INHALTSVERZEICHNIS

Warum „Lieblingsstücke“? – Ein Vorwort 2

Lieblingsstücke – nach Komponist:innen

- Annesley Black 4
- Peter Gahn 6
- Sara Glojnarić 8
- Michael Hirsch 10
- Eloain Lovis Hübner 12
- Leopold Hurt 14
- Gordon Kampe 16
- Hermann Keller 18
- Juliane Klein 20
- Peter Köszeghy 22
- Ulrich Kreppein 24
- Stefan Pohlit 26
- Hannes Seidl 28
- Elnaz Seyedi 30
- Sebastian Stier 32
- Hans Thomalla 34
- Stephan Winkler 36
- Joanna Wozny 36

Lieblingsstücke – nach Besetzung 40

Impressum 44

Warum „Lieblingsstücke“? – Ein Vorwort

Als Verleger denkt man immer wieder darüber nach, wie es dazu kommt, dass einigen neuen Kompositionen fast mühelos der Einstieg ins Repertoire der zeitgenössischen Musik gelingt, andere keinesfalls schlechtere Werke derselben Komponist:innen dagegen nach ihrer Uraufführung kaum noch – oder sogar überhaupt nicht mehr – aufgeführt werden.

Selbstverständlich kann die Besetzung ein Kriterium sein: Kompositionen mit „gängigen“ Besetzungen und solche, die nicht viel technischen Aufwand benötigen, haben es in der Regel leichter als solche für ungewöhnliche Instrumentenkombinationen oder mit allzu komplexer Elektronik. Die Erfahrung zeigt aber, dass dieses Argument nur eingeschränkt greift, da auf der einen Seite auch einige vermeintlich kompliziert aufzuführende Kompositionen viel gespielt werden und auf der anderen Seite solche mit „Standardbesetzung“ nicht.

Wie also finden Ensembles und Musiker:innen Stücke für ihr Repertoire? Erfahrungsgemäß wählen sie für ihre Programme oftmals Stücke von Komponistinnen und Komponisten, die sie persönlich kennen, deren Musik sie vielleicht schon einmal gespielt haben oder die ihnen von befreundeten Musikern, Verlegern, Veranstaltern etc. empfohlen worden sind. Die konkrete Stückauswahl erfolgt nicht selten danach, welche Werke sie (durch Konzerte, Rundfunksendungen, CDs, das Internet …) kennen und schätzen oder – sofern es keine thematischen Vorgaben des geplanten Konzertes gibt – nach der Besetzung. Dass die Auswahl dabei auch vielen Zufälligkeiten unterworfen ist, liegt auf der Hand. Und nicht selten werden – gerade, wenn die Besetzung eines Stückes im Vordergrund steht – Werke ausgewählt, die nicht unbedingt zu den „Lieblingsstücken“ der Komponist:innen zählen, die von diesen vielleicht eher als „Nebenwerk“ angesehen werden oder die sich (ästhetisch oder inhaltlich) mit Aspekten beschäftigen, die die Komponist:innen inzwischen hinter sich gelassen haben.

Wie aber können die Komponistinnen und Komponisten erreichen, dass diejenigen ihrer Werke gespielt werden, die sie selbst für ihre besten, wichtigsten oder persönlichsten halten? Aus diesen Gedanken erwuchs die Idee, eine Sammlung von Stücken zusammenzustellen, hinter denen die Komponist:innen uneingeschränkt stehen – mehr noch: die sie zu ihren „Lieblingsstücken“ zählen.

So entstand die Idee zu dieser Broschüre: Alle in der Edition Juliane Klein verlegten Komponistinnen und Komponisten konnten drei Kompositionen für diese Broschüre auswählen, die Sie für ihre persönlichen „Lieblingsstücke“ halten, und in kurzen Kommentaren die Stücke beschreiben und/oder die Auswahl begründen. Die Reaktion war dabei so unterschiedlich, wie die Komponistinnen und Komponisten selbst. Einige nannten spontan ihre Auswahl, andere dachten lange darüber nach und/oder veränderten mehrfach ihre Auswahl. Einige schrieben in persönlichen Kommentaren, warum sie die ausgewählten Kompositionen zu ihren Lieblingsstücken zählen, andere schickten eher sachliche kurze Werkbeschreibungen.

Sebastian Stier benannte dabei das Problem mit so einer persönlichen Auswahl direkt: „Sollte ich nicht jedes meiner Stücke irgendwie mögen? – schließlich hat mich ja jeweils ein ernsthaftes künstlerisches Interesse bei der Arbeit geleitet und ich habe in jede meiner Kompositionen viel Zeit, Mühe und Konzentration gesteckt.“ Stier führt dann aber weiter aus: „Beim genaueren Nachdenken über dieses Anliegen wurde mir jedoch klar, dass mir wirklich nah nur das Stück ist, an welchem ich

gerade arbeite bzw. welches ich als letztes beendet habe. Mit jeder neuen Komposition lasse ich etwas der vorangegangenen Arbeiten hinter mir.“ Und er kommt zu dem Schluss: „Eine wichtige Rolle spielt dabei das Vergessen: die verblassende Erinnerung an den Denk- und Arbeitsprozess erlaubt ein objektiveres Hören und Bewerten der eigenen Werke. Und so ist es eben doch möglich aus meiner Werkliste Stücke hervorzuheben, die ich – auch mit dem Abstand vieler Jahre – für gelungen halte, die mir weiter am Herzen liegen und denen ich neuerliche Aufführungen wünsche.“

Und Ulrich Kreppein merkte an: „Eigentlich habe ich mir selten meine älteren Stücke angehört und mich gefragt, was mir daran gefällt. Spontan sage ich ja meistens, dass mich das aktuelle, oder mehr noch das neu geplante Stück am meisten interessiert. Das, was noch nichts ist, kann nämlich noch alles werden. Und wenn man auf bereits Fertiges zurückblickt, erinnert man sich zunächst an den – oft schmerzhaften – Prozess durch welchen etwas, das am Anfang noch Alles sein konnte langsam, durch einen Prozess der Eliminierung vieler ebenso spannender Möglichkeiten, am Ende zu dem wird, was es ist. […] Aber vielleicht ist genau dieser Blickwinkel falsch. Falsch, weil diese nicht realisierten Möglichkeiten nichts als leere Gefäße sind. Es ist eben die Tatsache, dass es etwas gab, das man mehr wollte als alles Andere, was diese Entscheidung wertvoll macht. Die Frage nach Lieblingsstücken zwingt mich nun dazu, aus dieser Perspektive zurückzublicken: Was waren das denn für Entscheidungen damals, die diese inzwischen zum Teil schon alten Stücke zu dem (Besonderen, Eigenen) machen, was sie sind?“

Und so umfasst diese Broschüre nun mehr als 50 Kompositionen, die alle eine besondere, persönliche Empfehlung erhalten haben. Alle hier aufgeführten Stücke zählen zu denen, die den Komponist:innen (zumindest zum aktuellen Zeitpunkt) besonders wichtig sind und die es aus ihrer Sicht besonders verdient hätten, Teil des Repertoires der zeitgenössischen Musik zu werden. Die Besetzung der ausgewählten Werke reicht vom Solostück bis zur Orchesterkomposition, so dass für nahezu jede Musiker-Formation in dieser Broschüre Werke zu finden sind, die von ihren Komponist:innen ganz besonders für eine Wiederaufführung empfohlen werden.

Wichtig anzumerken ist selbstverständlich, dass die strikte Reduktion auf maximal drei Kompositionen zur Folge hat, dass die Auswahl nicht umfassend sein kann. Alle Komponistinnen und Komponisten haben viele weitere Werke geschrieben, die ihnen nicht weniger wichtig sind und die in ihrer Bedeutung keinesfalls hinter den hier vorgestellten zurückstehen oder womöglich „unwichtiger“ wären. Auch ist dies natürlich die Auswahl des Jahres 2023. Wie bereits im Vorwort zur ersten Ausgabe der „Lieblingsstücke“ aus dem Jahr 2013 vermutet, hat sich die Auswahl bei fast allen Komponistinnen und Komponisten in den letzten zehn Jahren geändert und mit der weiteren Entwicklung der Komponist:innen, mit dem Entstehen neuer Werke, neuer ästhetischer Ideen oder inhaltlicher Paradigmen haben neue „Lieblingsstücke“ die alten verdrängt.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen beim Lesen dieser Broschüre. Es würde uns freuen, wenn Sie auf das eine oder andere „Lieblingsstück“ neugierig werden und diese Broschüre Sie dazu anregt, sich mit einigen der hier vorgestellten Kompositionen genauer zu befassen. Gern schicken wir Ihnen zu allen genannten Stücken Ansichtspartituren zu und senden Ihnen weiteres Material zu den jeweiligen Komponist:innen und ihrer Musik. Wenn Sie Interesse haben, schreiben Sie uns einfach eine Mail an info@editionjulianeklein.de oder rufen uns unter der Nummer 030 44045164 an.

Annesley Black

Musik erzeugt Bewegung – und umgekehrt. Annesley Black belässt es in ihren Kompositionen nicht bei diesem Gemeinplatz, der letztendlich auf jede Form von Musik zutrifft, sondern sie konkretisiert physische und rituelle Analogien von Sport und Musik. Sie thematisiert Bewegung und Körperlichkeit, die mit Klangerzeugungen jeglicher Art einhergehen und adaptiert Phänomene und Prinzipien aus Sport und Spiel, die sie ihren Kompositionen als Strukturen zugrunde legt oder aber gegenständlich auf der Bühne austragen lässt.
Dabei ist ihre Musik nicht dogmatisch nach üblichen Rastern und innermusikalischen Strukturmodellen konstruiert, sondern bedient sich mit einem Realitätsbezug bewusst außermusikalischer Prinzipien und lässt dabei gerne wesentliche Entscheidungen offen. Nur so kann ihre Musik eine Dynamik sowie eine positive Art von Anstrengung entwickeln, die zuvor schon Ausgangspunkt ihres kompositorischen Denkens war.

abgefackelte wackelkontakte (2021)

für Lupophon, No-Input-Mixer und großes Orchester (3-3-3-3, 4-3-3-1, Pk, 3 Schlgz, Hfe, Streicher: 14-12-10-8-6)
UA: 14.10.2021, Donaueschinger Musiktage, Peter Veale (Lupophon), Mark Lorenz Kysela (No-Input-Mixer), SWR Symphonieorchester, Ltg.: Brad Lubman

Das Orchester wird mit zwei ungewöhnlichen Solisten konfrontiert, dem Lupophon (ein Instrument aus der Familie der Oboen, das einem Heckelphon ähnelt, dessen Tonumfang jedoch bis zum tiefen F reicht und sich dank einer vierten Registerklappe noch viel weiter nach oben erstreckt) und dem No-Input-Mixer (ein Mischpult, dessen Eingänge mit seinen Ausgängen verbunden sind, wodurch eine Rückkopplung entsteht, die über die Knöpfe, Regler und Schalter des Mixers verändert werden kann). Die Zeitstrukturen, Harmonien und Gesten in diesem Stück basieren auf Transkriptionen einer bestimmten Klangpalette der beiden Solisten und sind von diesen inspiriert. Diese Klänge verkörpern allesamt Störungen: festgelegte Zustände, die vorangetrieben, angegriffen, bis zur Unkenntlichkeit zerstückelt werden; Gesamtheiten, die zerbrochen werden; minimale Veränderungen in den Fingersätzen oder den Reglereinstellungen, die plötzlich zu maximalen Transformationen eines Klangs führen; Klänge, die sich zwischen Tonhöhe und Geräusch bewegen; Jodler, Zirpen, Quietschen, Küsse, Schleifen; interne Pulse, die von Störungen befallen sind und mit übergeordneten Metren in Konflikt geraten usw.
Ich habe über ein Jahr lang mit den Solisten gearbeitet und sie gebeten, die Klänge des anderen zu imitieren. Aus diesen Imitationen konnte ich weitere Transkriptionen und weiteres Material für das Stück gewinnen. Ich habe die Klänge in mehreren Verfahren transkribiert und daraus rhythmische, harmonische und gestische Tendenzen abgeleitet, die ich auf eine Orchestersprache anwenden konnte. Mit der Zeit bekam diese Sprache einen Charakter, der mit den ursprünglichen Transkriptionen verwandt war, ihnen aber auch fern stand. Sie war wie ein einsames Huhn in die Wildnis gewandert, um ein seltsamer Vogel zu werden – teils Seetaucher, teils Kookaburra, teils Schneeeule, teils Geier … So wild, unerbittlich, kapriziös und verletzlich wie die Zeit, die ich beim Schreiben dieses Werks durchlebte.

tolerance stacks II (2021)

für Sopran, Minimoog, Drumset, Turntables, No-Input-Mixer und großes Ensemble (Fl, Ob, Klar, Hr, Trp, Pos, Tb, Perc, Klav, 2 Vl, Vla, Vc, Kb)
UA: 02.02.2022, Eclat Festival, Theaterhaus Stuttgart, Juliet Fraser (Sopran), Ulrich Löffler (Minimoog), João Carlos Pacheco (Drumset), Hannah Weirich (Turntables), Rie Watanabe (No-Input-Mixer), Ensemble Musikfabrik, Ltg.: Clement Power

In meiner 2016 geschriebenen Komposition *tolerance stacks* für akustische sowie analog-elektronische Instrumente finden sich fünf Musikerinnen und Musiker in einer Umgebung wieder, in der ihre Aktionen Schatten der Vergangenheit bilden. Das Ergebnis ist ein Netzwerk von Verweisen auf veraltete Technologien oder Geräte, die deutlich hinter den aktuellen Standards zurückbleiben. Ich wende mich in diesem Zusammenhang gegen die Kodifizierung technologischer Normen, die eine größtmögliche Standardisierung fordert: Unzählige Erfindungen wurden erdacht, entwickelt und wieder verworfen, weil es einen effizienteren technologischen Standard gab. In Toleranzstapeln werden solche Geräte – darunter ein analoger Moog-Synthesizer, ein Röhrenempfänger für das Radio, ein Tonbandgerät, eine Morsetaste und eine Knisterbox – aus der Vergessenheit zurückgeholt.
Ausgehend von dieser Komposition erforscht ***tolerance stacks II*** die Spannung zwischen Mensch und Maschine und das enorme Potenzial, das eine Übertragung von Eigenschaften elektroakustischer Instrumente auf »klassische« Instrumente eröffnet. Das Solistenquintett mit analogen elektroakustischen Instrumenten tritt in Dialog mit dem großen Ensemble, wobei alle Parameter – Harmonie, Klangqualität, Tempo, Rhythmus, die Rolle von Solisten und Ensemble und die Wahrnehmung von Übergangszuständen – an die Grenzen ihrer Toleranz gedrängt werden. Klänge, die kurz vor dem Zerbrechen stehen, vereinen sich zu einzigartigen Momenten: eine unsentimentale Feier dessen, was vergeht und nicht rekonstruiert werden kann.

a piece that is a size that is recognised as not a size but a piece (2013)

für Klavier
UA: 07.02.2014, Theaterhaus Stuttgart, Eclat-Festival, Nicolas Hodges (Klavier)

Vor gut 100 Jahren veröffentlichte Gertrude Stein ihr Buch „Tender Buttons“. Mit „Tender Buttons“ leistete Stein einen wichtigen Beitrag zur Moderne, indem sie die Möglichkeit von Sprache, eine Aussage zu treffen, infrage stellte und die Vorstellung, wie sich Literatur einem Gegenstand und auch welchem Gegenstand sie sich nähert, neu bestimmte.
Ausgangspunkt von ***a piece that is a size that is recognised as not a size but a piece*** sind Ausschnitte aus dem letzten Abschnitt von „Tender Buttons“. In dem Stück laufen drei Zeitebenen ineinander: erstens die Zeit der Lektüre des Buches, zweitens die Zeit des Komponierens, drittens die musikalische Zeit des Werkes. Um diese drei Ebenen ineinandergreifen zu lassen, wurden in der Partitur alle Takte mit einem Datum versehen und der Kompositionsprozess so offengelegt.
Die Konsequenzen einer solchen Dokumentation sind auch, dass der Schöpfungsprozess weitgehend entmystifiziert wird und die Arbeit am Werk zutage tritt. So entstand ein Werk, das die Distanz und die Abgeklärtheit, mit der Stein die Welt betrachtet, in Klang fasst. Das Stück ist eine Hommage an Gertrude Stein, aber auch eine Betrachtung des Klaviers als ein Objekt, ein Ding, das dem Menschen dazu dient, eine bestimmte Musik zu erzeugen.

Peter Gahn

Ein wesentliches strukturelles Moment in Gahns Musik ist ein heterophones Denken, das auf einem Nebeneinander verschiedener Teile, Perspektiven und musikalischer Gedanken basiert. Bereits früh ist Peter Gahn von der multi-perspektivischen Kunst des Kubismus sowie den pluralistischen Klangkompositionen eines Bernd Alois Zimmermann geprägt worden. In Japan lernte er die Jahrhunderte alte Musik des Gagaku-Orchesters kennen. In Gahns Musik findet sich Heterophonie auf verschiedene Art und Weise umgesetzt: einkomponiert in ein bestimmtes Werk oder in simultan aufführbaren Werkgruppen, deren Einzelkompositionen (auch in Verbindung mit anderen Kunstformen wie Video oder Tanz) in unterschiedlichen Kombinationen gleichzeitig gespielt werden können, ohne dass eine Partitur das Zusammenspiel bis ins Detail synchronisiert.

Urbane Räume prägen meine drei ausgewählten Stücke. Dabei waren nicht nur die Räume sehr unterschiedlich (die Umgebung der Wohnung in Tokyo, eine öffentliche Tiefgarage und die Lebensmittelabteilung im Untergeschoss eines Kaufhauses in Krefeld und ein städtisches Schwimmbad in Düsseldorf), sondern auch der musikalische Umgang mit diesen. Eine Gemeinsamkeit der Stücke ist eine große Räumlichkeit in Klang und Struktur, ein eher architektonisches Konzept. Der Hörerin bzw. dem Hörer eröffnet sich ein Klangraum, in dem sie bzw. er sich bewegen kann.

mit geliehener Aussicht – Umgebung (1997-2000)

mit geliehener Aussicht (1997-98) für Klavier
UA: 02.08.1998 Darmstädter Ferienkurse, Martin von der Heydt

mit geliehener Aussicht – Umgebung 1 (1997-98) für Klavier, Klarinette, Violoncello und Schlagzeug
UA: 12.02.1998, Historische Tokyo Music School, Ensemble Contemporary α

mit geliehener Aussicht – Umgebung 1+2 (1997-2000)
für Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Klavier, Viola, Violoncello und Kontrabass
UA: 17.06.2000, Kantonsschule Zürich, Ensemble Phoenix Basel

In der lauten Umgebung meiner Wohnung in Tokyo gab es während des Komponierens keine Ruhe, keine Möglichkeit sich der Umgebung akustisch zu entziehen, so dass ich den Schritt gegangen bin, meine Musik für die Umgebung zu öffnen, die Klänge und Rhythmen hereinzulassen, Raum dafür offen zu lassen. Dabei half mir ein ästhetisches Prinzip des traditionellen japanischen Gartenbaus: „Shakkei“, annähernd zu übersetzen mit „geliehene Aussicht“, bedeutet die Einbeziehung der Struktur und Beschaffenheit der gegebenen Umgebung in die Komposition eines traditionellen japanischen Gartens. Die Ausblicke aus einem japanischen Garten auf die Umgebung wirken natürlich, wie zufällig, sind aber sowohl in ihrer Einbeziehung in die Gesamtkomposition des Gartens, als auch in der Auswahl, welche Teile der Umgebung für den Blick freigegeben werden, d.h. welcher Eindruck von der Umgebung erzeugt wird, äußerst sorgfältig konstruiert.
Seitdem sind alle meine Stücke so komponiert, dass sie „open air“ aufgeführt werden können. Die Musik ist offen für die Umgebung, den mehr oder weniger weit gefassten Ort der Aufführung, aber auch für die Welt, die die Hörerinnen und Hörer selbst in ihren Köpfen mitbringen. Angeregt u.a. durch die Heterophonie in der japanischen höfischen Orchestermusik Gagaku, gibt es von diesem Stück drei Teile, den Garten, eine nähere und eine fernere Umgebung.

innere obere Ebene (2008-13)

innere obere Ebene – Version für Stimme und Violoncello (2008)
UA: 28.11.2008, Fabrik Heeder, Mathias Hudelmayer (Cello), Susanne Weins (Stimme)

innere obere Ebene – Version für Klarinette und Violoncello (2008-13)
UA: Atelier Walter Padao, Düsseldorf, 21.09.2013 E-MEX-Ensemble

innere obere Ebene entstand aus der Recherche für ein Tanzstück. Zusammen mit dem Choreographen und Tänzer Andreas Simon und allen an der Produktion Beteiligten wurden u.a. in einer öffentlichen Tiefgarage und der Lebensmittelabteilung im Untergeschoss eines Kaufhauses in Krefeld, Klänge, Rhythmen, Bewegungsabläufe, Lichtsituationen etc. recherchiert. Phänomene wurden wahrgenommen und in ihrer Gesamtheit als persönliche, komplexe Erfahrung für das zu entstehende Bühnenstück mitgenommen. Klänge von Autos, Schritten, Aufzügen, Türen, Rolltreppen, Tiefkühltruhen etc. wurden aufgenommen, Lüftungsschächte und Wandverkleidungen zum Klingen gebracht, und mit Stimme und Instrument wurde versucht, sich in die Klänge vor Ort einzufügen. Aus diesem Material entstand ein Stück mit mehreren Szenen für Tänzer, Violoncello, Stimme, Live-Elektronik und Seilspringer. In der letzten Szene, der inneren oberen Ebene, wurde das Material noch eine Ebene weiter transformiert, kondensiert. Ein Teil der Musik dieser Szene wurde als separat aufzuführendes Duo für Stimme und Violoncello herausgelöst. Der Klarinettenpart in der Version für Klarinette und Violoncello transformiert das Stück noch etwas weiter.

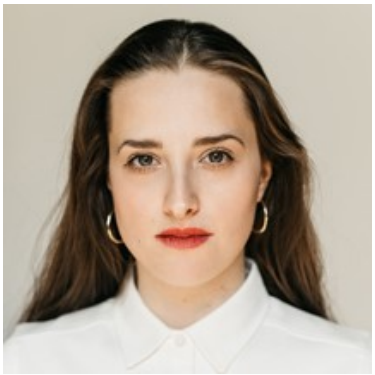
Diagonalen in kubischen Räumen (2013-15)

Diagonalen in kubischen Räumen I (2013)
für Posaune und Schlagzeug
UA: Schwimmbad Bilk, Düsseldorf, 07.07.2013, Karsten Süßmilch/Tobias Liebezeit

Diagonalen in kubischen Räumen I+II (2013-15)
für Posaune, Schlagzeug, Trompete, Violoncello und Klavier

Diagonalen in kubischen Räumen I-III (2013-15)
für Posaune, Schlagzeug, Trompete, Violoncello, Klavier, Flöte, Klarinette, Violine und Viola
UA: ProvinzLärm Festival Eckernförde, 22.02.2015 (Ensemble Reflexion K)

Ein öffentliches Hallenbad in Düsseldorf Bilk inspirierte mich mit seiner Architektur zu der Musik. Hier wurde das Duo ***Diagonalen in kubischen Räumen I*** uraufgeführt. In dem Schwimmbad sind ausschließlich gerade Linien und glatte, rechteckige Flächen: Fliesen, rechteckige Fenster, Sprungbretter, die Wasseroberfläche, die Linien der Bahnen. Von den Schwimmbecken, über die Sitzfläche, bis hin zum Oberlicht ist die ganze Architektur eine Kombination von kubischen Räumen, in ihrem ursprünglichen architektonischen Entwurf von sehr ästhetischen Proportionen. Das Material ist steinhart, glashart, das stille Wasser wird ebenso zu massiven Kuben mit glatten Kanten.
Während der Arbeit an der Musik erinnerte ich mich an die beeindruckende Rauminstallation *Omission* des Düsseldorfer Künstlers Felix Schramm, gezeigt 2009 in Paris im Palais de Tokyo: große Wandfragmente mit glatten Flächen brechen diagonal in den Raum. Die schräg angeschnittenen, bröseligen Kanten, lassen auf die innere Stützstruktur dieser Wände blicken.
Diagonalen in kubischen Räumen ist wie eine transparente raumgreifende Installation quer durch den Kubus des Aufführungsortes. Wie viele meiner Stücke besteht auch dieses Stück aus mehreren Ebenen, die verschiedene Perspektiven derselben musikalischen Idee zeigen. Insbesondere in den größeren Version, aber auch in dem Duo kann man sich als Hörerin bzw. Hörer in einem mehrdimensionalen musikalischen Raum bewegen, das Hören mal auf die eine, mal auf die andere Ebene fokussieren, oder es mit Abstand als Gesamtheit erfahren.



SARA GLOJNARIĆ

„Ich komponiere in verschiedenen Musikstilen“, sagt Sara Glojnarić über sich und ihre Musik, „ich widme dem traditionellen Ansatz des Komponierens z.B. für Orchester ebenso meine Aufmerksamkeit wie dem Komponieren elektronischer Musik z.B. mit Hilfe von Samples“ oder den verschiedensten Formen des Musik-Theaters.
Die Auseinandersetzung mit der Popkultur, deren Ästhetik und den damit verbundenen soziopolitischen Fragestellungen, steht seit einiger Zeit im Zentrum der kompositorischen Arbeit von Sara Glojnarić. Ihre Kompositionen „Artefacts“ und „Artefacts #2“ etwa widmen sich dem Themenkomplex der Nostalgie, der Sehnsucht nach einer idealisierten bzw. verklärten vergangenen Zeit, die Glojnarić insbesondere mit Blick auf die Popmusik seit den 1960er Jahren untersucht.

sugarcoating #1 (2017)

für Flöte, Klarinette, Horn, Tuba, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass
UA: 03.06.2017, HMDK Stuttgart, Ensemble Musikfabrik, Ltg.: Christoph M. Löser

Varianten:
sugarcoating #1 (v2.0) für großes Ensemble (2 Flöten, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, Horn, Posaune, Schlagzeug, Klavier, 2 Violinen, 2 Violen, 1-2 Violoncelli, 1-2 Kontrabässe)
UA: 02.11.2018, Kiesel im k42, Friedrichshafen, Landesjugendensemble Baden-Württemberg, Ltg,: Christoph M. Löser

sugarcoating #1 (v3.0) für Flöte, Oboe, Klarinette, Saxophon, Percussion, Klavier, Violine, Viola und Violoncello
UA: 03.10.2020, Elisabethkirche Berlin, ensemble mosaik

sugarcoating #1 ist das erste Stück, in dem ich einen Weg gefunden habe, um meine Neigung zur Popkultur, insbesondere zur Popmusik, auszudrücken. Es ist mein Coming-of-Age-Stück, das dazu führte, weitere Konzepte zu entwickeln, die allein darauf basieren, wie ich die Popkultur und ihre Nebenprodukte wahrnehme, konsumiere und reproduziere.

Artefacts (2018)

für 6 Vokalsolisten, Tape und Video
UA: 19.01.2019, Ultraschall Festival Berlin, Neue Vocalsolisten Stuttgart

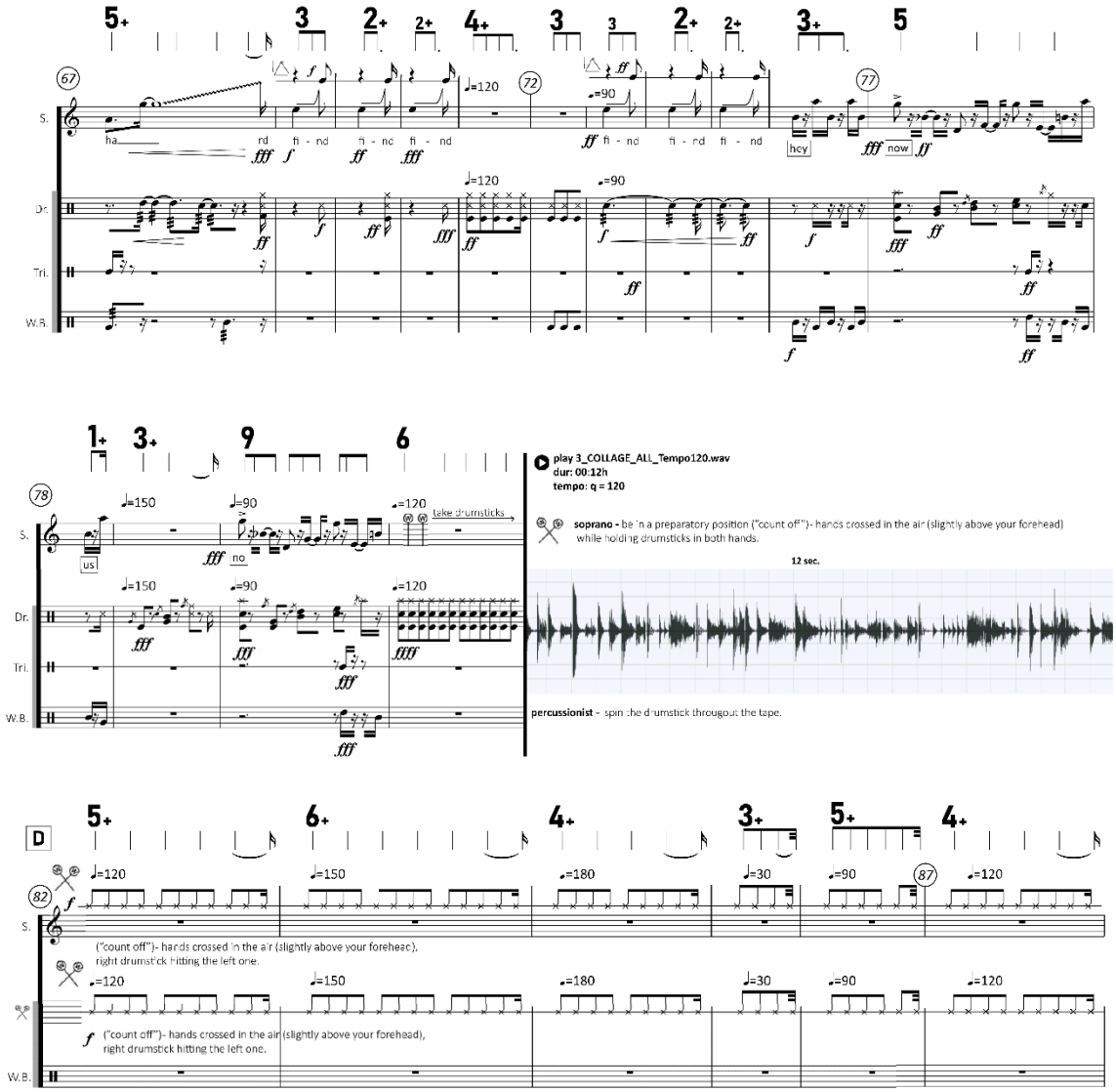
Artefacts wurde für die Neuen Vocalsolisten komponiert und ihre persönliche Nostalgie ist mit den von ihnen ausgewählten Popsongs verbunden. Es ist ein Stück voller Referenzen, entweder ihre, meine oder aus kollektiver Popkultur-Nostalgie.

Artefacts #2 (2019)

für Sopran, Schlagzeug und Tape

UA: 12.05.2019, Wittener Tage für neue Kammermusik, Sarah Maria Sun (Sopran), Dirk Rothbrust (Schlagzeug)

Artefacts #2 beschäftigt sich mit dem gleichen konzeptuellen Pool wie *Artefacts*, aber es entfaltet sich auf andere Weise. Es ist ein Stück, das seine Akrobatik ungerührt zelebriert. Es hat eine Glam-Rock Seele. Es ist herausfordernd zu lernen, aber wenn man es richtig macht, macht es viel Spaß.



Sara Glojnarić: Artefacts #2, T. 67-87

Michael Hirsch

„Die Dichotomie von konstruierender Planung einerseits und einem quasi-vegetativen Wuchern des Materials andererseits, ist in meiner kompositorischen Arbeit fast immer die wesentliche formbildende Kraft, die zudem kontrolliert wird von einem gewissen dramaturgischen Denken.“ In aller Knappheit hat Michael Hirsch hier auf den Kern seiner Musik hingewiesen. Sie ist geprägt von klaren musikalischen Formen und Strukturen, die wahrscheinlich auf Hirschs Leidenschaft für die europäische Kunstmusik von ihren Anfängen bis heute zurückzuführen sind, sowie einem „quasi-vegetativen Wuchern des Materials“, dessen Wurzeln sich sicherlich in Hirschs Arbeit als Darsteller und Performer finden lassen. Zentral an Hirschs Aussage ist dann aber das „dramaturgische Denken“, das alles „kontrolliert“ und das sich in seiner Musik in unterschiedlichen Ausprägungen offenbart, sei es in Form von außermusikalischen Elementen, die in ein Musikwerk szenisch-aktionistische Momente einbringen, sei es in Form von gelegentlichen szenischen Irritationen oder sei es als bloße dramaturgische Idee, die quasi subkutan agiert ohne sich vordergründig zur Schau zu stellen.

La Didone abbandonata (2004)

Dramma per musica für Mezzosopran, Bariton, Piccoloflöte, Klarinette in B (auch Es-Kl. & Basskl.), Posaune, Akkordeon, 2 Violinen, Viola, Violoncello, 2 Schlagzeuger (Xylophone), Zuspielungen
UA: 01.10.2004, Dresdner Tage für zeitgenössische Musik, Ensemble Courage, Ltg.: Titus Engel

Das nur 13 Minuten dauernde Stück basiert auf dem gleichnamigen Opera Seria-Text von Pietro Metastasio aus dem Jahr 1724. Die handelnden Personen wurden auf zwei reduziert, nämlich das Protagonistenpaar Dido und Aeneas, und auch deren Texte auf jeweils ein Monolog-Destillat verknappt, das – zu neuen Dialogen zusammengesetzt – den Kern des Beziehungsdramas in konzentriertester Form erlebbar machen soll. So entstand ein völlig neues Libretto, in dem das barocke Opern-Italienisch des Metastasio gewissermassen zur Chiffre für die Gattungstradition der Oper gerinnt, und mir als Komponisten durch Distanz und Überhöhung den ästhetischen Freiraum für Gesang verschafft.
Auch mit knapp 10 Jahren Abstand ist dieses Werk mein Lieblingsstück geblieben, weil ich hier meinem Ziel nahegekommen zu sein glaube, das emotionale Potential von „großer Oper“ mit einer fasslichen narrativen Struktur quasi seismographisch durch die Mittel und Erfahrungen jüngerer theater- und musikästhetischer Entwicklungen neu und zeitgemäß zu formulieren.
Obwohl es als Oper für eine szenische Realisierung konzipiert wurde, ist das Stück auch ohne Abstriche im Rahmen eines Ensemblekonzertes konzertant aufführbar.

Das Konvolut, Vol. 1 (2001)

für Sängerin, Piccoloflöte, Klarinette, Tuba, Große Trommel, Violine, Viola, Violoncello, Zuspielungen
UA: 09.03.2002, Maerzmusik Berlin, Kammerensemble Neue Musik Berlin

Zu meinen „Lieblingsstücken" muss ich unbedingt meinen variablen Werkkomplex ***Das Konvolut*** rechnen. Hier sei stellvertretend nur das Volumen 1 daraus genannt, das in 12 Minuten die Anlage des gesamten Projektes exemplarisch vorstellen kann. Eingespannt in ein Netz von musique-concrète-Zuspielungen besteht die Komposition aus den simultan ablaufenden Stücken ***Opera*** für eine Sängerin, ***Improvisation für große Trommel***, ***21 Stücke*** für Piccolo-Flöte und Es-Klarinette, ***Streichtrio*** und ***Improvisation für Tuba***.
Die Maximalbesetzung dieses „Volumens" ist also: 1 Sängerin, Piccolo-Flöte, Es-Klarinette, Tuba, große Trommel, Streichtrio und Zuspielungen. Daneben gibt es unterschiedlichste Varianten, die Einzelstücke miteinander zu kombinieren oder allein aufzuführen. Als autonome Solostücke sind ***Opera*** für eine Sängerin und ***Improvisation für große Trommel*** aufführbar. Auch können diese beiden Stücke als Duo miteinander kombiniert werden. Eine Art szenisches Kammerspiel wäre die simultane Kombination von ***Opera*** und der ***Improvisation für Tuba***. Das kammermusikalisch-konzertante Gegenstück dazu wäre die Kombination von ***Improvisation für große Trommel***, ***21 Stücke*** für Piccolo-Flöte und Es-Klarinette und ***Streichtrio***. Weitere Kombinationen sind möglich (Alle Varianten mit Zuspielungen).
Die Koexistenz ästhetisch unterschiedlichster Gebilde wird kontrolliert durch einen kompositorischen Plan, der die Summe dieser Gebilde bei aller Autonomie immer als ein Ganzes imaginiert hat.

... irgendwie eine Art Erzählung ... (2011)

für Orchester (3 Fl., 4 Klar., 3 Fg., 4 Hr., 3 Tp., 3 Pos., Tb, 2 Hfe., Klav., Cel., Akk., 4 Schlgz., Streicher: 9-9-6-6-4)
UA: 20.01.2019, Ultraschall Festival Berlin, DSO Berlin, Ltg.: Simone Young

In den Jahren 2007-2009 komponierte ich im Auftrag des Landesmusikrates Mecklenburg-Vorpommern die groß angelegte Vokalsinfonie *Worte Steine* (für Bariton, Chor und großes Orchester), deren unhandliches Format in mir nachträglich das Bedürfnis weckte, einige der darin exponierten musikalischen Materialien in einer knapperen Form zu verdichten. So schrieb ich ohne Auftrag und äußeren Anlass (allein dadurch ist es schon zum „Lieblingsstück" prädestiniert) das 15-minütige Orchesterstück ***... irgendwie eine Art Erzählung ...,*** in dem einzelne Elemente der Vokalsinfonie weiterentwickelt und durch neue Elemente ergänzt und überschrieben wurden.
Die musikalische Form versucht, zwei entgegengesetzte Ansätze zu vereinen: Einerseits besteht die Komposition aus 24 unabhängigen, kurzen Episoden, andererseits legt sich über diese Kleinteiligkeit ein dramaturgischer Bogen, der einen größeren Erzählfluss suggeriert, den die Episoden als einzelne Stationen zu markieren scheinen. Es ist einerseits eine rhapsodische Form, wie ein improvisierter „stream of consciousness", andererseits eine durchstrukturierte Architektur aus heterogenen Elementen, die gewissermaßen die Charaktere der imaginären „Erzählung" repräsentieren. Das große Orchester wird als Ensemble von Ensembles behandelt, die ebenfalls wie individuelle Figuren im Erzählfluss erscheinen. Zu dieser „Erzählung" existiert freilich kein außermusikalischer Inhalt, sondern der Musik selbst eignet ein erzählender Ausdruck: Pogrammmusik ohne Programm, oder eben „irgendwie eine Art Erzählung".

Eloain Lovis Hübner

Eloain Lovis Hübner zieht in seinen Kompositionen alle Register ästhetischer und technischer Verfügbarkeiten. In hybriden Klangräumen können sich Instrumentales, Vokales, Elektronisches, Szenisches und Visuelles in unwirtlicher Dichte und Intensität begegnen. Doch irgendwas ist anders. Irgendetwas in Hübners unruhiger Gemengelage aus unmittelbarer Expressivität und assoziativer Wirklichkeitsblende erscheint dringlicher, ja poetischer als anderswo. Vielleicht liegt das daran, dass das „Theater" eine so große Bedeutung für Hübner hat, nicht im Sinne von Gattung und städtischer Institution, sondern als ein prinzipiell offener Raum des künstlerischen Agierens und Experimentierens. Und dieser Raum ist in der Regel kein virtueller, sondern ein Raum der Konfrontation … einer Konfrontation freilich, die vor allem mit Andeutungen und Ungreifbarkeiten arbeitet.

Masse und Bewegung 6 »KANON« (2022)

für Orgel, Schlagzeug, Kontrabass und Kammerorchester (1-1-1-sax-0, 0-2-0-0, 2 pno, 2-2-2-0-0) in zwei Gruppen

UA: 12.11.2022, HMTM Hannover, Studierende und Alumni des IFF; Julian Becker (Orgel)

Die Orgel ist für mich ein sehr wichtiges Instrument, das ich in meiner Schulzeit selbst auf hohem Niveau gespielt habe. Als ich zum 20-jährigen Jubiläum des Hannoveraner Frühstudieninstituts, an dem ich zur gleichen Zeit meinen ersten Kompositionsunterricht bekommen habe, gebeten wurde, ein Ensemblestück zu schreiben, war sofort klar, dass die Orgel eine zentrale Rolle spielen muss (zumal mit dem damals 17-jährigen Julian Becker ein unfassbar talentierter und kluger Solist zur Verfügung stand). Bereits in *Masse und Bewegung 4* und *5* hatte ich zwei Solist:innen einem Klangobjekt-Ensemble gegenübergestellt bzw. ein Orchester in vier aufeinander reagierende Gruppen aufgeteilt. In ***Masse und Bewegung 6*** sind beide Ansätze vereint: Orgel, Kontrabass und Schlagzeug bilden eine Sologruppe, begleitet von zwei fast identisch besetzten Gruppen, die miteinander im Kanon spielen. Im Laufe des Stücks werden die Abstände zwischen den Einsätzen immer kürzer und die Spieler:innen tauschen nach und nach ihre Instrumente gegen andere Klangerzeuger ein, sodass am Schluss ein wunderbares Knisterheulschlauchblockflötentutti entsteht.

[untitled] (2021)

für 6 Stimmen (S/S/Mez/T/Bar/B)

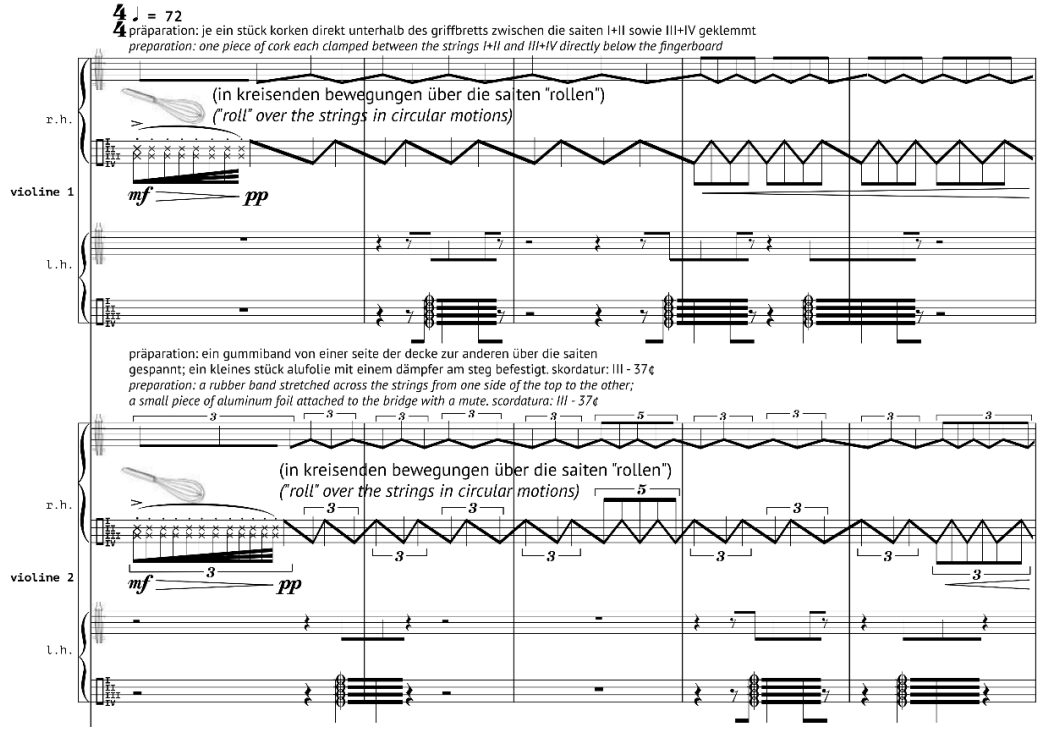
Die unendlichen Möglichkeiten der menschlichen Stimme spielen in meiner Arbeit schon seit vielen Jahren eine wichtige Rolle, im Musiktheater sowie in der Konzertmusik. Unter anderem entstanden seit 2016 mehrere Stücke, die ich als „Hörtheater" verstehe: Kompositionen, die mit rein auditiven Mitteln Situationen, Atmosphären und Szenen erschaffen, mit der Imagination des Publikums spielen. Konkretion und Abstraktheit sowie die Frage nach „Bedeutung" auf klanglicher und sprachlicher Ebene bilden zentrale Spannungsfelder dieser Arbeiten. In ***[untitled]***, einer Reihe dreier sehr

verschiedener Miniaturen, schlägt sich dies besonders stark und zugleich, so hoffe ich, unterhaltsam nieder: Während die erste Miniatur beinahe nur aus konsonantischen Klängen ohne semantische Bedeutung besteht, „re-enactet“ die zweite eine Szene aus einem 1940er-Jahre-Film klanglich – und zwar alle Klänge, nicht nur die Dialoge. Die dritte Miniatur schließlich kommentiert die Umstände und Fragestellungen ihrer eigenen Entstehung: mit einem melodramatisch ausgestalteten Erzähltext und Andeutungen historischer Vokalstile von der ars subtilior bis zur musique spectrale.

Trauma und Zwischenraum 2 (2021)

für Streichquartett mit Präparationen und zusätzlichen Klangerzeugern
UA: 26.05.2021, HfM Carl Maria von Weber, Dresden, Arditti Quartet

Seit mehreren Jahren eigne ich mir Instrumente an, die ich im klassischen Sinne nicht spielen kann bzw. nicht zu spielen gelernt habe. Ich tue das, indem ich sie mit verschiedenen Objekten präpariere oder traktiere, sie auseinander- und neu zusammenbaue, auf radikal unkonventionelle Weise auf ihnen improvisiere, sie als Objekte in choreographische Abläufe einbaue u.v.m. Einige produzierte Hörstücke und performative Essays entstanden so, aber auch mehrere (notierte) Kompositionen. In ***Trauma und Zwischenraum 2*** etwa werden fast nur Spieltechniken verwendet, die ich selbst auf der Geige ausprobiert habe. Da ich auf diesem Instrument nie irgendwelche spieltechnische Konventionen eingeübt habe (angefangen mit „Geige links, Bogen rechts“) konnte ich einen unmittelbaren, haptischen Zugriff aufs Instrument entwickeln und – im Zusammenspiel mit Schneebesen, elektrischer Zahnbürste, Bierdose, Brotaufstrichglas u.v.m. – einige erstaunliche klangliche Resultate erzielen. Mit diesem Ansatz möchte ich ein erheblich erweitertes Verständnis davon eröffnen, was „Geige spielen“ („Posaune spielen“, „Klavier spielen“, „im Ensemble spielen“ usw.) bedeuten kann.



Eloain Lovis Hübner: *Trauma und Zwischenraum* (Partiturausschnitt)

Leopold Hurt

Leopold Hurt thematisiert Alte Musik wie traditionelle Volksmusik gleichermaßen in seinen Kompositionen, ohne dass diese Teil seiner originären Musiksprache werden. Neben der eingehenden Analyse der verwendeten Materialien ist es vor allem eine Konfrontation mit dem scheinbar Bekannten, das in neuen Zusammenhängen wiederum befremdlich wirken kann. Die konzeptionellen Grenzen werden in seiner Musik immer wieder aufgebrochen durch eine unbändige Lust an spontanen Einfällen und grotesken Wendungen. Hurt selbst spricht in dem Zusammenhang von einer „kaputten Treppe“, die in den zweiten neuen Raum führe. Dieses Aufbrechen und Verlassen vermeintlich klarer Strukturen, sei es mit elektronischen oder instrumentalen Mitteln, dieses Reiben an den Übergängen, an den Bruchstellen, zieht sich wie ein Nerv durch Leopold Hurts gesamtes kompositorisches Schaffen, und schafft eine Klanglichkeit, die seiner Musik ihren unmittelbaren prägnanten, irritierend-aufregenden Charakter verleiht.

Erratischer Block (2007)

für Violine, Saxophon, Klavier, Schlagzeug, mikrotonale Altzither, Live-Elektronik, Zuspielungen
UA: 18.1.07, Neues Museum Weserburg, Bremen, Ensemble Intégrales

Erratischer Block hat sich zu einem ständigen Begleiter in meiner bisherigen Laufbahn entwickelt. Teile der Zuspielungen, basierend auf alten Schellackplattenaufnahmen alpenländischer Volksmusik, entstanden als autonome Sampling-Kompositionen bereits 2004, während meines Stipendienaufenthalts an der Cité Internationale Arts in Paris. Zuvor lebte ich in München, und so beförderte die damalige geographische Distanz vielleicht den ungezwungenen, verstärkt abstrakten Umgang mit diesem genau „lokalisierbaren“ Material. Später nahm ich mir die elektronischen Kompositionen noch einmal vor: sie wurden zum klanglichen und formalen Ausgangspunkt für ***Erratischer Block***, einer Arbeit für das Ensemble Integrales Hamburg – zugleich der Beginn einer längeren Kooperation mit dieser Formation. Der Auftrag war damals verbunden mit dem Wunsch, dass ich selbst bei der Uraufführung als Interpret an der Zither mitwirken sollte.
So wurde ***Erratischer Block*** letztlich auch zu einem sehr persönlichen Stück. Der konzeptuelle Ansatz, die heterogene Besetzung und die bewusst „krumme“, bisweilen absurde Formgestaltung spricht mich noch heute sehr an und hat meine weitere Arbeit geprägt. Besonders bemerkenswert finde ich, dass selbst in einem stark vernetzten Zeitalter der Aspekt des Aufführungsorts noch eine gesteigerte Rolle spielen kann, denn auf Grund des konkreten Bezugs auf eine regionale Musikkultur wird das Stück beispielsweise in Österreich völlig anders wahrgenommen als in Norddeutschland oder im weiter entfernten Ausland. ***Erratischer Block*** zählt inzwischen zu meinen meistgespielten Werken. In der Arbeit mit den verschiedenen Ensembles konnte ich stets an den weiteren Details feilen und nicht zuletzt auch viel lernen – im heutigen Musikbetrieb eine seltene Freude.

Fred Ott's Sneeze (2011)

für Klarinette/Bassklarinette, Violine, Violoncello, Klavier, Schlagzeug, Zuspielungen
UA: 06.05.2011, Festival „Blurred Edges", Hamburg, Ensemble Intégrales

Der Werktitel ***Fred Ott's Sneeze*** stellt einen Zusammenhang zu einem außermusikalischen Thema her, das einen auf den ersten Blick einen irritierenden Ausgangspunkt für meine Arbeit darstellt.
Fred Ott (1860-1936) war um 1890 Assistent in Thomas Edisons Labor, und gewissermaßen der erste Titel-Star der Filmgeschichte. Auf einem gerade fünf Sekunden dauernden Streifen, genannt ***Fred Ott's Sneeze***, ist er zu sehen, wie er eine Prise Schnupftabak zu sich nimmt und daraufhin niest. Mich reizte die Tatsache, dass eine solch banale Handlung Edison genug Anlass gab, die neue Filmtechnik erstmals der Öffentlichkeit zu präsentieren und mit einem Copyright zu versehen. Als stummer „Urknall" der Filmgeschichte sowie als Titel für ein Instrumentalstück ist Fred Otts Niesen in zweierlei Hinsicht absurd. Jedoch ist meine Komposition weder eine nachkomponierte Filmmusik, noch eine Schnupforgie. Vielmehr spielen allgemeine Aspekte der Filmtechnik eine Rolle, z.B. die Computer-Transkription von zufällig gefundenen Kurzfilmdialogen oder die vielen hart aneinander gesetzten Schnitte. Das führt bisweilen zu einem atemlosen Wechsel von Live-Spiel und elektronischer Sample-Abbildung in Video-Clip-Manier.
Dabei steht das Stück symptomatisch für eine von mir oftmals angewandte Arbeitsweise: die Zusammenführung scheinbar unzusammenhängender, gefundener Elemente auf einer neu erfundenen Ebene. Unter anderem zählt dazu der wiederkehrende Klang eines Würfelspiel-Bechers, den ich schon immer mal in einem Stück verwenden wollte.

Dissociated Press (2017)

für Stimme, Klarinette, Zither, Violoncello, Keyboard, Drum Set und Zuspielungen
UA: 02.09.2017, Resonanzraum, Hamburg, Decoder Ensemble

Das Stück vereint verschiedene Herangehensweisen an das Prinzip „Remix", sowohl auf der Ebene der Sprache als auch der Musik.
So bezeichnet „Dissociated Press" – als Wortspiel angelehnt an „Associated Press" – einen Algorithmus zur automatischen Generierung von Texten auf der Basis bekannter Sprachmuster und Wortschätze. Für mein Stück habe ich über das Internet ein solches Textkonvolut erstellen lassen. Die sprachlichen Elemente sind zwar bekannt, ergeben jedoch im Zusammenhang keinen übergeordneten Sinn. Semantische Passagen blitzen nur kurzzeitig und eher zufällig auf, z.B. wenn sich der Text scheinbar auf Themen wie Computersoftware oder elektronische Clubszene bezieht.
Für die Musik diente der Song *Blinded by The Lights* der britischen Rap-Gruppe „The Streets" als eigentliche Klangquelle. Tonhöhen und Rhythmen des Tracks wurden mit dem Computer analysiert und das abstrakte Ergebnis wiederum für Ensemble transkribiert. Im Verlauf wird der gewonnene Klangvorrat neu zusammengesetzt und analog zu den Textbausteinen in kurzen Sequenzen abgerufen. Das Ergebnis ist eine Remix-Form, in der die üblichen Wahrnehmungsebenen von Vertrautem und Erfundenem nicht klar definiert sind.

GORDON KAMPE

Es gehört zu den besonderen Qualitäten von Gordon Kampes Musik, dass sie nicht den Anschein elitärer Kunstproduktion vermittelt, sondern ohne Umschweife dort ansetzt, wo Klänge tatsächlich Bedeutung gewinnen: im Akt des Musizierens und im Vorgang des Wahrnehmens. Diese Unmittelbarkeit lässt sich am ehesten anhand ihrer immanenten theatralischen Qualitäten fassen. Denn der Umschlag ins Szenische spielt immer dann eine Rolle, wenn der Musiker sich – auch dort, wo man es auf den ersten Blick nicht vermutet – im Bemühen um eine adäquate Umsetzung der Vortragsanweisungen und ihres Aufforderungscharakters am Notentext abarbeitet. Zudem stellt Kampe dem Publikum in seiner Musik ein wahres Arsenal von Bedeutungsträgern zur Verfügung, dass sich für eine emotionale oder assoziative Erschließung der Werke nutzen lässt. Dass dies ohne Absolutheitsanspruch und mit offensichtlicher Freude am Musizieren geschieht, macht Kampes Musik gerade in einer Zeit, in der sich manch theoretisierender Musikschaffender viel zu ernst nimmt, so sympathisch.

Dogville (2020/21)

Oper in 18 Szenen nach dem gleichnamigen Film von Lars von Trier für 14 Gesangssolisten (4 Sopr, 2 Mezzo, 1 Alt, 1 Counter, 1 Ten, 3 Bar, 2 Bass), Orchester (3-3-3-3, 4-2-3-1, Pk, 2 Schlgz, Streicher)
UA: 11.03.2023, Aalto-Theater Essen, Inszenierung: David Hermann, Mus. Leitung: Tomáš Netopil

Ohne eine Sekunde zu zögern, habe ich „Ja!“ gesagt, als mich der damalige Intendant des Aalto-Theaters, Hein Mulders, gefragt hat, ob ich mir vorstellen könne, basierend auf Lars von Triers Film ***Dogville*** eine Oper zu komponieren. Für mich war es absolut einleuchtend, aus diesem Stoff eine Oper zu machen … Die Geschichte von *Dogville* handelt von Schuld, Hoffnung und Vergebung. Sie wird erzählt anhand von Ereignissen in einer Dorfgemeinschaft voller sehr spezieller, merkwürdiger Charaktere und einer interessanten, kontroversen Frauenfigur im Zentrum der Handlung. Mein Stück sollte keine „Veroperung“ des Films werden, die sich hauptsächlich über den Medienwechsel eines Stoffes definiert, sondern möglichst eigenständig sein.
Die Musik der Oper ist über weite Strecken ziemlich aufgeregt, düster und gleichzeitig grell. Das Stück ist zudem unglaublich zynisch und sarkastisch, niemandem in Dogville ist zu trauen. Selbst wenn einige Stellen der Oper fröhlich und beschwingt wirken, ist es keine ehrliche Heiterkeit. So wie ich mir für die einzelnen Figuren spezifische Musik ausgedacht habe, besitzen auch die unterschiedlichen Orte, Räume und Rituale Dogvilles ihren spezifischen musikalischen Charakter.
Die Uraufführung im Essener Aalto-Theater geriet für mich zu einem Glücksfall: Ein wahnsinnig tolles Regieteam – mit dem ich schon lange vor der eigentlichen Arbeit zusammentraf – ein wunderbares Ensemble, allen voran Lavinia Dames, die der Hauptfigur Grace ein unglaubliches Leben einhauchte, bis hin zu einem engagierten Orchester und toller musikalischer Leitung: Dass das alles so Hand in Hand gehen kann, macht, trotz des wahrlich düsteren Stoffes, glücklich und hat mir zeigt, was alles in der Gattung Oper steckt.

Fat Finger Error (2018)

für Orchester (2-2-2-2, 2-2-2-1, 2 Schlgz, Hfe, Streicher) und Zuspielungen
UA: 29.04.2018, Wittener Tage für neue Kammermusik, WDR Sinfonieorchester Köln, Ltg.: Mariano Chiacchiarini

„Watte mach's, mach'se falsch! Also machet!" sagte meine Oma stets und vermutlich hatte sie recht. Von Quintparallelen bis zu Glitch und Trash – mit Fehlern umzugehen, hat Tradition: Fehler und Regelbrüche werden begangen, beklagt, bekämpft, domestiziert – und schließlich gelehrt. Und natürlich muss man Fehler auch richtig und zur rechten Zeit machen. Mein Stück widmet sich in vier Sätzen unterschiedlichen „Fehlern":

1. **„Arturo und Georges"** Arturo Toscanini rastet komplett aus: Er erträgt die »Fehler« nicht – ich übernehme seine Wut. Georges Prêtre hingegen singt die »richtige« Interpretation einfach vor – charmant, reizend.
2. **„Mayda-Variationen"** Claude Lévi-Strauss[1] beschreibt ein Ritual, das er auf der südpazifischen Mayda-Insel beobachtet hat: Von Individuen begangene Fehler werden dort durch einen gemeinsamen Tanz gewissermaßen »vergesellschaftet«. Das entlehnte Rhythmusmodell bildet die Grundlage des Satzes.
3. **„Fat-Finger-Follia"** Etwa 50 hohe »C's« kurz vor ihrem Scheitern. Danach hilft nur eine Follia mit fehlerhaften Verhaltensweisen (»Narrheit, Tollheit – übermütige Ausgelassenheit«).
4. **„incompiuto"** sollte erst die akustische Analyse falsch singender Software und MP3-Artefakte werden, ist dann aber eine Hommage an unvollendete und nutzlos in der Landschaft stehende Bauwerke geworden, wie man sie insbesondere in Sizilien sieht.[2] Dort verbreiten Fehler ihre rostige Poesie.

Schummellümmelleichen und schrille Tentakel (2017/18)

für Countertenor, Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, E-Gitarre, Violoncello, Klavier und Zuspiel
UA: 04.02.2018, Eclat Festival Stuttgart, Daniel Gloger (Countertenor), ensemble ascolta

Gefährliche Operette (2017-22)

für Schauspieler, Mezzosopran, Bariton, Ensemble (Klar, Trp, Pos, 2 Schlgz, E-Git, Vc, Klav)
UA: 08.10.2022, Theater Gießen, Großes Haus, Musikalische Leitung: Andreas Schüller, Regie: Elena Tzavara und Sarah Ritter

Ein Lieblingsstück ist ganz sicher ***Schummellümmelleichen und schrille Tentakel***: eine Operette. Oder Revue. Oder Liederzyklus. Ich mag das Unfertige daran. Manchem Kritiker war's zu unfertig, die Etikette zu unklar – gerade das mag ich allerdings: Texte von Kurt Tucholsky, Donald Trump, Schorsch Kamerun, Wiglaf Droste, Guillaume Apollinaire, gewürzt mit ewig repetierten Flachwitzen – das macht alles keinen Sinn und selten hatte ich so großen Spaß bei der Arbeit. in den folgenden Jahren habe ich das Stück zur ***Gefährlichen Operette*** erweitert und habe nun 17 Nummern. Es kommen weitere hinzu, andere fallen weg. Überhaupt: die kurze, kernige Nummer – das ist mir mittlerweile zum Wohnzimmer geworden.

[1] Vgl. dazu: Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Band V: Frankfurt am Main ²1976, S. 109.
[2] https://issuu.com/alterazionivideo/docs/incompiuto-abitare_oct08

Hermann Keller

„Harmonie ist das Ausschreiten der Grenzen.“ Diesen Satz hat Hermann Keller geprägt: „Wer sich nicht in die Nähe der Grenzen wagt, wer sich ängstlich bemüht, in der Mitte zu bleiben, der wird sich nicht dort, nicht im Zentrum seiner selbst wiederfinden, sondern abseits irgendwo hingeworfen an einen zufälligen Ort.“ Grenzen auszuschreiten versucht Keller schon durch die Vielfalt seiner Arbeitsgebiete. In der DDR wurde er vor allem durch die Verbindung von Komposition und Improvisation bekannt. Sein Berliner Improvisations-Quartett bzw. -Trio gehörte dort zu den wichtigsten Gruppen des freien Jazz. Hermann Kellers Kompositionen sind subtil ausgehört und präzise proportioniert und führen oftmals in durchdachte und klare Klangwelten, und beleuchten die traditionelle musikalische Sprache auf neue Weise. Oftmals allerdings durch improvisatorische Elemente erweitert oder durch Momente plakativ-konkreter Direktheit aufgebrochen, ist Kellers Musik immer aber auch als gesellschaftlich engagiert zu verstehen.

„Es war. Es ist. Wird es sein?“ (2001)

für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello, Klavier
UA: 02.05.2004, OSTinato Festival Berlin, Modern Art Sextett

Die Besetzung des modern art sextets regte mich zu einer sehr direkten Auseinandersetzung mit der europäischen Musiktradition an. Wir haben ja längst nicht mehr nur die bekannte Schwierigkeit der Neuen Musik, ins allgemeine Musikleben Eingang zu finden, sondern sogar eine fortschreitende Untergrabung dessen, was einmal Klassik-Pflege genannt werden durfte. Freilich, die Kleider der Alten wollte ich nicht anziehen, um mich ihnen zu nähern. Vielmehr ging es mir darum, die – vorwiegend harmonischen – Spannungen, die sie beschäftigen, neu zu beleuchten.
Und dies geschieht in acht spannungsreich entfalteten Stationen, in denen vertraut erscheinende Tonfälle und Gesten überraschend durchgeführt werden, monodische Linien auf vertikale Interjektionen treffen, zahlreiche instrumentale Binnenfraktionen gebildet werden und das Klangbild durch Vierteltöne und Präparierungen verfremdet wird. Im komplexen Ineinander von Fixiertem und (scheinbar) Improvisiertem entwickelt sich ein facettenreiches kammermusikalisches Kompendium, das mehr ist als der bloße Schatten einer großen Tradition.

Zerreißt die unsichtbaren Ketten – Vorspiel für Orchester (2013)

UA: 03.10.2015, „intersonanzen“ Potsdam, Philharmonisches Orchester Cottbus, Ltg.: Evan Christ
Für Stephane Hessel und seine Mitstreiter

„Frieden schaffen ohne Waffen“, war das nicht die Losung der DDR-Opposition? Daran muss mal wieder erinnert werden. In meinem kurzen, als Vorspiel bezeichneten Stück verwendete ich das bekannte „Dona nobis pacem“. Wer uns aber „Frieden geben“ soll, das sind wir selbst. Wir zusammen können das „höhere Wesen“ sein, das uns rettet.

Klavier-Trio (2009)

für Violine, Violoncello, Klavier

UA: 09.04.2010, Porträtkonzert, Konzerthaus Berlin, Hermann Keller, Antje & Ronja Messerschmidt

Das ***Klavier-Trio*** ist aus sechs Sätzen gefügt, die jeweils eine klanglich-strukturelle Idee entfalten. Der eröffnende Teil führt eine Handvoll knapper Motive durch. Da bei aller Variabilität zumal die Anfänge einzelner Passagen wieder erkennbar sind, stellt sich ein Hauch von klassischer Periodizität ein. Der zweite Teil antwortet dem eher konzertanten Gestus des Beginns mit motorisch-rhythmischer Energie. Der dritte Teil hingegen ist von kontrapunktischen Strukturen geprägt. Violin- und Cellopartie und auch Teile des Klavierparts entsprechen sich spiegelbildlich. Solche Strukturen wirken noch in den vierten Satz hinein. In die anfangs dominierenden archaischen Quint- und Quartklänge sickert Geräuschhaftes und Mikrotonales ein. Die zentralen Partien des fünften Satzes sind von tokkatenhafter Bewegung erfüllt – gerahmt von Prozessen der Verdichtung und Auflösung. Der abschließende sechste Satz gleicht einem zarten von Reminiszenzen an Vorangegangenes erfüllten Epilog.

Juliane Klein

Juliane Kleins Auffassung „Inspiration ist geistige Klarheit“ prägt Struktur und Ausführung ihrer Werke. Verantwortung und Klarheit über das eigene Tun ist Ausgangs- und Zielpunkt ihrer Arbeit. Die Musik vertraut auf die Kraft des einzelnen Ereignisses, das präzise gestaltet wird, und der es umgebenden Stille. Die eingesetzten Mittel sind vielgestaltig und umfassen die ganze Bandbreite der Neuen Musik. Die Erweiterung des Tons über die Geräuschhaftigkeit und Sprache bis hin zur (visuell wahrnehmbaren) Körpergeste spielt oftmals eine besondere Rolle. Die Grenze zwischen vokaler und instrumentaler Musik ist fließend, doch sind die Kompositionen auch bei Beteiligung von Vokalsolisten oft primär instrumental gedacht. Versatzstücke tonaler Musik, die sich in vielen Werken finden, erhalten in der auf unmittelbare Klanglichkeit konzentrierten Umgebung eine neue Qualität als vage Erinnerungen, Klänge aus einer anderen Welt, ohne in sentimental-klischeeartige Zitathaftigkeit abzugleiten.

Geschwindigkeit (2007)

für Streichquartett, Film ad lib.
UA: 05.08.2007, Sommerliche Musiktage Hitzacker, Athena Quartett

Musik, die nach dem gleichnamigen Film von Edgar Reitz aus dem Jahre 1962 entstanden ist.
Ein schier aussichtsloses Unterfangen: aus dieser extrem fixierten, detaillierten Vorgabe dieses bis zum Exzess schnell geschnittenen Films in ein tatsächliches Interpretieren, Musizieren und Erklingen hineinzukommen.
Ich wählte die stabilste Kammermusikbesetzung: Ein Streichquartett ..... Die Partitur: zehntelsekundengenau doch ohne Stoppuhr zu spielen ...
Ein emotionales Stück.
Ich mag es, weil ich darin erstmals pur und ohne Versteckspiel einer „Melodie“ berührend klar Raum, Zeit und Wirkung überließ.

gehen (2000)

für Sopran, Bariton, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass, Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaune, Akkordeon, Percussion
UA: 19.10.2000, Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie, Scharoun-Ensemble der Berliner Philharmoniker, Ltg.: Christoph Müller

Musik, die ich ohne jegliche Skizzen, Vorstudien oder sonstige Aufzeichnungen schrieb wie folgt: zuerst zeichnete ich auf leere A3 Bögen gestrichelte Linien wie Umrisse unbekannter Formen, alles rund, keine Schnitte, Ecken oder Kanten, sondern fließende Formen in Bewegung. Ca. 15 Seiten.
In diese „Luftblasen“ zog ich dann Notenlinien ein mit Bleistift und Lineal. Im nächsten Schritt „füllte“ ich die Formen mit der vorab im „inneren Ohr“ gelagerten Musik, ohne zu radieren.

Dieses Vorgehen bedurfte einer zuvor nicht gekannten Konzentration, Zweifelsfreiheit und Gedankenschärfe. Sehr wohltuend. Und für mich enorm verblüffend, dass das tatsächlich möglich ist: die Musik in all ihrer Komplexität direkt zu notieren.
Die Partitur war für mich damit fertig gestellt, entsprach jedoch weder den herkömmlichen Lese- und Spielfähigkeiten eines Musikers noch denen eines Dirigenten.
So entschloss ich mich, die Original-Partitur in die heutzutage üblichen Standards zu übertragen.
Auch wenn dadurch das Stück „ganz normal" aussieht, bleibt der Klang doch ein anderer.
Ich mag das Stück sehr: es ist z e i t l o s .

ALLEIN (2012)

Musiktheater für 1 Sängerin, 1 Sänger, 6 Instrumentalisten (Klarinette, Akkordeon, Klavier, Schlagzeug, Violine, Violoncello) und Zeitgenossen (Chor)
UA: 07.11.2012, Klangwerkstatt Berlin, Regie: Holger Müller-Brandes, Ltg.: Jobst Liebrecht

Es ist auf jeden Fall mein Lieblingsstück.
Warum? Weil alle Beteiligten darin individuell agieren, aufmerksam sind, in jedem Moment Präsenz zeigen: es gibt keine Partitur, man kann nichts wiederholen oder „einüben". Keine Vorab-Verabredungen, keine Zeichen oder Signale wer, wann, was zu tun hat. Nichts dergleichen.
Sondern 9 Szenen, die durchaus inhaltlich definiert sind, die NUR inhaltlich definiert sind.
Klangliches Material aus einigen meiner bisherigen Stücke. Als zu nutzendes Material.
Zwei Melodien.
Kein Dirigent. Keinerlei Festlegungen. Nie.
Die Uraufführung wurde durch den Regisseur Holger Müller-Brandes möglich. Er brauchte weder Netz noch doppelten Boden, um die ca. 30-40 Interpreten zu befähigen und ihnen bewusst zu machen, dass dieses „ALLEIN" in jeder Probe und Aufführung aufs Neue gelingt!
ALLEIN weist auf Potentiale hin, deswegen mag ich es sehr.

Szenenfoto ***ALLEIN*** *(UA am 7.11.12 Klangwerkstatt Berlin)*

Peter Köszeghy

„Etwas als schön empfinden“, schreibt Peter Köszeghy in der Zeitschrift Positionen, „fordert maximale Konzentration, für den Komponisten wie für den Zuhörer. Nie zufrieden sein mit einer Idee, die einfach ‚pur’ da ist. Hineingehen. Sich durchkämpfen zu deren Kern. Wie beim Aufbrechen einer metallischen Kugel, wenn es sein muss mit aller Kraft. Ich will sehen, was da drin steckt, um dann das Entdeckte durch mein Handwerk zu übermitteln.“
Der Schwerpunkt von Köszeghys kompositorischer und künstlerischer Arbeit ist das bewusste Verwerfen und Ausschließen jeglicher konstruktivistischer und mathematischer Vorstrukturierung bei seinen Kompositionen. Seine Musik entsteht bewusst intuitiv und phänomenorientiert: das Komponieren besteht allein aus der Reaktion auf einen eigens gefundenen musikalischen Ideenkeim, der dann als musikalischer Energiehaufen wahrgenommen und ausgearbeitet wird.

three shamanistic rituals (2011)

für Orchester (2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 4 Hr., 2 Tp., 2 Pos., Tb., 2 Schlgz., Hfe., Streicher)
UA: 05.11.2011, Musikhochschule Würzburg, Jugendorchester der Musik- und Kunstschule Jena, Ltg.: Martin Lenz

three shamanistic rituals besteht aus drei Sätzen und beschäftigt sich mit drei verschiedenen musikalischen Schwerpunkten: 3 einfache Prozesse, die sich in 3 kleinen Zeitabschnitten entwickeln und aufblühen. Im Thematischen beruhen diese musikalischen Vorgänge auf schamanistischen Ritualen mit 3 der 4 Grundelementen.

I. *earth* (erde)	anwachsen, abstammen, wurzelnschlagen, aufblühen/langsames betrachten einer blume, die aufblüht
II. *fire* (feuer)	pulsieren, aufflammen, geschwindigkeit – echos
III. *air* (luft)	ein hauch von geist, schwebend über der oberfläche des wassers

Ausgehend von diesen Ideen werden verschiedene musikalische Schwerpunkte ausgearbeitet.
Bei *earth* liegen diese auf der melodischen Phrasierung, auf der Ausformung des musikalischen Materials, auf der Herausarbeitung einer speziellen Klangfarbe und auf der Gegensätzlichkeit von tiefen und hohen Registern.
Bei *fire* liegt der Fokus auf den pulsierenden rhythmischen Impulsen, auf Geschwindigkeit und auf der kontinuierlichen dynamischen Entwicklung.
Bei *air* ist es das Geräuschhafte, das „Unnatürliche“ und die Klangfläche, die einen langen Bogen ergeben sollen.
Der Schwierigkeitsgrad der Stücke ist auf „mittel bis schwer“ für die Möglichkeiten eines Jugendsinfonieorchesters angelegt.

CHACONNE (zedekhias' tears) (2013)

für Flöte, Klarinette, Klavier, Vioine, Violoncello
UA: 15.09.2013, Intersonanzen-Festival Potsdam, Ensemble Meitar, Israel

Es sind zwei Gedankenfelder, die mich zum Komponieren dieses Stückes angestoßen und mein musikalisches Denken zum Weiterspinnen dieser Gedanken befruchtet haben:
Die Musik von ***CHACONNE*** ist eine virtuelle Reise in eine Höhle. Wie ist die Atmosphäre in einer Höhle? Was passiert überhaupt mit einem Ton, mit dem Klang in einem Raum, der wie eine Blase in der Erde steckt? Das erste, das eigentlich allen einfallen würde, ist, dass der Klang ein gewisses Echo von sich selbst bildet. Aber auch eine kontinuierliche Reflektion des gespielten Tones/Klanges entsteht und bildet somit auch einen Grund-Nachhall. In diesem Sinne war das Herausformen einer Melodie aus dem Nichts durch minimale Wiederholungen und ultralangsame Entwicklung eines der Ziele für mich, die ich durch dieses Stück erproben wollte. Ein sehr feines und sehr sensibles Experiment mit dem Klang, mit einzelnen Tönen, die dann durch die Instrumentation zu leben beginnen. Langsam, weich und extrem vorsichtig. Durch dieses filigrane Spiel bekommt die Musik trotzdem einen tiefgründigen und energievollen Charakter, auch wenn diese Energie nicht direkt vor unseren Augen, sondern eher hinter einem gewissen Schleier im Raum vibriert.
Das Stück ist keine Chaconne im klassischen Sinne. Aber der Denkansatz für die ständig minimal veränderten Wiederholungskeime in der musikalischen Struktur orientiert sich an dem Chaconne-Gedanken: Es gibt längere Phrasen, denen gewissermaßen eine „harmonische" Wiederholung innewohnt. Durch das ganz langsame Aufblühen und Entwickeln der musikalischen Melodielinien werden diese harmonischen Wiederholungen nicht oder nur bedingt hörbar und bleiben eher als harmonisches Skelett des Stückes wahrnehmbar. Das andere Gedankenfeld hat einen eher „thematischen" Hintergrund – der Untertitel „Zedekiah`s Tears" deutet daraufhin. Es gibt eine Höhle unter der Altstadt von Jerusalem mit dem Namen Zedekiah-Höhle. In dieser Höhle gibt es einen kleinen Brunnen, in den ganz sparsame Wassertröpfchen tropfen. Dieser Brunnen wird „Zedekiahs Tränen" genannt, Bezug nehmend auf die Geschichte des gleichnamigen hebräischen Königs.
Das übergeordnete musikalische Phänomen zu diesen beiden Gedankenfeldern ist, die Tränen (die Töne der Instrumente) durch Nachhall einer Höhle in ein Klangerlebnis zu verwandeln: beinahe die Wassertropfen imitierend – diese Tröpfchen werden quasi zu Ton und Klang in der Zeit ausgedehnt und verlängert.

LAVA (2016)

für Querflöte
UA: 04.05.2017, Jesuitenkirche Köln, Camilla Hoitenga

Nach tief gehender Beschäftigung in den letzten fünf Jahren mit den Schriften Elias Canettis, insbesondere mit *Masse und Macht* und *Der Ohrenzeuge* kristallisierte sich die Gedanke heraus, Gegenstände und Phänomene in ihren energetischen Eigenschaften als Grundgedanke für einige Musikstücke zu verwenden.
In diesem Sinne wurden im Stück ***LAVA*** die energetische Eigenschaften von Lava die in die Musik übernommen – Eigenschaften wie heiß, fließend, alles aus dem Wege räumend, massiv, jedoch flüssig, langsam beweglich, knallend lichtend und jedoch nach kurzer Zeit erstarrend.

Ulrich Kreppein

Einem Wort Theodor W. Adornos zufolge ist es Robert Schumann gewesen, der für die Musik den Gestus des sich Erinnerns und Zurückschauens entdeckt hat. In seinen Werken wächst der Gegenwartskunst par excellence erstmals eine Vergangenheitsperspektive zu. Und genau hier liegt auch ein Faszinationskern für das Komponieren Ulrich Kreppeins. Seine Musik sucht das Uneigentliche, das Mehransichtige und sich selbst Konterkarierende, sie spricht mit unterschiedlichen Stimmen und, intermittierend, aus verschiedenen zeitlichen Fernen heraus.
Ulrich Kreppein geht es in seiner Musik um eine Pluralität im emphatischen Sinne. Er favorisiert nichtlineare Verläufe und eine Vielstimmigkeit der Klang- und Sprachformen, die das Disparate – im Sinne einer ‚höheren Polyphonie' – weniger fürchtet als den Verlust des Poetischen. Seine Musik sucht in der Vielfalt ihrer Sprachebenen den emphatischen Zugriff auf die Welt mittels einer mit jedem Werk neu zu etablierenden Beredsamkeit.

„Lieblingsstücke" ist eine sympathische Idee! Eigentlich habe ich mir selten meine älteren Stücke angehört und mich gefragt, was mir daran gefällt. Spontan sage ich ja meistens, dass mich das aktuelle, oder mehr noch das neu geplante Stück am meisten interessiert. Das, was noch nichts ist, kann nämlich noch alles werden, und wenn man auf bereits Fertiges zurück blickt, erinnert man sich zunächst an den – oft schmerzhaften – Prozess, durch welchen etwas, das am Anfang noch Alles sein konnte, langsam durch einen Prozess der Eliminierung vieler ebenso spannender Möglichkeiten am Ende zu dem wird, was es ist. Jede Entscheidung für etwas ist ja in Wahrheit eine Entscheidung gegen alles Andere. Und so ist das Komponieren irgendwie auch ein dauerndes Eliminieren von Möglichkeiten. Andererseits ist es dieser Prozess, sich für etwas entschieden zu haben, der Sinn erzeugt. Sinn ist das Ergebnis dieses schmerzhaften Vorgangs, eben nicht alles machen oder sein zu können. Tatsächlich glaube ich, auch nach vielen Erfahrungen als Kompositionslehrer, sagen zu können, dass es nicht nur mir so geht. Das, was Kunst so anstrengend macht, sind diese permanenten Entscheidungen gegen viele, ebensogute Möglichkeiten, und die Angst, dass vielleicht eine andere Lösung doch besser gewesen wäre. Es ist verlockend, sich in unrealisierten Möglichkeiten zu verlieren. Entscheidungen sind beim Komponieren auch deshalb so schwierig, weil man, anders als im alltäglichen Leben, auch nicht so tun kann, als gäbe es Gründe – und ist so immer auf die Entscheidung und diese radikale Freiheit dieser Entscheidung selbst zurückgeworfen, für die es keine andere Begründung gibt, als die, dass man sie trifft.
Aber vielleicht ist genau dieser Blickwinkel falsch. Falsch, weil diese nicht realisierten Möglichkeiten nichts als leere Gefäße sind. Es ist eben die Tatsache, dass es etwas gab, das man mehr wollte als alles andere, was diese Entscheidung wertvoll macht (und das gilt für kompositorische Entscheidungen ebenso wie für die im eigenen Leben). Die Frage nach Lieblingsstücken zwingt mich nun dazu, aus dieser Perspektive zurückzublicken: Was waren das denn für Entscheidungen damals, die diese inzwischen zum Teil schon alten Stücke zu dem (Besonderen, Eigenen) machen, was sie sind. Komischerweise ist es mir nicht schwer gefallen, drei Stücke herauszusuchen. Nicht, dass mir andere nicht ähnlich lieb wären, aber ich denke diese drei Arbeiten zeigen in den Entscheidungen, die sie auszeichnen, einen eigenen Prozess des Werdens, der über sie hinaus geht.

Die Versuchung des heiligen Antonius (2011/12)

Musiktheater nach Gustave Flaubert, Textfassung von Patrick Hahn und Martina Stütz
für 6 Sängerinnen und Sänger, 2 Schauspieler, Vokalensemble, Chor und Orchester (3-3-3-3 4-3-3-1 Perc., 2 Hfe, Akk, Klav, Streicher)
UA: 08.05.2012, Oldenburgisches Staatstheater, Inszenierung: Alexander Fahima

Ein Stück, mit dem man sich so lange beschäftigt wie mit einem großen Musiktheater, das so viel Kraft, Zeit und Einsatz kostet, kann man danach nur hassen oder lieben. Ich empfehle Letzteres, schon aus gesundheitlichen Gründen. ***Antonius*** steht für mich am Ende einer langen Reihe von Stücken, in denen ich mich – bewusst oder unbewusst – darauf vorbereitet habe: die Frage, wie man eine 2-stündige Konstruktion energetisch organisiert, habe ich an kürzeren Beispielen ausprobiert; die Frage, wie man stilistisch heterogenes Material zu einem homogenen Gewebe verknüpft, hat mich in vielen Stücken beschäftigt und der Wunsch ein sinnlich übervolles Erlebnis zu erzeugen, das Chaos der Dinge, das vor Allem deshalb schön und intensiv ist, weil man es eben nicht bewältigen kann. Viele Eigenheiten der Antoniusmusik habe ich danach nicht mehr weiter verfolgt, das Chaos der Dinge in der Welt um uns herum aber beschäftigt und begeistert mich bis heute.

Nachtstück (2018)

für Flöte, Oboe, Klarinette, Saxophon, Percussion, Klavier, Violine, Viola, Violoncello
UA: 22.02.2018, Kesselhaus der Kulturbrauerei Berlin, ensemble mosaik

Es ist vielleicht gar nicht so verwunderlich, dass Lieblingsstücke gerne mal lange Stücke sind. Die Erfahrung beim Schreiben ist intensiver, ich finde, dass ich mir mehr begegne, mehr darauf zurückgeworfen bin, was ich eigentlich mache beim Schreiben, mehr erfüllt, wenn man so will, und ich glaube, dass solche Stücke auch beim Zuhören tiefere Erfahrungen möglich machen. Allerdings sind sie auch – wie ich feststellen musste – eher ungeeignet um öfter gespielt zu werden – ein Grund mehr, dieses Stück auf die Lieblingsstückliste zu nehmen. Auch bei ***Nachtstück*** verkörpert die Wahrnehmung der Welt, diesmal ganz konkret: eine Nacht in Seoul vom Abendlärm über die Stille der tiefen Nacht bis zum erwachenden Morgen. Es geht um Schlaflosigkeit, das Verschwimmen der Wahrnehmung, wenn der Körper müde wird und um das, was das wache, matte und auf sich zurück geworfene Bewusstsein aus den Klängen und Geräuschen macht, die es umgeben. Es geht um eine Innenwelt, den Kopfraum des zeitlichen-klanglichen Erlebens einer Nacht.

Splitter der Stille (2019)

für Akkordeon und Streichquartett
UA: 10.12.2019, Theaterhaus Stuttgart, Andreas Borregaard (Akkordeon), SONAR Quartett

Vielleicht das persönlichste Stück auf der Liste, über das ich gar nicht sehr viel sagen will. Für mich ist immer deutlicher geworden, dass Musik, die mich interessiert, irgendwie immer eine eigene Zeit erzeugt. Alles, was da zu mir spricht, ist eigentlich eine Zeitwelt oder eine Zeitfabel, die die wirkliche Grundlage des Welterlebens, über das ich in den vorherigen Stücken gesprochen habe, bildet. Keines meiner Stücke tut das bewusster als ***Splitter der Stille*** und es liegt in der Natur der Sache, dass man über diesen Aspekt nicht schreiben kann.

Stefan Pohlit

Stefan Pohlit versteht sich als interkultureller Komponist, der in seiner Musik eine Überwindung traditioneller kulturelle Setzungen anstrebt. „Ich glaube nicht an einen von Außen subventionierten Kulturaustausch“, so Pohlit. „Interkulturalität lebt schon lange in einer Vielzahl von Menschen, die nationale Begrenzungen in ihrer Persönlichkeit aufgehoben haben und auf der Suche nach der ‚eigenen Kultur‘ sind.“ In der mikrotonalen Tonsprache seiner Kompositionen untersucht Stefan Pohlit komplexe harmonische Beziehungen, in denen er die Erweiterung einer emotionalen Musikerfahrung anstrebt. „Ich glaube“, so Pohlit, „die innere Spannung meiner Musik wäre nicht möglich, wenn es nicht alles so konkret auf harmonischen Beziehungen fußen würde. Ich will in meiner Musik zeigen, dass darin eine Wahrhaftigkeit liegt – und uns deswegen involviert.“

Klazomenai (2021)

für Mezzosopran, Ensemble (Flöte, Klarinette, Horn, Harfe, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass)
UA: 28.06.2021, Betriebswerk Heidelberg, ensemble aisthesis, Ltg.: Walter Nußbaum

Die Idee für ***Klazomenai*** entwickelte ich bereits 2017 in Urla im Golf von Izmir im Austausch mit dem Archäologen Güven Bakır (dem Entdecker der Olivenölmanufaktur von Klazomenai). Die Spuren der ionischen Zivilisation verfolgte ich an Land auf dem Fahrrad, auf dem Meer mit dem Kajak, das mir Zugang zu den zwölf unbewohnten, der Küste vorgelagerten Inseln verschaffte. Die Texte in Latein und Altgriechisch wählte ich aus allen bekannten Quellen über die Stadt Klazomenai aus.
Die Partitur versammelt Fragmente aus antiken Schriften in einem eher mythologischen als chronologischen Zusammenhang. Nicht zuletzt, weil ich Neu- und nicht Altgriechisch beherrsche, habe ich die Texte ausgehend von der jüngsten Quelle (Plinius dem Älteren) ausnahmslos nach dem Vorbild des ionischen Koine-Dialekts aus dem 1. nachchristlichen Jahrhundert vertont. Die fragmentarische und noch stark mythologisierte Perspektive entwirft das Bild einer Zivilisation zwischen „Tag-“ und „Nachttraum“.
Im 6. Jahrhundert vor Christus wird diese regionale Zivilisation mit dem Königreich Lydien dem persischen Weltreich einverleibt (Herodot). So vervollständigt der zoroastrische Sonnenkult (♂) die gleichsam lunare (♀), dunkle Prophetie der Sibyllen und die strenge Empirie der aufkommenden Wissenschaft. Über das Hörensagen der frühen Geschichtsschreibung hinaus inszeniert die Musik den dynamischen Wettstreit zwischen Logik und individuell-sinnlicher Empfindung. Ich erfasse diese Prinzipien in einem utopischen Moment, als beide in der babylonisch-pythagoreischen Kosmologie die Waage halten – manifest in der Tonzahl, der Einheit aus akustischer Schwingung und Arithmetik. Lange vor der koranischen Erfindung der Zahl o, noch länger vor dem Monotheismus des Geldes, kennt die platonische Philosophie den Bruch zwischen Materie (1) und Geist (0) nur durch das pythagoreische Komma, das mit der Temperatur überbrückt wird, jedoch um den Preis, dass mit den verfälschten Schwingungen die Wahrnehmung nach und nach der Digitalisierung anheim fällt. Um diesen polarisierenden Trend weg von der Natur auszugleichen, füge ich Historiographie in einem Lévi-Strauss’schen Sinne als mythologische Struktur neu zusammen.

Peşrev (2006)

für großes Orchester (3-3-3-3, 4-3-3-1, 3 Schlgz., Hfe, Streicher: 12-10-8-6-4)
UA: Oktober 2006, Saarbrücken, RSO Saarbrücken, Ltg.: Manfred Schreier

Das ***Peşrev*** (auf Farsi soviel wie „Vorspiel", also „Prélude") war die vorherrschende Instrumentalform des klassisch-osmanischen Repertoires und findet in fixierter maqām-Musik bis heute Gebrauch. Meine gleichnamige Partitur für das Symphonieorchester ist wahrscheinlich die größte Adaptation dieser zyklischen Struktur, die je komponiert wurde. Ihre Bewegung vertraut auf die grundlegenden Elemente nahöstlicher Musik – „Atem" (Melodie) und „Schlag" (*usûl*-Zyklen), die sie gleichsam aus der Distanz und ohne vordergründige Orientalismen verallgemeinert. Durch den „eiernden" Kontrapunkt eines doppelten rhythmischen Fundaments werden die modulierenden Gesten immer wieder von Neuem vorwärts geschoben und mittels harmonischer Anziehungen von der „Erdgleiche" ihrer Kadenzen abgestoßen. Während das Peşrev im 19. Jahrhundert einen erweiterten Aufbau mit vier Hauptteilen annahm, unterwirft sich mein Konstrukt der alten, dreiteiligen Form, etwa wie in der berühmten Sammlung des Prinzen Cantemir (17. Jh.). Hier kam dem zyklischen Ritornell, der Mülâzime (arab.: „Notwendigkeit"), noch eine zentrale Stellung zu, an welche der erste Hauptteil (Serhâne) als Exposition gekoppelt wurde. In meinem Peşrev wächst diese Mülâzime mit jeder Wiederaufnahme, und ihre Modulation in der Mitte betont gleichzeitig den Bogen des Gesamtentwurfs. Trotz meiner damals recht naiven Beziehung zum Problem der Intonation habe ich mit dem sparsamen 24-Ton-Temperament harmonisches Neuland betreten. Ganz im Sinne des von James Tenney beschriebenen „Harmonic Space" falten die Dimensionen der grundtönigen Quarte 11/8 und des harmonischen Dreivierteltons den harmonischen Raum mit überraschenden Konsequenzen. So sind die tonikalen Anziehungspunkte zu magnetischen Feldern aus großen Terzen zusammengewachsen, was sich nicht lediglich als Theorie, sondern hörbar nachvollziehen lässt.

rain (2017)

für Streichquartett
UA: 22.04.2018, Bienen School of Music, Chicago, JACK Quartet

Mein viertes Streichquartett ***rain*** entstand im ägäischen „Exil", nachdem ich meine Anstellung in Istanbul auf Grund rechtsextremistischer Intrigen verloren hatte. Ich bin froh, dass ich mir hier die Zeit nahm, meine harmonikale Forschung in einer monumentalen und durch und durch logischen Form auszubreiten. Zum ersten Mal habe ich mir hier Marc Sabats und Wolfgang von Schweinitzs *Extended Helmholtz-Ellis Just Intonation Pitch Notation* in einem erschöpfenden Maß zunutze gemacht. Mithilfe der bis dahin unerreichbaren Feinstimmung wird die Naturseptime als Formprinzip vollständig in den dramaturgischen Verlauf integriert und durch alle in diesem Rahmen möglichen Modulationen geführt. Es war mein Ziel, ähnlich wie Ben Johnston eine Art Standardwerk für dieses noch eher unbekannte Territorium zu komponieren. Mit gewisser poetischer Distanz beziehe ich mich auf die virtuelle Stadt „Magnesia" aus Platons *Nomoi*, die Ernest McClain zufolge nicht etwa einen Ort, sondern ein ebensolches Tonsystem innerhalb des Primzahl-Limits Sieben beschreibt. Wieder ist es das Gleichgewicht zwischen Klarheit und vielschichtiger Entwicklung, das ich an diesem Werk für gelungen halte. Trotz seiner technischen Schwierigkeiten hatte ***rain*** das Glück, seit 2018 bereits von drei namhaften Ensembles interpretiert zu werden, zuletzt vom Sonar-Quartett.

Hannes Seidl

Die Situation, der Ort, das Medium sind im zwanzigsten Jahrhundert immer wieder Augenmerk künstlerischer Arbeiten geworden. Umso bemerkenswerter ist, dass diese Arbeiten oft noch als „sekundäre“ oder „uneigentliche“ wahrgenommen werden. Mir geht es darum, den Diskurs in eine andere, meiner Meinung nach konstruktivere Richtung zu bewegen. Um zu entscheiden, was gute Musik ist – und wir werden uns darin glücklicherweise nie einig – müssen wir über das reden, was stattfindet, anstatt umgekehrt das, was ist, mit dem zu vergleichen, was sein soll, und auszuschließen, was nicht ins Schema passt Die Frage ist dann nicht länger, ob ein Stummfilm Musik sei oder nicht, ob eine Performance Musik sei oder nicht oder ob eine Performerin, die für sich schreibt, überhaupt eine echte Komponistin sei oder nicht, sondern ob das, was in einem Konzert oder einer Show oder einem Audiowalk passiert ist, so wie es war, das Weltbild ein Stück weit irritiert hat oder nicht.

Mehr als die Hälfte (2013)

für Orchester (3 Fl, 3 Ob, 3 Klar, 3 Fg, 4 Hr, 2 Tp, 2 Pos, Tb, Pk 2 Schlgz, Hfe, Keyboard, Streicher: 10-8-6-4-3) und live-elektronische Reduktion
UA: 08.02.2014, Theaterhaus Stuttgart, Eclat-Festival, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Ltg.: Johannes Kalitzke

Das Schöne am MP3-Algorithmus ist bekanntlich, dass er die Datenmenge einer Klangaufzeichnung drastisch reduziert, während er die Qualität der Aufnahme nur geringfügig vermindert. Die Ökonomie der Daten hat diesem Algorithmus zu seinem enormen Erfolg verholfen. Fast 90% der Daten werden dabei eingespart. Die verbleibenden 10% sind hinreichend, um einen meist befriedigenden Klangeindruck zu vermitteln. Wie aber klingen jene 90%, die eliminiert wurden? Dieses Interesse am Ungehörten bzw. nicht Wahrzunehmenden ist ein Ursprungsimpuls für das Orchesterstück ***Mehr als die Hälfte*** gewesen. Tatsächlich klingt nach einigen Minuten das, was das Orchester zuvor gespielt hat, in einer um alle Pausen bereinigten Version als ein solch „invertiertes MP3“.
Nun steht hinter diesem Algorithmus des zu vernachlässigenden Rests ein Prinzip, das sich auch auf anderen Ebenen nachvollziehen lässt: Mehr als die Hälfte – das ist bekanntlich ein demokratisches Grundprinzip. Entscheidungen werden aufgrund von Mehrheiten getroffen. Auf einer anderen Klangebene des Stücks wachsen deshalb Menschenmengen an. Sind Eingangs also noch harmlose Ansammlungen von Menschen im Café zu hören, schwillt die Menschenmenge in den folgenden Beispielen deutlich an – über die New Yorker Occupy-Bewegung bis hin zu lautstarken Demonstrationen in Athen und Madrid als eine, um es einmal ein wenig plakativ zusammenfassen, aus den politischen Prozessen herausgerechneten Menge.
Mehr als die Hälfte ist ein Werk, in dem mehrere Bedeutungsträger und -ebenen aufeinandertreffen, in dem es um Mehrheiten und Unentbehrlichkeiten geht, um das Orchester als Klang und Geschichte und um das Recht, sich Gehör zu verschaffen – als Einzelner und als Masse.

Die Flexibilität der Fische (2021/22)

Die Flexibilität der Fische - Teil 1 – Texte von Anselm Neft (2021)
für verstärkte Violine, Stimme, Kick Drum und Playback
UA: 5.10.2021, Donaueschinger Musiktage, Strawinsky-Saal, Diamanda La Berge Dramm (Violine)

Die Flexibilität der Fische - Teil 2 – Texte von Anselm Neft (2021/22)
für virtuelle Klaviere, Stimme und Playback
UA: 28.01.2022, Mousonturm Frankfurt a.M., Sebastian Berweck (Keyboard)

Das zweiteilige Stück ***Die Flexibilität der Fische*** umkreist Erfahrungen aus dem Patriarchat und weist in das ganz Andere einer neuen Mythologie. Auf der Textebene verschränken sich kurze Reflexionen über das Parzival-Epos, der nüchterne Monolog einer KI und variierte Zitate der emanzipatorischen Denkerin und Literaturwissenschaftlerin Bell Hooks. Zusätzlich findet sich in den Übertitelungen und Sprechpassagen die Perspektive eines Mannes, der in Erinnerungen rund um Pubertät, Elternbeziehung, Schulsystem, Sex und Alkohol seinen persönlichen Prägungen in Bezug auf „Männlichkeit" und das „andere Geschlecht" nachspürt. Einer starren Erzählung von biologischem Geschlecht als primäres Identifikationsmerkmal wird bruchstückhaft und tastend eine andere Erzählung gegenübergestellt, die den Menschen als ein Sein in etlichen wechselnden Zuständen und als Schöpfer und Geschöpf fortgesetzten Storytellings.
Die zwei Balladen, in denen der Text vorgetragen und eingebettet wird, lehnen sich an verschiedene Traditionen solistischen Musizierens an. Die erste Ballade, die für die Solistin Diamanda LaBerge Dramm geschrieben ist, steht in der Tradition der folk music, genauer der singender Fidlerinnen. Die zweite Ballade ist gemeinsam mit dem Pianisten Sebastian Berweck entstanden. In der Tradition des Geschichtenerzählers, der sich selbst am Flügel, oder – wie in diesem Fall – am Keyboard begleitet, tastet sich der Solist noch einmal durch die Geschichten der ersten Ballade. Wird im ersten Teil die Solistin zur Sprecherin einer Idee, ist die Show in der zweiten Ballade bereits vorbei.

Land (Stadt Fluss) (2018)

Musiktheater mit Daniel Kötter für Film, Blechbläser und Darsteller
UA: 15.09.2018, Mousonturm, Frankfurt a.M.

Land (Stadt Fluss) – der zweite Teil einer Musiktheatertrilogie von Daniel Kötter und mir – ist ein Stück, bei dem ich selbst sehr gerne dabei bin, wenn es aufgeführt wird. Die fünf Stunden auf einer Wiese im Theaterraum liegend und beobachten, wie sich – jedes Mal etwas anders – das Publikum in dieser Landkommune einlebt, wie es anfängt, sich zu entspannen, zu lesen, mit zu kochen, zu lauschen, zu dösen und dabei selbst den Klängen zuzuhören ist für mich bisher jedes Mal ein Erlebnis, bei dem ich frischer aus der Aufführung komme, als ich hineingegangen bin. Die Zusammenarbeit von Daniel, Elisa (Limberg), den vier Musiker:innen und mir hat für mich hier zu einer spannenden Symbiose geführt, bei der jedes Medium bei sich bleiben und gleichzeitig die anderen bereichern kann.

Elnaz Seyedi

„Elnaz Seyedi arbeitet als Komponistin innerhalb verschiedener Rahmen, um mitten in der Gesellschaft zu wirken. Sie sucht den Dialog zwischen Menschen und den verschiedenen Kunstformen. Immer wieder führen ihre Interessen hin zur Philosophie“, so heißt es in der Laudatio anlässlich der Verleihung des Bernd Alois Zimmermann Stipendium der Stadt Köln 2017 an Elnaz Seyedi: „Ihre Kompositionen fordern durch ihre Tiefenschärfe eine andere Art des Hörens von den aufführenden Musikern und führen zu einer anderen Art des Hörens und zu einer Sensibilisierung der Wahrnehmung des Publikums. Es ist außergewöhnlich und wohltuend, wie es ihr gelingt, den Klängen so viel Kraft zu verleihen, dass sie unsere Aufmerksamkeit bündeln und wir uns ihnen als Hörer ganz widmen können.“

a sun of one’s own (2019 rev. 2021/22)

für Bassklarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass
UA: 05.04.2019, Frankfurt am Main, IEMA Ensemble 2018/19

a sun of one’ s own ist die zweite Komposition in einer Werkserie, die sich mit der Nietzsche-Rezeption in Bilder von Edvard Munch beschäftigt. Mit dem Bild *Die Sonne*, das Munch 1912 für die acht Meter breite Stirnwand der Universitätsaula in Kristiania (heute Oslo) zu dessen hundertjährigen Jubiläum gemalt hat, bezieht er sich zum wiederholten Male auf Nietzsche. Der Aphorismus 320 in *Die fröhliche Wissenschaft* endet so: „Ich will für mich eine eigene Sonne schaffen.“ „Die Sonne symbolisiert als ‚Himmelsheiterkeit‘ das überreiche, quellende Leben, die ewig wiederkehrende Lebendigkeit und das Glück“ (Anneliese Plager: *Sprachbilder als Kunst*. Berlin 2008, S.121), wirft aber gleichzeitig ihr Licht auch auf das Tragische, ermöglicht einen Fernblick in den Abgrund und zeigt dessen Tiefe.

frames I (2019)

für Ensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Saxophon, Horn, Trompete, Posaune, Tuba, 2 Schlagzeuger, E-Gitarre, Klavier und Kontrabass)
UA: 13.09.2019, Musikhochschule Münster, Ensemble consord, Ltg.: Gordon Kampe

frames I basiert auf zwei vierstimmigen mikrotonalen Akkorden. Der erste Akkord ist vierteltönig, der zweite ist sechsteltönig. Aus der Verschachtelung dieser Akkorde und der Permutation ihrer Binnenintervalle werden mit Nutzung des reichen Farbspektrums der Instrumente Klangskulpturen gebaut, dargestellt und im Laufe des Werks aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Die Idee ist, die Konstellation dieser Skulpturen in einem festen zeitlichen Rahmen so zu variieren, dass durch die instrumentenspezifischen Möglichkeiten Freiräume entstehen, die den musikalischen Fluss aus der Struktur befreien und laufen lassen.

PS: and the trees will ask the wind. (2020)

In Zusammenarbeit mit Ehsan Khatibi

für Paetzold Flöte, Violine, Objekte, Audio- und Videozuspielung

UA: 10.10.2021, Bludenz, Faint Noise: Anna Petrini, Karin Hellqvist, Malin Bång

1. Vergessen geschieht lautlos und unspektakulär.

2. Jeder weiß noch, worum es geht. Niemand hat es vergessen, aber …

3. Der größte Teil geht verloren. Das ist die älteste Selbstbeschreibung des menschlichen Gedächtnisses, die für Individuen wie für Gesellschaften und Kulturen gilt.

4. Die radikale Asymmetrie zwischen einem starken Vergessenswunsch einerseits und einem starken Erinnerungsgebot andererseits bildet die Asymmetrie von Macht und Ohnmacht in einer Gewaltbeziehung ab und setzt sie fort.

5. Wer das Licht in die Ecke trägt, verdunkelt den Rest des Raumes. (Francis Bacon)

6. Mit der Löschung einer Spur wird das Fortleben einer Person oder eines Ereignisses im Gedächtnis der Nachwelt ebenso unmöglich wie die Aufdeckung eines Verbrechens.

7. Die ignorierten Objekte und Personen führen ein Schattendasein, denn „man sieht nur, die im Licht sind, die im Dunkeln sieht man nicht".

8. Der Entzug von Aufmerksamkeit kann umgehend rückgängig gemacht werden, wenn es sich um Fragen der alltäglichen Wahrnehmung und Fokussierung handelt.

Dann kann das Auge jederzeit umschalten und Gegenstände, wie zum Beispiel im Denkmal, das durch den routinisierten Blick ‚unsichtbar' geworden war, aus dem Schattendasein im Hintergrund wieder in den Vordergrund des Interesses zurückholen.

9. Die Strahlkraft der einen Erinnerung dunkelt anderes ab und verfestigt auf diese Weise blinde Flecken im historischen Gedächtnis.

10. Beim Zudecken wird ein Problem oder inkriminiertes Ereignis lediglich aus der Kommunikation entfernt. Jeder weiß noch, worum es geht, niemand hat es vergessen, aber es hat seine emotionale Aufdringlichkeit verloren.

11. Wir können kein Feuer machen, wir können keine Gebete sprechen, wir kennen auch den Ort nicht mehr, aber wir können die Geschichte erzählen. (Schmuel Josef Agnon)

(zitiert aus: Aleida Assmann, Formen des Vergessen, Göttingen: Wallstein, 2016,
Seiten 30, 22, 67, 134, 43, 21, 24, 24, 223, 22, 220)

Sebastian Stier

Ein auffälliges Merkmal der Musik Sebastian Stiers ist eine geradezu mitreißende Körperhaftigkeit, eine Kinetik voller Wucht und Muskel transformiert sich in federnd leichte Behändigkeit, in grazile Dehnungen und Spreizungen oder zart gespannte Flächen, deren porenartige Vertiefungen schließlich nur noch leicht beben. Körperhafte Klänge wachsen zu Landschaften an, zerklüftete Klangbilder entstehen aus Ballungen, Vorsprüngen, Aus- und Einbrüchen, Schichtungen, elastischer und reflexartiger Energieverteilung.
Aus einzelnen Instrumentaltönen oder durchorganisierten Klangkollektiven der Ensembles wachsen Tongestalten gliedhaft hervor, überwuchern, durchdringen und spalten einander und wirken doch in jedem Moment ihres rhizomartigen Gedeihens genau gesteuert und kontrolliert. Die freigesetzten harmonischen und melodischen Kräfte sind stets durch eine präzis artikulierte Rhythmik gebannt, die die belebten Klangkomplexe mit sicherer Hand fasst und leitet.

Die Aufforderung, drei Lieblingsstücke unter meinen Kompositionen zu benennen, erschien mir zunächst befremdlich: sollte ich nicht jedes meiner Stücke irgendwie mögen? – schließlich hat mich ja jeweils ein ernsthaftes künstlerisches Interesse bei der Arbeit geleitet und ich habe in jede meiner Kompositionen viel Zeit, Mühe und Konzentration gesteckt.
Beim genaueren Nachdenken über dieses Anliegen wurde mir jedoch klar, dass mir wirklich nah nur das Stück ist, an welchem ich gerade arbeite, bzw. welches ich als letztes beendet habe. Mit jeder neuen Komposition lasse ich etwas der vorangegangenen Arbeiten hinter mir. Jedes neue Projekt ist somit immer auch eine Art Kritik (manchmal gar eine Revision) der früheren Stücke. Dabei geht es mir nicht um ein radikales Verwerfen; mir ist vielmehr daran gelegen, die Dinge weiter zu entwickeln und weiter zu denken. So stelle ich bei der Betrachtung meiner älteren Stücke fest, dass mich eigentlich immer wieder gleiche oder zumindest ähnliche Fragestellungen beschäftigen. Lediglich die jeweilige Ausformung der Materialien und Techniken entwickelt und verändert sich mit. (Ein Phänomen übrigens, welches sicher nicht für mich allein typisch ist, und welches nicht in jedem Fall unbedingt auf einer bewussten Entscheidung beruht.) Dennoch nehme ich viele meiner früheren Kompositionen quasi als die eines Fremden wahr. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Vergessen: die verblassende Erinnerung an den Denk- und Arbeitsprozess erlaubt ein objektiveres Hören und Bewerten der eigenen Werke. Und so ist es eben doch möglich aus meiner Werkliste Stücke hervorzuheben, die ich – auch mit dem Abstand vieler Jahre – für gelungen halte, die mir weiter am Herzen liegen und denen ich neuerliche Aufführungen wünsche.
Als übergeordnetes Merkmal der drei ausgewählten Kompositionen kann das Festhalten an einer relativ starren Konfiguration des Materials gelten. Dies geschieht nicht, um einen homogenen, geschlossenen Eindruck zu erzeugen, sondern eher, um diese starren Konstellationen durch prozessuale Um- und Neuformung aufzubrechen und so vielfältige Facetten zeigen zu können; ich komponiere gewissermaßen gegen den Widerstand des Materials an.

Monolith (1995)

für Viola, Bassklarinette, Posaune, Kontrabass
UA: 01.06.1995, Musikakademie Rheinsberg, ensemble unitedberlin, Ltg.: Wladimir Jurowski

An dieser Komposition fasziniert mich nach wie vor ihre Klanglichkeit: dunkel-träge, morbide Klangkomplexe treten anfangs auf der Stelle, kommen nur allmählich in Bewegung. Zunächst sinkt das Geschehen, obwohl schon tief begonnen, nochmals in die Tiefe – erhebt sich jedoch mit zunehmender Bewegungsenergie in (für dieses Instrumentarium teilweise im wahrsten Sinn des Wortes) atemberaubende Höhe, um von diesem dramatischen Höhepunkt aus kollabierend in sich zusammen zu fallen. Am Ende sucht die Komposition die Rückkehr zu ihrem Ausgangspunkt. Die konstituierenden Elemente allerdings sind schief zusammengesetzt – sie wollen nicht mehr zueinander passen und offenbaren so ihre je eigene Qualität. In ***Monolith*** bin ich – vielleicht zum ersten Mal – sehr intensiv und konsequent „am Material" geblieben – eine Erfahrung, welche mir am Ende meines Studiums einen Weg aufgezeigt hat.

Double (2001)

für 20 Spieler (Flöte, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune,
2 Schlagzeuger, Harfe, 2 Klaviere, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli, Kontrabass)
UA: 18.11.2001, Paul Sacher – Halle, Basel, Ensemble Modern, Ltg.: Dominique My

Dies ist meine bislang am größten besetzte Komposition – quasi ein Orchesterstück, in dem zwei obligate Klaviere immer wieder vitalste Bewegungsabläufe anstacheln, die sich kaum bändigen lassen wollen und bis zum Ende auch in den ruhigeren Passagen immer wieder hervordrängen. Es ist das Stück, bei dem ich schon während der ca. einjährigen Arbeitsphase genauso unglaubliche Vorfreude auf das klingende Ergebnis, wie selbstzweifelnde Skrupel empfunden habe: Darf ich mich dieser sportlichen Spielfreude überhaupt so hemmungslos hingeben? Aus heutiger Sicht und mit der Erfahrung einiger Aufführungen kann ich diese Frage nur bejahen!

Streichquartett (2012)

UA: 06.07.2012, XX. Randfestspiele Zepernick, Sonar-Quartett

Nach längerer Vorbereitungs- und Arbeitszeit, vielen Skizzen und immer wieder revidierten Entwürfen, habe ich im Frühjahr 2012 mein ***Streichquartett*** beendet. In diesem Stück habe ich versucht, meinen musikalischen Satz von allem Ballast und schmückendem Beiwerk zu befreien und mich auf das Wesentliche und Substanzielle zu konzentrieren. („Das rein Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst." C. M. v. Weber) Diskursive Elemente sind weitgehend zurückgedrängt, die musikalischen Gedanken werden von den vier Instrumenten fast immer gemeinsam ausgebreitet, was einen über weite Strecken brüchig-homophonen Satz nach sich zieht. Die Suche nach strukturellen und klanglichen Möglichkeiten der Besetzung und des Materials, mithin die Suche nach einer „möglichen Wirklichkeit" (Robert Musil) steht im Zentrum des Stückes. Die damit verbundene konzentrierte, nicht locker lassen wollende Vertiefung der einmal gefassten Gedanken erzeugt für mich eine schonungslose und innige Schönheit.

Hans Thomalla

In vielen seiner Werke reichert Hans Thomalla seine Musik mit einer gewissen historischen Aura an. Schon ein tonaler Akkord sprengt den avantgardistischen Klanghorizont. Historie ist aber nie Historismus, sondern stets Vergewisserung der eigenen Position. Thomalla weigert sich, tradierte Stilelemente – von der Klanggebung bis hin zur rhetorischen Floskel – unreflektiert zu übernehmen und wirkt so dem „Ausverkauf von Bedeutungsklischees“ entgegen.
Er sei ein sprachloser Rhetoriker, hat Thomalla einmal behauptet. Das ist sicher richtig, sofern er seinem historischen Material zunächst nur beobachtend und also sprachlos gegenübersteht. Erst im analytischen Akt des Komponierens wird er der Sprache, der fremden und der eigenen, gewahr. Und dann ist Thomalla natürlich kein "sprachloser Rhetoriker", vor allem weil er seine Werke mit einer persönlichen Signatur versieht, ganz als habe auch das Nachdenken über Musik einen spezifischen Klang.

Ballade (2016)

für Klavier und Orchester (3-0-3-3, 3-4-3-1, 3 Schlgz, Hfe, Str: 14-12-10-8-6)
UA: 02.06.2017, Herkulessaal München, Nicolas Hodges (Klavier), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Ltg.: Johannes Kalitzke

Meinem Konzert ***Ballade*** liegt ein längeres Klavierstück zugrunde, *Ballade.Rauschen*, das ich 2014 für Nicolas Hodges und die Wittener Tage für neue Kammermusik geschrieben habe. Dieses Solo-Stück erkundet die Übergänge zwischen quasi anonymen Skalen (etüdenhaften Allgemeinplätzen der Klavierliteratur) und individuellen Gestalten. Durch kleine Verletzungen und Brüche, aber auch durch kurze bewusste Abweichungen und Wiederholungen entstehen so etwas wie Charaktere und im Verlauf der Zeit die Geschichte dieser Charaktere – daher auch der Titel „Ballade“. Über diesem Prozess schwebt jedoch ständig eine Bedrohung: eine Tendenz zur Auflösung von Individualität, oder im Bezug zum Klang ausgedrückt, eine Tendenz zum Rauschen. Skalen in zu tiefen Registern zu schnell gespielt werden zum grummelnden Donner; Akkorde werden zu dicht und damit zu Clustern, die alle individuellen Gestalten auslöschen; der Versuch, durch gedrücktes Pedal Töne in vorbeieilenden Passagen „festzuhalten“ endet in alles überschwemmendem Pedalrauschen. Mir wurde schon in der Arbeit am Klavierstück deutlich, dass diese Tendenz zur Auslöschung orchestrale Züge hat.
Im Grunde ist ein moderner Konzertflügel ja ein größenwahnsinniges Instrument: Alle 88 Töne sind immer virtuell präsent, und das Pedal lässt sie als Resonanz mitschwingen. Das Orchester beginnt genau dort: bei dieser im Klavier selbst angelegten Vergrößerung, als Resonanz, als Echo. Auch die Bedrohung, die das Klavier in sich trägt – ein zu lang gedrücktes Pedal kann ja alle melodische Individualität im Rauschen ertränken – setzt sich im Orchester fort. Aber es gibt natürlich auch Individuationsmomente, in denen sich einzelne Instrumente emanzipieren und mehr sind als nur Echo, und schließlich, kurz vor Schluss, wird das Klavier selbst zum Klangschatten des Orchesters. Die spannenden Momente sind für mich sicher die Grauzonen in der Beziehung zwischen Solist und Orchester, wo das Orchester fast nur Klangraum für das Klavier ist, diesen Raum aber schon selbst

gestaltet, wo sich für einige Takte so etwas wie ein echter Dialog ereignet. In meiner „Ballade“ für Klavier und Orchester war mir daran gelegen, diesen narrativen Aspekt von Konzertmusik hervorzuheben: Es wird eine Geschichte erzählt. Es ist keine Programmmusik im direkten Sinn, denn die Geschichte ist erst einmal die Geschichte der Klänge und Klangfiguren selbst, ihrer Individuation, ihrer Gefährdung von außen (aber auch von innen: der eigenen Tendenz zum Rauschen), aber natürlich ist die Analogie zur Welt jenseits der Musik, zu meinen oder zu unseren Geschichten, unabweisbar.

Air (2018)

für Violine solo
UA: 22.07.2018, Darmstäter Ferienkurse für Neue Musik, Irvine Arditti (Violine)

Air ist ein lichtes Stück – Luft als die Substanz, auf die sich der Titel bezieht. Es folgt einer Faszination für die Fähigkeit der Violine, auf ihren vier kurzen Saiten einen fast grenzenlosen Tonraum zu projizieren, der sich ständig ausdehnende und zurückweichende Harmonien beschreibt. So klanglich diese Harmonien auch erscheinen, so ist es doch eine Tonalität des ständigen Driftens, da sich die Melodien des Stückes nie zu bestimmten Tonkadenzen verdichten.
Die musikalische Kategorie des Klangs rückt in ***Air*** zunehmend in den Vordergrund. Seine Figuren scheinen ein seltsames Nirgendwo zwischen den tonalen Harmonien und der Klangwelt des Instruments selbst zu bewohnen: Das weiße Rauschen des Bogens auf gedämpften Saiten oder die Tonhöhenverhältnisse zwischen diesen offenen Saiten und ihren Obertönen – in ***Air*** finden sich harmonische Strukturen, die fast jede Melodie durchdringen.

Harmoniemusik (2019/20)

für verstärktes Ensemble (Flöte, Klarinette, Percussion, Klavier, Violine, Viola, Violoncello)
UA: 25.09.2020, Mannheim, ensemble risonanze erranti, Ltg.: Peter Tilling

Harmoniemusik entstand in einer Zeit der Erfahrung sowohl gesellschaftlicher als auch ganz privater Trauer. Es ist der Versuch der Erschaffung eines glücklichen Ortes, eines „Happy Place“, auch wenn dieser der Erfahrung, der er für eine Stunde entgleiten möchte, nie ganz entkommen kann. Die Texturen von Harmoniemusik oszillieren sanft zwischen fast anonymer Klanglandschaft und artikulierten musikalischen Figuren. Die stillen Pulse, die kleinen Melodien, und die langsam aufscheinenden Akkorde des ersten Satzes gestalten eine konsonante Oberfläche, die sich in ständiger Bewegung befindet. Mit zuerst nur einzelnen Tönen, dann Gruppen von Tönen und schließlich kleinen Motiven erschaffen die sieben Instrumente eine scheinbar spannungsfreie Harmonie, die sie zugleich kontinuierlich verändern. Der zweite Satz beginnt mit einem überschäumenden, weltumarmenden Vivace, dessen Schwung nur allmählich in eine fast traumhafte Landschaft sanft pulsierender Akkorde übergeht. Der dritte Satz alterniert zwischen zeitlupenhaften Arpeggios, die alle Register des kleinen Ensembles umfassen, und schnellen Pulsen, die an die Texturen des ersten Satzes erinnern. Eine kurze Coda endet die einstündige Harmoniemusik zugleich auf paradox überraschende und familiäre Weise. Die fröhliche und harmonische Klangoberfläche aller drei Sätze kann eine düsterere Unterströmung jedoch nicht ganz ignorieren. Es ist die immer wieder präsente Gefahr eines leisen Verschwindens der Musik in Stille einerseits, oder in laute Schläge andererseits – eine gewaltsame Bedrohung genau jener sanften Pulse, aus denen diese Schläge hervorgingen.

STEPHAN WINKLER

„Ich glaube, dass man sich zunehmend wieder bemüht, eine Verbindung zu finden zwischen den strukturellen Ansprüchen an Komplexität, die man hat, und dem Wunsch danach, auch unmittelbar zu kommunizieren. […] Ich glaube, dass die Europäische Kunstmusik in ihrer Geschichte wesentliche Impulse aus der Spannung zwischen diesen Polen gewonnen hat: hier der Anspruch an Stilisierung und strukturelle Komplexität – da der Wunsch nach Unmittelbarkeit des Ausdrucks […], die vielleicht nicht unbedingt notwendigerweise mit struktureller Komplexität einhergeht.“ Stephan Winkler nimmt die mathematischen Möglichkeiten der Spiele ernst und als Methode, Musikstücke zu entwickeln, die bei aller Beschränkung der Mittel doch von großer Komplexität sind. Er bebildert keine trendige Populärwissenschaft. Er weiß, wann er den Rechner verlassen muss, zugunsten der Kunst. Er weiß auch, wann er die eingeschworenen Rituale und Grenzen der (neuen) Musik verlassen muss, zugunsten der Kunst.

QUARTETT VOM DURST NACH DASEIN. (2014)

für Viola, Klavier, kleines Drumset und Kontrabass
UA: 13.09.2019, Künstlerhaus Salzburg, Jörg Winkler (Viola), oenm – oesterreichisches ensemble für neue musik

Variante:
VOM DURST NACH DASEIN.
Sieben Sachen und eine Gegebenheit für Bratsche und noch sieben (2001)
für Viola, Klarinette, Trompete, Sampler, Schlagzeug, Violine, Violoncello, Kontrabass, Zuspielungen
UA: 12.10.2001, Berlin, Jörg Winkler (Viola), Kammerensemble Neue Musik Berlin

Aus der Beschäftigung mit der buddhistischen Weltanschauung und der Suche nach einer neuen Klarheit der Form ging das Konzept einer Bilderreihe von sieben „Verhaftungen an die Welt“ hervor. Es handelt sich um rhapsodische Charakterstücke im Concerto-Gestus, die sich in einer inneren Dramaturgie aus der *Leichtherzigkeit* über die fast szenischen Porträts der *Angst vor der Einsamkeit* und der *Kampfeslust* bis in die *Zerstreutheit* steigern, der verführerischen Begleiterin der medialen Sinneswelt. Die digitale Signatur der Klangproduktion setzt sich in diesem Werk bis ins Instrumentarium fort. Der Sampler wird zum Ensembleinstrument, man könnte fast sagen zum Hightech-Continuo des Orchestersatzes.

Das ***QUARTETT VOM DURST NACH DASEIN.***, eine intimere kammermusikalische Fassung ohne Sampler und Zuspielungen, entstand 2014 als Geschenk für meinen Bruder.

ANÄSTHESIE I (2010)

für 2 Flügel
UA: 28.01.2011, Ultraschall-Festival Berlin, Duo Löffler / Kober

ANÄSTHESIE I ist das erste von fünf Stücken eines abendfüllenden Zyklus für zwei Pianisten an zwei Flügeln und einem Keyboard. Er wird Stücke für zwei Klaviere, für Klavier und Keyboard sowie je eines für vierhändiges Klavier bzw. Keyboard umfassen.
Zwei denkbar verschiedenen Inseln entstammen Inspirationen, die für ***ANÄSTHESIE I*** von Bedeutung waren: der Aspekt des Tempos in höfischer javanischer Musik sowie die Sprachaufnahme eines Dialogs aus einem isländischen Märchen. Zur ersten der genannten Anregungen soll an anderer Stelle Näheres gesagt werden. Zum isländischen Dialog hier nur so viel: Bei einem (bedauerlicherweise recht erfolglosen) Versuch, die isländische Sprache zu erlernen, stieß ich auf einen Dialog auf einer alten Sprachkassette, dessen eigentümliche Phonetik mich sofort in ihren Bann schlug. Immer wieder wollte dieser Disput zwischen einem jungen Mädchen und dem „Hausgeist" des Gehöfts angehört werden. In einem Versuch diesen Bann zu brechen, wurde der Dialog penibel in Notenschrift fixiert und fand schließlich seinen Weg in dieses Werk.

COMIC STRIP (1998)

für großes Orchester in 11 Gruppen (4-3-3-2 5-3-3-1 Harfe, Klavier, Celesta, Harmonium, Pauke, 5 Schlagzeuger, Streicher: 16-14-9-9-8)
UA: 21.3.1999, Philharmonie Berlin, Junge Deutsche Philharmonie, Ltg.: Lothar Zagrosek

Seit ich Anfang der neunziger Jahre in einem eher zufällig aufgesuchten Fachgeschäft einige überraschende Entdeckungen machte, entwickelte sich meine Begeisterung für bestimmte Formen jenes graphischen Genres, das im Deutschen mit dem Begriff Comic zusammengefasst wird. In besonderer Weise nahmen mich die Arbeiten der US-amerikanischen Indepentent Comic Szene gefangen, welche darin ihrem gemeinsamen Übervater Robert Crumb folgend – mit großer Virtuosität neue und künstlerisch anspruchsvolle Wege beschritten. Beipielhaft seien hier die Namen jener vier Großmeister des Faches genannt, deren Arbeiten ich auch heute noch ungemindert verehre: Chris Ware, Daniel Clowes, Jim Woodring und Charles Burns. Weit entfernt von Superheldenklischees und Marvel-typischen visuellen Routinen, sind die Geschichten dieser Zeichner von feinster Subtilität oder traumhafter Gewagtheit.
Dennoch waren es gar nicht diese Arbeiten, die für meine Arbeit an ***COMIC STRIP*** von Bedeutung waren. (Konkrete Bezugnahmen gibt es ohnehin keine und der Titel wurde auch erst kurz vor Redaktionsschluss des Programmheftes entschieden, spielte also bei der Komposition keine Rolle.) Wenn man eine Nähe zu Graphic Novels finden wollte, so könnte man vielleicht am ehesten an die Resultate der Zusammenarbeit zwischen Neil Gaiman und Dave McKean denken. Es sind dies in ihrer Dramaturgie anspruchsvoll verschachtelte und in ihrer visuellen Erzählweise stark von der Bildsprache des Films beeinflusste Bildgeschichten (oft in Romanlänge), deren gelegentlich grelle Farben und harte stilistische Kontraste auf intelligente Weise durch das geschilderte Geschehen legitimiert sind und so an die rasanten Szenenwechsel von Alpträumen erinnern.
Letztlich war die Titelwahl aber wohl vor allem ein wehmütiger Hinweis auf die beneidenswerten stilistischen Freiheiten, die auf anderen Gebieten der Kunstwelt gefeiert werden, während sie in der Domäne der Deutschen Neuen Musik als Entgleisungen lange geschmäht wurden.

Joanna Wozny

Frei von im Vorhinein festgelegten Konzepten wohnt dem Schaffen von Joanna Wozny äußerste Präzision inne, die sich im Reichtum der Klangfarben ebenso wie im Umgang mit ihnen zeigt. Ihren Interpret:innen verlangt sie dabei oftmals nahezu Unmögliches ab, doch gerade in diesen gescheiterten Realisierungen etwa eines Multiphonic-Klangs oder Tönen in höchsten Lagen liegt für sie der Reiz begründet. Nach wiederholter Vorstellung entwickelt sie den weiteren Verlauf in feinen Veränderungen des Ausgangsmaterials und tastet sich so erneut an das bereits Gehörte heran, um es aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten zu können. Aus diesen rein musikalischen Überlegungen schafft Wozny stringente Werke, die oft von fein ziselierten Tönen an der Schwelle der Hörbarkeit geprägt sind, aber ebenso geballte, wenn auch durch die „Unmöglichkeit der Realisierung“ gebundene Energie entwickeln.

like little ... sunderings (2016)

für Flöte, Klarinette, Saxophon, Klavier, Violine, Violoncello, Kontrabass, Zuspielungen
UA: 20.05.2016, Tage Neuer Musik Graz, Schallfeld Ensemble

like little ... sunderings wurde 2016 für die tage neuer musik graz komponiert, die unter dem Motto *Musik und Sprache* standen. Das Stück beschäftigt sich u.a. mit dem akustischen Erscheinungsbild von Sprache, das auf zwei Klangebenen entfaltet wird:
1. elektronische Transformation der Sprachanteile (Filterung, Verzerrung) ⇢ Sprache als Geräusch
2. geflüsterte Sprache, reduziert zu einzelnen Zischlauten, „aufgelöst“ im tief gefilterten weißen Rauschen der Elektronik ⇢ Geräusch als (mögliche) Sprache

Die elektronische Zuspielung dient dabei als klanglicher Verknüpfungspunkt der beiden Bereiche, indem es sowohl als Träger bzw. Hintergrund der stark verfremdeten Sprachmomente fungiert, als auch einen Bestandteil der Klänge selbst bildet.

Inside Piece (2019)

für Klavier zu vier Händen
UA: 18.11.2019, Festival „Wien Modern“, Mathilde Hoursiangou u.a. (Klavier)

Inside Piece für Klavier zu vier Händen entstand 2019 für das von Mathilde Hoursiangou initiierte Projekt Saiten-Tasten. Vorgabe war eine Studie mit „Innenraum-Klängen“ des Klaviers.
In meinem Stück habe ich versucht, eine möglichst große klangliche Vielfalt zu erzielen: zum einen durch Variation in der Klangerzeugung, zum anderen durch starke Differenzierung der Ereignisse in Hinblick auf ihre Dauer, Dynamik, den Kontext ihres Auftretens (einzeln oder in Gruppe/n) und ihren Geräuschanteil. Dem Disparaten wird ein Prinzip der Periodizität entgegengestellt.

Lacunae (2015)

für fünf Stimmen

UA: 24.04.2015, Wittener Tage für neue Kammermusik, Neue Vocalsolisten Stuttgart

Lacunae … Lückenhaftigkeit, Auslassung.
Semantik als EINE der möglichen Ausformungen der Sprache.

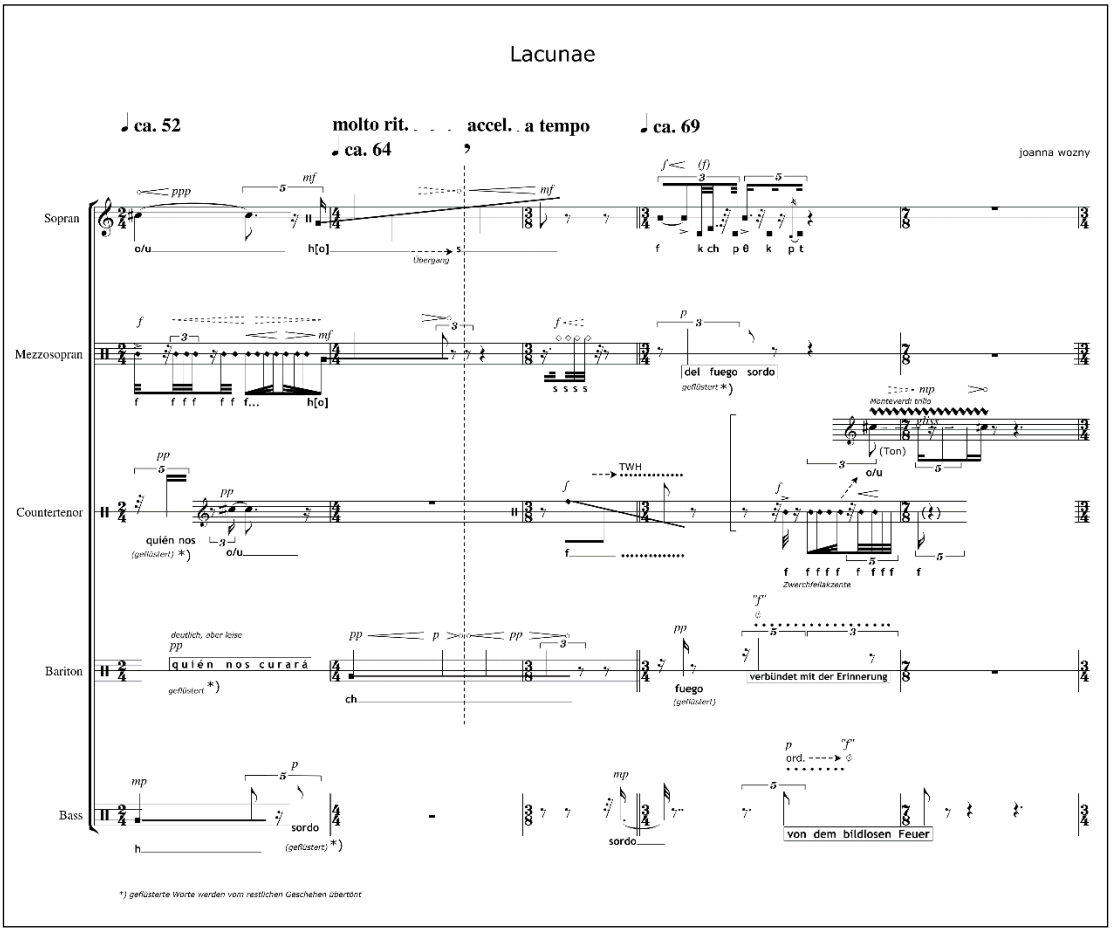
Die menschliche Stimme enthoben ihres humanen Zusammenhangs – als Artefakt, „Dekoration“ (sofern möglich).

Ein Zeichen hebt sich von der Oberfläche ab durch seine Gestalt, die meist semantisch verknüpft ist.

Fragmentarisierung, kein Anspruch auf Unbedingtheit; Pluralität möglicher Welten.
Das Unvollständige als Bedeutungsträger lässt mehrere Ebenen des Verständnisses zu, da das Offene mehr Assoziationen hervorruft als das Geschlossene, klar Abgegrenzte.

Zergliederung der Sprache bis hin zu einzelnen Lauten.

„Die gesprochene, hin auf Einzelteile gesprochene Schrift. Die Schrift – Die Heilung“ (Thomas Kling)



Lieblingsstücke – nach Besetzung

Solo

Annesley Black: a piece that is a size that is recognised as not a size but a piece (2013)
für Klavier

Peter Gahn: mit geliehener Aussicht (1997-98)
für Klavier

Peter Köszeghy: LAVA (2016)
für Querflöte

Hannes Seidl: Die Flexibilität der Fische - Teil 1 – Texte von Anselm Neft (2021)
für verstärkte Violine, Stimme, Kick Drum und Playback

Hannes Seidl: Die Flexibilität der Fische - Teil 2 – Texte von Anselm Neft (2021/22)
für virtuelle Klaviere, Stimme und Playback

Hans Thomalla: Air (2018)
für Violine solo

Kammermusik 2-3 Spieler

Peter Gahn: Diagonalen in kubischen Räumen I (2013)
für Posaune und Schlagzeug

Peter Gahn: innere obere Ebene (2008-13)
Version für Klarinette und Violoncello

Sara Glojnarić: Artefacts #2 (2019)
für Sopran, Schlagzeug und Tape

Hermann Keller: Klavier-Trio (2009)
für Violine, Violoncello und Klavier

Elnaz Seyedi: PS: and the trees will ask the wind. In Zusammenarbeit mit Ehsan Khatibi (2020)
für Paetzold Flöte, Violine, Objekte, Audio- und Videozuspielung

Stephan Winkler: ANÄSTHESIE I (2010)
für 2 Flügel

Joanna Wozny: Inside Piece (2019)
für Klavier zu vier Händen

Kammermusik 4-5 Spieler

Peter Gahn: mit geliehener Aussicht – Umgebung 1 (1997/98)
für Klavier, Klarinette, Violoncello und Schlagzeug

Peter Gahn: Diagonalen in kubischen Räumen I+II (2013-15)
für Posaune, Schlagzeug, Trompete, Violoncello und Klavier

Eloain Lovis Hübner: Trauma und Zwischenraum 2 (2021)
für Streichquartett mit Präparationen und zusätzlichen Klangerzeugern

Leopold Hurt: Fred Ott's Sneeze (2011)
für Klarinette/Bassklarinette, Violine, Violoncello, Klavier, Schlagzeug und Zuspielungen

Leopold Hurt: Erratischer Block (2007)
für Violine, Saxophon, Klavier, Schlagzeug, mikrotonale Altzither, Live-Elektronik und Zuspielungen

Juliane Klein: Geschwindigkeit (2007)
für Streichquartett und Film ad lib.

Peter Köszeghy: CHACONNE (zedekhias' tears) (2013)
für Flöte, Klarinette, Klavier, Vioine und Violoncello

Ulrich Kreppein: Splitter der Stille (2019)
für Akkordeon und Streichquartett

Stefan Pohlit: Klazomenai (2021)
für Mezzosopran und Ensemble (Flöte, Klarinette, Horn, Harfe, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass)

Stefan Pohlit: rain (2017)
für Streichquartett

Sebastian Stier: Monolith (1995)
für Viola, Bassklarinette, Posaune und Kontrabass

Sebastian Stier: Streichquartett (2012)

Stephan Winkler: QUARTETT VOM DURST NACH DASEIN. (2014)
für Viola, Klavier, kleines Drumset und Kontrabass

Kammermusik 6-9 Spieler

Peter Gahn: Diagonalen in kubischen Räumen I-III (2013-15)
für Posaune, Schlagzeug, Trompete, Violoncello, Klavier, Flöte, Klarinette, Violine und Viola

Sara Glojnarić: sugarcoating #1 (v3.0) für Flöte, Oboe, Klarinette, Saxophon, Percussion, Klavier, Violine, Viola und Violoncello

Michael Hirsch: Das Konvolut, Vol. 1 (2001)
für Sängerin, Piccoloflöte, Klarinette, Tuba, Große Trommel, Violine, Viola, Violoncello und Zuspielungen

Leopold Hurt: Dissociated Press (2017)
für Stimme, Klarinette, Zither, Violoncello, Keyboard, Drum Set und Zuspielungen

Hermann Keller: „Es war. Es ist. Wird es sein?" (2001)
für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Klavier

Ulrich Kreppein: Nachtstück (2018)
für Flöte, Oboe, Klarinette, Saxophon, Percussion, Klavier, Violine, Viola und Violoncello

Elnaz Seyedi: a sun of one's own (2019 rev. 2021/22)
für Bassklarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass

Hans Thomalla: Harmoniemusik (2019/20)
für verstärktes Ensemble (Flöte, Klarinette, Percussion, Klavier, Violine, Viola, Violoncello)

Stephan Winkler: VOM DURST NACH DASEIN. Sieben Sachen und eine Gegebenheit für Bratsche und noch sieben (2001)
für Viola, Klarinette, Trompete, Sampler, Schlagzeug, Violine, Violoncello, Kontrabass und Zuspiel

Joanna Wozny: like little ... sunderings (2016)
für Flöte, Klarinette, Saxophon, Klavier, Violine, Violoncello, Kontrabass und Zuspielungen

Ensemble

Annesley Black: tolerance stacks II (2021)
für Sopran, Minimoog, Drumset, Turntables, No-Input-Mixer und großes Ensemble (Fl, Ob, Klar, Hr,
Trp, Pos, Tb, Perc, Klav, 2 Vl, Vla, Vc, Kb)

Peter Gahn: mit geliehener Aussicht – Umgebung 1+2 (1997-2000)
für Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Klavier, Viola, Violoncello und Kontrabass

Sara Glojnarić: sugarcoating #1 (2017)
für Flöte, Klarinette, Horn, Tuba, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass

Sara Glojnarić: sugarcoating #1 (v. 2.0) (2018)
für großes Ensemble (2 Flöten, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, Horn, Posaune, Schlagzeug, Klavier, 2 Violinen, 2 Violen, 1-2 Violoncelli und 1-2 Kontrabässe)

Michael Hirsch: La Didone abbandonata (2004)
für Mezzosopran, Bariton, Piccoloflöte, Klarinette in B (auch Es-Kl. & Basskl.), Posaune, Akkordeon, 2 Violinen, Viola, Violoncello, 2 Schlagzeuger (Xylophone) und Zuspielungen

Juliane Klein: gehen (2000)
für Sopran, Bariton, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass, Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaune, Akkordeon und Percussion

Elnaz Seyedi: frames I (2019)
für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Saxophon, Horn, Trompete, Posaune, Tuba,
2 Schlagzeuger, E-Gitarre, Klavier und Kontrabass

Sebastian Stier: Double (2001)
für 20 Spieler (Flöte, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune,
2 Schlagzeuger, Harfe, 2 Klaviere, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli, Kontrabass)

Orchester

Annesley Black: abgefackelte wackelkontakte (2021)
für Lupophon, No-Input-Mixer und großes Orchester (3-3-3-3, 4-3-3-1, Pk, 3 Schlgz, Hfe, Streicher: 14-12-10-8-6)

Michael Hirsch: … irgendwie eine Art Erzählung … (2011)
für Orchester (3-0-4-3, 4-3-3-1, 2 Hfe, Klav, Cel, Akk, 4 Schlgz, Streicher: 9-9-6-6-4)

Eloain Lovis Hübner: Masse und Bewegung 6 »KANON« (2022)
für Orgel, Schlagzeug, Kontrabass und Kammerorchester (1-1-1-sax-0, 0-2-0-0, 2 pno, 2-2-2-0-0)

Gordon Kampe: Fat Finger Error (2018)
für Orchester (2-2-2-2, 2-2-2-1, 2 Schlgz, Hfe, Streicher) und Zuspielungen

Peter Köszeghy: three shamanistic rituals (2011)
für Orchester (2-2-2-2, 4-2-2-1, 2 Schlgz, Hfe, Streicher)

Stefan Pohlit: Peşrev (2006)
für großes Orchester (3-3-3-3, 4-3-3-1, 3 Schlgz., Hfe, Streicher: 12-10-8-6-4)

Hannes Seidl: Mehr als die Hälfte (2013)
für Orchester (3-3-3-3, 4-2-2-1, Pk, 2 Schlgz, Hfe, Keyboard, Streicher: 10-8-6-4-3), Live-Elektronik

Hans Thomalla: Ballade (2016)
für Klavier und Orchester (3-0-3-3, 3-4-3-1, 3 Schlgz, Hfe, Str: 14-12-10-8-6)

Stephan Winkler: COMIC STRIP (1998)
für großes Orchester in 11 Gruppen (4-3-3-2 5-3-3-1 Harfe, Klavier, Celesta, Harmonium, Pauke, 5 Schlagzeuger, Streicher: 16-14-9-9-8)

Vokalmusik

Peter Gahn: innere obere Ebene (2008)
Version für Stimme und Violoncello

Sara Glojnarić: Artefacts (2018)
für 6 Vokalsolisten, Tape und Video

Sara Glojnarić: Artefacts #2 (2019)
für Sopran, Schlagzeug und Tape

Eloain Lovis Hübner: [untitled] (2021)
für 6 Stimmen (S/S/Mez/T/Bar/B)

Gordon Kampe: Schummellümmelleichen und schrille Tentakel (2017/18)
für Countertenor, Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, E-Gitarre, Violoncello, Klavier und Zuspiel

Stefan Pohlit: Klazomenai (2021)
für Mezzosopran, Flöte, Klarinette, Horn, Harfe, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass

Joanna Wozny: Lacunae (2015)
für fünf Stimmen

Musiktheater

Michael Hirsch: La Didone abbandonata (2004)
für Mezzosopran, Bariton, Piccoloflöte, Klarinette in B (auch Es-Kl. & Basskl.), Posaune, Akkordeon, 2 Violinen, Viola, Violoncello, 2 Schlagzeuger (Xylophone), Zuspielungen

Gordon Kampe: Dogville (2020/21)
Oper in 18 Szenen nach dem gleichnamigen Film von Lars von Trier für 14 Gesangssolisten (4 Sopr, 2 Mezzo, 1 Alt, 1 Counter, 1 Ten, 3 Bar, 2 Bass), Orchester (3-3-3-3, 4-2-3-1, Pk, 2 Schlgz, Streicher)

Gordon Kampe: Gefährliche Operette (2017-22)
für Schauspieler, Mezzosopran, Bariton, Ensemble (Klar, Trp, Pos, 2 Schlgz, E-Git, Vc, Klav)

Juliane Klein: Allein (2012)
für 1 Sängerin, 1 Sänger, 6 Instrumentalisten (Klarinette, Akkordeon, Klavier, Schlagzeug, Violine, Violoncello) und 30 Zeitgenossen

Ulrich Kreppein: Die Versuchung des heiligen Antonius (2011/12)
Musiktheater nach Gustave Flaubert, Textfassung von Patrick Hahn und Martina Stütz
für 6 Sängerinnen und Sänger, 2 Schauspieler, Vokalensemble, Chor und Orchester (3-3-3-3 4-3-3-1 Perc., 2 Hfe, Akk, Klav, Streicher)

Hannes Seidl: Land (Stadt Fluss) (2018)
Musiktheater mit Daniel Kötter für Film, Blechbläser und Darsteller

Impressum

Edition Juliane Klein KG
Chodowieckistr. 15/I
10405 Berlin
tel.: ++49 30 4404 5164
info@edition-juliane-klein.de
www.edition-juliane-klein.de

Geschäftsführung: Dr. Mathias Lehmann

Der Abdruck der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Fotograf:innen
Notenabbildungen: © Edition Juliane Klein

© Edition Juliane Klein 2023