarinetten, E-Gitarre, Perkussion, Klavier/Sampler, Violoncello und Elektronik (2015) kommt als brutal pixelige Klangwirrnisse daher, mit zerfetzten Realitäten in Form verfremdeter Zuspelungen – Gespräche, die Pena während Zugfahrten aufnahm. Die Zersplitterung des Privaten im Modus digitaler Kommunikation findet ihren Widerhall in nervösen Klangfragmentierungen von Comic-artigem Habitus. Klangliche und technische Ungewissheiten sind dabei gewollter Teil des Ganzen. Paradigmatisch dafür ist *Das Kapital*

⁸ Martin Schüttler, Interview mit Björn Gottstein, 18.01.2012, <http://www.geraeuschen.de/38.html> (letzter Zugriff: 16.08.2017).

⁹ Luís Antunes Pena, zit. nach Friederike Kenneweg: *Anatomie aus Rauschen und Rot, Fragmente über die Musik von Luís Antunes Pena*, in: Booklet zur CD WERGO 6416 2, S. 2 (CD 2016).

Chaos, viertes Stück der *Fragments of noise and blood* (2009), in dem das brummende ›Störgeräusch‹ eines Instrumentenkabels zur musikalischen Hauptsache avanciert.

Ausgesprochen geringe Berührungssängste vor den vermeintlichen Niederungen des Alltags hat auch **GORDON KAMPE** (*1976 / CD 2011 *Gassenhauer*). Seine Partituren unterhalten subversive Beziehungen zur Musikgeschichte ebenso wie zu den ästhetischen Plattformen der Populärkultur (insbesondere des Science-Fiction-Films). Kampe hat seine allen Wahrnehmungs- und Lebensbereichen offene kompositorische Haltung einmal so formuliert: »Musik zu komponieren ist für mich zumeist wie ein Spiel, oft mit Dingen, die – aus der Ferne betrachtet – nicht zusammen gehören. [...] Während der Arbeit an einem Stück kann alles amalgamiert werden, was nicht bei Drei auf den Bäumen ist.«¹⁰ Bei Kampe fließen Kunstmusiktraditionen und Alltagskultur, Fiktion und Lebenswirklichkeit in Stücken zusammen, deren subversiver Humor bereits die Konventionen einer akademischen Neuen Musik untergräbt. Das spiegelt sich schon in Titeln wie *Schmackes*, *Schweinisch*, *Kawupp* oder »Gefühlte 70.000 Bratwurststände«, *Variationen über eine Befindlichkeit von Jürgen Klopp* und setzt sich fort in betont undomestizierten Vortragsanweisungen: »knallhart und mit Krawallbürste« (*Moritaten und Sentimentales*, 2015), »mit Schwung in die Erdbeeren«, »sehr spuckig, rotzig – möglichst viel treffen, aber nicht alles ...« (*Gasthauskempermannvariationen*), »Verwurschtelungen und Lücken wagen, verpixeln« (*Neun Weiße Bilder*, 2006). Grotteske Überzeichnungen musikalischer Affekte (»Total durchdrehen, Papageno auf Koks«) und inszenierte Wut (»trocken, wütend, angefressen«) gehören zum affektiven Inventar vieler Stücke Kampes. Ziel ist aber nicht Provokation, sondern Poesie: »Ich versuche bekannte Dinge in Umgebungen zu führen, in denen sie wieder fremd werden können.«¹¹ Das betrifft dann »Dinge, auch Klänge oder Musiken, die es schon mal gab, die es aber wert sind, sie sich noch einmal anzuschauen« wie »auf dem Flohmarkt gefundene Synthesizer« oder »aus der Mode gekommene Gattungen« oder O-Töne ganz normaler Menschen: In den Stücken der *Chamäleontheorie* werden Interview-Sprachsamples oder Lieder (*13 Variationen über ein Lied von Frau Cz.*, 2012) von Personen aus Kampes Lebensumfeld zur Grundlage instrumentaler ›Charaktervariationen‹.

Konzeptmusik und Digitalisierung

Kaum ein anderer Vertreter der Gegenwartsmusik hat die Rolle des Komponisten und seines Materials so konsequent und radikal im aktuellen Kontext digitaler Speicher- und Verarbeitungsmechanismen reflektiert wie **JOHANNES KREIDLER** (*1980 / CD 2015 *Musik mit Musik*). Er hat nicht nur mit aufsehenerregenden Aktionen (man denke an die Instrumentenzertrümmerung als Kommentar zur Orchesterfusion des SWR während der Donaueschinger Musiktage 2012) seine Arbeit ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit gerückt, sondern auch theoretisierend mit einer Vielzahl von Texten, die die Möglichkeiten musikalischer Kunst im digitalen Zeitalter neu verorten. Dabei hat er konsequent Prinzipien konzeptueller Kunst in die Neue Musik implantiert, wo unter dem Gedanken der ›Medientransformation‹ prinzipiell alles zum Ausdruck einer Idee werden kann. *Musik mit Musik* ist die Veröffentlichung in der EDITION in Anlehnung an den Titel seiner Schriften (*Musik mit Musik*, Hofheim 2012, mit Texten von 2005-2011) betitelt. Gleich der erste Satz der Vorbemerkung fasst Kreidlers Netzwerk-Gedanken exemplarisch für seine Generation zusammen: »Ich bin zu der Erkenntnis gelangt, dass Kunst nichts Eingerahmtes ist, das man

¹⁰ Gordon Kampe, <http://www.gordonkampe.de/musik#sweet-home> (letzter Zugriff: 16.08.2017).

¹¹ Gordon Kampe, <http://www.gordonkampe.de/musik#das-picard-manoeuvre> (letzter Zugriff: 16.08.2017).

von außen betrachtet; vielmehr bildet sie ›in der Welt‹ situative Verdichtungen, punktuelle Überhöhungen, welche ihre Ausläufer in alle Richtungen haben. Das heißt zum Beispiel, dass Kunst heute, mehr denn je, in der medialen Auffächerung lebt. In meinem Fall ist die Musik das ästhetische Zentrum, aus dem dann auch konzeptuelle Performances, dokumentarische Videos und: Texte hervorgehen.«¹² Im Rahmen eines »Aneignens und Veränderns bestehender Musik«¹³ nimmt Kreidler besonders Fragen der Autorschaft in den Blick und transportiert darin eine gehörige Portion Institutionenkritik. Für *product placements* (2008) malträtigte Kreidler die GEMA mit 70.200 Einzelzitat-Anmeldungen für ein Stück von 33 Sekunden und fuhr mit einer Lastwagenladung unterschriebener Antragsformulare vor, um im Zeitalter des Sampling längst rückständige Verwertungsrechte ad absurdum zu führen. Mit *Fremdarbeit* (2009) für Ensemble, Sampler und Moderator hat er ökonomische Globalisierungsgepflogenheiten provokant im eigenen Arbeitsbereich vorgeführt und einen Kompositionsauftrag der Berliner Klangwerkstatt ›outsourct‹: Ein Komponist aus China und ein Programmierer aus Indien erhielten den Auftrag, ›Kreidler-Musik‹ zu plagiiern, zu Dumpinglöhnen, die die ›Produktionskosten‹ süffisant unter den Kosten des Auftragshonorars hielten. Dass diese ›Plagiate‹ kaum anders klingen als Kreidlers ›Originale‹ lässt tief in das Wesen seiner Aneignungspraktiken blicken. Kreidlers Material sind keine Klänge und Strukturen mit dem Anspruch auf Originalität, sondern Samples und Soundfiles, die in Stücken wie *hyper intervals* (2006-08), *cache surrealism* (2008) und *Living in a Box* (2010) Extremzustände musikalischer Verfügbarkeit ausprägen und bereits existierende Musik filtern, manipulieren und in hyperaktiven Collagen neu kontextualisieren. Deren Material rekrutiert Kreidler mit voller Absicht aus betont ›flachen‹ Erzeugnissen des Pop, Jazz und der Klassik. Häufig handelt es sich aber auch um Bearbeitungen visueller Quellen: In *Charts Music* (2009) verwandeln sich Börsenkurse, Wirtschaftsstatistiken oder die Anzahl der Toten im Irak-Krieg in kindlich umherhüpfende Trivial-Melodien, die die existenzielle Bedeutung statistischer Graphik durch banalste Musikalisierungen gleichsam durch die Hintertür wieder ins Spiel bringen.

Johannes Kreidler ist aber beileibe nicht der einzige Vertreter, der die momentanen Bedingungen gesellschaftlicher Produktionsvorgänge und Wahrnehmungsmodi in intermedialen Laborsituationen aufarbeitet. Auch Komponisten wie Trond Reinholdtsen (*Inferno*, 2013), Patrick Franck (*Freiheit – die eutopische Gesellschaft*, 2016) oder Stefan Prins (*Mirror Box Extensions*, 2014/15) haben in teils provokanten Überspitzungen Grundlagen und Mechanismen der Kunstrezeption hinterfragt.

Social Composing

Das Selbstverständnis von ›Kunstmusik‹ im Jahre 2016 manifestiert sich selten als idealistischer Gegenentwurf zu einer medial übersättigten Wirklichkeit, sondern häufiger als reflexive Musikkunst aus der Perspektive derjenigen, die sich mitten in ihr befinden. So wurden die Oberflächen, Mechanismen und Kommunikationsphänomene ›virtueller Realität‹ und ›Social Media‹ fast zwangsläufig zum integralen Bestandteil von Komposition. Besonders intensiv transformiert Brigitta Muntendorf Aspekte musikalischer (Selbst-)Inszenierungen im Spannungsfeld von Virtualität und Alltagswirklichkeit. In ihrer Werkreihe *Public Privacy* (2013) trifft ein solistischer Live-Performer auf eine Collage von ›Cover-Versionen‹, die von YouTube-Nutzern in den heimischen vier Wänden aufgenommen

¹² Kreidler, a.a.O., S. 7.

¹³ Ebd.

wurden. Das ›Spiel mit Identitäten‹ in einer Gegenwart, wo die Grenzen zwischen Original und Kopie, Öffentlichkeit und Privatheit, ›virtueller‹ und ›realer‹ Gegenwart immer durchlässiger werden, steht bei vielen Vertretern der jüngeren Generation besonders im Fokus. ›Contextual Music‹, ›Social composing‹, ›Audio-Visual-Composition‹, ›Trans-Media‹ und ›Cross-Genre‹ lauten Begrifflichkeiten einer transmedialen Musikkunst, deren Komponistinnen und Komponisten ihre Wurzeln eher in der Kunstgeschichte, Philosophie und Medientheorie haben als in der Geschichte der Neuen Musik und ihrer Materialdiskussionen. Ein besonders schillerndes Spiel mit der Auflösung von Identitäten auf den ästhetischen Plattformen der Medienkultur betreibt **JAGODA SZMYTKA** (*1982 / CD 2014 *Bloody Cherries*), nicht zuletzt in ständiger Neuerfindung ihrer eigenen Künstlerphysiognomie. »Klang ist nicht nur eine Angelegenheit des Ohres, sondern betrifft ebenso das Auge, den Körper, das Denken«¹⁴, und so werden in Szmytkas Musik nicht nur akustische, sondern auch visuelle und kommunikative Codes allgegenwärtiger Medialisierung und Screen-Kommunikation verhandelt. Deren Strategien hatte Szmytka bereits in *sky-me, type-me* (2011) für vier verstärkte Stimmen aufs Korn genommen, in *Secret Life of Selfi-Heroes* (2014/15) für Trio, Bassklarinette, präpariertes Klavier und Video fand das eine Fortsetzung im Thema visueller Selbstinszenierung. Im abendfüllenden *Limbo Lander* (2014) wird die Ununterscheidbarkeit von ›echter‹ und ›virtueller‹ Wirklichkeit endgültig zur gefakten Abend-Show, die am Beispiel der Entstehung des Stückes im Dialog mit dem Ensemble Interface künstlerische Produktionsmechanismen thematisiert. Da diese vor allem als ›ortlose‹ via Internet und Computer stattfanden, wurde das Stück auch zu einer Reflexion darüber, wie Social Media Kommunikationsprozesse beeinflusst und verändert.

Körper und Klang

Im Rahmen einer forcierten Auseinandersetzung mit den Grundlagen und Bedingungen musikalischer Praxis ist die Körperlichkeit des Musikmachens im Medium der Interpretation ein weiteres auffälliges Thema im hier zu behandelnden Zeitraum. Viele jüngere Komponistinnen und Komponisten inszenierten experimentelle Aufführungs- und Kommunikationssituationen, deren Klangproduktion sich an visuellen und szenischen Spiegelungen rieb oder die Konfrontation von Interpreten-Körper und Instrumentenkörper in Überspitzung instrumentaler Expressivität zum physischen Extremzustand wurde. Ensemblestücke wie *electrified memories of bloody cherries* (2011), *hand saw WeltAll-Stars. generously* (2011) oder *for travellers like angels or vampires* (2012) von Jagoda Szmytka können hier als beispielhaft gelten.

Ein besonderes Augenmerk auf die Verbindung von Körper und Klang legt **ANNESLEY BLACK** (*1979 / CD 2013 *No Use in a Centre*). In spielerischer Weise adaptiert sie dabei Bewegungsmuster und Kommunikationsformen des Sports – paradigmatisch der Titel von *Humans in Motion* (2007/08). In *SCHLAEGERMUSIK* (2010) dienen die konkreten Bewegungsabläufe eines Badmintonspiels als Vorlage für die Abläufe des Klanggeschehens; für *Jenny's last rock* (2012) hat Black sich intensiv mit einem kanadischen Volkssport auseinandergesetzt: Interviews, Feldaufnahmen und Video-Dokumentationen bildeten die Grundlage für eine Art sozio-kulturelle Bestandsaufnahme des Curling, dessen Strukturen und soziale Rituale klangliche Entsprechungen fanden. Stark an Mauricio Kagels *Match* (1966) erinnert zunächst *Smooche de la Rooche II (variations on a theme by Hazel Meyer)*

¹⁴ Jagoda Szmytka, zit. nach Michael Rebhahn: *Body Loud! Zur Arbeit von Jagoda Szmytka*, in: Booklet zur CD WERGO 6414 2, S. 2 (CD 2014).

(2007) für drei athletisch begabte Schlagzeuger und Elektronik, das die Idee des virtuosen Wetteiferns der beteiligten Musiker wieder aufgreift. Im Verlauf des Stückes müssen die Musiker tatsächlich ›Sport‹ treiben und während der Darbietungen auf der Bühne und im Zuschauerraum als Seilspringer agieren. Die Unzulänglichkeiten menschlichen Tuns sind Blacks Stücken eingeschrieben und offenbaren sich hier in einer subversiven Auflösung konventioneller Konzertsituation »durch das öffentliche Zurschaustellen eines Künstlers außerhalb seines eigenen professionellen Bereichs, durch das immanente Risiko zu versagen«¹⁵. Die außermusikalischen Wirklichkeiten, auf die sich Annesley Blacks klangliche Strukturtransfers beziehen, gehören aber keineswegs nur der Sphäre von Sport und Spiel an. *Misinterpreting the 2008 south sudanese budget reform for the orchestra* (2012) heißt ein Orchesterstück, das einerseits korrupte Missstände im Süd-Sudan reflektiert, andererseits das eigene Scheitern einer authentischen Interpretation politischer Verhältnisse augenzwinkernd schon im Titel ausweist und dabei afrikanische Originalmusiken vokaler Herkunft ins Orchester überträgt. Dass der Porträt-CD von Annesley Black eine DVD-ROM mit Computerspielen beigelegt ist, die aus dem Klangmaterial der Komponistin entwickelt wurden, ist in doppelter Hinsicht bezeichnend: für die Affinität der Komponistin zum Spiel und seinen ästhetischen Transfermöglichkeiten genauso wie für den Einzug digitaler Medien in die Arbeitsprozesse zeitgenössischer Komposition.

Strukturelle Transformationen

Die Präsenz multi-medialer kompositorischer Perspektiven mit ausgewiesenem Wirklichkeitsbezug sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass der kompositorische Zugriff auf ›Welt‹ auch im Medium traditioneller Partiturformate gegenwärtig in den unterschiedlichsten Ausprägungen und Sublimierungen individueller Lebens- und Kunsterfahrungen stattfindet. **SEBASTIAN CLAREN** (*1965 / CD 2007) erzeugt Zustände »organisierter Verwirrung« (Claren) mittels komplexer Schnitt- und Montagetechniken. Dabei transformiert er mit Vorliebe Strukturen außermusikalischer ästhetischer Gefüge in komplexe Klangbewegungen. Die gewollte Diskontinuität steckt bei Claren aber weniger in stark disparaten Materialien als in stark prädisponierten Formverläufen, die er aus unterschiedlichen Quellen gewinnt: *Potemkin I: Baby Baby* (2003) für Akkordeon und Streichtrio geht zurück auf die innovativen filmischen Verfahren von Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* und übersetzt sämtliche Schnitte, Kameraeinstellungen und Zeitproportionen in klangliche Beziehungen. Auch bei **ANDREAS DOHMEN** (*1962 / CD 2008) erscheint Klang als Ergebnis von Prozessen, die mit Nahrung aus Literatur und Malerei gefüttert werden. Der *Kuhlmannkommentar* (2001) für Sopran, vier Männerstimmen und drei Instrumentalisten überträgt die Analyse eines Gedichtes des Barockdichters Quirinus Kuhlmann in mathematische Proportionen, die schließlich in Klang verwandelt werden; ein sinnliches Spiel mit Abstraktion, das sich bereits im Gedicht wirksamer Permutationstechniken bedient und in ein babylonisches Sprachgewirr mündet. Die *Musik für Gerhard Richter (Portraits und Wiederholung II)* (1999/2000) huldigt ihrem Widmungsträger mit kaleidoskopartigen Farbräuschen einer Riesenpartitur für großes Orchester. Dort werden mithilfe von Diktiergeräten bestimmte Abschnitte der Komposition aufgezeichnet und an anderer Stelle in minderer Tonqualität wieder in den musikalischen Verlauf eingespeist – klangliche Verspachtelungen. **OLIVER SCHNELLER** (*1966 / CD 2010)

¹⁵ Annesley Black, zit. nach Marion Saxer: *Ambivalenz und Struktur, Notizen zum Komponieren Annesley Blacks*, in: Booklet zur CD WERGO 6590 2, S. 3 (CD 2013).

kondensiert in seiner Musik oft die Aura bestimmter Orte. Dass er zunächst von Tristan Murail und dem Spektralismus beeinflusst wurde, verdeutlicht *Aqua Vit* (1999), das sich der Spektralanalyse eines Baches in Pennsylvania verdankt. Schnellers Installation *polis* (2009) hingegen vermischt Hör szenarien aus Istanbul, Kairo, Jerusalem und Beirut zur akustischen Megalopolis. Die Idee komplexer Schichtungen bestimmt aber auch seine Instrumentalkompositionen, die in der Regel live-elektronisch manipuliert werden und Musikgeschichte als komplex gefilterte Innenwelt präsentieren: *Stratigraphie I und II* (2006/2010) verkörpern Reisen in die eigenen musikalischen Bewusstseins schichten und setzen Klangbänder übereinander, in denen sich historische Scherben der eigenen Erinnerung eingelagert haben – eine musikarchäologische Selbsterkundung. Die »dissonanten Montagen« von **SVEN-INGO KOCH** (*1974 / CD 2009) hingegen beziehen ihren besonderen Reiz gerade daraus, dass sie eine Gratwanderung zwischen Synthetisierung und Kontrast vollziehen. Kochs Vorstellung von klanglicher Heterogenität hat jedoch mit Stilpluralismus wenig im Sinn, vielmehr suchen die Charakteristiken verschiedenster Musikformen in unterschiedlichen Wiedererkennungsgraden auf höherer, struktureller Ebene nach Annäherung. Stücke wie *Ungleichzeitiges* (2006) für Solo-Cembalo und Ensemble mit Pauken, Harmonium und Orgel transformieren barocke Rhetorik in eine inkohärente Raumkomposition mit Brüchen und Rissen und lassen das Cembalo darin quasi autistisch agieren. Deutliche Jazz-Einflüsse begegnen in Kochs neuestem Ensemblestück *Rinde* (2013/14), wo Solo-Kontrabass und Drumset als flüchtig-nervöses Duo dem Ensemble gegenübergestellt werden.

Tradition (Transformation und Remix)

Verglichen mit den 1970er- und 1980er-Jahren, die, inspiriert durch die Musik der Romantik und frühen Moderne, von einer Wiederentdeckung traditioneller Formmodelle einerseits und einer Rückkehr subjektiver Expressivität andererseits gekennzeichnet waren, ist die kompositorische Bezugnahme auf Tradition in den letzten beiden Jahrzehnten stark in den Hintergrund getreten. Findet sie statt, dann meist weniger im postmodernen Sinne von Allusion, Zitat und Stilpluralismus als im Kontext von Sampling-Prozessen, wo bereits vorhandene Musik quasi entsubjektiviertes Material eines potenziell unendlichen Arsenal von Verwendbarem ist, das keine qualitativen Unterschiede macht zwischen Bach, Schönberg, Schlagern und nichtmusikalischen Objets trouvés. Wenn Wolfgang Rihm 1976 in seinem 3. Streichquartett mit dem bezeichnenden Titel *Im Innersten* inmitten seismographisch zerklüfteter Expressivität unvermittelt tonale Passagen im Adagio-Gestus einblendet, macht er damit ein Fenster auf zu einer unwiederbringlich vergangenen, aber doch erinnerbaren Gefühlsaura der Romantik und gibt damit einen ambivalenten Blick in sein »Inneres« frei; wenn Johannes Kreidler in *Compression Sound Art* (2009) den Inhalt aller Beethoven-Sinfonien auf eine Drittelsekunde Kratz-Ereignis zusammenstaucht, bedeutet dies radikale Informationskomprimierung eines Kulturgutes zu Konzeptkunst, die Material und Medium mit einem absurden Resultat gleichzeitig infrage stellt.

Dennoch beinhaltet die EDITION auch in den letzten Jahren manch erwähnenswerte Auseinandersetzung mit musikalischer Vergangenheit, die sich bewusst innerhalb der tradierten Vermittlungsformen von Kammermusik- und Orchesterpartitur vollzieht.

JOHANNES BORIS BOROWSKI (*1979 / CD 2014) hat sich intensiv mit der Konzertform und ihren heutigen Möglichkeiten solistischer und orchestraler Virtuosität auseinandergesetzt. Seine Stücke kommen praktisch ohne erweiterte Spieltechniken und unkonventionelle Klangquellen aus und scheuen nicht ausgesprochen melodisch konzipierte

Passagen. Kompositionen wie das *Klavierkonzert* (2010/11) und das *Fagottkonzert* (2012/13) erwachsen aus unsicher vor sich hin tastender Sprachsuche und entwickeln aus der Formlosigkeit eine komplexe, lianenartig wuchernde Organik. Bei **ARNULF HERRMANN** (*1968 / CD 2010 *Ensemblestücke*) verraten ein doppelbödiges In-Beziehung-Setzen zu überkommenen musikalischen Charakteren schon ambivalente Titel wie *Fiktive Tänze*, *Monströses Lied* oder *Terzenseele*. Deformierte Restbestände der Tradition werden hier zum Bestandteil burlesker Ensemblestücke, überdreht explosiv oder kaputt implodierend. Eine ausgesprochen radikale Position im Rekurs auf musikalische Vergangenheit vertritt **DANIEL SMUTNY** (*1976 / CD 2012), radikal vor allem wegen ihres Grades an Eklektizismus. Wie ›eigentlich‹ oder ›uneigentlich‹ diese Musik gemeint ist, verbleibt spannungsvoll im Unklaren. Smutnys Kompositionen heißen nicht nur *Klaviersonate* (2011), *Streichquartett* (2009) und *Symphonie* (2012), sie klingen auch so. Dabei geht es weniger ums Zitieren als um Assimilation: Material, Gestus und Ton von Smutnys Musik entstammen beinahe komplett der Musik zwischen Romantik und klassischer Moderne. Kompositorischer Historismus? Die Frage ist schwerer zu klären, als es beim ersten Hören scheint. Der Komponist selbst beantwortet sie folgendermaßen: »Den neutralen, in diesem Sinne leeren Daten eine persönliche Dimension von Sinn aktiv (also kreativ) einzuhauchen, sie neu zu kontextualisieren, dieses versuche ich bei meinen musikalischen Transformationen. Wenn man hierfür ein Bild finden will, dann ist meine Musik eher ›Bastard-Pop‹ oder ›remix‹ als Fälschung oder Zitat. Denn der Bastard-Pop und der gute Remix achten auf die Wertigkeit des Materials (so ist allein schon die Auswahl eine Auszeichnung, die aus Millionen anderer möglicher ›Quellen‹ erfolgt), während sie es zugleich radikal mit neuem Sinn aufladen, ihm etwas ›unterstellen‹. [...] Es entsteht eine Neuschaffung, die das Vergangene in neuem Kontext derart aktualisiert, dass sogar Rückschlüsse auf das ursprüngliche Material möglich sind.«¹⁶ Smutnys Verfahren eines ›Remix‹ mit analogen Mitteln ist also keineswegs auf Ironie aus, eher auf eine emphatische »Aktualisierung von Sinn«, die sich entsprechend häufig an ganz konkreten Vorlieben aufhängt. Die *Klaviersonate* (2011) nutzt als ›historische Folien‹ Brahms' 2. Klaviersonate fis-moll, eine Klaviersonate Korngolds und Ravels Sonate für Violine und Violoncello. Auch Smutnys *Symphonie* (2012) klingt, als hätte sie ausgiebig im historischen Repertoire der Gattung gefischt. Mit der Sehnsucht nach heiler Musikwelt sind derartige Simulationsstrategien aber nicht erklärt. Ihr vermeintliches Pathos ist von formalen Brüchen durchsetzt; Smutnys morbide Musik-Mimikry erzeugt Trugbilder, die eine schmerzhaft leere und Melancholie hinterlassen können.

Eine bemerkenswert individuelle Position in der Integration verschiedener musikalischer Traditionen besetzt **LEOPOLD HURT** (*1979 / CD 2014), der nicht nur Komponist, sondern auch ausübender Zitherspieler ist und in der Einbeziehung volksmusikalischer (insbesondere alpenländischer) Idiome wohl ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der Neue-Musik-Szene beansprucht. Sein Blick auf Tradition vollzieht sich aber völlig anders als bei Smutny: »Ähnlich wie in der Alten Musik ist die Gefahr latent vorhanden, dass das Material innerhalb einer künstlerischen Auseinandersetzung nostalgisch verbrämt oder ›restauriert‹ wird. Das ist jedoch kein Thema für mich: Ich sehe die Musik vielmehr dort, wo sie soziologisch verortet ist. Abseits von institutioneller Pflege und touristischer Folklore interessieren mich die vorhandenen Spuren einer ungeschönten, ›schmutzigen‹ Musizierpraxis. Ihre Geschichte bietet für mich eine Reibungsfläche, in der ich

¹⁶ Daniel Smutny: *Neue historische Musik. Entwurf einer Musik innerhalb der spätzeitlichen medientechnokratischen Plutokratie anhand des Prozesses ihrer Digitalisierung oder: Über eine Musik für das beginnende 21. Jahrhundert*, in: Seiltanz 10, April 2015, S. 7.

Übergänge zwischen konkreter Abbildung und Abstraktion herstellen und dabei unverbrauchte Klangmöglichkeiten des Instrumentariums nutzen kann.«¹⁷ In *Seuring /Schalter* (2011/12) für E-Zither, Elektronik und großes Orchester fungiert als Materialquelle des Stücks ein Klarinetten-Spielbuch des Volksmusikers Friedrich Seuring mit oberbayerischen Ländlermelodien. Diese bilden dann den »Nährboden für vielfache Mutationen und Auswüchse« (Hurt) im Orchesterkontext. Wird in *Seuring* im Rahmen einer zersplitterten Collagenästhetik elektronisch verzerrter Transformationen der Originalhabitus des Materials kaum kenntlich, treten die »historischen Klangdokumente« in *Erratischer Block* (2006) deutlicher zutage: Dort taucht irgendwann aus einem brüchigen, obertonreichen Klanggewebe Ländler-Vokabular in Endlosschleifen auf, spielt eine kratzige Solo-Violine zum Tanz, werden alte Schellackplatten mit Volksmusik als Fundstücke in den instrumentalen Kontext verwoben. Dabei verleihen die historischen Originalklänge in ihrer Eigenschaft als angestaubtes Tondokument dem Stück geradezu surreale, fast alptraumhafte Konturen. »Was wir hören, ist gewissermaßen eine auskomponierte Rezeptionsgeschichte, in der sich die Instrumente an diversen Findlingen abarbeiten.«¹⁸

Komplexität und Klangsinnlichkeit

Parallel zur genresprengenden Medialisierung zeitgenössischer Komposition ist bei vielen Vertretern der mittleren Komponistengeneration der vor und um 1975 Geborenen eine emphatische Hinwendung zur elaborierten Instrumentalkomposition festzustellen. Begegneten in den 1990er-Jahren verbreitet Stücke, die einer Ästhetik des Fragments verpflichtet waren und dabei häufig in den Randbereichen von Klang und Stille die Problematik musikalischen Sprechens an sich thematisierten, sind in den letzten beiden Jahrzehnten wieder verstärkt Kompositionen zu beobachten, die Verfahren komplexer Polyphonie in ausgesprochen selbstbewusster und expressiver Weise zu einer sehr unmittelbaren, energetischen Klangsinnlichkeit verdichten. Die lustvolle Verwendung einer breiten Palette instrumentaler Klangfarben gehört dazu ebenso wie die Entfesselung instrumentaler Virtuosität und ein inzwischen geradezu selbstverständlicher Umgang mit allen erdenklichen Formen von Mikrotonalität. **SEBASTIAN STIER** (*1970 / CD 2008), **CARSTEN HENNIG** (*1967 / CD 2009 *Massenbewegung*) und **MICHAEL PELZEL** (* 1978 / CD 2015 *Sempiternal Lock-in*) sehen in der opulenten Differenziertheit eines elektronisch unmodifizierten Instrumentalklangs nach wie vor reichhaltigste Möglichkeiten und stehen beispielhaft für Instrumentalkomposition als Schichtung synchroner Prozesse, die im Wechselspiel von Verdichtung, Akkumulation und Ausdünnung vielschichtige Klangräume ausprägen. Bei **MÁRTON ILLÉS** (*1975 / CD 2012) entwickeln die polyrhythmischen Komplexe geradezu orgiastischen Furor. Seine *Scenes polidimensionali* (ab 2004) denken in unterschiedlichsten Besetzungen strukturelle Komplexität und imaginäre Theatralik in eins. Besonders schrill geht es in *Mániakus Vonalak* (Manische Linien, 2008) für sechs Klarinetten und Klavier zu, wo die Verflechtungen der Einzelstimmen Zustände hemmungsloser Überdrehtheit ausprägen. Manchmal tauchen in Illés' Klangschwung unwirkliche, traumverhangen-schräge Spuren von Folklore auf und weisen ihn als Landsmann von Bartók, Ligeti, Kurtág und Eötvös aus.

¹⁷ Leopold Hurt, zit. nach

http://www.editionjulianeklein.de/composers.php?composer_id=100012§ion=portrait (letzter Zugriff: 16.08.2017).

¹⁸ Leopold Hurt, zit. nach Michael Rebhahn: *Musik mit Findlingen. Zur Musik von Leopold Hurt*, in: Booklet zur CD WERGO 6410 2, S. 3f. (CD 2014).

Dass die Abläufe komplexer Klanggefüge von den Algorithmen eines Computers gesteuert werden, gehört mittlerweile zum Alltag avancierten Komponierens. Interessant wird es besonders dann, wenn die daraus erwachsenen Ambivalenzen von Automatismus und Subjektivität quasi einkomponiert sind und das Kreative im Zwischen(be)reich von Mensch und Maschine erwächst. **VITO ŽURAJ** (*1979 / CD 2015 *Changeover*) entwickelt seine Stücke im dynamischen Miteinander von algorithmischen Verfahren und intuitiver Klangphantasie. Endlose Möglichkeiten des Ausdifferenzierens klanglicher Bewegungen stehen hier subjektiver Auswahl, Filterung und Manipulation gegenüber. Die Partituren, die dabei entstehen, brechen gelegentlich alle System-Rekorde und stellen an Vielstimmigkeit alles Dagewesene in den Schatten. Wie das komplette strukturelle Gegenteil zu den wild in alle Richtungen auseinanderstrebenden Prozessen von Illés und Žuraj erscheinen die Klang-Metamorphosen von **JAY SCHWARTZ** (*1965 / CD 2009), die sich in Super-Zeitlupe fortbewegen, als wären sie mit ihren Schwebungen und Interferenzen direkte Nachfahren der Klangflächenkompositionen György Ligetis aus den 1960er-Jahren. Ähnlich wie bei Ligeti dünnt sich das vielstimmige Geschehen, das zumeist von dünnhäutigen Geräuschflächen seinen Ausgang nimmt, an entscheidenden Stellen der Dramaturgie zu markanten Harmonien aus, die bei Schwartz deutlich tonale Konturen annehmen und als Ergebnis ›rausch-hafter‹ Klangbewegungen erscheinen. Solche Stellen erlangen dann fast ekstatische Qualitäten. Bei aller erhabenen Poetik dieser schillernden, meist in homogenen Besetzungen träge dahinfließenden Monochromien stehen semantische Bezüge seiner Musik aber völlig fern. Das spiegelt sich schon in der Titelgebung wider: Schwartz' Stücke heißen allesamt schlicht *Music for ...*, ergänzt durch die Besetzungsangabe.

Die Entdeckerlust zeitgenössischer Komponisten im Bereich der Mikroklänge fördert immer noch bemerkenswert individuelle Resultate zutage: Ein Klanglabor der besonderen Art betreibt **MARINA KHORKOVA** (*1981 / CD 2016 *klangNarbe*). Sie hat intensiv neue Formen von Obertonspektren mittels Präparationen im Klavier erforscht und in der Reibung natürlicher und ›falscher‹ Spektren neue Klangkonstellationen gefunden. Spannungen, die auf der »ungewöhnlichen Komplementarität zwischen einem klingenden Objekt (z.B. ein Kartoffelschneider oder verstärkter Stein) und einem extrem komplexen Instrumentalklang« beruhen, sind wesentlich für Khorkovas vielfarbige Ensemblestücke wie *collison* (2015), deren Klangoberflächen eine unwirtliche Schroffheit der Geräuschvaleurs ausprägen können. *VORderGRENZE* (2010) für Klarinette, Cello und präpariertes Klavier vertieft sich in akustische Randbezirke des Atmens, die Bilder von Krankheit und Tod evozieren. Auch Khorkovas jüngste Musiktheater-Arbeit hat dezidiert existenzielle Hintergründe: In *Et cetera* (2016), angeregt durch Alexander Solschenizyns Roman *Archipel Gulag*, hat Khorkova die menschlichen Abgründe im stalinistischen Straflager durch suggestive Lautlichkeit der Vokalpartien gespiegelt.

Vokalmusik und Musiktheater

Die expressiven Potenziale der Stimme sind seit mehr als einem halben Jahrhundert experimentell bestens erforscht. Dennoch erfreut sich die Vokalkomposition ungebrochener Beliebtheit und widmet sich zwischen Sprechen, Lautartikulation und Gesang auch gegenwärtig in allen erdenklichen Zwischenstufen literarischen Vorlagen oder asemantischen Interaktionen von Stimme und Instrumentalklang.

Eine der eigenwilligsten Komponistenpersönlichkeiten, bei denen vokale Ausdrucksmöglichkeiten eine zentrale Rolle spielen, ist **SERGEJ NEWSKI** (*1972 / CD 2013 *Alles*). Das kann mit phonetischer Urgewalt am Rande des Wahnsinns passieren wie in

Pesnya (1999) oder in *Alles* (2008) als loopartige Vernetzung einer Sprechstimme mit der Instrumentalebene. Newskis Vokalstücke sind eine Fundgrube an unkonventionellen Textvorlagen. *Rules of love* (2012/13) für Sopran, tiefen Alt und fünf Instrumentalisten vertont »anonyme Liebesgeschichten aus dem Russland der 80er-Jahre«, wie sie in der Textsammlung *Handgeschriebene Mädchenerzählung* von Sergey Borisov zu finden sind. Sciarrino-hafte Flüchtigkeit und atemlose Motorik begegnen dort ebenso wie dramatische Sprunghaftigkeit, regungslose Rezitation und weltferne Vokalisieren. Als A-cappella-Musiktheater für sechs Solisten und gemischten Kammerchor zieht *Autland* (2008/09) über Gedichte von Gerd Peter Eigner, Unica Zürn, Katja Rode und Texten autistischer Jugendlicher alle Register vokaler Artikulation und integriert dabei zugleich Elemente Alter Musik. Zu Beginn von *Autland* erwächst alles Klangliche mühsam aus angestregten Atemgeräuschen und phonetischen Stammeleien, später lässt Newski Eigners Gedicht *Sonntag der Irren und Pfleger im Winter* und damit die Welt einer geschlossenen Psychiatrie als Doppelkanon mit Chor-Zwischenspielen in vokalpolyphoner Unwirklichkeit erstrahlen.

Einen weitaus spielerischeren Ansatz verkörpern die Kompositionen mit Chorbeteiligung von **ONDŘEJ ADÁMEK** (*1979 / CD 2016 *Körper und Seele*). Das für die CD-Produktion titelgebende Stück zählte zu den eigenwilligsten Uraufführungen im Donaueschinger Jahrgang 2014. Das lag nicht zuletzt an den Aktivitäten von Adámeks »Airmachine«, die das Publikum mit luftbetriebenen Gummihandschuhen, Partytröten, Luftballons, quiekenden Gummischweinen und anderen Fundstücken aus dem Spielzeugladen nicht nur akustisch erheiterte. Neben der skurrilen, geräuschträchtigen Objektchoreographie ist Adámeks *Körper und Seele* (2014) aber vor allem ein Chorstück, das irgendwo zwischen Erhabenheit und Komödie mit Texten verschiedenster Herkunft hantiert (schamanische Poesie aus Island, ein tschechisches Volksgedicht und ein Mantra aus dem Sanskrit), die das komplementäre Verhältnis seiner beiden Existenz-Koordinaten beleuchten und die Aura verschiedenster Kulturkreise aufgesogen haben. Längere Aufenthalte in Afrika, Japan und Indien führten in Adámeks Musik zu vielfältigen strukturellen und spirituellen Anregungen, die in erfrischender Weise gänzlich Heterogenes poetisieren. Dabei steht die rhythmische und lautliche Qualität von Sprache als Ur-Quelle poetischer Räume besonders im Fokus. In *Karakuri – Poupée mécanique* (2011) verwandelt sich die Sängerin in Anlehnung an ein mechanisches Puppenspiel aus dem Japan des 19. Jahrhunderts in eine Marionette, deren Fäden vom Klang gezogen werden. Das latent Unerklärliche und Abstruse ist eine individuelle Qualität von Adámeks Musik, die sich auch rein instrumental immer an der Schwelle zum Szenischen bewegt.

Interkulturelle Synthesen

Die Auseinandersetzung mit außereuropäischer Musik bildete stets einen Randbereich zeitgenössischer Komposition, die sich nur allmählich aus der eurozentristischen Perspektive der Nachkriegsavantgarde befreien konnte. Substanzielle Bezugnahmen jenseits schaler Weltmusik-Trends waren selten, ganz selten geschah dies in einer so umfassenden und tiefeschürfenden Weise wie im Werk Klaus Hubers, das intensiv Formen arabischer Musik reflektiert. Die Hinwendung zu außereuropäischen Musikformen war in der Regel motiviert durch eine Suche nach neuen Organisationsmöglichkeiten des Klangraumes im Bewusstsein einer Verbrauchtheit der musikalischen Mittel, welche Avantgarde und Postmoderne hinterlassen hatten, und vollzieht sich bis heute meist im Sinne struktureller Anregung. Aktuelles Beispiel: Michael Pelzels *Sempiternal Lock-in* (2012/13), dessen musikalische Faktur stark inspiriert wurde durch die Begegnung mit der zentralafrikanischen Amadinda-

Musik, die mehrere Xylophon-Stimmen so miteinander verzahnt, dass imaginäre Rhythmusmuster entstehen.¹⁹ Viel öfter aber verdanken sich gelungene Synthesen verschiedener kultureller Sphären, die etwas Neues, Drittes generieren, jedoch denjenigen Komponisten, die aus anderen Kulturkreisen nach Mitteleuropa gekommen sind und ihre genuinen Traditionen und Klangvorstellungen in Konfrontation mit der westlichen Avantgarde verinnerlicht haben. Isang Yun, Younghi Pagh-Paan und Toshio Hosokawa waren Pioniere musikalischer Brückenschläge zwischen Asien und Europa. Im Rahmen der EDITION stehen **MALIKA KISHINO** (*1971 / CD 2014 *Irisation*) und **JAMILIA JAZYLBEKOVA** (*1971 / CD 2011) für bemerkenswerte Sublimierungen klangfarblicher und struktureller Aspekte der traditionellen Musik ihrer Heimat Japan bzw. Kasachstan ein. Häufiger begegnen nun auch Komponisten aus dem arabischen Raum, die der abendländischen Kompositionsszene neue Impulse geben. Interessanterweise geschieht dies nicht selten derart, dass die musikalischen Immigranten die Musik ihres eigenen Kulturkreises erst in der Fremde, aus der Distanz heraus kompositorisch fruchtbar machen. So war es schon bei Toshio Hosokawa, und so verhält es sich auch bei **SAED HADDAD** (*1972 / CD 2010) und **SAMIR ODEH-TAMIMI** (*1970 / CD 2011), deren grundlegende Motivation, nach Europa zu kommen, in der leidenschaftlichen Faszination für zeitgenössische Kunstmusik westlicher Prägung gelegen hatte. Der aus Jordanien stammende Haddad, der bei Louis Andriessen und George Benjamin studierte, schrieb zunächst eine von der Sehnsucht nach Transzendenz gespeiste, sehr lyrisch konzipierte Musik, die, klangschön und farbenprächtig, sich als spiritueller Kontrast zu einer als defizitär empfundenen Realität verstand. Die Integration arabischer Blas- und Perkussionsinstrumente wie in *On Love I* (2005) für Kanun (arabische Zither) und Ensemble war dabei ebenso elementar wie die Nachbildung arabischer Klangvaleurs im europäischen Instrumentarium, z.B. in *Les Deux Visages de l'Orient* (2006) für Violine solo, wo musikalische Chiffren von Orient und Okzident aufeinanderstoßen.

Weitaus extremer bricht sich Existenzielles in der Musik Samir Odeh-Tamimis Bahn. Als Palästinenser in Tel Aviv geboren, ging er 1992 zunächst zum Studium der Musikwissenschaft nach Kiel, um später bei Younghi Pagh-Paan in Bremen Komposition zu studieren. Erst dort entdeckte er seine kulturellen Wurzeln und bringt seither auf eindringliche Weise die Musik des Nahen Ostens mit westeuropäischem Klangdenken zusammen. Nicht nur Instrumente, Artikulationen und Tonqualitäten, auch die Textquellen seiner Musik entstammen häufig dem arabischen Kulturkreis (z.B. in seiner Oper *Leila und Madschnun*), ihre Inhalte aber reflektieren letztlich zeit- und ortlose Kardinalthemen des Daseins: Einsamkeit und Verzweiflung, Liebe und Tod, Krieg und Gewalt. Sie finden sich transformiert in einer Klangsprache, die in oft seismographischer Expressivität eine ungeheure Wucht und Körperlichkeit entfalten kann und darin direkt oder indirekt Bezug nimmt auf die Konflikte nicht nur der arabischen Welt. Die Bildhaftigkeit des Schreckens (Odeh-Tamimis neueste Orchesterkomposition trägt den Titel *L'Apocalypse Arabe* (2015/16)) kann ganz scharfe Konturen annehmen: *Philaki* (griech. Gefängnis) (2009) ist eine brutal-gestische Musik der (inneren und äußeren) Extremzustände mit schreienden Artikulationen der Holzbläser. Geradezu einer klanglichen Gewaltorgie gleich kommt *Gdadroja* (2004/05) für Kammerorchester und drei Soprane, infernalisches Klagegeschrei und simulierte Maschinengewehrsalven inklusive. Aber Samir Odeh-Tamimi betrachtet sich nicht als einen arabischen oder palästinensischen Komponisten mit einer konkreten politischen Intention.

¹⁹ Eine Inspirationsquelle, die bereits für die Musik György Ligetis von wesentlicher Bedeutung im Kontext einer ästhetischen Neuorientierung in den 1980er-Jahren gewesen ist (*Études* für Klavier, 1985-2001; Konzert für Klavier und Orchester, 1985-88).

Seine Botschaft bleibt bei aller potenziellen Extremität der Klangsprache eine künstlerische, die in der Verschmelzung verschiedener kultureller Denkweisen und Ausdrucksformen ihre eigene Sprache der Humanität spricht.

Ausblick

So sehr hier der Versuch gemacht wurde, aus der Vielfalt der Veröffentlichungen kompositorische Haltungen zu bündeln und thematische Stränge zu fixieren, so sehr muss man sich darüber im Klaren sein, dass es sich bei den in der EDITION vertretenen Komponistinnen und Komponisten durchweg um bemerkenswerte künstlerische Einzelpositionen handelt. Kunst und damit auch Kunstmusik oder Musikkunst wird immer aus individuellen Blickwinkeln, Ideen und Sprachformen heraus gestaltet, die sich zu Trends und Strömungen oder zumindest Analogien verdichten, bis sie der ›Zeitgeist‹ wieder zu Klischees und Stereotypen verhärtet, die dann erneut konträre Entwicklungen und Richtungswechsel provozieren. In diesem permanenten Wechselspiel von Pluralität und Relevanz, Innovation und Verhärtung, Zeitgeschehen und Individualismus, das Kunst- und Musikgeschichte konstituiert, repräsentieren auch die bereits in Planung oder in Veröffentlichung befindlichen Produktionen der EDITION eine Unterschiedlichkeit der individuellen Haltungen, wie sie größer nicht sein könnte. Sie reicht von der zerbrechlich-minimalistischen Klangpoesie von **LISA STREICH** (*1985) zu den anspielungsreichen Soundcollagen eines **SIMON STEEN-ANDERSEN** (*1976), vom expressiven Furor der Musik von **MILICA DJORDJEVIĆ** (*1984) bis zu den performativen Experimenten **OXANA OMELCHUCKS** (*1975). Über eine ästhetische Gleichschaltung zeitgenössischer Komposition braucht man sich offensichtlich genauso wenig Sorgen zu machen wie über mangelnde Entfaltung ihrer Ressourcen im digitalen Zeitalter, egal, ob wir sie der Medienkunst oder der Kunstmusik zuschreiben wollen.