Gordon Kampe

1976	in Herne geboren
1998-2003	Kompositionsstudium in Rostock bei Hans-Joachim Hespos und Adriana Hölszky und in Essen bei Nicolaus A. Huber sowie Musik- und Geschichtswissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum
seit 2000	Kirchenmusiker der Johanniskirche in Herne
2003-08	Doktorand an der Folkwang Hochschule in Essen. 2008 Musikwissenschaftliche Promotion
seit 2007	Lehrauftrag Literatur- und Interpretationskunde an der Folkwang Hochschule Essen
seit 2009	wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Folkwang Universität der Künste in Essen
seit 2012	gewähltes Mitglied der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften/Leopoldina
2014/15	Vertretungsprofessor für historische Musikwissenschaft in Gießen

Preise und Auszeichnungen (Auswahl)

2004	Stipendium der Berliner Akademie der Künste Stipendienpreis der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt
2007	Aufenthaltsstipendium für die Cité International des Arts, Paris Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart für „High Noon: Moskitos“
2008	Aufenthaltsstipendium für den Künstlerhof Schreyahn
2009	„Komponist für Hagen“ des Philharmonischen Orchesters Hagen
2011	Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart für „Gassenhauermaschinensuite“
2013	Aufenthaltsstipendium für das Künstlerdorf Schöppingen
2014	Stipendium für das Experimentalstudio des SWR
2016	Komponisten-Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung

Aufführungen und Interpreten (Auswahl)

Ultraschall-Festival Berlin, ECLAT-Festival Stuttgart, Warschauer Herbst, Achtbrücken Köln, Hamburger Klangwerktage, Chiffren Kiel, Ensemblia Mönchengladbach, Musica Nova Helsinki, Niedersächsische Musiktage, Takefu Int. Music-Festival, aDevantgarde Festival, axes Festival Krakau, what's next Festival Brüssel, Staatsoper Stuttgart, Oldenburgisches Staatstheater, Deutsche Oper Berlin, RSO Saarbrücken, hr-Sinfonieorchester, RSO Stuttgart des SWR, RSO Saarbrücken, Ensemble Modern, Klangforum Wien, ensemble ascolta, Ensemble Resonanz, KNM Berlin, Ensemble musikFabrik, E-MEX-Ensemble, oh ton Ensemble, Ensemble l´art pour l´art, ensemble adapter, ensemble chronophonie, ensemble courage, Ensemble LUX:NM, sonic.art Quartet, Decoder Ensemble, Neue Vocalsolisten Stuttgart, SWR Vokalensemble Stuttgart

PORTRAIT

Register des Wirklichen: Der Komponist Gordon Kampe

von Ingo Dorfmüller

(bearbeitete und gekürzte Textfassung des Rundfunk-Portraits im DLF vom August 2014)

Gordon Kampes beruflicher Werdegang, wie man das ja wohl nennt, begann einigermaßen unspektakulär mit einer Ausbildung zum Elektroinstallateur – eine Station, die vermutlich nicht viele Komponisten in ihrem Lebenslauf haben. Gordon Kampe erklärt das folgendermaßen: „Bei mir auf der Schule war es so, dass man vor dem Abitur eine Berufsausbildung machen sollte. Da konnte ich mich entscheiden zwischen fünf verschiedenen Berufen. Kinderpfleger hätte ich werden können, oder Schlosser, oder Schreiner; und dann habe ich mir – auch um die Familienehre aufrechtzuerhalten, da in meiner Familie alle vor mir Elektriker waren – gedacht: Ich werde Elektriker. Dann habe ich die ganz normale Ausbildung gemacht: Morgens auf einer Baustelle in Altenessen irgendwelche Sachen repariert, oder Leuchtstofflampen irgendwo installiert, dann schnell wieder zurück zur Schule und nachmittags dann ins Schulorchester, *Die Schöpfung* spielen – das war so meine Jugend.
Mir war allerdings schon relativ klar, dass ich wahrscheinlich nicht als Elektriker arbeiten werde: Noch am Tag der Gesellenprüfung habe ich einen gewischt gekriegt. Mit der Nase bin ich an so einem Stromkasten hängengeblieben – und spätestens da dachte ich, ich sollte lieber Musik studieren, da kann ich wenigstens nur ästhetisch Leuten schaden.“

Nach dem Schulabschluss führte Gordon Kampes Weg zunächst einmal, ganz geradlinig, an eine Musikhochschule – und zwar nach Rostock. Das war 1997, die Wende lag erst 7 Jahre zurück, die Bologna-Reform der Hochschulen noch in weiter Ferne. Gordon Kampes Lehrer in Rostock waren Hans-Joachim Hespos und Adriana Hölszky – beide haben ihn geprägt. Indessen war es zunächst Hans-Joachim Hespos, der ihn bestimmte, sein Studium in Rostock – und nicht etwa im heimischen Essen – aufzunehmen. Ein Stück von Hespos spielte dabei eine wichtige Rolle: das Bühnenstück „Seiltanz“, im Untertitel als „szenisches Abenteuer“ bezeichnet. In der Bochumer Stadtbibliothek hatte Kampe eine „Seiltanz“-CD gefunden. Die Musik war das, was – so Kampe – „mir am fremdesten vorkam. Und dann habe ich ein bisschen recherchiert, wer Hespos denn eigentlich ist, und ich habe durch Freunde erfahren, dass er gerade in Rostock unterrichtet: Dann wollte ich da hin. Dieses Wilde in den Stücken, dieses völlig Aus-dem-Körper-Herausgehende oder das, was er immer sagt, dass Musik Stoffwechsel sei, dass es so ist, dass Komponieren oder Musikmachen, egal in welchem Aggregatzustand, eigentlich so ist wie Denken oder Fühlen, dass es einfach zum Körper dazugehört und dass es ohne gar nicht geht. Das ist etwas, das ich sicherlich von Hespos mitgenommen habe.“

Schon die Vortragsanweisungen, denen man in Gordon Kampes Partituren begegnet, lassen an Hespos denken. Beiden geht es darum, die kreative Eigeninitiative der Musiker anzuregen. Hespos macht das mit lautmalerischen Neologismen: „Versprillt“ steht dann in den Noten, oder „knautschig verschlattert“. Gordon Kampe formuliert direkter, in der Sprache des Alltags, in

seinem Falle also unverkennbar Ruhrpott-Westfälisch: „Volle Möhre“ etwa oder „Mit tüchtig Schmackes“.
Das Gegenstück zu den Vortragsanweisungen sind die nicht minder speziellen Werkeinführungen, die Gordon Kampe seinem Publikum an die Hand gibt. Zum Orchesterstück „High Noon. Moskitos“ etwa liest man, es sei „ein klebrig-schwirrend gepixxeltes Stück. Entstanden zumeist in der extremen Hitze des Sommers 2003. Es ist ein sehr schnell schwül-rhythmisches und häufig fragiles Stück: Atemgeräusche und (manchmal tonale) Klangschatten schwirren vorbei oder kleben bewegungslos in der Zeit.“ Der Text funktioniert wie eine Kippfigur. Er benennt einzelne Elemente der Komposition durchaus korrekt, ist als Ganzes aber eine Parodie gängiger Deutungsmodelle. Mit solchen nicht-einführenden Einführungen, solchen nichts erklärenden Erklärungen freilich eröffnet Gordon Kampe ein sehr viel weiter reichendes Spiel mit offenen und verdeckten Bezügen, mit tatsächlichen und vorgetäuschten Entsprechungen, zwischen hoher Kunst und banaler Alltäglichkeit. Dieses Spiel wird exemplarisch auch in einigen seiner Kompositionen ausgetragen. Ihnen gemeinsam ist eine suitenartige Disposition: Die aus lauter miniaturisierten Einzelteilen zusammengesetzten Großform verwandelt sich in eine Reihung kleiner, aber in sich geschlossener Formen. Beispielsweise in der „Gassenhauermaschinensuite“ aus dem Jahr 2009.

„Ich mag sehr gerne kurze Stücke“, sagt Kampe, „die einen bestimmten Gestus, eine bestimmte Idee sehr kurz und knackig vorstellen! Die Sache muss relativ klipp und klar auf den Punkt gebracht sein, und das habe ich zum Beispiel in dieser Suite versucht. Das sind tatsächlich ganz unterschiedliche Sachen, die da knallhart aneinandergeschnitten werden.“
Wenige Monate nach der „Gassenhauermaschinensuite“ entstand die ebenfalls suitenartige Komposition „HAL“. Der Name verweist auf den tyrannischen Computer in Stanley Kubricks Film „2001 – A Space Odyssey“, der, als er Gefahr läuft, abgeschaltet zu werden, plötzlich die Sprache des Herzens und des Sentiments entdeckt und in teils ehrlicher, teils manipulativer Weise einsetzt. Und sich dadurch möglicherweise als sehr menschlich erweist. In solche Zweideutigkeiten führt auch Gordon Kampes Komposition.
Und spätestens hier wird klar, was Gordon Kampe mit seinen Arrangements des scheinbar Unzusammengehörigen bezweckt: Die vielfach gebrochenen Wirklichkeitssplitter ergeben kein Bild, kein Ganzes mehr – und sie werden auch nicht zu höherer Einheit zusammengezwungen. Der Preis dafür wäre allemal Hierarchisierung. Und Gordon Kampes Haltung ist eben nicht die des Zuschreibens, Bewertens, Aussortierens, sondern eher ein gelassenes Staunen über die Vielfalt der Erscheinungen. Das heißt aber keineswegs, dass Form und Verlauf seiner Stücke beliebig wären – ganz im Gegenteil unterwirft Gordon Kampe seine aus so heterogenen Materialien entstehenden Werke einer ziemlich rigiden Kontrolle.
Die Materialien, derer sich Gordon Kampe dabei bedient, sind – das wurde schon angedeutet – sehr verschiedener Herkunft. Und bei ihrer Auswahl folgt er voll und ganz dem Lustprinzip. Umso entscheidender ist, was er mit diesem Material anfängt: Nicht selten folgt er dabei einer Art von entwickelnden Variation, die beispielsweise in „Q's Nachtstück“ einen Dean-Martin-Song aus dem Western-Klassiker „Rio Bravo“ in ein Gedicht von Annette von Droste-Hülshoff transformiert. Doch so klar die Dispositionen auch immer sein mögen – Gordon Kampe öffnet sie ganz bewusst den Zufällen des Lebens. „Diese Variationengeschichte mag ich schon sehr gern“, sagt Kampe, „das hab ich auch in anderen Stücken immer mal gebracht. Und zwar tat-

sächlich teilweise so stur, dass es jeweils wirklich genau 16 Takte sind: Also 16 Takte die erste Variation, dann vielleicht nochmal 16 Takte die zweite Variation, zunächst mal, im Komponierprozess. Und dann, irgendwann mal, weiß ich sowieso nicht mehr, wo ich bin, und dann zerknülle ich alles, schmeiße es an die Wand und schütte einen Liter Kaffee drüber, oder irgend so etwas, und dann kommen da eben 15 Takte zu drei Takten zu sieben. Und die fünfte Variation habe ich dann leider irgendwie im Kindergarten liegengelassen. Das ist dann die Realität: Nach der guten Proportion, wo ich versuche, alles ganz ordentlich zu machen, quadratisch, praktisch, gut, kommt dann leider irgendwie das Chaos. Dass meine Tochter, zum Beispiel, tatsächlich hier vor zwei Wochen noch ein paar Noten dazu gemalt hat. Die aber viel cooler waren als meine – das bleibt alles drin."

In den zurückliegenden Jahren hat sich Gordon Kampe immer öfter mit Vokalmusik beschäftigt. 2014 wurde sein Chorwerk „Le cœur de la grenoüille", zu 28 Stimmen a cappella, vom SWR Vokalensemble uraufgeführt. 2012 war sein Musiktheater „Anoia" in Oldenburg auf die Bühne gekommen – eine ungewöhnliche Produktion, die im engsten Zusammenwirken aller Beteiligten ein Paradoxon hervorbrachte: ein Gesamtkunstwerk, das den Zerfall einer kohärenten Gesamtheit beschreibt. Denn die Titelfigur ist stumm, traumatisiert möglicherweise durch einen in der Kindheit erlittenen Missbrauch, während vier singende Alter Egos an eine multiple Persönlichkeitsstörung denken lassen.
Das Thema ist kompromisslos ernst und lässt ironische Distanz nicht zu. Wohl aber lässt es sich an das Thema widersprüchlicher, dennoch nebeneinander existierender Wirklichkeiten anschließen, das den Komponisten schon immer beschäftigt. Zu einem störungsfreien Nebeneinander der Phänomene kommt es hier freilich nicht mehr: „In den Stücken habe ich einige Andockstellen an traditionelle Formenmuster oder so etwas versucht", erklärt Kampe. „Da gibt es zum Beispiel eine ‚Fuge'. Aber das funktioniert alles nicht mehr richtig. Man kriegt relativ schnell mit, dass das Lied, das ich komponiert habe, nicht richtig funktioniert, das geht kaputt, die Fuge geht kaputt, alles geht kaputt, so wie das ganze Stück insgesamt nicht richtig ‚funktioniert'."
2013 folgte die Kinderoper „Kannst du pfeifen, Johanna?", nach dem Buch von Ulf Stark für die Deutsche Oper Berlin. Und natürlich gilt Kampes Realitäten-Prinzip auch hier: Die Kinder kriegen, so sagt er, „die ganz normale Kampe-Musik auf die Ohren". Und genau darin liegt möglicherweise die starke emotionale Wirkung des Stücks begründet. „Das waren schon ein paar rührende Momente, die ich da gesehen habe", erzählt Kampe. „Zum Beispiel: Ein Opa hatte sein Enkelkind auf dem Schoß, ganz offensichtlich, einen Jungen, vielleicht war der sieben oder so. Und dann merkte der Opa im Verlauf des Stückes, worauf das hinauswill – dass wir jetzt Zeuge der letzten paar Wochen dieses Großvaters da werden. Und dann habe ich gesehen, wie der Opa seinen Enkel immer näher in den Arm genommen hat. Und das ist überhaupt nicht kitschig, nicht sentimental oder nostalgisch gemeint – sondern ganz absichtlich, dass ich schon bei so einer Kinderoper will, dass die Kinder nicht eine Oper hören, damit sie begeistert sind für Oper und damit sie mal ein Abo kaufen. Sondern sie sollen einen eindrücklichen Theaterabend haben – damit sie etwas vom Leben haben. Ich will, dass die danach nach Hause gehen und den Eltern die großen Fragen stellen."

Schmackes mit Variationen

für Kai Schumacher

Gordon Kampe (2015)

Dauer: ca. 8 Min.

Vorzeichen gelten für einen Takt.

TAPE 1: ON
ca. 20''
fortissimo

Klavier

fff

(TAPE wie ein Schatten weiter)

♩=116, übel

pp

ffff sempre: knallhartes Kawummba

WERKVERZEICHNIS

Solowerke

Schmackes mit Variationen (2015)
für Klavier und Zuspielung
Dauer: 10'
Uraufführung: 27.06.2015 Europäische Festwochen Passau, Kai Schumacher (Klavier)

Fett (2014)
für Zither
Dauer: 5'
Uraufführung: 29.03.2015, Black Box, München, Preisträger des Wettbewerbs „Zither 10“

heavy metal (2008)
für Flöte (und Zuspielungen ad lib.)
Dauer: 7'
Uraufführung: 09.03.2009, Künstlerhof Schreyahn, Beatrix Wagner (Flöte)

Das Barcklay-Syndrom oder Der rote Kreis (2006)
für Akkordeon mit Zubehör, Tamtam, Zuspielungen ad lib.
Dauer: 12'
Uraufführung: Mai 2006, Royal Danish Academy of Music Kopenhagen, Eva Zöllner (Akkordeon)

Die Blaue Hand (2006)
für E-Gitarre mit Zubehör
Dauer: 9'
Uraufführung: November 2006, Kleines Haus Delmenhorst, Elena Cásoli (E-Gitarre)

The incredible nightcrawler (2006)
für Klavier
Dauer: 11'
Uraufführung: April 2007, St. Peter Köln, Hui-Ping Lan (Klavier)

schnell (2005)
für Orgel
Dauer: 11'
Uraufführung: November 2006, St. Peter Köln, Andreas Jacob (Orgel)

Kammermusik 2-3 Spieler

Chamäleontheorie III (2012)
für Stimme, Klarinette, Klavier, Zuspielungen
Dauer: 11'
Uraufführung: 24.03.2013, What’s Next Festival, Brüssel, Decoder Ensemble

Pickman's Model (2011)
für Horn, Klavier
Dauer: 11'
Uraufführung: 09.02.2011, „Musica Nova“ Helsinki, Christine Chapman (Horn), Benjamin Kobler (Klavier)

Was mich umhaut

von Gordon Kampe

Im Mai war ich in Århus auf einem Festival. Nach einem Konzert kam ein ca. drei Meter großer Hüne mit Bart und Bier zu mir und fragte: „Bist Du deutsch?“ Ich bejahte. Da holte er tief Luft, sein Gesicht strahlte und er sagte „Schmetterling. Aaaah. Schönes Wort.“ Da verschwand er in der Dunkelheit der dänischen Nacht und ließ mich mit der Aufgabe zurück, einmal mehr über das Wort „schön“ nachzudenken. Ich kam zu dem Schluss, dass es der Erfinder des Wortes „schön“ voll drauf hatte. Schöner als „schön“ geht nicht: Wunderbar, wie sich nach und nach das Wort aus der geräuschumrankten Stille des „sch“ erhebt, sich sodann das nordisch anmutende „ö“ andeutet, indem sich die Lippen kussbereit schürzen. Das finale „n“ setzt dem unkeuschen Treiben zwar ein jähes Ende, wird die Zunge doch am Gaumen gebraucht. Aber Missmut darüber wird sogleich verjagt, da das „n“ die Nase und somit die Sinne erregt. Mit etwas Geschick endet das Wort näselnd, aber mit Esprit. Das Substantiv erfährt eine Beatmung: Die „Schönheit“ wird durch das „h“ lebendig, welches aus dem Innersten des Sprechers kommt. Und dass das in der Folge des odemgleichen „h’s“ stehende „ei“ an die Grundlagen des Lebens überhaupt erinnert, nimmt uns nun nicht mehr Wunder. Gleichsam drastisch wie entschieden schließt das „t“ unser Wort ab und verortet es wuchtig auf dem Boden eines konsonantenspuckenden Realismus.

Im Folgenden – pardon – zwei viel zu private Beispiele, was mich umgehauen hat. Denn das passiert mir gern und häufig und dabei meistens zufällig:
Ich sitze mit meiner Frau in der Philharmonie. Hélène Grimaud spielt und sie spielt wunderbar. Sie spielt ein bisschen aus dem Wohltemperierten Klavier, die d-moll-Chaconne in der schweinisch-genialen Busoni-Bearbeitung. Wir haben einen schönen Abend. Dann spielt sie Beethovens op. 109 und an jener Stelle, kurz vor Schluss, wo der Triller h-cis in den kurzen Vorschlägen ais-h mündet, die in das langsame E-Dur der Aria überleiten, schafft sie den perfekten Moment: Ein bisschen mehr Pedal, alles wäre dahin, ein bisschen weniger rubato und alles Bemühen wäre vergeblich gewesen. Diesen Klang, er dauerte vielleicht drei Sekunden, werde ich ihr nicht vergessen. Kitschig? Sentimental? Altmodisch? Kulinarisch? Nostalgische Reflexe? Meinetwegen. Ich fand’s schön.

Und jedes mal – und das geschieht wirklich oft – wenn ich die einleitende Flöten- und Oboenpassage aus der Choralkantate „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser“ opus 42 meines all-time-Lieblingskomponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy höre, dann fasse ich nicht, wie mich ein fast Nichts um den Verstand bringen kann, ohne dass ich ihn verliere: Denn ich werde hier nicht überrumpelt, sondern eingeladen. Wie herrlich sind diese 12 Takte, in denen der Glückliche – für mein privat-Ohr jedenfalls – immer kurz vorm Kitsch abzubiegen vermag. Natürlich – und das ist ja das Schöne – gibt es diese Abbiegung gar nicht bzw. ist sie ständig in Bewegung, denn das „Land des Ästhetischen“, meint der Philosoph Martin Seel, „kennt keine Grenzen.“

Kurzum: Schönheit, die mich umhaut, kann ebenso eine Oboenmelodie wie ein auf Youtube geäußerter Gedanke eines Promis sein, den ich vielleicht nicht einmal mag. Aber damit mich etwas umhaut, muss ich Gefahr wittern, will ich sehen, dass da – um den Titel einer Komposition von Hespos zu paraphrasieren – jemand auf dem Seil tanzt. Dann ist auch Pathos schön, dann ist ein zu viel oder auch ein zu wenig schön, dann ist Verschwendung schön und das Minimale auch.

Feedbacks, Löffel, Tanzbares (2011)
für Flöte, Violoncello, Klavier
Dauer: 12'
Uraufführung: 08.10.2011, Bochum, Kunstkirche Christ-König, The Antares Project

Die Sonne wandert schnell – Gasthauskempermannvariationen (2010)
für Flöte, Trompete, Schlagzeug, Zuspielungen und Casio VL-1
Dauer: 11'
Uraufführung: 12.06.2010, Bochum, Kunstkirche Christ-König, ensemble chronophonie

HAL (2010)
für Kontrabassklarinette (auch Klarinette in es), Akkordeon, Kontrabass, Klavier
Dauer: 13'
Uraufführung: 27.10.2010, RWE-Pavillon der Philharmonie Essen, Carl Rosman (Klarinetten), Eva Zöllner (Akkordeon), John Eckhardt (Kontrabass), Mark Knoop (Klavier)

HAL's Lullaby (2008)
für Kontrabassklarinette, Akkordeon, Klavier
Dauer: 8'
Uraufführung: März 2008, Darmstadt, Carl Rosman (Kontrabassklarinette), Eva Zöllner (Akkordeon), Mark Knoop (Klavier)

Ohne Spock (2007)
für 2 Theremine, Klavier, Zuspielungen
Dauer: 12'
Uraufführung: November 2007, GZM Festival Aachen, Barbara Buchholz (Theremin), Lydia Kavina (Theremin), Heather O´Donnell (Klavier)

Ripley-Musik I (2005)
für Posaune, Kontrabass, Klavier
Dauer: 12'
Uraufführung: Mai 2005, Akademie der Künste Berlin, KMN Berlin

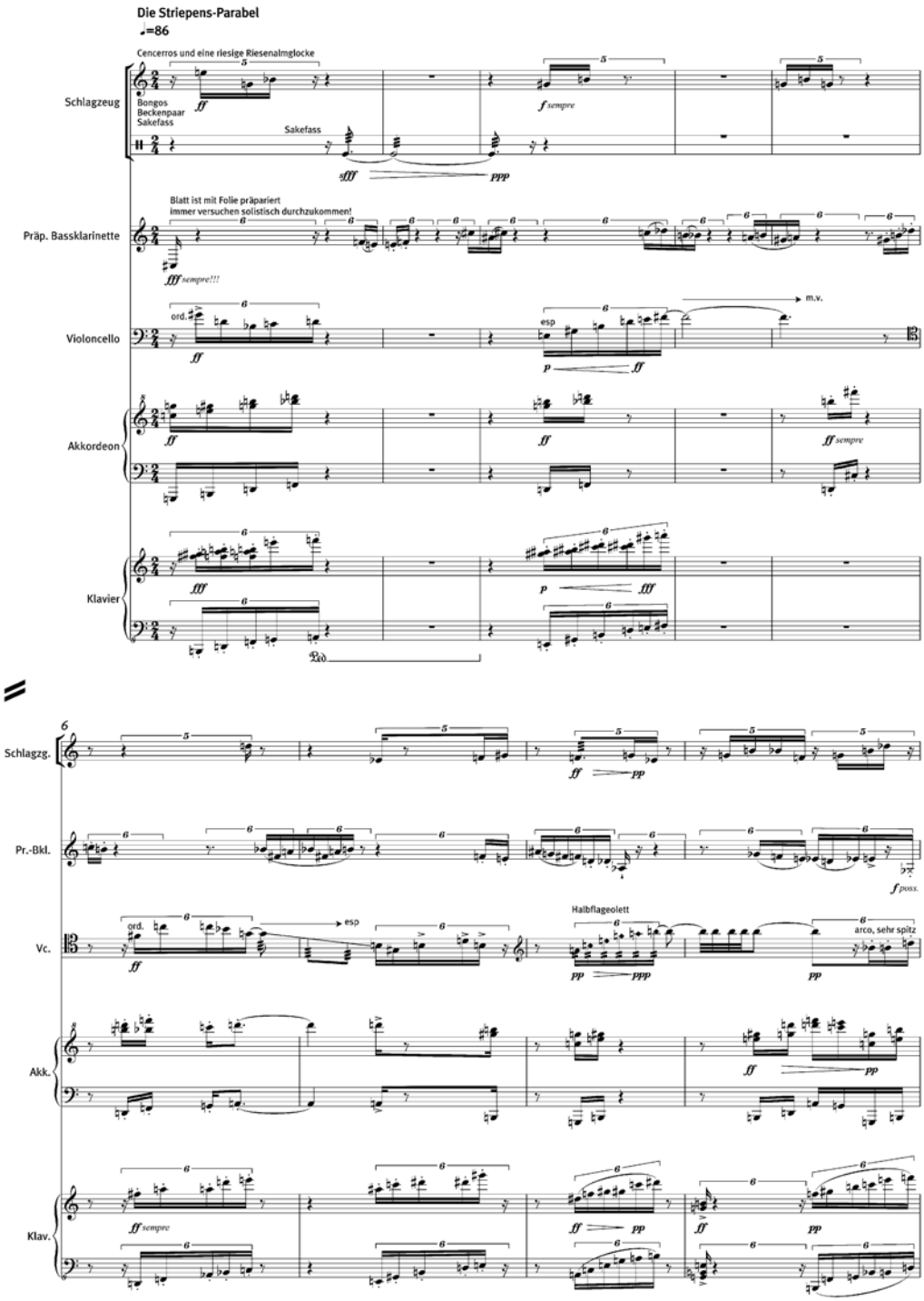
Ripley-Musik II (2005)
für Vibraphon, Akkordeon, Klavier
Dauer: 13'
Uraufführung: September 2005, Takefu Festival, Klangforum Wien

Ripley-Musik IV (2005)
für E-Violine, Alt-Klarinette, Sampler
Dauer: 12'
Uraufführung: Oktober 2005, Essen, ensemble kauri

Ripley-Musik V (2005)
für Bassklarinette, Violoncello, Klavier
Dauer: 13'
Uraufführung: Oktober 2005, Tokio, E-MEX-Ensemble

Aldrin-Music (2004)
für Violoncello, Klavier, Zuspielungen
Dauer: 14'
Uraufführung: Oktober 2004, Essen, Katja Hertz (Violoncello), Anne Mohns (Klavier)

Erster Gassenhauer



Kammermusik 4-9 Spieler

Moritaten und Sentimentales (2015)
für Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, E-Gitarre, Violoncello, Klavier, Zuspielungen
Dauer: 10'
Uraufführung: 11.11.2015, Delmenhorst, Theater Kleines Haus, ensemble ascolta

Liederbuch (2015)
für Flöte, Schlagzeug, Harfe, Violine, Violoncello, Zuspielungen
Dauer: 11‘
Uraufführung: 04.12.2015, Altes Forsthaus Habichtshorst, Winsen an der Luhe, Ensemble l'art pour l'art

Füchse/Messer – Hommage an Akira Kurosawas Film „Yume“ (2014)
für Saxophon, Posaune, Akkordeon, Violoncello, Klavier, Zuspielungen
Dauer: 11'
Uraufführung: 20.11.2014, Berlin, Konzerthaus am Gendarmenmarkt, LUX:NM

Nischenmusik mit Klopfgeistern (2013)
für Stimme, Bassklarinette, Schlagzeug, E-Zither, Synthesizer, Zuspielungen
Dauer: 10'
Uraufführung: 22.06.2013, München, aDevantgarde Festival, Decoder Ensemble

Chamäleontheorie II – 13 Variationen über ein Lied von Frau Cz. (2012)
für Saxophon, Posaune, Klavier, Violine, Viola, Zuspielungen
Dauer: 8'
Uraufführung: 09.11.2012, Krakau, Ensemble Garage

Chamäleontheorie I – „Gefühlte 70.000 Bratwurststände“. Variationen über eine Befindlichkeit von Jürgen Klopp (2012)
für Violine, Saxophon, Akkordeon, Klavier, Zuspielungen, Wutbox
Dauer: 11'
Uraufführung: 19.05.2012, Berlin, Im Kronenboden, Ensemble LUX:NM

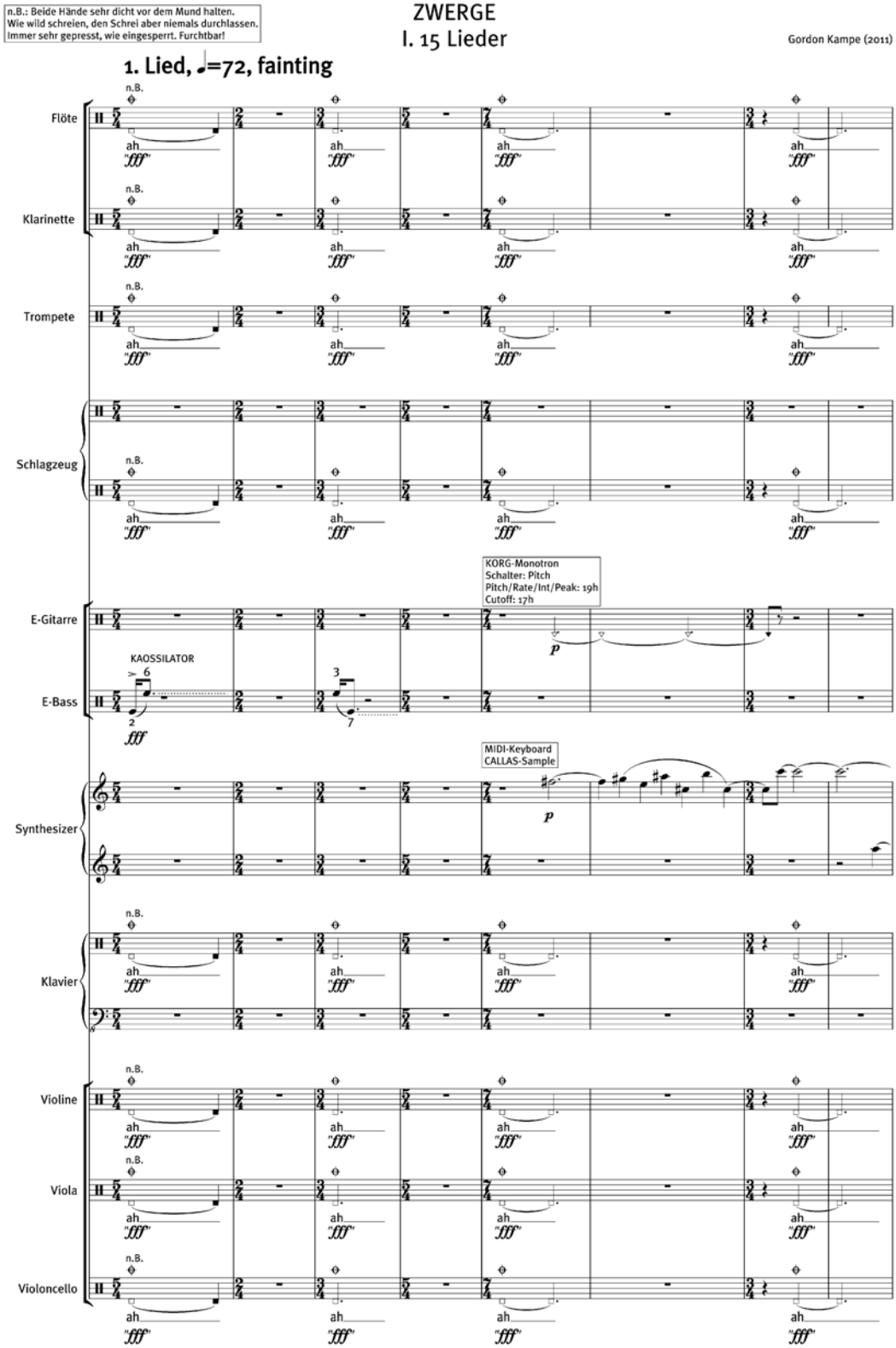
Butter und Fische (2012)
für Flöte, Klarinette, Trompete, Tuba, Schlagzeug, Klavier
Dauer: 13'
Uraufführung: 02.06.2012, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, ensemble:hörsinn

Zehn Symphonien (2011)
für Saxophonquartett
Dauer: 10 x 10''
Uraufführung: 24.09.2011, Niedersächsische Musiktage, Sonic Art Quartett

sweet home (2010)
für Violoncello, Schlagzeug, Celesta, Klavier, Zuspielungen
Dauer: 12'
Uraufführung: Februar 2010, WDR Funkhaus Köln, Ives Ensemble

Ripley-Musik III (2009)
für Bassklarinette, Schlagzeug, Violoncello, Harfe, Zuspielungen
Dauer: 12'
Uraufführung: August 2009, Essen, Ensemble Adapter

Gassenhauermaschinensuite (2009)
für Klarinette, Violoncello, Akkordeon, Schlagzeug, Klavier, Zuspielungen
Dauer: 14'
Uraufführung: November 2009, Alte Feuerwache Köln, E-MEX-Ensemble


n.B.: Beide Hände sehr dicht vor dem Mund halten.
Wie wild schreien, den Schrei aber niemals durchlassen.
Immer sehr gepresst, wie eingesperrt. Furchtbar!
ZWERGE
I. 15 Lieder
Gordon Kampe (2011)
1. Lied, ♩=72, fainting
Flöte
Klarinette
Trompete
Schlagzeug
E-Gitarre
E-Bass
Synthesizer
Klavier
Violine
Viola
Violoncello
n.B.
ah
"fff"
KORG-Monotron
Schalter: Pitch
Pitch/Rate/Int/Peak: 19h
Cutoff: 17h
KAOSSILATOR
MIDI-Keyboard
CALLAS-Sample

Qs Nachtstück (2008)
für Flöte, Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier, Violoncello, Kontrabass
Dauer: 11'
Uraufführung: September 2008, Musik21-Festival Lüchow, Ensemble l'art pour l'art

X – mit großem Solo (2007/8)
für Flöte, Akkordeon, Harfe, Schlagzeug, Kontrabass
Dauer: 13'
Uraufführung: Februar 2008, chiffren Festival Kiel, ensemble reflexion K

Neun weiße Bilder (2006)
für Saxophon, Schlagzeug, E-Gitarre, Klavier, Kontrabass
Dauer: 11'
Uraufführung: November 2006, Hamburger Klangwerktage, Internationale Ensemble Modern Akademie

Sieben weiße Bilder (2006)
für Saxophon, Schlagzeug, E-Gitarre, Kontrabass
Dauer: 10'
Uraufführung: August 2006, Alte Brüderkirche Kassel, oh ton-ensemble

zu drei Stücken entzwei (2005)
für Tuba, Celesta, 3 Kontrabässe
Dauer: 8'
Uraufführung: Dezember 2005, Nationaltheater Mannheim, Mitglieder des Orchesters des Nationaltheaters Mannheim

SPAX – Nagelfeld für Ensemble (2002/4)
für Sopran-/Tenorsaxophon, Posaune, 2 Perkussionisten, Harfe, Gitarre, Violine, Violoncello, Kontrabass
Dauer: 13'
Uraufführung: August 2004, Orangerie Darmstadt, Ensemble Resonanz, Ltg.: Johannes Kalitzke

Ensemble

Zwerge (2011)
für Ensemble (Flöte, Klarinette, Trompete in C, Schlagzeug, E-Gitarre, E-Bass, Klavier, Synthesizer, Violine, Viola, Violoncello)
Dauer: 21'
Uraufführung: 20.09.2011, Warschauer Herbst, EWCM, Ltg.: Rüdiger Bohn

Marvels of Things Created and Miraculous Aspects of Things Existing (2010)
für 12 Violoncelli
Dauer: 12'
Uraufführung: August 2010, Augsburg, Cellisten der Augsburger Symphoniker

Das Picard-Manöver (2006)
für Klavier, Ensemble (Klarinette, Saxophon, Tuba, Schlagzeug, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass), Zuspielungen
Dauer: 19'
Uraufführung: August 2006, Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Ensemble der Preisträger, Hsin-Huei Huang (Klavier), Ltg.: Lukas Vis

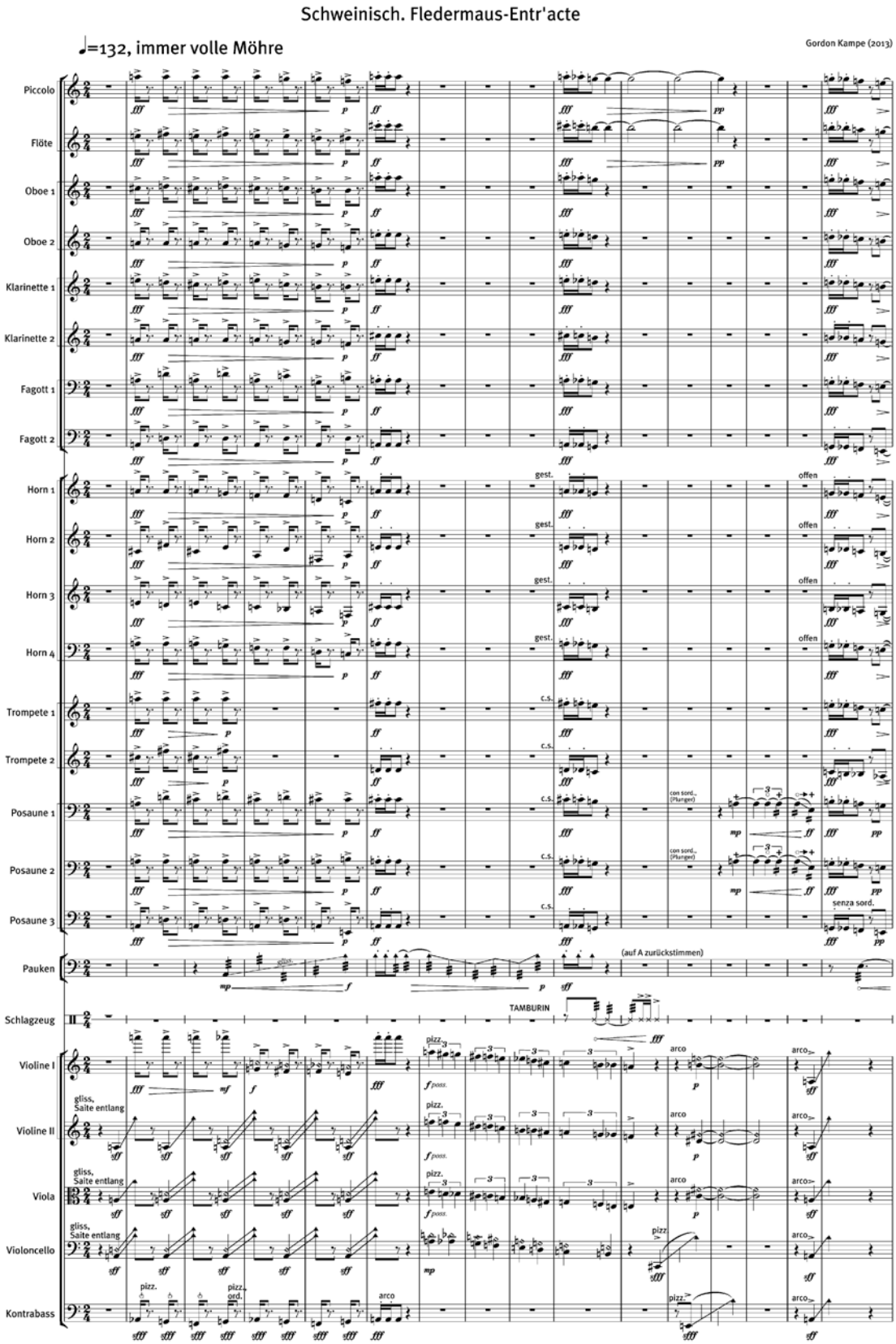
Das Zanthi-Fieber (2005)
für Ensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, 2 Schlagzeuger, Harmonium, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass) mit Zubehör, Live-Elektronik (ad lib.)
Dauer: 17'
Uraufführung: 16.06.2006, Frankfurt a.M., Haus der Deutschen Ensemble Akademie, Ensemble Modern

Musik der Diskontuitäten

Gordon Kampes Orchesterstück *High Noon: Moskito*s
von Stefan Drees
(leicht gekürzte Fassung der Erstveröffentlichung in den positionen Nr. 71, Mai 2007, S. 44-46)

Daß Musik primär über die ästhetische Erfahrung erschlossen werden sollte, ist eine Selbstverständlichkeit, die jedoch angesichts des verbalen Eifers, mit dem mancher Zeitgenosse seine Arbeiten theoretisch zu legitimieren sucht, bisweilen in Frage gestellt wird. Der Komponist Gordon Kampe kommentiert seine Werke kaum, was vielleicht als eine Art Eingeständnis zu verstehen ist, der begriffsorientierten, mit Metaphern arbeitenden Sprache nicht so sehr zu vertrauen wie der Musik selbst, diese vielmehr als begriffslose Kunst ausreichend über sich Aufschluß zu geben vermag und des erklärenden Kommentars nicht wirklich bedarf.
Jenes Mißtrauen der Sprache gegenüber findet paradoxerweise Eingang in die Sprache selbst, wie der scheinbar harmlosen Notiz im Vorwort der Partitur von Kampes Orchesterstück *High Noon: Moskito*s (2003, revidiert 2006) zu entnehmen ist. Gibt sie doch vor, über Entstehung und Charakter der Komposition Auskunft zu geben, indem sie gerade die einem begrifflichen Verständnis entgegen gerichtete, metaphernreiche (und letztlich nichtssagende) Ausdrucksweise schlechten musikjournalistischen Jargons benutzt und ironisch gegen sich selbst ausspielt: »Das Orchesterstück *High Noon: Moskitos* ist ein klebrig-schwirrend gepixxeltes Stück. Entstanden zumeist in der extremen Hitze des Sommers 2003. Es ist ein sehr schnell schwül-rhythmisches und häufig fragiles Stück: Atemgeräusche und (manchmal tonale) Klang-Schatten schwirren vorbei oder kleben bewegungslos in der Zeit.« Ein solcher Text, wie der Titel selbst im Anschluß an den Kompositionsprozeß entstanden, bietet keinerlei Erklärung sondern delegiert den Hörer durch die Thematisierung einer körperlichen Komponente – der »klebrig-schwirrend gepixxelten« Erscheinungsweise – an die Musik. Daß Titelgebung und ironischer Kommentar allerdings dazu beitragen, die Wahrnehmung in bestimmte Bahnen zu lenken, erweist sich als Korrespondenz zu einer Reihe abstrakt formulierter Vortragsanweisungen in der Partitur. Deren Ziel ist weniger die Rekapitulation angelernter musikalischer Verhaltens- und Ausdrucksmuster, als die Anregung ungewohnter Gestaltungsweisen, da sie den Musiker dazu auffordern, sich in ein bestimmtes Verhältnis zum Komponierten zu setzen. Gleich zu Anfang heißt es da, die Ausführenden sollen »bröselnd« spielen, später überschreibt Kampe die Abschnitte mit »zwirblig geschlabbert«, »etwas fiebrig« und »etwas verpixxelt« oder gibt Aktionsbeschreibungen wie »wild, kraß, mit tüchtig Schmackes« und »spitz, vollkommen ausrasten«. In allen Fällen ist die Fantasie angesprochen, auf der einen Seite jene des Musikers, den diese Worte zur Gestaltung der Klanggebung anregen sollen, auf der anderen Seite jene des Hörers, der – vermittelt über die Aktionen – den Klangresultaten nachlauschen kann.
In der Tat erweist sich die Musik als beredt genug, um aus sich heraus ein Bedeutungsgefüge zu generieren. Kampe entwirft auf Grundlage des gewählten musikalischen Materials ein ästhetisches Gebilde, dessen charakteristischster Grundzug der nicht-narrative Umgang mit der Form ist. Entsprechend illustriert *High Noon: Moskitos* stellvertretend für andere Kompositionen Kampes, »daß jederzeit alles möglich ist, und zwar in dem Sinn, daß es keine fest gefügten Formen gibt, die ich mir schon vorher zurecht gelegt habe, und daß zu jeder Zeit immer alles passieren könnte, wenn ich meine, daß es passieren soll«. Jene strukturellen Elemente, wofür in anderen Arbeiten des Komponisten Werktitel stehen, die sich auf die Welt filmischer Science-Fiction-Entwürfe à la *Star Trek* oder *Alien* beziehen und dort als »Metaphern-Maschinen« für die Unwägbarkeiten eines vorab festgelegten Zeit- und Verlaufsgerüsts dienen, finden sich auch im groß besetzten Orchesterstück. Denn auch diese Partitur exemplifiziert, daß zu jeder Zeit musikalisch Unvorhergesehenes passieren kann. Kampe kalkuliert die plötzliche Wendung mit ein,

macht die Diskontinuität zum Stilmittel, das sich musikalisch etwa im Auftauchen unerwarteter Ereignisse, Texturen, Einschübe, ungewöhnlicher Aktionen oder Instrumentalsoli manifestiert. Diese fragmentarisieren eher den komponierten Kontext, als daß sie im Sinne eines übergreifenden Ordnungskriteriums vereinheitlichend wirken.
Diesem Prinzip entspricht etwa die Konturlosigkeit, die den Beginn von *High Noon: Moskitos* bestimmt: Kaum jemals gewinnen musikalische Aktionen als Motive oder Figuren greifbare Gestalt, sich verfestigende Rhythmen, die zur Stabilisierung des Satzgewebes beitragen könnten, verlieren sich sofort wieder und sorgen dafür, daß die Musik immerfort in Bewegung bleibt. Der hiermit verknüpfte Wechsel musikalischer Gesten addiert sich jeweils zu Texturen von unterschiedlicher Dichte und Komplexität, deren Abfolge die Gesamtheit des musikalischen Verlaufs ausmacht. In ihnen wirken einzelne Komponenten wie Klangattacken, Rhythmusmuster oder Bewegungsimpulse so zusammen, daß sich irregulär strukturierte und zumeist richtungslose Ereignishäufungen ergeben.
Der hierauf basierenden Abschnittsbildung ist das Moment des Unerwarteten eingeschrieben: Da sind etwa die auf approximativer Tonhöhe mit viel Luft eingefärbten Pfeiftöne sämtlicher Bläser (»Wie ein leises, unbestimmt und nebenbei gepfiffenes Liedchen«), deren überraschender Einsatz dem als »schattenhaft« markierten, die Theatralik hervorkehrenden Spiel der Streicher »an der Hörgrenze« kontrapunktisch gegenübersteht. Da ist ferner die knappe, ins musikalische Gewebe der viergeteilten Violinen eingeblendete Anspielung auf Mendelssohn Bartholdys *Sommernachtstraum*-Ouvertüre, deren charakteristischer Gestus danach beibehalten und – über vereinzelten Haltetönen der Bläser – auf den gesamten Streichersatz ausgeweitet wird, um sich schließlich ebenso rasch von einer Tutti-Attacke wegwischen zu lassen. Am Ende des Stückes folgt dann gar der Umschlag in eine »Radikalcoda«, in der es zu dem kommt, was dem Hörer sonst vorenthalten bleibt: zu einer allmählichen Verfestigung des Orchestersatzes im Sinne zunehmender rhythmischer Stabilität. Denn über mehrere Stadien hinweg wird erstmals eine Ereigniskette in Gang gesetzt, die sich als prozeßhaft wahrnehmen läßt: Ausgehend von zunächst irregulären, weil nicht auf ein Metrum bezogenen, dann aber zunehmend regelmäßiger werdenden Plektrum-Schlägen, die in ein normales Pizzicato im Tempo Viertel = 180 übergehen, folgt kurz danach das Alternieren von Brummtöpfen in regelmäßigen Achteln, bis schließlich über eine längerer Passage hinweg durchlaufende Achtel hervortreten. Doch auch hier siegt letzten Endes die Unvorhersehbarkeit, setzt sich im überraschenden Abbrechen des Schlußtaktes erneut die Tendenz zur Diskontinuität durch.
Daß die skizzierten Umschwünge sich wie theatralische Momente ausnehmen, hat nicht nur mit Kampes instrumentaler Schreibweise, sondern auch mit dem kalkulierten Einsatz von Sprache zu tun und führt damit zum Beginn dieses Textes zurück: Denn zur Plastizität der Musik trägt neben dem facettenreichen Umgang mit den Möglichkeiten des ausgedehnten Orchesterapparats auch jene zu Beginn angesprochene, wohlüberlegte Formulierung von Vortragsbezeichnungen bei, die als Handlungsanweisungen für die Musiker gedacht sind. Sie erfordern einen interpretierenden Ansatz, eine Lesart, die dem Ausführenden einen Bezug auf die ihnen zugeordneten musikalischen Ereignisse erst ermöglicht. Der Musiker wird also auf der verbalen Ebene gleichsam provoziert, um dem Prozeß des Umsetzens solcher Notate ein instrumentales Agieren eine bestimmte Richtung zu verleihen. Trotz Kampes Verzicht auf narrative Kontexte tritt gerade hierdurch die kommunikative Funktion der Musik in den Mittelpunkt, denn die quasi theatralischen Vortragsbezeichnungen verleihen der Musik eine höchst emotionale Komponente, die sowohl aus der unmittelbaren Klangwahrnehmung als auch aus den visuellen Begleiterscheinungen der Klangproduktion erwächst. Damit werden in der Aufführungssituation die Voraussetzungen für eine ästhetische Erfahrung geschaffen, die zur Absicherung keines theoretisierenden Werkkommentars mehr bedarf, sondern dessen Stelle frei werden läßt für ein ironisches Sprachspiel.


Schweinisch. Fledermaus-Entr'acte
♩=132, immer volle Möhre
Gordon Kampe (2013)
Piccolo
Flöte
Oboe 1
Oboe 2
Klarinette 1
Klarinette 2
Fagott 1
Fagott 2
Horn 1
Horn 2
Horn 3
Horn 4
Trompete 1
Trompete 2
Posaune 1
Posaune 2
Posaune 3
Pauken
Schlagzeug
Violine I
Violine II
Viola
Violoncello
Kontrabass
gest.
offen
c.s.
con sord., (Plunger)
senza sord.
(auf A zurückstimmen)
TAMBURIN
pizz.
arco
gliss, Saite entlang
pizz. ord.

Q [kju:] I-V Informationen aus dem Gamma-Quadranten (2004)
für Oboe/Englischhorn, Klarinette/Bassklarinette, Saxophon, Tuba, Perkussion, Klavier, Streichquartett, Kontrabass, Zuspielungen
Dauer: 40'
Uraufführung: Dezember 2004, Akademie der Künste Berlin, KNM Berlin, Ltg.: Yoichi Sugijama

Orchester

Drei Stücke für Orchester (2015)
für großes Orchester (3-3-3-3 4-3-3-1, Pk, 3 Schlgz, Hfe, Cel, Streicher), Zuspielungen
Dauer: 15'
Uraufführung: 17.07.2015, Stuttgart, Theaterhaus T1, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Ltg.: Titus Engel

Farben/Massen/Teufelsleitern (2015)
Variationen für großes Orchester (3-3-3-3 4-3-3-1, Pk, 3 Schlgz, Hfe, Cel, Streicher), Zuspielungen
Dauer: 45'
Uraufführung: 17.07.2015, Stuttgart, Theaterhaus T1, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Ltg.: Titus Engel

Sechse kommen durch die ganze Welt – Libretto von Dorothea Hartmann nach dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm (2015)
für 2 Schauspieler, Kinderchor, Orchester (1-1-2-1 2-2-1-0, Pk, Schlgz, Hfe, Streicher)
Dauer: 45'
Uraufführung: 28.04.2015, Köln, Philharmonie, Gürzenich-Orchester, Ltg.: Andreas Fellner

Schweinisch – Fledermaus Entr'acte (2013)
für Orchester (2-2-2-2 5-2-3-0, Pk, Schlgz, Streicher)
Dauer: 5'
Uraufführung: 30.11.2013, Staatstheater Oldenburg, Großes Haus, Orchester des Oldenburger Staatstheaters, Ltg.: Paul-Johannes Kirschner

Engel. Wölfe. (2011)
für Orchester (3-3-3-2 4-3-3-1, Pk, 2 Schlgz, Streicher)
Dauer: 11'
Uraufführung: 16.09.2011, Illertissen, Schwäbisches Jugendsinfonieorchester

kawupp (2009)
für kleines Orchester (1-1-1-1, 1,1,1,0, 2 Schlgz, Hfe, Streicher) Schülergruppen, Zuspielungen
Dauer: 40'
Uraufführung: Mai 2009, Theater Hagen, Schüler aus Hagen und Iserlohn, Philharmonisches Orchester Hagen, Ltg.: Andres Reukauf

Glas. Gold. (2008)
für Orchester (2-2-2-3,4-2-3-0 Pk, Streicher: 10-8-6-5-4)
Dauer: 7'
Uraufführung: Januar 2009, Stadthalle Hagen, Philharmonisches Orchester Hagen, Ltg.: Florian Ludwig

High Noon: Moskitos (2003/6)
für Orchester (2-2-2-2 4-3-3-1, 2-3 Schlgz, Streicher)
Dauer: 14'
Uraufführung: Mai 2004, Saarbrücken, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Ltg.: Manfred Schreier

VORZEICHEN gelten für den GANZEN Takt!

Falsche Lieder

Gordon Kampe (2011)

Nr. 1 - Manual

♩=116, mechanisch verrenkt, wie Zaubersprüche

Sopran 1: Mit Mit M it sen-sa-zio-nell Mo - dell G(e) W(e) K(a) G(e) W(e) K(a)

Sopran 2: Mit Mit M it sen-sa-zio-nell Mo - dell G(e) W(e) K(a) G(e) W(e) K(a)

Countertenor: Mit Mit Mit Mit sen-sa-zio-nell Mo - dell G(e) W(e) K(a) G(e) W(e) K(a)

Tenor: Mit Mit M it sen-sa-zio-nell Mo - dell G(e) W(e) K(a) G(e) W(e) K(a)

Bariton: Mit Mit Mit Mit sen-sa-zio-nell Mo - dell G(e) W(e) K(a) G(e) W(e) K(a)

Bass: Mit Mit Mit Mit sen-sa-zio-nell Mo - dell G(e) W(e) K(a) G(e) W(e) K(a)

S. 1: neun-zig ein-und neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig ein-und-neun-zig neunzig ein-und-neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig

S. 2: neun-zig ein-und neun - - zig ein - - - - und

C.: neun-zig ein-und neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig neun-zig ein-und- neun-zig ein-und-neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig

T.: neun-zig ein-und neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig ein-und-neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig

Bar.: neun-zig ein-und ein - - und ein-und-neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig

B.: neun-zig ein-und neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig neun-zig neun-zig neunzig ein-und-neun-zig neun-zig ein-und-neun-zig

Vokalmusik

fonomania – 7 cell-phone-songs (Text: Bruno Klimek) (2015)
für 2 Stimmen, Bassklarinette, Kontrabass, Akkordeon, Zuspielungen
Dauer: 20'
Uraufführung: 01.07.2015, Essen, Pina-Bausch-Theater

Sechse kommen durch die ganze Welt – Libretto von Dorothea Hartmann nach dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm (2015)
für 2 Schauspieler, Kinderchor, Orchester (1-1-2-1 2-2-1-0, Pk, Schlgz, Hfe, Streicher)
Dauer: 45'
Uraufführung: 28.04.2015, Köln, Philharmonie, Gürzenich-Orchester, Ltg.: Andreas Fellner

Le cœur de la Grenoüille (2014)
für 28-stimmigen Chor in drei Gruppen
Dauer: 11'
Uraufführung: 23.05.2014, Stuttgart, Christuskirche Gänsheide, SWR Vokalensemble Stuttgart, Frauenchor ex-semble, Ltg.: Marcus Creed

Acht schwarze Lieder nebst einer Moritat (2014)
für Gesang, Bassklarinette und Klavier
Dauer: 12'
Uraufführung: 13.03.2015, Festival „Sind noch Lieder zu singen?“ Stuttgart, Claudia Barainsky (Sopran), Sebastian Manz (Bassklarinette), Axel Bauni (Klavier)

Mondbeschreibungen (2013)
für 6 Stimmen, Chor, Ensemble (3 Posaunen, Zink, Viola, Violoncello, Violone, Orgel-Positiv, Chitarrone) und Elektronik
Dauer: 14'
Uraufführung: 26.10.2013, Essener Dom, „Festival NOW“, Folkwang Vokalensemble, Johann Rosenmüller Ensemble, Ltg.: Jörg Breiding

Die drei Reisen Sindbads – Libretto von Gabriele Adams nach den Erzählungen aus „Tausend und einer Nacht“ (2012/13)
für einen Erzähler, einen Zuhörer und 24-stimmiges Vokalensemble
Dauer: 50'
Uraufführung: 19.04.2013, Stuttgart, Musikhochschule, Großer Saal, SWR Vokalensemble Stuttgart, Sprecher: Malte Arkona und Hubertus Gertzen, Ltg.: Klaas Stok

Falsche Lieder (2011)
für sechs Stimmen (2 Soprane, Mezzosopran, Tenor, Bariton, Bass)
Dauer: 12'
Uraufführung: 11.02.2012, ECLAT-Festival Stuttgart, Neue Vocalsolisten Stuttgart

Rede (2001)
für Stimme, Klavier
Dauer: 3'
Uraufführung: Mai 2001, München, aDevantgarde Festival, Thomas Berau/Moritz Eggert

Bielefelder Stimmen

Gordon Kampe über sein Musiktheater „PLÄTZE. DÄCHER. LEUTE. WEGE. – Musiktheater für ein utopisches Bielefeld“ (2014/15)

Für Stimme zu schreiben, das ist wie Inneneinrichtung. Als Komponist, als Musiker, bin ich da ganz zu Hause: »Dove sono« aus Mozarts *Le nozze di Figaro*, Beethovens große Leonoren-Arie, die Nr. 5 aus dem Brahms-Requiem, das Wolff-Gebet, viele Schreker- und Zemlinsky-Lieder, Bergs *Lulu*, Feldmans *Neither* und Weills Songs und Eislers *Mutter Beimlein* und auch Jacques Brel und Édith Piaf und die merkwürdigsten Vokalerweiterungen von Berio, Berberian, Schnebel, Hespos, Lachenmann oder Hölszky bis hin zu Aperghis' *Récitations* oder Ablingers *Voices and Piano*: Das habe ich alles auf dem Buckel, das steht als Möglichkeit neben mir und droht zuweilen. Doch die Drohungen gehen womöglich eher vom Material und dessen Erweiterungen aus, die sich auch im Bereich der Vokalmusik vermutlich langsam erschöpft haben. Insofern können, ja müssen alle oben paradigmatisch genannten Vokalstile und Genres eine Möglichkeit sein: »When too perfect lieber Gott böse«, sagte Nam June Paik einst, und dies mag auch für den Umgang mit Vokalität gelten, wie sie in *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* vorkommt: Eine Belcanto-Linie der ausgebildeten Opernsängerstimme trifft dort ebenso auf die sprechende Stimme einer Schauspielerin, wie die Sprechstimme eines Sängers mit der Singstimme einer Schauspielerin kollidiert. Zudem werden die in der Partitur komponierten Stimmpartien konfrontiert mit O-Tönen, die im Rechercheprozess aufgenommen wurden: Man hört Menschen unterschiedlichsten Alters und unterschiedlichster Herkunft sprechen und singen, schließlich werden neben den Stimmen des Produktionsteams auch die Stimmen des Produktionscomputers hörbar sein – und jedes akustische Erscheinen der Stimmen wird auch jenseits des semantischen Inhalts das Stück, die Atmosphäre, den Raum beeinflussen und prägen.

Die Stimmen in *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* sind nicht mehr nur mit Sopran, Alt, Tenor oder Bass zu bezeichnen, sondern werden vielmehr individualisiert: Jede Stimme ist willkommen, denn, wie Hans-Joachim Hespos es einst eindrücklich auf den Punkt brachte: »letztendlich geht es in allem um gesang.« Unter diesem Aspekt betrachtet, hat das musikalisch-kompositorische Konzept die vielleicht größten Berührungspunkte mit der konzeptionellen Grundidee, die u. a. durch ein Zitat des Theaterkollektivs Rimini Protokoll angeregt wurde: »Eigentlich müsste in einem richtigen Stadttheater, das sich beim Wort nimmt, doch die ganze Stadt Theater spielen.« Wenn das Theater, ganz traditionell betrachtet, zur Funktion der Agora zurückkehren soll, in der die Zukunft der Stadt, des Zusammenlebens diskutiert und erprobt wird, dann ist die Stadt in ihrer ganzen Vielstimmigkeit aufgerufen und angesprochen.

Insofern kann ich auch dem Musiktheater nur empfehlen, sich die Wunschliste Stefan Kaegis zu eigen zu machen und stets zu erweitern, der dem Theater 35 Stimmen wünschte. Um auch in der Gesamtanlage eine möglichst große Stimmpolyphonie zu erreichen, sind die einzelnen »Nummern« des Stückes komponiert wie musikalische »Schwämme«, die stets bereit sind, alles, was sie umgibt, in sich aufzunehmen. Einzelne Nummern können daher wiederholt und überlagert werden, synchron in unterschiedlichen Räumen gespielt, von Samples, O-Tönen und Zuspielungen begleitet oder überdeckt werden oder, etwa durch extreme Verstärkungen, selbst aggressiv potenzielle Fremdkörper stören. Die Stimmen werden begleitet, angereichert, kommentiert von einem achtköpfigen Ensemble. »Prima la musica e poi le parole« – das spielt hier keine Rolle mehr, da per se alles gleichwertig behandelt und komponiert wird, denn selbst der Eigenklang eines im Kompositionsprozess angewandten und zu Fehlern neigenden Computerprogrammes wird mitgedacht und bekommt eine eigene »Arie«.

Musiktheater

PLÄTZE. DÄCHER. LEUTE. WEGE. – Musiktheater für ein utopisches Bielefeld (2014/15)
für Sopran, Bariton, 2 Schauspieler/Performer, Statisten, Ensemble (Klarinette, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass)
Dauer: 75'
Uraufführung: 29.04.2015, Theater Bielefeld, Inszenierung/Bühne: Ivan Bazak, Text: Katharina Ortmann/Ivan Bazak

Kannst du pfeifen, Johanna – Libretto von Dorothea Hartmann nach dem gleichnamigen Kinderbuch von Ulf Stark (2013)
für Tenor, Bariton, Bassbariton und kleines Ensemble (Klavier/Celesta, Schlagzeug, Klarinette, Posaune, Kontrabass)
Dauer: 60'
Uraufführung: 30.11.2013, Deutsche Oper Berlin, Tischlerei, Insz.: Annechien Koerselmann, Musiker und Solisten der Deutschen Oper Berlin

ANOIA – Musiktheater nach einem Text von Alexander Müller-Elmau (2011/12)
für Tänzerin, Schauspieler, 7 Sänger, Ensemble (Oboe, Klarinette, Trompete, Schlagzeug, Klavier, 2 Violoncelli, Kontrabass) und Zuspielungen
Dauer: 80'
Uraufführung: 05.07.2012, Staatstheater Oldenburg, Text und Regie: Alexander Müller-Elmau, Musikalische Leitung: Johannes Stert

PHINGERS (2009)
für Solisten, Chor, Schlagzeugensemble, Zubehör, Zuspielungen
Dauer: 30'
Uraufführung: April 2010, Augsburg, Kulturpark West

Zivilcourage. Musik für einen Platz (2008/9)
für Kinderchor, Frauenchor, gemischten Chor, Zuspielungen
Dauer: 45'
Uraufführung: Juli 2009, Staatsoper Stuttgart, Chöre und Solisten des Staatstheaters Stuttgart, Ltg.: Bernhard Eppstein

Mondstrahl – Kammeroper in neun Stadien (2001-4)
für 5 Stimmen, 9 Spieler, Zuspielungen
Dauer: 60'
Uraufführung: Mai 2004, Forum der Musikhochschule Hamburg, Ensemble der Staatsoper Hamburg, Ltg.: Mark Rohde, Insz.: Christoph von Bernuth

Ernstfall Kinderoper

von Gordon Kampe (leicht gekürzte Fassung der Erstveröffentlichung in der NZfM 6/2015)

Neulich war es mal wieder so weit: Ein recht großes Opernfestival im Fränkischen warb für die Aufführung einer Kinderoper. Während sich die Großen sechs Stunden lang an echten Drachen mit riesigem Orchester erfreuen dürfen, wird den lieben Kleinen kindgerecht Eingedampftes präsentiert. Ich war nicht dabei und darf natürlich nicht nörgeln: zweifellos war alles wundervoll und ein riesen Erfolg! Allein, mein lieber Schwan, es schaudert mich bei jenem grassierenden Eindampf-Gedanken. Wenn ein Kind eine neue Hose braucht, dann wäscht man ja nicht so lange die eigene alte Hose, bis sie endlich dem Nachwuchs passt. Man kauft eine, die sofort passt. Daher der erste und vordringliche Wunsch an jene Menschen, die sich ernsthaft mit Musiktheater für Kinder auseinander setzen: Sofort aufhören mit dem *Siegfriedtoscagiovannizauberflöten*-Geschrumpfe – **Kinder brauchen Originale!**

Ähnlich grauselig ist die oft genug gehörte Idee, dass man mit Kinderopern zukünftige Auslastungszahlen für Opernhäuser sicherzustellen versucht. Musiktheater für Kinder scheint demnach immer noch ganz offensichtlich eine ungeliebte Pflichtübung zu sein, um Subventionen für die «richtige» Oper zukünftig nicht zu gefährden. Musiktheater für Kinder darf jedoch nicht als Instrument eingesetzt werden, um krampfhaft das Opern-Publikum von morgen zu generieren. Ich komponiere gern auch für jenes Kind, das womöglich nie wieder ein Theater betreten wird. Womöglich liegt der Mehrwert dann nicht erst im Jahre später an den mittlerweile Erwachsenen verkauften Ticket, sondern im kurzen Moment des im besten Falle staunenden Kindes. Auch die Gegenwart muss doch schon etwas wert sein. Vielleicht lebt im Kind das Staunen über ein aufregendes Erlebnis allein in der Erinnerung weiter – und war es aufregend genug, dann wird eine Theaterinfektion ohnehin kaum mehr zu verhindern sein. Es wäre vermessen zu denken, man wisse genau, wie jenes aufregende Erlebnis aussehen müsse, wie es herzustellen oder gar zu konservieren sei. – **Macht Oper für die Gegenwart!**

In den vergangenen Jahren habe ich an zahlreichen Projekten mitgewirkt, die sich die Vermittlung neuer, zeitgenössischer Musik auf die Fahnen geschrieben hatten. Die guten und auch erfolgreichen Projekte waren zumeist jene, in denen das Wort von der Vermittlung gar nicht erst fiel. So wenig, wie mich die Vermittlung von alten Opern an Kinder interessiert, so wenig interessiert mich, ob die Kinder ganz verrückt nach der Musik von Xenakis oder Spahlinger werden. Mich interessiert es allein, Musiktheater zu machen. Ob ein solches Projekt aber wirklich ernstgenommen wird, zeigt sich bei einigen Theatern und Orchestern an den jeweiligen Rahmenbedingungen, denn zuweilen wird immer noch schlicht weniger Probenzeit eingeräumt als sie z.B. bei Symphoniekonzerten üblich wäre. Auch auf einen kritisch-begleitenden Dramaturgen wird gerne mal verzichtet. So lange Theater hierarchisch angelegt sind, kann die nötige Infrastruktur guter Ergebnisse nur von der Chefetage aus gesichert werden. Daher fordere ich: **Projekte mit Kindern müssen Chefsache sein!**

Daraus leite ich auch den nächsten Wunsch an die gleiche Adresse ab: Als, um ein Beispiel unter vielen anderen möglichen zu nennen, Hans Werner Henze Ende der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts seinen *Pollicino* komponierte, waren einige seiner großen Werke, wie *Boulevard Solitude*, *König Hirsch*, *Der Junge Lord*, bereits geschrieben. Henzes Erfahrungen mit der großen Oper konnten gewinnbringend für seine Kinder- und Jugendmusiken eingesetzt werden. **Musiktheater für Kinder darf daher auch für Komponisten keine Neben- und Gelegenheitsbeschäftigung darstellen**. Musiktheater für Kinder ist eine wunderbare, eigenständige und

überaus komplexe Gattung. En passant und bloß mit geschicktem Handwerk Komponiertes wird vom manchmal wahrlich schrecklichen Publikum sofort erkannt. Man erntet dann nämlich keinen höflichen Applaus, sondern eher wilde Revolutionen. Hier übt und empfiehlt man sich nicht für die »richtige« Bühne – hier tritt bereits der Ernstfall ein!

Komponisten! Librettisten! Nun ist es raus – ich glaube, es sollte auch im Kinder- und Jugendmusiktheater so etwas wie ein Autorenteam geben, das – auf welche Art und Weise auch immer – verantwortlich für das inhaltliche, szenische und musikalische Geschehen zeichnet. Mitmachen, Selbermachen, im Kollektiv Arbeiten kann zu spannenden Ergebnissen führen: Mit Freude erinnere ich mich etwa an die Arbeit an einer Kinderoper, die im Rahmen des «Netzwerks Neue Musik» in Augsburg entstand, in der die Kinder einer Grundschule das Libretto schrieben. Drei Komponisten (Juliane Klein, Frederik Zeller und ich selbst) nahmen sich der manchmal bizarren und stets windschiefen Texte an, die voll herrlichster Stilblüten waren. Wir veränderten, das war das Teil des großen Spiels, kein Wort, bauten aber eigene Geschichten daraus. Groß war das Staunen bei den Kindern, die ihre Figuren, ihre Handlungsstränge und Geschichten plötzlich in einem anderen Zusammenhang sahen. Wenn Autoren nicht beratungsresistent sind, muss also auch der traditionelle Weg des Textbuchschreibens (im geschilderten Falle eher des Textbucharrangierens) und Partiturkomponierens nicht der schlechtere sein. Ein weiterer Wunsch richtet sich daher an Pädagogen, Vermittler, Dramaturgen: **Streitet mit den Autoren, beratet die Autoren und irgendwann im Laufe der Arbeit – vertraut ihnen!**

Liebe Komponisten-Kollegen! Ohne die Absicht eine repräsentative Umfrage anfertigen zu wollen, habe ich vor einiger Zeit Meinungen, Ideen und mögliche Vorbehalte gegenüber der Arbeit an Werken für das Kindermusiktheater erfragt. Bei vielen Komponisten aus dem Bereich der Neuen Musik herrscht nicht nur eine kaum übersehbare und grundlegende Skepsis gegenüber der Gattung Oper, sondern auch ein großer Vorbehalt gegenüber dem unbekannten Theaterbetrieb: Zu viele Kompromisse, zu wenig Freiräume, zu viel Routine. Zudem scheint im Bereich des Kinder- und Jugendmusiktheaters «der große Wurf» kaum möglich. Vergesst hin und wieder die gelb unterstrichenen Zitate in den im Museumsshop gekauften Ästhetik- und Medientheorie-Büchern und wirkt in der echten Realität auf die Menschen mit Kunst ein und verlasst schwungvoll die Realitäts-Simulationen. Darüber, dass ein Musiktheaterstück für Kinder so etwas wie eine Geschichte und Figuren haben müsse, um dramaturgisch zu funktionieren, war man sich zwar schnell einig und erkannte dennoch hierin das größte künstlerische Problem: Das Erzählen von Geschichten, wie krude, schräg und aufregend sie auch sein mögen, scheint im Zeitalter des postdramatischen Theaters nicht mehr von Interesse zu sein – Narration ist noch immer verdächtig. Mein Wunsch: Versucht es trotzdem. **Lasst euch auch mal versuchsweise auf den Betrieb ein – nörgelt, streitet, fordert freundlich: verändert ihn!**

Damit einher geht auch ein dringender Wunsch an die Fachpresse. Rezensionen, wenn sie denn überhaupt geschrieben werden, gehören nicht in den Pädagogik-Teil, sondern dorthin, wo Festivals und die anderen ganz dicken Fische besprochen werden. **Bitte schickt nur die alleredelsten Federn dorthin!**

Mein letzter Wunsch ist überaus vermessen, denn er richtet sich an die Kinder: Lasst euch überraschen, erwartet nichts, aber seid anspruchsvoll. Randaliert, wenn jemand vorgibt zu wissen, was »kindgerecht« ist. **Hört zu, schaut zu – und wenn es euch im Theater mal nicht gefallen hat, geht trotzdem wieder hin, bleibt neugierig und suchend. Und glaubt mir bitte nichts, nur dieses eine: Theater ist das Größte.**

PARTITUR in C

Kannst du pfeifen, Johanna

1. Szene: Die beiden Jungs
♩=112, groovend

Libretto: Dorothea Hartmann
Musik: Gordon Kampe

FLEX.-LOOP

Berra
B. und U. spielen miteinander.
Immer wilder werdend.

Improvisation mit Namen und Geräuschen:
Berra. Ulf. Ulf. Berra. Berra. Ulf.
Uuuuuu... Bbbbb...
Uhuhuhuha... l-l-l-l-l-l-l
f, ff, ff, ff, uhuhuff...
Be-rr-rr-rr-rr-rr-rr-rr-ahahahaha...

Ulf

Improvisation mit Namen und Geräuschen:
Berra. Ulf. Ulf. Berra. Berra. Ulf.
Uuuuuu... Bbbbb...
Uhuhuhuhu... l-l-l-l-l-l-l
f, ff, ff, ff, uhuhuff...
Be-rr-rr-rr-rr-rr-rr-rr-ahahahaha...

Klarinette
Bassklarinette
Flzg.
sfff
sff
p

Posaune
con sord.
(Plunger)
f
merkwürdig schnorcheln
sff
ff

Perc.
Brummtopf
sff
sf
sfff
Unpräzisionen und Hänger wagen!
ff sempre

Kontrabass
diskret verstärkt (sempre!)
arco,
gern etwas "daneben" intonieren
p

Klavier/Celesta
kleiner Waldteufel
f sempre
Unpräzisionen und Hänger wagen.
f sempre

8

Berra

Ulf

Kl.
Slap
f
f
ff

Pos.
Slap
ff
ff
f
f
f
fff

Perc.
pp
f

Kb.
pp
mf
legno batt.
p
arco
pp

Klav./Cel.
ff sempre

Musik für Kinder und Jugendliche

Sechse kommen durch die ganze Welt – Libretto von Dorothea Hartmann nach dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm (2015)
für 2 Schauspieler, Kinderchor, Orchester (1-1-2-1 2-2-1-0, Pk, Schlgz, Hfe, Streicher)
Dauer: 45'
Uraufführung: 28.04.2015, Köln, Philharmonie, Gürzenich-Orchester, Ltg.: Andreas Fellner

Kannst du pfeifen, Johanna – Libretto von Dorothea Hartmann nach dem gleichnamigen Kinderbuch von Ulf Stark (2013)
für Tenor, Bariton, Bassbariton und kleines Ensemble (Klavier/Celesta, Schlagzeug, Klarinette, Posaune, Kontrabass)
Dauer: 60'
Uraufführung: 30.11.2013, Deutsche Oper Berlin, Tischlerei, Insz.: Annechien Koerselmann Musiker und Solisten der Deutschen Oper Berlin

Die drei Reisen Sindbads – Libretto von Gabriele Adams nach den Erzählungen aus „Tausend und einer Nacht“ (2012/13)
für einen Erzähler, einen Zuhörer und 24-stimmiges Vokalensemble
Dauer: 50'
Uraufführung: 19.04.2013, Stuttgart, Musikhochschule, Großer Saal, SWR Vokalensemble Stuttgart, Sprecher: Malte Arkona und Hubertus Gertzen, Ltg.: Klaas Stok

kawupp (2009)
für kleines Orchester (1-1-1-1 1-1-1-0, 2 Schlgz, Hfe, Streicher) Schülergruppen, Zuspielungen
Dauer: 40'
Uraufführung: Mai 2009, Theater Hagen, Schüler aus Hagen und Iserlohn, Philharmonisches Orchester Hagen, Ltg.: Andres Reukauf

PHINGERS (2009)
für Solisten, Chor, Schlagzeugensemble, Zubehör, Zuspielungen
Dauer: 30'
Uraufführung: April 2010, Kulturpark West, Augsburg

Informationen aus dem Gamma-Quadranten (2008)
für Sprecher, Flöte, Cello, Schlagzeug, Gitarre, E-Gitarre, Schlagzeugensemble, Gitarrenensemble, E-Gitarrenensemble
Dauer: 42'
Uraufführung: November 2008, Festival „Pro Gitarre“ Münster

DISKOGRAPHIE

Portrait-CD

Gordon Kampe – Gassenhauer
Darauf: „HAL“, „High Noon: Moskitos“, „Ripley-Musik V“, „Qs Nachtstück“, „Picard“ und „Gassenhauermaschinensuite“
Deutscher Musikrat – Edition zeitgenössische Musik. WERGO 2011, WER 6581 2

CDs mit Einzelwerken

8 Gefühle - A Tribute to Helmut Lachenmann
Darauf: „HL: 24“ für Elektronik
und Werke von Seidl, Huelcker, Muenz, Finnendahl und Schüttler
Ensemble Modern Medien 2015, EMCD-031

Decoder – Ensemble für Aktuelle Musik
Darauf: „Nischenmusik mit Klopfgeistern“
und Werke von Hurt, Schubert, Sanches-Chiong und Koroliov
Ahornfelder 2015, AH27

Neue Vocalsolisten Stuttgart: Drama
Darauf: „Falsche Lieder“
und Werke von Francesconi, Käser und Cerha
col legno 2014, WWE 1CD 20413

Beatrix Wagner – Spiegelungen
Darauf: „heavy metal“
und Werke von Lang, Eckert, Gadenstätter, Furrer und Haas
Edition Zeitklang 2012, ez 44046

Magic Flute Remixed
Darauf: „Zu drei Stücken entzwei“
und Werke von Schnebel, Lang, Riehm, Bauckholt, Zimmermann u. a.
GENUIN 2006, GEN 86078

PUBLIKATIONEN

Monografie

Topoi – Gesten – Atmosphären
Märchenopern im 20. Jahrhundert
Saarbrücken 2012

Herausgeberschaften

„Zum Brüllen" – Symposiumsbericht über eine interdisziplinäre Tagung an der Folkwang Universität der Künste, Hildesheim 2016

Plätze. Dächer. Leute. Wege. Die Stadt als utopische Bühne
(gemeinsam mit Ivan Bazak und Katharina Ortmann), Bielefeld 2015

Kulturelles Handeln im transkulturellen Raum
(Symposiumsbericht, gemeinsam mit Andreas Jacob), Hildesheim 2014

Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart
(gemeinsam mit Stefan Drees; erscheint 2x pro Jahr, Berlin 2010 ff.)

Aufsätze (Auswahl)

Instrumentationslehren im 20. und 21. Jahrhundert. Ein Überblick, in: Die Tonkunst 3 (2015), S. 268-274

„Alles weg!" – Über das Verschwinden im Werk Nicolaus A. Hubers, in: Musik-Konzepte 168/169, hrsg. v. Ulrich Tadday, S. 64-79

Bielefelder Stimmen, in: Plätze. Dächer. Leute. Wege., hrsg. v. I. Bazak / G. Kampe / K. Ortmann, Bielefeld 2015, S 54-57

Some kind of way out of here. Die Musik des Hörsüchtigen Matthias Kaul, in: Seiltanz 10 (2015), S. 37-41

Youtube komponieren. Dafür, damit, dagegen, in: NZfM (6) 2014, S. 36-39

AngelKiss1030 hat Langeweile, in: Junge Akademie Magazin 18 (2014), S. 24-25

Neue Klänge im Ruhrgebiet. Zwischen Hochöfen, Vermittlungswahn und Zuversicht, in: Neue Musik in NRW, hrsg. v. Robert von Zahn, Düsseldorf 2014, S. 32-41

Zur Aufführungs- und Retuschierungspraxis des Dirigenten Karl Muck. Eine Bestandsaufnahme, in: Die Tonkunst 2 (2014), S. 217-226

Leere, verdichtetes Nichts. : Gedanken über Leerstellen und Komplexität in Tuschezeichnungen Gerald Eckerts, in: Gerald Eckert, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 2014, S. 7-13

Glosse: Ich mache alles, in: positionen 96 (2013), S. 8

Werkverzeichnis

Die Welt in der Schublade, in: NZfM (6) 2013, S. 33-35

Der Schlager und ich, in: Tischlerei-Zeitung, hrsg. von der Deutschen Oper Berlin, S. 18-22

Zweieinhalb Feen: Sieben Wünsche an ein Kindermusiktheater der Zukunft, in: Magazin des Staatstheaters Oldenburg, hrsg. v. Ina Karr, S. 53-55

Ab durch die Mitte. Zur Instrumentation von Enno Poppes Orchesterstück „Altbau“, in: Seiltanz 8 (2014), S. 38-46

Öffnen und Schließen. Gedanken zur Choreographierung des Mundraumes in der Vokalmusik Salvatore Sciarrinos, in: Die Tonkunst 3 (2013), S. 170-177

Misreading Ernst Kurth, in: Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Ein Symposion zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert**,** hrsg. v. Birger Petersen und Patrick Boenke, Hildesheim 2014, S. 213-222

Neue Musik als Medium gesellschaftlicher Bildung, in: Kulturelles Handeln im transkulturellen Raum, hrsg. v. Andreas Jacob und Gordon Kampe, Hildesheim 2013

Das Beste in der Musik: Interpretation und neue Musik, in: Seiltanz 6 (2013), S. 28-41

Träume und Atmosphären. Spekulationen über Detlev Glanerts „Insomnium“, in: Detlev Glanert: Neugier ist alles, hrsg. v. Stefan Drees, Hofheim 2012, S. 190-208

Farben, Stimmen, Analyse. Zur Instrumentation Luigi Dallapiccolas, in: Musik-Konzepte 158, hrsg. v. Ulrich Tadday, S. 66-84

Dialog und Geste. Vermutungen über Konstanten in der Musik von Dirk Reith, in: Festschrift Dirk Reith, hrsg. v. Stefan Drees, Essen 2012, S. 161-174

Zweifel komponieren. Gedanken zu Wolfgang Rihms „Cantata Hermetica“ Quid est deus?, in: Die Tonkunst 2 (2012), S. 165-169

Drehen, wenden, hören. Gedanken zu Olga Neuwirths Trompetenkonzert „... miramondo multiplo ...“, in: Seiltanz 3 (2011), S. 38-45

Farben, Räume, Zauberkästen. Zur Instrumentation im Werk von Unsuk Chin, in: Im Spiegel der Zeit: Die Komponistin Unsuk Chin, , hrsg. v. Stefan Drees,Mainz 2011, S. 187-204

Die Nacht ist schön. Gedanken zu Nachtmusiken im Schaffen von Wolfgang Rihm, in: Seiltanz 1 (2010), S. 5-11

Überlegungen zum Belcanto bei Hans-Joachim Hespos. Werkbetrachtung zu Hans-Joachim Hespos‘ Cymbalon Konzert, in: positionen 83 (2010), S. 41-42

Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden: Gedanken zum Unzusammenhang in Werken von Hans-Joachim Hespos, in: Die Tonkunst 1 (2010), S. 97-101

Vermittlung von neuer Musik, in: Komponieren in der Gegenwart (Darmstädter Diskurse 1), Darmstadt 2006, S. 126-131

Überfülle kippt ins Nichts. Beobachtungen zu Adriana Hölszkys Message, in: MusikTexte 106 (2005), S. 1-7

Gespräch von Björn Gottstein mit Gordon Kampe

über die Frage nach der Welthaltigkeit seiner Musik und dem Begriff „Mimesis“

(bearbeitete und gekürzte Fassung des Gesprächs vom 11. Februar 2012 in Stuttgart, komplett veröffentlicht unter www.geraeuschen.de)

B.G.: Hat dich der Begriff Mimesis überhaupt schon mal beschäftigt, in Zusammenhang mit dem, was du tust, als Komponist?

G.K.: Wenn man versucht, Dinge aus dem Alltagsleben, aus der Welt, die einen umgibt, in irgendeiner Weise in die Musik hineinzutragen, dann muss man schon überlegen, dass man da etwas nachahmt oder wenigstens verändert bzw. dass man auf etwas Vorgegebenes reagiert. Und das wäre meine Idee von Mimesis: nicht nur Nachahmung in diesem Sinne, sondern auf Vorgegebenes, Vorgefertigtes reagieren. Und das tue ich relativ häufig, insofern ist das eine verwandte Denkfigur für mich.

Es geht bei dem Begriff um mehrere Aspekte. Sprechern wir erst mal über die Nachahmung. Das ist der Kern des Begriffs. Wie ist das Verhältnis zwischen dem, was du in der Welt vorfindest, und dem, was du ins Werk setzt? Gibt es da einen Prozess? Ist das noch eine Nachahmung? Ist es vielleicht doch etwas anderes?

Ja klar ist das etwas anderes! Nachahmung wäre ja, wenn ich z.B. irgendein Alltagsgeräusch nehme, das könnte der Staubsauger sein, und dann nehme ich den und versuche ihn besonders schön nachzuahmen, und zwar so, dass ich damit besonders virtuos umgehe, um dann hinterher sagen zu können: Mensch, das war aber ein toller Staubsauger. In Wirklichkeit war es aber ein Orchester. Das ist diese Form von Nachahmung, die ich ein bisschen simpel fände.
Ich finde aber, dass, wenn man etwas aus dem Alltag nimmt oder aus der Welt, die einen umgibt, dass das noch einen Prozess haben muss, damit die Kluft etwa zwischen einem Sample, das in die Musik rüberschwappt, und der Musik, die mit dem Alltag eigentlich gar nichts zu tun hat, zu spüren ist. Also wird da die Kluft größer, zwischen der normalen Welt draußen und dem Eigentlichen in der Musik. Das finde ich immer eine schöne Reibung, wenn plötzlich etwas ganz Fremdes in einem Streichquartett auftaucht, was da eigentlich nicht hingehört. Oder anders herum: Vielleicht geht man ja dann nach draußen und hört das, was gerade im Konzertsaal war, weil man vielleicht noch das Streichquartett im Kopf hat. Und das finde ich ein schönes Spannungsverhältnis, wenn solche schrägen Blicke auf Alltag und Nichtalltag passieren. Das mag ich sehr gerne.

Es geht auch darum, dass die Kunst einen Kontakt zur Welt herstellt. Würdest du sagen, das ist wichtig? Es gibt ja auch sehr hermetische Kunst, die so in sich verschlossen ist, dass es sehr schwer ist, einen Kontakt zur Welt herzustellen. Ist das für dich wichtig? Oder hat sie vielleicht sowieso immer etwas mit der Welt zu tun, auch wenn sie noch so hermetisch ist?

Für mich hat Musik und Kunst immer etwas mit dem Leben da draußen zu tun, auch wenn es nur, in Gänsefüßchen, ein Streichquartett ist und nur Streichquartett heißt. Weil mein Alltag

fast nur aus Musik besteht, ist das immer was Lebensweltliches. Da muss ich gar nicht die Gegenwart oder den Alltag oder irgendwas in Kunst durch ein klingendes Irgendwas in die Musik hineinbringen. Das ist bei mir sowieso gegeben, weil ich ununterbrochen damit zu tun habe. Insofern gibt es bei mir da gar keine Diskrepanz. Wenn ich etwas schreibe, habe ich schon immer gerne in irgendeiner Art und Weise einen Link zur Welt, d.h. dass ich Fundstücke übernehme, die ich irgendwo gefunden habe und in mein Stück transportiere. Aber das heißt nicht, dass ich das bei anderen auch einfordern würde. Ich liebe auch Musiken, ob das jetzt zeitgenössische sind oder nicht, die man mit dem alten Wort der „absoluten Musik“ versehen würde, wo es nur um die tönend bewegte Form geht, wo es um gar nichts anderes geht.
Bei Brahms geht es vielleicht auch nicht um Alltag. Bei der ersten Sinfonie gibt es ja sogar einen Link zum Alltag, die Sache mit dem Alphorn und der Clara. Da muss ich vielleicht die Zweite nehmen, wo das einfach ganz wunderbar ist, ohne irgendwelche Links. Aber ich mache es eben anders.

Wo kommt Musik her? Was ist mit dem Ritual? Was findet man noch davon bei Brahms? Wie viel Ritual, wie viel Tanz, Naturbeschwörung ist da noch drin?

Genau. Ganz ohne geht es eben nicht. Tanz gibt’s dauernd, Beschwörung eher nicht.

Wenn man guckt, warum tritt der Mensch überhaupt in ein mimetisches Verhältnis, dann geht es um soziale Phänomene, es geht um Lernprozesse, es geht aber auch darum, dass der Mensch als abgekoppeltes Subjekt – jetzt werde ich pseudo-philosophisch – doch die Notwendigkeit empfindet zu der Objektwelt, von der er sich getrennt hat, einen Kontakt herzustellen und das Objekt dabei zu subjektifizieren. Es geht um eine Art Dialogsituation. Dass man versucht, mit dem Objekt zu sprechen. Das kann die Natur sein, das kann aber auch der Alltag sein. Hast du das Gefühl, dass so etwas bei dir stattfindet?

Ja. Es gibt in meiner Musik den Dialog mit bestimmten Dingen, die ich vorgefunden habe, also tatsächlich mit Fundstücken: z.B. einem Text, den ich im Internet gefunden habe, und dann „vertone“ – obwohl der niemals dafür da war, vertont zu werden – und plötzlich findet er sich in einem Stück wieder, wo er eigentlich nicht hingehört. Das war sozusagen ein Textsample, da bearbeite ich ja kein akustisches Etwas. Oder ich nehme etwas akustisch Vorgefundenes, zum Beispiel ein Sample von einem Jubelausbruch von Jürgen Klopp (dem Fußballtrainer), womit ich persönlich erst mal überhaupt nichts zu tun habe, nur sprachlich, weil er die gleiche Sprache spricht – also die gleiche Färbung wie meine Sprache jetzt. Und dann gibt es da vielleicht einen Tonfall oder eine Melodie, die mich angesprochen hat, unabhängig von dem Inhalt dessen, was der da gerade sagt, und ich versuche das in die Musik zu integrieren, indem ich ein bisschen was regelrecht abschreibe, und das wird dann was Eigenes. Wie gesagt: ums Abschreiben, ums virtuose Abschreiben geht es mir nicht, aber das ist wie so ein Oktopus, der tackert sich an die Realität an, und dann schleimt der das so in seinen Körper rein und macht daraus irgendwas anderes. Das ist vielleicht fast wie ein Stoffwechselprozess, dass ich da etwas nehme und dann transferiere, und dann wird es aber meins. Und das können auch ganz verschiedene, auch persönliche Sachen sein, da gibt es also viele tausend verschiedene Möglichkeiten.

Am Ende steht schon so eine Art Usurpation des Gegenstandes.

Ja. Mir geht es nicht um Dokumentation. Also ich mache keine Dokumentationsstücke, wenn ich einen Text nehme oder irgendwelche Samples. Ich will kein Dokumentationshörspiel machen, sondern ich will komponieren. Es stellt sich mir schon die Frage, wer denn eigentlich komponiert, wenn ich den Alltag einfach nur qua Sample abbilde oder einfach abschreibe. Dann ist das vielleicht eine Abschreibtonsatzübung auf höherem Niveau. Das will ich aber nicht. Ich will schon noch mein eigenes Ding. Da bin ich auch ganz altmodisch, vom 19. Jahrhundert geprägt, dass ich als Komponist das Subjekt bin. Ich mache und ihr hört mir jetzt zu. Und manchmal flutscht die Gegenwart da so rein. Es kann sein, dass ich übermorgen vielleicht fünf Stücke schreibe, die damit nichts zu tun haben, und dann kommt plötzlich wieder was. Das ist auch wieder so ein altmodisches Ding: Ich entscheide, wann ich das will, und mache da keinen wilden Überbau draus.

Dann noch eine Frage zur Technik der Aneignung. Im 20. Jahrhundert gibt es durch die Erweiterung der Spieltechniken, Sampletechniken viele Möglichkeiten, solche Dinge aufzugreifen. Gibt es für dich verschiedene Arten oder Kategorien? Es gäbe den Franz-Liszt-Mazeppa-Pferderitt und es gibt das Sample und dazwischen sehr viele Graustufen und -zonen. Benutzt du die alle? Überlegst du auch: Das möchte ich gerne samplen oder das möchte ich nur nachahmen?

Ja tatsächlich. Wenn ich an einen praktischen Kompositionsprozess denke, dann kann es zum Beispiel sein, dass ich ein Sample nehme, also das kann ein Sprachfetzen sein von irgendwas oder irgendwem oder ein Geräusch oder so. Und das mache ich wie viele andere Kollegen auch: Das wird mit dem Computer analysiert und dann werden Teile davon vielleicht nachgebaut oder umgebaut, so dass man den Eindruck haben könnte, „da spricht doch was“ oder „das könnte mal eine Autobahn gewesen sein“. Manchmal lege ich das offen, indem z.B. erst die Autobahn da ist und dann wird die Autobahn plötzlich zum Cellosolo. Oder aber ich lasse das Original weg und habe das nur für mich als Materialgenerator benutzt. Das steht auch nicht in der Partitur, das sage ich auch niemandem, das ist dann geheim. Das ist ein Sample, das ich nicht verrate. Das ist dann meins. Das könnte auch mal ein Tonbandschnipsel gewesen sein von einer Tür oder wenn meine Tochter schreit, habe ich auch schon mal gehabt, und das kommt dann plötzlich in einer Klarinettenmelodie wieder, aber niemand wird es wissen. Oder es kommen manchmal auch beide Sachen zusammen, dass z.B. im Ensemble die Realität abgebildet wird und beides manchmal parallel läuft, wie ein Schleier vielleicht, und dann kann es immer ein Hin-Und-Her-Changieren geben. Das kann eine schöne Sache sein. Meist mache ich so etwas aber nur abschnittsweise und nie zum Konzept von ganzen Stücken.

Impressum

Edition Juliane Klein KG
Chodowieckistr. 15/I
10405 Berlin
Tel.: +49 30 44045164
info@editionjulianeklein.de
www.editionjulianeklein.de

Notenabbildungen: © Edition Juliane Klein
Umschlagfoto von Gordon Kampe: © Manuel Miethe
Portraitfoto von Gordon Kampe: © Manuel Miethe

Der Abdruck des Portraittextes von Ingo Dorfmüller, des Textes von Stefan Drees über „High Noon: Moskitos“, der Texte von Gordon Kampe sowie des Interviews von Björn Gottstein mit Gordon Kampe erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autoren

© Edition Juliane Klein 2016

weitere Informationen zu Gordon Kampe unter www.gordonkampe.de oder www.editionjulianeklein.de/kampe