

## **Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit**

Rahmen und Porträts der Komponisten von 1997 bis 2006

von *Rainer Nonnenmann*

Jeder Komponist ist eine individuelle Künstlerpersönlichkeit und zugleich Exponent seiner Epoche und Herkunft, die er mit anderen teilt. Wie alle Menschen werden Komponisten durch Überlieferung, Ausbildung, Gesellschaft beeinflusst und wirken ihrerseits auf ihre Umwelt zurück, zumal auf die in ihrem Wirkungskreis herrschenden ästhetischen Maßstäbe und Wahrnehmungsweisen. Befragt man dieses wechselseitige Bedingungsverhältnis, landet man entweder in der methodischen Zwickmühle »Was war zuerst, Henne oder Ei?« oder beim Motto, mit dem die Wiener Sezessionisten 1898 an der Jahrhundert- und Epochenwende ihr neues Ausstellungsgebäude überschrieben: »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit«. Die Freiheit von Kunst zeigt sich in der Originalität des Umgangs mit den verwendeten Materialien, Instrumenten und Medien, namentlich in der Verarbeitung, Strukturierung, Formung und Wirkungsweise. Musikalische Originalität zeigt sich also weder im bloßen musikalischen Material selbst, da dieses der ganzen Epoche gehört und spätestens seit John Cage universal jegliches Klingende und Nicht-Klingende umfassen kann. Noch zeigt sich musikalische Originalität in den verwendeten Instrumenten und Medien, da diese technischen Standardisierungen folgen und daher ebenfalls weitgehend zeitbedingtes Allgemeingut sind.

Da kein Künstler und Kunstwerk ausschließlich frei oder bedingt ist, ist Kunst nie nur immanent für sich zu betrachten, sondern immer auch im Kontext der allgemeinen kulturellen, technischen und gesellschaftlichen Erscheinungen ihrer Zeit, die auf sie einwirken und auf die sie ihrerseits zurückwirkt – wie stark, vermittelt, aktuell oder zeitversetzt auch immer. Der Rang eines Künstlers und einer Künstlerin beweist sich letztlich also vor allem im Verhältnis zu den Mitteln, Institutionen, Werten, Diskursen und Erwartungshaltungen der Epoche, mit denen er/sie entweder virtuos spielt oder von denen er/sie abweicht, indem er/sie diese weiterentwickelt, verändert, revolutioniert oder gänzlich über den Haufen wirft. Dabei können Kunst, Originalität und Freiheit zu Synonymen werden. Und dem Publikum wird durch solche Kunst eine Differenzerfahrung ermöglicht bzw. zugemutet, welche zur befreienden Auseinandersetzung mit dem eigenen, zumeist historisch und sozial geprägten kategorialen Selbst- und Weltverständnis anregen kann. Idealerweise gerät auf diese Weise eine ebenso intensive wie umfassende Interaktion zwischen Produktion und Rezeption in Gang. Und diese kommt einer Bestimmung dessen nahe, was man den Kunstcharakter von Kunst nennen und als spezifische Qualität künstlerischer Arbeit beschreiben könnte.

## **Fakten, Zahlen, Statistik**

Die zwischen 1997 und 2006 mit Porträt-CDs der EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK (EDITION) bedachten 29 Komponistinnen und Komponisten wurden fast alle zwischen 1959 und 1969 geboren. Markiert wird diese Dekade auf das Jahr genau durch die Geburtsjahre von Carola Bauckholt und Enno Poppe, denen zufälligerweise auch die erste und die letzte in diesem Zeitraum erschienene CD gewidmet ist. Etwas älter ist Günter Steinke (\*1956), etwas jünger sind Matthias Pintscher (\*1971) und Jörg Widmann (\*1973). Das Durchschnittsalter der Komponisten bei Erscheinen ihrer Porträt-CD lag bei knapp 37 Jahren. Die beiden jüngsten Komponisten erhielten ihre CD bereits im Alter von 31 bzw. 30 Jahren, dagegen Karin Haußmann, Günter Steinke, Tobias PM Scheid erst im Alter von 42, Orm Finnendahl

erst mit 43 Jahren. Alle Musiker wurden in Deutschland geboren, vier davon in der DDR, sechs sind weiblich. Gleichwohl liegt der Anteil an Frauen deutlich höher als bei den 32 CDs des ersten Jahrzehnts der EDITION, in dem nur zwei Komponistinnen vertreten sind, und auch etwas höher als bei den sechs Komponistinnen unter den 34 CDs, die während des nachfolgenden Jahrzehnts 2007 bis 2016 erschienen. Dagegen wurden seit 2007 zehn Komponistinnen und Komponisten mit einer Porträt-CD bedacht, die ihren Lebens- und Arbeitsschwerpunkt zwar in Deutschland haben bzw. hatten, hier aber nicht geboren wurden. Im Gegensatz zu diesen Migranten aus verschiedenen Herkunftsländern trafen die zwischen 1997 und 2006 porträtierten Komponistinnen und Komponisten allesamt auf ähnliche technologische, institutionelle und zumindest nach der deutschen Wiedervereinigung 1990 in Ost wie West gesellschaftlich, politisch und ökonomisch sich zunehmend angleichende Bedingungen. Das Panorama, das diese 29 Porträt-CDs entfalten, wird dadurch nicht weniger vielstimmig und divers, erhält aber einen klaren nationalen Rahmen.

Ausgebildet wurden die Porträtierten in der Bundesrepublik Deutschland unter anderem von Johannes Fritsch, Klaus Huber, Nicolaus A. Huber, Mauricio Kagel, Wilhelm Killmayer, Helmut Lachenmann, Mesias Miguashca, Wolfgang Rihm, Mathias Spahlinger, Hans Zender und Hans Werner Henze. Von Letzterem wurden im fraglichen Zeitraum vier Schüler bzw. Protégés in der EDITION vorgestellt. In der DDR waren die Lehrer Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Georg Katzer, Hermann Keller, Ruth Zechlin und Udo Zimmermann. Das Wirken dieser Lehrer klingt im Schaffen der Schüler teils unüberhörbar nach. Scheinbar banal, doch eigentlich bemerkenswert an den Komponisten der EDITIONS-CDs ist, dass ausnahmslos alle ihrer Laufbahn treu geblieben sind. Bei allen Unterschieden hinsichtlich der Qualität und Quantität ihres Schaffens infolge zeitweiliger oder dauerhafter Einschränkungen durch andere Tätigkeiten, als Lehrer, Interpreten, Verleger, Publizisten, Organisatoren, Veranstalter, Familienmütter oder -väter, sind bis heute alle zwischen 1997 und 2006 Porträtierten weiterhin als Komponisten aktiv. Dass keiner von der musikalischen Bildfläche verschwunden ist, sagt immerhin etwas über ihr künstlerisches Wollen sowie über das Interesse, das ihrem Schaffen von Interpreten und Veranstaltern kontinuierlich entgegengebracht wurde und weiterhin wird. Bemerkenswert ist ferner, dass allein zwölf Komponisten inzwischen selber im In- oder Ausland als Professoren für Komposition an einer Musikhochschule tätig sind, was nicht vorschnell als Auszeichnung ihrer künstlerischen Arbeit zu verstehen ist. Ferner genießen wenigstens zehn der 29 Komponisten internationale oder zumindest nationale Reputation. Als bekannteste Größen ragen Enno Poppe, Matthias Pintscher und Jörg Widmann heraus, also gerade diejenigen Komponisten, die zugleich als Interpreten tätig sind, namentlich als Dirigenten, in Poppes Fall auch als Gründer des Berliner ensemble mosaik, oder wie Widmann als Klarinetist.

Für alle Komponisten ist die Aufnahme in die renommierte CD-Reihe eine prominente Würdigung ihrer Arbeit. Manche erhielten durch dieses Gütesiegel wichtige Starthilfe in den nationalen und internationalen Festival- und Konzertbetrieb. Im musikalischen Kreislauf erweisen sich solche Prädikationen zuweilen jedoch auch als Selffulfilling Prophecy. Schließlich ist kaum zu unterscheiden, ob wirklich die fähigsten Komponisten mit dem größten künstlerischen Profil, Vermögen und Schaffensdrang für diese EDITION ausgewählt wurden, oder ob ein Komponist mit der Porträt-CD gerade während der schwierigen Phase nach Abschluss seines Studiums vor allem die nötige Publizität und das unerlässliche Interesse bei Ensembles, Veranstaltern und Rundfunkredakteuren erhielt, so dass ihm zur rechten Zeit bei seiner künstlerischen Selbstfindung und beruflichen Selbstbehauptung geholfen wurde. Tatsächlich ist die Qualität und Originalität der auf den Porträt-CDs

vorgestellten Kompositionen unterschiedlich. Als ein langjähriger Querschnitt des zeitgenössischen Komponierens in Deutschland – so der erklärte Anspruch – enthält die Reihe trotz der strengen Auswahl aus einer Vielzahl an Bewerbungen durch eine kompetente Jury nicht nur ›Höhenkamm‹-Musik. Und selbstverständlich wären – wie bei jeder notwendigerweise zu treffenden Auswahl – auch noch ganz andere Komponistinnen und Komponisten wert gewesen, im Rahmen der EDITION porträtiert zu werden. Neben herausragenden und inzwischen kanonisierten Künstlern gibt es – natürliche Folge eines Querschnitts – eben auch Durchschnitt, sprich blässere Persönlichkeiten ohne wirklich eigenständige Ideen, Ansätze, Klangphantasie, Material- und Formgestaltung. Ob die Porträtierten im Anschluss an ihre EDITIONs-CD während der folgenden zehn bis zwanzig Jahre sich vorteilhaft weiterentwickelten oder stagnierten, nachließen oder Richtungswechsel vollzogen, steht hier nicht zur Diskussion.

Unstrittig ist indes die Qualität der professionellen Studio- und Rundfunkproduktionen mit durchweg ausgezeichneten Interpreten. Neben herausragenden Instrumental- und Vokalsolisten verdanken sich die Aufnahmen verschiedenen Rundfunk- und städtischen Sinfonieorchestern sowie vor allem den im fraglichen Zeitraum aktiven Spezialensembles für neue Musik, namentlich den Ensembles Modern, Musikfabrik, recherche, SurPlus, mosaik, L'ART POUR L'ART, musica viva Hannover, Klangforum Wien, Kammerensemble Neue Musik Berlin, Schlagquartett Köln, Aleph Gitarrenquartett, Trio Accanto und Neue Vocalsolisten Stuttgart sowie den inzwischen nicht mehr existenten Formationen Ensemble Köln, Avance, Thürmchen, Intégrales und Varianti, aus dem 2003 das Ensemble ascolta hervorging.

## **Rahmenbedingungen**

Maßgeblich geprägt wurde die Zeitspanne von Mitte der 1990er- bis Mitte der 2000er-Jahre durch zwei zentrale Faktoren, die sich auf fast alle Bereiche der Lebens- und Arbeitswelt auswirkten: Globalisierung und Digitalisierung. Bevor die um 1980 geborenen nächst jüngeren Komponisten – die sprichwörtlichen ›Digital Natives‹ – in der Auseinandersetzung mit eben diesen Komplexen ihre generationenspezifische Agenda erkannten, reagierten bis Mitte der 2000er-Jahre zunächst nur einzelne Komponisten auf die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten und Auswirkungen von Digitaltechnologie und Internet auf Konsum, Kommunikation, Information, Produktion und Rezeption. Tatsächlich wurden die damit einhergehenden Veränderungen einige Zeit durch den Eindruck kultureller Starre überlagert. Wer schon durch die seit Ende der 1970er-Jahre intensiv diskutierte Postmoderne das ›Ende der Geschichte‹ gekommen sah – wie etwa Jean Baudrillard –, konnte erst recht nach dem Ende des Kalten Krieges und der deutschen Wiedervereinigung während der letzten Legislaturperioden der 16-jährigen Ära von Bundeskanzler Helmut Kohl (1982 bis 1998) im global durchgesetzten kapitalistisch-demokratischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystem so etwas wie einen historischen Still- oder gar Endzustand erkennen. Aus der vermeintlich konfliktfreien Komfortzone gerissen wurde dieses – aus westlicher Weltsicht – ›Erfolgsmodell‹ jedoch schlagartig 2001 durch den Terrorangriff auf das New Yorker World Trade Center und die anschließenden militärischen Interventionen der USA, mit geopolitischen Folgen bis heute. An die Stelle des einst bipolaren Ost-West-Konflikts trat eine neue, nicht minder konfliktreiche multipolare Weltunordnung.

Gleichzeitig entwickelte sich die von der seriellen Nachkriegsavantgarde während der 1950er- und 1960er-Jahre noch als lineare Fortschrittsgerade verstandene neue Musik seit den 1970er-Jahren zu einem Multiversum unterschiedlichster Richtungen, Strömungen,

Ästhetiken und Personalstilistiken. Der Musik- und musikalische Materialbegriff wurde über die Tradition, Moderne und Avantgarde der europäischen Kunstmusik hinaus ins Uferlose erweitert. Ausdifferenzierung, Pluralismus, Globalisierung, Internet und schließlich Social Media führten zu einem weitgehend enthierarchisierten Kunst- und Kulturbegriff mit immer weniger Distinktion zwischen Hoch- und Subkultur, aber dafür mit immer mehr unterschiedlichen und kleineren Parzellen nebeneinander. Einige Komponisten reagierten darauf mit teils schleichenden, teils bewusst provokativen Sprengungen traditioneller Grenzen zwischen Kunst, Alltag, Popkultur sowie Weltmusik bzw. Globaler Musik. Den Abschied vom altavantgardistischen Ideal der Revolution in Permanenz proklamierte beispielsweise ausdrücklich das von Moritz Eggert und Sandeep Bhagwati 1991 in München gegründete Festival für neue Musik junger Komponisten »aDevantgarde«. Zu Beginn des neuen Millenniums verstarben nach und nach auch die letzten Vertreter der ›heroischen‹ Phase der Nachkriegsavantgarde: Iannis Xenakis (†2001), Luciano Berio (†2003), György Ligeti (†2006), Karlheinz Stockhausen (†2007) und Mauricio Kagel (†2008). An die Stelle dieser ›Big Names‹, welche die neue Musik nach 1950 entscheidend geprägt hatten, traten nun mit den zwischen 1960 und 1970 geborenen Komponistinnen und Komponisten zwar weniger allgemein bekannte, dafür aber umso mehr verschiedene Künstlerpersönlichkeiten.

Über allen Porträt-CDs der Jahre 1997 bis 2006 schwebt die grundsätzliche Frage nach dem Sinn weiterer Musik inmitten der ohnehin schon existierenden Allgegenwart von zumeist medial reproduzierter Musik gleich welcher Herkunft, Epoche und Stilistik. Denn die von den Autoren der CD-Beihefttexte konstatierte postavantgardistische Freiheit ist Chance und Dilemma zugleich. Wenn alles möglich, doch nichts mehr wirklich nötig erscheint, schlagen Belieben und Gleichwertigkeit der Materialien schnell in Beliebigkeit und Gleichgültigkeit um. Künstlerische Freiheit verkehrt sich dann zu lähmender Perspektivlosigkeit und schleichender Entwertung, die sich wie Mehltau über alle Triebe und Früchte von Kunst und Kultur legt. Die Musikwissenschaftler, Rundfunkredakteure, Komponistenkollegen sowie die porträtierten Komponisten selbst beschreiben die Musik des fraglichen EDITIONS-Zeitraums, die während der zwanzig Jahre von Mitte der 1980er- bis Mitte der 2000er-Jahre entstand, in den Kommentartexten häufig – und durchweg positiv gemeint – als »anti-ideologisch«, »undogmatisch«, »nicht schulmäßig fixiert«, »Stilgrenzen überschreitend«, mit »unverkrampftem« Verhältnis gleichermaßen zu Traditionen wie Avantgarden. Ein äußeres Kennzeichen dafür ist die bleibende Aktualität der Gattung Streichquartett, die für die klassisch-romantische Tradition ebenso einsteht wie für Moderne und Avantgarde. Auffallend ist auch die verstärkte Produktion von Streichtrios und Klavierquartetten, als gälte es die Tradition zu beschwören und zugleich vor ihr in weniger stark besetzte Gefilde auszuweichen. Neben den fünf bzw. drei Stücken dieser Besetzungen auf den CDs enthalten die Werkverzeichnisse der Komponisten etliche weitere dieser Gattungen. Die Häufigkeit solcher Werke sagt nichts über deren Faktur aus, deutet aber die Absicht dieser Komponisten an, sich bewusst auf rein klangliches Material und dessen Strukturierung und Formgestaltung zu konzentrieren. Bezeichnend dafür ist Charlotte Seithers Kommentar zu ihrem Streichtrio *Alleanza d'archi* (1996): »In einem ersten Schritt wollte ich die drei Streicher von der imaginären Überschattung der Gattung Streichquartett lösen und suchte nach einer eigenständigen, ausschließlich auf die Besetzung des Trios bezogenen Verhaltensform. Ich entschied mich, die drei Streicher zu einem ›zwölfsaitigen Gesamtstreichinstrument‹ zusammenzuschließen.«

Vermeehrt komponiert wurde auch für Singstimme und Klavier, also für die Besetzung des romantischen Klavierlieds, welche die Nachkriegsavantgarde und Lehrergeneration zumeist noch strikt gemieden hatte. Gleichzeitig fällt die Selbstverständlichkeit auf, mit der

die zwischen 1997 und 2006 in der EDITION porträtierten Komponisten sich zusätzlich zu ihrem Studium instrumentaler Komposition auch in elektronischer Musik ausbilden ließen, sei es an einem der vielen hochschuleigenen Studios für elektronische Musik oder dank Stipendien am IRCAM in Paris, dem Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung des SWF (später SWR) in Freiburg oder dem Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe. Die Dominanz herkömmlicher Instrumentalkombinationen blieb dadurch jedoch zunächst ungebrochen. Mit sicherem Metier und besten Kenntnissen in Instrumentation, Spieltechniken, Notationsweisen konzentriert sich die Mehrheit der Komponisten auf rein musikalische Frage- und Problemstellungen. Auf diese Weise zeigen sie nach den politisierten Jahren im Zuge der 1968er-Studenten- und Emanzipationsbewegungen mit ausgeprägtem Realitätssinn eine auffallende Zurückhaltung gegenüber allzu vollmundigen Ankündigungen der Wirkungsmacht ihrer Arbeit. An keiner Stelle wird die gesellschaftliche Relevanz der eigenen Werke proklamiert oder werden Ansprüche auf politische Einflussnahme, zeitkritische Diagnostik, Widerstand oder Anklage herrschender Missstände erhoben, da sich dies alles leicht verbal behaupten, aber dafür umso schwerer künstlerisch einlösen und schon gar nicht für die Rezipienten vorwegnehmen lässt. Ohne klare politische und ästhetische Agenda für oder wider was auch immer liegt das große Gemeinsame der Komponisten der Jahrgänge 1960 bis 1970 letztlich vor allem in der ebenso ästhetischen wie politischen Freiheit, nichts gemeinsam haben zu müssen.

Die Betonung der ästhetischen Offenheit der porträtierten Komponisten für verschiedenste Techniken, Materialien und Stilistiken bis hin zu popkulturellen Erscheinungen verbindet sich in den Kommentartexten zuweilen mit kritischen Anmerkungen gegenüber postmodernem ›anything goes‹ und der abgekapselten Existenzform vieler neuer Musik in geschlossenen Zirkeln, akademischen oder enigmatischen Sondersphären. Auf die Nischenexistenz in Studio- und Festival-Reservaten jenseits des von Klassik und Pop bestimmten Musiklebens reagierten schon damals einige Komponisten mit Aufweichungen der Demarkationslinien zwischen den vor allem ideologisch und kommerziell bestimmten Blöcken E und U. Hinzu kommen Verbindungen neuer Musik zu anderen Medien, Lebensbereichen und Erfahrungsräumen, wie sie nach 2005 jüngere Komponisten mit Parolen wie ›Welthaltigkeit‹, ›Diesseitigkeit‹, ›Neuer Konzeptualismus‹ und ›New Discipline‹ forcierten. Den zwischen 1997 und 2006 porträtierten Komponisten dienten dafür als Vorbilder noch die polystilistischen Ansätze von Bernd Alois Zimmermann, Alfred Schnittke, Frank Zappa sowie von Free Jazz, György Ligeti und Wolfgang Rihm, der schon im Essay *Der geschockte Komponist* (1978) für ein »inklusives Komponieren« plädiert hatte, also für ein Komponieren, das die Errungenschaften vergangener Zeiten nicht krampfhaft ausklammert, sondern als selbstverständlich verfügbar einschließt, eben inkludiert. Schließlich begegnet in den Kommentaren zu den EDITIONs-CDs zwischen 1997 und 2006 gelegentlich der Begriff ›Vermittlung‹, der als Allheilmittel gegen die schon damals beschworene Krise der neuen Musik dann wenig später im Rahmen des von der Kulturstiftung des Bundes von 2008 bis 2012 deutschlandweit geförderten »Netzwerks Neue Musik« das eigentliche künstlerische Schaffen und Erleben von Musik stellenweise regelrecht zu überlagern drohte.

### **Pochen, Pop und Poly**

Die zweite Dekade der EDITION wird eröffnet von *Treibstoff* (1995), dem ersten Stück auf der **CAROLA BAUCKHOLT** (\*1959 / CD 1997) gewidmeten CD. Das ist zwar Zufall, wirkt aber dennoch wie ein Menetekel des nachfolgenden Jahrzehnts. Denn scheinbar vorantreibend

treten die unablässigen Repetitionen in Wirklichkeit ebenso auf der Stelle wie plötzlich einsetzende Momente der Ruhe und des Stillstands. Das Stück erteilt dem Vorwärts- und Fortschrittspathos der alten Avantgarde eine Absage, so wie bereits der Club of Rome in der Studie *Die Grenzen des Wachstums* (1972) die Endlichkeit der auf dem Planeten Erde verfügbaren Ressourcen und Energieträger angesichts deren rapider Ausbeutung skizziert hatte. Statt spektakulärer Materialexploitation betreibt Bauckolt eine eigene Art Ökologie bzw. einen nachhaltigen Umgang mit Klängen, indem sie Geräusche des Alltags möglichst exakt auf instrumentale oder vokale Mittel überträgt. Statt beliebig verschiedene Klänge zu verbrauchen, hört sie lieber wenigen umso genauer nach. Bei *Treibstoff* sind dies bezeichnenderweise Geräusche verschiedener Arten von Fortbewegung: »Außer-Atem«, »Pferdeschnauben« und – mit Springbogen des Violoncellos – »galoppierende Hundepfoten«. Hellhörig auf real klingendes Material reagiert auch **VOLKER STAUB** (\*1961 / CD 1999). Wie in vielen seiner Kompositionen verwendet er in *Suarogate* (1995) – dem fast 70 Minuten dauernden einzigen Stück auf seiner Porträt-CD – neben herkömmlichen Instrumenten und Singstimmen auch selbst gebaute Klangerzeuger, namentlich Baumstämme, Stahlsaiten und Motorsirenen, deren akustische Eigenschaften er nicht bloß demonstriert, sondern in klanglich-zeitlich komponierte Zusammenhänge bringt. Schnelle Glissandi der Posaune korrespondieren dabei beispielsweise mit lang gestreckten Tonhöhenveränderungen der Sirenen, deren gleitende Frequenzen eine permanent fluktuierende Harmonik schaffen, die gegenüber den distinkten Einsätzen von Flöte, Trompete und Singstimmen als ständig sich verschiebendes Koordinatensystem wirkt. So kommt es zu einem Wechsel der Paradigmen: Der üblicherweise feste Rahmen wird verflüssigt, die ansonsten variablen Details erscheinen fixiert.

Ein Gattungszwitzer ist *Dokumentaroper* (1994) auf der Porträt-CD von **HELMUT OEHRING** (\*1961 / CD 1997) aus dessen Zyklus *Irrenoffensive* für gehörlose Gebärdendarsteller. Das Werk ist besetzt mit Sprecherin, drei Gebärdendarstellerinnen und einem Instrumentalensemble, inklusive E-Gitarre, Sample-Keyboard, Zuspielungen sowie Live-Elektronik in Form eines RSP-Circle-Surround-Systems, mit dem sich Farbe, Dynamik und Verräumlichung der Klänge steuern lassen. Das knapp fünfzigminütige Werk schwankt zwischen Konzertstück, Hörspiel, Musiktheater, Monodrama und Innerem Monolog. Hart aneinander geschnitten werden auch Stilstiken aus neuer Musik, Musique concrète, Elektronik, Free Jazz und Rock-Sounds. Eine Fülle expressiver Gesten und traditioneller Instrumentationstopoi vereinigt auch das Orchesterwerk *Spalt* (1998) von **FREDRIK ZELLER** (\*1965 / CD 2002). Es entfaltet unmittelbare Wirkung und demonstriert zugleich die historische Semantik des Materials, um den Hörer zu einer ebenso autoreflexiven Selbstbeobachtung der eigenen Hörreaktionen einzuladen, gemäß der Maxime von Zellers Lehrer Helmut Lachenmann: »Der Gegenstand von Musik ist das Hören, die sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung.« Andere Stücke Zellers konkretisieren das Verhältnis zur Tradition durch Bezugnahmen auf Musik von Boccherini, Mozart, Ravel. In *Winter ADE* (1994) paraphrasiert er Passagen des »Winter« aus Antonio Vivaldis *Le quattro stagioni* mit typischen Gesten und Klängen eines Gitarrenquartetts. Und für *Zwischentraum* (1995) wählte er – ähnlich den »komponierten Interpretationen« seines anderen Lehrers Hans Zender – Robert Schumanns populäres Klavierstück *Träumerei* als stets gegenwärtige Bezugsfolie. Musik der Tradition wird hier nicht einfach benutzt, sondern in dem Maße neu beleuchtet, wie sie ihrerseits die Innovationen und Konventionen neuer Musik reflektieren hilft.

Aus ähnlichen und anderen Quellen schöpft **JENS JONELEIT** (\*1968 / CD 2006 *Le tout, le rien*). Er studierte in den USA, wo er auch längere Zeit lebte und arbeitete. Im Alter von 31

Jahren hatte er bereits sein 6. Streichquartett komponiert und mehrere großbesetzte Orchesterwerke geschrieben. Joneleits Musik entfaltet starke Körperlichkeit, Wucht und Direktheit. Darin ist sie zweifellos beeinflusst durch seine frühen Erfahrungen als Schlagzeuger in diversen Rockbands und Jazzformationen. Die sein Schaffen porträtierende CD enthält ausschließlich das Ensemblewerk *Le tout, le rien*, das sich während 65 Minuten von Ton zu Ton zu einer fünfteiligen Großform vorantastet, durchzogen von einem aus Liegetönen geknüpften Klangband, das seinerseits von heftigen Akzenten und Ausbrüchen durchzuckt wird. Für spätromantisch dunklen Flor sorgen Heckelphon, Bass- und Kontrabassklarinette, Kontrafagott, Basstrompete, Euphonium, Wagnertube, Tuba und Kontrabasstuba. Gegen Schluss des fünften Satzes kommt es zu einem Ausbruch entfesselter Energetik: Das gesamte Ensemble steigert sich zu einer wilden Free-Jazz-Session, inklusive aufheulender E-Gitarre und wimmerndem Synthesizer.

Unverkennbar durch Rock, Jazz und Blues inspiriert ist das porträtierte Schaffen von **TOBIAS PM SCHNEID** (\*1963 / CD 2005). Sein *weird scenes inside the mirror cages I* (2000) folgt Anregungen durch die dunkle Poesie von Jim Morrison und etabliert immer wieder motorische Beats, die jedoch ständig von gegenläufigen Elementen überlagert werden. Das Klarinetten-Solo *Vertical Horizon I* (1997) ist vom Spiel des Jazz-Saxophonisten John Coltrane inspiriert und in Melodik und Harmonik – wie andere Werke Schneids – von Jazz-Akkorden geprägt. Virtuoso vorantreibende, temporeiche Musikantik entfaltet *the lonely monk's reflections II* (2001) durch jazzaffine Walking Basses des Soloklaviers sowie Bigband-artige Sections und swingende Repetitionsmuster. Das auf seiner CD porträtierte Werk von **DIETRICH EICHMANN** (\*1966 / CD 2001 *Hole in the Bird*) spiegelt auch dessen Aktivitäten als Jazzpianist und Improvisationsmusiker. Frühzeitig durch Alexander von Schlippenbach beeinflusst, wurde Eichmann 1986 an der Karlsruher Musikhochschule einer der ersten Kompositionsstudenten von Wolfgang Rihm und später Assistent von Frederic Rzewski in Liège (Belgien). Das *Piano Quartet The Late 92* (1993) hatte Eichmann ursprünglich für zwei Klaviere und Heavy-Metal-Band konzipiert, schließlich aber für vier Klaviere umgearbeitet. Wie Bartók und Strawinsky nutzt er die Tasteninstrumente auch für perkussive Effekte, für maschinenhafte Mechanik, Pochen, Hämmern, Pulsieren und spieluhrenhaftes Perlen. Das vierzigminütige Duo für Flöte und Klavier *Vorläufig namenlose Komposition* (1996) besteht aus kreisend sich auf- und abbauenden Patterns in der Art des repetitiven Minimalismus und der Musik von Morton Feldman. *Stinkfinger-Joe the Mass Murderer Meets Leather-Lilly in Hong Kong's Morning Twilight* (1994) beginnt mit Ansager, Schuss und gellendem Schrei wie ein Melodram, dessen ironischer Soundtrack sich jedoch vom bloßen Illustrieren des im Werktitel angerissenen Geschehens bald zu reiner Kammermusik verselbständigt.

## Medienreflexion

Dass die Postmoderne der 1970er- bis 1990er-Jahre sich nicht einfach auf eklektizistisches Plündern überkommener Traditionen, Techniken und Formen beschränkte, sondern auch fundierte Material- und Medienkritik betrieb, indem sie die Aktualität historischer Überlieferungen und die Bedeutung unhinterfragter Modernismen reflektierte, zeigt exemplarisch das Schaffen von **JÖRG BIRKENKÖTTER** (\*1963 / CD 1997). Sein Ensemblewerk *Spiel/Abbruch* (1993/94) auf seiner Porträt-CD verschmilzt historisches Material mit neu Erfundenem sowie live-musizierte und elektronische Klänge. Zudem thematisiert Birkenkötter einen viele Komponisten bis heute umtreibenden Aspekt: Die mediale Vermittlung von Musik im Zeitalter ihrer immer perfekteren technischen Reproduzierbarkeit. Er benutzt die Tonbandtechnologie nicht bloß, sondern macht sie gegen Ende als

wesentliches Produktionsmittel des Stücks eigens kenntlich, indem er die gesamte bisher erklungene Elektronik noch einmal auf drei Minuten komprimiert aus entfernt postierten Lautsprechern erklingen lässt.

Die grassierende Verdrängung musikalischer Live-Aufführungen durch technische Wiedergaben dank immer günstigerer, miniaturisierter und mobiler Reproduktionstechnologien brachte **JÖRG MAINKA** (\*1962 / CD 2003) auf seiner CD in ein pointiertes Sinn- und Hörbild. Während der Aufführung seines Sextetts mit dem bezeichnenden Titel *Mitschnitt* (1994) werden bestimmte Abschnitte aufgezeichnet, zeitversetzt wiedergegeben und erneut mitgeschnitten. Live-Spiel und mediale Schatten verschachteln sich dadurch ineinander wie bei einer russischen Puppe: Eine Wiedergabe steckt in der anderen. Das Stück demonstriert damit die Produktion von Musik durch deren eigene technische Reproduktion. Zudem verdeutlicht es die Unterschiede von Original und technischer Kopie, Einmaligkeit und Duplikat gerade dadurch, dass es diese verwischt und nur an einer Stelle durch die schlechte Wiedergabequalität eines Kassettenrekorders herausstellt. In *Viertel = 100* (1988) thematisiert Mainka die Differenz zwischen der individuellen Menschenklangfarbe jedes einzelnen Musikers und den absolut identischen Schlägen eines Drumcomputers. Im szenisch vieldimensionalen und multimedialen Spiegelkabinett »*La condition humaine*« aus dem *Blickwinkel eines rotierenden Tonkopfs* (1989/90) konfrontiert er das Ensemble mit eigenen virtuellen Doppelgängern.

Die technische Wiedergabe live gespielter Musik bestimmt auch den zweiten Teil des über halbstündigen *Dies Gesicht* (1995) von **ERNST AUGUST KLÖTZKE** (\*1964 / CD 2001) auf seiner CD. Das Stück für Klavier und Tonband ist durch Nonos identisch besetztes *...sofferte onde serene...* (1976) beeinflusst. Ab der Mitte wird die Aufnahme des ersten Teils zugespült, allerdings rückwärts, so dass die Klavierklänge infolge des zu Anfang fehlenden Anschlags eine andere Klangfarbe erhalten und sich die zuvor diminuierenden Töne und Akkorde zu anschwellenden Klängen verkehren, die dann auf ihrem Crescendo-Höhepunkt abrupt abreißen. Zuvor al niente verklungene Ereignisse fliegen dem Hörer plötzlich »dal niente« aus der Vergangenheit wieder entgegen. Dank seiner konservierenden und ebenso manipulativen Möglichkeiten wird das Reproduktionsmittel zum genuinen Produktionsmittel umfunktioniert. Im Klavierquartett *views into the mirrorcity* (2000/01) von **BURKHARD FRIEDRICH** (\*1962 / CD 2002) erscheinen elektronisch verstärkte Einsätze als körperlose Klangschatten ihrer selbst, da sie zusätzlich durch Filter ihres Obertonspektrums beraubt und zu stumpf-billigem Transistorradio-Sound verzerrt werden. Integrale Bestandteile der Werke von **ORM FINNENDAHL** (\*1963 / CD 2006) sind Tonband, Kassettenrekorder, MIDI-Flügel, Computer, Live-Elektronik und Video. In *Rekurs* (1997/98) werden Teile des Stücks aufgenommen und zeitversetzt zum parallel weiter spielenden Trio über Lautsprecher wieder abgespielt, so dass sich Kontext und Bedeutung der Ereignisse ständig verändern. Die Akkumulation von längst Verklungenem führt zur Absurdität bleibender Gegenwart: Ein Hörbild der Musik im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit und Aufbewahrung im klingenden Museum aller Tonträger, Diskotheken und Datenbanken, zu dem auch die EDITION ihren Beitrag leistet. Ähnlich funktioniert Finnendahls *Kommen und Gehen* (2000), wo die Solovioline nach und nach von 8-Kanal-Zuspielungen komplett verdrängt wird. In *Versatzstücke* (1999-2005) verschmilzt die originale Klangfarbe, Intonation, Dynamik, Rhythmik und Räumlichkeit des Klaviers mit seinen elektronischen Ausweitungen zu einem neuen Hybridinstrument.

Mediengerecht im Sinne einer adäquaten Nutzung der Gesetzmäßigkeiten und Möglichkeiten einer Compact Disc gestaltete **STEPHAN WINKLER** (\*1967 / CD 2005) die seinem Schaffen gewidmete CD. Zum einen verklammert er die Aufnahmen seiner Werke



durch vor- und zwischengeschaltete *Avenues* – Ableitungen aus seinem Stück *Zigzag* –, so dass ein regelrecht durchkomponiertes Album entsteht. Zum anderen enthält die 2005 erschienene CD erstmalig im Rahmen der EDITION nicht einfach nur Mitschnitte von Aufführungen oder Studioeinspielungen von Stücken. Vielmehr hat Winkler diese – wie bei Pop- und Klassik-Produktionen längst üblich – einer eigenen ›post-production‹ unterzogen. Statt nur Aufführungen der Stücke zu dokumentieren und deren künstliche Wiedergabe per CD als ›natürlich‹ zu behaupten, transponiert er diese eigens für den Audio-Tonträger, indem er den Klang mittels Filter, Kompressoren, Ein- und Ausblendungen nachbereitet und die Medialität der Wiedergabe eigens betont. Auf diese Weise kommt es in *Vom Durst nach Dasein* (2001) zu einer Anamorphose der digital verzerrten, verhalten oder überpräsent geschärften Instrumentalklänge mit pop-affinen elektronischen Samples, Beats und wummernden Bässen. Im Rahmen der EDITION bis dato einmalig an dieser Produktion ist auch etwas, was im dritten Jahrzehnt der EDITION bei immer mehr audio-visuell arbeitenden Komponisten häufiger vorkommen wird: Die Rückseite von Winklers CD ist als DVD abspielbar, so dass neben der Audio-Version von *Zigzag* (2000) für sechs Saxophone darauf auch die visuelle Adaption des Stücks *Zigzag: Pi mal R Quadrat* des Videokünstlers Jesko Marx zu erleben ist. Die EDITION ist im audio-visuellen Medienzeitalter angekommen.

### Lehrer und Mentor Henze

Als Komponist, Lehrer und Mentor prägte Hans Werner Henze zahlreiche jüngere deutsche Komponisten, die teils wie er als Musikdramatiker reüssierten. Zu ihnen gehört **JAN MÜLLER-WIELAND** (\*1966 / CD 1997). Sein frühes Orchesterwerk *Poem des Morgens* (1991) strotzt mit riesiger Besetzung (allein 15 Schlagzeuger) und jugendlichem Übermut nur so von Imaginationskraft, Farbenfülle, Bombast, Lyrik, Dramatik, Romantizismus. Wie Henze steht auch Müller-Wieland in der Tradition der expressiven Musiksprache von Beethoven, Mahler und Alban Berg, der auch das Frühwerk von **MATTHIAS PINTSCHER** (\*1971 / CD 2002) verpflichtet ist. Doch im Gegensatz zu den pathetischen *Fünf Orchesterstücken* (1997) des damals 26-jährigen zeigt sich Pintscher auf der ihm gewidmeten CD von einer anderen Seite. Er nutzt ein ähnliches Repertoire an geräuschhaft erweiterten Spiel- und Klangpraktiken, wie sie etwa die Musik von Lachenmann kennzeichnen. Doch im Unterschied zu dessen analytisch beobachtender *Musique concrète instrumentale* erscheinen dieselben Aktionen und Klänge bei ihm stets suggestiv geladen, atemhaft, atmosphärisch, gestisch, ausdrucksvoll. Zu hören ist dies in *Janusgesicht* (2001) und den beiden Vokalwerken auf Texte von E. E. Cummings *a twilight's song* (1997) und *Lieder und Schneebilder* (2000), gesungen von der exzellenten Sopranistin Claudia Barainsky, der sich auch die Aufnahme von *Descrizione umoristica* (1989/90) von **ANDRÉ WERNER** (\*1960 / CD 1998) verdankt. Pintschers frühe Werke tragen Züge seines späteren Personalstils: eine Vorliebe für dunkle Farben, düstere Tönungen sowie scharfe Akzente, funkelnde Arpeggien oder fulminante Ausbrüche zwischen statischen Flächen und gleichsam zeitlose Fermaten von metallischer Kühle bzw. – wie häufig in seinen Partituren zu lesen – »molto delicato e irreal«.

Von Henze unterrichtet wurde auch **JÖRG WIDMANN** (\*1973 / CD 2003), der sich wie Pintscher bereits in frühen Partituren als professioneller Instrumentationskünstler, Solo- und Kammermusiker präsentiert. Seine effektvollen *Fünf Bruchstücke* (1997) schrieb er vor dem Hintergrund seiner praktischen Erfahrungen mit den und für die eigenen klarinettenistischen Spiel- und Klangmöglichkeiten. Die bis in quietschende Höchstlagen geschraubten Läufe der *étude III* (2001/02) entstanden dagegen für seine Schwester, die Geigerin Carolin Widmann. Sein Ensemblewerk *Freie Stücke* besteht aus zehn Einzelstücken, deren virtuose

Beherrschung des verfügbaren Materials sich jedoch zuweilen mehr auf die Demonstration von Klangphänomenen beschränkt, statt diese von innen heraus strukturell und expressiv neu zu bestimmen: aufgefächerte Obertonspektren, sich kreuzende Glissandolinien, schwebende Unisoni, Klangschichtungen, Wirbel, Tremoli, Perforationen, Multiphonics, Flageolets, galoppierende Läufe. Dass sich Widmanns Komponieren romantischem Geist verdankt, bekundet seine *Fieberphantasie* (1999) für Klavier, Streichquartett und Klarinette durch die finale Verdichtung der für das gesamte Stück zentralen Tonfolge *c-f-e-dis* zu einem Zitat des Kopfsatzes »Mit leidenschaftlichem Ausdruck« von Robert Schumanns 1. Violinsonate op. 105.

Von Henze beeinflusst sowie als Musikdramatiker entdeckt wurde **MORITZ EGGERT** (\*1965 / CD 2000), den Henze mit der Komposition einer Oper für die von ihm geleitete Münchener Biennale für Neues Musiktheater beauftragte. Zum Zeitpunkt des Erscheinens seiner Porträt-CD hatte Eggert bereits fünf Opern und zwei Ballette komponiert. Inzwischen sind es 13 Opern und neun Ballette. Wie der *Song der Sängerin* aus seiner Oper *Helle Nächte* (1995/96) basieren die ersten drei Stücke seiner Orchesterserie *Number Nine* (1998) – der Titel spielt auf die neun Sinfonien Beethovens, Bruckners und Mahlers an – auf einer exaltierten Kombination aus neo-tonalem Minimalismus, Dramatik, Tanz, Zirkusmanege und Vaudeville. Weitgehend in D-Dur stehen Eggerts zwischen Neo-Gregorianik und Folklore changierenden *Hibernalischen Gesänge* (1987) für Vokalquartett. Fasziniert zeigt sich der Komponist und Pianist auch von extremer Virtuosität, wenn Musiker an die Grenzen ihrer Physis und Psyche getrieben werden, so dass ihr Spiel eine gesteigerte Intensität entfaltet. Neben dem Zyklus *Hämmerklavier* (seit 1994) bestimmt Virtuosität auch *Außer Atem* (1994). Die Soloblockflötistin hat hier stellenweise zwei Instrumente gleichzeitig rasend schnell zu spielen und zudem in die Flöten zu singen, so dass eine reale, flirrende Dreistimmigkeit entsteht.

Spiel- und klangtechnische Virtuosität intendieren auch einige Werke auf der CD von **BERNFRIED E.G. PRÖVE** (\*1963 / CD 1999), der nicht zu Henzes Schülern oder Protegés gehört. Das Klaviersolo *Salto* (1991-93) türmt wilde Akkordkaskaden. Das Flötensolo *Entzeichnung I* (1988) basiert auf einer zerklüfteten Stimmführung mit ständig wechselnden Akzenten, Trillern, Läufen, Linien, Stimm- und Atemlauten. Ein weiteres Interesse Präves liegt auf mikrotonaler und spektraler Harmonik. Wie die live-elektronischen Werke des späten Luigi Nono oder die changierenden Klangbänder der Musik von Giacinto Scelsi avancierte der Spektralismus ab der Jahrhundertwende zu einer regelrechten Mode unter jüngeren Komponisten. Wie in Nonos *Das atmende Klarsein* (1981) schickt Präve in *Es-Trace II* (1994/98) – komponiert »in memoriam Luigi Nono« – die Klänge zweier Flöten mittels Elektronik in sphärisch weite Hallräume.

## Musik!

Kaum unter bestimmte kategoriale Nenner zu bringen – vor allem nicht in gebotener Kürze – sind Komponisten, deren Originalität sich keinen spektakulären stilistischen Tabubrüchen oder Kehrtwendungen verdankt, sondern die akribische Arbeit im kompositorischen Detail leisten. Statt historische Modelle zu restituieren oder popmusikalische Elemente aufzugreifen, zeigen sie sich entschlossen, die avantgardistische Tradition des fortgesetzten Bruchs mit der Tradition ihrerseits auf eigene Weise fortzusetzen. Entgegen den neo-tonalen Tendenzen von Komponisten, die Ende der 1970er-Jahre mit dem Etikett »Neue Einfachheit« belegt wurden, steht das Schaffen von **GÜNTER STEINKE** (\*1956 / CD 1998) der seriellen Nachkriegsavantgarde und deren materialkritischem Strukturdenken näher. Seinen auf der

Porträt-CD veröffentlichten Werken liegen klare Materialdispositionen zugrunde. Tonhöhen, Dauern und Dichtegrade erfahren quantitative Veränderungen, so dass etwa im *Streichtrio* (1988) durch Abwandlung kleinster Tonpunkte zu Gruppen und schließlich zu fulminanten Ketten qualitativ unterschiedliche Strukturen und Gesten resultieren. Zugleich geht es Steinke bei allen gesetzten Kontrasten um die kompositorische Gestaltung einer Einheit in der Mannigfaltigkeit. In *...kaum einen Hauch* (1991) für Kontrabassflöte synthetisiert er sprachliche und instrumentale Artikulation, in *Arcade* (1991/92) generiert er ein Kontinuum aus spieltechnisch erweiterten Violoncello-Klängen und deren live-elektronischen Transformationen und in *Annäherung* (1996) – der Titel ist Programm – verschmilzt er Bläser- und Streichtrio, Klavier und Schlagzeug zu einer Art Gesamtinstrument.

Rein musikalisch gedacht, doch deswegen nicht weniger expressiv und aussagekräftig ist auch die Musik von **CHRISTOPH STAUDE** (\*1965 / CD 2000), der bis 1997 bereits vier Streichquartette komponiert hatte. Sein *Streichtrio* (1994) bringt verschiedene Dualismen (klanglich, gestisch, energetisch) in fortwährend sich wandelnde Verhältnisse, so dass die Kontraste sich einander wahlweise dominieren, unterwandern, aufheben, abstoßen, anstacheln, annähern, ausgleichen. Die daraus resultierenden Strukturen lassen sich rein musikalisch als Ausdruckscharaktere erleben, ebenso gut aber auch als psychische oder soziale Interaktionsweisen zwischen eigenständigen Individuen, die das Trio als kleinstmögliches Kollektiv umfasst. Ähnlich doppelt gepolt ist die Musik von **ENNO POPPE** (\*1969 / CD 2006) auf seiner Porträt-CD. Durch mathematische Modelle, Fraktale und Rekursionen, mit denen sich das organische Wachstum von Pflanzen, Bäumen, Blättern beschreiben lässt, generiert er aus kleinsten Zellen, die oft nur aus zwei oder drei Tönen bestehen, durch intervallisches und rhythmisches Strecken und Stauchen unablässig neue Varianten. Rein quantitative Abwandlungen bringen dabei qualitativ andere Charaktere hervor: Konstruktion schlägt um in Ausdruck. Zudem treibt die stete Kombinatorik großformale Abschnitte hervor, ähnlich der motivischen Arbeit, mit der in Klassik und Romantik symphonische Zyklen sowohl größtmöglichen Zusammenhang als auch größtmögliche Varianz erhielten. Poppes drei Ensemblewerke *Holz* (1999/2000), *Knochen* (1999/2000) und *Öl* (2001) bilden auf der 2006 erschienenen letzten CD des zweiten Jahrzehnts der EDITION gemäß der in den Werktiteln benannten Naturstoffe, Konsistenzen und Lebensalter einen durch unterschiedliche Faktur und zeitliche Ausdehnung zusammenhängenden Zyklus, dessen zwei erste Teile sich zudem an traditionelle Formmodelle wie Klarinettenkonzert bzw. Kammer-sinfonie anlehnen. Poppes Musik macht sich das historische Erbe des 18. und 19. Jahrhunderts ebenso zu eigen wie die konstruktive Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Nicht zuletzt dies macht Poppes Musik weithin einzigartig und neu.

Im Beiheft seiner Porträt-CD benennt **CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF** (\*1962 / CD 2000) als Bezugspunkte seines Komponierens sowohl »die große tonale Musik«, namentlich Beethoven, Wagner und die Erfahrung der unwiederbringlichen Geschichtlichkeit dieser Musik, als auch die daran anschließende »radikale Moderne« von Wiener Schule und Serialismus. Als Vorbilder nennt er namentlich Helmut Lachenmann und seinen Lehrer Brian Ferneyhough sowie als Gegensatz dazu die Postmoderne, die verantwortlich dafür sei, »dass die Neue Musik am Ende des 20. Jahrhunderts in eine bedrohliche Krise geraten ist«. Sein *il faut continuer* (1989/90) für Kammerensemble verstand Mahnkopf daher nicht nur als »Requiem für Samuel Beckett«, sondern zugleich auch als Abgesang auf das postmoderne Ende der Moderne des 20. Jahrhunderts. Für *Medusa* (1990-92) hatte er zuvor mit dem Oboisten Peter Veale sämtliche Mehrklänge des Instruments ermittelt, die beide dann auch in einem der ersten spieltechnischen Kataloge systematisierten, dem dann viele weitere

solche Buchpublikationen für andere Instrumente folgen sollten. Die komplexistische Partitur für Oboe und Kammerorchester untertitelte Mahnkopf mit *Image maniéristique dédiée à la fin du millénaire*, um entgegen jedem post-histoire gerade auf zentralen Kategorien der Moderne zu insistieren: Fortschritt, Ausdruck, Dichte, Polyphonie, individuiertes Werk, kammermusikalische Durcharbeitung sowie formale und stilistische Geschlossenheit.

Bestimmten Traditionen alter, moderner und avantgardistischer Musik weiß sich auch **ISABEL MUNDRY** (\*1963 / CD 1999) verpflichtet. Im Beiheft zu ihrer CD verortet sie ihr Komponieren selbst »unter dem Eindruck der Prozesshaftigkeit Debussys, der Polyphonie Dufays und dem offenen Zeitbegriff Cages«. Im Duo *Spiegel Bilder* (1996) präsentiert sie Klarinette und Akkordeon zunächst klar voneinander abgehoben als solistisches Melodie- bzw. harmonisches Begleitinstrument. Doch gerade die zunehmende Ausgestaltung der Ähnlichkeiten beider Zungenblattinstrumente (u.a. Senza-vibrato-Klang, schnelle Wechsel zwischen extremen Registern und Dynamiken) lenkt die Aufmerksamkeit durch gleichsam auskomponierte Sensibilisierung der Wahrnehmung immer stärker auf die feinen Unterschiede. Die instrumentale Einbindung von Worten und Silben in Klavierklänge ist dagegen das kompositorische Programm von **CHARLOTTE SEITHER** (\*1965 / CD 2001) in *Sieben Verlautbarungen* (1997) für Bariton und Klavier auf ihrer Porträt-CD. Ähnlich verfährt Seither im Kammerensemblewerk *Waters, earth and air I* (1997) mit der Frauenstimme durch Zerlegen und Dehnen von Phonemen, Konsonanten, Vokalen. Zudem beschwört sie – wie auch in ihrer *Kammersinfonie (objet diaphane)* (1993) – historisch sprechende Materialien: Terzpendel, Unisoni, Orgelpunkte, warme Konsonanzen und Streichervibrati sowie aufblühende Seufzer des Englischhorn. Die beiden teils mikrintervallisch komponierten Streichtrios *kleine Klagemusik* (1983) und *durchscheinende Etüde VIII/b* (1990/91) von **CASPAR JOHANNES WALTER** (\*1964 / CD 1998) erfordern spieltechnische Präzision und klanglich-harmonische Exaktheit. Wie anderen Komponisten seiner Generation geht es Walter primär um immanent musikalische Themen- oder Problemstellungen. Im *Klavierquartett* (1994) zielt er auf die Angleichung der drei Streichinstrumente an das Klavier vermittelt analoger Pizzicati, Flageolets, Dämpfungen, Schlag-, Streich- und Perforationseffekte im Innenklavier.

Auf Amalgamierungen verschiedener Instrumente zielen auch Werke von **ANNETTE SCHLÜNZ** (\*1964 / CD 1998). In *Taubenblaue Schatten haben sich vermischt* (1990) bilden Flöte und Gitarre ein neuartiges Blas-Zupf-Mischinstrument, in *Tout est rêver* (1992) verschmelzen deutsche und französische Sprachlaute, und in *Traumkraut* (1995) schwingen Linien der Solobratsche weiter in ebenso schwebenden Glissandi von Flöte, Wassergong und auf Pedalpauken aufgesetzten Klangschalen. Auch **JULIANE KLEIN** (\*1966 / CD 2004) verbindet in *mit* (2003) auf ihrer Porträt-CD die heterogene Besetzung von Blas-, Streich-, Tasten- und Schlaginstrument dank hoch differenzierter Spieltechniken zu einem erstaunlich homogenen Quartett, in das sich schließlich noch eine Spieluhr mit dem Schlaflied *Guten Abend, gute Nacht* fügt. Ihre *Suite* (2002) basiert lautlich auf Worten eines Gedichts von Katharina Höcker sowie formal, rhythmisch und gestisch auf der Satzfolge einer barocken Suite. Um die Entfaltung genuin musikalischer und rein hörend nachvollziehbarer Prozesse geht es auch **KARIN HAUßMANN** (\*1962 / CD 2004). Auf der ihr gewidmeten CD zeigt sich dies in *Resonanzen* (1995/99) und *nichts als geräusch* (1999), wo ein initiales Reiben auf verschiedene Instrumente (Bassflöte, E-Gitarre, Schlagzeug und Stimme) übertragen wird. Bei allen Ähnlichkeiten generiert dieser Adaptionsprozess jedoch auch subtile Verformungen, aus denen dann die Verlaufsform des Stücks erwächst. Musik wird hier emphatisch als auditives Erlebnis unterstrichen, gerade weil sich dies an der Wende vom 20.

zum 21. Jahrhundert nicht mehr von selbst versteht, angesichts der am Horizont erscheinenden nächst jüngeren Komponistengeneration, die ganz selbstverständlich visuelle Medien und nicht-klangliche Bezugspunkte als ebenso verfügbare Mittel einbeziehen wird. Deren Schaffen spiegelt sich dann im dritten Jahrzehnt der EDITION. Denn auch für diese gilt: »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit« – und der Musik ihre CD.