

# Den Hörer packen und anpacken

Laudatio auf Gordon Kampe zur Verleihung des Schneider-Schott-Musikpreises

von Bernd Künzig

„Zuzeiten freilich wird es meinem Narzissmus, der seine Macht behält, wenngleich ich ihn gründlich durchschaue, schwer sich vorzustellen, dass die Ungezählten, die eine durch Diagramme erläuterte Musik schreiben, in der mir kein kompositorisches Licht aufgeht, wirklich allesamt soviel musikalischer, gescheiter und fortgeschrittener sein sollen als Ich; oft schöpfe ich den Argwohn, dass ihr methodisch Betriebenes gar nicht so verschieden ist von der Willkür der falschen Noten in den neoklassizistischen Concerti und Bläserensembles auf den Musikfesten vor dreißig oder vierzig Jahren. Wer Musiker wird, ist dem Mathematiklehrer entlaufen; es wäre schrecklich, wenn er am Ende doch noch von ihm erwischt würde.“

Diese Sätze stammen natürlich nicht von Gordon Kampe, sondern von Theodor W. Adorno. Sie stehen am Beginn des Aufsatzes „Vers une musique informelle“, der Wolfgang Steinecke, dem 1961 verstorbenen Gründungsleiter der Darmstädter Ferienkurse, zum Gedächtnis gewidmet ist. Adorno hatte dort als Dozent die Vertreter der jungen Nachkriegs-Avantgarde kennen gelernt und sich von ihnen mit einer gewissen Skepsis in diesem Text abgewandt. Die Diskussion um Fortschritt, Materialtechniken, gewisse deterministische oder indeterministische Theorien und das von Adorno erwähnte „Bis hierhin und nicht weiter“, scheint natürlich gegenwärtig nicht mehr besonders aktuell zu sein. Ersetzt man aber einfach das Wort „Diagramme“ in Adornos Text durch das Wort „Konzepte“, dann landet man plötzlich in einer Diskussion, die bei den Darmstädter Ferienkursen immer noch en vogue zu sein scheint.

Gordon Kampe hätte den Text dennoch so nicht geschrieben und wahrscheinlich auch nicht unterschrieben. Denn der dritte Satz seiner Komposition „Moritaten und Sentimentales“ ist überschrieben mit „Das Lied über einen Komponisten, der auf der Suche nach einem Adorno-Band vom Billy-Regal erschlagen wurde.“ Er hatte offensichtlich keine Gelegenheit mehr, Adornos „Vers une musique informelle“ auf ihren Aktualitätsgehalt hin zu überprüfen.

Vielleicht wäre es jetzt übertrieben zu behaupten, dass Gordon Kampe in Darmstadt keine große Rolle spielt. Immerhin war er 2004 ein Stipendienpreisträger des institutionalisierten Fortschrittsdenkens. Und zu manch neuest-deutscher Denkweise selbsternannter Musikphilosophen, die ihren Adorno längst links überholt zu haben glauben, hat er sich an der einen oder anderen Stelle durchaus kritisch geäußert. Begriffe wie „Diesseitigkeit“, „Neuer Realismus“, „gehaltsästhetische Wende“, „anästhetisches Kunstwerk“ und die Freuden der „digitalen



Bild: Manuel Mieth

Revolution“ hat er mit der gewissen Skepsis eines Komponisten, der auch Musikwissenschaftler ist, betrachtet. Das hat ihm nicht überall Freunde gebracht.

Ein Vertreter des „Bis hier und nicht weiter“ ist Gordon Kampe selbstredend dennoch nicht. Die modernen Massen- und Kommunikationsmedien spielen in seiner Musik eine vielleicht untergeordnete Rolle, die sozialen Netzwerke haben darin – im Gegensatz zu der mancher seiner Kollegen – keine große Bedeutung. Dennoch ist der 1976 geborene Komponist ein Kind seiner Zeit. Vor allem das phantastische Überwältigungskino, mit dem seine Generation aufgewachsen ist, hat in seinem Œuvre seine Spuren hinterlassen. Ganze Werkzyklen sind populären Science-fiction-Protagonisten wie Spok oder Jean-Luc Picard aus den späten „Star Trek“-Filmen, dem menschenähnlichen Computer HAL aus Stanley Kubricks „2001: Odyssee im Weltraum“ oder der kämpferischen Ellen Ripley aus der „Alien“-Saga gewidmet. Auch auf Ridley Scotts „Blade Runner“ wird gern Bezug genommen. Das Stück „Füchse/Messer“ wiederum ist eine Hommage an

den späten Film „Träume“ des japanischen Meisterregisseurs Akira Kurosawa. Ein gewisser Hang zu scheinbarer oder doch vielmehr gespielter, spielerischer Selbstironie scheint sich in bestimmten Spielanweisungen, wie zum Beispiel „Knallhart und mit Krawallbürste“, „unterkomplexes Gewummer“, „bröselnd“, „wild, krass, mit tüchtig Schmackes“ abzuspielen. Man kann es aber auch anders, sogar traditionsreicher lesen. In Partituren Gustav Mahlers heißt so etwas dann „In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.“ Das ist die Sprache des neunzehnten Jahrhunderts. Bei Kampe ist es die seiner Zeit, die dennoch einen letztlich Zweck hat: den richtigen Ausdruck zu finden. Der Ausdrucksmusiker ist natürlich ein Problem, denn das sich „ausdrücken müssen oder wollen“ ist seit den klangmagischen Untersuchungen und Metamorphosen der Lachenmannschen „musique concrète instrumentale“ sicher nicht mehr der oberste Zweck des Komponierens. Und in diesem Sinne ist auch Gordon Kampe kein Ausdrucksmusiker, nur will er mit den barocken Spielanweisungen vor allem eines erreichen: dass die Interpreten den richtigen Ton treffen. Dass er in seinem Vokalzyklus „Falsche Lieder“ zu den verbalen Gesangsanweisungen noch kleine gezeichnete Bildchen hinzufügt, zeigt, dass er die Grammatik der Comics, die im Französischen viel schöner und Proustscher „Bande dessinée“ heißen, als mittlerweile anerkannte künstlerische Ausdrucksform auch kompositorisch zu nutzen weiß.

Um noch einmal kurz auf die durch den Komponisten Helmut Lachenmann bewirkten Klangveränderungen der Orchesterlandschaft zu sprechen zu kommen: Ein solches Landschaftsbild nutzt Gordon Kampe zumindest zu Beginn seiner Orchesterkomposition „High Noon: Moskito“. Der mit „bröselnd“ überschriebene Einleitungsabschnitt erinnert nicht von ungefähr an manche Techniken der Lachenmannschen „musique concrète instrumentale“. Wo aber in der noch immer Neue genannten Musik derartiges als abrufbares Passepartout oder eben als Klischee zum Einsatz kommt, ist es bei Kampe das Bild einer bestimmten Orchesterlandschaft, weil die gesamte Komposition ein Landschaftsbild ist, für das jenes Medium Pate gestanden haben mag, in dem Landschaftsmalerei überhaupt noch möglich wurde, nämlich dem des Westerns. Dem verdankt das Stück schließlich auch seinen Titel „High Noon: Moskito“. Was es nicht ist: es ist keine sinfonische Dichtung, schon gar kein Tongemälde, sondern eine bedrängende Musik, die sich nach ihrem Lachenmannschen Beginn, der nicht ohne Grund „bröselnd“ genannt wird, zu einem körperlichen Erlebnis steigert, dessen massive rhythmische Repetitionen – wir blicken auf die Partiturstelle, an der es heißt „fetzen, immer voran“ – als kathartische Klimax erlebt werden kann. Danach heißt es aufatmen, und mit Atemgeräuschen verschwindet das Stück auch plötzlich. Im Übrigen: Bei Mahler hätte eine solche Stelle „Vorwärts“

geheißen. Aber solche Doppeldeutigkeiten, gar Doppelzüngigkeiten kann es bei Gordon Kampe gar nicht mehr geben. Dazu ist er sich der musikhistorischen Kippstelle solcher Anweisungen zu bewusst.

Insofern herrscht Paradoxes gegenüber Doppeldeutigem vor. Der Zyklus „Falsche Lieder“ heißt nicht grundlos so. Denn in Wirklichkeit ist diese Liedsammlung keine ebensolche, sondern sie rekurriert auf ein Modell, das wir in den Madrigalen Claudio Monteverdis ausgeprägt finden können. In diesen komplexen Madrigalsammlungen des frühbarocken Meisters findet sich eine Konzeption, die das rein Vokale zu einem imaginären Musiktheater werden lassen. Verhandelt werden rein zeitgemäße Affekte des Manierismus. Nicht anders geht es in den „Falschen Liedern“ zu. Überhaupt lässt sich eine Verbindungslinie ziehen zwischen all den Maskeraden im Werk Kampes und der manieristischen Ästhetik mit all ihren bewussten und spielerischen Verrätselungen, Bizzarerien und Maskenfesten. Wie vieles andere in diesem Werkkomplex sind auch die „Falschen Lieder“ ein imaginäres Theater, dessen Szenerie gar nicht erst umgesetzt werden muss. Es genügt, wenn sie beim Hörer im Kopf entsteht. Das hat er im Übrigen, bei allen klangcharakteristischen und strukturellen Unterschieden, mit dem Werk von Pierre Boulez gemeinsam. Beim Großmeister der Avantgarde blieb das reale Theater zwar unerfüllt, da das imaginäre es vollständig substituiert hat. Aber der Bühnenmusiker Boulez in seinen Anfängen und der große Wagnerdirigent der späteren Jahre war von jeher ein Mann des Theaters geblieben – wenngleich er im imaginären Haus reüssierte. Gordon Kampe hat es da schon mit mehreren Werken auf die realen Bretter geschafft, die die Welt bedeuten. Im Unterschied zu Boulez' eher abstrakter Imagination des Theaters, geht es bei ihm wesentlich konkreter zu. Aber im Sinne des imaginären Theaters gerinnt auch der übrige Werkkomplex zum Welttheater.

Die „Falschen Lieder“ behalten ihren paradoxalen Titel vor allem dann bei, wenn wir sie in Bezug auf ein musikhistorisches Missverständnis setzen: dass nämlich der sublimen, lyrischen Sprachfall das Vertonte rettet und reinigt. Also Friedrich Hölderlin anstatt Wilhelm Müller. Die Liedkunst Monteverdis oder auch Schuberts beruht nun aber nicht auf dem Prinzip einer Vertonung von höherer Dichtung (mit Ausnahmen), sondern von Texten, die der damals gegenwärtigen Empfindungslandschaft gerecht wurden. Die Anforderung an den Komponisten heute bedeutet in diesem Kontext, dass er in der Lage sein sollte, Worte wie „Wertsack“ und „Wertbeutel-fahne“ in einem Duktus zu komponieren, der sich nicht über die Worte lustig macht oder gar über sie erhebt. Nicht ohne Grund lässt Kampe dem vierten falschen Lied, in dem diese Worte gesungen werden, ein berückend schönes Wiegenlied folgen, dessen Melodie im ersten Sopran dem Wiegenlied Franz Liszts entnommen ist. Allerdings handelt

es sich nicht um ein Zitat oder eine neoklassische „Retour à l'ordre“, sondern vielmehr um eine Stimm- und Stimmungslage, die so abgegolten gar nicht ist, wie es manch heutigem Konzeptualisten zu scheinen mag.

Bevor eines der Schlüsselwerke Gordon Kampes angesprochen werden kann, soll in Bezug auf das Unabgegolte hier zunächst der promovierte Musikwissenschaftler thematisiert werden. Seine Dissertation trägt den Titel „Topoi, Gesten, Atmosphären“. Das liest sich mit Kenntnis der Werke des Komponisten wie eine Selbstbeschreibung durch den Musikwissenschaftler Kampe. Allerdings geht es in dem schönen und gründlichen Werk um eine systematische Darstellung der Märchenoper im zwanzigsten Jahrhundert. Nun könnte man annehmen, dass ein Komponist des einundzwanzigsten Jahrhunderts sein Interesse an diesem unterschätzten Genre am ehesten an seiner Spätphase mit Helmut Lachenmanns Musiktheater nach Hans Christian Andersens „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ festmachen würde. Doch Kampes eigentliche Protagonisten heißen Franz Schreker und Alexander Zemlinsky. Deren Erzeugung von Klangsinlichkeit findet in den Zweckhaltungen all der barock überbordenden Spielanweisungen in den Partituren Kampes eine Entsprechung. Sie haben beide das gleiche Ziel: den Hörer zu packen und anzupacken. Nur der Tonfall ist nie der Gleiche, denn Kampe geht es nicht um die Restitution des Nichtabgegoltenen durch identischen Klanggestus, sondern um die Bewusstwerdung eben desselben mit jenen Mitteln, die diesen Komponisten noch gar nicht zur Verfügung stehen konnten. In einem seiner jüngsten Werke, dem 2016 vollendeten „Sachlichen Bericht aus Arien/Zitronen für Sopran und Ensemble“ kulminiert diese Haltung. Dessen überwältigend schöne Flageolettarpeggien sind alles andere als sachlich und können doch auf jene sachliche Analyse der Märchenoper in seiner Dissertation zurückverweisen.

Das Unabgegolte dieser längst verstorbenen Komponisten spielt denn als Haltung in der als akustischer Horrorfilm konzipierten „Nischenmusik mit Klopfggeistern“ eine entscheidende Rolle. Das Zentrum bildet das Gedicht „Durchwachte Nacht“ der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff. Das ist erzromantischer Stoff mit Geisterlaut und Fliederrausch. Allerdings schreibt auch die Droste schon von jenen „Bildern nach Daguerre“, also photographisch dokumentierten Geistererscheinungen. Kampe nutzt dagegen die akustischen Dokumentationen von Geisterstimmen und Klopfergeräuschen, aufgenommen bei spiritistischen Sitzungen der Okkultisten, die als Zuspieldas hochvirtuose, instrumentale Agieren durchziehen, das letztlich vor allem auf die Klangabbiegungen der Instrumente ins Unheimliche zielt. Nach einem kurzen einleitenden Rezitativ folgt eine „Norman Bates' Cavatina“, die auf den Protagonisten aus Alfred Hitchcocks Thriller „Psycho“ verweist. Das romantisch Imaginierte im Droste-Gedicht hat seine Seiten- und eben Nischenge-

schichte im doppelten Wortsinne in all jenen spiritistischen Sitzungen und Spektakeln aus der Mitte des Jahrhunderts, die nicht nur das einleiten, was wir bis heute als das Kinoerlebnis so sehr schätzen, sondern es wesentlicher begründen: die medial transformierte Angst-Lust. Was einst eine Nische war, ist zur Hauptsache des multimedialen Erlebens geworden. Darauf zielt letztlich Kampes Stück, in dem er die Nischenmusik aus dem angeblich angestammten Platz befreit. Die Klangwandlungen der elektronischen Musik oder auch der *Musique concrète* instrumentale werden aus dem Diagramm des Theoretischen befreit und befreien jenes Unabgegolte, das für Kampe eine vergangene Musik so präsent macht. Mit linearem Fortschrittsdenken hat das allerdings nichts zu tun. Spieltechnisch befindet sich diese Nischenmusik auf der Höhe ihrer Zeit – ihr Eigentliches meint aber das Unabgegolte, das wie ein untoter Wiedergänger sein Bohrendes beibehält: Es klopft an der Hintertür der Konzertsäle des Neuen. Nicht nur in den einem anatomischen Lehrbuch entnommenen Textpassagen dieser Nischenmusik geht es unter die Haut, sondern auch in Hinblick auf eine Klangsprache des Undenkbaren, Unfassbaren und eigentlich Unmöglichen. Daran haben sich die Instrumentalisten abzuarbeiten, wenn sie Anweisungen wie „wahnsinniges Schuften“ oder „vollkommen ausrastendes Gekratze“ wie etwa in der „Gassenhauermaschinen-suite“ auszuführen haben. Denn zwischen dem Nicht-Geheuren des menschlich Unterbewussten und dem Entfremdeten der Maschine bestand schon immer ein gewisser Zusammenhang. Das lehrt die Ästhetik jener Poetik aus dem neunzehnten Jahrhundert einer Annette von Droste-Hülshoff, auf die Kampe letztlich zurückgreift.

Die Paradoxie dieser re-komponierten Medienarchäologie entfaltet sich vielleicht am großartigsten in Kampes atemberaubend schöner Chorkantate „La cœur de la grenouille/Das Froschherz“, deren Text neben dem bereits erwähnten Anatomiebuch Passagen des englischen Visionsdichters William Blake, zitiert nach dem Film „Blade Runner“, und auf den französischen Radikalaufklärer Julien Offray de la Mettrie und dessen materialistisches Menschenbild zurückgreift. Die Passage lautet in deutscher Übersetzung:

„Der Mensch ist eine Maschine so komplex, dass es unmöglich ist, zunächst eine klare Vorstellung zu bekommen, und damit es zu definieren.“ Letztlich ist diese Komplexität aber der Teil, der das Kunstwollen überhaupt erst ermöglicht: Trotz allen seziererischen Aufklärertums, trotz aller durchleuchteten Mediengesellschaft bleibt jener unerklärliche Rest, der bei allem Abgründigen Schönheit generiert. Und sie kann auf banalen Betriebsanleitungen, anatomischen Erklärungen oder okkulten Stimmen basieren. „Falsche Lieder“ oder „La cœur de la grenouille“ wissen davon ein treffendes Lied zu singen.

All dies soll nun keine Schubladen öffnen. Aber wenn man den Komponisten Kampe charakterisieren wollte –

und ich tue dies einmal mit aller Gefahr des Verstiegenen und um es sofort zurücknehmen zu können – so ist er in seinem Schaffen nicht der „L’homme machine“, der dennoch wie eine Maschine schreiben kann, zieht man sein Werkverzeichnis in Betracht, sondern der Mensch des Unabgeholtenen im Barock und der Romantik. Allein in seinen Spielanweisungen, seinen hämmernden Klaviervariationen „Schmackes“ entfaltet sich noch einmal der Barock eines Rabelais oder Grimmelshausen: Da heißt es „viehisch wummern“, geschrieben mit der dynamischen Anweisung des vierfachen Forte. Ein Mann der Romantik ist er, wenn er in „Moritaten und Sentimentales“ den Grand Guignol dieser Balladen der kleinen Leute des neunzehnten Jahrhunderts ins Heute übersetzt. Es

sind Schauerballaden für das Internetzeitalter, die zwar ohne Texte auskommen, aber Sprache in die Instrumente übertragen. Der das Stück dominierende filmnahe Slapstick mechanischer Rhythmik weicht am Ende einer fein ziselierten Klangfläche voller Sinnlichkeit, die partiell vom Plattenspieler zugeliefert wird. An das titelgebende Sentimentale gemahnt lediglich das am Ende brig bleibende Knacken der Tonnadel. Gemeint ist allerdings doch mehr das Sentiment der Melancholie. Es ist aber ein solches, das schon beim Gründungsvater aller Neuen Musik, am Schluss von Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ aufscheint: „O alter Duft aus Märchenzeit.“ Denn nicht ohne Grund ist Gordon Kampe der Magister und Doktor tönender Märchen.