

Ungewissheit ... Zwischenräume ... Glaube

Zu einigen Grundzügen der Kompositionsästhetik von Mark Andre

Hört man die Musik von Mark Andre, egal ob es sich um eines seiner sehr leisen Kammermusikstücke oder auch um die dynamisch stellenweise kontraststarken Orchesterstücke handelt, ahnt man, dass diese Musik in besonderer Weise aufgeladen ist. Seine Forschungen im Innersten der Klänge teilen sich mit als unerwartete Präsenz des Möglichen. Der für Mark Andre wichtigste Lehrer, Helmut Lachenmann, fand für sein Komponieren die bezeichnenden Begriffe Präzision (was das Technische, das Handwerk betrifft) und Utopie. In diesem visionären Rahmen entwickelt Andre seinen eigenwilligen musikalischen Kosmos.

Mark Andre komponiert nicht Stücke *über* bestimmte musikinterne oder -externe Ideen und hat dafür entsprechende kompositorische Techniken und Strategien entwickelt. Sein Komponieren korrespondiert vielmehr ganz unmittelbar mit seinen weltanschaulichen, zutiefst religiös geprägten Überzeugungen; die zentrale Ebene seiner Arbeit bildet sein Glaube als protestantischer Christ. Das hat nichts mit Frommheit zu tun, sondern ist eher eine besondere Form von Humanismus. Dabei fühlt sich Andre in der ihm eigenen, bescheidenen Art keineswegs als Verkünder. In einem Gespräch sagte er¹: »Ich bin nur ein Medium und die Stücke sind auch nur ein Medium. Das ist wie ein geistiger Wind, aber hat auch sehr, sehr viel mit Kraft zu tun, die man – ja, als Medium – wahrnimmt oder nicht ... Ich erlebe die Präsenz, die Ausstrahlung des Heiligen Geistes, als eine ganz besondere Kraft. O.k. – man muss sich zwingen, sehr aufmerksam darauf zu sein. Es geht überhaupt nicht um Intellektualismus oder um die Vision des Geistes, sondern um Erfahrungen im Innersten, fast körperliche Erfahrungen, wie ich sie in Jerusalem gemacht habe – einerseits. Und andererseits, daran glaube ich, ist die Auferstehung von Jesus von Nazareth permanent. Es geht um eine permanente Präsenz, um eine permanente Ausstrahlung, die nicht einfach zu spüren, zu erleben ist. Aber doch gibt es immer eine Schwelle, wo man sehr viel Kraft zurück bekommt. Es geht um Intuition und Erfahrungen, vielleicht auch um Spinnerei oder Konstruktion oder Rekonstruktion ... Ich spreche nicht von Wahrheit jetzt, ich spreche von Prozessen. Andererseits bemühe ich mich so akkurat wie möglich die Strukturen, die Klanggestalten, die Klangstrategien zu ordnen, zu problematisieren, zu reflektieren. Aber die Notation ist eine Falle, ist eine permanente Herausforderung.«

In jeder seiner Kompositionen hat eine bestimmte Einsicht oder Erfahrung seiner religiösen Verbundenheit – auch mit der Welt – eine musikalische Gestalt erhalten. Musik und

Persönlichkeit, Denken, Empfinden und künstlerisches Forschen könnten nicht tiefer miteinander verbunden sein. Selten begegnet man in der Musik einer solchen Einheit von Leben und Werk: Kompositionen als *eine* Möglichkeit metaphysischen Daseins vielleicht, festgehalten in Notationsprotokollen, wie Mark Andre seine Partituren bezeichnet.

Instabilität, Zerbrechlichkeit, Fluktuation

Mit keinem anderen künstlerischen Medium als der Musik aber wären die für eine solche permanente Ausstrahlung wichtigen, kompositions-ästhetischen Kategorien zu entwickeln: Berührung und Nichtberührung, Zerbrechlichkeit, Identität und Veränderung von Identität, Verschwinden, Übergänge, Grenzzustände und Grenzerfahrungen, Zwischenräume und das Ausschreiten von Innenräumen, Unsicherheit und Ungewissheit. Es sind solche und ähnliche Seinszustände, von denen etliche erst durch die Musik von Mark Andre als ästhetische Kategorien bewusst geworden sind.

Im Zusammenhang mit seinem Orchester-Triptychon ... *auf...* (2005-2007) benannte der Komponist zwei wesentliche Quellen – auf den ersten Blick polare Quellen – die ihn in seinen ästhetischen Überzeugungen und seiner kompositorischen Arbeit leiten:

»Einerseits gibt es ein Standardmodell der Kosmologie heutzutage. Es wird uns erzählt, dass die gewöhnliche Materie nur vier oder fünf Prozent des ganzen Universums ist und wir, unsere Welt, gehören dazu. Das heißt, es fehlen in dem Modell 96 oder 95 Prozent, es handelt sich dabei um die sogenannte Dunkelmaterie oder Dunkelernergie. Es ist ein großes Rätsel, man muss das rekonstruieren. Ungewissheit ist das zentrale Motto dieses Standardmodells – und es wird uns von Wissenschaftlern erzählt. O.k., ich bin leider nur Komponist, aber ich kann darüber nicht hinweggehen, kann das nicht nicht meditieren und reflektieren, einerseits. Und andererseits sind da die Erfahrungen, die ich mit der Präsenz des Heiligen Geistes und des Auferstan-

¹ Alle Zitate in diesem Text stammen aus einem Gespräch, das ich mit Mark Andre am 17. August 2011 in seiner Wohnung in Berlin-Friedrichshain geführt habe.

denen mache, das sind auch irgendwie Spuren: Man erlebt etwas, man glaubt daran – an die Auferstehung und den Heiligen Geist, aber es bleibt auch ein Rätsel. Diese zwei Quellen sind wichtig wenn ich von Kategorien wie Instabilität, Zerbrechlichkeit oder Fluktuation spreche, was die Klanggestalten angeht. Aber das ist dann aus der Perspektive der Komposition, es ist ein Material.«

Unsicherheit, Ungewissheit, Grenzerfahrungen

Für die kompositorische Erarbeitung von ... *auf ... III* begab sich Mark Andre studienhalber in das Internationale Zentrum für Kernphysik in Genf, CERN, wo er in den riesigen, sieben- und zwanzig Kilometer langen Räumen die Darstellung der Kollisionen in den Teilchenbeschleunigern live erleben konnte. Und wo er mit den ihn betreuenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern Menschen kennenlernte, die sich kreativ der Erkenntnis stellen, das die Welt aus nur vier bis fünf Prozent *erforschter* Materie besteht und nach einem Beweis für die Existenz der dunklen Materie forschen. Die Begegnung mit solchen Menschen, mit Wissenschaftlern, die nach Beweisen für die Ungewissheit, die Dunkelmaterie suchen, hat ihn tief geprägt: »Dort geht es um metaphysische Fragen, permanent, wie gesagt um die Ungewissheit als reflektierte Kategorie. Man weiß nicht, ob die Daten ein Artefakt sind oder ob die Daten mit der Kollision dort zu tun haben oder wenig zu tun haben, ob das analytische Protokoll stimmt. Man befindet sich an der Grenze des Wissens und ich würde auch sagen, einfach als Mensch, ich bin leider kein Wissenschaftler, das ist zugleich eine existenzielle wie auch metaphysische Situation. Es ging mir damals im CERN um diese Kollisionen und um eine eventuelle Übertragung von diesen Daten ins Stück, Es geht um Massen, es geht um Bewegungen, es geht um Richtungen. Es geht um – was weiß ich. Aber andererseits, ja, auch um diese Fragen.«

Im Kern geht es um Erfahrungen, in denen Wissenschaft und religiöser Glaube einen gemeinsamen Nenner haben. »Aber was ich ganz toll in CERN fand – es geht da um Grenzerfahrungen. Und ich wünsche mir, in meiner Musik erlebt man das: Dass die Musik oder dass ich selbst nur Schwelle wäre oder wir sind Übergänge zwischen anderen Räumen. ... Wenn man komponiert geht es um die große Frage – man macht Klanganalysen, arbeitet mit Algorithmen, macht ein Notationsprotokoll – wo liegt die Schwelle, wo liegen die Grenzen des Wissens, der Notation, der Klangerfahrung.

36 Das ist für mich das Schönste. Weil ich glaube,

dass für mich die Erfahrung mit der Präsenz des Heiligen Geistes oder des Auferstandenen ist auch eine Grenzerfahrung, ich meine während des Abendmahles.«

Und es geht in der Musik von Mark Andre wohl auch ein Stück weit um den Optimismus der Auferstehung als eine der Musik sich einlagernde Haltung.

In dem Orchesterstück ... *auf ... III* steht ein ganz konkreter Abschnitt solcher Grenzerfahrungen im Zentrum: die Schwelle und damit Gestaltbildungen des Übergangs. Die Präposition »auf« verweist zum einen auf den Ursprung und letztlich den Prototyp solcher Übergangsbildungen: eben die Auferstehung Christi. Als nackte Präposition aber wird der inhaltliche Rahmen abstrakter und damit zugleich offener. Meint auch: Zustände des Aufhörens, des Aufgebens oder auch Auflebens. Komponiert sind diese hier als Schwellenphänomene zwischen Klangräumen und Klangfamilien.

Schwelle, Identität, Berührung

Die offenere Diktion dieses »auf« entspricht Mark Andres Überzeugung, dass es ihm in seiner Musik keineswegs um irgendeine Art von moralischer, ethischer oder religiöser Botschaft geht. Sondern es geht um eine klangliche Präsenz dessen, was Grenzerfahrungen sein und wohin sie führen können. So ist das eigentliche musikalische Thema von ... *auf ... III* die Erfahrung des Übertretens einer Schwelle, die er als »Gestalt des Übergangs« versteht. Damit geht es auch um die Veränderung von Identitäten und den Durchbruch, die Öffnung zu anderen, inneren Räumen. Zentral ist dabei der Begriff der Berührung oder besser: des inneren Berührtseins als Impuls, dessen Wurzeln wiederum in seiner Religion liegen: »Aber worum geht es bei dieser Berührung, bei dieser Episode aus dem Johannes-Evangelium. Es geht jetzt aus meiner Perspektive um eine Faltung was die Problematik der Identität betrifft. Jesus von Nazareth wird Jesus Christus, ist auferstanden, ist der Beweis, dass er der Messias ist, für diejenigen, die daran glauben. Es ist die erste Spur oder der erste Beweis der Auferstehung. Und das ist auch eine Schwelle, was die Identität von Jesus betrifft: Er ist auferstanden, er ist de facto der Beweis des Messias. Und Maria Magdalena – die Änderung der Identität von Jesus ist ja auch eine Änderungen der Identität für Maria Magdalena – sie wird die erste Zeugin der Auferstehung. Und sie hat eine Botschaft, sie hat eine riesige Verantwortung, sie muss das erzählen ... Das heißt, die Berührung als Änderung des Zustandes der Identität. ... Aus der Perspektive der Komposition würde



Mark Andre (rechts) im Gespräch mit dem Musikkritiker Gerhard Rohde bei den Donaueschinger Musiktagen 2011. (Foto: G. Nauck)

ich sagen: Die Faltung ist eine Änderung der Klangidentität oder auch der Expressivität.«

Wichtig für die Struktur von ... *auf ... III* sind Klangfamilien und Klangräume, für die die Tonhöhen algorithmisch gewonnen wurden. Klangfamilien sind harmonische, also traditionelle sinfonische Klänge, unharmonische Klänge, das heißt verschiedene Arten von Glockenklängen sowie geräuschhafte Klänge. Damit »unerwartete innere Klangwelten entstehen können«, schreibt der Komponist in einer Einführung, »werden die algorithmischen Organisationen schnell und stark fragmentiert«.

Faltungen

Diese Bildung unerwarteter, unvorstellbarer Klangwelten unterscheidet ... *auf ... III* von den Teilen I und II. Sie entstehen durch ein Kompositionsverfahren, das Andre als Faltung bezeichnet. Faltungen erlauben es ihm, Klangidentitäten zu verändern analog seiner Beschreibung der Auferstehung. Rein akustisch betrachtet ist eine Faltung zunächst nicht mehr als ein Klangprozess: Impuls und Antwort. Eine komponierte Konstellation, die zum Impuls wird, auf den der Raum akustisch antwortet.

Entdeckt hatte Mark Andre dieses Prinzip der akustischen Faltung anhand von Kompositionen aus der Anfangszeit der gregorianischen Musik, mit der er sich in seiner Dissertation über den musikalischen Stil der *ars subtilior* (zirka 1370-1430, der »verfeinerten« Kunst gegenüber der vorausgegangenen *ars antiqua* und *ars nova*) Anfang der 1990er Jahre intensiv

auseinander gesetzt hatte. Interessiert haben ihn hier besonders Kompositionen, die sehr bewusst mit dem Kirchenraum korrespondieren: wenn der Gesang so auf dessen Akustik trifft, dass der Raum quasi antwortet. Wird in solche kompositorischen Prozesse Live-Elektronik einbezogen wie in ... *auf ... III*, ist es möglich, die Art dieser Antworten kompositorisch zumindest teilweise zu steuern. Erst durch den Raum werden Faltungen akustisch komplex und ermöglichen die Öffnung zu unvorstellbaren Klangwelten.

Auf dieser kompositorischen Ebene der Faltung begegnen wir wieder jener für Mark Andre charakteristischen Ineinssetzung von religiösem Glaube, metaphysischer Ausstrahlung und kompositorischer Kreativität. Auch hier ist die Berührung, das innere Berührtsein entscheidend. Denn letztlich berühren sich bei diesem kompositorischen Verfahren Klangspektren in ihrem Innersten, verändern sich dadurch und erreichen einen anderen Zustand. In gewissem Maße ist das kompositorisch zu kontrollieren, vor allem aber erfordert es empirische Forschung, wie der Komponist betonte: »Deswegen ist es relativ mühsam, denn man muss alle Faltungen selbst basteln und hören. Manchmal gibt es Sachen, die kommunikativ sind, die nicht kommunikativ sind, wo der Impuls Antwort werden darf und umgekehrt – das funktioniert nicht immer, aber manchmal. Aber es muss alles experimentiert und erlebt werden weil – das passiert im Innersten der Gestalt, im Innersten des Klanges.«

Innere Räume, Zwischenräume, Schwelle

Dieses »Innerste von Gestalt und Klang«, die inneren Räume, bilden ein Zentrum seines Komponierens. Sie können sowohl Zwischenräume sein, als auch Zustände des Materials, wo alle Möglichkeiten ausgeschritten wurden, so dass man nichts Tieferes mehr, wie er sagte, erreichen kann. Solche inneren Räume entstehen nach Andres Überzeugung durch bestimmte komponierte und damit fixierbare Bedingungen. Selbst aber sind sie kompositorisch nicht fixierbar oder durch Notation festzuhalten, auch nicht durch die Interpretation und auch nicht analytisch. Denn innere Räume sind eine *Konsequenz* der kompositorischen Festlegungen und wenn diese gelingen, können sie sich akustisch im Raum öffnen.

Zu einer wichtigen, auch ästhetischen Kategorie wird in diesem Zusammenhang der Zwischenraum. »Ich glaube es hat mit dem Begriff Schatten, mit Latenz auch zu tun. Zwischenräume sind aus meiner Perspektive die Fluktuation, sind auch die Zerbrechlichkeit, etwas, das man nicht fixieren kann. Wenn man zum Beispiel nach dem Abendmahl – die Pfarrerin hier gibt uns zum Beispiel – und ich bin ihr dankbar – einige Minuten, es wird still, es wird meditiert, und dann geht es um einen Zwischenraum. Es geht um eine Ablehnung der Auferstehungskirche, wo wir sind, am Sonntag, und es geht auch um eine Präsenz, um eine Präsenz von Jesu von Nazareth, aber das ist alles latent, es ist eine Art von Präsenz, die fluktuiert, die zerbrechlich ist, die still ist. Es ist ein Zwischenraum und eine Schwelle, weil man anders wird ...«

Zwischenräume werden damit zu einer Chance und permanenten Bereicherung, weil man dadurch Offenheit gewinnen kann, weil die Differenz zwischen Körperlich-Materiellem und Metaphysischem erfahrbar wird. Notiert in klanglicher Form, sind sie durch Polaritäten möglich, wobei Andre klanglich verschiedene Stufen unterscheidet, zum Beispiel helle, glatte, körnige, weniger körnige oder sehr körnige Klänge. Zwischen solchen Polaritäten öffnet sich immer ein Zwischenraum, wozu er bemerkte: »Und die Frage ist, wie kann ich das als kreatives Material benutzen. Natürlich, die Polaritäten sind da, ich kann sie permutieren, weiter damit arbeiten, damit spielen sowieso, aber was mache ich mit dem Zwischenraum zwischen diesen Polaritäten?«

Die ganz spezifische Art und Weise der Andreschen Klangfindung und Klangdifferenzierung, die Geräuschhaftigkeit und Leisigkeit ist in solche grundlegenden Kategorien wie

38 Zwischenräume und innere Räume, Schwelle

oder Übergang eingebunden oder besser noch: Sie sind eine Konsequenz seines Denkens in solchen Kategorien.

Material, Beobachtung, Disziplin

Das in der Musik von Mark Andre so feinstens differenzierte Material ist zugleich Voraussetzung und Resultat. Wenn zum Beispiel die Streicher den Druck der Greifhand fünffach abstufen müssen oder der Bogendruck in drei Kategorien unterteilt wird – viel, normal und Flautando – und diese wiederum jeweils in fünffachen Abstufungen auszuführen sind. »Es handelt sich nicht um einen Kult des Materiales – ich hoffe, ich bemühe mich darum – oder Kult der Notation oder Kult der Struktur oder was weiß ich. Ich glaube, die Problematik der Beobachtung ist die wichtigste. Ein Klangmaterial, eine Klanggestalt bleibt immer für mich eine Polarität, sowieso. Etwas, das herauskristallisiert wurde durch die Parametrisierung, durch die Analyse, durch die Interpretation. Es wurde herauskristallisiert, aber das ist tot. Im Endeffekt die Daten, die ich bekomme sind Darstellungen, Repräsentationen. Und eine Darstellung ist tot. Zwischen der Darstellung und der dargestellten Situation oder dem dargestellten Material gibt es einen riesigen Raum, einen Zwischenraum, und das interessiert mich. Aber es wird lebendig, sobald es in Zwischenräume, in andere Räume ausstrahlen kann. Das ist für mich wirklich das Wichtigste und das Schönste, diese Zwischenräume zu entfalten. Und dort geht es auch um Expressivität in dem Sinn einer Ausstrahlung von Zwischenräumen.«

Viele Komponisten heute verharren in der Darstellung, bei der Präsentation des Materials – im toten Bereich also. Bei Mark Andre ist Material Ergebnis oder Aktion, nichts Fixiertes, sondern etwas Werdendes oder vielleicht besser Gewordenes. Den Rahmen dafür bildet die Dialektik von Impuls und Antwort, auch von Raum und Zeit. Die Wirkung seiner Musik, ihre Ausstrahlung, hat offenbar auch etwas mit dem Erhalt einer solchen Lebendigkeit des Materials zu tun, resultierend aus seinen Forschungen in den Zwischenräumen.

Zu wichtigen kompositorischen Verhaltensweisen wurden für ihn Aufmerksamkeit und Beobachtung, ebenso wichtig sind Disziplin und Strenge: Wie er beobachtet, was er beobachtet und wie er sich beim Beobachten des Materials beobachtet. Aufgrund solch einer reagierenden oder vielleicht sogar interaktiven Strategie des Komponierens, lehnt er die Parametrisierung, also die *stufenweise* Entfaltung von Klang, Raum und Zeit ab. An deren Stelle tritt die Gestaltung von Übergängen,

tritt Prozessualität. Sein Material muss einen inneren Atem haben – in unserem Gespräch verwendete er den schönen Begriff »Klangatem«. »Ein Klangatem ist auch ein Prozess im Raum, aber auch in der Zeit. Er wirkt potentiell auf die Horizontalität der Form des Stückes. Wenn man alle Gestalten, die im Stück benutzt werden, gehört, analysiert und typologisiert hat, dann ergibt sich die Problematik: Ich habe meine Klangfamilien, meine Klangräume in diesen Klangfamilien: Wann, wo, wieso werde ich diese Materialien in der Horizontalität des Stückes benutzen und wofür?«

Übergang, akustisches Foto, Dekonkretisierung

Aufgrund dieses Fragens wurde das Phänomen des Übergangs eine weitere wichtige ästhetische Kategorie. Vor kurzem erst hat Andre dazu ein eigenes Stück entwickelt: *üg* für Ensemble und Elektronik, entstanden zwischen 2007 und 2008. Die Silbe »üg« meint hier zum einen in ökumenischem Sinne den Übergang zwischen den Religionen, aber zugleich auch den Übergang zwischen verschiedenen Materialschichten. Das Stück verdankt sich einem besonderen Kompositionsauftrag des Siemens-Arts-Programms und des Ensemble Modern im Rahmen des Projekts *into ...*² Dieser ermöglichte es Mark Andre, sich fünf Monate an einem der historisch interessantesten Kreuzungspunkte der Religionen – in Istanbul – aufzuhalten und sich mit dieser Stadt kompositorisch auseinanderzusetzen. Entsprechend der Idee des Übergangs der Religionen ist das Material für diese Komposition hochkomplex. Verwendet wurden geflüsterte und per Tonband zugespielte Aufnahmen von Fragmenten aus dem alten Testament, der Tora, dem Koran (deutsch, arabisch und türkisch), der Bergpredigt aus dem Neuen Testament sowie das geflüsterte jüdische Alphabet zu Beginn. Eine weitere Schicht bildeten sogenannte akustische Fotos von Räumen: aus der Blauen Moschee, aus der berühmten, ehemaligen Chora-Klosterkirche Aya Irini im Sultanspalast und aus der Synagoge Novi shalom. Eine dritte Schicht sind akustische Fotos am Ufer des Bosphorus und am schwarzen Meer, eine vierte Aufnahmen von existenziellen Spuren, von kranken Menschen in Krankenhäusern geflüsterte Vornamen und schließlich die instrumentale Schicht. »Am Bosphorus, am Ufer sind es konkrete Klangsituationen. Es wird assoziiert mit Schiffen, mit der Stadt, mit dem Meer und das habe ich im Stück manchmal dekonkretisiert, das heißt zum Beispiel ich habe es als Antworten, als Faltungen benutzt. Man hört nicht mehr die konkrete Ebene von

diesen Elementen, sondern die Klanggestalt, es wird nicht direkt mit einer konkreten Situation assoziiert, obwohl es auch präsent ist. Das Stück ist sowieso ein permanenter Übergang zwischen den drei Ebenen, akustische Fotos, Schrift und Sprechen.«

Gerade im Zusammenhang mit solchen Übergangsbildungen wird das Materialverständnis von Mark Andre noch deutlicher: »Die Kategorisierung des Materials – Klanggestalt, Klangprozesse oder strukturelle Prozesse – sind kein Ziel für mich. Es geht um meine Disziplin, ich brauche das – Disziplin und Strenge und Konsequenz. Aber die Frage ist: Woher kommt er, wohin ... Es sind Medien oder Übergänge. Zum Beispiel steht in der Partitur am Ende von *üg* am Schluss: quasi Schluchzen. Das ist kein Schluchzen als Schauspielerei, sondern das wird im Mundstück gemacht. Das sind Klangschatten oder Klangspuren, wie ein Staub von Schluchzen. Es ist da, weil ich notiere: Wie soll die Körnigkeit der Klanggestalt sein zwischen zwei Polaritäten.«

In diesem Zusammenhang wird auch klar, warum er damit einverstanden ist, wenn man seine Musik bei aller nur scheinbar ins Abstrakte führenden Geräuschhaftigkeit als expressiv bezeichnet. Es ist sicher eine besondere, eine vielleicht dekonkretisierte Form von Expressivität –, die jedoch beabsichtigt ist. »Jetzt geht es nicht mehr um Frau X oder Herrn Y, die Klarinette spielen. Sondern: Für jeden Menschen ist das Schluchzen ein anderer Begriff, eine andere Kategorie. Aber sie müssen sich zwingen: Es gibt einen Griff, es muss ein Instrument gespielt werden. Das heißt, es ist eine Interpretation, hat aber auch mit der Identität des Interpreten zu tun. ... Zum Beispiel als Maria Magdalena zum Grab geht und sie findet es leer. Sie trifft sich mit dem sogenannten Gärtner und da sind die Fragen: Wen suchst du? Und Frau, warum weinst du? Deswegen das Schluchzen ist eine andere Ebene hier.«

Übergänge und akustische Fotos, Klangschatten und Klangstaub, Dekonkretisierung, Faltungen. Durch die Musik von Mark Andre sind kompositorische Verfahren und mit ihnen ästhetische Kategorien wichtig geworden, die vielleicht aus jenem Fragen hervorgegangen sind: »warum?«, »wohin?« oder auch »wen suchst du?«. Fragen bestätigen nichts, schreiben nichts fest, sondern bergen in sich eine Haltung des Suchens und Forschens. Nicht Sein, sondern Werden, Prozessualität statt Präsentation. Daraus entsteht musikalische Lebendigkeit, die dem Material eingeschrieben, in den Dramaturgien verankert ist: Übergänge, Zwischenräume, innere Räume, Ungewissheit, Expressivität. Das geräuschhafte Material erwacht zu neuem Leben.

2 Musikalisches Städteprojekt, entwickelt vom *Siemens Arts Program*, organisiert vom Ensemble Modern und den jeweiligen Goethe-Instituten, bei dem 2008-2009 jeweils vier Komponisten in den Städten Istanbul, Dubai, Johannesburg und im chinesischen Pearl River Delta aus der von ihnen gefundenen musikalischen Quintessenz dieser Orte Kompositionen entwickelten.