

„Nur wer die Tradition kennt, hat eine Zukunft“

Der Komponist Jörg Mainka
von Oranna Sperber

C, es, das klingt so, als könnte es ein c-Moll Akkord werden, aber nein, es folgt ein as, richtig, das kenne ich doch, As-Dur Sextakkord, und da kommt auch schon das b, als Durchgang...ja...das kenne ich! – das ist Chopins op. 23; die g-Moll-Ballade. Scherben klirren, Streicher und Bläser beginnen alle versetzt mit Impulsen, deren Nachhall durch ein jeweils starkes Diminuendo auskomponiert ist. Als separate Gruppe muss man noch die vier Woodblocks betrachten, die vier in komplizierten Proportionen zueinander stehende Tempi spielen.



Ein Motor läuft an, ein Tonband wird eingespielt, das Instrumentalensemble klingt langsam aus. Der Pianist produziert wieder kleine Fragmente der Ballade.

Es ist der Beginn von *Frédéric*, einer „Nacherzählung“ der Chopin Ballade op. 23 für vier Woodblocks, Klavier und Ensemble. Dieses Stück gehört zu den ganz frühen Werken Jörg Mainkas. Es entstand im Jahr 1986 noch während seiner Studienzzeit in Karlsruhe. Die ersten eineinhalb Takte des Stückes lassen den Hörer sofort Chopin erkennen, und doch schreitet Jörg Mainka direkt ein, um den soeben erst provozierten Höreindruck sofort wieder zu durchkreuzen. Genau darin liegt eine seiner Interessen, nämlich uns, die von der traditionellen europäischen Musik geprägte Gesellschaft, wieder „gerade sitzen zu lassen“. Bereits nach den ersten Tönen haben wir schon eine bequeme Position eingenommen, um in entspannter Erwartung die folgende Interpretation der g-Moll-Ballade zu verfolgen. „Der Aufbau von Traditionsbezügen und die bestimmte Negation der gerade noch aufgebauten Bezüge war seit jeher ein wesentlicher Motor meiner Arbeit [...]“, so Jörg Mainka in seinem Vortrag *Gibt es traditionslose Musik?*¹

In *Frédéric* gibt es drei Gruppen, wie oben bereits erwähnt. Die vier Woodblocks, den Pianisten und das Instrumentalensemble. Eine spannende Idee von Jörg Mainka war es, diese drei Gruppen untereinander nicht fest zu koordinieren. Der Anfang und das Ende sind fixiert, aber was passiert während des Stückes, rein koordinatorisch betrachtet? Die Woodblockspieler bekommen ihr Tempo über Kopfhörer. Der Pianist spielt die ganze Ballade g-Moll, op. 23, aber „nur“ mental, zu Gehör bringt er lediglich einzelne Fragmente. Das Instrumentalensemble wird von einem Dirigenten geleitet, der wiederum die fünf kurzen Fragmente, die

¹ Jörg Mainka, *Gibt es traditionslose Musik?*, in: *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik* (=Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 47), Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.), Mainz 2007, S. 161.

jeweils durch Generalpausen unterteilt sind, zwar relativ präzise einbinden muss, jedoch bei den entsprechenden Einsätzen ein gewisses Maß an Freiheit besitzt. Eine der Ebenen, die Jörg Mainka nutzt, um Bezüge zur traditionellen Musik herzustellen, wird in diesem Stück sehr deutlich, nämlich die Ebene der Zitate. So zitiert er neben der durchgängig präsenten g-Moll-Ballade auch das Violinkonzert von Brahms, gelegentlich lässt sich auch ein Walzer wahrnehmen, *Don Giovanni* und zufällig gewählte Zitate sind ebenfalls vorhanden. Zitate lassen sich musikalisch reflektieren, interpretieren oder auch zur radikalen Konfrontation mit anderen Ereignissen bringen. Die kritische Auseinandersetzung mit den gewählten Zitaten und der kurze verbale Text, der in der Mitte des Stückes gesprochen wird, bringt vielleicht ein gewisses Maß an gesellschaftlicher Kritik zum Ausdruck. Die soeben beschriebene Art, Bezüge zur Tradition herzustellen, ist nur eine unter vielen Möglichkeiten der kompositorischen Arbeit. Jörg Mainka sagt auch, dass „er sich [in seinen] Kompositionen [...] gern auf Denkfiguren der Vergangenheit [beziehe]. Das [könne] vieles bedeuten: Kompositionstechniken, Klänge, Situationen, Materialien etc.“² Jörg Mainka versucht grundsätzlich sein Wissen über Musik, besonders sein Wissen über den speziellen Hintergrund einer neuen Komposition, sei es ein Orchesterstück, ein Musiktheater oder ein Streichquartett, in die Komposition zu integrieren.³

Über sich selbst sagt der Komponist Mainka, dass er seit jeher alles über Musik wissen wollte, und so bildete er sich fort, wann immer es für ihn möglich war. Nachdem er zunächst Kirchenmusik studiert hatte, folgte das Musiktheorie- und Kompositionsstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe bei Mathias Spahlinger. Seine intensiven Studien und sein großes Interesse an Musikanalyse sind Mainkas Voraussetzungen für „seine profunden Kenntnisse des historischen Handwerks“.⁴ Vor diesem Hintergrund brachte wohl Markus Hechtle, ein langjähriger Freund und Kollege Jörg Mainkas, das abgewandelte Humboldtzitat „Nur wer die Tradition kennt, hat eine Zukunft“ in starken Zusammenhang mit Jörg Mainka. Er spricht in seinem Vortrag *Komponieren nach Rihm und Spahlinger*⁵ davon, dass Mainka sich dieses Zitat zu Eigen gemacht zu haben scheint.⁶ Und damit hat er wohl Recht, denn er bezeichnet sich auch selbst als einen sehr traditionsbezogenen Komponisten. Dieses ist ein wesentlicher Gesichtspunkt bei der Entstehung seiner Werke, und trotzdem schreibt Markus Hechtle im Booklet zur Portrait-CD, die im Jahr 2003 von der Edition Zeitgenössische Musik produziert wurde, dass dieses profunde Wissen bei seinen Kompositionen vordergründig keine Rolle spielt. Genau das ist ein Reiz seiner Musik, dass er sein Wissen durchaus in seine Kompositionen einbindet und doch nicht versucht daran anzuknüpfen. Im Gegenteil, er setzt sich mit den Konventionen der traditionellen europäischen Musik bewusst auseinander, um diese zu hinterfragen.

² Jörg Mainka, *Gibt es traditionslose Musik?*, S. 163.

³ Ebd.

⁴ Markus Hechtle, *Der seinen Träumen Räume bietet*, in: Booklet CD-Portrait Jörg Mainka, Diverse Interpreten, Deutscher Musikrat. Edition Zeitgenössischer Musik, Mainz 2003, WERGO, S. 7.

⁵ Markus Hechtle, *Komponieren nach Rihm und Spahlinger*, in: *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 47), Mainz 2007, S. 179.

⁶ Vgl. ebd.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Nacherzählung" by Frédéric. The score is arranged in a multi-stemmed format. At the top, there are four staves for Woodblocks, labeled Woodbl. I (♩=34), Woodbl. II (♩=49), Woodbl. III (♩=67), and Woodbl. IV (♩=53). Below these are two staves for piano, with the first staff marked "Largo" and "pesante". The piano part includes dynamic markings such as *f*, *p*, *dim.*, and *pp*. A tempo change is indicated by "Sec." and "♩=60". The ensemble section includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Kl. (B)), Soprano Saxophone (Tonor. SAX), Trumpet (trp (B)), Trombone (pos), Tuba (tb), and Double Bass (Kb). There are also staves for ad-hoc strings (ad-hoc-sp. I-IV) and a percussion section (schlagz. 1-2). The percussion section includes a "Motor" and "Tonband I" (with a note "Tonbandeinspielung (siehe Glockenspieler)"). The score is marked with various dynamics like *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*, and includes performance instructions such as "anlassen" and "ausschalten". A rehearsal mark "37" is present at the end of the woodblock section. The page is numbered "(-7-)" at the bottom right.

Abbildung 1 Frédéric „Nacherzählung“ für vier Woodblocks, Klavier und Ensemble © Jörg Mainka, Selbstverlag, 1986

Helmut Lachenmann, der Hauptvertreter einer *Musique concrète instrumentale*, die auch Jörg Mainka verfolgt, äußert sich in seinem Buch *Musik als existentielle Erfahrung* in 17 Absätzen zum Begriff Tradition. Ein Absatz lautet: „Als Synonym für tabuisierte Konvention bildet Tradition heute einen verräterischen Teil unserer Wirklichkeit. Sie ist zu einem unsichtbaren Gefängnis geworden“.⁷

Im Text *Klangrede?* beschäftigt sich Jörg Mainka u.a. damit, welche Bedeutung der Begriff „Wirklichkeit“ erhält, wenn man versucht diesen auf Musik anzuwenden. Dies betrifft einen Aspekt der Frage danach, was neue Musik erreichen möchte, und darüber hinaus, was Jörg Mainka mit seiner Musik bei den Hörern bewirken möchte. Die Fragestellung nach der „Wirklichkeit“ spielt eine zentrale Rolle, da der Neuen Musik eine Kraft zugesprochen wird, die zuvor nicht vorhanden war. Aus einem Gespräch zwischen Mathias Spahlinger und Markus Hechtle geht hervor, dass in der Neuen Musik als „wirklich“ bezeichnet wird, was objektiv klingt.⁸ „Wobei Wirklichkeit ohne ein Wahrnehmungs- und Auslegungssystem eigentlich nicht wirklich wirklich [sei], denn menschliche Wirklichkeit [arbeite] immer mit mitgebrachten Systemen von Auslegung und Wahrnehmung“.⁹

Jörg Mainka zitiert Markus Hechtle, um dem Begriff der „Wirklichkeit“ in diesem Zusammenhang weiter auf den Grund zu gehen. Er zitiert an besagter Stelle, da seine Einstellung hier mit der von Markus Hechtle übereinstimmt und dieser es wohl mit seinen Worten schon gut auf den Punkt gebracht hat, dass es „[nur] [...] darauf an [komme], sich das bewusst zu machen. Wirklichkeit [sei] das für den Geist Zugerichtete, und es [gehöre] aber zur Wirklichkeit dazu, sich den Vorgang des Zurichtens bewusst zu machen. Und das [sei] das, was [seiner] Meinung nach die Neue Musik [leiste] oder leisten [könne] durch den Materialstand, in dem sie sich [befinde]“.¹⁰ An diesem Punkt stellt sich die Frage: Schafft es Jörg Mainka, und wenn ja, wie, „den Vorgang des Zurichtens“ für die Hörer seiner Stücke bewusst zu machen? Welche Wege können die Komponisten unserer Zeit einschlagen, um dies zu erreichen? Helmut Lachenmann schreibt generell über die Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik, dass „Musik [...] allenfalls versuchen [kann], über die verfestigten Kategorien kleinbürgerlicher Ästhetik, in deren Normen sie ihre Wurzeln geschlagen hat, hinaus auszubrechen in eine Ästhetik der emanzipierten Reflexion.“¹¹ Dies betrifft auch den Kern von Jörg Mainkas Kompositionsstil. Lachenmann schreibt ferner: „Von revolutionärem Geist und Willen kann Musik glaubwürdig zeugen, [...] indem sie anhand konkreter Alternativen Kommunikation selbst aufs Spiel setzt und Reflexion und kritisches Verhalten nicht bequem vorexerziert, sondern mit aller Konsequenz herausfordert. Solche Haltung, zum Prinzip erhoben, bedeutet permanente Negation und ernsthafte Störung des ästhetisch Verfestigten, permanente Umwertung des Bekannten und Einbeziehung des Unbekannten, und zwar künstlerisch, als transzendente Erfahrung vermittelt.“¹² Dies kann auf sehr verschiedenen Ebenen stattfinden. So schaffte es Jörg Mainka tatsächlich, eine

⁷ Helmut Lachenmann, *Über Tradition*, in: *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, Häusler, Josef (Hrsg.) Wiesbaden 1996, S. 339.

⁸ Vgl. Markus Hechtle, *198 Fenster zu einer imaginierten Welt*, Saarbrücken 2005, S. 106.

⁹ Jörg Mainka, *Klangrede?* in: *KunstMusik*, Heft 10, Frühjahr 2008, S. 28.

¹⁰ Ebd., S. 29.

¹¹ Lachenmann, Helmut, *Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik*, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 98.

¹² Lachenmann, Helmut, *Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik*, S. 98.

ganze Bandbreite von Parametern in seinen Stücken zu negieren.

Ein ganz offensichtlicher Punkt sind die Besetzungen, für die er seine Stücke schreibt. Der größte Teil seiner Werke besteht aus Kammermusik, doch selten trifft man auf eine gewohnte Besetzung. Neben verschiedenen Streichern und Bläsern taucht sehr häufig das Schlagzeug auf. Außerdem verwendet er auch sehr häufig Tonband, Tonbandcollage, digitales Tonband wie in „*La condition humaine*“ aus dem *Blickwinkel eines rotierenden Tonkopfes*, oder auch *Skalenwirbel* für Saxophon, Klavier, Violoncello, Schlagzeug und Live-Elektronik.

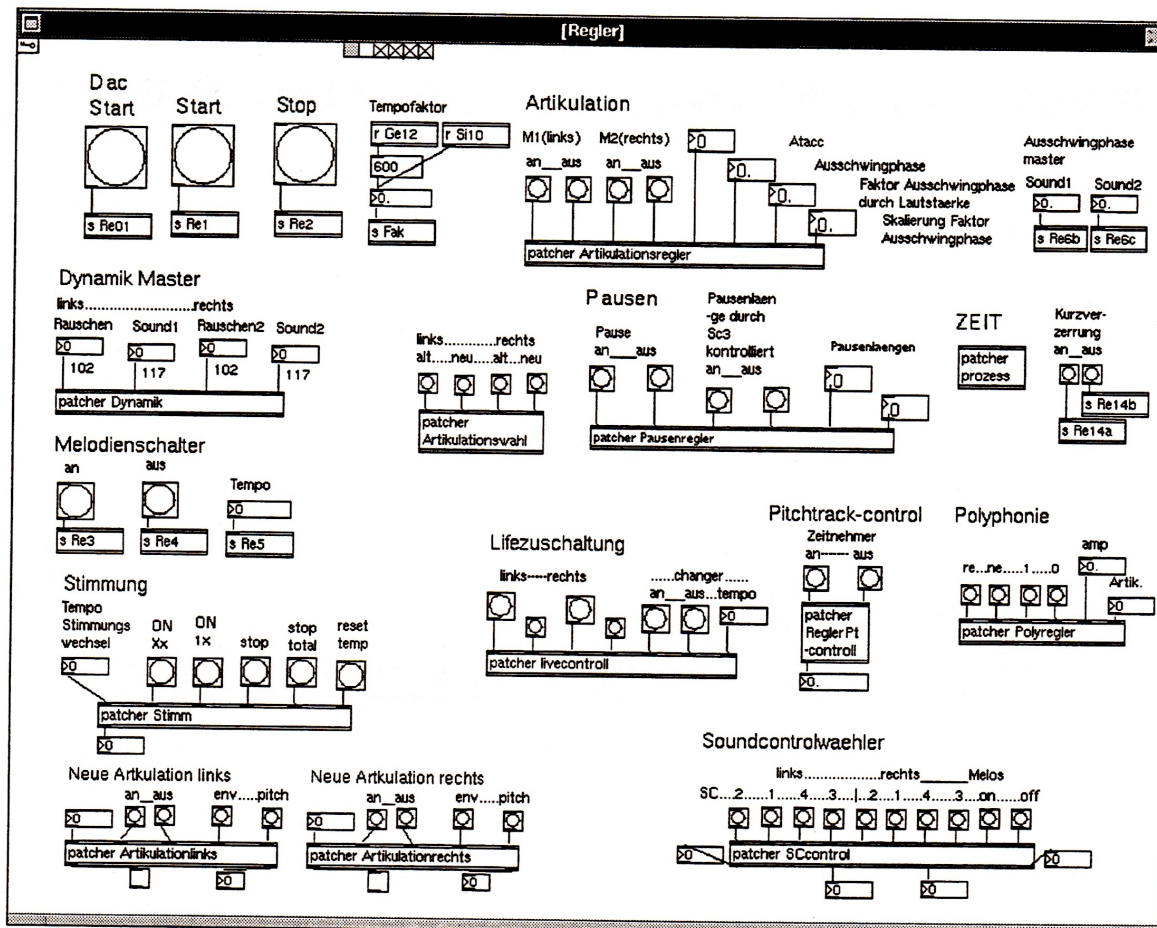


Abb. 2 Skalenwirbel Einstellungen Regler © Jörg Manka, Selbstverlag, 1992/1993

Das sind einige seiner Ergebnisse, die u.a. sein starkes Interesse an elektronischen Elementen in der Musik zeigen. Jörg Manka konnte lange Zeit im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe (ZKM) arbeiten, wo er sich intensiv mit der Technik auseinandergesetzt hat. Das ZKM ist neben dem Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique in Paris, in dem Pierre Boulez tätig war, eines der fortschrittlichsten Zentren seiner Zeit für die Arbeit mit Kunst und Medientechnologie.

Jörg Manka bleibt nicht rein im instrumentalen Bereich, auch die Stimme spielt in seinen Kompositionen eine große Rolle. So entstanden neben seinem Musiktheater *Voyeur* noch weitere Stücke, in denen er für Stimme komponierte. Eine besonders interessante Besetzung weist das Stück *J=100* auf, es ist komponiert für Flöte, Stimme, Schlagzeug, Karnevalströte, Drum-Computer und Tonband. Auch das 1992 entstandene Stück *Truck* stellt mit einem mobilen Ensemble, Tonband und funkfern gesteuertem Modellauto wohl eine eher seltene

Besetzung dar.

All diese Werke verwenden Klang- bzw. Tonmaterial, das sich sowohl aus „schönem Ton“ als auch aus „Geräusch“ zusammensetzt.¹³ Das Tonmaterial, welches Mainka verwendet, führt dazu, dass gewohnte Systeme zur Bildung von Zusammenhängen nicht mehr greifen. Die Syntax dieser Musik, der *Musique concrète instrumentale*, zu begreifen, beruht also nicht auf den „konkreten, objektiven Strukturen der Klänge“, diese allein bilden keine „syntaktischen Qualitäten“ aus, so Mainka. „Syntaktische Qualitäten werden erst durch die vom Komponisten gestiftete ‚Komposition gegenseitiger Interpretation‘ erreicht.“¹⁴

Das neue Material führt insgesamt zu einer „offenen Form“. Da sich dadurch im traditionellen Sinne keine „kausalen Zusammenhänge“ mehr ergeben, schlägt Spahlinger vor, vom Denken der „Teiligkeit und Dramaturgie“ überzugehen zur „Proportionierung und zum Prozess“.¹⁵ Grundsätzlich beschreibt der Begriff Syntax den Übergang bzw. das „Verhältnis von einem Ton zum nächsten, von einem Ereignis zum folgenden, aber auch von dort zu nächst größeren Einheiten, zu Teilen, zur Form“¹⁶. In der Neuen Musik ist es letztlich ähnlich, nur dass sich Jörg Mainka hier besonders für die Übergänge, den Prozess interessiert, den ein Komponist ersinnt um zur nächsten „Einheit von Klängen“ zu gelangen.¹⁷

Jörg Mainka prägte nach eigenen Angaben im Zusammenhang „einer musikalischen Syntax der *musique concrète instrumentale* [...] den Begriff ‚Ereignismusik‘[...]. Dabei [grenzt] [er] das musikalische ‚Ereignis‘ als Element einer Syntaxstruktur gegen andere elementare Teilchenbegriffe wie etwa Motiv und vor allen Dingen Figur ab.“¹⁸

Mainka hat viele Jahre im Raum Karlsruhe gelebt und gearbeitet, zunächst bedingt durch sein Studium. Später lehrte er das Fach Musiktheorie am Institut für Musikwissenschaft der Universität Karlsruhe sowie ab dem Jahr 1989 an der Staatlichen Hochschule für Musik. Jörg Mainka war im Jahr 1988 Preisträger beim internationalen Kompositionswettbewerb „Forum junger Komponisten“ des WDR Köln. Im Jahr 1990 gründete er zusammen mit anderen die „Neue Komponisten Gesellschaft“ Karlsruhe. Dadurch gelang es den Mitgliedern der Gesellschaft, viele Möglichkeiten zu schaffen, Konzerte mit eigenen Werken zu organisieren. Seine vielen Werke, die auch durch die intensive Arbeitszeit im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in diesen Jahren entstanden, führten Jörg Mainka an den Punkt, dass er 1995 damit begann, sein erstes Orchesterwerk zu schreiben. *Tutti* war ein Kompositionsauftrag des Südwestrundfunks für die Donaueschinger Musiktage 2000. Jörg Mainka bezeichnete dieses Stück in einem Gespräch, das ich im Juni 2010 mit ihm führte, als eine Art Wendepunkt in seinem Schaffen. Er arbeitete mehrere Jahre an diesem Werk und verarbeitete darin viele zuvor gesammelte Erfahrungen.

Die Zeit um 2000 bedeutete für Jörg Mainka nicht nur im kompositorischen Schaffen eine Wende, sondern auch eine berufliche Veränderung. Er wurde zum Wintersemester 1999/2000 an die Hochschule für Musik Hanns Eisler nach Berlin berufen. Hier unterrichtet er nun seit 10 Jahren Musiktheorie und Analyse neuer Musik. Zusätzlich hat er die Position des Prorektors inne. Er ist ein viel

¹³ Mainka, Jörg, *Klangrede?* S. 25.

¹⁴ Ebd., S. 30.

¹⁵ Ebd., S. 33.

¹⁶ Ebd., S. 40f.

¹⁷ Ebd., S. 41.

¹⁸ Ebd., S. 34.

beschäftigter Lehrer, und trotzdem schafft er es, schöpferisch kreativ seine Laufbahn als Komponist weiter zu verfolgen.

Sein jüngstes Stück ist ein Streichquartett. Ja, ein Streichquartett! Hört man Streichquartett, so schwingt da gleich eine sehr lange Tradition mit. Als Jörg Mainka mir von der Entstehung dieser Komposition erzählte, war sein Respekt vor dieser Gattung geradezu zu spüren. Er hat sich sehr viel Zeit genommen, bevor er diesen Kompositionsauftrag zusagte: ca. ein Jahr. An dieser Stelle wird sein Bewusstsein für die Geschichte der Musik wieder ganz deutlich. Er ist kein „Triebtäter“¹⁹ beim Komponieren, sondern sehr bedacht und reflektiert. Am liebsten komponiert er nachts, um in Ruhe arbeiten zu können. Das lässt sich jedoch nur bedingt mit seiner kontinuierlichen Arbeit an der Hochschule für Musik Hanns Eisler vereinbaren.

In seinem Streichquartett ist die Entfernung von der *Musique concrète instrumentale* ganz eindeutig, stattdessen steht hier die motivische Arbeit und die Form des Stückes im Vordergrund. Insgesamt gliedert sich das Streichquartett in drei Teile. Jeder Teil ist in seinem Charakter sehr verschieden.

10 Streichquartett Nr. 1

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It contains four staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music is in 2/4 time. At the top, there is a tempo marking '♩ = 45' and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abb. 3 Streichquartett © Jörg Mainka, Selbstverlag, 2009

Der erste Formteil ist satztechnisch relativ komplex mit verschiedenen kleinen Motiven unterschiedlicher Struktur. Der ganze Teil hat einen sehr suchenden Charakter, es bauen sich kleine Steigerungen auf, die jedoch durch Pausen immer wieder unterbrochen werden. Es gibt keine durchgehende rhythmische Struktur. Der zweite Teil ist dagegen besonders rhythmisch geprägt, er fängt richtig an zu „grooven“. Diese rhythmische Struktur kündigt sich bereits am Ende des vorherigen Teils an. Durch orgelpunktartig schrittweise ansteigende Pizzicati im Bass wird dem stark suchenden Charakter des ersten Teils langsam eine Grundlage gegeben, die den zweiten Teil einleitet.

Im zweiten Teil ist ein großer Spannungsaufbau festzustellen. Sowohl dynamisch als auch von der Tonhöhenentwicklung des Basses. Auch die steigenden Notenwerte führen zu erhöhter Spannung. Im zweiten Teil kristallisieren sich zwei unterschiedliche Elemente heraus. Zum einen ergänzen sich die Instrumente teilweise gegenseitig mit großen Intervallsprüngen und komplementärer Rhythmik. Die Satzstruktur ist gleichbleibend. Dagegen grenzt sich ein anderes

¹⁹ Markus Hechtle, *Der seinen Träumen Räume bietet*, S. 7.

Element ab, in dem die Spannung in besonderem Maße gesteigert wird. Hier taucht ein Hauptmotiv zum ersten Mal in exakter Form auf. Dies ist in Abb. 3 in der 2. Violine im zweiten Takt gut sichtbar. Dieses Motiv zieht sich nun durch den ganzen weiteren Verlauf des Stückes. Während die beiden Geigen das Motiv und dessen Weiterführung spielen, bleibt sowohl das Cello als auch die Bratsche bei dem zuvor gefühlten „Groove“. Dieser Teil steigert sich in ein vierfaches Forte und endet abrupt. Es folgt eine Generalpause. Der dritte Formteil ist durchwachsen von Pausen. Zunächst bleibt nur das Hauptmotiv übrig. Daraus entwickelt sich langsam ein weiterer Höhepunkt, der durch die Verkürzung der Pausen und durch die Verdichtung des Klangmaterials, welches das Hauptmotiv bietet, entsteht. Den Schluss des Stückes bildet ein Pausentakt. Dieser wird nach dem Höhepunkt durch Entzerrung und Beruhigung des Klangmaterials elegant herbeigeführt. Durchlässigkeit und Dramaturgie, Bekanntes verwenden und doch anders färben, ein Umriss, eine Idee, eine Andeutung, die Provokation eines Bezugs, doch die Umgebung fehlt, in diese Richtung gehen jüngste Kompositionen von Jörg Mainka. Die Offenheit seiner Werke zeichnet sie in besonderem Maße aus.

Werkverzeichnis Jörg Mainka (Auswahl)

Frédéric (1986)

„Nacherzählung“ für 4 Woodblocks,
Klavier und Ensemble

Anschlags-Kultur (1986)

Musikalisches Szenario für einen
Darsteller,
Klavier und kleine Trommel

J= 100 (1988)

für Flöte, Stimme, Schlagzeug,
Karnevalströte, Drum-Computer und
Tonband

„La condition humaine“, aus dem
Blickwinkel

eines rotierenden Tonkopfes
(1989/1990)

für Ensemble, digitales Tonband und
Videoinstallation

Truck (1992)

für mobiles Ensemble, Tonband und
funkfern gesteuertes Modellauto

Skalenwirbel (1992/1993)

für Saxophon, Klavier, Violoncello,

Mitschnitt (1994)

Für 4 Violoncelli, 2 Schlagzeuger
und Tonbandschleife

Show Down (1996)

Zirkuläre Paraphrase
Linearer Progression
Musikalisches Szenario für einen
Cellisten und Live Elektronik mit
Video

Tutti (1995/2000)

Komposition für großes Orchester mit
11 Trompeten

Voyeur (2004)

Musiktheater

Trio für Violoncello, Klavier und
Schlagzeug (2005)

Seiltänzer (2005)

für Countertenor und Ensemble nach
einem Text von Jean Genet

Streichquartett Nr. 1 (2009)

Oranna Sperber

Katzbachstr. 1

10965 Berlin

Mobil 0176/63295136