

Die britische Schule des Emotionalismus und Metamodernismus

MARAT INGELDEEV

Im Laufe des letzten Jahrzehnts sind mir einige Kompositionen aufgefallen, die sich deutlich von dem unterscheiden, was es vorher gab. Anders als Musik, die von großem Ehrgeiz oder ironischer Distanz geprägt ist, gehen sie ganz eigene, neuartige Wege. Sie sind gefühlvoll und auf subtile Weise unheimlich, indem sie bewusst Ernsthaftigkeit verkörpern, ohne jedoch die Ironie jemals ganz aufzugeben. Dokumentarisch und autobiografisch, spielerisch und selbstreflexiv – kurzum, *musikalischer Metamodernismus*.

Zumindest ist das einer der Begriffe, die diese neue Ästhetik zu definieren versuchen, die in den Künsten allgegenwärtig geworden ist – von Film und Tanz bis hin zu Popmusik und zeitgenössischer Komposition. Es ist ein Ausdrucksparadigma, das auf das von ökologischen, finanziellen, technologischen und militärischen Krisen geprägte Postfaktizitätszeitalter mit dem Primat der gefühlten Erfahrung reagiert und rastlos zwischen Hoch- und Alltagskultur, Melancholie und

Verspieltheit, Ironie und Ernsthaftigkeit oszilliert. Die Frage der Nomenklatur ist wichtig, nicht zuletzt, weil sich der Metamodernismus – dessen Name das griechische Präfix *meta* (nach, jenseits) trägt – als Nachwort zum Postmodernismus versteht. Dieses Meta erinnert auch an die *Metaxie*, eine platonische Idee des Schwebens zwischen Polen, in ständiger Bewegung.

Manche Denker, etwa Jürgen Habermas oder Peter Osborne, würden dem Metamodernismus wohl ähnlich skeptisch gegenüberstehen wie dem Postmodernismus, den sie lediglich als Verlängerung des umfassenderen Projekts der Moderne betrachten. Andere sehen darin eine völlig neue kulturelle Erkenntnistheorie. Dennoch sind Diskussionen über diese Denkweise in der bildenden Kunst, Literatur, im Theater, im Film, in der kritischen Theorie und in der Philosophie sehr lebendig. In der Popkultur wurden Filme wie *The Grand Budapest Hotel*, *Everything Everywhere All at Once* und das Barbenheimer-Phänomen – das den sentimental

Kitsch von *Barbie* mit der intellektuellen Raffinesse von *Oppenheimer* verband, die beide am selben Tag erschienen – allesamt aus metamodernistischer Perspektive analysiert. Solche Debatten fehlen jedoch weitgehend in der Musikwissenschaft und der Klangforschung.

Meine eigenen Beiträge zu diesem Thema haben sich bisher vor allem mit britischer Musik beschäftigt, dem Gebiet, in dem ich mich täglich bewege und in dem ich mich am besten auskenne. 2023 skizzierte ich in einem Text mit dem Titel »British School of Emotionalism« die Entwicklung neuer Sensibilitäten in einer neuen Komponistengeneration –

Während die modernistische Taucher*in zu einem Schiffswrack hinabtaucht und die postmodernistische Surfer*in über die Oberfläche gleitet, treibt die metamodernistische Schnorchler*in mit der Strömung zu einem Fischschwarm und erkundet so die Idee der Tiefe, ohne tatsächlich in sie einzutauchen.

Oliver Leith, Robin Haigh und Alex Paxton – und konzentrierte mich darauf, wie sich ihre Musik mit postpatriarchaler Männlichkeit auseinandersetzt, den Geist der Romantik wiederbelebt und emotionale Verletzlichkeit mit diatonischen Melodien und Idiomen der Popmusik verbindet.

2024 erweiterte ich den Begriff zur *Britischen Schule des Emotionalismus und Metamodernismus* (BSEM), um diesem Forschungsinteresse Rechnung zu tragen und gleichzeitig einen akademischeren Rahmen zu schaffen. Der Titel sollte auch den Geist widerspiegeln, in dem ich an dieses Thema herangehe – halb scherhaft, halb ernst, eine Mischung aus Naivität und Bewusstheit – und war nie als Definition einer eindeutig identifizierbaren Schule gedacht, da metamoderne Sensibilitäten, die auf die Welt des »too late capitalism« reagieren, über Grenzen und Kontinente hinweg wirken.

Ein bisschen Theorie

Der Begriff Metamodernismus tauchte erstmals 1975 in den Schriften von Mas'ud Zavarzadeh auf und wurde 1999 von Moyo Okediji wieder aufgegriffen. Aber erst nach dem einflussreichen Essay »Notes on Metamodernism« von Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker aus dem Jahr 2010 erfuhr das Konzept nachhaltige wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Ihr Text begann mit einer kühnen These: »Die postmodernen Jahre des Überflusses, des Pastiche und der Parataxe sind vorbei.« Viele Akademiker*innen und

Kritiker*innen hatten schon lange einen umfassenderen kulturellen Wandel beobachtet und ihn mit den ökologischen, finanziellen und technologischen Umbrüchen der 2000er-Jahre, der Integration postmoderner Theorien in die Massenkultur oder neuen Ansätzen in der Identitätspolitik – von der Queer-Theorie hin zum postkolonialen Denken – in Verbindung gebracht.

Vermeulen und van den Akker bestanden jedenfalls darauf, dass die Geschichte ihr von Fukuyama voreilig verkündetes Ende bereits hinter sich gelassen habe – ein frühes Beispiel für eine Sichtweise, die man heute überall findet. Sie beschrieben den Aufstieg des Metamodernismus als eine in Architektur, Kunst und Film erkennbare Strömung, die sich unter anderem in Künstlern wie Bas Jan Ader, David Thorpe und Kaye Donachie manifestierte.

Ihre Zusammenfassung dieses Konzepts wird seitdem immer wieder zitiert:



Die Samojede-Hunde in musikalischer Aktion

»Ontologisch betrachtet oszilliert der Metamodernismus zwischen Moderne und Postmoderne. Er oszilliert zwischen modernem Enthusiasmus und postmoderner Ironie, zwischen Hoffnung und Melancholie, zwischen Naivität und Wissenschaftlichkeit, Empathie und Apathie, Einheitlichkeit und Pluralität, Totalität und Fragmentierung, Reinheit und Ambivalenz.«

Dies scheint zu implizieren, dass der Metamodernismus auf elegante Weise das Beste aus beiden Welten verbindet – was er mitunter auch tut –, doch die ihm zugrunde liegende Dynamik ist weitaus komplexer. Statt in einer stabilen Mitte zu verharren, verhält er sich wie ein Pendel, das zwischen zwei, drei, fünf oder unzähligen Polen hin und her schwingt.

Einige Jahre später, 2015, prägte Vermeulen den Begriff der »New Depthiness«, sowas wie die ›Neue Pseudo-Tiefe‹ oder ›scheinbare Tiefgründigkeit‹, und bezog sich dabei auf den italienischen Schriftsteller Alessandro Baricco, um zu verdeutlichen, wie manche zeitgenössischen Künstler*innen mit dem Konzept der Tiefe umgehen. Während die modernistische Taucher*in zu einem Schiffswrack

hinabtaucht und die postmodernistische Surfer*in über die Oberfläche *gleitet, treibt* die metamodernistische Schnorchler*in mit der Strömung zu einem Fischschwarm und erkundet so die Idee der Tiefe, ohne tatsächlich in sie einzutauchen. Vermeulen stellte zwar keinen expliziten Bezug zum Metamodernismus her, doch die Parallelen sind aufschlussreich hinsichtlich der Art und Weise, wie diese Erkenntnistheorien die Suche nach Sinn angehen.

Ein weiterer hilfreicher Ansatz stammt von Greg Dember, dessen 2018 erschienenen Text *After Postmodernism: Eleven Metamodern Methods in the Arts* sich auf »metamoderne Methoden« konzentriert – weniger ein Lehrbuch darüber, wie Künstler*innen von ihren Intentionen geprägt werden, sondern eher eine Sammlung von Merkmalen und Strategien, die beobachtet werden können. Für Dember besteht die zentrale Motivation des Metamodernismus darin, »die innere, subjektive *gefühlte Erfahrung* vor der ironischen Distanz des Postmodernismus, dem wissenschaftlichen Reduktionismus der Moderne und der vorpersonalen Trägheit der Tradition zu schützen«.

Zwei seiner Methoden veranschaulichen dies auf aufschlussreiche Weise. Die erste, »Empathische Reflexivität«, repräsentiert eine intensivierte Selbstreflexion – sei es die der Autor*in, der Leser*in oder des Werkes selbst. Während postmoderne Reflexivität vorwiegend die Grenzen der Autonomie und der Selbstverständlichkeit der Moderne in den Vordergrund rückte, hebt diese Variante die gelebte Erfahrung der Autor*in hervor und macht sie verletzlich und offen und lädt das Publikum in einem Raum der Wiedererkennung und Verbundenheit ein. Eine weitere Methode, die Dember »Das Winzige« nennt, unterscheidet sich sowohl vom modernistischen als auch vom postmodernen Minimalismus. Während die Moderne die elementare Ordnung der Dinge offenlegte und die Postmoderne den Minimalismus nutzte, um die größeren, besseren, neueren Narrative der Moderne zu untergraben, verengt »Das Winzige« den Rahmen noch weiter. Es legt Wert auf Details im Kleinen und Kleinsten, um ein Gefühl von Nähe und Unmittelbarkeit zu erzeugen – zum Beispiel durch die gedämpfte, direkt ins Mikrofon gehauchte Intimität von Billie Eilish oder die ruhigen, aus unmittelbarer Nähe aufgenommenen Klangwelten, die kennzeichnend für das britische Label Another Timbre sind.

Das leicht Unheimliche – Robin Haigh

Nicht jeder Komponist möchte einer bestimmten Schule oder einem bestimmten Label zugeordnet werden. Robin Haigh hat jedoch nichts gegen Metamodernismus als Bezeichnung für seine künstlerische Praxis einzuwenden. Zu seinen meistgespielten Werken zählt das *String Quartet No. 1: Samoyeds*, benannt nach den sibirischen Hütehunden mit ihrem üppigen weißen Fell. Haigh transkribierte ein YouTube-Video, in

dem mehrere Hunde gemeinsam singen und heulen, und machte daraus ein eigenständiges Konzertstück.



Die Samojede-Hunde
in musikalischer Aktion



Die musikalische Übersetzung in Haighs
String Quartet No. 1: Samoyeds

Weil man weiß, dass das Stück auf der Transkription eines YouTube-Videos basiert, mag man versucht sein, es durch die Brille bekannter postmoderner Interpretationen – Zitat, Intertextualität oder Pastiche – zu betrachten, aber darum geht es überhaupt nicht. Das zugrundeliegende Konzept ist zwar witzig, aber die Musik ist alles andere als ein Witz. Sie ist wunderschön und berührend und verbindet Humor mit einer beinahe spirituellen Hingabe auf eine Weise, die leicht unheimlich wirken kann. Eine von Dembers elf metamodernen Methoden ist die sogenannte »Ironesty«: die Verflechtung von Ironie und Ernsthaftigkeit in einem einzigen künstlerischen Ausdruck. Meiner Meinung nach wird Haighs Streichquartett diesem Anspruch auf überzeugende Weise gerecht. Alternativ kann man das Werk auch durch Raoul Eshelmans Begriff des Performatismus betrachten, wobei der äußere Rahmen – die Hunde, die ein Barbershop-Quartett bilden – absurd genug ist, um die Hörer*in nicht vom Empfinden der emotionalen Tiefe der Musik abzulenken. Und es ist gerade diese unverhohlene Emotionalität, die das Stück von einer postmodernen Lesart abgrenzt.

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

p.v.

(III)->

pp

3

4/4

4/4

4/4

4/4

3"

≡

More hopeful $\text{♩} = 60$
confidence and strength beginning to grow

18 **B** senza sord. (n.v.) III s.t. vib. ord. ord. 7:4

Vln. I $\text{♩} = 60$ poco dolce $\text{mf} \rightarrow \text{pp}$ ff subito feroce

Vln. II (n.v.) s.t. pp poco dolce mf

Vla. senza sord. n.v. (s.t.) (III)-> p poco dolce $\text{mf} \rightarrow \text{pp}$

Vc. (n.v.) s.t. pp poco dolce $\text{p} \leftarrow \text{mf} \rightarrow \text{pp}$

Wie viele andere Werke von Robin Haigh ist auch sein *String Quartet No. 1: Samoyeds* reich an Glissandi und Mikrotonalität. Wie der Musikwissenschaftler Zygmund de Somogyi, der im Bereich des musikalischen Metamodernismus forscht, bemerkt hat, dienen diese Techniken dazu, »eine Atmosphäre des Unheimlichen zu schaffen« und lassen die Hörer*in spüren, dass »hier *irgendetwas*

»Ironesty«: die Verflechtung von Ironie und Ernsthaftigkeit
in einem einzigen künstlerischen Ausdruck.

nicht stimmt«. Für mich spiegeln Haighs verschwommene, leicht beunruhigende Gesten die heutige soziopolitische Orientierungslosigkeit wider, in der so wenig Stabilität zu spüren ist. Neben einer besonderen Herangehensweise an den Pastiche spielen diese Techniken auch in *LUCK: Concerto for Trumpet and Orchestra* eine wichtige Rolle. Während der Pastiche der Postmoderne oft die Voraussetzungen offenlegt, die einem bestimmten Stil zugrunde liegen, erfüllt er im Metamodernismus eine andere Funktion. Dembers Begriff dafür lautet »Konstruktiver Pastiche« und beschreibt einen Prozess, bei dem »unterschiedliche Elemente kombiniert werden, um einen Raum zu schaffen, der von einer gefühlten Erfahrung bewohnt wird, der keines der Elemente allein ein Zuhause bieten kann«.



Robin Haigh – *LUCK*

In *LUCK* entfaltet sich ein konstruktiver Pastiche durch unerwartete Gegenüberstellungen. Der erste Satz beginnt mit hohen Streichern, die an Discomusik im Stil von Dua Lipa erinnern, überlagert von Blech-

und Holzbläserglissandi, die wie verstimmte Videospiel-Synthesizer klingen. In der Mitte setzt ein lebhafter Jig ein, der, wie Haigh erklärt, an die orchestrale Unterhaltungsmusik der BBC-Radiosendungen der Mitte des 20. Jahrhunderts anknüpft. Im vierten Satz ist es die Harmonik von Stevie Wonders *Isn't She Lovely*, die der Musik eine bestimmte Färbung verleiht. Diese Kontraste sind

nicht parodistisch gemeint; vielmehr erschaffen sie ein unverwechselbares musikalisches Universum, vergleichbar mit einer persönlichen Playlist, die Epochen und Stile frei miteinander verbindet. Allgemeiner betrachtet, evoziert Haighs Klangwelt eine wehmütige Sehnsucht nach der Vergangenheit – was Dember als meta-cute bezeichnet oder Haigh selbst als Millenniums-Nostalgie. Für mich ist seine Musik eine sanfte Einladung, den sichersten Ort von allen wiederzuentdecken – die Kindheit. Oder zumindest Orte mit kindlichem Flair, wie zum Beispiel Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel*.

**Die Poetik des Alltäglichen –
Francesca Fargion**

Auch die Musik der in London lebenden Komponistin und Interpretin Francesca Fargion, deren künstlerischer Schwerpunkt auf dem Schreiben und Aufführen eigener Lieder liegt, ist von metamoderner Sensibilität geprägt. Ihre Songs sind schlicht, traumhaft und von zarter Absurdität durchdrungen, aber sie sind nicht bloß emotional, sondern machen die Emotion selbst – und die damit oft einhergehende Verwirrung – zu ihrem Gegenstand und verleihen ihr eine gesteigerte Theatralik. Voller subtiler Melodramatik überhöhen

diese Stücke die Poetik des Alltäglichen – des flüchtigen, banalen Augenblicks.

Ein weiteres bemerkenswertes Merkmal von Fargions musikalischen Storytelling ist ihre Herangehensweise an das Autobiografische und Dokumentarische. Oft sind es persönliche Erlebnisse, die nicht einfach als Inspiration dienen, sondern ganz unmittelbar den Kern eines Werks bilden. So werden in den

Für mich ist Robin Haighs Musik eine sanfte Einladung, den sichersten Ort von allen wiederzuentdecken – die Kindheit.

Diary Songs Tagebucheinträge vertont, die sie im Alter von zwölf Jahren verfasste, während in *Together with the rest* Sprachaufnahmen ihrer italienischen Großeltern verwendet werden, um deren Einwanderung nach Großbritannien musikalisch nachzuzeichnen.

Dear Luna, 2024 für Kammerensemble, Chor und singender Pianist*in komponiert, ist wohl Fargions bisher charakteristischster Liederzyklus. Die verträumten und surrealen, zumeist diatonischen Lieder erkunden drei Themen: Natur und Jahreszeiten, menschliche Emotionen und Eltern-Kind-Beziehungen – wobei bei letzterem die vertrauten metamodernen Sprachbilder des generationenübergreifenden Traumas vermieden werden.



Francesca Fargion – *Dear Luna*

Sehen wir uns drei Lieder aus *Dear Luna* einmal genauer an, um ein Gefühl für Fargions metamodernes Oszillieren zwischen Ernsthaftigkeit und Ironie zu bekommen. Das erste, *Rush River* (ab Minute 8:39), beschwört eine pastorale Szene herauf: treibende Arpeggien, melismatische Linien und ein unruhiger

Flow, der den Fluss selbst widerspiegelt. Für mich ist es durch und durch ernst, fast ohne jede Ironie. Ganz in der Tradition der Romantik lädt es uns ein, uns wieder mit der Natur zu verbinden.

In der Ballade *My Heart* (ab Minute 10:43) wird die Oszillation als Technik zu einer Oszillation als sprachliches Stilmittel. Die ständige Wiederholung der Wörter ‚glücklich‘ und

›traurig‹ signalisiert emotionale Ambivalenz, doch die kreisförmige Abfolge verleiht dem Gesamteindruck unweigerlich eine gewisse Traurigkeit. Hätte die britische Schule des Emotionalismus und Metamodernismus eine Hymne, wäre es mit Sicherheit dieses Lied.

Der Gipfel ironischer Distanz wird in *welcome to the world* (ab Minute 5:31) erreicht. Es beginnt mit fanfarenartigen Akkorden, die den Text einrahmen: »Herzlichen Glückwunsch an die Welt, lass uns feiern – es sei denn, du hasst sie«. Zu dieser ohnehin schon absurden Atmosphäre fügt Fargion subtile Störungen der natürlichen Prosodie hinzu – Rhythmus, Betonung und Intonation –, wodurch ein selbstreflexives Gefühl entsteht, dass etwas nicht ganz stimmt, eine Anspielung auf de Somogyis »metamodernes Uncanny Valley«.

Die klassische Liedtradition, mit der sie in ihren späten Teenagerjahren erstmals in Berührung kam, hatte einen prägenden Einfluss auf Fargion. *Dear Luna* orientiert sich zwangslässig an Goethes Gedicht »An den Mond«, das von Schubert vertont wurde. Und hier knacken wir gewissermaßen den Jackpot: Die einleitenden Anmerkungen zur Videoaufnahme weisen bereits vor dem Hören der Musik auf zentrale metamoderne Merkmale hin und verwenden Begriffe wie »naiv-romantisch«, »direkter«, »einfacher Ton« und »Ambiguität«:

»Die Lieder sind naiv-romantisch und greifen klassische romantische Themen auf – die enge Verbindung zur Natur, Tragödie und Liebe –, sind aber direkter und einfacher gehalten. Ich wollte, dass jedes Lied eine gewisse Mehrdeutigkeit bewahrt – als würde man durch ein Fenster blicken und Bruchstücke von etwas sehen, ohne genau zu wissen, was dort vor sich geht.«

Der explizite Bezug zur Romantik ist aufschlussreich, da der enge Zusammenhang zwischen Romantik und Metamodernismus bereits früh erkannt wurde. Vermeulen und van den Akker schrieben 2010, dass der Metamodernismus »am deutlichsten, wenn auch nicht ausschließlich, in der neoromantischen Rückbesinnung der letzten Zeit zum Ausdruck kommt«. Entscheidend sind hier die Wörter »nicht ausschließlich«. Seit der Popularisierung des Begriffs im Jahr 2010 sind immer wieder metamoderne Kunstwerke entstanden, und es wird zunehmend deutlich, dass ihre Auseinandersetzung mit romantischen Motiven – wie dem Interesse an Natur, nationaler Identität oder dem Okkulten – sehr unterschiedlich ausfällt. Auch bedeutet die Präsenz dieser Themen nicht zwangsläufig, dass ein Werk als metamodern zu bezeichnen wäre. Die Romantik war eine umfassende Stilrichtung, deren metamodernen Echos – tonale Harmonik und einfache kantabile Melodien – keineswegs die Hauptrolle spielten. Weitere Forschung und ein gewisser historischer Abstand könnten nötig sein, um zu bestimmen, ob der musikalische Metamodernismus spezifische Techniken umfasst oder lediglich eine übergreifende Sensibilität darstellt.

Zweifellos bevorzugt ein Großteil der zeitgenössischen Komposition noch immer kalkulierte Strukturen und akribische Komplexität. Fargions Lieder, obwohl ebenfalls sorgfältig gestaltet, heben sich jedoch von dieser modernistisch-romantischen Tradition ab. Sie zelebrieren Einfachheit und Unmittelbarkeit durch geradlinige Harmonien, klare Melodien und unprätentiöse Themen – manchmal mit

einem Augenzwinkern. Indem sie Geschichten erzählt, die ans Absurde grenzen, schafft die Musik einen äußeren Rahmen, der Humor zulässt, ohne der Hörer*in den Zugang zur emotionale Tiefe der Musik zu versperren. Auch hier kommt einem wieder Eshelmans Begriff des Performatismus in den Sinn.



YouTube-Liste metamoderner Musikwerke

Matthew Shlomowitz and Jennifer Walshe	<i>The Church Won't Let You Do Exorcisms Anymore</i>
Alex Paxton	<i>Scrunchy Munchy</i>
Simon Steen-Andersen	<i>Difficulties putting it into practice</i>
Cassandra Miller	<i>Duet for Cello and Orchestra</i>
Oliver Leith	<i>good day good day bad day bad day</i>
Øyvind Torvund	<i>Plans for Future Operas</i>
Natacha Diels	<i>Beautiful Trouble</i>
Laurence Crane	<i>Natural World</i>
Maddie Ashman	<i>Dark</i>
Neil Luck	<i>Regretfully Yours, Ongoing</i>
Bastard Assignments	<i>Thick & Tight: Woking</i>
Ben Nobuto	<i>Hallelujah Sim</i>
Matthew Grouse	<i>We're Pleased To Meet Us</i>

Metamodern – Sein oder Nicht-metamodern-Sein?

Wohin führen uns diese musikalischen Beispiele? Für mich legen sie nahe, dass der postmoderne Geist, geprägt von Ironie und intellektueller Distanz, schon seit einiger Zeit an Bedeutung verliert und einer erneuten Bedeutung von Glaube und Ernsthaftigkeit Platz macht. In vielerlei Hinsicht verkörperte sich dieser Wandel vielleicht am deutlichsten im Optimismus der 2010er-Jahre – man denke

an Barack Obamas Slogan »Yes, we can« –, auch wenn dieser oft von einem selbstironischen Augenzwinkern begleitet wurde, das sich seines naiven Idealismus bewusst war.

Man kann natürlich darüber diskutieren, ob der Metamodernismus eine gültige Beschreibung unserer Gegenwart leistet, oder darüber, ob diese Sensibilitäten die künstlerische Praxis in den 2020er Jahren weiterhin prägen werden. Der Metamodernismus ist bei Weitem nicht die einzige Antwort auf das postmoderne Ethos. Er existiert parallel zu Mikhail Epsteins »Trans-Postmodernismus«, Alan Kirbys »Digimodernismus«, Nicolas Bourriauds »Altermodernismus« und anderen. Falls sich der Metamodernismus als (über)lebensfähig erweist, wird er dann als eigenständige Kategorie neben Modernismus und Postmodernismus existieren oder letztlich in einem umfassenderen Rahmen der Moderne aufgehen, der alle drei umfasst?

Was konkrete Kompositionstechniken betrifft, ist das Bild weniger eindeutig als bei den breiteren ästhetischen Kategorien. Man kann zwar auf tonale Materialien, ›einfachere‹ Melodien, Mikrotonalität und den Einfluss von Pop und nichtklassischen Stilen verweisen – aber erfasst diese Sichtweise das große Ganze? Ist die Romantik eine hilfreiche Parallel oder eine Sackgasse? Bringt der musikalische Metamodernismus ganz eigene Formen und Techniken hervor?

Wie auch immer die Antworten lauten mögen, mein eigenes Hören und meine Auseinandersetzung mit dieser Musik haben eine unverkennbare Reihe neuer ästhetischer Merkmale offenbart, die sich über Nationen und Generationen hinweg herausbilden. Trotz aller stilistischen Individualität treten diese Sensibilitäten in unterschiedlichem Maße in den Werken vieler Komponist*innen zutage: Jennifer Walshe, Alex Paxton, Simon Steen-Andersen, Cassandra Miller, Oliver Leith, Øyvind Torvund, Natacha Diels, Matthew Shlomowitz, Laurence Crane, Maddie Ashman, Neil Luck, Bastard Assignments, Ben Nobuto, Matthew Grouse

und viele andere. Kurz gesagt, ihre Musik legt nahe, dass metamoderne Sensibilitäten, so vielfältig und Entwicklungsfähig sie auch sein mögen, zu einer stillen, aber beständigen Strömung im zeitgenössischen Komponieren geworden sind. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Marat Ingeldeev ist Musikjournalist, -kritiker, -forscher und -performer, dessen Texte u.a. in Bachtrack, VAN Magazin, Positionen, All About Jazz und Tempo erschienen sind. Er war Ko-Moderator des Podcasts *violet snow* (2022–24) und hält international Vorträge über Metamoderne, Musikästhetik und interdisziplinäre Performance.

Literatur

- Greg Dember, »After Postmodernism: Eleven Meta-modern Methods in the Arts«, *Medium*, 17. April 2018
- Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983
- Michael D. Harris & Moyosore Benjamin Okediji, *Transatlantic Dialogue*, University of Washington Press, 1999
- Marat Ingeldeev, »British School of Emotionalism«, *Muzykalnaya Zhizn*, 5. September 2023
- Nastasia Khrushevcheva, *Metamodernism in Music and Around It*, Ripol-Klassik, 2020
- Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Verso Books, 1995
- Zsigmond de Somogyi, »Here's to the Dreamers: Jennifer Walshe, Robin Haigh and the Birth of the Metamodern Composer«, *WhatIsMetamodern?*, 16. Dezember 2022
- Timotheus Vermeulen, »The New Depthiness«, *e-flux* Nr. 61 (2015)
- Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker, »Notes on Metamodernism«, *Journal of Aesthetics & Culture* 2, Nr. 1 (2010)
- Mas'ud Zavarzadeh, »The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives«, *Journal of American Studies* 9, Nr. 1 (1975), S. 69–83